

Tableaux de mode -
**Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich
in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

dem

Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Jörg Ebeling
aus Kamen

Paris 2012

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg
als Dissertation angenommen am 01. Juni 2006

Tag der Disputation: 06. Februar 2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Katharina Krause

Zweitgutachter: Prof. Dr. Claudia Hattendorff

„Un homme doit-il remplir son cabinet de tableaux qui n'ont point de noblesse de composition, préférer les colifichets des Lancrets & des Vateaux [*sic*], aux ouvrages parfaits des Raphael & des Titiens, des Tintoretts & des Caraches? Le Petit-Maître vous répondra ...Ce n'est pas douteux, c'est tout simple.“

M.L.P.Y.E [Lapeyre], *Les Mœurs de Paris*, Amsterdam, 1747, S. 75.

Inhalt

	Vorbemerkungen	S. 1
I.	Einführung	S. 3
I.1.	<i>Tableaux de mode</i> , „aristokratische Genrebilder“ im frühen 18. Jahrhundert – zur Thematik	S. 3
I.2.	Begriffsgeschichte	S. 18
I.3.	Zur räumlichen und zeitlichen Eingrenzung	S. 21
I.4.	Zum Forschungsstand	S. 23
I.5.	Zur Quellenlage	S. 27
I.6.	Methode	S. 32
II.	<i>Honnêteté</i>, <i>Galanterie</i> und <i>Libertinage</i> – gesellschaftliche Ideale und ihre Verbildlichung im frühen 18. Jahrhundert	S. 38
II.1.	<i>Honnêtes gens</i> oder <i>gens du monde</i> ? – Wandlungen eines gesellschaftlichen Ideals in Bild und Text	S. 44
II.2.	Galanterie und Libertinage – motivgeschichtliche Parallelen von <i>tableau de mode</i> und <i>comédie des mœurs</i>	S. 68
II.3.	Die Galanterie als eine „art méthodique“ – aristokratische Konzeptionen von Liebe im <i>tableau de mode</i>	S. 76
II.4.	„de parler de choses basses avec élégance et de distractions grossières avec distinction“ – das <i>tableau de mode</i> und die Libertinage	S. 100
III.	Das <i>tableau de mode</i> und die Komödientheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	S. 122
III.1	„pour les yeux“ oder moralische Aussage? – zur Realismusdebatte in der galanten Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehung zum Modegemälde	S. 122
III.2.	Figuren der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts – zur Charakterisierung des Bildpersonals im <i>tableau de mode</i> am Beispiel von <i>Coquette</i> und <i>Petit-Maitre</i>	S. 144
III.3.	<i>Raillerie</i> und <i>Persiflage</i> – das <i>tableau de mode</i> und Hogarth	S. 173
III.4.	Der Parvenü – ständische Lesarten der <i>tableaux de mode</i>	S. 196

IV.	Auftraggeber und Sammler von <i>tableaux de mode</i> – zum historisch-gesellschaftlichen Kontext	S. 220
IV.1	<i>Urbanité</i> – das <i>tableau de mode</i> zwischen „bürgerlichem Bildtypus“ und „ästhetischem Konsens“	S. 220
IV.2.	Die urbane Elite der <i>Régence</i> – „soziale Realität“ oder „montage idéologique“?	S. 242
IV.3.	„ <i>des raisons que l'on ne peut dire icy</i> “ – <i>Financiers</i> und <i>Fermiers Généraux</i> als Auftraggeber von Modegemälden	S. 264
IV.4.	<i>Primus inter pares</i> oder <i>noblesse oblige?</i> – die königlichen Aufträge von 1734 und 1737	S. 280
V.	Schlußbemerkung	S. 314
VI.	Anhang	S. 321
VI.1.	Abkürzungen und Siglen	S. 321
VI.2.	Quellenschriften	S. 322
VI.3.	Literatur	S. 339
VI.4.	Abbildungsverzeichnis	S. 403
VI.5.	Abbildungen	S. 418

Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit ist die in Teilen überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Frühjahr 2006 im Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde.

Vor allen anderen möchte ich Prof. Dr. Katharina Krause danken, die sich auf das Abenteuer einer Fernbetreuung zwischen Marburg und Paris eingelassen hat. Ohne ihr Interesse, ihre kritischen Einsichten und ihr Urteil hätte diese Arbeit nicht verwirklicht werden können.

Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Claudia Hattendorff, die sich zur Übernahme des Zweitgutachtens bereit erklärte.

In Markus A. Castor fand ich einen unermüdlichen, aufmerksamen und erhellenden Leser. Ihm verdanke ich in vielen *conversations badines* zahlreiche Hinweise nicht nur zum Comte de Caylus, eine der wohl enigmatischsten Persönlichkeiten im Kunstleben des 18. Jahrhunderts.

Nachfolgenden Personen, ohne deren Rat, Zuspruch und Hilfe diese Arbeit nicht hätte verwirklicht werden können, möchte ich ebenfalls meinen Dank ausdrücken: Jean-Gérald Castex, Céline Chicha, Philip Conisbee (†), Albrecht und Yvonne von Croÿ, Regina Dorsch, Detlef Dörrbecker, Vincent Droguet, Julia Drost, Isabelle Dubois, Alexandre und Bénédicte Gady, Lauren Gillet, Gabriele Diana Grawe, Karim Haoudag, Jo Hedley, Christophe Henry, Ute Kruse-Ebeling, Ulrich Ernst Leben, Christophe Leribault, Lars-Michael Meng, Christian Michel, Eva Pavel, Wolfgang (†) und Renate Pavel, Marianne Roland-Michel (†), Marie-Catherine Sahut, Janis Sarlak, Vera Schernus, Astrid Schilo, Silke Schmickl, Sibylle Seelkopf, Karen Straub, Marion Tenbusch, Christoph Martin Vogtherr, Lisa Werner, Hendrik Ziegler, sowie zahlreichen weiteren Freunden und Kollegen vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Gedankt sei an dieser Stelle auch den Kollegen und Mitarbeitern folgender Bibliotheken, Archive und Institutionen: Archives Nationales, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l' Arsenal, Bernheimer Fine Old Masters, Dokumentation des Département des peintures du Musée du Louvre, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Kunstbibliothek, Berlin, Bibliothèque du Musée Galliera, Keramik und Porzellan-Departement des Victoria & Albert Museums, Bibliothek des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Sotheby's, London.

Die Arbeit wurde ermöglicht durch Stipendien des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung und der

Robert Bosch Stiftung GmbH. Dem Gründungsdirektor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Herrn Prof. Dr. Dr. h.c. Thomas W. Gaehtgens, und seinem aktuellen Direktor, Herrn Prof. Dr. Andreas Beyer, sei an dieser Stelle für die wertvolle Unterstützung und die exzellenten Arbeitsbedingungen gedankt.

Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern, die mein Interesse an Frankreich und seiner Kunst geweckt und mich stets unterstützt haben, sowie meiner Familie (Dirk, Ute, Kjell Levin, Lasse Birk, Liv Elin und Bent Laurin). Gewidmet ist diese Arbeit meiner Großmutter, der es leider nie vergönnt war, Paris mit den Augen ihres Enkels zu sehen, und die alles ihr Mögliche dazu beigetragen hat, damit ich hier glücklich werden durfte. Und Alberto.

Paris, im Februar 2012

I. Einführung

I.1. *Tableaux de mode*, „aristokratische Genrebilder“ im frühen 18. Jahrhundert – zur Thematik¹

„You ask me, how I employ my Time here? [...] My Amusements are of such various Kinds, that, to be plain with you, I find myself at a lots [*sic*] to account for them. [...] This country is my Centre, and PARIS is to me the Spring of Youth“, schreibt Karl Ludwig von Pöllnitz in seinen Memoiren in den 1730er Jahren, und begründet damit die europäische Vormachtstellung der Stadt Paris in Fragen von *plaisirs* und *amusement*.² Eine Bestätigung der Vorstellung, Paris sei so etwas wie das Voltaire'sche „paradis terrestre“³, fanden Ausländer wie auch Franzosen verbildlicht im Modegemälde, im *tableau de mode*. Präziser und realitätsorientierter als die zeitlich vorangehenden *fêtes galantes*, führten die *tableaux de mode* dem Betrachter nicht nur die neuesten Gepflogenheiten in der Architektur, der Dekorationskunst und der Kleidung dieses Landes vor, sondern zeichneten sich in der Wiedergabe aller möglichen Arten von Vergnügungen aus, die das gesellschaftliche Leben in Paris bot. Dabei behandelte das Modegemälde ausnehmend die Bereiche von galantem Zeitvertreib und erotischen Abenteuern der zeitgenössischen wohlhabenden französischen Gesellschaft.

Eines der ersten *tableaux de mode* überhaupt war die kleinformatige „Déclaration d'amour“ <Abb. 1> des französischen Historienmalers Jean-François de Troy (1670-1752). Im Jahre 1724 auf der Fronleichnamsausstellung auf der Pariser Place Dauphine

Bei der ersten Zitierung ist die Literatur vollständig nachgewiesen; ab der zweiten Nennung erscheinen der Autorennamen und Erscheinungsjahr der Publikation. Für sämtliche Zitate wird die vielfach veraltete, oftmals fehlerhafte und uneinheitliche Orthographie der zitierten Ausgaben übernommen; gleiches gilt für die „alte“ und die „neue“ deutsche Rechtschreibung; an besonderen Stellen, die einen Übertragungsfehler vermuten lassen, erfolgt eine ausdrückliche Kennzeichnung durch „[sic]“. Hervorhebungen z. B. durch Kursivschrift in den Originalzitatens wurden nicht übernommen, einzige Ausnahme bilden hier zitierte Stellen im Zitat.

¹ Folgende Aufsätze zu Teilaspekten der Dissertation sind erschienen: Jörg Ebeling, *Upwardly Mobile: Genre Painting and the Conflict between Landed and Moneyed Interest*, in: Philip Conisbee (Hg.), *French genre painting in the eighteenth century*, New Haven [u.a.], 2007, S. 73-89; Jörg Ebeling, *La conception de l'amour galant dans les tableaux de mode de la première moitié du XVIIIe siècle : l'amour comme « devoir » mondain*, in: Kirsten Dickhaut und Alain Viala (Hg.) *Les Discours de l'amour dans les arts à l'âge classique. Galanterie - Libertinage - Marivaudage*, in: *Littératures classiques*, Nr 69 – Automne 2009, S. 227-244; Jörg Ebeling, *Sex Sells! - „Moralisierende“ Beischriften in den Nachstichen nach Modegemälden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel Chardins und Jean-François de Troy*, in: Markus A. Castor [u.a.] (Hg.), *Druckgraphik: zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin [u.a.] 2010 (*Passagen/Passages*; 31), S. 415-429.

² Karl Ludwig von Pöllnitz, *The memoirs of Charles-Lewis, baron de Pollnitz, being the observations he made in his late travels from Prussia thro' Germany, Italy, France, Flanders, Holland, England, &c.: in letters to his friend: discovering not only the present state of the chief cities and towns, but the characters of the principal persons at the several courts*, 5 Bde., London 1739, Bd. 2, S. 197.

³ Voltaire, *Le Mondain 1736*, in: P. Didot (Hg.), *Poésies de Voltaire. Contes en vers et satires*, 5 Bde., Paris, 1823, Bd. 4, S. 143: „C'est bien en vain que pour l'orgueil / séduits, Huet, Calmet, dans leur savante audace, / Du paradis ont recherché la place: / Le paradis terrestre est où je suis.“

ausgestellt, handelt es sich um das erste, öffentlich gezeigte Modegemälde mit einem galant-erotischen Sujet eingebettet in zeitgenössischem Dekor, wie es das französische Publikum in dieser Form bis dato nicht kannte. Als eine Art Prototyp für eine ganze Folge von Gemälden, die in den darauffolgenden Jahrzehnten mit einer vergleichbaren Herangehensweise galante Sujets und mondäne Belustigungen behandelten, lassen sich an diesem Gemälde die entscheidenden Fragen an den Bildtypus des *tableau de mode* herausarbeiten. Die folgende Bildanalyse der „Liebeserklärung“ dient daher der Perspektivierung der Fragestellung dieser Arbeit:

Das Gemälde zeigt ein reich dekoriertes Boudoir, in dem auf einem Sofa ein Kavalier einer Dame eine Liebeserklärung macht. Elegant-lasziv in die Ecke des mit vergoldeten Schnitzereien versehenen Sofas gelehnt, die Beine längs ausgestreckt und somit mehr liegend denn sitzend, empfängt die kostbar gekleidete Dame mit weit geöffnetem Decolleté den in ein rotes Samtkostüm gewandeten jungen Kavalier. Dieser, durch die roten Absätze seiner Schuhe, den zierlichen Degen, der zwischen seinen Beinen hervorlugt, sowie durch sein gepudertes, nach hinten gebundenes Haar als dem Adelsstand zugehörig ausgewiesen, befindet sich in kniender Position zu Füßen seiner Angebetenen, dabei weit in das Sofa gelehnt. Er hält ihre rechte Hand, während seine Linke betuernd auf seiner Brust liegt. Ein kleiner Hund hat seine Pfoten auf das Kleid der Dame gelegt, und blickt schwanzwedelnd den Kavalier an. Über den Köpfen des Paares, in einem in die Wandtäfelung eingelassenen Gemälde, eine erotische Szene: Ein Mann und eine Frau liegend in einer Landschaft, er hält seine Hand auf ihre nackte Brust gepresst.

Über die gefällige, galant-erotische Thematik hinaus überzeugt das Bild zunächst auf Grund der feinmalerischen Oberflächenbehandlung und minutiösen Wiedergabe aller Details: Sowohl Bildgegenstände – Stoffe, Kleidungsutensilien wie die kleine Spitzenhaube der Frau, Möbel, Kunstgegenstände, Dekorationselemente wie das Muschelmotif des Sofas – aber auch Mimik und Gestik der Protagonisten sind überzeugend und präzise wiedergegeben. Erst bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß das Bild in all seinen Einzelheiten durchdacht komponiert wurde. De Troy ordnete in der „Liebeserklärung“ viele Details, die ihm anscheinend für seine Komposition wichtig erschienen, einer „realitätsgetreuen“ Wiedergabe unter: So weist das Sofa keine Tiefe auf, und das Bildpersonal scheint vor der Rückenlehne des Sitzmöbels zu „schweben“. Um dem aufgestützten linken Arm der Dame den notwendigen Halt zu geben, unterfängt ihn de Troy mit einem großen, vielfarbenen Kissen, ohne das diese Bewegung kaum möglich wäre. Gleichmaßen ist auch die Haltung des Mannes und der genaue Anbringungsort seines kleinen Degens undefinierbar. Während die rechte Bildhälfte des in dem engen

Format von 64,8 x 53,7 cm gemalten Bildes noch durch eine aufwendige, jedoch zu flach wiedergegebene Vase auf einem marmornen Podest begrenzt ist, wird der linke Bildrand von einem großen Vorhang abgeschlossen. Die Anbringung und Funktion des Vorhanges in der Mitte des Raumes erschließt sich einzig aus der Bildkomposition, gehört er doch weder zu einem Fenster noch zu einer Tür. Seine Falten dienen dem Kavalier als Ablage seines Dreispitzes, und sie verdecken die linke Sofahälfte sowie die linke Seite des darüber angebrachten Wandbildes und leiten so geschickt den Blick des Betrachters mit Schatten- und Faltenwurf auf die zentrale Szene des Bildes: Die Liebeserklärung des Paares, deren gemeinsames erotisches Gedankenspiel in dem anreizenden Bild über ihren Köpfen kulminiert. Dieses ist aus kompositorischer Notwendigkeit aus der Mitte des Wandgemäldes in die rechte untere Ecke der Leinwand „gerutscht“. De Troy war schon zu Lebzeiten dafür kritisiert worden, ohne aufwendige Vorzeichnungen direkt auf die Leinwand zu malen. Seine Kompositionen begann er oftmals von einer Seite des Bildes aus, eine Herangehensweise, die sich dann auch bei diesem Gemälde durch die konstruierten Abschlüsse des Gemäldes zu den Seiten hin (Vorhang; Vase) bestätigt.⁴

Folgt man dem Eintrag des anonymen Ausstellungsrezensenten im „Mercure de France“ von 1724, so kann man feststellen, daß diese künstlerischen Freiheiten der zeitgenössischen Rezeption des Bildes keineswegs geschadet haben: „On voyait de M. de Troye [*sic*], le fils, déjà connu par les plus grands ouvrages, un Tableau qui fait beaucoup d'honneur à son pinceau, par l'entente & le goût galant & vrai dont il est composé. C'est un jeune Cavalier en habit de velours, dont l'étoffe est véritablement moëlleuse, auprès d'une Dame assise sur un canapé.“⁵ Es war sicherlich nicht nur die gehobene Stellung des Malers im offiziellen Kunstbetrieb oder die gekonnte malerische Wiedergabe des Seidensamtes, die den Autor zu dieser positiven Beurteilung des Gemäldes bewegten. Beides erklärt den Erfolg der Komposition nur teilweise. Wichtiger scheint der Hinweis auf die „entente, & le goût galant & vrai“ zu sein, mit der de Troy, der schon durch größere Kompositionen bekannt war, dieses Bild komponierte: De Troy habe, so der Kritiker, dank seines tiefgehenden Gespürs für das Bildsujet und des richtig getroffenen galanten Tonfalls mit der Liebeserklärung eine überzeugende, eine „wahre“ Szene geschaffen. Die unkorrekte Wiedergabe von Tiefenverhältnissen scheint der eigentlichen Botschaft des Bildes dabei keinerlei Abbruch getan zu haben. Vielmehr zeugt die Unterordnung von

⁴ Siehe hierzu: Louis-Guillaume Baillet de Saint Jullien, *Lettre sur la peinture à un amateur*, Genf, 1750, S. 43-44; für die Zeit nach dem Tod des Malers: Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, 2 Bde., Paris, 1776, Bd. 2, S. 600: „La facilité du génie de M. de Troy, dans la pratique de son art, lui faisoit souvent commencer un ouvrage composé de plusieurs figures par une des extrémités ; & quoiqu'il peignit tout au premier coup & séparément, la profonde connaissance qu'il avoit de l'effet général, ne faisoit rien perdre à l'harmonie & à l'accord de ses tableaux.“

⁵ *Mercure de France*, Juni 1724, Bd. II, S. 1391.

feststehenden Gegebenheiten, etwa der korrekten Anbringung eines Vorhanges, zugunsten des Bildinhaltes anscheinend vom „esprit“ des Malers.⁶

Die kunsthistorische Forschung konzentrierte sich für dieses Gemälde bislang auf das Auffinden von Vorbildern für einige der Bildelemente, wie zum Beispiel die eigene Komposition de Troy, „Mars et Vénus“ <Abb. 3>, als Vorlage für das Wandgemälde im Bildhintergrund. Wie auch für andere Gemälde des Malers lassen sich für die „Liebeserklärung“ sämtliche Details einem realen Modell aus der Entstehungszeit des Gemäldes zuordnen, die somit den „Wahrheitsgehalt“ der Komposition vordergründig unterstreichen. Ebenfalls 1724 malte de Troy mit „La Jarretière détachée“ <Abb. 2> ein Pendant zur Liebeserklärung, in dem mit einer intimen Begegnung von Kavalier und Dame eine vergleichbare Erzählung und Kompositionsprinzipien vorherrschen: Ein Kavalier versucht in einem kostbaren Kabinett das gelöste Strumpfband einer sich sträubenden Dame zu befestigen. Die erotischen Absichten des Kavaliere verdeutlicht eine kleine Aktstatuette am linken Bildrand. Wie auch bei der „Liebeserklärung“ konnte auch bei diesem Gemälde nachgewiesen werden, daß alle Bildgegenstände – die Kleidung, die Uhr von André-Charles Boulle, der Sessel und die kleine Venus-Statuette von Giambologna – der Realität entnommen und in diesem Bild kenntnisreich zusammengefügt wurden.⁷ Für einige seiner Historiengemälde hatten schon zeitgenössische Kritiker bemerkt, daß de Troy mit der gekonnten Anhäufung von „brillanten Details und schönen Accessoires“ nicht nur über seine Schwächen in der Zeichnung hinwegzutäuschen suchte. Die Multiplikation von den Zeitgenossen bekannten Objekten führte vielmehr zwangsläufig zur Vorgabe einer „Realität“, die es zwar in dieser Zusammenstellung nicht gegeben hatte, die jedoch dem Betrachter als „wahre“ Szene dargeboten und von diesem als solche rezipiert werden konnte.⁸ Für seine Genregemälde mußte dies umso mehr gelten, kann man doch vermuten, daß deren Bildgegenstände im „täglichen“ Leben seiner Rezipienten verankert waren. Gerade der Vergleich zu einigen seiner zeitgleichen, in den Maßen fast identischen Historiengemälden bestätigt, daß de Troy seine Genregemälde wie auch religiöse Themen in ein und derselben Weise anging, und teilweise die Erzählung in einen ähnlichen Dekor einbettete.⁹ Auch die Erzählstruktur in der „Liebeserklärung“ mit einer zentralen Szene zwischen Kavalier und Dame, um die weitere „Hinweise“ gruppiert werden, die für die

⁶ Siehe Académie Française (Hg.), *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, (2. Aufl.): „Entente. [...] Se dit aussi, Du goust [sic], de l'esprit d'un Peintre. Ce tableau est d'une bonne entente.“

⁷ Zur Literatur siehe ausführlich Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, 2002, S. 268, Nr. P.111, und S. 269-271 (Nr. P. 113a-P.114b).

⁸ Siehe Baillet de Saint-Julien 1750, S. 43-44 ; Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin, 1768, S. 120-123: „Jean-François de Troy n'a pas dessiné d'une grande correction : mais il a supplée à ce défaut une élégance qui ne permet pas de l'apercevoir.“

⁹ Siehe hierzu Leribault 2002, S. 176, Kat.-Nr. 24.

Weiterführung der Erzählung bedeutsam sind (Wandgemälde; Hund; Sofa), ähnelt der Herangehensweise des Malers in seinen Historiengemälden. Diese Indizien sprechen dafür, daß es de Troy bei seinen Genreszenen letztendlich nicht um die Wiedergabe der Realität, sondern um die kunstvolle und plausible Darbietung einer fiktiven Wirklichkeit, einer Erzählung ging.

Den 1724 von der „Kritik“ angeführten Wahrheitsgehalt kann dieses, für das Verständnis der Arbeitsweise des Malers sicherlich notwendige Wissen allerdings nur zu einem geringen Teil erklären. Aufgefallen war vielen Zeitgenossen, daß de Troy in der Darstellung des galanten Treibens von Kavalieren und Damen wie in der „Déclaration d’amour“ und der „Jarretière“ in besonderer Weise zu überzeugen verstand. Eine Begründung für die „entente“ des Malers für das galante Treiben der feinen Gesellschaft fand man im anspruchsvollen Lebensstil und mondänen gesellschaftlichen Umfeld des Malers. Pierre-Jean Mariette konstatierte eine signifikante Vorliebe für die *gens du monde* bei de Troy, der es schon immer geliebt hatte, „à frayer avec les gens de finance, et ce qu’on appelle les gros riches.“¹⁰ Der Président Charles de Brosses (1709-1777), der 1739 in Rom de Troy als Direktor der Akademie aufsuchte, schreibt über ihn: „C’est presque un seigneur [...]. Il est à son aise et tient une assez bonne maison; j’y vais souvent souper volontiers. [...] On joue aux échecs, au piquet; on converse des petites nouvelles de France [...]“¹¹ Konnte somit das Verständnis des Malers für ein ihm eigentlich verschlossenes Milieu hinreichend begründet werden, fand sich in dessen Vita auch eine Erklärung für den „goût galant“, mit dem de Troy seine Genregemälde zu komponieren verstand: „Personne n’étoit plus poli ni plus galant que de Troy avec le beau sexe [...]“¹² führt 1762 Dezallier d’Argenville an, und auch der Chevalier de Valory beschreibt de Troy im selben Jahr als einen „ami des amis du plaisirs, de quelque état qu’ils fussent“.¹³

Vollkommen unberührt blieb bei diesen Erklärungsversuchen bislang das Bildsujet des galanten Zusammentreffens von Kavalier und Dame. Zwar konnten mit den *gravures de mode* der späten 1690er Jahre überzeugende bildliche Vorbilder ausgemacht werden, doch

¹⁰ Ph. De Chennevières und A. de Montaignon (Hg.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, 6 Bde., Paris 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 101.

¹¹ In einem Brief an Madame Cortois de Quincey, Rom, 1739, in: Anatole de Montaignon und Jules Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée, d’après les manuscrits des Archives nationales*, 18 Bde., Paris, 1887-1912, Bd. 9 (1899-1900), S. 407-408.

¹² A.-J. Dezallier d’Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres [Texte imprimé], avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres. Par M*** des Sociétés royales des sciences de Londres et de Montpellier... Nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée de la Vie de plusieurs peintres*, 4 Bde., Paris 1762, Bd. 4, S. 368.

¹³ Chevalier de Valory, *Jean-François de Troy par le Chevalier de Valory*, in: L. Dussieux (Hrsg.): *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. 2, Paris 1854, S. 260-261: „[...] il se forma aux usages de la bonne compagnie et acquit une aisance noble qui le fit accueillir partout d’une façon distinguée.“; „[...] il étoit naturel qu’il se choisit [sic] des sociétés analogues à sa manière d’être.“

ob es für die Liebeserklärung gesellschaftliche, ja eventuell literarische Vorbilder oder gar eine direkte Inspirationsquelle gab, blieb in der Forschung bislang nur am Rande ein Thema. Zwar wissen wir, daß es von dem Kritiker des *Mercure de France* als „wahrheitsgetreu“ empfunden wurde, doch war dieser möglicherweise auch ein „Opfer“ der Erfindungsgabe des Malers und der Überzeugungskraft des Gemäldes? Zeugt diese Aussage von der Unkenntnis einer genauen literarischen Vorlage? Sollte das Bild einzig gefallen, oder besaß es eventuell eine sozialkritische oder auch moralisierende Intention? Kann der Kavalier auf Grund seiner Standesattribute als Angehöriger des Adel erkannt werden, so ist die gesellschaftliche Person der „Dame“, sieht man einmal von ihrer luxuriösen Kleidung ab, die einen gewissen Wohlstand voraussetzt, noch unscharf. Doch genau aus dieser gesellschaftlichen Konstellation ergeben sich vielfache Interpretationsebenen, auf die in der Folge eingegangen werden soll. Die Verortung des Bildthemas in seiner Zeit und die Rekonstruktion dieses Kontextes, in dem das Gemälde von den Zeitgenossen „gelesen“ beziehungsweise rezeptiert wurde, sind Ziel dieser Arbeit.

Ein erweiterter Überblick über die Produktion an *tableaux de mode* kann helfen, den an diese Bildform zu stellenden Fragenkatalog zu präzisieren: Wie einleitend schon dargestellt wurde, ist de Troys „Liebeserklärung“ ein frühes, in allen Einzelheiten sehr komplexes Beispiel für ein *tableau de mode*. Die positive Resonanz, wie sie in dem kurzen Absatz des *Mercure de France* zum Ausdruck kommt, mag den Maler dazu veranlaßt haben, sich in den kommenden Jahren, wenn auch nicht ausschließlich, so doch häufig mit diesem Themenfeld zu beschäftigen, für den die 1723 signierte kleinformatige Komposition „Jeune femme buvant du chocolat“ <Abb. 4> das bislang früheste bekannte Beispiel darstellt. Die nächsten Jahre sind daher geprägt von zahlreichen Einzelkompositionen und vor allem von Gegenstücken, die sämtlich der einmal herausgearbeiteten Herangehensweise und dem erfolgreichen galanten Themenspektrum angehören: Sowohl den Gemälden „Le Rendez-vous à la fontaine (oder: L’Alarme)“ von 1727, der „Lecture du roman sous l’ombrage“ von 1735 wie auch den Pendants „La Lecture dans un salon (oder: La Lecture de Molière)“, um 1730, und „L’Assemblée dans un parc (oder: La Déclaration d’amour)“ von 1732 sowie „Une Dame attachant un nœu à l’épée d’un gentilhomme“ und „Dame à sa toilette recevant un cavalier (oder: Une dame à qui sa servante passe sa robe)“, beide um 1734 gemalt, sind ein wohlgekleidetes, vermögendes Bildpersonal und ein ebenso kostbares Setting (Park, Boudoir oder Kabinett) gemeinsam <Abb. 5 bis 10>. Neben der Kleidung, den Möbeln und Kunstobjekten, für die eine ausführliche Forschungsliteratur

überzeugend nachweisen konnte, daß diese in der Entstehungszeit der Bilder „modisch“ waren, prägt diese Gemälde vor allem eine galante, ja mitunter erotische Grundstimmung.¹⁴

Vergleichbare, wenn auch nur vereinzelte Kompositionen schufen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch andere an der Akademie bedeutende Maler, zum Beispiel bereits 1723 François Lemoyne (1688-1737) mit einem großformatigen „Déjeuner de chasse“ oder auch, ebenfalls mit einem Jagdsujet, Carle Vanloo (1705-1765) mit einer „Halte de chasse“ im Jahre 1737.¹⁵ Die im Vergleich zu de Troys zumeist standardisierten Kleinformaten wohl als Dekorationsgemälde konzipierten, großflächigen Kompositionen weisen mit Kavalieren und Damen beim Jagdfrühstück eine vergleichbare galante und aristokratische Thematik auf, was – bei allen Unterschieden, die sich aus ihrer besonderen Bestimmung ergeben – ihre gemeinsame Behandlung in dieser Arbeit rechtfertigt. Neben Jean-Baptiste Pater (1693-1736) gehört auch der in der Hierarchie der Akademie hochgestellte Maler Jean Raoux (1677-1734) zu den Vertretern des Modegemäldes der ersten Hälfte des Jahrhunderts.¹⁶ Die Zahl derer, die sich schon relativ früh, das heißt ab den 1720er Jahren, dem aristokratischen Genregemälde zuwandten, ist groß.¹⁷ Hauptsächlich wurde das *tableau de mode* jedoch von drei Malern geprägt, den Historienmalern Jean-François de Troy und François Boucher sowie von dem im Jahre 1719 in die Akademie aufgenommenen Nicolas Lancret, die in dieser Arbeit eine Schlüsselstellung einnehmen. Es sind diese drei Künstler, die das *tableau de mode* in den

¹⁴ Erst ab 1738 sollte de Troy, der mittlerweile als Direktor der französischen Akademie in Rom lebte, seine Beschäftigung mit dem „Modegemälde“ beenden.

¹⁵ Hierzu gehört auch Charles-Antoine Coypel, der nicht als Maler von *tableaux de mode* hervorgetreten ist, sondern deren Formensprache in seinen satirischen Kompositionen zitierte. Was noch für Jean-François de Troy in den Jahren 1725, 1734 und 1737 – vielleicht aus werbestrategischen Gründen und der Tatsache heraus, daß es sich bei einigen der Bilder um offizielle Aufträge der Krone handelte – notwendig oder möglich war, nämlich als Professor der Akademie und Historienmaler öffentlich als „Genremaler“ in Erscheinung zu treten, scheint nach 1747 kaum noch opportun gewesen zu sein.

¹⁶ Hierbei handelt es sich in erster Linie um einerseits die Malergeneration, die – geboren im späten 17. Jahrhundert – ihre künstlerische Maturität in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte: Siehe hierzu Marianne Roland-Michel, *Watteau and his Generation, L'Art du Dix-huitième Siècle, An advertisement supplement to The Burlington Magazine*, in: *BM*, Bd. 110, März, 1968, S. i-vii.

¹⁷ Hierbei handelt es sich vor allem auch um die sogenannten *petits maîtres* der Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa Nicolas Delobel oder auch Jean-Baptiste Bénard, beide eher Profiteure denn Protagonisten dieser künstlerisch anspruchsvollen Bildlösung. Nicolas Delobel war im Salon von 1737 mit dem Porträt einer Dame, die gemeinsam mit ihrem Kind „La Serinette“ spielt, vertreten (ohne Abb.). Zu Delobel siehe Hélène Adhémar, *Autour de quelques œuvres inédites de Delobel*, in: *GBA*, Januar-Juni, 1957, S. 175-182; und Gérard Rousset-Charny, in: Cécile Dupont-Logié (Hg.), *Une journée à la cour de la Duchesse du Maine*, Ausstellungskat. Sceaux, 2003, S. 87-88, besonders Anm. 15: „Nicolas Delobel, peintre formé par les frères Boullogne, fut pensionnaire de l'Académie de France à Rome et devient académicien, en 1733. Il se spécialisa progressivement dans les scènes de genre. [...]“ Von Bénard ist ein Gemälde bekannt, daß ebenfalls ein aristokratisches Bildpersonal ausweist (siehe „La Rupture“ im Musée Nissim de Camondo, hierzu: Jean Messelet, *Musée Nissim de Camondo: catalogue des collections, rev. et augm. par Bertrand Rondot*, Paris, 1998, S. 104, Nr. 699 (zusammen mit einem als Pendant ausgewiesenen Gemälde mit dem Titel „La Bonne Aventure“). Einen Überblick über diese Künstler geben u.a. Pierre Marcel, *La Peinture française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*, Paris, [1906], S. 265-296 („Chapitre XIV. La peinture de genre“); siehe auch Robert Rey, *Quelques Satellites de Watteau. Antoine Pesne et Philippe Mercier, François Octavien - Bonaventure de Bar, François-Jérôme Chantreau*, Paris, 1931.

1720er bis 1740er Jahren maßgeblich geprägt haben, wobei François Boucher als jüngerer der drei Maler die Themen des Modegemäldes in die zweite Hälfte des Jahrhunderts überführte.

Wenngleich *tableaux de mode* bis etwa in die Mitte des 18. Jahrhunderts also zu den künstlerisch bedeutendsten Produktionen der französischen Malerei gehören, bleiben sie zahlenmäßig weit hinter der Historien- oder der Porträtmalerei zurück.¹⁸ Einen guten Überblick über die Produktion „aristokratischer“ Genregemälde gibt eine Analyse der Kunstaussstellungen, sei es des offiziellen Salons, der inoffiziellen Akademieausstellungen von 1735 und 1736 oder auch der frei zugänglichen Fronleichnamsausstellungen auf der Place Dauphine.¹⁹ Die Salonausstellung von 1725 markiert hierbei einen Wendepunkt in der Geschichte der französischen Genremalerei. Nicht nur erwachte die *Académie royale de peinture et de sculpture* aus einer über zwanzigjährigen Stagnation und nahm die aus dem vorangehenden Jahrhundert stammende Idee einer regelmäßigen Kunstaussstellung ihrer Mitglieder wieder auf. Vielmehr veranschaulicht gerade der Salon von 1725 durch die Einführung bis dato fast vollkommen unbekannter Bildsujets aus der Lebenswelt der wohlhabenden, verfeinerten Gesellschaft der Zeit eine signifikante Themenbereicherung im Umfeld der Akademie.²⁰ Neben vier *tableaux de mode* von de Troy war es Nicolas Lancret, der mit einer „Retour de chasse“ ein aristokratisches Genresujet anbot.²¹ Nicolas

¹⁸ Die überragenden, künstlerischen Qualitäten und der Innovationsgeist dieses Bildtypus sind bislang in allen Arbeiten zur französischen Malerei dieser Zeit betont worden. Hierzu gehören u.a. David Wakefield, *French Eighteenth Century Painting*, London, 1984, S. 51-52; Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven und London, [2. Aufl.] 1993, S. 22-23.

¹⁹ Einflußreich für die Verbreitung aristokratischer Modegemälde waren die freien Ausstellungen, die auf der Place Dauphine anlässlich der *Fête-Dieu*, dem Fronleichnamsfesttag, stattfanden. Hier wurde de Troy 1724 eine städtische Bühne gegeben, um in wirtschaftlich schlechten Zeiten oder, wie G.F. Koch es beschrieb, aus „Geltungstrieb“ sich einem größeren Publikum bekannt zu machen. Zur Geschichte der Ausstellungen auf der Place Dauphine siehe Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1967, S. 169-171; Prosper Dorbec gibt eine Zusammenfassung der Schriften dieser Ausstellung für das 18. Jahrhundert (Prosper Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au 18^e siècle*, in: *GBA*, Bd. 33, 1905, S. 456 und ders., in: *GBA*, Bd. 34, 1905, S. 77-86). Für eine Auflistung der in den Salonausstellungen der Akademie ausgestellten Genregemälde von 1699-1789 siehe Heather Ann Mc Pherson, *Some aspects of genre painting and its popularity in eighteenth-century France*, Dissertation University of Washington, 1982; John Collins, in: Colin B. Bailey, Philip Conisbee u. Thomas W. Gaechtgens (Hg.), *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, Ausstellungskat. Ottawa, Washington und Berlin, 2004, S. 429-440.

²⁰ Koch 1967, S. 137-141; siehe hierzu auch Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, 1991, S. 164-189 („VI. Die Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Bemühungen um ihre Reform“).

²¹ Von vier Bildern zeigte Lancret ein „aristokratisches“ Genrebild. Die drei anderen Bilder sind dem Bereich der *fête galante* zuzurechnen. Siehe Bailey/Conisbee/Gaechtgens 2004, S. 429. Für die meisten der oben genannten Maler – vielleicht mit Ausnahme Paters, der im Gegensatz zu Lancret weiterhin als Nachfolger Watteaus gilt – ist eine gute Forschungslage auszumachen. Zu Lancret: Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris, 1924; Mary Tavener, *Nicolas Lancret and Genre Themes of the Eighteenth Century (France)*, Dissertation New York University, 1986; Mary Tavener Holmes, *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, 1991 (hierzu auch Christopher Riopelle, *(Exhibition review von Tavener Holmes 1992)*, in: *BM*, Bd. 134, Nr. 1070, 1992, S. 330-332, und Alan Wintermute, *One of the Great Sponges The Art of Nicolas Lancret*, in: *Apollo*, Bd. 135, Nr. 361, 1992, S. 190-191). Zu den Zeichnungen Lancrets siehe u.a. Sophie Raux, *Les dessins de Lancret au Musée des beaux-arts*

Lancret, Schüler Gillots und Nachfolger Watteaus, hatte wie auch de Troy die Ausstellungen auf der Place Dauphine dazu genutzt, einem zunehmend interessierten Publikum zahlreiche galante Bilder darzubieten, die der *Mercure de France* – der Nachfolger des *Mercure galant* – zunächst noch summarisch auflistet.²² Verfolgt man in den nachfolgenden Salons die ausgestellten Genregemälde anhand der *Livrets*, so ist – in unterschiedlicher Intensität – eine Kontinuität in der Darbietung ähnlicher Themen aus dem Lebensbereich der Oberschichten seitens der in der Akademie zugelassenen Maler bis 1789 nachweisbar. Erst 1737, zwölf Jahre nach dem Salon von 1725, wird erneut eine offizielle Akademieausstellung im Louvre dem Publikum präsentiert. Es ist wiederum de Troy, der die Liste der zeitgenössischen aristokratischen Themen mit vier Kompositionen anführt, darunter ebenfalls ein großformatiges „Jagdfrühstück“.²³ Die nun in ein- oder zweijährigen Abständen stattfindenden Ausstellungen werden in den kommenden zwei Jahrzehnten nur noch sporadisch mit aristokratischen Bildsujets bestückt, die dann aber von denselben Malern stammen. So stellt Lancret im Jahre 1739 „Une Dame à sa toilette, prenant du Café“ (ohne Abb.) aus, ein anscheinend erfolgreiches Bildkonzept in einer Mischung von Genregemälde und Porträt, da er es 1742 mit „Une Dame dans un Jardin, prenant du Café“ <Abb. 11> wiederholt.²⁴ Ganz ähnlich wie auch bei de Troy sind hier exakte Wiedergabe von Moden, Kunst- und Alltagsgegenständen in einem aristokratischen Milieu zu finden. Es zeigt sich allerdings, daß das Modegemälde nicht nur eine Bildaufgabe vor allem der 1720er bis 1740er Jahre war, sondern auch, daß angesichts der weitaus größeren Zahl an überlieferten, hochwertigen *tableaux de mode* der offizielle Salon nur eine der Quellen zur Untersuchung des Themas sein kann. Im Gegensatz zur prestigeträchtigeren Historien- oder Porträtmalerei wurde das Modegemälde hauptsächlich

de Lille: *une mise au point sur les récentes attributions*, in: *Revue du Nord*, Bd. 74, Nr. 297-298, 1992, S. 647-662, und Rachel Akpabio, *Five drawings by Nicolas Lancret at Waddesdon manor*, in: *Apollo*, Bd. 155, Nr. 482, 2002, S. 41-45.
²² Erst 1724 sollte sich der anonyme Berichterstatter den einzelnen Werken – und darunter dem de Troy'schen Gemälde – ausführlicher widmen. Dies war sicherlich auf die in diesem Jahr begrenzte Anzahl an ausgestellten Werken zurückzuführen, zeugt aber auch von einer neuen Qualität in der Wahrnehmung von Gemälden und Ausstellungspraxis. Siehe Robert W. Berger, *Public access to art in Paris: a documentary history from the Middle Ages to 1800. Public access to art in Paris: a documentary history from the Middle Ages to 1800*, University Park, 1999, S. 149-156.

²³ Vgl. Anonymus, *Exposition de tableaux et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de peinture et de sculpture. 6 juillet 1737*, s.l., 1737, in: *CD*, Bd. XLVII, Nr. 1202 („Une Déjeuner de chasse“; „Une petite liseuse“; „Une toilette de bal“ und „Un déshabillé de Bal“). Jacques de La Joue zeigte im selben Jahr eine „Retour de chasse“; Charles-André Vanloo, genannt Carle Vanloo, ein „Déjeuner de Chasse“).

²⁴ Anonymus, *Explications des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté par M. Orry [...], à commencer le 5 jour d'aoust 1742 pour finir à la S^t Louis inclusivement*, Paris, 1742, in: *CD*, Bd. I, Nr. 15, S. 13-14: „Par M. LANCRET, Conseiller de l'Académie [...] 50. Autre [tableau] d'environ la même grandeur, représentant une Dame dans un Jardin, prenant du Caffé avec des Enfans [sic].“; hierzu Mary Tavener Holmes, *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, 1991, S. 96-97, Nr. 18- Schließlich dauert es bis 1755, dem Jahr, in dem Jean-Jacques Bachelier ein „Repos de Chasse“, Louis-Joseph Le Lorrain „Une jeune Personne en habit de masque“ und Carle Vanloo eine spanische „Conversation“ ausstellten, bis erneut aristokratische Bildthemen im Salon vertreten waren.

auf dem privaten Kunstmarkt „gehandelt“ und umging somit die üblichen Wege offizieller Akademiekunst und wachsamer Kunstkritik.²⁵ Ein mit einem Untersuchungszeitraum von einem halben Jahrhundert weit gefaßter Forschungsansatz nötigt zwangsläufig zu einer Beschränkung auf Künstler und Werke. Daß mehrere Gemälde, aber auch der ein- oder andere Maler von *tableaux de mode* unberücksichtigt bleiben muß, beziehungsweise nur vergleichend herangezogen werden kann, ist dem Verfasser bewußt. Auch soll es hier nicht um neues, in der Forschung unbekanntes Bildmaterial gehen, zumal eine zu Beginn der Arbeit unternommene Recherche nach bislang unbekanntem Genremalern und Werken zu keinen neuen Erkenntnissen führte.

Die Themen des *tableau de mode* sind in zahlreichen Medien, etwa der Druckgraphik (Buchillustration, Modestiche, Almanache) anzutreffen. Ein sehr ertragreiches, wenn auch zu weites Feld würde sich öffnen, wollte man auch die zahlreichen Buchillustrationen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts intensiver untersuchen.²⁶ Es handelt sich hierbei, bezogen auf die dem *tableau de mode* verwandten thematischen und kompositorischen Darstellungen, um eine eigene, äußerst komplexe Problematik, bei der zunächst die Frage der Verwandtschaft von Bild und Text im Zentrum steht.²⁷ Im zeitlichen Umfeld des

²⁵ Angesichts eines, im Vergleich zu den anderen Gattungen und anderen Themenbereichen der Genremalerei (Pastorale, *fête galante*, bürgerliche Genrethemen, die offensichtlich dem niederländischen Genre verpflichtet waren) relativ bescheidenen Aufkommens aristokratischer Sujets in den Salonausstellungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist die Bedeutung dieser Szenen für die Malerei kaum quantitativ zu begründen. Allenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Themen aus dem Leben der Oberschichten häufiger und von mehreren Malern im offiziellen Salon ausgestellt, als dies noch bis ca. 1750 der Fall war. Von Boucher, der im Salon, abgesehen von seinen Pastoralen, nur selten als Genremaler in Erscheinung trat, sind einige der wichtigsten *tableaux de mode* überliefert, die zum großen Teil um 1740 entstanden sind, zu einer Zeit, als sich de Troy schon von der Genremalerei abgewendet hatte (zum Beispiel „Le Déjeuner“ (1739) <Abb. 128> , „La Dame attachant sa jarretière, et sa servante (La Toilette)“ (1742) <Abb. 78> oder „La Marchande de modes (Le Matin) (1746) <Abb. 77> anzuführen. Diese Bilder werden im übrigen in Paris nicht öffentlich ausgestellt. Zu Boucher: Jo Hedley, *François Boucher. Seductive Visions*, Ausstellungskat. London, 2005, und Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles, 2006.

²⁶ Siehe zu diesem Thema u.a. Jean Furstenberg, *La Gravure originale dans l'illustration du livre français au dix-huitième siècle / Die Original-Graphik in der französischen Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts*, Hamburg, 1975 (hier vor allem S. 120-124); Renate Weinreich, *Leselust und Augenweide: illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*, Ausstellungskat. Berlin, 1978, S. 16-107 (zu französischen Ausgaben); Jutta von Simson, *Zur Geschichte der französischen Buchillustration im 18. Jahrhundert*, in: Gerhard Langemeyer (Hg.), *Bildervelten. Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Aus der Sammlung von Ritter*, Ausstellungskat. Dortmund, 1985, S. 14-19. Für den deutschen Raum siehe, hauptsächlich zur Illustrierung von Historie, Hans Jacob Meier, *Die Buchillustrationen des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München, 1994. Einen Fragenkatalog zur Illustration bei: Isabelle Michel-Evrard, *Les ressources interdisciplinaires de l'étude de l'illustration au dix-huitième siècle*, in: Julia V. Douthwaite und Mary Vidal (Hg.), *The interdisciplinary century: tensions and convergences in eighteenth-century art, history and literature*, Oxford 2005 [SV/EC, Nr. 4, 2005], S. 41-59.

²⁷ Die Komplexität dieser Fragestellung verdeutlicht anschaulich: Françoise Rubellin, *A propos des gravures de La Voiture embourbée de Marivaux*, in: Roger Lathuillère (Hg.), *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle: Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric Deloffre*, Paris, 1990, S. 367-379. Siehe Scarron/Oudry, Suite des Figures pour le Roman comique (vers 1732), Furstenberg 1975, S. 174-183, Nr. 29- Nr. 33; Oudry, La Fontaine, Fables choisies, Paris, 1755-1759. (Furstenberg 1975, S. 192-193, Nr. 38 („Le Singe et le Léopard.“; Gravure par Louis Le Mire). 1734 etwa erschien eine neue Ausgabe der Komödien von Molière, zu der François Boucher die Illustration beitrug. Dieser Ausgabe folgten zahlreiche Nachdrucke (z.B. Paris, 1896 in 2

Modegemäldes entstanden, geben solche Buchillustrationen Auskunft über die Nutzung von verschiedenen, der Komödie entlehnten Charakteren, über ihre Ausstattung, sowie die Gestik und Mimik der Protagonisten. In diesem Sinne sind diese explizit als Buchillustration intendierten Szenen, die aus ihrem originären Kontext herausgerissen oftmals als einfache „Genreszenen“ gelten, eine reiche ikonographische Quelle zum weiteren Verständnis der zeitgleichen *tableaux de mode*. Gleichmaßen ist das Modegemälde von anderen Verbildlichungen aristokratischer Themen – Porzellan, Holztäfelung, Möbel; etc. – abzugrenzen. Das Gemälde steht in einer eigenen Bildtradition, ist ein teures Sammlerobjekt und aufwendig komponiert.

Auch dem Einfluß der holländischen Genrebilder auf die Genreproduktion in Frankreich kann im Folgenden nur punktuell nachgegangen werden. Ihre Bedeutung konnte im Übrigen überzeugend nachgewiesen werden.²⁸ Daß das vermehrte Aufkommen von holländischen Genregemälden in französischen Sammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die positive Rezeption des französischen Modebildes vorbereitete, scheint unbestreitbar und wesentlicher Faktor auch für den Erfolg des *tableau de mode* zu sein.²⁹ Die französischen Maler suchten dabei bewußt die Nähe zu den Modegemälden ihrer holländischen Malerkollegen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, indem sie zum Beispiel die annähernd standardisierten Bildmaße, Kompositionsschemata oder auch die feinmalersche Oberflächenbehandlung der holländischen Genrebilder eines Gerard Ter

Bänden). Aufbauend auf den Editionen von 1660 bis 1672 und der ersten vollständigen Ausgabe von 1682, die mit Gravuren von Sauv  nach Brissart versehen war und denen Boucher zum großen Teil in der Auswahl und Ausführung der Szenen folgte, schuf Boucher ein Bildrepertoire, das die Komödien des 17. Jahrhunderts hauptsächlich in Interieurs und Kostümen seiner Zeit zeigte. Siehe hierzu ausführlich Per Bjurström, *Les illustrations de Boucher pour Molière*, in: Nils Gösta Sandblad (Hg.), *Idea and Form: Studies in the History of Art*, Stockholm, 1959, S. 138-152, dort mit einem Katalog der Zeichnungen Bouchers.

²⁸ Das Aufkommen des niederländischen Genrebildes auf dem französischen Kunstmarkt und dessen Einfluß auf die französische Malerei des 18. Jahrhunderts ist in der Vergangenheit bereits Gegenstand ausführlicher Forschungen gewesen. Hierzu siehe zum Beispiel Horst Gersons immer noch gültiges Basiswerk über die „Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ (Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942 (2. Aufl. Amsterdam 1983)) sowie weitergehender Studien wie Oliver T. Banks, *Watteau and the North. Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*, New York [u.a.], 1977. Oliver T. Banks bezeichnete in seiner Arbeit über den Einfluß der niederländischen Malerei auf die französische Malerei des „Rokoko“ Bilder dieser Künstler treffend als „cabinet-pictures“ und „tableaux de modes“ (vgl. Banks 1977, S. 103, wonach die Bilder Dous, Terborchs, Metsus und Mieris „were never highly valued than in eighteenth-century France.“). Anzuführen sind hier auch die zahlreichen Arbeiten zum Einfluß einzelner flämischer und holländischer Künstler auf Maler des 18. Jahrhunderts. Siehe hierzu u.a. Jean Cailleux, *Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt*, in: Albert Chatelet und Nicole Reynaud (Hg.), *Etudes d'art français offertes  Charles Sterling*, Paris, 1975, S. 287-305.

²⁹ Die Diskussion zur engen Verwandtschaft des französischen *tableau de mode* mit dem holländischen Genrebild des 17. Jahrhunderts beschränkte sich allerdings auf gattungsspezifische und stilistische Fragen. Siehe hierzu etwa Marcel 1906, S. 266 (für eine kritische Sicht auf die Quellenlage, die Marcells Arbeit zu Grund lag: Georges Wildenstein, *Le Got pour la Peinture dans le Cercle de la Bourgeoisie parisienne autour de 1700*, in: *GBA*, Bd. 48, September, 1956, S. 113-194, S. 114, Anm. 3), ferner Everett Fahy, *The Wrightsman Collection: Paintings, Drawings, Sculpture*, Bd. 5, New York, 1973, S. 29, Pierre Rosenberg, *La donation Herbettes*, in: *Revue du Louvre*, Bd. 26, Nr. 2, 1976, S. 98, Anm. 5; Jean-Luc Bordeaux, *Jean-François de Troy - Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works*, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 10, Nr. 20, 1989, S. 158.

Borch, Caspar Netscher, oder auch Frans Van Mieris imitierten. Wenn François Boucher im Jahre 1750 der schwedischen Kronprinzessin Lovisa Ulrike ein Gemälde vorschlägt, in dem unter anderem eine Dame dargestellt sein würde, die „un bel habit dans le goût de Miris [*sic*]“ trage, so verdeutlicht dies exemplarisch die Konditionen eines mittlerweile internationalen Kunstmarktes, die ein Arbeiten nahe an den Geschmacksvorstellungen der Rezipienten nahelegten.³⁰

Zahlreiche Modegemälde beinhalten offensichtlich eine Erzählung, die bisweilen auf einer literarischen Vorlage basiert oder im Sinne einer Situationsbeschreibung erfolgt. Gerade in der umständlichen Titelvergabe wird deutlich, daß die Zeitgenossen hier die Wiedergabe einer Anekdote sahen, dabei allerdings nicht unbedingt das genaue literarische Vorbild erkannten.³¹ Viele der Bildthemen sind allgemeingültiger Natur und dienen zumindest vordergründig einzig der Verbildlichung von Moden und mondänen Verhaltensweisen. Ein sich lockerndes Strumpfband, eine stürmische Liebeserklärung im Boudoir, die morgendliche Einnahme von Tee, Kaffee oder Schokolade wie auch zahlreiche, mit einer erotischen Ebene hinterlegte Gesellschaftsspiele waren bereits um die Jahrhundertwende in den *gravures de mode* überliefert. Warum diese Szenen gerade in den 1720-1740er Jahren eine Übertragung in ein anderes Medium erfahren haben, wird zu klären sein. Dabei bestand die Attraktivität eines Gemäldes in der Schnelligkeit, mit der Maler neue Moden, sei es in der Kleidung, im Bereich der Luxusobjekte oder eventuell auch in der Wiedergabe einer Erzählung – in ihre Kompositionen aufnahmen. Gerade die Vorstellung von der Aktualität der *tableaux de mode* gilt es für den zeitgenössischen Rezipienten zu rekonstruieren.³² Desweiteren wird bei der Analyse zu berücksichtigen sein,

³⁰ Boucher hatte 1745 einen Auftrag für eine Reihe der „Vier Tageszeiten“ für die schwedische Kronprinzessin erhalten, den er bis auf ein Gemälde – die „Marchande de modes“ oder „Le Matin“ (1746) <Abb. 77> – niemals fertigstellte. Dem Drängen der schwedischen Kontaktpersonen in Paris versuchte er im Jahre 1750 mit dem Vorschlag für ein einziges Gemälde mit einer ausgefallenen Komposition zu begegnen: „Un peintre sera occupé à finir un portrait, qui sera celui de la Madame Royale. Une dame bien mise viendra par-derrrière l'ouvrage du Peintre. Les ornements représenteront la chambre de Madame Royale“ (vgl. Jan Heidner (Hg.), *Carl Fredrik Scheffer: lettres particulières à Carl Gustaf Tessin; 1744 – 1752*, Stockholm, 1982, S. 214-215). Carl Fredrik Scheffers Brief nach Schweden enthält eine Skizze [wohl von Boucher], auf der handschriftlich Bouchers Idee festgehalten wurde, und die interessante Einblicke in die Arbeitsweise des Malers gewährt: „J'ay des rideaux et des meubles qui marqueront un appartement [*sic*] magnifique, tel pourroit etre celui de la Princesse. Une Dame qui vient regarder le tableau [das Porträt der Prinzessin im Bild] par derriere et qui aura un bel habit de satin blanc dans le goût de Miris.“ (s. zu dem Auftrag Alastair Laing u. Pierre Rosenberg (Hg.), *François Boucher, 1703-1770*, Ausstellungskat. New York, Detroit und Paris, 1986, S. 226-230, Nr. 51; siehe Hyde 2006, S. 121-124, mit einer Wiedergabe der Skizze, S. 124, Abb. 18).

³¹ Der Chevalier de Neufville de Brunaubois Montador beschreibt zum Beispiel in der „Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre, Lettre à madame la marquise de S.P.R.“ die aus der Reihe der „Vier Tageszeiten“ bekannte Komposition „Le Matin“ (1737) <Abb. 22> von Nicolas Lancret umständlich als „un Abbé de mode à la toilette d'une femme galante.“ Chevalier de Neufville de Brunaubois Montador, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre, Lettre à madame la marquise de S.P.R., [Paris] [s.d.] 1738*, in: *CD*, Bd. 1, Nr. 8, S. 9.

³² In diesem Sinne ist ein Verweis auf den Aufsatz von Mimi Hellman wichtig, in dem sie die Verbindung und Bedeutungsstrategien von Luxusmöbeln und Konsumenten aus dem Milieu der Elite untersucht: Mimi

daß die Modegemälde mitunter unterschiedliche Funktionen besaßen, die von als Pendants konzipierten Kabinettstücken bis hin zu großformatigen Dekorationsbildern reichen. Neben den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers gehörten entscheidend auch die architektonischen Gegebenheiten des Ortes, für das ein Gemälde gedacht war, zu den Umständen, welche die Ausarbeitung des Sujets mitbestimmten.³³ Dabei wissen wir heute nur für einen sehr kleinen Teil der Modegemälde, in welchem Umfeld und unter welchen Bedingungen sie „konsumiert“ wurden beziehungsweise in welcher Form sie in das „alltägliche“ Leben der Rezipienten integriert waren. Wechselnde Anforderungen führten hier zwangsläufig zu einer unterschiedlichen Annäherung an die Auswahl und Verbildlichung eines Sujets. Die im Salon ausgestellten Modegemälde prägt ein galanter Tonfall, der zunächst als moderat zu bewerten ist, vergleicht man ihn mit deutlich erotisch-libertinen oder auch obzönen Sujets, wie sie etwa Francois Boucher in den 1760er Jahren malte. Die Gegenstücke „La Jupe relevée“ und „Jeune femme à la bourdalou“, auch bekannt als „La toilette intime“, zeigen wie auch die im Salon ausgestellten Genrebilder de Troys oder Lancrets kostbare Interieurs und „feine Leute“, diesmal jedoch in Situationen aus ihrem Intimleben wie zum Beispiel dem Toilettengang. Eine Liebeserklärung, der Austausch von Blicken in einem Park, die gemeinsame Lektüre im Bosquett einerseits und „handfeste“ Erotik andererseits – es wird in dieser Arbeit auch darum gehen, die konzeptionellen Unterschiede zwischen diesen Gemäldetypen herauszuarbeiten und die unterschiedlichen Grade von Galanterie und Libertinage, die diesen Bildern eigen ist, darzulegen.

Jedwede Beschäftigung mit dem *tableau de mode* muß die Tatsache berücksichtigen, daß es sich bei den Auftraggebern und Sammlern von Modebildern um ein eng zu begrenzendes Milieu handelt. Auf Grund eines in Teilen eindeutig als adelig identifizierbaren Bildpersonals und von Tätigkeiten, die gemeinhin zur adligen Lebensweise gehören, soll zur Charakterisierung dieser Gemälde im Folgenden der heuristische Begriff des „aristokratischen“ Genres angewandt werden. Soweit dies für das frühe 18. Jahrhundert dokumentiert ist, gehören die Sammler des *tableau de mode* unterschiedlichen sozialen Gruppen an. Sowohl Mitglieder des Hofadels, der städtischen Aristokratie als auch des reichen Bürgertums (zum Beispiel *Financiers* und *Fermiers Généraux*) sammelten oder umgaben sich mit Szenen, in denen ein auf den ersten Blick typisch aristokratisch erscheinendes Lebensideal der Zeit vermittelt wird.³⁴ Für die hier

Hellman, *Furniture, Socialbility, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 32, Nr 4, 1999, S. 415-445.

³³ Siehe hierzu Colin B. Bailey, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 13-18.

³⁴ Zur Verbindung von Genre und Hofgesellschaft bereits im Mittelalter: Arnout Balis, *Les nouveaux genres et le*

interessierenden 1720er Jahre ist eine deutliche Veränderung der sozialen Strukturen augenfällig. Das mondäne Leben war im 17. Jahrhundert noch eine fast exklusiv höfische Angelegenheit, für das der Hof in Versailles die Bühne bildete. Seit dem frühen 18. Jahrhundert jedoch, und dann beschleunigt durch den Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 und die exzessiven ersten Jahre der *Régence*, hatte sich in Paris eine Schicht herausgebildet, die im Gegensatz zum begrenzten höfischen Raum zuvor nun eine gesellschaftliche Erweiterung und die Integration bislang ausgeschlossener Gruppen erfuhr. Neben dem reichen Geburtsadel gehörten vermehrt Mitglieder des Amtsadels (*Noblesse de robe*) wie auch Schriftsteller und Vertreter der *Haute Bourgeoisie*, die in der *Régence* durch Handel und Spekulation zu schnellen und immensen Reichtümern gekommen waren, zur sozialen und kulturellen „Elite“. Verbunden durch ökonomische, politische und intellektuelle Interessen besaßen alle Teilnehmer an dieser neuen Elite – trotz ihrer unterschiedlichen sozialen Herkunft – ein gemeinschaftliches aristokratisch geprägtes und verbindliches Lebensideal. Ob dieses gemeinsame Lebensideal eine in kleinste Glieder ausdifferenzierte Gesellschaft wie die des *Ancien Régime* zu einer „gesellschaftliche Elite“ zu vereinen vermochte, oder ob wir es weiterhin mit konkurrierenden sozialen Gruppierungen zu tun haben, die in der Stadt Paris parallel mit- oder gegeneinander die urbane Gesellschaft bildeten, wird aufzuzeigen sein.³⁵ Die Beantwortung dieser Frage ist spannend für das Verständnis des neuen Bildtypus *tableau de mode*, der ab ca. 1720 auf höchstem künstlerischem Niveau und mit zahlreichen Beispielen Verhaltensweisen und Moden einer sichtbar reichen Gesellschaft reflektierte. Zeigt das *tableau de mode* soziale Unterschiede und Differenzierungen, und wenn, wie werden diese in dem dargestellten Bildpersonal reflektiert? Oder läßt sich letztendlich ein Typus eines ständeübergreifenden „aristokratischen“ Genrebildes ausmachen, das für alle Mitglieder der urbanen Elite, ob *haut bourgeois* oder *noble*, verbindliche Formeln ausprägt? Ob bürgerlicher oder adeliger Herkunft, gemeinsamer Nenner war das Vorbild einer aristokratischen Lebensführung. Wie definiert sich dann aber die Funktion solcher Bilder als Repräsentationsleistung des vermögenden Bürgertums, wenn dieses mit seinen Selbstbildern das adelige Modell bevorzugt? Warum wurde überhaupt die Darstellung des eigenen „Alltages“ für die Teile der Elite der französischen Gesellschaft zu einem bestimmten, von gesellschaftlichen Umbrüchen gekennzeichneten Zeitpunkt an bedeutend und, in der Folge, zu einer, wenn

mécénat bourgeois, in: Jan van der Stock (Hg.), *La Ville en Flandre, culture et société 1477-1787*, Ausstellungskat. Brüssel, 1991, S. 242.

³⁵ Anzuführen sind hier die Diskussionen bei Guy Lemarchand, *La France au XVIIIe siècle: élites ou noblesse et bourgeoisie*, in: *Cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, Nr. 51, 1993, 105-123; und Jean-Pierre Brancourt, *L'évolution du critère de l'élite au XVIIIe siècle*, in: *Bulletin de l'Association d'Entraide de la Noblesse française*, Nr. 22, Oktober, 1994, S. 9 – 17. Siehe auch Charles Kunstler, *La vie quotidienne sous la Régence*, Paris, 1960 und Jean Meyer, *La vie quotidienne en France au temps de la Régence*, Paris, 1979.

auch zeitlich begrenzten, wichtigen Bildaufgabe der französischen Malerei?

Fehlende öffentliche Aufträge zwangen ab dem frühen 18. Jahrhundert die Künstler, sich an den Vorlieben des Kunstmarktes zu orientieren. Die Abläufe, wie sich unter diesen Bedingungen neue Gattungen generierten, sollen im Folgenden am Beispiel der Modegemälde untersucht werden. Suchte der Künstler in dieser Zeit etwa eigenmotiviert neue Themen, mit denen er dann auf den öffentlichen Ausstellungen das Kundeninteresse an seinem Produkt zu erwecken hoffte? Die Vehemenz, mit der sich zum Beispiel der Historienmaler und Akademieprofessor Jean-François de Troy zu Beginn der 1720er Jahre auf dem Pariser Kunstmarkt mit der neuen Gattung des galant-aristokratischen *tableau de mode* aufstellte, läßt einen bedeutenden Anteil Eigendynamik und Geschäftssinn seitens des Künstlers bei der Bildfindung vermuten.³⁶ Die genauen Zusammenhänge zwischen Auftraggeber und Künstler sind für die Genese des *tableau de mode* noch aufzuzeigen: War es eventuell eine gesellschaftliche, noch genau zu definierende Gruppe – zum Beispiel die tonangebende „Elite“? –, von der die Themen des Modegemäldes vorgegeben wurden und die damit das Bedürfnis nach einem Produkt auch über ihre eigene Gruppe hinaus erzeugte und kultivierte? Konnte sich eine Bildgattung erst einmal in der öffentlichen Meinung etablieren und wurde als Kriterium des *bon goût* gewertet, so bestand die Aussicht auf ertragreiche und publikumswirksame Aufträge, wie dies etwa beim Modegemälde mit den königlichen Aufträgen von 1734 und 1737 deutlich wird. Es wird daher in den folgenden Kapiteln schließlich auch um die Frage gehen, ob und welche Erwartungen der Käufer die Herausbildung einer Malerei mit dem besonderen thematischen Ausschnitt aus dem Leben der Oberschichten der *Régence* befördert haben, den die *tableaux de mode* schließlich dem Betrachter darboten. Ganz generell sind die Themenwahl der Künstler und die bildkünstlerische Gestaltung der *tableaux de mode* in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von einer für die Zeit des Umbruchs nach 1715 bezeichnenden Gemengelage geprägt. Hierzu gehörten ebenso die oftmals angeführten Charakteristika der im urbanen Milieu agierenden *Régence*-Gesellschaft wie *honnêteté*, aber auch Galanterie, Libertinage und *débauche*, die sich in der besonderen kulturellen,

³⁶ Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 429 und Leribault 2002, S. 58-59; zur Salonausstellung von 1725 siehe Anonymus, *Exposition des tableaux des peintres de l'Académie au grand Salon du Louvre 1725*, s.l., 1725, in: CD, Bd. XLVI, Nr. 1190; siehe auch Georges Wildenstein, *Le Salon de 1725. Comte Rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1725*, Paris, 1924, zu de Troy a.a.O., S. 39-40; siehe zum akademischen Werdegang de Troys auch Thierry Bajou, in: Philippe Le Leyzour [u.a.], *Les peintres du roi: 1648 – 1793*, Ausstellungskat. Tours und Toulouse, Paris, 2000, S. 128-130, Nr. 21. Vgl. zu Fragen der „Entrepreneurship“ u.a. bei de Troy Clemence Candace, *Unexpected consequences: The concours de peinture of 1727 and history painting in early eighteenth-century Paris*, unveröffentl. Dissertation Yale University, 1992, S. 195-205. Generell zur Situation in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Chistian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rom, 1993, S. 223-235 („La théorie face à la pratique artistique des années 1740“).

politischen, sozialen wie auch wirtschaftlichen Situation nach dem Ableben Ludwigs XIV. in Paris ausbreiteten. Auch die Wirkmacht der Tradierung überkommener gesellschaftlicher Ideale und Verhaltensmuster gilt es zu berücksichtigen, die eine der Zeit geschuldete Neuinterpretation erfuhr.

In den anknüpfenden Kapiteln I.2 bis I.6 folgen weitere einleitende Erläuterungen zur Begriffsgeschichte und zur zeitlichen Eingrenzung des Themas wie auch eine Skizzierung des Forschungsstands und der Quellenlage zum *tableau de mode*.

I.2. Begriffsgeschichte

Pierre-Jean Mariette verwendet in der aufkommenden Kunstgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts den Begriff des *tableau de mode*, um die Genrebilder im *Œuvre* Jean-François de Troys, in denen er die Moden und Sitten der aristokratischen Gesellschaft ins Bild setzte, zu kennzeichnen. In seiner posthum veröffentlichten Lebensbeschreibung des Malers verweist Mariette in einer knapp gehaltenen Anmerkung auf dessen *tableaux de mode*: „Il [Jean-François de Troy] a beaucoup plu à Paris par ses petits tableaux de modes, qui sont en effet plus soignés que ses grands tableaux d’histoire; mais je ne pense pas que ce soit sur ces ouvrages qu’il fonde sa réputation [...]”³⁷ Ebenso wird im anonym verfaßten „Extrait de la vie de M. de Troy, peintre du roi et directeur de son Académie à Rome” von fünf „tableaux de mode” berichtet, die unter anderem in der Ausstellung von 1725 ausgestellt wurden.³⁸ Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine allgemein gültige zeitgenössische Bezeichnung. So faßte der anonyme Autor zur Salonausstellung von 1725 im „Mercure de France“ die im *Salon Carré* des Louvre ausgestellten Genrebilder de Troys noch verallgemeinernd unter dem Begriff „Tableaux très-galands“ zusammen.³⁹ Gleiches gilt für Dezallier d’Argenville (1680-1765), der in seinem „Abrégé de la vie des plus fameux peintres“ (1762) generell von „sujets galans [sic]“ oder auch „morceaux galans [sic]“ spricht, wenn es sich um die Genreszenen de Troys handelt.⁴⁰ Der Kunsthändler Edme-François

³⁷ Mariette 1851-1860, S. 101.

³⁸ „En 1725, [...]. Trois autres tableaux de mode, l’un représentant le jeu de pied de bœuf, le second un jeune homme avec une jeune fille auprès d’une fontaine, le troisième des dames et des messieurs dans un bosquet; une des dames fait une lecture.“ (Anonymus, *Extrait de la vie de M. de Troy, peintre du roi et directeur de son Académie à Rome*, in: L. Dussieux (Hrsg.): *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. II, Paris 1854, S. 274-280, S. 274-275).

³⁹ Wildenstein 1924, S. 40: „Il y avoit [sic] encore du même Auteur [de Troy] trois petits Tableaux très-galands, d’environ 24. pouces de haut sur 18. Au premier une declaration d’amour. [...]“; vgl. den *Mercure de France*, Juni 1734, S. 1405: „Sujet François et très galant“.

⁴⁰ Dezallier d’Argenville 1762, Bd. 4, S. 371 („De Troy, fils“): „Ses ouvrages sont répandus dans tous les cabinets: comme son génie le portoit [sic] aux sujets galans, il a fait peu tableaux d’autel.“, siehe auch a.a.O., S.

Gersaint (1694-1750) etwa bezeichnet eine Komposition Lancrets noch im Jahre 1749 verallgemeinernd als ein „sujet agréable“.⁴¹ Im Gegensatz zur *fête galante* von Antoine Watteau ist die Bezeichnung *tableau de mode* nicht von der Akademie geprägt worden; gerade an der Schnittstelle von *fête galante* und „realistischem“ Modegemälde werden dann auch die Bezeichnungen willkürlich.⁴² Daß allerdings auch innerhalb der Akademie eine begriffliche Vieldeutigkeit beziehungsweise Ungenauigkeit vorherrschte, zeigt sich exemplarisch am Beispiel des Schülers Watteaus, Jean-Baptiste Pater. Dieser wurde im Jahre 1728 von der Akademie als „peintre des sujets modernes“ aufgenommen;⁴³ eine strenge Unterteilung dessen, was nicht zur Historienmalerei gehörte, gab es demnach nur durch eine unscharfe Terminologie. Neben „elegant“, „galant“, „modern“, „piquant“ oder auch „françois“ wurde der Themenbereich aus dem Leben der Oberschichten auch als „modisch“ gewertet.⁴⁴ Die Tatsache, daß eine Gruppe von Gemälden aktuelle Moden verbildlicht, hat zu der Entstehung des Begriffes beigetragen, der in dieser Form schon – hier bezogen auf die „figures de mode“ von Abraham Bosse (1602-1676) – für das späte 17. Jahrhundert überliefert ist.⁴⁵

Das *tableau de mode* als eigener Gattungsbegriff existierte im 18. Jahrhundert nicht; ähnlich den *fêtes galantes* von Watteau standen die Modebilder außerhalb der traditionellen Gattungslehre der Akademie.⁴⁶ Noch Diderot und Watelet verstanden unter „Genre“ all

373: „[...] trois pièces en hauteur, sçavoir, la conversation, le jeu du pied de bœuf, & la Fontaine, morceaux galans gravés par Cochin père.“

⁴¹ Edme-François Gersaint, *Catalogue d'une grande collection de tableaux des meilleurs maîtres, d'Italie, de Flandres, & de France*, [...], par E.F. Gersaint, Paris, 1749, S. 7, Nr. 41.

⁴² Siehe etwa Tavener Holmes 1991; ferner Bordeaux 1989, S. 143-169, S. 147.

⁴³ Philipp Conisbee, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford, 1981, S. 154. Gerade in den multiplen Bezeichnungen dieser Bilder wird die Unsicherheit deutlich, mit der Theoretiker und Kritiker einer bislang unbekanntten Bildform begegneten. (vgl. Katharina Krause, *Genrebilder: Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy*, in: Klaus G. Beuckers und Annemarie Jaeggi (Hg.), *Festschrift für Johannes Lagner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, Münster, 1997, S. 141-162, S. 141); vgl. auch Rémy Saisselin, *Rococo as a Dream of Happiness*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 19, 1960, S. 145-152.

⁴⁴ Zu „piquant“ siehe den Mercure de France (April 1735, S. 756) anlässlich der Veröffentlichung eines Nachstiches des Gemäldes „Le Jeu de Pied-de-Bœuf“ von de Troy durch Charles-Nicolas Cochin; siehe auch [Abbé Desfontaines], *Explications des peintures, sculptures et gravures tirées des Observations sur les écrits modernes de l'abbé Desfontaines*, s.l., 1739, in: CD, Bd. XLVII, Nr. 1210: „Monsieur Lancret a montré qu'il fait tout ce qu'il vaut de son pinceau élégant, delicat et galant. [...] Son repos de chasse et d'autres petits tableaux de sa facon [sic] ont paru dignes de lui.“

⁴⁵ Siehe Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez [sic] d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts figurés sous les tableaux, les statues, et les estampes*, 3 Bde., Paris, 1699-1700, Bd. 3, 1700, (2. Teil), S. 184, der bei Bosse von „figures de mode“ spricht; siehe auch B. Anderman, in: Patrick Ramade und Martin Eidelberg (Hg.), *Watteau et la fête galante*, Ausstellungskat. Valenciennes, 2004, S. 35.

⁴⁶ Im Gegensatz zu Frankreich haben andere Länder relativ früh feststehende Begriffe gefunden, so etwa der im deutschen Sprachraum gebräuchliche Begriff des „Gesellschaftsbildes“, der bereits in den „Betrachtungen über die Malerei“ (Leipzig, 1762) von Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) ausführlich beschrieben und als „realistische Wiedergabe des alltäglichen Lebens“ definiert wurde (siehe hierzu: Edith Prochazka, *Das Münchner Gesellschaftsbild im 18. Jahrhundert. Ausdruck seiner Zeit und künstlerische Idee*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Nr. 103, 1978, S. 7- 93, S. 8-9 („Der Begriff Gesellschaftsbild“) und a.a.O., S. 12-13). Gleiches gilt für den im niederländischen und englischen Sprachraum verwendeten Begriff der „Conversatie“ beziehungsweise des „conversation piece“, der weitaus mehr umfaßt als ein „Gruppenporträt“ oder eine Genreszene in einem

jene Themenbereiche der Malerei, die nicht der Historienmalerei zuzuordnen waren. Das Fehlen einer generellen Gattungsbezeichnung für die Genremalerei, die bekanntermaßen erst 1791 bei Quatremère de Quincy öffentlich mit der Darstellung des Alltagslebens gleichgesetzt und als solche von der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert in Franz Kuglers „Handbuch der Geschichte der Malerei“ (1847) definiert wurde, hat die Kunstgeschichte mit einem Definitionsfächer beantwortet.⁴⁷ Hierbei ging es folgerichtig um die Unterteilung verschiedener Untergattungen der im Sinne des 19. Jahrhunderts als Genremalerei verstandenen „realistischen“ Malerei des 18. Jahrhunderts. In Abgrenzung zum niederen und bürgerlichen Genre, Unterteilungen, die ihren Ursprung in den theoretischen Schriften in Holland und Frankreich des 17. Jahrhunderts haben, wird der Bereich des *tableau de mode* abwechselnd als hohes, aristokratisches, höfisches, ja gar mondänes Genre bezeichnet.⁴⁸ Erst in der jüngeren Forschung hat sich die Gruppierung von Genreszenen mit Bildsujets aus dem aristokratischen Leben unter dem Begriff des *tableau de mode* fast exklusiv für de Troy durchgesetzt, wird jedoch mittlerweile generell, und so auch in dieser Arbeit, auf Genrebilder mit aristokratischen Themen angewendet.⁴⁹ Dieser Begriffsvielfalt wurde in

Intérieur mit zahlreichem Bildpersonal. Vgl. Ralph Edwards, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730: a study in Origins*, London, 1954; Prochazka 1978, S. 13-15 („Der Begriff Konversationsstück“); Jacques Carré, *La représentation du savoir-vivre dans la conversation-piece anglaise au XVIIIe siècle*, in: Alain Montandon (Hg.), *Convivialité et politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, 1993, S. 90-103; siehe auch Ellen G. d'Oench, in: Jane Turner (Hg.), *Dictionary of art*, 34 Bde., New York, 1996, Bd. 7, S. 784-787 („Conversation piece“).

⁴⁷ Siehe hierzu Franz J. Böhm, *Begriff und Wesen des Genre*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 22, 1928, S. 166-191; W. Stechow und C. Comer, *The History of the Term „Genre“*, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Bd. 33, Nr. 2, 1975-1976, S. 89-94; ferner Krause 1997; Barbara Gaetgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin, 2002; Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, [Berlin], 2004; für eine kritische Betrachtung des Buches: Thomas Fusenig, *Rezension von: Norbert Schneider: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin, 2004, in: *sehpunkte*, 5 (2005), Nr. 1 [15.01.2005], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2005/01/4956.html>>.

⁴⁸ Zu Fragen der Terminologie zur Genremalerei im frühen 18. Jahrhundert zwischen „aristokratisch“ oder „höfisch“ siehe unter anderem den Beitrag „Genrekunst“ von Anonymus, *Genrekunst*, in: Harald Olbrich (Hg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, Leipzig, 1989, S. 694-696; ferner Helen Langdon, *Genre*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 12, London 1996, S. 286-296. Katharina Krause definiert „aristokratisch“ als „eine Reihe von Verhaltensweisen, die ihren Ursprung in den neuen „marques de noblesse“ des 17. Jahrhunderts haben, aber nicht auf den Schwertadel beschränkt sind (Krause 1997, S. 141-141, Anm. 2). Diese Definition soll in der vorliegenden Arbeit übernommen werden, da die Bilder m. E. „aristokratische“ Werte vermitteln. Eine Zusammenfassung der Terminologie zur Genremalerei im frühen 18. Jahrhundert bei Prochazka 1978, S. 8-15; Günter Herzog, in: Hildegard Wiewelhove (Hg.), *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, Ausstellungskat. Bielefeld, 2000, S. 69-81 („Kultivierte Gesellschaftsbilder in kultivierter Natur – ‘Fêtes champêtres’ und ‘Fêtes galantes’“); Gaetgens, B. 2002; ferner Martin Eidelberg, *Watteau, peintre des fêtes galantes*, in: Ramade/Eidelberg 2004, S. 17-27; Barbara Anderman, *La notion de peinture de genre à l'époque de Watteau*, in: Ramade/Eidelberg 2004, S. 29-43; zu de Troy und dem *tableau de mode*: a.a.O., S. 35-36; Denise Amy Baxter, *Jean-François de Troy's tableaux de mode: Defining a Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France*, Dissertation University of California, Santa Barbara, 2003, S. 8-16 („Defining « tableau de mode »“); sowie Barbara Gaetgens, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 40-59 („Die Theorie der französischen Genremalerei im europäischen Kontext“).

⁴⁹ Günter Herzog verwendet den Begriff des *tableau de mode* etwa durchgängig für Sujets aus dem Leben der aristokratischen Welt oder des wohlhabenden Bürgertums, beispielsweise um die holländischen Genregemälde des frühen 17. Jahrhunderts (David Vinckboons, Willem Buytewech) oder auch um Abraham Bosses Gravuren zu bezeichnen (vgl. G. Herzog, in: Wiewelhove 2000, S. 74). Nach Herzog „gelang es

der jüngsten Forschung für das *tableau de mode* der Begriff des „urbanen“ Genres hinzugefügt.⁵⁰ In der vorliegenden Arbeit wird zu diskutieren sein, ob sich die zeitgenössische Definition von „Urbanität“, mit der zum Beispiel Voltaire der besonderen gesellschaftlich-historischen Situation im Frankreich des frühen 18. Jahrhundert mit einer städtisch geprägten, sich gleichermaßen aus Aristokratie und Bürgertum zusammensetzenden Führungselite gerecht zu werden glaubte, dazu eignet, die intentional zu starren Begriffe „bürgerlich“ und „aristokratisch“ zu ersetzen.

I.3. Zur räumlichen und zeitlichen Eingrenzung

Das weiter oben angeführte Zitat aus Pierre-Jean Mariettes (1694-1774) „Abecedario“ legitimiert für die vorliegende Arbeit die Eingrenzung auf die Stadt Paris als soziales und kulturelles Zentrum Frankreichs und deren Einflußbereich innerhalb der Ile-de-France. Wenn Mariette schreibt, daß de Troy's *tableaux de modes* in Paris sehr gefielen, so gibt damit eine eindeutige Lokalisierung der Rezeption dieser Modebilder und eine Angabe der Auftraggeber- und Sammlerschicht:⁵¹ Paris, das war nach Mariette neben der Ortsangabe gleichzusetzen mit der kulturellen und sozialen Elite der Stadt. Hierzu gehörten die sogenannten *gens de finance* oder – despektierlich – die „gros riches“ der feinen Gesellschaft, in denen der Maler de Troy als ein „homme du monde“, als ein Mann von Welt galt.⁵² Abgesehen von zwei weiteren bedeutenden Informationen, die dem Verständnis des aristokratischen Genre dienen – de Troy widmete anscheinend seinen Modebildern mehr Zeit in der Anfertigung als seinen Historienbildern, wengleich des Künstlers Ansehen wohl nicht ausschließlich auf ihnen beruhte – ist die für diese Arbeit gewählte, topographische Begrenzung auf Paris auch dahingehend zu begründen, daß für das frühe 18. Jahrhundert kaum qualitativ hochwertige Genreszenen aus den großen Provinzstädten Frankreichs überliefert sind. Das Modegemälde ist somit zunächst als ein hauptstädtisches

Watteau, die eigentlich längst geläufige Bildfindung der *Tableaux de mode*, die ihm auf der Foire vor Augen waren [...] atmosphärisch zu transzendieren und dem schillernden Sujet der galanten Konversation eine ihm angemessene bildliche Form zu geben, deren Einzigartigkeit die Académie mit der Erfindung einer neuen Gattungsbezeichnung [der *fête galante*] ihre Reverenz erwiesen hat (vgl. a.a.O., S. 79).

⁵⁰ Colin B. Bailey behandelt die *tableaux de mode* in seiner Überblicksdarstellung zur Genremalerei des 18. Jahrhunderts unter dem Stichwort „Urbanität“: siehe C.B. Bailey, in: Bailey/Conisbee/Gaehetgens 2004, S. 21-22; siehe hierzu ausführlich die Diskussion in Kapitel IV.1

⁵¹ Siehe Mariette 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 101.

⁵² Mariette 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 101: „[...] c'est un homme du monde, qui en connoist [*sic*] parfaitement les usages et qui scaura [*sic*] faire honneur à la nation dans le poste qu'il occupe. [de Troy nahm von 1738 bis zu seinem Tod den Posten des Direktors der *Académie de France* in Rom ein, Anm. d. Verf.] Un mariage avantageux, [...] le met encore en estat [*sic*] de figurer, chose qui est fort de son goût; car il a toujours aimé à frayer avec les gens de finance, et ce qu'on appelle les gros riches.”

Phänomen zu begreifen, bevor es in die ikonographische Repräsentation der Gesellschaften in der Provinz eingeht.

Die vorliegende Untersuchung hat die Zäsur in der Erfolgsgeschichte des *tableau de mode* um 1750 zum zeitlichen Schlußpunkt dieser Studie gewählt; wohlwissend um die Tatsache, daß Bildformen und Themen nicht zu einem exakt zu bestimmenden Datum abbrechen, sondern daß die Übergänge weitaus unschärfer sind, als dies oftmals in einer nach klaren Richtlinien suchenden Kunstgeschichtsschreibung vermittelt wird.⁵³ Die ab den späten 1740er Jahren formulierte öffentliche Kritik an gefälligen Bildthemen der zeitgenössischen Malerei – etwa bei La Font de Saint-Yenne (1747) – sowie die sich daran anschließende Propagierung einer moralisierenden Kunst sind zunächst die vordergründigen Erklärungen für eine Abkehr der Akademie und seiner Künstler auch vom Modegemälde.⁵⁴ Ab der Jahrhundertmitte wenden sich kaum noch akademisch ausgebildete Historienmaler dem *tableau de mode* zu. Neben dem abseits der Akademie stehenden Jean-Honoré Fragonard wird diese weiterhin bei einem großen Publikum beliebte Bildgattung hauptsächlich von den *petits maîtres* der Malerei und der Druckgrafik übernommen.⁵⁵ Das Modegemälde verändert sich bis hinein in die Zeit der Französischen Revolution, gleichermaßen was die Bandbreite der behandelten Themen wie auch die Gruppe der Künstler und Rezipienten anbelangt.⁵⁶ Für das Modegemälde, geprägt wie kaum eine andere Bildform – mit Ausnahme vielleicht der Porträtmalerei – durch das

⁵³ Siehe hierzu den noch gültigen Aufsatz von: Thomas Gaechtens, *Régence-Rokoko-Klassizismus. Zum Problem der Stilbegriffe in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*, in: Fabian, Bernhard, u. Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.), *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche*, Nendeln/Lichtenstein, 1978, S. 127-158.

⁵⁴ Diese enge Verbindung vom Erscheinen der „Réflexions“ (1747) von La Font de Saint Yenne und dem Aufkommen gefälliger Kunst zieht – am Beispiel des Malers Jean-Baptiste Marie Pierre – Louis Guillaume Baillet de Saint Jullien anlässlich des Salons von 1748: „Outre plusieurs petits Tableaux du même Artiste [Pierre] d’une belle composition & d’un pinceau aimable & vigoureux, on a été charmé de voir qu’il n’a pas abandonné le talent qu’il a pour les bambochades. S’il eût déferé en cela au sentiment de l’Auteur des Réflexions sur la Peinture, nous aurions été privés cette année de plusieurs ouvrages en ce genre d’un naïf Original & séduisant. Quoiqu’en dise le sieur L.F. & même M. l’Abbé le B. un peintre d’histoire peut, sans deshonorer son génie, s’amuser quelquefois à ces sortes d’ouvrages: comme l’esprit ne peut être toujours tendu & occupé d’idées grands & élevées, ces petits compositions sont pour lui autant d’amusements utiles, qui, en procurant à l’imagination un repos nécessaire, sont de nouvelles preuves de son étendue & de sa fécondité.“ (Louis Guillaume Baillet de Saint Jullien, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l’architecture à M ***. Seconde édition, revue & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M de Troy.*, Amsterdam, 1748, S. 103-104).

⁵⁵ Geprägt wurde der Begriff des *petits maîtres* u.a. bei: Alexandre Ananoff, *Les cents « petits maîtres » qu’il faut connaître*, in: *Connaissance des arts*, Nr. 148, Juni, 1964, , S. 61-71 und Nr. 149, Juli 1964, S. 50-59.

⁵⁶ Die Veränderungen und Fortführungen von Bildthemen aus dem Bereich des *tableau de mode* gerade von der ersten in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verfolgen ist eine der wichtigen Aufgabe, die sich im übrigen die Forschung auch für andere Untergattungen der Genremalerei bislang nicht gestellt hat. Die Gründe etwa für das Aufkommen oder Verschwinden verschiedener Themenbereiche der Genremalerei ist in vielen Bereichen ungeklärt; andere Sujets wie etwa die in den 1710er bis 1740er Jahren ausgesprochen populäre Jagdthematik in der Genre- und Porträtmalerei sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum noch anzutreffen. Siehe hierzu auch Colin B. Bailey, der diese Frage zum Sujet der Jagd- bzw. Jagdpicknickdarstellungen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt (ders., in: Bailey/Conisbee/Gaechtens 2004, S. 24).

jeweilige gesellschaftliche, kulturelle wie auch politische Umfeld, ist es in Anbetracht der Komplexität der zu behandelnden Themen meines Erachtens sinnvoll, sich zunächst auf das Aufkommen und die erste Blütezeit zu konzentrieren. Es sind die 1710er bis späten 1740er Jahre, in denen der ästhetische und künstlerische Reiz des Modegemäldes auf dem außerordentlich hohen, kunstvollen Niveau beruht. Welche Schlußfolgerungen sich hieraus auf eine wählerische, feinsinnige Rezipientengruppe dieser Genregattung ziehen lassen, ist ebenso Thema dieser Arbeit.

I.4. Zum Forschungsstand

Generell ist die Forschungslage zum Modegemälde als gut zu bezeichnen; zahlreiche monographische Arbeiten zu den hier am meisten behandelten Malern de Troy, Lancret und Boucher existieren, und der Fokus der Aufmerksamkeit lag oft auf deren Modegemälden, die als Einzelwerke schon oft untersucht wurden.⁵⁷ Vor allem in den letzten Jahren sind eine Vielzahl von Publikationen erschienen, die sich allgemein dem Phänomen „Genre“ widmen. Anzuführen sind unter anderem die Ausstellungskataloge „Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth–Century France“ (1997) sowie „Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard“ (2003-2004).⁵⁸ Hinzuzufügen sind monographisch ausgerichtete Ausstellungen wie „Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk, Herkunft, Wirkung“ (1999) oder „Watteau et

⁵⁷ Seit Pierre Rosenbergs kritischem Appell aus dem Jahre 1975, die bis dato auf wenige Aspekte und einzelne Maler beschränkte Sicht auf die französische Malerei des 18. Jahrhunderts mit weniger bekannten Künstlern zu erweitern, hat sich die Forschungslage insbesondere zur französischen Genremalerei erheblich verbessert. Siehe Pierre Rosenberg [u.a.], *The Age of Louis XV - French Painting 1710-1774*, Ausstellungskat. Toledo, Chicago, und Ottawa, 1975-76, S. 3; siehe auch Serguiz Michalski, *Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts: Eine Forschungsrevolution und ihre Folgen*, in: *Kunstchronik*, Nr. 44, 1991, S. 415-440; in diesem Sinne auch Denys Sutton, *Frivolity and Reason*, in: *Apollo*, Nr. 300, Februar, 1987, S. 80-91. Für eine Quellensammlung zur Genremalerei ausgehend vom 17. Jahrhundert bis 1789, die alle Strömungen der Genremalerei aufgreift, siehe Mc Pherson 1982. Siehe hier auch die Ankündigung von Sheila McTighe zu einer Studie über „Genre Scenes and the Renaissance Tradition: Genre Paintings and Prints from Italy and France, c. 1580-1720, angekündigt in: Sheila McTighe, *Abraham Bosse and the Language of Artisans: Genre and Perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 21, Nr. 1, 1998, S. 26. Diese dringend notwendige Arbeit wird sich der französischen Genremalerei vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts widmen, die bislang einzig in einem Aufsatz besprochen wurde (siehe Jean Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Paintings*, in: *Journal of the Warburg and Courland Institute*, Bd. 8, 1945, S. 191-195).

⁵⁸ Richard Rand (Hg.), *Intimate encounters: love and domesticity in eighteenth-century France*, Ausstellungskat. Hanover (New Hampshire), Toledo, und Houston (Texas) 1997-1998, Princeton, 1997 (hierzu John Goodman, *Sex, gender, and genre*, in: *Apollo*, Bd. 148, Nr. 437, 1998, S. 52-53 [zu Rand 1997]) und Bailey/Connisbee/Gaehetgens 2004 (siehe hierzu u.a. Humphrey Wine, *French eighteenth-century genre painting (Exhibition review)*, in: *Apollo*, Bd. 158, Nr. 499, 2003, S. 55-57; Ann L. Schroder, *Exhibition Review* [von: Bailey/Connisbee/Gaehetgens 2004], in: *ECS*, Bd. 37, Nr. 3, 2004, S. 455-463); siehe auch Penelope Hunter-Stiebel, *Chez Elle, Chez Lui. At Home in 18th Century France*, Ausstellungskat. New York, 1987; Michael Heck, Karl-Ludwig Hofmann, Erika Rödiger-Diruf [u.a.] (Hg.), *Vom Glück des Lebens: französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der staatlichen Eremitage St. Petersburg*, Ausstellungskat. Karlsruhe, Ostfildern-Ruit, 1996.

la fête galante“ (2004).⁵⁹

Generell wurde die Untersuchung von Bildthemen aus dem Leben der aristokratischen Gesellschaft auf wenige Aspekte beschränkt: Für die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts sind hier die Arbeiten zu den *fêtes galantes* im Œuvre Antoine Watteaus und seiner Nachfolge anzuführen, etwa bei Mary Vidal oder auch Julie Ann Plax.⁶⁰ Dann erst werden aristokratische Themen in der neueren Forschungsliteratur für das Werk von Jean-Honoré Fragonard ausgiebig untersucht, unter anderem bei Jennifer Milam⁶¹ und Mary D. Sheriff, die eine sexuelle Lesart und ikonographische Untersuchung der Kunst hauptsächlich ab den 1740er Jahren anbietet.⁶² Bei all diesen Untersuchungen sind zwar immer auch *tableaux de mode* der 1720er bis 1740er Jahre behandelt worden, ohne jedoch im Zentrum der Forschung zu stehen. „Pionierarbeit“ im Sinne eines Gemäldekataloges ist nicht mehr zu leisten; vielmehr wird es darum gehen, das Phänomen „Modегemälde“ etwa durch eine generelle Analyse von Bildthemen und sozialhistorischem Kontext zu untersuchen.

Wurden die *fêtes galantes* Watteaus in ihrer sozialen Funktion bereits ausgiebig untersucht, so hat die Abqualifizierung der *tableaux de mode* als eine bloß nachahmende Bildlösung hingegen zu einer Vernachlässigung der Fragen nach den sozialen Implikationen geführt. Aus der Fülle der Themen, die von der Genremalerei behandelt wurden, ist das aristokratische *tableau de mode* erst in den letzten Jahren als eigenständige Genregattung in das Blickfeld der Forschung gerückt.⁶³ Noch die Gebrüder Goncourt

⁵⁹ Siehe Marianne Roland Michel, Pierre Rosenberg, Dorit Hempelmann [u.a.], *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werke, Herkunft, Wirkung*, Ausstellungskat. Karlsruhe, Ostfildern, 1999, und Ramade/Eidelberg 2004 (hierzu Alan Wintermute, *Exhibition review: Watteau and the fête galante, Valenciennes*, in: *BM*, Bd. 146, 2004, S. 480-483, und Christoph Martin Vogtherr, *Rezension von Ramade/Eidelberg 2004*, in: *Kunstchronik*, Bd. 58, Nr. 1, 2005, S. 11-16). Im Bereich der Künstlermonographie oder in der Bearbeitung eines Teilaspektes hat sich die Forschung hauptsächlich mit den bedeutendsten Malern des 18. Jahrhunderts im Bereich der Genremalerei auseinandergesetzt. Neben Antoine Watteau und Jean Siméon Chardin sind es vor allem die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiven Jean-Baptiste Greuze und Jean-Honoré Fragonard, deren Genregemälde multiplen Deutungen unterliegen. Siehe auch: Antoine Schnapper, Jacques Foucart [u.a.], *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin; les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Lille, 1985, und Christoph Martin Vogtherr, *Die „Briefsieglerin“ von Jean-Siméon Chardin. Neue Einsichten in ein restauriertes Meisterwerk*, Potsdam, 2003; zu Greuze siehe u.a. Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*, Oxford, 2000; Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles, 2000; Barker 2005; zu Fragonard: Sheriff 1990 und Mary D. Sheriff, *Moved by love: inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago, 2004; für eine kritische Sicht auf diese Forschungen: Mary Vidal, *Looking Past the Mirror: Genre Painting Taken Seriously*, in: *ECS*, Bd. 36, Nr. 1, 2002, S. 99-108. Für viele Maler der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ist dagegen der Forschungsstand sehr reduziert.

⁶⁰ Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven [u.a.], 1992, und Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, 2000.

⁶¹ Vgl. Jennifer Milam, *Fragonard and the Blindman's Game: Interpreting Representations of Blindman's Buff*, in: *AH*, Bd. 21, Nr. 1, März, 1998, S. 1-25, und Jennifer Milam, *Playful constructions and Fragonard's Swinging Scenes*, in: *ECS*, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 543-559.

⁶² Vgl. Sheriff 1990 und Sheriff 2004.

⁶³ Dies steht der Erforschung aristokratischer Genrethemen anderer Malerschulen entgegen, die im Gegensatz zur französischen Malerei in Einzelfällen bereits vor dem jeweiligen gesellschaftlich historischen

nutzen im 19. Jahrhundert das *tableau de mode* als den wohl vollkommensten Rückblick auf das 18. Jahrhundert für ihre Beschreibungen.⁶⁴ Populärwissenschaftliche wie kunstgeschichtliche Arbeiten haben ebenfalls Modegemälde herangezogen, um – zumeist unkritisch – aristokratische Lebensformen zu dokumentieren. Dabei fand man in diesen Gemälden eine Sichtweise auf das 18. Jahrhundert bestätigt, die das Zeitalter der Aufklärung auf seine galant-mondänen und libertin-frivolen Seiten reduziert. Lange Zeit haben sich die an das *tableau de mode* gerichteten Fragen zum größten Teil in der Wiedererkennung von Bildgegenständen und Personen oder der Provenienzforschung erschöpft.⁶⁵ Mit einem Überblick über die Fragen, die über diesen positivistischen Forschungsansatz hinaus an das aristokratische Genre zu richten sind, bildet Katharina Krauses Aufsatz zu einer Auswahl an Modegemälden von Jean-François de Troy eine Ausnahme. Hier wird dezidiert der Realitätsgehalt der Modegemälde, die thematisch dem Bereich der *comédie de mœurs* angehören, durch eine Abgleichung mit der zeitgenössischen Roman- und Komödienliteratur zu einem Forschungsansatz, der auch diese Arbeit bestimmt.⁶⁶ Dabei kann zu Themen aus der Roman- und Komödienliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts auf eine bisweilen unüberschaubar gewordene Forschungsliteratur zurückgegriffen werden; gerade die für die vorliegende Arbeit wichtige Bearbeitung von Begriffen wie Galanterie und Libertinage, die gleichermaßen in literaturwissenschaftlichen, historischen, sozialhistorischen wie auch kunsthistorischen Arbeiten Beachtung fanden, nötigt zwangsläufig zu einer Auswahl.

In jüngster Zeit sind zwei amerikanische Dissertationen zum *tableau de mode* abgeschlossen worden. Denise Amy Baxter untersucht in ihrer monographisch ausgerichteten Arbeit zu „Jean-François de Troy's tableaux de mode: Defining a

Kontext stattgefunden hat. Siehe hier zum Beispiel die Arbeiten von: Prochazka 1978; Petra Stammen, *Pietro Longhi und die Tradition der italienischen Genremalerei*, Frankfurt am Main [u.a.], 1993; Wolfgang Wanko, *Das arkadische Ideal – Wunschbild und Wirklichkeit in der Wiener Genremalerei des 18. Jahrhunderts*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Reich mir die Hand, mein Leben*, Ausstellungskat. Salzburg, 1996, S. 46-65. Einzig Teilaspekte der französischen Genremalerei behandeln u.a. A.P. de Mirimonde, *Scènes de genre musicales de l'École française au XVIII^e siècle dans les collections nationales*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 1, 1968, S. 13-26; Patricia R. Ivinski, *Farewell to the wet nurse: Etienne Aubry and images of breast-feeding in eighteenth century France*, Ausstellungskat. Williamstown (Mass.), 1998; Wiewelhove 2000.

⁶⁴ Vgl. Edmond et Jules de Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris, 1862, S. 117-118; siehe auch Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art. Textes réunis et présentés par J.P. Boullion*, Paris, 1967, S. 93-105 (zu Boucher).

⁶⁵ Einen besonderen Widerhall fand das realistische Genre zumeist mit einer unkritischen Übernahme der Genrebilder naturgegeben in der Literatur zur Innenarchitektur oder Dekorationskunst. Siehe u.a. Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, London, 1984, S. 108-109; J. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988; Katie Scott, *The rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, 1995; Fahy 1973, S. 288.

⁶⁶ Zeitgenössische Dokumente wie volkstümliche Theaterstücke aber auch Romane, die für das Verständnis anderer Bereiche der Genremalerei überzeugende Lösungen bereithielten, sind für das *tableau de mode* in der Forschung zum Beispiel erst ansatzweise berücksichtigt worden. Für ähnliche Fragestellungen zum Modegemälde siehe Fahy 1973, S. 293.

Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France“ die Modegemälde de Troys vor dem sozioökonomischen Hintergrund der *Régence*.⁶⁷ Die in den Gemälden deutlich zu Tage tretenden „novel forms of fashion and sociability“ bindet sie dabei an das Geltungsbedürfnis einer in den 1720er und 1730er Jahren auftretenden „new mixture of aristocratic and non-aristocratic elites“. ⁶⁸ Baxters Arbeit, die einen stellenweise unsicheren Umgang mit soziologischen Begriffen wie „aristocratic“ oder „bourgeois“ zeigt, mangelt es primär an einer Untersuchung der Bildinhalte, die bei ihr als „realistisch“ aufgefaßt sind, und die über die Motivation, solch ein Bild zu bestellen, mitentschieden haben. Mary Ann Salzman beschreibt in „Decoration as knowledge: The early eighteenth-century genre scene, rococo ornament, and France’s emerging public sphere“ (2004) die Verbildlichung einer höflich-aristokratischen Gesellschaft im Modegemälde, zusammen mit der zeitgenössischen Rokoko-Ornamentik in der Gravur, als eine vom zeitgenössischen Betrachter als ironisch verstandene moderne Kunstgattung. ⁶⁹ Nach Salzman seien die Genregemälde mit ihren „theatrical, seemingly frivolous or eroticized subjects, the attentive descriptions of the details of private life, and the profusion of ornate, irreverent designs“ dazu gedacht gewesen, den Betrachter, der nun „judge and interpreter“ sei, zu einer kritischen Reflektion über die eigenen Lebensumstände zu animieren. Die Arbeit weist durchaus interessante Aspekte auf, etwa wenn die Autorin die Ironie der Gemälde am Beispiel der „Enseigne de Gersaint“ (1720) herausarbeitet. ⁷⁰ Allerdings schießt sie mit der Vorstellung, ein „modern concept of knowledge“ wie das mondäne Genregemälde habe zu einer veränderten, nämlich kritischen Sichtweise auf die Welt „and its phenomena“ geführt, „without a despotic monarchy didacting the ground rules of knowledge or regulating its dissemination“⁷¹, meines Erachtens über ihr Ziel hinaus.

⁶⁷ D. A. Baxter liefert einen Katalog der de Troyschen Genregemälde, der zwischenzeitlich durch den weitaus reicheren Werkkatalog von Christophe Leribault aus dem Jahr 2002 eingeholt wurde: Leribault 2002; siehe hierzu auch Stéphane Loire, *Book review [Rezension zu Leribault 2002]*, in: *BM*, Bd. 145, November, 2003, S. 800-801, und Christoph Martin Vogtherr, *Rezension von Leribault 2002*, in: *Kunstchronik*, Bd. 58, Nr. 1, 2005, S. 27-30; weitere wichtige Arbeiten zu de Troy im Kontext dieser Arbeit sind: Gaston Brière, *Detroy, 1679-1752*, in: Louis Dimier, *Les peintres français du XVIIIe siècle*, Bd. 2, Paris, 1930, S. 1-48; Gaston Brière, *Jean-François de Troy, peintre de la société élégante: nouveaux renseignements sur l'œuvre de l'artiste*, in: *BSHAF*, 1931, S. 162-167; Bordeaux 1989; Christophe Leribault, in: Bailey/Conisbee/Gaechtens 2004.

⁶⁸ Baxter 2003, S. vii.

⁶⁹ Mary Ann Salzman, *Decoration as knowledge: The early eighteenth-century genre scene, rococo ornament, and France’s emerging public sphere*, Dissertation Stanford University, 2004.

⁷⁰ Vgl. Salzman 2004, S. 99-127 („Irony“), hierin Marian Hobsons frühere Analyse des Ladenschildes: Hierzu Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge [u.a.], 1982.

⁷¹ Salzman 2004, S. 128.

I.5. Zur Quellenlage

Das *tableau de mode* hat kaum Nachhall in der zeitgenössischen Kunstliteratur gefunden.⁷² Der kunstkritische Diskurs setzt zwar bereits in den 1730er Jahren ein, erhält bekanntermaßen aber erst mit La Font de Saint Yennes Streitschrift „Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France“ (1747) eine neue Dimension.⁷³ Diderot, der ab 1759 viele kritische Einsichten zu François Boucher und zu Genremalern wie Jean-Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze oder auch Hubert Robert liefert, wurde nie mit einem *tableau de mode*, das etwa aus einem königlichem Auftrag hervorging oder von einem in der Akademie angesehenen Maler angefertigt wurde, in einer Salonausstellung konfrontiert.⁷⁴ Angesichts fehlender, gleichwertiger Quellen müssen Diderots spätere Äußerungen, so zu Pierre-Antoine Baudouins galant-erotischen Modegemälden der 1750er und 1760er Jahre, berücksichtigt werden. Daß diese vor einem vollkommen unterschiedlichen kulturellen wie gesellschaftlichen Hintergrund entstanden sind, wird bei ihrer Wertung zu berücksichtigen sein.

Wie unterschiedlich die Quellenlage zur Malerei der ersten im Vergleich zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, zeigt das folgende Beispiel der Auftragsvergabe zu Fragonards „Les Hasards heureux de l'escarpolette“ <Abb. 12> durch den Baron de Saint-Julien, *Receveur du clergé de France*, das auch für das Verständnis der Modegemälde eindringlich ist. Hier gab der Käufer detailliert Bildinhalt und auch Komposition vor: „Je désirerois, continua-t-il [de Saint Julien], que vous me peignissiez madame (en montrant sa maîtresse) sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, et mieux même si vous voulez égayer davantage votre tableau [...]“⁷⁵ Der Historienmaler Gabriel-François

⁷² Eine detaillierte Übersicht über die zeitgenössische Rezeption gibt Barbara J. Anderman, *Petits sujets, grandes machines. Critical Battles over Genre Painting in France, 1660-1780*, Dissertation New Brunswick (NJ), 2000, S. 202-221. Vgl. dagegen die Vehemenz, mit der sich die Forschung mit denjenigen Künstlern beschäftigt, die von den großen Kunsttheoretikern und -kritikern ausgiebig behandelt wurden. So zum Beispiel zu Watteau oder zu dem als „peintre de genre“ in die Akademie aufgenommenen Jean-Baptiste Greuze.

⁷³ Vgl. dagegen die Quellenlage zur Historienmalerei bei Locquin 1978, und, für die religiöse Malerei des 18. Jahrhunderts, Schieder 1997, S. 15.

⁷⁴ Zum Beispiel vermittelte François Boucher ab der Jahrhundertmitte seine erotisch-libertinen *tableaux de mode* direkt an private Sammler.

⁷⁵ Die Auftragsvergabe und der dabei stattgefunden Dialog zwischen de Saint-Julien und Doyen ist wiedergegeben im „Journal et Mémoires“ von Charles Collé, dem Doyen davon berichtet haben soll: „Croitroit-on, me disoit ce peintre [Doyen], que peu jours après l'exposition de mon tableau au Salon, un homme de la Cour m'a envoyé chercher pour m'en commander un dans le genre que je vais vous dire? Ce seigneur étoit à sa petite maison avec sa maîtresse lorsque je me présentai pour savoir ce qu'il voulait. Il m'accabla d'abord de politesse et d'éloges, et finit par m'avouer qu'il se mouroit d'envie d'avoir, de ma façon, le tableau dont il m'allait tracer l'idée. [...]“ (Charles Collé, *Journal et mémoires de Charles Collé, sur les hommes de lettres les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV, 1748-1772*, hg. von Honoré Bonhomme, 3 Bde., Paris, 1868, Bd. 3, S. 165-166 („Octobre 1767“)); siehe auch Pierre Rosenberg (Hg.), *Fragonard*, Ausstellungskat. Paris, 1988, S. 225-227 („Fragonard entre vice et le vertu“) und Stephen Duffy

Doyen (1726-1806), dem dieser Auftrag 1767 zunächst im Beisein der zu porträtierenden Maitresse angetragen wurde, lehnte die Order wohl aus verkaufsstrategischen Gründen ab, weil er mit diesem frivolen Thema seine überwiegend kirchlichen Auftraggeber nicht zu verprellen wünschte. Trotzdem habe Doyen, so Charles Collé (1709-1783), noch inhaltlich hinzugefügt, daß, um die Idee des Bildes weiter auszuführen, die Pantoffeln der Dame durch die Luft fliegen müßten, „et que des amours les retiennent.“⁷⁶ Für den von Doyen als Ersatz vorgeschlagenen Malerkollegen Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) bedeutete die Übernahme dieses Auftrages auch eine Richtungsentscheidung über seine Position auf dem Pariser Kunstmarkt, wie es Louis Petit de Bachaumont (1690-1771) in einer vernichtenden Kritik in seinen „Mémoires secrets“ 1769 zum Ausdruck brachte: „M. Fragonard, ce jeune artiste qui avait donné, il y a quatre ans, les plus grandes espérances pour le genre d’histoire, dont les talents s’étaient peu développés au Salon dernier, ne figure d’aucune façon à celui-ci [dem Salon von 1769]. On prétend que l’appât du gain l’a détourné de la belle carrière où il était entré et qu’au lieu de travailler pour la gloire et pour la postérité, il se contente de briller aujourd’hui dans les boudoirs et dans les garde-robes.“⁷⁷ Bachaumont gibt damit Aufschluß über den Wechsel in der zeitgenössischen Bewertung galanter Themen, wie er sich aus der Distanzierung an der königlichen Akademie nach Erscheinen von La Font de Saint-Yennes Streitschrift im Jahre 1747 nachvollziehen läßt.⁷⁸ Schufen mit Jean-François de Troy, François Boucher, oder auch mit Charles-Joseph Natoire in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch ausgewiesene und erfolgreiche Historienmaler und Lehrer der Akademie galante Bildmotive im Bereich von *tableau de mode* und Pastorale, so wurde etwa ab der Jahrhundertmitte das Modegemälde von den sogenannten *petits maîtres* – den kleinen Meistern – der Malerei vereinnahmt. Dies geht einher mit der deutlichen Propagierung einer tugendbildenden Aufgabe von Kunst unter gleichzeitiger scharfer Ablehnung eines höfisch-galanten Themenkanons, die sich am prägnantesten in den Salonkritiken von Diderot manifestiert.

Die außergewöhnlich gut dokumentierte Auftragsvergabe zu Fragonards „Les Hasards heureux de l’escarpolette“ vermittelt ein umfassendes Bild von den Konditionen,

und Jo Hedley, *The Wallace Collection: a complete catalogue*, London, 2004, S. 159-161 (P430); zu der Wertung der Absage Doyens aus Furcht vor einer negativen Reaktion des Klerus: Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin, 1997, S. 68-69.

⁷⁶ Collé 1868, Bd. 3, S. 165-166 („Octobre 1767“).

⁷⁷ Bachaumont, Année 1769, Lettre I, Paris, le 10 septembre 1769, in: Bernadette Fort (Hg.), *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, 1999, S. 49.

⁷⁸ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’août 1746*, Den Haag, 1747 [Nachdruck 1963]; siehe hierzu Jean Locquin, *La peinture d’histoire en France: de 1747 à 1785, étude sur l’évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1978 [2. Aufl.], S. 162-163, und Ellen Munro, *La Font de Saint Yenne: A Reassessment*, in: *GBA*, Bd. 126, September, 1995, S. 66-70.

denen der Künstler in seiner Zeit unterworfen war. Diese Quellenlage erlaubt den historischen Blick auf das Objekt, das heißt eine mögliche Rekonstruktion der Bedeutung eines Kunstwerkes in seiner Zeit, die sich bei Fragonards „Les Hasards heureux de l'escarpolette“ zwischen Nachahmung, Moralität und Idealisierung situiert. Die Kunstfertigkeit der Inszenierung, die sich bereits in dem bedeutungsschwangeren Detail des Amors von Pigalle beweist, läßt darauf schließen, daß diese Komposition dabei in ihrer Zeit nie als reines Abbild gesehen wurde. Vor dem Hintergrund der beruflichen Situation des Käufers, der Steuereintreiber des französischen Klerus war, ist der die Schaukel anschiebende Bischof nach heutigem Verständnis Ausweis von pikantem Witz und mangelndem Respekt vor der Kirche. Wie sah der Käufer jedoch das Bildmotiv, als er es bestellte? Ikonographische Vorläufer in zahlreichen galanten und erotischen Romanen und Theaterstücken der Zeit, in denen dem Klerus zumeist eine Schlüsselrolle innerhalb der galanten Intrige zugewiesen wurde, aber auch vergleichbare Darstellungen in Modegemälden der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in denen unter anderem Nicolas Lancret (1690-1743) den Klerus in verfänglichen Situationen zeigte, verdeutlichen, daß die Wahrnehmung der Rezipienten vom Bild bereits zum Zeitpunkt seiner Entstehung durch mehrere Motive vorgeprägt war. Eine im Vergleich zu diesem Beispiel spärliche Quellenlage erschwert generell beim *tableaux de mode* die Rekonstruktion dieser zeitgenössischen Sichtweisen, nach denen die *tableaux de mode* in ihrer Zeit „gelesen“ werden konnten. Auch deshalb sollen die Grenzbereiche zu anderen Gattungen, insbesondere der Historienmalerei oder dem Porträt, bei der Untersuchung des *tableau de mode* in den kommenden Kapiteln berücksichtigt werden.

Das auf dem Pariser Kunstmarkt bekannte Modegemälde wird nicht in den *Conférences* der Akademie thematisiert; einzig in einem Nachruf des Chevalier de Valory im Jahre 1762 finden sie eine knappe Erwähnung.⁷⁹ Eine Begründung für die Ablehnung eines kunsttheoretischen Diskurses zum *tableau de mode* liefert Charles Nicolas Cochin (1715-1790) in seinem „Essai sur la vie de M. Charles Parrocel peintre de batailles“ (1760), der im Jahre 1764 der Akademie erneut vorgelesen wurde. Cochins Äußerungen haben – über den biographischen Aspekt hinaus – Bestand als ein allgemein gültiges Werturteil auch über das Modegemälde, das in dieser Form von vielen Zeitgenossen ab den 1750er Jahren geteilt wurde. „M. Parrocel n'estimait point les talents de M. Lancret.“, schreibt Cochin, „Il est aisé de concevoir combien un peintre d'une manière aussi fière devait peu goûter les afféteries et les grâces mignardées de ces tableaux de petites modes françaises. Il sentait

⁷⁹ Valory 1854 ; vgl. die vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte herausgegebene kritische Edition der *Conférences*.

avec justice sa supériorité; cependant (ce que je ne puis dire ici sans me plaindre de la rareté du vrai goût de la peinture en France), il avait la mortification de n'être presque pas employé, tandis que Lancret ne pouvait suffire aux ouvrages qu'on lui commandait. C'est par une suite de ce faux goût des arts, qui ne recherche en eux qu'une gentillesse mesquine, des grâces maniérées et peu naturelles, et qui néglige ou ignore le vrai mérite de l'art déployé dans toute sa force, qu'il y a si peu des ouvrages de M. Parrocel en France et qu'il n'a presque été occupé que par les étrangers. Cette espèce d'oubli de son mérite de la part de ses concitoyens n'a pas peu contribué à augmenter la mélancolie qui faisait le fond de son caractère.⁸⁰ „Geschmacklos“, „gekünstelt“, „unnatürlich“, „unwirklich“ – angesichts dieses zunehmend feindlichen Hintergrundes ist es nachvollziehbar, daß auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein theoretischer oder kritischer Diskurs zum *tableau de mode* ausblieb.

Nur Erwähnungen von Modegemälden sind in einigen Quellen zur Malerei dieser Zeit nachzuweisen. Sie beschränken sich zumeist auf die Titelangaben in den *Livrets* der Salonausstellungen sowie auf die wenigen Ausführungen, die im „*Mercure de France*“ abgedruckt sind, hier vor allem die werbeträchtigen Anzeigen, die den Nachstichen nach Modegemälden galten.⁸¹ Daß die durch Quellen nur sehr vereinzelt belegte Auftragsvergabe durch den Käufer der wesentliche Schlüssel auch zum Verständnis der Bildinhalte des Modegemäldes ist, zeigt sich am Beispiel der im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrten und auf Sèvres-Porzellan von Charles-Nicolas Dodin (1734-1806) festgehaltenen Szene einer im Bett liegenden jungen Mutter, der ihr neu geborenes Baby gereicht wird <Abb. 13>. Diese erscheint zunächst wie ein anonymes Sittengemälde aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die gut gekleidete Dienerschaft wie auch das aufwendige Bett zeugen – hier in recht trockener Manier – von den Gebräuchen im Umfeld von Schwangerschaft und Geburt in einem wohlhabenden, wahrscheinlich aristokratischen Milieu. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Thema von Jean-Michel Moreau le Jeune in weitaus eleganterer Weise dargestellt.⁸² Das Wissen darum, daß es sich hierbei um ein Geschenk der Sèvres-Fabrik aus dem Jahr 1765 an ihren Direktor, Dominique-Jacques de Barberie, Marquis de Courteilles, handelt, und die Szene dessen

⁸⁰ Charles-Nicolas Cochin, *Essai sur la vie de M. Charles Parrocel peintre de batailles, lu pour la première fois à l'Académie, le 6 décembre 1760, relue le 6 juin 1764*, in: L. Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. II, Paris 1854, S. 405-427 [Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (mss e.n.s.b.a., n° 113)], S. 417; siehe hierzu auch Michel 1993, S. 224.

⁸¹ Eine Auflistung sämtlicher Erwähnungen findet sich bei Étienne Deville, *Index du Mercure de France 1672-1832*, Paris, 1910; in anderen Gazetten, wie etwa dem „*Journal de Trévoux*“, sind dagegen keine Äußerungen zum Modegemälde enthalten.

⁸² Vergleiche die Stiche in: [Jean-Michel Moreau le Jeune], *Seconde suite d'estampes, Pour servir à l'histoire des modes et du costume en France, Dans le dix-huitième siècle. Année 1776.*, Paris, 1777. Siehe hierzu auch Émile Dacier, *Freudeberg, Moreau Le Jeune et le "Monument du costume"*, in: *BSHAF*, 1949, S. 7-14.

Tochter Madame de Rochechouart nach der Geburt seiner ersten Enkelin darstellt, ermöglicht es, diese „Genreszene“ unter ganz anderen Gesichtspunkten, hier dem des Porträts, zu lesen.⁸³ Relativ wenige Informationen sind dagegen über die frühen Auftraggeber und Sammler des *tableau de mode* der 1720er Jahre und 1730er Jahre bekannt. Erst mit dem Einsetzen offizieller Aufträge für die Speisesäle des Königs in Versailles (1734) und Fontainebleau (1737) sind Aufträge überhaupt dokumentiert; diese Gemälde fanden auf Grund ihrer Provenienz vermehrt Niederschlag in den oben genannten Quellen, vereinzelt in der Korrespondenz, den Inventaren und Rechnungsbüchern im Umfeld der *Bâtiments du Roi*. Gleiches gilt für die „privaten“ Aufträge, etwa für Bouchers Tageszeitenzyklus, der für die schwedische Kronprinzessin in Auftrag gegeben wurde, und für den die Korrespondenz des in Paris ansässigen Botschafters, des Grafen Tessin, wertvoll ist.⁸⁴ Gerade für eine Diskussion der Sammler des *tableau de mode* ist die Quellenlage zu den Aufträgen jedoch unbefriedigend, und dies vor allem im Vergleich zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier stellt vor allem die reduzierte und oftmals ungenaue Titelgebung ein Problem dar, um Modegemälde eindeutig zu identifizieren oder von anderen Bildgattungen abzugrenzen. Daher müssen die Aussagen, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung über Stand und Status der Rezipienten aus einem gemalten Dekor abgeleitet werden können, ausgesprochen vorsichtig vor dem Hintergrund einer ständisch geprägten Gesellschaft formuliert werden.⁸⁵ Zahlreiche Rückgriffe auf die in den

⁸³ Eine leicht verblichene, spätere Inschrift auf der Rückseite des Bildes informiert über das eigentliche Motiv: „Tableau de Porcelaine de Sevres. Donne en 1765 par la [manufacture de] Sevres a M. de Courteille [actuellement] Directeur [et representant] l'accouchement de Mme de Rochechouart sa fille. L'enfant qui etait le premier etait une fille, qui fut un Ange de vertu et dont la Mort plongea sa famille dans le plus grand desespoir. Elle moura a 25 ans saisie d'une fièvre, c'est elle qui est représentée si souvent a Courteille. Elle maria [?] avec M. Daumont [?] en 1781. Ce fut en 1790, que le ciel voulut la délivrer des peines de cette [vie]. La Dame en Bleu représente Mme de Courteille, L'homme en robe de chambre M. de Courteille, la garde est auprès du Lit. La petite fille est celle d'un aimable valet de chambre de M. de Courteille, homme laquais qui depuis a donne de Bien grandes preuves d'attachement dans [la tour] de prison a Mme de Courteille et de Rochechouart. L'on regrette dans ce tableau celui de M. de Rochechouart qui fut le meilleur des maris des gardiens des pères.“ Die Uneindeutigkeit des eigentlichen Sinnzusammenhangs verdeutlicht die Aufnahme des Porzellanbildes im Nachlaßinventar des Marquis de Courteilles nur einige Jahre nach dessen Anfertigung. Aufbewahrt in einem kleinen Büro, das auf den Garten hinausgeht, wird das Gemälde auf Porzellan unter der Nummer 208 wie folgt beschrieben: „Un tableau de porcelaine de Seve representant une femme en Couche dans sa bordure de bois dore prise 24 livres.“ (Paris, AN, MC, Étude LI, Liasse 1053, 10. November 1767). Mein herzlicher Dank gilt den Kuratoren vom Keramik- und Porzellan-Departement des Victoria & Albert Museums in London für ihre freundliche Überlassung dieser Informationen. Vgl. zu dem Bild auch Thornton 1984, S. 133, Nr. 177.

⁸⁴ Siehe Heidner 1982, und Carl Gustaf Tessin, *Tableaux de Paris et de la cour de France, 1739-1742, Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin. Edition par Gunnar von Proschwitz*, Göteborg [u.a.], 1983.

⁸⁵ Fehlende oder unzureichende Bezeichnungen der Bilder zeigen sich zum Beispiel bei der Jagdthematik: Eine „Retour de chasse“ ist ein vielversprechender Titel im Rahmen einer Untersuchung aristokratischer Genregemälde. Das eine „Rückkehr von der Jagd“ im damaligen Sprachgebrauch allerdings auch eine Tierszene mit Wild, Hundemeute und Puderbüchse oder einfach ein Jagdstilleben bezeichnen konnte, verdeutlicht, wie vorsichtig einige Quellen auszuwerten sind (hierzu Erik Duverger, *Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III, („Theorien und Probleme“), Berlin, 1967, S. 72-73; vgl. auch Colin B. Bailey, in: Bailey/Conisbee/Gaehdgens 2004, S. 24).

1730er Jahren aufkommenden Versteigerungskataloge oder auf Nachlaßinventare im *Minutier Central* der *Archives Nationales* helfen hier, Sammlungsbestände für einzelne Sammlerpersönlichkeiten zu rekonstruieren.⁸⁶

I.6. Methode

Wenn Hans-Joachim Raupp einführend zur niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts schreibt: „Als Genrebilder pflegt man realistisch wirkende Darstellungen aus dem Alltag mit anonymen Figuren zu bezeichnen“, und in der dazugehörigen Fußnote gleichzeitig anmerkt, daß aus „guten Gründen“ vorgeschlagen wurde, die „Bezeichnung ‚Genrebild‘ durch ‚Figurenbild‘ zu ersetzen“, so verdeutlicht dies eindringlich das methodische Dilemma und die begriffliche Vieldeutigkeit, mit der die Wissenschaft sich heute dem Phänomen Genre nähert.⁸⁷ Gerade im Bereich des niederländischen Genres hat die Forschung – hier zuerst Eddy de Jonghs Einleitung zum Ausstellungskatalog „Die Sprache der Bilder“ (1978) – aufzeigen können, daß die von der Nachwelt als „realistisch“ bzw. „epigonal“ interpretierten „Alltagsszenen“ wissentlich komponiert und in allen Einzelheiten nur dem Zeitgenossen verständlich waren.⁸⁸ Demnach ist das Spektrum von

⁸⁶ Eine großangelegte Untersuchung von Nachlaßinventaren kann diese Arbeit nicht leisten. Vergleiche hierzu für die holländische Malerei die exemplarische Arbeit von John Loughman und John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle, 2000; für Frankreich siehe die Arbeiten von Wildenstein 1956 oder auch Olivier Bonfait, *Les Collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle*, in: *RA*, Nr. 73, 1986, S. 28-42.

⁸⁷ In der Einführung zu einem Katalog der niederländischen Genregemälde der SÖR Rusche-Sammlung (Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche-Sammlung*, Bd. 2, Münster [u.a.], 1996, S. 2). Siehe auch Prochazka 1978, S. 11-12, zur Geschichte des Begriffes „Sittenbild“ seit Friedrich Theodor Vischers „Aesthetik oder Wissen des Schönen“ (Bd. 3, Reutlingen und Leipzig, 1854).

⁸⁸ De Jonghs Beitrag antwortet auf eine kunsthistorische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die dem niederländischen Genrebild einen über die Abbildung der Wirklichkeit hinausgehenden Wert versagt. Das hier wiedergegebene Zitat von Eugène Fromentin (1820-1876) aus den „*Maitres d'autrefois*“ (1876) verdeutlicht diese verkürzte Sicht auf die Genremalerei in drastischer Weise: „Welchen Grund hat ein holländischer Maler, ein Bild zu malen? Überhaupt keinen. Und mit Recht fragt man ihn danach auch nicht. [...], wenn es gut gemalt ist, hat es seinen Wert“. (vgl. Eddy de Jongh, *Einleitung*, in: Rüdiger Klessmann, *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausstellungskat. Braunschweig, 1978, S. 11-19, zu Fromentin a.a.O., S. 18). Zu Fragen des Scheinrealismus („Seeming Realism“) als Imitation der Realität und eines Realismus als „reflection of the reality“ siehe Eddy de Jongh, *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*, Cambridge, 1997, S. 21-56. Siehe dagegen Svetlana Alpers, die den rein beschreibenden Aspekt der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts unter Negierung einer emblematischen Deutung hervorhebt (Svetlana Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, in: *New Literary History*, Bd. 8, Nr. 1, 1976, S. 15-41; siehe auch zur Frage der Begrifflichkeit von „realistisch“ a.a.O., S. 16). Der Forschungsansatz von Svetlana Alpers veränderte nachhaltig die Sichtweise auf das holländische Genre (vgl. Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, 1985); zur Forschungsgeschichte und einer zum Teil „polemischen Fachdiskussion“ über die Interpretation niederländischer Genremalerei: Raupp 1996, S. 12. Einen Überblick bei Jeroen Boomgaard, *Sources and Style. From Art of Reality to the Reality of Art*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 166-183; ferner die Rezension von Franits 1997 von Claus

Begriffen und Adjektiven, mit dem allgemein der Typus Genremalerei belegt wird, und die von „Alltagsbild“, über „einfache Naturnachahmung“ bis hin zu „realistisch“ reichen, obsolet. Dennoch wird diese Arbeit auch ohne diese Begriffe nicht auskommen, vor allem wenn es darum geht, das *tableau de mode* von anderen, eindeutig nicht „realistischen“ Bildthemen abzugrenzen.

Die Erforschung der niederländischen Genremalerei ist heute an einem Punkt angelangt, von dem die Analyse des französischen aristokratischen Genres, das in den vielen Arbeiten immer noch als simple Verbildlichung einer aristokratischen Lebenswirklichkeit beschrieben wird, weit entfernt ist, nämlich einer Hinterfragung der eigenen methodologischen Ansätze und eine Darstellung der Forschungsentwicklung.⁸⁹ Daß die holländischen Maler nicht, wie man lange glaubte, in spielerischer, ja fast „fotografischer“ Manier die Natur getreu abbildeten, sondern daß die Genreszenen in „der Themenwahl, in der Wahl des Wirklichkeitsausschnitts und seiner Inszenierungsweise und bei der Typisierung der Figuren den Regeln und Konventionen der Kunst mindestens ebenso verpflichtet [waren] wie der sichtbaren Realität“⁹⁰, ist heute Konsens und gilt uneingeschränkt auch für das französische Modebild. Allerdings können die für das Verständnis des niederländischen Genregemäldes erreichten Forschungsergebnisse nur bedingt übernommen werden, da Künstler und Auftraggeber beider Länder in unterschiedlichen Sozialsystemen lebten und nicht denselben Lebensidealen verpflichtet waren.⁹¹ Zu denken ist dabei an die Ergebnisse, die die Berücksichtigung von Disziplinen

Kemmer, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 4. Jg., Heft 3, 2000, S. 269-274.

⁸⁹ Methodologische Ansätze diskutieren ausführlich und hilfreich für die vorliegende Arbeit: Jan Bialostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *ZfK*, Bd. 47, Heft 4, 1984, S. 421-438; Norbert Schneider, *Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, in: *tendenzen*, Nr. 148, Oktober-Dezember, 1984, S. 49-61, vor allem S. 49; Roland Günter, *Amsterdam. Sprache der Bildwelt, Mediale und ästhetische Aspekte der historischen holländischen Stadtkultur*, Berlin, 1991, S. 25-41 („Forschungsentwicklung und methodologische Fragen“); Marten Jan Bok, *The Painter and His World, The Socioeconomic Approach to Seventeenth-Century Dutch Art*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 224-246; Ernst H. Kossmann, *Seventeenth-Century Dutch Art in the Eyes of Historians*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 184-199; Martin Bachmann, *Holländische Mentalität - moderne Mentalität?. Untersuchungen zum Bürgertum der Provinz Holland im 17. Jahrhundert*, Hamburg, 1999, S. 14-17 („Methodologische Voruntersuchungen“); Jean Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, 2001, S. 7 („Introduction“). Siehe auch Dario Gamboni, *Pourquoi étudier la peinture de genre?*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Bd. 45, Nr. 4, 1994, S. 324-329, zur Schweizer Genremalerei vor allem des 19. Jahrhunderts.

⁹⁰ Raupp 1996, S. 12.

⁹¹ Siehe hier etwa die Arbeit von Gerard Le Coat zu Watteaus „Enseigne de Gersaint“ (1721) <Abb. 21>, in dem er zwar die erotische Absicht durch eine offenkundige Frivolität erkennen möchte, der jedoch durchaus eine überlieferte emblematische Lesart vorgelegt ist (Gerard Le Coat, *Modern Enchantment and Traditional Didacticism in Watteau's Enseigne de Gersaint and Couperin's Folies Françaises*, in: *GBA*, Bd. 91, November, 1978, S. 169-172). Für die Fortführung und Veränderung traditioneller Bildthemen, sowohl für Frankreich wie für die Niederlande, siehe die Arbeiten von Elise Goodman-Soellner, in denen die Autorin erfolgreich eine ikonographische Analyse einzelner Bildmotive unter Hinzuziehung von Ergebnissen aus der Erforschung niederländischer Arbeiten vollzieht. Nach Goodman-Soellner würden „French Rococo paintings, although often regarded as facile, not infrequently convey subtle meanings that come to light when their pictorial

wie der Emblematisierung zu Tage förderten, eine Bildstrategie, die traditionsgemäß tief in der niederländischen Kultur verwurzelt war und deren Kenntnis die Sicht auf einige Bereiche des niederländischen Genres revolutionierte. Für das französische Beispiel scheinen die dort gewonnenen Ergebnisse aus kulturgeschichtlichen Gründen nur bedingt anwendbar, denn emblematische Bücher gehörten in den mondänen gesellschaftlichen Kreisen im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts kaum noch zum Allgemeinwissen.⁹² Dennoch ist die allegorische Hinterlegung von Bildthemen mit der Suite der vier Menschenalter, Tages- oder Jahreszeiten, die sowohl bei de Troy, Lancret wie auch bei Boucher vorkommt, eines der Charakteristika der Genremalerei dieser Zeit und hat in der Forschung bislang eine größere Beachtung erfahren.⁹³ Peter C. Sutton führte hingegen bereits für das holländische Genre des 17. Jahrhunderts einschränkend an, daß schon in dieser frühen Zeit allegorische oder moralische Aussagen „undeutlicher und in vielen Fällen zweitrangig“ wurden. Dabei wurde „das klare sinnbildliche oder didaktische Anliegen“ der Genremalerei des 16. Jahrhunderts von einer neuen, nicht mehr in allen Einzelheiten zu klärenden Bedeutung überlagert, die „sozialer, ästhetischer oder privater Natur“ sein konnte.⁹⁴ Gleiches ist für das *tableau de mode* zu vermuten, deren sinnbildliche Tradition ein leicht durchschaubares, amüsantes Spiel für den Betrachter wird, wie es das eingangs vorgestellte Beispiel der

sources are uncovered.“ (Elise Goodman-Soellner, *Nicolas Lancret's 'Le Miroir ardent': an emblematic image of love*, in: *Simiolus*, Bd. 13, 1983, S. 218; siehe auch Elise Goodman-Soellner, „L'Oiseau pris au piège“: *Nicolas Lancret's Le Printemps (1738) and the Prisonnier volontaire of P. Ayres (c. 1683-1714)*, in: *GBA*, März, 1986, S. 127-130, und Elise Goodman, „Les jeux innocents“: *French Rococo birding and fishing scenes*, in: *Simiolus*, Bd. 23, 1995, S. 251-267; exemplarisch führt dies auch Willibald Sauerländer für Fragonards Zyklus der vier Entwicklungsstadien der Liebe von 1771-1773 vor: siehe Willibald Sauerländer, *Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards «Amours des Bergers»*, in: *MjJb*, 1968, S. 127-156). Zur Vorsicht mahnt Katharina Krause bei „einer Übertragung der Interpretationsergebnisse“, die trotz eines unzweifelhaften Bezugs der französischen Maler und ihrer Auftraggeber auf die niederländische Fachmalerei, und bei all dem Nutzen, den die „Aufschlüsselung von allegorischen und moralisierenden Bildmotiven“ für das Verständnis dieser Malerei bieten kann (Krause 1997, S. 142). Hierzu auch Tavener 1986, S. 16-17 („Chapter 4“): „The question of the symbolic burden of certain images for the eighteenth century is a vexing one. One must constantly be aware of alteration in meaning, and alteration in the stress on the meaning, from era to era and country to country. [...] One must note that while Lancret [...] seems most prone to emphasize its former meaning, it is not with the moral substance it bore for the previous age in another country [z.B. Holland im 17. Jh.]. Lancret was providing his enlightened eighteenth century viewers with intellectual enhancement, giving them more to conjure with. He was not instructing, he was amplifying, enlivening.“

⁹² Vgl. A.P. de Mirimonde, *Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 1, 1962, S. 11-20; siehe auch ausführlich Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, 1996, S. 483-506 („Chapitre III. A métamorphose, prolongement : symbolique et emblématique à l'orée du XVIIIe siècle“); für eine Wertung emblematischer Bücher in Politik und Propaganda der Zeit: Alain Boureau, *Les Livres d'emblèmes sur la scène publique. Côté jardin et côté cour*, in: Roger Chartier (Hg.), *Les usages de l'imprimée (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, 1987, S. 343-379.

⁹³ Hierzu Tavener 1986, S. 1- 36 („Chapter 2. Seasons, Elements and Related Allegories“); generell: Hans Kauffmann, *Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Hans Titelnot (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey*, Breslau, [1943], S. 133-157; Martin Eidelburgh, *A Cycle of Four Seasons by the Young Watteau*, in: *AQ*, Nr. 29, 1966, S. 269-274; Sean Shesgreen, *Hogarth and the Times-of-Day Tradition*, Ithaca, 1983; Christine Korwin-Szymanowska, *Nicolas Lancret's Four Times of Day: Tradition and Modernity*, University of London, Courtauld Institute of Art, M.A. Report (unveröffentlicht).

⁹⁴ Peter C. Sutton [u.a.], *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Ausstellungskat. Philadelphia, London und Berlin, 1984, S. 28-29.

„Declaration de l'Amour“ <Abb. 1> de Troys exemplarisch verdeutlicht.⁹⁵

Für das aristokratische Genre werden Forschungsansätze aufgenommen, die in vielen Bereichen der Malerei des französischen 18. Jahrhunderts schon zu befriedigenden Ergebnissen geführt haben.⁹⁶ So gilt es zunächst das Modebild in seinen „historisch-gesellschaftlichen Kontext“ einzubetten. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt einen Beitrag zur Mentalitätsgeschichte zu leisten⁹⁷, es handelt sich also um eine „sozialgeschichtliche Untersuchung im engeren Sinne, die Einblick in die Lebensformen und Geisteshaltung einer bestimmten Gruppe von Menschen gibt“.⁹⁸ Dabei stößt man auf ein grundsätzliches Problem, das zunächst auch die Forschungsgeschichte des holländischen Genres beschäftigte: Die bisherige Einbeziehung der Genrebilder als Quellen einiger Bereiche der Geschichtswissenschaften (der Sozialgeschichte als Geschichte des Alltags, und der

⁹⁵ Es kommt im 18. Jahrhundert vor allem zu einer Sinnentleerung solcher Zyklen. Deutlich wird dies wenn Carl Reinhold Berch in einem Brief vom 17.-27. Oktober 1745 an Tessin in Schweden über einen Tageszeitenzyklus von Boucher für die schwedische Kronprinzessin Lovisa Ulrika schreibt, daß man die einzelnen Themen – vor allem für den Abend („L'Après-Diner ou le Soir nous embarrasse le plus [...]“ – noch festzulegen habe, „de manière qu'avec les Quatres Points du Jour cela fasse aussi les Quatre Saisons [...]“ (vgl. Laing/Rosenberg 1986, S. 226; zum Auftrag siehe auch Kapitel I.4.).

⁹⁶ Siehe Martin Schieder für die religiöse Malerei des 18. Jahrhunderts, der mittels „einer kontextualistisch ausgerichteten kunstgeschichtlichen Methode“ erstmals den Versuch unternahm, „den tatsächlichen Stellenwert der religiösen Malerei im 18. Jahrhundert zu rekonstruieren.“ Das bedeutet für Schieder die sakrale Malerei in ihrem „historischen Zusammenhang zu sehen, als eine Bildgattung, die in besonderem Maße von den politischen und sozialen Spannungen, den Ideen und mentalen Umbrüchen dieser komplexen und widersprüchlichen Epoche betroffen war.“ (Schieder 1997, S. 15-17 („Methode und Fragestellung“)). Vgl. auch Michael Müller, der sich der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts im Sinne Jakob Burckhardts („Einleitung in die Ästhetik“, 1863) nähert, und das „auch problematische Wechselverhältnis zwischen gesellschaftlich definierten Aufgaben und den künstlerischen Ausdrucksformen des Porträts“ untersucht. (Michael Müller, *„Ce n'est pas une représentation ...“: die Rhetorik der Unmittelbarkeit im französischen Ausstattungsporträt des 18. Jahrhunderts*, Dissertation Freie Universität Berlin, 1999 (unveröffentlicht), S. 13-14 („Methode“)). Zur methodologischen Annäherung an eine „histoire des idées“ siehe auch Jean Ehrard, *Histoire des idées et histoire sociale en France au XVIIIe siècle: réflexions de méthode*, in: Louis Bergeron (Hg.), *Niveaux de culture et groupes sociaux, actes du colloque tenu du 7 au 9 mai 1966 à l'école normale supérieure*, Paris, 1967, S. 171-188. Jean Ehrard mahnt dazu, die „fonction idéologique et sociale des idées“ zu studieren, und dann deren „diffusion“ oder auch „incarnation dans la pratique sociale“ zu erfragen. (a.a.O., S. 178).

⁹⁷ Siehe Rolf Reichhardt, „*Histoire des mentalités*“. *Eine neue Dimension der Sozialgeschichte am Beispiel des französischen Ancien Régime*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, 1978, S. 130-166; vgl. auch Frédérique Leferme-Falguières und Vanessa Van Renterghem, *Le concept d'élites. Approches historiographiques et méthodologiques*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 67: „Le concept des élites est donc un concept historique opératoire qui permet de mesurer un certain nombre de réalités sociales, comme la mobilité ou l'intégration dans des réseaux. Il permet surtout d'étudier une société telle qu'elle se voit ou telle qu'elle se rêve. Les élites offrent le miroir déformant d'une société et de ses aspirations. Elles représentent donc l'occasion pour l'historien de comprendre les mentalités, d'entrer dans les représentations symboliques, constituant ainsi un des liens entre l'histoire sociale et l'histoire des mentalités. [...] [Das Werk von Georges Duby], permet de comprendre comment une société secrète ses propres représentations.“

⁹⁸ Bachmann 1999, S. 14-15, hier vor allem Anm. 16; siehe auch grundlegend zu dieser Frage Francis Haskell, *History and its images: art and representation of the past*, New Haven [u.a.], 1993, S. 217-235 („The Arts as an Index of Society“) sowie Roches Ausführungen zu einer modernen Sozialgeschichte: Daniel Roche, *Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich. Bilanz und Perspektiven am Vorabend des Bicentenaire von 1989*, in: Helmut Berding, Etienne François und Hans-Peter Ullmann, *Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main, 1989, S. 394: „Für sie entstanden Werke & Ideen in einem spezifischen Milieu, als Folge bestimmter sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse sowie im Einklang mit der mentalen und geistigen Situation der Zeit.“; vgl. Willem Frijhoff, *Conceptual History, Social History and Cultural History: the Test of 'Cosmopolitanism'*, in: Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans und Frank van Vree (Hg.), *History of Concepts. Comparative Perspectives*, Amsterdam, 1998, S. 103-114.

Volkskunde) macht die Vielzahl an Arbeiten aus diesen Bereichen für das Verständnis des soziologisch-historischen Hintergrundes geradewegs wertlos, unterstellt man, daß die Bilder gerade nicht als „realistische“ Schilderungen verstanden werden können. Wenn Roland Günter in seinen methodologischen Fragen zur holländischen Kunst schreibt, daß wir „einen Teil der [holländischen] Bilder geradezu als gemalte Sozialgeschichte lesen“ können, so ist eine solche Äußerung, gerade vor dem Forschungshintergrund des niederländischen Genrebildes, nur mit Vorsicht anzuwenden, auch wenn Günter hier nicht zu einer einfachen Lesart der Bilder auffordert.⁹⁹ Denn das Genre zeigt einen bewußt – vom Künstler oder Auftraggeber – gewählten Ausschnitt aus der Realität, und ist nur nach einer ikonographischen Analyse als „historisch-kulturelles Programm“, also ikonologisch zu verstehen.¹⁰⁰ Dem Problemfall „Genre“ im Sinne einer „Alltagsdarstellung“ wird man sich letztendlich nur mittels eines interdisziplinär ausgerichteten Forschungsansatzes nähern können. Hierbei werden – neben Forschungsbereichen, die der Geschichtswissenschaft (u. a. Sozialgeschichte und Wirtschaftsgeschichte) oder traditionell der Kunstgeschichte verwandt sind (Architekturgeschichte, Kunstgewerbe, Kostümkunde) – vor allem die Literaturwissenschaft hilfreich sein, um sich der Bedeutung der Bilder für die Zeitgenossen anzunähern.¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Günter 1991, S. 25-41.

¹⁰⁰ Siehe hierzu Norbert Schneider, *Genremalerei und Alltagsmoral*, in: Christiane Keim (Hg.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte; Festschrift für Ellen Spickernagel*, Herbolzheim, 2001, S. 7-13. Eine ikonographische Untersuchung der Genremalerei mahnt auch Depaun an: „La méthode doit passer par une analyse précise, détaillée des traits iconographiques qui sont l'objet de la recherche. Ainsi peut être établi, a propos d'un sujet bien délimité, un dialogue entre les traits iconographiques comme on le fait de citations textuelles.“ (Jacques Depaun, *Les illusions du réalisme*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 123-129, S. 127). Zu Aby Warburgs Ansatz, „einzelne Motive in Zusammenhängen zu lesen – als historisch-kulturelles Programm“: Günter 1991, S. 27. Dort Verweise auf weiterführende Literatur. Vergleiche auch H. Bauer, der allerdings schon bei Watteau von einer „formalen“ anstatt einer „antiikonographischen“ Konzeption seiner Werke spricht. Watteaus Gemälde würden nicht mehr die „barock allegorische Dimension“ kennen (Hermann Bauer, *Watteaus Bild*, in: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner [u.a.], *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.], 1986, S. 220-223). Diese Tendenz in der französischen (Genre-)Malerei des frühen 18. Jahrhunderts wird bei der Betrachtung der *tableau de mode* zu berücksichtigen sein.

¹⁰¹ Siehe hierzu die Aufsätze in Julia V. Douthwaite und Mary Vidal (Hg.), *The interdisciplinary century: tensions and convergences in eighteenth-century art, history and literature*, Oxford 2005 [SVEC 2005:04], vor allem Jennifer Milam, *Play between the disciplines: the problem of the ludic in rococo art and Enlightenment culture*, in: a.a.O., S. 102-113, und Mark Ledbury, *But is it art history? Some thoughts on disciplines, tensions and territories in studies of eighteenth-century art*, in: a.a.O., S. 124-139. Daß die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts sich aus der zeitgenössischen Literatur speist, beschreibt bereits Wildenstein 1924, S. 25-27. Siehe zur Bedeutung sozioökonomischer Aspekte bei der Erforschung der Malerei: John Michael Montias, *Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey*, in: *AB*, Bd. 72, Nr. 3, 1990, S. 358-373. Die zahlreichen, motivgeschichtlichen Arbeiten in den Literaturwissenschaften können hier viele Informationen für eine zeitnahe oder zeitgerechte Interpretation der Modegemälde beziehungsweise einzelner Details liefern; nur in den seltensten Fällen wurden in diesen Arbeiten bislang einzelne Motive aus der Literatur mit denen in der bildenden Kunst abgeglichen. Siehe z. B. Erick Köhler in einem bemerkenswerten Aufsatz zur „Négligence“ (ders., *Belle Négligence*, in: Renate Baader (Hg.), *Das Frauenbild im literarischen Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1988, S. 178-203).

Die vorliegende Arbeit nähert sich diesen Fragen an das *tableau de mode* in drei Schritten. Die exakte Feststellung der Bildsujets ist für das Modegemälde immer noch ein Desiderat der Forschung. Es gilt daher im ersten Teil der Arbeit zunächst, die Verbildlichung gesellschaftlicher Ideale wie der *honnêteté*, der Galanterie und der Libertinage für das Modegemälde zu untersuchen. Dabei soll die herausragende Bedeutung dieser drei themengebenden Leitbegriffe des Modegemäldes und ihre gesellschaftliche Verankerung als mondäne Norm für die aristokratisch geprägte Gesellschaft der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgestellt werden. Dies, wie auch die Analyse der Erwartungshaltungen des Publikums, die die spezifische Ausformung des *tableau de mode* bestimmten, sind Gegenstand dieser Arbeit. Maßgeblich ist hierbei die von René Demoris angeführte Fragestellung für eine vergleichende Erforschung von Literatur und Malerei im 18. Jahrhundert: „Nous nous demanderons donc s’il existe un rapport significatif entre les représentations que nous fournissent littérature et peinture, et si, au-delà de rencontres thématiques, elles correspondent à un besoin commun de représentation et sont régies par un système analogue.“¹⁰² Der zweite Teil widmet sich der Untersuchung der Darstellungsmuster aristokratischer Bildsujets unter der besonderen Berücksichtigung von Realitätsnähe, Moralität und vor dem Hintergrund sozio-historischer Perspektiven; Themen, die ausführlich in der zeitgenössischen Komödien- und Kunsttheorie diskutiert wurden. Unter Rückgriff auf die hier erzielten Ergebnisse soll die Motivation, *tableaux de mode* zu sammeln, für die unterschiedlichen sozialen Rezipientengruppen innerhalb der Elite, und die vom reichen Bürgerlichen bis hin zum König selbst reichen, in einem dritten Teil beschrieben werden. Hierbei wird es schließlich um die Beantwortung der Frage gehen, welchen Anteil die von ihrer ständischen Herkunft her unterschiedlichen, in ihrer Lebensauffassung jedoch gleichgesinnten adeligen wie bürgerlichen Mitglieder der Elite an der Bildfindung des Modegemäldes hatten. Schließlich wird zu fragen sein, ob das Modegemälde eine rein aristokratische Bildgattung ist, oder ob es sich um ein urbanes *tableau de mode*, also um die Summe von gleichermaßen aristokratischen wie auch bürgerlichen Einflüssen handelt, die bereits Voltaire unter dem zeitgenössischen Begriff der „Urbanität“ zusammengefaßt hat.¹⁰³

¹⁰² Demoris 1971, S. 337.

¹⁰³ Vgl. Voltaire, in: Denis Diderot und Jean le Rond d’Alembert (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société des gens de lettres, Paris 1751-1780* [Nachdruck 1966], Bd. 7 (1757), S. 287 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“).

II. *Honnêteté*, *Galanterie* und *Libertinage* – gesellschaftliche Ideale und ihre Verbildlichung im frühen 18. Jahrhundert

„Vous n’y trouverez point de sujets saints; elle n’aborde pas en sujets historiques: le temps en était passé. Vous y remarquerez des scènes d’intérieur: vous y verrez des financiers auprès des femmes du grand monde; vous y verrez figurer des gens de cour dans la conversation du duc de Choiseul, des gens de lettres dans la correspondance de Diderot. La peinture d’un siècle serait incomplète, si l’on ne joignait au tableau de ses mœurs, un aperçu de ses opinions. [...] Qu’importe la main qui les a tracés, si le costume est exact, si la couleur est vive, si la touche est légère! Que pourrait-on demander plus? Qu’ils soient peints par des personnes qui virent la société dont elles parlent, et qui vécurent avec leurs modèles? Je puis l’affirmer et le prouver.“¹⁰⁴

Großzügige Auszüge aus der Memoirenliteratur der Zeit und keineswegs einen Einblick in die gemalte Sittengeschichte im Genregemälde bietet François Barrière (1786-1868) unter dem trügerischen Titel „Tableaux de genre et d’histoire, peints par différens [*sic*] maîtres [...]“. In der anekdotenreichen Sittenschilderung der Restauration, die das *Ancien Régime* auf die mondänen Aspekte *plaisirs* und *sociabilité* reduziert, tritt deutlich die enge Verbindung von Literatur und Malerei im 18. Jahrhundert hervor. Wie der retrospektive Ausschnitt aus der literarischen Selbstdarstellung des 18. Jahrhunderts bei Barrière, zeigt auch das zeitgenössische *tableau de mode* weder heilige noch historisch bedeutsame Themen, sondern lebendige und farbenfrohe Anekdoten sowie galante Situationsbeschreibungen. Das *tableau de mode* behandelt einen heute als idealisierend empfundenen Ausschnitt aus der Wirklichkeit einer in Reichtum und Vergnügen lebenden, aristokratisch geprägten Gesellschaft. Dabei wird die „Lebenswirklichkeit“ der *monde* im Gemälde auf einen eng einzugrenzenden Themenkomplex reduziert: Gesellschaftsspiele, Tanzdarbietungen und Bälle, Promenaden, galante Gesellschaften im Interieur oder auch Konversationen im Freien sind die gefälligen Themen der *tableaux de mode*. Und tatsächlich blieben viele Bereiche aus dem täglichen Leben des Adels und des ihm nacheifernden Bürgertums, so die Verwaltung der Güter, der Hof- und der Militärdienst, die Armenfürsorge oder auch das religiöse Leben, in den Gemälden dieser Bildgattung in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ausgespart. Diese Bildthemen werden im übrigen in keiner anderen Bildgattung zu diesem Zeitpunkt behandelt.¹⁰⁵ Es ist zu vermuten, daß

¹⁰⁴ François Barrière, *Tableaux de genre et d’histoire, peints par différens [*sic*] maîtres, ou morceaux inédits sur la Régence, la jeunesse de Louis XV., et le règne de Louis XVI.*, Paris [u.a.], 1828, S. xij-xijj.

¹⁰⁵ Vgl. zum Wandel in der Darbietung von Themen aus dem Leben des Adels zum Beispiel die Gemälde von Pierre-Alexandre Wille (genannt „Wille le fils“) aus den 1770er und 1780er Jahren. In „L’Aumône“

den Zeitgenossen selbst die Tatsache, daß das Modegemälde nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus der Vielfalt der tatsächlichen Lebensumstände wiedergab, durchaus bewußt war. Die Frage, ob dieses selektive Selbstbildnis in der Malerei repräsentativ für die generelle Selbstwahrnehmung der gesellschaftlichen Elite war und wie sie sich in anderen Darstellungsmedien – von der Porträtmalerei bis zur Memoirenliteratur – niederschlug, ist hier zu stellen.

Die Hinterfragung des vordergründig zunächst leicht lesbaren Bildinhaltes hat für die Gattung Genremalerei in der jüngeren Kunstgeschichte zu interessanten Einblicken in die bewußt selektive Selbstwahrnehmung der Eliten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführt. Für die idealisierten Hirten- und Bauerndarstellungen von François Boucher (1703-1770) konnte Christian Michel überzeugend aufzeigen, daß die zum Thema der pastoralen Poesie seit Fontenelles „Discours sur la Nature de l’Eglogue“ aus dem Jahr 1688 geführten literarischen Diskussionen sehr wahrscheinlich nicht nur die Rezeption dieser Kompositionen beim Publikum und der Kritik beeinflussten, sondern darüber hinaus auch deren Bildinhalte mitbestimmten.¹⁰⁶ In seinem „Discours“ schrieb Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), daß die Pastorale von der Realität entfernt sein müsse, da sie sonst das Publikum nicht interessiere: „Je conçois [sic] donc que la Poësie [sic] Pastorale n’a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, ou si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de Brebis et de Chevres

(1777, Öl auf Leinwand, 130 x 99 cm, Musée des Beaux-Arts, Angers, Inv.-Nr. MBA 85.11.1, ohne Abb.) wird die Tugend der Armenfürsorge für den Adel besetzt (vgl. Jörg Ebeling, in: Colin B. Bailey, Philip Conisbee u. Thomas W. Gaetgens (Hg.), *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, Ausstellungskat. Ottawa, Washington und Berlin, 2004, S. 358-359, Nr. 103C; siehe auch a.a.O., S. 354-356, Nr. 103A und Nr. 103B zum Militärdienst des Adels bei Wille). Siehe zum Verhältnis von „Ideal“ und „Wirklichkeit“ in der bildenden Kunst – hier am Beispiel des Klassizismus – auch die einleitende Fragestellung von Herbert Beck, in: Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard, *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin, 1984, S. 9-18.

¹⁰⁶ Christian Michel, *La querelle de la pastorale et la peinture de Boucher*, Vortrag vom 5. Februar 2005, anlässlich des Kolloquiums „Boucher. Seductive Visions“ in der Wallace Collection, London; siehe mit einer ähnlichen Problematik auch die Ausführungen zur Ikonographie des Jahreszeitenzyklus von Fragonard im Detroit Institute of Art: Mary D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago [u.a.], 1990, S. 101-102. Weiterführende Literatur zum Thema der Pastorale in der Literatur und der Malerei: Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. II, München, 1953, S. 16-25; Charlotte Hogsett, *On Facing Artificiality and Frivolity: Theories on Pastoral Poetry in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 4, 1971, S. 420-436; J.M. Blanchard, *Style pastorale, style des Lumières*, in: *SVEC*, Bd. 114, 1973, S. 345-346, zum Übergang von der aristokratisch geprägten Pastorale im Sinne Fontenelles zur Darstellung von Reinheit und Tugend; vgl. dagegen Alastair Laing, *Boucher et la pastorale peinte*, in: *RA*, Nr. 73, 1986, S. 55, wonach Boucher einzig von zeitgenössischen Theaterstücken inspiriert wurde; zu Boucher mit einem Ansatz der „Gender-Studies“: Melissa Hyde, *Confounding Conventions: Gender Ambiguity and François Boucher’s Painted Pastorals*, in: *ECS*, Bd. 30, Nr. 1, 1996, S. 25-57; einen interessanten Aspekt des Realitätsbezuges pastoraler Gemälde durch einen Vergleich von Nachlaßinventaren am Beispiel von Gemälden der Gebrüder Le Nain und Lancret („L’Été“, 1738) bei: Anne Fillon, *Les objets mobiliers et le vêtement dans les maisons rurales aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l’Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 131-141; Yves Martial, *La Représentation de la nature et de la campagne au théâtre: observations sur quelques décors de scène de François Boucher*, in: Daniel Rabreau und Sandra Pascalis (Hg.), *La Nature citadine au siècle des Lumières. Promenades urbaines et villégiature. Annales du Centre Ledoux*, Bd. 5, Paris, 2005, S. 251-259.

[sic], des soins qu'il faut prendre de ces Animaux, cela n'a rien par soi-même qui puisse plaire; ce qui plaît c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des Brebis et des Chevres."¹⁰⁷ Vor dem Hintergrund der einzig auf die literarische Gattung der Poesie bezogenen Äußerungen Fontenelles erkläre sich, so Michel, die Konzentration auf den besonderen Ausschnitt aus dem bäuerlichen Leben, der in Bouchers Pastoralen thematisiert werde: Bouchers sauber gekleidete, wohlgenährte und elegante Hirten und Bäuerinnen vor reizvollen landschaftlichen Hintergründen bei Verführung und Liebesspiel entsprächen damit der Erwartungshaltung seitens des zahlenden Publikums. Geradezu im Gegensatz zu der in der Literatur des 18. Jahrhunderts häufig beschriebenen Aufgabe der pastoralen Poesie, den Leser mittels der Beschreibung des unschuldigen Goldenen Zeitalters zu dem sittlichen Urzustand zurück zu verhelfen, sind Bouchers Hirten und Schäferinnen der Galanterie verpflichtet.¹⁰⁸ Die „galante“ Bildsprache Bouchers sei dabei, so Colin B. Bailey, teilweise ausgesprochen deutlich und derb, wenn das zahlreiche Gemüse in einigen Pastoralen als Phallussymbole (Karotten) und Metaphern des weiblichen Geschlechts (Kohlköpfe) zu interpretieren sind.¹⁰⁹ Daß sich Bouchers Themenwahl und deren Ausarbeitung dabei aus zeitgenössischen Theaterstücken speiste, wie sie zum Beispiel von Charles-Simon Favart (1710-1792) auf den zahlreichen Jahrmärkten um Paris aufgeführt wurden, darauf hat Alastair Laing in seinem Aufsatz „Boucher et la Pastorale“ überzeugend hingewiesen.¹¹⁰

Die Malerei bei Boucher hat somit nur die eine Aufgabe, nämlich dem Betrachter zu gefallen; eine sozialkritische oder auch moralisierende Intention, wie sie etwa ab der Mitte des Jahrhunderts von der öffentlichen Kunstkritik eingefordert wurde, besitzen die realitätsfernen pastoralen Kompositionen Bouchers nicht.¹¹¹ Sich einseitig mit schönen und

¹⁰⁷ Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Poésies pastorales, avec un Traité sur la nature de l'éplogue, et une digression sur les anciens et les modernes. Nouvelle édition augmentée*, Paris, 1715 [Erstausgabe 1688], S. 161.

¹⁰⁸ In diesem Sinn: Laing 1986; zum Beispiel bei Abbé Charles Batteux (1713-1780), der in „Les beaux-arts réduits à un même principe“ von 1746 schrieb: „Son objet essentiel [der „poésie pastorale“] est la vie champêtre, représentée avec tous les charmes possibles. C'est la simplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux et paisible des passions. [...] C'est ce siècle d'or qui se rapproche de nous; et la comparaison de leur état avec le nôtre, simplifie nos mœurs, et nous ramène insensiblement au goût de la nature.“ (Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, S. 224-226 („Partie 3, section 1, chapitre 7, sur la pastorale“); für weitere Textstellen: Hogsett 1971, S. 424-425).

¹⁰⁹ Colin B. Bailey zu François Bouchers „Le retour du marché“ (Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia), in: Bailey/Conisbee/Gaechtgens 2004, S. 232-233, Nr. 51.

¹¹⁰ Laing 1986, S. 55-56.

¹¹¹ Erst ab 1747 wird diese belehrende Aufgabe von der Kritik als wichtige Aufgabe an die Malerei gestellt, und die galante Auffassung der Pastorale im Sinne Fontenelles wird abgelehnt: Emma Barker, *Greuze and the painting of sentiment*, Cambridge, 2005, S. 36-37; siehe hierzu Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, mit einem Nachwort von Lothar Müller*, Dresden, 2001. [Erstausgabe München, 1968], S. 128-143; vgl. auch Thomas W. Gaechtgens u. Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin, 1996, S. 40. Zur Kunstkritik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der auch die in Gazetten und Pamphleten publizierten Kritiken vor La Font de Saint Yenne (1747) Beachtung finden: Richard Wrigley, *Pictures at an exhibition [Rezension von Crow 1991]*, in: *AH*, Bd. 9, Nr. 3, September, 1986, S.

„sorgenfreien“ Themen zu umgeben, und dies bei gleichzeitiger Ablehnung zum Beispiel belehrender (und oft grausamer) Themen der Historienmalerei, konnte seit dem späten 17. Jahrhundert auch am Hof ein entscheidendes Kriterium für die Auftragsvergabe oder den Erwerb von Gemälden sein.¹¹² Die Aussparung einer bäuerlichen Realität in den pastoralen Gemälden lag wahrscheinlich darin begründet, daß diese in zu hartem Kontrast zu den Lebensumständen derjenigen gestanden hätte, die diese Bilder letztendlich als Sammler und Betrachter rezipierten.

Bislang sind die Anforderungen, die von Seiten der „aristokratischen“ Konsumenten an das Bildmedium „Genre“ gestellt wurde, noch unscharf.¹¹³ Daß die *campagne* keine wirkliche Alternative zum zivilisierten Leben in Paris darstellte, wird in der gespielt naiv-positiven Vorstellung von der Einfachheit und Naturgebundenheit der *vie champêtre*, wie sie in den Memoiren der Kammerfrau der Duchesse du Maine, Marguerite-Jeanne [Rose] Delaunay (1684-1750) dargestellt wird, deutlich. Bevor die an einem der prächtigsten Höfe Frankreichs in Sceaux lebende mittellose und bürgerliche Waise den ebenfalls verarmten, aber im Gegensatz zu ihr mit einem Titel versehenen Schweizer Garden, den Baron de Staal, heiraten mußte, suchte sie ihn in seinem kleinen, sauberen Haus nahe Paris auf („Là, j'ai trouvé une petite maison neuve et propre, entourée de troupeaux de vaches et de moutons.“). Ihr Versuch, sich und die Nachwelt von den Vorzügen ihrer zukünftigen Verbindung zu überzeugen, veranschaulicht eine literarisch begründete Sicht auf das Landleben, wie sie auch in der Malerei der Zeit, hier vornehmlich in der Pastorale, verbreitet wurde: „[...] il se présenta à mon esprit un tableau de la vie champêtre, dont le contraste avec la mienne relevait chaque objet, et m'en faisait admirer

383 und Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rom, 1993, S. 228-229; siehe auch Katalin Kovacs, *La naissance d'un genre littéraire: la critique d'art au XVIII^e siècle*, in: Élisabeth Décultot und Mark Ledbury (Hg.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête / Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris, 2001, S. 211-232. In diesem Zusammenhang kann auch auf die Arbeit Benoît Garnots verwiesen werden, die u.a. das Verhältnis von Elite und Volk beleuchtet. Garnot konnte aufzeigen, daß die Vorstellung vom Volk, die bei den aristokratischen, hochbürgerlichen aber auch intellektuellen Eliten Frankreichs bis zur Revolution vorherrschte, falsch und von der Realität entfernt war. Die Gründe hierfür waren zahlreich und durch „le mépris, l'étonnement et la crainte“ geprägt (siehe ausführlich Benoît Garnot, *Le Peuple au siècle des Lumières. Échec d'un dressage culturel*, Paris, 1990, S. 79-106 („Les élites et le peuple“).

¹¹² Für das späte 17. Jahrhundert sind die Aufträge Ludwigs XIV. für das zweite Vorzimmer seines offiziellen Appartements anzuführen. In dem sogenannten „Salon de l'Œil-de-Bœuf“ (1701) zierte ein Fries mit spielenden Kindern die Deckenzone des Salons, der von den Architekten Hardouin-Mansart und Robert de Cotte entworfen und vom König persönlich angeordnet wurde. („Le 14 Aoust 1701. Sa Majesté a ordonné d'abbatre entièrement le ceintre et le comble de la nouvelle antichambre que l'on fait à son appartement [...]. [...], et pour orner ledit attique rampant d'y faire une espèce de fries courante en bas-reliefs de plâtre moulez qui représenteront des jeux d'enfants, [...].“; siehe Alfred und Jeanne Marie, *Versailles au temps de Louis XIV. Troisième partie. Mansart et Robert de Cotte*, Paris, 1976, S. 290-293).

¹¹³ Vgl. Langlois, *Catalogue des tableaux de l'école française, Roanne, Musée Déchelette, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art*, Université Lumière Lyon II, 2000, S. 25 (zu einem bäuerlichen Sujet von Nicolas-Bernard Lépicié); siehe auch Thomas Kirchner, „Observons le monde“: *La réalité sociale dans la peinture française du XVIII^e siècle*, in: Gaechtens/Michel/Rabreau 2001, S. 367-381.

les grâces douces et naïves. Je prenais alors du lait, et rien ne me parut plus satisfaisant que d'avoir des vaches sous sa main. [...] Me voilà donc toute passionnée pour le nouveau genre de vie que je croyais mener.“¹¹⁴

Zwei, gemessen an dem in der vorliegenden Arbeit zu bearbeitenden Zeitraum, spätere Beispiele verdeutlichen, wie Künstler mit Themen, die anscheinend nicht dem Geschmackskanon der verfeinerten, höfisch-aristokratischen Gesellschaft ihrer Zeit entsprachen, auf dem Pariser Kunstmarkt Schiffbruch erleiden mußten. Noël Hallé (1711-1781) stellte im Salon von 1765 zwei kleinformatige Pendants aus: „L'Éducation des riches“ <Abb. 14> und „L'Éducation des pauvres“ <Abb. 15> waren drei Jahre nach dem Erscheinen von Jean-Jacques Rousseaus „Emile“ (1762) von der Kritik auch als eine sozialkritische Gegenüberstellung von der von einem Präzeptor geleiteten nüchternen Erziehung im aristokratischen Milieu und der als warmherzig dargestellten, väterlichen Anleitung eines Handwerkersohnes verstanden worden.¹¹⁵ Tatsächlich hatte nur die „Éducation des riches“ einen wirklichen Erfolg beim Publikum zu verzeichnen, wurde dementsprechend häufiger von Hallé kopiert und verkauft als das Gegenstück. Ihres aufgeklärten Inhaltes entleert, reduzierte sich die Bildbedeutung des Einzelwerkes auf eine aristokratische Genredarstellung mit dem üblichen, reich gekleideten Bildpersonal und einer Reihe prächtiger Objekte.¹¹⁶ Erinnert werden kann in diesem Zusammenhang auch an Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), der mit seinen moralisierenden Sujets aus dem bäuerlichen Milieu zunächst nur schwerlich Abnehmer auf dem freien Kunstmarkt fand.¹¹⁷ Eine möglichst getreue Wiedergabe der Realität war unter diesen Umständen für den Künstler weder wünschenswert noch in vielen Fällen wirtschaftlich vertretbar.¹¹⁸

Im Gegensatz zur Pastorale, deren theoretische Grundlagen und Prägungen für Literatur und Bildmedien (Gemälde und Gravur) gleichermaßen untersucht wurden, steht für das zeitgleiche Modegemälde ein vergleichbarer Forschungshorizont noch aus. Die

¹¹⁴ [Marguerite Jeanne Cordier, Baronne de Staal de Launay], *Mémoires de Madame de Staal-Delaunay sur la société française au temps de la Régence. Édition présentée et annotée par Gérard Descot*, (2. Aufl.) Paris 2001, S. 302-303; für weitere literarische Beispiele: René Démoris: *Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain*, in: *Dix-huitième siècle*, Bd. 3, 1971, S. 337-357.

¹¹⁵ Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie: Les Hallé*, Paris, 1995, S. Nr. 417-420 (Nr. N 95-N 96b); siehe auch Ursula Hilberath, « ce sexe est sûr de nous trouver sensible ». *Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733-1789)*, Alfter, 1993, S. 117-119 und Barker 2005, S. 156-162.

¹¹⁶ Willk-Brocard 1995, S. 191; zu den Pendants ders., in: Bailey/Conisbee/Gaehgtens 2004, S. 252-255, Nr. 58 und Nr. 59.

¹¹⁷ Vgl. hierzu: Barker 2005, S. 65.

¹¹⁸ Über die Veränderungen des Künstlerstatus und des Kunstmarktes seit der Gründung der Akademie (1648) und der sich daraus ergebenden Möglichkeiten und Notwendigkeiten für eine marktnahe Produktion am Beispiel von Charles Coypels Druckgraphik: Candace Clements, *Noble Liberality and Speculative Industry in Early Eighteenth-Century Paris: Charles Coypel*, in: *ECS*, Bd. 29, Nr. 2, 1995-1996, S. 213-218; siehe auch Katia Béguin, *Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIII^e siècle*, in: Fabrice Preyat (Hg.), *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une Mécène à la croisée des arts et des siècles, Études sur le 18^e siècle*, Brüssel, 2003, S. 23-24.

Gesellschaft des *Ancien Régime* bediente sich anscheinend multipler Ideale, um die „Realität“ umzudeuten. Dem Landleben entgegengesetzt war die Stadt – Ort von *sociabilité* und *civilité* – Synonym für eine Vielfalt an gesellschaftlichen Attraktionen. Der galant-
aristokratische Themenkomplex des *tableau de mode* ist also nur eines der Angebote an den zeitgenössischen Rezipienten.¹¹⁹

Inwieweit deckt sich beim *tableau de mode* diese ausgewählte Sichtweise zum Beispiel mit den zumeist in der Literatur vermittelten Idealen wie etwa dem des *honnête homme* und seinen im frühen 18. Jahrhundert auftretenden Wandlungen? Das *honnête homme*-Ideal, wie es seit dem 17. Jahrhundert nach italienischer Vorprägung auch in zahlreichen Schriften in Frankreich propagiert wurde, erfuhr in der Wahrnehmung der mondänen Elite gerade im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert eine Reduzierung auf Charakteristika wie „Anpassungsfähigkeit, Geschmeidigkeit und die Beherrschung feiner gesellschaftlicher Umgangsformen“.¹²⁰ Wenn sich etwa beim männlichen Mitglied der Elite das Bild vom Hofmann in Galanterie und Höflichkeit erschöpfte, wird diese Verkürzung ganz wesentlich in der Betrachtung der neu entwickelten Bildform zu berücksichtigen sein. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen Ideale oder Konzepte das Modegemälde dabei letztendlich und in welcher Form vermittelt. Gerade aus seinem eindeutigen Bezug zur urbanen Lebenswirklichkeit der mondänen Rezipienten und aristokratischen Sammler weist das *tableau de mode* besonders spannende Interpretationsebenen auf, die in den folgenden Kapiteln unter den Begriffen *Honnêteté*, *Galanterie* und *Libertinage* untersucht werden.

¹¹⁹ Neben traditionellen Formeln wie etwa dem Rückgriff auf die griechisch-römische Mythologie erzeugte das 18. Jahrhundert in Literatur und Bildmedien, und hier besonders in der Genremalerei, ganz neue Themenbereiche, die in dieser Form im Gemälde vordem unbekannt waren. Hierzu gehört zum Beispiel die für das frühe 18. Jahrhundert vor allem in *Œuvre Jean Raoux* anzutreffende Thematik der „Vestales“, für die es allerdings schon Vorbilder in der Druckgrafik des 17. Jahrhunderts gab; siehe z. B. Anne Charlotte Steland, *Vestalinnen – Ein zeittypisches Thema des Malers Jean Raoux um 1730, angeregt durch ein Werk wissenschaftlicher Literatur und ein Opéra-Ballet*, in: *Artibus et historiae*, Bd. 29, 1994, S. 135-152; Manuel Couvreur, *Raoux à Couperin. Le Dialogue des vestales et des pèlerins*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Topographies du plaisir sous la Régence. Offerte à Maurice Barthélemy (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. 26)*, Brüssel, 1998, S. 169-184; Bruno-Nassim Abouard, *Du genre des vierges*, in: *EspacesTemps*, Nr. 78-79, 2002, S. 26-37; vgl. auch J. Ebeling, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 168-171, Nr. 21G und 21H. Zur Themenvielfalt der Genremalerei siehe auch die Aufsätze von Colin B. Bailey, *Das Genre in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, ein Überblick*, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 2-39; und Martin Schieder, *'Sortie de son genre': Französische Genremalerei und die Überschreitung der Gattungsgrenzen am Ende des Ancien Régime*, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 60-77.

¹²⁰ Siehe Anette Höfer und Rolf Reichardt, *Honnête homme, Honnêteté, Honnête gens*, in: Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, München, 1986, S. 30-38 („3. Ambivalenz des ‚honnête homme‘ im frühen 18. Jahrhundert“). Siehe auch die Bemerkungen von Henriette Burmann zu den Begrifflichkeiten in Erziehungs- und Verhaltenstraktaten, die ebenfalls für diese Arbeit Geltung haben. Burmann, die sich auf die deutschsprachige Etiketteliteratur u. ä. konzentriert, setzt Begriffe wie etwa „Umgangsformen“, „Manieren“ oder „Höflichkeit“ grundsätzlich synonym ein. Gleiches gilt für Begriffe, die „das Verhältnis von Zwang und Handlungsspielraum innerhalb gesellschaftlicher Konventionen“ beschreiben: Hierzu gehören u.a. „Regel“, „Norm“, „Standard“ oder auch „Code“ (Henriette Burmann, *Die kalkulierte Emotion der Geschlechterinszenierung: Galanterierituale nach deutschen Etikette-Büchern in soziobehistorischer Perspektive*, Konstanz, 2000, S. 53-56 („2.4. Arbeitsdefinitionen“)).

II.1. *Honnêtes gens* oder *gens du monde*?¹²¹ – Wandlungen eines gesellschaftlichen Ideals in Bild und Text

Wie kaum ein anderer Begriff haben die Wendungen vom *honnête homme* als dem allseits gebildeten Weltmann und die ihm zugehörige Vorstellung der *honnêteté*, welche die Leitbegriffe der Anständigkeit, Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit abdeckt, unsere Vorstellung von den gesellschaftlichen Idealen des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt.¹²² Immer wieder wurde das in zahlreichen Traktaten der Zeit formulierte gesellschaftliche Ideal von der Kunstwissenschaft auf die künstlerische Produktion dieser Epochen projiziert, wobei inhaltliche Übereinstimmungen und Abgrenzungen hervorgehoben wurden.¹²³ Noch im 17. Jahrhundert beschränkten sich Darstellungen des Adels auf das Porträt und individualisierte Historien Gemälde; anonymisierte Darstellungen aristokratischer Verhaltensformen waren dagegen nur im Rahmen der Hofgesellschaft möglich und dienten vor allem der Glorifizierung des Monarchen. Der Wechsel hin zu einem breiteren Themenspektrum, in dem die Aristokratie bzw. deren Lebensumstände wie etwa in den *tableau de mode* im Mittelpunkt stehen, bedarf somit einer Erklärung, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven heraus untersuchen läßt. Für das *tableau de mode* als den Bildtypus, der nach allgemeinem Verständnis der Forschung gesellschaftliche Ideale ins Bild setzte, ist das Ausloten genau dieses Verhältnisses von entscheidender Bedeutung, da nur dann Einblicke in das Selbstverständnis einer Elite erlaubt sind, die sich insbesondere im Verhältnis zu Rang- und Statusfragen im aristokratisch geprägten Milieu

¹²¹ Diese Unterscheidung folgt den unterschiedlichen Definitionen bei M. Magendie, *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, 1925 [Nachdruck 1970], S. 387: „Il convient de remarquer [...], que l'expression d'honnête homme peut avoir un sens plus large que celle de l'homme du monde, bien que dans l'usage courant, elles sont fréquemment synonymes. Il y a dans l'honnête homme un tour général d'esprit, une certaine manière de voir les choses, une disposition de tout le moral et de tout l'intellectuel, qui ne se rencontrent pas forcément chez l'homme du monde, dont les qualités sont souvent déterminées par les tendances du milieu mondain, et en particulier par le mépris de ce qui est bourgeois, ou, d'une façon plus générale, par les nécessités mêmes de la vie de société.“

¹²² Gerade die Bedeutung des Begriffs *honnêteté* als positives Charaktermerkmal einer Person im Sinne von Anständigkeit fand im allgemeinen Sprachgebrauch häufig Verwendung (Höfer/Reichardt 1987, S. 8). So auch bei Valory in der Lebens- und Werkbeschreibung von Jean-François de Troy: „Il avait vu peu de courtisanes, et indépendamment de l'honnêteté qui faisait le fond de son caractère, l'habitude de vivre avec des femmes décentes, quoique sensibles, influoit [sic] sur ses ouvrages.“ (Valory 1854, S. 260)

¹²³ Zum Beispiel für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts: Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven [u.a.], 1991 [Erstausgabe 1985], S. 66-72; Sheriff 1990, S. 127-128; Vidal 1992, S. 75-98; Plax 2000, S. 108-153 (Kapitel 3, „The Fête galante and the Cult of Honnêteté“). In den meisten dieser Arbeiten wird das *honnête homme*-Ideal nach Domna C. Stanton's Studie „The aristocrat as art: a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth- and nineteenth-century French literature“ (1980) skizziert. Stanton vergleicht, unter Ausblendung der moralisch-ethischen Verpflichtungen, und unter Verkürzung des Ideals auf „seine narzißhafte Selbststilisierung, [...] Elitismus, Ablehnung erwerbsbürgerlichen Berufslebens und [...] zweckfreier Ästhetik“ den *honnête homme* mit dem Dandy des 19. Jahrhunderts (siehe Rolf Reichardt, *Wandlungen des Honnêteté-Ideals vom Absolutismus zur Französischen Revolution. Zwischenbilanz der Forschung aus sozialhistorischer Sicht*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Bd. 11, 1987, S. 179, vor allem Anm. 27). Stanton bearbeitet hauptsächlich das 17. und 19. Jahrhundert und geht dabei nur marginal auf die bedeutenden Veränderungen ein, die das Ideal im frühen 18. Jahrhundert erfährt.

im Blick auf das propagierte Gesellschaftsideal bestimmen lassen. Hieraus soll eine Erklärungsbasis gewonnen werden, die Rückschlüsse auf die Themenwahl und deren Verbildlichung in der Malerei zulassen.

Die gesellschaftliche Bedeutung des Ideals vom *honnête homme* wurde von Anette Höfer und Rolf Reichhardt 1986 gegen „die sinnverwandten Bezeichnungen“ *courtisan* oder *gentilhomme* abgegrenzt, da letzterer nicht auf eine bestimmte soziale Gruppe oder Gesellschaftsschicht beschränkt waren, und der *honnête homme* im Gegensatz dazu ein Persönlichkeitsideal mit universalem Anspruch formulierte.¹²⁴ Dieser Punkt ist für das *tableau de mode* entscheidend: Die Identifikationsmöglichkeiten, die der *honnête homme* vor allem ab dem 17. Jahrhundert allen sozialen Schichten und gesellschaftlichen Gruppen im urbanen Milieu – ob Adel oder Bürgertum – erlaubte, ist deshalb von herausragender Bedeutung, da nur hier im Rahmen des allgemeingültigen, nicht von vornherein festgelegten Begriffs der Wandel dieses Ideals in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzogen werden kann.

Es kann hier nicht ausführlich auf die Begriffsgeschichte des *honnête homme* eingegangen werden, der in den unterschiedlichsten, religiös (z. B. Jansenismus; Präziosen), philosophisch oder politisch motivierten, gesellschaftlichen Gruppen (z. B. Hofadel; Stadtadel; Bürgertum) gerade wegen dieser prinzipiellen Offenheit eine eigene, opportune Interpretation erfuhr.¹²⁵ Generell basierte die Vorstellung vom *honnête homme* im 16. und 17. Jahrhundert auf zwei Traditionen: Die erste Traditionlinie war die Moralistik im Sinne von Michel de Montaignes „Essais“ (zwischen 1580 und 1595) und der Hofpräzeptistik, hier vor allem Balthasar de Castigliones „Libro del Cortegiano“ von 1528. Ausgehend von den Hoftraktaten, die sich vor allem an den bei Hofe zugelassenen Höfling und somit hauptsächlich an den Adel allein richteten, wurden die noch in der Spätrenaissance mit dem Hofmann verbundenen Qualitäten wie zum Beispiel der zweckmäßige Einsatz von „geschmeidigen Umgangsformeln (*civilité, afabilité, douceur, conversation, humilité, dissimulation*)“ zur Erlangung der Gunst des Fürsten in den theoretischen Schriften um die Mitte des 17. Jahrhundert als höfisches Laster enttarnt und mit dem *honnête homme* zunächst ein allgemeines, auch vom Bürgertum akzeptierbares Tugendideal propagiert.¹²⁶

¹²⁴ Höfer/Reichhardt 1986, S. 8.

¹²⁵ Einen sehr guten Einblick in die Diskussion gibt Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1980, S. 92-108; Rolf Reichhardt, *Der Honnête Homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 69, Nr. 2, 1982, S. 341-370; Höfer/Reichhardt 1986, mit exzellenter Bibliographie; Reichhardt 1987 und Rolf Reichhardt, *Der Honnête Homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft. Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von Honnêteté-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 69, 1987, S. 341-370; Emmanuël Bury, *Littérature et politique: L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, 1996.

¹²⁶ Höfer/Reichhardt 1986, S. 11-12. Einen generellen Überblick über diese Traktate gibt: Alain Montandon (Hg.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe. 2 Bde.*, Paris, 1995, vor allem Bd. 1 („France – Angleterre –

Das um 1630 in Paris erschienene Traktat „L'Honnête Homme ou L'Art de Plaire a la Cour“ von Nicolas Faret (1596-1646) bildete dabei den sehr populären, theoretischen Nukleus, von dem sich in der Folge andere Interpretationen des *bonnête homme*-Ideals abzugrenzen versuchten. Als eine bürgerliche und moralische Konzeption der *bonnêteté*, die einer rein aristokratischen und weltlichen Auslegung, wie sie in den zahlreichen Anleitungen für Hof- und Edelmänner vor allem im frühen 17. Jahrhundert auftrat, entgegensteht, war Farets Schrift der theoretische Bezugspunkt für die Entwicklung einer gesellschaftlichen Elite, die zwar nicht mehr allein dem Hofadel reserviert war, jedoch ihr Hauptziel weiterhin im Hof sah.¹²⁷ Eine allumfassende Bildung wie auch die Einhaltung christlicher Moralvorstellungen wurden, gleichberechtigt neben Fragen der Geburt, des gesellschaftlichen Ansehens, wie auch der Einbindung in die Hofgesellschaft und dem geistreichen und gesitteten Verkehr „mit der Elite der honnêtes gens“, zu Kennzeichen des nun auch nichtadeligen *bonnête homme*.¹²⁸

Als zweite Traditionslinie, dem Faretschen, auf den Hof abzielenden Tugendideal des *bonnête homme* entgegengesetzt, entwickelte sich fast zeitgleich im urbanen Pariser Milieu, vor allem in der Salonkultur, ein aristokratisch geprägtes und unpolitisches *bonnêteté*-Ideal: „Indem er [der *bonnête homme*] statt dessen seine gesellschaftlichen Umgangsformen, sein Ausdrucksverhalten verfeinerte, stilisierte und verinnerlichte und in der ästhetisch vollkommenen Interaktion mit Seinesgleichen weniger soziale Rangerhöhung und Einfluß als vielmehr Selbstgenuß und Glücksmaximierung erstrebte, richtete er die Soziabilität auf ein Ziel aus, das letztlich individualistische Vereinzelung bedeutete, und entzog sich zugleich dem um 1630 aufgestellten moralisch-ethischen Pflichtenkatalog.“¹²⁹ Maurice Magendie hatte in seinem Buch über die „Politesse mondaine“ (1925) und die Theorien zur *bonnêteté* diese weltliche oder auch gesellschaftliche Konzeption („conception plus particulièrement aristocratiques et mondaine“) der *bonnêteté* vorgestellt, die von den *gens du monde* nicht in theoretischen Schriften festgehalten wurde. Deutlich wird hier auch eine zunächst geringere begriffliche Unterscheidung von *bonnête gens* und *gens du monde*, die dann in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gegeneinander abgegrenzt wurden. Im

Allemagne“).

¹²⁷ Siehe Maurice Magendie, in: Nicolas Faret, *L'Honnête Homme ou L'Art de Plaire a la Cour*, hg. und kommentiert von M. Magendie, Paris, 1925 [Nachdruck 1970], S. XLV. Allerdings werden soziale Schranken nicht auf der gesamtgesellschaftlichen Ebene durchbrochen, sondern fallen allenfalls in dem Rahmen der aristokratischen Salonkultur (Reichhardt 1982, S. 366). Zur Bedingung der Ausbildung von gesellschaftlichen Normen wie Etikette und Politesse und einem urbanen Milieu: Alain Montandon, *De l'urbanité: entre etiquette et politesse*, in: A. Montandon (Hg.), *Etiquette et politesse*, Clermond-Ferrand, 1992, S. 7-18.

¹²⁸ Essentielle Mittel, sich als *bonnête homme* zu qualifizieren, waren zum Beispiel die Kenntnisse der Hofetikette (Höfer/Reichhardt 1986, S. 11-13).

¹²⁹ Höfer/Reichhardt 1986, S. 18; ausführlich zu den Salongesellschaften in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Magendie 1925, S. 120-148 (Kapitel IX).

Gegensatz zu dem tugendhaften und bürgerlich konnotierten Gegentypus wird dieser „höfliche“ *honnête homme* einzig in den „entretiens polis“, den Briefen, Romanen und Komödien der Zeit sichtbar. Dabei baut er auf dem Ideal des *gentilhomme* auf, stets stark beeinflusst von den „tendances du moment.“¹³⁰ Die hier aufkommenden individuellen Ziele des „Selbstgenusses“ und der „Glücksmaximierung“ bestimmten ganz entscheidend auch die Ideale eines Teils der sozialen Elite der *Régence* und flossen in die Themenwahl und deren Interpretation im Modegemälde ein.

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts beim *honnête homme* dann die zum Beispiel von La Rochefoucauld („Réflexions“) und dem Chevalier de Méré („Conversations“) als Modell weiterhin verfochtene, ethisch-moralische Konzeption ausgeblendet und dieser auf den galanten, höfisch-verfeinerten und höflich-„gefälligen Konversationskünstler der Salons“ reduziert.¹³¹ Mérés (1607[?]–1684) Anweisungen in seinem „Discours premier, De la vrai [*sic*] Honnêteté“ haben diese Richtung zwar bereits vorgegeben: „Il faut donc s'instruire, le plus qu'on peut des choses de la vie, et ce ne point ce qu'on appelle morale ni politique, au moins comme en donne des préceptes [...]“¹³² Dennoch bleibt bei Méré der *honnête homme* ein Mann des „bon coeur, & bien de l'esprit“, dem die mondäne Weltlichkeit des „galant homme“ gegenüber gestellt wird, die sich in übertriebener Eitelkeit und in einer auf das sexuelle Abenteuer abzielenden Galanterie verdeutlicht: „Il me semble [...] qu'un galant homme est plus de tout dans la vie ordinaire, & qu'on trouve en lui de certains agréments, qu'un honnête homme n'a pas toujours [*sic*]; mais un honnête homme en a de bien profonds, quoi qu'il s'empresse moins dans le monde.“¹³³

Die oben angeführte, „verkürzte“ Sicht auf die *honnêteté* findet ihre Voraussetzungen bereits bei La Rochefoucauld und Méré, die beide zeitweise dem Hof

¹³⁰ Magendie 1925, S. 386–387 (Kapitel 12, „La conception mondaine de l'honnêteté“); siehe auch Jean-Pierre Dens, *L'Honnête homme et l'esthétique du paraître*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Nr. 6, Winter, 1976–1977, S. 69–82. Für eine Kritik an Dens „einseitig literarästhetische[m] Verständnis“ der *honnêteté*: Reichhardt 1987.

¹³¹ So in Richelets „Dictionnaire français“ von 1680, siehe dazu: Höfer/Reichhardt 1986, S. 19–23; zur Höflichkeit/Civilité: Erich Marchwirth, *Höflichkeit. Geschichte, Inhalt, Bedeutung*, Dissertation Bingen/Rhein, Trier, 1970, S. 16–33 („Kap. AII., Herausbildung und Wandlung des Verhaltensmusters Höflichkeit im Laufe der abendländischen Kulturentwicklung“). Zu dem Übergang siehe auch: Ronald G. Asch, *Der europäische Adel im Ancien Régime. Von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (ca. 1600–1789)*, Köln [u.a.], 2001, S. 29–31.

¹³² Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Œuvres complètes du Chevalier de Méré*, 3 Bde, Paris, 1930, Bd. 3, S. 72; siehe hierzu auch Jean-Pierre Dens, *Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIII^e siècle*, Lexington, 1981, S. 11–24.

¹³³ Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture, par le Chevalier de Méré, Avec les Conversations du même Chevalier & du Marechal de Clerambeau*, Amsterdam, 1687, S. 195–196 („Première Conversation“); siehe auch [Antoine Gombaud, Chevalier de Méré], *Maximes, sentences et réflexions morales et politiques*, Paris, 1687, zum Beispiel S. 7: „15. Les vertus éclatantes font l'éclat des honnestes gens [...]“

angehört hatten und aus dem Adel stammten (für François de La Rochefoucauld (1613-1680) der Hochadel). Bei beiden wurden die *honnêtes gens* bereits zur offenen Geschmackselite erklärt. Dabei wurde im Vergleich zu Faret das Tätigkeitsfeld des *honnête homme* nun auf „la cour et la ville“ ausgeweitet.¹³⁴ In dieser Form erleichterte dies die besondere Ausformung einer urbanen elitären Gesellschaft, wie sie in Paris seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert anzutreffen war.¹³⁵ *Honnêtes gens*, und somit Teil der sozialen und kulturellen Elite, konnten hier allerdings nur diejenigen werden, die, in ideologischer Abgrenzung zum Bürgertum, eine strikt adelige Lebensweise, das heißt den Verzicht auf Erwerbstätigkeit, aufwiesen. So bleiben bei Méré „l'air qui sent le Palais, la bourgeoisie, la province et les affaires“ von der Elite ausgeschlossen.¹³⁶ Dieser essentielle Gegensatz zu der Faretschen Konzeption der *honnêteté* führte im Laufe des Jahrhunderts und unter dem sozialen wie auch wirtschaftlichen Druck des Versailler Hofes, der den Adel in die politische Unbedeutsamkeit verbannte, zu einer Neubelebung aristokratischen Selbstverständnisses: Dies äußerte sich in der Verstärkung aristokratisch-gesellschaftlicher Werte, etwa der höfisch-verstandenen Galanterie, der Konversationskünste als Mittel des Gefallens in der Gesellschaft, die dem Elitenteilnehmer zu erfolgsversprechender Soziabilität verhelfen.

Über ein Jahrhundert später wird bei Abbé Prévost (1697-1763) in den „Mémoires d'un honnête homme“ (1745) der *honnête homme* im urbanen Milieu situiert und als ein lüsterner, sich dem eigenen Vergnügen ergebender Aristokrat beschrieben, der seinen Rang

¹³⁴ Henning Scheffers, *Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlungen des honnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn, 1980, S. 64-66; Reichardt (ders. 1987, S. 180-182) übt harsche Kritik am methodologischen Vorgehen Scheffers, der die „Ethisierung und Verbürgerlichung [der *honnêteté*] im Zeichen der Aufklärung nachzuweisen“ versucht, allerdings in Unkenntnis der neueren sozialhistorischen Forschung und auf der Basis von Klischees. Scheffers erwähnt im übrigen keine der französischen Schriften, die im frühen 18. Jahrhundert den *honnête homme* thematisieren. Hierzu zählen Abbé [Hallencourt] de Drosménil[s], *Discours qui a remporté le prix d'éloquence par le jugement de l'Académie Française en l'année MDCCIII. Par M. L'Abbé DE DROMESNIL*, Paris, 1703; [Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles, Marquise de Lambert], *Avis d'une mère à son fils et à sa fille*, Paris, 1728; Charles-François-Nicolas Le Maître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme: considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu*, par M. Le Maître de Claville [...], Paris, 1736 [Erstausgabe 1734]; Jean-Baptiste Morvan de Bellegard, *Le Chrétien honnête homme, ou l'alliance des devoirs de la vie chrétienne avec les devoirs de la vie civile*, par M. l'abbé de Bellegarde, Den Haag, 1736, und Abbé du Preaux, *Le chrétien parfait honnête-homme ou l'art d'allier la piété [sic] avec la politesse, et les autres devoirs de la vie civile, ouvrage qui intéresse tout le monde, où l'utile est revêtu de l'agréable, & où la fiction poétique sert de canal à la vérité*. Par M. l'Abbé Du PREAUX, *Gradué en Théologie*, 2 Bde., Paris, 1750; siehe hierzu auch: Reichardt 1987¹.

¹³⁵ Über die Gleichsetzung von *civilité* und *courtoisie* mit dem Begriff der *urbanité* im 17. Jahrhundert: Robert Muchembled, *Sociétés et mentalités dans la France moderne XVI^e et XVIII^e siècle*, Paris, 1990, S. 157-158 („Urbanité et bonnes manières“); generell zur *civilité*: Roger Chartier, *Civilité*, in: Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 4, München, 1986, S. 7-50.

¹³⁶ Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Lettres de Monsieur le chevalier de Méré*, 2 Bde, Paris, 1682, Bd. 1, S. 57 („Lettre VI., A Madame la Duchesse de Lesdiguières“). Dadurch wird die *honnêteté* zu einem „emblème aristocratique, un privilège nobiliaire par lequel se perpétue l'élitisme d'une classe sociale.“ (Dens 1976-1977, S. 78); siehe auch Höfer/Reichardt 1986, S. 22-23. Zur Diskussion, ob diese Elite letztlich „offen“ für andere, dem Schwertadel nahestehende Schichten wie Amtsadel oder auch reiches Bürgertum war, die allerdings den gleichen Idealen verpflichtet waren, siehe a.a.O., S. 23, Anm. 39.

und Stand zur Befriedigung seiner persönlichen Wollust schamlos auszunutzen versteht: In der perfide eingefädelten Verführung der unschuldigen und erst dreizehnjährigen Nichte seines Dieners, den der Adelige, mit dem Ziel, sich in aller Ruhe in der Stadt des jungfräulichen Mädchens zu bemächtigen, nach Versailles schickt und ihn dort für vier Tage einsperren lässt, entlarvt Prévost die exzessive Libertinage des Adels unter dem dünn gewordenen Deckmantel der *bonnêteté*.¹³⁷ Christlich-moralische Werte negierend, einzig auf sexuelle Eroberungen abzielend und von der Elite unter dem Stichwort der „mondänen Galanterie“ behandelt, versteckt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die aristokratische Lustmaximierung hinter dem Begriff einer falsch verstandenen adeligen *bonnêteté*. Diese steht im vollkommenen Gegensatz zu dem Faretschen Tugendmodell des *honnête homme*, aber auch zu der Auffassung bei La Rochefoucauld und Méré.¹³⁸

An den Entwicklungsschritten des *bonnêteté*-Ideals zwischen den beiden Extremen von einerseits Tugendmodell und andererseits unverbrämter Zügellosigkeit, die sich auch als ideologische Fixpunkte zweier unterschiedlicher Konzeptionen adeligen *savoir-vivres* begreifen lassen, können die Voraussetzungen für das Auftreten galanter und oftmals erotisierender Bildinhalte im Modegemälde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts festgemacht werden. Die Bedeutung der *bonnêteté*-Traktate sowohl für die Herausbildung eines aristokratischen Verhaltens- und Tätigkeitskanons wie auch das Fortleben des im 17. Jahrhundert festgelegten Ideals des *honnête homme* in der *Régence* hat hier sicherlich zu der Aufmerksamkeit geführt, mit der sich die Künstler in dieser Zeit dieses Themenbereichs annahmen. Inhaltliche oder motivische Parallelen von *tableaux de mode* zu den Aufgaben, die bereits Faret als zum *honnête homme* zugehörig wertete, sind zum Beispiel in Lancrets Tanzdarstellungen, Oudrys Jagdszenen oder auch de Troys Gesellschaften erkennbar. Sie erklären sich zunächst auch ohne eine motivische Hinterlegung durch theoretisierende Anleitungsbücher im Sinne von Farets *bonnêteté*-Traktat aus dem seit dem Mittelalter tradierten aristokratischen, öffentlichen wie auch privaten Wirkungsfeld: Denn der Adel war auf Grund seiner gesellschaftlichen Vorrangstellung und bedingt durch den ständisch vorgeschriebenen Verzicht auf Erwerbstätigkeit auf einen Wirkungskreis festgelegt, der

¹³⁷ Antoine François [Abbé] Prévost, *Mémoires d'un honnête homme*, hg. von Érik Leborgne, Paris, 1999 [Erstausgabe 1745], S. 129-133; zu dem Topos der Verführung des unschuldigen, weiblichen Opfers durch den *Libertin* in der Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Erik Leborgne, *L'Honnête Homme et le libertin: Le Topos de l'innocente séduite dans les derniers romans de l'abbé Prévost*, in: *Études Littéraires*, Bd. 28, Nr. 3, 1996, S. 111-31, zu den „Mémoires d'un honnête homme“ a.a.O., S. 113-119 und Erik Leborgne, *Les larmes amères de l'anti-libertin*, in: Prévost 1999, S. 206-249.

¹³⁸ Reichhardt 1987, S. 191: „Die überkommene mondäne Galanterie des honnête homme dagegen verlor im selben Maß an normativer Geltung, wie sie mit den 1750er Jahren in den libertinstischen Romanen als gesellschaftliche Verbrämung sexueller Eroberungen entlarvt wurde.“ Reichhardt verweist zur Unterstützung seines Ansatzes auf Laurent Versini, *Laclos et la tradition. Essais sur les sources et la technique des „Liaisons dangereuses“*, Paris, 1968, S. 187-207 („Laclos et la tradition d'honnêteté“).

neben dem Waffen- und Staatsdienst die Jagd oder auch die Geselligkeit als adeliges *savoir-vivre* mit einschloß.¹³⁹ Betrachtet man Farets Traktat im Detail, wird schnell deutlich, daß er nur in oberflächlicher Weise mit den in den *tableaux de mode* propagierten Themen und Idealen übereinstimmt: Der gesamte Bereich der Libertinage, der sich in den Abenteuern der adeligen Liebespaare im Modegemälde offenbart, ist mit dem Begriff der *bonnêteté* nicht abgedeckt.

Farets Charakterisierung des *bonnête homme*, die in großen Auszügen fast wörtlich auf Castigliones „Cortegiano“ basiert, ist keineswegs eine tatsächliche Anleitung zum gesellschaftlichen „Überleben“ am Hofe, etwa für den aus der Provinz stammenden Adligen. Die Ratschläge bleiben größten Teils dem überlieferten Klischee verhaftet.¹⁴⁰ Hiermit wiederholt und festigt Faret für den *bonnête homme* einen Tätigkeits-, Interessen- und Verhaltenskanon, der sich aus den vorherrschenden aristokratischen Beschäftigungen und Verhaltensidealen der Zeit speist und in der Folge auch in Frankreich in zahlreichen Traktaten schriftlich festgesetzt wird. Gut zu Pferde zu sein, die gewandte Handhabung der Waffen sowie sich über die gängigen „galanteries d’adresse“ informiert zu halten, gehörten demnach ebenso zu den unabdingbaren Fähigkeiten des *bonnête homme* wie zu denen des *gentilhomme*, also des Edelmannes. Weiterhin wurden Kenntnisse der Jagd, des Tanzes, der Dichtung, der Kampftechniken oder auch der Künste wie Malerei und Musik vorausgesetzt.¹⁴¹ Noch 1734 beschreibt Maître de Claville (1670[?]-1740) in seinem „Traité du vrai mérite de l’homme“ ebensolche Themen, die aus dem traditionellen Kanon erwachsen sind. Er nimmt hier explizit – trotz einer moralischen Auslegung der *bonnêteté* – auch die Vergnügungen und die Liebe als Ausweis korrekten Verhaltens mit in die Verhaltensnormen auf, wenngleich er vor Exzessen („si les plaisirs sont nécessaires, ils sont bien dangereux“¹⁴²) und Gefahren („voir les femmes et prendre des précautions contre l’amour, c’est vivre en homme sage et en homme poli“¹⁴³) warnt: „de l’utilité du choix et de l’usage des plaisirs; du jeu; de la chasse; du bal; des spectacles; de la musique; de la bonne chère; de la promenade; de l’amour; et du commerce des femmes.“¹⁴⁴ Bezüglich dieser hier deutlich anklingenden, moralischen Konzeption der *bonnêteté* in den 1730er Jahren stellt

¹³⁹ Hierzu: Ellery Schalk, *L’épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500- vers 1650)*, Seyssel, 1996 [engl. Erstausgabe Princeton, 1986]. Erst mit der Aufklärung und der hier aufkommenden Luxusdebatte wurden diese Aktivitäten aus dem Bereich der *oisiveté* dann als ungerechte und parasitäre Vergnügen beschrieben.

¹⁴⁰ M. Magendie, in Faret 1925, S. XLVIII-XLIX; der einzige Rat, den Faret den Neankömmlingen am Hofe gibt, ist es „de demeurer quelque temps à considerer l’estat d’une mer si orageuse [...]“ (Faret 1925, S. 39 („De l’entrée dans la cour“).

¹⁴¹ Faret 1925, S. 16-17; 30-32.

¹⁴² Claville 1736, S. 193.

¹⁴³ Claville 1736, S. 237.

¹⁴⁴ Claville 1736, S. 193.

sich dann auch die Frage nach der Weiterführung von Begriffen wie *honnêtes gens* und *gens du monde*. Detaillierter in der Beschreibung als Faret oder auch Méré ist Antoine de Courtins „Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens“, der erstmalig 1671 ediert und dann nach seinem Tode posthum in mehreren Auflagen bis in das 19. Jahrhundert weitergeführt wurde.¹⁴⁵ Courtin (1622-1685), der aus dem Amtsbürgertum stammte, verfaßte eine allgemein gehaltene, pädagogisch gedachte Anleitung höflichen Benehmens und von Verhaltensnormen,¹⁴⁶ die eine gleichwertige, detailgetreue Verbildlichung im Modestich gefördert haben mag. Die Bedeutung einer auch visuellen Aufbereitung aristokratisch-höfischer Verhaltensmuster findet bei de Courtin ihren Ursprung.

Ideale wie Soziabilität, Galanterie oder auch die Kunst in der Gesellschaft zu gefallen („art de plaire“) sind Motive, die nicht von den Malern aus dem Umfeld der Akademie ins Bild gesetzt wurden. Sie sind im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer ausgewiesenen Domäne der Druckgraphik geworden. Im Œuvre von Abraham Bosse finden sich die wohl deutlichsten Anklänge an die *honnêteté*-Diskurse des frühen 17. Jahrhunderts.¹⁴⁷ Ab den 1670er Jahren und unter Eindruck eines immer glanzvoller inszenierten Hofes mit seinen differenzierten, komplexen Hierarchien, geregelt gleichermaßen von der Etikette wie von den Neuerungen der Mode, thematisierten dann die sogenannten *gravures de mode* die zunächst rein äußerlichen Merkmale der als *honnêtes gens* bezeichneten Hofleute, bevor sie in der Folge auch konkrete Verhaltensmuster der feinen Gesellschaft aufnahmen. Die Drucke erlangten dabei einen wichtigen, bislang noch nicht umfassend erforschten Stellenwert als gängiges Informationsmedium für ein breites Publikum. In dieser Funktion sind sie den Hoftraktaten und den mondänen Zeitschriften wie dem „Mercure galant“ vergleichbar; letzterer richtete sich an ein mondänes Publikum, das hauptsächlich weiblich war und sich – räumlich gesehen – über ganz Frankreich ausdehnte. Das kultivierte Publikum der Provinzen goutierte die Neuartigkeit des „Mercure galant“ besonders, denn durch die Zeitschrift blieb es über das Pariser Leben auf dem Laufenden („leur [den „provinciaux“] rendre Paris commun sans les obliger d’y aller faire de la dépense.“).¹⁴⁸ Mit der Darstellung des religiösen Zeremoniells, beispielsweise des

¹⁴⁵ Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, hg. von Marie-Claire Grassi, *Société Française d'Etude du Dix-Huitième Siècle*, Saint-Étienne, 1998. [Erstausgabe Paris, 1671; wiedergegeben ist die Ausgabe von 1728]; siehe auch Muchembled 1990, S. 166-169 (Kapitel 9, „La civilisation des mœurs“).

¹⁴⁶ Siehe hierzu Marie-Claire Grassi, in: Courtin 1998, S. 31-32.

¹⁴⁷ Vgl. zum Beispiel Elise Goodman, *Rubens's Conversatie à la Mode: Garden of Leisure, Fashion, and Gallantry*, in: *AB*, Bd. 64, Nr. 2, 1982, S. 247- 259, vor allem S. 254, und Carl Goldstein, *Looking on the Mirror of Abraham Bosse*, in: Sue-Welsh Reed (Hg.), *French prints from the age of the musketeers*, Ausstellungskat. Boston, 1998, S. 21-27 („Looking in the Mirror of Abraham Bosse“).

¹⁴⁸ Auszug aus einem Brief eines Lesers aus Thouars, abgedruckt in einer Sonderausgabe des „Mercure

Kirchganges, werden im Modestich die wichtigsten Anforderungen an die am Hofe lebende *honnête femme* beschrieben,¹⁴⁹ wenngleich in Zeiten religiöser Repressionen und einem zunehmend frömmelnden Zirkel um den alternden Monarchen die Religiosität der zu Porträtierenden oft nur motivischer Vorwand der Darstellung bleibt (vgl. den Modestich: „Madame la Comtesse d’Olonne estant a l’Eglise“ (1694) <Abb. 16>). Sie basiert zwar auf dem gängigen Themenkanon der *honnêteté*, stellt jedoch die Frage des Modischen in den Vordergrund; dies kommt auch darin zum Ausdruck, daß sich die hier noch züchtigen Hofdamen durchaus in anderen, weitaus weltlicheren Situationen hatten abbilden lassen.

Mit den ausgesprochen kostspieligen und ruinösen Moden der Hofgesellschaft, die nach ständig neuen Innovationen verlangten, ist mit dem Modestich ein Themenfeld umrissen, das von Faret ausdrücklich als kapriziös gebrandmarkt wird. Auch in der Mode, die in Fragen der Galanterie wichtig sei („Car la premiere chose qu’elles [die Frauen] considerent en un homme, c’est la mine et l’action de l’extérieure [...]“), sei es von Bedeutung, eher sauber denn übertrieben geschmückt zu sein („[...] il vaut mieux estre propre que paré [...]“).¹⁵⁰ Zwar müsse man aufmerksam der Mode folgen, jedoch solle man sich vor einigen der „jeunes gens de la Cour“ in Acht nehmen, die sich allzu extravagant anzögen. Doch der argumentativen Zwickmühle, in die sich Faret auf Grund des gesellschaftlichen Vorrangs, den er allein den „Grands“ am Hofe und den Fürsten zugesteht, begeben hatte, kann der Autor nicht entinnen: Denn wenn die *grands* und die *honnêtes gens* eine solche Mode autorisierten, ihr sogar folgten oder gar deren Erfinder seien, so werde diese schließlich zum Gesetz für die Allgemeinheit („[...] [la mode] sert comme de loy à tous les autres.“). Einzige Lösung bleibe die Vorsicht: „Qu’un Honneste-homme se garde bien de tomber en un tel caprice; comme aussi de vouloir faire l’original à inventer de nouvelles façons, s’il ne se sent bien capable d’y reüssir.“¹⁵¹ Zwar entspricht diese auf Oberflächlichkeit und Äußerlichkeiten abzielende Sucht nach immer neuen Moden nicht dem ordentlichen und zurückgenommenen vestimentären Ideal in Farets Traktat, jedoch muß er sie als Ausdruck des gesellschaftlichen Primats des Adels akzeptieren. Äußerlich übernimmt das *tableau de mode* nicht nur die Themen, die seit dem späten 17. Jahrhundert

galant“ („Extraordinaire, quartier de janvier 1678, Lettre II“), zitiert nach: Monique Vincent, *Le Mercure galant. Présentation de la première revue féminine d’information et de culture 1672-1710*, Paris, 2005, S. 59; für eine Analyse der Leserschaft der Zeitschrift siehe generell a.a.O., S. 57-60 („II) Les lecteurs-auteurs“). Siehe auch François Moreau, der die Klientel des „Mercure“ als „pour une bonne partie bourgeoise, provinciale et féminine“ beschreibt; desweiteren gehörten wohl auch *Petits-Maîtres* und dergleichen zum Publikum (François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*, Oxford, 1982, S. 70).

¹⁴⁹ Faret 1925, S. 66: „Le fondement de toute est la Religion [...]“

¹⁵⁰ Faret 1925, S. 91-92 („De la presence extérieure“ und „Des habits“).

¹⁵¹ Faret 1925, S. 92 („Contre les inventeurs de modes extravagantes“).

Domäne des Modestiches waren, sondern entspricht diesen auch in der Wiedergabe von Kostümen und Sitten der aristokratischen Gesellschaft.¹⁵² Allerdings hatte sich in der Wahrnehmung der Zeitgenossen die Qualifikation des Bildpersonals gewandelt, die in den Modestichen noch unter dem Oberbegriff von *gens de qualité* geführt wurden und nun in den wenigen Äußerungen in Quellen wie den Salonkatalogen oder den Nachstichen von *tableaux de mode* als Kavaliers und Damen bezeichnet wurden.

Farets Ausführungen besitzen einen eindeutig moralischen Tonfall. Zu den Glücksspielen schrieb er: „Je desirerois mesme [*sic*] qu'il [der *honnête homme*] ignorast aucun des jeux des hazard, qui ont cours parmy les Grands, à cause que par là quelquesfois il peut se mesler familièrement dans leur compagnie; pourveu neantmoins, que ce soit sans estre joüeur.“¹⁵³ Glücksspiele zu kennen ohne sie selbst zu praktizieren: Faret erwartet – ähnlich wie in Kleidungsfragen – von dem idealen *honnête homme* einen gesellschaftlichen und auch charakterlichen Spagat, in dem er den Anwärter auf die Teilnahme an der elitären Gesellschaft durch die Beschränkung auf die Rolle des Beobachters außerhalb der höfischen Elite stellt. Gerade bei Farets moralisch begründeter Sichtweise auf den Höfling und dessen Belustigungen zeigt sich, daß elitäres Verhalten auch der *grands* sich keineswegs einer bürgerlichen, tugendhaften Kritik entzieht. Allerdings bleibt die soziale Vorreiterrolle, die dem Adel beziehungsweise dem Hof gesellschaftlich zusteht, bei Faret zunächst noch unangetastet. Auch bei den *gravures de mode*, die von der königlichen Zensur zugelassen waren, ist eine kritische Sicht auf den Hof nur in Ansätzen erkennbar, selbst wenn sie zum Beispiel in Farets Traktat deutlicher ausgesprochen wird. Leichter Spott an dem mondänen Treiben der Elite, wie er in zahlreichen Bildlegenden der Modestiche deutlich wird, erleichterte dem bürgerlich-tugendhaft orientierten, zumeist nicht-elitären Rezipienten den Konsum.¹⁵⁴

¹⁵² Hierzu: Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris, 1983, S. 17-28, und Raymond Gaudriault, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris, 1988; Maxime Préaud, *Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV*, in: *Cahiers Saint-Simon*, Nr. 18, 1990, S. 3-35; Joan DeJean, *The Essence of Style. How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication and Glamour*, New York [u.a.], 2005; ferner Roger-Armand Weigert, *Bonnart. Personnages de Qualité 1680-1715*, Paris, 1956, S. 3. Der Einfluß dieser Stiche ist bisher für die Druckgrafik und Malerei des 18. Jahrhunderts nur partiell untersucht worden. Von Watteau ist bekannt, daß er sich in seinen Radierungen der *Figures de modes* an den „konventionellen Darstellungen seiner Vorgänger“ orientierte. Im Umfeld von 1710 datiert, gehören diese zeitlich in die Einflußsphäre der *gravures de mode* im Stil der Bonnart-Brüder. Siehe hierzu den Aufsatz „Die Radierungen“ von Nicole Parmentier, in: Margaret Morgan Grasselli, u. Pierre Rosenberg (Hg.), *Watteau. 1684-1721*, Ausstellungskat. Washington, Paris und Berlin, Berlin, 1985, S. 227-234. Für die Genese der *fête galante* verweist auch Posner, neben niederländischen Einflüssen, insbesondere auf zeitgleiche französische *gravures de mode* als Ausgangspunkte für Watteau (Donald Posner, *Antoine Watteau*, London, 1984, S. 128 u. S. 145); zur Übernahme von Themen und deren Darstellungen im *Œuvre Lancrets und de Troys*: Tavener Holmes 1991, S. 14-18 und S. 32. Nach Tavener Holmes verwendet Lancret Anregungen aus den Modestichen für die Mehrzahl „of his most characteristic themes, such as allegorical cycles, games, theatrical characters, and portraits.“ (a.a.O., S. 15).

¹⁵³ Faret 1925, S. 17; siehe hierzu auch a.a.O. den nachfolgenden Abschnitt: „Contre les joüeur“.

¹⁵⁴ Zum Beispiel in dem Modestich von R. Bonnart, „La Modestie“ („Prenez cette Steinkerque, Iris elle st

Die Anfänge des Modebildes ordnen sich in dieses Schema der *gravures de mode* ein: De Troys „Jeune femme prenant une tasse de chocolat“ <Abb. 4> von 1723 zeigt mit einer jungen Frau, die im Morgenkleid einen Kaffee oder auch Schokolade aus einer kostbaren Tasse löffelt, eine der gängigen Moden der feinen Gesellschaft. In der beigefügten Bildlegende des Nachstiches von Jacques Chéreau (1688-1776) wird das Getränk eindeutig als Kaffee interpretiert, der auf Grund seiner anregenden Inhaltsstoffe Zweifel an der moralischen Integrität der Dargestellten aufkommen läßt: „A quel dessein aimable enfant / Vous servis vous de ce breuvage / Si c'est pour échauffer le sang / Que le caffè est en Usage / Du thé vaudroit mieux a vôtre âge / Votre œil le dit ouvertement.“¹⁵⁵ Die Inszenierung elitären Verhaltens im Bild ist die Folie, vor der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert eine philosophisch untermauerte Sozialkritik am Verhalten der herrschenden Schichten entwickelte, die dann in einigen der Beischriften zu Nachstichen nach Modegemälden zum Ausdruck kommt.¹⁵⁶ Doch bis dahin galt La Rochefoucaulds Devise elitären Selbstverständnisses: „Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien.“¹⁵⁷

Abseits von Farets moralischer Deutung ist es die von Méré vorgestellte und in Zeiten von Selbstgefälligkeit und Vergnügungssucht von Teilen der aristokratischen Elite akzeptierte Version der *honnêteté*, die in die Darstellungsformen des *tableau de mode* Eingang findet. Ausgesprochenes Ziel des *honnête homme* oder auch der *honnête femme* war es, in der Gesellschaft der *honnêtes gens* zu gefallen und in sie aufgenommen zu werden: „L'honnête homme découvre alors qu'il est comme un acteur sur la scène: ayant élu la société mondaine comme lieu privilégié de son paraître, il s'efforcera de s'y acquitter le mieux possible de son rôle.“¹⁵⁸ Als visuelle Darbietung der aristokratisch elitären Gesellschaft und ihres Lebensgefühls richtet sich das *tableau de mode* an eben die soziale Gruppe, die es ins Bild setzt (oder die ihr zustrebenden oder nacheifernden Anwärter auf die Elite). Erfolg für das Modegemälde war demnach nur garantiert, wenn es die in der Elite vorherrschenden

commode /Pour tromper les regards de vostre jeune amant; / Grace a la nouveauté de cet ajustement / La Modestie est a la mode.“ (R. Bonnart, *La Modestie*, HBonnart, ex au Coqu, avec privilege, s.d., Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 56 pet fol.).

¹⁵⁵ Ohne Abbildung. Zu diesem Bild und dem Nachstich: Leribault 2002, S. 264-265, Nr. P. 107; Pierre Rosenberg (Hg.), *Poussin, Watteau, Chardin, David ...: Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII^e - XVIII^e siècles*, Ausstellungskat. Paris, Bonn und München, Paris, 2005, S. 432-433, Nr. 151.

¹⁵⁶ Hierzu Krause 1997, S. 153. Zur Frage, ob eine moralisierende Sichtweise auf die Sitten der Elite sich bereits aus der Darbietung im Gemälde für die Zeitgenossen ergibt, oder ob eine solche einzig in den Kommentaren der Nachstiche zum Ausdruck kommt, siehe Kapitel III.2

¹⁵⁷ Aus „Oeuvres de la Rochefoucauld“, hg. von D. L. Gilbert, Paris, 1868, Bd. 1, S. 111 („Maximes, 203“), zitiert nach: Rufus K. Marsh, *Sorbière's Typology and the Social Role of the Honnête home*, in: *Romance Notes*, Bd. 22, Nr. 2, 1981, S. 220; zu einer Interpretation der *honnêteté* als eine „reconciliation of bourgeois and noble values“ bei Samuel Sorbière (1615-1670): Marsch 1981; zu dem Wandel in der Auffassung von Mode und Pomp als Zeichen der sozialen Zugehörigkeit ab 1750 in der Luxusdebatte: John Shovlin, *The Cultural Politics of Luxury in Eighteenth-Century France*, in: *French Historical Studies*, Bd. 23, 2000, S. 577-606.

¹⁵⁸ Hierzu: Dens 1976-1977, S. 74-75.

Ideale und deren Interpretationen im Sinne des Auftraggebers zu spiegeln wußte. Den Modegemälden gelingt dies im Vergleich zu anderen Medien in besonderer Weise.

Einhergehend mit der Entstehung der *honnêteté*-Debatten wurde vergeblich versucht, den die Elite konditionierenden Tonfall – das *agrément* – in den Traktaten zu analysieren. In den Bildlegenden der Modestiche wird das *agrément* bisweilen negativ als äußerliche *parure* im Sinne der Künstlichkeit und Unnatürlichkeit des Hofes aufgefaßt und bekommt einen erotischen Beigeschmack: „Loin de vous contenter des dons de la nature, / Vous voulés emprunter quelque ornement de l'art. / Les amans n'aiment pas avoir tant de parure / Vous plairies [*sic*] plus au lit où vous series sans fard.“ <Abb. 17> Eine genaue Definition des *agrément* als begrifflicher Nenner aller „qualités mondaines“ wie dem guten Ton, der Moderation, oder auch der „recherche du piquant et de la diversité“ blieb dabei in den Texten aus. Dominique Bouhours (1628-1702) spricht in diesem Zusammenhang von dem „je-ne-sais-quoi.“ Die Aufnahme oder auch Akzeptanz dieses Ideals spielte sich zu einem großen Teil auf der Gefühlsebene ab und entzog sich somit rationalen Erwägungen.¹⁵⁹ Die Anerkennung durch die aristokratische Oberschicht blieb dabei essentiell auch für die Selbstachtung des *honnête homme*.¹⁶⁰ Daß sich das *agrément* nur allmählich innerhalb einer verfeinerten Gesellschaft entwickeln konnte, die zudem losgelöst sein mußte von alltäglichen Sorgen, darauf hatte schon Fontenelle hingewiesen: „Les agrémens [*sic*] demandent des Esprits qui soient en estat [*sic*] de s'élever au-dessus des besoins pressans [*sic*] de la vie, & qui se soient polis par un long usage de la société [...]“¹⁶¹

Diese Harmonie der Geselligkeit und der *aisance* der Gesellschaft ins Bild zu setzen ist am eindringlichsten in den Bildern Jean-François de Troys, etwa in dem *tableau de mode* der „Lecture de Molière“ <Abb. 7>, vorgeführt worden.¹⁶² Man kann diesen Umstand vor allem mit der Einbindung des Malers in die Gesellschaft der *gens du monde* erklären.¹⁶³ De

¹⁵⁹ Dens 1976-1977, S. 72-73, mit weiterführender Literatur zu der Idee des „effet“ oder auch der „impression“, die in der Gesellschaft erzielt werden. Die Idee des *agrément* basiert bei Dens auf de Mérés Brief an „Madame de ***“, betitelt „Des Agrémens“ (vgl. Méré 1930, Bd. 2, S. 9-53); siehe auch: Buford Norman, *The Agréments: Méré, Morality, and Music*, in: *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, Bd. 56, Nr. 4, 1983, S. 554-562; zu den verschiedenen literarischen Quellen des „je-ne-sais-quoi“ von Méré bis Dominique Bouhours: Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, 1994, S. 173, und Jean-Pierre Dens, „Les agréments qui ne lassent point“: le chevalier de Méré et l'art de plaire, in: *Esprit créateur*, Spring-Summer, 1975, S. 225-226.

¹⁶⁰ Reichhardt 1982, S. 368.

¹⁶¹ Fontenelle 1715, S. 151.

¹⁶² Siehe auch Bettina Köhler, *Flüchtig glanzvoll: Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen „Rokoko“ im Spiegelbild*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 8, 2001 (2003), S. 182-183.

¹⁶³ A. Fontaine (Hg.), *Comte de Caylus, vies d'Artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la peinture et la sculpture, Salons de 1751 et de 1753 – lettre à Lagrenée*, Paris, 1910, S. 25, hat auf die Vorteile hingewiesen, die de Troy hieraus für seine Kunst zog, auch wenn sich Caylus nicht explizit auf die *tableaux de mode* bezieht. Eine generelle Analyse der kunsttheoretischen Arbeiten zur Beziehung der *monde* zum Künstler und der Vorteile, die der Künstler aus dem Umgang mit der *bonne société* für seine Kunst ziehen konnte, findet sich bei Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Dissertation Université de Paris I, UFR d'Histoire de

Troys Bild ist zunächst die Darstellung einer geselligen Zusammenkunft von zwei Männern und fünf Frauen in einem reich dekorierten Interieur an einem Winterabend, die sich um einen vorlesenden Mitstreiter gruppieren. Der heutige Erfolg des Bildes ist wohl am besten mit eben diesem „je-ne-sais-quoi“ gekennzeichnet, das sich in Wiedergabe von Vertrautheit und Gefälligkeit – des *agrément*s – innerhalb dieser Gruppe offenbart. De Troy nahm die Mittel, die ihn die Historienmalerei gelehrt hatte, zu Hilfe, um die feinen Verbindungslinien einer galanten Intrige aufzuzeigen, die mit subtiler Gestik wie Mimik, bewußt eingesetzten Zeichen und sinnreichen Blicken gesponnen wird: Der deutliche Verweis auf den Ausgang des Abends – „Amor besiegt die Zeit“ ist das beredte Motiv der kompositorisch geschickt eingebauten Uhr – umschreibt metaphorisch und doch klar die sexuelle Spannung des Treffens.¹⁶⁴ „Air de plaire“ und Galanterie – de Troy deklinierte die unterschiedlichen Parameter elitärer Verhaltensnormen erfolgreich durch, und zeigte, daß die *monde* vor allem mit sich selbst befaßt war. Es ist dabei der Güte des Künstlers zu verdanken, daß im Bild die Vielfalt der Spektren gesellschaftlichen Lebens erhalten blieb.

Honnêteté und fêtes galantes

Für das frühe 18. Jahrhundert hatte Thomas Crow 1985 eine erste Verbildlichung im Gemälde der sich im urbanen Milieu entwickelnden mondänen und „höflichen“ Form der *honnêteté* noch vor den *tableaux de mode* in den *fêtes galantes* bei Antoine Watteau gesehen.¹⁶⁵ Dieses „privileged and privatized withdrawal from the world of ordinary men and women“ sei durch das „öffentliche Leben“ geprägt worden. Crow sah in den Pariser *foires* die spezifisch urbane, gesellschaftliche Struktur repräsentiert, die den Adel und das dem aristokratischen Leben verpflichtete, hohe Bürgertum in einer Rezeptionssphäre zusammenführte. Er sprach in dieser Beziehung aber auch von einem Zusammentreffen von hoher und niederer Kultur im Bereich der Jahrmärkte; deshalb seien diese öffentlichen Räume eine „active zone in which apparently fixed cultural categories were subjected to continuous pressure, transgression, and re-combination.“ Die Einbindung Watteaus in die

l'art et d'archéologie, 2005 [unveröffentlicht], S. 70-77 („L'artiste et le commerce du monde“). Hervorzuheben ist vor allem die *Conférence* des Chevalier de Valory für die Akademie mit dem Titel: „S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde“ (8. Januar 1763; Énsba, Ms. 202). In einem Vergleich von Poussins „L'Évanoissement d'Esther“ (ohne Abb.) zu de Troys gleichnamigem Sujet (ohne Abb.) kommt de Valory zu dem Schluß, daß „de côté de noble et de grand, M. de Troy l'emporte beaucoup“, was er vor allem auf dessen Einbindung in die „bonne ou [...] grande compagnie“ zurückführt (siehe a.a.O.; hierzu auch Guichard a.a.O., S. 73-75).

¹⁶⁴ Siehe Christophe Leribault, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 178-179, Nr. 25.

¹⁶⁵ Crow 1991, S. 45-74, unter dem Stichwort „Fêtes galantes and Fêtes Publiques“. Für eine kritische Betrachtung des Buches: Wrigley 1986, und Thomas Puttfarcken, *Whose public? [Rezension von Crow 1991]*, in: *BM*, Juni, 1987, S. 397-399.

Welt der *foires* habe zu der speziellen Ausbildung der Bildform der *fêtes galantes* geführt. Diese habe als ein „mode of art“ die doppelte Aufgabe, diese neue, komplexe Form elitären Verhaltens gleichzeitig darzustellen und zu erdichten.¹⁶⁶ Erstmals würden in Watteaus *fêtes galantes* unter dem Begriff der *bonnêteté* aristokratische Werte und Verhaltensmodi zusammengeführt.¹⁶⁷

Mary Vidal hat diese Herangehensweise in einer Beschränkung auf die Konversation als bedeutende Kondition des *bonnête homme* für die *fête galante* überzeugend weitergeführt.¹⁶⁸ Davon sind die *tableaux de mode* deutlich abzugrenzen, denn in der direkten Darstellung irdischer Freuden entziehen sie sich offensichtlich dem Schema der *fêtes galantes*.¹⁶⁹ Die aus Motiven der Theaterwelt nachempfundenen Bildmotive bei Watteau mit Berichten von Festen des Adels im 17. Jahrhundert (Hôtel Rambouillet, 1630; Chantilly unter den Condé, 1650) konnte, ikonographisch gesehen, Watteau zu einem „long and fairly direct pedigree“ verhelfen.¹⁷⁰ René Démoris sah vor allem in den Festen außerhalb von Paris (ob in der Realität oder in der Literatur) eine ständische Demonstration adeligen Lebensgefühls; obgleich das sexuelle Verlangen das eigentliche Ziel all dieser Feste sei („La fête galante a une motivation évidente, qui est le désir.“), habe sich Watteau einer vulgären Darstellung entzogen und einen „code d'élégance morale et physique“ verbildlicht.¹⁷¹ Die Auseinandersetzung Crows mit dem *bonnêteté*-Ideal beschränkt sich einzig auf die reduzierte weltliche Version, auf die „maintenance of artifice and secret penetration of the artifice of others; the decoding of hidden messages and undeclared desires.“ Dies kulminiere bei Watteau in einer „cultivation of indirection and ambiguity to the point of enigma.“¹⁷²

Crow interpretiert die *fêtes galantes* und die in ihnen dargelegte Form der *bonnêteté* vor dem speziellen sozialhistorischen Hintergrund der *Régence*. Demnach sind diese Feste (und die Berichte davon) Ausdruck der „modes of leisure“ als einer „assimilation of noble

¹⁶⁶ Vgl. Crow 1991, S. 65. Crow spricht in diesem Zusammenhang von der „stamp of public life on art“.

¹⁶⁷ Crow 1991, S. 66: „[...] the fête galante was less a cyclical reaction to the pomp of Le Brun's classicism than it was a tardy visual realization of an ideal form of life which had always existed apart from and even in the opposition of the court.“

¹⁶⁸ Vgl. Vidal 1992, siehe hier vor allem Kapitel 2 („The Age of Conversation: France in the Seventeenth and Eighteenth Centuries“; a.a.O., S. 75-98), in dem den ikonographischen Vorläufern in der Druckgraphik eine wichtige Stellung in der Verbildlichung der Konversation im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert eingeräumt wird. Für eine kritische Betrachtung von Vidals Buch: Sergiuz Michalski, *Book Reviews [Rezension von Vidal 1992]*, in: *AB*, Bd. 76, Nr. 4, 1994, S. 725-726.

¹⁶⁹ Siehe auch Vidal 1992, S. 72-74 und S. 140.

¹⁷⁰ Crow 1991, S. 67-70.

¹⁷¹ Démoris 1971, S. 345-355; siehe auch: Hélène Adhémar, *Watteau, les romans et l'imagerie de son temps*, in: *GBA*, November, 1977, S. 165-172; Lech Sokół, *Watteau, Marivaux, fêtes galantes, czyli co może się wydarzyć w ogrodzie?*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, Bd. 63, 2001, S. 125-141; vergleiche auch Alain Viala, *Les Signes Galants: A Historical Reevaluation of Galanterie*, in: *Yale French Studies*, Nr. 92, 1997, S. 14.

¹⁷² Crow 1991, S. 66 und S. 68: „Its ideal [der *bonnêteté*] was an infinite responsiveness, one keyed by the words complaisance, souplesse, and insinuation.“ Es scheint zu kurz gegriffen, diese literarisch im Sinne der Hofpoetik aufzufassenden Berichte vor allem von Vincent Voiture in eine direkte Beziehung zu Watteaus Gemälden zu setzen, auch wenn Parallelen in der „Sensibilität“ aufzuweisen sind (vgl. Crow 1991, S. 69).

oisiveté to raison d'état“ der aus politischen Motiven den Hof flüchtenden hochadeligen Familien. Er deutet sie als eine Art des Widerstandes gegen den absolutistischen Machtanspruch des Staates. Erst in der *Régence*, in der dieses Phänomen ebenfalls anzutreffen sei, hätten es dann Veränderungen gleichermaßen im Status von Kunst und Künstler Watteau ermöglicht, ein kohärentes Bild von dieser „resistant mode of aristocratic life“ zu erfinden. Auch wenn man die Bedeutung von Nebenhöfen und die Salonkultur für die Entwicklung eines auf politisch erzwungene *oisiveté* reduzierten Ideals der *honnêteté* in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts berücksichtigen mag, stellt Crow zwar die entscheidende Frage, die mit der Beschränkung auf den Hochadel zunächst eine soziologisch begrenzte Perspektive unterstellt: „Watteau’s art is essentially a belated phenomenon: why did it take so long [...] for the withdrawal of the high nobility to find its representation in paint?“¹⁷³ Hingegen ist die *honnêteté* auch in ihrer galant-höflichen Ausrichtung keineswegs ein einzig auf die Hocharistokratie beschränktes Ideal; Faret unterscheidet in diesem Sinne eindeutig den adeligen und bürgerlichen Höfling von den Fürsten und den *grands*, wobei letztere die Nebenhöfe der Condés eindeutig mit einschlossen. Als allgemein gültiges Ideal gefaßt, muß die Frage der Bedeutung der *honnêteté* für alle dem Adelsstand angehörigen und ihm zustrebenden gesellschaftlichen Gruppen „ständeübergreifend“ gestellt werden. Schon Crow irritierte die Tatsache, daß die *fêtes galantes* von Watteau keineswegs nur für hochadelige Kunden gemalt wurden. Vielmehr führte, so Crow, mit dem Tod Ludwigs XIV. das Auseinanderbrechen des Hofes und dessen Rückführung nach Paris zu einer „aggressive imitation of courtly styles“ innerhalb der neuen Klasse der Finanziers, in der die Kultivierung von Freizeit und Vergnügen (also aristokratische *oisiveté*) zur Norm innerhalb einer neuen Elite wird, die außerhalb des Hofes im urbanen Milieu lebt: „In the proliferation of suburban maisons de plaisance and intimate, luxurious urban interiors, there emerged an almost inevitable demand that metaphors for the life of the honnêtes gens of the previous century be reproduced as images to embellish them.“¹⁷⁴ Es wird in der

¹⁷³ Crow 1991, S. 66.

¹⁷⁴ Vgl. Crow 1991, S. 72-73. Zum sozialhistorischen Hintergrund für die Entwicklung der *tableaux de mode* und der Fragen zur Elitenbildung im frühen 18. Jahrhundert, hier vor allem auch am Beispiel des Umfeldes von Pierre Crozat, siehe Kapitel IV.2. Die Idee Crows wird *in extenso* weitergeführt von Julie Ann Plax und bildet eine der Hauptstränge ihrer Arbeit zu Watteaus *fêtes galantes* (vgl. Plax 2000, S. 108-153, „The Fête Galante and the Cult of Honnêteté“). Plax sieht gerade in den galanten Festen der urbanen Gesellschaft, zu der sie auch den Hof der Duchesse du Maine in Sceaux zählt (a.a.O., S. 119-121), eine aristokratische Gegenbewegung zum Hof des Königs. Feste, Maskeraden und Vergnügungen würden der Rechtfertigung oder auch Selbstdefinition einer neuen, sich aus Finanziers, Amts- und wenigen Mitgliedern des Schwertadels zusammensetzenden Elite dienen. Die Abwesenheit jeglicher *honnêteté*-Traktate gerade des frühen 18. Jahrhunderts wie auch der wichtigsten deutschsprachigen Arbeiten zum *honnête homme*, sowie einer einzig auf Domna C. Stanton vor allem in kunstwissenschaftlichen Arbeiten viel zitierten Arbeit zum *honnête homme* basierenden Interpretation führt zu einer begrifflichen Fehlleitung der Arbeit: *Honnêteté* oder auch der *honnête homme* blieben doch gerade auch in einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche vor und nach dem Tod Ludwigs XIV. ein moralisches, vielfach christlich aufzufassendes gesellschaftliches Ideal. Es wäre besser gewesen, hier

Folge noch aufzuzeigen sein, inwieweit sich in dem sozialen Milieu der urbanen Gesellschaft in der *Régence* diese in neuer, nämlich selbstbewußter Form präsentierenden Gruppen der *Financiers* und andere Mitglieder des reichen, zum Teil frisch nobilitierten „Bürgertums“ wie auch des städtischen Adels das Aufkommen neuer Formen der Repräsentation in *fêtes galantes* und *tableaux de mode* förderten.

Folgt man der Idee Crows von der *fête galante* als einer Metapher tradierter aristokratischer Verhaltensmuster aus dem Bereich der *honnêteté*, mit der eine neue, wirtschaftlich und kulturell einflußreiche Elite innerhalb einer überkommenen ständischen Gesellschaft ihre herausragende Stellung begründete, so liegt die Frage nahe, warum es zu Beginn der 1720er Jahre mit dem *tableau de mode* zu einer deutlichen Abwandlung einer zumindest in gewissen gesellschaftlichen Kreisen erfolgreichen Bildsprache kam. Ohne hier noch einmal auf die bereits bekannte, akademische, politisch wie auch inhaltlich begründete Ablehnung der Genremalerei einzugehen, ist es als bemerkenswert zu erachten, daß die (Genre-)Malerei des 17. Jahrhunderts keinerlei Bildlösungen zu diesem Themenbereich dieses zunächst für das Umfeld des Hofes gedachten, allgemein-gültigen Tugendideals angestrebt hatte.¹⁷⁵ Es ist die Historienmalerei, die innerhalb der akademischen Gattungshierarchie und „sous le voile de la fable“ die „vertus des grands hommes & les mysteres les plus relevez“ thematisierte, in der sich die Tugenden des *honnête homme* wieder finden.¹⁷⁶ Vermittelt wurden hier hauptsächlich Herrscherqualitäten, die sich, insofern die Bilder für den Hof gemacht waren, an den Fürsten richteten. In diesem Kontext kann auch die Porträtmalerei angeführt werden, in der sich in wenigen Beispielen – etwa Eustache Le Sueurs (1616-1655) Porträt einer „groupe de gentilshommes et de «bourgeois de condition»“, bekannt als „Réunion d'amis“ <Abb. 18> – eine am Faretischen *honnêteté*-Ideal orientierte und auf den Tugenden wie Zurückhaltung und Moralität basierende Darstellung finden lassen. Hier ist noch eine reine Männerkumpanei Thema des

von Galanterie oder aristokratischer *oisiveté* zu sprechen. Die Arbeit von Plax hat in der Kunstwissenschaft ein geteiltes Echo hervorgerufen. Kritik übt: Martin Eidelberg, *Book Review [Rezension von Plax 2000]*, in: *BM*, Bd. 143, 2001, S. 228-229; für eine positive Wertung der Arbeit: Mark Ledbury, *Review [Rezension von Plax 2000]*, in: *British Journal for Eighteenth-century Studies*, Bd. 25, Nr. 1, 2002, S. 147-148.

¹⁷⁵ Vgl. Crow 1991, S. 70, für eine kunsttheoretische und akademiegeschichtliche Begründung: „The definitions of high art offered by the Academy of Painting were essentially inclusive, intellectually universal, and national in purpose, while the essence of any aristocratic art lies in its exclusivity, its enforcement of boundaries, and opacity to outsiders. [...] Seventeenth-century classicism required an unreal and unrealizable removal from sensual life; for a class which required metaphors for a privileged existence displaced into leisure and elaborate sensual gratification, the unrelieved seriousness of tragic drama and its equivalent in painting were of marginal usefulness. [...] Concern for physical reality was reserved in literature for non-noble characters – bourgeois, servants, peasants – and in painting for the inferior genres.“

¹⁷⁶ André Félibien, *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1668), zitiert nach: Gaehgtens/Fleckner 1996, S. 156; siehe auch Martin Weyl über den Einfluß des *honnête homme*-Ideals auf die Künstler der Akademie: Martin Weyl, *Passion for Reason and Reason of Passion: Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683*, New York [u.a.], 1989.

Gemäldes, Damen – gefährlich für die Tugend der Männer – sind abwesend.¹⁷⁷

Unter dem Hinweis auf die Bedeutung des *bonnête homme*-Ideals für die Ausbildung einer urbanen, vom Hof entfernt lebenden und sich aus dem Adel und dem hohen Bürgertum rekrutierenden Gesellschaft der *bonnêtes gens* in den Pariser Salongesellschaften, kann die Tatsache, daß es erst in den 1720er Jahren zu einer realitätsorientierten Darbietung aristokratischer Lebensideale im Modegemälde kam, nur damit erklärt werden, daß die Elite eine solche noch nicht einforderte. Inspirierte sich Watteau, wie es Crow und Plax hatten aufzeigen können, vermutlich an tatsächlichen, zeitgenössischen Festen einer elitären Gesellschaft, so sind die Kompositionen in seinem Œuvre, in denen er eindeutig konkrete gesellschaftliche Ereignisse festhielt, auf wenige Einzelfälle zu beschränken.¹⁷⁸ <Abb. 19 und Abb. 20> In den meisten seiner Bilder gab er einer theaterhaften, der Realität entrückten, pastoralen Komposition den Vorzug. Daß allerdings Watteau auch zu einer detailversessenen und überzeugenden Wiedergabe einer an der Realität orientierten Darstellung befähigt war, führt exemplarisch das 1720 ausgestellte „Enseigne de Gersaint“ <Abb. 21> vor Augen.¹⁷⁹ Zu Zeiten des größten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolges des Modegemäldes beschrieb Voltaire (1694-1778) in „Le Mondain“ (1736) treffend die Beschäftigungen der feinen Pariser Gesellschaft, die sich im übrigen weiterhin als *bonnêtes gens* verstand: „Qui, pour mon bien, m’a fait naître dans cet âge / Tant décrié par nos tristes frondeurs: / Ce temps profane est tout fait pour nos mœurs. / J’aime le luxe, et même la mollesse, / Tous les plaisirs, les arts de toute espèce, / La propreté, le

¹⁷⁷ Zum Gemälde von Le Sueur siehe Alain Mérot, *Enstache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 2000, S. 27-28 und S. 173-175, Nr. 21; zur Porträtmalerei siehe den Aufsatz „Le portrait français de 1660-1715“ von Emmanuel Coquery, in: Emmanuel Coquery (Hg.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Ausstellungskat. Paris, Nantes und Toulouse, 1997, S. 49-73, hier vor allem S. 56-59 („Le réalisme aristocratique“). Auf die Frage der *bonnêteté* wird hier explizit nicht eingegangen, jedoch korrespondieren die vorgestellten Porträts vor allem des Amtsadels in ihrer Nüchternheit mit dem zurückhaltenden Kleidungsideal, wie es bei Faret propagiert wird. Moralische Vorzüge werden am Hofe bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts vorrangig durch das „portrait historié“ hervorgehoben. Siehe hierzu Dominique Brême, *Portrait historié et morale du Grand siècle*, in: Coquery 1997, S. 90-105.

¹⁷⁸ Zum Gemälde „La Conversation“ siehe: Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 295-298, Nr. 23; zu „La Perspective“: Eric M. Zafran (Hg.), *French paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Bd. 1. Artists born before 1790*, Boston, 1998, S. 81-86, Nr. 30. Generell hierzu Amy Wyngaard, *Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau*, in: ECS, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 523-541.

¹⁷⁹ Zur Entstehung des Bildtypus *tableau de mode* vor dem Hintergrund des Watteauschen Werks, hier am Beispiel des „Enseigne de Gersaint“: Crow 1991, S. 56-57; siehe auch Krause 1997, S. 144. Versuche, die Intentionen des Malers zu entschlüsseln, erfolgten zunächst mit Hilfe der Ikonographie, in dem man die Vorbilder Watteaus aufzeigte. Desweiteren haben mehrere Forscher sich den in den Bildern dargestellten Objekten – Musikinstrumente, Statuen, Kleidung und deren Accessoires – gewidmet. Siehe zum Beispiel Florence Gétreau, *Watteau et la musique: réalité et interprétations*, in: François Moureau u. Margaret Morgan Grasselli (Hg.), *Antoine Watteau (1684-1721) le peintre, son temps et sa légende*, Paris [u.a.], 1987, S. 235-246 (Musikinstrumente); Watteau mischte zum Beispiel bei den in seinen Gemälden dargestellten Kleidungsstücken Kostüme aus der Welt des Theaters mit der aristokratischen Mode (Yvonne Deslandres, *Watteau peintre du costume de son temps*, in: Moureau/Morgan Grasselli 1987, S. 247-252). Die Beliebtheit der Kompositionen Watteaus führte im Laufe der Zeit jedoch zu einer ganz neuen Wahrnehmung der Kleidung der *Régence* (Jacques Ruppert, *Le Costume. Epoques Louis XIV et Louis XV (la grammaire de styles)*, Paris, 1990, S. 34).

goût, les ornements: / Tout honnête homme a des tels sentiments.“¹⁸⁰ Diese festgehaltene Reduzierung des *honnête homme* auf das *plaisir* und Äußerlichkeiten markiert den entscheidenden Schritt, der sich von der *fête galante* hin zum Modegemälde vollzogen hatte.

Die bei Crow und anderen angeführten Ideen zur *honnêteté* sind im übrigen Diskussionen des *Grand Siècle*; parallel zur Entwicklung des *tableau de mode* verlief in Frankreich eine Debatte in einer Reihe von *honnêteté*-Traktaten und vergleichbaren Schriften, in denen in vollkommener Entgegensetzung zum elitären, moralisch verwerflichen Leben der *Régence* eine adelige unbelastete Version des *honnête homme* verfochten wurde.¹⁸¹ Gerade unter Hinzuziehung dieser Arbeiten, die den *honnête homme* als *homme du bien* oder auch als *homme vertu* identifizieren, wird deutlich, daß *tableau de mode* und *honnêteté* nur in einigen ausgewählten Äußerlichkeiten übereinstimmen. Anders ausgedrückt: *Tableaux de mode* und die Auffassung von *honnêteté* in den Traktaten des 18. Jahrhunderts stehen sich diametral gegenüber. Naturgemäß brandmarkt der Klerus das weltliche Modell als korrumpiert und selbstsüchtig, wie dies bei Abbé Hallencourt de Drosménils „Discours“ vor der *Académie Française* im Jahre 1703 bereits deutlich wird: „L'idée la plus ordinaire que l'on se fait du Monde, est de se le représenter comme une société d'hommes corrompus que le plaisir unit & que le crime occupe; séjour de l'erreur & de l'injustice, où les pièges sont inévitables, & les cheutes [*sic*] universelles, region empesté où l'on s'empoisonne réciproque.“¹⁸² Einzig die Suche nach dem persönlichen Glück treibe den Menschen.¹⁸³ Diese Ideen finden ihre Entsprechungen in zahlreichen weiteren Schriften bis weit in das 18. Jahrhundert, so auch bei Abbé du Preaux: „Le parfait honnête-homme est celui dont la vie & les mœurs sont conformes aux lumieres [*sic*] de la droite raison, aux bienséances de l'état & de la société où il vit. [...] à son épouse, s'il est dans l'état conjugal, une fidélité constante, & une tendresse également sincere & modeste [...]. Il aime la justice & l'équité: s'il doit, il paye avec exactitude [...]. La politesse, le sçavoir vivre, l'affabilité lui tiennent au cœur; & il en fait comme l'émail & la broderie de ses entretiens &

¹⁸⁰ Voltaire 1823 („*Le Mondain 1736*“) S. 139; vgl. zu Voltaire und dem Modegemälde auch: Hedley 2005, S. 63-64.

¹⁸¹ Bereits im 17. Jahrhundert wurde in Adelskreisen ein aristokratisches, moralischeres Gegenideal in manchen Schriften verteidigt, das sich auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden läßt. Siehe zum Beispiel Trotti de La Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur, ou l'idée d'un galant homme*, Paris, 1683 (vgl. Bury 1996, S. 183-184). Richard Sennett will in den Stilleben Chardins die erneuerten Anforderungen („directness, solidity, forthrightness“) an den *honnête homme* im 18. Jahrhundert am besten repräsentiert sehen: „[...] Honnêteté is expressed in the manner of the painting, which led the eye directly to consider the things represented.“ (Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of the Cities*, New York, 1991, S. 83; zur *honnêteté* allgemein a.a.O., S. 78-89 („Civilization or Culture“)).

¹⁸² Hallencourt de Drosménils 1703, S. 3-4. Der Autor versucht, den „grand titre d'honneste homme selon le monde“ (a.a.O., S. 6) mit den Maximen der Evangelien zu vereinbaren. Zu den gesellschaftlichen Aufgaben des *honnête homme* gehören, neben christlichen Werten, auch die „art de plaire“.

¹⁸³ Hallencourt de Drosménils 1703, S. 6.

de sa conduite.“¹⁸⁴

Neben der Geistlichkeit finden sich vergleichbare Ansätze auch beim Adel: Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, Marquise de Lambert, die von 1710 bis zu ihrem Tod 1733 in Paris einen bedeutenden literarischen Salon unterhielt, gab 1728 eine moralisierende Anleitung im Sinne der *honnêteté*-Traktate für ihre Kinder heraus, die wohl um 1700 entstanden ist.¹⁸⁵ Dem männlichen Nachfolger werden Sittlichkeit und Höflichkeit, sowie – „au premier rang“ – die Kultivierung militärischer Tugenden angetragen.¹⁸⁶ Letztere werden im übrigen in keinem der *tableaux de mode* dargestellt, sondern bleiben Domäne der Historien- und Porträtmalerei. Der geistigen Pariser Elite angehörig, war zum Beispiel in Madame de Lamberts Salon das Glücksspiel untersagt, das in Pariser Kreisen beliebt war und als Zeichen von urbaner Geselligkeit ebenfalls im Modegemälde thematisiert wurde, so zum Beispiel in Lancrets „L'Après-midi“ in der Darstellung der vier Tageszeiten <Abb. 24>.¹⁸⁷ Die Autorin verbreitet ein auf La Rochefoucauld basierendes adeliges Tugendideal: „La politesse est la qualité la plus nécessaire au commerce : [...] elle se montre en tout, dans l'air, dans le langage & dans les actions.“¹⁸⁸ François-Augustin Paradis de Moncrif verdeutlicht in den „Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire“ von 1738 die Bedeutung des Gefallens für den Erfolg in der Gesellschaft, ein Themenfeld, das sich in dem höflichen und galanten Bildpersonal der Modegemälde versinnbildlicht.¹⁸⁹

Lambert kritisiert die Libertinage ihrer Zeit, der sie Tugendhaftigkeit und Ehrbarkeit entgegensetzt. Für die Frau bedeutet dies konkrete Verhaltensmaßnahmen: „Il ne faut pas négliger les talens ni les agréments, puisque les femmes sont destinées à plaire; mais il faut bien plus penser à se donner un mérite solide, qu'à s'occuper de choses

¹⁸⁴ Du Preaux 1750, 1. Bd., S. 42-45 („Conversation I, L'idée du Chrétien & de l'honnête homme“); siehe auch Morvan de Bellegarde 1736.

¹⁸⁵ Lambert 1728. Madame de Lambert schrieb ihren Text, unterteilt in eine Anleitung für den Sohn (a.a.O., S. 1-96) und für die Tochter (a.a.O., S. 97-207), um ihren Kindern „le monde & les bienséances“ beizubringen. Zur frühen Datierung dieser „Avis“ siehe Roger Marchal, *Madame de Lambert et son milieu*, Oxford, 1991 [*JVEC*, Bd. 289], S. 187-191, generell zu den Schriften Lamberts zur *honnêteté* siehe a.a.O., S. 357-411 („Le code des salons: l'art de plaire“). Auch der „Traité du vrai mérite de l'homme“ des Maître de Claville von 1734 deutet, so Reichhardt, darauf hin, daß „der durch geschliffene Umgangsformen und rationale Affektregulierung gekennzeichnete honnête homme weiterhin das Erziehungsideal einer konservativen, aristokratisch-amtsbürgerlichen Oberschicht blieb.“ (Reichhardt 1987, S. 191).

¹⁸⁶ Lambert 1728, S. 4-22.

¹⁸⁷ Vgl. Tavener Holmes 1991, S. 90-93, Nr. 16. Siehe ebenfalls zu den Vier Tageszeiten von Lancret: Martin Davies, *National Gallery Catalogues, French School*, London, 1957, S. 128-129, Nr. 5867-5870; Michael Wilson, *The National Gallery Schools of Painting: French Painting before 1800*, London, 1985, S. 86 (zu „Le Matin“).

¹⁸⁸ Lambert 1728, S. 55.

¹⁸⁹ François-Augustin Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire, Préface d'Emmanuel Godo*, Paris, 2002 [Erstausgabe Paris, 1738]; gilt wie auch Lambert 1728 nicht im engeren Sinne als *honnêteté*-Traktat (vgl. Reinhardt 1987¹, S. 344-345); siehe hierzu auch René-Louis de Voyer de Paulmy, Marquis d'Argenson, *Essais dans le gout [sic] des ceux de Michel Montaigne, ou Les Loisirs d'un Ministre d'État*, Brüssel und Paris, 1788, S. 254 [basiert auf den Essais von 1735]).

frivoles.“¹⁹⁰ Bescheidenheit in Modedingen, wenige Theaterbesuche und Zurückhaltung bei den Wissenschaften vermitteln ein traditionelles Frauenbild, dessen größte Feinde die Liebe und Leidenschaft sind: „La lecture des Romans est plus dangereuse: [...] il mettent du faux dans l'esprit. [...] [Le Roman] met le desordre dans le cœur [...].“¹⁹¹ Ist die gemeinsame und gesellige Lektüre der Damen und Herren in de Troys „La Lecture de Molière“ <Abb. 7> oder auch in „La Lecture du roman sous l'ombrage“ <Abb. 6> zunächst noch unverfänglich, da sie in Gesellschaft praktiziert wird, so wird die zurückgezogene Romanlektüre im privaten Bereich von Boudoir oder Kabinett zum Ausweis weiblicher Leidenschaft, die dem moralisierenden Verständnis von der *honnête femme* als Mutter und Ehegattin entgegensteht (siehe auch „La Jarretière détachée“ <Abb. 2>).¹⁹²

Die klaren Warnungen, die Madame de Lambert ihren Kindern mit auf den Weg gibt, verdeutlichen, daß der Begriff der *honnêteté* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus von Vertretern entgegengesetzter Wertevorstellungen instrumentalisiert wurde. Die Versuche einer einzig moralisch-christlichen Besetzung scheiterten daran, daß der *honnête homme* „[...] als Entwurf eines ästhetischen Lebens am Rande realer, politisch-sozialer Verantwortung, als ein trotz aller Distanzierung vom Hof letztlich doch dem Adel-Ethos verpflichtetes gesellschaftlich-ästhetisches Ideal [...]“ überdauerte.¹⁹³ François-Vincent Toussaint (1715-1772) ersetzte ihn in seiner erfolgreichen Schrift „Les Mœurs“ von 1748 schließlich mit „vertu“: „Tous les honnêtes [*sic*] gens ensemble ne valent pas un homme vertueux.“¹⁹⁴ Diese antimondäne Tendenz übernahm in der Folge, als erbitterter Gegner der sich im Verlauf des 17. Jahrhundert herausbildenden Höflichkeit, Jean-Jacques

¹⁹⁰ Lambert 1728, S. 120.

¹⁹¹ Lambert 1728, S. 142-146. Vgl. auch die Wertung der Romanlektüre in der *Encyclopédie*: „Roman, [...] Madame la comtesse de la Fayette dégouta le public des fadaïses ridicules dont nous venons de parler. L'on vit dans sa Zaïde & dans sa princesse de Cleves des peintures véritables, & des aventures naturelles décrites avec grace. [...] [L]a plûpart des autres romans qui leur ont succédé dans ce siècle, sont ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gêner le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés. [...] D'ailleurs on aime les romans sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent, & de l'émotion qu'ils excitent.“ (Chevalier de Jaucourt, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 14 (1765), S. 341-342 („Roman, f.m. (Fictions d'esprit.)“; siehe Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves, avec une introduction et des notes historiques de Émile Magne*, Genf und Lille, 1950 [Erstausgabe Paris, 1672]); hierzu: Sheriff 1994, S. 85-124 (Kapitel 3, „Deviant Spectators: Ignorant Girls and Woman Who Knows Too Much“).

¹⁹² Krause 1997, S. 146; siehe auch Liselotte Steinbrügge, *Vom Aufstieg und Fall der gelehrten Frau. Einige Aspekte der „Querelle des femmes“ im XVIII. Jahrhundert*, in: *Lendemains*, Nr. 25-26, 1982, S. 160, ferner Liselotte Steinbrügge, *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*, Weinheim [u.a.], 1987.

¹⁹³ Oskar Roth, *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens. Zur sozioethischen Grundlegung des honnêteté-Ideal bei La Rochefoucauld*, Heidelberg, 1981, S. 180.

¹⁹⁴ François-Vincent Toussaint, *Les Mœurs*, s. 1., 1748, S. 4 („1. Discours préliminaires“); siehe zu Toussaint: Corrado Rosso, *Le Maître de Claville et le débat sur l'honnête homme au XVIIIe siècle*, in: Wido Hempel (Hg.), *Französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung. Gedächtnisschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, 1983, S. 292-296, und Emmanuel Bury, *Le monde de l'honnête homme: aspects de la notion de « monde » dans l'esthétique du savoir-vivre*, in: *Littérature classiques*, Nr. 22, 1994, S. 199-200.

Rousseau „in seiner Kritik an der mondänen, durch politesse, urbanité, art de plaire und goût geprägten Gesellschaft“.¹⁹⁵ Und die Kunstkritik bemächtigte sich in der Person Diderots dieses neuen Tugendmodells, der zur Verdeutlichung der moralischen Aufgabe von Kunst mehrmals den „Traité du vrai mérite de l'homme“ (1734) des Maître de Claville heranzog.¹⁹⁶

In der Ablehnung der in der mondänen Gesellschaft verbreiteten Unsitten wie der Untreue, aber auch in der Anklage menschlichen und charakterlichen Fehlverhaltens wie zum Beispiel der Putz- und Vergnügungssucht, können – *ex negativo* – aus diesen Schriften die gängigen „Ideale“ der Pariser *monde* herausgelesen werden. Diese finden in keinem Traktat oder moralisierenden Schrifttum einen entsprechenden Eintrag; die Quellen hierfür bildet die Roman- und Theaterliteratur der Zeit, die *comédies des mœurs*, aber auch das tatsächliche Leben, das vom Regenten persönlich und seiner Entourage vorgelebt wurde.¹⁹⁷ In den Sittenkomödien wurden unter dem Deckmantel der *honnêteté* im frühen 18. Jahrhundert aristokratisch-mondäne Komponenten zusammengeführt, die letztendlich dem Ansehen des *honnête homme* schaden. Im Selbstverständnis von Aristokratie aber auch vom tonangebenden Bürgertum in der *Régence* war diese neue, libertine Form der Galanterie Ausweis von *honnêteté*. Der Wirkungsbereich der sich durch verfeinerte Umgangsformen und Anpassungsfähigkeit auszeichnenden *honnêtes gens* ist dabei die *monde*, auch als die „bonne compagnie“, „bonne société“ oder einfach nur „société“ bekannt.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Siehe Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, Bd.3, Genf, 1966, Bd. 3, S. 8 („Discours I^{er}“); dazu: Roth 1981, S. 221-223.

¹⁹⁶ Claville 1736, der ab 1734 in zahlreichen Auflagen erscheint. Zu Diderot und Claville: Rosso 1983, S. 297-300; siehe hierzu auch Georges Brunel, *Boucher, neveu de Rameau*, in: M.-C. Sahut u. N. Volle (Hg.), *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Ausstellungskat. Paris, 1984-1985, S. 101-109; Roland Mortier, *Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Études sur le XVIII^e siècle, XVIII, Rocaille. Rococo*, Brüssel, 1991, S. 151-157; Linda Walsh, „Arms to be kissed a thousand times’: reservation about lust in Diderot’s art criticism“, in: Gill Perry und Michael Rossington (Hg.), *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester [u.a.], 1994, S. 162-183; ferner Colas Duflo, *Le Système du dégoût: Diderot critique de Boucher*, in: *RDidE*, Nr. 29, Oktober, 2000, S. 85-101, der die Ablehnung der Kunst Bouchers durch Diderot unter den Stichworten „bon goût“ und „dégoût“ untersucht. Dabei ist der „mauvais goût“, den Diderot Boucher vorwirft, ein Hinweis auf eine generelle „corruption morale“ der feinen *monde* (a.a.O., S. 98).

¹⁹⁷ Zum libertinen Gebaren des Regenten siehe u.a. Kunster 1960, S. 57-60; generell zur *débauche* der *monde* im 18. Jahrhundert a.a.O., S. 87-108 („La Haute société en folie“); ferner Meyer 1979, S. 99-170 („Amour, vice et ... raffinement“); für eine Deutung aristokratischer Ideale wie der *honnêteté* vor dem Hintergrund des „roman érotique“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Warren Roberts, *Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting*, Toronto, 1974, S. 25-43 („Aristocratic manners“).

¹⁹⁸ Nach dem Akademiewörterbuch von 1740 ist die „grand monde“ gleichzusetzen mit der „société distingué.“ (siehe Antoine Lilti, *Sociabilité mondaine, sociabilité des élites? Les salons parisiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 99-107, S. 104; vgl. Académie Française (Hg.), *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, (3. Aufl.)1740 [Erstausgabe 1694], 2. Bd., S. 145-146); siehe auch Hallencourt de Drosménil für eine negative Besetzung des Begriffes (Hallencourt de Drosménil 1703, S. 3-4); Dens 1976-1977, S. 79-80: „Son cesse préoccupé de sa personne, de son apparence extérieure, de l'effet qu'il cherche à produire, il vit dans un univers narcissique et clos. [...] Dans le brouhaha de la cour ou d'une assemblée mondaine, l'homme n'a ni le temps ni le désir de s'interroger sur sa destinée. [...] Ainsi, ayant opté pour l'évasion dans le moi social, l'honnête homme espère découvrir dans le jeu de la mondanité sinon une vérité éternelle, du moins une

Bereits im 17. Jahrhundert, so Magendies Untersuchungen zur mondänen *politesse*, habe sich die Idee von der *monde* als „lieu du raffinement et de l'élégance“ herauskristallisiert; einzig in diesem bestimmten Teil der Gesellschaft müsse der Teilnehmer an der *monde* erfolgreich sein und brillieren. Im allgemeinen Sprachgebrauch entwickelte sich, so Bury, dann der Unterschied zwischen dem „vie mondaine“ und dem „vie dévoté“: „[...] être du monde est toujours un excès par rapport à une vie idéale et moyenne.“¹⁹⁹ Die *honnête gens* werden in diesem Bereich zu den einzig der *vie mondaine* verpflichteten *gens du monde*; aristokratische Ideale erfahren im urbanen Milieu – unter dem Topos des *theatrum mundi*²⁰⁰ – eine maximale Steigerung bis hin zur Unkenntlichkeit: In „Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées“ (1769) von Nicolas-Edme Rétif de la Brétonne (1734-1806) befaßt sich der *honnête homme* schließlich mit dem Milieu der Prostitution, in bewußt kalkuliertem Gegensatz zu Méré, der in den „Maximes, Sentences et Reflexions morales“ (1687) den *honnête homme* davor gewarnt hatte, sich in den „commerce avec les personnes décriées“ einzulassen.²⁰¹ Inwiefern gerade in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die mondän-libertine Auslegung der *honnêteté*, wie sie dann – mit einer deutlich sozialkritischen Bewertung – in den „Mémoires d'un honnête homme“ (1743) von Prévost zum Ausdruck kommt, im elitären urbanen Milieu akzeptiert, praktiziert und verbreitet wurde, verdeutlicht sich auch an der Biographie des Comte de Caylus (1692-1765): Dieser wandelte sich vom Autor erotischer Novellen, *contes* und sogenannter *oeuvres badines* in den 1720er bis 1740er Jahren zu dem heute bekannten akademischen Verfechter des Tugendideals im Historienbild, nach dem die Künstler nichts gegen die Moral schaffen dürfen. („[...] ne doivent rien exécuter contre la Morale.“)²⁰²

illusion heureuse.“

¹⁹⁹ Bury 1994, S. 191-192. Siehe auch die in Pierre Richelets „Dictionnaire de la langue française“ von 1680 angebenen Definitionen der *monde*: „Monde, se dit des hommes vicieux & pecheurs [...]“; „Le grand monde. [...] Les gens de qualité.“; „Le monde poli, le beau monde. [...] Ce sont les honnêtes gens & les gens de qualité, qui l'ordinaire sont propres, polis & bien mis. Il y a des jours qu'on ne laisse entrer que le beau monde aux Tuileries & au Luxembourg. [...]“ (Pierre Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française... avec les termes les plus connus des arts et des sciences... par P. Richelet*, 2 Bde., Genf, 1680, in: *Le grand atelier historique de la langue française : l'histoire des mots du Haut-Moyen-Age au XIXe siècle : 14 grands dictionnaires de la langue française*, Paris, 2002, Bd. 2, S. 207-208).

²⁰⁰ Bury 1994, S. 197; siehe auch [J.-Fr. Bernard], *Réflexions morales, satiriques et comiques, Sur le Mœurs de nôtre siècle*, Köln, 1711, S. 261: „Concluons que la ville doit être l'Ecole d'un honnête homme; quelque danger qu'il semble y avoir pour lui. C'est la qu'il apprendra [*sic*] à moderer ses passions, par le ridicule qu'il apercevra dans celles des autres.“

²⁰¹ Folgt man Rétifs Äußerungen, so war Paris mittlerweile zum Sündenpfuhl verkommen: „Mais serait-il possible que les soins du digne & vigilant Magistrat qui gouverne la Capitale de la France descendissent dans les détails minucieux & dégoûtans qu'exige le nombre trop considérable des Débauchées?“ (Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*, [...], London, 1769, S. 16); Méré schrieb: „359. L'honneste homme ne doit jamais lier de commerce avec les personnes décriées.“ (Méré 1687¹, S. 156).

²⁰² [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, 1755, S. 18. In dem angeführten Zeitraum nahm Caylus eine prominente Rolle in der informellen Gruppe der „Société du bout du banc“ ein, die sich aus Schriftstellern und Aristokraten

Vor diesem Hintergrund müssen letztendlich auch Watteaus *fêtes galantes*, die von Julie Ann Plax als Abbildungen einer gewissen Art elitären Vergnügens („images of a particular kind of elite play“) gewertet wurden, als eine Wiedergabe der mondänen Galanterie in der Auffassung der *Régence* interpretiert werden. Nach Plax enthielten die *fêtes galantes*, neben den der *honnêteté* im Sinne Mérés zuzurechnenden Ideen von „indirectness“, „disguise“ und „dissimulation“ vielfache erotische Anspielungen, die sich zum Beispiel in Musikinstrumenten und anderen Bilddetails dem Betrachter offenbaren: „Watteau peppers his fêtes with symbolic markers of desire that make explicit the erotic intentions and activities at the fête galante.“²⁰³ Der Versuch von Plax, Watteaus Darstellung physischer Liebe einzig als Analogie zu Mérés Anordnung „to add a touch of true sentiment to one’s performance“ zu verstehen, läßt sich vor dem Hintergrund eines libertinen Verständnisses von *honnêteté* nicht aufrecht halten. Das Verständnis vom *honnête homme* und die Wortwahl des 17. Jahrhunderts zu diesem Ideal, wie sie zum Beispiel bei Méré zum Ausdruck kommen, eignen sich nicht, um das libertine Gebaren in der *Régence* theoretisch oder textuell zu hinterlegen. Wenn sich eine erotisierende Absicht bei Watteau realitätsentrückt und poetisch verbrämt einzig dem wissenden Betrachter offenbart – Plax spricht hier von einer „poeticization of the erotic“²⁰⁴ – wird diese dann zum Beispiel bei de Troy oder auch Lancret dergestalt offensichtlich, daß die Frage, ob das Publikum der *fêtes galantes* und das der Modegemälde noch ein und dasselbe war, berechtigt ist. Auch scheinen galant-erotisierende Themen dergestalt von der Allgemeinheit akzeptiert gewesen zu sein, daß sie

zusammensetzte, und die sich im Haus der Schauspielerin Mademoiselle Quinault trafen. Mein Dank gilt Markus Castor für den freundlichen Hinweis auf die literarische Entwicklung des Comte de Caylus; zur „Société du bout du banc“ siehe den Eintrag zum Comte de Caylus von Danielle Rice in: Turner 1996, Bd. 6, S. 120-121; Octave Uzanne, in: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Facéties du Comte de Caylus de l’Académie des inscriptions. Avec une notice bio-bibliographique par Octave Uzanne*, Paris, 1879 [Nachdruck 1993]; Nicholas Cronk und Kris Peeters (Hg.), *Le comte de Caylus: les arts et les lettres; actes du colloque international, Université d’Amers (UFSLA) et Voltaire Foundation Oxford, 26 - 27 mai 2000*, Amsterdam [u.a.], 2004, S. 193-262 („Contes et badinages“), mit einer Reihe von Aufsätzen, die die literarischen Erzeugnisse des Comte de Caylus beleuchten.

²⁰³ Plax 2000, S. 139. Es handelt sich um eine Idee, die bereits von Donald Posner entwickelt wurde (vgl. Donald Posner, *An Aspect of Watteau “peintre de la réalité”*, in: Albert Châtelet und Nicole Reynaud (Hg.), *Etudes d’art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, S. 279-286); siehe auch Sarah R. Cohens Arbeit zur Bedeutung des Tanzes in den Gemälden Watteaus, den sie als eine aristokratische „Artikulation“ eines sowohl sozialen wie auch ästhetischen „corporal ideal[s]“ interpretiert (Sarah R. Cohen, *Un bal continuuel: Watteau’s Cythera Paintings and Aristocratic Dancing in the 1710s*, in: *AH*, Bd. 17, Nr. 2, 1994, S. 160-181; ferner ders., *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge, 2000). Zu Watteau und dem Harlekinmotiv der *commedia dell’arte* als einem erotischen Motiv und dessen Einfluß auf die französische Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, unter anderem bei Lancret: Johannes Metz, *Das Harlekinthema in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts und seine theatralische Aussage*, Dissertation Freie Universität Berlin, 1970, S. 130-150.

²⁰⁴ Plax 2000, S. 135; zu der oft überzeichneten Interpretation bei Plax äußert sich kritisch: Eidelberg 2001, S. 229; bereits bei Crow wird diese Idee verfolgt (Crow 1991, S. 70): „As in many of Watteau’s pictures, the fretted instrument, [in „Voulez-vous triompher des belles...“, ca 1718, Öl auf Leinwand, 37 x 28 cm, London, Wallace Collection; ohne Abb.] with its multiple tunings yet effortless chording, is the metaphor for the achievement of love’s harmonies. That association of the guitar or lute with the ideal courtier’s insouciant production of harmonizing strains goes back to Castiglione.“

nun auch im strengen akademischen Milieu Eingang in die Motivvielfalt der Künstler gefunden hatten; hier funktionierte das Spiel mit den Idealen indessen nur in einem engen Zeitfenster von ca. 1720 bis ca. 1750, bevor sie schließlich von der öffentlichen Meinung negativ konnotiert wurden.

*

* *

Weder die noch einige Jahrzehnte von den Nachfolgern Watteaus weitergeführte *fête galante* noch das *tableau de mode* lassen sich allein mit dem Begriff der *honnêteté* in ihrer Gänze erfassen.²⁰⁵ Die Umdeutung eines gesellschaftlichen Ideals wie desjenigen des *honnête homme* in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vom Tugendmodell zum Libertin hatte zur Folge, daß sich aristokratisch-mondänes Verhalten nun auch direkt dem Betrachter vermitteln ließ. Toussaint beschrieb die neuen Anforderungen seiner Zeit an den *honnête homme*, ein Titel, auf den wohlgeborene Seelen („les ames bien nées“) nicht mehr neidisch sein sollten: „Beaucoup de suffisance, une fortune aisée, des vices applaudis, voila ce qui fait l’honnête homme.“²⁰⁶ Im Gegensatz dazu war der wahre *honnête homme* ein anachronistisches Relikt einer vergangenen Zeit, der auf Grund seiner Tugendhaftigkeit von der neuen Gesellschaft in der *Régence* gemieden wurde: „Hélas! [...] l’honnête homme est presque toujours triste, presque toujours sans biens, presque toujours humilié: il n’a point d’amis, parce que son amitié n’est bonne à rien [...] & pourquoi? c’est qu’il n’est qu’estimable.“²⁰⁷ Ob libertin oder tugendhaft – der *honnête homme* blieb, in bewußter Abgrenzung zum *bourgeois*, dessen „andauernder Minderwertigkeitskomplex“ sich dadurch verschärfte, bis weit in die Aufklärungszeit das Ideal des Adels und sicherstes Attribut aristokratischen Selbstverständnisses, wie Robert Mauzi in seiner Studie zur „Idée du bonheur“ zeigen konnte.²⁰⁸ Dabei war die *honnêteté* keinesfalls der einzige ideelle Fixpunkt der urbanen Elite, die sich schon ab dem späten 17. Jahrhundert unter den parallelen

²⁰⁵ Vgl. dagegen Crow 1991, S. 72-73: „As the court [nach 1700] declined, the retreat to a semi-private and improvised form of ritual leisure lost its earlier rationale and its discipline. Thus the libertine cynicism for which the Regent period is noted. [...] At the same time, the old ideal of *honnêteté* remained the inescapable point of reference in legitimizing elite leisure as something essentially noble, even if the ideal had become a largely alienated form of nostalgia.“

²⁰⁶ Toussaint 1748, S. 2.

²⁰⁷ Pierre de Marivaux, *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre, Nouv. éd. rev., corr. & augm. de plusieurs pièces détachées du même auteur*, 2 Bde., Paris, 1728, Bd. 1, S. 3-4 („Première feuille“).

²⁰⁸ Robert Mauzi, *L’idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, 1994 [Erstausgabe 1979]; siehe die Wertung bei: Reichhardt 1987, S. 188-189: „Doch erst Robert Mauzi hat weiter in die Aufklärungszeit hinreichende Belege zum Fortleben des *honnête homme*-Begriffs zusammengetragen und aus ihnen geschlossen, daß der *honnête homme* ein Adelsideal geblieben sei, welches den andauernden Minderwertigkeitskomplex des *Bourgeois* verschärft habe.“

Leitbegriffen von Galanterie und Libertinage zu formieren begann und die nur im *tableau de mode* eingelöst werden konnten.

II.2. Galanterie und Libertinage – motivgeschichtliche Parallelen von *tableau de mode* und *comédie des mœurs*

„J’entrai dans le monde à dix-sept ans, et avec tous les avantages qui peuvent y faire remarquer. [...] L’idée du plaisir fut, à mon entrée dans le monde, la seule qui m’occupa. La paix qui régnait alors me laissait dans un loisir dangereux. Le peu d’occupations que se font communément les gens de mon rang et de mon âge, le faux air, la liberté, l’exemple, tout m’entraînait vers les plaisirs [...].“²⁰⁹ Ausgestattet mit den für den Erfolg in der ständischen Gesellschaft des *Ancien Régime* notwendigen Charakteristika, wie etwa dem Rang, einem wohlklingenden Namen und wirtschaftlicher Unabhängigkeit, beginnt mit diesen Worten M. de Meilcour in Crébillon des Jüngeren Roman „Les égarements du cœur et de l’Esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour“ (1736-1738) den Bericht seines Lebens. De Meilcour erläutert die Art von Vergnügungen, die ihn im Leben angetrieben haben; allein der „commerce des femmes“ habe schließlich eine innere Leere vertreiben können. In den Verstrickungen der Liebe, im galanten Abenteuer oder auch in der Eroberung sah er seinen Lebenszweck erfüllt.²¹⁰

Daß die Assoziation von Sinnenlust mit der zivilisierten, urbanen *monde*, die Crébillon der Jüngere (1707-1777) dem Novizen in der Gesellschaft, de Meilcour, in den Mund legte, nicht nur für die Erzählung des Romans von Crébillon von Bedeutung ist, sondern generell das vorrevolutionäre 18. Jahrhundert kennzeichnet, wird zum Beispiel auch bei Voltaire deutlich. Dieser führt die Sucht nach sinnlichen Vergnügungen in „La Princesse de Babylone“ (1768) für die „capitale nouvelle des Gaules“ – Synonym für Paris – weiter aus. In dieser Stadt, die weit vom Hof entfernt sei, widmeten sich, so Voltaire, die Einwohner („Ce peuple d’oisifs“), die sowohl „très noble et très agréable“ als auch „un peu grossier et ridicule“ seien, allein dem Vergnügen: „La douceur de la société, la gaieté, la frivolité, étaient leur importante et unique affaire.“²¹¹ Julien Offray de La Mettrie (1709-

²⁰⁹ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l’Esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour par C.-P. de Crébillon fils* [Erstausgabe Paris und Den Haag, 1736-1738], in: Raymond Trousson (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 1999 [Erstausgabe 1993], S. 23; ähnlich beginnen auch andere libertine Schriften der Zeit, so zum Beispiel Christophe Chayer, *Le Novice en Amour*, in: [Christophe Chayer], *Les soirées du Palais Royal, ou les veillées d’une jolie femme ; Contenant quatre Lettres à une Amie, avec la conversation des chaises du Palais Royal*, s.l., 1762, S. 1-2.

²¹⁰ Crébillon 1999, S. 24.

²¹¹ Voltaire, *La Princesse de Babylone*, in: ders., *Romans et Contes, Édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques Van*

1751), Autor zahlreicher medizinischer und philosophischer Schriften, huldigte in „L’art de jouir“ (1751) ebenfalls dem *plaisir* als dem entscheidenden Götzen seiner Zeit: „Plaisir, Maître souverain des hommes et des dieux, devant tout disparaît, jusqu’à la raison même, tu sais combien mon cœur t’adore, et tous les sacrifices qu’il t’a faits.“²¹² Als „moteur universel“ oder auch als „principe nécessaire“ menschlicher Existenz beschrieb schließlich Robert Mauzi in seiner Analyse zum *bonheur* im 18. Jahrhundert das *plaisir*, das im Sinne von Liebe und Galanterie aufzufassen sei.²¹³ Sinnlich und sexuell konnotiert werden die *plaisirs* auch in der *Encyclopédie* (1765) verstanden, die sie unter den Begriff der *volupté* (der Sinnenlust) einreicht, „qui désigne proprement des excès qui tiennent de la molesse [*sic*], de la débauche & du libertinage, recherché par un goût outré, assaisonnés par l’oisiveté, & préparé par la dépense [...]“²¹⁴

Dieser deutliche Verweis darauf, daß sich *plaisirs* und aristokratische *oisiveté* bzw. Müßiggang gegenseitig bedingten, wie auch jegliches Vergnügen eindeutig mit dem Luxuskonsum verknüpft wurde, also einen hohen finanziellen Spielraum voraussetzte, schränkte das Handlungsumfeld des galant-libertinen Romans auf einen eng einzugrenzenden, sozialen wie ständischen Bereich, die (Hoch-) Aristokratie und die reiche *haute bourgeoisie*, ein. „Le roman libertin de cette époque“, schreibt Erik Leborgne, „se définit tout d’abord par le milieu social de ses personnages et par la clôture qu’il impose: le libertinage est pratiqué par la haute société aristocratique et les financiers, soit un groupe minuscule de nantis oisifs, l’amour et la médisance sont les principales occupations.“²¹⁵ In der Wahl seines Personals ist der Roman mit einem Großteil der Modegemälde vergleichbar: Diese verbildlichen mit dem amourösen Abenteuer, dem galanten *Tête-à-tête* und den sinnlichen, von Verlangen geprägten Beziehungen von schneidigen Kavalieren und modischen Damen der *monde* verschiedene Aspekte der *plaisirs*, in denen auch de Meilcour zu exzellieren wußte. Dabei bilden zahlreiche Jادgpicknicke, Konversationen, Lesungen, Soupers oder auch Bälle die thematischen Vorwände für die Inszenierung galanter Zusammenkünfte, wie dies zum Beispiel die *tableaux de mode* „La Déclaration

den Heuvel, Paris, 1979, S. 348-414 [Erstausgabe 1768], S. 398; siehe auch: Claire Garry-Boussel, *La frivolité vue par les gens de lettres du dix-huitième siècle*, in: *SVEC*, Nr. 7, 2004, S. 113.

²¹² Julien Offray de La Mettrie, *L’art de jouir, préface de Michel Onfray*, Nantes, 1995 [Erstausgabe 1751], S. 19; vgl. auch a.a.O., S. 45-46: „Assez d’autres ont chanté les glouglous de la bouteille; je veux célébrer ceux de l’amour.“

²¹³ Mauzi 1994, S. 386-387; generell a.a.O., S. 386-431 („Le mouvement et les plaisirs“).

²¹⁴ Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 12, 1765, S. 689-691 („Plaisir, Délice, Volupté“).

²¹⁵ Leborgne, in: Prévost 1999, S. 214-216 („Les codes du roman libertin“); siehe hierzu auch die exzellente Studie bei Hans-Günter Funke, *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*, Heidelberg, 1972, S.180-185 („6.1. Die ‚gute Gesellschaft‘ – ‚le monde‘“). Für eine Verbindung von galanter Malerei und der Romane im 18. Jahrhundert, die sich dem Thema der *plaisirs* widmen, siehe Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir*, Paris, 1998; für eine kritischen Betrachtung siehe: Timothy Dykstal, *Ethic and Moral Reflections* [Rezension von Cusset 1999], in: *ECS*, Bd. 36, Nr. 1, 2002, S. 112-115.

d'amour“ (1724), „Le Rendez-vous à la fontaine (L'Alarme)“ (1727) oder auch „Dame à sa toilette recevant un cavalier“ (1734) bereits im Titel veranschaulichen <Abb. 1, Abb. 5 und Abb. 10>.²¹⁶

Die sich in der Literatur verdichtende Vorstellung von einer elitären Gesellschaft, die sich einzig den *plaisirs* widmete, drängt nahezu zum Gattungsvergleich und der Konfrontation mit den ganz ähnlich überlieferten Motiven im *tableau de mode*. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Literatur eröffnet hier eine für das Verständnis der Genremalerei entscheidende Perspektive. Für die Historienmalerei gehörte das gelehrte Wiedererkennen von literarischen Vorlagen beziehungsweise die künstlerische Zusammenfassung und Neugestaltung komplizierter Erzählzusammenhänge zu den deutlichsten Qualitätsmerkmalen einer gelungenen Komposition.²¹⁷ Diese Beziehung zwischen literarischer Vorprägung und bildlicher Neufassung scheint für das Modegemälde weitaus komplexer zu sein. Denn da sich in diesem Fall sowohl Literatur als auch Genremalerei zugleich auf die Realität beziehen, ist die Verortung von Motiven in der Literatur wie auch in der Malerei wahrscheinlich. Es hat sich bei späteren Darstellungen von zunächst als Teilaspekt einer aristokratischen Lebenswirklichkeit beschriebenen Sujets herausgestellt, daß der Künstler in Wirklichkeit durch den Erfolg eines Romans oder eines Theaterstückes zu seinem Bildsujet animiert wurde. Die Übertragung eines literarischen Berichtes in das Medium Gemälde deutet hier auf das besondere Interesse hin, das zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer noch zu definierenden Gruppe von Rezipienten an einem Motiv bestand. Die Lokalisierung ganzer Bildthemen in den literarischen Erzeugnissen der Zeit zeugt dabei auch von der möglichen Herangehensweise bei der Kompositionsfindung seitens des Künstlers; sie sagt allerdings zunächst wenig darüber aus, inwiefern Darstellungen in der Literatur wie auch in der Malerei – etwa dem Modegemälde – eine tatsächliche Praxis im aristokratischen Milieu dieser Zeit widerspiegeln.²¹⁸

Der Comte de Caylus, hier in gemeinsamer Autorenschaft mit Jean-Joseph Vadé (1719-1757) und der Comtesse de Verrue (1670-1736), beschreibt in „Relation galante et

²¹⁶ La Mettrie beschreibt einen vergleichbaren Handlungsbereich für den sinnenfreudigen Menschen: „Suivons partout le voluptueux dans ses discours, dans ses promenades, dans ses lectures, dans ses pensées, etc. Il distingue la volupté du plaisir, comme l'odeur de la fleur qui l'exhale, ou le son de l'instrument qui le produit.“ (La Mettrie 1995, S. 53).

²¹⁷ Siehe hierzu unter anderem: Christian Michel, *De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France sous Louis XIV*, in: Roland Recht (Hg.), *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, Strasbourg, 1998, S. 44-55, und Peter Schneemann, *Lire et parler: la réception de l'exemplum virtutis*, in: Thomas W. Gaetgens, Christian Michel, Daniel Rabreau [u.a.] (Hg.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris, 2001, S. 443-457.

²¹⁸ Zum Beispiel im Œuvre Étienne Aubry; siehe hierzu Ivinski 1998; ferner Hilberath 1993, S. 63-66 und S. 90-91; vergleiche auch den Eintrag zu Aubry's „La Bergère des Alpes“ (1775) von Thomas W. Gaetgens, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 342-343, Nr. 98.

funeste, De l'histoire d'une Demoiselle qui a glissé, pour être épousé [*sic*], l'Hyver du mois de décembre 1742“ (1745) ein galantes, winterliches Zusammentreffens zweier konkurrierender Kavaliers – *Comte* und *Marquis* – mit der jungen Mademoiselle Javotte de Passy. Nach einer hahnengleichen Demonstration ihrer Künste im Eislaufen wird die Angebetete von den beiden Männern in einen Schlitten gesetzt („Mais ne voilà-t'il pas que tout d'un coup on voit paroître un traîneau, tel qu'on le voit dans les Païs du froid.“) und über den zugefrorenen Teich gefahren, dabei bewundert von aller Welt.²¹⁹ Das Motiv einer Frau, die von ihren Galanen im Schlitten über das Eis gefahren wird, ist um 1725 in einer Serie der Monate für den Dezember schon bei Lancret bezeugt.²²⁰ <Abb. 26> Ebenso wird François Bouchers elegant gekleidete, in einem reich dekorierten Schlitten sitzende junge Frau in „L'Hiver“ (1755) mit glücklicher Miene von einem in einen pelzverbrämten Umhang gewandeten, jungen Mann über das Eis gefahren <Abb. 27>. Die motivische Entsprechung scheint zufällig zu sein; Bouchers Gemälde, geschaffen als Teil eines Zyklus von vier Jahreszeiten und gedacht als Supraporte für eine der Residenzen von Madame de Pompadour, fehlt im übrigen die dramatische Wendung in der Erzählung, die in einem Streit der beiden Kontrahenten um die junge Dame endet. Diese wird von den beiden Galanen auf das dünne, auftauende Eis gefahren und von einem jungen Engländer, den sie anschließend heiratet, vor dem Ertrinken gerettet. Deutlich wird hier bereits, daß in letzter Konsequenz kaum nachzuweisen ist, inwieweit die galante Literatur die Bildthemen des *tableau de mode* suggerierte. Zumindest ab den späten 1730er Jahren, in einer Zeit, in der das Modegemälde das „Bewußtsein“ der mondänen und auch intellektuellen Eliten als exemplarische Verbildlichung französischer Lebensart prägte, ist genau das Gegenteil zu vermuten.

Die Gegenüberstellung von Roman und Modegemälde kann, wie dieses Beispiel exemplarisch vorführt, dem weiteren Verständnis des Motivs im Bild dienen, und dies obwohl die Gemälde keinen konkreten Bezug auf ein literarisches Vorbild haben. In der Erzählung von Caylus werden gesellschaftliche Amusements wie Eislaufen und Schlittenfahrten als beliebte Anlässe für galante Zusammentreffen in den aristokratischen Schichten des *Ancien Régime* beschrieben. Die Assoziation winterlicher Vergnügungen mit Galanterie und Erotik ist zur gleichen Zeit Thema des *tableau de mode*: So reduzierte Lancret in „L'Attache du Patin“ (um 1740) <Abb. 28> das Eisvergnügen auf den entscheidenden

²¹⁹ Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus, *Relation galante et funeste, De l'histoire d'une Demoiselle qui a glissé, pour être épousé, l'Hyver du mois de décembre 1742*, in: ders., *Les Ecosenses, ou les Œufs de Pasques. [Par Vadé, le comte de Caylus et la comtesse de Verrue]*, Troyes, 1745, S. 164.

²²⁰ Siehe hierzu J. Patrice Marandel (Hg.), *Three masters of French Rococo: Boucher, Fragonard, Lancret*, Ausstellungskat. Tokyo, Osaka, Hakodate und Yokohama, 1990, S. 173, Nr. 47. Lancret erhielt am 6. August 1730 die Erlaubnis, einige seiner Kompositionen zu stechen, darunter die zwölf Monate. J.P. Marandel möchte in diesem kleinformatigen Gemälde die Darstellung des Monats Dezember erkennen.

Moment männlicher Galanterie, in dem die Dame dem Kavalier ihren beschuhten Fuß kokett zum Anschnallen des Schlittschuhs hinstreckt. Der nackte oder beschuhte Fuß, wie ganz allgemein elegantes Schuhwerk wie *pantouffes* oder auch *mules* gehörten zu den häufig verwendeten Accessoires in der erotischen Literatur dieser Zeit und werden spätestens ab Nicolas-Edme Rétif de La Bretonnes „Le Pied de Fanchette [...], histoire intéressante et morale“ (1763) zum ausgewiesenen Fetisch pornographischen Schrifttums.²²¹ Ikonographische Vorläufer solcher Winterszenen, etwa in der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts oder auch in den französischen Modestichen des späten 17. Jahrhunderts, haben vergleichbare Darstellungen im *tableau de mode* motivisch vorbereitet und eine zeitgenössische Lesart im oben beschriebenen, galanten Sinn gefördert.²²² In frühen Beispielen wie der anonymen Druckgrafik „L'Hiver“ <Abb. 29> aus einer Suite von vier Jahreszeiten ist die Kongruenz von Eros und weltlichem Vergnügen perfekt: Hier entlarvt Amor die galante Gesinnung des Bildpersonals, indem er einer jungen, einem Schlitten entsteigenden Frau die Schlittschuhe anschnallt, während im Hintergrund bereits zwei Männer auf dem Eis auf sie zu warten scheinen.²²³ Solcherart Beispiele verdeutlichen, daß die zeitgenössische Literatur immer nur als eine der möglichen Quellen, die bei einer ikonographischen Untersuchung der Bildinhalte von Modegemälden zu beachten sind, anzusehen ist.

Anders stellt sich das Verhältnis von Literatur und Malerei für Bildkompositionen dar, die auf einer eindeutigen literarischen Quelle basieren, wie dies etwa Pierre Subleyras (1699-1749) kleinformatige Gemälde „Le Faucon“, „La Courtisane amoureuse“, „Le Bât“ und „La Jument de compère Pierre“ (um 1735) <Abb. 30 bis Abb. 33> nach den in der

²²¹ In Marivaux' „La Vie de Marianne“ (1731) wird der Fuß von der Romanheldin bewußt für die Annäherung an einen jungen Mann eingesetzt. So nutzt Marianne, die von einer vorbeifahrenden Kutsche am Fuß verletzt und von Valville in sein Haus gebracht wurde, die Zeit bis zur Ankunft eines Chirurgen, um die strategischen Möglichkeiten auszuloten, die ihr diese ungeahnte und doch so prickelnde Situation für ihre aufkeimende Liebe zu Valville bietet: „A cette proposition, je rougis d'abord par un sentiment de pudeur; et puis, en rougissant, pourtant je songerai que j'avais le plus joli petit pied du monde; que Valville allait le voir, que ce ne serait point de ma faute, puisque la nécessité voulait que je le montrasse devant lui, ce qui était une bonne fortune pour moi, bonne fortune honnête et faite à souhait [...]“ (Pierre de Marivaux, *La vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de****, Paris, 1978 [Erstausgabe 1731], S. 94; siehe auch Henri Plard, *Morale et vertu: Les Lumières et le desarroi de l'éthique*, in: ders. (Hg.), *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Brüssel, 1986, S. 7-16, S. 11). Zur Bedeutung von Schuh und Fessel im erotischen Roman und in der Malerei des 18. Jahrhundert: Didier Masseur, *La chaussure ou le pied de Fanchette*, in: *Études françaises (Faire Catleya au XVIII^e siècle: lieux et objets du roman libertin)*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 41-52; das Gemälde von Lancret wurde vom Comte de Tessin 1741 für Königin Louise-Ulrika von Schweden nach Stockholm gesandt; siehe Wildenstein 1924, S. 72, Nr. 19, und Tavener Holmes 1991, S. 16-19. Im ikonographischen Bezug zu den vier Jahreszeiten sind Schlitten und Schlittschuh die beliebten Attribute, mit denen häufig der Winter dargestellt wird.

²²² Siehe Konrad Renger, *Vergnügungen auf dem Eis – Ein Genre der niederländischen Malerei*, in: *Kunst und Antiquitäten*, Nr. 1-2, 1994, S. 26-29.

²²³ Entnommen einer Reihe von Darstellungen, die die Jahres- und Tageszeiten oder auch die Monate mit Szenen aus den aristokratischen Lebensbereichen illustrieren. Siehe hierzu: BnF, Cabinet des Estampes et de la Photographie, Oa 57 pet. fol. („Les Saisons, les Mois et les Heures.“).

Régence sehr populären *Contes* von Jean de La Fontaine (1621-1695) veranschaulichen. Die Nähe zum Text bei der bildlichen Wiedergabe der Szenen macht den Reiz des Wiedererkennungseffekts der literarischen Vorlage aus, die hier dem Maler die Gelegenheit gab, verschiedene Stadien der Verführung ins Bild zu setzen. Sie reichen vom galanten Handkuß in „Le Faucon“, der Hingabe der Frau als Dienerin in „La Courtisane amoureuse“ über die Darstellung eines weiblichen Aktes in „Le Bât“ bis zur obszönen Illustration des Geschlechtsverkehrs in „La Jument du compère Pierre“.²²⁴ Zumindest bei dem anzüglich-erotischen letzten Bild, in dem eine Frau zu sehen ist, die sich, den Betrachter anblickend, vornüber beugt, während ein hinter ihr stehender Geistlicher im Beisein eines bäuerlich gekleideten Mannes seine Hose aufknöpft, erlaubte ein offensichtlich historisierender Dekor in Kostümen dem zeitgenössischen Betrachter eine zeitliche wie soziale Distanz zum Bildmotiv. Die Verortung in einer anderen Zeit, die bei diesem Gemälde durch die spanische Halskrause des Geistlichen angedeutet wird, findet im übrigen nur im Gemälde, nicht aber in der literarischen Vorlage statt. Die Erzählung von La Fontaine gibt einzig eine recht karge Umschreibung der ärmlichen Lebensumstände des Ehepaares, das einem gerissenen und lüsternem Dorfpfarrer (dem Curé Messire Jean) auf den Leim geht. Der Curé „besteigt“ die Frau des Bauern (Magdeleine) unter dem Versprechen, sie für den Ehemann (Pierre) – als Ersatz für den lahmen Esel des Bauernpaares – in eine tagsüber „hart und schnell“ arbeitende Stute zu verwandeln. Diese solle ihm zugleich in der Nacht eine schöne und angenehme Bettgefährtin bleiben („[...] jument bien faite et poulinière auras de jour, belle femme de nuit.“)²²⁵ Sofern sich hier Gemälde und literarische Vorlage inhaltlich voneinander entfernen, verschwimmen die Grenzen zwischen Genre und Illustration. In diesem Sinne hatte bereits José-Luis de Los Llanos angeführt, daß die Erzählungen La Fontaines vor allem als eine wertvolle ikonographische Quelle für die Generation um Boucher zu werten seien: „[L]es Contes sont devenus une sorte d'Iconologia galante, voire libertine, où chacun puise à loisir et

²²⁴ Zu den Gemälden von Subleyras siehe unter anderem: Olivier Michel und Pierre Rosenberg (Hg.), *Subleyras 1699-1749*, Ausstellungskat. Paris und Rom, Paris, 1987, S. 186-193, Nr. 26-31; Christophe Leribault, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 222-223, Nr. 46 („La Courtisane amoureuse“) und S. 224-225, Nr. 47 („Le Bât“); Marie-Catherine Sahut, *Le tableau du mois n° 131: La Courtisane amoureuse de Pierre Subleyras. Un tableau de la collection d'Antenor Patiño entre au Louvre*, Paris, 2006, s.p.

²²⁵ Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes, I. Fables contes et nouvelles, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet*, Paris, 1991, S. 860; generell zu „Le Jument du compère Pierre“, a.a.O., S. 858-862; siehe hierzu auch die Serien für die Manufakturen der Gobelins und in Beauvais, die im 18. Jahrhundert von Charles-Antoine Coypel und Charles-Joseph Natoire nach Cervantes „Don Quichotte“ angefertigt wurden. Hierzu auswahlweise: Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, 1987, S. 37-59; Jacques Kuhnrich, *Don Quichotte, correspondences. Coypel, Natoire, Garouste*, Ausstellungskat. Compiègne, 2000, dort mit weiterführender Bibliographie zu dem Thema; Susanne Evers und Christoph Martin Vogtherr (Hg.), *Don Quichotte und Ragoth: zwei komische Helden in den preußischen Königsschlössern*, Köln, 2004.

assez librement sans toujours chercher à rester très fidèle à la lettre.“²²⁶ In der Zeichnung „La Courtisane amoureuse“ <Abb. 34> aus dem Jahre 1736 von François Boucher wird mit der Überführung einer zeitlich früheren literarischen Quelle in ein zeitgenössisches modisches Interieur die noch bei Subleyras eindeutige Beziehung zur Literatur unscharf.²²⁷

Neben den inhaltlichen Vorprägungen in der Literatur läßt sich mit der Buchillustration auch für die Komposition und Bildinszenierung der Modegemälde ein Rückgriff auf Vorbilder entdecken. François Bouchers Illustrationen zu Molière, etwa die von Laurent Cars gestochene Szene des „Dom Garcie de Navarre ou le prince Jaloux“ (ca. 1730-1734) <Abb. 35>, verdeutlichen die enge Beziehung von Buchillustration und Malerei für die Kompositionsfindung auch des Modegemäldes, in der eine gegenseitige thematische wie auch kompositorische Befruchtung offensichtlich ist.²²⁸ Anregungen für das *tableau de mode* sind darüber hinaus im Umfeld des Theaters nachweisbar. Lancrets kleinformatige Darstellung „Une Scène de la tragédie ‘Le Comte d’Essex’ par Thomas Corneille“ (1734) <Abb. 36> gibt einen Moment aus einer Aufführung des Stückes „Le Comte d’Essex“ von Thomas Corneille (1625-1709) wieder. Trotz eines bühnenhaften Hintergrundes, der den Raum deutlich zu allen Seiten abgrenzt und mit den gedrehten Säulen und den Ausblicken in eine Landschaft eine übliche Szenenarchitektur des Theaters im frühen 18. Jahrhundert wiedergibt, ist die exakte Benennung der Szene des Stückes nicht sogleich möglich. Ohne die Kenntnis der umständlichen Titelangabe beziehungsweise der „Text“-Vorlage kann das Gemälde als eine Darstellung aristokratischer Galanterie im Sinne eines Modegemäldes gewertet werden.²²⁹

²²⁶ Generell zu den Illustrationen von La Fontaine im 18. Jahrhundert: Robert N. Nicolich, *Seventeenth and eighteenth century illustrations for La Fontaine’s Contes et nouvelles en vers : engraving designs by Romeyn de Hooghe and Charles Eisen*, in: *Papers on French seventeenth century literature*, Bd. 13, Nr. 24, 1986, S. 221-282; Thérèse Burollet und José-Luis de Los Llanos, *Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais*, Ausstellungskat. Paris, 1992, S. 191-274, Nr. 128-184 (zur Serie von Fragonard in der Sammlung des Petit Palais), zu den vorhergehenden Serien, unter anderem auch von Subleyras und Vleughels, a.a.O., S. 195-197; zu Vleughels Arbeiten nach La Fontaine siehe auch: Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l’Académie de France à Rome 1668-1737*, Paris, 1975, S. 106-108, Nr. 132*-137*.

²²⁷ Zu Bouchers „La Courtisane amoureuse“ siehe unter anderem: Regina Shoolman Slatkine, in Colin B. Bailey, Katherine M. Kraig, Regina Shoolman Slatkine [u.a.], *François Boucher. His Circle and Influence*, Ausstellungskat. New York [Galerie Stair Sainty Matthiesen], 1987, S. 31, Nr. 14 (zu dem Nachstich von Nicolas de Larmessin); Hedley 2005, S. 63-64; für weiterführende Literatur siehe a.a.O., S. 63, Anm. 125; siehe auch einen Gravur von Fillœul nach Jean-Baptiste Pater zu „La Courtisane amoureuse“ (in: *Recueil. Œuvre de Jean-Baptiste Pater*, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 17 fol.).

²²⁸ Eine vergleichbare Bedeutung solcher Buchillustrationen für die Entwicklung der zeitgenössischen französischen Genremalerei hat C. M. Vogtherr für Paters Arbeiten nach dem burlesken „Roman Comique“ von Paul Scarron bezeugt, Arbeiten, die sämtlich in den 1720er und 1730er Jahren entstanden sind. Siehe: Christoph Martin Vogtherr, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 156-159, Nr. 18-20. Generell zur Buchillustration: Philip Stewart, *Engraven Desire. Eros, Image & Text in the French Eighteenth Century*, Durham [u.a.], 1992.

²²⁹ Vergleiche hierzu Colin T. Eisler, *Paintings in the Hermitage*, New York, 1990, S. 578-580; zu den Gemälden Lancrets, die nach Stücken des französischen Theaters entstanden sind, siehe auch: Wildenstein 1924, S. 88-89, Nr. 258-268; und a.a.O., S. 19-20.

*

* *

Eine genaue Darlegung wechselseitiger thematischer oder motivischer Befruchtungen von tatsächlichen Lebensumständen, Literatur und Kunst ist vor diesem Hintergrund nur in Ansätzen zu leisten. Dabei kommt erschwerend hinzu, daß wir heute für die Rekonstruktion der Lebenswirklichkeit vergangener Epochen auf eben die Medien angewiesen sind, die einer subjektiven Wahrnehmung unterlagen: Hierzu zählen die Memoirenliteratur, Reiseberichte, aber auch die Dichtung und die Künste selbst.²³⁰ Das Klischee, Genremalerei sei ein genaues „Abbild der Wirklichkeit“ erfährt hier seine Desillusionierung. Dagegen scheint die Idee vom Genre als einem „Sittenbild“ größere Freiräume in der Deutung von Bildmotiven und deren literarischer Verankerung in ihrer Zeit aufzuweisen. Was kann demnach von einer Gegenüberstellung von Literatur und Genremalerei für das Verständnis des Modegemäldes gewonnen werden?²³¹ Ein Abgleich der Motive von zeitgenössischer Literatur und *tableau de mode* soll dabei ein erster, weitreichender Schritt in der Verortung von Sujets in der Gesellschaft des *Ancien Régime* sein.

Eingangs wurde die Frage nach der „selektiven thematischen Wahrnehmung“ aufgeworfen, wie sie sich bereits rein oberflächlich in dem eingeschränkten Motivfächer des Modegemäldes dem Betrachter darbietet. Eine vergleichbare thematische Auswahl zeigt sich für die Literatur und das Modegemälde zunächst in der Reduzierung aristokratischer Lebenswirklichkeit auf die *plaisirs*, und speziell auf die Bereiche Sinnlichkeit und Sexualität, Galanterie und Libertinage. In einem zweiten Schritt ist die genaue Art der Betrachtungsperspektiven – die sich zwischen einer bewundernd idealisierenden bis abwertend distanzierenden Rezeption bewegen kann – für die Rezeption des *tableau de mode* zu untersuchen.

²³⁰ Siehe zur Bedeutung von visuellen Medien für die Rekonstruktion der Vergangenheit am Beispiel Englands: Roy Porter, *Review article. Seeing the past*, in: *Past & Present*, Nr. 118, 1988, S. 186-205.

²³¹ Abgesehen von einigen wenigen Detailstudien fehlen für das *tableau de mode* vergleichbare Untersuchungen. Vergleiche zum Beispiel Louis Hautecœur, bei dem die *tableaux de mode* keine Erwähnung finden (Louis Hautecœur, *Littérature et peinture en France du 17^{ème} au 20^{ème} siècle*, Paris, 1942, S. 20-26). Siehe auch Warren Roberts, der für seine Untersuchung zu dem Einfluß der zeitgenössischen Literatur auf die Malerei des 18. Jahrhunderts – hier am Beispiel der auf dem „roman érotique“ basierenden, erotischen „bedroom art“ der „petits-mâitres“ – einzig den Zeitraum ab 1760 untersucht, und die vorangehende künstlerische Produktionen auf die *fête galante* und die Pastorale beschränkt. (Roberts 1974, vor allem S. 112-122 („Erotic love in painting“)); für eine kritische Wertung dieser Arbeit: Philipp Conisbee, *The Literature of Art. Art and Society in 18th century France*, in: *BM*, Bd.118, 1976, S. 417-418, und Michel Delon, *Débauche, Libertinage, Libertin*, in: Rolf Reichhardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 13, München, 1992, S. 20, Anm. 26).

II.3. Die Galanterie als eine „art méthodique“ – aristokratische Konzeptionen von Liebe im *tableau de mode*

Betrachtet man die Entwicklung der französischen Literatur im frühen 18. Jahrhundert, so wird deutlich, daß die *tableaux de mode* und *comédies des mœurs* mit Sujets, die dem aristokratischen Leben entlehnt sind, nicht nur einen vergleichbaren Themenbereich abdecken, sondern mit der spezifischen Ausrichtung auf die Galanterie als zwei Medien eines einzigen Phänomens zu lesen sind.²³² Behandelt in zahlreichen literarischen Erzeugnissen, war die höfisch-aristokratische Galanterie seit jeher ein konstanter Begleiter der *bonne compagnie*. Bereits mit der Gründung des „Mercure galant“ im 17. Jahrhundert wurden seichte, erotisch aufgeladene Themen regelmäßig in Form von *historiettes*, den sogenannten galanten Geschichten, oder auch in Briefen veröffentlicht.²³³ Die Bedeutung dieser galanten Literatur für den Publikumserfolg der Zeitschrift wurde auch von den Zeitgenossen erkannt; Charles Dufresny (1648-1725), der im August 1710 von Ludwig XIV. eingesetzte neue Herausgeber des „Mercure galant“, wertete galante Themen unter dem Oberbegriff von „Amusements“ gar als „l’essentiel“ dieser Zeitschrift.²³⁴

Die Galanterie erfaßte im Zuge eines allgemeinen Wertewandels und zunehmender Bedeutung für die Zeitgenossen auch andere Bereiche der französischen Literatur. Kritisch festgemacht wurde dies, am Beispiel der Tragödie, von Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ (1719): „Ainsi l’on ne sauroit blâmer les poètes de choisir pour sujet de leurs imitations les effets des passions qui sont les plus generales [*sic*] [...]. Or de toutes les passions celle de l’amour est la plus generale [...]. Nos poètes ne pourroient donc pas être blâmez de donner part à l’amour dans les intrigues de leurs pieces; s’ils le faisoient avec plus de retenue. Mais ils ont poussé trop loin la complaisance pour le goût de leur siecle, ou, pour dire mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté.“²³⁵ Dubos beschrieb die Galanterie als eine genuin

²³² Siehe allgemein: Daniel Rabreau, *L’amour portefaix ou l’après oikema? (Rapport)*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 16-21; für einen guten Überblick über die Produktion galanter Literatur siehe: Silas Paul Jones, *A List of French prose fiction from 1700 to 1750, with a brief introduction*, New York, 1939.

²³³ Siehe Moureau 1982, S. 59: „L’historiette galante se définit par la permanence de certains thèmes: aventures du bal, déguisements, coups de théâtre répétés où le souci de vraisemblance apparaît rarement.“; siehe hierzu die Auflistung bei Monique Vincent, *„Le mercure galant“, „L’extraordinaire“, „Les affaires du temps“: table analytique contenant l’inventaire de tous les articles publiés, 1672-1710, 2 Bde., [Paris], [1998], Bd. 2, S. 434-445 („Nouvelles“) und S. 702 („Lettres et pièces galantes“)* und die Analyse bei Vincent 2005, S. 337-374 („L’Empire de la galanterie“); siehe generell zur Bedeutung der Liebe für die Hofgesellschaft im 17. Jahrhundert: Jonathan Dewald, *Aristocratic experience and the origins of modern culture: France, 1570-1715*, Berkeley [u.a.], 1993, S. 124-131.

²³⁴ *Mercure galant*, Februar 1711, S. 45-46; zitiert nach: Moreau 1982, S. 9.

²³⁵ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Préface de Dominique Désirat*, Paris, 1993 [Erstausgabe 1719], Bd. 1, S. 43 („Partie 1, section 17. s’il est à propos de mettre de l’amour dans les

französische Qualität, die sich bereits in der Ritterzeit als eine Liebe ohne Leidenschaften („amour sans passions“) zu einer Form von aristokratischer Höflichkeit („espece de politesse“) entwickelt habe: „On croiroit que l’amour fut une passion gaie à oïr les gentilleses que ces galands disaient au personnes qu’ils aiment; ils ornent les discours enjouez de ces traits ingenieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expressions fleuries qui ne sçauroient naître que dans une imagination libre.“²³⁶

Im Sinne von Höflichkeit im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht entwickelt sich die Galanterie im 17. Jahrhundert zunächst als ein Aspekt der *honnêteté*-Debatte von einem der wichtigsten Komponenten höfisch-aristokratischen *savoir-vivres* zu einem gesellschaftlichen „devoir“.²³⁷ Schon früh wurden deren unterhaltsame – wie ja auch Dubos schon die Liebe als fröhlich-amüsierend und brillant-erfindungsreich beschrieben hatte – und vor allem erotisch konnotierten Qualitäten erkannt und folglich in höfisch-aristokratischen Kreisen kultiviert.²³⁸ Daß die Galanterie, die sowohl eine literarische Tradition wie auch ein ästhetisches und ethisch-soziales Modell darstellt,²³⁹ im 18. Jahrhundert über die gesellschaftliche Tugend der *courtoisie* hinaus alle Abstufungen menschlicher Liebe von Zärtlichkeit bis Wollust in sich vereinte, wird in der Auslegung dieses Begriffes im „Dictionnaire universel“ (1728) von Antoine Furetière (1619-1688) deutlich. Hier wird die Vielschichtigkeit des Wortes Galanterie unterstrichen, das sowohl im höfischen („Galanterie, se dit de l’attache qu’on a à courtoiser les Dames.“) wie auch sexuellen Sinne („On dit aussi, qu’un homme a gagné quelque galanterie avec une femme, pour dire, quelque petite faveur de Venus qui demande des remedes.“) eingesetzt werden

tragedies.“); siehe auch Gonthier-Louis Fink, *Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung. Das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750*, in: *Recherches germaniques*, Nr. 21, 1991, S. 16.

²³⁶ Dubos 1993, Bd. 1, S. 46; siehe auch a.a.O., S. 49-50 („Partie 1, Section 19. de la galanterie qui est dans nos poèmes“).

²³⁷ Siehe Dens 1975, S. 222-223: Bei Méré („Discours des agréments“, 1677) ist die Galanterie eine Sache des Hofes. Als solche war sie zunächst auf physische und vestimentäre Aspekte der Persönlichkeit beschränkt. Erst später beinhaltete die Galanterie auch intellektuelle und moralische Qualitäten; siehe auch die Diskussion in „L’Honnête Homme ou L’Art de Plaire a la Cour“ von Nicolas Faret (Faret 1925, S. 95: „Qu’il faut respecter les femmes.“). Siehe auch die ausführliche Studie zum Begriff „Galant“ von Else Thureau, *„Galant“, ein Beitrag zur französischen Wort- und Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main, 1936 [Nachdruck 1975], hier vor allem Kapitel 3 („Galant im 18. Jahrhundert“); ferner Günter Herzog, in: Wiewelhove 2000, S. 73.

²³⁸ Magendie 1925, S. 425-427; siehe auch: Viala 1997; siehe für eine Diskussion des französischen Einflusses in Fragen der Galanterie um 1700 vor allem für den deutschen Sprachraum: Dirk Niefanger, *Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700*, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil I., Wiesbaden, 2000, S. 499-471, vor allem S. 461-462. Siehe auch die Aufsätze im Ausstellungskatalog „Galanterie: oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento“ (Paola Giusti, Silvana Musella Guida, Assunta Di Cicco, [u.a.], *Galanterie: oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, Ausstellungskat. Neapel, 1997-1998), allgemein: Verena von Heyden-Rynsch, *La passion de séduire. Une histoire de la galanterie en Europe*, Paris, 2005.

²³⁹ Viala 1997, S. 12 („a galanterie of distinction and a galanterie of debauchery“); zur Konzeption der *bienséance* in der Kunstkritik als einer Form der Realitätsnähe: Rémy G. Saisselin, *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critique, and Aesthetic Issues*, Cleveland [u.a.], 1970, S. 47-49 („Bienséance or Decorum“).

könne.²⁴⁰ Es ist die Stimulanz zum („Sprach“-) Spiel und positiv besetzte Uneindeutigkeit des Begriffes, die seine gesellschaftliche Akzeptanz in vielen Bereichen über lange Zeit begründete. Und es bedurfte einer deutlichen Verschiebung der Wortbedeutung durch die Praxis, bevor schließlich Voltaire die Galanterie in der *Encyclopédie* (1757) als fadenscheinige Maskierung für haltlose Untugend und Vergnügungssucht, als eine Nuance der Libertinage entlarvte und sie ihre positive Grundwertung verlor: „La galanterie considérée comme une vice du cœur, n’est que le libertinage auquel on a donné un nom honnête. En général, les peuples ne manquent guere de masquer les vices communs par des dénominations honnêtes.“²⁴¹ Es wird im Folgenden weniger um die Deutung von Galanterie im Sinne von geschmeidigen Umgangsformen im Verkehr mit Frauen gehen, die unter dem Stichwort der *honnêteté*-Debatte bereits als höfisch-aristokratische Eigenschaft definiert und in den Modegemälden dementsprechend thematisiert wurden. Vielmehr soll hier die Deutung von Galanterie als einem sinnlich-sexuellen *plaisir* der *bonne compagnie*, wie sie bei Furetière (1728) angemerkt und zum Beispiel auch bei Crébillon d. J. beschrieben wurde, für die galant-erotischen *tableaux de mode* aufgezeigt werden. Als eine Vorstufe zur haltlosen Vergnügungssucht (Libertinage) – und somit in Abgrenzung zur Gleichsetzung mit der Libertinage wie bei Voltaire – soll die Bedeutung der sinnlich-sexuellen Galanterie als einem essentiellen Teil aristokratischen Selbstverständnisses der Zeit dargelegt werden. Als solche ist die Galanterie nicht nur eng an Hof und Aristokratie anzubinden, sondern hat ihren Ursprung in der besonderen Auffassung von Liebe, wie sie in diesem Milieu „praktiziert“ und dann in der Literatur der Zeit dargeboten wurde.²⁴²

²⁴⁰ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois. Corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval. Nouvelle édition revû, corrigé et considérablement augmenté par Jean Baptiste Brutel de la Rivière*, 4 Bde., Den Haag, 1727. [Nachdruck 1972] [Erstausgabe 1690], Bd. 2, ohne Seitenzählung („Galanterie f. f.“). Zur höfischen Bedeutung kann auch der Eintrag zu „Galant“ bei Furetière angeführt werden: „Se dit aussi d’un homme qui a l’art du monde; qui est poli, qui tâche de plaire, & particulièrement aux Dames.“; die sexuelle Definition der Galanterie wird auch im Eintrag „Amour“ verdeutlicht: „On dit, qu’une femme fait de l’amour, quand elle se laisse aller à quelque galanterie illicite.“; vgl. a.a.O., Bd. 1, ohne Seitenzählung; ähnlich auch Voltaire in der *Encyclopédie*: „[...] Un galant homme [...]“; en France, il veut dire de plus, un homme à noble précédés. Un homme galant est tout autre chose qu’un galant homme; celui-ci tient plus de l’honnête homme, celui-là se rapproche plus du petit-maître, de l’homme à bonnes fortunes. [...] Un galant est non-seulement un homme à bonne fortune; mais ce mot porte avec soi quelque idée de hardiesse, & même d’effronterie: c’est en ce sens que la Fontaine a dit: Mais un galant chercheur de pucelage. Ainsi le mot se prend en plusieurs sens. Il en est de même de galanterie, qui signifie tantôt coquetterie dans l’esprit, paroles flatteuses, tantôt présent de petits bijoux, tantôt intrigue avec une femme ou plusieurs [...]“ (Voltaire, in: Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 427 („Galant, adj. pris subst. (Gramm.)“); siehe zu dieser Diskussion auch: Viala 1997, S. 19-21 und Jörn Steigerwald, *Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie*, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden, 2001, S. 283-287 („Die Galanterie um 1700“), hier besonders a.a.O., S. 287: „Der ‚plaisir‘ der Galanten ist nicht nur rein geistiger, sondern eben auch körperlicher Natur und markiert hierdurch die Differenz zur Préciosité. Diese erlaubte zwar die Sexualität, doch wurde sie hintangesetzt, während sie in der Galanterie einen der zentralen Punkte ausmachte. Die sexuelle Aufklärung, [...] umfaßt nun eben auch die Frauen von ‚la cour et la ville‘ und nicht mehr nur die Kurtisanen [...]“

²⁴¹ Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 427-428 („Galanterie, f.f. (Morale.)“).

²⁴² Siehe hierzu ausführlich die Studie zur Liebe bei: Niklas Luhmann, *Amour comme passion. De la codification de*

Die Romanliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, insofern sie ihre Figuren aus dem Adel rekrutierte, vermittelte eine rationale Auffassung von Liebe, wie sie im aristokratischen Milieu weitab von romantischer Sentimentalität gehandhabt wurde. „Les femmes de qualité élevées dans les usages de Cour,“ schrieb Marivaux (1688-1763) im „Spectateur françois“ (1728), „ qui sçavent leurs droits & l'étenduë de leur liberté, ne rougissent pas d'avoir un amant avoué; ce seroit rougir à la Bourgeoisie. De quoi rougissent-elles donc? c'est de n'avoir point d'amant, ou de le perdre.“²⁴³ Den Heiratsstrategien untergeordnet, die einzig auf den eigenen Macht- und Ansehenszuwachs zielten, ist die aristokratische Liebe einer bürgerlichen entgegengesetzt, die das Liebesglück im Ehestand repräsentiert sah.²⁴⁴ Als Beispiel hierfür mag der als Verwandlungsstück konzipierte Roman „Le sophia. Conte moral“ (1742) von Crébillon dem Jüngeren angeführt sein. Hier ist Amanzéïs Seele auf Grund seines lasterhaften Lebens von seinem Gott Brama in ein Sofa verbannt; der Bann soll sich lösen, wenn das Sofa Ort der ersten Liebe eines unschuldigen Paares wird. Amanzéïs Seele revoltiert allerdings vergeblich gegen seine Befreiung, denn er verliebt sich selbst in Zëinis, die ihn durch ihren Liebesakt mit Philéas erlöst. Zuvor ereignen sich zahlreiche galante Treffen auf dem Sofa (Amanzéi), die Einblick geben in das Verständnis von Liebe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. So verwirklicht zum Beispiel Zulma in seiner Liebesbeziehung zur verheirateten Phénime das Ideal „wahrer Liebe“ im Sinne der in den präziösen Romanen des 17. Jahrhunderts erneuerten höfischen Liebesdoktrin. Ihr Ehestand „ist die geradezu nötige Voraussetzung, da nach nichtbürgerlicher Liebesdoktrin Liebe und Ehe unvereinbar waren.“²⁴⁵

Diese, sowohl von männlicher wie weiblicher Seite vertretene Konzeption von Liebe als einer erlernbaren Form höfisch-aristokratischer Galanterie, die als Teil des zivilisierten Umgangs in der Gesellschaft zum persönlichen Genuß und zweckgebunden einzusetzen sei, wird in vielen Romanen der Zeit verbreitet. In der vom Comte de Caylus herausgegebenen und von Pierre Alexandre Gaillard, genannt Gaillard de La Bataille (1708-1779) verfaßten „Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel“ (1739) bereitet zum Beispiel eine Mutter ihre erwachsene, jedoch noch unschuldige Tochter auf das Leben als offizielle Maitresse eines reichen Gönners vor und weist sie in die Kunst der Galanterie ein: „Te voilà, ma chère Fille, dans l'état où je te souhaite depuis longtems [...]. La

l'intimité, Paris, 1990, hier vor allem S. 111-122 („La Différence cardinale: Plaisir/Amour“).

²⁴³ Marivaux 1728, S. 515.

²⁴⁴ Vergleiche dagegen Steigerwald 2001, S. 289-290, der in der Galanterie um 1700 eine „Partnerschaft“ sehen will, „die nicht nur auf freier Partnerwahl beruht, sondern auch den Einschluß von Sexualität und Emotionalität enthält.“; zur bürgerlichen Auffassung von Liebe und Heirat seit Jean-Jacques Rousseau: Roberts 1974, S. 77-85 („Mariage and moralistic literature“).

²⁴⁵ Vgl. den Eintrag zu Crébillons „Le Sopha“ in: Walter Jens (Hg.), *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, 21 Bde., München, 1996 [Erstausgabe 1988-1992], Bd. 4, S. 285-286.

foiblesse [*sic*] de l'homme, & son penchant à la volupté, sont des sources de richesse pour une fille capable de plaire [...]. La galanterie est un art méthodique, où l'on n'excelle jamais quand on s'écarte des règles, & ces règles sont différentes selon les divers caractères des Amans [...].²⁴⁶ Wenngleich es sich mit der Kurtisane und ihrem Liebhaber um einen gesellschaftlich sittlich fragwürdigen Bereich handelt, so ist der in der Literatur vermittelte Entwurf aristokratischer Liebe mit der hier vertretenen Idee von der Galanterie als einer „art méthodique“ identisch. Der Adel wehrte sich vehement gegen einen bürgerlichen, sentimentalischen Entwurf des ehelichen Glückes, das ihm auf Grund einer adeligen Heiratspolitik verwehrt war, und verklärte eine „rationale“ Konzeption von Liebe zum deutlichsten Ausweis adeligen *savoir-vivres*.²⁴⁷ In diesem Sinne ist die Entrüstung der Marquise d'Inville in „L'Amitié de deux jolies femmes“ zu verstehen, die sich über die neuartigen Ansichten der Ehemänner beklagt, die von ihren Ehefrauen trotz einer erzwungenen Verbindung eheliche Treue einforderten („[...] on choisit aux femmes des hommes qu'il ne leurs serait jamais venu en tête de prendre; cela leur donne de l'humeur, et puis l'on est étonné qu'elles aient des amans [*sic*].“²⁴⁸); sie lobt ihren Ehemann, weil sie ihn nur selten antrifft („[...] c'est l'homme de Paris que je vois le moins. Ordinairement je ne me couche quand il se lève.“²⁴⁹). Ein Ehepaar von Stand, das sich trotzdem ineinander verliebt, ist dem öffentlichen Skandal ausgesetzt. Aus dem gemeinsamen Ehebett eilt die Comtesse de Norval in „Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les Amusements de la toilette“ (1753) eiligst in ihr *cabinet de toilette*, um sich vor den Blicken der *monde* zu verstecken, die sich um zehn Uhr morgens zum Besuch bei ihr eingefunden hat. Im gleichen Atemzug verläßt der Comte das Appartement seiner Frau über eine geheime Treppe, die eigentlich für die Liebhaber der Gräfin eingerichtet wurde.²⁵⁰ Noch bei Crébillon dem Jüngeren („Les égarements du cœur et de l'Esprit“) glaubt der naive de Meilcour zunächst an die wahre Liebe. Er wird jedoch von dem ausgewiesenen Libertin Versac aufgeklärt, daß solche Gefühle nicht mit seinem adeligen Stand zu vereinbaren

²⁴⁶ Pierre Alexandre Gaillard de Bataille, *Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel dite Frétilton, écrite par elle-même, actrice de la comédie de Rouen*, [Den Haag, 1739-1740], in: Maurice Lever (Hg.), *Anthologie érotique, le XVIII^e siècle*, Paris, 2003, S. 1-229, S. 4-5.

²⁴⁷ Vergleiche auch Carolin Fischer, *Gärten der Lust. Eine Geschichte anregender Lektüren*, München, 2000, S. 211: „Diese Gesellschaftsspiele laufen aber nur dann ohne unerwünschte Irritationen ab, wenn keiner der Beteiligten die Dummheit entwickelt, ernsthafte Gefühle zu entwickeln.“; siehe auch Steigerwald 2001, S. 278-279 sowie, für einen Rückblick in das späte Mittelalter und der dort gängigen Konzeption von höfischer Liebe (hier anhand eines Literaturberichtes): Rüdiger Schnell, *Genealogie der höfischen Liebe: Ein kulturwissenschaftlicher Entwurf in kritischer Sicht*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 122, Nr. 1, 2003, S. 101-117.

²⁴⁸ [Louise Tardieu d'Esclavelles, Marquise d'Épinay] Madame d'Épinay, *L'Amitié de deux jolies femmes suivies de un rêve de Mademoiselle Clairon*, hg. von Maurice Tourneaux, Paris, 1885, S. 26.

²⁴⁹ Épinay 1885, S. 7.

²⁵⁰ [François-Antoine Chevrier], *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les Amusements de la toilette, ouvrage presque moral, dédié A Messieurs les habitants des Coins du Roi & de la Reine. Et précédé d'une préface sur la Comédie, par Mademoiselle de *****, Genf, 1753, S. 16-17.*

seien. Ernüchtert definiert de Meilcour die in der Welt praktizierte Liebe schließlich als hauptsächlich strategisch: „Ce qu’alors les deux sexes nommaient amour était une sorte de commerce où l’on s’engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l’intérêt au plaisir, et le vice au sentiment.“²⁵¹ In der Form, in der sie in den literarischen Erzeugnissen der Zeit dargestellt wurde, nämlich als ein bestimmender Bestandteil höfisch-aristokratischer Verhaltensnormen, als eine „art méthodique“, als ein Handel zwischen den Geschlechtern („une sorte de commerce“), korrespondierte die Galanterie eng mit dem aristokratischen Verständnis von Liebe.²⁵²

Galanterie und „bienséance“

Die Galanterie besaß als eine der wichtigsten Formen höfisch-aristokratischen Zeitvertreibes einen hohen Stellenwert im Alltag der Gesellschaft, was ihre vielfache Thematisierung in der Literatur und in der Malerei der Zeit hinreichend erklärt. Als aristokratische „Tugend“ war sie den Regeln der *bienséance* (im Sinne von Angemessenheit) unterworfen, die nicht nur das soziale Gefüge der urbanen Gesellschaft oder auch des Hofes, sondern auch die Art der Darbietung in den jeweiligen Medien (Literatur; Illustration; Theater; Malerei) bestimmten. Die *bienséance* regelte, darin der Etikette verwandt, den Platz eines jeden in der Gesellschaft, und sie bestimmte auch, wie sich die Menschen gemäß ihres Alters, ihrer Herkunft, ihres Geschlechtes, oder auch entsprechend ihres Vermögens in verschiedensten Situationen zu verhalten hatten.²⁵³ Eine „realitätsgetreue“ Verbildlichung von Galanterie im Modegemälde ist demnach nicht nur an der korrekten Wiedergabe von Einzelfragen zu messen, etwa der Frage danach, ob zum Beispiel bestimmte Personen zu der Tageszeit die Kleidung trugen, in der der Maler sein Bildpersonal dargestellt hatte, oder ob es schicklich für eine junge Dame war, einen Kavalier alleine in einem Boudoir zu empfangen. Darüber hinaus ist zu bestimmen, ob die Thematisierung von Galanterie im Gemälde ganz generell als „angemessen“, also konform mit der *bienséance* galt.

²⁵¹ Crébillon 1999, S. 24-25. Schon in Madame de Lafayettes „La Princesse de Clèves“ (1678) wird der romaneske Grundstock für eine Beschränkung der aristokratischen Liebe auf den außerehelichen Partner gelegt. Zur Auffassung von Liebe in der Literatur des 17. Jahrhunderts: Roberts 1974, S. 3-12 („The christian idea of love and marriage“) und Louise Gondard de Donville, *L’Amour «à la mode» au XVIIème siècle*, in: Roger Duchêne (Hg.), *Les Visages de l’amour au XVII^e siècle, Colloque du CMR 17, Toulouse, 28-30 janvier 1983*, Toulouse, 1984, S. 37- 46.

²⁵² Vergleiche hierzu Robert Nelson, der in Gemälden von Boucher und Watteau „Intimität“ und „Sensibilität“ verbildlicht sehen möchte, die einer höfisch-aristokratischen Auffassung von Liebe entgegenstehen: Robert Nelson, *The Development of Intimacy: History of an Emotional State in Art and Literature*, in: *Australian Journal of Art*, Nr. 4, 1985, S. 14-35.

²⁵³ Vergleiche Alain Montandon, in: Alain Montandon (Hg.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, Paris, 1995, S. 29-46 („bienséance“), und S. 359-376 („étiquette“).

Die Art und Weise, wie die Modegemälde Galanterie thematisierten, war eng mit der Thematisierung durch die Literatur, hier vor allem der Komödien- und Romanliteratur, verbunden. In der öffentlichen, staatlich zensierten galanten Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts waren Themen der höfisch-aristokratischen Galanterie, und hier insbesondere unter Einschluß sexueller Referenzen, strikt an den religiös und moralisch begründeten *bienséance*-Gedanken gebunden: So fanden die üblichen, derben Ausdrücke, mit denen zum Beispiel im allgemeinen Sprachgebrauch sexuelle Handlungen beschrieben wurden, zunächst keine Verwendung.²⁵⁴ Teile der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts nutzten – in paralleler Existenz zu einem erotisch-pornographischen, nicht öffentlichen Schrifttum – alle Möglichkeiten, eine direkte Sprache zu umgehen. „Galant und lustvoll tändelnd erscheint die physische Liebe meist in elegantem Gewand“, schrieb Carolin Fischer zur französischen Literatur des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, „wodurch sie weitgehend entschuldigt, wenn nicht sogar expressis verbis gerechtfertigt wird.“²⁵⁵ Jean de La Fontaine verteidigte in der Verserzählung „Le Tableau“ seine galant-erotischen Schriften mit der Behauptung, daß das Treiben seiner Personen von einem Schleier verdeckt sei. Gleichzeitig wird die Neugierde des Lesers dadurch erzeugt, daß er diesen Schleier als aus durchsichtiger Gaze gefertigt beschreibt: „Tout y sera voilé, mais de gaze; et si bien, / Que je crois qu'on n'en perdra rien.“²⁵⁶ Vor diesem Hintergrund führten literarische Erziehung und Praxis zur Entwicklung eines „sexual reference game“;²⁵⁷ einer spielerischen Verbrämung oder auch Umschreibung des sexuellen Aktes, von fleischlichen Gelüsten und galantem Gebaren, das dem wissenden Leser die Entschlüsselung ermöglichte: „Toute la production littéraire du temps oscille entre les bienséances mondaines et la crudité pornographique.“²⁵⁸

In der Malerei ist es dann die symbolische Umschreibung der Zuneigung zweier Liebender, der Verführung und des sich anschließenden Liebesaktes, die es dem Künstler

²⁵⁴ Siehe hierzu: Robert Ellrich, *Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction*, in: *Eighteenth-Century Life*, Nr. 9, 1984-1985, S. 218-219: „While not officially formulated, the rules governing sexual reference were clearly understood.“; zur *bienséance*-Diskussion in der Architekturtheorie des späten 17. und 18. Jahrhunderts: Anne Röver, *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur*, Hildesheim [u.a.], 1977.

²⁵⁵ Carolin Fischer, *Der entkleidete Körper – in Worte gehüllt*, in: Rudolf Behrens und Roland Galle (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg, 1995, S. 63.

²⁵⁶ Jean de La Fontaine, *Le Tableau*, in: La Fontaine 1991, S. 887, Zeile 20-21; siehe auch: Fischer 1995, S. 53-54; Andreas Solbach, *Der galante Geschmack*, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden, 2001, S. 231 (zu Bouhours und die Metapher); Michel Delon, *Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des Lumières*, in: *Lendemains*, Nr. 51, 1988, S. 53-60; siehe auch – am Beispiel von Greuze – Bernadette Fort, *Le langage d'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, 1978, mit weiterführenden Literaturangaben zu diesem Thema, a.a.O., S. 162, Anm. 24.

²⁵⁷ Ellrich 1984-1985, S. 221.

²⁵⁸ Siehe auch Michel Delon, *De la Régence aux Lumières : „Les mille et une ressources du désir“*, in: *Magazine littéraire* [„Les libertins. Séduction et subversion“], Nr. 371, Dezember, 1998, S. 32.

erlaubte, Gefühle und Leidenschaften öffentlich darzustellen, ohne gegen die Gesetze der *bienséance* zu verstoßen. Die „Allégorie du goût“ <Abb. 37>, von Jean Raoux in den 1720er Jahren gemalt, zeigt in einer bukolischen Parklandschaft eine Apfelernte; im Bildvordergrund sind drei elegant gewandete Damen und zwei Kavaliere mit Fruchtkörben dargestellt, während im Hintergrund eine Frau Äpfel – Attribut der Venus und der Liebesgötter – von einem Baum in ihre Schürze pflückt. Über die Geschmacksallegorie hinaus baute Raoux mit den Damen, die in ihren beschürzten Schößen die geernteten Äpfel sammeln, einen eindeutigen Hinweis auf deren sexuelle Fruchtbarkeit ein. Die in ein blaues Kleid gekleidete, im Gras sitzende Frau am rechten Bildrand greift in den mit Früchten gefüllten roten Umhang des vor ihr stehenden Kavaliere, um diese in ihren Schoß zu legen und offenbart ihm so ihre Liebe.²⁵⁹ Die Durchsichtigkeit einer Symbolik, die den sexuellen Gehalt solcher Kompositionen kaum zu verbergen trachtete und dabei dennoch die Schicklichkeit wahrte, ist im übrigen auch für Watteaus *fêtes galantes* beschrieben worden. Zu Füßen der Göttin Venus, die Amor spielerisch Pfeile und Bogen verwehrt, wird in „L’Embarquement pour Cythère“ <Abb. 38> – einer „utopian vision of a libertine moment“, wie dies Thomas Kavanagh übertrieben anmerkte²⁶⁰ – ein Liebespaar von Putten mit symbolischen Rosenkränzen verbunden, während eine der jungen Frauen in ihrer Schürze die bedeutungsschwangere Rosengabe eines jungen Mannes empfängt.²⁶¹

Die unverhüllte Galanterie – und der sexuelle Akt als ihr eigentliches Ziel – war in der französischen Malerei zu Beginn des Jahrhunderts kein Thema, wenn es sich um „sujets modernes“ handelte, also um Gemälde, die ihr Bildpersonal aus dem unmittelbaren Umfeld von Malern und Rezipienten, aus der „Realität“, entnahmen.²⁶² Dagegen waren in den Gattungen von sinnensfreudiger Mythologie und galanter Historie der Darstellung nackter Körper, fleischlicher Gelüste und handfester Erotik (unter Ausnahme von

²⁵⁹ Irina Kouznetsova, *La peinture française au Musée Pouchkine*, Paris [u.a.], 1980, Nr. 39. Zusammen mit einem Pendant („Allégorie de l’odorat“, Öl auf Leinwand, 58 x 72 cm, Moskau, Puschkin-Museum, Inv.-Nr. 2794) mit der Sammlung Crozat, Baron de Thiers 1772 nach Rußland verkauft. (vgl. Kouznetsova 1980, Nr. 38). Zu Raoux u.a. Georges Bataille, *Raoux*, in: Louis Dimier (Hg.), *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris, 1930, Bd. 2, S. 267-282; Jean Clapadere, *Un tricentenaire oublié: Jean Raoux (1677-1734)*, in: *Ménéstral*, Nr. 15, 1977, S. 16-22, sowie die unveröffentlichte Arbeit von Cécilia Alégret, *Jean Raoux 1677-1734*, s.l., s.d. (Documentation des peintures, Musée du Louvre).

²⁶⁰ Thomas Kavanagh, *The Libertine Moment*, in: *Yale French Studies* (Libertinage and Modernity), Nr. 94, 1998, S. 79-100, S. 87.

²⁶¹ Zum Beispiel: Morgan-Grasselli/Rosenberg 1985, S. 406-411, Nr. 62; siehe für einen Vergleich der Symbolik in Watteaus „L’Embarquement pour Cythère“ <Abb. 38> und in de Troys „Déclaration de l’amour“ (1732) <Abb. 8>: Gerard Le Coat, *Le Pèlerinage à l’île de Cythère: un sujet aussi galant qu’allégorique*, in: *Racar. Revue d’art canadienne*, Bd. 2, Nr. 2, 1975, S. 14-15.

²⁶² Siehe hier auch die Untersuchung von P. Stewart, der für den Bereich der Buchillustration, in Analogie zur Literatur und Sprache, eine Balance zwischen dem sexuellen Gehalt und der von der Gesellschaft eingeforderten Moral nachweist: Philip Stewart, *Representations of Love in the Eighteenth Century*, in: *Studies in Iconography*, Nr. 4, 1978, S. 125-148; sowie: Christophe Martin, *Dangereux suppléments: l’illustration du roman en France au XVIII^e siècle*, Louvain [u.a.], 2005.

Pornographie) scheinbar keine Grenzen gesetzt. Bouchers Darstellung des eng umschlungenen und sich innig küssenden Paares „Hercule et Ompahle“ (um 1731-1734) <Abb. 39> ist das wohl eindringlichste Beispiel für eine aufreizende Malerei, die unter der schwachen Ummantelung einer mythologisch-galanten Geschichte pure Wollust verbildlicht.²⁶³ Erst in den kunsttheoretischen Schriften ab den 1740er Jahren wird deutlich, daß die sexuellen Reiz auslösende Nacktheit sich fortan zwischen den beiden gegensätzlichen Polen von Vergnügen und Moralität einzuordnen habe. Während sich Diderot 1759 gleichzeitig als *Connoisseur* und *Voyeur* entlarvt, indem er für Van Loos „Badende“ durchaus den erregenden Charakter einer Komposition anerkennt, die dem Betrachter „des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses“ darbiete,²⁶⁴ verwirft der Chevalier de Jaucourt (1704-1790) in der moralisierenden *Encyclopédie* (1765) in dem Artikel „Nudités“ die sinnlich-aufreizende Aufgabe von Nacktheit in der Kunst zu Gunsten einer neuen (bürgerlichen) Sittlichkeitsauffassung: „Il ne faut pas que les nudités puissent faire rougir ceux qui les regardent. Il ne faut pas que représenter aux yeux des honnêtes gens, ce qu'on n'oserait pas faire entendre à leurs oreilles.“²⁶⁵

Das Problem der Vereinbarkeit galant-sexueller, intellektueller wie körperlicher *plaisirs* der mondänen *bonne compagnie* mit den christlich-moralisch-gesellschaftlichen Vorstellungen von *bienséance*, wird auch in der galant-erotischen Literatur der Zeit thematisiert. Antoine François Prévost beschreibt in den „Mémoires d'un honnête homme“ (1745) einen galant-libertinen Tag („C'était la complaisance et la civilité qui m'y conduisaient presque uniquement.“), den der Held seines Romans, der junge Comte de

²⁶³ Zu Bouchers Gemälde siehe: Colin B. Bailey (Hg.), *The loves of the gods, mythological painting from Watteau to David*, Ausstellungskat. Philadelphia, Fort Worth und Paris, 1992, S. 372-379, Nr. 42; zur Nacktheit in der mythologischen Malerei des 18. Jahrhunderts unter anderem: Candace Clements, *The Academy and the Other: Les Grâces et Le Genre Galant*, in: *ECS*, Bd. 25, Nr. 4, 1992, S. 469-494.

²⁶⁴ Diderot zu einem Bild „Les Baigneuses“ von Carle Van Loo im Salon von 1759: „C'est un autre tableau où l'on voit deux femmes nues, au sortir du bain. [...] Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses; et c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice [...]“ (Denis Diderot, *Essais sur la peinture, texte établi et présenté par Gita May; Salons de 1759, 1761, 1763, textes établis par Jacques Chouillet*, Paris, 1998 [Erstausgabe 1984], S. 92-93); zu Diderot als erfüllter Betrachter erotisierender Gemälde, hier am Beispiel von Greuze: Bernadette Fort, *Accessories of Desire: On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze*, in: *Yale French Studies* (Libertinage and Modernity), Nr. 94, 1998, S. 146-162; zu Diderot und die Libertinage: Franck Salaün, *Diderot et la tradition libertine*, in: Jan Hermann und Paul Pelckmans (Hg.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du Colloque Anvers 19-21 mai 1994*, Louvain [u.a.], 1995, S. 317-327.

²⁶⁵ Jaucourt, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 11, 1765, S. 277 („Nudités, f.f. (Peint. & Sculp.)“); ähnlich äußert sich bereits La Font de Saint-Yenne in den „Sentiments“ (1754): „Un peintre, comme un poète, ne doit jamais braver l'honnêteté dans ses ouvrages. Leurs indécences seront sûrement applaudies et admirées par les libertins, mais elles auront toujours le mépris des honnêtes gens.“ (La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, Écrits à un particulier en province*, [s.l., 1754] in: Etienne Jollet (Hg.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris, 2001, S. 288-289); vgl. Delon 1988, S. 55; siehe zur Umgehung direkter Beschreibungen in einigen Artikeln der *Encyclopédie*, die beim Leser hätten Anstoß erregen können, sowie einer „bürgerlich-moralischen“ Sicht, die in der *Encyclopédie* vertreten wird: Terry Smiley Dock, *Du Libertinage dans l'Encyclopédie?*, in: *Laclos et le libertinage, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons Dangereuses*, Paris, 1983, S. 75-86.

***, in einer *petite maison* des Chevaliers zusammen mit einigen Herren und reizenden Damen verbrachte („Pour femmes, on avait deux des plus célèbres actrices de l’opéra avec deux fort jolies personnes.“).²⁶⁶ Trotz aller „équivoques“, „allusions badines“, „contes naïfs ou plaisants“, „aventures d’amour“ und „intrigues de théâtre“, die den unbeschreiblichen Reiz dieser Nacht gestalteten („Ce qui amuse l’esprit et les sens [...] mérite assurément le nom de plaisir.“) habe keine Geste und kein Wort die *bienséance* verletzt („Dans une fête si vive, au milieu de la bonne chère et du vin, il n’échappa point un mot ni un geste dont la bienséance pût être blessée.“).²⁶⁷ Allein jedoch die Vorstellung des Romanhelden, das gegenseitige Gefallen beider Geschlechter verletze keineswegs die „honnêteté des mœurs“, wie auch dessen Wertung, diese einzig dem Vernügen gewidmete Versammlung sei frei jeglichen boshaften Schattens („ombre de malignité“) für die Reputation der Teilnehmer, verdeutlicht, daß die *bienséance* durchaus von unterschiedlichen moralischen wie auch sozialen Standpunkten betrachtet werden konnte.²⁶⁸ Dem (galanten) Aristokraten wurden die *plaisirs* zum Lebenszweck, und in ihnen sah er, in deutlicher Abgrenzung zum arbeitenden Bürgerlichen, die wohl deutlichste Form seiner Noblesse verdeutlicht. Der König, sein Hof und ganz generell die Aristokratie (und in Maßen auch der Klerus) konnten gemäß ihrer ständischen Vorrechte die christlich-moralischen, oder aus den überkommenen Adelsidealen wie dem *honnête homme* überlieferten Vorstellungen der *bienséance* ausblenden und sie stattdessen in einem mondänen Sinne auslegen. Saint-Évremond (1610-1703) hat diese Sichtweise bereits im 17. Jahrhundert thematisiert, und Galanterie und *volupté* als eigenständige Werte definiert: „Il faut oublier un temps où c’était assez d’être sévère pour être vertueux, puisque la politesse, la galanterie, la science des voluptés, font partie du mérite présent. Pour la haine des méchants actions, elle doit durer autant que le monde, mais trouverez bon que les délicats nomment plaisir ce que les gens rudes et grossiers ont nommé vice [...]“.²⁶⁹ Daß die *bienséance* auch in diesen, Galanterie und Libertinage zugewandten Kreisen allerdings nicht beliebig modifizierbar war, zeigt sich an der harschen Reaktion des Hofes auf die Geliebten bürgerlicher Abstammung wie Madame de Pompadour und, zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XV., die aus dem einfachen Volk stammende Madame Dubarry. Galanterie war eine inneraristokratische Angelegenheit und Kunstfertigkeit, und wurde als ein soziales Vorrecht aufgefaßt.

In Zeiten von Ausschweifung und Genuß war die *bienséance*, und mit ihr der

²⁶⁶ Prévost 1999, S. 110.

²⁶⁷ Prévost 1999, S. 117-118.

²⁶⁸ Prévost 1999, S. 117-118.

²⁶⁹ Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond, *Quelques observations sur le goût et le discernement des françois*, in: ders., *Œuvres mêlées*, Bd. 7, Paris, 1684, zitiert nach Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne. 1680-1715*, 2 Bde., Paris, 1961, Bd. 2, S. 80.

gesamte Tugendkatalog, der (auch weiblichen) persönlichen Glücksmaximierung untergeordnet: „La bienséance, la pudeur, l’honnêteté, la décence, mille autres chimères en fournissent bien quelques-unes [die *gloires* der Frauen]; mais cela est si misérable, qu’une femme s’embarque avec cet attirail. Si le goût se joint à l’occasion, tout le babil de la décence est un babil perdu: l’amour de la volupté parle bien autrement; c’est lui qu’on est obligé de croire, & l’on croit toujours.“²⁷⁰ Im bürgerlich-ländlichen Milieu unterlag die *bienséance* dagegen einer moralischen, durch christliche Wertvorstellungen festgesetzten Sichtweise. Der Wertekanon der urbanen, sich an den aristokratischen *plaisirs* orientierenden *bourgeoisie* konnte zumindest noch die Besonderheit aufweisen, Galanterie und Libertinage unter pekuniären Aspekten zu beurteilen: „Cela vaut bien le plaisir de placer une mouche avec succès, de mettre une jarretière un peu plus haut, de lacer un joli corset et d’en baiser la propriétaire. Ma foi, mon cher ami, Vénus a bien des appas, mais l’argent, mais l’argent... Oh! l’argent est une bonne chose“, schreibt der Schriftsteller Jean-François Ducis (1733-1816) in einem Brief vom 17. November 1752 an einen Freund aus Kindestagen namens Vauchelle, und verdeutlicht damit das Dilemma des Bürgerlichen, die *plaisirs* nicht ohne Reue genießen zu können.²⁷¹ Schon der Chevalier de Méré hatte hier angemahnt, bei der Befolgung der *bienséance* nicht in (bürgerliche oder moralisierende) Pedanterie zu verfallen, sondern eine gewisse *souplesse* zu bewahren: „Rien n’est plus contre la bienséance, que d’en observer avec trop d’affection toutes les regles & toutes les loix.“²⁷²

Die Malerei des 18. Jahrhunderts folgt diesen Schwankungen in den Vorstellungen dessen, was die *bienséance* zulässt; so lange sie sich an ein Publikum richtet, das sich an den Werten der Aristokratie orientiert, wird die Malerei auch deren Wertekanon übernehmen. In diesem Sinne fügt sich das *tableau de mode* der 1720er und 1730er Jahre offensichtlich in die *bienséance*-Diskussion der Zeit ein, die in dieser Form bereits unter dem Stichwort der *honnêteté* vorbereitet war. Gemäß der bei François-Augustin Paradis de Moncrif (1687-1770) angemahnten Aufforderung an die Anwärter oder Mitglieder der Gesellschaft, mittels der Übernahme allgemein-gängiger Moden und Verhaltensnormen sich die Akzeptanz seitens der *bonne compagnie* zu sichern („art de plaire“), verdeutlicht auch das öffentliche Modegemälde in der Auswahl und der Art der Darbietung von galanten Themen, daß es dem Künstler zu dieser Zeit nicht darauf ankommen konnte, die Grenzen der

²⁷⁰ Antoine Bret, *Le*****, histoire bavarde*, London, 1749, S. 29; wiedergegeben auch bei: Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir: rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, Paris, 2001, S. 195.

²⁷¹ Jean-François Ducis, *Lettres de Jean-François Ducis, édition nouvelle par M. Paul Albert*, Paris, 1879, S. 2-5 („A Vauchelle“); zitiert nach Mauzi 1994, S. 270 ; siehe auch zur Konzeption bürgerlichen Glückes a.a.O, S. 269-289 („Le bonheur bourgeois“).

²⁷² Zitiert nach: Furetière 1727, Bd. 1, ohne Seitenzählung („Bienséance. f.f.“).

Schicklichkeit zu überschreiten.²⁷³ Dabei ist der Wandel, mit einem interessierten Publikum im Zeitraum von ca. 1710 bis ca. 1730, von der Darbietung höfisch-aristokratischer Galanterie und allegorischer Umschreibung körperlicher Liebe in den *fêtes galantes* zu einer realitätsorientierten Aufbereitung im Modegemälde nur vor dem Hintergrund einer entsprechenden Tendenz in der galanten Literatur der Zeit erklärbar.²⁷⁴ Es unterlag nun das Thema des Eros neuen, weltlicheren Dechiffrierungsmustern, die sich wesentlich aus der galant-erotischen Literatur speisten.²⁷⁵ Diese Muster zu entziffern gehörte zu den *plaisirs* der *bonne compagnie*, die damit die ehernen Gesetze von christlicher Moral und gesellschaftlicher *bienséance* zu umgehen vermochten.

„Angemessene“ Darbietungen „unangemessenen“ Verhaltens – zur Codierung von Galanterie im Modegemälde am Beispiel der Jahrmarktszenen

Es ist deutlich geworden, daß der freizügigen Darstellung von Galanterie in Literatur und Modegemälde zunächst Grenzen gesetzt waren. Simple metaphorische Umschreibungen oder der Rückgriff auf die Historie konnten die Gesetze der *bienséance* aushebeln, wie es Watteau in den *fêtes galantes* am trefflichsten vorführte. Die anwachsende Thematisierung aristokratischer Galanterie in der Literatur, eingebettet in zeitgenössisches „realistisches“ Dekor, mit zeitgenössischen Bildpersonen, hatte auch den Bedarf nach einer entsprechenden Verbildlichung in der Malerei gefördert. Exemplarisch läßt sich dies am Übergang von den *fêtes galantes* – als einer von der Realität entfernten Untergattung der Genremalerei – zu einer „realistischen“ Wiedergabe von ländlichen höfisch-aristokratischen Festen, Jahrmärkten und Maskenbällen im Laufe der 1720er bis 1730er Jahre festmachen. Diese Feste galten der Forschung bereits für Watteau als wichtigste Inspirationsquelle. Ihre Darstellung ist nun aber von jeder theaterhaften Anverwandlung befreit.

Lancret's „Fête dans un forêt“ <Abb. 40>, datiert in die frühen 1720er Jahre, ist das wohl markanteste Beispiel für eine Darstellung, die sich eng einer Wiedergabe der Wirklichkeit aristokratischer Feste verschreibt. Dies wird unterstrichen durch

²⁷³ Moncrif 2002.

²⁷⁴ Diese Übergänge sind allerdings keineswegs klar; die Impulse, die von den *fêtes galantes* für das *tableau de mode* ausgingen, sind in der Forschung bereits beschrieben worden. Im Gefolge der *fêtes galantes* werden sie u.a. gesehen bei: Alfred Leroy, *Histoire de la Peinture française au XVIIIe siècle (1700-1800). Son évolution et ses maîtres*, Paris 1934, S. 165-166; Levey 1993, S. 21.

²⁷⁵ Stewart 1978, S. 145: „Sexual licence is not really forbidden, although it is officially (that is, religiously). Like Pictorial eroticism, it is merely restrained by the norms of decency, which is a code. To understand that code, to respect it, and to enjoy its benefits, was one of the principal businesses of men and women of the world.“

verschiedenste Alltagsgegenstände, etwa einer Kutsche oder auch einem Karussell, die der Maler in seine Komposition eingebaut hat. Die linke Bildhälfte ist hier einzig dem galanten Gespräch, dem koketten Beisammensein von elegant gekleideten und kostümierten Männern und Frauen gewidmet.²⁷⁶ Damit entspricht Lancret zeitgenössischen Quellen, die in diesen Jahrmärkten vor allem eine galant-sinnliche Grundstimmung bezeugen. In den Bildern bestätigt zum Beispiel die Kostümierung der Personen eine modische Erscheinung der Realität. Die Maskenbälle, die auf den Jahrmärkten veranstaltet wurden, werden regelmäßig, so zum Beispiel in der Komödie „La Foire de Besons [sic]“ (1695) von Florent Carton Dancourt (1661-1725), die am 15. August 1695 am *Théâtre Français* aufgeführt wurde, als gängige gesellschaftliche Praxis beschrieben. Darüber hinaus wird in Dancourts Text das bei Gelegenheit der Jahrmärkte galante Gebaren der *monde* durch erotische Anspielungen vorgeführt. „Est-ce que vous ne savez pas“, so erklärt Lolive der den „vieilles coquettes“ zugerechneten Madame Argante den galanten Charakter des Jahrmarktes von Bezons, „que c’est à la Foire de Besons que les curieuses de Paris se fournissent pour l’Automne, en attendant le retour de la Campagne. [...] Il y des Foires pour les chevaux, & pour les bestes [sic] à cornes, Madame, il est bien juste qu’il y en ait une pour les Soupirlans. Les Dames qui veulent faire complete viennent icy dans la prairie voir danser, sauter, gambader, trotter, galoper ce qu’il y de jeunes gens, & quand il s’en trouve quelqu’un beau, bienfait, & de bonne mine... [...] Un homme seul à la Foire de Besons court de grands risques, comme vous voyez.“²⁷⁷ Was das Stück interessant macht, ist die unverschleierte Inszenierung weiblicher Lust. Madame Argante, die auf dem Ball in Bezons unter den Masken ihren jüngeren Galan Eraste zu treffen hofft, weist diese jedoch scheinheilig und unter Verweis auf ihre Ehre und Stand weit von sich: „Le cruel Bal, & les vilains Masques! [...] il n’y a icy que moy de femme de qualité, je pense.“²⁷⁸

Die *foires* müssen zu den extravaganten Ereignissen für die Pariser *monde* gehört haben: Außerhalb von Paris boten sie die Möglichkeit aus dem herkömmlichen Leben auszubrechen, in dem – überwacht von der Gesellschaft und diktiert von den Einschränkungen von Etikette und *bienséance* – Verführung und Galanterie nur unter Zwängen und auf einem eingegrenzten Terrain möglich waren. Die im wörtlichen Sinn

²⁷⁶ Siehe Duffy/Hedley 2004, S. 232.

²⁷⁷ Florent Carton Dancourt, *La Foire de Besons, Comedie. De M^r Dancourt*, Paris, 1695, S. 16-18. Gefolgt von einem Stück von Évariste Gherardy mit dem Titel „Le Retour de la Foire de Bezons“, das am 1. Oktober 1695 von den *Comédies Italiens* im Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurde. Zu weiteren Theaterstücken im 17. und 18. Jahrhundert, die den „Foire de Bezons“ zum Thema haben: Léon Greder, *Le retour de la Foire de Bezons au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1906, S. 1-17.

²⁷⁸ Dancourt 1695, S. 6; zur Bedeutung der Masken für die Frau des 17. und 18. Jahrhunderts (am Beispiel Londons): Christoph Heyl, *When they are veyl’d on purpose to be seene: The Metamorphosis of the Mask in Seventeenth- and Eighteenth-Century London*, in: Joanne Entwistle und Elizabeth Wilson (Hg.), *Body Dressing*, Oxford [u.a.], 2001, S. 121-142.

„reizvolle“ Umgebung der Jahrmärkte, in der in einem semi-rechtsfreien Raum derbe Aufführungen von Komödianten, aber auch Alkoholexzesse und Prostitution ihren von den Autoritäten oft angefeindeten Platz hatten, zog im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend die *monde* an, wie zeitgenössische Beobachter berichteten.²⁷⁹ Mit Rückbezug auf solche Quellen lassen sich die Bildmotive in den zahlreichen *foires*-Darstellungen leicht in das Koordinatensystem von offensichtlicher Galanterie und versteckter Libertinage einordnen. Die Beliebtheit der *foires* findet auch in der großen Anzahl der Gemälde, die diese gesellschaftlichen Treffpunkte und Feste ins Bild setzten, deutlichen Ausdruck. François Octavien (1682-1740) präsentierte am 24. November 1725 eine solche Jahrmarktszene gar der *Académie* als Aufnahmestück: Der „Foire de Bezons“ <Abb. 41> war ihm vom Akademiedirektor Louis II. de Boullogne (1654-1733) ein Jahr zuvor als Thema vorgegeben worden.²⁸⁰ Der Jahrmarkt in Bezons, der jährlich am ersten Sonntag im September öffnete, gehörte zu den Hauptattraktionen der Pariser Gesellschaft.²⁸¹ Gleichermäßen Watteaus *fêtes galantes* wie auch holländisch-flämischen Vorbildern verpflichtet, baute Octavien in einem perspektivisch (und topographisch?) korrekt wiedergegebenen Landschaftsraum eine Reihe von Einzelszenen ein, die sein Interesse an der zeitgenössischen Kleidung und Galanterie verdeutlichen.²⁸² Neben leidlich korrekt wiedergegebenen Figuren aus dem Theater (z. B. Pierrot), phantasievollen Schäferkostümierungen sowie Personen aus dem einfachen Volk amüsiert sich die Pariser *monde* auf den Lichtungen und unter Baumgruppen. Zwei Damen liegen beim Picknick im Gras, der auf dem Bauch liegende Kavalier hat seinen Dreispitz und Degen im Baum angebracht, während ein Diener Wein einschenkt und am rechten Bildrand drei weitere

²⁷⁹ Für die „Campagne“ als einem Ort der „libération érotique“: Démoris 1971, S. 341-342; zu der Frequentierung der *foires* durch die vornehmsten Familien der französischen Aristokratie siehe: Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century France*, New York, 1986, S. 34-35; generell zu den Jahrmärkten und den Versuchen des Staates, bei Alkoholexzessen etc. regulierend einzuschreiten: a.a.O., S. 22-59 („Raillery in the Fairs“). Über die Konsumierung von burlesken Theaterstücken als Betrachter hinaus ermöglichten die zahlreichen Privattheater seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit zum Rollentausch; in den als „parades“ benannten Stücken war ganz ähnlich wie auf den Jahrmarktfesten die strenge Etikette ausgehebelt, so daß es der Aristokratie möglich war, „to experience all the momentary liberations of the comic surprise.“ (vgl. Thomas Kavanagh, *Aesthetics of the Moment: Literature and Art in the French Enlightenment*, Philadelphia, 1996, S. 17-20).

²⁸⁰ Zur Geschichte des Bildes: Marcel 1906, S. 293, der bereits auf die Besonderheit der Themenvergabe durch die Akademie hinweist; Rey 1931, S. 102-105 und S. 115-122; generell zu Octavien a.a.O., S. 99-131; siehe auch Jean Messelet, in: Dimier 1930, Bd. 2, S. 335-340; Martin Eidelberg, in: Langdon 1996, Bd. 23, S. 346-347.

²⁸¹ Siehe Jean-Pierre Barlier, in: Gérard Artus [u.a.], *Bezons du village à la ville*, Condé-sur-Noireau, 1994, S. 90-91 und S. 110-111.

²⁸² Vergleichbare Bildlösungen findet Octavien auch in „La Réunion champêtre“ (1727, Öl auf Leinwand, 45,5 x 63 cm, derzeitiger Aufenthaltsort unbekannt; siehe Rey 1931, S. 127-128 und Sotheby's London, 6. Juli 2000, Lot. 224 (versteigert zusammen mit dem Gegenstück einer verkleinerten Kopie des „Foire de Bezons“ von 1727)) sowie „Le Déjeuner sur l'herbe“ (Öl auf Leinwand, 116 x 168 cm, Italien, Sammlung Pospisil; siehe hierzu: H.R. de Simony (Hg.), *La peinture française à Florence. Préface de Bernard Berenson; notes biographiques de H.R. de Simony*, Paris, 1945 [2.Aufl.], S. 53-55, Nr. 73).

Kavaliers auf das Wäldchen zureiten.²⁸³ Die Inszenierung der feinen Gesellschaft als Teil eines ansonsten einfachen Volksfestes ist auch in dem bisher noch nicht zugeschriebenen Bild der „Fêtes aux Porcherons“ <Abb. 43> zu sehen, hier auf das galante Zusammentreffen der weiblichen und männlichen *monde* beschränkt: Zahlreiche Paare haben sich bereits gefunden und machen es sich unter den Schatten spendenden Bäumen bequem, während andere Damenpaare noch herumspazieren.²⁸⁴

Masken und galante *Tête-à-têtes* gehören hier zum aristokratischen Zeitvertreib. Eine unverschleierte Inszenierung von Sexualität war aus Gründen der *bienséance* allerdings sowohl für die Literatur wie auch für das Modegemälde ausgeschlossen. Wenn auch für Lancret, Octavien und den unbekanntenen Künstler der „Fêtes aux Porcherons“ eine direkte Einflußnahme des Theaterstückes von Dancourt auf ihre Kompositionen aus zeitlichen Gründen wohl auszuschließen ist, führt die Lektüre der Geschichte um Madame Argante und Eraste zu einer libertinen, zeitgenössischen Lesart des Jahrmarktmotivs in der Malerei. Für den zeitgenössischen Betrachter war damit die Wiedergabe höfischer Galanterie in den Jahrmarktszenen keineswegs so harmlos, wie sie uns heute bisweilen erscheint, da ihm die sexuelle, „unangemessene“ Freizügigkeit dieser gesellschaftlichen Treffpunkte aus den Theaterstücken und Berichten der Zeitgenossen präsent war. Das mondäne Publikum besaß die entscheidenden Parameter, um die einzelnen Motive des Modegemäldes mit den in der Literatur entwickelten, intellektuellen Schemata von Galanterie und Libertinage zu entziffern. Mit der Übernahme der Sujets aus der Literatur behauptete das öffentliche Modegemälde seinen Anspruch auf höchste Kunstfertigkeit, die schließlich seine Ausstellung im Salon neben der Historienmalerei rechtfertigten.²⁸⁵

²⁸³ Vgl. Ramade/Eidelberg 2004, S. 132-133, Nr. 25; der Foire de Bezons ist in der Malerei des frühen 18. Jahrhunderts mehrfach dargestellt worden: Wohl Joseph Parrocel malte bereits um 1700-1704 im Auftrag Ludwigs XIV. eine großformatige Darstellung des „Foire de Bezons“, siehe Ramade/Eidelberg 2004, S. 128-129, Nr. 23 (Joseph Parrocel, *La Foire de Bezons*, um 1700-1704, Öl auf Leinwand, 158 x 204 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 794.1.23). Jean-Baptiste Pater malte um 1730-1736 ebenfalls einen „Foire de Bezons“, der im Bildpersonal Watteau verpflichtet ist <Abb. 42>; zu Pater siehe: Ramade/Eidelberg 2004, S. 136-139, Nr. 27 und Christoph Martin Vogtherr, in: Bailey/Conisbee/Gaechtgens 2004, S. 160-161, Nr. 21). Verschiedene Ereignisse haben Pater zu dem Gemälde motiviert. So ist zu vermuten, daß diese Darstellung mit einem „Ballet pantomime“ von Charles-François Panard und Charles-Simon Favart in Zusammenhang zu bringen ist, das von der Opéra-Comique am 11. September 1735 aufgeführt wurde und gleichermaßen „La Foire de Bezons“ betitelt war (vgl. Greder 1906, S. 16-17). Man kann sich auch vorstellen, daß diese Darstellung einen der Bälle oder eines der Maskenfeste, die jährlich in Bezons stattfanden, wiedergibt; vgl. Rey 1931, S. 117: „Il y avait à Bezons, dit le Dictionnaire historique de Paris, de Hurtaut et Magny, tous les ans, le dimanche d'après la fête de Saint-Fiacre, un grand concours de Parisiens « qui y venaient en habit de bal, soit en équipages magnifiques, soit à cheval ». On y donnait des fêtes et il s'y faisait des jeux de baguette et autres divertissements, en faveur de dames.“)

²⁸⁴ Siehe Adelyn D. Breeskin, G. Breckenridge, [u.a.], *Age of Elegance. The Rococo and its Effect*, Ausstellungskat. Baltimore, 1959, S. 43, Nr. 32 (als Jean-François de Troy); und Sotheby's London 20. Mai 1993, Nr. 50 (als François de Troy); ohne Zuschreibung: Leribault 2002, S. 426, P.R. 27.

²⁸⁵ Vgl. dagegen Thomas Kavanagh, der in seiner Arbeit zum „Moment“ die Arbeiten Watteaus („It is the power of desire that forms the real basis of Watteau's art“) mit de Troys „La Déclaration d'amour“ (Potsdam) vergleicht und dem Letzteren jegliche Kunstfertigkeit abspricht: „De Troy's is an esthetic of the

Ähnlich dem Bildthema der Jahrmärkte widmete das Modegemälde auch anderen Orten, an welchen die Galanterie auszuleben war, eine besondere Aufmerksamkeit. In reich dekorierten Kabinetten und Boudoirs, gepflegten Gärten oder Bosketten, winterlichen Salons oder sommerlichen Pavillons wird in der künstlerischen Imagination das galante Vergnügen in einem urbanen, aristokratischen Milieu angesiedelt. Die Beschreibung von Orten, an denen sich, in der Romanliteratur wie im Modegemälde, galante Treffen abzuspielen pflegten, und die zumeist in Verführung und Genuß endeten, stimmen überein.²⁸⁶ Vor dem Essen verlustiert sich die Gesellschaft in Prévosts „Mémoires d'un honnête homme“ (1745) im großzügigen Garten des Gastgebers: „Nous commençâmes notre promenade comme des vrais fous, chantant, dansant, courant l'un après l'autre, pillant des fleurs pour nous les entrejeter sur les coiffures et les perruques. [...] On s'avança jusqu'à la pièce de verdure, où la propreté et la fraîcheur de l'herbe invitèrent les demoiselles à danser régulièrement. On fit quelques pas de menuet qui se terminèrent par un branle aux chansons. Ensuite, on s'assit par lassitude. Les demoiselles choisirent pour siège le beau gazon qui était au pied du groupe de statues. [...] On proposa des petits jeux. Il y en eut de toutes les sortes, et la plupart fort ingénieux. [...] On joua aux proverbes, à l'alphabet d'amour, aux propos interrompus, au petit bonhomme vit-il, à la bonne mère Angotte, à vendez-vous du ruban, au petit sifflet, enfin à tous les jeux proposés, car il n'y a personne qui n'ait les siens à proposer dans ces occasions.“²⁸⁷ Einige Jahre zuvor hatte bereits de Troy in seinen Modegemälden ähnliche Situationen, hier allerdings jeweils mit

snapshot. Or, less anachronistically, an esthetic of the illustration of scenes drawn from a novel.“ (Kavanagh 1996, S. 178 und S. 181); siehe auch Etienne Jollet, *Le rire chez Fragonard*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 32, 2000, S. 173-174, zur Genremalerei und ihrem Verhältnis zur Komödie.

²⁸⁶ Hellman 1999, S. 417-418, vor allem Anm. 7; zum Boudoir siehe auch Jill H. Casid, *Commerce in the Boudoir*, in: Melissa Hyde und Jennifer Milam (Hg.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, 2003, S. 91-114, vor allem S. 91-92 (Begriffsgeschichte); E. D. Lilley, *The name of the boudoir*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 53, Nr. 2, Juni, 1994, S. 193-198 (Architekturgeschichte); Rémy G. Saisselin, *The space of seduction in the eighteenth century French novel and architecture*, in: *SVEC*, Bd. 319, 1994, S. 417-431; als Orte libertiner Erzählungen wird das Boudoir beschrieben bei: Peter Prange, *Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung*, Marburg, 1990; Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, 2004 (*SVEC*, Nr. 1, 2004), S. 119-143 („Lieux d'intimité: cabinets, boudoirs, chambres, toilettes“) und S. 156-173 („Espace végétal: jardins, bosquets, bois, forêts“); siehe generell den Kolloquiumsband: Nathalie Ferrand (Hg.), *Locus in Fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Lovain [u.a.] 2004.

²⁸⁷ Siehe Prévost 1999, S. 114-116, Anmerkung 9: „Ces jeux de société sont des variations virtuoses sur le langage de l'amour, des coq-à-l'âne, des histoires burlesques à compléter et à mimer.“ Die Gesellschaft, die über ihr Vergnügen die Zeit vergißt, wird von einem alten Lakaien zum Souper abgeholt; siehe zu den erotisch konnotierten Gesellschaftsspielen im 18. Jahrhundert auch die „Lettre du vieux Chevalier de Pinparé, tombé en enfance“, wiedergegeben in der Anthologie bei Charles Monselet [pseud. für C. Duvergner], *Les Galanteries du XVIII^e siècle*, Paris, 1862, S. 45-54. Siehe auch zu den Darstellungen von Gesellschaftsspielen im Œuvre Lancret's: Taverner 1986, S. 17-24 („Chapter 4: Games, Part II. Adult Games“).

einer Beschränkung auf eine Dreierkonstellation von jeweils zwei Frauen und einem Kavalier, dargestellt. In „Le Jeu de Pied-de-bœuf“ (1725) <Abb. 44> hat sich eine Dreiergruppe nahe einer mit Sphinxen dekorierten, architektonisch aufwendigen Brunnenanlage auf dem Rasen niedergelassen und vergnügt sich mit dem galanten Spiel des *Pied-de-bœuf*.²⁸⁸ Vergleichbare Inszenierungen galanter Zusammenkünfte auf dem Rasen in einer Parklandschaft finden sich in der „Scène galante dans un parc“ (um 1725-1735) <Abb. 46> und in „La Lecture du roman sous l’ombrage“ (1735) <Abb. 6>.²⁸⁹ Erst im späten 18. Jahrhundert genügt dieser simple und natürliche Ort der Galanterie für die literarische Schilderung der ausgefeilten Verführungskünste des Adels nicht mehr aus. In „La Fête des sens“ (1784) führt der *Duc* die *Marquise* in ein „magisches Boskett“: „La Marquise après avoir dansé, après... après bien de choses, suivit le Duc qui la conduisit dans son cabinet de verdure, lieu magique. La Marquise voulut s’asseoir et croyait tomber sur le gazon: le gazon s’entr’ouvrit, c’était une ottomane et de larges carreaux, un dais de fleurs la surmontait [...]“.²⁹⁰

Wie Henri Lafons für die Romane Crébillons hat aufzeigen können, bilden das Dekor und die Accessoires die Friese, vor denen die Personen der Erzählung miteinander kommunizieren: Die Umgebung entschied dabei über den Grad der Intimität, mit der sich Mann und Frau im Roman und auch im Modegemälde begegneten; aber auch hier wurde diese Vertrautheit durch die Gesetze der *bienséance* eingeschränkt.²⁹¹ In Crébillon des Jüngerer Roman „Les Égaréments du cœur et de l’esprit“ (1736-1738) kann M. de Meilcour seine Angebetete Madame de Lursay nur von Weitem betrachten, da sie im Park in der großen und von der Öffentlichkeit beobachteten Allee spaziert („Je profitait de l’espace qui était encore entre nous deux pour la régarder avec toute la tendresse qu’elle m’inspirait.“²⁹²). Dieses betrachtende Verhalten entspricht den Blickkontakten, wie sie von

²⁸⁸ Leribault 2002, S. 277-279, Nr. P. 124; ders., in: Bailey/Conisbee/Gaechtgens 2004, S. 174-175, Nr. 23; zum Garten des Rokoko siehe: Jean Weisgerber, *Jardins rococo: réalité et fiction*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux Arts*, Bd. 9, 1998, S. 17-54.

²⁸⁹ Leribault 2002, S. 292, Nr. P. 136 („Scène galante dans un parc“) und Leribault 2002, S. 340-341, Nr. P. 231 („La lecture du roman sous l’ombrage“).

²⁹⁰ Anonymus, *La Fête des sens, anecdote*, in: *Bibliothèque des romans*, Oktober 1784, S. 190; zitiert nach Mauzi 1994, S. 423, Anm. 2; generell zu Orten der *volupté*: a.a.O., S. 417-431 („3.- Esthétique du plaisir: la volupté“).

²⁹¹ Henri Lafon, *Les discours et les choses dans les romans de Crébillon*, in: *Poétique*, Nr. 16, 1973, S. 455 und S. 463: „On ne se rencontre pas n’importe où n’importe comment. Il y a un lieu, un décor, des objets pour chaque façon d’être ensemble. Mais nous avons vue que cela ne constituait pas pour les personnages de Crébillon un obstacle; et ils se meuvent avec tellement d’aisance dans cet espace réglementé, [...] que cela suffirait à nous rappeler qu’il s’agit de fiction et non du reflet d’une réalité.“; Hellman 1999, S. 419 schreibt hierzu: „The eighteenth-century French interior thus engaged its occupants on two levels: it was a pre-established setting into which social actors inserted themselves, inscribing their conduct within a given frame, and it was also an array of props susceptible to manipulation, a mutable *mise en scène* continuously redesigned by its cast.“; für einen Einblick zu Fragen von Distanz und Nähe in den „Begegnungsmodi der Zugänglichkeit“ siehe: Burmann 2000; siehe auch die ausgezeichnete Arbeit von: Martin 2004, S. 16-46.

²⁹² Crébillon 1999, S. 54; siehe auch Lafon 1973, S. 455-456.

dem Bildpersonal in den gemalten Pendants „La Lecture de Molière“ und „La Déclaration de l'amour“ (beide um 1730) <Abb. 7 und Abb. 8> in der Öffentlichkeit einer Parkszene oder einer Salongesellschaft ausgetauscht werden und ein eindeutiges Interesse am Gegenüber verdeutlichen. Hier impliziert die Übertragung der feinen Gesellschaft in das Gemälde eine Vielzahl weiterer höfisch-aristokratischer Verhaltensnormen. Wie im tatsächlichen Leben hatte jeder Teilnehmer in der Gesellschaft eine „Maske“ zu tragen. Im Gegensatz zu seinen Historienbildern, in welchen die „expressions des passions“ den wesentlichen Bildsinn ausmachen, wird der Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften in den *tableaux de mode* unterdrückt. Gemäß der Definition der Galanterie bei Dubos als eine „amour sans passions“ läßt sich der wahre Höfling seine Gefühle nicht anmerken.²⁹³ Im Gegensatz zu der Öffentlichkeit eines Parks oder Salons besaßen lauschige Boskette den „strategischen“ Vorteil, daß sich Paare in einer von der Etikette und der *bienséance* befreiten Umgebung treffen und im Falle eines Einvernehmens auch einander hingeben konnten. Mit der Ausblendung des moralischen Blickes der guten Gesellschaft sind solcherart Bilder den Kabinett- und Boudoirstücken verwandt.

Trotz aller öffentlichen Galanterien und Zuneigungsbekundungen und einer in der *monde* offen ausgelebten Libertinage behielten die überkommenen Moralvorstellungen weiterhin ihre Gültigkeit: So wurde bei Frauen das Ausleben ihrer Sexualität zwar in den höchsten Kreisen geduldet, doch generell unterlag sexuelle Freizügigkeit immer noch einer auf christlich-moralischen Grundsätzen basierenden Regulierung.²⁹⁴ Dies erklärt, warum sich in den Bildern de Troyes das Objekt männlicher Verführung in vielen Fällen mit der Alibifigur einer Zofe oder Freundin umgab. Das galante Zusammentreffen konnte so den Schein der Anständigkeit wahren. In „Le Rendez-vous à la fontaine (oder: L'Alarme)“ (um 1727) <Abb. 5> ist es ein Liebespaar, das sich in einer aufwendigen Brunnenanlage in einer Parklandschaft zusammenfindet; beide blicken auf eine junge Frau (die Kammerfrau?), die sich außerhalb des Boskettes postiert und die die beiden vor dem Herannahen ungebeter Zeugen oder gar des eifersüchtigen Ehemannes warnt.²⁹⁵ Hier verdeutlicht die nackte Quellgöttin, die oberhalb des Paares ein Podest ziert, und deren Blick ebenfalls in Richtung der Zofe geht, die Sehnsucht des Kavaliers, wenn nicht gar des Paares. Die Anwesenheit eines Dritten als kontrollierende Instanz beschnitt der profanen männlichen Verführungskunst finale Umsetzung. Diese konnte sich nur als Spielerei, im Blickkontakt oder auch in der verbalen Allusion (Roman) ausleben, ohne den

²⁹³ Vgl. dagegen Bernadette Fort für ein Gemälde von Greuze („A Lady Reading ‚Heloïse’s Letter to Abélard‘“, The Art Institute of Chicago, Chicago), in dem der Gesichtsausdruck der dargestellten Frau mit dem halbgeöffnetem Mund rein erotisch aufgefaßt wird. (vgl. Fort 1998, S. 149-151).

²⁹⁴ Siehe auch: Steigerwald 2001, S. 282-283, vor allem Anm. 23.

²⁹⁵ Leribault 2002, S. 290-291, Nr. P. 135; ders., in: Bailey/Conisbee/Gaegtens 2004, S. 176-177, Nr. 24.

entscheidenden, moralisch verwerflichen Schritt zu vollziehen. Das erotische Ziel der Verführung deutlich vor Augen, gefielen sich die Betrachter beiderlei Geschlechts angesichts des galanten Spiels im Rahmen gesellschaftlicher Schicklichkeit. Es ist immer wieder die Balance von fast und noch nicht, von Verwerflichkeit und Schicklichkeit, die Darstellung des Klimax kurz vor der Grenzüberschreitung, die im Modegemälde den entscheidenden „Kitzel“ vieler Situationen ausmacht.

Das öffentliche oder auch offizielle Modegemälde beschränkte sich zunächst auf Motive, die, behandelt in der zeitgenössischen modischen Theater- oder Romanliteratur, vom Publikum geschätzt wurden. Zwischen den Gesetzen des öffentlichen Kunstmarktes mit einer Klientel, die sich zunehmend für eine an der Realität orientierte Darbietung galanter Abenteuer interessierte („Galant ist, was sich gut verkauft [...]“²⁹⁶), und der Überwachung durch eine königliche Kunstakademie, die auf die Einhaltung von sittlichen Normen achtete, sind im *tableau de mode* nur Motive überliefert, die ihr „Gefallen“ in einer rezeptiven breiteren gesellschaftlichen Gruppe unter Beweis gestellt hatten. So berichtet der *Mercure de France* in seiner Ausgabe vom Juni 1734 von der *Exposition de la Jeunesse* auf der Place Dauphine, „[que] le public et les curieux en peinture on vu avec plaisir quelques tableaux de divers maitres“, darunter, „avec une extreme satisfaction“, ein Gemälde von Jean-François de Troy, das ein „Sujet François et très-galant“ zeige: „c’est une Dame à sa Toilette, debout dans le moment qu’on habille.“²⁹⁷ Wenngleich de Troys Komposition nicht auf eine exakte literarische, „modische“ Vorlage zurückzuführen ist, hatten ähnliche Motive in der Literatur eine positive Resonanz beim Publikum vorbereitet: In „Dame à sa toilette recevant un cavalier“ (1734) <Abb. 10> empfängt ein junger Kavalier in einem reich dekorierten Boudoir von seiner Angebeteten ihr Porträt,²⁹⁸ ein deutliches Zeichen ihrer Liebe, wenn man um die gesellschaftliche Aussagekraft dieses Motivs in der Zeit der *Régence* weiß. In Marivauxs „La Surprise de l’amour“ (1722) ist die *Comtesse*, wenn auch geschmeichelt durch die Liebeswerbungen Lélios, aufgebracht durch die Tatsache, daß dieser ihr Porträt besitzt, wohl wissend, daß hier eine Liebe öffentlich gemacht würde, der

²⁹⁶ Solbach 2001, S. 250.

²⁹⁷ *Mercure de France*, Juni 1734, S. 1405; siehe auch: Anonymus, *exposition de tableaux a la place Dauphine le jour de la petite fête-Dieu 1734.*, s.l., 1734, in: CD, Bd. XLVII, Nr. 1197, s.p.

²⁹⁸ Nach dem Versteigerungskatalog der Sammlung de Chauvelin vom 21. Juni 1762 zeigt die Frau dem Kavalier die Uhrzeit (siehe Anonymus, *Catalogue des Tableaux, Estampes en Livres & en feuilles, Cartes manuscrites & gravées, montées a gorges & rouleaux, du Cabinet de feu Messire GERMAIN-LOUIS CHAUVELIN, Ministre d’Etat, Commandeur des Ordres du Roi, & Ancien Garde des Sceaux*, Paris [21. Juni] 1762, S. 9); in dem anonymem „Extrait de la vie de M. de Troy, peintre du roi et directeur de son Académie à Rome“, publiziert 1854, überreicht die Frau dem Kavalier ihr Porträt. Siehe die dort beigefügte Liste der Gemälde von de Troy: „Deux autres tableaux aussi de mode, l’un une dame qui donne son portrait à un jeune homme [...]“ (vgl. Anonymus 1854, S. 273); siehe ohne Festlegung auf ein Motiv: Leribault 2002, S. 334, Nr. P.221a und P.221b (zu einer zweiten Fassung im The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Inv.-Nr. F82-36/2).

sie zu diesem Zeitpunkt noch kritisch gegenübersteht.²⁹⁹ De Troy wie auch Marivaux deklinieren in ihren Werken Motive aristokratischer Galanterie, die die *bienséance* wahren und das galante von dem libertinen Modegemälde abgrenzen. Denn wenngleich das Thema des Gemäldes – eine Liebeserklärung, deren Ziel mit der mythologischen Aktdarstellung der Supraporte, die sich im Spiegel des Alkoven widerspiegelt, vorgegeben ist – im eigentlichen Sinn eindeutig der Libertinage zuzurechnen ist, so rettet sich das Bild durch die „Dominanz des Codes“ in die Galanterie. Jean-Pierre Dubost hat in einer reinen Textanalyse der „Histoire du Prince Apprius“ (1728) aufgezeigt, daß das Spiel einer „genuin galant[en] Semantik des Liebescodes“ als „galant“ zu bewerten ist; nach seiner Decodierung „verschwindet seine Doppelheit sofort“ und „[e]s wird also sehr schnell manifest, daß der ganze galante Zauber nichts anderes als ein obszöner libertiner Text ist.“³⁰⁰ In diesem Sinne sind alle Partien der Verführung codiert, unter anderem auch der weibliche Körper, der, „corps désirable“, als ein „véritable système rhétorique“ gelesen und verstanden werden muß: „Le corps, tel qu’il est mis en scène par la fiction, produit des signes, il est un corps à lire.“³⁰¹ Das Spiel mit der Galanterie als der zivilisiertesten Ausprägung der Liebe gehörte zu dem *savoir-faire* des – im positiven Sinne der aristokratischen *oisiveté* – müßiggängerischen Adels und der ihm nacheifernden *haute bourgeoisie*. Waren die Hinweise einmal decodiert, war der Weg frei für reines Vergnügen, das zugleich visueller, intellektueller und schließlich sexueller Art war. Diese Form der Galanterie ist noch ganz der höfisch-aristokratischen Definition verhaftet; erst zu einem späteren Zeitpunkt traut sich die französische Literatur gewagte Themen aus dem Bereich der Libertinage dem Leser darzubieten, dabei eng gefolgt vom Modegemälde, wie im

²⁹⁹ Pierre de Marivaux, *La Surprise de l’amour, suivie de la La Seconde Surprise de l’amour, Préface, notes et notices par Françoise Rubellin*, Paris, 1991 [Erstausgabe 1722], S. 75-82 (3. Akt, erste bis dritte Szene). Nach V. P. Brady reflektiert diese Szene eine typische Verhaltensnorm der Zeit, die der moralischen Betrachtung der Umwelt unterliegt: „But polite society, influenced by the précieuses, condemns such open acceptance of a man’s love, which threatens a woman’s good name.“ (vgl. Valantini Papadopoulou Brady, *Love in The Theatre of Marivaux*, Genf, 1970, S. 104). Siehe auch den Nachstich von Pierre-Louis Surugue nach Charles Coypels Bildnis einer jungen Dame, die verärgert ein Porträtmedaillon ansieht. Der Stich soll eine bekannte Schauspielerin zeigen, die sich über ihren untreuen Geliebten, den Maréchal de Saxe, ärgert (Pierre-Louis Surugue nach Charles Coypel, *La Chiquenaude*, 1747; hierzu ausführlich: Thierry Lefrançois, *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694-1752)*, Paris, 1994, S. 348-349, Nr. P.254).

³⁰⁰ [Pierre-François Godard de Beauchamps], *Histoire du Prince Apprius*, [Lyon], 1728 (vgl. Jean-Pierre Dubost, *Eros und Vernunft: Literatur der Libertinage*, Frankfurt am Main, 1988, S. 68-75; siehe auch a.a.O., S. 75: „Es gibt nur unterschiedliche Tonarten, keine Gattungen.“); siehe zum galanten Code auch: Philip Stewart, *Déceit et dessin*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 35-46; schon René Démoris hat einen solchen Code für die Watteauschen *fêtes galantes* in einer Untersuchung zur zeitgenössischen Literatur nachgewiesen. Er sieht eine Parallele in der Darstellungsweise, die im Falle von Roman und Gemälde auf die gleichen Probleme in der Wiedergabe dieser Feste stießen, und dabei mit dem Rückgriff auf die Codierung menschlichen Verlangens in einer kreierte Natur dieselben Lösungen bereithielten (vgl. Démoris 1971, S. 357).

³⁰¹ Anne Deneys-Tunney, *La Sémiotisation du corps féminin dans le roman libertin du XVIII^e siècle*, in: Angelica Goodden (Hg.), *The eighteenth century body: art, history, literature, medicine*, Oxford [u.a.], 2002, S. 50-51.

nächsten Kapitel noch zu zeigen sein wird.

Zeitstrukturen

Über motivische Übereinstimmungen hinaus weisen *tableaux de mode* und Literatur eine deutliche Parallele der Kompositionsschemata auf. Wie Thomas Kavanagh am Beispiel von Crébillon dem Jüngeren gezeigt hat, wird das „Timing“, also die Beschreibung des genauen Ablaufes der Verführung und nicht etwa die Darstellung ihres Ergebnisses, zum bestimmenden Element in dessen galant-erotischen Werken. „The clever remark,“ schreibt Kavanagh, „the fleeting touch, and the well placed compliment, all intended to focus the target’s narcissism on the seducer as a vehicle for its indulgence, depended above all on choosing the right moment for their maximum effectiveness.“³⁰² Der für beide Partner „glückliche“ Ausgang der Verführung – die sexuelle Vereinigung, die gemäß dem mondänen Verständnis von Liebe kurz genossen und schnell vergessen wird, und der die Suche nach dem nächsten Abenteuer folgt³⁰³ – steht von Anbeginn bereits fest. Es geht im Text demnach nur darum, den Weg zum Ziel mit dem Leser möglichst vergnüglich, spannend, spielerisch und vor allem kunstvoll zu beschreiten: „To be a man or a woman of the world was to know how to make things move along neither too slow nor too quickly toward an outcome about which neither partner had any serious doubt.“³⁰⁴ Für die Frau, so Peter Cryle in einer Analyse von Crébillons „Les Égaréments du cœur et de l’Esprit“ (1736-1738), ist das Einhalten des vorgeschriebenen Ablaufes der Verführung Ausweis ihrer Zugehörigkeit zur *monde*. Willigt sie in das Spiel um die Liebe zu schnell ein, wird ihr Verhalten als unschicklich gewertet, spielt sie zu langsam, so ist sie als „tugendhaft“ verschrien und verliert ihr Ansehen in der *bonne compagnie*.³⁰⁵ Der Roman arbeitet mit dem

³⁰² Kavanagh 1996, S. 22-23; diese Idee wird weitergeführt in: Kavanagh 1998, S. 89-90. Für eine Bedeutung von „Zeit“ für die Analyse der Arbeiten Vermeers siehe Markus A. Castor, wonach die „Zeit [...] der inhaltliche wie sinnlich erfahrbare Faden ist,“ der durch dessen Genremalder führt (Markus A. Castor, *Augenblick und Zeitfluß: Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers*, in: *Bruckmanns Pantheon*, Bd. 54, 1996, S. 84-101).

³⁰³ Daß dies auch von weiblicher, aristokratischer Seite so gehalten wurde, verdeutlicht ein Zitat aus Andréa de Nerciats (1739-1800) pornographischem Roman „Diable“: „Elles [die Frauen] sont toutes comme cela, celle de qualité surtout. A peine le leur a-t-on oté, de demi-dieux qu’on était en le mettant, on devient de la canaille, des chiens.“ (Andréa de Nerciat, *Le diable au corps* [...], 1803, S. 183-184; wiedergegeben auch bei: Prange 1990, S. 61, Anm. 56).

³⁰⁴ Kavanagh 1996, S. 22-23: „The actual physical descriptions [bei Crébillon] became playfully elusive while the narrative links between them, the representation of the events bringing a given pair of bodies together, became paramount. „Time“, as Peter Cryle put it in speaking of Crébillon, „became a key dimension of pleasure.“ [zitiert nach Peter Cryle, *Geometry in the boudoir: configurations of French erotic narrative*, Ithaca [u.a.], 1994, S. 92] The question giving a shape to the narrative was no longer how the various body parts would fit together, but how the characters, gaining in psychological depth, what they lost in exposed skin, would manage to maneuver their chosen partners toward the bliss of acquiescence.“

³⁰⁵ Cryle 1994, S. 92-93; siehe hierzu a.a.O., Kapitel 5 („Measured pasttimes, Graded narratives.“); zur Situation der Frau im Roman des 18. Jahrhunderts siehe: Marie Laure Swiderski, *La condition de la femme*

ganzen Register gesellschaftlicher Verhaltensweisen und passender Möglichkeiten adeligen Zeitvertreibs, wenn es darum geht, „[de] masquer le désir de corps et en retarder les effets.“ Hierbei handelt es sich um Ausformungen einer höfisch-aristokratisch verstandenen *civilité* wie etwa der Konversation oder auch dem galanten Briefwechsel, Kommunikationssphären, die im Bereich der *honnêteté*-Debatte im 17. Jahrhundert bereits als Norm definiert wurden.³⁰⁶ Das Erreichen des Zieles ist in aristokratischen Kreisen demnach nur eine Frage der Zeit, Verdienst für Hartnäckigkeit und Verführungskunst des Kavaliere: „Les gens du monde baisent la main d’une dame en lui parlant d’amour jusqu’à ce qu’elle soit assez animée permettre qu’on lui baise la bouche.“ Im Gegensatz dazu ist die Galanterie für die Dienerschaft weniger Kunst, sondern wird, bedingt durch die wenige Zeit, die neben der harten Arbeit den Liebesangelegenheiten zur Verfügung steht, ökonomisch behandelt: „Ceux du bas-étage sont plus expéditifs [in der Liebe] et par là moins dupes.“³⁰⁷

Das galante Modegemälde nimmt die Technik des Gedankenspiels auf, in dem es den Vollzug und die Einlösung allen Begehrens der Vorstellungskraft des Betrachters überläßt und sich einzig auf den Moment des lustvollen Anbändelns zweier Liebender oder der wohlinszenierten Verführung konzentriert. Auffallend sind die in vielen *tableaux de mode* eingefügten Uhren, die – neben dem Hinweis auf die Uhrzeit, zu der sich die Szene abspielt – die Zeit als den entscheidenden Faktor jeglicher Verführung versinnbildlichen. Deutlich wird dies zum Beispiel in Lancrets „Le Midi“ (um 1739) <Abb. 23> aus dem Zyklus von vier Tageszeiten, in dem zwei der drei Damen wie auch der Herr auf eine die Mittagszeit anzeigende Sonnenuhr mit einem bekrönenden Putto blicken, wohl wissend, daß die Zeit dem galanten Zeitvertreib – hier die Promenade im Park – ein Ende bereiten kann.³⁰⁸ Eindringlicher ist dagegen die Cupido-Saturn-Thematik einer Stutzuhr, die in „La Jarretière détachée“ <Abb. 2>, sowie, nach abgeänderten Entwürfen, in „Une Dame attachant un nœu à l’épée d’un gentilhomme“ (1734) <Abb. 9> und in „La Lecture de

française au XVIII^e siècle d’après les romans, in: Paul Fritz und Richard Morton (Hg.), *Woman in the 18th Century and Other Essays*, Toronto [u.a.], 1976, S. 105-125.

³⁰⁶ Hierzu Alain Montandon, *Civilités érotiques*, in: A. Montandon (Hg.), *Civilités extrêmes*, Clermont-Ferrand, 1997, S. S. 116; vgl. allgemein a.a.O., S. 115-129,

³⁰⁷ Beide Zitate bei Henri François de La Solle und Chevalier Jean-Florent Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador, *Le Tendre libertin, ou les Extranagences de l’alcôve et du boudoir, par Mis de La Sole [Henri-François de La Solle] et le Chevalier de Neuville-Montador [sic]*, Paris, 1901, S. 18-19. Siehe hierzu auch Marie-Hélène Huet zu Duclos: „Duclos oppose contamment le Cour et la Ville, le ridicule bourgeois à l’aisance aristocratique. Un de ces personnages explique: „L’amour est, dit-on, l’affaire de ceux qui n’en ont point; le desœuvrement est donc la source des égarements où l’amour jette les femmes. Cette passion se fait peu remarquer chez les femmes du peuple aussi occupées que les hommes par des travaux pénibles.“ (Marie-Hélène Huet, *Roman libertin et réaction aristocratique*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 6, 1974, S. 129-130; zitiert aus Duclos, *Mémoires pour servir à l’histoire*, 1751, S. 68-69).

³⁰⁸ Zu Lancrets Gemälde: Tavener Holmes 1991, S. 90-93, Nr. 20b; siehe auch die Uhr in der Darstellung „Le Matin“ <Abb. 22> in der gleichen Serie (vgl. a.a.O., Nr. 20a).

Molière“ (um 1730) <Abb. 7> den Sieg der Liebe über die Zeit symbolisieren.³⁰⁹ Auch de Troys Pendants „La Déclaration d’amour“ (1724) und „La Jarretièrre“ (1724) führen diese Thematik exemplarisch vor: „La Déclaration d’amour“ <Abb. 1> zeigt mit einem ehrenrührigen Kavalier und einer recht offenerherzigen Dame auf einem ausladenden Sofa zwei sich sichtlich in dem Spiel der Verführung gefallende Protagonisten, derer beider Gedanken durch die aufreizende mythologische Szene im Wandgemälde über ihren Köpfen deutlich zum Ausdruck kommt. Letzteres verdeutlicht auch, daß die mit „Hand-aufs-Herz“ vorgetragenen Überredungskünste des Kavaliers zu einem durch die höfische Tradition der Galanterie ausgeklügelten Theaterspiel gehören, in dem die Rollen von vorn herein vergeben sind, und bei dem die Kapitulation der Frau fest eingeplant ist.³¹⁰ Dies verdeutlicht auch das kleine Bologneserhündchen, welches freudig schwanzwedelnd an der richtigen Stelle dem Antrag beiwohnt: Als steter Begleiter der höfischen Dame ist er eine Metapher für den sexuellen Akt.³¹¹

³⁰⁹ Symbolische, offenkundige Bedeutungen einzelner Details, wie sie in Interpretationen für die holländischen Genrebilder oftmals genannt werden, gibt es bei de Troy in weniger subtiler Form. Die kompositorische Einbindung der Statuette einer nackten Göttin und der Boule-Uhr in das Bild „La Jarretièrre detachée“ <Abb. 2> haben ihren geistigen Ursprung im holländischen Genre, und verweisen kaum verschlüsselt auf den erotischen Gehalt des Bildes. Das „Bild im Bild“ hat eine alte Tradition bei den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts; Pierre Rosenberg vermutet nur zu Recht, daß in der „Déclaration d’amour“ <Abb. 1> in New York de Troy „ait tenté de faire de même.“ (Rosenberg 1976, S. 98, Anm. 5). Doch auch hier ist es eine galante und handfest erotische Anspielung; moralisierende Bildinhalte im Sinne des Vanitas-Motives sind bei de Troy nicht zu finden, sie entsprechen auch nicht dem sorgenfreien und gesättigten Leben der aristokratischen Schicht der *Régence*, die von de Troy porträtiert wurde. Vgl. auch François Boucher bei Jean Cailleux, *The ‘Lecture de Molière’ by Jean François de Troy and its Date, L’Art du Dix-huitième Siècle, An advertisement supplement to The Burlington Magazine*, in: *BM*, Bd. 102, Nr 683, 1960, o. S., Anm. 4 und Fahy 1973, S. 290-291. Im Laufe seiner Karriere hatte sich de Troy ein der Realität entnommenes Formenrepertoire erarbeitet, auf das er bei der Entstehung seiner Bilder immer wieder zurückgriff. Prominentes Beispiel hierfür ist die bronzene Uhr, die mit einem Uhrentypus von André Charles Boulle (1642-1732) identifizierbar ist, von dem ein ähnliches, 1726 datiertes Exemplar in der Londoner Wallace Collection aufbewahrt wird. Siehe den Beitrag von F. J. B. Watson für den Katalog der Möbelsammlung der Wallace Collection (F. J. B. Watson, *Wallace Collection Catalogues: Furniture*, London, 1956, S. 19); vgl. Pierre Verlet, *La Maison du XVIII^e Siècle en France, Société, Décoration, Mobilier*, Paris [u.a.], 1966, S. 206; zur Symbolik der Uhr siehe auch den Aufsatz von Marilyn Caldwell, *Amor Vincit Tempus*, in: *North Carolina Museum of Art Bulletin*, VIII, September 1968, S. 29-34. De Troy verwendete die Uhr bereits in seinem kleinformatigen Porträt des „Gabriel Bernard de Rieux“ <Abb. 47>, das nach 1714 datiert wird (siehe Leribault 2002, S. 268-269, Nr. P.112); bereits der François de Troy hat eine Wanduhr mit gleicher Thematik in dem Gemälde „La Leçon d’astronomie de la duchesse de Maine“ <Abb. 48>, von Dominique Brême um 1705-1710 datiert, an prominenter Stelle im Bild eingefügt. Zum Bild siehe die ausführliche Diskussion bei Dominique Brême, *François de Troy. 1645-1730*, Paris [u.a.], 1997, S. 58-60.

³¹⁰ „Bei Crébillon handeln die Kombattanten in Wortgefechten nur noch die Bedingungen aus, unter denen die Dame den Widerstand aufgibt, den sie anstandshalber leisten muß. Die Folgen der Übereinkunft, die von Anfang an außer Frage steht, bietet letztendlich nur noch den Anlaß, um Überredungskünste brillieren zu lassen.“ (Fischer 2000, S. 210, zu zwei „zauberhaften Verführungsszenen [„La Nuit et le moment“ (1755) und „Le Hasard du coin de feu“ (1763)] in Dialogform.“).

³¹¹ Siehe hierzu Gerard Le Coat, *La fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pré-révolutionnaire*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 51, wonach das symbolträchtige Tier in der vorrevolutionären Malerei das Problem der „réalisation in toto de l’individu face aux contraintes et interdits institutionnels“ löse; zur Bedeutung des Hundes in der galanten Malerei siehe auch: Stewart 1978, S. 131. Siehe auch das erotische Gemälde mit Hund von Fragonard, „Jeune fille avec un chien“ (um 1770-1775, Öl auf Leinwand, 89 x 70 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung der Hypotheken- und

In „L'aimable Petit maître, ou mémoires militaires et galans de M. le Comte de G*. P*** [...]“ (1750) empfängt die Angebetete den begierigen Galan auf einem *canapé* in einem „tendre négligé.“ Das Eingeständnis seiner Liebe wird ohne Scham aufgenommen: „Mon discours ne l'étonna point; elle étoit apparemment [*sic*] accoutumée à des pareils discours.“ Und schon beim zweiten Treffen ist die gespielte Kapitulation perfekt: „Je me rendis, à point nommé, au rendez-vous; je la trouvai dans le même négligé, & sur le même canapé que la dernière fois que je l'avois vue. Oh! Pour le coup, je ne m'amusai plus à la main, j'allai au plus sérieux; elle ne m'opposa de résistance qu'autant qu'il en falloir pour irriter mes désirs; enfin, je fus heureux.“³¹² Ein ähnliches Szenario zeigt de Troys „La Jarretière détachée“ (1724) <Abb. 2> mit einem intimen Treffen von Dame und keckem Kavalier. Die Tageszeit, zu der die Szene spielt, ist durch das einströmende Tageslicht wie durch die im Bild eingefügte Uhr, die exakt 11.30 Uhr anzeigt, auf den Morgen festgelegt. Das Gemälde zeigt den entscheidenden Moment, in dem die Dame versucht, sich ihr Strumpfband, das sich gelöst hatte, wieder zu befestigen. Zu diesem Zweck hat sie kokett ihren Rock hochgehoben und zeigt ihre Beine. Dies läßt den interessierten Kavalier von seinem Sessel aufspringen, so daß sein Dreispitz zu Boden fällt. Sein eindringlicher Versuch, ihr bei der Befestigung dieses Objektes höfischer Galanterie zu helfen, wird von der Dame mit Verweis auf ihre Tugend – hier als „piment érotique“³¹³ eingesetzt – halbherzig zurückgewiesen. Daß dieser für den Kavalier glückliche Augenblick Auftakt zur rechten Wendung des Treffens ist, verdeutlicht der Einbau der kleinen Statue einer nackten Frau, die ein Modell von Adriaen de Vries nach Giambologna darstellt. Der kleine Roman auf dem Konsoltisch verweist auf ihre unzüchtigen Gedankenspiele,³¹⁴ die in einem Bücherschrank aufbewahrten Folianten weisen sie keineswegs nur als „çavante“ aus, sondern qualifizieren sie vor allem als eine „fausse dévote“. Darin ist sie vergleichbar der Dame in Crébillon des Jüngeren Roman „Le Sopha“ (1742), die in einem Schrank in ihrem Kabinett die Andachtsbücher sichtbar für alle Eintretenden aufbewahrt, ihre galante Romanliteratur jedoch – im Sinne eines „luxu hypocrite“ – in einem „armoire secrète“ verschlossen hält.³¹⁵ Die Verführungsszene spielt sich unterhalb einer Uhr ab, auf der

Wechselbanken, Inv.-Nr. HuW 35), hierzu: Thomas W. Gaegtens, in: Bailey/Conisbee/Gaegtens 2004, S. 304-305, Nr. 80).

³¹² Anonymus, [M. le Comte de G*. P***], *L'aimable Petit maître, ou mémoires militaires et galans de M. le Comte de G*. P***, (...), écrits par lui-même à Madame Tr***, rue Saint-Denis, à Paris*, [Paris], 1750, S. 71-78.

³¹³ Als „banalité dans les romans du XVIII^e siècle“ beschreibt Plard diesen Verweis auf die Tugend der Dame, die sich auch in vielen anderen Kompositionen findet (vgl. Plard 1986, S. 10).

³¹⁴ Siehe auch Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, 1994.

³¹⁵ Siehe auch Lafon 1973, S. 461: „Très rares sont les cas où l'on peut déceler une relation de similitude entre le décor ou la chose et ce qu'il indique, comme par exemple le cabinet de la fausse dévote du Sopha, avec ses livres pieux étalés et les livres légers enfermés, analogue de sa disposition matérielle à sa double vie“; zur

Saturn seine Sense an Amor abgegeben hat. Es ist Amor, der die Situation bestimmt und der Verführung ein genußreiches Ende bereiten wird. Ein *couplet*, abgedruckt im „Mercur de France“ vom September 1763, unterstreicht – wie die Uhr in den Modegemälden – die Bedeutung der Zeit für den Genuß der sinnenreichen *plaisirs*: „Au temps fatal qui nous presse / Enlevons quelques débris, / A la table, à la tendresse / Sçachons bien mettre le prix: / Le temps vôle, il nous entraîne; / pour braver ses cruautés, / Que le plaisir seul enchaîne / Des momens qui sont comptés. / Le plaisir qui m’intéresse / Dans un instant va finir, / Et mon âme qu’il caresse / Ne sçauroit le retenir: / Jouissans avec scrupule; / Pour qui pense & sçait jouir, / Chaque coup de la pendule / Est le signal du plaisir.“³¹⁶

II.4. „de parler de choses basses avec élégance et de distractions grossières avec distinction“ – das *tableau de mode* und die *Libertinage*

„Un jeune homme assez connu par ses richesses et par son état, lui proposa de faire un petit voyage à Cythère [...]. Ma bonne maman accepta la proposition; le temps lui parut favorable: elle leva les voiles dans le moment même, en se flattant d’une heureuse navigation. Déjà son jeune pilote faisait avancer la proue vers le port de cette île enchanteresse [...].“ Als ein wiederkehrender Topos findet der Begriff „Cythère“ in Pierre Alexandre Gaillard de Batailles erotischem Roman „Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel“ (1739-1740) vielfache Verwendung als ein Synonym für Begierde und Wollust und führt so die poetische, galant-erotische Deutung, die diese Liebesinsel noch bei Watteau

Frage der „sçavante“: Krause 1997, S. 146, vor allem Anm. 37 und Sheriff 2004, S. 112-120, die eine Verbindung von Lernen und Sexualität ebenfalls für die „Sçavante“ – unter anderem bei Molière – aufzeigt: „[...] some moralists implied that woman’s attachment to book learning created an atmosphere of sexual and intellectual licence that propelled them beyond the bounds of acceptable behaviour.“ (a.a.O., S, 115). Siehe zur weiblichen Lektüre auch Anonymus, *Le petit-maitre philosophe ou Voyage et aventures de Genu Soalbat chevalier de Mainvilliers dans les principales cours d’Europe*, London, 1752, S. 149 („Le Petit-Maitre Esprit fort“): „J’ai vu plus d’une fois Angola sur une toilette, tandis que La Bruyère n’avait pas traversé l’antichambre; il est vrai que le dernier est déjà vieux; & qu’on n’aime guère [sic] un Auteur qui met le bon sens par-tout.“; den Zusammenhang von Galanterie und Lektüre verdeutlicht auch die Erzählung „Cléon ou Le Petit-Maitre Esprit-fort“ (1756). Hier macht der Comte de Frebille der mit dem Baron de*** verheirateten Zelime den Hof und wundert sich über die Weltgewandtheit der jungen Frau: „Comment [...] avait-elle acquit cette connaissance du monde qui communément est le fruit d’une étude assez longue & d’une expérience consommé? Elle avait lû des Romans, elle s’était occupée à méditer les principes répandus dans les brochures du jour, elle y avait sucé le lait de la plus fine coqueterie [sic] [...]“ (Charles-Claude-Florent de Thorel de Campigneulles, 1756. *Cléon ou Le Petit-Maitre Esprit-fort, ici augmentées & corrigées avec exactitude*, in: ders., *Anecdotes morales sur la fatuité, suivies de recherches & de réflexions critiques sur les petits-maitres anciens & modernes*, Anvers [u.a.], 1760, S. 24-25). Siehe zur sozialen Funktion von Bibliotheken Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d’Ancien Régime*, Paris, 1987 [3. Aufl.], S. 180-184 („Meubles et bibliothèques“). – Zu dem Gemälde siehe u.a. Leribault 2002, S. 271, Nr. P.114a und P.114b.

³¹⁶ Anonym [par la Muse d’ITON], *Complets sur l’Air: Jusques dans la moindre chose. A Mlle D* L***, in: Mercur de France, September 1763, S. 10; siehe auch Jean Weisgerber, *Les Masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, 1991, S. 74, Anm. 33; siehe generell zur Bedeutung der Zeit für die Malerei des 18. Jahrhunderts a.a.O., S. 75-76.

erfahren hatte, in die Epoche sexueller Erfüllung und immer neuer sinnlicher Vergnügungen.³¹⁷ Und auch wenn die „kleine Reise nach Kythera“ hier auf Grund des vorzeitigen Rückzuges des jungen Galans dem galanten Abenteuer ein plötzliches, und für die Mutter unbefriedigendes Ende bereitet, so hat dessen libertin-frivoler Charakter die beiden Damen im nachhinein amüsiert. („On rit beaucoup de ce petit événement, dont on fut informé le jour même.“)³¹⁸ Gaillard de Batailles Lebensbericht einer jungen, schönen und freizügigen Schauspielerin ist ein geeignetes literarisches Beispiel für die begriffliche Vielfalt, mit der das 18. Jahrhundert seit der *Régence* sinnliches und sexuelles Vergnügen in seiner ganzen Bandbreite zu umschreiben wußte. Neben den *plaisirs* und der Galanterie finden nun die Begriffe *libertinage*, *volupté*, *frivolité* und auch *débauche* regelmäßige Verwendung, um gemeinsam das mondäne Spiel von Verführung und sexuellem Genuß in verschiedenen Nuancierungen in Worte zu kleiden.³¹⁹ In den 1730er und 1740er Jahren erfährt die Galanterie, die mittlerweile zu einem „Euphemismus für die *débauche*“ geworden war, eine thematische und sprachliche Weiterentwicklung hin zur Libertinage. Im Gegensatz zur Galanterie umfaßt der Begriff der Libertinage, deren semantischer Ursprung in der Gottlosigkeit liegt, weitaus vielschichtigere Bedeutungen, etwa den Freiheitsdrang, den Regelbruch, oder auch sittliche und körperliche Freizügigkeit bis hin zur Perversität.³²⁰ Mit einer Wortbedeutung zwischen *volupté* und *débauche* wird die Libertinage in der *Encyclopédie* (1765) als sittenloser Sinnestaumel beschrieben: „Libertinage, c’est l’habitude de céder à l’instinct qui nous porte aux plaisirs des sens; il ne respecte pas les mœurs, mais il n’affecte pas de les braver; il est sans délicatesse, & n’est justifié de ses choix que par son inconstance; il tient le milieu entre la volupté & la débauche [...]“³²¹

In der französischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts, und hier vor allem im erotisch-pornographischen Schrifttum, sind Libertinage und *débauche* fast vollständig mit

³¹⁷ So zum Beispiel auch zu Beginn des dritten Teils: „Vous verrez dans celle-ci [dem dritten Teil] ce même goût des plaisirs, cette galante vivacité dans les fêtes de Cythère, ce penchant déterminé pour l’amour et raffiné par une délicate volupté.“ (Bataille 2003, S. 88). Hierzu u.a. François Moreau, in: Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 496-504 („Die Wege nach Cythera“); ferner Anne Richardot (Hg.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Rennes, 2003.

³¹⁸ Bataille 2003, S. 43.

³¹⁹ Zur theoretischen Unterscheidung von *volupté* und *plaisirs* im frühen 18. Jahrhundert: Mauzi 1994, S. 417-420; siehe auch Dock 1983 und François Moreau, *Le Petit-maître intrigué: espaces du libertinage au théâtre jusqu’à la Régence*, in: Moureau/Rieu 1984, S. 119-135; zur *frivolité* und ihrer engen Verbindung zur Libertinage: Garry-Boussel 2004, S. 119.

³²⁰ Vergleiche die Definition von „Débauche, Libertinage“ bei Delon 1992, S. 6-11 („2. Vom Ausschluß zur Beanspruchung, die Herkunft des Wortes [Libertinage]“); siehe auch R. Démoris, *Esthétique et libertinage: L’amour de l’art et l’art d’aimer*, in: F. Moureau und Alain-Marc Rieu (Hg.), *Éros philosophe*, Paris, 1984, S. 149-161, zur Libertinage und ihrer Verbindung zu den kunsttheoretischen Schriften des frühen 18. Jahrhunderts, sowie generell die Aufsatzsammlung zur Libertinage bei Moureau/Rieu 1984; zur Sittenlosigkeit siehe auch die Beispiele bei: Jean-Luc Quoy-Bodin, *Le plaisir et l’instant du libertinage initiatique au XVIII^e siècle*, in: *L’Infini*, Nr. 21, printemps, 1988, S. 106-126.

³²¹ Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 9 (1765), S. 476 („Libertinage, f.m. (Mor.)“).

dem zügellosen mondänen Verhalten einer die Langweile flüchtenden Aristokratie verbunden. Den zumeist jugendlichen Romanfiguren ist eine hohe Geburt wie auch wirtschaftliche Freiheit und zeitliche Ungebundenheit (*loisir* und *oisiveté*) gemeinsam.³²² In der Angst der *bonne compagnie* vor dem „ennui“ sieht die *Encyclopédie* (1765) den Ursprung für die der Libertinage assoziierte Frivolität: „On est frivole, lorsqu'on est sans passions & sans vertus: alors pour se délivrer de l'ennui de chaque jour, on se livre à quelque amusement, qui cesse bien-tôt d'en être un; on se recherche sur les fantaisies, on est avide de nouveaux objets [...]“³²³ Diese Idee wird auch in dem anonym herausgegebenen „Le petit-maitre philosophe“ (1752) verfochten, in dem der Kenner M. d'Ors den Anfänger Merville in die große, müßiggängerische Welt der *bonne compagnie* einführt: „M. d'Ors ... pour joindre la pratique à la théorie, produit Merville dans le grand monde, & l'introduisit dans ces assemblées du bon ton, où ce qu'on appelle les honnêtes gens viennent chaque jour se délasser du pésant fardeur de n'avoir rien à faire.“³²⁴ Tugend- und vor allem leidenschaftslos ist die Libertinage eine mondäne Kunst, die in der „guten Gesellschaft“ praktiziert wurde und somit an das urbane Milieu gebunden war. Nach Michel Denon zog die Libertinage erst mit der *Régence* in das Jahrhundert ein; der Regent Philippe d'Orléans (1674-1723) habe niemals seine freien Sitten versteckt und frönte seinen Leidenschaften öffentlich in seiner Pariser Residenz, dem Palais Royal, dabei gefolgt vom Stadt- und Hofadel.³²⁵ Zusammen mit Antoine Coypel (1661-1722) fertigte der Regent sogar eine

³²² Den „esprit mondain“, so Culpin für Marivaux, beschäftigten hauptsächlich die drei Themen der „problèmes de l'amour, des femmes et de l'honnêteté“ (vgl. David J. Culpin, *La Morale mondaine de Marivaux*, in: Geneviève Goubier (Hg.), *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier, par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, 1996, S. 184-185).

³²³ Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 311 („Frivolité, f.f. (Morale.)“); siehe auch Patrick Dandrey, *Eloge de la frivolité: tolérance et idéal mondain au XVIIe siècle*, in: *Études littéraires (Québec)*, Bd. 32, Nr. 1-2, 2000, S. 111-123, und Garry-Boussel 2004, S. 118: „Le plus souvent composite, la frivolité fusionne à merveille avec le luxe, la vanité, le persiflage et le libertinage. [...] Être frivole, c'est mener une vie de dissipation morale et matérielle, c'est suivre exclusivement ses caprices, c'est accepter de se ruiner pour des petits riens, c'est ouvrir sans arrêt la porte à de nouveaux besoins, c'est tirer son éclat de folies dispendieuses, c'est acquérir des nouveautés merveilleuses pour créer un espace de délices infinis. La magnificence des cadres de la Petite Maison de J.F. Bastide (1761) et de Point de lendemain de Vivant Denon (1770), au croisement du luxe et de la frivolité, ajoute un raffinement extrême à la célébration d'un plaisir ennobli par la beauté des objets qui l'entourent.“ Auch bei Dubos wird der *ennui* thematisiert, wonach „[d]as Bedürfnis nach emotionaler Erregung [...] den Menschen, der sich stets auf der Flucht vor dem ennui befindet, mit der Gewalt eines Naturinstinkts [beherrscht]. In der Kunst nun sieht Du Bos [schreibt Knapp-Tepperberg] eine gesteigerte und zugleich sublimierte Form der Befriedigung dieses Bedürfnisses.“ (Vergleiche Eva-Maria Knapp-Tepperberg, *Robert Challes «Illustres Françaises». Erzählte Wirklichkeit in der französischen Frühaufklärung*, Heidelberg, 1970, S. 30; zum Abbé Dubos siehe: Dubos 1993, S. 2-4 („Première partie, Section 1: De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui et de l'attrait que les mouvements des passions ont pour les hommes“).

³²⁴ Anonymus 1752, S. 106.

³²⁵ M.L.P.Y.E [Lapeyre], *Les Mœurs de Paris*, Amsterdam 1747, S. 165-166: „Le Palais Royal n'a que des enchantements, il semble être le rendez-vous des ris & des jeux. Cette promenade est ordinairement remplie de fads; on y voit les Abbés galants avec des canes [*sic*] longues & brillantes à la main; & les Petits-Maitres avec des bas à coins dorés & des souliers à talons rouge.“; generell zu diesem Thema: Delon 1992, S. 11-12 („1. Die Libertinage und das Mondäne: a) das Beispiel des Regenten und Ludwigs XV.“); Éric Le Nabour, *Le Régent libéral et libertin*, Paris, 1986, S. 182-192 („10. La fête galante et autres divertissements“); Valérie Van

Reihe von galant-erotisierenden Zeichnungen an, die für Longus' Ausgabe der „Amours pastorales de Daphnis et Chloé“ von 1718 gedacht waren und von Audran, Scotin und dem Comte de Caylus gestochen wurden. Das im Jahre 1728 nachträglich von Caylus nach einer Zeichnung Philippe d'Orléans angefertigte amüsante Blatt „Conclusion du Roman“ (auch „les Petits Pieds“ genannt) <Abb. 49> zeugt davon, wie die frivol-libertine Grundeinstellung der *Régence* sämtliche gesellschaftliche Bereiche und intellektuelle Tätigkeiten bestimmte.³²⁶ Marivaux beschreibt das libertine Klima im Paris der 1720er Jahre treffend in seinem „Spectateur François“ (1728): „Car, dès-lors les sentiments n'étoient plus à la mode, il n'y avoit plus d'amans, ce n'étoit plus que libertins qui tâchoient de faire des libertines. On disoit encore à une femme, je vous aime, mais c'étoit une manière polie de lui dire je vous desire [...]“³²⁷

Die gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche, die durch den Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 ausgelöst wurden, führten in der *Régence* zu einem neuen Tonfall in der Literatur, der, so Daniel Mornet, es erlaubte, „de parler de choses basses avec élégance et de distractions grossières avec distinction.“³²⁸ Der Eingang eines Vokabulars sprachlicher Libertinage in die Literatur vollzog sich jedoch verzögert erst in den 1730er-1740er Jahren. Für diesen Zeitraum konstatiert Robert Ellrich für die französische Literatur einen sprachlichen Realismus für die Themen von Sexualität und Erotik („unvarnished linguistic realism“). Zunächst als generelle Folge einer zunehmenden, auch sprachlichen Sachlichkeit seit Challes „Les Illustres Françaises“ (1713) interpretiert – der im übrigen als bürgerlicher Autor die aristokratische Libertinage verdammt, auch wenn er sonst adeliges *savoir-vivre* als einzig erstrebenswerte Norm betrachtet³²⁹ – sieht Ellrich in den Versuchen staatlicher Unterdrückung von erotischer Literatur ab 1737 den entscheidenden Umbruch, der zu

Crugten-André, *Que la fête commence...*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Topographies du plaisir sous la Régence. Offerte à Maurice Barthélemy (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. XXVI.)*, Brüssel, 1998, S. 13-26. Generell zur Libertinage: Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, 2000.

³²⁶ Die Illustrationen zu dem Roman sind gezeichnet von [Charles-Antoine] Coytel (*Frontispice*, gestochen von Audran) sowie – zugeschrieben – an den Regenten, Philippe d'Orléans (insgesamt 28 Zeichnungen, die von Scotin und dem Comte de Caylus gestochen wurden). Die vorliegende Gravur wurde 1728 von Caylus nachträglich gestochen, um die Longus-Ausgabe von 1718 zu komplettieren (Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, 1718). Sie zeichnet sich durch eine „franc libertinage“ und eine Inszenierung des Voyeurismus aus; siehe zum Roman und den Zeichnungen, die dem Regenten zugeschrieben sind, Frank Lestringant, *L'Utopie amoureuse*, in: Moureau/Rieu 1984, S. 103-107. Siehe ferner R.-A. Weigert, in: Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé. Version du grec de Longus par Amyot. Revue par Paul-Louis Courier. Avec les figes de Coytel, du Régent Philippe d'Orléans, Monsieur, Prud'hon et Regnault. Avant-Propos de R.-A. Weigert*, Paris, 1947, S. 9-15.

³²⁷ Marivaux 1728, Bd. 1, S. 248 („Dix-septième feuille“); siehe auch Delon 1998, S. 31. Ähnlich äußert sich auch Lapeyre: „La Galanterie règne à Paris, plus que dans aucune ville du monde, l'Amour [*sic*] semble y avoir élu son séjour [...]“ (Lapeyre 1747, S. 9).

³²⁸ Daniel Mornet, zitiert nach Ellrich 1984-1985, S. 218. Siehe auch die „Préface“ von Raymon Trousson, in: ders. (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 1993 [2. Aufl. 1999], S. I-XCIX.

³²⁹ Vergleiche Robert Francillon, *Le Prix d'honneur. Valeurs aristocratiques et valeurs bourgeoises dans l'univers des Illustres Françaises*, in: Roger Lathuilière (Hg.), *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mélanges offerts à M. le professeur Frédéric Deloffre*, Paris, 1990, S. 351-353.

einer „complete libertation of expression“ thematischer und sprachlicher Art in der Novelle geführt habe. Diese wurde nun im „Untergrund“ verbreitet.³³⁰ Generell war erotisches Schrifttum einer starken Zensur unterworfen; deshalb gab es zum Beispiel in den offiziellen erotischen Theaterstücken im Vergleich zum sexuellen Gehalt solcher Romane nichts zu sehen, was den Anstand, die *bienséance*, verletzen konnte. Carolin Fischer vermutet, daß die frivolsten Theaterstücke erst gar nicht zur Aufführung kamen, währenddessen die Stücke, die „mit Sicherheit gezeigt wurden, das ‚Eigentliche‘ nicht auf die Bühne brachten.“³³¹ Die späten 1730er und 1740er Jahre sahen demnach Romane und Novellen, in denen sexuelle Handlungen beim Namen genannt wurden. Markant läßt sich dies etwa in Gaillard de Batailles Roman „Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel“ exemplifizieren, in dem harmlose Umschreibungen für sexuelle Ausschweifungen durch sprachlich deutlichere Passagen ersetzt sind, wie dies der Bericht der Romanheldin über das derzeitige Stadium ihrer Libertinage hervorhebt: „J’avançai à grand pas dans la route du libertinage, et la nature, éveillée par des plaisirs dont nul remords n’altérait la douceur, me mit bientôt en état de donner à mes maîtres des leçons de volupté.“³³² Weitaus gewagter und „handfester“ ist Gervaise de Latouches (1715-1782) antiklerikaler Roman „Le Portier des Chartreux“ (1740/1741), das erste literarische Beispiel, das in der Schilderung sexueller Handlungen ohne Umschweife die Geschlechtsteile bei ihrem Namen benennt.³³³

Das Modegemälde entwickelt sich parallel zu dieser in Drastik und Eindeutigkeit fortgeschriebenen Entwicklung der galanten und erotischen Literatur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowohl im Sujet als auch in der Deutlichkeit der Inszenierung im Detail. Einzig für den privaten Rahmen waren vom Beginn des Jahrhunderts bis weit in die 1750er Jahre erotische Themen aus dem Bereich des Eros oder des Intimlebens gedacht, denen motivisch kaum Grenzen gesetzt waren. Antoine Watteaus „La Toilette“ <Abb. 50>, ein Gemälde, das eine Frau bei der morgendlichen Toilette zeigt und die keck den Betrachter ansieht, oder das weitaus obszönere, kleinformatige Gemälde „La Toilette intime“ <Abb. 51>, das eine junge Frau auf ihrem Bett bei ihrer morgendlichen Intimwäsche durch eine Dienerin zeigt, sind beredte Beispiele dafür, daß erotische Kunst hoher Qualität Abnehmer hatte.³³⁴ Und wenn die Kunstgeschichte diesen Teil im Werk Watteaus zumeist als rein

³³⁰ Siehe hierzu Robert Darnton, *The Forbidden Bestsellers of Pre-Revolutionary France*, London, 1994.

³³¹ Fischer 2000, S. 209; zum erotischen Theater siehe a.a.O., S. 204-209 („Die Geheimnisse des Theaters“).

³³² Bataille 2003, S. 84.

³³³ Erklären könne dies aber, so Ellrich, letztendlich nur das Zusammenspiel von literarischen, sozialen und politischen Faktoren: „The decade [nach 1740] saw, then, an adventitious convergence of literary, social, and political factors that, taken together, help to explain the enormous increase in sexual reference in fiction and, in some cases, its total linguistic freedom.“ (Ellrich 1984-1985, S. 222-224).

³³⁴ Zu dem Gemälde „La Toilette“ siehe unter anderem Donald Posner, *Watteau: A Lady at her toilet*, London, 1973; Duffy/Hedley 2004, S. 472-473; siehe auch Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 333-336, Nr. 37 (zu „La Toilette intime“). Vgl. die Wertung des Gemäldes bei Pierre Rosenberg, der es nicht unter dem Begriff

marginal abwertet, so verdeutlichen die uns überlieferten, wenigen Beispiele, daß sich der Maler der *fêtes galantes* von der in der *Régence* vorherrschenden libertinen Atmosphäre hatte inspirieren lassen.³³⁵ Eine Gesellschaft ergab sich sinnlichen Vergnügungen und fleischlichen Genüssen; daß die Künste auf diese allumgreifende Atmosphäre reagierten, war nur die logische Folge für eine Zeit, in der der private Kunstmarkt ein zunehmend größeres Gewicht bei der Kunstproduktion hatte.

An Frivolität kaum zu überbieten sind zwei ovale, mit ihrer Entstehung in den 1760er Jahren für den Untersuchungszeitraum recht spät zu datierende Bildpaare von François Boucher, die 1777 aus der Sammlung des *receveur général des Finances*, Paul Louis Randon de Boisset (1708-1776), öffentlich versteigert wurden. Bouchers persönlicher Hang zum Vergnügen und zur Libertinage war seinen Zeitgenossen hinreichend bekannt. „Monseigneur [...] vous avés donné vos ordres,“ schreibt Carl Frederik Scheffer (1715-1786) an den Comte de Tessin in Schweden bezüglich eines Auftrages für die „Vier Tageszeiten“, den Boucher nur unzureichend angegangen war, „et j’ai assés avoué que je les ai reçûs, mais comment ferai-je moi, qui n’a d’autres pieces justificatives à produire que le libertinage de Boucher dont il faut etre temoin pour le croire [...]. [...] et je presse tous les jour[s] [sic] Boucher d’en donner un à ses tableaux, qui vont lentement à cause des ordres de M. de Tournehem, auxquels ces tableaux cedent souvent, puisque Boucher ne cede jamais ni aux uns ni aux autres ses plaisirs.“³³⁶ Die Frivolität solcher Darstellungen lag einerseits an den behandelten Motiven, andererseits aber auch an der Tatsache, daß sie vom ersten Maler des Königs angefertigt wurden. Das erste Bildpaar zeigt, ähnlich den „zwei Seiten einer Medaille“, im ersten Gemälde eine junge Frau in Rückenansicht in einem Interieur, die sich zu einem kleinen Kind hinunterbeugt. Die in der Komposition identische Szene des zweiten Gemäldes zeigt dieselbe Frau, diesmal ohne Kind, mit hochgeschürztem Kleid, das den Blick auf ihr nacktes Gesäß freigibt („L’Enfant gâté“ und „La Jupe relevée“) <Abb. 52 und Abb. 53>. In einer weiteren Komposition beugt sich eine Dame zu ihrem kleinen Schoßhund hinunter, der vor ihr auf den Hinterbeinen steht,

der Pornographie einordnen möchte: „[...] so scheint es uns schwierig, Watteaus Gemälde unter solche Produktionen einzureihen. Sicher ist das Werk keine banale Genreszene, aber es hat nichts Ausschweifendes oder Zweideutiges, nichts Grobes; es findet sich keine Anspielung wie oft in Watteaus Gemälden.“ Rosenberg vermutet, daß nur wenige Gemälde im Œuvre des Malers ähnliche Themen wie „La Toilette intime“ darstellten; zur Erotik im Œuvre Watteaus siehe auch: Bailey 1992, S. 82-97, Nr. 13 und 14.

³³⁵ Watteau hatte es vor seinem Tode vorgezogen, den größten Teil seiner erotischen und als obszön erachteten Zeichnungen und Gemälde zu zerstören; erotische oder pornographische Motive waren nicht dazu geeignet, dem Nachruhm des Künstlers zu dienen (vgl. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 333; siehe hierzu auch Pierre Champion, *Notes critiques sur les vies anciennes d’Antoine Watteau*, Paris, 1921, S. 110 („La vie d’Antoine Watteau [...]. Par M. le Comte de Caylus, amateur“, [3. Februar 1748]): „D’ailleurs il n’étoit emporté par aucun passion; aucun vice ne [le] sominoit et il n’a jamais fait aucun ouvrage obscène. Il poussa même la délicatesse jusqu’à désirer, quelques jours avant sa mort, de ravoire quelques morceaux qu’il ne croioit pas assés éloignés de ce genre, pour avoir la satisfaction de les brûler: ce qu’il fit.“).

³³⁶ Heidner 1982, S- 124-126, Nr. 36 (Brief von Anfang Juni 1746 aus Paris).

während das erotische Pendant sie mit hochgehobenem Kleid zeigt, wie sie in eine Bourdalou uriniert, dabei beobachtet von einem jungen Mann, der durch ein Fenster im Bildhintergrund sieht („La Gimblette“ und „Jeune femme à la bourdalou“) <Abb. 54 und Abb. 55>. Auch wenn nichts darüber bekannt ist, in welcher Form Randon de Boisset die Bildpaare in seinen Privaträumen ausstellte, so verdeutlichen sie nicht nur den Kitzel, den die Gesellschaft wahrscheinlich bei ihrer Betrachtung empfand, sondern auch das ästhetische Vergnügen des Sammlers an der qualitätvollen Wiedergabe erotischer Motive im Gemälde.³³⁷

Nicht nur ästhetischer sondern vor allem sinnlicher Natur waren die *plaisirs*, die etwa der Bruder Madame de Pompadours, der Marquis de Marigny (1727-1781), an vier Aktdarstellungen empfand, die zu Beginn der 1750er Jahre für ein privates *cabinet de nudités* gemalt wurden. Neben mythologischen Gemälden von Carle Vanloo („Antiope“) und Jean-Marie Baptiste Pierre („Io“) sowie einer aufreizenden „Odalisque blonde“ (1751) <Abb. 70> von Boucher gab de Marigny ein viertes erotisches Gemälde bei Charles-Joseph Natoire (1700-1777) in Auftrag: „J’ay un cabinet particulier que j’ay voulu enrichir de quatre morceaux des quatres plus habiles peintres de notre Ecole. [...] Je dois vous ajouter encore que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n’ay voulu que des nudités: le tableau de Carle représente Antiope endormie; celuy de Boucher, une Jeune femme couchée sur le ventre, et celuy de Pierre, une Io. Choisisés le sujet que vous voudrés, pourvu qu’il n’y ait aucune ressemblance avec ceux cy-dessus nommés et qu’il n’y ait pas, ou presque pas de draperie.“³³⁸ Einen entscheidenden Hinweis auf den privaten und wohl auch versteckten „Konsum“ solcher lasziv-erotischen Gemälde gab La Fontaine in der Verserzählung „Le Tableau“, in dem er davon berichtet, daß in den Sammlungen Gemälde dieser Art oftmals mit einem kleinen Vorhang versehen waren („Le sujet d’un de

³³⁷ Beide Gemäldepaare datieren in die 1760er Jahre (siehe Christie’s, London, *The Champalimand Collection*, Versteigerungskat., 6. Juli 2005, Nr. 32, Abb. 2-5). Randon de Boisset besaß noch zwei weitere erotische Gegenstücke von Boucher, eine „Jeune femme prenant un bain de pieds“, dem eine junge Frau auf einem Bidet zugeordnet war (siehe a.a.O.). Zur Assoziierung weiblicher Hygiene und Sexualität, am Beispiel des Bidet: Fanny Beaupré und Roger-Henri Guerrand, *Le confident des dames. Le bidet du XVIII^e au XX^e siècle: histoire d’une intimité*, Paris, 1997, vor allem S. 59-64 („Le compagnon du libertinage“); siehe auch, mit einer Datierung der Gegenstücke um 1742: Alexandre Ananoff, *François Boucher, avec la collaboration de M. Daniel Wildenstein*, 2 Bde., Lausanne [u.a.], 1976, Bd. 1, S. 325-327, Nr. 209-212 und Ader-Picard-Tajan, *Collection de Monsieur et Madame Roberto Polo, Vingt-six chefs-d’œuvre de la Peinture Française du XVIII^e siècle*, Versteigerungskat. 30. Mai 1988, Nr. 8 (zu „La Jupe relevée“ und „Jeune femme à la bourdalou“, hier als „La Toilette intime“ interpretiert). Die Sammlung Randon de Boisset ist bislang nur in Ansätzen erforscht (siehe Geneviève Mazel, 1777. *La vente Randon de Boisset et le marché de l’art au 18^e s.*, in: *L’Estampille*, Nr. 202, 1987, S. 40-47); bei Colin B. Bailey (*Patriotic taste: collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven, 2002) wird sie nur erwähnt, wie auch generell erotische Kunst nicht von ihm behandelt wird. Zu den „unerotischen“ Pendants siehe auch Jutta Hietschold und Dorit Hempelmann, in: Roland Michel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 274-275, Nr. 117 und 118.

³³⁸ Zu dem Brief de Marigny vom 19. Februar 1752 siehe Laing/Rosenberg 1986, S. 262-263; siehe auch Jörg Ebeling, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 244-245, Nr. 55A.

ces tableaux, / Sur lesquels on met des rideaux.“³³⁹ Diese Ausstellungsform wird durch eine spätere Gravur von Pierre-Antonio Martini (1739-1797) nach Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) mit dem Titel „La Petite toilette“ eines *Petit-Maitre* aus dem „Monument du costume“ bestätigt. <Abb. 56>³⁴⁰ Zu vermuten ist, daß erotische Kunst ähnlich wie die erotisch-pornographische, „verbotene“ Literatur einzig im „Untergrund“ zirkulierte und erst durch die öffentlichen Kunstauktionen auf den Markt drängte, wie es das Beispiel der Bildpaare von Boucher exemplarisch veranschaulicht.

Libertinage und Voyeurismus

Etwa zur gleichen Zeit, zu der Gaillard de Bataille in „Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel“ die Erfahrungen seiner jugendlichen Heldin im Bereich des Eros veröffentlichte, ist eine kleinformatige Komposition von Nicolas Lancret zu datieren. Das Gemälde „Jeune femme sur un canapé“ <Abb. 57> wird von der Forschung um 1735 bis 1740 datiert und zeigt eine junge kokette Frau, die in einem offenen Kleid in einem kostbaren Interieur auf einem ausladenden Sofa sitzt, ihre entblößten Brüste stolz in einem Taschenspiegel betrachtend.³⁴¹ Dabei wird sie von einem Prälaten, der sich hinter einem Vorhang versteckt, beobachtet. Lancret inszeniert in diesem Gemälde die erwachende Sexualität einer jungen Frau, die ihr Instrument, ein Violoncello oder eine Viola da Gamba, an das Sofa gelehnt hat und anscheinend auf ihren geistlichen Musiklehrer wartet. In dem Moment, in dem sie sich allein glaubt, läßt sie ihrer weiblichen Koketterie freien Lauf.³⁴² Für die Deutlichkeit, mit der Lancret um 1740 Sexualität und Verlangen ins Bild setzte, lassen sich parallele Motive in der französischen, erotischen Literatur aufzeigen. So

³³⁹ La Fontaine 1991, S. 887, Zeile 2-3.

³⁴⁰ Siehe hierzu auch die Erklärungen bei Nicolas-Edmé Rétif de la Bretonne, *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la vie*, Bd. 2, London, 1790, S. 13-24 („Tableau XIV“). Generell hierzu: Bernardine Heller-Greenman, *Moreau le Jeune and the Monument of Costume*, in: *Athanos*, Bd. 20, 2002, S. 67-75.

³⁴¹ Siehe auch Stewart 1978, S. 129-131: „If the breast is contemplated in a mirror [...] a preoccupation with sexual attraction is explicitly denoted. For that matter, a person beholding himself in a mirror had for centuries symbolized vanity and lechery.“; siehe dort auch die Beispiele weiterer erotischer Gravuren wie Gabriel de Saint-Aubins/Dennels „La Comparaison du bouton de rose“ (a.a.O., S. 130, Abb. 7), in denen Frauen ihre Brüste in einem Spiegel betrachten. Siehe zu diesem Thema die satirische Abhandlung über die weiblichen Brüste bei: [J.-P.-N. Du Commun dit Véron], *Les Tetons, ouvrage curieux, galant et badin, Composé pour le divertissement d'une Dame de qualité. Par *****. On a ajouté à ce traité les Poesies divers du Sr. Du Commun*, Amsterdam, 1720 (hier besonders a.a.O., S. 56-59, Kapitel IV („S'il est de la bien seance [*sic*] que les Dames laissent voir leurs Tetons, & s'il est permis aux Amans de les patiner.“). Véron schreibt, daß es ihm unmöglich sei, die Frage, ob es schicklich sei, daß Frauen ihre Brüste zeigten, zu beantworten, da ihm einerseits die Liebhaber in den Rücken fallen würden, gegen deren sinnliche Interessen er arbeiten müsse. Andererseits würden sich aber auch die Frauen gegen ihn auflehnen, da diese Verhaltensweise eine Mode sei: „D'un autre, les Dames se revolteroient contre moi, parce que je condamnerois une mode qu'elles suivent presque généralement.“ (a.a.O., S. 55).

³⁴² Zu dem Bild siehe den Katalogeintrag von Richard Rand, in: Rand 1997, S. 96-98, Nr. 5.

inszenierten in derselben Zeit zum Beispiel Louis-Charles Fougeret de Montbron (1706-1760) in „Le Canapé couleur de feu, histoire galante“ (1741) oder auch Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils in „Le Sopha“ (1742) in einer pornographisch orientierten Literatur ähnliche Themen aus dem libertinen Leben der Oberschichten.³⁴³ Nicht nur wird bei diesen Romanen gleichsam wie bei Lancret dem Möbelstück – in allen Fällen handelt es sich um ein Sofa oder Canapé – eine entscheidende Rolle in der Erzählung zugewiesen,³⁴⁴ auch ist generell der Voyeurismus das zentrale Element des erregenden Textes.³⁴⁵

Am Beispiel des *canapé à confident* macht Hellman eine der fundamentalen Konditionen sozialer Erfahrungen im 18. Jahrhundert in Frankreich fest: „the double position of viewing and being viewed. The capacity of furniture to shape the play of spectatorship was perhaps most explicitly articulated in a type of chair called a *voyeuse* – literally, a chair for looking. [...] The existence of specialized furniture that so precisely engineered [...] social roles [...] suggests not only that leisured sociability could not exist without objects, but also that it could not exist without viewers.“³⁴⁶ So gesehen ist die auf einem Sofa sitzende Frau in Lancrets Gemälde nicht nur das Objekt des begierigen Voyeurs, sondern selbst eine Beobachtende, was dem erotischen Gehalt des Gemäldes eine zusätzliche, frivol-libertine Note verleiht. Für Lancrets Komposition vermutet Richard Rand, die junge Dame erblicke offensichtlich in ihrem Taschenspiegel auch den sie begaffenden Kleriker, was sie in ihrem koketten Verhalten nur bestärke.³⁴⁷ Die Inszenierung des männlichen Voyeurismus, sowohl im Bild durch den beobachtenden Kleriker wie durch das Gemälde selbst mit der dem Betrachter zugewiesenen Position,

³⁴³ Ellrich 1984-1985, S. 222; Guillaume Apollinaire bezeugt Ausgaben von „Le Canapé couleur de feu [...]“ in den Jahren 1714 (Amsterdam), 1717 (Lyon) und 1737 (Amsterdam); vgl. ders. in: [Louis-Charles Fougeret de Montbron] Monsieur de***, *Le Canapé couleur de feu, histoire galante par Fougeret de Montrbon, suivie de La Belle sans chemise ou Ève ressuscité, introduction de Guillaume Apollinaire*, Paris, 1967 [Erstausgabe Amsterdam, 1741], S. 9 („Introduction“). Diese Information deckt sich mit keiner anderen Bibliographie zur Literatur des 18. Jahrhunderts (vgl. unter anderem: Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, 3 Bde., Paris, 1969, Bd. 2, S. 815); zu Crébillon als Zeitzeuge und der Verbindung zu Watteau: Colette Cazenobe, *Crébillon fils où la politique du boudoir*, Paris, 1997, S. 38-42.

³⁴⁴ Zur Verwendung von Möbelstücken in der erotischen Literatur siehe allgemein: Renard und François Zabaleta, *Le mobilier amoureux ou la volupté de l'accessoire*, Briare, 1991; Jean M. Goulemot, *Du lit et de la fable dans le roman érotique*, in: *Études françaises (Faire Catleya au XVIII^e siècle: lieux et objets du roman libertin)*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 7-17; Hellman 1999, deren Ansatz dahingehend zu kritisieren ist, daß sie aristokratische Genreszenen wie zum Beispiel den Stich „L'Assemblée au salon“ (1783) von François Dequevauvillier nach Nicolas Lavreince (a.a.O., S. 421, Abb. 1) dazu verwendet, um die Disposition der Möbel in einem Salon im späten 18. Jahrhundert nachzuweisen. Sie unterstellt diesen Genrebildern, reine Abbilder der Wirklichkeit zu sein, ohne ihre Kunstfertigkeit darzulegen oder auch nur zu hinterfragen: „It is as if we [...] have entered the room unobserved [...]“ (a.a.O., S. 421); siehe auch Peter Cryle, *The Telling of the Act. Sexuality as Narrative in Eighteenth- and Nineteenth-Century France*, Newark [u.a.], 2001 („I. Furniture“), vergleiche hier vor allem die kritische Betrachtung der Arbeit von Zabaleta, die Möbelstücke als Accessoires beschreiben, die Gefühle und nicht körperliches Verlangen oder Vergnügen verdeutlichen (vgl. a.a.O., S. 29, Anm. 6). Zuletzt der interessante Aufsatz von Catriona Seth, *Meuble-corps et corps-meubles*, in: Jean-François Perrin und Philip Stewart (Hg.), *De genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, 2004, S. 161-174.

³⁴⁵ Vgl. zur Frage des Voyeurismus in der Literatur: Fischer 2000, S. 197 („Erregende Augenblicke“).

³⁴⁶ Hellman 1999, S. 430.

³⁴⁷ Vgl. Rand 1997, S. 96 (zu Nr. 5).

bildet eines der zentralen Motive der Komposition. Im *tableau de mode* ist dies ein häufig wiederkehrender Topos, so zum Beispiel in der bislang anonymen, wohl dem Umfeld von Lancret, Pater oder Raoux zuzuschreibenden Darstellung „La Toilette“ <Abb. 58>: Hier ist es ein junger Mann, der durch ein Fenster einen Blick auf den nackten Busen einer Dame während ihres morgendlichen Ankleidens erhascht.³⁴⁸

Diese „zweifache“ Zurschaustellung des weiblichen Körpers gehörte ebenfalls zu den erfolgreichen Strategien zeitgleicher Historienbilder. Das den Modegemälden in Format und Technik vergleichbare Gemälde „Suzanne et les vieillards“ <Abb. 60> von Jean-François de Troy gehört zu einer Gruppe galanter biblischer Themen im Œuvre des Malers, in denen der sinnlichen Wiedergabe des weiblichen Leibes und seiner Betrachtung durch eine dritte Person der entscheidende Raum eingeräumt wird. Gleichzeitig wird die moralisch-christliche Botschaft der Bibelszene als fadenscheinige Begründung für die Beschäftigung mit einem erotischen Motiv vorgeschoben.³⁴⁹ Anzunehmen ist, daß Szenen wie Lancrets „Jeune femme sur un canapé“ <Abb. 57> in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, sondern einzig für einen privaten Rahmen gesammelt wurden. Im Gegensatz zu de Troy benötigt das erotische Sujet bei Lancret keinen vergleichbaren mythologischen oder thematischen „Deckmantel“.³⁵⁰ Gleichermäßen verdeutlichen die Inszenierungen hüllenloser weiblicher Körper in zahlreichen Badeszenen – zum Beispiel bei Lancret in einer Naturlandschaft („Femmes au bain“ <Abb. 61>) oder, bei Pater, in einem eleganten Interieur („Le Bain (oder: Le Plaisir de l’été“ <Abb. 62>)³⁵¹ – eine reuelose Freude an den Objekten der Begierde.

Der Abbé als Katalysator libertiner Lebensart

In Fougeret de Montbrons erotischem Roman „Le Canapé couleur feu“ finden sich der ältere *Procureur* Monsieur de la Chicane und Madame Crapignan nach ihrer Hochzeit auf einem einladenden *canapé* im *cabinet de toilette* von Madame wieder. Es ist die kokett-laszive junge Ehefrau, welche die verführerischen Vorzüge des Möbels nutzt, um ihren Ehemann zur Hochzeitsnacht einzuladen: „Voici, continua-t-elle, en se couchant à demi, un

³⁴⁸ Zusammen mit einem Pendant „Le concert“ <Abb. 59> im Kunsthandel.

³⁴⁹ Zu diesem Bild: Leribault 2002, S. 52 und S. 287-288, P.131; generell zum Stellenwert des nackten Körpers in der Literatur und Kunst und zu dessen Wahrnehmung in der Kunstkritik, hier vor allem bei Diderot und generell in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Delon 1988; zum Voyeurismus siehe auch Stewart 1978, S. 135-137.

³⁵⁰ Siehe zu dieser Frage auch: Masseau 1996, S. 48.

³⁵¹ Zu Lancret J. Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures III: French, before 1815*, London, 1989, S. 225, Nr. P408, Duffy/Hedley 2004, S. 229, zu Pater a.a.O., S. 322.

admirable canapé pour la commodité.³⁵² Leider vermag der Ehemann sie trotz aller Reize nicht zu befriedigen, worauf es zu der glücklichen (Rück-)Verwandlung des Möbelstückes in einen jungen Chevalier kommt. Dieser war zuvor von der Fee Crapaudine in das Sofa verwandelt worden, da er sie, auf Grund ihrer Häßlichkeit, ebenfalls nicht sexuell zufriedenzustellen vermochte. Mit der gescheiterten Hochzeitsnacht wird der Fluch gelöst, und der sich selbst sinnreich als „Chevalier Commode“ bezeichnende junge Mann schließt einen lustvollen Bericht zahlreicher galanter Abenteuer an, die sich auf ihm in Gestalt eines Sofas zugetragen hatten.³⁵³ Unter anderem wird er Zeuge zahlreicher ausschweifender erotischer Szenen, in denen sich Mitglieder des Klerus ebenfalls auf dem Sofa verlustieren.³⁵⁴ Ein „Doyen de chapitre“ nutzt seine Stellung als Beichtvater, um eine unschuldige junge Frau eindringlich vor der liederlichen Gesinnung der *monde* zu warnen („L’esprit de débauche et de libertinage est si généralement répandu chez les mondains qu’on risque tout à les fréquenter.“) und sie im gleichen Atemzug zu entjungfern.³⁵⁵

Angesichts eines hohen Aufkommens von lüsternen Prälaten im erotischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts ist die Übertragung dieses Motivs in das Medium der Malerei kaum verwunderlich. Als erster Stand, ausgestattet mit zahlreichen Privilegien, wie zum Beispiel der Steuerfreiheit, und eingebettet in die feine Gesellschaft, war der Klerus stets einer besonders kritischen Sicht ausgesetzt. Menschlich-sittliches Fehlverhalten wurde gleichermaßen für die weiblichen und männlichen Mitglieder dieses Standes in zahlreichen Romanen wie zum Beispiel bei Marivaux („Marianne“; 1731-1734), Prévost („Le Doyen de Killerine“; 1735-1739), oder auch Diderot („La Religieuse“; entstanden um 1760, erschienen 1796) dargelegt; im erotischen Roman zeigt sich dann eine „présence obsédante“ des libertinen Klerus. Die Gründe hierfür lagen, so Jean Leduc, sowohl in der literarischen Tradition der erotischen Erzählung, waren jedoch auch zu einem großen Teil durch die tatsächliche Libertinage des Klerus in dieser Zeit fundiert.³⁵⁶ Jean-Joseph Vadé beschreibt in der Burleske „Le Déjeuné de la Rapée“ (ohne Jahresangabe) einen *Abbé*, der sich am letzten Tag des Karnevals um drei Uhr auf einem Ball in der Opernloge unsittlich

³⁵² Fougeret de Montbron 1967, S. 15.

³⁵³ Fougeret de Montbron 1967, S. 19-20.

³⁵⁴ Der Klerus bleibt eine der Zielscheiben des Autors, siehe Fougeret de Montbron 1967, S. 37-41, Kapitel V. („Une célèbre embaucheuse de filles achète le canapé; un abbé recommandable par ses exploits d’amour en a l’étréne“).

³⁵⁵ Fougeret de Montbron 1967, S. 43-47, Kapitel VI („Le préambule du saint homme et ce qui s’ensuit“).

³⁵⁶ Jean Leduc, *Le clergé dans le roman érotique français du XVIII^e siècle*, in: *Roman et Lumières au XVIII^e siècle, Colloque du Centre d’études et de recherches marxistes*, Paris, 1970, S. 341-349; Eric van der Schueren, *Les petits abbés dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Études sur le XVIII^e siècle, XVIII, Rocaille. Rococo*, Brüssel, 1991, S. 166-167; Delon 1992, S. 17, der das Aufkommen des Klerus in der galant-libertinen Literatur als deutliche antiklerikale Satire beschreibt; Fischer 2000, S. 219-231 („Antiklerikalismus“); siehe zuletzt die Aufsätze verschiedener Autoren zum Thema „Genre romanesque et religion“, in: *Eighteenth-century Fiction*, Vol. 15, Nr. 3-4, April-Juli 2003.

einer nicht minder unmoralischen Dame nähert: „Partsbleu! dit-il, dame Françoise, / Votre corset de siamoise, / Sur mon honneur est fait au tour: / Ce petit chef-d'œuvre du jour / Renferme une gorge bien dur.“ Ihr Versuch, sich seiner zu erwehren („Allez, l'abbé! C'est imposture, / Lui dis-je en lui poussant la mai[n], / Dont le jeu devenoit badin.“), stachelt den Geistlichen weiter an: „Comment donc? me dit-il, la belle / Vous voulez faire la cruelle! / Laissez moi prendre ces tetons.“³⁵⁷ Als williger Täter kann der *Abbé*, dessen strategischer Vorteil darin lag, unverdächtigen Zugang zu allen Bereichen des Lebens zu haben, auch zum Opfer weiblicher Lust werden: So bleibt dem Abbé Tapal in „Les soirées du Palais-Royal, ou les veillées d'une jolie femme“ (1762) nur die Flucht, nachdem die alte und unattraktive Madame Sedine, die seit langer Zeit schon vergebliches Verlangen nach ihm verspürte („Ses yeux éraillés en furent les premiers interprètes [...]“), den Entschluß faßt, ihn unter geschäftlichem Vorwand zu verführen: „[...] il trouva Madame Sedine dans les deshabilité le plus galant [...].“ Doch nicht sein Ethos als Geistlicher, sondern einzig der mangelnde Charme der Dame verhinderte das Gelingen dieser galant-eingefädelten Zusammenkunft.³⁵⁸

Als typische literarische Figur des Libertinismus basiert der *petit abbé* auf einer tatsächlichen personellen Erscheinung im französischen Klerus, die aus den zumeist jungen Novizen bestand, die noch nicht ihren Klostereid geleistet und sich somit noch nicht den jeweiligen Ordensregeln unterworfen hatten. Diese konnten ein örtlich freies Leben führen und sahen sich zumeist mit einem Drittel ihrer vorgesehenen Einkünfte („bénéfices simples“) abgefunden. Ihre finanzielle mißliche Lage zwang diese Geistlichen – vor allem in den Städten – nach anderen Einnahmequellen zu suchen. Van der Schueren beschreibt den *petit abbé* deshalb als ein hauptsächlich urbanes und höfisches Phänomen; hier gehörte der wohlfrisierte und parfümierte „abbé mondain“ oder „abbé de cour“ zur guten Gesellschaft, was sich bereits äußerlich an dem Verzicht auf die Tonsur zeige: „Le fait de porter les cheveux longs ou la perruque était surtout ressenti comme le signe d'une dégradation morale et spirituelle dont étaient marqués les petits abbés dans leur volonté de se soumettre aux modes du monde.“³⁵⁹ Als attraktiv und in Umgangsfragen geschliffen wird der Abbé Leonardin in „L'Abbé en belle humeur“ (1734) beschrieben, der sich in die galante Geschichte um die untreue junge Ehefrau Aminte und ihren älteren Ehemann d'Ormon einzubringen weiß: „[L'Abbé Leonardin] étoit un homme de trente-sept à trante-

³⁵⁷ Jean-Joseph Vadé, *Œuvres choisies de M. Vadé, contenant, Le déjeuné de la Rapée, de M. l'Ecluse [...]*, Avignon, s.d., s.p.

³⁵⁸ Chayer 1762, S. 65-68 („Quatrième Chaise“). Lapeyre berichtet davon, wie auch Nicht-Geistliche den kleinen Kragen tragen, „parce que on peut passer partout dans cette décoration, & il n'est coûte que peu.“ (Lapeyre 1747, S. 30; siehe auch a.a.O., S. 35-36).

³⁵⁹ Van der Schueren 1991, S. 161-166.

huit [sic] ans, très aimable de sa personne, & sur tout très galand auprès des Dames, dont il étoit souvent favorisé.“ Ort der Handlung ist Paris, „cette charmante Ville, [qui] ne nous donne que trop de matière sur un si beau sujet.“³⁶⁰ So gehörte der *petit abbé*, der auf Grund seines kleinen, abnehmbaren Kragens auch „abbé au petit collet“ oder „petit collet“ genannt wurde, seit dem 17. Jahrhundert im höfischen Bereich zur engsten Entourage der adeligen Dame. Als persönlicher Seelenberater und intimer Begleiter wird er von La Bruyère (1645-1696) in „Les Caractères“ (1688) beschrieben;³⁶¹ in seiner Eigenschaft als Vorleser und vergleichbar einem Modeartikel kommt der Abbé Minet in Madame d'Épinays „L'Amitié de deux jolies femmes“ in das Haus der Comtesse d'Ercé („L'abbé Minet viendra nous lire quelques-uns de ses ouvrages pour nous provoquer au sommeil [...]. c'est le meilleur enfant que je connoisse; il vient quand je le désire; il s'en va quand il me plaît: en un mot, j'en fait ce que je veux.“)³⁶² In vergleichbaren Situationen zeigen die *gravures de mode* des späten 17. Jahrhunderts häufig sogenannte „petits collets“, wie zum Beispiel in der anonymen „Femme de qualitez a sa Toilette“ <Abb. 64>. Hier wohnt der unverfängliche Geistliche der Intimität der Hausdame bei ihrer Toilette bei und unterhält diese durch den Vortrag eines Musikstückes.³⁶³ Nicolas Lancret zeigt ebenfalls einen solchen parfümierten *abbé* – von François-Charles Gaudet in „Bibliothèque des petits-mâîtres“ (1761) als „meubles de toilette“ abqualifiziert³⁶⁴ – in „La Toilette (bekannt als: La Toilette de Madame Geoffrin)“ <Abb. 65>, der einer zufrieden dreinschauenden Dame bei der morgendlichen Toilette einen galanten Brief vorliest;³⁶⁵ ein vergleichbares Motiv findet sich in „Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les Amusements de la toilette“ (1753), in dem ein Abbé der Comtesse de Norval und ihren Begleitern die amüsante Geschichte „Mari duppé à la toilette“ vorträgt. Das Sujet des voyeuristischen *Abbé* verdeutlicht exemplarisch, daß das *tableau de mode* eng an die Literatur der Zeit anzubinden ist und sich aus deren Motivvielfalt bediente.

In vielen Modestichen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts wird allerdings bereits der Bezug des mondänen oder höfischen *Abbé* zur Libertinage der Aristokratie

³⁶⁰ [René-A. Macé], *L'Abbé en belle humeur*, Köln, 1734, S. 7 und S. 40.

³⁶¹ La Bruyère, *Les Caractères, préface de Pierre Sîpriot, commentaires et notes de Pierre Ronzeaud*, Paris, 1985 [Wiedergabe der Ausgabe 1694; Erstausgabe 1688], S. 82-83, Nr. 37-40, Nr. 42 („Des femmes“); siehe auch die zahlreichen Beispiele mondäner Abbés, wie sie im „Mercure galant“ beschrieben wurden, bei Vincent 2005, S. 288-291.

³⁶² Épinay 1885, S. 4-5; Auch war der *abbé* oftmals als Präzeptor im aristokratischen Haushalt eingestellt. In dieser Rolle zeigt ihn Hallé in der „Éducation des riches“ <Abb. 14>; vgl. hierzu Kapitel I.1; siehe Van der Schueren 1991, S. 164.

³⁶³ Zu dem Modestich siehe auch: Thornton 1984, S. 66, Nr. 72.

³⁶⁴ François-Charles Gaudet, *Bibliothèque des petits-mâîtres ou Mémoires pour servir à l'histoire du bon ton & de l'extrêmement bonne Compagnie*, s.l., 1761, S. 97.

³⁶⁵ Siehe Wildenstein 1924, S. 107, Nr. 563; Nicolas Faulques in: [Nicolas Faulques (Text)], *Segoura Antiquaires*, Ausstellungskat. Galerie Segoura, Saint-Rémy-en-l'Éau, 2002, S. 140-141.

hergestellt und seine auch vestimentär vor sich her getragene spirituelle Integrität in Zweifel gezogen: In „Gens de Qualité à l’Ombre du bois.“ <Abb. 66> wird ein *Abbé* (kaum unfreiwillig) Zeuge eines galanten *Tête-à-tête* von einem Kavalier mit einer hochmodisch gekleideten Dame auf einer Bank, die sich in einem Boskett befindet. Die beigefügte Legende des Modestiches wirft dem *Abbé*, der sich in gespielter Entrüstung die Hand vor das Gesicht hält und dennoch durch seine Finger hindurch das galante Treiben genauestens verfolgt, nicht nur seinen Voyeurismus vor; vielmehr wird er als potentieller Galan gleichermaßen als gefährlich für die Tugend der Frauen und als möglicher Rivale für die weltlichen Kavaliers eingestuft: „Malgré cette fine grimace / Ce petit Collet dangereux / Se voudroit bien voir la place / De ce Cavallier [*sic*] bien heureux.“ Dem lüsternen und voyeuristischen Geistlichen bleibt ein beliebter Part in der erotisch-humorvollen Kunst des 18. Jahrhunderts wie auch in der Literatur erhalten: In Pierre-Antoine Baudouins Gouache „Le Curieux“ <Abb. 67> blickt ein *Abbé* freudig strahlend in dem Moment durch das Türfenster eines eleganten Boudoirs, in dem eine junge und hübsche Zofe ansetzt, ihrer nicht minder attraktiven Herrin ein Klistier zu verabreichen. Daß der Blick des Geistlichen dabei direkt auf die halbentblößte Weiblichkeit der jungen Frau fällt, trägt dabei nicht unwesentlich zu seinem offensichtlichen Vergnügen bei.³⁶⁶

Orte der Libertinage

Der moralisierenden Darstellung aristokratischer (Un-)Tugenden durch allgemeingültige Charaktere bei Crébillon („Le Sopha“, 1742), die hier als beredter Ausweis aristokratischen Selbstverständnisses gelten kann, wird eine Gleichsetzung des Sofas mit weiblicher Sittenlosigkeit vorangestellt.³⁶⁷ Als Sofa-Seele wird Amanzéi zunächst an eine adelige Dame geliefert, die nach allgemeinem Dafürhalten als „extremement sage“ galt: Jedoch, „s’il est vrai qu’il y ait peu des héros pour les gens qui les voient de près, je puis dire aussi, qu’il y a, pour leur sopha, bien peu de femmes vertueuses.“³⁶⁸ Die in der Literatur tradierte Assoziation vom Sofa als sinnenfreudiger Ort, auf dem sich alle Arten denkbarer

³⁶⁶ Siehe auch Casid 2003, S. 94-95, Abb. 5.3; das Motiv der Verabreichung eines Klistiers wurde schon von Watteau, wohl um 1716-1717, in einer Zeichnung festgehalten: Vgl. Donald Posner, *Watteau’s Reclining Nude and the “Remedy” Theme*, in: *AB*, Bd. 54, Nr. 4, Dezember, 1972, S. 383-389, und Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 164-165, Nr. 88.

³⁶⁷ „Im Zuge der Ausbreitung der Aufklärungsphilosophie“, schreibt Delon, „wird der Begriff der Libertinage in den Bereich des Verhaltens verlegt und mit einer nicht nur antiklerikalen, sondern auch antireligiösen, antiaristokratischen und sogar antimonarchistischen Kritik aufgeladen. [...] Während das Schauspiel der Ausschweifungen am Hofe Ludwigs XV. sich zur allgemeinen Auffassung der Verderbtheit des Adels festsetzt, verlagert sich die Anklage der Libertinage von den Atheisten auf Mönche oder korrupte Adelige. Von nun an wird die Tugend nicht mehr durch Jungfräulichkeit oder Zölibat verkörpert, sondern durch die Vaterschaft.“ (Delon 1992, S. 17-18).

³⁶⁸ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sopha: conte moral*, Paris, 1984 [Erstausgabe 1742], S. 23.

Abenteuer zwischen weiblicher Koketterie und „handfestem“ Sex abzuspielen pflegten, ermöglicht nicht nur eine entsprechende Dechiffrierung des Möbelstückes im Modegemälde.³⁶⁹ Der sexuelle Akt als Ziel der Liebeserklärung in Jean-François de Troy's „La Déclaration d'amour“ (1724) <Abb. 1> ist so gesehen bereits durch den Ort vorgegeben: Ein großzügiges, den Körperformen sich anschmiegendes und mit rotem Damast gepolstertes Sofa, geschaffen für die „[...] mollesse, le repos et les plaisirs des deux sexes“.³⁷⁰ Daß der gespielt ehrenhaft vorgetragene Antrag in de Troy's Liebeserklärung gelingen wird, verdeutlicht dabei auch die mythologische Szene, die oberhalb des Paares in die Wand eingelassen ist: In einer Landschaft eingebettet liegen Mars und Venus beieinander, ihr Kostüm gibt ihren Oberkörper frei, während seine Hand ihre freiliegende Brust umfaßt. <Abb. 3>³⁷¹ Einen vergleichbar sinnlichen Ort fleischlicher Lust – ein Beispiel für die reziproke Inspiration von Text und Bild – findet die Kurtisane Mademoiselle Brion in der anonymen „Histoire de Mademoiselle Brion dite Comtesse de Launay“ (1754) im Faubourg Saint-Germain, dabei einzig mit einem „petit déshabillé d'une toile de coton blanc très fine“, einer „livrée d'innocence“, bekleidet. Sie beschreibt ein Appartement in einer *petite maison*, das dem „M. de R..., [...] évêque de B...“ gehört, nachdem sie von der stadtbekanntesten Kupplerin Madame Verne dem „prélat libertin“ zugeführt wurde: „Je le suivis dans un appartement orné par la main des grâces. On y rencontrait partout cette sainte mollesse inventée par les gens d'Eglise, apanage de ses favoris et qui caractérise si bien un prédestiné. M. de R..., aussi recherché dans ses plaisirs que voluptueux libertin, avait orné cet appartement de peintures propres à faire naître des désirs et avait fait pratiquer partout des commodités pour les satisfaire avec volupté. Dans

³⁶⁹ Für eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten, in der die Bedeutung von Möbeln im libertinen Roman mit der Malerei des 18. Jahrhunderts verglichen wird, siehe: Lydia Vázquez, *Le Sopha et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimité*, in: Jean Sgard (Hg.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, 1996, S. 79-92. Für eine Interpretation der Darstellung von Sofas und anderen Sitzmöbeln im Gemälde als Zeichen libertinen Gebarens zieht Lydia Vázquez zum Beispiel François Bouchers Bildnis seiner Ehefrau heran: Das Porträt/Genreszene „Madame Boucher“ <Abb. 68> wurde 1743, also ein Jahr nach Crébillons Roman „Le Sopha“ fertiggestellt, und erinnere an die Charaktere bei Crébillon (vgl. a.a.O., S. 81, Anm. 19; siehe zu dem Gemälde von Boucher Colin B. Bailey, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 236-237, Nr. 53). Szenen bei Fragonard wie zum Beispiel „La Chemise enlevée“ seien nichts weiter als eine „matérialisation de ce genre de scènes [...]“ (Vázquez 1996, S. 90).

³⁷⁰ Fougeret de Montbron 1967, S. 20; eine vergleichbare Beschreibung von Möbeln und deren Charakterisierung als „Lustobjekte“ findet sich zum Beispiel auch in La Morlières „Angola“: „L'ameublement inventé par la mollesse portait un caractère de volupté difficile à rendre: beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles, une duchesse, des bergères, des chaises longues, semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées.“ ([Charles-Louis-Auguste de la Rochette, chevalier de] La Morlière, *Angola, histoire indienne*, in: Raymond Trousson (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 2. Aufl. 1999 [Erstausgabe 1746], S. 415; siehe auch Vázquez 1996, S. 88-89; zu der Bedeutung der Objekte bei La Morlière siehe auch Mauzi 1994, S. 422: „Bien loin d'être une délectation intime, c'est dans les machines, les accessoires de théâtre, les échos et les parfums artificiels que la volupté réside. [...] Ce n'est plus sur les sentiments que l'on travaille, mais sur les objets.“)

³⁷¹ Zu dem Wandbild siehe Fahy 1973, S. 292; Rosenberg 1976; Krause 1997, S. 145-146. Das im Original nur schwer lesbare Wandgemälde ist in einem Nachstich von Caylus wiedergegeben bei Bailey 1992, S. 378, Abb. 3.

une alcôve tapissé de glaces, d'immense coussins couleur de rose, aussi artistiquement arrangé que sensuellement parfumé, offraient un lit. Un dais forme de coquille le couronnait. Un grand tableau où Vénus était présentée dans les bras du dieu de Mars servait de dossier. Vulcain paraissait dans le fond pour servir d'ombre: ce tableau se répétait dans tous les trumeaux et variait suivant les positions différentes des glaces.³⁷² Vergleichbare großformatige Kissen aus edlen Stoffen unterlegen auch den entkleideten Körper der braunen und blonden Odalisque <Abb. 69 und Abb. 70> und werden gezielt von Boucher eingesetzt, um einerseits die körperlichen Vorzüge der Dargestellten im literarischen Sinne „hervorzuheben“ und andererseits, um ihre latente Bereitschaft zur sinnlichen Verführung zu betonen.³⁷³ Diderot (1713-1784) stellte anlässlich des Salons von 1767 für die „Odalisque brune“ (1745) den sexuellen Anreiz dieser Komposition heraus, die das Thema des liegenden Rückenaktes in einem libertinen und romanhaften Dekor ansiedelt: „[...] une femme toute nue, étendue sur des oreillers, jambes deçà, jambes delà, offrant la tête la plus voluptueuse, le plus beau dos, les plus belles fesses, invitant au plaisir, et y invitant par l'attitude, la plus facile, la plus commode, à ce qu'on dit même la plus naturelle, ou du moins la plus avantageuse.“³⁷⁴

³⁷² Anonymus, *Histoire de Mademoiselle Brion dite Comtesse de Launay*, in: Patrick Wald Lasowski (Hg.), *L'Espion libertin ou Le Calendrier du plaisir. Histoires, adresses, tarifs et spécialités des courtisanes de Paris*, Arles, 2000, [Erstausgabe s.l., 1754], S. 42-47; siehe auch die bei Peter Cryle wiedergegebene Szene aus Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *Lucette, ou Le Progrès du libertinage*, 3 Bde. London, 1765, in der ebenfalls erotische Gemälde ein Kabinett zieren: „On introduit notre Héroïne dans un cabinet délicieux; les victoires de l'Amour étaient peintes de mains de Maîtres; tout annonçait le plaisir et le faisait désirer.“ (aus Bd. 3, S. 14, zitiert nach: Cryle 2001, S. 30-31). Siehe den Aufsatz von Carole Martin, die eine galante „Besichtigung“ der kleinen *maison de plaisance* durch deren Besitzer, den Marquis de Trémicour, und dessen „tugendhafter“ Freundin, Méliite, in Jean-François de Bastides Erzählung „La Petite Maison“ (Paris, 1753-1754) auf die Aussagen zur Architektur untersucht: Carole Martin, *La promenade architecturale de Méliite: Initiation au libertinage ou démonstration de savoir-vivre dans la « Petite Maison » de Jean-François de Bastide*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 36, 2004, S. 523-548, mit ausführlicher Bibliographie zum Thema.

³⁷³ Siehe zur „Odalisque blonde“ (auch als „Louise O'Murphy“ bekannt), ein Gemälde, das in zwei Versionen bekannt ist: Jörg Ebeling, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 244-245, Nr. 55A (Köln, Wallraf-Richartz-Museum); zur späteren Version in München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Laing/Rosenberg 1986, S. 259-264, Nr. 61 und Pierre Rosenberg, in: Rosenberg 2005, S. 314-315, Nr. 12. Zur Bedeutung des Stoffes zur Unterlegung der Körper siehe auch Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and drapery in painting*, Ausstellungskat. London, 1998, S. 77.

³⁷⁴ Denis Diderot, *Salons III. Ruine et paysages, Salons de 1765, texte établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau*, Paris, 1995, S. 373-374; siehe hierzu auch: Alastair Laing, *Naked effrontery*, in: *ARTnews*, Bd. 103, Nr. 1, Januar, 2004, S. 92-94; zur „Odalisque brune“: Laing/Rosenberg 1986, S. 218-222, Nr. 48. Die Bedeutung des weiblichen Körpers für die Attraktivität eines Gemäldes hatte bereits der Comte de Caylus (1755) hervorgehoben: „Il est constant que les tableaux qui représentent des femmes dans l'âge de plaire, ont un attrait plus général, & qu'il n'y a point de composition avec laquelle on soit plus assuré de réussir. Il ne faut point s'étonner. Tout est charme, tout est délices en elles. Elles sont la production la plus touchante, & la plus exquise de la nature. [...] Le plaisir anime leurs moindres gestes. Les Graces président à tous leurs mouvements; enfin toutes leurs actions acquièrent un redoublement d'intérêt. La même raison qui rend les sujets de femmes plus agréables à voir, les rend aussi plus satisfaisans [sic] à peindre.“ (Caylus 1755, S. 21; Caylus führt hier weiter aus, daß manche Themen, die schön zu behandeln seien, auch eine moralische Lektion beinhalten können). In diesem Sinne äußert sich auch der Chevalier de Jaucourt in der „Encyclopédie“ (1765): „Les Peintres & les Sculpteurs ont quelquefois péché contre les regles de la modestie pour s'attirer de l'estime & de la gloire par leur grand art à représenter la beauté, & en quelque sorte la mollesse des carnations; car il faut beaucoup d'étude & d'habilité pour réussir en ce genre; & d'ailleurs on a

Abgesehen von dem erotischen Gehalt, wie er in der Unterscheidung von galantem und libertinen Modegemälde deutlich wird, stimmen die *tableaux de mode* mit der zeitgenössischen Romanliteratur auch in der Art der Darbietung vergleichbarer galant-erotischer Sujets überein: Hierzu zählen einerseits die Übernahme einer in der Literatur verbreiteten zeitlichen Erzählstruktur galanter Handlungsabläufe, die „die Verführungsstrategie und nicht ihr materielles Ergebnis“ behandeln.³⁷⁵ Andererseits sind Modegemälde und Roman in Bezug auf den bewußten Einsatz einer spezialisierten Sprache oder auch Terminologie vergleichbar, eine „Methode“, um die Objekte über ihre eigentliche Bedeutung hinaus „sprechen“ zu lassen und damit die Protagonisten zu charakterisieren. Die *tableaux de mode* entsprechen nicht nur in der Zeitstruktur den Romanen, sondern auch in der minutiösen Detailliertheit in der Beschreibung von Orten der Galanterie. Ausführliche Beschreibungen des „Sets“, wie sie in La Morlières „Angola, histoire indienne“ (1746)³⁷⁶ – oder auch in der „Histoire de Mademoiselle Brion dite Comtesse de Launay“ – vorgenommen werden, gehören zu den unverzichtbaren Kennzeichen auch der pornographischen Literatur. Sie erleichtern dem Leser eine gedankliche Rekonstruktion des Handlungsverlaufs und -orts, häufig durch beigefügte Gravuren der Schlüsselszenen ergänzt.³⁷⁷ Allerdings sind solcherart Beschreibungen kaum ohne eine entsprechende Aufbereitung in den Modegemälden der 1720er bis 1750er Jahre denkbar. Eine weitere Parallele ist in der Verwendung eines aus Möbeltypen, Kunstgegenständen und Räumlichkeiten bestehenden „Galanterievokabulars“ zu finden. Damit antworten Literatur und Malerei auf einen generellen Entwicklungsprozeß der französischen Sprache, die mit der Ausbildung einer komplexen Terminologie auf die zunehmende Spezialisierung und Differenzierung in der Innenarchitektur und -dekoration

remarqué qu'ils en tiraient un si grand avantage pour l'agrément de leur composition, qu'on ne songe plus à leur reprocher cette license [...].“ (Jaucourt, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 11, 1765, S. 275 („Nu, Le. (Peint. & Sculpt.)); siehe auch: Delon 1988, S. 55).

³⁷⁵ Fischer 2000, S. 211.

³⁷⁶ La Morlière 1999, S. 408-409: „En disant cela, ils passèrent dans un cabinet reculé au fond de l'appartement, plus voluptueusement meublé que tout ce qu'il avait vu jusque-là. Il était revêtu de glaces, et on voyait sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite, aucune d'elles peignaient les rigeurs, elles étaient bannies, même en peinture, de ce lieu de plaisir; tout y respirait l'amour content: un lit de repos en niche, de damas couleur de rose et argent, paraissait comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent immense l'entourait, le reste de l'ameublement y répondait parfaitement: des consoles et des coins de jaspé, des cabinets de la Chine, chargés de porcelaines les plus rares, la cheminée garnie de magots à gros ventre de la tournure la plus neuve et la plus bouffonne, [...] et les bougies placées derrière les rideaux de taffetas vert, qui semblaient être fait pour rompre la trop grande clarté et qui ne laissaient que ce demi-jour qui paraissait avoir été inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu.“; Nadine Gasc verwendet dieses Zitat als Einleitung zu ihrem Kapitel „De l'apparat à la naissance de l'intime“, siehe Nadine Gasc, *De l'apparat à la naissance de l'intime*, in: Nadine Gasc und Odile Nouvel (Hg.), *Rêves d'alcôves. La chambre au cours des siècles*, Ausstellungskat. Paris, 1995, S. 70.

³⁷⁷ Siehe für eine Parallele von Roman und Malerei für das 17. Jahrhundert: Anne-Élisabeth Spica, *Ut pictura fictio: le parallèle des arts dans le roman français au temps de Le Sueur*, in: Jean Serroy und Alain Mérot (Hg.), *Littérature et Peinture au temps de Le Sueur, Actes du Colloque Grenoble 12-13. Mai 2000*, Grenoble, 2003, S. 43-58.

reagierte. Dieses neue Vokabular wurde in entsprechenden Wörterbüchern und Abhandlungen verbreitet. So war das Sofa, wie André-Jacob Roubo (1739-1791) in „L’art du menuisier en meubles“ (1772) aufgezeigt hatte, durchaus von einem *canapé* zu unterscheiden, da dessen Armlehnen im Gegensatz zu letzterem durchgehend gepolstert waren, „à peu près disposés comme ceux des bergères et des duchesses et en ce qu’ils ont un peu moins de hauteur de siège.“³⁷⁸ Da es ferner, wie Mimi Hellman aufzeigen konnte, allein für das *canapé* unterschiedlichste Formen, Polsterarten und folglich auch Bezeichnungen gab („[...] a *canapé* was available *en gondole* (higher at the ends than in the middle), *en corbeille* (basket-shaped), and *à joues* (with corner headrests) [...]“³⁷⁹), war die Notwendigkeit für eine exakte wörtliche Bezeichnung sowie die bildliche Wiedergabe eines Objektes gegeben.

Da sich literarische wie bildliche Quellen dieser Motiv- und Bedeutungsvielfalt bedienten, unterlagen Objekte wie zum Beispiel Möbelstücke einer ständigen, von ihrer eigentlichen Funktion abgekoppelten Mehrfachkonnotation seitens des Publikums.³⁸⁰ „Sans cesse les objets nous renvoient à autre chose qu’eux-mêmes,“ schreibt Henri Lafon 1973, „décors et choses [...] nous indiquent, outre la société qui les a produits, la classe sociale de ceux qui les utilisent, et aussi une psychologie, un caractère, la réaction d’un instant, une atmosphère.“³⁸¹ Wenn Fourgeret de Montbron und Crébillon ein *canapé* respektive ein Sofa in ihre galant-erotische Erzählung einbauen, so ist die Wiedererkennung dieser Möbelstücke und somit die mögliche Assoziierung mit einer literarischen Quelle für den Erfolg des Modegemäldes und *vice versa* grundlegend. Auf der Ebene des Hintersinns läßt das Motiv der auf dem Sofa plazierten Frau konkrete Schlußfolgerungen über deren

³⁷⁸ André-Jacob Roubo, *L’art du menuisier en meubles*, 2 Bde., Paris, 1772, zitiert nach Gasc 1995, S. 86.

³⁷⁹ Hellman 1999, S. 419-420, und S. 429; siehe auch Vázquez 1996, S. 92: „Dans la maison, on ne saurait s’attarder ailleurs que dans les cabinets (y compris les cabinets de lecture, de jeux, de toilette ou d’aisance, mais toujours cabinets) ou les boudoirs. Dans le cabinet, on n’est jamais ailleurs que sur un sofa, un canapé ou une ottomane. [...] Ces sièges sont donc mis en valeur, non pas par leur fonction ornementale, mais par leur potentiel symbolique, par leur représentation spatiale d’un monde clos et miroitant, d’un monde étouffant à force de coussins. Si les récits ne finissent jamais, [...] c’est parce qu’ils sont la redondance de ce simulacre d’espace sans fins.“; Crébillon verweist in „Le Sopha“ darauf, daß dieses Möbel einzig im intimen Rahmen des Kabinettes genutzt wurde: „Un sofa ne fut jamais un meuble d’antichambre et l’on me plaça chez la dame à qui j’allois appartenir dans un cabinet séparé du reste de son palais, [...]“ (Crébillon 1984, S. 20; siehe auch Vázquez 1996, S. 80, Anm. 6).

³⁸⁰ Zu dieser Frage: Hellman 1999, S. 421-422; siehe auch am Beispiel von Crébillon fils: Fort 1978, S. 190-199 („La rhétorique non-verbale“): „Dans un monde où la parole est si dangereuse et si traîtresse, il est naturel que la communication entre les personnages ne se limite pas au langage verbal. Les regards, la modulation de la voix, l’intonation, les gestes, les mimiques, les attitudes que l’on prend, les habits que l’on porte, les lieux dans lesquels on reçoit, peuvent, dans certaines occasions, être aussi éloquents et beaucoup moins compromettant que les paroles.“ (a.a.O., S. 190; siehe auch Philippe Berthier, *Le souper impossible*, in: Pierre Réat (Hg.), *Les paradoxes du romancier: Les égarements de Crébillon*, Lyon, 1995, S. 75-87); Alain Guillerm, *Les systèmes de l’iconographie galante*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 12, 1980, S. 177-194, für einige anonyme Gravuren aus der BnF.

³⁸¹ Lafons 1973, S. 459; siehe auch Remy Saisselin, *Room at the Top of the Eighteenth-Century: From Sin to Aesthetic Pleasure*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 26, 1968, S. 349.

Charakter zu. Folgt man Crébillon, so kennt das Sofa als privater Ort die geheimsten Wünsche der Frauen, die bis auf wenige Ausnahmen *per se* kokett seien und auf dem Sofa ihre Unkeuschheit preisgeben würden („[...] il y a, pour leur sofa, bien peu de femmes vertueuses.“)³⁸² Eine Frau, die auf dem Sofa empfängt, empfängt doppelsinnig, denn sie gibt allein durch das gewählte Möbel ihre Einwilligung zur Liebe deutlich zu erkennen. Es hätte demnach der geöffneten Schnüre des raffinierten Kleides der Angebeteten in „La Déclaration d’amour“ <Abb. 1> nicht bedurft, um dem Kavalier ihr Einverständnis zu signalisieren; ein Motiv, das in Crébillons Roman „La Nuit et le Moment“ (1755) noch eine Steigerung erfährt. Hier berichtet Clitandre, wie ihn Julie in einem abgedunkelten Kabinett fast unbekleidet auf einem Sofa liegend empfängt: „Elle était sur un sofa, fort négligemment étendue, vêtue plus négligemment encore. Un simple corset, dont les rubans étaient à demie dénoués, un jupon fort court étaient ses seuls ajustements. Sa tête était nue, et ses cheveux, ainsi que le reste de sa personne, étaient dans cette sorte de dérangement mille fois plus piquant pour nous que quelque parure que soit [...]“³⁸³

Nicolas Lancret nutzt die Möglichkeiten dieser „intellektuellen Vorlagen“ und charakterisiert in dem kleinformatigen Gemälde „Le Matin“ <Abb. 22>, das um 1737 zu datieren ist und das den ersten Teil eines Zyklus der vier Tageszeiten bildet, eine junge Frau durch die kompositorische Einführung eines Sofas als kokett. Diese empfängt, auf einem Sofa sitzend und von dort aus die Szene dominierend, einen Prälaten zur Morgentoilette und gewährt ihm, während sie ein anregendes Getränk (Kaffee, Schokolade oder Tee) einschenkt, einen großzügigen Einblick in ihr Decolleté. Ferner verdeutlichen hier die galanten, mythologischen Gemälde mit nackten Figuren den sexuellen Appetit der jungen Dame.³⁸⁴ Ausgestellt im Salon von 1737, nahm der Abbé Desfontaines (1685-1745) in „Critique des vers de Gresset sur cette exposition“ (1737) den Tageszeitenzyklus <Abb.

³⁸² Crébillon 1984, S. 23; siehe auch: Sharon Diane Nell, *Upholstered Geographies: Strategies of Containment and Dangerous Diversion in Crébillon fils's Le Sopha*, in: Freeman G. Henry (Hg.), *Geo/Graphies. Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam und New York, 2003 (French Literature Series, Bd. 30, 2003), S. 59-71.

³⁸³ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *La Nuit et le Moment, préface de Henri Coulet*, Paris, 1992 [Erstausgabe 1755], S. 99; ferner Lafons 1973, S. 460.

³⁸⁴ Diese Fragen stellte sich bereits Gombrich, der die Hängung des mythologischen Gemäldes über dem Sofa damit begründete, der interessierte Betrachter sei so gezwungen, sich für eine nähere Betrachtung auf das Sofa zu knien (E. H. Gombrich, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, 1999, S. 109-110; generell zur Hängung von Gemälden a.a.O., S. 108-135 (Kapitel 4: „Pictures for the Home“). Zu Lancrets „Le Matin“: Tavener Holmes 1991, S. 90-93, Nr. 16. Inwiefern unter diesen Gesichtspunkten eventuell auch François de Troys Damenpaar in „La Collation“ (1727) <Abb. 71> als ein Zusammentreffen zweier koketter Damen entlarvt werden kann, bleibt unklar, da die Interpretation in diesem galant-libertinen Sinn erst in den 1730er-1740er Jahren durch vergleichbare Motive in der Literatur gefördert wurde. (Zu dem Gemälde von François de Troy siehe: Brême 1997, S. 180-181). Hieran schließt sich auch die Frage an, inwieweit die wohl berühmteste Sofazene des 18. Jahrhunderts, das Bildnis Madame de Pompadours in ihrem Spiegelkabinett von François Boucher <Abb. 72> unter diesen Gesichtspunkten zu hinterfragen ist. Zusammenfassend hierzu Hyde 2006.

22 bis Abb. 25> zum Anlaß, Lancret als den zeitgenössischen Maler von Frivolität und Wollust zu loben: „du celebre lancret, qu’il a plu a notre panegiveste [*sic*] des pinceaux modernes d’oublier totalement, quoi que soit le premier peintre que nous connoissons pour les fetes galantes, successeur, rival, vainqueur peut etre de Vateau [*sic*]. Voila celui qu’il fallait appeller le fils de la gaité / le peintre de la volupté.“³⁸⁵

*

* *

Die öffentliche und offizielle Reaktion auf Gemälde mit libertin-frivolen Themen für die 1720er bis 1740er Jahre ist aufgrund der wenigen aussagekräftigen Quellen nur schwerlich zu deuten. Erst mit dem vermehrten Auftreten kunstkritischer Äußerungen ab den 1740er und 1750er Jahren kann eine verlässliche Reaktion, jedoch vor einem gründlich verschiedenen gesellschaftlich-historischen Hintergrund, aufgezeigt werden. Waren die letzten Regierungsjahre Ludwigs XIV., die *Régence* und die beginnende Regierung Ludwigs XV. eher ein goldenes Zeitalter für vielerlei Sorten *plaisirs*, so beschnitt eine neuformulierte, bürgerlich moralisierende Sichtweise im Zuge der Aufklärung den reuelosen Genuß. Daß nun der Eingang einer zunächst als privat verstandenen, erotischen Kunst in die Öffentlichkeit bei den moralischen Institutionen Kirche und Kunstkritik zu äußerst harschen Reaktionen führte, kann an mehreren Beispielen verdeutlicht werden. 1763 mußte der Maler Pierre-Antoine Baudouin auf Drängen des Erzbischofs von Paris die Gouache „Prêtre catéchisant de jeunes filles“ – hier im Nachstich abgebildet <Abb. 73> – vom Salon zurückziehen, da in der Komposition ein junges Mädchen zu sehen war, das von einem jungen Mann heimlich einen Brief annimmt, während es scheint, sie plaudere mit einer ihrer Gefährtinnen.³⁸⁶ Die Reaktion ist bezeichnend für eine neue moralisierende Sicht auf die Kunst, wie sie ab der Jahrhundertmitte von der öffentlichen Kunstkritik

³⁸⁵ Abbé Desfontaines, *Critique des vers de Gresset sur cette exposition*, s.l., 1737, in: *CD*, Bd. XLVII, Nr. 1206, s.p.; siehe auch: Rand 1997, S. 112 (zum Salon von 1737); und Colin B. Bailey, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 234 (unter Nr. 52 (Bouchers „La Toilette“)). Im Tageszeitenzyklus von Lancret ist auch der letzte Teil – „L’Après-midi“ (1737) <Abb. 24> – auffällig; die hier abgebildete, um einen Spieltisch versammelte Gesellschaft von Damen und Herren verweist exemplarisch auf die enge Verbindung von Libertinage und der Spieleidenschaft der feinen Gesellschaft, wie dies Thomas Kavanagh in seinem Aufsatz ausführlich darlegt: „Gambling, like libertinage and its transformations of every social gathering and chance encounter into an arena of desire, held the power to infuse the humdrum reality of everyday life with real excitement“ (Thomas Kavanagh, *The Libertine’s Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 507).

³⁸⁶ Vgl. Helena Żmijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warschau, 1980, S. 27-28; Diderot qualifiziert die Komposition als „papier d’éventail“ ab, siehe: Diderot 1998, S. 232-233 („Salon de 1763“); siehe zu Baudouin auch Emma Barker, in: Langdon 1996, Bd. 3, S. 395: „His pictures were condemned for their immorality, both by the Archbishop of Paris, who in 1763 and 1765 [die Gouache „Le Confessionnal“] ordered that works by Baudouin be withdrawn from the Salon, and by Denis Diderot and other critics who accused him of pandering to the decadent taste of his patrons.“

gefördert wurde. Der Skandal bestand wahrscheinlich nicht so sehr in der Natur des Motivs, sondern darin, daß Baudouin es in dem hochoffiziellen Kontext des königlichen Salons ausgestellt hatte.³⁸⁷ Zwei Jahre später, im Salon von 1765, bezeichnete Diderot Baudouin als ein wenig libertin („un peu libertin“), und gab dem Leser ein einfaches Mittel gegen dessen unsittliche Kompositionen an die Hand: „[Baudouin] n’approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions.“³⁸⁸ Auch Baron Grimm kritisierte die neuartige, da öffentliche Inszenierung von Ausschweifungen: „Baudouin s’est fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaît fort à notre jeunesse libertine.“³⁸⁹ Doch bei all der moralisch-christlich begründeten Kritik an solchen frivolen Arbeiten blieb die gekonnte Inszenierung galant-libertiner Themen im Modegemälde eine Erfolgsgeschichte auch des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts. Verdeutlicht wird dies durch die Äußerungen von Louis-Sébastien Mercier, der den finanziellen Erfolg solcher Gemälde in seinem „Tableau de Paris“ (1781-1783) beschrieb: „Dans ce siècle dit éclairé, les arts ne sont jamais récompensés qu’en raison inverse de leur utilité. [...] Les peintres de frivolités sont les mieux payés de tous.“³⁹⁰

In den beiden Haupttendenzen des 18. Jahrhunderts – der Erotik und der Aufklärung – spiegele sich, so Ellrich, die Diskrepanz zwischen öffentlicher Darstellung und Wahrnehmung und einem in der öffentlichen Literatur vermittelten Bild der Zeit,

³⁸⁷ Vergleiche zur Sexualität im Roman des 18. Jahrhunderts: Ellrich 1984-1985, S. 226: „It may be, indeed, that the scandal of discourse was greater than the scandal of acts; for two reasons. First, discourse is by its very nature public ... [...]. Erotic acts – including fantasies, which are acts of a sort – can and often remain completely private.“; zur Unterdrückung erotischer Kupferstiche im 18. Jahrhundert durch die Kommissare des Châtelet siehe: Guillermin 1980, S. 180-181, vor allem Anm. 4.

³⁸⁸ Denis Diderot, *Salon de 1765, éd. critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau*, Paris, 1984, S. 163. Generell zu Baudouins Bilder im Salon von 1765: a.a.O., S. 163-171. Für eine weitere Anwendung des Begriffes *Libertin* auf einen Maler siehe Baillet de Saint-Jullien, der wie folgt über die Malerei de Troyes urteilt: „[...] On s’apperçoit aussi que le feu avec lequel [...] [ses tableaux] sont peints, lui a fait, dans certaines occasions, abandonner la partie du dessein & cette précision, qui fait tout le prix de l’Antique. Son Pinceau [*sic*] est libre, ferme, & facile & sa maniere expeditive.“ (Baillet de Saint Jullien 1748, S. 194). In einer Fußnote hierzu beschreibt er, wie ein *Amateur* diese „nachlässigen“ Künstler als die „libertins en Peinture“ bezeichnete (a.a.O., S. 194, Anm. a: „C’est assez le sort de ceux qui ont une manière expeditive de n’être que superficiellement toutes les parties de leur Art. J’entendois dernièrement un Amateur comparer ces Artistes à des coquettes qu’on en pouvoit fixer; il les appelloit aussi des libertins en Peinture. A Dieu plaise que je fasse une application sérieuse de cette réflexion à M. de Troy; j’entends seulement, par là, avertir ceux qui ne pensant qu’au profit, visent à cette manière.“)

³⁸⁹ Zitiert nach Żmijewska 1980, S. 28.

³⁹⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, éd. établie sous la dir. de Jean-Claude Bonnet*, 2 Bde., Paris, 1994, Bd. 1, S. 363 („Kapitel CL, „Qui paye-t-on?“); vgl. auch a.a.O., Anm. 2: „La protestation contre les petits genres et les arts purement décoratifs est traditionnelle depuis le début du XVIII^e s. Le mot, encore récent, est appliqué par Trévoux au génie national.“; gleiches wird bei M.-F. Dandré-Bardon deutlich, der zunächst schreibt: „Il est de sujets plus favorables les uns que les autres [...]; il en est de bas, d’ignobles, de si disgracieux, qu’on ne sauroit sans répugnance en entreprendre l’exécution; il en est de libres, d’indécens, de contraire aux mœurs qu’on ne peut traiter sans courir risque d’alarmer la pudeur & de faire rougir l’innocence.“, um anschließend dennoch auf die Zwänge des Kunstmarktes hinzuweisen, die zu der Beschäftigung mit solchen Themen führen kann (M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture : Suivi d’un Essai sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1765, [Nachdruck 1972], Bd. 1, S. 95-96). Siehe zum Verhältnis von Genremalerei und Nachfrage des Kunstmarktes u.a. Mary D. Sheriff, *For Love or Money? Rethinking Fragonard*, in: *ECS*, Bd. 19, 1986, S. 333-354, und Guichard 2005, S. 195-198; vor allem S. 198, Anm. 211 für weitere Literaturhinweise.

zwischen der Vernunft und der durch die Liebe hervorgerufenen Unordnung und Leidenschaften.³⁹¹ Choderlos de Laclos zerstört das vorgeblich tugendhafte und aufrichtige Selbstbild der *Lumières* in seinem „Avertissement“ zu den „Liaisons Dangereuses“ (1782): „En effet, plusieurs personnages qu’il [der Autor] met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu’il est impossible de supposer qu’ils aient vécu dans notre siècle: dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées.“³⁹² Das „öffentliche“ *tableau de mode*, wie es im Salon bis zu Baudouins Auftreten vertreten war, bot dem Betrachter zwar pikante Situationen aus den privaten Lebensbereichen der *bonne compagnie*, grenzte sich aber dabei deutlich von jeder Pornographie ab. Damit kann die Entwicklung des Modegemäldes eng an die Entwicklung der galanten Literatur angebunden werden. Erst nachdem auch die Literatur weitaus deutlichere Worte für den Bereich des Eros gefunden und das Publikum diese neue Form erotisch-galanter Literatur geschätzt hatte, traten eindeutiger erotische, bisweilen der pornographischen Produktion verwandte Themen im Gemälde zum Entsetzen einer moralisierenden Kunstkritik in die Öffentlichkeit.

³⁹¹ Ellrich 1984-1985, S. 225.

³⁹² Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses, ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l’instruction de quelques autres par M.C... D.L.C.*, hg. Von Yves Le Hir, Paris, 1962 [Erstausgabe 1782], S. 5 („Avertissement de l’éditeur“); siehe hierzu auch: Ellrich 1984-1985, S. 225.

III. Das *tableau de mode* und die Komödientheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

III.1 „pour les ieux“³⁹³ oder moralische Aussage? – Zur Realismusdebatte in der galanten Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehung zum Modegemälde

„Cet ouvrage est un miroir, où chacun doit se reconnoître [*sic*], sans croire qu’il ait été fait pour lui: c’est un modèle qu’on doit s’efforcer de développer à travers les défauts qui le cachent: c’est un critique qui se moque de tous les hommes, sans qu’ils soient en droit de se plaindre; qui attaque tout le monde, & qui n’attaque personne: c’est un railleur enfin, qui reproche les fautes pour les faire éviter, & qui tire sur tout le monde, en laissant à chacun la liberté de s’en faire l’application.“³⁹⁴ Wahrhaftigkeit und Nützlichkeit sind die beiden Hauptanliegen, die Jean-Antoine Guer (1713-1764) für seinen Roman „Mono-Simpléatos ou Les Aventures du Comte Delurilia“ (1747) in der *Préface* geltend macht. Damit folgt er dem allgemeinen Verständnis von den Aufgaben der Sittenkomödie, wie sie zum Beispiel auch in dem Eintrag „Comédie“ der *Encyclopédie* (1753) deutlich wird. Hier unterstreicht Marmontel die eindeutig moralische Bestimmung der Komödie: „[La] haute comédie, la bonne, la vraie, a pour objet la peinture des défauts, des ridicules, des vices. Son but est de flageller les vices, de censurer les défauts, de railler ces ridicules. Elle est une école des mœurs, et la meilleure.“³⁹⁵

Mit dem Verweis auf die Realitätsnähe seines Romans, die von ihm als ein bedeutendes Qualitätsmerkmal und zur Erzeugung des Leserinteresses hervorgehoben wird, löst Jean-Antoine Guer auch eine weitere Hauptanforderung an die Komödie ein. Als diejenige der literarischen Gattungen, „qui peint les mœurs d’une époque ou d’une classe d’individus“³⁹⁶, gibt die Sittenkomödie vor, sich aus der Realität zu bedienen, um ihren

³⁹³ Zitiert nach La Font de Saint Yenne: „Le Peintre Historien est seul le Peintre de l’âme, les autres ne peignent que pour les ieux.“ (La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’aout 1746*, Den Haag 1747, in: Etienne Jollet (Hg.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris, 2001, S. 47).

³⁹⁴ Jean-Antoine Guer, *Mono-Simpleatos ou Les Aventures du Comte DELURILLA*, in: Anonymus, *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [*sic*] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée.*, Bd. 11, Amsterdam, 1747, S. 6-7; die Themen des Romans sind die „fautes que fait ordinairement un jeune homme qui cherche à s’amuser pendant ses heures perdues, & qui tâche de former son esprit pour des choses plus sérieuses.“

³⁹⁵ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 665-669 („Comédie, f.f. (Belles-Lettres.“).

³⁹⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 Bde., Paris, 1866-1879 [Nachdruck 1982], Bd. IV, S. 680, Spalte 1 („Comédie“).

moralischen Auftrag erfüllen zu können. In diesem Sinne veranschaulicht auch Robert Challe (1659-1720), nicht nur anhand des exakten Titels seiner „Illustres françoises“ (1713), daß die Franzosen, die er gekannt hatte, großzügig in seine Berichte eingeflossen seien.³⁹⁷ Challe hebt ebenfalls im Vorwort die „Nützlichkeit“ seiner Arbeit hervor: „Quoi que je pose la scène de toutes les histoires à Paris, elles ne s’y sont pas toutes passées, le provinces m’en ont fourni la plûpart. [...] Voilà je croi une bonne partie des rencontres qui se trouvent ordinairement dans le monde, & la morale qu’on peut en tirer est d’autant plus sensibles qu’elles est fondée sur des faits certains.“³⁹⁸ Neben der Wahrhaftigkeit führt Robert Challe mit der Moral ein entscheidendes Kriterium nicht nur für die Bewertung der Literatur, sondern auch für das Verständnis und die Bewertung der Modegemälde an: „Mon roman ou mes histoires [...] tendent à une morale plus naturelle, & plus chrétienne, puisque par des faits certains, on y voit établi une partie du commerce de la vie.“³⁹⁹ Allerdings ist bei Challe der Wahrhaftigkeitsanspruch der Komödie, als „simple vérité“ beschrieben, nur Fassade: Zwar formuliert Challe im Vorwort eine „moralische Absicht“, doch gibt er in der Erzählung der sinnlichen Darstellung der Libertinage so viel Raum, daß das Vergnügen des Lesers abseits jeder Moral kaum gestört wird.⁴⁰⁰

François-Antoine Chevrier (1721-1762) erweitert das enge Spektrum von Realismus und Moral, indem er für die Komödie neben der Sittlichkeit auch das Vergnügen als gleichberechtigtes Ziel verstanden wissen möchte. „Amuser les hommes & les corriger, tel est l’objet de la Comédie en général [...],“ schreibt Chevrier in der „Préface sur la Comédie“, abgedruckt in „Le Quart d’heure d’une jolie femme, ou les Amusements de la toilette“ (1753).⁴⁰¹ Chevrier führt, in Fortsetzung von Challe, die Diskussion um die

³⁹⁷ Robert Challe, *Les Illustres françoises Histoires véritables. Où l’on trouve, dans des Caractères très-particuliers & fort differens, un grand nombre d’exemples rares & extraordinaires. Des belles Manieres, de la Politesse, & de la Galanterie des Personnes de l’un & de l’autre Sexe de cette Nations*, hg. u. kommentiert von Frédéric Deloffre, 2 Bde. Paris, 1959 [Erstausgabe Den Haag, 1713].

³⁹⁸ Challe 1959, S. LIX und LXI („Préface“); siehe für das französische 18. Jahrhundert generell: Jean Rustin, *L’Histoire véritable» dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle français*, in: *Cahiers de l’association internationale des études françaises*, Nr. 18, März, 1966, S. 89-102. Zur Bedeutung von Challe für das Modegemälde: Krause 1997, S. 150-151.

³⁹⁹ Challe 1959, S. LIX („Préface“); siehe hierzu auch: Knapp-Tepperberg 1970, S. 16-20 („1. Das Verhältnis von morale und vérité in der Préface zu den „Illustres Françoises“, „2. Primat der vérité“ und „3. Moralistischer Aspekt der morale“).

⁴⁰⁰ Knapp-Tepperberg 1970, S. 19-20. Zwar gelte dies, so Knapp-Tepperberg einschränkend, nicht für alle Teile des Werks von Challe: Durch die „implizite“ Gleichsetzung von „vérite und morale“ vertrete er eine moralistische Romankonzeption, die es ihm erlaube, die „Tugend unbelohnt und das Laster unbestraft zu lassen“; „er belehrt den Leser nicht über die Wirklichkeit, wie sie sein soll, sondern wie sie tatsächlich ist.“ (a.a.O., S. 20 und S. 23). Siehe hier auch Robert Challe, *Histoires françoises galantes et comiques*, Amsterdam 1710, eine Erzählung, die in einem hauptsächlich aristokratischen Milieu spielt.

⁴⁰¹ Chevrier 1753, S. viii. Vergleiche dagegen die „Observations sur le théâtre“ (1755), in denen derselbe Autor schreibt: „Peindre les hommes & les corriger, tel est l’Objet de la Comédie en général [...].“ (François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre. Dans lesquelles on examine avec impartialité l’état actuel des Spectacles de Paris. Par M. de Chevrier* [...], Paris, 1755, S. 3). Vergleichbare Anforderungen für seine Arbeit führt zum Beispiel auch Caraccioli für seine erheiternden und moralisierenden Briefe („Lettres récréatives et morales,

essentiellen Anliegen der Komödie – „Nutzen“ und „Vergnügen“ – weiter aus. Die Art und Weise, wie die Komödie diese Anforderungen einzulösen gedenke, werde, so Chevrier, polemisch diskutiert: „Comme c’est ne point ma propre cause que je dois soutenir, on ne m’accusera ni de dureté, ni de prévention, je vais sans partialité combattre le sentiment d’un Satyrique moderne, qui se bornant au seul genre comique de Molière, vient de déclamer contre les pièces [sic] ingénieuses de plusieurs de nos Auteurs, qui en créant de nouveaux genres, nous ont procuré de nouveaux plaisirs.“⁴⁰² In seinen „Observations sur le théâtre“ (1755), die zu einem Teil die „Préface sur la Comédie“ von 1753 wiedergeben, führt Chevrier diese Idee unter dem Stichwort des „Théâtre François“ weiter aus. Hier wird deutlich, daß mit den neuen Gattungen, die nach Chevrier dem Betrachter neue Formen von Vergnügen bereiten würden, die Inszenierung des Adels in der Komödie gemeint ist. Denn der zweite Stand habe sich mittlerweile in die Anforderungen von Moral und Vergnügen eingefügt: „Ma dernière reflexion [...] regardera les Auteurs que l’on accuse de s’écarter du naturel, parce qu’ils ont substitué des Marquis & des Comtesses aux personnages des Jourdain & des Angéliques [...]“⁴⁰³ Im Gegensatz dazu habe die klassische Komödie des französischen Theaters (zum Beispiel Florent Carton Dancourt (1661-1725)) die sozial niederen Stände wie die *bourgeoisie* und das einfache Volk dargestellt: „[N]ous ne verrons dans la plus grande partie que le Tableau d’une anecdote Bourgeoise mise en Scene, tout y fut, Vaudeville, les ruses d’un Païsan, le manège d’une intrigante, l’imbecilité d’un Campagnard, la fatuité d’un parvenu, ou la coquetterie de la femme d’un Marchand.“⁴⁰⁴ Dancourt sei dafür allerdings niemals von der Kritik angegriffen worden, während etwa Louis de Boissy (1694-1758) – Autor von Komödien wie dem „Comte de Neuilli“ (1736) oder „Les Dehors trompeurs ou l’Homme du jour“ (1740) – dafür kritisiert worden sei, „d’avoir peint dans un badinage ingénieux les vices de son tems, les ridicules du jour, & les travers de cette foule bruyante de Marquis obscurs, moins maussades, mais

sur les mœurs du temps“) an: „Mon dessein a été tout à la fois d’instruire & d’amuser“ (Louis-Antoine de Caraccioli, *Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps, à M. le Comte de***, par l’auteur de la Conversation avec soi-même*, Paris, 1767, S. iv). Daß sich die Idee des Amusements in Zeiten einer Neuorientierung auch der Bildinhalte nach der Streitschrift La Font de Saint-Yennes (1747) auch für die Komödie ändern sollte, hin zu einer christlichen Vision von Theater, wird in dem „Briefwechsel“ von Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777) und Étienne La Font de Saint-Yenne deutlich (vgl. [Jean-Baptiste-Louis Gresset], *Lettre de M. Gresset, L’un des Quarantes de l’Académie Française, à M.***, [sur la Comédie]*, S.l., 1759). Gresset hatte in seinem „Brief“ öffentlich seiner seichten Komödien aus religiöser Motivation abgeschworen, und wird in einem öffentlichen Brief von La Font de Saint-Yenne dazu beglückwünscht: „Vous avez prévu, Monsieur, l’effet de votre lettre sur les mondains & sur les grands esprits [...]. Bornés aux seuls plaisirs d’amusemens, leurs plus chères délices, ils s’élèvent avec fureur contre la chimère des vertus chrétiennes [...]“ (La Font de Saint-Yenne, *Lettre à M. Gresset, de l’Académie Française, Au sujet de celle qu’il a publiée sur la comédie*, s.l., 1759, S. 6-7).

⁴⁰² Chevrier 1753, S. vii-viii. Daß ihn diese Diskussion nichts angehe, schreibt Chevrier fälschlicherweise, denn die Heldin seiner Komödie ist mit der Comtesse de Norval ebenfalls ein Mitglied des Adels.

⁴⁰³ Chevrier 1755, S. 36.

⁴⁰⁴ Chevrier 1755, S. 7.

aussi ennuyeux que ceux du dernier siècle.“⁴⁰⁵

Eine solche Kritik an der Einführung des Adels in die Komödie, so Chevrier an späterer Stelle, sei ein „reproche mal-à-droit“, und könne nur von einem Menschen stammen, „qui ne connoit ni le ton de la bonne compagnie ni les usages du grand monde [...]“.“ Denn mittlerweile habe sich die *bourgeoisie*, die noch bei Molière der Lächerlichkeit preisgegeben wurde, durch den in Frankreich herrschenden Luxuskonsum und durch die enge Anbindung an den Adel verfeinert: „Du tems de Molière, on montrait du doigt la femme d’un Financier qui tranchoit de la Duchesse, la Noblesse unie aujourd’hui avec l’opulence, a ôté ce ridicule, tout va de pair, & l’uniformité de travers a jetté une sorte d’égalité dans les deux Etats.“⁴⁰⁶ Die Schwierigkeit bestand also darin, so die Schlußfolgerung aus Chevriers Traktat, die *bourgeoisie* als eigenen Stand und mit eigenen Charakteristika als eigenständige soziale Gruppe zu erkennen, da sie sich mittlerweile dem Adel angeglichen habe. Wer also den reichen *bourgeois* der Lächerlichkeit preiszugeben versuche, ziele – *nolens volens* – auf den Adel, dem das Bürgertum nacheifere. Des Weiteren verkehre der Schriftsteller derweil oftmals mit dem Adel in denselben Gesellschaften; diese Nähe habe zu einer realistischeren und ernüchternden Sichtweise auf diesen Stand geführt, ein Blick, der dem einfachen Volk aus der Distanz nicht möglich sei.⁴⁰⁷ Hiermit erfülle sich im übrigen auch der Wahrhaftigkeitsanspruch, den Chevrier ebenfalls als essentiell für die Komödie begreifen möchte.⁴⁰⁸ Die [aristokratische] Komödie zeige, so Chevrier einschränkend, nur die verdammungswürdigen Laster, die sich innerhalb des Adels und der ihm nacheifernden *haute bourgeoisie* („cette espèce de Robins ou de Marquis“) besonders ausgeprägt hätten. Hierbei handele es sich um die sogenannten „Petits Maitres manqués“, für die der Parvenu eine besondere Anfälligkeit zeige, und die vergnügungssüchtigen Damen: „[...] nous avons dans le grand monde de ces femmes décidées qui secouant le

⁴⁰⁵ Chevrier 1755, S. 7-8; Louis de Boissy, *Le Comte de Neuilli, comédie héroïque de M. de Boissy* (Paris, Comédiens Italiens, 18 janvier 1736), Paris, 1736; und Louis de Boissy, *Les Dehors trompeurs ou l’Homme du jour, comédie présentée pour la première fois, le 18 février 1740*, par de Boissy, Paris, 1740. Siehe hierzu auch die Kritik von Jean-François de La Harpe (1739-1803) zu Boissys „Les Dehors trompeurs“: „Enfin Boissy parvint à faire une comédie où il y de l’intrigue, de l’intérêt, des situations, des peintures des mœurs et des détails comiques. Le rôle principal, l’Homme du jour, est la personnification de cette frivolité spirituelle et de cette politesse aimable qui cachent souvent, chez les gens du monde, la sécheresse du cœur et l’absence de principes, et sous lesquelles se déguisaient l’égoïsme et la corruption du XVIII^e siècle.“ (zitiert nach Larousse 1866-1879, Bd. II, deuxième partie, S. 889).

⁴⁰⁶ Chevrier 1755, S. 38-39.

⁴⁰⁷ Chevrier 1755, S. 38-39. Ähnliches berichtet auch der Baron von Pollnitz in seinen Memoiren: „The Players are much more respected here than they are elsewhere, which makes them insolent to the last Degree. The Nobility are fond of their Company, and admit them to their parties of Pleasure [...].“ (Pollnitz 1739, Bd. 2, S. 266).

⁴⁰⁸ Chevrier 1755, S. 2: „La Comédie [...] n’est qu’un portrait de nos actions & de nos discours, & la perfection des Portraits consiste en la ressemblance. Cette sage définition devient la seule réponse raisonnable, qu’on puisse faire à ces froids misanthropes, ennemis déclarés de toutes les nouveautés agréables dont quelque modernes ont enrichi le Théâtre [...].“

préjugé moins par système, que par air, se font une loi de la coquetterie ou un amusement du bel-esprit [...].“ Es sei wichtig, diese charakterlichen Mängel aufzuzeigen, denn sie seien gefährlich für die Gesellschaft und die Künste.⁴⁰⁹

Es sei hervorgehoben, daß Chevrier keineswegs den Adel als Stand in Frage stellt; seine Diskussion ist weit entfernt von den Äußerungen der Aufklärung im Vorfeld der Revolution über die Aristokratie. Aber er legitimiert eine kritische Sicht auf einen Adel, der, ebenso wie das Bürgertum und das einfache Volk, bei näherer Betrachtung ein bedeutendes Kritikpotential aufweise. Im Namen der Moral dürfe dies auch ein bürgerlicher Autor der Öffentlichkeit aufzeigen. Bereits Philippe Néricault Destouches (1680-1754) hatte im Vorwort zum „Glorieux“ (1732) der Komödie über den „Unterhaltungswert hinaus die Aufgabe [zugeschrieben], auch die vornehmen Leute zu belehren und die Sitten der Zuschauer zu korrigieren“⁴¹⁰: „J’ai toujours eu pour maxime incontestable que, quelque amusante que puisse être une comédie, c’est un ouvrage imparfait et même dangereux, si l’auteur ne s’y propose de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice, et de mettre la vertu dans un si beau jour, qu’elle s’attire l’estime et la vénération publique. [...] Il est donc de mon devoir, en payant au public le juste tribut qu’il attend de ma reconnaissance, de le féliciter sur le goût qu’il fait toujours éclater pour les ouvrages qui ne tendent qu’à épurer la scène, qu’à la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d’esprit, de ces faux brillants, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, de ces mœurs basses et vicieuses, dont elle a été souvent infectée, et qu’à la rendre digne de l’estime et de la présence des honnêtes gens. Il est aisé de voir dans tous mes ouvrages [...], que c’est uniquement à ces sortes de spectateurs que je me suis toujours efforcés de plaire.“⁴¹¹ Chevriers Verteidigung dieser neuen „aristokratischen“ Komödie verdeutlicht exemplarisch den Wandel, den diese literarische Gattung unter den Aspekten „Nützlichkeit“ und „Vergnügen“ vom 17. zum 18. Jahrhundert bezüglich des sozialen Standes ihres „Personals“ erfahren hatte.

Chevriers Text ist dabei auch für das Verständnis und die Sichtweise der Zeitgenossen auf das *tableau de mode* von entscheidender Bedeutung; die zeitgleichen

⁴⁰⁹ „[...] ces deux travers ne sauroient être attaqués trop vivement, parce qu’ils nuisent à la Société & aux Arts.“ (Chevrier 1755, S. 36-39).

⁴¹⁰ Krause 1997, S. 143.

⁴¹¹ Philipp N. Destouches, *Le Glorieux. Comédie en cinq actes. Représentée pour la première fois le 18 janvier 1732*, in: ders., *Œuvres dramatiques*, 6 Bde. Paris, 1822, Bd. 3, S. 151-293 [Nachdruck 1971] [Erstausgabe 1732], S. 153-155; Destouches ist auch, zusammen mit Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692-1754), ein Autor der sogenannten „comédie larmoyante“, die neben komischen nun auch sentimentale Elemente zur Rührung des Zuschauers einsetzt. Diese ist m. E. für das Verständnis des *tableau de mode* unerheblich. Siehe zur „comédie larmoyante“: Deborah Steinberger, *Spectacles of Intimacy: A New Look at the Comédie larmoyante*, in: *Esprit Créateur*, 1999, Fall; 39 (3), S. 64-75; zur „bürgerlichen“ Komödie siehe auch Ella Snoep-Reitsma, *Chardin and the Bourgeois-Ideals of his Time, I. und II.*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1973, S. 156-158.

Modegemälde sind im Gegensatz zur Komödie bislang einzig unter dem Stichwort der *plaisirs* beschrieben worden. Eine sittenbildende Aufgabe, wie sie zum Beispiel der Komödie beigemessen wurde, ist dem Modegemälde bislang abgesprochen worden, auch wenn es, ähnlich wie Guer oder auch Chevrier in ihren Texten, die tatsächlichen Lebensumstände des Adels thematisiert.

Zur Gattungshierarchie des 17. und 18. Jahrhunderts

Die ständisch motivierte Kritik, die, folgt man Chevrier, mit der „hohen“ Komödie zum Ausdruck gebracht wurde, basierte noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf der aristotelischen „Poetik“. Aristoteles hatte für die verschiedenen literarischen Gattungen eine klare soziale Trennung der Figuren vorgeschrieben. Waren die Helden der Tragödie als derjenigen Gattung, die die „Ereignisse aus der Mythologie und der Historie behandelte“, hohen Standes, so blieben der Komödie die Themen aus dem Leben der niederen Stände (Bauern, Soldaten, Bürger) vorbehalten.⁴¹² „Realismus“, schreibt Katharina Krause treffend, „war damit in sozialer Sicht nicht neutral.“⁴¹³ Vor diesem Hintergrund der ständisch gegliederten Gesellschaftsstruktur des französischen *Ancien Régime* ist auch André Félibiens (1619-1695) Etablierung einer Gattungshierarchie im Vorwort zu den „Conférences“ (1667) zu verstehen.⁴¹⁴ In Parallele zu Aristoteles' Definition der Tragödie waren sogenannte „sujets nobles“ aus der profanen und christlichen Geschichte oder etwa der Mythologie einzig der Historienmalerei vorbehalten; darüber hinaus richtete sich die Historie an Vertreter der ersten beiden Stände, die Félibien mit den *grands hommes* ausweist. In Félibiens kunsttheoretischer Perspektive werden die Begriffe „noblesse“ und „noble“ –

⁴¹² Aristoteles, *Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon*, Stuttgart, 1979, Nr. 5, S. 29-30; in ähnlicher Weise noch bei Dubos 1993, S. 20-21 („Première partie, Section 7, Que la tragédie nous affecte plus que la comédie, à cause de la nature des sujets que la tragédie traite.“).

⁴¹³ Krause 1997, S. 142.

⁴¹⁴ André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 (1668)*, wiedergegeben bei Alain Mérot (Hg.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996, S. 43-59. Für eine kritische Analyse der entscheidenden Textstelle der *Préface*: Gaetgens, B. 2002, S. 165-171; siehe auch Thomas Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720, Revue de l'esthétique*, Nr. 31-32, 1997, S. 195-196: Félibiens Gattungshierarchie bettet sich in eine Neustrukturierung der gesamten staatlichen Verwaltung ein. Nach Kirchner integriert sich die Gattungshierarchie in einen politischen Kontext und korrespondiert einerseits mit einer sozialen Hierarchie. Andererseits, angesichts durchlässiger sozialer Barrieren und einer „perte de pouvoir de la noblesse et la montée parallèle de la bourgeoisie“, die eher eine Nivellierung denn eine Akzentuierung der sozialen Hierarchie provoziere, will Kirchner die Hierarchie der Gattungen nicht als eine „simple reflet de la hiérarchie sociale“ verstanden wissen. Der Autor führt zwar richtig aus, daß das gesellschaftliche Ziel des Bürgerlichen die nächsthöhere gesellschaftliche Gruppe sei, läßt allerdings außer Acht, daß bei Erreichen des aristokratischen Status automatisch dessen Normen und Verhaltensweisen übernommen werden mußten und dies die Akzeptanz durch den Adel bestimmte. Das Kopieren des aristokratischen Vorbildes implizierte besonders bei sozialen Aufsteigern einen bestimmten Aufbau der Kunstsammlungen. Dies gilt in dieser Form zumindest noch für das 17. Jahrhundert.

im übertragenen Sinne verwendet – zunächst als ein Stilmerkmal der Künste herangezogen, „das in Form und Inhalt Gesinnung und Ausdruck der adeligen Gesellschaft als Vorbild intendiert.“⁴¹⁵ An die Historienmalerei wurde der Anspruch gestellt, die alleinige Gattung zu sein, in der aristokratische (Herrscher-) Tugenden sichtbar würden. Noch Claude-Henri Watelet (1718-1786) versteht in seiner Gattungsdefinition des „Genre“ (1792) unter „sujets nobles“ nur solche Themen, in denen „les vertus sublimes“ aufleuchteten, beziehungsweise die die „qualités héroïques“ und „les sentiments qui honorent l’humanité“ einbezögen.⁴¹⁶ Das Genre im Sinne der Genremalerei, von Félibien in Ermangelung einer eigenen Bezeichnung unter dem Überbegriff „sujets moins nobles“⁴¹⁷ zusammengefaßt und als Sphäre der „actions ordinaires & basses“⁴¹⁸ beschrieben, besitze nach Félibien dagegen „peu d’esprit“, interessiere nur momentan und werde kaum von gelehrten Personen gesammelt. „Genredarstellungen“ sind bei Félibien lediglich in einem sozial niederen oder mittleren Milieu denkbar, wie sie in den Wirtshausszenen und vergleichbaren Darstellungen der *Bambochades* vor allem bei den Niederländern auftraten.⁴¹⁹ Deutlich wird, daß die Diskussion um die Nachahmung der Natur in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts für die Genremalerei einzig in Parallele zur niederländischen Feinmalerei oder der Stillebenmalerei geführt wurde. Damit blieb sie einer bürgerlichen Sphäre verhaftet. In

⁴¹⁵ Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf, 1972, S. 396-399; siehe André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres anciens et modernes*, Bd. 5, Paris, 1688 [Nachdruck 1972], S. 255. Gegenbegriffe zu „Noblesse“ sind „bas, trivial, vulgaire“ und in milderer Form „populaire“.

⁴¹⁶ Siehe den Beitrag „Noble (adj.) & Noblesse (subst. fem.)“ in: Claude-Henri Watelet und M. Lévesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure / par M. Watelet, de l’Académie Française, Honoraire de l’Académie royale de Peinture & Sculpture & M. Levesque, de l’Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 5 Bde., Paris, 1792, Bd. 3, S. 597. In diesem Sinn verweist Watelet auch unter dem Begriff „Trivial, (adj.)“ auf die niederen und gewöhnlichen Themen („Ce qui est bas & commun.“), die keinesfalls von der Historienmalerei sondern von den „genres inférieurs“ behandelt werden sollten (Watelet / Lévesque 1792, Bd. 2, S. 412). Nach Knabe beschreibt Watelet, wie der Begriff „noblesse“ seine „ursprüngliche Beziehung zu dem Verhalten einer gesellschaftlichen Schicht verliert.“ (Knabe 1972, S. 398); siehe auch Marianne Roland-Michel: „Dans le même registre, Watelet, mettant en parallèle avec les auteurs de comédie „Watteau, Lancret et quelques artistes modernes qui ont prit pour objets des actions de la vie commune [...]“ (Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris, 1994, S. 190).

⁴¹⁷ André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens [sic] Peintres anciens et modernes*, Bd. 4, Paris 1685 [Nachdruck 1972], S. 147-148.

⁴¹⁸ Félibien 1685, S. 321.

⁴¹⁹ Zwar billigt Félibien 1688 im vierten Band seiner *Entretiens* – abweichend von seinen zwanzig Jahre zuvor publizierten Äußerungen – dem Maler einfacher Bildthemen zumindest zu, es mittels technischer Perfektion und einer täuschenden Nachahmung der Natur zu „größtmöglicher Meisterschaft“ zu bringen. Die einmal formulierte Hierarchie der Gattungen und ihre soziale Zuordnung stellt er aber nicht in Frage (Gaehtgens, B. 2002, S. 158-171, Nr. 15). Zur Gattungshierarchie im 17. Jahrhundert siehe auch: McTighe 1998, S. 23-26; Emmanuelle Hémin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genf, 2003, S. 126, S. 133-142, S. 178-180; generell zur Frage der Nachahmung im 18. Jahrhundert: Herbert Dieckmann, *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: H.R. Jauff (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München, 1969, S. 29-186; Ludwig Tavernier, *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochin d. J.: ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.], 1983; einen guten Überblick zur Theorie der Nachahmung bietet ebenfalls: Constance Peres, *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos*, in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim [u.a.], 1990.

diesem Sinne beschreibt noch Diderot in seinem „Essai sur la peinture“ (1777) den „peintre de genre“ als einen „pur et simple imitateur, copiste d’une nature commune“, und widersteht so der Versuchung, die „Sujets“ der *tableaux de mode* – also den Hof und die *gens du monde* – als „gewöhnlich“ abzuwerten, da die Modegemälde für ihn zum Genre allgemein zählten.⁴²⁰

Den Wunsch eines aristokratischen Publikums – gleich den holländischen Bürgern – sich selbst in einer ausschnitthaften und „idealisierten“ Lebenswirklichkeit in Genregemälden abgebildet zu sehen, die nicht moralisch erhebend oder heroisch, wie etwa die zeitgenössische Schlachtenmalerei, waren, stellte eine akademisch geprägte Kunsttheorie vor ein unlösbares Problem.⁴²¹ In der kunsttheoretischen Behandlung des Genres war das aristokratische Modegemälde als eigenständige Gattung der Malerei kein [explizites] Thema, es hätte jedoch in der Gattungshierarchie aufgrund des hohen Standes und des „Vorbildcharakters“ seines Bildpersonals zwischen Genre und Historie eingeordnet werden können, wie dies etwa Gérard de Lairesse in „Het Groot Schilderboek“ (1707) für die holländische „hohe“ Genremalerei vorgeschlagen hatte.⁴²² Dennoch beschäftigten sich ab den 1720er Jahren vermehrt Maler der Akademie mit eben den Themen beschäftigten, deren Existenz die Kunsttheorie nicht zur Kenntnis nahm. Zumindest für Chardin ist bezeugt, daß der soziale Stand des Bildpersonals durchaus als ein gängiger Parameter für die Wertung seiner Genreszenen herangezogen wurde. Cochin berichtet in seiner Lebensbeschreibung des Malers, einige der Bildthemen Chardins seien dadurch aufgewertet worden, indem der Maler ein in der Gesellschaft höherstehendes Bildpersonal wiedergegeben habe: „De là s’est ensuivi un nombre de tableaux très intéressants dont les sujets se sont ensuite annoblis par un choix plus élevé dans les personnages. Tels sont les tableau de la Gouvernante et La Dame variant ses amusements.“ <Abb. 74 und Abb. 75> Die Tatsache, daß das Gemälde „La Dame variant ses amusements“ (1751) für die Sammlung Ludwigs XV. gemalt wurde, hatte diese Äußerung sicherlich bestimmt. Der König konnte schließlich kaum als ein – wie Félibien es beschreibt – „geistloser“ Sammler gelten.⁴²³

⁴²⁰ Denis Diderot, *Traité du beau suivi de Essai sur la peinture et pensées détachées sur la peinture. Présentation de Robert Ganço*, Paris, 1973, S. 114. Zumindest beim Abbé Le Blanc in seinem „Lettre sur l’Exposition des ouvrages“ (1747) wird der Charme der niederländischen Genremalerei mit deren Naturnähe begründet. Zu dieser Diskussion Michel 1993, S. 230-231.

⁴²¹ „Genreszenen aus dem Alltag hoffähiger ‚gens de qualité‘ waren“, schreibt Katharina Krause unter Rückgriff auf die Diskussionen um die Komödie bei Aristoteles, „im Kanon einer ständisch geprägten Gattungslehre [bis weit in das 18. Jahrhundert] nicht denkbar.“ (Krause 1997, S. 141).

⁴²² Vgl. Gaechtens, B. 2002, S. 210-226; sowie Barbara Gaechtens, in: Bailey / Conisbee / Gaechtens 2004, S. 46-47, zu Gérard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.

⁴²³ A. Pascal und R. Gaucheron, *Documents sur la vie et l’œuvre de Chardin*, Paris, 1931, S. 8; siehe auch: Snoep-Reitsma 1973, S. 162-163: „Cochin, the secretary of the Académie, praised Chardin in his biography of the

Chardins Beispiel verdeutlicht, daß sämtliche Versuche, den Adel – den entscheidenden Träger der Macht – in die Parameter von Nutzen und Vergnügen einzuordnen, ein hoch brisantes, politisches wie soziales Unterfangen darstellte, dessen Scheitern allzu wahrscheinlich war. Nur so erklärt sich die bewußte Einschränkung bei Chevrier, einzig die moralisch verwerflichen Mitglieder des Adels zum Gegenstand der Komödie machen zu können, beziehungsweise – in Parallele zum lächerlichen *bourgeois* des 17. Jahrhunderts – mit dem tölpelhaften Parvenü und der mißlungenen Kopie des *Petit-Maître* die von der *noblesse d'épée* verlachten und mit Distanz bedachten „annoblis“ darzustellen.⁴²⁴ Chevrier versichert sich somit nicht nur der Unterstützung eines in großen Teilen aristokratischen Publikums, das – in Zeiten der Aufklärung – die moralische Aufgabe der Komödie, insofern sie weiterhin amüsierte, durchaus zu akzeptierten bereit war. Mit einem intellektuellen „Spagat“ blieb Chevrier zwar „staatskonform“, indem er zumindest den zweiten Stand generell aus seiner Komödientheorie ausschloß. Allerdings gibt er sich auch als Aufklärer, indem er die Laster der Gesellschaft, den Adel eingeschlossen, sichtbar machen und zur Tugend aufrufen möchte. Gleiches gilt für Diderot, der an einem späteren *tableau de mode* – hier Baudouins erotischer Gouache „Le Couché de la Mariée“ <Abb. 76> (im Nachstich) – einige aristokratisch-mondäne Verhaltensnormen als moralisch verwerflich beschreibt: „Toujours petits tableaux, petits idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître; faites pour des petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût.“⁴²⁵ Seine Kritik im Salon von 1767 unterstreicht die bereits bei Chevrier lesbaren Diskussionsstränge: Erstens gibt es Verhaltensweisen und soziale „Qualitäten“ innerhalb der Aristokratie, die, von einem bürgerlich-moralischen Standpunkt aus gesehen, keineswegs vorbildlich seien. Diese eigneten sich allerdings nicht als Bildthema, denn Diderot billigt der Malerei eine

painter for the qualities that were so highly rated in the Dutch – colour, a feeling for simplicity and uncompromising truth to nature. But he adds pointedly that Chardin knew how to ennoble his figures.“ Zum Gemälde „La Gouvernante“ (1739): Philipp Conisbee, in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 208-209, Nr. 39; zu „La Serinette ou La Dame variant ses amusements“ (1751): Pierre Rosenberg, *Chardin*, Ausstellungskat. Paris, Düsseldorf, London und New York, Paris, 1999, S. 264-267, Nr. 68 und 69; Evan H. Turner, „La Serinette“ by Jean-Baptiste Chardin. *A study in patronage and technique*, in: *GBA*, Bd. 49, Mai-Juni, 1957, S. 306-307; Snoep-Reitsma 1973, S. 224-229.

⁴²⁴ Siehe zur Frage der frisch nobilitierten Mitglieder des Adels: Wolfgang Mager, *Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630-1830*, Stuttgart [u.a.], 1980, S. 86-87.

⁴²⁵ Jean Adhémar und Jean Seznac (Hg.), *Diderot. Salons*, 4 Bde., Oxford, 1957-1967, Bd. 3, 1963, S. 197; zur Verwendung des Begriffes „Boudoir“ in der Kunstkritik: Casid 2003; siehe auch Émile Dacier, *La Gravure en France au XVIIIe siècle- La Gravure de genre et des mœurs*, Paris [u.a.], 1925, S. 79-80; zur Verwandtschaft der Werke Baudouins mit den höfischen Genreszenen de Troys siehe Elise Godmann-Soellner, *Boucher's Madame de Pompadour at her toilette*, in: *Simiolus*, Bd. 17, Nr. 1, 1987, S. 57-58. Siehe auch die Kritik von Élie Fréron, wonach die *connoisseurs* die Komposition als „ingénieuse“ und andere das Thema als „piquant“ beschrieben haben. (*Année littéraire*, 1767, Bd. VI, S. 88-89; wiedergegeben bei Sophie Barthélemy, Jean-Paul Péron und Jean Balcou, *Élie Fréron, polémiste & critique d'art*, Ausstellungskat. Quimper, 1998, S. 148-149).

moralbildende Aufgabe zu, die sich, im Gegensatz zur Komödie, ausschließlich mit dem *exemplum virtutis* einholen lasse. Die Vorliebe für die Bildmotive des *tableau de mode* siedelt Diderot auch deshalb in einem sozialen Milieu an, das allgemein „verachtet“ und auch von Seiten der *noblesse d'épée* angegriffen wurde: Rezipienten dieser Art von Bildern seien Personen ohne Sitten und Geschmack, nämlich Finanziers, mondäne Adelige wie *Petits-Maîtres* oder auch Kurtisanen. Daß jedoch auch der Hofadel und der König selbst zu den Sammlern solcher Genregemälde zählten, wagt Diderot nicht zu schreiben, so daß diese Auseinandersetzung um die Verbildlichung von adeligem *savoir-vivre* wie Galanterie und Libertinage im Genrebild Diderot letztlich zu einem mehr oder weniger versteckten Angriff auf den Adel diene.

Darstellungsformen des Adels auf der Bühne – Molière bis Marmontel

Letzten Endes war die Diskussion um die Frage, ob die „tatsächlichen“ Lebensumstände der Aristokratie in den Künsten behandelt werden dürfen, eine reine Scheindebatte. Denn der Adel stand schon seit dem 17. Jahrhundert auch in der Komödie auf der Bühne, und sorgte dort für die Erheiterung eines in großen Teilen aristokratischen Publikums. Molière, den Chevrier als Beispiel für die althergebrachte Form dieser Gattung anführte, stellte zwar durchaus den lächerlichen Parvenu (z. B. „Le Bourgeois gentilhomme“) dar. Als komische Figur funktionierte dieser indes nur in Anlehnung oder Abgrenzung zum Adel. „En général“, schrieb Marmontel in der *Encyclopédie* (1753), „les caractères ne se développent que par leurs mélanges [*sic*]“. ⁴²⁶ Bereits Molières besonders satirische Aufführungen zielten auf die lächerlichen Mitglieder des Hofadels, die er zum Beispiel in dem „Impromptu de Versailles“ (1663) und in der „Ecole des femmes“ (1663) zunächst dem Hof darbot, um sie dann – dem elitären Umfeld entzogen und Standesgrenzen verwischend – dem Urteil des

⁴²⁶ M. de Marmontel, in: Diderot / d'Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682 („Comique, subst.). Vergleiche dagegen die Interpretation von Destouches' „Glorieux“ (1732) bei Katharina Krause, wonach „ein Graben zwischen der Theorie in den Vorworten und dem Personal der Stücke“ bleibe. Destouches' Lisimon sei ein „riche bourgeois ennobli“, „dessen Tochter einen Grafen heiraten soll – eine Situation, die dem Schwertadel die Distanzierung zu dem Stück“ erlaube (Krause 1997, S. 142-143). Betrachtet man die Person des „Comte de Tuffière“ näher, so wird allerdings die Lächerlichkeit dieses Aristokraten deutlich, der sich ständig auf Geburt und Rang beruft („Les gens de ma naissance / Sont un peu délicats sur les distinctions [...]“) und im Verkehr mit dem reichen „ennobli“ und mit Blick auf dessen Vermögen seinen Stolz ablegen muß. Hierzu wird er von Lisimon – den Grafen dutzend und sein finanzielles Gewicht in die Waagschale werfend – deutlich aufgefordert: „Mais aussi, si tu veux que je sois ton beau-père, / Il faut baisser d'un cran, et changer de manière, / Ou sinon, marché nul.“ (Destouches 1822, S. 218). Für eine ähnliche Deutung des Verhältnisses von Adel und *bourgeoisie* bei Destouches: Aleksandra Hoffmann-Lipońska, *Les éléments bourgeois dans la comédie de Ph. Néricault Destouches*, in: Mieczysław Klimowisz und Aleksander Wit Labuda (Hg.), *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Échanges. Actes du Colloque Karpacz 18.-22. April 1983*, Wrocław, 1985, S. 113-123.

sich aus Adel und Bürgertum zusammensetzenden, städtischen Publikums vorzuführen.⁴²⁷ Hartmut Stenzel hat für Molière das Verhältnis von Komödie und Entwicklung des bürgerlichen Denkens im 17. Jahrhundert unter dem Stichwort der „moralité du théâtre“ untersucht. Molières Infragestellung der überkommenen Hierarchie des Gattungssystems, indem er der Komödie auf Grund ihres Wirklichkeitsbezuges einen höheren Stellenwert als der Tragödie zuweist, deren „traditionelle Handlungselemente [...] nicht mehr zeitgemäß und realitätsfern“ seien, zielen vor allem auf eine Negierung aristokratischer Wertvorstellungen.⁴²⁸ Auch wenn Stenzel letztendlich bei Molière nur eine Vorform für die Entwicklung einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“ im Sinne Jürgen Habermas' sehen möchte, wird deutlich, daß dieser die Komödie als besonders geeignet ansah, eine moralische Wirkung zu erzielen, indem mit der Darstellung des *ridicule* als Negativbeispiel nun auch die lächerlichen, moralisch verwerflichen Mitglieder des Adels miteingeschlossen werden.⁴²⁹ Die politische Brisanz dieser neuen Komödie wurde von den erklärten Gegnern Molières, zumeist den Anhängern der adels- und kirchentreuen Fraktion, erkannt: Nach Jean Donneau de Visé (1638-1710) verspottet Molière mit einem „certain air de qualité“ ein entscheidendes Merkmal, das den Adeligen vom *bourgeois* trenne und somit die Ordnung des Staates garantiere. Schließlich sei das Königreich der Lächerlichkeit preisgegeben und der gesamte Adel in Verruf gebracht: „[...] puisque c'est tourner le Royaume en ridicule, railler toute la noblesse et rendre méprisables, non seulement à tous les François, mais encor [*sic*] à tous les Estrangers, des noms éclatans pour qui l'on devoit avoir du respect.“⁴³⁰ Das Urteil erstaunt, denn die höfisch-aristokratische Galanterie war bereits im 17. Jahrhundert eine der etablierten Wesenszüge der französischen Komödie.⁴³¹ Später kritisierte dann Crébillon mit seinen satirischen Romanen ebenfalls „die Laster und Modelaunen der „guten Gesellschaft“ als lächerlich.“ Die Zeitgenossen erkannten eindeutig die Zielrichtung der Arbeiten Crébillons, in denen der Autor „die privilegierte

⁴²⁷ Hierzu: Günter Berger, *Der komisch-satirische Roman und seine Leser. Poetik, Funktion und Rezeption einer niederen Gattung im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1984, S. 192-200 („2.4.4.3. Kritik am Adel“); und Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München, 1987, S. 139-143. Bei den verwerflichen Mitgliedern des Adels handelte es sich, folgt man dem „ungezierten und natürlichen“ „honnête homme de cour“ Dorante in Molières „Critique de l'ecole des femmes“ (1663), um ein Dutzend Herren „qui déshonorent les gens de la cour par leurs manières extravagantes et qui font croire parmi le peuple que nous nous ressemblons tous.“ (Zitiert nach Stenzel 1984, S. 141).

⁴²⁸ Stenzel 1987, S. 144-145 und S. 222-236.

⁴²⁹ Stenzel 1987, S. 233-234.

⁴³⁰ Jean Donneau de Visé, *Zélinde, ou La véritable critique de L'Escole des femmes*, in: Georges Mongrédien (Hg.), *La Querelle de l'Escole des femmes*, 2 Bde., Paris, 1971, Bd. 1, S. 61 („Elomire [=Molière] veut tourner en ridicule un certain air de qualité qui les distingue des Bourgeois [...]“); und ders., *Lettre sur les affaires du theatre*, in: Georges Mongrédien (Hg.), *La Querelle de l'Escole des femmes*, 2 Bde., Paris, 1971, Bd. 2, S. 301-302; siehe auch Stenzel 1982, S. 142.

⁴³¹ Siehe hierzu Lea Caminiti-Pennarola, *Saint-Evremond et le genre de la comédie*, in: Suzanne Guellouz (Hg.), *Saint-Evremond au miroir du temps. Actes du colloque du tricentenaire de sa mort, Caen-Saint-Lô, 9-11. Oktober 2003*, Tübingen, 2005, S. 23-48, vor allem S. 25-31.

Stellung des Adels, die Sittenlosigkeit der Frauen von Stand und die sittliche Dekadenz der vornehmen „Welt“ attackierte und die er mit „satirischen Angriffen auf aktuelle politische und kirchliche Mißstände, Persönlichkeiten des Hofes, Schriftsteller [...]“ verband.⁴³²

Diese politisch-sozialen Prämissen vor Augen, versuchte die Komödientheorie im 18. Jahrhundert eine für den Adel eigene „realitätskonforme“ Darstellungsweise zu propagieren, die sich an den besonderen gesellschaftlichen Verhaltensnormen orientierte, die diesem Stand eigen waren. Auch wenn die Komödie, diese „imitation des mœurs mise en action“ in Anlehnung an Molière ihr Personal in einer „imitation exagérée“ darstelle, könne sie – so Marmontel in der *Encyclopédie* (1753) – auf zweierlei Weise das Publikum erheitern: „Ces images [les défauts de nos semblables] nous font sourire, si elles sont peints avec finesse: elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappans qu’inattendus, sont aiguisés par la surprise.“⁴³³ Eine Darstellung der [französischen] Nation in der Komödie dürfe allerdings weder grob noch überzeichnend sein, sondern müsse, so Marmontel, auch der Galanterie, der Höflichkeit und der *sociabilité* als Teilen eines besonderen Nationalcharakters Rechnung tragen: „Mais une nation douce & polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentiments & ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des lois, où l’on est condamné à vivre seul dès qu’on veut vivre pour soi-même; cette nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienséances. Tel est le comique François [...]“⁴³⁴ Sah sich Molière noch härtester Kritik aus dem Bereich des Adels ausgesetzt, so wurden die Autoren, die sich diese Leitlinien zu eigen machten, vor allem von einem aristokratischen Publikum rezipiert. Dabei wirkte diese neuartige, satirisch abgeschwächte Darstellung des Adels sicherlich konfliktentspannend.

Marmontel unterteilt die Komödie – in Abgrenzung zur Farce („La farce est l’insipide exagération, ou l’imitation grossiere d’une nature indigne d’être présentée aux yeux des honnêtes gens.“) – in drei Untergattungen, die jeweils einem gesellschaftlichen Stand entsprechen: „Le genre comique François [...] se divise en comique noble, comique

⁴³² Beide Zitate: Funke 1972, S. 284; generell a.a.O., S. 282-303 („6.7. Satirische Elemente im Werk Crébillons“).

⁴³³ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 665.

⁴³⁴ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 668. Die Schwierigkeit, den besonderen [National-]Charakter darzustellen, hat ebenfalls Baillet de Saint-Julien in seiner „Lettre à M. Ch[ardin] sur les caractères en peinture“ (1753) thematisiert: „Les caractères sont aux passions ce qu’est le Comique à la Tragédie. Il faut un tout autre art pour peindre les uns que pour rendre les autres. Un Petit-Maître est certainement plus difficile à bien représenter qu’un Conquérant, un Pédant qu’un Philosophe, un Grondeur qu’un Furieux. Il faut milles nuances toutes plus délicates les unes que les autres pour rendre ces premiers; tandis que pour personifier les seconds il ne faut souvent que de grands mots sonores & des pompeuses exclamations.“ (Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettre à M. Ch[ardin] sur les caractères en peinture, suivie d’une Lettre de M. des R. à M. le Comte de***, contenant quelques jugemens sur le Salon, & divers Ouvrages qui ont paru à ce sujet*, Genf, 1753, S. 8).

bourgeois, & bas comique.“⁴³⁵ Diese ständisch-soziale Unterscheidung korrespondiert im übrigen mit einer vergleichbaren Unterteilung der Genremalerei in ein „niedereres“, „mittleres“ und „hohes“ Genre gemäß der dargestellten sozialen Schicht, die von der Kunstgeschichte im Sinne einer aus dem mittelalterlichen Ständesystem überkommenen Wertung formuliert wurde und als Unterscheidungskriterium bis weit in das neunzehnte Jahrhundert seine Gültigkeit beibehielt.⁴³⁶ Der „comique bourgeois“, so Marmontel, thematisiere in Fortsetzung der Molièreschen Komödie vor allem den anmaßenden und somit lächerlichen *bourgeois*: „Les prétentions déplacées & les faux airs sont l’objet principal du comique bourgeois. Les progrès de la politesse & du luxe l’ont rapproché du comique noble, mais ne les ont point confondu. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu’autrefois, traite de grossier tout ce qui n’a pas l’air du beau monde. C’est un ridicule en plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises.“⁴³⁷ Der „comique bas“ wird dagegen einzig in Parallele zur niederländischen Malerei verstanden: „Le comique bas, ainsi nommé parce qu’il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux Flamands, le mérite du coloris, de la vérité & de la gaieté. Il a aussi sa finesse & ses graces; & il ne faut pas le confondre avec le comique grossier [...]. Le comique bas [...] est susceptible de délicatesse & d’honnêteté; il donne même une nouvelle force au comique bourgeois & au comique noble, lorsqu’il contraste avec eux. [...] Ces [...] scenes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l’art, se répète dans toute sa simplicité.“ Da nun auch das einfache Volk mittlerweile „Qualitäten“ wie *délicatesse* und *honnêteté* in sich vereine, seien es der Adel und das reiche Bürgertum, die auf Grund ihres verwerflichen und grotesken Verhaltens zum

⁴³⁵ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 681-683 („Comique, subst.); siehe hierzu auch: Krystyna Gabryjelska, *Le genre comique dans l’Encyclopédie de Diderot*, in: Mieczyslaw Klimowisz und Aleksander Wit Labuda (Hg.), *Le Théâtre dans l’Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Échanges. Actes du Colloque Karpacz 18.-22. April 1983*, Wrocław, 1985, S. 221-233, und Katherine Astbury, *Marmontel’s theories on comedy and his moral tales: the influence of prose on the theatre in the second half of the eighteenth century*, in: Derek Connon und George Evans (Hg.), *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford [u.a.], 2000, S. 171-184.

⁴³⁶ Noch bei Kugler wird die Genremalerei als Darstellung der „Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen“ definiert und in die Gruppen „niedereres“ und „höheres“ Genre unterteilt, denen sich noch das „italienische“ Genre zugesellt. Eine „eigentümliche Erscheinung“ bilden auch die französischen Genremaler mit „jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen“, die solche Szenen zwar nicht mit „energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen präziösen Anmuth darzustellen“ vermochten. (Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842, S. 826-830; für eine Einordnung von Kuglers Schriften in die kunsttheoretische Debatte zur Genremalerei siehe Gaechtgens, B. 2002, S. 384-390). Zu Fragen der Terminologie zur Genremalerei im frühen 18. Jahrhundert siehe auch Kapitel I.3.

⁴³⁷ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682-683. Noch bei La Font de Saint-Yenne („Réflexions“, 1747) wird die Genremalerei, die als eigene Gattung noch nicht formuliert war, einzig mit der holländischen „bürgerlichen“ Feinmalerei gleichgesetzt. Wenngleich deren Effekte und Nachahmung der Wirklichkeit lobenswert seien, wertet La Font de Saint-Yenne die dargestellten Themen als meistenteils „grossiers, ignobles, sans pensées, et sans intérêt“. Die Kunsttheorie verschweigt vollkommen das Modegemälde, da die Aristokratie als Bildsujet nicht mit den gängigen Werturteilen betrachtet werden kann. (vgl. La Font de Saint-Yenne 2001, S. 54).

Lachen reizen würden: „Les amours d’une bourgeoise & l’ivresse d’un marquis, peuvent être du comique grossier, comme tout ce qui blesse le goût & les mœurs.“⁴³⁸

Eine Darstellung des „comique noble“ müsse indes dem Umstand Rechnung tragen, daß größtenteils die *monde* in ihrem Auftreten keineswegs grob oder grotesk, sondern zivilisiert und geziert sei: „Le comique noble peint les mœurs des grands, & celles ci different des mœurs du peuple & de la bourgeoisie moins par le fond, que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers, leurs ridicules moins choquans; ils sont même, pour la plûpart, si bien colorés par la politesse, qu’ils entrent dans le caractère de l’homme aimable: ce sont des poissons assaisonnés que le spéculateur décompose; mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins encore de les saisir. On s’amuse à récopier le petit maître sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, & dont la peinture n’est plus qu’une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir [...]. Independamment de l’étude réfléchie des mœurs du grand monde, sans laquelle on ne sauroit faire un pas dans la carrière du haut comique, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, & dont un auteur est d’abord effrayé. La plûpart des ridicules des grands sont si bien composés, qu’ils sont à peine visibles. Leurs vices sur-tout ont je ne sais quoi d’imposant qui se refuse à la plaisanterie [...].“⁴³⁹ Hier trifft sich Marmontel mit Chevrier, der ebenfalls darauf hingewiesen hatte, daß man zur *bonne compagnie* gehören müsse, um deren wahre verwerfliche Natur zu erkennen. Bei Marmontel wirkt sich allerdings die Idee, daß das außenstehende und uneingeweihte Nichtmitglied der feinen Gesellschaft kaum die Möglichkeit habe, die Laster der *monde* zu erkennen, noch stärker aus; die *bonne compagnie* gebe sich so bedeutend und Respekt erheischend, daß sie den Kritiker einschüchtert und sich damit einer kritischen Betrachtung entzieht. Die Indikatoren, die Marmontel dem Kritiker zur Erkennung des moralisch-fragwürdigen Verhaltens der *grand monde* an die Hand gibt, bleiben gewollt unscharf: Schließlich sei jedes, auch nicht groteske Verhalten der *monde* suspekt und könne – unter dem Deckmantel von Galanterie und Höflichkeit – als Laster entlarvt werden. Stimmt man mit Niklas Luhmanns systematischer Analyse in „Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft“ (1980) überein, dann braucht die Kritik am Verhalten der *grand monde* also gar nicht explizit formuliert zu werden, denn die Gesellschaft ordnet sich nicht mehr allein nach sozialen Schichten, sondern „die Einteilung nach Funktionssystemen [bestimmt] die Primärdifferenzierung der Gesellschaft. [...] Die Schichtung gilt nicht mehr als die natürliche Ordnung, sie wird nur noch als Erfordernis der Aufgabenteilung und als

⁴³⁸ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682-683.

⁴³⁹ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682.

Gewohnheit gesehen.“⁴⁴⁰ Und in diesem neuen System konnte eine von Amtshierarchie und Politik abgekoppelte Oberschicht, die gezwungenermaßen Müßiggang und *civilité* kultivierte, aus Sicht des (arbeitenden) Bürgertums nur negativ beurteilt werden. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen „spezifische bürgerliche Wertungen das zu füllen, was auch für den Adel als „*mérite*“ gelten und zum Beispiel eine Nobilitierung rechtfertigen kann.“⁴⁴¹ Dabei ist „[die] Kritik [...] so raffiniert angelegt, daß sie gar nicht formuliert zu werden braucht. Und sie zielt angesichts einer gegebenen Ordnung des sozialen Aufbaus auch nicht auf eine andere Gesellschaft [...]“⁴⁴²

Eine festzwingende Folge der realistischen Darstellung von Verhaltensnormen die – wie die Galanterie oder die Libertinage, in der *monde* zur „Tugend“ oder zu einem Qualitätsmerkmal in bewußter Negierung überkommener christlich-moralischer Werte und Ideale (z.B. *bonnête homme*) hochstilisiert wurden – war schließlich deren negative Betrachtung durch die Öffentlichkeit. Bezogen auf die (Genre-)Malerei – und die Darstellung der *bonne monde* in der Literatur – bedeutet dies, daß sich die feine Gesellschaft gerade in der Lust, sich und ihre Lebensumstände wie in einem Spiegelbild zu sehen, auf lange Sicht gesehen selbst demontierte. Bereits Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d’Argens (1704-1771) hatte eindringlich vor den Folgen gewarnt, die sich aus der Verbreitung der Themen ergeben würden, die eigentlich nur vom Adel beziehungsweise den *bonnêtes gens* verstanden werden könnten, und nun dem gemeinen Volk zur Beurteilung preisgegeben würde. Mit Bezug auf die *Réflexions* (1719) des Abbé Du Bos, der bei der Beurteilung von Kunstwerken den Vorrang des Gefühls („sentiment“) vor dem Verstand („raison“) beschrieben hatte, schrieb d’Argens in den „Mémoires secrets de la République des lettres“ (1744): „Le système général de M. l’abbé du Bos souffre quelque [*sic*] difficultés. Il [Du

⁴⁴⁰ Luhmann 1980, S. 82-83.

⁴⁴¹ Luhmann 1980, S. 94-95.

⁴⁴² Vgl. Luhmann 1980, S. 89-90; Luhmann hat eine „Art « Dialektik » der Oberschichtenkritik“ bereits für die ältere Literatur aufgezeigt. „Man geht zum Beispiel davon aus,“ schreibt Luhmann, „daß die für die Oberschicht schon ausdifferenzierten Funktionen Muße (Freistellung) erfordert. Andererseits ist Müßiggang aller Laster Anfang. Es kommt also darauf an, die Oberschichten zu beschäftigen – und sei es mit Tanzen. [...] Die Oberschicht wird begriffen als eine Gruppe von Personen, die mehr Möglichkeiten des Handels haben und in ihren Intentionen auf weniger Widerstand stoßen. Und daraus folgt, daß in dieser Schicht die typischen Merkmale des Menschen sich in besonderer Stärke ausprägen. Die Anthropologie gilt allgemein, aber sie wird in der Oberschicht mit besonderer Intensität realisiert. (Luhmann 1980, S. 89-90 („Kapitel 2., Interaktionen in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert, Teil III.“)) Dieser Sachverhalt wird von Luhmann an Themen der neuen Anthropologie vorgeführt: „Die Lehre von den Affekten, den Passionen, dem Eigeninteresse zielt deutlich auf Oberschichtenverhalten – so selbstverständlich, daß es nicht ausgesprochen wird, sondern an Implikationen und Illustrationen abgelesen werden muß.“ (a.a.O., S. 90); „Niklas Luhmann [schreibt Reichhardt zu Luhmanns Arbeit], widmet ein gewichtiges Kapitel der „Interaktion in Oberschichten“. Exemplifiziert am Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts und gestützt auf eine Fülle bislang unbeachteter Erziehungsbücher und in Kenntnis des sozialhistorischen Schrifttums interpretiert er die – auch für den *bonnête homme* wichtigen – Konventionen gesellschaftlichen Umgangs als spezifische „Übergangsemantik“ der Gesellschaft des französischen Ancien Régime während ihres Umbaus von stratifikatorischer zu funktionaler Differenzierung.“ (Reichhardt 1987, S. 182).

Bos] prétend qu'on juge mieux des ouvrages d'esprit par le sentiment, que par la raison, et par les connaissances qu'on peut avoir acquises par l'étude. Cette opinion me paroît sujette à de grands inconvéniens; et c'est soumettre les tragédies de Racine, et les pièces de Molière à la décision de tous les bourgeois les plus ignorans: c'est rendre le peuple maître du sort des meilleurs pièces. L'expérience nous a cependant montré que la Phèdre de Racine que le Misanthrope de Molière ne plurent point par le sentiment à la multitude; et que ce furent de véritables connoisseurs, qui jugent des choses par la connoissance des règles; qui soutinrent ces chefs-d'œuvres contre le mauvais goût de ceux qui ne jugent que par le sentiment.“⁴⁴³ Angesichts sich verändernder Kriterien der Bewertung sozialen Verhaltens hatte sich aristokratisches *savoir-vivre* in das Balance-System von Nützlichkeit und Vergnügen einzufügen. Die einzig auf ihre *plaisirs* bedachte libertine *monde* bot dabei genügend Anlaß für eine moralisierende Sichtweise, die dann in eine offene Sozialkritik münden sollte. Mit den Ausstellungen von *tableaux de mode* in den Salons wurde eine Öffentlichkeit erreicht, deren soziale Zusammensetzung weit über die Mitglieder der *grand monde* hinausging. Und insbesondere die Nachstiche nach Modegemälden, die über das primäre Rezipientenumfeld der Gemälde hinaus ein größeres, auch nichtadeliges Publikum erreichen konnten, werden, was ihre zeitgenössischen Rezipienten betrifft, unter gänzlich anderen Gesichtspunkten zu bewerten sein als für die exklusive Klientel der Malerei.

Die von Niklas Luhmann als Wandel beschriebene Entwicklung von einer Standes- zu einer Funktionsgesellschaft waren für die Oberschichten des 18. Jahrhunderts als solche wohl kaum „erkennbar“.⁴⁴⁴ Die Darstellung aristokratischer Verhaltensnormen kann also – zumindest aus Sicht der *grand monde* als der hauptsächlichen Rezipientengruppe – nicht einzig nach moralischen Kriterien beurteilt werden. Denn wenngleich sich auch die *monde* nicht vollständig dem Ballast eines christlich-moralisch begründeten Werturteils entziehen konnte, so gab es innerhalb der Rezipientengruppe „Elite“ oder auch „Adel“ eine eigene, standesbezogene Sichtweise auf das *tableau de mode*. Wie in der *honnêteté*-Debatte deutlich wurde, blieben für manche Gruppen innerhalb der gesellschaftlichen „Elite“ galant-libertines Verhalten oder zügelloser Luxuskonsum moralisch zweifelhaft und im Sinne

⁴⁴³ [Jean-Bapiste de Boyer, Marquis d'Argens], *Memoires secrets de la République des Lettres, ou le théâtre de la vérité, par l'auteur des Lettres juives*, 7 Bde., Amsterdam, 1737-1744 [Nachdruck 1967], Bd. 7, S. 155-156; siehe hierzu auch Dieckmann 1969, S. 50-51 und John C. O'Neal, *Nature's Culture in Du Bos's Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 17-18.

⁴⁴⁴ „Solche Umdeutungen betreffen jedoch nur Begründungen und berühren zunächst die Situationsauffassungen und Lebensmaximen der Oberschichten nicht zentral, ganz zu schweigen von einem adäquaten Verständnis der sich durchsetzenden Strukturveränderungen.“ (Luhmann 1980, S. 83); siehe auch a.a.O.: „Die Oberschichtensemantik bleibt interaktionsgebunden, registriert aber in diesem Rahmen Veränderungen, ohne sie adäquat zu begreifen. [...] aber nirgend wird der Übergang zur Moderne als eine Strukturveränderung begriffen, die historisch ohne jede Parallele ist. Erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ermöglicht ein historisches Zeitbewußtsein diesen Gedanken.“

eines überkommenen Ideals vom *honnête homme* als unvereinbar mit überkommenen aristokratischen Verhaltensnormen (vgl. Kapitel II.1.). Inwieweit diese Position die Rezeption der einzig auf das *plaisir* ausgerichteten Modegemälde beeinträchtigte, bleibt zu untersuchen. Allerdings blieb dem auf Genuß und Glücksmaximierung ausgerichteten Mitglied der *bonne compagnie* gleichwohl „jedes Moralisieren fremd und als Rezeptionsweise unangemessen“, solange Galanterie und Libertinage als Ausweis aristokratischen *savoir-vivres* galten.⁴⁴⁵

Trotz einer dauerhaft präsenten Kunstkritik, die seit La Font de Saint-Yenne (1747) moralische Anforderungen an die Kunst formulierte, lassen die Quellen nur annähernd nachvollziehen, aus welcher Position der Rezipient, der sich in seiner Lebenskonzeption an den Idealen der höfisch-aristokratischen Galanterie und Libertinage in der Zeitspanne von 1720 bis 1750 orientierte, das *tableau de mode* wahrnahm. Erich Köhler hat in diesem Zusammenhang bereits auf die Schwierigkeit verwiesen, die Stellung des Betrachters zu rekonstruieren, eine Problematik, die in dieser Form ebenfalls die gesamte Sichtweise auf das Modegemälde betrifft. Nach Köhler „indizieren [Choderlos de Laclos’ „Les Liaisons dangereuses“ (1782)] [...] zugleich Dichotomie und Konfrontation der Elemente eines schon immer widersprüchlichen Wertesystems, um deren Synthese viele Schriftsteller des 18. Jahrhunderts sich bemüht hatten: der bürgerlichen Moral und der vom Adel beherrschten Genußkultur der Gesellschaft des Ancien Régime.“⁴⁴⁶ Hätte diese Gesellschaft, die sich eine Zeit lang in den „poetischen“ Darstellungen der *fêtes galantes* gefiel, im Modegemälde eine genaue Wiedergabe der tatsächlichen Lebenswirklichkeit akzeptiert? Oder war es nicht auch hier die Aufgabe des Malers, „de transformer la réalité de chaque instant pour la rendre poétique, pour en faire le prétexte d’un divertissement de l’œil et de l’esprit“?⁴⁴⁷ Betrachtete der Rezipient die *tableaux de mode* einzig zum Vergnügen, oder war diesem Blick auf das Modegemälde stets eine moralisierende Folie vorgelegt, die,

⁴⁴⁵ Krause 1997, S. 143.

⁴⁴⁶ Köhler 1988, S. 186: „Wenn auch die Literaturgeschichtsschreibung ein ganzes Bündel von Argumenten für eine moralische Intention des Autors [Choderlos de Laclos] findet, so wurde der Text damals doch nicht als eine Anprangerung Valmonts, der als „libertin“, „faux et dangereux“, „malhonnête et criminel“ und „cruel et méchant“ bezeichnet wird [...], gelesen“; hierzu auch: Huet 1974, S. 129 und Delon 1992, S. 22-23

⁴⁴⁷ Hierzu: S. Savanne und M.-Th. Zuber [u.a.], *La Société Française du XVII^e et du XVIII^e Siècle vu par les peintres et les graveurs*, Ausstellungskat. Paris, 1964, S. 37; siehe auch die Diskussion bei William D. Howarth, *Une peinture de la conversation des honnêtes gens: Corneille et la comédie des mœurs*, in: Alain Niderst (Hg.), *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l’Université de Rouen [...] du 2 au 6 octobre 1984*, Paris, 1985, S. 343-356: Zu den Sittenkomödien von Pierre Corneille („De quoi parlent les honnêtes gens?“), schreibt Howarth, daß die Dialoge bei Corneille keineswegs das Ziel hätten, „de nous persuader de la réalité d’un décor quelconque.“ Vielmehr zeige diese „comédie des mœurs, loin de consister une tranche de vie informe et spontanée, [...] une action bien organisée, ayant son commencement, son milieu et sa fin bien définis. C’est la nature de cette qui détermine et gouverne le train de vie des personnages – jamais l’inverse.“ (a.a.O., S. 350). Howarth verdeutlicht am Beispiel von Corneille, den er keineswegs als den Gründer der französischen Sittenkomödie verstanden wissen möchte (a.a.O., S. 356), die Künstlichkeit und Systematik dieser Realität, so wie sie sich in der Komödie gemäß dramaturgischer Prinzipien dem Betrachter darbietet.

ähnlich der Vorworte zu der galanten Literatur dieser Zeit, die *plaisirs* nach ihrer Nützlichkeit bewertete?⁴⁴⁸

Die Idee von reinem Vergnügen, das ohne die moralischen Hintertüren der Philosophie gelebt werden konnte, hatte Jean Weisgerber in „Les masques fragiles“ (1991) in einigen Romanen und Erzählungen der *Régence* verwirklicht gesehen. Weisgerbers Analyse entspricht der Interpretation Paul Hazards, der die *honnêteté*, und mit ihr die Galanterie als wichtigste Ingredienz, für das späte 17. Jahrhundert und bis weit in die *Régence* als ein *agrément* ohne moralische Limitierung auffaßt.⁴⁴⁹ In dieses „goldene Zeitalter“ der Vergnügungen situiert Weisgerber eine unpräzise und frivole Form von Literatur: „Loin de vouloir instruire, agir, servir efficacement la religion, la morale ou la science, comme le font plus que jamais les Philosophes – selon leur bon plaisir, bien étendu –, nombre d'écrivains se contentent d'amuser et de s'amuser, suivant en cela les caprices de la mode, courant après la nouveauté.“⁴⁵⁰ Und selbst wenn die Intention eines Autors die moralische Belehrung war, mußte er sich – wohl oder übel – einer Leserschaft beugen, die seine Werke nur zum Vergnügen las. Daß die Darstellung von „Lastern“ in der Komödie

⁴⁴⁸ Vgl. auch [Alain René] Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane, Chronologie, introduction [...] par Roger Laufer*, Paris, 1977 [Erstausgabe 1715-1724-1735], S. 415-416 (Bd. 3; Buch 8, Kapitel X): „Ce coup tiré à bout portant effaroucha l'Amour qui m'allait décocher une flèche“, räsoniert ernüchternd Lesages „Gil Blas“, als ihm die adelige Señora Mencia die Hand ihrer schönen Nichte Catalina anbietet und das Spiel mit der Galanterie auf eine zu ernste Ebene bringt. Um sich aus der Affäre zu ziehen, besinnt er sich auf seine eigentliche Mission („un mariage proposé si crûment me fit rentrer en moi-même“) und bietet der Tante die Hand des Kronprinzen an, für den er eine Person suche, „qui mérite d'être honorée des visites secrètes du prince d'Espagne.“ Den scheinheilig vorgebrachten Ablehnungsversuch der Tante, ihre Tugend revoltiere gegen den Gedanken, ihre Nichte als Geliebte des Kronprinzen zu wissen, läßt Gil Blas nicht gelten. Daß sich die adelige Dame mit solchen Gedanken wie eine dumme Bürgerliche gebe, sei eines; jedoch vergesse sie auch die Ehre und die finanziellen Möglichkeiten, die eine solche Verbindung mit sich bringen kann. Gil Blas positioniert das Verhältnis von Liebe und Nutzen wieder in ein aristokratisch „genehmes“ Verhältnis: „Que vous êtes bonne, interrompis-je, avec votre vertu! Vous pensez comme une sottie bourgeoise. Vous moquez-vous de considérer ces choses-là dans un point de vue moral? C'est leur ôter tout c'est qu'elles ont de beau; il faut les regarder d'un œil charmé; envisagez l'héritier de la monarchie aux pieds de l'heureuse Catalina: représentez-vous qu'il l'adore et la comble de présents, et sondez qu'il naîtra d'elle peut-être un héros qui rendra le nom de sa mère immortel avec le sien.“ Vgl. Krause 1997, S. 143: Katharina Krause möchte die Antwort Gil Blas' „auch als eine Anleitung zum Vergnügen bei der Lektüre des Romans und beim Betrachten der Genreszenen“ verstehen, mit der einen Ausnahme: „Solange libertine Verhaltensweisen Männern gestattet waren, Frauen indes nicht, boten die Texte und die Bilder doch die Chance, sich über das Fehlverhalten anderer zu ereifern. Daß die Bilder daher Motive aus der Querelle des femmes aufgreifen, wird zu zeigen sein.“ Es wird im Folgenden Kapitel zu prüfen sein, inwiefern diese kritische Betrachtung weiblicher Libertinage für das Modegemälde von Bedeutung ist. Zu dieser Frage auch: J. Rustin, *Le Vice à la mode. Etude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, 1979, S. 129-131; ferner E. Meyer, der Marivaux Darstellung der Frauen („Marivaux nous a montré des victimes, sinon volotaires, du moins consentantes.“) als eine Anklage der korrupten *Régence* „en faveur des femmes“ versteht (E. Meyer, *Un Défenseur des droits de la femme en 1722: Marivaux, précurseur du féminisme*, s.l., s.d.). Für eine Untersuchung der Darstellung des Adels im „Gil Blas“ siehe: Katharine Whitman Carson, *Aspects of contemporary society in Gil Blas*, Banbury, 1973 (*SVEC*, Bd. 110), S. 23-51.

⁴⁴⁹ „Pour certains, l'honnêteté est devenue, non plus un moyen de bien vivre, mais une fin en soi, elle ne contient plus de moralité, elle n'est qu'un agrément.“ (Hazard 1961, Bd. 2, S. 127; siehe auch Robert H. Crawshaw in Florent Carton Dancourt, *Le Chevalier à la mode, Edition critique par Robert H. Crawshaw*, Exter, 1980 [Erstausgabe 1687], S. XVI.).

⁴⁵⁰ [J.-B.] Gastumeau, *Discours sur le goût trop vif qui regne dans la Litterature pour les choses de pur amusement*, in: *Mercure de France*, Juli 1752, S. 65, zitiert bei: Weisgerber 1991, S. 68-69, Anm. 2.

vom Publikum nicht allein sittenbildend aufgefaßt werden könne, sondern vielmehr das Gegenteil erreiche, nämlich den Betrachter zur Koketterie zu inspirieren, ist ein häufig gegen diese Gattung vorgebrachtes, zeitgenössisches Argument.⁴⁵¹ Bereits im späten 17. Jahrhundert stellt ein anonymes Autor im „*Mercure galant*“ anlässlich der Aufführung des „*Chevalier à la Mode*“ (1687) von Dancourt ernüchternd fest, daß das auf der Realität basierende Stück zwar der Belehrung der Zuschauerschaft diene, diese aber nicht unbedingt die „Moralkeule“ akzeptieren wolle: „[...] l'on y voit des peintures vives et naturelles et beaucoup de choses qui se passent tous les jours dans le monde et qui pourroient faire devenir les hommes plus sages si l'homme pouvoit prendre assez d'empire sur luy pour se corriger.“⁴⁵² Und auch Marivaux gibt sich für seinen „*Spectateur françois*“ (1728) keinerlei Illusionen hin, wenn er indigniert konstatiert, „[...] que presque tous les hommes ne lisent que pour s'amuser [...]“.⁴⁵³ Demgegenüber steht Chevrier, der zu Beginn der 1750er Jahre seine Leser dazu animiert, seine Werke nicht nur nach den Kriterien von Moral und Philosophie zu bewerten, sondern sich auch an ihnen zu erfreuen: „Saisissons avec avidité les amusemens qu'on nous présente, & ne dissertons jamais avec notre esprit sur la nature du plaisir [...]“.⁴⁵⁴ Dies verdeutlicht exemplarisch, daß die Diskussion um die Komödie zumindest ab der Mitte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich von einem moralisierenden Standpunkt aus geführt wurde, eine Intention, die also nicht unbedingt mit der Haltung der Rezipienten der *tableaux de mode*, die in den 1720er bis 1750er Jahren entstanden sind, übereinstimmt. Vergnügen, so Chevrier, läßt sich schließlich nicht mit Geist erklären.

Zwischen diese beiden Extreme – haltloser Vergnügungssucht einerseits und säuerlicher Moral andererseits – hatte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jegliche Handlung der *bonne compagnie* einzufügen. Hingegen war noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die moralisierende Absicht zu Gunsten eines unkritisch gelebten Vergnügens deutlich zurückgenommen. „Au cours de la première moitié du dix-huitième siècle,“ beschreibt Claire Garry-Boussel diese Veränderungen im Blick auf die Frivolität, „la frivolité s'égare dans les chemins du mal sans que la société ne s'en offusque vraiment. [...] Il faut attendre J.-J. Rousseau pour que soit abordé en profondeur la question de la

⁴⁵¹ Siehe hierzu Pierre Le Brun (1661-1729), zum ersten Mal anonym 1694 erschienen: R.P. Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie: ou traité historique et dogmatique des Jeux de Théâtre & des autres Divertissements Comiques soufferts ou condamnés depuis le premier Siècle de l'Eglise jusqu'à présent.* [...] *Seconde Edition, augmentée de plus de la moitié.* Par le R. P. Pierre Le Brun, Prêtre de l'Oratoire., Paris, 1731, S. 28-29.

⁴⁵² *Mercure galant*, Oktober 1687, S. 382.

⁴⁵³ Marivaux 1728, Bd. 1, S. 368-369: „Je l'ai déjà dit ailleurs; ces aventures pourroient être utiles aux Lecteurs, & les instruire; je n'en attens pourtant pas un si grand bien, car je sçai que presque tous les hommes ne lisent que pour s'amuser, & moi le plaisir de les amuser ne me tente plus, ainsi j'en reviens toujours à dire que je ne cherche ici qu'à m'occuper moi-même.“

⁴⁵⁴ Chevrier 1753, S. xv.

moralité du jeu social et de son corollaire, la frivolité. [...] Aussi, après 1750, il devient difficile de se complaire dans les délices de la frivolité sans avoir quelque peu mauvaise conscience.⁴⁵⁵ Es war naheliegend, daß viele Autoren dazu neigten, dem Geschmack des Publikums für das *amusement* zu entsprechen und dabei die moralische Aufgabe der Literatur zu vergessen, wie J.-B. Gastumeau rückwirkend in dem „Discours sur le goût trop vif qui regne dans la Litterature pour les choses de pur amusement“ (1752) kritisch anmerkte: „Les Auteurs ne cherchent point à nous rendre meilleurs, ils ne veulent que nous plaire.“ In literarischen Arbeiten wie „des Histoires fabuleuses, des anecdotes incertaines ou inutiles, des contes, des romans, des féeries“ sei schließlich alles dem Vergnügen untergeordnet: „Les images les plus licentieuses y saisissent le cœur, tandis que l’esprit oisif y reçoit des mains de la volupté des maximes qui allarment toutes les vertus.“ Die Daseinsberechtigung dieser „unnützen“ und „überflüssigen“ Arbeiten macht er mit einer einfachen Erklärung einsichtig, denn „la mode veut qu’on les lise. Ils fournissent au plaisir, c’en est assez [...]“.⁴⁵⁶ Und daß sich mittlerweile auch der Adel daran erfreute, sich selbst wie in einem Spiegelbild zu sehen, hatte bereits La Font de Saint Yenne (1747) angemerkt. Dieser beschrieb in seinen „Réflexions“ das Publikum der „peinture pour les yeux“ als dasjenige, das einen „goût subalterne“ besäße und seine Anhänger unter denjenigen fände, „qui pensent comme le peuple uniquement sensibles aux représentations des sujets qui lui sont familiers.“⁴⁵⁷ Daß allerdings der gute Geschmack („le bon goût“) – zumindest in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – eine Ausblendung trivialer Alltäglichkeiten zugunsten einer „ästhetischen Konzeption der Realität“ einforderte, kann zumindest teilweise auch die eingangs gestellte Frage nach der selektiven thematischen Wahrnehmung im Modegemälde beantworten.⁴⁵⁸

Ähnlich wie bei der Komödie war der Realitätsbezug auch eines der Hauptkriterien für den Erfolg des Modegemäldes, wie dies die wenigen, aber aussagekräftigen Quellen zum *tableau de mode* bezeugen. Der „Mercure de France“ etwa berichtet im Juni 1724 von

⁴⁵⁵ Garry-Boussel 2004, S. 117.

⁴⁵⁶ Gastumeau 1752, S. 64-65.

⁴⁵⁷ La Font de Saint-Yenne 2001, S. 64-65 („Réflexions“); für eine Betrachtung dieser Textstelle in diesem Zusammenhang: Krause 1997, S. 144.

⁴⁵⁸ Siehe hierzu: Morten Nøjgaard, *Le Problème du réalisme dans les romans de Marivaux: Réflexions sur l'introduction de la Voiture embourbée*, in: *Revue Romane*, Bd. 1, Nr. 1-2, 1966, S. 71-72: „D’une part ils [die Leser im 18. Jahrhundert] en ressentent profondément la nécessité, d’autre part ils n’arrivaient pas à se persuader de la légitimité esthétique de la réalité toute nue. Le bon goût impliquait une répugnance insurmontable pour les trivialités de l’existence, mais la philosophie militante ne cessait de réclamer pour elles la dignité et l’utilité morales. En somme, l’esprit et le sentiment favorisaient des conceptions violemment opposées de la réalité matérielle.“ Siehe zu dieser Frage am Beispiel des illustrierten Buches: Alain-Marie Bassy, *Le paradoxe du réalisme et du merveilleux dans l’illustration des Fables de La Fontaine au XVIII^e siècle*, in: Zdzislaw Libera (Hg.), *L’illustration du livre et la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne: actes du Colloque organisé par l’Institut de littérature polonaise et le Centre de civilisation française de l’Univ. de Varsovie*; (November 1975), Warschau, 1982, S. 189-220, vor allem S. 189-191. Zur Frage nach der selektiven Wahrnehmung siehe auch Kapitel I.1.

der „entente et le gout galant et vrai“, mit der das Gemälde „La Déclaration d’amour“ <Abb. 1> von Jean-François de Troy komponiert sei. Daß darüber hinaus die im Bild dargestellten Gegenstände, so zum Beispiel der samtene Anzug des Kavaliers, den Eindruck von Wahrhaftigkeit und Naturgetreue unterstreichen („c’est un jeune cavalier en habit de velours, dont l’étoffe est véritablement moelleuse“), wird als Beleg der Verstärkung eines anscheinend vom Publikum eingeforderten Realitätsbezuges herangezogen.⁴⁵⁹ Sowohl Literatur wie auch Genrebild geben demnach vor, sich aus der Realität zu bedienen und scheinen damit einem der dringlichsten Wünsche des Publikums zu entsprechen, das auf der Illusion der „Realitätstreue“ beharrt. Und auch in der kunsttheoretischen Diskussion, so zum Beispiel in Antoine Coypels „Discours“ (1721), wurde im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts das Gefallen beschrieben, das die Imitation bei dem Betrachter auslöse.⁴⁶⁰ Nachahmung einzig als Vergnügen und unter Ausschaltung sämtlicher moralischer Kategorien, als ein reines *amusement*? Die zeitgenössische Realismusdebatte zur galanten Literatur des 18. Jahrhunderts legt nahe, eine solche Interpretation zumindest für die für das Modegemälde entscheidenden Jahre von 1720 bis 1750 zu favorisieren.⁴⁶¹ „Nonchalant“ schiebt auch M. de Meilcour in Crébillons „Les Égaréments du cœur et de l’Esprit“ (1736-1738) jegliche Moral beiseite und unterstreicht,

⁴⁵⁹ Anonymus, *Exposition de tableaux a la place Dauphine le jour de la petite fête-Dieu juin 1724.*, s.l., 1724, in: CD, Bd. XLVI, Nr. 1188, s.p.; auch: *Mercure de France*, Juni 1724, Bd. II, S. 1391. Dem Leser des Romans und dem Betrachter des Modegemäldes ermöglicht dies nicht nur die Identifikation mit der Darstellung, sondern erleichtert anscheinend auch die Distanzierung von Sujets, die einer eindeutig moralischen Wertung ausgesetzt waren. Vgl. hierzu die Definition der „Historiettes et contes“ im „*Mercure galant*“, die, so François Moreau, „[passer] selon la conviction du genre [...] pour exactes.“ Nach Moureau diene die Unterstreichung des Realitätsgehaltes der zahlreichen „Histoire toute véritable, Aventure du bal, Aventure du Carnaval, Aventure nouvelle ou Fait plaisant“, die im „*Mercure galant*“ in Briefform abgedruckt wurden, dazu, „de quoi piquer la curiosité du lecteur et le plonger dans un état de réceptivité confiante. Les fils de la réalité tissent l’imaginaire.“ (Moureau 1982, S. 50). Siehe auch François Moreau, in: Ramade / Eidelberg 2004, S. 73: „Au lieu des lourds romans à l’antique de l’âge baroque, [...] on se passionne pour l’historiette galante“, linéaire, aristocratique, immédiatement contemporaine, en apparence réaliste et abolissant tout distance entre ses héros et son public.“

⁴⁶⁰ „L’imitation plaît généralement aux hommes, puisque dans les moindres objets exactement imités elle fait toujours son effet.“ (Antoine Coypel, *Discours prononcés dans les Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, par Coypel* [...], Paris, 1721, S. 21-22; hierzu ausführlich: Dorothea Schille, *Die Kunsttheorie Antoine Coypels: eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dix-huitième*, Frankfurt am Main [u.a.], 1996, S. 90). Siehe auch zum Verhältnis von Illusion und Realität die „Réflexions“ von Jean-Baptiste Dubos, der in seinen theoretischen Schriften darauf hinweist, daß es für die Akzeptanz der Illusion vor allem der Bereitschaft des Zuschauers bedarf, sich in diese Illusion zu ergeben: „Le plaisir qu’on sent à voir les imitations que les Peintres et les Poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur.“ (Dubos 1993, S. 10 („Première partie, Section 3, Que le mérite principal des poèmes et des tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles.“); siehe auch Dieckmann 1969, S. 44). Hierzu ausführlich: Charlotte Hogsett, *Jean Baptiste du Bos on Art and Illusion*, in: *SVEC*, Bd. 73, 1970, S. 147-164.

⁴⁶¹ Die Schwierigkeit, diese Frage zu beantworten, stellte sich bereits im 18. Jahrhundert, wie dies Rémy G. Saisselin verdeutlicht: „The novelists argued that they wrote moral tales to warn the reader of the dangers of love and certain acquaintances. The priests countered by saying that the pictures presented were such as to be too tempting to be moral in their effect.“ (Saisselin 1968, S. 347). Eine Untersuchung unter anderem zur christlichen Doktrin des *plaisir*, die die Diskrepanz zwischen Moral und Vergnügen anhand zahlreicher zeitgenössischer Quellentexte darlegt, bietet: Mauzi 1994, S. 397-417 („2.-Éthique du plaisir.“).

„[que l’]idée du plaisir fut [...] la seule qui m’occupa.“⁴⁶² Aristokratisches *savoir-vivre* zu Beginn des 18. Jahrhunderts ließ sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur nach Werturteilen messen, die sich – in Parallele zur Komödie und zur Verbindung von Wahrhaftigkeit und Nutzen – auf die Religion und die Moral beriefen. Diese enge Verflechtung von gesellschaftlichen Idealen und ihrer Verbildlichung im *tableau de mode* hat am deutlichsten Jean Starobinski in „L’Invention de la liberté“ (1964) unter dem Begriff der „Représentation“ beschrieben. Bezugnehmend auf die Modegemälde, unter anderem von de Troy, schreibt Starobinski: „Un jeu de miroirs; un art qui veut dispenser les plaisirs, en prenant le plaisir même pour sujet; des peintures qui cherchent à séduire en représentant des scènes de séduction. Le tableau plaira, à la condition de figurer la volupté. [...] Par sa magie imitative, la peinture nous offre le spectacle d’un spectacle, l’image brillante d’une société qui veut briller.“⁴⁶³

*

* *

Die Diskussionen, die in der Realismusdebatte zur Komödie unter den Aspekten von Wahrhaftigkeit („*vérité*“), Nützlichkeit („*moralé*“) und Vergnügen („*plaisirs*“) geführt wurden, sind im Folgenden für die Art der Darbietung von Themen aus dem Leben der Oberschichten im Modegemälde näher zu untersuchen. In erster Linie kreist die Diskussion um drei Fragen, die in der Komödientheorie aufgeworfen wurden, und die für das Verständnis der *tableaux de mode*, und hierbei vor allem für die Rekonstruktion der Sichtweise des zeitgenössischen Rezipienten, entscheidend sind. – 1. Die Komödientheorie um die Mitte des 18. Jahrhunderts forderte eine eigene Darstellungsweise für die Aristokratie auf Grund ihrer besonderen Eigenschaften (Galanterie, *civilité*, *politesse*). Aristokraten, „si bien colorés par la politesse“⁴⁶⁴, erschwerten es allerdings, eine moralische Absicht dem Leser kenntlich zu machen. Diese besondere Charakterisierung soll im Gegensatz zur Komödie des 17. Jahrhunderts, die von der Typisierung und Überzeichnung ihrer Charaktere lebt, für das Modegemälde aufgezeigt werden. *Amusement* und Moral scheinen sich als zwei disparate Erwartungshaltungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einzufinden, die auf der einen Seite vom Publikum und auf der anderen Seite von der Kritik eingefordert werden. Vor dem Hintergrund der den Nachstichen nach den Modegemälden beigefügten Legenden soll dieser Gegensatz verdeutlicht werden. – 2.

⁴⁶² Crébillon 1999, S. 23.

⁴⁶³ Jean Starobinski, *L’Invention de la liberté 1700-1789*, Genf, 1964, S. 64.

⁴⁶⁴ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682.

Aristokratische Verhaltensnormen wie Galanterie und Libertinage sind ebenfalls Themen der zeitgenössischen Karikatur, von Groteske, Satire und *farce*, wie dies etwa in einigen Werken von Charles-Antoine Coypel (1694-1752) deutlich wird. In einem Vergleich mit Hogarth, der das Mittel der *Exagération* zur Einforderung einer moralischen Aussage exemplarisch einzusetzen verstand, sollen die moralischen Aspekte in Abgrenzung zum Modegemälde untersucht werden. – 3. Chevrier gibt vor, in der Nachfolge Molières einzig die lächerlichen Teile des Adels in seinen Stücken aufgezeigt zu haben. Chevrier spricht einerseits explizit von den Parvenüs als den mißlungenen Kopien des Adels, andererseits aber auch von einer Vereinigung von hohem Bürgertum und Adel in Verhalten, Auftreten und Werten, die eine Unterscheidung der beiden Stände unmöglich mache. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern sich eine ständische Unterscheidung von *bourgeoisie* und Aristokratie anhand äußerer Merkmale (Kleidung, Verhalten) im *tableau de mode* aufrecht erhalten läßt und welche Aussagemöglichkeiten sich für eine ständische Lesart im Sinne der Gattungstheorie für die Rezeption des Modegemäldes ergeben.

III.2. Figuren der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts – zur Charakterisierung des Bildpersonals im *tableau de mode* am Beispiel von *Coquette* und *Petit-Maître*

„Mon dessein a été tout à la fois d'instruire & d'amuser; & comme je ne suis point assez habile pour donner des modèles, j'ai cru pouvoir faire des copies. Toutes celles qu'on trouvera dans le cours de ces lettres ressemblent à tant d'originaux, que se seroit être fou que d'en vouloir faire l'application. L'avare, le joueur, le fat, l'étourdi sont de tous le pays & de tous le temps.“⁴⁶⁵ Die Ankündigung des künstlerischen Rückgriffes auf die Übernahme bekannter Charaktere, mit dem Louis-Antoine de Caraccioli (1719-1803) seine anonym herausgegebenen „Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps“ (1767) einleitete, ist eine geschickte Werbestrategie des Autors. Der dem Leser angekündigte Wiedererkennungseffekt einzelner zeit- und ortsloser Charaktere („de tous le pays & de tous le temps“), wie dem Geizigen, dem Spieler, dem Gecken oder auch dem Leichtsinigen, versprach dem Publikum nicht nur eine deutliche „Lesbarkeit“ des Inhaltes. Vielmehr scheint er damit eine Erwartung der Leserschaft einzulösen, bei der solche typisierten Personen mit ihren allgemeingültigen, charakterlichen Schwächen ausgesprochen beliebt waren. Schon der Abbé du Bos hatte hervorgehoben, wie bedeutend

⁴⁶⁵ Caraccioli 1767, S. iv-v.

es für den Erfolg einer Komödie sei, neben Verweisen auf Zeit und Ort, vor allem bekannte [nationale] Charaktere wiederzugeben. Dies diene in erster Linie dazu, dem Publikum den Inhalt verständlich zu machen: „Ainsi, les personnages de comédie doivent être taillés, pour ainsi dire, à la mode du pays pour qui la comédie est faite.“⁴⁶⁶

Bereits für das vorangehende 17. Jahrhundert können vergleichbare „Strategien“, zum Beispiel für die im „*Mercure galant*“ abgedruckten „*Historiettes galantes*“ erkannt werden. Hier finden bereits die entsprechenden gesellschaftlichen und charakterlichen „Muster“ Verwendung, die dann auch im 18. Jahrhundert in zahllosen Romanen und Theaterstücken auftraten.⁴⁶⁷ Es handelt sich unter anderem um die „*petits-mâtres ambitieux*“, die „*jeunes filles au cœur ardent et à la froide intelligence*“, die „*suivantes efficaces et sans scrupules*“ oder auch die „*vieillards luxurieux et ridiculisés*“. Zur Verstärkung des Wiedererkennungseffektes bedienten sich die sogenannten „*situations réalistes*“ im „*Mercure galant*“, die im übrigen die ewig gleichen Themen wie zum Beispiel die Heirat oder auch die Hochstapelei behandeln, darüber hinaus der konventionellen Namen der Komödie: So stehen die Namen Léandre und Lucile oftmals für das junge Liebespaar, oder auch „*Bélise*“ für die koquette Witwe.⁴⁶⁸ Unbekanntes oder neues Bühnenpersonal wurde als mit den gängigen französischen Sitten und den Traditionen des Theaters nicht zu vereinbarende Abweichung angemerkt. „*En avouant qu'on doit encourager les Auteurs qui font de loüables efforts pour jeter de la diversité dans nos amusemens,*“ schreibt François-Antoine Chevrier in den „*Observations sur le théâtre*“ (1755), „*je me garderai bien d'implorer les bontés du Public pour ces petits esprits, qui ne connoissant ni nos mœurs, ni notre Théâtre, tracent des caracteres inconnus à la Nation, ou qui n'existent tout au plus que dans un cinquième étage; ne seroit-il pas ridicule de peindre dans nos mœurs un Antiquaire éclairé à qui on feroit acheter [sic] la Lanterne de Diogene?*“⁴⁶⁹ In der Literatur, und hier vor allem in der Komödie des späten 17. Jahrhunderts, wurden demnach bereits gesellschaftliche Urbilder festgeschrieben, denen ein bestimmtes Auftreten und Aussehen, gängige Accessoires sowie typische Verhaltensmuster eigen waren. So hat François Moureau eine Darstellung von charakterlichen Prototypen im Repertoire der Pariser *Comédie-Française* festgemacht. Das Œuvre des Komödienschreibers Florent Carton Dancourt weist hier eine große Anzahl von Theaterstücken auf, die jeweils eine „zeitlose“ Person zum Thema haben. Ort der

⁴⁶⁶ Dubos 1993, S. 54 („*Première partie, Section 20, Du choix des sujets de comédie [...]*“).

⁴⁶⁷ Siehe für die Darstellung weiblicher Typen und für einen Einblick in die Literatur zu diesem Thema: Suzan van Dijk, *Lire ou broder: deux occupations féminines dans l'œuvre de Mmes de Graffigny, Riccoboni et de Charrière*, in: Jan Hermann und Paul Pelckmans (Hg.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du Colloque Amers 19-21 mai 1994*, Louvain [u.a.], 1995, S. 351-360.

⁴⁶⁸ Moureau 1982, S. 53.

⁴⁶⁹ Chevrier 1755, S. 13.

Handlung in den Stücken „Chevalier à la mode“ (1687), der „Été des coquettes“ (1690), „La Parisienne“ (1691) oder auch „Bourgeoises à la mode“ (1692) ist Paris und seine unmittelbare Umgebung, was ihren Bezug auf ein zunächst städtisches Publikum unterstreicht.⁴⁷⁰

„Oh, ma chère enfant!“, antwortet Angélique zu Beginn von Dancourts Komödie „L'été des Coquettes“ (1690) auf den Vorschlag ihrer Dienerin Lisette, etwas Ernstes mit ihr bereden („parler raison“) zu wollen, „laisse moi en repos, je te prie; le seul mot de raison me fait mourir. A mon âge, faite comme je suis, je passerois pour folle dans le monde, si l'on me soupçonnoit seulement de savoir ce que c'est la raison.“⁴⁷¹ Im Haus der koketten Angélique findet sich auch ein *Petit-Maître*, der Gesangslehrer Monsieur des Soupirs, ein, um den anwesenden Damen einige neue Lieder vorzusingen („Il est paré, poudré, beau comme Adonis; il a du blanc, du rouge, des mouches.“⁴⁷²). Ihnen gesellt sich mit dem Abbé Cheurepiéd eine weitere männliche Figur hinzu, der wie kaum ein anderer Charakter der galanten Literatur die Frivolität dieser Zeit verkörpert („[...] avant qu'il ait consulté son petit miroir de poche, mordu ses lèvres, arrangé les boucles de sa perruque et pris l'avis de tous ses laquais sur sa parure, il en a pour un bon quart d'heure sur l'escalier“⁴⁷³). Dancourts Theater lebt von der deutlichen „Lesbarkeit“ einzelner typisierter Figuren. Die *Coquette*, der *Petit-Maître* wie auch der *Abbé* gehören dabei zu den beliebtesten

⁴⁷⁰ Siehe François Moureau, in: Ramade / Eidelberg 2004, S. 73-74; siehe auch ders., in: Morgan Grasselli / Rosenberg 1985, S. 511-532 (zu Watteau). Unterschiedliche Charaktereigenschaften und bestimmte Rollen innerhalb einer Erzählung wurden hier gemäß der sozialen Stellung oder des Berufes der Figur auch für ihre Wiederverwendung im Modegemälde festgelegt. Dienstboten und umherziehende Verkäuferinnen – die sogenannte „revendeuse à la toilette“ – wurden oftmals als Übermittler von Liebesbotschaften eingesetzt. Ihr Ein- und Überblick in und über das Intimleben ihrer Herrschaft stattete sie mit einer Vertrauensposition aus, die in dem oberflächlichen gesellschaftlichen Verkehr der *monde* keiner anderen, standesgleichen Person gewährt wurde. In „Le Tendre libertin, ou les Extravagances de l'alcôve et du boudoir“ von Henri François de La Solle und dem Chevalier Jean-Florent Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador überbringt die Verkäuferin von Stoffen, Bändern und Taschentüchern, Madame Dupont, einen Liebesbrief der jungen Tochter des Marquis Doran. Diese verliebt sich in einen nahen Verwandten, dem sie folgende Nachricht übermitteln läßt: „Celle qui vous remettra le billet est une personne de confiance, à qui vous pouvez vous déceuvrir. Je vous aime, je veux vous voir, c'est tout ce que je sais; c'est à vous arranger le reste.“ (La Solle / Brunaubois-Montador 1901, S. 13-15). In diesem Sinne scheinen auch die Dame und die Verkäuferin in François Bouchers „La Marchande des modes“ (1746) <Abb. 77> weniger die Qualität der Stoffbänder miteinander zu besprechen, als sich über das Liebesleben der an einem Toilettentisch sitzenden jungen Frau auszutauschen. Ein auf einem kleinen Tisch liegender, erst kürzlich gelesener Roman sowie ein aufgebrochener Liebesbrief, der auf den Boden geglitten ist, verdeutlichen die galante Grundstimmung des Gemäldes. Vergleiche zu dem Gemälde: Colin B. Bailey, in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 238-240, Nr. 54, der das Gemälde als „würdiger und angemessener“ als Bouchers „La Toilette“ (1742) <Abb. 78> wertet. Einziger Hinweis auf einen „galanten“ Bildinhalt sei der Brief auf dem Boden. Zur Bedeutung des Briefes für die Libertinage: Ulrike Vedder, *Libertinage, Post, Roman: Angriffe auf das Briefgeheimnis*, in: *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 6, Nr. 1-4, 2002, S. 257-269; für eine Sichtweise auf die „frivolent“ Verkäuferinnen für das späte 18. Jahrhundert: Jennifer Jones, *Coquettes et Grisettes: Women buying and selling in Ancien Régime*, in: Victoria de Grazia und Ellen Furlough (Hg.), *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley, 1996, S. 25-53.

⁴⁷¹ Florent Carton Dancourt, *L'été des coquettes*, in: *Répertoire général du théâtre français, composé des tragédies, comédies et drames* [...], Bd. 2, Paris, 1818 [Erstausgabe 1690], S. 63.

⁴⁷² Dancourt 1818, S. 76.

⁴⁷³ Dancourt 1818, S. 86.

Charakteren des französischen Theaters der Zeit um 1700.⁴⁷⁴

Dancourt habe, so Robert H. Crawshaw für den „Chevalier à la mode“ (1687), seine Figuren mit Einzelverweisen auf die Realität versehen, die einzig den Gesetzen der Dramaturgie des Stückes untergeordnet und der Karikatur verwandt seien. Deutlich werde dies an dem überzeichneten Verhalten der einzelnen Charaktere, weshalb die Theaterstücke keineswegs die Realität wiedergäben.⁴⁷⁵ Damit steht Dancourt als Vertreter der Komödie des ausgehenden 17. Jahrhunderts der von Marmontel eingeforderten, gesonderten Ausdrucksform für die Aristokratie entgegen. In „Le Chevalier à la mode“ (1687) ist der Chevalier de Villefontaine so etwas wie ein Prototyp für die Darstellung des männlichen Adels im Œuvre Dancourts: Ein Abenteurer, der sich gleichzeitig von sechs Damen aushalten lässt und deren Geld für Kleidung, Möbel und andere Luxusgüter verschwendet.⁴⁷⁶ Der das mondäne *savoir-vivre* verkörpernde *Petit-Maître* ist dabei eine negativ besetzte Figur, die in der Literatur vor allem die Stellung des eitlen, hoffärtigen Gecken einnimmt, und vor der sich tugendhafte Personen in Acht zu nehmen haben. Als solcher wird der Chevalier als *Petit-Maître* in Fortsetzung von Molières lächerlichen „Marquis“ in das 18. Jahrhundert überführt. Ziel des *Petit-Maître* ist es, sich in der Gesellschaft zu produzieren und die Zahl seiner Liebesabenteuer zu erhöhen: „Le Petit-Maître n’a d’autre objet que de multiplier ses exploits amoureux.“⁴⁷⁷ Galanterien gehören zur wesentlichen Lebensgestaltung eines jeden *Petit-Maître*; sie sind sowohl reiner Selbstzweck zur Erhöhung des persönlichen Vergnügens wie auch gesellschaftliche Verpflichtung für jeden jungen Edelmann, der etwas auf seinen Stand hält: „Tel étoit mon sort. Je devois être amoureux de toutes les jolies femmes que je verrois“, berichtet der geckenhafte Comte in „L’aimable Petit maître, ou mémoires militaires et galans de M. le Comte de G*. P****“ (1750), als er sich in die junge Freundin seiner Schwester verguckt.⁴⁷⁸

Doch die Figur des *Petit-Maître* ist keineswegs nur eine literarische Gestalt. Ihr Vorbild ist zunächst die Gruppe junger französischer Edelleute, die zur engsten Entourage des Königs oder Fürsten gehörten: „On appelle [*sic*] Petits Maîtres une certaine volée de jeunes gens de la Cour qui prennent ascendant sur les autres, & prétendent maîtriser un chacun par leurs manières libres & hardies.“ Eitelkeit und Hochmut waren, so M. de

⁴⁷⁴ Ihre oftmals angeführte Bedeutung für die Watteauschen *fêtes galantes* ist meines Erachtens gering. Es sei dennoch an dieser Stelle auf die Literatur zu diesem Thema verwiesen. Siehe u.a. zum Verhältnis von Lancrets *fêtes galantes* und Dancourts Komödie „Les Trois Cousines“ (1700): René de La Coste-Messelière, *Sous le signe de la coquille, Compostelle et Cythère*, in: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1984, S. 33-48.

⁴⁷⁵ Robert H. Crawshaw, in: Dancourt 1980, S. XVI und XXIV; siehe auch Weisgerber 1991, S. 69.

⁴⁷⁶ Siehe generell zum Adel in den Komödien Dancourts: André Blanc, F.C. Dancourt (1661-1725). *La Comédie française à l’heure du Soleil couchant*, Tübingen [u.a.], 1984, S. 191-197; zum *Chevalier* vor allem S. 193-196.

⁴⁷⁷ Lapeyre 1747, S. 66-87 („Titre IV. Des Petits-Maîtres.“).

⁴⁷⁸ Anonymus 1750¹, S. 69.

Vigneul-Marville in den „Mélanges d’histoires et de littérature“ (1701), schon immer die Charaktereigenschaften dieser zunächst auf den Hof beschränkten Erscheinung.⁴⁷⁹ Im 17. Jahrhundert jedoch, so Vigneul-Marville, sei die „Qualität“ der *Petits-Maîtres* zurückgefallen, denn mittlerweile breiteten sich diese auch in den Städten und unter dem einfachen Bürgertum aus; jedes Quartier in Paris habe seine eigenen *Petits-Maîtres*, und auch der Klerus und die Dienerschaft seien bald davon befallen worden.⁴⁸⁰ Was also zunächst als Ausweis adeligen und höfischen (wenn auch zum Teil korrumpierten) Verhaltens galt, gibt dann dem Bürgertum Anlaß zur Kritik. „Le terme général de Petit-Maître, est celui sur lequel les erreurs de la multitude sont plus fréquentes; chaque Province, je dis plus, chaque Ville y attache une signification différente, la vanité & les airs, deux élémens nouveaux, sans lesquels on ne vegete [*sic*] en France, ont donné naissance à cet être bizarre, l’idole de la société, & le fleau du bon sens.“⁴⁸¹ Rein auf die groteske Erscheinung reduziert Charles Rivière Du Fresnoy in den „Amusemens Sérieux & Comiques, ou, Délassement de l’Esprit & du Cœur“ (1757) den *Petit-Maître*, indem er ihn von dem stets agierenden, undurchschaubaren Höfling absetzt. Wenngleich beide der aristokratischen Sphäre zuzuordnen seien, würden sie sich in ihren „Sitten“ deutlich unterscheiden: „Quoique le Courtisan & le Petit-Maître soient d’un même païs, ils ont néanmoins des mœurs toutes différentes. Le Courtisan s’étudie à cacher son dérèglement sous des dehors réglés. Le Petit-Maître fait vanité de paroître encore plus dérèglé qu’il n’est. [...] Le langage courtisan

⁴⁷⁹ M. de Vigneul-Marville [genannt Bonnaventure d’Argonne], *Mélanges d’histoires et de littérature, recueillis par M. de Vigneul-Marville. Seconde & nouvelle Edition, revûe, corrigée & augmentée.*, 10 Bde., Paris, 1701, Bd. 1, S. 323-325: Nach de Vigneul-Marville waren die *Petits-Maîtres* unter Franz I. und vor allem seinen Nachfolgern auch als „Mignons“ am Hofe bekannt; siehe hierzu: Nicolas Le Roux, *La Faveur du Roi. Mignons et Courtisans au Temps des derniers Valois*, Paris, 2001. Über den *Petit-Maître* als Gestalt in der französischen Literatur sind mehrere wichtige Arbeiten erschienen: Siehe grundlegend unter anderem Frédéric Deloffre, in: Pierre de Marivaux, *Le petit-maître corrigé; texte publ. avec introd. et commentaire par Frédéric Deloffre*, Genf und Lille, 1955, S. 11-143 („Introduction“) und Lionelle Sozzi, der die wichtigsten Textstellen zum *Petit-Maître* und die Gestalt in ihrer Wandlung in den Texten des 18. Jahrhunderts verfolgt hat (L. Sozzi, *Petit-maître e giovin signore: affinità fra due registri satirici*, in: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Bd. 12, 1973, S. 151-230); siehe zu dieser literarischen Gestalt auch eine diesen Aufsatz ergänzende, jüngere Arbeit desselben Autors: Lionelle Sozzi, *Ancora sul ‘petit-maître’*, in: Gennaro Brabarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada, u.a. (Hg.), *L’amabil rito: Società e cultura nella Milano di Parini*, Bologna, 2000, S. 483-496; Philipp Laroch hat 1979 *Petits-Maîtres* und „Roués“, letztere eher unzureichend mit „die Gerissenen“ zu übersetzen, für die Entwicklung des Begriffes der Libertinage im Roman des 18. Jahrhunderts erforscht (Philippe Laroch, *Petits-maîtres et roués. Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, 1979); siehe auch Moureau 1984, und Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, 2002, S. 99-126 („La grande gloire du Petit-Maître“). Jüngst, für eine Interpretation, die den *Petit-Maître* mit den „Jolis“ als homo- oder bisexuelle Helden gleichsetzt: Pierre Saint-Amand, *Le Triomphe des Beaux: Petits-maîtres et jolis hommes au dix-huitième siècle*, in: *Esprit Créateur*, Bd. 43, Nr. 3, 2003, S. 37-46.

⁴⁸⁰ Vigneul-Marville 1701, S. 1701: „Je puis aussi assurer que la qualité de Petits-Maître tombe ici [im 17. Jahrhundert] dans le mépris, à mesure qu’elle se communique dans la ville à la simple bourgeoisie; & qu’on dit, les Petits-Maîtres des Tuilleries, les Petits-Maîtres de l’Isle Notre-Dame, &c. Les Clercs, les Pages & les Laquais y auront bien-tôt part.“

⁴⁸¹ François-Antoine Chevrier, *Les ridicules du siècle*, London, 1752, S. 29; generell zum *Petit-Maître*: a.a.O., S. 29-38; siehe die Charakterisierung des *Petit-Maître* auch Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Letters on the English and French Nations; containing curious and useful observations on their constitutions natural and political* [...], 2 Bde., London, 1747, Bd. 1, S. 16-21.

est uniforme, toujours poli, flatteur, insinuant: le langage Petit-Maître est haut & bas, mêlé de sublime & de trivial, de politesse & de grossièreté.“⁴⁸²

Clities Geliebter Lindor beschreibt in Jean-Joseph Vadés „Le suffisant ou Le petit maître dupé“ (1758) seiner Angebeteten den selbstgefälligen *Chevalier*, der trotz seiner eigentlichen Liebe, Clities Tante Elvira, ihr selbst seit einiger Zeit den Hof macht: „Que craindre d’un petit-maître, / Suffisant, enchantée de son être, / Qui se vante / Forge, invente / Billets doux / Soupers & rendez-vous! / Affectant la foible [*sic*] vue, / En passant ses bijoux en revue, / Il minaudes / Echaffaude / Son jargon / Sur un singulier ton. / [...] Oui, La Belle / La plus cruelle / Cesse de l’être à son aspect: / L’air d’aisance / le dispense / Des égards & du froid respect; / Chargée de poudre & d’essence / Il exhale un parfum suspect [...]“⁴⁸³ Parfum und Puder sind die Waffen, die dieser Gigolo des 18. Jahrhunderts gezielt einzusetzen weiß. Aufwendige Stickereien ([Le Chevallier:] „Je me pique sur-tout / D’avoir quelque goût; / J’occupe un Brodeur... / Moi, c’est ma fureur.“) und kostbare Spitzen ([Le Chevallier:] „Les dentelles / [Elvire:] sont fort belles.“⁴⁸⁴) weisen ihn auch mit der Kleidung aus. In den kleinformatischen *tableaux de mode*, hier vor allem bei de Troy, ist die überaus elegante und gesuchte Erscheinung der Kavaliers ebenfalls auffällig. Wohl frisiert und gepudert ist der Herr in den Bildern weitaus mehr als nur ein adeliger Kavalier. Aufgrund seiner modischen „Kostümierung“ gibt er sich als *Petit-Maître*, als Stutzer zu erkennen.

Vergleiche von Darstellungen des *Petit-Maître* in der Literatur mit Motiven im Modegemälde helfen, deren eigentliche Bedeutung zu verstehen. Daß zum Beispiel die Frauen dem selbstgefälligen Galan reihenweise auf den Leim gehen, ist vor allem einer raffinierten Selbstinszenierung zu verdanken. „La métamorphose est encore du ressort du Petit-Maître,“ schreibt Lapeyre in „Les Mœurs de Paris“ (1747), „il change deux ou trois fois le jour d’habits de différentes couleurs, & toujours d’un goût galant. Il ajuste ses

⁴⁸² [Charles Rivière Du Fresnoy], *Amusemens Sérieux & Comiques, ou, Délassement de l’Esprit & du Cœur*, in: *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [*sic*] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée*, Bd. 12, Amsterdam, 1757, S. 334 („Amusement second. Le Voyage du Monde, La Cour“).

⁴⁸³ Jean-Joseph Vadé, *Le suffisant ou Le petit maître dupé opéra comique en un acte* (Paris, Opéra Comique, 12 mars 1753), Paris, 1758, S. 5-6; siehe auch zur Frage von Frisur und Puder als Mittel zur Verführung: Saint-Amand 2003, S. 37-38; generell auch zu Fragen der Kleidung Charles-Simon Favart, *La Répétition interrompue, ou le Petit-maître malgré lui, opéra-comique. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire Saint Germain le 14 Mars 1757. Et reprise le 3 Février 1758.*, S. I., s. d., in: Charles-Simon Favart, *Théâtre de M. Favart, ou Recueil Des Comédies, Parodies & Opéra-Comiques qu’il a donnés jusqu’à ce jour, Avec les Airs, Rondes & Vaudevilles notés dans chaque Pièce [*sic*]*, Bd. 8, Paris, 1763, S. 17.

⁴⁸⁴ Hierbei handelt es sich um einzelne Strophen eines Couplets, die vom Chevalier und Elvire gesungen werden. „Le couplet [...] établit parfaitement le caractère du Chevalier, qu’il soutient à merveille dans tout le courant de la Pièce.“ (Vadé 1758, S. 13-14). Jean-Joseph Vadés komische Oper „Le suffisant ou Le petit maître dupé“, die am 12. März 1753 in der Pariser Opéra Comique aufgeführt wurde, ist nur eine von zahlreichen Theaterstücken, in denen der *Petit-Maître* als Hauptfigur auftritt.

cheveux dans des goûts variés & badins.”⁴⁸⁵ Das Wissen um die Bedeutung des Kostümwechsels für das Gelingen sexuell motivierter Eroberungen eröffnet der Lektüre einiger Gegenstücke von Jean-François de Troy eine neue Interpretationsebene. Die stets als Pendants verstandenen Modegemälde „Une Dame attachant un nœu à l’épée d’un Gentilhomme” und „Une Dame à qui sa servante passe sa robe” <Abb. 9 und Abb. 10> entsprechen sich nicht nur kompositorisch, sondern zeigen wahrscheinlich auch denselben *Petit-Maître* in zwei galanten Zusammentreffen mit unterschiedlichen Damen.⁴⁸⁶ In „La Déclaration de l’amour” und „La Jarrettière détachée” <Abb. 1 und Abb. 2> ist die Kleidung auch ein Indiz für die (jahres-) zeitliche Einordnung der Bilder, die im Falle der Liebeserklärung mit dem samtene Anzug des Kavaliers auf den Winter verweist, während in „La Jarrettière détachée” der Kavalier in helle, sommerliche Seide gewandet ist.⁴⁸⁷ Galanterie ist demnach kein saisonales Treiben, sondern beschäftigt die *monde* das ganze Jahr über, tagsüber wie auch nachts (siehe „La Toilette pour le bal“ und „Le Retour du bal“ (1735) <Abb. 79 und Abb. 80>). In der Literatur spiegelt die ausgesuchte Kleidung auch die sexuelle Potenz des Kavaliers wieder, der mit seinen schneidigen Beinkleidern den Damen seine körperlichen Vorzüge vor Augen führt, und dafür mit eindeutigen Blicken belohnt wird. „Une jambe s’étend, pour dire la voilà; / On n’est jamais bien fait quand manque par-là; / Et celles dont le goût excelle davantage, / Regardent cet endroit plutôt que le visage“, erklärt in der Verwechslungskömodie „La Fille petit maître“ (1764) die Dienerin Mariette ihrer als *Petit-Maître* verkleideten Herrin Sylvia Auftreten und Verhaltensweisen dieser Sorte von Männern.⁴⁸⁸ Auch wenn die Frauen in de Troys Modegemälden kaum den direkten Blick auf das Ziel ihrer Begierde wagen, so ist das Motiv des Galans, der seine in enge modische Beinkleider gewandeten Beine von sich spreizt, ein wohleinstudiertes Zeichen seiner körperlichen Gewandtheit und männlichen Vorzüge (siehe zum Beispiel „La Déclaration de l’amour“ <Abb. 1> oder auch „Le Jeu de Pied-de-bœuf“ <Abb. 44>).⁴⁸⁹

Bereits in den Modestichen der Bonnarts wird das vestimentäre Galanteriearsenal des modischen, eitlen Kavaliers in allen Details festgehalten. In „Cavalier en Escharpe“

⁴⁸⁵ Lapeyre 1747, S. 70.

⁴⁸⁶ Eine solche Lesart der Pendants wird allerdings nicht in den zeitgenössischen Kommentaren thematisiert.

⁴⁸⁷ Vergleiche hierzu Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, New Haven und London, 2002, S. 20.

⁴⁸⁸ Anonymus, *La fille petit maître, comédie en cinq actes et en vers / par M. de Ch..., représentée pour la première fois à Bordeaux, par les Comédiens du Roi [1764]*, Paris, 1769, S. 15-16.

⁴⁸⁹ Siehe hierzu auch Gundula Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg, 1988, S. 143-155 („Beinkleider des Rokoko“). Die Vorstellung Wolters, der „Höfling der galanten Zeit“ würde aus Fragen des „guten Benehmens“ sein Geschlecht verbergen und von diesem ablenken wollen, scheint angesichts immer enger geschnittener Hosenbeine und „weit auseinanderklaffender Rockschoße“ nicht nachvollziehbar. Vielmehr ist die Hose im Spiel der Galanterie ein wichtiges Indiz auf die Potenz des Galans.

oder auch „Chevalier à la Mode“ <Abb. 81 und Abb. 82> sind eine affektierte Haltung, wohlfrisierte Haare, der federbesetzte Dreispitz, Degen und Spazierstock die unabdingbaren Voraussetzungen, um in Fragen der Mode und der Galanterie zu bestehen. In den Modegemälden, zum Beispiel der „Declaration de l’amour“ (um 1730) <Abb. 11> in Potsdam, wird mit dem Gehstock, der zusätzlich zum Degen getragen wird, ein charakteristisches Element der Kostümierung aufgenommen. Diese „äußerliche“ Darstellungsform des modischen Kavaliers wird von Watteau für die „Figures de Mode“ (um 1710) übernommen (zum Beispiel in „Homme debout près d’une vasque“ <Abb. 83>⁴⁹⁰). François Octavien führt sie in den 1725 datierten Modestichen „Figures Françaises Nouvellement Inventées“ weiter, für die Robert Rey bereits 1931 die Verwandtschaft zu den Verhaltensformen der *Roués* um den Regenten erkannt haben möchte („Homme debout“ und „Homme debout accoudé“ <Abb. 84 und Abb. 85>).⁴⁹¹ Erst bei Charles Coypel werden die modisch-eitlen Kavaliers im Titel explizit als *Petit-Maîtres* angesprochen: „Petit Maître faisant semblant de penser“ und „Petit Maître regardant fièrement“ (beide um 1730) <Abb. 86 und Abb. 87> unterstreichen die wohleinstudierte Mimik und Gestik dieses Galans.⁴⁹²

Im Vergleich zur späteren, eindeutigen Abwertung des *Petit-Maître* in der *Encyclopédie* (1765) als einem „insecte léger qui brille dans sa parure éphémère, papillone, & secoue ses ailes poudrées“⁴⁹³ ist die Darstellung der Kavaliers in den Modegemälden noch zurückgenommen und nicht überzeichnet. In der Literatur ist es der geckenhafte, eitle *Petit-Maître*, der in seiner Person die Qualitäten der mondänen *bonne compagnie* vereint: „C’est le ton du grand monde: un jeune homme en un mot; Qui ne seroit point fat, passeroit pour un sot“, führt der Kavalier in Armand und Rozées „Le Petit Maître raisonnable ou les

⁴⁹⁰ Morgan-Grasseli / Rosenberg 1985, S. 227-232, Nr. 1-3a; Victor I. Carlson, in: Victor I. Carlson und John W. Ittmann (Hg.), *Regency to empire: french painting printmaking: 1715-1814*, Ausstellungskat. Baltimore und Minneapolis, 1984-1985, S. 44-47, Nr. 1; siehe auch Sarah R. Cohen, *Body as « Character » in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 3, 1996, S. 454-466.

⁴⁹¹ Rey 1931, S. 106-109: „Ces planches sont très curieuses, à cause de détails de costume qu’elles nous donnent et aussi par l’habitus corporis qui, d’après elles, semblent avoir été de rigueur chez les roués de Philippe d’Orléans.“ (a.a.O., S. 107); „Il ne s’agit là que de gravures de mode [...]“ (a.a.O., S. 108); siehe BnF, Département des Estampes et de la Photographie, AA-1 Octavien („Recueil. Œuvre de François Octavien“).

⁴⁹² Lefrançois 1994, S. 476-477, Nr. G. 5-G. 6; Coypel ist auch als Verfasser einer gleichnamigen Oper mit dem Titel „L’École des petits-maîtres“ bekannt, die am 2. August 1740 erstmals aufgeführt wurde (siehe a.a.O., S. 477, unter Nr. G. 8).

⁴⁹³ Der Vergleich mit einem Insekt stammt aus der *Encyclopédie* (Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 12, 1765, S. 465 („Petit-maître“)); siehe auch Krause 1997, S. 144, die den *Petit-Maître* und die *Coquette* schon in Watteaus „Enseigne de Gersaint“ <Abb. 21> identifiziert. Zu der Problematik der deutschen Übersetzungen von Begriffen wie *Petit-Maître* oder auch *Coquette* siehe den Verweis auf Immanuel Kant (1724-1804) bei Lionello Sozzi: „Die Wörter: Esprit (statt bon sens), frivolité, galanterie, petit-maître, coquette, [...] lassen sich nicht leicht in andere Sprachen übersetzen; weil sie mehr die Eigentümlichkeit der Sinnesart der Nation, die sie spricht, als den Gegenstand bezeichnet, der dem Denkenden vorschwebt.“ (Immanuel Kant, *Kant’s gesammelte Schriften*, Bd. VII („Der Streit der Fakultäten, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hg. von W. Dilthey), Berlin, 1917, S. 314 („2. Theil. Anthropologische Charakteristik“); siehe Sozzi 1973, S. 154, Anm. 4).

Coquettes dupées“ (1754) selbstsicher an.⁴⁹⁴ Und in Harny de Guervilles „Le Petit-maître en province“ (1765) erklärt der Marquis alias *Petit-Maître* selbstbewußt dem in der Provinz lebenden Baron sein mondänes, „hauptstädtisches“ Auftreten, um ihn von der Verheiratung mit seiner Tochter Julie zu überzeugen: „Dans le monde veut-on paroître un personnage, / Il faut par les dehors subjurer les esprits, / Prendre un ton décisif, l’afficher sans scrupule, / Pour se faire admirer parcourir tout Paris, [...]. Où l’on voit tour à tour les beautés à la mode; / Les jouer, les tromper toutes également, / D’un changement heureux se réserver la gloire, / D’un jaloux que l’on dupe éterniser l’histoire, / Forger même au besoins un triomphe saillant [...].“⁴⁹⁵ Wenn auch auf die *monde* eingegrenzt, identifiziert Pons Augustin Alletz in dem „Manuel de l’homme du Monde“ (1761) den *Petit-Maître* mit einer gesellschaftlichen Vorbildrolle: „C’est la manie de bien des jeunes gens, de vouloir ressembler à ce qu’on appelle un Petit-Maitre [sic], quoique ce caractère ne soit d’une bien mince considération dans le monde.“⁴⁹⁶ Bereits Marmontel hatte in der *Encyclopédie* (1765) darauf hingewiesen, daß die Darstellung des *Petit-Maître* im Theater durchaus Nachahmer im Leben auf sich ziehe: „On s’amuse à récopier le petit maître sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, & dont la peinture n’est plus qu’une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir [...].“⁴⁹⁷

Die Coquette

Dem *Petit-Maître* als Inkarnation höfisch-aristokratischer Galanterie und Libertinage gesellt sich die *Coquette*, auch *Petite-Maitresse* genannt, hinzu. Beide sind gleichermaßen

⁴⁹⁴ [Armand und Rozée], *Le Petit Maître raisonnable ou les Coquettes dupées, comédie en vers et en 1 acte, par Mrs. Armand & de Rozée, comédiens, représentée pour la première fois à Besançon le 15 février 1754... Avec plusieurs pièces en vers sur différens sujets, composés par le Sr. Armand, Besançon, [1754], S. 9.*

⁴⁹⁵ Harny de Guerville, *Le Petit-maître en province, comédie en 1 acte et en vers avec des ariettes, par M. Harny. La musique est de M. Alexandre... [Comédiens-italiens ordinaires du Roi, 7 octobre 1765, [Paris], [1765], S. 18-19.* Den Vorbildcharakter des *Petit-Maître* für einen Teil der gesellschaftlichen Elite unterstreicht auch La Morlière in seinem Roman „Angola, histoire indienne“ (1746), in dem Männer wie Frauen gleichermaßen neidisch, bewundernd und auch imitierend das Treiben und Auftreten des *Petit-Maître* begleiten (vgl. La Morlière 1999, S. 394; siehe hierzu auch Saint-Amand 2003, S. 42. La Morlière widmete seinen Roman den „Petites-Maitresses“: „Qu’il soit lu à une toilette aimable, et qu’il soit interrompu par les espiègleries d’un abbé coquet, ou par les tendres transports d’un guerrier entreprenant.“); Und es sind *Petit-Maitres*, die in Marné de Morville „La Jarretière“ (1770) den reichen Patill („le cocluch de toute la ville“) bewundernd betrachten, weil dieser die kühne wie ausgefallene Idee hatte, das Strumpfband seiner Eroberung an seinem Degen zu befestigen (vgl. Marné de Morville, *La Jarretière, ouvrage traduit de l’Allemand par Melle M.D.M* [Mlle Marné de Morville]*, Paris, 1770, S. 39). Der *Petit-Maître* ist die Hauptperson vieler Theaterstücke, unter anderem bei Marivaux („Le Petit-maître corrigé“, 1734) oder auch bei Romagnesi, *Le petit maître amoureux, comédie en trois actes en vers, par le sieur Romagnesi, représentée par les Comédiens Italiens le lundi 28 juin 1734, s. l., [1734].*

⁴⁹⁶ Eine durchweg negative Sicht auf den *Petit-Maître* hat Pons Augustin Alletz: „Un Petit-Maitre devient souvent un homme à la mode parmi les femmes; mais de cela seul il sera rarement estimé des hommes.“ (Pons Augustin Alletz, *Manuel de l’homme du Monde, ou connoissance générale des principaux états de la Société, & de toutes les matières [sic] qui font le sujet des conversations ordinaires.*, Paris, 1761, S. 470-471).

⁴⁹⁷ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682.

vergnügungssüchtig, flatterhaft und unvernünftig.⁴⁹⁸ Doch im Gegensatz zur eindeutigen Figur des *Petit-Maître* wird mit der *Coquette* eher ein Charakterzug denn ein spezifisch definierbarer Personentypus des wirklichen Lebens bezeichnet; sie gilt ganz allgemein als Synonym für die weiblichen Mitglieder der aristokratischen *monde*. „C’était une femme qui passait sa vie dans toutes les dissipations du grand monde,“ beschreibt Jacob in Marivaux „Le Paysan parvenu“ (1734-1735) die Herrin seiner ersten Anstellung, „qui allait aux spectacles, soupait en ville, se couchait à quatre heures du matin, se levait à une heure après-midi, qui avait des amants, qui les recevait à sa toilette, qui y lisait les billets doux qu’on lui envoyait, et puis les laissait traîner partout; les lisait qui les voulait, mais on n’en était point curieux; ses femmes ne trouvaient rien d’étrange à tout cela; le mari ne s’en scandalisait point. On eût dit que c’était là pour une femme des dépendances naturelles du mariage. Madame, chez elle, ne passait pas pour coquette; elle ne l’était point non plus, car elle l’était sans réflexion, sans le savoir; et une femme ne se dit point qu’elle est coquette quand elle ne sait point qu’elle est, et qu’elle vit dans sa coquetterie comme on vivrait dans l’état le plus décent et le plus ordinaire.“⁴⁹⁹ Marivaux Beschreibung der alltäglichen Lebenswirklichkeit einer Dame von Stand thematisiert die bereits im vorangehenden Kapitel aufgeworfene, grundsätzliche Frage nach der Betrachterbewertung, der darüber entscheidet, ob eine Verhaltensform schließlich als moralisch beurteilt wird. Eine Dame der *monde*, die „unschuldig“ ihr mondänes Leben führt, ohne von ihrer *Coquetterie* zu wissen, und die sich in dem aristokratischen Spiel von Galanterie und Libertinage gefällt („[...] c’était en un mot un petit libertinage de la meilleure foi du monde.“⁵⁰⁰) bleibt – zumindest bei Marivaux – dennoch eine Kokette. Marivaux führt im „Paysan Parvenu“

⁴⁹⁸ Nach Voltaire, in der *Encyclopédie* (1765), sind *Coquette* und *Petit-Maître* als weibliches und männliches Gegenstück oftmals gemeinsam anzutreffen: „Nos petits-maîtres [...] sont l’espece [sic] la plus ridicule qui rampe avec orgueil sur la surface de la terre. Ajoutons que par-tout où l’on tolere ces sortes d’hommes, on y trouve aussi des femmes changeantes, vaines, capricieuses, intéressées, amoureuses de leur figure, ayant enfin tous les caracteres de la corruption des mœurs & de la décadence de l’amour. Aussi le nom de petit-maître s’est-il étendu jusqu’au sexe taché des mêmes défauts, & qu’on nomme petites-maîtresses.“ (M. de Voltaire, zitiert in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 12, 1765, S. 465 („Petit-maître“)). In dem „Chanson critique“, abgedruckt im „Almanach de la Frivolité“ von 1762, werden für die *Coquette*, neben der Liebe als hauptsächliches Beschäftigungsfeld, Putzsucht und Eitelkeit als wichtigste (und in einem zweiten Schritt als moralisch verwerfliche) Eigenschaften beschrieben: „Allez chez une Coquette, / Les moments de la toilette / Font le charme de ses yeux; / Dix ans après, cette Rose / Sèche à force d’être éclose; Amour lui fait ses adieux.“ Neben der gefallsüchtigen Frau steht der putzsüchtige *Petit-Maître* mit seinem modisch-eleganten Auftreten, seiner Affektiertheit und seiner Unnatürlichkeit: „Voyez-vous ce Petit-Maître! / Qui pourroit le méconnoître? / Ah! quelle élégance il a! / Son tein dément la Nature: / On trouve dans sa parure / Les glands & le falbala.“ (M. Gaudet, *Almanach de la Frivolité, de’die’ [sic] aux Petits-maîtres Et enrichi des Oracles Cabalistiques, pour Messieurs & les Demoiselles. Sur des Airs choisis. Par M. Gaudet. Pour la présente Année*, Amsterdam, [1762], S. 26-27). Generell zum Almanach im 18. Jahrhundert: John Grand-Carteret, *Les almanachs français: bibliographie-iconographie des Almanachs – Années – Annuaires (...): 1600-1895*, Paris, 1896 [Nachdruck 1968], vor allem S. XXVI-XLV, für die Zeit bis 1750.

⁴⁹⁹ Pierre de Marivaux, *Le paysan parvenu ou les Mémoires de M***, Chronologie et Introduction par Michel Gilot [...]*, Paris, 1965 [Erstausgabe 1734-1735], S. 28.

⁵⁰⁰ Marivaux 1965, S. 28-29.

(1734-1735) die negative Besetzung des mondänen, weiblichen Verhaltens weiter aus, die er schon einige Jahre zuvor im „Spectateur françois“ (1728) deutlich dargestellt hatte. So sei eine Frau, die allein oder auch in männlicher Begleitung spazieren geht, oder die sich gar zu einem Rendez-vous überreden läßt, bereits als eine *Coquette* zu bezeichnen: „Il y a l'espece des Femmes coquettes: Celles-là font l'amour indistinctement; ce sont des Femmes à promenades, à rendez-vous imprudens; ce sont des furieuses d'éclat; elles ne languissent point, elles aiment hardiment, se plaignent de même; c'est pour elles faveur du hazard, quand on trouve un de leurs Billets d'intrigue; tout cela va au profit de leur gloire.“⁵⁰¹ Es ist insbesondere in der „korrumpierten“ Stadt Paris, in der sich die *Coquettes* bewußt der Frivolität hingeben.⁵⁰² Marivaux, als Topos in seinen Schriften immer wiederkehrendes Pauschalurteil über die der *bonne compagnie* zugehörigen Frauen zementierte eine moralisierende Sichtweise auf das weibliche, galant-spielerische wie auch libertine Verhalten, um schließlich um 1728 in einer Verabsolutierung zu kulminieren: „Une femme qui n'est plus coquette, c'est une Femme qui a cessé d'être.“⁵⁰³

Der Komödie und dem Roman waren verschiedene Möglichkeiten gegeben, um die Personen der Handlung zu charakterisieren.⁵⁰⁴ Dazu gehörte zum Beispiel die Bedeutung von Kleidung, die bei der Schilderung von sozial und charakterlich typisierten Personen eingesetzt wurde. Nach Sylvie Chevalley (1964) dienten bei Dancourt für die Darstellung verbreiteter (Un-)Sitten der Zeit deutliche Verweise auf die Kleidung einzelner Figuren dazu, charakterliche Mängel („travers des personnages extravagants“) lesbar zu machen. Frauen widmen in Dancourts Komödien einen großen Teil ihrer Zeit der Toilette, und

⁵⁰¹ Marivaux 1728, S. 509.

⁵⁰² Allein in der Provinz sei diese Charaktereigenschaft noch natürlich zu beobachten, wie ein *Vaudeville* am Schluß von Charles-Simon Favarts komischer Oper „La Coquette sans le sçavoir“ (1744) verdeutlicht: „Une Madame, une Bergere, / Egalement cherchant à plaire, / Et s'occupant de cet espoir; / A Paris la moindre grisette, / En fait un art matin & soir, / Mais au village on est Coquette sans le sçavoir.“ (Charles-Simon Favart, *La Coquette sans le sçavoir, opéra-comique en 1 acte* [par Favart et P. Rousseau, musique de Dauvergne], Paris, 1744, S. 62).

⁵⁰³ Marivaux 1728, S. 511.

⁵⁰⁴ Für Marivaux war es wichtig, so Ruth S. Thomas, daß das jeweilige „Porträt“ eine klar definierte, keineswegs aber moralisch banalisierte („not morally simplistic“) Deutung besitze (Ruth S. Thomas, *The Art of the Portrait in the Novels of Marivaux*, in: *French Review*, Bd. 42, Nr. 1, 1968, S. 31). In dem Roman „Le Sylphe“ (1730) von Crébillon dem Jüngeren gibt das übernatürliche, männliche Wesen des Sylphe vor, eine Frau an ihrem Charakter erkennen zu können, „et que connaître ce dernier suffit pour la connaître tout entier“, wie Sarah Benharresch aufzeigen konnte. Bei Crébillon seien charakterliche Attribute wie „vraie, fausse, coquette, tendre, sensible, indifférente“ einzig moralisch und als Teil der Galanterie aufzufassen, wobei diese die zwei Hauptuntersuchungsfelder des Libertin bildeten; Crébillon der Jüngere / Sylphe reduziere dabei alle Frauen auf ein bestimmtes Merkmal: Die „Voluptueuse se rend au plaisirs, [...] La Curieuse, au désir de s'instruire. [...] L'ambitieuse aux conquêtes éclatantes, et la coquette à l'habitude de se rendre.“ (Sarah Benharresch, *Portrait de la femme en actrice dans l'œuvre de Crébillon fils*, in: Anne Richardot (Hg.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Rennes, 2003, S. 97-99; siehe hier Claude-Prospér Jolyot de Crébillon, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R***. Écrit par elle-même A Madame de S****, Paris, 1992 [Erstausgabe 1730], S. 22-23). Crébillon überzog hauptsächlich die sittenlosen Frauen des Adels mit „satirischen Spitzen“ (Funke 1972, S. 285); siehe hierzu auch John Van Eerdes Untersuchung der sozialkritischen Aussagen, die von der Dienerschaft in den französischen Komödien im 18. Jahrhundert gemacht wurden: John A. Van Eerde, *Aspects of Social Criticism in Eighteenth-Century French Comedy*, in: *SVEC*, Bd. 37, 1965, S. 81-107.

ganz speziell der genauen Positionierung von Schönheitsflecken oder der Auswahl passender Accessoires. Dabei sind sie in ihren Privaträumen einfach, aber dennoch kostbar und ausgesucht in sogenannte „négligés“ oder auch „deshabillés“ gekleidet. Dieses Motiv findet sich ebenso in vielen *tableaux de mode* wie durchgehend in der galant-libertinen Literatur des 18. Jahrhunderts. Die mit „galanten“ Bezeichnungen, etwa dem „deshabillés à la bonne fortune“, bedachten Kleidungsstücke, die zum Inbegriff weiblicher Gefallsucht und Libertinage gehören, geben die Damen eindeutig als *Coquettes* zu erkennen.⁵⁰⁵ Die Modegemälde müssen – im Vergleich zur Literatur – visuell das leisten, was Roland Barthes in seiner Untersuchung zur Beschreibung von Mode („Système de la mode“, 1967) als „description“ bezeichnete, nämlich mittels einer möglichst exakten Darstellung von Kleidung und Accessoires die Dechiffrierung durch den Betrachter und eine detaillierte Beschreibung von Psychologie und Charakter des Bildpersonals zu ermöglichen.⁵⁰⁶ Sämtliche Details im Modebild besitzen eine über ihren vordergründigen Nutzen hinausgehende Bedeutung. „Toutes ces petites particularités, au reste, je vous les dis parce qu’elles ne sont pas si bagatelles qu’elles le paraissent“, schreibt Marivaux Heldin Marianne über mehrere Paare von Handschuhen, die sie aus den Händen ihres Gönners, Monsieur de Climal, empfängt. Errötend akzeptiert sie dieses Geschenk, denn ihr „Instinkt“ habe ihr schmerzlich bewußt gemacht, welche eigentliche Bedeutung dem Handschuh innewohne („[...] et je rougissais sans savoir pourquoi, seulement par un

⁵⁰⁵ Sylvie Chevalley, *Le costume de théâtre de 1685 à 1720 d’après le Théâtre de Dancourt*, in: *Revue d’histoire de théâtre*, Nr. 16, 1964, S. 26, zitiert nach „La Foire Saint-Germain, I, 1.“. Daß die Kokette über Einkommen verfügt, um ihr müßiggängerisches Leben standesgemäß zu führen, führt exemplarisch die junge, schöne und reiche „Demoiselle“ in „La Coquette“ (1756) vor, die eine Reihe von Kavalieren zu ihrem Vergnügen nutzt, am Ende aber – aus Enttäuschung über die unerfüllte Liebe – in ein Kloster geht (siehe Anonymus, *La Coquette*, in: *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [sic] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée.*, Bd. 1, Frankfurt und Lüttich, 1756, S. 415-416). Elisabeth Haghebaert (1991) untersuchte für Marivaux, und hier speziell für den Roman „La Vie de Marianne“ (1734), die Bedeutung und Aussagemöglichkeiten von „Parure“ und „Effets accessoires“. Marivaux habe die Beschreibung von Kleidung und von Accessoires zwar nur selten zur Charakterisierung seiner Protagonisten eingesetzt, dann jedoch habe er dies stets mit einer tieferen Bedeutung verbunden, die über die Charaktereigenschaften seiner Romanfiguren – hier der Koketterie für Marianne – Auskunft gibt (Elisabeth Haghebaert, *Effets accessoires: De la parure dans La Vie de Marianne*, in: *Études Littéraires*, Bd. 24, Nr. 1, 1991, S. 105-119). Kleidung manifestiere bei diesem Autor, so Haghebaert, darüber hinaus die soziale Zugehörigkeit ihres Trägers: „Si l’on admet que la société se définit par le langage, force est de reconnaître la place du langage muet du vêtement et de souscrire [...] au régime de la connotation.“ (Haghebaert 1991, S. 110). Ob bei Marivaux oder in den *tableaux de mode* – die zumeist prächtig, kostbar und vor allem ausgesucht und modisch gekleideten Personen kennzeichnen das soziale Milieu mit der aristokratischen und reichen, bürgerlichen *monde*. Steigerwald qualifiziert die *Coquette* als einen „durch ihre Oberflächlichkeit“ argwöhnisch beobachteten, integralen Bestandteil der *monde* (vgl. Steigerwald 2001, S. 287).

⁵⁰⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, 1967, S. 23: „Mode et littérature disposent en effet d’une technique commune dont la fin est de paraître transformer un objet en langage: c’est la description.“; siehe auch Haghebaert 1991, S. 107; zur Mode als „Espaces du corps“ für die Frauen im Roman des 18. Jahrhunderts: Martin 2004, S. 183-192 („Parure et vêtements“). Eine vergleichbare Funktion wurde im vorangehenden Kapitel auch für einige Bildgegenstände abseits von Kleidung und Habitus, etwa für das Sofa als Ausweis weiblicher Koketterie, das sowohl im Roman wie auch im Modegemälde verwendet wurde, beschrieben.

instinct qui me mettait en peine de ce que cela pouvait signifier“).⁵⁰⁷ Die Beziehung Climals zu seinem Schützling verliert vor dem wissenden Leser ihre Unschuld, ohne das dies explizit in Worte gefaßt zu werden brauchte. Die Lesbarkeit von Symbolen und Zeichen ist aber nur dem sozialen Zirkel vorbehalten, der diese als Kommunikationsmittel einzusetzen verstand.

Das Wissen um diese Zeichensprache, das sich nicht zuletzt wieder aus Literatur und Bildkünsten speiste, ermöglicht eine Lektüre aller Details in den Modegemälden.⁵⁰⁸ Betrachtet man etwa die Wiedergabe der weiblichen Kleidung in den Gegenstücken „La Déclaration d’amour“ und „La Jarretière“ (beide 1724) <Abb. 1 und Abb. 2> von Jean-François de Troy, so ist die Genauigkeit, mit der jedes Details der Kleider, jede Schließe aufgezeigt wird, frappierend. Bereits die zeitgenössischen Kommentare haben diese Detailliertheit als herausstechendes Qualitätsmerkmal der Kunst de Troys hervorgehoben.⁵⁰⁹ Die Damen, die sich im Boudoir oder Appartement dem Spiel von Verführung, Liebeswerbung und Verweigerung hingeben, tragen hier modische „sacqués“.⁵¹⁰ Die modische Verbreitung dieses Kleidungsstückes kommt im Bericht des „Mercure de France“ von 1729 zum Ausdruck: „Les Robes volantes sont universellement en règne. On ne voit presque plus d’autre habit [...]“.⁵¹¹ Marivaux zeigt, ein Jahr zuvor, in „Le Spectateur françois“ (1728) eine charakterliche Interpretation dieses Kleidungsstückes

⁵⁰⁷ Marivaux 1978, S. 67; wiedergegeben auch bei Haghebaert 1991, S. 112. Während im Text bereits das Wort „bagatelle“ in der Bedeutung des 18. Jahrhunderts auf die physische Liebe verweist, so steht der Handschuh als Objekt über Begierde und Körperlichkeit hinaus – hier in einer Interpretation des 19. Jahrhunderts – für die „amour interdit.“ Die Interpretation als Zeichen für eine „verbotene Liebe“ stammt von Jean-Pierre Richard in einer Untersuchung zu Flauberts „Madame Bovary“ (Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Paris, 1957, S. 212), und nimmt somit eine weitaus spätere Sicht auf den Handschuh auf, die bei Haghebaert mit der Bedeutung aus dem 18. Jahrhundert vermischt wird (vgl. Haghebaert 1991, S. 111-112). Zur Symbolik des Handschuhs siehe auch: Marie-Françoise Le Pennec, *Petit glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1979, S. 62 („Gants. Avoir les gants: pour un homme, avoir le pucelage d’une fille. [...] Perdre ses gants: pour une fille, perdre sa virginité.“); Ingrid Loschek, *Accessoires. Symbolik und Geschichte*, München, 1993, S. 79-92.

⁵⁰⁸ Vergleichbare Aspekte werden, auf die deutsche Epik des Mittelalters beschränkt, für die Kleidung dieser Epoche untersucht. Siehe Gabriele Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters*, Hildesheim[u.a.], 1985.

⁵⁰⁹ So berichtet der „Mercure de France“ in seiner Beschreibung der 1724 auf der Place Dauphine in Paris ausgestellten „Liebeserklärung“ von der „l’entente & le goût galant & vrai“, mit der das Bild komponiert sei (Mercure de France, Juni 1724, Bd. II, S. 1391). Siehe ausführlich Fahy 1973; Leribault 2002, S. 269-271 (P.113a-P.114b); Everett Fahy (Hg.), *The Wrightsman Pictures*, New Haven [u.a.], 2005, S. 162-166, Nr. 45-46; weitere Informationen zu den Pendants finden sich bei Colin B. Bailey, in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 24 (Abb. 19).

⁵¹⁰ Siehe hierzu auch Ribeiro 2002, S. 36-38. In „La Jarretière“ <Abb. 2> ist dieses Kleid, das auch als „robe vollante“ oder auch „robe à la française“ bekannt ist, aus einem gold-, blau-grün- und gelbgestreiften Stoff gefertigt. Dazu trägt die Dame ein weißes Korsett mit modischen, spitzenbesetzten Ärmeln, die bis zum Ellbogen reichen, hellgraue Strümpfe mit einer grünen Naht und grüne Pantoffeln.

⁵¹¹ Mercure de France, März 1729, S. 611-612; vgl. Ribeiro 2002, S. 38. Siehe auch die Untersuchung von Modemotiven in der Druckgrafik in „Fächerform“ um 1730 und die darin deutlich zu Tage tretende Abwertung weiblicher Koketterie: Georgina Letourmy, *Parure et critique sociale: à propos d’estampes en éventail de la première moitié du XVIIIe siècle*, in: *Histoire de l’art*, Nr. 48, Juni, 2001, S. 53-65.

auf und verdächtigt die ein „sacqué“ tragenden Damen der Koketterie.⁵¹² Als „honnête équivalent de la nudité même“ oder auch als „l'équivalent de la nudité même“ wird das „négligé“, das zunächst als ein vereinfachtes Kleidungsstück im Gegensatz zur aufwendigen Hofrobe gedacht war und nur in den Privaträumen getragen werden sollte, zu einem erotisch aufgeladenen Werkzeug weiblicher Galanterie.⁵¹³ Unschicklich – die Körperformen in diesem Kleid zeichnen sich allzu deutlich ab – setzen die Frauen das „négligé“ in einer gut gespielten Mischung aus falschem Schamgefühl und Keckheit ein, um das Interesse der Kavaliere zu erwecken.⁵¹⁴ Das Wissen um die eigenen körperlichen Vorzüge und deren Auswirkungen auf das männliche Geschlecht kennzeichnen die *Coquette*, die nach der *Encyclopédie* (1754) das Spiel der Galanterie, zumeist mit mehreren Männern gleichzeitig, perfekt beherrscht („l'art de les engager & de leur faire espérer un bonheur qu'elle n'a pas résolu de leur accorder“), und deren Leben ein „tissu de faussetés“ sei.⁵¹⁵ Wichtig ist der ausgesprochene Sinn der *Coquette* für Galanterien („[...] femme [...] qui veut être cajolée; être trouvée jolie: qui a des manières galantes; qui se plaît à entendre des douceurs.“) und ihre unverhohlene Eitelkeit („Cette coquette s'étudie tous les matins à adoucir ses regards, & à les rendre tendres, languissans & passionnez; & à instruire son visage à plaire.“), so die Definition bei Furetière (1727).⁵¹⁶ Dabei ist die *Coquette* stets in latenter sexueller Bereitschaft, wie dies ihre Kleidung und die sie umgebenden Gegenstände (Sofa; Roman; etc.) suggerieren.⁵¹⁷ Der verführerische Schnitt dieses Kleides

⁵¹² Dieses lockere, sackartige Kleid sei eine „abjuration simulée de coquetterie; mais en même tems [sic] le chef d'œuvre de l'envie de plaire.“ Das als „négligé“ betitelte Kleidungsstück sei eine Neuigkeit im Leben der „femmes de qualité.“ Marivaux ordnet hier das Kleid dem engen, gesellschaftlich-sozialen Kontext der *monde* zu. (Siehe die „Suites de Caractères de M. de M**“, in: Marivaux 1728, 2 Bd., S. 510-515). Nicht zu verwechseln ist dieses Kleid mit dem seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Negligée bekannten Umhang, der, aus leichten Stoffen gefertigt, zur morgendlichen Toilette getragen wurde. Als ein weiteres erotisches Kleidungsstück fungiert das Korsett. Hierzu: David Kunzle, *The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut's Physiologies*, in: Thomas B. Hess und Linda Nochlin, *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, London, 1972, S. 91-165, vor allem S. 91-104.

⁵¹³ Zu dem Kleidungsstück siehe auch Haghebaert 1991, S. 113-114; und Ribeiro 2002, S. 37: „Another contemporary term of the sack was 'robe volante', implying the flowing, liting movement so noticeable in the early unfitted versions of the sack, which paradoxically attracted censure, for it was felt that the looseness of the shape hid a multitude of sins and at the same time declared its origins in a garment suitable for the intimacy of the bedroom.“

⁵¹⁴ „Regardez-moi; je ne suis point parée comme les Femmes doivent l'être; mon bon air & les graces de ma taille ne sont point équivoques [...]t [sic] naît de moi, c'est moi qui donne la forme à mon habit, & non, mon habit qui me la donne; je sçai combien je suis aimable & touchante en cet état; mais je dois paroître ne le pas sçavoir; c'est une grâce de plus, que d'en avoir tant & de les ignorer. On le voit, on les sent, on croit qu'elles m'échappent [sic], croyez-le de même, je me sauve, [sic] je suis faite comme une folle.“ Mit diesen „phrases de manège [sic]“, so Marivaux, würden manche Damen in vollem Bewußtsein ihrer Wirkung auf den männlichen Gegenpart die aufmerksamen Kavaliere parieren, wenn diese sie in einem „négligé“ gekleidet anträfen. (Marivaux 1728, S. 514, mit Fehlstelle im Text).

⁵¹⁵ Diderot / d'Alembert 1751-1781, Bd. 4, 1754, S. 183 („*Coquetterie, f.f. (Morale.)“).

⁵¹⁶ Furetière 1727, Bd. 1, ohne Seitenzählung („Coquet, ette.“); siehe auch Steigerwald 2001, S. 284-287: „Der Unterschied zwischen einer ‚femme galante‘ und einer ‚coquette‘ – und nicht etwa einer ‚femme coquette‘ – läßt sich beschreiben als der zwischen einer aufrichtig Liebenden und einer rein auf Amusement bedachten.“ (a.a.O., S. 285).

⁵¹⁷ Siehe hierzu auch Martin 2004, S. 20.

wird ebenfalls als ein wichtiges Element in der Schilderung im Modegemälde eingebaut: Daß die in das Negligé gewandete Dame in den Modegemälden „La Jarretière“ und „La Déclaration d’amour“ eine *Coquette* ist, wird nicht nur durch Marivauxs Analyse dieses Kleidungsstückes nahegelegt. De Troy setzt die „Robes volantes“ in seinen Modegemälden geschickt ein, um der galanten Stimmung eine erotisierende Note beizufügen: Die weit geöffneten blauen Schnüre und Schließen des Kleides der in eine Sofaecke versunkenen Dame in „La Déclaration d’amour“ <Abb. 1> zeugen von der Bereitschaft der Frau, dem Werben des Mannes nachzugeben. Doch das Kleid ist mehr oder weitaus weniger als eine unziemliche Bedeckung ihres Körpers: Die Dame, folgt man Marivaux, ist nach den Vorstellungen ihrer Zeit nicht mehr bekleidet als die barbusige und ihre Schenkel offenbarende Venus, die im Wandgemälde über ihr dargestellt ist. <Abb. 3>⁵¹⁸ Der Betrachter irrt jedoch, wenn er in einer solchen Szene Zeuge einer rein intimen Begegnung aus dem Privatleben des Liebespaares zu sein glaubt, dem das Boudoir oder Kabinett als persönlicher Bereich des Appartements den entsprechenden Rahmen vorgibt. Der „homme“ oder auch die „femme du monde“ agieren ohne Unterlaß.⁵¹⁹

De Troy zeigt in seinen Modegemälden, daß die aristokratisch geprägte *monde* zu unterschiedlichen Gelegenheiten verschieden prächtig gewandet war. Man braucht hierfür nur die aufwendigen, mit Stickereien und Spitzen besetzten Kleider in „La Déclaration d’amour“ in Potsdam <Abb. 8> mit dem „Négligé“ der Dame in der gleichnamigen Liebeserklärung aus der Sammlung Wrightsman <Abb. 1> zu vergleichen. Die *négligence*, eine wohleinstudierte Nachlässigkeit, entwickelt sich in Kleidungsfragen von der auf Bequemlichkeit beruhenden Sorglosigkeit zu einem vorsätzlichem „Unbekleidet-Sein“. Wie Erich Köhler für Fénelon aufzeigen konnte, wird die *négligence* schließlich als „unabdingbares Ingrediens höchster weiblicher Schönheit“ betrachtet; in den Genreszenen von de Troy ist die Illusion der weiblichen, koketten Nachlässigkeit perfekt. Das „Négligé“ mutiert hier von einem rein privaten Kleidungsstück zu einer öffentlich akzeptierten

⁵¹⁸ Hiermit löst das Motiv der bekleidet-unbekleideten Frau im Bild die schon zuvor angeführte Anforderung der *bien-séance* für die Darstellung von Galanterie und Libertinage im Gemälde ein. Erich Köhler hat in einem Aufsatz von 1988 die motivgeschichtliche Bedeutung des Topos der *négligence* in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht, die von Unsauberkeit über Nachlässigkeit in der Kleidung bis hin zu bewußt inszenierter und im erotischen Spiel eingesetzter Lässigkeit reicht (Köhler 1988). Katharina Krause beschreibt, aufbauend auf Köhler, die *négligence* in der Kleidung der Dame als „Einladung“ der Dame an den Herrn (Krause 1997, S. 142-143).

⁵¹⁹ Nach Sennett habe sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Unterscheidung in Fragen der Kleidung zwischen öffentlichem Raum und Privatsphäre aufgetan; vgl. Richard Sennett, *The Fall of the Public Man*, New York [u.a.] 1977 [2. Aufl.], S. 66-68, dort mit weiterführender Literatur). Sennetts Vorstellung von einer Gesellschaft, die sich wie Schauspieler von der Bühne zurückziehen, um dann im Privatbereich zu entspannen, einfachere Kleidung zu tragen und sich auf den persönlichen Komfort zu konzentrieren, ist meines Erachtens falsch, denn die Mitglieder der Pariser *monde* bleiben immer Schauspieler, auch wenn sie ihr Kostüm auswechseln. Vgl. Joanne Entwistle, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, 2000, S. 102-103. Für die Architektur siehe unter anderem Michel Gallet, *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, London, 1972, S. 109-137 („10. Comfort and decoration“).

„Parure“ der „tonangebende[n] bonne compagnie“, die sich in dem reizvollen Spiel von Einfachheit und Natürlichkeit gefällt.⁵²⁰ Daß auch diese Nachlässigkeit wohl studiert sein will und letztendlich die vorgegebene „Natürlichkeit“ ein geschickter weiblicher, strategischer Kunstgriff in Liebensdingen ist, zeigt Crébillon in der Einleitung zu „Le Hazard du Coin de feu“ (1763): „La scène est à Paris, chez Célie; et l’action se passe presque toute dans une de ces petites pièces reculées, que l’on nomme boudoirs. A l’ouverture de la scène, Célie paraît couchée sur une chaise longue, sous des couvre-pieds d’édredon. Elle est en négligé, mais avec toute la parure, toute la recherche dont le négligé peut être susceptible.“⁵²¹ Allerdings ist Vorsicht geboten, sämtliche *négligés* nach denselben Kriterien von Galanterie und Libertinage zu interpretieren. Die soziale Stellung und auch das Geschlecht des Rezipienten bestimmte die Ausführung und die Lesart der Darstellung; die in einen „peignoir“ gekleidete junge Dame in „La Marchande de modes“ (1746) <Abb. 77>, die für die Kronprinzessin Luisa-Ulrika von Schweden bestimmt war, redet über Galanterien und ist eine gezähmte Kokette. Sie ist von der libertin-frivolen *Petite-Maitresse* in „La Toilette“ (1742) <Abb. 78> abzugrenzen, gekauft einige Jahre zuvor von dem schwedischen Botschafter, dem Grafen Carl Gustaf Tessin, eine Komposition, die eine rein männliche Lesart nahelegt.

Dem „sacqué“ als deutlichstem Hinweis auf die *Coquette* gesellt sich ein Arsenal modischer Accessoires hinzu, das in diesem frivol-libertinen Sinne gelesen werden kann. Dazu gehören die in de Troys Gemälden dargestellten Häubchen der Damen, die aufwendig aus kostbaren Spitzen gearbeitet sind.⁵²² Die sexuelle Bedeutung der Haube wird in einem zeitgenössischen Versreim von Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741) verdeutlicht. In „Gens coiffés de par [sic] Vénus“ verteilt Venus Hauben und Mützen, bringt Unordnung und setzt der betreffenden Person „die Hörner“ auf: „Vénus tenait un bonnet dans la main: / «Je t’en fait don, me dit cette immortelle / Sâche qu’il n’est roi, ni consul romain, / qui n’enviât une faveur si belle. / – Malheur plutôt, dis-je, à toute cervelle, / Que vous coiffez: le désordre s’y met! / – Va, va, j’en coiffe assez d’autres, dit-elle, Sans leur donner ni toque ni bonnet.“⁵²³ In dem Modegemälde „La Jarretière“ <Abb. 2> ist mit dem

⁵²⁰ Köhler 1988, S. 188-189..

⁵²¹ Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Le Hazard du coin de feu*, Paris, 1897 [Erstausgabe 1763], S. 2; siehe auch Köhler 1988, S. 200, Anm. 56. Mary D. Sheriff hat diese wohlinstudierte *négligence* oder auch das „beau désordre“, das sich auch im Sinne einer wohl komponierten Unordnung nicht auf die Kleidung, sondern generell auf die Anordnung der Objekte in einem Raum beziehen kann, als eine „occasion for erotic imaginings“ beschrieben (Sheriff 1990, S. 129-130).

⁵²² Siehe Ribeiro 2002, S. 155-156.

⁵²³ Jean-Baptiste Rousseau, *Toutes les épigrammes de Jean-Baptiste Rousseau publiées en partie pour la première fois*, London, 1879, S. 121, „Livre huitième“, Nr. VII; vgl. auch das ähnliche Epigramm „Sur une coiffure“ a.a.O., S. 23, „Livre second“, Nr. IV; zur Deutung des Verbs „coiffer“ im übertragenen Sinn als Zeichen der Untreue: Le Pennec 1979, S. 35 („Coiffer“). Auch in der Gravur „La Coquette“ <Abb. 88> trägt die Dame

Strumpfband, einer der vestimentären Fetische des 18. Jahrhunderts, ein weiteres „Reizobjekt“ eingeführt. Der gleichnamige Roman (1770) von Marné de Morville ist aus der Sicht zweier Strumpfbänder geschrieben, die von den delikaten Händen einer schönen und jungen Nonne namens Celestine gefertigt worden sind und im Laufe der Erzählung häufig den Besitzer wechseln. Für die Klosterschülerin Orphise ist das Strumpfband das auslösende Moment ihrer sexuellen Selbstfindung („[...] la volupté dont ses yeux étoient remplis, lui donnoit un éclat qui ne symphathisait pas avec la vie régulière du cloître.“). In ihrer Klosterzelle sucht Orphise mit Hilfe eines Spiegels den verführerischen Aspekt des Strumpfbandes zu optimieren: „[...] elle me considéra quelque tems [*sic*], prit un miroir, essaya différentes attitudes, pour se servir avec succès des charmes séducteurs que je [das Strumpfband] partageois avec le plus joli petit pied du monde.“⁵²⁴ Bouchers Modegemälde „La Toilette“ (1742) <Abb. 78>, in der sich ebenfalls eine Frau ein Strumpfband befestigt, ist die wohl deutlichste Inszenierung weiblicher Koketterie, deren anzüglich-erotischer Gehalt durch die Ergänzung mit einer sich ausstreckenden, und mit einem Wollknäuel spielenden Katze an beredter Stelle zwischen den Beinen der jungen Frau erhöht wird. Daß die Frau auch als eine Nymphomanin gelesen werden kann, darauf hat Mary D. Sheriff in einer ikonographischen Analyse des lodernen Kaminfeuers hingewiesen, dem sich die junge Frau breitbeinig zuwendet.⁵²⁵ Die kokette Frau nutzt einen ausgesuchten Code aus Schönheitsflecken, um ihrem Galan in einer nonverbalen, galanten Geheimsprache den Grad ihrer Offenherzigkeit zu kommunizieren. So gibt die ihr Strumpfband befestigende Frau in „La toilette“ sich keineswegs nur als eine *Coquette*, sondern auch als eine „passionée“ zu erkennen. In „Le Matin“ <Abb. 90> gibt sich die mit den „taches artificielles“ schmückende Dame gleichermaßen als „passionée“ und „receuse“ – als leidenschaftlich und Hehlerin – zu erkennen.⁵²⁶

eine hochmodische Haube auf dem Haupt und blickt dabei in einen Spiegel, der auch als „miroir à putain“, als ein „séducteur que toutes les femmes regardent avec convoitise“ bekannt ist. (Le Pennec 1979, S. 79 („Miroir“)); eine andere Interpretation für den „miroir à putains“ gibt das „Grand dictionnaire universel“ von Larousse: „Bel homme, qui attire les regards des femmes [...]“ (vgl. Larousse, Bd. 11, S. 324, Colonne 2).

⁵²⁴ Marné de Morville 1770, S. 10; siehe generell für das 18. Jahrhundert: Jonathan von Alb (Hg.), *Ein Strumpfband meiner Liebeslust. Geschichten vom und über das Strumpfband*, Nördlingen, 1987.

⁵²⁵ Laing / Rosenberg 1986, S. 198-200, Nr. 38; Colin B. Bailey, in: Bailey / Conisbee / Gaechtgens 2004, S. 234-235, Nr. 52; für eine Lesart der jungen Frau als Nymphomanin: Sheriff 2004, S. 133: „So widespread was the association between fire and female sexuality that the fireplace puns on the woman’s sexual organs.“; allgemein hierzu: a.a.O., S. 133-136.

⁵²⁶ „[O]n reconnoissait en général neuf manières particulières de placer les mouches [...]. La passionnée la portait au coin d’œil; La majustueuse, presqu’au milieu du front; L’enjouée, sur le bord de la fossette qui fume la joue quand elle rit; La galante, au milieu de la joue; La baiseuse, au coin de la bouche; La gaillarde, sur le nez; La coquette, sur les lèvres; La discrète, au dessus de la lèvre inférieure, vers le menton; La voleuse, sur un bouton.“; diese Lesbarkeit der Schönheitsflecken ist abgedruckt in: „Bibliothèque de Dames“ (Amsterdam, 1765) und wiedergegeben bei Joannis Guigard, *Les boîtes à quatre sols*, Paris, 1866, S. 27 (vgl. <Abb. 91>); siehe auch zu Fragen der Kosmetik, und insbesondere der „mouches“ im 18. Jahrhundert: Saisselin 1960, S. 151; Delon 1988, S. 57; Catherine Join-Dieterle, *Les Mots de la mode*, Paris, 1998, S. 70-71; ferner den Vincent

Je nach moralischer Position, je nach Stand, je nach Jahrzehnt Negativbeispiel oder gesellschaftliches Vorbild, kristallisiert sich an den Figuren des *Petit-Maître* und der *Coquette* exemplarisch die Diskussion um die Ziele der Nachahmung in der Komödientheorie des 18. Jahrhunderts. Die Forschung hat bislang, eher in der Literaturwissenschaft denn in der Kunstgeschichte, die Damen und Kavaliere der *monde* unter moralisierenden Gesichtspunkten untersucht. Betrachtet man etwa die Darstellung des *Petit-Maître* in der Druckgrafik des 17. Jahrhunderts, so finden sich in den Beischriften vergleichbare Wertungen wie auch in der Komödienliteratur, die die Leichtfertigkeit, den übertriebenen Modekonsum, die sexuellen und herzensbrecherischen Aktivitäten dieses Kavaliere beschreiben. Die Verse zu Bonnarts „Cavalier en Escharpe“ zeugen von einer amüsiert-distanzierten, keinesfalls jedoch abwertenden Sicht auf den eitlen Gecken: „Il est galant déterminé / J'estant ses cheveux en arriere / Et prest a fournir la Carriere / Dans un bal apres le diné.“ <Abb. 81>⁵²⁷ Eine bei Surugue verlegte Serie von vier Charakteren – „Petit-Maître“, „Coquette“, „L'Homme economé“ und „La Menagere“ – folgt ebenfalls den in der Literatur gängigen Charakterbeschreibungen. Die Gravur „Le Petit Maître“ <Abb. 89>, mit seinem weiblichen Pendant „La Coquette [sic]“ <Abb. 88> ungefähr in den 1730er Jahren zeitgleich zu vielen Modegemälden entstanden, zeigt den in kostbare Kleidung gewandeten eitlen Galan in einer für ihn typisch affektierten Haltung, darin den Gecken in de Troys „La Déclaration d'amour“ (Potsdam) <Abb. 8> verwandt. Die beigefügten Verse heben die zahlreichen galanten Eroberungen dieses Boudoir-Helden hervor, die als Trophäen höfischer Galanterie das Ansehen des *Petit-Maître* in der *monde* begründen: „De vingt Beautés j'ay le cœur / Mon petit air plaist [sic] a chacune / Elle me croyent de l'ardeur / Je veux mourir si j'en aime une.“ Zaghafte Kritik an der emotionalen Oberflächlichkeit und Kalthertzigkeit des Kavaliere verdeutlicht der Satz „Je veux mourir si j'en aime une“; diese Unfähigkeit zur „wahren“ Liebe kann aber zugleich auch – je nach Standpunkt des Betrachters – als „Gütesiegel“ aus Sicht des aristokratischen Betrachters interpretiert werden. Die „Coquette“ <Abb. 88> sitzt hier vor ihrem Toilettentisch und blickt, leicht errötend, auf ein Porträtmedaillon in ihrer rechten Hand. Ihr Kleid ist weitaus weniger

Cochet, *Le Fard au XVIII^e siècle: Image, Maquillage, Grimage*, in: Daniel Rabreau (Hg.), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVII^e et XVIII^e siècles)*, *Annales du Centre Ledoux*, Bd. 2, Bordeaux, 1998, S. 103- 115, u.a. zur Bedeutung der Toilette im „Alltagsleben“ des Adles und am Hof, und ders., *Odeurs intérieurs, atmosphères parfumées aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in: *Histoire de l'art*, Nr. 48, 2001, S. 39-52.

⁵²⁷ Ein vergleichbarer, amüsiert-satirischer Tonfall findet sich auch in der Stichlegende zu Bonnarts „Chevalier à la Mode“: „Après tant de détours enfin je suis de dans / Je suis prest dépouser l'inconstante Isabelle / Ses yeux furent esblouis; moy je la trouvoy belle / Quand la mode revint de porter des rubans.“ <Abb. 82>

aufwendig gestaltet als die *robes volantes* in den Bildern de Troys, umfließt jedoch in gleicher Weise ihren Körper und gibt den Blick frei auf ihr Dekollete und das unter dem Kleid befindliche Hemd. Den entscheidenden Moment der Verführung markieren die gewollte Nachlässigkeit: „Comme l'on voit dans un moment / Le caprice de ces Coquettes / Detuire leurs ajustements / Ainsy finissent leurs conquêtes.“⁵²⁸ Die Verse entsprechen den oben genannten Quellen, in denen weibliches, libertines Verhalten in den engen Kontext von dem wissentlichen Überschreiten gesellschaftlicher Regeln – hier verdeutlicht durch das Erröten der Frau angesichts ihres *Amants* – und der emotionalen Anfälligkeit der Frauen für die Leidenschaften eingeschrieben werden.

Die Bedeutung solcher Verse ist bislang – für Frankreich – einzig für Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) ausgiebig untersucht worden: Chardin, so Snoep-Reitsma, „was concerned with moral issues in his art.“ Die persönliche und freundschaftliche Beziehung des Malers mit den Graveuren seiner Gemälde (J. B. Lebas, Cochin dem Älteren oder N. B. Lépicié) lasse vermuten, daß die den Nachstichen beigefügten Verse kaum ohne den Einfluß oder gar die Kontrolle des noch lebenden Künstlers entstanden sind. „The texts“, schreibt Snoep-Reitsma, „indicate unequivocally that Chardin's aim was to paint the bourgeois ideal of his age: a happy family led by a modest, industrious mother who gives her children a good upbringing. The same ideal that we have found in French literature of the 1720s and '30s.“⁵²⁹ Die Definition bürgerlichen Selbstverständnisses als ethisches Ideal, das Werte wie persönliche Tugend und Arbeit mit einschließt, wird als Begründung für den Erfolg von Chardins Gemälden bei einem hauptsächlich „bürgerlichen“ Publikum angeführt: „In light of the new appraisal of the bourgeois it is no wonder that Chardin reaped success with his genre paintings. His figures are typical of the happy, salutary and virtuous life of sobriety and hard work.“⁵³⁰

⁵²⁸ Siehe auch die kleine Fabel „Le Miroir et la Coquette“ von François-Charles Gaudet (in: [François-Charles Gaudet], *Les colifichets, ou poesies badines et serieuses, dédiées a Mlle Coraline, actrice du theatre italien. Par Monsieur F. Gaud***, Amsterdam, 1746, S. 14-16), in der einer koketten Frau namens Cloris ein so guter Spiegel angeboten wird, daß er deren Antlitz naturgemäß wiedergibt. („D'après nature il [der Spiegel] peignoit ses portraits, Mieux que jadis n'eut fait Apéle, Et sans distiction [...]“.) Jedoch will sie – gemäß der Eitelkeit und Falschheit der *Coquettes* – die Wahrheit nicht erkennen („La vérité n'est plus de mode [...]“).

⁵²⁹ Snoep-Reitsma 1973, S. 165; siehe hierzu auch Conisbee 1976, S. 417; für eine vergleichbare Interpretation: Philipp Conisbee, *Chardin*, Lewisburg, 1985, S. 168. Für eine Wertung der Arbeit von Snoep-Reitsma: Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim [u.a.], 1989, S. 149, der der Autorin vorwirft, sich in der Interpretation nur auf die Reproduktionsgraphik bezogen zu haben, um den Genrebildern des Malers einen „lehrhaft-moralischen Inhalt“ abzugewinnen.

⁵³⁰ Snoep-Reitsmas Darstellung eines bürgerlichen Ideals der Frau, die ihre Erfüllung in der Heirat, im Eheglück und in der Familie, und weitab von Wissenschaften und Politik, sah, korrespondiert mit einer Auffassung von den Tugenden der Frau, wie sie in theoretischen Schriften des frühen 18. Jahrhunderts hinreichend vermittelt wurde. Siehe hierzu Snoep-Reitsma 1973, S. 151-152: „The simplicity, truth and naturalness that were singled out for praise in Chardin's mothers and children were qualities that appealed most particularly to the painter's largely bourgeois audience.“; und a.a.O.: „[...] Long before the appearance of Rousseau's *La nouvelle Héloïse* in 1761, numerous lesser writers were milking the theme of bucolic

Diese simplifizierende Sichtweise, auf die dann doch viel kompliziertere Situation des Kunstmarktes, kann den Erfolg Chardins nicht ausreichend erklären. Schließlich gehörten viele Adelige zu den Sammlern Chardins, für welche die in den Bildern angeführten „bürgerlichen“ Ideale keinerlei Geltung besaßen.⁵³¹ Die genaue Identifikation der Rezipientengruppen, einerseits der Gemälde und andererseits der Nachstiche, ist bislang noch kaum erfolgt. Der Nachstich – vom Künstler aus finanziellen Interessen gefördert – richtete sich wahrscheinlich, wie die Modegravuren, an ein bürgerliches Publikum. Dabei muß unterstellt werden, daß sein Publikum sich an den Werten der Aristokratie orientierte.⁵³² Es wurde von Cochin bemerkt, daß Chardin mit zunehmendem Erfolg ein gesellschaftlich höher stehendes Bildpersonal darstellte. Georges Wildenstein stellte eine solche „soziale“ Aufwertung der Gemälde auch durch einen erhöhten Aufwand im Dekor seiner Stilleben und Genreszenen fest.⁵³³ Ähnlich wie für die *gravures de mode* ist es zu vermuten, daß der Wiedererkennungseffekt einer bekannten Lebenswirklichkeit den Rezipienten bewegte und vergnügte. „Les estampes [...] n’ont pas fait une moindre fortune;“ schreibt Mariette über die Nachstiche nach Chardins Gemälden, „elles sont devenues des estampes de mode, qui, avec celles de Teniers; de Vauvermans; de Lencret [*sic*], ont achevé de porter le dernier coup aux estampes sérieuses des Le Brun, [...] et même des Coypels. Le gros public recoit avec plaisir des actions qui se passent journellement sous ses yeux dans son ménage, et leur donne sans hésiter la préférence sur des sujets plus élevés, mais dont la connaissance demande une sorte d’étude.“⁵³⁴ Doch wenn die Stiche, wie Mariette abwertend bemerkte, zu einem „Modeartikel“ verkommen waren, stellt sich die Frage nach Sinn und Zweck der ihnen beigefügten, „moralisierenden“ Verse neu.

Die Verse der Nachstiche zu Chardin, in denen in Interieurs wohlgekleidete Damen alltäglichen Beschäftigungen nachgehen, legen nahe, daß die Motive auch bei Chardin interessanterweise nach den in der zeitgenössischen Literatur gängigen Parametern von Galanterie und Libertinage, und keineswegs nach bürgerlich-moralischen Gesichtspunkten „dekliniert“ wurden. Die dem Nachstich von J. B. Le Bas nach Chardins

simplicity for their bourgeois readers. (The aristocracy tended to look down their noses at it).“

⁵³¹ Siehe hierzu die Diskussion um das Thema des Gemäldes „La Gouvernante“. Snoep-Reitsma vermutet, daß der aufwertende Titel Chardins wohlhabender Klientel galt: „But is the woman really a governess? Could she not be the mother of a modest family [...]? Is it not possible that the title was merely a way of making the work more interesting for Chardin’s well-to-do clients?“ (Snoep-Reitsma 1973, S. 187).

⁵³² Snoep-Reitsma 1973, S. 165; dennoch wurden diese Nachstiche auch von einem adeligen Publikum gesammelt.

⁵³³ Zu Cochin: Pascal / Gaucheron 1931, S. 8; zum Dekor: Georges Wildenstein, *Le décor de la vie de Chardin d’après ses tableaux*, in: *GBA*, Bd. 53, Februar, 1959, S. 97-106.

⁵³⁴ Mariette 1851-1860, Bd. 1, 1851, S. 359; siehe hierzu auch Snoep-Reitsma (ders., 1973, S. 165), der das Zitat in seinem Sinn einsetzt („The bourgeois found his own ideals reflected in these prints, and the verses played up to this.“).

Gemälde „Le négligé ou toilette du matin“ (1741) <Abb. 92> beigeordneten Verse interpretieren eine „zärtliche“ Szene, in der eine Mutter letzte Hand an die Garderobe ihrer kleinen Tochter legt, sexuell. Das junge Mädchen zeige schon in diesem jungen Alter Anflüge eitlen Verhaltens, womit wieder einmal bewiesen wäre, daß den Frauen die Koketterie angeboren ist: „Avant que la Raison l'éclaire, / Elle prend du Miroir les avis Séduisants. / Dans le désir et l'Art de plaire, / Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants.“⁵³⁵ <Abb. 93> Snoep-Reitmas Interpretation, die Chardins Motive als Verbildlichung einer bürgerlichen Moral auffaßt, findet zunächst in dem Gemälde „Dame cachetant une lettre“ (1733) <Abb. 94> eine bedeutsame, wenn auch im Œuvre des Malers seltene Einschränkung: „This is the only one of Chardin's women who is not specifically identified, through attributes or action, as virtuous. In fact, her dress even suggests a degree of luxury and frivolity.“⁵³⁶ Die Interpretation, die in dem Hund, der seine Vordertatzen auf das Kleid der Frau legt und zu ihr hochschaut, ein „well-known symbol of faithfulness“ sieht und als solches den Betrachter daran erinnern soll, wie bedeutend diese Tugend für die Frauen im allgemeinen sei, ist kaum überzeugend. Vielmehr möchte man das Hundemotiv im Sinne einer libertinen Interpretation als Metapher für den Geschlechtsakt lesen⁵³⁷, zumal die ikonographisch naheliegende Lesart des Briefes als Liebesbrief die dargestellte Dame deutlich als *Coquette* ausweist.⁵³⁸ Der Nachstich (1738) nach dem Gemälde von Étienne Fessard (1714-1777) bringt nicht nur den galanten Tonfall des Gemäldes zum Ausdruck, sondern fördert ebenfalls eine Lesart des Sujets nach Motiven, die aus der zeitgenössischen Komödie bekannt sind. Der in der Komödie gängige Name „Frontin“ für den Diener bezeichnet in der Gravur den stehenden *valet*: „Hâte toy donc, Frontin: vois ta jeune Mait.^{ssc}, / Sa tendre impatience éclate dans ses yeux; / Il lui tarde déjà que l'objet de ses Vœux / Ait reçu ce Billet, gage de sa tendresse. / Ah! Frontin, pour agir avec lenteur / Jamais le Dieu d'Amour n'a donc touché son cœur.“⁵³⁹ <Abb. 95>

⁵³⁵ Snoep-Reitsma 1973, S. 190-191; gefolgt von Conisbee 1985, S. 166-168, der die Vanitas-Ikonographie (Uhr, Spiegel und Kerze) im Gemälde als eine „Wahl“ des jungen Mädchens – und auch des heutigen Betrachters! – zwischen den „ephemeral blandishments of the material world“ und den „eternal truths of religion“ interpretiert. Das Gemälde zeige das „image of an ideal of daily life to which they [die „Parisian bourgeoisie“] aspired“ (a.a.O., S. 168). Zu dem Gemälde: Andreas Gruschka, in: Roland Michel / Rosenberg / Hempelmann 1999, S. 71-72 und Dorit Hempelmann, a.a.O., S. 201-203, Nr. 67.

⁵³⁶ Snoep-Reitsma 1973, S. 220.

⁵³⁷ Vgl. Kapitel III.3.; siehe auch Catherine Combe, *Les fonctions du chien dans la peinture française du XVIII^e siècle, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, 2 Bde., 1994 [unveröffentlicht], Bd. 1, S. 58-87 („III. Intimisme“).

⁵³⁸ Vergleiche Snoep-Reitsma 1973, S. 220-221: „The letter clearly hints at a touch of piquantry.“; zur Tradition des Liebesbriefes siehe auch Peter H. Pawlowicz, *The Letter Theme: Fragonard and the Image of Women*, in: Frederick M. Keener und Susan E. Lorsch (Hg.), *Eighteenth-Century Women and the Arts*, New York [u.a.], 1988, S. 189-200; sowie für holländische Malerei: Peter C. Sutton, Lisa Vergara, und Ann Jensen Adams (Hg.), *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, Ausstellungskat. Dublin und Greenwich, 2003. Zum Gemälde und seinem Nachstich: Lefrançois 1994, S. 255-256, Nr. P. 137.

⁵³⁹ In diesem Sinne interpretiert Marianne Roland-Michel das Gemälde: „Unique scène de genre à grande

Gleichermaßen verdeutlicht auch der Nachstich von Pierre Filloeuil (1696-1754) nach Chardins „Une dame qui prend du thé“ (1735) <Abb. 96> die Assoziation auch der harmlosesten Situationen aus der alltäglichen Lebenssphäre der Frauen, hier dem Genuß einer Tasse Tee, mit weiblicher Koketterie. Die Verse „Que le jeune Damis soit heureux, Climene, / Si cette bouillante liqueur / Pouvoit échauffer votre cœur, / Et si le sucre avoit la vertu souveraine / D’adoucir ce qu’en votre humeur / Cet amant trouve de rigueur“ <Abb. 97>, verdeutlichen, daß die Intention zumindest der Graveure keineswegs mit der Verbildlichung einer christlich-bürgerlichen Moral im Sinne Snoep-Reitsmas übereinstimmt.⁵⁴⁰ Ob die „erklärenden“ Stichlegenden auch den Intentionen des Malers entsprechen, kann letztendlich nicht befriedigend beantwortet werden.⁵⁴¹ Doch es ist kaum

échelle [...], ce double portrait se rattache, pour son sujet et sa composition ambitieuse, aux œuvres d’un Jean-François de Troy.“ (Roland-Michel 1994, S. 197). Siehe auch Dorit Hempelmann, in: Roland Michel / Rosenberg / Hempelmann 1999, S. 154, Nr. 35; Bereits die Gebrüder Goncourt stellen in „L’art du 18ème siècle“ die Parallele dieses Gemäldes zu den galanten Szenen Jean-François de Troys her; Goncourt 1967, S. 110-112; siehe hierzu Susanne Kronbichler-Skacha, *Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F., Bd. 33, 1980, S. 143. Eine vergleichbare Assoziation von Chardin und de Troy findet sich auch bei Conisbee 1985, S. 107; zu dem Gemälde: René Démoris, *Inside / Interiors: Chardin’s Images of the Family*, in: *AH*, Bd. 28, September, 2005, S. 450-451, der das Weiß des Briefes und das Rot des Siegellacks als eine „incendiary lexicon of desire“ beschreibt und gar eine „strong erotic intensity“ zwischen Diener und Herrin – in Anlehnung an Marviaux „Le Paysan parvenu“ – erkennen möchte: „With this painting – overall perfectly innocent – Chardin reveals the libidinous tensions born of the fleshly proximities of the domestic domain.“

⁵⁴⁰ Snoep-Reitsma 1973, S. 222-223; Dorit Hempelmann, in: Roland Michel / Rosenberg / Hempelmann 1999, S. 178-180, Nr. 51. Trotz der Anführung zahlreicher Quellen und Vergleichsbeispiele aus der Zeit Chardins, in denen das Vogelmotiv vor allem ein Verweis auf die Erotik oder die erwachende Sexualität der Dargestellten ist, versucht der Autor das Vogelmotiv in „La Dame variant ses amusements“ (1751) <Abb. 74> nur als Zeichen bürgerlicher Moral zu interpretieren (vergleiche hierzu Snoep-Reitsma 1973, S. 224-229). Siehe auch Démoris 2005, S. 460-463.

⁵⁴¹ Siehe Kronbichler-Skacha 1980, S. 145-146; und ferner Andreas Gruschka, *Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins Pädagogische Lektionen*, Wetzlar, 1999: „Ich vermute dagegen mit anderen Interpreten [gegen Snoep-Reitsmas Idee, Chardins Ziel sei es gewesen, das bürgerliche Ideal seiner Zeit zu verbildlichen], daß Chardins Bilder gegen die zum Teil arg moralisierenden Verse ein Eigenleben führen. Ja, ich möchte nicht ausschließen, daß Chardin sich eher über die marktkonforme Schlichtheit amüsiert haben dürfte, mit der oft die Botschaft seiner Bilder festgelegt und beim Publikum beworben wurde.“ Gruschka macht diese Idee an sich widersprechenden Kommentaren zu einzelnen Drucken deutlich; allerdings sieht auch er in den Gemälden ein bürgerliches „Ideal“, mit dem sich das Publikum umgab: „Das Publikum sieht Szenen wie aus dem besseren, dem einfachen, sauberen, wohlgeordneten Leben. Die Bürger idealisieren sich selbst in diesen Bildern. Viele erwerben Stiche, die sie danach an die Wände ihrer nicht so bescheiden eingerichteten Appartements hängen.“ (Vergleiche auch a.a.O., S. 68). Siehe auch: Roland-Michel 1994, S. 242-243; die Diskrepanz zwischen einem „aristokratischen“ Publikum und „bürgerlichen“ Themen wird auch behandelt bei Jack Undank, *Chardin and the Domestic Sublime*, in: *Studies in the Eighteenth-Century Culture*, Bd. 19, 1989, S. 5-6 und S. 11-12. Die Idee, Chardins Sujets hätten ein ideologisches Gewicht, das bürgerliche Ideale wie „bourgeois self-reliance, security, and calm, the easy and productive reconciliation of work, virtue, and passion“ transportiere, die nun auch von der Aristokratie mit Neid betrachtet würden, ist m. E. nach mit den eigentlichen Werten des zweiten Standes unvereinbar. Daß die initiale Idee des Malers und die des Stechers ausgesprochen gegensätzlich sein können, zeigt sich bei der wohl berühmtesten Fehlinterpretation des Bildinhaltes einer Bordellszene von Ter Borch. J.G. Wille gab ihr im 18. Jahrhundert den beredten Titel „L’instruction Paternelle“, und auch noch Goethe beschrieb das Gemälde so in den „Wahlverwandtschaften“ (zu Ter Borchs Gemälde ausführlich: Evelyn Chamrad, *Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation*, Dissertation, Düsseldorf, 2001, S. 138-142; generell zu dieser Frage a.a.O., S. 138-154 („5. Der Titel von Gemälden. Eine Quelle des kolportierten Mißverständnisses“).

anzunehmen, daß sich der „moralist pur sang“⁵⁴², wie Snoep-Reitsma Chardin verstehen möchte, dem Potential galanter Themen auf dem freien Kunstmarkt – „sex sells!“ – hatte entziehen können oder wollen. Die in der Kunstgeschichte deutlich ausgeprägte Tendenz, Chardin in ein enges, moralisches Korsett zu zwängen, führt vor dem Hintergrund der omnipräsenten, sexuell konnotierten *plaisirs* in die falsche Richtung.⁵⁴³ Denn selbst wenn die primäre Intention des Malers nicht auf der Darstellung der koketten Frau lag, so hat er, mit Blick auf die enge Kollaboration von Maler und Stecher, die Lesart seiner Gemälde im Sinne der galant-libertinen Roman- und Komödienliteratur seiner Zeit, und sei es vielleicht einzig aus wirtschaftlichen Gründen, bereitwillig akzeptiert.

Im Gegensatz zu ihrem männlichen Gegenpart, dem *Petit-Maître*, war die Sichtweise auf die Frau und ihre Sexualität im 17. und 18. Jahrhundert durch eine theologisch-philosophische Tradition belastet, die sich zwischen zwei Größen spannte. Erstens hatte die katholische Rollenzuweisung der Frau als Sünderin bis dato kaum an Wirkmacht verloren; und zweitens hatte schon Aristoteles die Frau nicht einfach als verschieden vom Mann definiert, sondern ihr eine naturgemäß minderwertige Rolle zugeteilt.⁵⁴⁴ Dieser „Ballast“ verwehrte dem weiblichen Teil der *monde* zwar nicht den Genuß galant-libertiner *plaisirs*, führte jedoch von vornherein zu einer negativ besetzten Wertung.⁵⁴⁵ Aus der Perspektive des christlichen Wertekanons, der die Frau auf die Rolle von Mutter und Ehefrau festlegte, wurden die Freiheiten, die den Frauen im mondänen Milieu gestattet waren, kritisch betrachtet. Dabei war weibliches Verhalten hauptsächlich auf die Einlösung der Erwartungshaltung an ihre äußere Erscheinung reduziert, die die Frau auf ein *ornement*

⁵⁴² Snoep-Reitsma 1973, S. 233. Siehe dagegen Roland-Michel 1994, S. 242.

⁵⁴³ Zu dieser Frage: Démoris 2005, S. 465-466: Chardin habe zwar keine „erotic love“ gemalt, jedoch „desiring beings“ wie Objekte wiedergegeben: „Moreover, the refinement of costume and posture, that is the eroticization of the dress worn by Chardin’s adolescents and ladies of leisure, bespeaks desiring beings not only responsive to the desire of others but open, possibly, to a pleasure in their own beauty [...]“. Zur Interpretation Chardins und weiterer Gemälde des 18. Jahrhunderts unter den Aspekten von Frivolität und Galanterie: Sheriff 2004, S. 97-99. Vergleiche Guillerme 1980, S. 180: „Quand une estampe montre une baigneuse surprise par un homme qui manifestement jouit du spectacle, les intentions de l’auteur ne font aucun doute. Encore moins celles de l’éditeur qui commercialise ce type d’ouvrages et commande pour eux des légendes épigrammatiques qui en multiplient les connotations érotiques. Cette évidence n’est pas toujours la règle.“ Im Gegensatz zum „grand genre“ der Malerei sei die Gravur vor allem kommerziell zu sehen: „Tandis que la gravure veut surtout traduire une idée ou raconter une histoire qui intéresse le consommateur.“ (a.a.O., S. 181).

⁵⁴⁴ Siehe hierzu den Artikel „Femme“ von Marie Catherine Barbazza, Marie-Claire Grassi und Sylviane Lazard, in: Montandon 1995, S. 393; ferner Arthur Wilson, „Treated Like Imbecile Children“ (Diderot): *The Enlightenment and the Status of Women*, in: Paul Fritz und Richard Morton (Hg.), *Woman in the Eighteenth Century and other Essays*, Toronto, 1976, S. 89-104. Siehe zur Darstellung der Frauen in den Beischriften zu Stichen des 17. Jahrhunderts, unter anderem bei Bosse: Hélène Duccini, *Rire en Europe au XVII^e siècle*, in: Ursula E. Koch und Jean-Claude Gardes (Hg.), *Das Lachen der Völker: Universalität und Relativität der humoristisch-satirischen Pressezeichnung = Le rire des nations [...]*, Actes du colloque Munich 2-4 mars 2000, (Ridiculosa, Bd. 7, 2000), S. 90-94 („Les femmes, l’amour et le sexe“).

⁵⁴⁵ Krause 1997, S. 143; siehe zur *Querelle des femmes* im 17. und frühen 18. Jahrhundert ausführlich Kapitel II.1.

der Gesellschaft beschränkte.⁵⁴⁶

Etienne Jeurat (1699-1789) – „le Vadé de la peinture“⁵⁴⁷ – malte zu Beginn der 1730er Jahre eine Serie von vier weiblichen Charakteren, die schon kurz nach ihrer Entstehung von Michel-Guillaume Aubert (1700[?]-1757) gestochen und mit Versen von Bernard-François Lépicié (1698-1755) versehen wurden.⁵⁴⁸ Die Stichlegenden nehmen die grundsätzlichen Ideen der *Querelle des femmes* auf, und sind darüber hinaus ein exemplarisches Beispiel für die enge Zusammenarbeit von Malern und Graveuren in dieser Zeit. Bei diesem sehr präzisen und dokumentierenden Beispiel scheint die Intention des Malers mit der Aussage der Bildlegenden im Stich übereinzustimmen. Die Gravuren „L'Économe“, „La Sçavante“, „La Dévote“ und „La Coquette“ zeigen jeweils eine Frau bei einer Tätigkeit oder in einer Situation, die im Sinne einer Metapher mit einer weiblichen Charaktereigenschaft assoziiert wird. Jeurats Gemälde „L'Économe“ <Abb. 98> zeigt eine bescheiden bekleidete Frau aus dem mittleren Bürgertum beim Sticken. Der entsprechende Stich „L'Économe“ (1734) <Abb. 100> weist der Frau den Haushalt als Lebensbereich zu, in dem sie, in Unkenntnis mondäner Vergnügungen wie dem Quadrille-Tanz, exzellieren könne: „Une Epouze économe, et sage, / Ne consultant que sa raison, / Ne s'occupe que du menage / Sans quadrille à sa maison.“ In Fénelons „Traité de l'éducation des filles“ (1687) wird die Festlegung auf die häuslichen Qualitäten zementiert: „Une femme judicieuse, appliquée et pleine de religion, est l'âme de toute une grande maison; elle y met de l'ordre pour les biens temporels et pour le salut.“⁵⁴⁹ Es scheint nur folgerichtig, wenn Fénelon den Frauen systematisch den Zugang zu den Wissenschaften verwehrt wissen will, da diese sich sonst lächerlich machen würden: „Il est vrai qu'il faut

⁵⁴⁶ Der Blick auf weibliches Verhalten kommt in der bis ins 18. Jahrhundert ungebrochenen Kette seit der mittelalterlichen Benimm- und Traktatliteratur zum Ausdruck, die die Frau auf ein Leben in einer „inneren Sphäre“ festlegte, um das „Außen“ als Synonym des Bösen fernzuhalten. Erst im 17. Jahrhundert wird in den *honnêteté*-Traktaten der Frau ein semi-öffentlicher Handlungsbereich (Bett; Alkoven) eingeräumt, der dann im 18. Jahrhundert mit dem Schlafzimmer und dem „Salon“ eine Erweiterung erfährt. Gefährlich war die Öffentlichkeit ganz generell: „Aucun espace social est neutre [...] Aussi, dès que la femme est appelée à quitter la maison, elle est exposée aux dangers. Sa réputation, son honneur, sont en cause, ils engagent non seulement ceux du mari, de la famille, mais de toute société.“ (vgl. Marie Catherine Barbazza, Marie-Claire Grassi und Sylviane Lazard, in: Montandon 1995, S. 406-413 („Les véritables dangers du monde“); siehe auch a.a.O.: „Ce n'est pas pas hasard si c'est autour du lit que s'organisent alcôve et ruelle, espaces étroits et très proche de la toilette [...]. Là s'élabore, soit en privé, soit en public pour les grandes dames, le rythme des secrets et des conversations, allié à la préparation des inévitables artifices du monde.“) In diesem Sinne bewegen sich die Damen von Stand stets in Begleitung in der Öffentlichkeit; siehe Cécile Pieau, *La Mode, le vêtement et la beauté: pigments de la peinture sociale de la promenade dans les jardins publics parisiens. De portraits de la cour en mode à la galerie des modes 1686-1788*, in: Rabreau / Pascalis 2005, S. 231-239).

⁵⁴⁷ Diderot 1998, S. 197 („Salon de 1763“).

⁵⁴⁸ Zu Jeurat siehe Paul Wescher, *Etienne Jeurat and the French Eighteenth-Century 'Genre de Mœurs'*, in: *AQ*, Bd. 32, 1969, S. 153-169; Xavier Salmon, *Un carton inédit d'Etienne Jeurat pour la tenture des 'Fêtes de village'*, in: *BSHAF*, 1995, S. 187-195; John Collins, in: Bailey / Conisbee / Gaechtgens 2004, S. 218-221, Nr. 44-45. Ein Werkkatalog des Malers wird zur Zeit bearbeitet von Sylvie de Langlade (Information von 1994).

⁵⁴⁹ [François de Salignac de La Mothe] Fénelon, *Traité de l'éducation des filles, publié avec une introd. et des notes par Paul Rousset*, Paris, 1883 [Erstausgabe 1687], S. 5.

craindre de faire des savantes ridicules.“⁵⁵⁰ In dem Kupferstich „La Sçavante“ (1734) <Abb. 101> thematisieren die Verse eine Fénelon entsprechende Sichtweise auf die weibliche Gelehrte, die die Frau nicht nur als unfähig brandmarkt, sondern in ihr auch eine Gefahr sieht: „Craignons une belle sçavante / Son triomphe n’est point douteux, / Une flame devient constante / Qand [*sic*] l’esprit suis le choix des yeux.“⁵⁵¹ Im Kupferstich „La Dévôte“ (1734) <Abb. 102>, dessen gemaltes Vorbild verschollen ist, wird die Frömmigkeit als weibliche Tugend beschrieben; nur der Frommen als der Inkarnation des Guten könne man ihre Launen nachsehen: „Cette Dévôte est charitable / Tourjours [*sic*] modeste, et sans aigreur, / Qu’il en est peu, d’aussi traitable, / Et d’ont on puisse aimer l’humeur.“⁵⁵²

Dieser Verbreitung bürgerlich-moralischer Werte, die im Einklang mit der Religion und zahlreichen Erziehungsstraktaten standen, stehen allerdings Beischriften gegenüber, die, dem Beispiel Chardins vergleichbar, dem Betrachter eine galant-libertine Lesart der in den *tableaux de mode* dargestellten Motiven suggerieren. So unterstreichen die Verse, die dem

⁵⁵⁰ Fénelon 1883, S. 3.

⁵⁵¹ Gesellschaftliche Freiheiten galten als Gefahr für die Tugend der Frauen, und, in zweiter Instanz, als Bedrohung für das Seelenheil der Männer. Die Frau wird auch noch zu Zeiten der Aufklärung im Vergleich zum Mann als moralisch und physisch minderwertig betrachtet. Der als Satire aufzufassende Artikel „Femme Morale“ in der *Encyclopédie* (1756) von Joseph-François-Edouard Corsebleu Desmahis (1722-1761) ist insofern bezeichnend, als daß er die Frau („Chloé“) vor allem als Lustobjekt beschreibt: „Femme, [...] ce nom seul touche l’ame, mais il ne s’élève pas toûjours; il ne fait naître que des idées agréables, qui déviennent un moment après des sensations inquiettes, ou des sentiments tendres; & le philosophe qui croit contempler, n’est bien-tôt qu’un homme qui désire, ou qu’un amant qui rêve.“ Nur wenige Frauen würden sich, so der Autor, in dem „Porträt“ der galant-libertinen Chloé wiedererkennen. Die Satire auf die Frau von Desmahis ist bezeichnend für eine Sicht auf die Frau, die sie entweder als gut und tugendhaft („son bonheur est d’ignorer ce que le monde appelle les plaisirs“) oder eben kokett-frivol wahrnimmt. (Vgl. M. de Desmahis, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 6, 1756, S. 472 („Femme (Morale)“); allgemein S. 472-481; siehe besonders a.a.O., S. 473: „Les femmes n’ont guere que des caractères mixtes, intermédiaires ou variables [...]. Cet art de plaire, ce désir de plaire à tous, cette envie de plaire plus qu’une autre, ce silence du cœur, ce dérèglement de l’esprit, ce mensonge continuel appellé coquetterie, semble être dans les femmes un caractere primitif, qui né de leur condition naturellement subordonnée [...].“ (M. de Desmahis, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 6, 1756, S. 473). Zu dieser Typisierung siehe auch Rustin 1979, S. 128; ferner Jacqueline Lichtenstein, *Making Up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations*, Nr. 20, 1987, S. 77-87; zur Kritik an Desmahis’ Eintrag siehe Larousse 1866-1879, Bd. VI, 1870, S. 566.

⁵⁵² Die Gemäldevorlagen von Jeurat zu den Stichen „La Sçavante“ und „La Dévôte“ sind bislang unbekannt. Auch in der Beischrift zu dem Nachstich nach dem Gemälde „La Coquette“ <Abb. 99>, das eine modisch gekleidete Dame der *monde* zeigt, werden bürgerliche Wertvorstellungen thematisiert. Die Dame sitzt an ihrem Toilettentisch, betrachtet sich im Spiegel und schmückt sich; zahlreiche Kosmetika, Schmuck und Parfums unterstreichen ihre Putzsucht und Eitelkeit. Die die Gravur begleitende, moralisierende Beischrift warnt vor überzogener Koketterie, die – in Maßen und als weiblicher Kunstgriff eingesetzt – allerdings der Liebe dienlich sei: „L’Esprit coquet n’est point une vice / Quand on le ménage a propos, / Cesi seulement un artifice, / Pour goûter l’amour en repos.“ <Abb. 103> In der Bewerbung der Gravuren im „Mercure de France“ (1734) wird mit der Bezeichnung „quatre jolis sujets“ nur auf das ästhetische Vergnügen hingewiesen, daß diese Stiche dem Betrachter boten. *Mercure de France*, Oktober 1734, S. 2267: „Le même marchand vient de mettre en vente quatre jolis sujets presque de même formes [...].“; eine zweite Anzeige findet sich im *Mercure de France*, März 1735, S. 541-542. Zur Serie von Jeurat siehe: Didier Aaron (Hg.), *French Paintings of the Eighteenth Century*, Ausstellungskat. Galerie Didier Aaron, New York, 1983, S. 22-25, Nr. 8 und 9; Hunter-Stiebel 1987, S. 20-24, Nr. 7 und 8; Sotheby’s New York, *Important old master paintings: including the property sold by order of the University of the William Rockbill Nelson Trust* [...], Versteigerungskat. 15. Januar 1993, Nr. 123 (zu „L’Économe“ und „La Coquette“); Andreas Gruschka, in: Roland Michel / Rosenberg / Hempelmann 1999, S. 72; und Dorit Hempelmann, a.a.O., S. 380-381, Nr. 211.

Nachstich „Le Jeu de pied-de-bœuf“ (1735) <Abb. 44> von Charles-Nicolas Cochin dem Älteren nach dem Gemälde von Jean-François de Troy beigefügt wurden, die Pikanterie dieses Spieles, bei dem die Teilnehmer ihre Hände bis zur neunten Hand aufeinander legen müssen. Der Sieger, der sich aus den unterlegenen Mitspielern eine Person aussucht, indem er deren Handgelenk mit dem Ruf „J’ai mon pied-de-bœuf“ festhält, werden drei Wünsche erfüllt, von denen die ersten zwei unerfüllbar scheinen und der dritte zumeist aus einem Kuß besteht. Die Beischrift führt das Spiel von Sieger und Besiegtem weiter aus, indem die Frau nicht nur als Opfer männlicher Lust dargestellt, sondern ihr auch eine Rolle als Protagonistin im Spiel der Galanterie zugestanden wird: „Envain je voudrais m’en deffendre / Vous m’aprenez trop, jeune Iris / Qu’a ce jeu lorsqu’on croit vous prendre / On ne manque pas d’estre pris.“⁵⁵³ Gleiches gilt für Louis Surugues Nachstich zu Jean-Baptiste Paters „Le Plaisir de l’été“ (1744): „En sortant de ce bain dont la fraicheur charmante / De Cupidon, a pû calmer les feux ; / Philis nous connoissons qu’au gré de votre atente / Ce petit Dieu, s’est sauvé dans vos yeux.“ <Abb. 63> Die Beischrift zum Nachstich nach de Troy „Le Rendez-vous à la fontaine“ (1736) <Abb. 104> spielt ebenfalls mit den gesellschaftlichen Konventionen der *bienséance*, interpretiert die Frau jedoch als unschuldiges Opfer eines stürmischen Liebhabers: „Fuyez, Iris, fuyez ce sejour est à craindre. / Tandis que de ces eaux vous cherchez la fraîcheur, / Des discours d’un amant déffendez votre coeur, / Ils allument un feu difficile à s’éteindre.“⁵⁵⁴ Die Beischriften spielen zumeist mit der klaren Rollenverteilung in der Gesellschaft, die entweder den Kavalier als Lüstling und somit als Gefahr für die Tugend der Frauen oder aber den Mann als Opfer weiblicher Untugend identifizieren. Nuancierungen dieser Schemata sind kaum nachzuweisen.⁵⁵⁵ Bernard-François Lépiciés Verse zu Paters „Le Désir de plaire“ (1743) <Abb. 105> fordern zum Beispiel die Rezipientin direkt auf, sich in die

⁵⁵³ Zu dem Nachstich siehe Marcel Roux, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII^e siècle*, Bd. 4, Paris, 1940, S. 621-622, Nr. 155; das Spiel beschreibt Leribault 2002, S. 277-279, Nr. P. 124, vergleiche ders., in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 174-175, Nr. 23, in dem die Verse – gedacht für ein breites Publikum – als „moralisierend“ und „Warnung“ interpretiert werden. Nicht alle Nachstiche nach de Troys Modegemälden wurden allerdings mit Versen versehen; siehe hierzu Leribault 2002, und Dacier 1925, S. 20-21. Zur Bedeutung des Kusses im 18. Jahrhundert: Alain Montandon (Hg.), *Les baisers des Lumières*, Clermond-Ferrand, 2004.

⁵⁵⁴ Siehe hierzu Christophe Leribault, in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 176-177, Nr. 24; zu dem Nachstich siehe Roux 1940, S. 621-622, Nr. 157 („L’Amant sans gêne“ = „L’Alarme“). Wie im Kapitel an früherer Stelle bereits beschrieben wurde, verleiht die Frau – die *Coquette* – allerdings bereits durch ihre Einwilligung zu dem Treffen ihrer Bereitschaft zum galanten Abenteuer deutlich Ausdruck, eine Voraussetzung der Anekdote, die im Vers unberücksichtigt bleibt.

⁵⁵⁵ Die Nachstiche, so Katharina Krause, „beschränken sich darauf, das Dargestellte wiederzugeben und dabei Akzente zu setzen.“ (Krause 1997, S. 153). Es ist hier eine durchgängige Untersuchung dieser Beischriften vom Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert erforderlich, um die verschiedenen Deutungsebenen des gemalten Vorbildes zu verstehen, wie sie zum Beispiel von Philipp Ackermann für die Nachstiche nach niederländischen Gemälden im 17. Jahrhundert vorgelegt wurde: Vergleiche Philipp Ackermann, *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Grafik des 17. Jahrhunderts*, Alfter, 1993.

gängigen Wertmuster einzufügen: „Ce gallant attirail qu’un goût coquet éclaire / Iris a des charmes bien doux! / Mais il faudroit encor pour être seur [sic] de plaire / Que telle qui s’en sert eut les traits comme vous.“ <Abb. 106> Vergleichbar dem auch für die Komödienliteratur zu konstatierenden Wunsch des Publikums, gängige Charaktere in den Stücken anzutreffen, deren Bedeutung für den Inhalt der Stücke auf Grund ihrer Typisierung und des Wiedererkennungseffektes leicht zu erkennen war, forderte der Kunstmarkt auch in den Versen zu den Nachstichen nach Modegemälden entsprechende „rimes pauvrettes“ ein; diese hatten die Aufgabe, den Bildinhalt auf eine vereinfachende Weise darzustellen.⁵⁵⁶

*

* *

Das Modegemälde verfolgt die Strategien der Typisierung des Figurenpersonals, wie sie in der Komödie oder im galanten Roman bereits ausgeprägt waren, und überführt diese – mit Rücksicht auf die bei Chevrier und Marmontel eingeforderten, besonderen Darstellungsmuster für eine aristokratische *monde* – in das Medium der Malerei. Für das literarische „Vorbild“ wird der zeitgenössischen Rezeption einzelner Figuren eine weitere Interpretationsebene zugestanden, deren Übertragung auf das Modegemälde reizvoll scheint, jedoch nur durch eine literarische Quelle belegt ist: „Le public du XVII^e siècle, féru de morale et de psychologie, se plut beaucoup à s’arrêter ainsi, au cours d’une œuvre plus ample, pour considérer avec attention une figure connue“, schreibt René Bray in „La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Girardoux“ (1948), „Le goût de l’indiscrétion et parfois du scandale s’ajouta à cette disposition naturelle du Français. On s’habitua à chercher derrière les personnages historiques ou fictifs d’un roman ou d’une autre œuvre la réalité d’un contemporain. Le romancier ne manqua pas de profiter de ce desir de ses lecteurs. M^{lle} de Scudéry peignit M^{me} de Longueville dans Madane, M^{me} de

⁵⁵⁶ Siehe Roland-Michel zu den Versen in den Nachstichen zu Chardin: „Dans ces textes, les modèles ont laissé place à des prototypes [...]“ (Roland-Michel 1994, S. 240); siehe auch Richard Rand, *The intimate interior in eighteenth-century French genre painting*, in: *The Magazine antiques*, Bd. 152, Nr. 3, September, 1997, S. 327-329. Siehe zu der Einforderung von leicht wiedererkennbaren Figuren in der Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seitens des Publikums auch die Kritik des Abbé Laugier (1713-1769) an Jeurats „Fête de village“ (1753), ausgestellt im Salon von 1753: „Voilà des idées propres au sujet, & relative au caractère & aux mœurs des personnes qui représentent. L’action est comique; elle demande une vive gayeté, un innocent badinage, & il n’y auroit pas de mal d’y trouver de ces traits simples & naïfs, de ces épisodes burlesques et ridicules qui réjouissent le spectateur. [...] La manière de ce Tableau est certainement trop sérieuse [...]. Le ton du divertissement & de la joye, de cette joye folle & bruyante qui est propre aux gens de la Campagne, a été entièrement négligé dans ce Tableau. [...] Personne ne rit & fait rire.“ ([Abbé Marc-Antoine Laugier], *Jugement d’un Amateur sur l’Exposition des Tableaux de l’an 1753. Lettre à M. le marquis de V**** [Vilette], Paris, 1753, S. 34-35; hierzu auch Salmon 1995, S. 188).

Rambouillet dans Cléomire, Ninon de Lanclos dans Damo [...].⁵⁵⁷ Dieser Wunsch, in der Darstellung allgemein gültiger Charaktere die Züge einer Person der Zeitgeschichte zu erkennen, wurde von den Autoren im 18. Jahrhundert als Gefahr erkannt. Jeder, auch nur gerüchteweise verbreitete Anschein, eine liederliche Roman-Kokette ziele auf eine hochgestellte Persönlichkeit, gar die königliche Mätresse, konnte geradewegs in die Bastille führen. Robert Challes Kunstgriff einer „verhüllten *vérité*-Thematik“, absichtlich Zeitrechnungsfehler in seine „*Illustres françaises*“ (1713) einzubauen, die dem Publikum die Wiedererkennung historischer Personen bewußt erschweren sollte, schützte ihn vor jedem begründbaren Verdacht.⁵⁵⁸ Gleichmaßen versuchte auch Lesage in „*Gil Blas*“ (1715-1724-1735) jeglichem Mißverständnis mit einer einleitenden Ehrenerklärung vorzubeugen: „Comme il y a des personnes qui ne sauraient lire sans faire des applications des caracteres vicieux ou ridicules qu’elles trouvent dans les ouvrages, je déclare à ces lecteurs malins qu’ils auraient tort d’appliquer les portraits qui sont dans le present livre [Gil Blas]. J’en fait un aveu publique: je ne me suis proposé que de représenter la vie des hommes telle qu’elle est; à Dieu ne plaise que j’aie eu dessein de désigner quelqu’un en particulier!“⁵⁵⁹

In der galanten Literatur wird die Diskrepanz eines vordergründig harmlosen, „anonymen“ Motivs und dem sexuell konnotierten Hintersinn einer porträthaften Darstellung geschickt eingesetzt, um der Erzählung eine pikante Note zu verleihen. Ein Auszug aus dem in London herausgegebenen Roman „*Soupe des Petits-Maitres*“ bezeugt die gesellschaftliche Brisanz, die das Modegemälde mit seinen geschickten Verweisen auf die Realität mitunter haben konnte: „Vous connaissez la belle Sophie? Quelques personnes la placent au rang des beautés vaporeuses; pour moi, je sais qu’en femme sensée elle ne satisfait ses goûts et ses caprices que l’orsqu’elle est tranquille du côté de l’intérêt. Un tableau qui est dans son boudoir, et que le peintre a malignement imaginé d’après le caractère et les aventures de la dame, va vous la peindre entièrement. Sophie est représentée devant son pupitre, pinçant de la guitare; un militaire est à sa droite, donnant du cor; un petit abbé occupe la gauche avec sa flûte, et un financier est vis-à-vis, jouant de la poche [Anm. 1 : „Pochette, petit violon. L’auteur aura voulu jouer sur les mots.“]. On lit

⁵⁵⁷ René Bray, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Girardoux*, Paris, 1948, S. 189-190; siehe auch Gustave Desnoiresterres, *La comédie satirique au 18^{ème} siècle. Histoire de la société française par allusions, par personnalité et la satire au théâtre, Louis XV, Louis XVI, et la Révolution*, Paris, 1885, S. 2-48, zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; ferner Thomas 1968, S. 23. Und auch der Graf Tessin schreibt an Ulrike Lovisa Tessin nach Stockholm: „A propos de lecture! Il paroît enfin un petit Livre fott amusant, et tres bien écrit par Crebillon, il est intitulé: Les Confession du Comte de**. On y trouve des Portraits charmans, et on y reconnoit mille Gens avec qui on vit tous les jours et qu’on est tout honteux de n’avoir pas examinées plutot.“ (Brief vom 20. November / 1. Dezember 1741, in: Tessin 1983, S. 246).

⁵⁵⁸ Knapp-Tepperberg 1970, S. 18, vor allem Anm. 5.

⁵⁵⁹ Lesage 1977, S. 19 („Déclaration de l’auteur“).

sur le haut du papier de musique: Concert à trois. Le lourd Midas, qui avait demandé à l'Apelle moderne un tableau de fantaisie, a payé fort chèrement celui-ci, sans en avoir jamais deviné l'allégorie; le militaire, l'abbé et la belle n'ont eu garde de l'en instruire.⁵⁶⁰ Vor diesem Hintergrund ist es sehr wahrscheinlich, daß die Modegemälde in ähnlicher Weise in das „alltägliche“ Leben ihrer Rezipienten eingebunden waren. Das Vergnügen, ähnlich der Komödie oder dem Roman auch in den *tableaux de mode* Verweise auf die eigene Lebenswirklichkeit zu finden, etwa durch Vergleiche der stürmischen Liebhaber, galanten Damen oder lüsternen Kleriker mit Personen aus der eigenen *bonne compagnie*, scheint einen großen Teil des Reizes dieser Gattung bei den Zeitgenossen ausgemacht zu haben.⁵⁶¹

War für das literarische Beispiel die Wiedererkennung des Figurenpersonals eine Bedingung für die Akzeptanz beim Publikum, so garantierten vertraute Metaphern auch den Markterfolg der Gattung Modegemälde.⁵⁶² Sie genügen damit hinreichend dem eingangs von Louis-Antoine de Caraccioli für seine „Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps“ (1767) geforderten Wiedererkennungseffekt der Protagonisten als typisierte Figuren. Doch Caraccioli will mehr: Sein Roman soll sowohl belehren und amüsieren („Mon dessein a été tout à la fois d'instruire & d'amuser [...]“⁵⁶³). Eine moralisierende Sichtweise auf das galante Treiben der *monde* gilt – im Rahmen des angesprochenen Spannungsverhältnisses von Moral und Vergnügen – sowohl für die literarische Vorlage (Komödie, Roman), als auch für die Darstellung dieser Charaktere in

⁵⁶⁰ Wiedergegeben, ohne Jahresangabe der Auflage, in Charles Monselets Anthologie der „Galanteries du XVIII^e siècle“ (1862): Monselet 1862, S. 135; das Original konnte nicht aufgefunden werden; zu Fragen des Aufkommens siehe: a.a.O., S. 136.

⁵⁶¹ Der Wunsch, gleichermaßen in den Modegemälden historische Personen wiedererkennen zu wollen, ist für die unmittelbaren Zeitgenossen nicht durch Quellen bezeugt; es handelt sich hierbei vielmehr um die Sichtweise einer phantasievollen Kunstgeschichtsschreibung. Siehe zum Beispiel G. Wildenstein und P. Gaxotte für de Troys „Le Déjeuner de chasse“ (1737) <Abb. 142>, das den Prince de Conti und seine Gesellschaft zeigen soll, was zeitgenössische Dokumente belegen könnten. Es ist dies ein anonymes Genrebild de Troys, in dem man ein Porträt vermutet hat, wenngleich die ausdruckslosen und anonymen Physiognomien seiner Figuren denen seiner anderen Modegemälde gleichen: „Le peintre [de Troy] choisit une halte dans la forêt de l'isle-Adam. Le prince de Conti s'était retiré en son château de l'isle-Adam après la mort de sa femme.“ (Georges Wildenstein, Pierre Gaxotte [u.a.], *Le siècle de Louis XV. vu par les artistes*, Ausstellungskat. Paris, 1934, S. 52, N^o 114; siehe auch Jean-Pierre Cuzin, *Jean-François de Troy*, in: Jaques Foucart (Hg.), *Musée du Louvre. Nouvelles Acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, 1991, S. 126, und Jean-Pierre Cuzin, *Le Déjeuner de Chasse de Jean-François de Troy (1679-1752) peint pour Fontainebleau*, in: *Revue du Louvre*, Nr. 1, 1991, S. 44, Anm. 1). In den zeitgenössischen Aufzeichnungen der *Bâtiments du Roi* wird der Porträtcharakter nicht erwähnt (vgl. Fernand Engerand, *Inventaire de tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris 1901, S. 463-464). Zur „Anonymität“ des Bildpersonals in der Genredarstellung: Gordon Bailey Washburn, *Pictures of Everyday Life: Genre Painting in Europe 1500-1900*, Ausstellungskat. Pittsburgh, 1954, und ders., *Genre*, in: *Encyclopedia of World Art*, Bd. 6, New York [u.a.], 1959, S. 82-108.

⁵⁶² So verdeutlichen diese Charaktere aus dem Bereich der Komödie auch das Rollenspiel einer Gesellschaft, die sich im übertragenen wie auch literarischen Sinn mit Masken ausstattet oder eine Rolle spielt, und Emotionen, Liebe oder auch Schmerz wie Akteure auf der Bühne vorgibt. Hierzu Weisgerber 1991, S. 79-85 („Le jeu et le monde du théâtre“).

⁵⁶³ Caraccioli 1767, S. iv.

den *gravures de mode*. Anderes gilt für die Darstellung einer aristokratischen Lebenswirklichkeit im Medium Gemälde: Im Sinne der einleitend formulierten Idee, die Modegemälde seien hauptsächlich für ein urbanes, elitäres Publikum entstanden, das sich aus Mitgliedern des wohlhabenden Bürgertums und des Adels zusammensetzte, muß der Frage nach den Werturteilen der Rezipienten aus verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen vor der Folie moralisierender Vorbilder in der Komödie nachgegangen werden. Galanterie wie auch Libertinage waren nicht nur eine literarische Tradition, sondern für das soziale Milieu der *monde* Inbegriff aristokratischen Lebensverständnisses und als solches ein ausgesprochen erfolgreiches ethisch-soziales Modell. Die Sichtweise des aristokratischen „mondänen“ Rezipienten dürfte wohl kaum moralisch wertend, sondern, insofern die Motive des Modegemäldes die eigenen „Ideale“ widerspiegeln, auch anerkennend oder enthusiastisch gewesen sein. Dabei gaben die Charaktere des Modegemäldes, in der Tradition der französischen Komödie, auch als lächerliche Gestalten Anlaß zum Amusement und fügten sich in die Ideen von aristokratischer *raillerie* ein.

III.3. *Raillerie* und *Persiflage* – das *tableau de mode* und Hogarth

„Dans le voyage de la reine, il est arrivé plusieurs accidens, mais surtout de Provins à Montereau, où le second carosse de dames s’embourba de façon qu’on ne put le retirer. Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille quoiqu’en grand habit et coiffées; il faut représenter les six dames le plus crottesquement [*sic*] qu’on pourra et dans le goust qu’on porte les veaux au marché et l’équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. Il faut une autre dame sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé et une autre à travers, sur un autre cheval de charrette comme un sac, et que le panier relève, de façon qu’on voye jusques à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutez dans les crottes et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille. Il faut aussy que le carosse resté paroissem embourbé dans l’éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus crottesque et de plus dépenaillé.“⁵⁶⁴ Anlaß für diesen detaillierten Auftrag des Duc d’Antin, *Directeur général des Bâtimens du Roi* von 1708-1736, an Nicolas Lancret, war der spektakulärste der zahlreichen Unfälle, die sich bei der Reise der Königin Marie Leczinska

⁵⁶⁴ P. Mantz, *Nicolas Lancret*, in: *AAF*, Bd. 1, 1851-1852, S. 301-302; nach einem Manuskript in der BnF („Copié sur l’orig^l envoyé par M. le D. d’Antin au S^r Lancret, qui a executé ce dessein.“); siehe auch Antony Valabrègue, *Nicolas Lancret. Un tableau commandé par le Duc d’Antin*, in: *NAAF*, Bd. 8, 1892, S. 271-272, und Wildenstein 1924, S. 13 und S. 112-113, Nr. 627; ferner Tavener Holmes 1991, S. 12, Anm. 4.

von Straßburg nach Fontainebleau immer wieder ereigneten. Bedingt durch stürmisches Wetter und schlechte Straßen blieb die Kutsche der Königin bei Montereau im Schlamm stecken.⁵⁶⁵ Das heute verschollene Gemälde, für das Zahlungen seitens der *Bâtiments* an Lancret für 1727 bezeugt sind,⁵⁶⁶ ist in dem bisher untersuchten Kontext der Modegemälde bemerkenswert. D'Antin, der selbst eine ähnliche Situation während dieser Reise erlebt hatte – seine Kutsche blieb in einer aufgeweichten Wiese stecken und er und seine Entourage versanken beim Aussteigen bis zu den Knien im Schlamm – legte bei der Auftragsvergabe besonderen Wert darauf, daß Lancret das Groteske und das Hereinbrechen wilder Natur („de plus crottesque et de plus dépenaillé“) wiedergäbe.⁵⁶⁷

Die Tatsache, daß die Königin selbst und ihre nächste Umgebung von dem Unfall betroffen waren, veranlaßte Pierre de Nolhac um 1900 zu der Vermutung, die initiale Idee, diese burleske Situation der im Schlamm feststeckenden Kutschen und der durchnäßten und beschmutzten Hofdamen in einem Gemälde festzuhalten, sei von der Monarchin selbst ausgegangen. „L'aventure était piquante;“ schreibt de Nolhac, „la Reine dit avec gaieté qu'elle en commanderait le tableau à un peintre, et ce fut Lancret qu'on lui fit choisir.“⁵⁶⁸ Der Sinn dieses Gemäldes lag mehr in der direkten, unmittelbar zu erfassenden Belustigung, weniger in einer hintersinnigen oder gar kritischen Metaphorik. Für den damaligen Betrachter bedurfte das Bild kaum der Kenntnis der Auftragsvergabe und ihrer Zusammenhänge. Die Bestimmung des Werks erschließt sich aus der Situationskomik der Darstellung wie auch aus der übertriebenen, „grotesken“ Wiedergabe kompositorischer Einzelelemente, etwa den ausgezehrten Pferden.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Schlechte Straßen und anhaltender Regen hatten dazu geführt, daß am vorletzten Reisetag der Königin (3. September 1725), die sich auf dem Weg zu ihrer ersten Zusammenkunft mit Ludwig XV. befand, einige der Kutschen spät abends im Schlamm stecken blieben, ohne daß ein Herausziehen möglich war. Die Königin wurde daraufhin in die kleine Berline der Mademoiselle de Clermont gesetzt, während ihre Hofdamen – „crottées et mouillées“ – in ihren ausladenden Kleidern und aufwendig frisiert auf mit Stroh gefüllten Gepäckkutschen zu ihrem Ziel in Montereau gebracht wurden (Pierre de Nolhac, *Le Mariage de Marie Leczińska*, in: *Revue des Deux Mondes*, Bd. 158, März-April, 1900, S. 109-110: „Toute la nuit, par ce temps affreux, on vit arriver les unes après les autres, les dames crottées et mouillées, qui avaient usé des ressources les plus burlesques : des duchesses avaient fait décharger le fourgon de la vaiselle d'argent et y étaient montées avec leur habit de cour, ayant pour coussin des bottes de paille.“; siehe auch Willy [Henri Gauthier-Villars], *Le Mariage de Louis XV: d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Lecziński*, Paris, 1900, S. 267); zum Duc d'Antin siehe S. Jugie-Bertrac, *Le duc d'Antin, directeur general des batiments du roi (1708-1736)*, in: *Positions de Thèses Ecole Nationale de Chartes*, 1986, S. 93-100, und Candace Clements, *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 4, 1996, S. 647-662.

⁵⁶⁶ Engerand 1901, S. 262.

⁵⁶⁷ Nolhac 1900, S. 109: „[...] une autre fois, celui du duc d'Antin s'étant enlisé dans le gazon d'une prairie et le duc et sa compagnie ayant voulu en sortir, chacun s'enfonça dans la boue jusqu'au genou.“

⁵⁶⁸ Nolhac 1900, S. 110.

⁵⁶⁹ Siehe hierzu auch die Definition von „grotesk“ bei: Furetière 1727, ohne Seitenzählung („Grotesque“): „ce dit figurément de ce qui est bizarre [sic], extravagant, plaisamment ridicule.“ Zur ethymologischen Verbindung des Wortes „grotesque“ mit dem Lächerlichen im französischen Wortschatz des 17. und 18. Jahrhunderts: Barbara Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt am Main [u.a.], 2003, S. 10-13 („Teil I: Theorie des Grotesken, 1.

In nur wenigen Arbeiten zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte mit der Art von Kunst außerhalb der Bereiche von Moral, Politik oder Religion beschäftigt. Wenn für das Historiengemälde die sittenbildende Aufgabe und für das religiöse Gemälde eine erbauende Bestimmung hinreichend und schlüssig untersucht wurden, so zeigt sich bereits für die überzeugende Interpretation erotischer, mythologischer Szenen innerhalb der Gattung Historienmalerei eine ungleich komplexere Lage. Das sinnliche Vergnügen des Betrachters etwa wurde von einer Geschichtsschreibung, die das 18. Jahrhundert auf seine philosophischen Strömungen reduziert, negiert und nur äußerst selten als sinnstiftender Auftrag in Betracht gezogen.⁵⁷⁰ Es ist daher kaum verwunderlich, daß auch für die Darstellung von Motiven aus der „Lebenswirklichkeit“ der mondänen Gesellschaft im *tableau de mode* das Vergnügen, das der Rezipient beim Betrachten dieser Bilder empfunden haben mag, nur selten als ausreichende Sinnstiftung bei der Beurteilung dieser Genregattung bedacht wurde.⁵⁷¹ Für die Gattung Genremalerei wurde die Bedeutung der Belustigung des Betrachters bisher allein für die volkstümlichen Motive der *Bambochade*, also des niederen Genres, klar definiert. Hier handelt es sich um das Vergnügen einer zumeist der höheren Gesellschaftsschichten entstammenden Rezipientengruppe beim Anblick tölpelhafter Bauern oder trunkener Soldaten in diversen burlesken Situationen. Eine zugespitzte Situationskomik – hierin ist Lancret's Komposition diesen Arbeiten einerseits vergleichbar – animierte hier das Publikum zum Lachen. Andererseits ergab sich mit dem speziellen Fall der *Bambochade* die Belustigung des Betrachters aus der sozialen Distanz zu den dargestellten

Begriffsgeschichte“).

⁵⁷⁰ Zu dieser Fragestellung allgemein Colin B. Bailey, „*Mythologie galante*“ ou „*l'art ingénieux*“: *les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle*, in: Sylvie Deswarte-Rosa (Hg.), *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre. Actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712) (Paris 1991)*, Paris, 1994, S. 151-175. Siehe auch Garry-Boussel 2004, S. 111: „On découvre avec quelque étonnement que la réactualisation des visions du dix-huitième siècle fait la belle part à l'esprit philosophique, à l'idée de progrès, à l'essor de la sensibilité, mais réduit le courant de frivolité qui a traversé les siècles à un épiphénomène négligable.“

⁵⁷¹ Eine Ausnahme bildet: Krause 1997, S. 153: „Eine Gesellschaft, die die Maske gewohnt war, hat ihren Spaß an der Demaskierung gehabt, ohne ins Moralisieren zu fallen.“; siehe zu dieser Fragestellung generell die Aufsätze zum Lachen („Le rire“) in: *Dix-Huitième siècle*, Nr. 32, 2000. Einige Untersuchungen der künstlerischen Produktion des 18. Jahrhunderts haben sich mit dem Kunstwerk, durch das Lachen ausgelöst wird, beschäftigt, so zum Beispiel Étienne Jollet zum Lachen bei Fragonard („Le rire chez Fragonard“): „Évoquer le rire en peinture, c'est risquer la confusion des termes, c'est aussi l'accepter. Confusion tout d'abord entre le rire représenté et le rire suscité, entre le repérage d'une expression faciale particulière et la réaction psycho-physiologique qui peut s'ensuivre; confusion ensuite entre le rire comique, acceptant les faiblesses humaines, et un rire destructeur les condamnant sans rémission; confusion enfin entre les diverses sources du comique, comique formel, comique de caractère ou comique de situation. C'est pourtant tout l'intérêt méthodologique, pour l'histoire de l'art, d'une réflexion sur le rire en peinture que d'obliger à prendre en compte ces glissements de sens.“ (Jollet 2000, S. 165). Siehe auch zur Darstellung des Lachens in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts: Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München, 1994, S. 42-52 („Der lachende Demokrit“); und a.a.O., S. 190-198 („Lachen und Weinen – exemplarische Effekte“), für die Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts: Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, 1995, S. 73-76 („Portraits et autoportraits“).

Personengruppen, deren Darstellung im übrigen eine soziale (Ab-)Wertung implizierte.⁵⁷²

Wie jedoch ist das Vergnügen zu beschreiben, daß etwa ein aristokratischer Betrachter beim Anblick standesgleicher Figuren, etwa im Modegemälde, empfand? In Anlehnung an die Debatte zur Komödie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem zum Beispiel François-Antoine Chevrier (1753) die Darstellung eines zeitgenössischen, aristokratischen Bühnenpersonals nicht allein zu moralischen Zwecken, sondern auch zum Vergnügen des Publikums einsetzen möchte, soll diesem Aspekt nachgegangen werden.⁵⁷³ Ob die Intention der bildlichen Inszenierung aristokratischer Verhaltensnormen in einer weiteren Sinnebene sozialkritisch motiviert war, wie es zum Beispiel für die zeitgleiche Komödie bezeugt ist, oder sie allein auf die Erbauung des Betrachters zielte, soll dabei durch eine Gegenüberstellung mit vergleichbaren Themen in der zeitgenössischen Karikatur verdeutlicht werden.

Marmontel hatte in seinem Beitrag zur Komödie in der *Encyclopédie* (1753) für die Erheiterung des Publikums zwei gegensätzliche Mittel beschrieben. Die charakterlichen Fehler und Mißgeschicke der Zeitgenossen würden „belächelt“ werden, so Marmontel, wenn diese mit Subtilität und Scharfsinn dargebracht werden; derbes Gelächter erzeuge man dagegen durch bos- und scherzhafte Überzeichnungen: „De cette disposition à saisir le ridicule, la comédie tire sa force & ses moyens.“⁵⁷⁴ Bezöge man Marmontels Äußerungen auf den Kontext der zeitgenössischen Genremalerei, wäre zu vermuten, daß sich die Maler aristokratischer Lebensumstände beider Möglichkeiten bedienten, um ihr Publikum zu erheitern. Lancrets groteske Darstellung der Hofdamen, die sich in Galakleidung auf einen Gepäckwagen setzen mußten, könnte sich als geeignetes, wenngleich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts vereinzelt Schlüsselwerk erweisen, um die vergleichsweise verhaltenen Darstellungsformen für den Adel im *tableau de mode* in ihrem zeitgenössischen Kontext besser verstehen zu können. Es ist kaum anzunehmen, daß sich die betroffenen, hochadeligen Hofdamen in Lancrets Komposition gefielen, auch wenn die Rezeption des Gemäldes von Beginn an vom Auftraggeber kontrolliert wurde. Nicht nur ließ die detaillierte Auftragsvergabe dem Maler kaum Freiheiten in der Gestaltung des Themas, es wurde darüber hinaus dafür gesorgt, daß Lancrets Gemälde nur in dem sehr eingegrenzten,

⁵⁷² Zum Lachen in der Malerei des 17. Jahrhunderts, unter anderem auch in der holländischen Malerei: Bertrand 1995, S. 251-260 („Chapitre V. La figuration du rire: peinture et discours“); ferner Mariët Westermann, *How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century*, in: J. P. Bremmer und Herman Roodenburg (Hg.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, 1996, S. 134-178; siehe generell den Aufsatzband von: J. P. Bremmer und Herman Roodenburg (Hg.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, 1996, der leider das französische *Ancien Régime* ausschließt.

⁵⁷³ Chevrier 1753, S. viii.

⁵⁷⁴ M. de Marmontel, in: Diderot / d’Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 665.

intimen Bereich des Hofes rezipiert wurde. Ein Nachstich der Komposition, mit dem die Damen des königlichen Gefolges landes- ja sogar europaweit für derbes Gelächter hätten sorgen können, scheint niemals vorgesehen gewesen zu sein. Sollte die Königin, wie de Nolhac behauptete, wirklich die Initiatorin dieses Gemäldes gewesen sein, so konnte sie das Gemälde aus einer distanzierten, schadenfreudigen Perspektive betrachten, da sie in einer Kutsche einer der Hofdamen ihr Ziel relativ sicher und trocken erreicht hatte. Die Auftragsvergabe an Lancret verdeutlicht daher in exemplarischer Weise, daß die *bonne compagnie* und mitunter der Hof durchaus im Stande waren, sich über sich selbst und über die Mißgeschicke ihrer nächsten Umgebung zu amüsieren.⁵⁷⁵ Die Bedeutung des Vergnügens beim Betrachter, das bei Lancret deutlich als sinnstiftende Folie sichtbar wird, soll im Folgenden für das Modegemälde untersucht werden. Unter Berücksichtigung der bei Marmontel eingeforderten Darstellungsweise für den französischen Adel und seines sozialen wie politischen Status wird danach gefragt, worüber die gute Gesellschaft lachte und inwieweit sie bereit war, über sich selbst zu lachen.

Das Vergnügen und das ihm zugehörige Lachen – „le rire“ – konditionierten wie kaum andere menschliche Regungen das gesellschaftliche Miteinander der aristokratischen, höfisch verfeinerten Gesellschaft des *Ancien Régime*. Eine der umfangreichsten, neueren Arbeiten zum „Rire“ hat die Widersprüchlichkeiten von galant-libertiner Literatur in ihrem Verhältnis zur Ernsthaftigkeit der Positionen der französischen Aufklärung untersucht. Anne Richardot verdeutlicht, wie die Verankerung der Bedeutung des Lachens für die Gesellschaft in der Malerei, zum Beispiel an Fragonards „Les Hasards heureux de l'escarpolette“ <Abb. 12>, und vor allem in der literarischen Produktion der Zeit zum Ausdruck kommt. „On songe“, schreibt Anne Richardot, „aux mœurs persifleuses de l'aristocratie que met en scène la littérature galante, aux facéties romanesques, aux bons mots et aux épigrammes que journaux et correspondances véhiculent à l'envi, aux gauloiseries des pamphlets, à la verve des « poissards » ou de vaudevillistes, à ce goût pour l'ironie ou la mystification, qui tous évoquent un âge d'or de rire.“⁵⁷⁶ Als Bestandteil aristokratischen *savoir-vivres* ist das Lachen, und mitunter der leichte Spott („La raillerie“),

⁵⁷⁵ Siehe hierzu Garry-Boussel 2004, S. 119: „Ainsi le Français rie des autres pour occuper le temps, mais il rie aussi de ses infortunes ou de celles de la France. Chez cet être joueur et folâtre, tout est transformé en pétitement de joie.“

⁵⁷⁶ Richardot 2002, S. 9; generell zum Aufkommen der ironischen Betrachtungsweise in der Literatur des frühen 18. Jahrhunderts: Paul Hazard, *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert*, Hamburg, 1949, S. 31-43 („Der Geschmack am Tragikomischen breitete sich aus, nahm mehr und mehr zu und wurde zur Mode; man fand Gefallen daran, die kleinen Dinge aufzublähen, die großen zu verkleinern.“ (a.a.O., S. 32-33)). Zur Bedeutung des Lachens für die Gesellschaft: Antoine de Baecque, *Les éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, 2000. Siehe zu den Bildstrategien Fragonards und der Einbindung des Betrachters: Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge [u.a.], 1981, S. 98-99.

ausgewiesenes Instrument höfischer Konversation: „Par le piquant qu’il introduit en premier lieu, le rire est signe de sociabilité car il rompt l’éventuelle monotonie des échanges.“⁵⁷⁷ Als solches sei es eines der Mittel gegen die Langeweile („ennui“), die dem Aristokraten als „Müßiggang“ gesellschaftlich vorgegeben war: „Enjeu social et politique, le rire mondain se vit au XVII^e siècle comme une marque d’urbanité achevée, comme le liant qui cimente les relations au niveau aristocratique.“⁵⁷⁸ Das *tableau de mode* reflektiert diese gesellschaftliche Bedeutung des Lachens oder Belächelns für den Zusammenhalt der *bonne compagnie* in der Wiedergabe seines mondänen Bildpersonals: Fast allen Personen in den Modegemälden ist ein „Lächeln“ gemein, das als undurchdringlich im Sinne einer höfischen Maske gewertet werden kann, hauptsächlich jedoch eine positive Grundstimmung zu vermitteln scheint. Deutlich wird dies in Kompositionen wie etwa Jean-François de Troy’s „La Déclaration d’amour“ (1732, Potsdam) <Abb. 8> oder Nicolas Lancret’s „Le Soir“ (ca. 1737) <Abb. 25>. Hier sind die *plaisirs* intellektueller wie körperlicher Art, die die Figuren im Bild in ihrem „angenehmen“ Leben und in pikanten Situationen zu empfinden scheinen, dazu gedacht, beim Betrachter ein „schelmisches“ Lächeln zu erzeugen. Es handelt sich hier um eine amüsierte Erregung, die sich im festgelegten Rahmen einer definierten Variabilität abspielt.⁵⁷⁹

Wer über was oder auch wen lachen darf, ist in den theoretischen Arbeiten zum Lachen des 17. und 18. Jahrhunderts klar festgelegt. Der „Essai sur l’usage de la raillerie“ (1710) des Engländers Anthony Cooper möchte den feinen Spott („la fine raillerie“) ausnahmslos nur dem *gentilhomme* zugestehen, da dieser ihn allein „poliment“, jedoch niemals „d’une manière rustique et dégoûtante“ einzusetzen imstande ist.⁵⁸⁰ Den Spott von Seinesgleichen zu akzeptieren gehörte seit dem 17. Jahrhundert zum *savoir-vivre* der feinen Gesellschaft: „L’impératif est clairement posé: il faut accueillir de bonne grâce la plaisanterie formulée à ses dépens, avec la conscience qu’il s’agit d’une sorte de mise à

⁵⁷⁷ Richardot 2002, S. 84; allgemein a.a.O., S. 83-96 („Un art de vivre: la raillerie“); zu den Voraussetzungen des 17. Jahrhunderts für die Entwicklung im 18. Jahrhundert siehe auch die auf den deutschsprachigen Raum ausgerichtete Arbeit von Massi Schüsseler, *Unbeschwert aufgeklärt. Scherzhafte Literatur im 18. Jahrhundert*, Tübingen, 1990, hier vor allem S. 66-70 („Französischer Ästhetizismus: badinage und burlesque“). Als ein Aspekt der *Querelle des femmes* war den Frauen das Lachen allerdings nur in einer gemäßigten Form erlaubt. Siehe Bertrand 1995, S. 155-166 („Chapitre III. Différenciations sexuelles“).

⁵⁷⁸ Richardot 2002, S. 86; siehe auch Bertrand 1995, S. 59-65 („La Cour: rire ou ne pas rire?“) und S. 135-138.

⁵⁷⁹ Siehe hierzu Bertrand 1995, S. 253, der das Lächeln in den holländischen Genremälden des 17. Jahrhunderts vor allem erotisch konnotiert versteht: „Le rire dans la peinture de genre indique fréquemment un contexte érotique. [...] Ces allusions gaillardes font écho aux poèmes satiriques contemporains.“

⁵⁸⁰ Anthony [Ashley] Cooper, [comte de Shaftesbury], *Essai sur l’usage de la raillerie et de l’enjouement, dans les conversations qui roulent sur les matières les plus importantes, traduit de l’anglais*, Den Haag, 1710, S. 16-17; siehe hierzu auch Richardot 2002, S. 86. Über die Verankerung des Lachens in höfischen Benimmtraktaten zu Fragen der Ehre im Sinne mittelalterlicher Verhaltensnormen: Friedhelm Guttandin, *Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat*, Berlin, 1993, S. 126-139 („3.2. Die Ehre des Hofmannes“).

l'épreuve, d'un test de courtoisie.“⁵⁸¹ Ein diesbezüglich klärendes Beispiel, das die notwendigen Voraussetzungen für den Erfolg komischer Theaterstücke zum adeligen Milieu bei einem aristokratischen Publikum beleuchtet, wird von François de Callières thematisiert.⁵⁸² Er berichtet über den besonders gelungenen Empfang, den die Ballett-Aufführungen von Isaac de Benserade (1645-1691) am französischen Königshof erzielten, da der Autor die Würde seiner adeligen Figuren bewahrte. In seinen Stücken habe er neben Figuren aus der Mythologie auch „des peintures vives & ressemblantes des gens de la Cour“ eingefügt; Benserade habe dabei dem Hof nicht nur seine Neigungen und seine Anhänglichkeiten („leurs inclinations, leurs attachements“), sondern auch die geheimsten Abenteuer vorgehalten, „mais d'une maniere si agréable, si fine & si detournée que ceux qui y étoient railés étoient les premiers à s'en rejoür, & les plaisanteries ne leur laissoient dans l'ame ny ressentiment ny chagrin, ce qui est une marque essentielle de leur perfection.“⁵⁸³ Die feine Spöttelei über sich selbst zu erkennen, die, von einem Mitglied der gesellschaftlichen Elite oder einem genauen Kenner aristokratischer Lebensformen vorgebracht wurde und für den Außenstehenden unerkannt blieb, war dabei ein sicheres Kennzeichen für die Teilhaberschaft an der *monde*. Dabei hing die Bereitschaft der feinen Gesellschaft, eine spöttelnde Kritik an sich selbst zu akzeptieren, entscheidend davon ab, ob ihre Würde und Selbstachtung gewahrt blieben.⁵⁸⁴

In der Kunsttheorie des frühen 17. Jahrhunderts zeigen sich interessanterweise vergleichbare Ansätze, die die Frage der Würde beziehungsweise der Angemessenheit der Darstellung des Adels weiter ausführen. „Coypels ästhetische Anschauungen“, schreibt Johannes Hartau zu Antoine Coypels kunsttheoretischem Diskurs, „waren beeinflusst von Strömungen der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, wie sie außer Dubos z. B. Batteux

⁵⁸¹ Richardot 2002, S. 88; zu Fragen der Mimik in der Malerei des 18. Jahrhunderts, die das *sentiment* ausdrückt und der Maske des Hofmannes entgegensteht: Linda Walsh, *The Expressive Face: Manifestions of Sensibility in Eighteenth-century French Art*, in: *AH*, Bd. 19, Nr. 4, 1996, S. 523-550.

⁵⁸² François de Callières, *De bons mots et des bons contes: de leur usage, de la raillerie des Anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris, 1692 [Nachdruck 1971].

⁵⁸³ Callières 1692, S. 331-332.

⁵⁸⁴ Die Kavaliers in den Modegemälden geben sich affektiert, und vollführen körperliche Wendungen, um sich ihren weiblichen „Opfern“ anzubieten. Sie sind jedoch – zumindest vom damaligen Standpunkt aus gesehen – keinesfalls lächerlich oder etwa unwürdig. In der Komödie, die, wie Sulpice-Edme Gaubier de Barrault im Vorwort zu „*La fausse coquette*“ (1761) schreibt, nicht allein auf die Darstellung von Lächerlichkeiten oder die Groteske festgelegt ist, sondern für sich in Anspruch nimmt, alle Wesenszüge des Menschen wiederzugeben, wird eine moralische Absicht durch ein sehr feines Register verfolgt (vgl. Sulpice-Edme Gaubier de Barrault, *La fausse coquette, comédie en 2 actes et en vers mêlée d'ariettes nouvelles. Par Mr G. .. de B... [Gaubier de Barrault]. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de La Haye*, Den Haag, 1761 („Préface“)). Dancourt konnte im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert seine überzeichneten, „tugendlosen“ *Chevaliers* ohne Gefahren auf die Bühne stellen, denn mit der Anklage moralisch verwerflicher Personengruppen auch aus dem Adel wußte er sich in Einklang mit offizieller Devotion und Frömmigkeit. (In diesem Sinn: Blanc 1984, S. 196). Die *Régence* hatte sich dagegen durch die Person des Regenten auch öffentlich zu Galanterie und Libertinage bekannt; für den modischen, galant-libertinen Teilhaber oder Anwärter auf die *monde* war der *Petit-Maître* zu dieser Zeit sehr wahrscheinlich keine negativ konnotierte Person, sondern gesellschaftliches Vorbild.

vertrat. Danach war das eigentliche Ziel der Kunst „le sublime“ (das Erhabene) und „la bienséance“ (die Angemessenheit). Das Komische und Lächerliche („le ridicule“) spielte darin nur eine geringe Rolle. Durch Molière wie auch durch La Bruyères „Caractères“ wurden neue Formen entwickelt, die das Komische für die „honnêtes gens“ akzeptabel machten, vor allem durch die Vermeidung des grob Satirischen (z. B. Verleumdung und Obszönitäten). Auch in der bildenden Kunst kam es in der Frühaufklärung zu einer dezenten und instruktiven Satire nicht zuletzt durch Coypels Wirken.“⁵⁸⁵ Molières bekannter Ausspruch, „c’est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens“, verdeutlicht, daß es zur Erheiterung eines erfahrenen Publikums eigener Formeln und besonderer Feinheiten bedurfte.⁵⁸⁶

Die ungeheuer dynamische, ständige Modifikation (Modell) aristokratischer Verhaltensnormen, die die Analyse so schwierig macht, sollte allerdings das oben genannte Gleichgewicht zunehmend in Frage stellen. Das „kontrollierte“ Lachen, das seit den *bonnêteté*-Traktaten Bestandteil höfisch-aristokratischer Geselligkeit war und zum Behagen eines jeden Mitgliedes der *monde* beitrug, bekam im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert eine neue, für das *agrément* der Gesellschaft gefährliche Wendung bis zum bitteren Gespött und zur selbstzerstörerischen Ironie. Anne Richardot sieht eine Begründung dafür in den Veränderungen innerhalb der Gesellschaft der *Régence*, die dem einstigen sozialen Außenseiter, dem *Petit-Maître*, eine neue Rolle innerhalb der *bonne compagnie* zugestanden hatte: „L’espace aristocratique accueille [...] le petit-maître, dont l’humeur arrogante et moqueuse et les insupportables gesticulations rieuses imposent dans le cercle une forme de terrorisme.“⁵⁸⁷ Eine Kultur des Lachens, und des „über sich selbst Lachens“, mutiert in der Gesellschaft des *Petit-Maître* zur „lächerlich machenden“ Persiflage oder auch zur „plaisanterie“ auf Kosten des anderen. Von den moralisierenden Schriften des 18.

⁵⁸⁵ Hartau 1987, S. 55-56: „Für den aufgeklärten „honnête homme“ des 18. Jahrhunderts war Don Quijote eine von ihren Sinnen verleitete Figur, mit lächerlich-pathetischem Anspruch, sie mußte aber nicht grundsätzlich verlacht werden, denn „il guérit enfin et retournera dans son bon sens. [...] Das Lächeln, das Don Quijote auslöste, behält dennoch einen satirischen Zug – auch in der Umgebung Versailles“; der „chevalier de ridicule“ ist Teil der Absage des Rokoko an die heroische Lebensauffassung.“ Nicht Antoine Coypel, sondern sein Sohn Charles-Antoine Coypel ist bekannt für seine gemalten Satiren auf das Fehlverhalten und die Eitelkeiten der *bonne compagnie*, die von leichtem Spott bis zu boshafter Verzerrung reichen. Deren eigentliche Bedeutung für den zeitgenössischen Rezipienten erschließt sich vor dem Hintergrund der Komödientheorie und deren Bedeutung für das Verständnis des gleichzeitigen Modegemäldes.

⁵⁸⁶ Aus Molière, *La Critique de l’Ecole des Femmes*, Paris, 1663, zitiert nach Bertrand 1995, S. 9-10.

⁵⁸⁷ Richardot 2002, S. 101-102; siehe auch Cusset 1998. Als Hauptvertreter der Persiflage wird der *Petit-Maître* bereits beschrieben bei: Élisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage. 1734-1789*, Paris, 1998; siehe auch Garry-Boussel 2004, S. 119: „Le troisième corrélat de la futilité est la gaieté ou, dans sa forme dévoyée, le persiflage. Rien de tel que les plaisanteries, les bons mots, les réparties piquantes pour créer une atmosphère de belle humeur, de légèreté qui suspende les maux [...]“. Siehe Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, Paris, 2005, S. 22-32 („Persifleurs et mystificateurs à l’enseigne des petits-maîtres“). Für eine kritische Betrachtung des Buches von Bourguinat 1998 und Baecque 2000: Jeremy D. Popkin, „Post-Absolutism“ and Laughter in Eighteenth-Century France, in: *ECS*, Bd. 35, Nr. 2, 2002, S. 295-299.

Jahrhunderts wird diese Entwicklung kritisch begleitet, die in solcherlei Spott, der in beißende Ironie abzugleiten beginne, eine gesellschaftliche Gefahr erkannten.⁵⁸⁸ Das Modegemälde erfährt in Parallele zur Entwicklung der Persiflage nicht nur neue Deutungsebenen, sondern – vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts – neue Darstellungsformen. Bei manchen Kompositionen im Œuvre Baudouins, etwa der Komposition „Le Midi“ <Abb. 107> aus einer Reihe der Tageszeiten, die jeweils ein erotisches Erlebnis einer Dame von Stand aufzeigen, ist die Darstellung aristokratischer Verhaltensmuster nicht mehr nur spöttisch im Sinne höfisch-geselliger *raillerie* eingesetzt. Eine übertriebene Gestik und Mimik des Bildpersonals wie auch eine überzogene Situationskomik läßt solche Bildformen in den Bereich einer zugespitzten, beißend-ironisierenden Persiflage ableiten. Zunächst noch als Belustigung der *bonne compagnie* gedacht, wurden solche Schilderungen in der Folge zur Erläuterung einer philosophisch untermauerten Sozialkritik am zweiten Stand herangezogen.⁵⁸⁹ Wie die Diskussion um die Ausblendung moralischer Kategorien für die Rezeption der zeitgenössischen Komödie und des Romans in Kapitel III.1 gezeigt hat, waren die mondänen Leser in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hauptsächlich an ihrem Vergnügen interessiert, ein „Markt“, der von den Schriftstellern durch eine entsprechend zurückgenommen formulierte Moral bedient wurde. In den zeitgleichen Modegemälden findet sich diese Tendenz verstärkt; moralische Aussagen werden hier überhaupt nicht verbildlicht, sondern treten erst, und auch das äußerst zaghaft, in der Druckgrafik nach Modegemälden zu Tage. Damit scheint nun ganz offenkundig, daß die eigentliche Absicht dieser Bildgattung auf das Vergnügen des Betrachters zielte.

Raillerie, derbe Späße oder höhnischer Spott (Persiflage)? – um die unterschiedlichen Nuancen des Vergnügens und darüber hinaus ihren eventuellen „Nutzen“ auszuloten, können andere bildkünstlerische Lösungsmöglichkeiten aus den Bereichen von Grotteske und Karikatur als Vergleich herangezogen werden. In der Malerei und der ihr verwandten Druckgrafik liegt der Auslöser zum Lachen oftmals in der Überzeichnung oder auch der Deformation von Motiven; ganz ähnlich der Verfahren, wie sie in der Karikatur – etwa bei Hogarth, der als erster die Karikatur in der Druckgrafik über ganz Europa verbreitete – anzutreffen sind: „Dans la logique d’expansion propre au rire, la déformation des motifs joue un rôle essentiel. La modification de l’apparence y compte moins que l’inclusion d’une figure singulière dans un type collectif déprécié [...]“⁵⁹⁰ Jollet

⁵⁸⁸ Richardot 2002, S. 110-113.

⁵⁸⁹ Für eine Interpretation der Darstellung von aristokratischer Libertinage als Sozialsatire: Rustin 1979, S. 128-139 („Libertinage et satire sociale“).

⁵⁹⁰ Jollet 2000, S. 168; vergleiche auch die Arbeiten von Abraham Bosse, die teilweise einen satirischen Zug

bezieht sich hier auf einige Gemälde im Œuvre Fragonards, in denen – in Anlehnung an seinen Lehrer Boucher – die Darstellung der Körper des Bildpersonals zwischen Kindheit und Erwachsenenalter schwankt und die Figuren mit überdimensionierten Köpfen wiedergegeben sind. Diese leichte „Deformation“, so Jollet, kreierte ein „environnement favorable au comique dans la mesure ou le canon singulier annonce, dès le premier regard, qu'on se trouve dans un monde où l'on se joue des lois régissant la réalité.“⁵⁹¹ Dem Umfeld der Modegemälde zuzuordnen sind einige Werke, in denen Kinder oder auch Putti in Situationen aus dem Erwachsenenleben dargestellt werden; ein Motiv, dessen Nachfrage beim Publikum bislang von Boucher und seinem Umfeld bedient wurde.⁵⁹² In zwei Kompositionen von Etienne Jeaurat, die einzig im Nachstich von Edmé Jeaurat (1688-1739) überliefert sind, wird das übliche Bildpersonal des Modegemäldes – *Petit-Maître*, *Coquette* und *Abbé* – durch Amor und Kinder ersetzt; „L'Amour petit-maître“ und „L'Amour coquet“ (beide 1732) <Abb. 108 und Abb. 109> spielen mit Verweisen auf Motive, die dem zeitgenössischen Betrachter aus dem Modegemälde und der Literatur bekannt waren. Sie sind eher als eine kokett-sanfte Kritik am Treiben der *monde*, die selbst wiederum dem Amusement des Betrachters dient, denn als Verweis auf die moralische Verwerflichkeit des eitlen Treibens der *bonne compagnie* zu werten. In diesem Sinne ist auch Charles Coypels Gemälde „Jeux d'enfants“ (1728) <Abb. 110> anzuführen, das in einem Interieur Kinder in den Kostümen von und bei Beschäftigungen der Erwachsenen zeigt. Auch dieses zu seiner Zeit ausgesprochen erfolgreiche Gemälde, das für den *Intendant des finances* Louis Fagon (1680-1744) gemalt wurde und sich später unter anderem in der Sammlung der Madame de Pompadour befand, reduziert das galante Treiben auf wenige Einzelmotive, etwa der Toilettenszene, der Ankunft des Liebesbriefes, oder die Präsenz eines mondänen *Abbés*. Das angedeutete Gespött äußert sich an bestimmten Moden (z. B. Schönheitsflecken, „paniers“) die in einem erweiterten Kontext einer allgemeinen

enthalten, indem bestimmte Attitüden des adeligen oder bürgerlichen Bildpersonals überzeichnet werden (André Blum, *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*, Paris, 1924, S. 75-76). Die Möglichkeiten der Deformation werden auch in der Satire in der Druckgrafik des 17. Jahrhunderts angewendet; siehe hierzu Hélène Duccini, *Satire et caricature dans la gravure française du XVIIe siècle, aux origines du portrait-charge*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 395-409. William Hogarth hatte die Deformation in seinem Kapitel XI („Of Proportion“) der „Analysis of Beauty“ (1753) behandelt; siehe ausführlich William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson*, New Haven und London, 1997 [Erstausgabe 1753], S. 59-75.

⁵⁹¹ Jollet 2000, S. 168.

⁵⁹² Siehe hierzu Alastair Laing, *Madame de Pompadour et „les Enfants de Boucher“*, in: Xavier Salmon (Hg.), *Madame de Pompadour et les arts*, Ausstellungskat. Versailles, München und London, Paris, 2002, S. 40-49; siehe auch meinen Eintrag zu Nicolas-Bernard Lépiciés Gemälde „Le Départ du braconnier“ (1780), in: Bailey / Gaetgens 2004, S. 318-319, Nr. 97. Die Bedeutung des Kindermotivs für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ist m. E. noch nicht ausreichend geklärt worden. Erste Ansätze bietet hier Tavener 1986, S. 1-17 („Chapter 4: Games, Part I. Children's Games“).

karikaturalen Betrachtung unterlagen und jedem Betrachter geläufig waren.⁵⁹³

Daß die Gesellschaft sich selbst und ihre Verhaltensnormen spielerisch-kritisch und amüsiert zu betrachten pflegte, wird ebenfalls in den zahlreichen Grafiken, Gemälden und gemalten Dekorationszyklen deutlich, in denen Tiere die Rolle der Menschen einnahmen. In den „papillonneries humaines“ von Charles-Germain de Saint-Aubin sind es zum Beispiel Schmetterlinge, die am Toilettentisch sitzen und sich menschlichen Eitelkeiten ergeben.⁵⁹⁴ <Abb. 111> Ein anderes Mittel für einen satirischen Umgang mit den mondänen Tätigkeiten der *bonne société* waren die *Singeries*. Alexis Peyrotte (1699-1769) zeigt eine um 1740-1750 zu datierende Interieurszene mit einem als *Abbé* verkleideten Affen und einer lustig-mondänen Affengesellschaft, die sich in Anlehnung an vergleichbare Darstellungen im Modegemälde weltlichen Vergnügungen wie dem Kartenspiel oder der Galanterie hingeben.⁵⁹⁵ <Abb. 112> Die Modegemälde vor allem der 1720er und 1730er und die gleichzeitigen *Singeries* stimmen in großen Teilen motivisch überein. Dekorationszyklen wie im Schloß von Chantilly – etwa der „Petite Singerie“ (1735) von Christophe Huet (1700-1759) in den Privatgemächern der Marie-Anne de Bourbon-Condé – zeigen Affen in zeitgenössischen Kostümen bei alltäglichem Zeitvertreib der Oberschichten. Neben einer „Promenade sur la glace“, einem Jagdpicknick, dem Kartenspiel in einem Salon, einer Affendame am Toilettentisch sind „modische Affen“ unter anderem auch beim Bad <Abb. 113> dargestellt.⁵⁹⁶ Der Affe, der in einem anderen inhaltlichen Kontext oftmals eine sozialkritische, revanchistisch-sarkastische Botschaft transportiert, etwa wenn ein Künstler einen ihm feindlich gesinnten Kunstkritiker durch eine Porträtierung als Affen diskreditiert, scheint seine Präsenz in den Lebensbereichen

⁵⁹³ Siehe hierzu: Lefrançois 1994, S. 217-220, Nr. P. 83 und S. 217, Nr. P. 82 (Nachstich); Xavier Salmon, in: ders. 2002, S. 184-185, Nr. 55, und: Anik Fournier, in: Bailey / Conisbee / Gaetgens 2004, S. 186-187, Nr. 29; siehe auch Coypels Pastel „L'Amour précepteur“ (um 1730), a.a.O., S. 232-234, Nr. P. 114 und S. 312, Nr. P. 197 (Nachstich), das mit einem Kind-*Abbé* eine ähnliche Thematik aufweist. Siehe auch I. Jamieson, *Charles-Antoine Coypel: premier peintre de Louis XV et auteur dramatique; (1694 - 1752); sa vie et son œuvre artistique et littéraire d'après des documents inédits, suivies d'une de ses comédies inédites*, Paris, 1930, S. 69-72.

⁵⁹⁴ Siehe hierzu auch: Jean Vallery-Radet (Hg.), *L'estampe satirique et burlesque en France 1500-1800*, Ausstellungskat. Paris, 1950, S. III; Patrick Mauriès, *Sur les papillonneries humaines*, Paris, 1996, S. 43- 47; Isabelle Néto (Hg.), *L'animal miroir de l'homme. Petit bestiaire du XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Paris, 1996, S. 65; Pierre Rosenberg, *Le Livre des Saint-Aubin*, Ausstellungskat. Paris, 2002, S. 110-113; siehe auch: André Blum, *L'estampe satirique et la caricature en France au XVIII^e siècle, préface de M. Tournoux*, Paris, 1910, S. 50-51. Für eine ikonographische Betrachtung des Affenmotivs als „imitation des actions humaines“: Hénin 2003, S. 23-25 („Le Singe, le masque et les pinceaux“).

⁵⁹⁵ Zu der Gouache von Peyrotte: Néto 1996, S. 66-67; Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, 2001, S. 49-50; generell zur *Singerie*: Ingrid Roscoe, *Mimic Without Mind: Singerie in Northern Europe*, in: *Apollo*, Bd. 114, Nr. 234, 1981, S. 99-102.

⁵⁹⁶ Gustave Macon, *Château de Chantilly, „Les Singeries“*, *Reproductions des Peintures Décoratives attribués à Christophe Huet*, Parc-Saint-Maur, 1929, Planche 30-46; Marret 2001, S. 51-55; zur Verwandtschaft von *Singerie* und Modegemälde: Blum 1910, S. 47-48: „Les accoutrements ridicules des guenons sont une moquerie des modes que de Troy a représentée dans ses tableaux. On sent que Watteau les a observées avec une curiosité amusée et l'on remarque chez ses singesses de boudoirs les airs de femmes du monde. Ces portraits de singesses coquettes révèlent bien une intention satirique de l'auteur.“

einer amüsiert spöttelnden *monde* zunächst seiner Drolligkeit zu verdanken, mit der er zur Belustigung des Betrachters beiträgt. Auf einer zweiten Ebene ist dies auch eine Persiflage auf den Wunsch der Zeitgenossen, sich im Modegemälde selbst wiederzufinden. Diese Form der distanzierten Selbstbetrachtung oder -bespiegelung, die, wenn sie auch keine ernst zu nehmende Selbstkritik sein mag, doch eine spöttische Reflexion über die gesellschaftlichen Konventionen impliziert, ist nicht nur unter Einbeziehung der Komödie zu verstehen. Sie findet ihren Ursprung vor allem in einer im höfisch-aristokratischen Milieu gepflegten Tradition der *raillerie*, in einer Gesellschaft, die sich nicht allzu ernst nehmen wollte.

Hogarth's „modern moral subjects“ und ihre Beziehung zum tableau de mode

Im Verhältnis von Malerei und Literatur und insbesondere von Genremalerei und Komödie erlangt im Koordinatensystem gegenseitiger Bedingtheiten die wechselseitige Verpflichtung auf moralische Positionen besondere Präsenz. Laster und Torheiten werden von Charles-Antoine Coypel in einigen Theaterstücken, und in den Gemälden nach diesen Stücken, thematisiert. Am 17. Juli 1730 wurde vor der Königin Marie Leczinska eine „comédie allégorique“ Coypels aufgeführt.⁵⁹⁷ Das wenig erfolgreiche Theaterstück „Le Triomphe de la Raison“ soll ihn einige Jahre später zu dem Pastell „La Folie pare la Décrapitude des ajustements de la jeunesse“ (1743) <Abb. 114> inspiriert haben. In der ersten Szene des zweiten Aktes wird „la vieillesse“ bei ihren Schönheitsvorbereitungen gezeigt, mit dem Ziel, die Liebe („l'amour“) und das Vergnügen („le plaisir“) zurückzugewinnen. „La folie“ hat der Mode ihre Maske entliehen und wohnt der Verwandlung bei.⁵⁹⁸ Das Bild einer ausgezehrten alten Frau, die am Toilettentisch sitzend, mit einem Schönheitsfleck am Auge – einer „passionnée“ – ihr sexuelles Begehren vermittelt, wurde von Coypel auch in seinen theoretischen Schriften behandelt.⁵⁹⁹ Die

⁵⁹⁷ Zu den Theaterstücken Coypels: Jamieson 1930; Jack Ritchman, *Royalty on stage: Les Folies de Cardenio by Charles-Antoine Coypel starring Louis XV*, in: *SVEC*, Bd. 265 („Actes du Septième congrès international des Lumières, Budapest, 26 juillet – 2 août 1987“), 1989, S. 1356-1358; zur Verbindung Coypels zum Theater hauptsächlich zu den Historienbildern des Malers: Kirchner 1991, S. 137-156 („V. Die Vorbildlichkeit des Theaters: Charles-Antoine Coypel und Watteau“).

⁵⁹⁸ Lefrançois 1994, S. 326-327, Nr. P. 223; siehe hier auch andere Gemälde im Œuvre Coypels, die ähnliche Bildstrategien verfolgen, zum Beispiel das „Portrait du chanteur Pierre Jélyotte“ (1745) <Abb. 115>. Coypel hat den bekannten Kastraten in der Rolle der eitlen Nymphe Platée aus der „Opéra buffon“ von Jean-Philippe Rameau „Platée ou Juno jalouse“ wiedergegeben, die 1745 in Versailles aufgeführt wurde. Siehe hierzu: Lefrançois 1994, S. 334-336, Nr. P. 233. Weitere Karikaturen a.a.O., S. 477-478, Nr. G. 9-G. 12 („Histoire d'une Dévote“).

⁵⁹⁹ Charles-Antoine Coypel, *Discours sur la Peinture, prononcez dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Par M. Charles Coypel* [...], Paris, 1732, S. 12-13 („Discours sur la nécessité de recevoir des avis prononcé [...] le quatrième Novembre 1730): „Combien de femmes dans l'arrière saison sont contentes de leur visage après une longue toilette! La grande habitude dans laquelle elles font d'y considerer toujours le

Komik liegt im Theaterstück und in der Malerei vor allem auf dem Realitätsbezug des Motivs. Durch die Übertreibung wird das Pastel in die Nähe von Groteske und Karikatur – in der Bedeutung dieser Begriffe im 18. Jahrhundert – gestellt.⁶⁰⁰ Es ist anzunehmen, daß die sich aufputzende „Alte“, die hinter ihr stehende, schelmisch lächelnde „Folie“ – Metapher für den Wahnwitz und die Aussichtslosigkeit der Situation – und der zum Abschluß eines Liebespfeils bereite, fliegende Amor den Rezipienten vor allem zum Lachen reizen sollten. Coypel scheint damit einer der wenigen Künstler seiner Zeit zu sein, der in dieser direkten Form Motive aus der Komödie in die Malerei übertragen hat.

Der Blick auf die karikierende Inszenierung einer aristokratischen „Lebenswirklichkeit“ um 1730 kann am allerwenigsten von der Kenntnisnahme des zeitgleichen, europaweit verbreiteten Werkes von William Hogarth (1697-1764) absehen.⁶⁰¹ Hogarth hatte in seinen Gemälde- und Kupferstichserien „A Harlot’s progress“ (1732), „A Rake’s progress“ (1735), „The Four times of the day“ (1740) und „Marriage A-la-mode [sic]“ (1745) die englische *bonne compagnie* auf eine satirische und burleske Weise dargestellt, die in dieser Schärfe für Frankreich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als generelle Hof- beziehungsweise Sozialkritik bekannt ist. Hogarths Szenen sind in ihrer Motivvielfalt bedeutend reicher und vielschichtiger, was seine Verweise auf die „Kunsttradition“ angeht,

même objet qu’elles pensent embellir souvent par de ridicules ajustemens, les persuade aisément qu’il est même du remede aux outrages du temps. Qu’une jeune & belle personne paroisse, cette vûë leur avoit montrées vainement.“; siehe auch Lefrançois 1994, S. 327. Für diese Arbeit ist die moralisierende Aussage dieses Motivs bereits ausführlich für die „Coquette“ im *tableau de mode* beschrieben worden; Coypel parodiert hier nicht nur weibliches Fehlverhalten, sondern auch ein beliebtes Motiv, das seit den 1720er Jahren in zahlreichen Genreszenen und Porträts Eingang gefunden hat. Dabei leugnet er weder die Verbindung zum Theater, wie dies der Hintergrund deutlich macht, noch unterdrückt er die moralische Aussage des Motivs. Vgl. auch die Äußerungen von Neufville de Brunaubois-Montador zu Coypels Gemälde „Jeune Veuve devant son miroir ou La Toilette“ <Abb. 116>, das im Salon von 1738 ausgestellt wurde, und in denen er die Eitelkeit und den Sinn für kommende Eroberungen der Witwe hervorhebt (Brunaubois Montador 1738, S. 5; zum Gemälde Lefrançois 1994, S. 231-232, Nr. P.113). Die Bearbeitung dieses Themenfeldes ist vor allem für die Porträtmalerei erfolgt, siehe ausführlich: Elise Goodman-Soellner, *Poetic interpretations of ‘the lady at her toilette’ theme in sixteenth century painting*, in: *The Sixteenth Century Journal*, Bd. 14, 1983, S. 426-442; Caroline Jacot-Grapa, *La toilette au XVIIIe siècle: rituel et thématization*, in: Alain Montandon (Hg.), *Les espaces de la civilité*, Mont-de-Marsan, 1995, S. 283-309; Sabine Seuffert, *Madame de Pompadour zwischen Koketterie und Frömmigkeit*, in: *Kritische Berichte*, Nr. 4, 1996, S. 84-92; Melissa Hyde, *The “Makeup” of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette*, in: *AB*, Bd. 82, September, 2000, 453-475; Hyde 2006, S. 107-144 („The Makeup of the Marquise“).

⁶⁰⁰ Zur Verwandtschaft von Groteske und Karikatur in der Literatur mittels „der Verzerrung und Übertreibung des real Vorgegebenen“: Sinic 2003, S. 65; siehe für eine differenzierte Sicht auf die beiden, sich in Teilaspekten abgrenzenden Begriffe, a.a.O., S. 130-133 („2.9.4. Das Groteske und die Karikatur“). „Groteske“ wurde hauptsächlich auf den „Bereich des Niedrigkomischen“, das heißt „im Zusammenhang mit leichter, volksnaher Komik“ angewandt. (Vgl. a.a.O., S. 13). Für die Kunst wird die Groteske fast ausschließlich mit den phantasievollen Darstellungen oder der Arabeske gleichgesetzt; als Adjektiv ist „grotesk“ in der Kunsttheorie in Parallele zu den *Bambochades* negativ konnotiert. Siehe hierzu Elisabeth Lavezzi, *Existe-t-il un burlesque en peinture? Remarques sur les dictionnaires des Beaux-Arts de Marsy, Lacombe et Pernety (1746-1757)*, in: Dominique Bertrand (Hg.), *Poétiques et burlesque, Actes du colloque international 1996*, Paris, 1998, S. 67-76.

⁶⁰¹ Siehe hierzu auch Frederik Antal, der einen Vergleich der Motive bei Coypel („La Folie pare la décrépitude des ajustements de la jeunesse“ (1743)) und Hogarth (A Rake’s Progress, Blatt V, „Marriage of the Rake“, Juni 1735) anstellt (Frederik Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, London 1962, Abb. 53a und 53b). Zur Einbindung Hogarths in die Theorien zur Genremalerei: Barbara Gaegtgens, in: Bailey / Conisbee / Gaegtgens 2004, S. 47-48 („Das gemischte Genre bei Fielding und Hogarth“).

als das zum Beispiel für die Arbeiten von Charles-Antoine Coyvel der Fall ist.⁶⁰² Zahlreiche Allusionen auf die unmittelbaren Lebensumstände des englischen Publikums begründeten Hogarths Erfolg in seiner Heimat.⁶⁰³ In Frankreich lief diese Verkaufsstrategie – vor allem für die Serie der „Marriage A-la-mode“, die mit vielzähligen Verweisen auf französische Sitten und Moden im aristokratischen Milieu aufwartet – dagegen ins Leere. Die *modern moral subjects* – wie Hogarth seine Serien selbst nannte – erfuhren in Frankreich ganz generell eine reservierte bis ablehnende Aufnahme beim Publikum und insbesondere im Umfeld der Akademie.

Die Gründe für diesen wirtschaftlichen, aber auch künstlerischen Mißerfolg Hogarths in Frankreich lagen in der Inkompabilität seiner Satiren mit typisch französischen Darstellungsmustern, wie sie in der Komödientheorie des 18. Jahrhunderts beschrieben wurden (siehe Kapitel III.1.). Der Schweizer Miniaturenmalers und Kunstkritiker Jean-André Rouquet (1703[?]–1755) versuchte dem französischen Publikum die motivische Komplexität der Hogarthschen Kupferstichserien in Form von Briefen, die an einen Freund in Paris gerichtet sind, zu erklären (1746). Hogarth hatte Rouquet bei der Redaktion dieser „Briefe“ geholfen, indem er dem Autor detaillierte Erklärungen zu seinen Kupferstichserien lieferte; die ursprüngliche Intention des Künstlers ist hier also deutlich wiedergegeben. In seinen Wertungen scheint der Text jedoch von Rouquet geprägt zu sein, der in diesen Briefen das Unverständnis des französischen Publikums für diese bissige Form der Gesellschaftssatire bei Hogarth deutlich hervorhebt. Indirekt thematisiert Rouquet dabei auch die Inkompabilität der Hogarthschen Satiren auf menschliche Laster und Fehlverhalten mit den nationalen Darstellungsformen und ästhetischen Idealen, wie sie unter anderem von Chevrier und Marmontel für die Darbietung des französischen Adels in der Komödie eingefordert wurden.

Der „Harlot’s progress“ (1732) – die Geschichte einer Prostituierten – entziehe sich dem Verständnis des französischen Publikums, schreibt Rouquet, da dessen Charaktere deutlich von den französischen Sitten und Vorbildern abweichen würden: „Monsieur, nos mœurs sont en général si différentes de celles des Anglois, qu’il n’est pas surprenant que les Estampes de Monsieur HOGARTH vous ayent paru avoir besoins [*sic*] d’explications. Ce n’est pas que les caractères qu’on y peint ne se trouvent parmi nous, mais ces caractères sont deguisés par tant de circonstances, particulières à ce Pais-ci, qu’un

⁶⁰² Werner Busch hat auf die unterschiedlichen Lektüremöglichkeiten beziehungsweise die „Mehrdeutigkeit“ dieser Arbeiten hingewiesen, die sich aus zahlreichen ikonographischen Quellen speisen: Werner Busch, *Lektüreprobleme bei Hogarth: zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*, in: Joachim Möller (Hg.), *Hogarth in context: ten essays and a bibliography*, Marburg, 1996, S. 17–35.

⁶⁰³ Hierzu Roy Porter, *Capital art: Hogarth’s London*, in: Frédéric Ogée (Hg.), *The Dumb show. Image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, 1997 [SVEC, Bd. 357], S. 47–64.

étranger ne sauroit les reconnoître [...].⁶⁰⁴ Hogarths Intention liege keineswegs auf dem Vergnügen, sondern auf der Erbauung und Belehrung seines Publikums: „N’allez pourtant pas vous imaginer, qu’il y ait quelque chose d’obscène, selon les mœurs Angloises, dans les tableaux de Monsieur HOGARTH, ni penser qu’il les ait donnés au public par un esprit de libertinage. Vous verrez dans la suite, qu’il cherche moins à plaisanter du vice qu’à le rendre odieux [...].“⁶⁰⁵ Die charakterlichen Fehler und Lächerlichkeiten der dargestellten Personen würden allerdings – so Rouquet weiter zum „Rake’s progress“ (1735) und der überzeichneten Darstellung eines „Geizigen“ <Abb. 117> – trotz ihrer moralischen Aufgabe den Betrachter zum Lachen reizen,⁶⁰⁶ womit er diese Arbeiten in den Kontext der Absichten, wie sie von der Komödie verfolgt wurden, einfügt. Mit der Zuordnung von Hure und *Débauché* zu einem rein englischen, Londoner Wirkungskreis distanziert sich Rouquet von Hogarths satirischen Darstellungen und schmeichelt so dem französischen Publikum. Dabei wird weder eine Übertragung des Hogarthschen moralischen Ansatzes für Frankreich vorgeschlagen, noch ein Vergleich mit der französischen Genremalerei angestellt. Hure und Prasser gehörten einem sozial niederen, verwerflichen oder auch „bürgerlichen“ Milieu an; solcherart Lebensläufe betrafen die meisten Leser der Briefe wie auch die Betrachter der Kupferstichserien kaum und erlaubten so die Akzeptanz in der Distanzierung. Für den „Rake“ als dem lächerlichen Bürgerlichen, der vergebens den Adel in seinem Auftreten und seinen Werten zu kopieren sucht, galt darüber hinaus eine traditionell abwertende Darstellung des Parvenü in der englischen Literatur und im

⁶⁰⁴ [Jean-André Rouquet], *Lettres de Monsieur ** à un de ses amis à Paris, Pour lui expliquer les Estampes de Monsieur HOGARTH*. [S. 1-12]; *Explications des Estampes Intitulées Les Aventures d’un débauché. Lettre seconde*. [S. 13-28]; *Explications des Estampes Qui on pour titre Le Mariage [sic] à la Mode. Lettre Troisième*. [S. 29-44] [...], London, 1746, S. 1-2; zu den Charakteren der französischen Komödie siehe Kapitel III.2. dieser Arbeit.

⁶⁰⁵ Rouquet 1746, S. 2. („Lettres“). Die Erklärungen sollen auf Gesprächen mit Hogarth basieren (siehe Martin Postle, *Hogarth’s Marriage a-la-mode, scene III: a re-inspection of The inspection*, in: *Apollo*, Bd. 146, Nr. 429, 1997, S. 38). Die Briefe sind eine Anleitung zum Lesen dieser Szenen, die von der Bedeutung aller Details zum Verständnis des Bildsinns zeugen. Hogarth ließ seine Serie von französischen Kupferstechern herstellen. Antje BIRTHÄMLER vermutet, Hogarth habe damit „[...] dem angesprochenen Publikum der eleganten Welt das Thema stilgerecht [...] servieren [wollen].“ (Vergleiche Antje BIRTHÄMLER, *Charakter und Requisiten – William Hogarth und Daniel N. Chodowiecki*, in: Sabine Fehleman (Hg.), *Sittenbilder des 18. Jahrhunderts. Graphik von William Hogarth (1697-1764), Daniel N. Chodowiecki (1726-1801)*, Wuppertal, 1992, S. 6-17, S. 6). Ausschlaggebend scheint mir jedoch die Qualität der französischen Stecher gewesen zu sein.

⁶⁰⁶ Rouquet 1746, S. 13-14 („Explications“): „Monsieur, pensez-vous qu’il soit possible de corriger les hommes? Pour moi je n’en connois aucun exemple. [...] La folie des hommes est d’ailleurs le partimoine incontestable de la satire. Si l’avare ne se corrige pas, s’il nous dupe, s’il prive la société des avantages qu’elle retireroit de la circulation des trésors qu’il accumule: Il nous donne au-moins à rire; & nous sommes obligés à ceux qui dévelopent ses foiblesses à nos yeux.“ In seiner Abhandlung zum Stand der Künste in England behandelt Rouquet Hogarths *modern moral subjects* in der Rubrik zur englischen Historienmalerei: „M. Hogarth a donné à l’Angleterre un nouveau genre de tableaux; ils contiennent un grand nombre de figures, ordinairement sept ou huit pouces de hauteur. Ces ouvrages singuliers sont proprement l’histoire de quelque vices, souvent un peu chargée pour les yeux étrangers, mais toujours plein d’esprit & de nouveauté. Il sçait amener agréablement dans ses tableaux les occasions de censurer le ridicule & le vice, par des traits fermes & appuyés, qui partent tous d’une imagination vive, fertile & judicieuse.“ (Jean-André Rouquet, *L’état des arts, en Angleterre. Par M. Rouquet, de l’Académie Royale de Peinture & de Sculpture.*, Paris, 1755 [Nachdruck 1972], S. 42-43).

Theater.⁶⁰⁷ Als ein gängiges Motiv der französischen Komödie war der Parvenü beim französischen Publikum ausgesprochen populär. Folgt man jedoch Rouquets Erläuterungen, so wurde Hogarths kritische Schärfe in Frankreich eher als eine Anklage des französischen aristokratischen Vorbildes, denn als Kritik an der tölpelhaften bürgerlichen Kopie verstanden.⁶⁰⁸

Hogarth hatte selbst die moralische, politisch-gesellschaftliche Rolle seiner Arbeiten beschrieben, eine Aufgabe, die das französische Modegemälde keinesfalls erfüllen wollte. Zuletzt hatte David Bindman ausführlich auf die politischen Implikationen von Hogarths Kunst hingewiesen. Hogarth, so Bindman, habe keineswegs eine gesamte Klasse wie die Aristokratie, oder etwa eine Berufsgruppe wie die Händler oder Richter mit seinen Satiren in Frage gestellt, sondern einzig ausgewählte, sich dem gesellschaftlichen Konsens widersetzende Mitglieder. In England waren es diejenigen, „who put self-interest before public good“, die Hogarth mit seinen Satiren anvisierte. Für Bindman ist die Akzeptanz dieser moralischen Botschaft beim größten Teil der betroffenen Gruppen unbestritten: „Hogarth is evenhanded in the ‘modern moral subjects’, with the result that no-one could take exception to them, and all the evidence suggests that they were enjoyed and approved of by aristocrats, merchants and lawyers.“⁶⁰⁹ Wie es das Beispiel Molières im 17. Jahrhundert gezeigt hatte, ist eine vergleichbare Akzeptanz einer so bissig vorgebrachten Kritik durch die einzelnen betroffenen sozialen Gruppen in Frankreich nicht zu vermuten.⁶¹⁰

Die Schwierigkeit, Hogarth einem französischen Publikum schmackhaft zu machen, verdeutlicht sich besonders an Rouquets Erklärungen zur Kupferstichserie der „Marriage A-la-mode“ (1745). Hier hatte Hogarth in beißend-ironischer Weise die Lächerlichkeiten und Verwerflichkeit des zweiten Standes und des ihm nacheifernden Großbürgertums angeklagt.⁶¹¹ Hogarth skizziert ein aristokratisch-hochbürgerliches Milieu, das den Rezipienten aus der französischen *monde* unmittelbar betraf: Die *Mesalliance* des verarmten aber hochadeligen, auf seinen ständischen Vorrechten beharrenden Adelige – hier Earl Squanderfield – mit einer reichen Bürgerstochter war auch ein in Frankreich

⁶⁰⁷ Vgl. BIRTHÄMLER 1992, S. 12; siehe auch JEREMY HOWARD, *Hogarth, Amigoni and The rake's levee: new light on A rake's progress*, in: *Apollo*, Bd. 146, Nr. 429, November, 1997, S. 31.

⁶⁰⁸ Zum Erfolg der „Rake“-Thematik im 18. Jahrhundert unter anderem in Deutschland: DAVID BINDMAN, *The fame of A rake's progress: the paintings and the prints*, in: *Apollo*, Bd. 148, Nr. 438, 1998, S. 3-12. Vergleichbare Verbildlichungen dieser Thematik in der französischen Malerei sind für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts unbekannt.

⁶⁰⁹ DAVID BINDMAN, *The nature of satire in the ‘modern moral subjects’*, in: Frédéric Ogée (Hg.), *The Dumb show. Image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, 1997 [SVEC, Bd. 357], S. 129-140, S. 137.

⁶¹⁰ Vgl. Kapitel II.1.

⁶¹¹ Generell zu dieser Serie: RONALD PAULSON, *Hogarth*, 3 Bde., Cambridge, 1992-1993, Bd. 2, 1992, S. 208-226; JUDY EGERTON, *Hogarth's Marriage-à-la-Mode*, Ausstellungskat. London, 1997.

brisantes Thema, das häufig in der zeitgenössischen Literatur behandelt wurde. Zahlreiche adelige Familien und durch Heirat annoblierte Parvenüs konnten sich hier wiederfinden.⁶¹² <Abb. 118> Hogarth, der wahrscheinlich einige Kompositionen de Troys in der Sammlung des Dr. Mead in England hatte einsehen können, bezog sich für diese Serie thematisch wie kompositorisch ganz explizit auf französische Modegemälde, stellte dabei jedoch dem französischen „vener of gratefulness“ „uncouth bluntness“ und „unabashed brutality“ entgegen. Deutlich wird dies bei der Gegenüberstellung der Pendants „Before“ und „After“ <Abb. 119 und Abb. 120> aus den frühen 1730er Jahren, die Frederik Antal in Beziehung zu den *tableaux de mode* der 1720er Jahren – zum Beispiel de Troys „Le Rendez-vous à la fontaine (ou L'Alarme)“ <Abb. 5> – setzt.⁶¹³ Hogarth hatte aus kommerziellen Gründen Paris im Jahre 1743 besucht, zu der Zeit, als er am Zyklus der „Marriage A-la-Mode“ arbeitete. Seine Kenntnisse der französischen Moden, etwa dem höfischen *Lever*, flossen in seine Karikaturen ein. <Abb. 121>⁶¹⁴ Dem französischen Publikum war die anti-französische Tendenz dieser Arbeiten bewußt; auch sah man „nationale“ Ideale wie Galanterie und Libertinage demontiert. Zum dritten Teil der Serie – „The Visit to the Quack Doctor“ (1745) <Abb. 122> – schreibt Rouquet: „Il falloit indiquer la mauvaise conduite du héros de la pièce. L'auteur pour cet effet l'introduit dans l'appartement d'un empirique, où il ne peut guères se trouver qu'en consequence de ses [*sic*] débauches [...]. Quoique jadis barbier, il est aujourd'hui, si l'on en juge par l'étalage, non-seulement chirurgien, mais naturaliste, chimiste, mécanicien, médecin, apothicaire; & vous remarquerez qu'il est François pour combler le ridicule. [...] Je ne déciderai pas si l'auteur

⁶¹² Dies war auch ein Thema der zeitgenössischen Komödie, etwa bei Nicolas Boindin (1676-1751), der in „Le petit maître de robe“ (1750) eine Gräfin zeigt, die nach dem Verlust zweier Prozesse und dem Tode ihres Ehemannes ihre Nichte Angélique aus finanziellen Gründen mit dem „Petit-Maître de Robe“, Monsieur de Fatenville, verheiratet. Dieser war nicht nur *Conseiller*, sondern vor allem Neffe des reichen „Président“, deren Erbe der Nichte so zufallen würde (vgl. Nicolas Boindin, *Le petit maître de robe comédie en prose et en un acte...*, s. I., [1750]).

⁶¹³ So Frederik Antal in seiner Untersuchung zur Stellung von Hogarths Kunst in Europa (Antal 1962, S. 95). Die Verbindung zur französischen Malerei reicht von Gillot, Watteau bis zu Fragonard, ein Ansatz, der in vielen Details einer kritischen Untersuchung bedarf, für das Modegemälde jedoch funktioniert (siehe a.a.O., S. 105-127); siehe auch für die spätere Schaffensphase Hogarths a.a.O., S. 171-172; zur Inspiration Hogarths durch die holländische Genremalerei: a.a.O., S. 104-105. Siehe auch Sarah Maza und Sean Shesgreen zu einem Vergleich von Abraham Bosse mit Hogarth. Eine ebensolche Untersuchung mit französischen zeitgenössischen Modegemälden oder Modestichen wäre meines Erachtens fruchtbarer gewesen. (Sarah Maza und Sean Shesgreen, *Marriage in the French and English Manners: Hogarth and Bosse*, in: Bernadette Fort und Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton [u.a.], 2001, S. 192-211).

⁶¹⁴ Zur Reise Hogarths nach Paris siehe: Antal 1962, S. 197; Hogarth nutzte die französische Mode, um seinem Bildpersonal jegliche moralische Integrität abzusprechen: „French fashions are equated not just with expensive happiness, but also with lax morals.“ (Aileen Ribeiro, *Reading dress in Hogarth's "Marriage à-la-Mode"*, in: *Apollo*, Bd. 147, Nr. 432, 1998, S. 49-50); zur Bedeutung der Mode im Œuvre Hogarths: Patricia Crown, *Clothing the Modern Venus: Hogarth and the Women's Dress*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 90-105; siehe zur englischen Satire auf französische Moden auch Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Oxford und New York, 2003, zum 17. Jahrhundert: a.a.O., S. 74-94 („5. Rags of Sin, Robes of Shame and Provocations of Lust“) und zum 18. Jahrhundert: a.a.O., S. 95-118 („6. The Vanity of Human Wishes“).

est aussi heureux dans le choix des objets de sa satire, quand il les prend parmi nous, que lorsqu'il les choisit parmi ceux de sa nation; mais il me semble qu'il doit mieux connoître ceux-ci, & je crois que cette planche vous en paroîtra un exemple bien marqué."⁶¹⁵ Die Demontage des mondänen Adels in der vorrevolutionären Druckgrafik vorwegnehmend fragt Rouquet prophetisch nach den Folgen, die sich aus dieser scharfen Satire für die französische Gesellschaft ergeben: „Il tourne ici en ridicule ce que nous avons de moins mauvais; que deviendrait le reste s'il étoit vrai qu'il nous connût assez pour nous peindre?"⁶¹⁶

Es ist der jegliche gesellschaftliche Konventionen verletzende, satirische Grundzug in den Hogarthschen Arbeiten, den auch Pierre-Jean Mariette negativ in seinem „Abecedario“ hervorhebt: „Hogarth [...] a gravé sur ses dessins une suite nombreuse de planches qui sont autant de satyres de tous les ridicules de son pays. Personne n'y est épargné, et personne n'a osé s'en plaindre, parce qu'on aime mieux souffrir en Angleterre que de rien faire qui puisse offenser la liberté dont on y prétend jouir. Voilà ce qui fait la fortune d'Hogarth dans son pays. Il est à présumer qu'elle n'eût pas été si grande ailleurs, surtout dans les pays où l'on est sensible au vrai beau, et où l'on méprise tout ce qui est offert sous des traits trop ridicules et grossiers, capables seuls d'affecter le peuple."⁶¹⁷ Folgt man Mariette, so hatte das französische Publikum diese eindeutige moralische Mission nicht verstanden. Hogarths „sujets burlesques et satiriques“⁶¹⁸ waren für ein französisches „aristokratisches“ Publikum, das gewohnt war, sich über sich selbst zu erheitern, dabei jedoch eine dem gesellschaftlichen Stand angemessene Darstellung einforderte, weder vom ästhetischen noch vom inhaltlichen Standpunkt aus gesehen akzeptabel.⁶¹⁹ André Blum

⁶¹⁵ Rouquet 1746, S. 34-36 („Explications [2]“). Siehe auch die Erklärungen zu den Kupferstich-Pendants „Frankreich“ und „England“ von Georg Christoph Lichteberg; Hogarth hatte diese beiden Stiche um 1756 angefertigt, als in England die Gefahr über eine Invasion der französischen Truppen thematisiert wurde. Beide Stiche leben von einer Übertreibung von volkstümlichen Werturteilen über die andere Nation (vgl. ausführlich Wolfgang Promies (Hg.), *Lichtenbergs Hogarth: die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichteberg mit Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*, München und Wien, 1999, S. 250-257).

⁶¹⁶ Rouquet 1746, S. 36 („Explications [2]“). Zur Satire in Hogarths Arbeiten auf den zeitgenössischen Geschmack siehe Jeannine Surel, *La satire du gout dans l'oeuvre de William Hogarth*, in: *Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis (Paris, France)*, Nr. 25, 1972, S. 479-85.

⁶¹⁷ Mariette 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 355.

⁶¹⁸ Mariette 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 355: „Hogarth est un peintre qui est mort à Londres depuis peu de temps, et qui s'y est fait une grande réputation en traitant des sujets burlesques et satiriques tout ensemble.“

⁶¹⁹ Zu einer „Esthétique libertine“: Bernier 1996, S. 195-215. Charles-Joseph Natoire hatte diesen Wunsch nach „angenehmen“ Bildthemen durchaus kritisch in einem Brief an Antoine Duchesne vom 7. April 1747 angemerkt. Er beschwert sich, daß die Kompositionen einzig zu dekorativen Zwecken eingesetzt seien: „[L]e public, plus raisonnable [*sic*], nous demande pour les mêmes lieux [die Supraporten] des sujets agréable, et depuis je suis à Paris on ne ma jamais demandé ote chose. [...] nos tableau son moins regardé comme tableau que comme une sorte de meuble qui peut se lier avec toute lajustement bisare de lapartements [*sic*].“ (H. Jouin, *Charles Natoire et la peinture historique (1747)*, in: *NAAF*, Bd. 5, 1889, S. 144 („Natoire à Antoine Duchesne“)).

(1910) beschreibt diesen Wunsch nach einer gefälligen Ästhetik in seiner Arbeit zu den französischen „satirischen“ Arbeiten des 18. Jahrhunderts wie folgt: „Le seul souci est de plaire, et cette nécessité impose aux caricaturistes qui travaillent pour la haute société d’alors habitude d’éviter tout ce qui pourrait trahir une prédication morale comme le faisait ailleurs William Hogarth. [...] La crudité de ces scènes brutales semble dépourvue d’attrait pour ce public frivole, amis affiné par la vie de salon, qui leur préfère des railleries d’une forme enjouée et plus élégante.“⁶²⁰ Die Belustigung über das eigene Fehlverhalten, über Marotten und Moden, deren Lächerlichkeit den meisten Zeitgenossen bewußt waren, aber auch eine leichte Moral gehörten zur französischen Form der Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben. Hogarth dagegen – lediglich außenstehender „Beobachter“ der Elite – hatte nicht nur die Kritik an dem Treiben der *bonne compagnie* in eine für französische Verhältnisse unerträgliche Weise verschärft. Die Tatsache, daß seine Gemälde ausnahmslos für den Nachstich gedacht waren, der in weitaus pointierterer und detaillierterer Weise als das gemalte Vorbild die moralische Botschaft einem größeren Publikum vermitteln konnte, ⁶²¹ hatte eine zur Oberschichtenkritik mutierende spielerisch-kritische Selbstbespiegelung ihrem originären, aristokratischen Umfeld entzogen. Eingerechnet war dabei, daß ein einfacheres und unerfahrenes Publikum nicht sämtliche Feinheiten seiner Gemälde – etwa die kompositorischen Anlehnungen an italienische oder holländische Vorbilder – erkennen und verstehen konnte.⁶²² Für dieses Verständnis des Hogarth’schen „satirischen“ Ansatzes liefert die (Un-)Abhängigkeit des Künstlers vom heimischen aristokratischen Kunstmarkt eine weitere Begründung: Hogarth soll sich stets gegen den Einfluß finanzkräftiger Mäzene gewehrt haben. Diese Unabhängigkeitsbestrebungen eines Malers, deren Einlösungsmöglichkeiten auf dem französischen Kunstmarkt gerade in der

⁶²⁰ Blum 1910, S. 2; siehe auch a.a.O., S. 3-4: „Ils [die Karikaturisten] les [ihre Zeitgenossen] esquisseront sans les appuyer, cherchant à offrir à une société sceptique un art susceptible de répondre à la grande préoccupation de l’époque: s’amuser. Cette gaieté, qui ne va pas jusqu’au rire épanoui, mais s’arrête à un sourire désabusé et moqueur [...]“. Siehe auch a.a.O. die Ablehnung einer Karikatur des Marquis de Marigny durch seine Schwester, Madame de Pompadour: „C’est ainsi que, dans les lettres écrites par M^{me} de Pompadour à son frère pendant son voyage en Italie, le mot [caricature] est employé par elle avec un sentiment de dédain pour un genre qu’elle considérait peut-être comme dénué de tout élément artistique. „Je vous dirai“, écrit-elle en 1750, „que j’ai trouvé votre caricature effroyable. Le Roi l’a trouvée de même et personne ne vous y a reconnu, ni un de vos gens. Je me souciera peu de posséder ce talent.“ [Lettre du 13 juin 1750, in: *Correspondance de Mme de Pompadour avec son frère*, Paris, 1878, o. S.]

⁶²¹ Siehe hierzu die Gegenüberstellung von Gemälde- und Kupferstichserie am Beispiel des „Rake’s Progress“ (1735) bei Bindman 1998. Im Jahre 1742 schuf Hogarth das Gemälde „Taste in High Life“ (1742) <Abb. 123>, eine bissige Satire auf französische Moden dieses Jahres, für eine wohlhabende Auftraggeberin und Erbin, Mary Edwards. Mary Edwards soll mit diesem Gemälde auf die Kritik einiger Freunde an ihrer altmodischen, als exzentrisch gewerteten Kleidung reagiert haben. „Oberschichtenkritik“ blieb hier zunächst ein innerelitäres „Spiel“ (vgl. Paulson 1992-1993, Bd. 2, 1992, S. 203-206). Hogarth wünschte anscheinend keinen Nachstich dieses Gemäldes, der jedoch gegen seinen Willen 1746 auf dem Markt auftauchte (siehe hierzu den Eintrag von Karl Arndt zu Ernst Ludwig Riepenhausens (1765-1840) Kopie nach diesem Stich bei: Herwig Guratzsch (Hg.), *William Hogarth. Die Kupferstiche als moralische Schaubühne*, Ausstellungskat. Hannover, Stuttgart, 1987, S. 114-115, Nr. 19).

⁶²² Zu dieser Frage Busch 1996, S. 22-28.

ersten Hälfte des Jahrhunderts in diesem Maße nicht gegeben waren, bedingten für Hogarth einerseits eine künstlerische Freiheit, nötigten ihn aber andererseits auch zu mehr Einfallsreichtum, was die dem Publikum dargebotenen Bildmedien betrifft. Trotz der in England vorherrschenden Pressefreiheit scheint allerdings auch hier eine bissige Satire auf den Adel nicht ungefährlich gewesen zu sein. Hogarth war sich der „Gefahr“ durchaus bewußt, mit der Serie der „Marriage A-la-Mode“ (1745) ein einflußreiches Publikum, auf dessen Wohlwollen er zugleich angewiesen war, anzugreifen. Wie in den vergleichbaren Fällen in der französischen Komödien- und Romanliteratur wird deshalb in der Subskriptionsankündigung der Serie in der englischen Presse vom 2. April 1743 deutlich darauf hingewiesen, „that none of the Characters represented shall be personal.“⁶²³

*

* *

In der ersten Szene der Komödie „La Frivolité“ (1753) gibt der Autor Louis de Boissy ein Gespräch des Winters mit der *Frivolité* wieder. Auf die Schmeichelei, der Winter sei die schönste Jahreszeit, definiert die Frivolität das durch das Vergnügen ausgelöste Lachen zum Seinszweck elitären Lebens in der Stadt Paris: „[...] Legere, vive, gaye, étourdie & coquette, / Je fixe les desirs de ce peuple brillant, / Les Ris composent seuls le culte qu’il me rend, / Et mon autel est ma toilette / Où je reçois ses vœux en minaudant.“⁶²⁴ Das Vergnügen oder auch das „gesellschaftliche Lachen“ als Kult einer gezierten, urbanen Elite verdeutlicht sich nicht nur in zahlreichen Theaterstücken, sondern auch in den gemalten Kompositionen des Modegemäldes. Dabei ist der Malerei eines de Troy, Lancret oder auch Boucher das verletzende Mittel der Satire, wie es Hogarth verwendet hatte, unbekannt. Das *tableau de mode* scheint vielmehr der von Marmontel eingeforderten gesonderten

⁶²³ *London Daily Post and General Advertiser*, 2. April 1743, o. S., zitiert nach: Paulson 1992-1993, Bd. 2, 1992, S. 208. Zur Bedeutung des Kunstmarktes für Hogarth ausführlich: Jutta Pivecka, *Malen. Schreiben. Drucken. Zum Verhältnis von Kunst- und Literaturproduktion und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Studien zu William Hogarth und Georg Christoph Lichtenberg aus Sicht der Geschlechterforschung*, Königstein, 1999, S. 90-128 („Kunst und Markt“). Darauf, daß auch der englische Kunstmarkt, und hier vor allem das „konsolidierte Bürgertum“ in Ablehnung der satirischen und sozialkritischen Bildlösungen Hogarths schließlich nach „idealischer Überhöhung“ strebte, verweist Werner Busch: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim [u.a.], 1977, S. 242-243.

⁶²⁴ [Mon trône] a pour base l’opulence, / Et mon regne est fondé sur la réalité. / Au milieu de Paris, j’ai pris en conséquence, / La figure, & les traits d’une jeune Beauté, / Veuve d’un héros de finance, / Qu’elle epousa par préférence, / Pour rehausser sa qualité / De tout l’éclat d’une fortune immense; / Et dans son riche hôtel, je fais ma résidence: / J’attire ici toute la France, Dont je suis la divinité. / Legere, vive, gaye, étourdie & coquette, / Je fixe les desirs de ce peuple brillant, / Les Ris composent seuls le culte qu’il me rend, / Et mon autel est ma toilette / Où je reçois ses vœux en minaudant.“ (Louis de Boissy, *La Frivolité, comédie en un acte et en vers*. Par M. de Boissy. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens le 23 Janvier 1753, Paris, 1753, S. 3); siehe auch den „Vaudeville en Trio.“: „Chantons la gayté, Et la Frivolité. / Pour devenir un peuple agréable, Que le goût françois soit imité.“ (a.a.O., S. 7-8, „Divertissement allemand“).

Ausdrucksform für den Adel – „si bien colorés par la politesse“ und mittlerweile zu einem „caractère de l'homme aimable“ mutiert – verpflichtet.⁶²⁵ Hieraus wird die Einbindung dieses Bildtypus in die *bonne compagnie* offensichtlich, eines Bildtypus, der gleich einem Spiegelbild zum spöttelnden oder wissentlichen Lächeln animiert. Wie die höfisch-aristokratische *raillerie* wahrt das *tableau de mode* das Ansehen seiner „Opfer“. Dies hebt das *tableau de mode* von der „Neuerfindung“ des 18. Jahrhunderts ab, der Persiflage als einer beißend-ironischen oder auch satirischen Spöttelei über die Nachlässigkeiten oder auch Eigenheiten der Gesellschaft, die der *Petit-Maître* schamlos für eine gelungene Selbstdarstellung auszunutzen verstand.⁶²⁶

Das *tableau de mode* versucht, die ihm gegebenen, nach Konventionen begrenzten Mittel auszureizen, um die *gens du monde* zu amüsieren. Physische Kennzeichen werden zum Beispiel wie auch bei Marivaux zur Entwicklung charakterlicher Stereotype eingesetzt; so bezeichnet körperliche Fülle Fröhlichkeit oder Jovialität („jovialité“), aber zugleich auch Gutmütigkeit oder Biederkeit („bonhomie“).⁶²⁷ Dieses Mittel findet sich in Darstellungen im Modegemälde, etwa Lancrets „Le Déjeuner de jambon“ (1735) <Abb. 124>, als Anleitung zum Lesen der Bilder. Bei Lancret sind es beleibte, rotgesichtige Männer und eine dralle Frau, die allein durch ihre körperliche Fülle die überbordende, üppige und lebensfrohe Atmosphäre eines Schinkenessens unter freiem Himmel kennzeichnen. Diese wird darüber hinaus auch durch das zerschlagene Porzellan und die leeren Weinflaschen am Boden, durch eine sich „auflösende“ Bekleidung des Bildpersonals wie auch die Skulptur eines Satyrs symbolisiert. Auslöser für das Lächeln des Betrachters ist die fröhlich-derbe Stimmung, die der Maler herausgearbeitet hat. „Le rire suscité ne naît pas de la dénonciation de certains aspects condamnables de celle-ci, mais plutôt de la joie, de la joie à participer à un monde plaisant“, schreibt Étienne Jollet zur Kunst Fragonards, „Le comique prend ici sa source dans un sentiment d'innocence partagée et de complicité affirmée.“⁶²⁸ Ähnlich wird auch das Vergnügen zu charakterisieren sein, das der Betrachter bei dem in die Höhe schießenden Champagnerkorken im Gegenstück zum Schinkenfrühstück, dem „Déjeuner d'huîtres“ (1735) von Jean-François de Troy empfunden haben mag. <Abb. 125> Neben dem bereits analysierten erotischen Gehalt einzelner Motive – zum Beispiel dem schwanzwedelnden Hund oder der sich räkelnden

⁶²⁵ M. de Marmontel, in: Diderot / d'Alembert 1751-1781, Bd. 3, 1753, S. 682.

⁶²⁶ Vergleiche hierzu die Definitionen der Persiflage bei Funke 1972, S. 251-282 („6.4.3.2. Persiflage“); siehe vor allem a.a.O., S. 156, Anm. 11.

⁶²⁷ Marivaux, so Haghebaert, privilegierte in seinen Arbeiten zwar eine psychologische Beschreibung der Protagonisten, jedoch setzte er zum Beispiel auch die Schilderung physischer Aspekte zur Entwicklung charakterlicher Stereotype ein. Vgl. die Diskussion bei Haghebaert 1991, S. 107-108; siehe auch Thomas 1968, S. 27.

⁶²⁸ Jollet 2000, S. 168.

Katze als Sinnbilder für den Geschlechtsakt oder die weiblichen Genitalien – sind diese Details als bewußte Auslöser des Lachens verantwortlich für das Gefallen des Bildes beim Betrachter.⁶²⁹

Das französische Publikum wollte in der Literatur wie in der Malerei auf intelligente Weise erheitert werden. Marivaux beschreibt in „Le Paysan parvenu“ (1734-1735) den Leser seiner Romane wie folgt: „[C]e lecteur est homme aussi, mais c’est alors un homme en repos, qui a du goût, qui est délicat, qui s’attache qu’on faire rire son esprit, qui veut pourtant qu’on le débauche, mais honnêtement, avec des façons et avec la décence.“⁶³⁰ Die Idee vom Lachen als einem „savoir rire“⁶³¹, als einem integralen Bestandteil höfisch-aristokratischer Soziabilität, kann auch als ein Hinweis auf die Funktion und Rezeption des Modegemäldes verstanden werden: Es hat den Anschein, daß die pointierte Wiedergabe einer aristokratischen „Lebenswirklichkeit“ im Gemälde gleich der *raillerie* in das alltägliche Leben der *monde* eingebunden war.⁶³² Eine Gesellschaft war bereit, über sich selbst zu lachen, und sei es über „Fehlkonstruktionen“ höfisch-aristokratischer Konventionen. Montesquieu gibt in seinen „Pensées“ die Worte eines Mannes wieder, die das possenhafte, gesellschaftliche Spiel mit den Konventionen der feinen Gesellschaft hervorheben und eine ironische Selbstbetrachtung innerhalb der *monde* unterstreichen: „Un homme, qui n’était pas à beaucoup près si sublime que M. de La Rochefoucauld, faisait cette réflexion: «Je ne sais pas pourquoi M. ... me fait tant de compliments quand il veut mettre son chapeau sur le lit de ma femme, et m’en fait si peu lorsqu’il veut coucher avec elle.» [...] Effectivement, on est bien surpris. Mais, quelque dérégulée que soit une nation, elle met toujours ses bienséances, quelquefois plus fortes à proportion des dérèglements.“⁶³³ Als erster hatte Watteau in seinem „L’Enseigne de Gersaint“ (1721)

⁶²⁹ Galanterie und Erotik wurden im Theater jedoch oftmals in einer parodistischen Aufbereitung dargeboten, was die Vermutung bestätigt, „daß sie das Publikum vor allem zum Lachen reizten.“ (Fischer 2000, S. 209). Jollets Studie zum „Lachen bei Fragonard“ (2000) kann auch in dieser Hinsicht auf die Modegemälde übertragen werden: „Le spectateur est pris au piège de sa curiosité, de son goût pour le détail et c’est en quoi la peinture de genre, peinture de la variété, de la multiplicité, de la complexité du monde réel, est souvent comique.“ (Jollet 2000, S. 172). Siehe hierzu auch die Analyse von Fragonards „Les Hasards heureux de l’escarpolette“ (1767) <Abb. 12>, in dem zahlreiche Motive „à valeur symbolique s’ajoutent les uns aux autres pour corrober une signification immédiatement perçue par le spectateur. [...] Ainsi la signification cachée offerte par le symbole n’est-elle pas seulement cause d’un comique fondé sur le dévoilement du fondement sexuel des comportements, mais sur un comique fondé sur la conscience que prend le spectateur d’être « joué » par le peintre.“ (a.a.O.)

⁶³⁰ Marivaux 1965, S. 201; siehe auch Dock 1983, S. 76.

⁶³¹ Bertrand 1995, S. 135.

⁶³² Unterstützt wird diese These durch die Tatsache, daß in einem nicht unerheblichen Maße in der Literatur oder auch im Gemälde erfolgreiche Motive für andere Bereiche der Künste übernommen wurden: Hierzu zählen neben der bereits erwähnten Dekorationsmalerei (Holztäfelungen; Fächermalerei; etc.) unter anderem Arbeiten auf oder in Porzellan. Bei diesen Beispielen unterlagen dieselben Motive, für die in der Malerei eine deutliche moralische Intention als zweite Sinnebene neben dem Vergnügen deutlich ist, einer rein dekorativen, oberflächlichen Lesart.

⁶³³ Montesquieu, *Mes pensées 1720-1755*, in: Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu,

<Abb. 21> einen wohlwollend-ironischen Blick auf die feine Gesellschaft seiner Zeit geworfen. Watteaus Gemälde ist eine respektvolle Inszenierung gepudierter mondäner Kavaliers und einer eitlen *Coquette*, die sich in gelangweilt-genüßlicher Selbstbetrachtung ergehen. Als Ladenschilde sollte das Gemälde die *monde* anziehen, nicht verprellen: *Raillerie* und höfliche Spöttelei – die auch im respektlosen Einpacken des Porträts des verstorbenen Sonnenkönigs anklingen – waren als perfekte Imitation des Tonfalls der guten Gesellschaft hierzu vortrefflich geeignet.⁶³⁴

Der „zivilisierte“ Umgang mit den Motiven aus den tatsächlichen Lebensumständen einer aristokratischen Elite erklärt sich dabei aus der in der Komödientheorie eingeforderten, gesonderten Darstellungsform für den französischen Adel, die den französischen Eigenschaften wie *civilité* und *politesse* Rechnung tragen sollte und vor Übertreibung bewahrte. Untersucht wurden diese Motive, in Anlehnung an die Entwicklungen in der Komödien- und Romanliteratur der Zeit, bislang einzig auf ihre moralische Aussage. Doch die Moral war für das Modegemälde keinesfalls sinnstiftend.⁶³⁵ Zumindest in den 1720er bis 1730er Jahren, auf der Grundlage eines christlich-bürgerlichen Wertekanons, konnte sich allein der „bürgerliche“ Betrachter einer moralisierenden Sichtweise auf das Modegemälde kaum entziehen. Erst mit der forcierten Formulierung einer sittenbildenden Aufgabe von Kunst ganz allgemein ab den 1740er Jahren überschattete die Moral als zweitrangige Deutungsebene dann auch das unschuldige Vergnügen, das der aristokratische Betrachter beim Anblick seiner Standesgenossen im Modegemälde empfunden haben mag.

Œuvres complètes, Paris, 1964, S. 888; siehe auch Dominique Bertrand, *Civilités burlesques*, in: A. Montandon (Hg.), *Civilités extrêmes*, Clermont-Ferrand, 1997, S. 89: Dominique Bertrand zitiert diese Stelle bei Montesquieu in seinem Aufsatz unter dem Stichwort der „hypocrisie sociale“: „Cette anecdote s’inscrit dans une réflexion au sujet de l’arbitraire des bienséances, ces règles qui régissent le comportement des membres d’une société donnée. Suggérant une disproportion absurde dans les usages, Montesquieu dénonce une pure mascarade, en contradiction avec la morale véritable. Un comique grinçant naît de cette exhibition d’une discordance burlesque entre les ressorts cachés du désir et du pouvoir et les apparences de la politesse mondaine. [...] Poussée jusqu’à ses limites ultimes, la civilité fait rire par excès et par disconvenance. Le persiflage de Montesquieu nous situe dans une problématique burlesque de civilités extrêmes reflétant la dégradation du code de l’honnêteté aristocratique réduit à une façade formelle.“ (a.a.O., S. 89-90)

⁶³⁴ Die ironische Betrachtungsweise des Ladenschildes von Watteau hebt hervor: Denys Sutton, *Antoine Watteau – Enigmatic Ironist*, in: *Apollo*, Nr. 121, März, 1985, S. 156; ferner Salzman 2004, S. 99-127 („Irony“).

⁶³⁵ Vergleiche dagegen Jollet 2000, S. 180. Bei Fragonard werde das durch das Genrebild ausgelöste Lachen, so Jollet, vor allem moralisch verstanden: „Fragonard ne fait ici que s’interroger sur la tradition de la scène de genre, en rappelant, mais simultanément en mettant à l’épreuve son fondement moral. Le rire suscité par l’œuvre est surtout une réflexion sur le jugement sur le monde [...]“

III.4. Der Parvenü – ständische Lesarten der *tableaux de mode*

François-Antoine Chevrier hatte in seinen theoretischen Arbeiten (1753 und 1755) die Darbietung adeliger „Figuren“ in seinen Komödien damit begründet, er würde lediglich die moralisch verwerflichen Mitglieder des Adels wie den *Petit-Maitre* auf die Bühne stellen. Neben dieser Gruppe, die sich für die Herausarbeitung der moralischen Positionen, also auch der Nützlichkeit der literarischen Gattung Komödie anbot, war es vor allem der lächerliche Parvenü, dem seine Aufmerksamkeit galt. Der aus bürgerlichen Kreisen stammende Emporkömmling, der versuche, mit dem Adel nicht nur im Besitz von Titeln und Ländereien gleichzuziehen, sondern ihn – vergeblicherweise – auch in seinem Auftreten und Wesen zu imitieren trachtete, hatte sich, so Chevrier, mit dem *Petit-Maitre* oder der vergnügungssüchtigen *femme du monde* die falschen Vorbilder ausgesucht. Nach Chevrier habe die Komödie deshalb nicht nur das Recht, sondern vor allem die gattungsspezifische Pflicht, die charakterlichen Fehler des Emporkömmlings aufzuzeigen.⁶³⁶

Die Thematisierung des Parvenüs in der Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts, wie sie bei Chevrier angeführt wird, spielt sich vor einem ausgesprochen komplexen gesellschaftlichen Hintergrund ab. Wolfgang Mager beschreibt in seiner Darstellung der Entwicklung Frankreichs von 1630 bis 1830 die Verfassung der französischen Gesellschaft des *Ancien Régime* auf der Grundlage „sozialer Ungleichheit und ständisch bestimmter Sozialstratifikation“. Die Gesellschaft gliedert sich laut Mager nach der „Subsistenzweise“, also der Zugehörigkeit zu einem der drei Stände (Klerus und Adel als die „vornehmen Stände“ und die „roture“ als dritter Stand), sowie nach Reichtum und Macht. Höchstes Prestige wurde im *Ancien Régime* demjenigen gezollt, der nicht mittels einer Erwerbstätigkeit seinen Lebensunterhalt verdiente, sondern, etwa durch Ämter- und Länderkauf, diesen aus Renteneinkommen erzielen konnte. Dies wiederum war die unabdingbare Voraussetzung für die Zugehörigkeit zu den höheren sozialen Rängen Klerus und Adel, denen die politisch entscheidenden und finanziell einträchtigsten Posten und Pfründe vorbehalten waren. Ein höherer sozialer Stand oder die Übernahme von geistlichen wie auch weltlichen Ämtern und „Herrschaftsfunktionen“ zogen allerdings „standesgemäße“ Ausgaben nach sich; es gelte, so Mager, „seinen Rang zu halten“ („tenir son rang“) und den gesellschaftlichen Verpflichtungen für eine mit der sozialen Stellung verbundenen Hofhaltung oder Haushaltsführung zu entsprechen.⁶³⁷ Die Suche nach dem Adelspatent

⁶³⁶ Für diese Diskussion siehe Chevrier 1755, S. 36-39; vergleiche Kapitel III.1.

⁶³⁷ Mager 1980, S. 74-76; Mager führt das Beispiel des Grafen von Lowendal, einem Marschall von

kennzeichnete daher die meisten Lebenswege dieser Zeit, vor allem in den wohlhabenden Kreisen des dritten Standes, des Bürgertums.⁶³⁸ Der Adelsstand war dem dritten Stand keineswegs verschlossen, da der Zugang auch durch Nobilitierung erfolgte. Die Zugehörigkeit setzte allerdings eine „adelsgemäße“ Lebensführung, das heißt den Verzicht auf Erwerbstätigkeit, voraus. Doch waren die Aufstiegsmöglichkeiten vom dritten in den zweiten Stand begrenzt.⁶³⁹ Die Nobilitierung war für die *Roture* auf verschiedenen Wegen möglich, im 18. Jahrhundert durch die Ausstellung eines Adelsbriefes durch den König oder durch den Erwerb eines nobilitierenden Amtes.⁶⁴⁰ Letzteres war – nachdem unter Ludwig XV. (1710-1774) die Ausstellung von Adelsbriefen nur selten vorgenommen wurde – der gebräuchliche Weg zum Adelsstand, die „Würdigkeit“ des Anwärters vorausgesetzt.⁶⁴¹ Eine der attraktivsten Möglichkeiten war hier der Erwerb des Amtes eines „secrétaire du roi“. Da diese Stelle keine Dienstpflichten beinhaltete, wurde sie dementsprechend teuer verkauft. Indes war es – trotz finanzieller Möglichkeiten – im allgemeinen keineswegs einfach, seine Familie in den adeligen Stand zu erheben, denn der Adelsstand vieler Chargen im Königreich war einzig auf die sie ausübende Person begrenzt und der Titel nicht vererbbar.⁶⁴²

Dem Erwerb des Adelspatentes folgte zumeist keineswegs die Akzeptanz seitens der alten Mitglieder des adeligen Standes, die als „gentilhommes“ galten, während die frisch Nobilitierten sich – für die Dauer von drei Generationen – zwar sämtlicher Privilegien und Vorrechte des Adels erfreuten, gesellschaftlich allerdings nur als „annoblis“

Frankreich an, der im Jahr 1750 schriftlich beim französischen König aufzeigt, daß es ihm mit seinem Renteneinkommen nicht möglich sei, in Paris seinem Stand gemäß zu leben („pouvoir vivre selon mon grade à Paris“).

⁶³⁸ Der anachronistische Begriff der *bourgeoisie* für das frühe 18. Jahrhundert umfaßt hier die Mitglieder des dritten Standes. Siehe hierzu Chaussinand-Nogaret, in: Guy Chaussinand-Nogaret, Jean Marie Constant, Catherine Durandin [u.a.], *Histoire des élites en France du XVII^e au XX^e siècle, L'honneur – Le mérite – L'argent*, Paris, 1991, S. 225.

⁶³⁹ Siehe die Anzahl der Nobilitierungen, die von 10000 (Jean Meyer, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, in: *Acta Poloniae Historica*, Bd. 36, 1977, S. 7-45) bis ca. 40000 bis 50000 (Mager 1980, S. 85; inkl. Familien) reichen. Beide Ziffern lassen erkennen, daß der Zugang zum Adelsstand – so sehr er auch angestrebt war – letztendlich nur relativ wenigen Individuen möglich war.

⁶⁴⁰ Mager gibt auch eine dritte Möglichkeit an, die aus dem „Hereinwachsen in die Noblesse“ bestand, ein Weg, der allerdings bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts versperrt wurde (Mager 1980, S. 83).

⁶⁴¹ Mager 1980, S. 83-84. Nach Mager erfolgte der soziale Aufstieg oftmals in zwei Schritten, in dem Kaufleute zunächst Renteneinkommen und Ländereien erwarben, ihre Kinder in adelige Familien einheirateten und eine adelige „Lebensführung“ durch eine aufwendige Haushaltung bezeugten; siehe auch Elinor G. Barber, *The Bourgeoisie in 18th Century France*, Princeton, 1955, S. 62-63.

⁶⁴² Zu den verschiedenen Wegen, über die Ausübung von öffentlichen Ämtern in den Adelsstand zu gelangen, die je nach der Charge 20 Jahre Dienst in dieser Stellung für eine bis vier Generationen derselben Familie vorsah, bevor der Adelstitel vererbbar wurde, siehe Mager 1980, S. 83-84. Für einen ‚positiven‘ sozialen Aufstieg am Beispiel der Familie Auget, der sich vom 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts hinzieht und vom Weinhändler bis zum Marquis reicht und durch die üblichen Kriterien wie Ämterkauf und Einheirat in eine bedeutende Familie erfolgte, siehe Michel de Gouberville, *La réussite sociale sous l'ancien régime, privilège de la noblesse ?*, in: *Histoire et Généalogie*, Nr. 43, Oktober-Dezember, 1992, S. 3-9.

angesehen wurden.⁶⁴³ Die Absicht, adeligen Status zu erreichen und eine niedere Geburt auszulöschen, prägte mithin viele Lebenswege erfolgreicher Bürgerlicher. Duclos (1710-1774) etwa schrieb in seinen „*Considérations sur les mœurs*“ (1751), daß nur wenige Reiche sich nicht wertlos fühlten, da sie im allgemeinen ihren Status nur auf ihren Wohlstand und nicht auf ihre „Geburt“ zurückführen könnten.⁶⁴⁴ Zwar ermöglichte ein ausreichender finanzieller Spielraum den Erwerb von Statussymbolen, dennoch bestand das Glück Vieler keineswegs nur im Besitz, sondern vor allem in der Akzeptanz durch den Altadel und der Assimilation innerhalb der anvisierten, elitären Gruppe. Und diese Akzeptanz war teuer erkaufte und ein stets unsicheres Gut, denn der frisch Nobilitierte hatte kein Recht auf einen Fehltritt, wie La Bruyère bezeichnend anmerkte: „S’il manque son coup, le courtisan dit de lui: c’est un bourgeois, un homme de rien, un malotru. S’il réussit, il épouse sa fille.“⁶⁴⁵

Chevriers Begründung, keinesfalls den zweiten Stand generell zum Thema der Komödie machen zu wollen und ihn somit den Anliegen dieser Gattung wie der Nützlichkeit (Moral) und dem Vergnügen unterzuordnen, ist nur vor dem Hintergrund der sozialen und politischen Dominanz des zweiten Standes innerhalb der Gesellschaft des *Ancien Régime* zu verstehen. Im 18. Jahrhundert wurde dem Adel, zum Beispiel in der Komödientheorie, eine Sonderbehandlung zugesprochen. So wurde bei der Darbietung adeliger Figuren auf die sonst gängigen Mittel, wie die Überzeichnung und die beißende Satire, zugunsten einer „realitätsnäheren“ Darstellung verzichtet. Damit sollte einerseits aristokratischen Werten wie der Höflichkeit und auch der *civilité*, die sich in einem verfeinerten Auftreten ausdrückten, Rechnung getragen werden.⁶⁴⁶ Der „Sonderstatus“ der Aristokratie war theoretischer Natur und für die „öffentliche“ beziehungsweise „offizielle“ Darstellung in der Komödie gedacht. Vergleichbares gilt auch für die Malerei: In der von der *Académie royale de peinture et de sculpture* verfochtenen Gattungshierarchie, die den „Wert“

⁶⁴³ Mager 1980, S. 86-87. Guy Chaussinand-Nogaret sieht innerhalb des Hochadels, „à partir d’un certain degré de réussite“, am Ende des *Ancien Régime* ein Stadium, in dem die „clivages selon l’ancienneté [...] ou le degré de dignité“ wie auch Fragen der „prééance“, die noch das Klima am Hofe Ludwigs XIV. bestimmt hatten, kaum mehr eine Rolle spielten (Guy Chaussinand-Nogaret, *La noblesse au XVIII^e siècle*, Paris, 2000 [2. Aufl.], S. 93).

⁶⁴⁴ Elinor Barber konnte die Mechanismen einer ‚negativen‘ Selbstbetrachtung an mehreren Beispielen in zeitgenössischen Quellen aufzeigen. Beginnend bei La Bruyères „*Caractères*“ bis hin zu Voltaires „*Le droit du seigneur*“ gibt Barber mehrere Beispiele für die gesellschaftlichen Ambitionen von Bürgerlichen im Frankreich des *Ancien Régime*, wie sie von den Zeitgenossen auch ironisch beschrieben wurden: Barber 1955, S. 56-58; siehe Charles Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, hg. von Carole Dornier, Paris, 2000 [Erstausgabe 1751], S. 180, Zeilen 167-169.

⁶⁴⁵ Zitiert nach Michel de Gouberville, *Les voies et moyens de la réussite sociale sous l’ancien régime*, in: *Bulletin de l’Association d’entraide de la noblesse française*, Nr. 240, Januar, 2000, S. 59, dort ohne Angabe der Herkunft des Zitats.

⁶⁴⁶ Eine vergleichbare Sonderbehandlung scheint es in dieser Form nur noch für den Klerus – mit Ausnahme der mondänen *abbés* – gegeben zu haben, da der erste Stand in den theoretischen Abhandlungen nicht thematisiert wird.

von Bildthemen dem Rang des dargestellten Bildpersonals gemäß der ständischen Unterteilung der Gesellschaft zuordnete, wurde die Darstellung des Adels – unter Ausschluß des Genres – auf die „noblen“ Gattungen Historie und Porträt beschränkt.⁶⁴⁷ Anderes galt dabei nicht nur für den Parvenü, sondern ganz generell für den dritten Stand, also das „gemeine“ Volk sowie das Bürgertum, darin eingeschlossen auch die sogenannte *haute bourgeoisie*.⁶⁴⁸ In einer Gesellschaft, in der über alle sozialen Grenzen hinweg aristokratische Wertvorstellungen Gültigkeit besaßen und die Moden und Verhaltensnormen des Adels imitiert wurden, war es nicht nur erlaubt, sondern vor allem auch opportun, sich über entgegenstehende, zumeist „bürgerliche“ Ideale lustig zu machen. Dies entsprach der sozialen Wertung einzelner Stände und ihrer Mitglieder gemäß ihrer Stellung in der Gesellschaftspyramide des *Ancien Régime*.

Festgefahrene, „aristokratische“ Werturteile über das Bürgertum begründeten die besondere Aufmerksamkeit, die in der Gattung Komödie den Grenzgängern zwischen den Ständen, den sogenannten Parvenüs gewidmet wurde. Der bürgerliche Emporkömmling wußte die sozialen Barrieren der ständischen Gesellschaft zu überwinden und für sich und seine Nachkommen mit dem Adelsstatus eine herausgehobene, privilegierte Stellung innerhalb der Gesellschaft zu sichern. Als sozialer Aufsteiger war er vom Adel gefürchtet, der in diesen Personen das geltende, aristokratische Prinzip der Geburt durch ein System, das auf bürgerlichen Werten wie persönlichem *mérite* und Vermögen basierte, ersetzt sah. Gleichmaßen sah sich der Parvenü von den Teilen des Bürgertums mit Neid bedacht, denen eine solche Erhöhung auf Grund eingeschränkter, finanzieller Möglichkeiten nicht möglich war.⁶⁴⁹ Diese „undankbare“ Position zwischen den beiden großen

⁶⁴⁷ Zur Gattungshierarchie: Kirchner 1991, S. 248-284 („VIII. Zur Korrektur der Gattungshierarchie“); Eileen Kangh, *The Sublimity of the Critic: Pictorial Realism and the Hierarchy of Genres in 18th-Century French Painting*, Dissertation University of California, Berkely, 1996; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1996, S. 77-90; Anderman 2000; Ledbury 2000, S. 15-44 („1. Hierarchy or opposition? Understanding genre in eighteenth-century France“); Mark Ledbury, *The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France*, in: Élisabeth Décultot und Mark Ledbury (Hg.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête / Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris, 2001, S. 187-209.

⁶⁴⁸ Die gesamte kunsttheoretische Diskussion in Frankreich vor und nach Etienne de La Font de Saint-Yennes „Réflexions sur quelque Causes de l'État présent de la Peinture en France“ (1747) ist durchsetzt mit sozialen Begriffen und Wertungen und somit vor dem Hintergrund der ständisch gegliederten Gesellschaftsstruktur des französischen *Ancien Régime* zu lesen. Noch Saint-Yves schreibt 1748 abwertend zum holländischen „bürgerlichen“ Genre: „Pourquoi quittant le noble vers lequel la nature avoit dirigé toutes les forces de notre esprit, courir après le bas qui nous est étranger?“ ([Saint-Yves], *Observations sur les arts Et sur quelques morceaux de PEINTURE & de SCULPTURE, exposés au Louvre en 1748*, Leyden, 1748 [Nachdruck 1970], S. 38-39).

⁶⁴⁹ Erst im Zuge der Spätaufklärung, in der „bürgerliche“ Werte formuliert und diskutiert wurden, und sich so etwas wie ein bürgerliches Standesgut entwickelte, wurde dem Parvenü auch der Verrat an seiner Herkunft vorgehalten. Siehe für das 17. Jahrhundert die Analyse der „Histoire comique de Francion“ (1623) von Charles Sorel (1597-1674) bei: Andrew Suozzo, *La Bourgeoisie à la recherche de la noblesse: Le Libertinage de l'Histoire comique de Francion*, in: *Littératures Classiques*, Nr. 41, 2001, S. 31-40. Bei Sorel gelingt es dem bürgerlichen „Helden“ auf Grund seiner Intelligenz, sich in einem ihm feindlich gesinnten adeligen Milieu

gesellschaftlichen Gruppen im Staat führte dazu, daß sich der Parvenü ständiger Kritik ausgesetzt sah.⁶⁵⁰ Mit der Thematisierung des Emporkömmlings in der Komödie bediente ein Autor wie Chevrier gleichermaßen die Ressentiments des bürgerlichen wie auch des adeligen Lagers und versicherte sich einer gesellschaftlich breit angelegten Zustimmung. Auch wußte sich der Autor in seinen theoretischen Ausführungen im Einklang mit einer jahrzehntealten Tradition innerhalb der französischen Literatur, und hier insbesondere der Komödien- und Romanliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, die vom gesellschaftlichen Spannungsverhältnis von Aristokratie und Bürgertum lebte.⁶⁵¹ Die Tatsache, daß in der Literatur häufig soziale Spannungen von Bürgertum und Aristokratie thematisiert und dementsprechende Werturteile deutlich zum Ausdruck gebracht wurden, wirft die Frage auf, ob, und wenn ja, inwiefern dieses Spannungsverhältnis von Aristokratie und Bürgertum, dazwischen der Parvenü, für das Modegemälde von Bedeutung ist.⁶⁵²

Bürgertum und Aristokratie – zur ständischen Verortung des Bildpersonals im Modegemälde

Die Kunstwissenschaft hat in Anlehnung an die Komödie des frühen 18. Jahrhunderts vereinzelt versucht, die Gegenüberstellung von Aristokratie und Bürgertum gewinnbringend für eine Interpretation der Modegemälde heranzuziehen. In seiner Analyse zweier Modegemälde von Jean-François de Troy aus der Sammlung Wrightsman – den Gegenständen „La Déclaration d’amour“ und „La Jarretière“ (beide 1724) <Abb. 1 und Abb. 2> – hat Everett Fahy 1973 als einer der Ersten die Kleidung der dargestellten Personen detailliert beschrieben und auf ihren sozialen Aussagewert hin beurteilt.⁶⁵³ Die

letztendlich durchzusetzen.

⁶⁵⁰ Im Gegensatz zum „imposteur“, der sich auf Grund falsch vorgebrachter Angaben in die *bonne compagnie* einzuschleichen weiß, und den es in der Komödie oder im Roman zu demaskieren und auf seinen angestammten Platz zurückzuverweisen gilt, wird der Parvenü, nach zahlreichen Erniedrigungen und Niederschlägen, mit dem Ziel – der gesellschaftlichen Erhöhung – belohnt. Siehe hierzu Rustin 1979, S. 196-197; siehe allgemein hierzu: a.a.O., S. 196-202 („Parvenu et parvenant“).

⁶⁵¹ Bereits Molière, und in dessen Nachfolge Dancourt, haben in ihren Stücken die beiden großen gesellschaftlichen Gruppen gegeneinander gestellt: „Le théâtre de Dancourt reflète d’abord, comme on peut s’y attendre en ce domaine, la grande opposition de ce siècle, celle de la noblesse et de la bourgeoisie, qui comme toutes les divisions sociales, comporte une frange d’interférences.“ (Blanc 1984, S. 190; siehe auch Cécile Cavillac, *Les Bourgeoises de Qualité de Dancourt (1700) ou la saison des révolutions*, in: Gwenhaél Ponnau (Hg.), *Fin de siècle. Terme-evolution-revolution?, Actes du Congrès national Toulouse 22-24 septembre 1987*, Toulouse, 1989, S. 133-140).

⁶⁵² Daß diese Werturteile über die gesellschaftlichen Gruppen *noblesse* und *bourgeoisie* ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ideologisch eingesetzt werden, darauf hat Norbert Sclippa hingewiesen. Siehe Norbert Sclippa, *Texte et idéologie. Images de la noblesse et de la bourgeoisie dans le roman français des années 1750 à 1830*, New York [u.a.], 1987.

⁶⁵³ Die Gemälde zeigen jeweils ein Paar, das sich im Inneren eines Boudoirs oder auch Appartements dem Spiel von Verführung, Werbung und Ablehnung hingibt. Die Frau in „La Jarretière“ <Abb. 2> „is attired elegantly but informally. Her dress [...] is a morning dress meant for receiving casually at home. The lace cap she wears in her hair is also an informal article of clothing.“ Der Mann ist mit einem zartblauen, weit geöffneten Mantel bekleidet, darunter trägt er eine reich bestückte Weste. Schwarze Schuhe, „mit stylish red

Detailiertheit, mit der der Maler in den Gegenständen die modische und reiche Kleidung in Form und Material wiedergibt, verleitet Fahy dazu, das Bildpersonal der tonangebenden, zeitgenössischen Pariser Gesellschaft zuzuordnen. Dabei möchte er den Mann und die Frau als Personen unterschiedlichen Standes innerhalb der Sozialpyramide des *Ancien Régime* begreifen: „La Jarretière“ zeige, so Fahy, „a young lady receiving a gentleman in a salon or library.“ Das Kostüm der Frau sei „typical of the haute bourgeoisie, which was enjoying considerable influence in Paris at the time of the Regency“, während der Mann durch seine roten Absätze eindeutig als Adelige gekennzeichnet sei.⁶⁵⁴ Mit einem generellen Verweis auf die Verwandtschaft der Modegemälde mit den Sitten- und Sozialkomödien Marivauxs schließt Fahy seine Ausführungen ab. Er erörtert jedoch nicht die Konsequenzen, die sich aus der Zuordnung des Paares zu zwei unterschiedlichen Schichten der Pariser Gesellschaft für den Sinn des Bildmotivs ergeben.⁶⁵⁵ Fahys Analyse, die ein galantes Zusammentreffen von adeligem Liebhaber mit einer Bürgerlichen vorschlägt, entspricht einer gesellschaftlichen Konstellation, die auch in der Komödien- und Romanliteratur zu sozial bedingten Verwicklungen geführt hat.⁶⁵⁶

Berücksichtigt man die Thematisierung von Liebespaaren unterschiedlicher sozialer Herkunft in der zeitgenössischen Theater- und Romanliteratur bei der Interpretation der Modegemälde, wird dem Betrachter sogleich ein Feld multipler Bedeutungsebenen eröffnet.⁶⁵⁷ Doch in den unmittelbaren Reaktionen der Zeitgenossen wird diese Lesart der Szenen, die eine Verbindung zur zeitnahen Sozialkomödie ermöglicht, nicht deutlich. Der „Mercure de France“ hebt in seiner Beschreibung der 1724 auf der Place Dauphine in Paris ausgestellten Pendants für die „Déclaration d’amour“ lediglich die „l’entente & le goût

heals, a short tab, and small oval buckles“, ein federbesetzter Dreispitz und ein um die Hüfte gebundenes Schwert mit vergoldetem Griff vervollständigen seine Kleidung. (Fahy 1973, S. 280; siehe hierzu auch Ribeiro 2002, S. 36-38). Zur Literatur zu den Pendants siehe Kapitel III.2.

⁶⁵⁴ Fahy verweist in diesem Zusammenhang auf ein Porträt Ludwigs XV. von François de Troy, in dem solche Absätze ebenfalls zu sehen sind.

⁶⁵⁵ Fahy 1973, S. 293: „For de Troy’s tableaux de mode, there are parallels in contemporary French theatre, particularly in the social comedies of Pierre Marivaux (1688-1763). He wrote comedies de mœurs, centered on the themes of love and gallantry. (...) The tone of de Troy’s painting is much like that found in Marivaux’s plays, where the author does not mock his characters but gently satirizes them without letting them lose their charm or dignity.“; vgl. auch Krause 1997.

⁶⁵⁶ Siehe hier zum Beispiel Lesages Komödie „Turcaret“, (1709), in dem es diesmal der bürgerliche Finanzier Turcaret ist, dessen Frau in der Provinz lebt, und der sich als Witwer ausgibt, um einer Baronin den Hof zu machen (Alain René Lesage, *Turcaret*, Paris, 1999 [Erstausgabe 1709]).

⁶⁵⁷ Folgt man Fahys Ausführungen, so ergäben sich vergleichbare ständische Komplikationen bei der Lesart der Modegemälde im übrigen auch für das Gegenstück zur „Jarretière“, der „Déclaration d’amour“ <Abb. 1>, wie auch für andere zeitnahe Kompositionen de Troys, etwa dem Gemälde „Le Jeu de pied-de-boeuf“ <Abb. 44>, in der sowohl Damen als auch Herren mit einer im Schnitt analogen Kleidung bedeckt sind; siehe auch die ausführliche Diskussion und die Beispiele bei Krause 1997, 141-162. Über die soziale Definition der Helden des erotischen Romans im 18. Jahrhundert zwischen Adel und *bourgeois* siehe zum Beispiel auch Roberts 1974, S. 25-43 („Aristocratic manners“).

galant & vrai“, mit der das Bild komponiert ist, hervor, und bemerkt zum Bildpersonal: „C’est un jeune Cavalier en habit de velours, dont l’étoffe est véritablement moëlleuse, auprès d’une Dame assise sur un canapé.“⁶⁵⁸ Ein Jahr später, in der offiziellen Akademieausstellung, wird die Szene im Salonlivret wie folgt beschrieben: „Une jeune personne habillé en blanc, paroît [*sic*] assise sur un Sopha, appuyé sur un carreau de toile peinte; elle se tourne pour regarder un Cavalier en habit de velours qui lui parle.“⁶⁵⁹ Für die ebenfalls ausgestellte Komposition „La Jarretière“ wird die Dame einfach als „Une Demoiselle“ und der Kavalier als „un jeune homme“ betitelt.⁶⁶⁰

Auch die Definitionen der einzelnen Bezeichnungen des Bildpersonals – *Cavalier*, *Homme*, *Dame* und *Demoiselle* – in den Wörterbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts, wie sie in den wenigen Quellen zu den *tableaux de mode* verwendet wurden, machen Fahys Interpretation kaum glaubhaft. In Richelets „Dictionnaire français“ (1680) ist der „Cavalier“ noch eindeutig als ein „Gentilhomme qui port l’épée“ identifiziert; das Tragen der Waffen tradiert sich als das wichtigste Merkmal des adeligen Kavaliers auch im Akademiewörterbuch von 1740, während „Homme“ einfach nur den Mann kennzeichnet.⁶⁶¹ Der Begriff „Dame“ dagegen läßt, was die gesellschaftliche Einordnung der weiblichen Bildprotagonisten anbelangt, einen breiteren Interpretationsspielraum zu, auch wenn die Bedeutung des Wortes zunächst einzig die adeligen Frauen benennt, die eine „Seigneurie“ besitzen. Es ist dies allerdings, so das Akademiewörterbuch von 1740, im Sprachgebrauch auch ein einfacher Titel „que l’on donne par honneur aux femmes de qualité“; gleichzeitig erfaßte der Begriff generell alle Frauen und Mädchen „d’une condition un peu honnête“, beziehungsweise war er mittlerweile auch für Frauen einfacher Herkunft („Des femmes de la plus basse condition“) gebräuchlich.⁶⁶² „Demoiselle“ dagegen ist ein allgemeiner Begriff, den man allen Mädchen, die einer „honnête famille“ entstammen, in Abgrenzung zu den verheirateten Frauen geben konnte. Darüber hinaus bezeichnet „Demoiselle“ spezifisch das Mädchen adeliger Herkunft, und kann, in diesem Sinne, sowohl auf verheiratete Frauen wie junge adelige Mädchen angewendet werden.⁶⁶³ Die

⁶⁵⁸ Mercure de France, Juni 1724, Bd. II, S. 1391.

⁶⁵⁹ Anonymus, *Divers salons du Dix-huitième siècle, pour servir de complément à la Collection des Livrets des salons du XVIII^e siècle*, Nogent Le Roi, 1996, S. 36 („Le Salon de 1725“); Katharina Krause hebt hervor, daß de Troys „Liebeserklärung“ eines der wenigen Paare zeige, „die sich ständisch exakt bestimmen lassen.“ Sie identifiziert den Herrn als „Talon Rouge“, also als einen „hoffähigen Gentilhomme.“ Bei der Zuordnung der Frau bleibt sie bei der neutralen Bezeichnung „Dame“, ohne die Möglichkeiten ständischer Verstrickungen weiter auszuführen. (vgl. Krause 1997, S. 145-146).

⁶⁶⁰ Anonymus 1996, S. 36, Nr. 2 („Le Salon de 1725“).

⁶⁶¹ Richelet 1680, s.p.; Académie 1740, 1. Bd., S.234: („CAVALIER. f.m. [...] se dit aussi d’Un [*sic*] Gentilhomme destinée à porter les armes.“); und a.a.O., S. 811-812 („HOMME“); siehe auch zum *Chevalier*: Stenzel 1987, S. 140, Anm. 139.

⁶⁶² Académie 1740, 1. Bd., S. 428.

⁶⁶³ Académie 1740, 1. Bd., S. 464; auch im Französisch-Lateinischen Wörterbuch von Jean Nicot aus dem 16.

wenigen zeitgenössischen Quellen wie Ankündigungen in der Presse helfen kaum, die Frage danach zu beantworten, ob sich in den Bildern de Troys Adel und Bürgertum ein Stelldichein geben. Die gültige Lesart der Stände des Bildpersonals scheint also, zumindest was die Damen betrifft, der Interpretation des Betrachters überlassen.

Fahys Ansatz ist, wenngleich interessant, deshalb fragwürdig, da er ein medienspezifisches Problem betrifft, das eine bloße Übertragung einer Thematik aus der Komödie, deren Attraktivität beim Theaterpublikum im gesamten vorrevolutionären Frankreich garantiert blieb, für das Verständnis des *tableau de mode* nicht ohne weiteres zuläßt. Es handelt sich zunächst um die Aussagekraft rein äußerlicher Merkmale, hier der Kleidung, wie sie Fahy zur Kennzeichnung einer unterschiedlichen ständischen Herkunft heranzieht. Bereits Chevrier hat für die Komödie deutlich auf die Schwierigkeit hingewiesen, die sich für die Darstellung bürgerlicher und adeliger Figuren in der Komödie daraus ergab, daß die *bourgeoisie* mittlerweile kaum noch als eigener Stand und mit eigenen Charakteristika als eine eigenständige soziale Gruppe zu erkennen sei. Da sich das Bürgertum (oder zumindest deren reiche Mitglieder) mittlerweile im Auftreten, in der Kleidung und im Luxuskonsum dem Adel angeglichen hat, sei die Auszeichnung ständischer Unterschiede zumindest auf diesem hohen sozialen Niveau kaum mehr möglich. Zwar waren der Komödie und mit ihr der Literatur im allgemeinen viele Möglichkeiten gegeben, die sozialen Unterschiede einzelner Figuren, etwa durch die simple einführende Bezeichnung ihres jeweiligen Standes, zu kennzeichnen. Die Angleichung von reichem Bürgertum und Adel in Fragen von Aufwand und Verhalten wurde für die Komödie auch deshalb zum Problem, da das Publikum eine „Realitätstreue“ der Darstellung zu den eigenen Lebensumständen einforderte. Unter Verweis auf das Kriterium der „Realitätsnähe“ mußte die Komödie dieser Entwicklung Rechnung tragen. Gleiches muß auch für die Malerei unterstellt werden, auch wenn dies nicht in den kunsttheoretischen Abhandlungen der Zeit erörtert wurde. Eine Unterscheidung von Bauer und Höfling war zwar immer noch durch ein entsprechendes Dekor möglich; eine Abgrenzung des reichen, sich an aristokratischen Moden und Verhaltensnormen orientierenden Bürgertums vom Adel anhand reicher äußerlicher Merkmale war dagegen kaum zu leisten. Die Probleme, die sich hieraus für das Zusammenspiel der ständischen Gesellschaft ergaben, waren tiefgreifend, als dies zunächst scheinen mag: Richard Sennett

Jahrhundert wird mit dem Begriff der „Damoisel“ die „gentilfemme“ belegt. Er wurde bereits jedoch in einem allgemeinen Sinn verwendet und konnte auch eine Bürgerliche miteinschließen: „Mais à présent par Damoiselle est entendu toute femme qui porte coquille, attour & chaperon pendant de velours, n'estant femme de chevalier, comte, marquis ou de plus eminent titre [...]“ (Jean Nicot [u.a.], *Dictionnaire françois-latin auquel les mots françois, avec les manieres d'user d'iceulx [sic], sont tournez en latin, rev. & augm. Du tiers par le moyen des divers escripts de M. Nicot (...)*, [Paris], 1573, S. 192).

wies in seinem Buch „The Fall of the Public Man“ (1977) auf die Schwierigkeiten hin, die sich aus dem Wunsch ergaben, jedes Mitglied des Staates gemäß seinem Rang und Beruf eine eigene, vestimentäre Identität zu geben. Dies galt besonders für die neuen sozialen „Klassen“ des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, etwa die Finanziers oder Inhaber verschiedener Ämter.⁶⁶⁴

Zunächst eine Frage des Hofes, infiltrierte die Putzsucht jede Bevölkerungsschicht und wurde zum ausgewiesenen Standard der Edelleute oder derjenigen, die ihnen nacheiferten. In Molières Komödie „Le Bourgeois gentilhomme“ (1670) läßt Monsieur Jourdain den Schneider kommen; allein der Besitz von Titeln, Ländereien und Vermögen, oder die Kunst, Waffen zu führen und den Wissenschaften zugetan zu sein, ist für den gesellschaftlichen Erfolg nicht (mehr) alleine ausschlaggebend. Zu den vielen neuen Vorzügen und Talenten, in denen sich der Aspirant der Pariser *monde* üben muß, gehören nun die Beherrschung eines genau definierten vestimentären Codes.⁶⁶⁵ Während allerdings Monsieur Jourdain noch durch einen schlechten, übertriebenen Geschmack gekennzeichnet wird, hat sich das Nacheifern des Parvenüs im frühen 18. Jahrhundert auf eine perfekte Imitation des adeligen Vorbildes ausgerichtet. Die Möglichkeit, anhand äußerlicher Merkmale wie der Kleidung zu unterscheiden, entfiel. Folglich wurde der Komödie – Chevrier brauchte dies nicht weiter anzuführen – die Charakterisierung des Parvenüs zunehmend erschwert. Eine deutliche oder auch überzeichnete Skizzierung des mittlerweile in Manieren und Auftreten geschliffenen Finanziers oder Parvenüs, wie sie noch Molière mit Jourdain hatte aufzeigen können, war kein erlaubter Kunstgriff mehr. Daß diese Problematik auch unser heutiges Verständnis vom Bildinhalt der Modegemälde betrifft, zeigt sich wiederum bei Fahy, der in der sozialen Zuordnung der Kleidung des Bildpersonals zu den einzelnen Schichten des *Ancien Régime* eine Unsicherheit zeigt, die er

⁶⁶⁴ Sennett 1977, S. 66-68; siehe auch Entwistle 2000, S. 101-102. In den Modestichen des 17. Jahrhunderts werden diese unterschiedlichen Gruppen, die sich im Umfeld des Hofes aufhielten und dessen Mode kopierten, im Vergleich zu der großen Anzahl an Stichen aus dem Bereich des Adels nur äußerst selten thematisiert. Die charakterliche Unterscheidung des Finanzier vom Hofmann wird einzig in der beigefügten Bildlegende vollzogen, die den Finanzier als Kriegsgewinnler vorführt: „Les guerriers ont moins de resource / Que ceux qui sont dans les partys; / Ceux cy mettent l'or dans leur bource [*sic*] / Et les autres sur leurs habits.“ <Abb. 126>; siehe hierzu auch die gleichnamige Illustration von Etienne Jaurat zur Fabel „Le Savetier et le Financier“ (Nachstich 1732) <Abb. 127> von La Fontaine, der den Finanzier einzig durch eine Geldbörse auszuzeichnen vermag (zur Fabel: La Fontaine 1991, S. 228-229).

⁶⁶⁵ Zum „Bourgeois gentilhomme“ siehe u.a. Roger Duchêne, *Bourgeois gentilhomme ou bourgeois galant?*, in: Claire Gaudiani und Jacqueline Van Baelen (Hg.), *Création et Récréation : Un Dialogue entre Littérature et Histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Tübingen, 1993, S. 105-110; William O. Goode, *Reflections in a Bourgeois Eye: Noble Essence in Le Bourgeois Gentilhomme*, in: *Romance Notes*, 1999, Winter, 39, Nr. 2, S. 163-170; Hassan Melehy, *Molière and the Value of the Image: Le Bourgeois gentilhomme*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1999, 26 (50), S. 29-38; Salwa Mishriky, *Le costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans le Bourgeois gentilhomme*, Paris, 1982. Vgl. hier Parallelen in zeitgenössischen Romanen wie Lesages „Gil Blas“, in denen die Helden, daß heißt die sozialen Aufsteiger, im Gegensatz zu Molières Monsieur Jourdain jegliche Lächerlichkeit abgelegt haben und den Adel perfekt zu imitieren verstehen. Zu diesem Thema: Marie-Hélène Huet, *Le Héros et son double, Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, 1975.

auch in der sich anschließenden Diskussion nicht auszuräumen vermag. Daß der Herr „of the lady's rank and station“, also von gleichem Rang und Stellung wie die Dame im Bild sei, führt Fahy am Ende aus, obwohl er zuvor eine ständische Unterscheidung von „hochbürgerlicher“ Dame und „adeligem“ Herrn vorgenommen hatte.⁶⁶⁶ Inwiefern ist also die exakte ständische Verortung des Bildpersonals für das Verständnis des Modegemäldes überhaupt von Bedeutung?

Ständische Aussagemöglichkeiten von Mode

Ähnlich der Komödie, in der die Realitätsnähe über ihren Erfolg beim Publikum (mit-)entschied, galt für die Malerei die „Naturnähe“ der Darstellung – unter anderem in Fragen des Dekorums – als eine der Qualitäts- beziehungsweise Wertungskriterien, die von der Kunsttheorie und -kritik angemahnt wurden. Für die Beantwortung der Frage, ob in den Modegemälden die französische *haute bourgeoisie* oder die Aristokratie der *Régence* oder etwa beide dargestellt sind, hat Fahy mit der Analyse der Kleidung den richtigen Weg eingeschlagen. Allerdings scheint der Versuch, hier eine klare und einfache Zuordnung beziehungsweise ständische Unterscheidung zu leisten, nicht tragfähig. Doch genau dieser vergleichbare Aufwand in Fragen der Kleidung, den Bürgertum und Adel betrieb, wurde bereits im 18. Jahrhundert hinterfragt. In der Ankündigung des Nachstiches von Charles-Nicolas Cochin nach dem Gemälde „Le Jeu de pied-de-boeuf“ von Jean-François de Troy im „Mercure de France“ im April 1735 wurde explizit darauf hingewiesen, daß der Maler die Gravur auf das Jahr 1725 zurückdatiert hat, also exakt in das Jahr, in dem er das Bild gemalt hat. Dies geschah „a cause des habits et des modes.“⁶⁶⁷ Anscheinend war den Zeitgenossen die genaue Darstellung von Kleidung und Accessoires und deren Wiedererkennungseffekt sehr wichtig. Zumindest in unmittelbarer Nähe zur Entstehungszeit war die exakte Wiedergabe von Mode in Schnitt und Materialien bedeutend für den Erfolg des Modegemäldes, der um die Mitte der 1730er Jahre seine Klimax erreichte.⁶⁶⁸ Es muß also vermutet werden, daß die geforderte, nach der Mode der Zeit folgende Lesbarkeit der Kleidung sich auch auf eine soziale Zuordnung bestimmter Moden zu einzelnen Ständen erstreckte. Auch die moralisierenden Legenden, die den späteren Nachstichen der *tableaux de mode* beigefügt wurden, bezeugten keineswegs etwaige, ständisch bedingte Komplikationen der Erzählung, derer sich ansonsten die Sittenkomödie

⁶⁶⁶ Fahy 1973, S. 288.

⁶⁶⁷ *Mercure de France*, April 1735, S. 756; siehe auch Roux 1940, S. 621-622, Nr. 155 und Leribault 2002, S. 277-279 (P. 124).

⁶⁶⁸ Krause 1997, S. 145.

ausführlich, etwa durch den tölpelhaften Finanzier, und zum Amusement der Zeitgenossen bediente.

Die Uneinigkeit, die sich in der Forschungsliteratur insgesamt im Blick auf die soziale Zuordnung der dargestellten Personen und ihrer Kleidung zu den unterschiedlichen Ständen in der Sozialpyramide des *Ancien Régime* manifestiert, zeugt von einem eklatanten Wissensverlust im Bereich der Kostümkunde. So wurde das leicht geöffnete Hauskleid der jungen Frau in de Troys „La Jarretièrre détaché“ (1724) <Abb. 2> als „typical of the haute bourgeoisie“⁶⁶⁹ beschrieben, während eine Frau in einem ähnlichen, allerdings geschlossenen Kleid in der „Déclaration d’amour“ (1731, Potsdam) <Abb. 8> als ein Mitglied der „contemporary French aristocratic society“⁶⁷⁰ identifiziert wurde. In der kunsthistorischen Literatur variiert aber auch die Lokalisierung der Szenen, hier am Beispiel de Troys, von „opulent bourgeois households“⁶⁷¹ bis hin zur „société aristocratique.“⁶⁷² Der regelmäßige Verzicht darauf, das Bildpersonal überhaupt näher nach seinem sozialen Herkommen zu bezeichnen – man spricht zumeist von „Damen und Herren“ oder von einer mondänen Gesellschaft – belegt die Unsicherheit, wenn es darum geht, die Bilder einem genauen Milieu zuzuordnen; Michael Wilson spricht hier generell von „fashionable upper-class Parisian life.“⁶⁷³ Ein prägnantes Beispiel ist dafür François Bouchers „Déjeuner“ (1739) <Abb. 128>. Einmütig sieht die Kunstwissenschaft hier eine bürgerliche Szene, die gar mit den eigenen Lebensumständen des Malers identisch sein soll.⁶⁷⁴ Nicht so sehr der Aufwand in der Ausstattung des Interieurs hat hier zu einer Zuordnung zu einer bürgerlichen Lebensphäre geführt. Vielmehr wollte man in diesem Bild „bürgerliche“ Werte wie die Beziehung von Mutter und Kind inszeniert sehen.⁶⁷⁵ Daß Boucher mit einem vergoldeten Konsoltisch, aufwendigen Holztäfelungen und einer

⁶⁶⁹ Fahy 1973, S. 288.

⁶⁷⁰ Levey 1993, S. 21.

⁶⁷¹ Conisbee 1981, S. 6.

⁶⁷² Krzysztof Pomian, *L’Europe entre Religion et Philosophie*, in: Thomas W. Gaehtgens und Krzysztof Pomian (Hg.), *Le XVIII^e siècle*, Paris, 1998, S. 74; Jean-Luc Bordeaux identifiziert die Gesellschaften in den Gemälden de Troys mal mit einem „rich bourgeois household“ (Bordeaux 1989, S. 158), mal mit der „contemporary French aristocratic society“ (a.a.O., S. 169, Anm. 27, hier ebenfalls für die „Déclaration d’amour“ in Potsdam <Abb. 8>). Jean-Pierre Cuzin spricht ganz generell für die *tableaux de mode* von Jean-François de Troy von einer „[évo]cation si précise et brillante de la vie de l’aristocratie française dans les années 1730 [...]“ (Cuzin 1991¹, S. 44).

⁶⁷³ Michael Wilson, *Eighteenth-Century French Painting*, Oxford, 1979, S. 6; siehe auch Leribault 2002, S. 60-76, der zwar den Realitätsgehalt der Genreszenen de Troys in Frage stellt, jedoch die soziale Definition des Bildpersonals außer Acht läßt.

⁶⁷⁴ Robert Muchembled, *Famille dans un intérieur parisien de style rococo: Le Déjeuner par François Boucher (1739)*, in: Robert Muchembled (Hg.), *Le XVIII^e siècle. 1715-1815*, Rosny, 1994; Hedley 2005, S. 64.

⁶⁷⁵ In diesem Sinne interpretieren bereits A. Laing und P. Rosenberg 1986 das Gemälde als eine Darstellung der Familie Boucher (vgl. Laing / Rosenberg 1986, S. 182-185, Nr. 33). Jo Hedley setzt dieses „well-to-do bourgeois interior“ den Modegemälden de Troys, etwa der „Lecture de Molière“ <Abb. 7>, gegenüber, in denen der Maler „brilliantly encapsulated and idealised the preoccupations of the elite.“ (vgl. Hedley 2004, S. 63). Siehe zu Fragen der Mutterschaft in der Malerei des 18. Jahrhunderts: Carol Duncan, *Happy Mothers and Other New Ideals in French Art*, in: *AB*, Bd. 55, Nr. 4, 1973, S. 570-583.

modischen Kartelluhr allenfalls ein Interieur aufzeigt, das einen hochbürgerlichen wenn nicht gar aristokratischen, auf alle Fälle jedoch finanzkräftigen Besitzer hatte, blieb ungesehen.

Die als Pendants konzipierten, großformatigen Genreszenen von Nicolas Lancret und Jean-François de Troy, dem „Déjeuner de jambon“ und dem „Déjeuner d’huitres“ <Abb. 124 und Abb. 125>, sprechen mit ihrem Kontext – dem Auftrag des Königs und des entsprechenden Rezipientenkreises – genau diese Problematik an. Beide Gemälde wurden 1735 für den privaten Speisesaal Ludwigs XV. in Versailles geliefert. De Troy weist den Stand seines Bildpersonals mit den roten Absätzen als adelig und hoffähig aus. Zur deutlicheren Kenntlichkeit des Standes fügt er zusätzlich eine livrierte Dienerschaft bei. Dies sollte wohl auch ermöglichen, den König und die zum Hof zugelassenen Adelligen auf den Bildinhalt der in den Holzvertäfelungen des Speisesaals eingelassenen Darstellungen zu beziehen.⁶⁷⁶ Lancret hingegen verzichtete in seiner Komposition, die im selben Speisezimmer ausgestellt war, auf alle ständischen Attribute, sieht man von der reichen Dienerschaft und dem generellen Aufwand der parkähnlichen Umgebung und dem kostbaren Tafelgeschirr einmal ab, die zudem jedem wohlhabenden Privatmann hätten zugeordnet werden können. Der Auftrag der *Bâtiments du Roi* läßt keinen ausdrücklichen Wunsch erkennen, die Szenen in einem als rein höfisch ausgewiesenen Milieu anzusiedeln.⁶⁷⁷ Die offensichtliche Identifikationsmöglichkeit, die de Troy dem königlichen oder adeligen Betrachter an die Hand gibt, war also ein vom Künstler selbst eingeführtes Detail, keine Notwendigkeit, um Erfolg bei Hofe zu haben. Stellt man die Pendants gegenüber, so wird deutlich, daß hier nicht nur unterschiedliche Formen von Vergnügungen – im Inneren und im Freien, Schinken und Austern – dargestellt werden, sondern auch unterschiedliche Formen von Tischmanieren. Lancrets Gemälde zeigt nach dem Inventar der Gemälde des Königs „une partie des jeunes gens à table, faisant la débauche“⁶⁷⁸, also ein ausschweifendes Mahl in einer Parklandschaft. Das Bildpersonal ist lustig und lebensfroh, jedoch auf Grund der aufgeknöpften Kleider, der abgenommenen Perücken und der roten Gesichter keineswegs als elegant im höfisch-aristokratischen Sinn zu charakterisieren.⁶⁷⁹ Erlaubte etwa die Unterdrückung jeglicher sichtbarer

⁶⁷⁶ In einem Brief an die *Bâtiments du Roi* bezeichnet de Troy die dargestellten Herren als „Seigneurs“, wiedergegeben bei: Leribault 2002, 342 (P. 233). Daß der „Talon rouge“ auch noch in den späten 1780er Jahren als ausgewiesenes Attribut des Höflings galt, verdeutlicht die gleichnamige Erzählung „Porte-feuille d’un talon rouge, contenant des anecdotes galantes & secretes de la cour de France“ von Métra, bestehend aus zwei Briefen über den Hof von Versailles ([Métra], *Porte-feuille d’un talon rouge, contenant des anecdotes galantes & secretes de la cour de France*, Paris, s.d. [178*])

⁶⁷⁷ Vgl. Nicole Garnier-Pelle, *Chantilly. Musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle*, Paris, 1995, S. 87-89 und S. 135-138.

⁶⁷⁸ Zitiert nach Garnier-Pelle 1995, S. 88.

⁶⁷⁹ Siehe auch Mary Taverer Holmes, die zu einer Kopie nach dem Gemälde in Chantilly, die sich in der

Standesattribute (Degen und rote Absätze) bei Lancret dem höfischen, hochadeligen Betrachter die nötige Distanz zur Darstellung, währenddessen er sich in de Troys weitaus „würdigere“ Darstellung wiederfinden konnte? Die Frage, ob rein äußerliche Zeichen einzig in ihrer eigentlichen (und einfachen) Bedeutung zu lesen sind oder sie eventuell, im Sinne der oftmals angeführten Parallele zur zeitgenössischen Sozialkomödie, auf eine weitaus komplexere sinnstiftende Erzählung im Sinne einer durchaus wertenden Gegenüberstellung von aristokratischer Lebensart und hochbürgerlicher Ausschweifungen verweisen könnten, drängt sich auf. Sie kann allerdings nur eine der möglichen Interpretationsebenen darstellen.

Die Konfusion, die der Versuch einer ständischen Zuordnung vor den Beispielen des Modebildes verursacht, mag auch daraus resultieren, daß wir heute kaum mehr in der Lage sind, die überaus subtilen hierarchischen Abstufungen innerhalb der Pariser Gesellschaft anhand der modischen und gestischen Alphabete zu erkennen.⁶⁸⁰ Das Aufkommen und die genaue Zuordnung von Moden in einem gesellschaftlich relativ eng einzugrenzenden Zirkel, wie dem der Pariser *monde* der *Régence*, ist bislang von der Kostümkunde nicht präzise untersucht worden. Darüber hinaus haben auch die Modehistoriker keine einheitliche Terminologie erfinden können, um die Kleidung von Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft innerhalb der urbanen Elite dieser Zeit eindeutig zu identifizieren.⁶⁸¹ „Il n'est point de ville dans le monde où la mode ait autant de pouvoir qu'à Paris“, führt Lapeyre 1747 in seinen „Mœurs de Paris“ an.⁶⁸² Die Unterwerfung eines jeden Mitgliedes der Elite unter die Mode war eine der wichtigsten Mechanismen für Aufstieg und soziale Anerkennung, die Erscheinung (*apparence*) eines der

Sammlung La Live de Jullys (1675-1753) befand, schreibt: „Lancret's lively and colorful scene, with its hilarious wigless hunters, mimicking statuary, and the profusion of empty bottles on the ground, must have delighted the King, as well as La Live.“ (Tavener Holmes 1991, S. 78).

⁶⁸⁰ Jean Starobinski beschreibt, meines Erachtens richtig, die Geltung der Kleidung („indices vestimentaires“) im Sinne eines „Système de signes“ für die französische Gesellschaft auch nach dem Tod Ludwigs XIV.: „N'allons pas croire que le rococo fut une époque désordonnée. Ce monde connu des hiérarchies, des règles, des oppositions significatives. Même s'il fut relativiste et sceptique à l'égard des codes, il respecta assez bien un système de valeurs codées.“ (Jean Starobinski, *Le Rococo*, in: Rose-Marie Fagolle (Hg.), *La Mode en France 1715-1815. De Louis XV à Napoléon I^{er}*, Ausstellungskat. Kyoto, 1990, S. 14-15). Damit geht einher, daß das Wissen um diese Zeichen auch ihren Mißbrauch förderte, etwa durch das Vorspiegeln eines höheren sozialen Status durch eine entsprechend kostbare Kleidung.

⁶⁸¹ Vgl. die Beschreibung verschiedener Modestile im 18. Jahrhundert, ohne auf soziale Implikationen einzugehen bei François Boucher, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1996, S. 257-281; Gilberte Vrignaud, *Vêtire et parure en France au dix-huitième siècle*, Paris [u.a.], 1995, zur Mode im 18. Jahrhundert und zur präzisen Bestellung von Kleidungsstücken, S. 31-54 („Le vêtement“). Siehe u.a. auch Madeleine Delpierre, *Se vêtir au XVIIIe siècle*, Paris, 1996, S. 23-27; Annemarie Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Wien [u.a.], 2001, S. 183-213 („Welt- und Menschenbild als Basis der Gewandgestaltung“) zum 18. Jahrhundert und mit guter Bibliographie zum Thema; ferner Ribeiro 2002, S. 15- 49 („I. The Dominance of France: 1715-1740“); zur Urbanität von Gesellschaft und Mode im frühen 18. Jahrhundert: Entwistle 2000, S. 96; siehe auch generell DeJean 2005. Indes sind die Ergebnisse dieser Arbeiten auch dahingehend zu hinterfragen, daß sie zu einem sehr großen Prozentsatz auf den Kostümdarstellungen in Genremalereien und Porträts der Zeit basieren

⁶⁸² Lapeyre 1747, S. 49.

wichtigsten Elemente aristokratischer Lebensweise schlechthin.⁶⁸³ Das Spiel mit äußeren Standesattributen und die Überprägung sichtbarer Standesgrenzen durch Luxuskonsum führt allerdings zu der Frage, ob feinste hierarchische Unterscheidungen anhand äußerlicher Merkmale wie Mode oder Gestik in einer Zeit möglich sind, in der Mitglieder der Hofgesellschaft, der städtischen Aristokratie oder des reichen Bürgertums ein und dasselbe Lebensideal verfolgen? Wenn alles im sozialen Verkehr auf der Erscheinung aufbaut, wird sich dann nicht auch dessen Abbild – das *tableau de mode* – dieses Mittels bedienen? Wird nicht der Betrachter des *tableau de mode* zwangsläufig über den gesellschaftlichen Stand des Bildpersonals im Unklaren gelassen?⁶⁸⁴

Modetheorie

Über den soziologischen Aussagewert und die Mechanismen von Mode – hier gleichgesetzt mit der Kleidung, allerdings oftmals im Sinne eines allgemeinen „Trends“ gedacht – sind eine Reihe bedeutender Arbeiten erschienen.⁶⁸⁵ Vor dem Hintergrund des immanenten Wissensverlustes zeigen die Versuche die Unsicherheit, mit der die Forschung bislang diesem Thema gegenüberstand. Bereits 1904 hatte Georg Simmel die allgemein gültige und auf alle westlichen Gesellschaften anzuwendende Formel von der Mode als einer möglichen Form der Nachahmung und sozialer Gleichsetzung aufgestellt: Mode vereine die Angehörigen einer sozialen Klasse und hebe diese gleichzeitig von den anderen Klassen ab. Um den elitären Charakter ihrer sozialen Klasse aufrecht zu erhalten, initiiere die Elite ständig neue Moden, sobald die „Masse“ in dem Wunsch, diese äußerlichen Klassenmerkmale zu zerstören, die Moden der Elite zu imitieren beginne. Dieser Prozeß

⁶⁸³ Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Paris, 1989 [2. Aufl.], S. 59; Daniel Roche, *The culture of clothing: dress and fashion in the ancien régime*, Cambridge, 1999, S. 184-220 („The triumph of appearances: nobilities and clothing“). Siehe auch Frédérique Lefèvre-Falguières, *La noblesse de cour aux XVII^e et XVIII^e siècles. De la définition à l'autoreprésentation d'une élite*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 92: „Les apparences fondent souvent l'existence sociale et l'appartenance à une élite.“

⁶⁸⁴ Festzuhalten ist, daß der Gebrauch und die Zurschaustellung von Luxus – wie auch im *tableau de mode* – in diesem Sinne also keineswegs sozial neutral ist (vgl. Daniel Roche, *Between a 'moral economy' and a 'consumer economy': clothes and their function in the 17th and 18th centuries*, in: Robert Fox und Anthony Turner (Hg.), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris*, Aldershot, 1998, S. 219-229).

⁶⁸⁵ Für Untersuchungen von Mode und Kleidung vor dem Hintergrund sozialtheoretischer Abhandlungen siehe zum Beispiel: Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, 1970 [Erstausgabe 1899], S. 110-123 („VII. L'habillement, expression de la culture pecuniaire“); Vanni Codeluppi, *Sociologia della moda*, Mailand, 1996, S. 21-31 („2. Le principali teorie sulla moda“); Entwistle 2000, hier besonders Kapitel 2 („Theorizing Fashion and Dress“), S. 40-77, mit einem Überblick über die verschiedenen soziologischen und anthropologischen Forschungsansätze seit Georg Simmel; ferner Diane Crane, *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago [u.a.], 2000, vor allem zum 19. und 20. Jahrhundert, hier mit einer exzellenten Bibliographie zu diesem Thema. Die Aufsätze in dem Kolloquiumsband „Vêtue & Pouvoir: XIII^e - XX^e siècle“, hg. von Christine Aribaud und Sylvie Mouysset (Toulouse 2003) beleuchten dieses Thema, ohne allerdings auf Frankreich im 18. Jahrhundert einzugehen.

beschleunige sich mit zunehmendem Wohlstand der Gesellschaft.⁶⁸⁶ Die „Theorie der Nachahmung“ geht davon aus, daß Mode „natürlicherweise“ an der Spitze der „sozialen Leiter“ beginnt und dann von den unteren Klassen übernommen wird, „in an attempt to copy or emulate their ‚betters‘.“⁶⁸⁷ McKendrick untersuchte anhand dieser generell gehaltenen Idee der Nachahmung das Konsumentenverhalten im England des 18. Jahrhunderts.⁶⁸⁸ Allerdings blieb er – so Joanne Entwistle im Jahr 2000 – eindeutige Antworten darüber schuldig, wer innerhalb dieser „Spitze“ oder auch Elite als eigentlicher Trendsetter zu identifizieren ist: War es der Hof, der König, die Aristokratie oder vielleicht die „new bourgeoisie“, die Moden erfand und Trends setzte?⁶⁸⁹ Noch im 17. Jahrhundert vertrat man die Auffassung, daß Moden zu den ureigensten Erfindungen der „grands seigneurs“ gehörten, also ausgewiesene Domäne des Hofes waren: „Les modes meurent avant de naître, et toutes les personnes de qualité ont à peine commencé à suivre une mode que les Singes de la Cour, les font avortées, parce que les grands Seigneurs les quittent aussitôt pour en prendre d’autres, et c’est pourquoi les Bourgeois qui croient d’être à la mode ne le sont jamais.“⁶⁹⁰ Vergleichbare Ansichten wurden auch noch von Marivaux (1728) in Anlehnung an die Komödie vertreten: „Dans la Femme de qualité, l’habillement, la marche, le geste & le ton, tout est formé par les graces; mais ces graces là, la nature ne les a point faites; [...] ces sont des graces de hazard, d’après coup, que le vanité des Parens a

⁶⁸⁶ Georg Simmel, *Fashion*, in: *American Journal of Sociology*, Bd. 62, Nr. 6, 1957, S. 541. Der Originaltext wurde im Oktober 1904 im „International Quarterly“ in New York abgedruckt und bezieht sich vor allem auf die kapitalistische und industrialisierte Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert. Daß Mode den Status seines Trägers symbolisiert, ist heute von Kostümhistorikern wie auch Soziologen gleichermaßen akzeptiert; siehe hierzu E. Tseëlon, *Fashion and the Signification of Social Order*, in: *Semiotica*, Bd. 91, Nr. 1-2, 1992, S. 1, mit einem Verweis auf weiterführende Literatur zu diesem Thema. 1899 hatte Thorstein Veblen diese Idee bereits in seinem Buch „Theory of the leisure class“ aufgestellt (vgl. Veblen 1970).

⁶⁸⁷ Entwistle 2000, S. 98.

⁶⁸⁸ Mc Kendrick, *Commercialization and the Economy*, in: N. McKendrick, J. Brewer und J.H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of the Eighteenth-Century*, London, 1983, S. 9-146; für eine Untersuchung des bürgerlichen Konsumverhaltens im Deutschland des 18. Jahrhunderts siehe: Daniel L. Purdy, *The tyranny of elegance. Consumer cosmopolitanism in the era of Goethe*, Baltimore, 1998, hier vor allem S. ix-xv.

⁶⁸⁹ Für eine kritische Sicht auf die Idee der „Emulation“ siehe Entwistle 2000, S. 99-101. Vgl. auch Daniëlle Allèrès’ Untersuchungen zum Luxus, in der die Autorin die Problematik simplifizierend auf folgende Formel reduziert: „La mode se fait à la cour, se transmet par les courtisans et est imitée par toutes les classes désireuses de se distinguer socialement.“ (Daniëlle Allèrès, *L’Empire du luxe*, Paris, 1992, S. 113; siehe auch a.a.O., S. 124). Für Marivaux zum Beispiel war es naturgemäß der Adel, der auf Grund seiner „supériorité culturelle“ tonangebend und Mode bildend war. Wenngleich es dem *bourgeois* nicht möglich sei, sich die subtilen und profunden Attribute wie „l’air“, „l’éducation“, „les grâces“ oder auch der „hauteur et modestie“ und somit die wahre *apparence* des Adels anzueignen, so muß Marivaux zugeben, daß dieser durchaus die Kleidung des Adels zu imitieren verstehe (siehe Marivaux 1728, S. 14 und S. 45; hierzu ausführlich: Laurence Croq, *Les bourgeois de Paris au XVIII^e siècle. Identification d’une catégorie sociale polymorphe*, Villeneuve d’Asq, 2000, S. 112, Anm. 578.)

⁶⁹⁰ *Mercure galant*, 1673, zitiert nach Roger-Armand Weigert, *The Art of Dressing like a gentleman – L’Honnête homme ou L’Art de plaire à la Cour*, s.l., s.d. [in: *United States Lines Paris Review*] [S. 4]. Dieser Idee folgt Julie Ann Plax in ihrer Argumentation zu Watteau: Plax 2002, S. 117. Siehe hierzu auch die Karikatur vom Comte de Caylus nach Charles Coypel – „Singes habillés à la mode“ (ca. 1725-1730) <Abb. 129> –, die vor diesem Hintergrund nicht nur im Sinne der *Singeries* zu werten ist, sondern auch das Nachäffen aristokratischer Lebensart durch andere Schichten anvisiert (vgl. Lefrançois 1994, S. 425).

commencée, que l'exemple & le commerce aisé des autres Femmes ont avancées, & qu'une étude de vanité personnelle a finies. Graces ridicules aux gens raisonnables, attirantes pour les jeunes gens, imposantes pour le peuple, inimitables aux Bourgeoises, quoique toujours copiées par elles; voisines du mal dont elles applanissent les voyes, & peut-être le chef-d'œuvre de l'orgueil.⁶⁹¹

Es wird deutlich, daß bestimmte Moden in einem ausgewählten sozialen und kulturellen Umfeld als nicht zu debattierende Standards empfunden wurden. Dies galt für die urbane Gesellschaft in Paris mit ihrer offensichtlichen Orientierung am Hof in besonderem Maße. Adelstraktate wie Nicolas Farets „L'Honnête Homme ou L'Art de Plaire a la Cour“ wiesen schon im 17. Jahrhundert Frauen wie Männer gleichermaßen an, sich über die aktuelle Mode zu informieren, einer Mode „qui étant autorisé par les plus grand approuvés d'entre les grands et honnestes [*sic*] gens sert comme de luy à tous les autres.“⁶⁹² Als Statussymbol und sichtbares Mittel zur Einordnung ihres Trägers in die gesellschaftliche Hierarchie konnte die Kleidung nur so lange „funktionieren“, wie das Klassensystem stabil und ungestört blieb. Die Tendenz der frühen Neuzeit, im städtischen, bürgerlichen Milieu Wege aufzuzeigen, die, zumindest was den Lebensstil betraf, erlaubten, mit dem Adel gleichzuziehen, verhinderte den einstigen, umfassend gültigen sozialen Aussagewert der Mode. Nach 1600 wurde etwa den Domestiken seitens des Adels erlaubt, der Mode näher zu folgen, was von vielen Zeitgenossen sehr kritisch angemerkt wurde, da man nun nicht mehr unterscheiden konnte, wer Herr und wer Diener war.⁶⁹³ Philosophen und Moralisten sahen in dieser Form der Nachahmung („Emulation“) die natürliche und kosmologische Ordnung des Universums gestört.⁶⁹⁴ Welche Folgen diese Nachahmung für das ausgeklügelte Gesellschaftssystem des *Ancien Régime* hatte, führt der Comte de Caylus – der selbst kein Anhänger übertriebener Eitelkeiten war – in einer Radierung, die er nach einer Zeichnung von Charles-Antoine Coypel anfertigte, überspitzt für die Zeit der *Régence* in Frankreich vor. Der „aktuellen“ Mode vom Februar 1726 („Modes de février 1726“)

⁶⁹¹ Marviaux 1728, Bd. 2, S. 507; im gleichen Sinn a.a.O., S. 482-483.

⁶⁹² Zitiert nach Weigert s.d., [p.2]. Daniel Roche verweist darauf, daß der *bonnête homme* im 17. Jahrhundert zunächst extravagante Kleidung und Accessoires ablehnte und einen mittleren Weg definierte, der sowohl von den *grands* wie auch vom Bürgertum akzeptiert wurde: „Ils [die *bonnêtes gens*] obéissent aux lois de la modération. Faret [...] insère cette réflexion dans la réorientation bourgeoise et curiale du modèle des civilités.“ Faret habe dem *bourgeois* den Hof, dessen Regeln und Moden man kennen müsse, als Krönung der gesellschaftlichen Hierarchie dargestellt (vgl. Roche 1989¹, S. 58). Eine interessante Arbeit, die den Einfluß von Verhaltenstraktaten auf den Mode- und Luxuskonsum und somit auf die Statuswahrung der englischen Elite des 16. und 17. Jahrhunderts beleuchtet, bietet A. Bryson: „Renaissance writings on manners, in representing deportment and demeanour as a rhetoric of status which 'represented' inner noble virtues and 'civil' distance from plebejans and brutes, showed the acting of 'natural' superiority to be the essential principle of the 'port and contenance' of the ideal gentleman.“ (Anna Bryson: *The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*, in: L. Gent und N. Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture 1540-1660*, London, 1990, S. 153).

⁶⁹³ Tseïlon 1992, S. 2-3.

⁶⁹⁴ Entwistle 2000, S. 98.

<Abb. 130> wird die Mode aus dem Jahr 1714 gegenübergestellt. Waren zur Zeit Ludwigs XIV. Herr und Diener noch in Kleidung und Auftreten deutlich voneinander zu unterscheiden, so imitiert der Diener seinen Herrn knapp ein Jahrzehnt später perfekt. Einzig der Degen hat als sichtbares Zeichen seines höheren Standes überlebt.⁶⁹⁵

Die Möglichkeiten, welche die Kleidung dem Betrachter zur sozialen Zuordnung gibt, sind angesichts einer Kultur der Nachahmung im Milieu der Pariser Elite besonders differenziert zu hinterfragen. Verfolgt man die Beharrlichkeit, mit der de Troy seine männlichen Protagonisten mit den Attributen Degen und roten Absätzen versieht, um sie rein äußerlich als „Cavalier“ zu beschreiben, so ist die Frage nach dem Sinn solcher Informationen für die Bilderzählung und den Rezipienten besonders dringlich, da diese Details von keinem anderen Maler von Modegemälden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergleichbar ins Bild gesetzt wurden. Degen und rote Absätze helfen dem Betrachter in einem ersten Schritt, die Szene im Milieu hoffähiger Edelmänner zu lokalisieren. Zwanzig Jahre später hat sich die eigentliche Bedeutung dieser ständischen Attribute überlebt: Zeitgenössische Berichte über den inflationären Gebrauch von Degen in allen Bevölkerungsschichten verdeutlichen, daß die Identifizierung des Liebhabers als adeliger Kavalier in de Troys Gegenständen demnach nur vordergründig von Bedeutung ist. Viele, so schrieb M. de L.P.Y.E. [Lapeyre] in „Le Mœurs de Paris“, würden die Möglichkeiten nutzen, die die Mode zur Vortäuschung eines Standes bereithielt, der dem Träger eigentlich nicht zukomme: „Tout le monde à Paris porte l'épée, Routurier [*sic*] comme Gentilhomme; il faut la prendre nécessairement lorsqu'on met la bourse, ou avoir les cheveux flottans [*sic*], c'est par la qu'on se distingue des Laquais. [...] Un homme qui a un habit noir peut passer à Paris partout, ce qu'il ne ferait point avec un habit galonné. [...] Tout le monde est égal à Paris, à l'exception des Seigneurs de la première volée [...].“⁶⁹⁶ Das Wissen darum, daß am Versailler Hofe nur diejenigen vom Wachpersonal in die Grands Appartements vorgelassen wurden, die einen Degen trugen, und daß aus diesem Grund zahlreiche Händler diese „adeligen“ Attribute am Hofe zum Verleih anboten, führt den Betrachter bei der Identifizierung des Bildpersonals im Modegemälde zunächst in eine Sackgasse.⁶⁹⁷ Der Degen bleibt zwar, wie von Lapeyre beschrieben, das entscheidende

⁶⁹⁵ Lefrançois 1994, S. 430-431 (D. 36). Beigetragen zu dem überaus hohen Stellenwert, den die Mode schließlich im 18. Jahrhundert als elitenbildendes Element einnahm, haben vor allem auch die in Frankreich seit den 1670er Jahren in großer Auflage kursierenden *gravures de mode*. Siehe hierzu Kapitel II.1.

⁶⁹⁶ Lapeyre 1747, S. 148-149; siehe zu diesem Zitat auch Yves Durand, *Les Fermiers Généraux au XVIII^e siècle*, Paris, 1996, S. 201.

⁶⁹⁷ Ähnliche vestimentäre Phänomene, die sich in einer anderen Form von Uniformität äußerten, sind auch bei anderen gesellschaftlichen Gruppen bezeugt. Van der Schueren konnte aufzeigen, daß in vielen Fällen der geistliche Stand im 17. und 18. Jahrhundert durch eine einfache Kostümierung vorgegeben wurde, um wirtschaftliche und soziale Vorteile zu erzielen, die dem Klerus vorbehalten waren. So diente vielen der kleine Kragen der „petits abbés“ als einfache Eintrittskarte in die Häuser der Großen (Van der Schueren 1991, S. 212).

Attribut, daß den Herrn vom Diener, den Müßiggänger vom Arbeiter trennt. Innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Zirkels – dem der städtischen Elite – ist die ständische Aussagekraft des Merkmals einstigen Ritterstolzes, nun zu einem Modeaccessoire verkommenen, nahezu verschwunden.

Nachahmung in größerem Stil, das heißt in einer perfekten Kopie nicht nur von Kleidungsstypen und -stilen, sondern auch in der Kostbarkeit und dem Aufwand der Materialien, setzte einen großen finanziellen Spielraum voraus. Dieser hatte sich zu Beginn der 1720er Jahre durch die Spekulationen mit Aktien der 1719 gegründeten „Compagnie des Indes“ und des Papiergeldes, das der schottische Wirtschaftstheoretiker, Leiter der Staatsnotenbank (ab 1719) und Generalkontrollleur der Finanzen (ab 1720), der in Schottland geborene John Law (1671-1729), erfunden hatte, für etliche Beteiligte vollkommen verschoben. Caylus' Radierung ist somit auch eine kritische und amüsante Reaktion auf die Störungen der sozialen Ordnung, wie er sie in Paris hatte miterleben können. Letztendlich waren es nur Wenige, deren wirtschaftliche Grundlage durch die Spekulationswelle dergestalt verändert wurde, daß sie sich vom Diener zum Herrn aufschwingen konnten.⁶⁹⁸ Zahlreiche Erlasse, mit denen die Regierung gerade in dieser Zeit Bediensteten das Ablegen ihrer Livreen bzw. den Austausch mit einer aufwendigen, sprich luxuriösen Kleidung während der *Régence* verbot, zeugen von der aufmerksamen Wahrnehmung der sich darin manifestierenden gesellschaftlichen Umbrüche.⁶⁹⁹ Die Geschichte hält zahlreiche Versuche seitens der Herrschenden bereit, solchen Wandlungen

160 („[Des Petits abbés] qui se servaient du petit collet comme un passeport auprès du grands et des nobles.“); siehe auch a.a.O., S. 162: „[...] l'uniformité des manières des petits abbés détourne les critères de la distinction sociale, basés sur l'apparence, qui est l'un des premiers enjeux dans une société stratifiée et stratifiante.“

⁶⁹⁸ Die Scharade wird jedoch in den Modegemälden nicht bis zum Äußersten getrieben: Keineswegs helfen die in der Theater- oder Romanliteratur beliebten Verwechslungskomödien, in denen Diener und Herr für ihre Liebesabenteuer ihre Kostüme tauschen, dem weiteren Verständnis der Szenen. Die für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung in der Komödie notwendige Rückverwandlung des vermeintlichen Dieners in den Herrn, beziehungsweise die Wiedereinnahme der niederen Stellung durch den Diener durch den Austausch der geborgten Kleidung, ist das entscheidende erzählende Element, das im Modegemälde nicht dargestellt werden kann. Siehe zu dieser Thematik: Dorothea Klenke, *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt am Main [u.a.], 1992; generell zur Dienerschaft im *Ancien Régime*: Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, 1981.

⁶⁹⁹ Siehe zu diesem Punkt Edgar Faure, der in seiner Arbeit das Bankensystem des Schotten Laws untersucht. Faure zitiert die „Ordonnance“ des Königs vom 28. Dezember 1719 aus Jean Buvats „Journal de la Régence“, Bd.1, S. 474 (Edgar Faure, *La banqueroute de Law, 17 juillet 1720*, Paris, 1977, S. 247). In den Sittenkomödien des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts wird diese Emanzipierung des Dieners von seinem Herrn dahingehend beschrieben, daß Herr und Diener schließlich zu ebenbürtigen Rivalen in den Liebesabenteuern werden. In den Komödien Dancourts zum Beispiel „ist sowohl die herkunftsmäßige als auch die moralische und die intellektuelle Differenzierung zwischen Herr und Diener aufgehoben. [...] Sobald der Diener den Habitus und das savoir faire seines bereits arrivierten Herrn ausreichend studiert hat und ihm an Einfallsreichtum gewachsen ist, kann auch er sich aus seiner subalternen Position lösen.“ (Klenke 1992, S. 195; ausführlich zu diesem Punkt a.a.O., S. 190-201 („IV.3.2. Die Auflösung des Antagonismus von Herr und Diener“).

durch Luxus- oder Aufwandsgesetze zu beugen.⁷⁰⁰ Diese dienten dazu, die soziale Distanz zwischen den einzelnen Ständen auch visuell aufrecht zu erhalten, wobei nicht so sehr der Modestil, als vielmehr die Materialien und die Qualität der Kleidung reglementiert wurden. Die zahlreichen, oftmals wiederholten Erlasse sowie die nachfolgenden Verschärfungen zeugen allerdings auch von dem tatsächlich geringen Einfluß der „loix somptuaires“ auf das Verhalten der Bevölkerung.⁷⁰¹

Aufbauend auf Thorstein Veblens „Theory of the leisure class“ (1899) und der dort formulierten Idee von einer „conspicuous consumption“, das die Elite zur Distanzierung von den arbeitenden Schichten kultivierte, entwickelte Quentin Bell (1976) das Konzept des „Somptueux“, das in dem Zusammenhang von Bedeutung ist. „Pracht“ und „Aufwand“ vermitteln für den Elitenteilnehmer zwei essentielle Dinge: Erstens korrespondiert der getriebene Aufwand in Modedingen, wie auch in anderen Bereichen des Konsums, mit dem finanziellen Status des Trägers. Zweitens weist er diesem auf Basis des Äußeren einen (zunächst fiktiven) höheren Rang zu: „L'excès ostentatoire est l'arme la plus sophistiquée à la disposition de l'homme du monde. C'est un défi à la norme, qui permet de séparer l'individu excessif de la multitude, et marquer ainsi son appartenance à une élite.“⁷⁰² Wenn zu den Idealen einer aristokratisch geprägten Elite an erster Stelle die

⁷⁰⁰ Generell zur Luxusdebatte und vor allem zu den Änderungen in der Wahrnehmung vom Luxusaufwand der herrschenden Schichten, siehe u.a. Ulrich-Christian Pallach, *Auktionen und Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Luxusmarkt des französischen Ancien Régime*, in: *Francia*, Nr. 8, 1980, S. 648-666; R. Galliani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire: étude socio-historique*, Oxford, 1986 (SVEC, Bd. 268); Ulrich-Christian Pallach, *Materielle Kultur und Mentalitäten im 18. Jahrhundert (Wirtschaftliche Entwicklung und politisch-sozialer Funktionswandel des Luxus in Frankreich am Ende des Ancien Régime)*, München, 1987; Natacha Coquery, *L'hôtel aristocratique: le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1998; Showlin 2000; Edward Hundert, *Mandeville, Rousseau and the Political Economy of Fantasy*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 28-40; ferner Laurence Fontaine, *The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 89-102.

⁷⁰¹ Daß es sich bei den „Loix somptuaires“ um eine Möglichkeit handelt, mit der der Staat sowohl die soziale Ordnung aufrecht erhalten wollte, wie auch gleichzeitig den Adel dem bei Simmel beschriebenen Kreislauf des Wettlaufes um die Vorherrschaft in der Mode zu entziehen, zeigt Jeanny Aubaud für Frankreich bereits für die 1660er Jahre auf. Zu Beginn der persönlichen Regierungszeit Ludwigs XIV. verbietet der Staat auch dem Adel einen übertriebenen und ruinösen Lebensstil (Jeanny Aubaud (Hg.), „*Le revolte des passemens*“: *Pamphlet satirique édité à Paris en 1661 en réponse aux Edits somptuaires de 1660, Publication de l'Association Les Dentellières du Sud-Ouest*, Toulouse, Nr. 1, Seysses, September 1999). Zumindest im 17. Jahrhundert bis zur *Régence* gab es neben Fragen der sozialen Hierarchie rein politische Gründe wie Kriegsausgaben, die einige dieser Aufwandsgesetze initiierten. Siehe allgemein zu Frankreich Étienne Giraudas, *Étude historique sur les loix somptuaires*, Université de Poitiers, Faculté de Droit, Poitiers, 1910, S. 76-104 („Temps modernes“; Exemplar der BnF mit Fehlstellen); Marthe Lériget, *Des Lois et impôts somptuaires, Dissertation Université de Montpellier, Faculté de Droit*, Montpellier, 1919, S. 97-103; siehe auch E.B. Hurlock, *Sumptuary Law*, in: M.E. Roach und J. Eichler, *Dress, Adornment and the Social Order*, New York, 1965, S. 295-301, und Roche 1989¹, S. 54-56 („Modes et lois somptuaires“). Relativ früh im 18. Jahrhundert – in den 1720er Jahren – wird dieses Mittel nicht mehr angewendet (vgl. Mathieu Marraud, *La noblesse de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000, S. 371).

⁷⁰² Quentin Bell, *Mode et société, essai sur la sociologie du vêtement, übers. aus dem Engl. von Isabelle Bour*, Paris, 1992, S. 212; zu der Idee des „Somptueux“ siehe a.a.O., S. 25-59, vor allem S. 33: „Un costume de ce genre, dans la mesure où sa somptuosité est manifeste, marque l'appartenance de celui qui le porte [...] à la classe de loisir ; il prouve, du moins, qu'on peut, pour un instant, « faire semblant » d'y appartenir.“

„Erwerbslosigkeit“ oder auch das „far niente“ gehören, also die Befreiung von der körperlichen Arbeit und die Möglichkeit, den größten Teil seiner eigenen Zeit dem eigenen Vergnügen zu widmen, gewinnt eine Mode, die jedwede körperliche Betätigungen an sich unmöglich macht, darüber hinaus an Bedeutung. Die in den 1720er Jahren in der Damenmode aufkommenden *Paniers*, von de Troy zum Beispiel in „La Déclaration d’amour“ (Potsdam) <Abb. 8> dargestellt, sind das wohl deutlichste Beispiel für die von Bell angeführte Idee einer „gaspillage ostentatoire“ und der „Verdammung“ ihrer Trägerin zur Untätigkeit. Gegen diese Mode gerichtete, nachfolgend vorgebrachte Argumente waren, neben den hohen Kosten für ihre Herstellung – auf Grund ihrer ausladenden Form mußten weitaus mehr Meter kostbaren Stoffes verwendet werden als für andere Schnittmuster – vor allem die Tatsache, daß die Damen nur mit Hilfe der Dienerschaft angezogen werden konnten und man allein auf das Ankleiden viel Zeit verwenden mußte.⁷⁰³ Dieses konnten sich zwar nur diejenigen leisten, die frei von alltäglichen Beschränkungen waren, jedoch, so der *Mercur de France*: „Les Dames n’en veulent pas démordre; les paniers, (...), sont toujours fort à leur gré; elles les chérissent extrêmement, & il n’y a pas jusqu’aux servantes qui ne sçauraient [*sic*] aller au Marché sans panier.“⁷⁰⁴ Daß mit der gegen die Reifröcke vorgebrachten Kritik die Vorrechte der Aristokratie – Erwerbslosigkeit; Renteneinkommen; etc. – im Kern getroffen werden, wird im Folgenden dann in der allgemeinen Luxuskritik deutlich werden, die schließlich in einer generellen Sozialkritik an den herrschenden Schichten mündet.⁷⁰⁵ Mode und Luxus dienten einst der

⁷⁰³ Eine anonym verfaßte Streitschrift verweist auf die aktuellen Diskussionen zu den *Paniers* in einer fiktiven „Assemblée de femmes“, in der „Madame la Présidente“ das Recht der Frauen auf diese Mode verteidigt. Siehe hierzu: Anonymus, *L’Apologie ou la Defense [*sic*] des paniers*, Paris, [12. September] 1727; zu den Karikaturen auf die *Paniers*: Blum 1910, S. 102-104. Thorstein Veblen verweist in diesem Zusammenhang auf die hochhackigen Schuhe oder Pantoffeln der Damen in der Zeit Ludwigs XV.: „La chaussure qui brille parle de loisir obligé; elle en dit bien plus long avec un talon Louis XV, car il saute aux yeux qu’on ne peut, ainsi juchée, se permettre le plus simple travail manuel, même s’il y a d’urgence.“ (Veblen 1970, S. 112-113) Als ein Merkmal galanter Personen beschreibt das „Dictionnaire“ von Antoine Furetière das Schuhwerk: „Les gens qui font profession de galanterie, ont toujours grand soin que leur chaussure soit propre, mignonne, &c.“ (Furetière 1727, ohne Seitenzählung („Chaussure.f.f.“)).

⁷⁰⁴ *Mercur de France*, März 1729, S. 611.

⁷⁰⁵ Unter ähnlichen Aspekten konnte Mimi Hellman die Möbelproduktion des 18. Jahrhunderts überzeugend als „social actors that both facilitated and [...] monitored the leisure acts of privileged society“ interpretieren. Form und Funktion von Möbelstücken waren einerseits so gestaltet, um gesellschaftliche Aktivitäten wie Essen, Lesen, die Unterhaltung oder auch Schreiben zu erleichtern und eine wohl einstudierte, künstlich-zivilisierte „Natürlichkeit“ zu konditionieren; andererseits limitierte und strukturierte das Möbeldesign Verhaltensabläufe und die Erscheinung von Individuen nach spezifischen kulturellen Normen sozialen Betragens (Hellman 1999, vor allem S. 422-432; zum angegeben Zitat siehe a.a.O., S. 416). In ihrem Aufsatz geht Hellman über den einfachen Besitzgedanken hinaus: „[...] decorative objects conveyed meaning not simply through possession but also through usage, through spatial and temporal complicity with the cultivated body that produced the appearance of leisured, sociable ease. [...] objects were not simply owned, but performed.“ (a.a.O., S. 417). So nötigten manchen Tischformen wie kleine *tables à ouvrage* ihre Nutzer zu einer graziösen und virtuosen Kontrolle ihrer Bewegungen, zu einer „Performance“, die sich in die Konditionierung gesellschaftlicher Verhaltensformen durch zum Beispiel Adelstraktate einfügt. In Teil III. ihres Aufsatzes hinterlegt die Autorin – recht ungenau – die Möbelproduktion mit der *bonnêteté*-Debatte und der dort geführten Anhaltung zur „Höflichkeit“ und zum Gefallen in der Gesellschaft: „[...] the most

Zuordnung zu einem Stand oder Gesellschaftskreis, waren im frühen 18. Jahrhundert jedoch zu einem bloßen Mittel der Selbstdarstellung geworden.

Angesichts der hier skizzierten Entwicklung innerhalb der städtischen Gesellschaft kann eine Perspektive, welche das Bildpersonal des Modegemäldes einzig mit festgelegten Begriffen wie „Bürgertum“ und „Adel“ zu erklären versucht, letztendlich keine ausreichenden Aussagen befördern. Sie entspricht auch nicht den historischen Tatsachen, denn wie es der Emporkömmling gezeigt hat, kann man keinesfalls von starren Standesgrenzen im *Ancien Régime* sondern von einer partiellen Durchlässigkeit von drittem und zweitem Stand ausgehen; dabei kommt es nicht zu einer Vermischung von Idealen; auch für den neuen, einem bürgerlichen Milieu entstammenden Adel bleiben aristokratische Werte und Moden entscheidend. Es ist der oftmals angeführte Begriff der „Elite“ – im vorliegenden Fall in Paris – in der aristokratische Verhaltensnormen und Moden gelebt, imitiert oder auch erfunden wurden. Und es ist in der in ihrer sozialen Zusammensetzung „diffusen“ urbanen Elite – die Teile des Hochbürgertums und des städtischen Adels, aber auch Mitglieder des Hofes umfaßte – in der die Verbildlichung aristokratischer Ideale stattfindet. Daß die komplexe und differenziert zusammengesetzte Sozialstruktur der neuen Elite in der Erforschung der *tableaux de modes* bislang nicht ausreichend berücksichtigt wurde, führte die Detailanalyse der Bilder, die zu zweifelhaften und oft widersprüchlichen Ergebnissen führen muß, vor Augen.

*

* *

Gemessen an einem gültigen gesellschaftlichen, aristokratischen und wohl auch vestimentären Ideal innerhalb der sozialen Elite war es für die Zeitgenossen der 1720er bis 1740er Jahre schwierig, im alltäglichen Leben Unterscheidungen zwischen Mitgliedern der Hofgesellschaft, der städtischen Aristokratie oder des reichen Bürgertums anhand rein äußerlicher Merkmale vorzunehmen. Damit war der zeitgenössische Betrachter ein Opfer einer der wichtigsten Elemente elitären Lebensstils, der „apparence“ als aristokratischer Lebensweise schlechthin. Dieser „Mehr Schein als Sein“-Effekt hatte sich seit der Renaissance am Hof als „art du paraître“ durchgesetzt und wurde dann in der *Régence* von

important analogy between objects and individuals was that their social strategies had the same fundamental basis: the art of pleasing.“ (a.a.O., S. 436; generell hierzu: a.a.O., S. 432-437; siehe auch das Buch von Leora Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, Los Angeles und London, 1996 (für eine kritische Sicht auf die Arbeit, die den Nutzer von Möbeln zumeist ausblendet: Hellmann 1999, S. 417, Anm. 5).

allen Bevölkerungsschichten gemäß ihrer Wirtschaftskraft angewendet.⁷⁰⁶ „La Mode à Paris est de se refuser à la règle de la vérité, & de se conduire par déguisement, politique & perfidie“, schreibt Lapeyre über seine Zeit, und fügt hinzu: „[...] On use de toutes les feintes, de toutes les subtilités, pour arriver à des nobles emplois [*sic*], à des postes d'honneur.“⁷⁰⁷ Die Unterwerfung eines jeden Mitgliedes der Elite unter die Mode der Zeit war dabei einer der wichtigsten Faktoren für soziale Anerkennung und Aufstieg. Eine „zweifelhafte“, sprich bürgerliche Herkunft in der vom zweiten Stand dominierten Sozialpyramide erforderte erhöhte Anstrengungen, die Zugehörigkeit zu der gesellschaftlichen Elite, mit der Aufnahme in den Adelstand als Ziel des Aufstieges auch äußerlich zu demonstrieren.⁷⁰⁸ Diesen Anstrengungen mußte durch einen entsprechenden Aufwand in Kleidungsfragen entsprochen werden. Wenn allerdings der soziale Umgang wesentlich auf der trügerischen Erscheinung aufbaut, stellt sich die Frage, inwiefern dieser Changeant in Fragen der wahren Zuordnung nicht auch für das *tableau de mode* geltend gemacht werden muß. Wenn die Mode, insofern der finanzielle Spielraum ihres Trägers es zuläßt, die für die Gesellschaft des *Ancien Régime* grundlegenden Kriterien wie Rang und Status aushebelt, sie also neben einem elitären einen gleichmacherischen oder „demokratisierenden“ Aspekt besitzt, dann wird auch ihr gemaltes Abbild für die unterschiedlichsten sozialen Milieus im Mikrokosmos der Elite interessant. „[...] [Je] la tromperai en lui jettant [*sic*] de la poussière aux yeux, elle me prendra à l'aspect de ma décoration pour un gentilhomme & un homme opulent; mes habits seront les garands [*sic*] de mes richesses & de mes titres“, sind nach Lapeyre die charakteristischen Äußerungen eines *Petit-Maître*.⁷⁰⁹ Täuschung und Identifikation liegen in diesem Spiel nah beieinander.

Der Darstellung von Moden im *tableau de mode* kommen demnach verschiedene Aufgaben zu. Daß hier die Mode eine von ihrer sozialen Komponente abgekoppelte Bedeutung, als visueller Hinweis auf die Charaktereigenschaften ihres Trägers – *Coquette* oder *Petit-Maître* – besitzt, hat sich bereits gezeigt (vgl. Kapitel III.2.). Darüber hinaus garantiert sie dank ihrer Aktualität dem Gemälde wie auch dem Künstler in einer von Neuheiten besessenen Gesellschaft eine besondere Aufmerksamkeit, die sonst nur die

⁷⁰⁶ Allérès 1992, S. 113; ausführlich zur *apparence*: Philippe Perrot, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, 1994, S. 6-14 („Towards a History of Appearances“), und S. 15-25 („Clothing's Old and New Regimes“), und S. 89-92; Roche 1989¹; Patrick Bollon, *Une éthique de l'apparence*, in: *Magazine Littéraire*, September 1990, Nr. 280, S. 56-58, zu der Frage der „artifice et de l'illusion“ bei Jean Starobinski, hier mit interessanten Aspekten für die vorliegende Arbeit.

⁷⁰⁷ Lapeyre 1747, S. 55 („Titre III. De la Mode“).

⁷⁰⁸ Roche 1989¹, S. 59; die Gründe für die Nachahmung von Moden werden in der Forschung unterschiedlich gewertet: Der in dieser Arbeit favorisierten Idee, „Bürgerliche“ hätten Mode genutzt, um aristokratisches *savoir-vivre* nachzuahmen, werden wirtschaftliche Gründe und Veränderungen im Konsumentenverhalten entgegengesetzt. Vgl. hierzu die Diskussion bei Entwistle 2000, S. 96-105, vor allem S. 100.

⁷⁰⁹ Lapeyre 1747, S. 157.

Mode selbst oder aber deren Beschreibung in den Zeitschriften und Modejournalen aufweist. In diesem Sinne erweckt die *exactitude* in der Wiedergabe von Stoffen und Accessoires nicht nur das Interesse der Rezipienten, sondern deren Inszenierung im Modegemälde wird zunehmend – entsprechend ihrer gesteigerten Beliebtheit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – selbst zu einem gesuchten „Modeartikel“ auf dem Pariser Luxusmarkt. Zusammen mit Etikette und tradierten Verhaltensmustern ist sie der gemeinsame äußerliche Nenner, durch den sich eine elitäre Gesellschaft erkennt und abzugrenzen versucht. Die Reaktionen der Zeitgenossen auf das Modegemälde können, je nach ihrem sozialen oder auch finanziellen Stand, ähnlich ausgefallen sein. Der Erfolg des *tableau de mode*, sowohl in Paris wie auch am Hofe, erklärt sich demnach auch dadurch, daß letztendlich alle am Lebens- und Modeideal der Zeit teilnehmenden oder ihm zustrebenden Rezipienten sich in diesen Bildern repräsentiert sehen konnten.

Gesellschaftliche Komplikationsschemata wie etwa das Gegeneinander von Bürgertum und Adel, auf dem sowohl die Komödien- wie auch die Romanliteratur einen Großteil ihrer Erzählungen aufbaute, und die in der öffentlichen Zurschaustellung des lächerlichen Parvenüs kulminierte, sind für das Verständnis des *tableau de mode* – was die Bildinhalte betrifft – kaum von Bedeutung. Das Modegemälde läßt bewußt die Entscheidung zwischen „la cour et la ville“ ebenso wie zwischen Aristokrat und Parvenü offen. Angesichts der Tatsache, daß Letztere zu den wichtigsten Kunden der auf den freien Kunstmarkt angewiesenen Künstler zählten, war dies wirtschaftlich opportun. Keinesfalls illustrierten also die Maler des *tableau de mode* soziale Themen der Roman- und Komödienliteratur. Vielmehr wird eine in Sprache und Motivid verwandte Bildgattung „erfunden“, deren thematischer Erfolg in der Literatur und im Theater der Zeit exemplarisch vorgeführt wurde und nun in das Medium der Malerei überführt wird. Dabei nutzt die Malerei gezielt ihre eigenen, medienspezifischen Darstellungsmöglichkeiten. Hierzu gehört es, das Bildpersonal des Modegemäldes gleich dem Bühnen- oder Romanpersonal durch eine detaillierte Beschreibung der Lebensumstände einem sozialen Milieu zuzuordnen. Aufwand und Luxuskonsum, der an den höchsten gesellschaftlichen Kreisen orientiert ist, mit seiner Abhängigkeit von aktuellen Tendenzen in der Mode und Inneneinrichtung, ist auf die tonangebende Elite festgelegt. Dabei ist die „Elite“ einer äußerst dynamischen, anhaltenden Veränderung unterworfen, was ihre konkrete soziale Zusammensetzung betrifft. Die Elite der *Régence* ist keineswegs mehr diejenige, die noch wenige Jahre zuvor unter Ludwig XIV. das gesellschaftliche Leben konditionierte. Sie speiste sich gleichermaßen aus „bürgerlichen“ und frisch nobilitierten wie „adeligen“ Mitgliedern. Welche unterschiedlichen sozialen Perspektiven sich aus dieser besonderen

Zusammensetzung der urbanen Elite für das Verständnis des Modegemäldes ergeben, soll im Folgenden die Diskussion um das *tableau de mode* bestimmen.

IV. Auftraggeber und Sammler von *tableaux de mode* – zum historisch-gesellschaftlichen Kontext

IV.1 *Urbanité* – das *tableau de mode* zwischen „bürgerlichem Bildtypus“ und „ästhetischem Konsens“⁷¹⁰

Im Artikel „François, ou Français“ der *Encyclopédie* (1757) beschreibt Voltaire *politesse* und Galanterie als unverkennbare Bestandteile des französischen Nationalcharakters, die bereits in der Antike den Galliern zuerkannt wurden.⁷¹¹ Nachdem Voltaire den französischen Führungsanspruch in Fragen des *savoir-vivre* unterstrichen hat, bietet er mit der *urbanité* einen Begriff an, der das Besondere der französischen Lebensart kennzeichnet: „Enfin le génie françois est peut-être égal aujourd’hui à celui des Anglois en philosophie, peut-être supérieur à tous les autres peuples depuis 80 ans, dans la Littérature, & le premier sans doute pour les douceurs de la société, & pour cette politesse si aisée, si naturelle, qu’on appelle improprement urbanité.“⁷¹² Ein Auszug aus dem einige Jahre später anonym veröffentlichten Artikel „Urbanité ROMAINE“ der *Encyclopédie* (1765) verdeutlicht, daß der Begriff der *urbanité* ganz generell als ein Synonym für das besondere *savoir-vivre*, die *civilité*, *sociabilité*, *galanterie* und *politesse* der französischen Nation in der Nachfolge des antiken Roms begriffen wurde.⁷¹³ Dieser Ausdruck, so der Autor, finde zwar im allgemeinen nur

⁷¹⁰ Der Begriff „bürgerlich“ wird hier im Sinne von „Stadtbürger“ verwendet. Siehe zur Terminologie: Manfred Riedel, *Bürger, Staatsbürger, Bürgertum*, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Kosellek (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart, 1997. [5. Aufl.], S. 672-725, vor allem S. 678-679; Michael North, *Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit*, in: *Historische Zeitschrift*, Nr. 267, 1998, S. 30, Anm. 2; sowie Axel Flügel, *Wirtschaftsbürger oder Bourgeois? Kaufleute, Verleger und Unternehmer in der Gesellschaft des Ancien Régimes*, in: Hans-Jürgen Puhle (Hg.), *Bürger in der Gesellschaft der Neuzeit. Wirtschaft-Politik-Kultur*, Göttingen, 1991, S. 107-127) zur Klärung des Begriffes „bourgeoisie“ für die Gesellschaft des *Ancien Régime*.

⁷¹¹ Vgl. Voltaire, in: Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 287 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“). Es wird im Folgenden noch genauer auf diesen Beitrag einzugehen sein, der auf einen Wettstreit der Nationen in Fragen höfisch-aristokratischer Lebensart verweist. Siehe hierzu ausführlich Kapitel IV.4.

⁷¹² Voltaire, in: Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 284-286 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“).

⁷¹³ „Urbanité ROMAINE, [...] ce mot désignoit la politesse de langage, de l’esprit & des manieres, attachée singulierement à la ville de Rome. Il paroît d’abord étrange que le mot urbanité ait eu tant de peine à s’établir dans notre langue; car quoique d’excellens écrivains s’en soient servi, & que le dictionnaire de l’académie françoise l’autorise, on ne peut pas dire qu’il soit fort en usage, même aujourd’hui.“ (Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 17 (1765), S. 487-488 („Urbanité ROMAINE, (Hist. Rom.“)); siehe hierzu auch Steigerwald 2001, S. 284). Siehe auch den Beitrag zum „Souper des Romains“ vom Chevalier de Jaucourt, in: Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 17 (1765), S. 418-419 („Souper des Romains, (Antiq. rom.“)). De Jaucourt sieht auch beim *Souper* die Römer als Erfinder einer gelebten Soziabilität, die einzig in dem urbanen gesellschaftlichen Geflecht in Rom möglich war: „[...] le Souper des Romains étoit [...] une assemblée de toute une famille, un rendez-vous de plusieurs amis. Tout y étoit concerté de manière à rendre les choses plus commodes & plus agréables à ceux qui en devoient être [...].“ (a.a.O., S. 418). Siehe in gleichem Sinne auch den Beitrag „Urbanité, f.f.“ bei Furetière 1727, Bd. 4, o. S.; sowie Académie 1740, o. S. („URBANITÉ, f.f.“):

selten Anwendung, denn die Franzosen glaubten fälschlicherweise, „que leurs termes politesse & galanterie renfermoient tout ce que l'on entend par urbanité [...]“. Doch darin irrten die Franzosen, „[parce que] le terme d'urbanité désignant non seulement beaucoup plus, mais quelquefois toute autre chose.“ *Urbanitas* sei bei den Römern ein eigenständiger Begriff gewesen, der „cette politesse d'esprit, de langage & de manières“ beschreibe, die an die Stadt Rom gebunden waren. In Frankreich seien Höflichkeit und *savoir-vivre* dagegen nicht das Privileg einer einzigen Stadt, etwa der Kapitale Paris, sondern des Hofes.⁷¹⁴ *Urbanité* sei mittlerweile eine Qualität, die einen „fond d'honnêteté“ verlange, die sich nicht nur bei den Personen von Stand („les personnes heureusement nées“) finden lasse, sondern gleichermaßen auch erlernt sein wolle. Der Begriff der *urbanité* „a passé au caractère de politesse qui se fait remarquer dans l'esprit, dans l'air, & dans toutes les manières d'une personne [...]. Il en est de cette urbanité comme de toutes les autres qualité; pour être éminentes, elles veulent du naturel & de l'acquis.“⁷¹⁵ Schließlich lasse sich *urbanité* nur durch die Kultivierung von Geist und Sitten und durch die „réflexions & par le commerce des honnêtes gens de la ville & de la cour [...]“ erreichen, ohne die man schnell wieder in den „rohen Urzustand“ zurückfalle.⁷¹⁶

Auch wenn der Begriff der *urbanité* in den Verhaltenstraktaten der Zeit keinen Widerhall fand, um das *savoir-vivre* der französischen *monde* zu kennzeichnen, so scheint er mir geeignet, das *tableau de mode* in der Bandbreite der behandelten Themen für seine Zeit ausreichend zu charakterisieren.⁷¹⁷ Denn das Modegemälde ist – wie von dem

„politesse, que donne l'usage du monde [...]“. Das Wort „Urbanité“ ist seit der ersten Auflage des Akademiewörterbuchs (1694) als Höflichkeit beschrieben; erst ab der zweiten Auflage (1718) wird es mit den Griechen und Römern verbunden (vgl. Académie 1740, o. S. („ATTICISME, f.m.“)).

⁷¹⁴ Die Auseinandersetzung mit dem Begriff *urbanité* erfolgt ab dem 17. Jahrhundert; eine eindeutige Zuordnung zur urbanen Höflichkeit und Galanterie war allerdings noch nicht etabliert; vgl. hierzu Richelet 1680, („Urbanité, f.f.“): „Mot qui est écorché du Latin Vrbanitas [*sic*] qui signifie une raillerie ingénieuse, agreable & polie. Civilité galante. On ne se sert du mot d'Urbanité qu'avec quelque correctif, parce qu'il n'est pas établi.“ Vgl. im gleichen Sinn auch [Thomas Corneille], *Le Dictionnaire des art et des sciences. Par M.D.C. de l'Académie française*, Paris, 1694 („Urbanité.f.f.“). – Daß der Hof zunächst den entscheidenden Einfluß auf die Ausbildung höfisch-aristokratischer Verhaltensweisen im 17. Jahrhundert ausübte, diese allerdings alsbald auch vom urbanen Pariser Milieu geprägt waren, wurde bereits in Kapitel II.1 deutlich.

⁷¹⁵ „[...] Cette qualité prise dans le sens de politesse & de mœurs, d'esprit & de manieres, ne peut, de même que celle du langage, être inspirée que par une bonne éducation, & dont le soin qui y succede. Horace la reçut cette éducation ; il la cultiva par l'étude & par les voyages. [...] il frequenta les grands & fut leur plaisir. [...] lié d'amitié avec [...] tout ce que Rome avoit d'esprits fins & délicats; il n'est pas étonnant qu'il eût pris dans le commerce de ces hommes aimables, cette politesse, ce goût fin & délicat qu'il se fait sentir dans ses écrits. Voilà ce qu'on peut appeler une culture suivie, & telle qu'il la faut pour acquérir le caractère d'urbanité [...]“. (Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 17 (1765), S. 487-488 („Urbanité ROMAINE, (Hist. Rom.)“)).

⁷¹⁶ Darüber hinaus gebe es eine Sorte von *urbanité*, die sich mit der *raillerie* verbinde; bei den Römern sei hierfür Crassus ein wichtiges Beispiel gewesen, „qui avec un talent singulier pour la fine plaisanterie, ait su garder toutes les bienséances qui doivent l'accompagner.“ (Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 17 (1765), S. 487-488 („Urbanité ROMAINE, (Hist. Rom.)“); zur Bedeutung von *raillerie* für die *monde* siehe Kapitel III.3.

⁷¹⁷ Colin B. Bailey behandelt die *tableaux de mode* in seiner Überblicksdarstellung zur französischen Genremalerei bezeichnenderweise unter dem Stichwort Urbanität, in: Bailey/Conisbee/Gaehetgen 2004, S. 21-22: „Mit aller gebotenen Vorsicht könne man die These formulieren, daß die Genremalerei bildliche Darstellungsformen für bestimmte Aspekte der Muße und Häuslichkeit im damaligen Paris entwickelte, daß

Stichhändler, Kunstliebhaber und Kunsthistoriker Mariette beschrieben – von den Zeitgenossen als ein hauptstädtisches Phänomen begriffen worden und wurde im finanzkräftigen, mondänen Milieu der urbanen Pariser Elite angesiedelt.⁷¹⁸ Wie aus der *Encyclopédie* deutlich hervorgeht, wurde die französische *urbanité* im Gegensatz zur antiken, römischen *urbanitas* als die Frucht einer Symbiose gleichermaßen höfisch-aristokratischer wie städtisch-bürgerlicher Einflüsse gewertet. *Urbanité* habe sich einzig in dem engen Zusammenspiel von Adel und *haute bourgeoisie* im engen Raum von Hof und Stadt entwickeln können.⁷¹⁹ Es ist die *Régence*, in der sich innerhalb des urbanen Milieus der Stadt Paris – oder weiter gefaßt, innerhalb der Ile-de-France – ein gesellschaftliches Netzwerk verschiedenster sozialer Gruppen herausgebildet hatte, die als das konstituierende Element der Voltaireschen *urbanité* zu begreifen ist. Wenngleich diese Entwicklung bereits zu Beginn des Jahrhunderts einsetzte, zu einer Zeit, als der Hof auch auf Grund der Frömmigkeit des Monarchen zunehmend an Attraktivität verloren hatte, kannte erst die *Régence* durch die Rückführung der Hofgesellschaft von Versailles nach Paris nach dem Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 eine entscheidende Annäherung städtischer und höfischer Kulturen. Auch die Rückverlegung des Hofes nach Versailles im Jahre 1722 konnte diesen gesellschaftlichen Austausch nicht beenden, der als ein bestimmendes Element die französische Gesellschaft bis zur Revolution von 1789 prägen sollte.

Bisher wurden in der Analyse von Idealen wie der *honnêteté*, der Galanterie oder auch der Libertinage und ihrer Bedeutung für das Modegemälde die gesellschaftlichen Kreise, in denen diese Ideale als nicht zu debattierende Standards galten, ganz generell mit der höfisch-aristokratischen Gesellschaft oder etwa der urbanen „gesellschaftlichen Elite“ identifiziert. Es konnte in den vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit nicht nur eine Weiterentwicklung in der Auffassung gesellschaftlicher Ideale, elitärer Verhaltensweisen und mondäner Moden in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts konstatiert werden, sondern es wurde auch bereits skizziert, inwieweit diese Ideale für unterschiedliche gesellschaftliche Kreise von Adel bis Hochbürgertum bedeutsam wurden. Die Imitation aristokratischen *savoir-vivre* führte hier zu einer Umdeutung überkommener Statussymbole. Darüber hinaus hat sich in der zeitgenössischen Komödien- und Romanliteratur gezeigt,

sie visuelle Entsprechungen zu den Lebensformen der sozialen Elite in der Hauptstadt aufweist und daß sich im Laufe des Jahrhunderts die Resonanz ihrer Thematiken vom Leben in der Aristokratie auf das häusliche Leben der verschiedenen Schichten der Pariser Gesellschaft ausweitet.“ Für eine Verbindung von Höflichkeit und *urbanité* im 17. Jahrhundert siehe: Muchembled 1990, S. 157-158; zu dieser Diskussion Kapitel II.1.

⁷¹⁸ Siehe Mariette 1851-1860, Bd. II, 1853-1854, S. 101; zu Mariette u.a. Barbara Scott, *Pierre-Jean Mariette. Scholar and Connoisseur*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 54-24; siehe hierzu auch Kapitel I.2.

⁷¹⁹ Siehe auch die Einschätzung des Hofes und der Hauptstadt Paris als „bipolares Zentrum der Monarchie“, an dem sich „die sozialen, politischen und kulturellen Eliten des ganzen Landes“ orientierten (Mager 1980, S. 108-109 (3.3. „La Cour et la ville“).

daß sämtliche, auch künstlerische „Äußerungen“ von den Zeitgenossen in das enge ständische Koordinatensystem der Sozialpyramide des *Ancien Régime* eingefügt und nach ständischen Kriterien gewertet wurden. Der historisch belegten, sich in mannigfaltigen Äußerungen der Zeit manifestierenden Gegenüberstellung von Adel und Bürgertum hatte die Literatur der Zeit einen Großteil ihrer Geschichten und Spannungseffekte zu verdanken, und dies trotz oder gar wegen der in der *Encyclopédie* beschriebenen Zusammenführung beider gesellschaftlicher Gruppen im urbanen Klima der Stadt Paris und ihrer gemeinsamen Bedeutung bei der Herausbildung des französischen *savoir-vivre*. Es wird im Folgenden darum gehen, gesellschaftliche Gruppen wie die *bonne société* innerhalb des Mikrokosmos der elitären, urbanen Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts ständisch deutlicher zu differenzieren. Dabei soll die jeweilige Bedeutung bürgerlicher und aristokratischer Mitglieder der *monde* für das *tableau de mode* herausgearbeitet werden.⁷²⁰

Urbanität und Realismus

Der Einfluß urbaner Lebensformen auf die Entwicklung der Genremalerei als der wichtigsten „realistischen“ Kunstgattung wurde ausführlich von Kunstgeschichte und Kunstsoziologie beschrieben. Robert W. Witkin faßt in „Art and Social Structure“ (1995) die gängigen Ideen zusammen und konstatiert Parallelen in der Entwicklung einer „perceptual-realist art“ für verschiedene nationale Malerschulen. „It is easy to see“, schreibt Witkin, „that they are urban cultures with developed middle classes, with merchants, artisans and commercial relations of a more or less sophisticated kind; that they tend to democratic political structures, the progressive erosion of the power of aristocracies and priesthoods; that they develop worldly, relativistic and anthropocentric philosophies [...]. In short, these societies appear to conform to some general notion of a bourgeois social order, societies dominated by practical men of affairs.“ In diesen „bürgerlichen Gesellschaften“ würden alltägliche Gegenstände und „events of sensible reality“ zu Objekten einer besonderen „perceptual attention“. Dem entgegengesetzt stünden „aristokratische Gesellschaften“, „in which the individual is submerged beneath the power and remoteness of princely and priestly authority give rise to formalist styles of art in which that transcendent order is the object of depiction.“⁷²¹

⁷²⁰ Die zweiteilige Fragestellung, in welchem Milieu Kunst entsteht und von welcher Gruppe und zu welchen Zwecken Kunst anschließend konsumiert wird, führt Arnout Balis beispielgebend für die von Bürgertum und Aristokratie gleichermaßen geprägte niederländische Gesellschaft ab dem 15. Jahrhundert an (vgl. Balis 1991).

⁷²¹ Robert W. Witkin, *Art and Social Structure*, Cambridge, 1995, S. 116; siehe generell a.a.O., S. 116-137 („5. Bourgeois Society and Realist Styles of Art“). Witkin bezieht sich explizit auf die Arbeiten von J. Burkhardt („The Civilization of the Renaissance“, Oxford, 1981), L. Martines („Power and Imagination: City-States in

Wilkins Beschreibung entspricht der von Adolph S. Tomars in dem Aufsatz „Kunst und soziale Schichtung“ (1964) beschriebenen Ausprägung „realistischer“ Kunst.⁷²² Im Kontext dieser Arbeit sind die Teile der Tomars'schen Ausführungen von Interessen, in denen der Autor über die Mechanismen von Kunstbesitz für verschiedene gesellschaftliche Gruppen berichtet. Tomars stellt dabei die Gruppen, die wie etwa der Adel ein „korporatives Klassenbewußtsein“ besitzen, der urbanen Gesellschaft gegenüber, die ein „kompetitives Klassensystem“ aufweise. Die erste Gruppe kennzeichne ein „Gefühl der Schichtzugehörigkeit“, „das die statusgleichen Mitglieder einer Gruppe miteinander verbindet [...]. Ein korporatives Schichtbewußtsein wird am ehesten in einer stabilen Gesellschaft mit einem tief in Bräuchen verankerten Schichtsystem anzutreffen sein, in dem der Status durch Geburt determiniert ist.“⁷²³ Im Gegensatz hierzu zeigt sich die urbane Gesellschaft durch ein „kompetitives Schichtbewußtsein“ charakterisiert, in dem es zu einem Wettstreit der einzelnen Mitglieder um Status komme. Dies beruhe auf einem Wandlungsprozeß von einer „rigiden und stabilen, auf Geburt beruhenden“, zu einer „mobilen und wettbewerbsbezogenen, auf monetärem Reichtum basierende[n]“ Gesellschaft, die immer dann beobachtet werden kann, wenn „die jeweilige Gesellschaft hochgradig urbanisiert wurde.“⁷²⁴ Diese „kompetitiven“, gesellschaftlichen Systeme seien durch Modeströmungen gekennzeichnet, in denen einerseits die Eliten bemüht seien, sich von der übrigen Bevölkerung abzugrenzen, während andererseits die unteren Schichten bemüht seien, sich die neuesten Moden der Elite anzueignen.⁷²⁵ Es wird in der Folge

Renaissance Italy“, Hardmondsworth, 1983) sowie auf A. Hauser („Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“, München, 1953). Neben den bildenden Künsten verweist Witkin auch auf die in den Literaturwissenschaften verbreitete Ansicht, das Aufkommen einer „realist characterization and attention to individual biography“ in der Novelle sei an die Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft anzubinden (vgl. a.a.O., S. 119-120). Siehe hierzu auch die Diskussion bei Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main [u.a.], 1960, S. 35-39 („Bürgerliche Interessen“); und Gerhardt Kapner, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*, Wien [u.a.], 1991, S. 114-117 („Auswirkung bürgerlicher Emanzipation auf Inhalt und Form der Werke“). Zur Bedeutung von Urbanität bei der Ausbildung einer realistischen Kunst siehe auch Hauser 1953, S. 1-38; für Marivaux und Watteau: Ronald C. Rosbottom, *Narrating the Regency*, in: *Romance Quarterly (Essays in the French Enlightenment)*, Bd. 38, Nr. 3, 1991, S. 341-353, ferner für die englische Malerei des 18. Jahrhunderts: Bruce A. Watson, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, Köln [u.a.], 1961, mit einem Überblick über die Literatur zu diesem Thema, a.a.O., S. 7-9. Für generelle Fragestellungen einer soziologisch ausgerichteten Kunstgeschichte, zwischen „causal“, „expressive“ und „anecdotal“, siehe Richard Wollheim, *Sociological Explanations of the Arts: Some Distinctions*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1970, S. 574-581; ferner Leila W. Kinney, *Genre: A Social Contract?*, in: *Art Journal*, Bd. 46, Nr. 4, 1987, S. 267-277.

⁷²² Adolph S. Tomars, *Kunst und soziale Schichtung (1964)*, in: Rainer Wick und Astrid Wick-Kmoch (Hg.), *Kunstsoziologie: Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln, 1978, S. 194-212.

⁷²³ Tomars 1978, S. 194-195.

⁷²⁴ Tomars 1978, S. 195-196; Beispiele sind für Tomars „der Wandel der griechischen Gesellschaft von der Polis zur urbanen, hellenistischen Kultur“ und „der Übergang von der Feudalgesellschaft des mittelalterlichen Westeuropa zur modernen europäisch-amerikanischen Gesellschaft.“ Tomars bearbeitet hier die Begriffe des „Realismus und Purismus“, wobei der letztere für die vorliegende Arbeit ausgeblendet wird (hierzu a.a.O., S. 208).

⁷²⁵ Tomars 1978, S. 202-203.

aufzuzeigen sein, inwiefern die Ansicht, das Aufkommen von Realismus in der Kunst sei an urbane, gesellschaftliche Strukturen anzubinden, auch für das Modegemälde Geltung haben kann.⁷²⁶

*Holländisches Genre und Urbanität – ein Vergleichsbeispiel*⁷²⁷

Als „Alltagsbild“ wurde das Genrebild stets vor den jeweiligen sozioökonomischen Hintergrund gestellt und zumeist mit dem Aufkommen eines Bürgertums verknüpft, dem als die entscheidende Rezipientengruppe eine natürliche Affinität zu realistischer Malerei zugeschrieben wurde. Ein Blick auf die Entwicklung des holländischen Genrebildes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestätigt zunächst die skizzierten Entwicklungszüge zur Genremalerei in den kunstsoziologischen Arbeiten, die das Hauptaugenmerk auf den Zusammenhang von Urbanität und „realistischer“ Kunst richten.⁷²⁸ Dementsprechend wird das holländische Genrebild an die Erstarkung wohlhabender, bürgerlicher Schichten

⁷²⁶ Einschränkung hierzu kann bereits konstatiert werden, daß Tomars' Ideen nicht in allen Details mit den bisherigen Erkenntnissen zum *tableau de mode* übereinstimmen: Tomars engt die Funktion der neuen Kunstform des Realismus darauf ein, „eher das Individuum in einem kompetitiven, individualistischen System zu glorifizieren“ anstatt „soziale Idealtypen“ aufzuzeigen (vgl. Tomars 1978, S. 209). Der ausgewählte „Realismus“ des Modegemäldes, das mit der Darbietung höfisch-aristokratischer Werte im anonymen Genrebild eher gesellschaftliche Ideale, etwa durch die Figuren der Komödie, dem Betrachter darbietet, steht diesem Modell entgegen.

⁷²⁷ Der „Gesellschaftsvergleich“ ist bislang in den Geschichtswissenschaften ausgiebig diskutiert worden, wird jedoch eher selten für die Kunstgeschichte herangezogen. Den methodischen Unterbau beschreibt Hartmut Kaelble in seiner als Leitfaden konzipierten Abhandlung „Der historische Vergleich“, in der er sowohl auf die Problematiken, aber auch auf den Nutzen hinweist, den der Historiker aus dem Vergleich zweier oder mehrerer Gesellschaften ziehen kann. Herauszuarbeiten sind hier die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen zwei Gesellschaften, die nicht einer Epoche angehören müssen. Allgemein zu dieser Fragestellung und für weiterführende Literatur: Hartmut Kaelble, *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt [u.a.], 1999; siehe auch einführend: Marc Bloch, *Für eine vergleichende Geschichtsbetrachtung der europäischen Gesellschaften*, in: Matthias Middell und Steffen Sammler (Hg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der ANNALES in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig, 1994, S. 121-167. Vgl. auch Tomars 1978, S. 195-196, der eine Untersuchung von „Parallelen“ befürwortet, die ermöglicht, danach zu fragen, inwiefern „schichtspezifische Bräuche und Institutionen Kunst beeinflussen. B. Aulinger weist darauf hin, daß die soziologische Kunstgeschichte sich auf die „positive Interpretation eines besonderen Stils aus den gesellschaftlichen Verhältnissen“ konzentriert, nicht aber „die Variationen oder das Fehlen dieses Phänomens zu anderen Zeiten oder in anderen Ländern“ überprüfe, „was von ihrem Anspruch der individuellen Erkenntnis her durchaus legitim“ sein könne. Eine „konsequente kunstsoziologische Untersuchung“ – hier am Beispiel des Aufkommens der gotischen „Schönen Madonnen“ im Zusammenhang mit einer neuen Wertschätzung der Frau in der Rittergesellschaft – müsse aber weiterfragen, „ob dieses Phänomen immer bei Veränderungen der gesellschaftlichen Stellung der Frau auftritt“ (Barbara Aulinger, *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*, Berlin, 1992, S. 13). Den Vergleich als Instrument der Soziologie in eine „soziologische Kunstgeschichte“ einzuführen, ist ein Unterfangen, das die vorliegende Arbeit nicht *in extenso* leisten kann. Dennoch bietet der Vergleich von Holland und Frankreich interessante Einsichten für den sozioökonomischen und kulturellen Hintergrund, vor dem das „hohe“ holländische Genre und die *tableaux de mode* entstanden sind. Zu der Frage eines „Kulturvergleichs“, in dem bestimmte kulturelle Praktiken „als soziale Prozesse“ analysiert werden, siehe Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, *Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung*, in: Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka (Hg.), *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, Frankfurt [u.a.], 1996, S. 34-35.

⁷²⁸ Siehe den Aufsatz von Bernd Roeck, *Städtische Gesellschaft und Kunst zwischen Reformation und dreißigjährigem Krieg*, in: Hans-Ulrich Thamer (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 1-26.

in urbanen Milieus angebunden, die nach einem „internationalen Niveau von Eleganz“ strebten, worunter man im allgemeinen den französischen Geschmack verstand.⁷²⁹

Das „Goldene Zeitalter“ der seit der Behauptung gegen die spanische Vorherrschaft insgesamt sieben Provinzen umfassenden Republik der Niederlande beruht nach allgemeiner Einschätzung in erster Linie „auf der ökonomischen wie kulturellen Leistungsfähigkeit der Handel- und Gewerbetreibenden Schichten, und war in erster Linie Ergebnis einer städtischen beziehungsweise bürgerlichen Kultur.“⁷³⁰ Wirtschaftliches und politisches Zentrum dieser entscheidenden Periode war die Provinz Holland, die sich durch ihre reichen Städte und ein machtbewußtes Patriziat auszeichnete und deren gesicherte geographische Lage im Norden der Generalstaaten ihren beständigen Aufschwung im 17. Jahrhundert garantierte.⁷³¹ Das Alltagsleben in den Niederlanden war durch eine „bürgerliche Mentalität“ und bürgerliche Wertvorstellungen wie „erfolgreiche Arbeit, Leistung, Reichtum“ geprägt, mit einer in sozialer Absicherung und Wohlstand, aber keineswegs im Luxus lebenden, „breit gefächerten bürgerlichen Gesellschaftsschicht.“ Selbst innerhalb der politisch führenden Gruppe der Regenten waren diese Werte akzeptiert, die das in Frankreich staatstragende Prinzip der Geburt beziehungsweise der sozialen Herkunft ersetzten. Dies garantierte eine hohe soziale Mobilität innerhalb der niederländischen Bürgergesellschaft mit keineswegs unüberwindbaren Grenzen zwischen den einzelnen Schichten.⁷³²

Es ist hervorzuheben, daß im Gegensatz zu den ländlichen Regionen der Niederlande, in denen der Adel eine wenn auch im Verlauf des 17. Jahrhunderts abnehmende Sonderstellung einnahm, dieser als gesellschaftlicher Stand in den Städten

⁷²⁹ Brieger setzt den eigentlichen Beginn des „bürgerlichen“ Genres im Holland des 17. Jahrhunderts an; in der bürgerlichen Gesellschaft der holländischen Republik sieht er den Hauptrezipienten für die Genremalerei. Das holländische „höfische“ Genrebild, das in der Forschung oftmals als Vorbild des *tableau de mode* beschrieben wird, wird oftmals – ganz im Sinne Briegers – vor allem als ein Bildtypus interpretiert, der bürgerliche Werte und Moralvorstellungen vermittelt (Lothar Brieger, *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München, 1922). Allgemein hierzu: Bachmann 1999, S. 153-156 („Aspekte holländischer Mentalität“); Lombard 2001, S. 33-35; ferner Horst Lademacher, *Nationales Selbstverständnis und bürgerliches Selbstbewusstsein. Zur Malerei der Niederländischen Republik im 17. Jahrhundert*, in: Hans-Ulrich Thamer (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 77-97. Zur Frage des Realismusgehalts der holländischen Genremalerei siehe auch Kapitel I.6.

⁷³⁰ Michael Erbe, *Belgien, Niederlande, Luxemburg: Geschichte des niederländischen Raumes*, Stuttgart [u.a.], 1993, S. 137-138; M. Erbe beschreibt die Konzentration von Wohlstand auf engem Raum, wie er in Holland anzutreffen war. Ein über die Eliten hinausgehender hoher Bildungsstand, religiöse Toleranz wie auch die Möglichkeit zu individueller Entfaltung waren die Grundpfeiler des überragenden Erfolges, obwohl sich die Republik im übrigen fast ständig mit irgendeiner der angrenzenden Mächte im Kriegszustand befand (vgl. a.a.O., S. 139-147).

⁷³¹ Vgl. Günter 1991, S. 20-22.

⁷³² Siehe die Untersuchungen zum Bürgertum der Provinz Holland im 17. Jahrhundert bei Bachmann 1999, S.11-14. Eine gute Einführung in die Frage der sozialen Mobilität – hauptsächlich am Beispiel des aufstrebenden Künstlers und des Militärs – gibt Arie Theodorus van Deursen, *Plain lives in the golden age: popular culture, religion and society in seventeenth-century Holland*, Cambridge [u.a.], 1991, S. 67-78 (Kapitel 5, „Paths upward“).

Hollands „ökonomisch, sozial und politisch so gut wie keine Rolle“ spielte. Abgesehen vom minimalen politischen Einfluß des Adels wird in den neueren Arbeiten zur holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts diese gesellschaftliche Gruppe jedoch ab der Jahrhundertmitte als tonangebender Trendsetter für das zahlenmäßig weitaus bedeutendere Bürgertum beschrieben.⁷³³ Untersuchungen haben gezeigt, daß sich die politische und soziale Führungsschicht der Regenten – bei aller Akzeptanz „bürgerlicher Werte“ – zunehmend von den unteren Schichten abzugrenzen suchte und sich eine Kaste von Berufspolitikern herausbildete. Dieser Prozeß wird heute mit dem Begriff der „Aristokratisierung“ beschrieben.⁷³⁴ Bei Sir William Temple, der 1673 in London seine „Observations upon the United Provinces of the Netherlands“ veröffentlichte, wird diese besondere Interaktion der sozialen Schichten beschrieben.⁷³⁵ Nach Temple bildet die adelige Schicht in Holland eine eigene kulturelle Klasse innerhalb der Gesellschaft, die eigene Verhaltensregeln und einen Lebensstil kultivierte, die sich eher am Beispiel der benachbarten Fürstenhöfe denn an der „Popular Air“ ihres eigenen Landes orientierten. Der Adel wahre Klassenschranken trotz finanzieller Nöte.⁷³⁶ Darüber hinaus kennzeichne den Adel eine Imitation der Franzosen „in their Meen, their Clothes, their way of Talk, of Eating, of Galantry, or Debauchery [...]“.⁷³⁷ In der heutigen, sozialgeschichtlichen Literatur

⁷³³ Zum Aufbau der niederländischen ländlichen Gesellschaft und der politischen und sozialen Rolle des Adels: Michael North, *Das Goldene Zeitalter: Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln [u.a.], 2001, S. 42-44.

⁷³⁴ North 2001, S. 46-49; der Begriff der „aristocratisering“ wurde zuerst bei D.J. Roorda eingeführt (siehe H. van Dijk und D.J. Roorda, *Sociale mobiliteit onder regenten van de Republiek*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 84 Jg., 1971, S. 306-328; ferner D.J. Roorda, *Partij en factie. De oproeren van 1672 in de steden van Holland en Zeeland; een Krachtmeting tussen partijen en facties*, Groningen, 1978). Dabei spielte die familiäre Zugehörigkeit im Laufe des Jahrhunderts eine immer größere Rolle. Doch blieb der Zugang zur Elite weiterhin durch die Anhäufung von Vermögen möglich, dessen Besitz wiederum die Akzeptanz durch die anderen Mitglieder garantierte. Daß es sich bei der Regentenklasse keineswegs um eine vollkommen homogene Gruppe handelte, sondern diese in jeder Stadt und Provinz verschieden war, darauf hat J. L. Price hingewiesen (vgl. J.L. Price, *Dutch Society, 1588-1713*, Essex, 2000, S. 170, eine ausführliche Diskussion dieser Frage a.a.O., S. 167- 176 („An established oligarchy“)). Siehe zur Bedeutung des Adels und Nobilitierungsstrategien seitens des holländischen Bürgertums auch Marten Jan Bok, *Laying claims to nobility in the Dutch Republic: epitaphs, true and false*, in: *Simiolus*, Bd. 24, Nr.1, 1996, S. 209-226. Für Literaturhinweise zu dieser Frage siehe Thera Wijsenbeek Olthuis, *Noblesse Oblige, Material Culture of the Nobility in Holland*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Life-styles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 112-113.

⁷³⁵ Sir William Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, London, 1673, S. 134; für eine Bewertung Temples: Otto Naumann, *Frans van Mieris The Elder (1635-1681)*, 2 Bde., Doornspijk, 1981, Bd. 1, S. 81.

⁷³⁶ Temple 1673, S. 141: „They [die Adeligen, Anm. des Verf.] value themselves more upon their Nobility, than men do in other Countries , where ‘tis [sic] more common; and would think themselves utterly dishonoured by the marriage of one that were not of their Rank; though it were to make up broken Fortune of a Noble Family, by the Wealth of a Plebean.“

⁷³⁷ Daß Temple in der auch für England politisch brisanten Situation die kulturelle Einflußnahme Frankreichs kritisch betrachtet, wird daran deutlich, daß er den holländischen Adeligen vorwirft, lieber schlechte Kopien sein zu wollen denn „good Originals, by refining or improving the Customs and Virtues proper to their own Country and Climate.“ (Temple 1673, S. 141-142); zur Hegemonie französischer Mode im 17. und 18. Jahrhundert siehe auch Entwistle 2000, S. 94-96; Pascale Gorguet Ballestros (Ed.), *Modes en miroir: la France et la Hollande au temps des Lumières*, Ausstellungskat. Paris, 2005.

zum Holland des 17. Jahrhunderts wird diese Tendenz der Nachahmung französischer Moden auch für die Regenten beschrieben, die sich zunehmend durch die Darstellung von Bildung, etwa den Gebrauch der französischen Sprache in Wort und Schrift, von anderen sozialen Gruppen abzugrenzen versuchten.⁷³⁸ Dabei führte die kulturelle Hegemonie Frankreichs im 17. Jahrhundert auch in Holland – nochmals verstärkt durch den Einmarsch französischer Truppen zwischen 1672 und 1678 – zu einer zunehmenden Bedeutung materieller Werte in einer von französischen Einflüssen geprägten niederländischen Adelskultur.⁷³⁹ So können bei den Regenten im Laufe des 17. Jahrhunderts Änderungen in Repräsentationsfragen und die Nachahmung französischer adeliger Lebensart konstatiert werden.⁷⁴⁰

Nahezu zeitgleich mit den sozialen Entwicklungen und den neuen, an französischer und niederländisch-adeliger Lebensart orientierten Repräsentationswünschen der Regentenklasse wurde bislang in der Kunstgeschichte das Aufkommen des „höfischen“ Genre in der holländischen Genremalerei angesiedelt.⁷⁴¹ Ein Wandel der Bildthemen hin zu

⁷³⁸ Price 2000, S. 175.

⁷³⁹ Wijzenbeek-Olthuis 1996. Obwohl der Adel eine quantitativ sehr kleine soziale Gruppe darstellte – zum Beispiel in der Provinz Holland umfaßte er lediglich zwei- bis dreihundert Familien, im Gegensatz zu den ungefähr zweitausend Familien der Regentenklasse – begannen ab ca. 1650 die aus bürgerlichen Schichten stammenden Regenten adeliges *savoir-vivre* zu imitieren, „to emphasize their political power and to increase their social standing.“ (Wijzenbeek-Olthuis 1996, S. 112). Zur Stellung des Adels in Holland bis 1650 als gesellschaftliche Elite vor dem Hintergrund eines realen Machtverlustes: H.F.K. van Nierop, *The nobility of Holland. From knights to regents, 1500-1650*, Cambridge, 1993, S. 220-226; siehe auch Price 2000, S. 174: „The nobles felt themselves to be different, and this separate status was recognized by the rest of Dutch Society, including the regents.“ Eine Diskussion der jüngeren Forschung zu diesem Thema a.a.O., S. 175, und bei Maarten Duijvendak, *Elite Families between Private and Public Life: Some Trends and Theses*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Life-styles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 72-88. Siehe zur Bedeutung materieller Kultur für eine soziologische Erklärung von Kunstbesitz auch Hester C. Dibbits, *Between Society and Family Values. The Linen Cupboard in Early-modern Households*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Life-styles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 72-88.

⁷⁴⁰ Wijzenbeek-Olthuis in einer Untersuchung von Nachlaßinventaren (vgl. Wijzenbeek-Olthuis 1996, S. 119; zu den generellen Möglichkeiten und Problematiken, die Inventare als historische Quelle aufweisen: Ad van der Woude und Anton Schuurman (Hg.), *Probate Inventories, A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development (Papers presented at the Leeuwenborch Conference, Wageningen, 5.-7. Mai)*, Utrecht 1980). Vergleiche hierzu die exemplarische Arbeit von Loughman/Montias 2000. Der Adel versuchte sich in Reaktion auf diese Situation durch subtile äußere Zeichen und einen auf adeligen Traditionen fußenden Lebensstil wie auch durch eine „inneradelige“ Familienpolitik vom Bürgertum abzugrenzen. Verstärkt wurde dies durch die Wiedereinführung der Statthalter im Jahr 1672 (Wijzenbeek-Olthuis 1996, S. 122 und S. 124).

⁷⁴¹ Siehe F.-C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Paris [u.a.], 1963, S. 14-15, und Sutton 1984, S. 27-29. Gegen die Anbindung der holländischen Genremalerei an das „französische Vorbild“ steht Lyckle de Vries, *Dutch Painting*, in: Robert P. Maccubin und Martha Hamilton-Philipps (Hg.), *The Age of William III and Mary II: Power, Politics and Patronage*, Williamsburg (VA), 1988-1989, S. 259-271, siehe besonders S. 261. Siehe auch Jan de Vries' Aufsatz zum Luxuskonsum im Holland des 17. Jahrhunderts, den er nicht an den französischen Einfluß anbinden möchte, sondern einzig der holländischen urbanen Gesellschaft verpflichtet sieht (vgl. Jan de Vries, *Luxury in the Dutch Golden Age in Theory and Practice*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 41-56). Auch O. Naumann sieht in den dekorativen Tendenzen der Feinmalerei, u.a. bei Frans van Mieris, einen „homogenous national style“ aufkommen. Den Einfluß Frankreichs in Fragen der Malerei verwirft er dagegen als eine unbegründete „simplistic explanation“, wenngleich er ihn in der Mode bestätigt (Naumann 1981, Bd. 1, S. 80-81). Einen neueren Ansatz bietet hier der Aufsatz von Barbara Gaetgens, *Das „genre noble“*. Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Holland*

eleganten Interieurszenen um die Mitte beziehungsweise in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konnte bislang für viele Genremaler – so zum Beispiel für Gerard Ter Borch, Caspar Netscher, Frans Van Mieris, Gabriel Metsu, Jan Steen, Eglon van der Neer, Pieter de Hooch, und auch Adrian Van der Werff – konstatiert werden.⁷⁴² Dieser Themenwechsel fand ein beredtes Echo in Laresses „Groot Schilderboek“ (1707), der diesen „modernen“ Gemälden nun einen eigenen Rang gemäß dem Stand des dargestellten Bildpersonals einräumte, eine kunsttheoretische Untermauerung, die in dieser Form in Frankreich ausblieb.⁷⁴³ Wieseman stellt in ihrer Arbeit über Netscher um 1660 einen Trend „towards increasing refinement in subject matter, appearance, and execution“ fest. Die Genrebilder, die zu dieser Zeit und in den nachfolgenden Jahrzehnten gemalt worden seien, würden sich auf die angenehmen Aspekte der holländischen Zivilisation, wie „conversation pieces“, Liebeszenen oder solche, in denen Damen der Hof gemacht wird, sowie „allgemeine“ Beschäftigungen der wohlhabenden Schichten konzentrieren. Caspar Netschers „Young Woman with a Letter and a Medallion“ (1667) <Abb. 131> ist ein beredtes Beispiel dafür, wie der französische Galanteriediskurs in der holländischen Genremalerei rezipiert wurde.⁷⁴⁴ Im Gegensatz zu vielen anderen Arbeiten gibt Wieseman einen deutlichen

nach Rembrandt – zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln, 2006, S. 205-224. Siehe zu den Unterschieden von Frankreich und Holland im 17. Jahrhundert: Nikolaus Pevsner, *French and Dutch Artists in the Seventeenth Century*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1970, S. 363-369. – Galante Themen aus dem Leben der holländischen Oberschichten hatte es im gesamten 17. Jahrhundert gegeben; Peter C. Sutton stellt diese unter dem Stichwort der „Entwicklung der Interieurszenen des gehobenen Bürgertums“ vor. Neben Kirmesdarstellungen der gehobenen Schichten, zum Beispiel bei David Vinckboons, gehören dann, im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die „Fröhlichen Tischgesellschaften“ und „Vornehmen Gesellschaften“ von Malern wie Willem Buytewech, Dirck Hals, Pieter Codde oder auch Willem Duyster zum thematischen Kanon einer Gattung der Genremalerei, die höfisches Verhalten und modische Details akzentuiert. Dabei wurden eine übertriebene Haltung und Gestik der Personen als eine milde Kritik an dem modischen Auftreten und sinnlichen Zeitvertreib eines Teils der wohlhabenden Gesellschaft interpretiert (vgl. Sutton 1984, S. 20 und S. 134-136 (Kat. Nr. 26), dort mit zahlreichen Literaturhinweisen für die symbolischen Andeutungen). Generell zu diesen Szenen: Pieter Siesboer und Martina Sitt (Hg.), *Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen*, Ausstellungskat. Hamburg, 2004; Elmer Kolfin, *The Young Gentry at Play: Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies, 1610-1645*, Leiden, 2005.

⁷⁴² Siehe Marjorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting*, Doornspijk, 2002, S. 57-58; für Literaturhinweise zu den zeitgenössischen Malerkollegen wie Metsu, Van Mieris, Steen und de Hooch: a.a.O., S. 57, Anm 27. Bei de Hooch konnte diese Veränderung um 1660 festgestellt werden, als er nach Amsterdam zog (vgl. Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch*, Oxford, 1980, S. 28-31 und S. 34, sowie ders., *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Ausstellungskat. Dulwich und Wadsworth, 1998-1999, S. 44-45, und S. 58). Zu Adrian van der Werff: Barbara Gaegtens, *Adrain van der Werff: 1659-1722*, München, 1987.

⁷⁴³ Gérard de Laresse, *Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707, erst 1787 ins Französische übersetzt: Gérard de Laresse, *Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture. Considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; [...] Traduit du Hollandois sur la seconde Édition.*, 2 Bde., Paris, 1787; siehe hierzu ausführlich Barbara Gaegtens, in: Bailey/Conisbee/Gaegtens 2004, S. 46-47; vgl auch die Diskussion zur französischen Gattungshierarchie in dieser Arbeit in Kapitel III.1.

⁷⁴⁴ Siehe zu dem Gemälde M. E. Wieseman, in: Sutton/Vergara/Adams 2003, S. 114-117, Nr. 13. Siehe zum gegenseitigen Einfluß von Genre und Porträt: David R. Smith, *Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: *AB*, Bd. 69, Nr. 3, 1987, S. 407-430; Alison Mc Neill Kettering, *Gentleman in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture*, in: *Art Journal*, Bd. 56, Sommer, 1997, S. 41-47, und Alison Mc Neill Kettering, *Gerard Ter Borch's Portraits of the Deventer Elite*, in: *Simiolus*, Bd. 27, 1999, S. 46-69; siehe zum „männlichen“ Blick auf die „tugendvolle“ holländische Frau:

Hinweis auf die Rezipienten von Genrebildern, in denen bekannte und geschätzte Bildmotive überarbeitet und durch ein zumeist „französisches“ modisches Dekor, Kleidung und Accessoires einem „elite public“ dargeboten würde, das selbst in vielen Teilen gleichzeitig eine „parallel transformation in their own lifestyles“ erfahren habe.⁷⁴⁵ Gudlaugsson zum Beispiel sieht in seiner Monographie über Ter Borch die reichen Städte des Westens, also Amsterdam, Leiden und Delft, als die Zentren an, in denen gesellschaftliche Neuerungen wie die Hingabe zu einem von Frankreich beeinflussten Luxus sich „naturgemäß“ am schnellsten entwickelt hatten.⁷⁴⁶ Deutlich wird in allen Arbeiten, daß die Beschäftigung seitens der Maler mit den kultivierten Themen durch den direkten Kontakt mit einer größeren Stadt ausgelöst wurde und daß diese folglich auch in einem urbanen, wirtschaftlich aktiven Milieu konsumiert wurden.⁷⁴⁷

Unklar blieb bei den Arbeiten zum holländischen „hohen“ Genrebild bislang die soziale Stellung von Auftraggebern und Käufern dieser Genregattung.⁷⁴⁸ Waren es Bürgerliche oder Aristokraten, die sich mit Genrebildern einer verfeinerten Gesellschaft umgaben? Aufgrund fehlender Quellen können hier nur Mutmaßungen auf Basis eines generellen Blicks auf die Verteilung von Kunstbesitz am Beispiel von Bildersammlungen

Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, 1993; für Vermeer und die Sexualität der Frau: Nanette Salomon, *From Sexuality to Civility: Vermeer's Women*, in: Ivan Gaskell und Michiel Jonker (Hg.), *Vermeer Studies, Studies in the History of Art, 55, Centre for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XXXIII, National Gallery of Art, Washington D.C.*, New Haven [u.a.], 1998, S. 309-325.

⁷⁴⁵ Wieseman 2002, S. 47-48. Bei Netscher zum Beispiel bedeutet dieser Wandel die beste Zeit seiner Karriere um 1664-1665, eine Zeit, in der er 26 Genrebilder anfertigte. Ausführlich werden seine Genreszenen studiert in Kapitel 3, S. 53-73 („A study of Netscher's Genre painting, 1655-1670“). Wieseman geht, indem sie über die Käufer des „hohen“ Genres spekuliert, ein großes Stück über das hinaus, was bislang – und dies besonders für diese Genregattung ab den 1660er Jahren – in fast allen monographischen Forschungsansätzen deutlich wird, nämlich es bei einer bloßen Erwähnung dieses Phänomens zu belassen (vgl. Franklin W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667). A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974, S. 68).

⁷⁴⁶ Ter Borchs während seiner ersten Jahre in Deventer gemalten Genrebilder gelangten, so Gudlaugsson, „wohl in den meisten Fällen schnell in den Besitz von Sammlern im Westen des Landes (vgl. S.J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, 2 Bde., Den Haag, 1959-1960, S. 105 und S. 121-122; siehe auch ders., in: P. Pieper [u.a.] (Hg.), *Gerard Ter Borch*, Ausstellungskat. Münster, 1974, S. 25-26).

⁷⁴⁷ Die Republik besaß keineswegs eine homogene Gesellschaft, wie J.L. Price ausführt. Zu den wirtschaftlichen wie sozialen Unterschieden und Bedingungen zwischen einer städtischen Kultur und den ländlichen Provinzen in den Staaten siehe Price 2000, S. 187-197. Zur Frage des „Milieus“ in den kunstsoziologischen Arbeiten vgl. Edward B. Henning, *Patronage and Style in the Arts: A Suggestion Concerning Their Relations*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett, und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1976, S. 353-362.

⁷⁴⁸ Viele Fragen an das hohe Genre sind bislang nicht gestellt worden. Weder wurden die zeitgenössischen Auftraggeber und Sammler des kultivierten holländischen Genrebildes untersucht, noch wurden die Umstände, unter denen diese Gemälde konsumiert wurden, erhellt (vgl. hierzu auch Wayne E. Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, New Haven [u.a.], 2004, z.B. S. 187, zu den hohen Genregemälden in Amsterdam). Die Tatsache, daß auch Themen aus dem bäuerlich-ländlichen Milieu von wohlhabenden, im städtischen Milieu verwurzelten Sammlern gekauft wurden, verdeutlicht, wie schwierig heute eine Rekonstruktion der Beweggründe für den Erwerb eines Gemäldes vor dem Hintergrund einer sozialen Einordnung des Käufers ist. Ähnliche Fragen stellt für das französische Genrebild des 18. Jahrhunderts Thomas W. Gaetgens, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 78-80 („Genremalerei in den Sammlungen des 18. Jahrhunderts“).

aufgestellt werden. Wurden Bildersammlungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch von „groups of lower social status than the regents“ gesammelt, so ist deren Besitz, hier ohne die zahlenmäßig überwiegende Porträtmalerei, im „Goldenen Zeitalter“ zum Beispiel für die meisten Regentenfamilien, aber nur noch für wenige adelige Familien bezeugt. In den seltenen überlieferten Fällen wurden zum Beispiel bei adeligen Sammlern französische Meister zeitgenössischen holländischen Künstlern vorgezogen.⁷⁴⁹ Folgt man den Ausführungen von Wijzenbeek-Olthuis, so ist die „hohe“ Genremalerei deshalb mit aller gebotenen Vorsicht zunächst den bürgerlichen urbanen Milieus, und dort der Regentenklasse zuzuordnen. Einerseits war es diese gesellschaftliche Gruppe, die sich auf Grund ihrer finanziellen Möglichkeiten die feinmalerisch behandelten, kostbaren Interieurdarstellungen leisten konnte, andererseits waren die Bildmotive wie Kleidung, Architektur und verfeinerte Sitten wohl auf Grund des hohen Lebensstandards hauptsächlich dort anzutreffen. Diese Gruppe führte ein geselliges, luxuriöses Leben, das sich moralischen Vorhaltungen seitens der Kirche entziehen konnte.⁷⁵⁰ Keineswegs scheint jedoch nur das „bürgerliche“ Element in der urbanen Gesellschaft das Aufkommen einer „gehobenen“ Genremalerei alleine beeinflusst zu haben. Vielmehr war es das kulturelle Wirkungsfeld eines spezifisch urbanen Milieus, in der sich bürgerliche und aristokratische Werte vermischt und in einem kompetitiven gesellschaftlichen System aneinander „gerieben“ hatten, in dem eine Verbildlichung von Galanterie und gesellschaftlichem *savoir-vivres* im hohen Genregemälde hervorgebracht wurde.⁷⁵¹ An dem sehr komplexen Beispiel der holländischen „hohen“ Genremalerei zeigt sich, daß die schematisierte Kopplung vom

⁷⁴⁹ Wijzenbeek-Olthuis 1996, S. 121, besonders Anm. 18; Kunstsammlungen werden hier ohne die in adeligen Häusern häufig vorkommenden Porträts analysiert, wobei die Autorin auf fehlende Angaben zu Bildersammlungen in den Inventaren von adeligen Familien in Den Haag verweist. Unter Hinzuziehung von Quellen wie Testamenten und Auktionskatalogen wurde dieser „trend“ allerdings bestätigt. Im Vergleich zum Bürgertum besaß lediglich ein kleiner Prozentsatz adeliger Haushalte mehr als zwanzig Gemälde. (Drei von dreiunddreißig Haushalten). Wie schwierig eine genaue soziale Zuordnung der Genremalerei zu einer kulturellen oder gesellschaftlichen Schicht auch für das Holland des 17. Jahrhunderts ist, wird anhand fehlender Angaben in Nachlaßinventaren und Künstlerbiographien deutlich. Die Bandbreite von Themen und sozialen Milieus, die von der Genremalerei behandelt wurden, und die von den burlesken bäuerlichen Festen, dem Zeitvertreib des einfachen Bürgers bis hin zu dem Lebensbereich der gesellschaftlichen Elite reicht, wie auch die Tatsache, daß fast in sämtlichen gesellschaftlichen Schichten Bilder – ob als *Amateur* und *Curieux* oder auch zur Geldanlage – gesammelt wurden, erfordert eine differenzierte Darstellung der Rezipienten.

⁷⁵⁰ Siehe hierzu Bachmann 1999, S. 166: „Philip von Zesens glaubte bei dem Holländer das Streben nach irdischem Besitz als konstituives Element seine Mentalität entdeckt zu haben.“ (Philipp van Zesen, *Niederländischer Leue: Das ist kurtzer doch grundrichtiger Entwurf Der innerlichen Gestalt und Beschaffenheit Des Stabtwesens der sieben Vereinigten Niederländer*: [...], Nürnberg, 1677.); zur Bedeutung der Kirche und Moral siehe Bachmann 1999, S. 179: „Dem bürgerlichen Wohlstand standen Rufe der Sittenwächter gegenüber. Der holländische Bürger hat die belehrenden Worte der Dichter, der gelehrten Moralisten und der Kirche mit Ernsthaftigkeit zur Kenntnis genommen, ohne sich ganz von ihnen bestimmen zu lassen.“

⁷⁵¹ Die bereits von Peter C. Sutton an das holländische „hohe“ Genrebild gestellte Frage nach dem „Realitätsgrund des holländische Realismus“ vor dem Hintergrund von sozioökonomischen Entwicklungen ist dabei der entscheidende Forschungsansatz, um einer Beantwortung dieser Frage auch für das französische Modebild näher zu kommen (vgl. Sutton 1984, S. 9).

Aufkommen einer realistisch-naturalistischen Kunstform mit einer bürgerlichen Gesellschaft, wie von Teilen der Kunstsoziologie verfochten, beim „bürgerlichen“ Holland des 17. Jahrhunderts nur bedingt „greift“. Denn wenngleich die Rezipienten zunächst Bürgerliche waren, so sind die in den Genreszenen vermittelten Werte einem [französischen] höfisch-aristokratischen Milieu verpflichtet; aristokratische Galanterie, Luxuskonsum oder auch *politesse* wurden vom „Vorbild“ Frankreich übernommen und vom holländischen Adel, dem städtischen Bürgertum und hier besonders der Regentenklasse nachgeahmt und in der Folge in der Genremalerei verbildlicht. Doch letztlich bestimmten beim holländischen Bürger auch ästhetische Motivationen und dekorative Aspekte den Bilderwerb, wie dies etwa in Jacob Van Loos „Le Concert“ (um 1650) <Abb. 132> deutlich zum Ausdruck kommt, das eines der wohl deutlichsten Vorläufer für das französische Modegemälde der 1720er bis 1740er Jahre darstellt.⁷⁵²

Genremalerei – ein bürgerlicher Bildtypus oder „ästhetischer Konsens“

Auch für die Entwicklung des französischen Modebildes im frühen 18. Jahrhundert wurden vergleichbare Parallelen, was den Wandel von Bildthemen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen betrifft, aufgezeigt. Die Gleichsetzung der Genremalerei mit einer bürgerlichen Kunstübung *per se*, zeitlich und inhaltlich eng angebunden an das historisch belegte Aufstreben des Bürgertums aus der Unmündigkeit, wird etwa bei Lothar Brieger verfochten, der die Ideen zum holländischen Genre auf das französische Beispiel übertrug. In „Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei“ (1922) schlug Brieger vor, den „unklaren“ und „diskreditierten“ Begriff der Genremalerei beziehungsweise den „gleichfalls mangelhaften“ Ausdruck der „Sittenmalerei“ durch die Bezeichnung „bürgerliche Malerei“ zu ersetzen. Neben die Historienmalerei trete in Folge einer „Erstarkung des bürgerlichen Elements in der Kulturgeschichte“ als dritte „große Kategorie der Malerei die bürgerliche Malerei“.⁷⁵³ In diesem Sinne sei die höfische Kunst des Rokoko, für die Brieger die Einflüsse der holländischen Genremalerei auf das französische „Schäferbild“ untersuchte, „letzten Grundes bürgerlicher Herkunft und bürgerlicher Kraft“.⁷⁵⁴ Der Begriff der „Kompromißmalerei [*sic*]“, mit dem Brieger die aristokratischen Bildthemen der französischen Genremalerei des frühen 18. Jahrhunderts

⁷⁵² Zur Frage der ästhetischen Vorlieben: North 1998, S. 46; zu dem Gemälde von Van Loo siehe: Emmanuel Starcky (Hg.), *L'Age d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg*, Ausstellungskat. Dijon, 1993, S. 119, Nr. 19. Siehe auch die Diskussion in Kapitel I.6.

⁷⁵³ Brieger 1922, S. 7-8; für eine kritische Sicht auf die Arbeit Briegers: Wolfgang Hütt, *Das Genrebild*, Dresden, 1955, S. 7-8; und Gaachtgens, B. 2002, S. 14-17.

⁷⁵⁴ Brieger 1922, S. 143-145.

belegt, zeugt davon, wie methodisch und inhaltlich schwierig er diese in seine Interpretation einzuholen vermochte. Die „Pariser Hofkultur“ habe der „bürgerlichen [Genre-]Malerei“ keine „neuen inneren“, sondern lediglich „reiche äußere Aufgaben“ gestellt, „ohne [dabei] ihren inneren bürgerlichen Charakter“ auszuscheiden.⁷⁵⁵ Brieger sah sich bei seiner Interpretation der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts mit dem Problem konfrontiert, eine „bürgerliche“ Bildgattung in einer aristokratisch-geprägten, ständischen Gesellschaft zu verorten, die bis dahin nur marginal den Wunsch gezeigt hatte, die eigenen „alltäglichen“ Lebensumstände – und sei es nur im Ausschnitt – im Gemälde festzuhalten.⁷⁵⁶ Diesem Konflikt versuchte er – meines Erachtens wenig überzeugend – mit dem Begriff der „Kompromißmalerei“ für das französische aristokratische Genre (Pastorale, *fête galante* und *tableau de mode* miteinbegriffen) zu begegnen.⁷⁵⁷

Gerade in den Arbeiten der Kunstsoziologie zur französischen Genremalerei wird jedoch die Unvereinbarkeit von der Anbindung realistischer Kunstformen allein an eine bürgerliche Gesellschaft mit der Sozialstruktur des *Ancien Régime* offensichtlich. Über die „Auswirkungen bürgerlicher Emanzipation auf Inhalt und Form der Werke“ schreibt zum Beispiel Gerhardt Kapner – hier Arnold Gehlens „Zeit-Bilder“ (1960) zitierend –, daß die Emanzipation des Bürgertums von Klerus und Adel dazu geführt habe, „die von diesen Ständen vorgegebenen Ideenwelten“ abzustreifen. Einzelne „Gegenstände“ seien nun zu einer „Eigenständigkeit“ aus diesen herausgenommen, in der sie als „künstlerische „Sujets“ ohne ihren bisherigen Rahmen „autonom“ würden.⁷⁵⁸ „Immer neue Motivgebiete,“ so Kapner/Gehlen weiter, „wurden als darstellenswert empfunden, bis hin zur subtilen Isolierung unscheinbarer Genre-Trivialitäten, worin die Niederländer glänzten, die auch

⁷⁵⁵ Brieger 1922, S. 147; siehe auch a.a.O., S. 149: „[...] so wird die bürgerliche Grundnatur dieser Malerei durch alle höfischen Hüllen hindurch noch augenfälliger.“ (Vgl. zu diesem Thema, hauptsächlich für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland: Leo Balet, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Straßburg [u.a.], 1936; vgl. auch Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst und die Gesellschaft*, München, 1916, S. 1. („1. Wesen und Notwendigkeit sozialästhetischer Betrachtungen“), über das Rokoko schreibt Hausenstein: „Das Rokoko ist [...] in der Form des Daseins feudal. [...] Aber es ist materiell viel stärker mit den Energien bürgerlicher Wirtschaft, bürgerlichen Denkens, bürgerlicher Gesundheit infiltriert“ (a.a.O., S. 133 („Das Rokoko als Problem der Sozialökonomik“)).

⁷⁵⁶ Frankreich konnte, sieht man von einigen wenigen Einzelbeispielen wie den Gebrüdern Le Nain oder Abraham Bosse für die Gravur einmal ab, weder im 16. noch im 17. Jahrhundert eine nennenswerte Genreproduktion vorweisen (vgl. Adhémar, J. 1945).

⁷⁵⁷ Vgl. Brieger 1922, S. 148. Brieger geht es vornehmlich um Bildinhalte; sozioökonomische Aspekte von Kunst, die für das Verständnis der Genremalerei meines Erachtens entscheidend sind, werden dagegen nur beiläufig erwähnt. Brieegers Darstellung, die sich einzig im sprachlich-suggestiven Raum bewegt, krankt an einem fehlenden wissenschaftlichen Untergrund, wie es ihn in der historischen Forschung in Frankreich seit den *Annales* gibt. In Deutschland fanden auf Quellen basierende und somit historisch fundierte sozioökonomische Untersuchungen erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Eingang in die Forschung (vgl. Michael Erbe, *Zur neueren französischen Sozialgeschichtsforschung*, Darmstadt, 1979).

⁷⁵⁸ Kapner 1991, S. 115; das Zitat von Arnold Gehlen in: Gehlen 1960, S. 36. In diesem Sinne auch W. Busch, der die Nachahmung – hier am Beispiel Hogarths und seiner Nachfolge – als „bürgerliches Kunstprinzip“ auf Basis kunsttheoretischer wie kunstkritischer Überlegungen ausgemacht hat (Busch 1977, zum Erfolg Hogarths im 18. Jahrhundert, den der Verfasser mit der Nachfrage nach „idealisierender Überhöhung“ beim „konsolidierte[n] Bürgertum“ begründet: a.a.O., S. 243).

wie die Deutschen im Stilleben eine geradezu botanische Akribie der Naturaufnahme entfalteten und ganze Welten von Einzelheiten dingfest machten in einer Moral der Gewissenhaftigkeit im Kleinen und des Werbens um das Nächstliegende, die ganz und gar unfeudal war.⁷⁵⁹ Daß allerdings nicht die „Gehalte“ der Werke „bürgerlich“ sein müssen, sondern die „zur Entfaltung kommende Kunstübung“ deshalb als „bürgerlich“ erscheint, „als sie den thematischen Rahmen abstreift, in dem vordem Gegenstände eingebunden waren“, darauf hat Jürgen Habermas in seinem Buch „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (1962) für den „bürgerlichen Durchbruch“ in Europa ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hingewiesen. Wenn Habermas weiter schreibt, Gegenstand der Malerei sei nun „vornehmlich der Mensch“, der nun nicht mehr „Fürst“ oder „Bischof“ sei und Standesmerkmale abgestreift habe, so scheint dies kaum mit der Genregattung des *tableau de mode* vereinbar zu sein, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts höfisch-aristokratische Normen ins Bild setzt sowie äußerliche Standesmerkmale in das Blickfeld des Betrachters rückt.⁷⁶⁰

Ein Problem bei der Zuordnung der Modegemälde sowie anderer Genregattungen, die wie etwa die *fêtes galantes* höfisch-aristokratischen Zeitvertreib verbildlichen, zu einer einzelnen Schicht in der französischen Sozialpyramide des 18. Jahrhunderts, bildet die Anonymität einer im Sinne Arnold Gehlens als „unfeudal“ beziehungsweise „bürgerlich“ zu bezeichnenden Genredarstellung.⁷⁶¹ Welchen Sinn konnte es zum Beispiel für einen Adligen haben, der an der Spitze der Gesellschaft stand und „Ideal“ und „Vorbild“ für alle anderen, also auch „bürgerlichen“ Mitglieder der Gesellschaft war, sich mit anonymisierenden Darstellungen aus seiner eigenen Lebenswelt entlehnten Bildsujets zu umgeben?⁷⁶² Traditionell wendeten sich der Adel oder auch der Klerus mittels einer individualisierten Bildsprache, wie sie am deutlichsten im Porträt oder im profanen

⁷⁵⁹ Kapner 1991, S. 115; Gehlen siedelt das „Sich-Emanzipieren bürgerlicher Kunstübung auch thematisch aus den früher von Klerus und Aristokratie vorgegebenen Bildgehalten“ am Umbruch vom Mittelalter zur Neuzeit an.

⁷⁶⁰ Zu Habermas siehe Kapner 1991, S. 115-116; allgemein: Keith Michael Baker, *Defining the Public in Eighteenth-Century France: Variations on a Theme by Habermas*, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the public sphere*, Cambridge (Mass.), 1992, S. 181-211. Die Idee einer „Balance zwischen den Ständen“, die im Zuge der bürgerlichen Emanzipation erreicht wurde, wird auch von Kapner verfolgt. Aufbauend auf den Ideen Habermas' sieht Kapner hier eine „humanistische Phase der Kunst“, in der der Mensch „nackt“, entkleidet aller Standesunterschiede gesehen werde beziehungsweise in der „man von Standesunterschieden zwar nicht absieht, sie aber übersieht“ (Kapner 1991, S. 116-117).

⁷⁶¹ Vgl. Gehlen 1960, S. 36, zum soziologischen Hintergrund, vor dem der Realismus gesehen werden muß: „[...] und insofern muß man den Durchbruch zur eigentlich realistischen Bildform, die alle Konnotationen abstreift und den Betrachter unmittelbar vor die Wirklichkeit des Natürlichen stellte, doch auch soziologisch verstehen.“

⁷⁶² Eine wie auch immer geartete Bestätigung einer sozialen Position durch ein Genrebild, wie dies zum Beispiel für die holländischen Bürger des öfteren angeführt wurde, scheint auf den ersten Blick für die Mitglieder des Adels im Frankreich der *Régence* nicht notwendig. Deren gesellschaftliches Primat wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (noch) nicht in Frage gestellt (vgl. Brancourt 1994, S. 9).

Historien gemälde zum Ausdruck kommt, an eine „Öffentlichkeit“, die allerdings als Publikum erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts den Bürger miteinbezog.⁷⁶³ Das kleinformatige Genregemälde hatte, angebracht in Kabinetten, privaten Speisesälen oder aufbewahrt in Privatsammlungen und somit nur einem exklusiven Zirkel zugänglich, einen sehr eingeschränkten geographischen wie auch sozialen Wirkungsbereich; Raymond Trousson spricht im Zusammenhang der Darbietung aristokratisch-libertiner Themen in der galanten Literatur des 18. Jahrhunderts treffend von einem „microcosme de la mondanité“.⁷⁶⁴ Dies wird bei der Diskussion zu berücksichtigen sein.

Nach Jutta Held und Norbert Schneider – in der „Sozialgeschichte der Malerei“ (1993) – trug die Kunst im 18. Jahrhundert „das ihre dazu bei, bürgerliches Selbstbewußtsein herauszubilden. Gerade in Frankreich war die Kultur des Adels dominant wie kaum in einem anderen Land. Im 18. Jahrhundert setzten sich aber zunehmend oppositionelle Tendenzen durch, und zwar nicht außerhalb dieser adeligen Kunst, sondern „in ihrem Schoße“, wie Marx die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft aus dem Feudalismus charakterisierte. Die aristokratische Kultur wurde von innen überwunden. Zunehmend bewußter werden zunächst nur latent oppositionelle Tendenzen in der Kunst als Identifikationsangebot an das Bürgertum verstanden und aufgegriffen [...].“⁷⁶⁵ Damit scheinen Held/Schneider sich nicht allzu weit von den Ideen Briegers entfernt zu bewegen. Das Modegemälde und seine Rezipientengruppe(n) allerdings nur auf den Begriff des „Bürgerlichen“ hin zu untersuchen, würde zu kurz greifen und die komplexe gesellschaftliche Situation in der *Régence* mißachten.⁷⁶⁶ Wohl auch deshalb fügen die Autoren diesem generellen Blick auf die Sozialgeschichte der Malerei des 18. Jahrhunderts unter den Stichworten „Aufbruch des Bürgertums“ und „Rearistokratisierung“ einen näheren Blick auf die Zeit der französischen *Régence* und des Rokoko bei. In dieser Zeit sei eine Gegenüberstellung von Bürgertum und Adel zu beobachten; neben der Aristokratie trete nun auch das Bürgertum „anspruchsvoll“ auf. Hervorgetreten seien besonders die

⁷⁶³ Eine propagandistisch erfolgreiche Diffusion politischer Mitteilungen an eine größere gesellschaftliche Gruppe konnte einzig durch eine hohe Auflage, wie sie das Medium der Gravur erlaubte, erreicht werden beziehungsweise durch eine größere Öffentlichkeit, wie sie im Falle der Architektur gegeben war (vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, 1962, S. 26-39 („Zur Genese der bürgerlichen Öffentlichkeit“), sowie S. 44-57 („Institutionen der Öffentlichkeit“); ferner Erich Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München, 1933).

⁷⁶⁴ R. Trousson, in: Trousson 1993, S. XXVII-XXXIV („Préface“).

⁷⁶⁵ Jutta Held und Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln, 1993, S. 316-317; vgl. zu diesem Thema auch Aulinger 1992, S. 12.

⁷⁶⁶ Vor kategorischen sozialen Einteilungen warnt Philipp Conisbee in einer Rezension zu Warren Roberts, *Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting*, Toronto, 1974: „Roberts presents a revisionist argument against the easy identification of ‚bourgeois‘ and ‚aristocratic‘ art and literature, which shows that he is aware of the extremely difficult and complex ground he is treating. There is much more work to be done on French art and its public in the eighteenth century before we can make any categorical statements“ (Conisbee 1976, S. 418).

Finanziers und Handelsherren, die notwendig waren, um die Schuldenlast des Staates nach dem Tod Ludwigs XIV. zu bewältigen. Diese „oberen Schichten des Bürgertums“ seien dabei „noch weitgehend – nicht zuletzt in ihrer Mentalität und in ihren kulturellen Bedürfnissen – in den Adel integriert [gewesen]. So war es das Ziel und Ideal dieser Schichten, wie der Adel auf Arbeit verzichten und distinguiert konsumieren zu können.“⁷⁶⁷

Die Gegnerschaft von Bürgertum und Adel führte, so Held/Schneider (1993), einerseits zu einer zunehmenden „Abgrenzung“ des Adels zur Bourgeoisie. Andererseits habe der Adel mit „zunehmend selbstbezogene[n] kulturelle[n] Differenzierungen“ versucht, seinen Machtverlust im Staate, der bereits durch den Absolutismus im 17. Jahrhundert eingeleitet wurde, zu kompensieren.⁷⁶⁸ Vergleichbare Tendenzen werden zum Beispiel auch für die literarische Aufbereitung der Libertinage im Roman interpretiert, in der zum Beispiel Michel Delon eine bewußte Reaktion der Aristokratie auf den Bedeutungszuwachs des Bürgertums sehen möchte: „Durch ihre Intention, „la bonne compagnie“, „l’extrêmement bonne compagnie“ zu umgreifen, weist die Libertinage [...] auf eine Stärkung der Privilegien des Adels. Man kann hierin den Ausdruck einer „réaction aristocratique“, einer erneuten sozialen Abschottung des Adels, sehen.“⁷⁶⁹ Daß die Libertinage dabei als ein genuin aristokratisches „patrimoine“ gewertet wurde, das schon im Vorstadium der höfischen Galanterie vor dem 18. Jahrhundert als Ausweis aristokratischer Verhaltensnormen galt, verdeutlicht die Vermischung von ästhetischen und auch politischen Gesichtspunkten, unter denen dieses Thema auch im Modegemälde zu untersuchen ist. Inwiefern beeinflussten neue gesellschaftliche Gegebenheiten des frühen

⁷⁶⁷ Held/Schneider 1993, S. 317.

⁷⁶⁸ Held/Schneider 1993, S. 317.

⁷⁶⁹ Delon 1992, S. 14 („Débauché’ des Volkes und Reaktion der Aristokratie“). Siehe auch Huet 1974, S. 138-142: „Les romans mondains nous semblent refléter, dans leur développement et dans l’orientation de leur conclusion, les grands point de l’idéologie aristocratique du 18^e siècle. Menacée doublement par la puissante bourgeoisie et par l’absolutisme de la royauté, la noblesse chercha dans son passé le souvenir et la justification de ses prérogatives sociales et politiques. [...] Car ce ne sont peut-être pas tant les mœurs de la haute société qui ont frappé des écrivains comme Duclos, Boyer d’Argens ou le Chevalier d’Arcq, que la précarité de ce monde aristocratique, restreint et menacé; témoin de sa décadence, le roman retrace aussi les derniers efforts de la noblesse pour protéger son patrimoine.“; ferner Richardot 2002, S. 104-105: „Sans doute s’agit-il là d’un nouvel élitisme aristocratique, rebaptisé au tournant des Lumières mais pratiquant une semblable ségrégation à partir des comportements soigneusement listés: [...] „Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c’est le nôtre, et nous sommes bien déterminées à ne le trouver qu’à ceux qui pensent, parlent et agissent comme nous“ [Zitat aus Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l’Esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour par C.-P. de Crébillon fils*, Paris und Den Haag, 1736-1738]. Cette revendication de manières spécifiques, qui justifient l’ostracisme, est pourtant tout à fait différente de celle de la bonne société louis-quatorzienne. Ce qui est à l’œuvre ici, c’est un esprit de secte et non de caste: les membres de ces coteries constituent un petit nombre de privilégiés au sein de la mondanité, la fine fleur d’une collectivité déjà choisie [...].“ In diesem Sinne auch: Colette Cazenobe, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, 1991, S. 26-27, vor allem Anm. 22 und 23. Daß die Auswahl libertiner Themen im Roman dabei mit einer historisch begründeten Vorstellung des vorrevolutionären Adels kontrastieren kann, die andere positive aristokratische Qualitäten wie zum Beispiel die Verwaltungstätigkeit hervorhebt, ist eine Frage des Standpunktes. Zur „réaction aristocratique“ versus bürgerlicher Selbstbehauptung am Beispiel des Mäntenatentums: Hauser 1953, S. 9.

18. Jahrhunderts aristokratisches Kunstmäzenatentum – Stichwort „Rearistokratisierung“ – und inwieweit kann eine bedeutungsschwangere Selbstreferenzierung auf „naturgemäß“ aristokratische Werte im *tableau de mode* für den Adel konstatiert werden?⁷⁷⁰

Das Aufkommen der *tableaux de mode* in den 1720er Jahren tritt auf den ersten Blick zeitgleich mit gesellschaftlichen Veränderungen, Verschiebungen oder auch Spannungen auf, die traditionsgemäß in die Zeit nach dem Tod Ludwigs XIV. und in die *Régence* datiert werden. Diese französische Gesellschaft war ständisch pyramidal angeordnet; an oberster Stelle standen die privilegierten ersten beiden Stände Klerus und Adel. Das dem dritten Stand zugeordnete Bürgertum stand diesen Gruppen vergleichsweise rechtlos gegenüber; einzig durch finanzielle Vorzüge konnte hier eine wirtschaftliche Gleichheit zwischen Mitgliedern des Bürgertums und der Aristokratie erreicht werden. Diese mündete allerdings eher selten in gegenseitige Akzeptanz oder Achtung; der gesellschaftliche Vorrang des Adels war durch die Geburt festgelegt. Ein Mittel zum sozialen Aufstieg war die Aufnahme in den Adelsstand, dem der Kampf um die Anerkennung durch die alteingesessenen Mitglieder des Adels folgte. Diese hier grob nachgezeichneten Schemata des Verhältnisses der einzelnen Stände zueinander bilden die gesellschaftliche Folie, vor der alle – auch künstlerischen – Äußerungen zu verstehen sind. Die Zeit der Regentschaft des Herzogs Philipp II. von Orléans und der ersten Regierungsjahre Ludwigs XV. sind im politischen Bereich ebenfalls geprägt durch Fragen des gesellschaftlichen Vorranges.⁷⁷¹ Die Law'schen Aktienspekulationen ab 1719 ließen Menschen in kürzester Zeit zu immensem Reichtum gelangen; andere stürzten in Armut. Die vermehrte Herausgabe von Papiergeld führte schließlich Ende 1720 zur Inflation und stürzte Frankreich in eine Finanz- und Wirtschaftskrise, die allerdings das seit 1713 einsetzende Wirtschaftswachstum nicht abwürgen konnte.⁷⁷² „L'or coule dans la rue Quincampoix“ hieß es von dem Ort, an dem

⁷⁷⁰ Siehe zu dieser Frage auch Katie Scott, die in dem Aufkommen leichter mythologischer Themen in Paris zu Beginn des 18. Jahrhunderts, etwa in den Gemälden zum Psyche-Zyklus im Hôtel de Soubise, eine bewußte aristokratische Reaktion auf den Machtverlust des Adels im Absolutismus sieht: „The decoration of the salon at the hôtel de Soubise was remarkable in a number of ways [...]. Although the decoration [...] more commonly sported synoptic depictions of coupled joys, in themselves scarcely suggestive of action – never mind instructive – the Psyche cycle seems to indicate that beneath these seemingly hackneyed and frivolous rehearsals of divine passion lies a more complex articulation of social and political concerns. [...] Prey to the manipulations of a noble and mondain society determined to regain lost political ground, myth became a vehicle both for exposing the underside of the raison d'état and for exploring the nature of influence alive in a court society“ (Scott, K. 1995, S. 211).

⁷⁷¹ Vgl. Jürgen Voss, *Geschichte Frankreichs, Bd. 2. Von der frühneuzeitlichen Monarchie zur Ersten Republik*, München 1980, S. 101-102. Einer der eifrigsten Verteidiger des Hochadels war der Herzog von Saint-Simon, von dem einige Schriften bekannt sind, in denen er die Legitimität der Nobilitierungen anzweifelt. So zum Beispiel in den zwei „Mémoires“ die er für den Regenten wohl zwischen 1722 und zu Beginn des Jahres 1723 geschrieben hatte (vgl. Duc de Saint-Simon, *Hiérarchie et mutations. Écrits sur le kaléidoscope social*, hg. und komment. von Yves Coirault, Paris, 2002, S. 123-128). Zur *Régence*: Aimé Richardt, *La Régence (1715-1723)*, Paris, 2003.

⁷⁷² Emmanuel Le Roy-Ladurie, *Réflexions sur la Régence*, in: *La France d'Ancien Régime. Études réunies en l'honneur de Pierre Goubert*, Bd. 2, Toulouse, 1984, S. 403-405; zu diesem Thema: Baxter 2003, S. 68-90 („John Law, the

sich die Aktienspekulationen konzentrierten.⁷⁷³ Eine Flämin namens Chaumont, die Papiergeld zur Schuldentilgung erhalten hatte, konnte dank Spekulationen daraus sechzig Millionen Livres in Papiergeld machen und sämtliche gesellschaftliche Hürden in kürzester Zeit überspringen. Sie erstand Ländereien und die „Seigneurie“ von Ivry-sur-Seine sowie das „Hôtel de Pomponne“ an der Place des Victoires in Paris; in den Gobelins ließ sie – das Image der „bienfaitrice des arts“ kultivierend – aufwendige Tapisserien nach einer neuen Vorlage weben.⁷⁷⁴ Soziale Aufsteiger ahmten die herrschenden Schichten perfekt nach, wobei die Zurschaustellung von Reichtum durch Mobiliar, Bibliotheken, Kunstsammlungen und Ländereien eine wichtige Rolle in der äußerlichen Festigung des Aufstieges spielte.⁷⁷⁵ Das ausgeklügelte Gesellschaftssystem des *Ancien Régime* wurde durch solche Beispiele zwar nicht in Frage gestellt, doch die bereits vorgegebenen Aufstiegsmöglichkeiten vervielfachten und beschleunigten sich.

Es ist diese „Unruhe und Aufbruchsstimmung“, die nach Held und Schneider (1993) auch „kulturell wirksam wurde“; Watteaus Kunst sei dabei „ein Beispiel für diesen großbürgerlichen Entwurf einer individuellen Lebenspraxis, die sich aus der Adelskultur zu befreien“ beginne.⁷⁷⁶ Es hat sich beim holländischen Beispiel gezeigt, daß gerade das Charakteristikum einer beweglichen Gesellschaft, in der soziale Hierarchien einzig theoretisch festgezurrten waren, Strategien hervorbrachte, mit denen die Akzeptanz in der nächst höheren Schicht erreicht werden konnte. Inwieweit war das Modegemälde als Verbildlichung verfeinerter Lebensart und des „bon goût“ in diese Berechnungen eingebunden? Bislang wurde die soziale Zusammensetzung der urbanen Pariser Gesellschaft innerhalb der Geschichtswissenschaften unter dem Stichwort der „Elite“ (oder „Eliten“) diskutiert. Es geht dabei zunächst um die entscheidende Frage, ob in der tonangebenden *monde* gleichermaßen bürgerliche wie adelige Mitglieder verkehrten und wie diese innerhalb einer mondän-elitären Gruppe miteinander verzahnt waren (Interaktion).

Mississippi Bubble, and the tableaux de mode: Social and Economic Contexts of Jean-François de Troy's New Genre“). Baxter geht davon aus, daß die finanziellen Möglichkeiten, die das Lawsche System für die Aktionäre bereithielt, zu einer neuen Mobilität in der Gesellschaft geführt hatten. In ihrem Text verwendet Baxter viele Begriffe des *Ancien Régime* – „noblesse“, „noblesse de robe“ oder auch Finanzier – ohne sich über ihre wirkliche Bedeutung im Klaren zu sein und ohne die Mechanismen der Mobilität zu erkennen. Die Finanziers werden so als eine eigene Klasse dargestellt, als „a powerful and rising class in early eighteenth-century Paris – acquiring both wealth and, in turn, aristocratic bearing.“ Desweiteren vermischt sie in ihrer Argumentation Quellen des frühen 18. Jahrhunderts und der Revolution (vgl. a.a.O., S. 87-88). Generell zur Sicht auf das Frankreich der *Régence*: John Lough, *Regency France seen by British travellers*, in: Giles Barber und C.P. Courtney (Hg.), *Enlightenment essays in memory of Robert Shackleton*, Oxford, 1988, S. 145-161.

⁷⁷³ Faure 1977, S. 243, Anm. 1: „Toutes les conditions étaient confondues dans la rue Quincampoix.“ schrieb der Bibliothekar Jean Buvat in seinem „Journal de la Régence“ (a.a.O., S. 247).

⁷⁷⁴ Faure 1977, S. 250, und Jacques Cellard, *John Law et la Régence, 1715-1729*, Paris, 1996, S. 199-200; zu den Kunstsammlungen während der *Régence*: Edmond Bonnaffé, *Les collectionneurs de l'ancienne France*, Paris, 1873, S. 66-67.

⁷⁷⁵ Gouberville 2000, S. 55-56.

⁷⁷⁶ Held/Schneider 1993, S. 317; siehe zu Watteau a.a.O., S. 317-320.

Was waren die Charakteristika und Funktionen dieser Eliten für die französische Gesellschaft des *Ancien Régime*? Auftraggeber und Sammler von französischen Modebildern – insoweit dies für das frühe 18. Jahrhundert dokumentiert ist – gehörten fast alle den kulturellen und wirtschaftlichen Eliten in Paris an.⁷⁷⁷ Unter ihnen waren Mitglieder des Hofadels, der städtischen Aristokratie, aber auch des reichen Bürgertums, wie zum Beispiel *Financiers* und *Fermiers Généraux*. Dies entspricht der Idee von einer homogenen sozialen Elite, auf deren Niveau Geburts- und Standesunterschiede verschwänden und einzig kulturelle Merkmale wie „l'opulence, [...] le luxe, le goût“ für die Zugehörigkeit entscheidend seien, wie sie bei Pierre Goubert und Daniel Roche verfochten wurde.⁷⁷⁸ Die jüngere historische Forschung hat die soziologische Realität einer ständeübergreifenden Elite wiederholt in Frage gestellt, allerdings nicht in Bezug auf das gemeinsame Lebensideal, sondern indem sie den Akzent ihrer Argumentation auf die immer noch geltenden Standesunterschiede innerhalb der französischen Gesellschaft legte und auf zahlreiche ständisch bedingte Spannungen auch innerhalb der Elite(n) verwies.⁷⁷⁹

Will man das zeitlich nahe Aufkommen aristokratischer Genrethemen im gesellschaftlichen Zusammenhang der *Régence* verstehen, so könnten der Darstellung aristokratischer Verhaltensmuster im Genrebild, je nach sozialem Ausgangspunkt des Betrachters, mitunter unterschiedliche Bedeutungsebenen beigemessen werden. Ein Modegemälde unterläge demnach nicht derselben Dechiffrierung seitens eines Mitgliedes des dritten Standes, der den Adelsstand anstrebt, eines *Fermier Général*, dessen Familie diese soziale Hürde bereits genommen hat, oder eines Höflings. Auch der König, für den einige

⁷⁷⁷ Für einen ähnlichen Forschungsansatz, nämlich das Sammlungsverhalten vor dem Hintergrund der sozialen und kulturellen Wurzeln zu interpretieren und die sozialen Zirkel einzugrenzen, in denen der Sammler verkehrte, siehe am Beispiel des Jacques-Louis, Marquis de Beringhen: Nathalie Poulain, *Le Marquis de Beringhen (1651-1723), Récit de la vie d'un curieux et étude de sa collection au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Université de Paris IV, Panthéon-Sorbonne, D.E.A. d'Histoire de l'art*, Paris, 1995, S. 4; siehe auch Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 67, mit einem Verweis auf G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, 1978: „Le concept d'élites est donc un concept historique opératoire qui permet de mesurer un certain nombre de réalités sociales, comme la mobilité ou l'intégration dans des réseaux. Il permet surtout d'étudier une société telle qu'elle se voit et telle qu'elle se rêve. Les élites offrent le miroir déformant d'une société et de ses aspirations. Elles représentent donc l'occasion pour l'historien de comprendre les mentalités, d'entrer dans les représentations symboliques, constituant ainsi un des liens entre l'histoire sociale et l'histoire des mentalités.“

⁷⁷⁸ Pierre Goubert und Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime, Bd. 2: culture et société*, Paris, 1984 (2. Aufl., 1991), Bd. 1, S. 182. Auch Held/Schneider dokumentieren eine solche überständische Elite, indem sie auf deren Zusammenbruch verweisen: „Der Adel kapselt sich [im 18. Jahrhundert] zunehmend ab, die Grenzüberschreitungen der Régence, die die Standesunterschiede zwischen Adel und Bourgeoisie verwischen, werden zurückgenommen“ (Held/Schneider 1993, S. 320).

⁷⁷⁹ Johanna Arlette, *Die Legitimierung des Adels und die Erhebung in den Adelsstand in Frankreich (16. -18. Jahrhundert)*, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, München, 1988, S. 165-177, S. 165-177; siehe auch Brancourt 1994.

Modegemälde in Auftrag gegeben wurden, wird diese Bilder demnach unter unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet haben.⁷⁸⁰

*

* *

Im Gegensatz zum absolutistischen 17. Jahrhundert, in dem ein Großteil der Kunstwerke im direkten Wirkungsbereich des Staates entstanden, führte seit dem frühen 18. Jahrhundert – angesichts mangelnder öffentlicher Aufträge – ein sich stetig entwickelnder „freier“ Kunstmarkt zu einer Loslösung der Künstler von ihren einstigen Hauptauftraggebern Hof und Kirche. Die Hinwendung der Künstler hin zu einem privaten Kunstmarkt förderte die Adaption von Themen und Formaten an einen „privaten“, daß heißt nicht öffentlichen Geschmack. Dazu gehören ein Interesse an niederländisch-holländischen Themen bei Malern und Sammlern oder auch Neuerungen im Bereich der Innenarchitektur, die verstärkt kleinformatigen Gemälden, die in modische Holztäfelungen eingesetzt waren, den Vorrang vor großformatigen Kompositionen gaben. Als Teilaspekte einer weitaus vielschichtigeren Erklärung, die neben etwa kunsttheoretischer Perspektive den sozialhistorischen Hintergrund miteinbezieht und das Kunstwerk als einen Ausdruck einer Gesellschaft begreift, können diese allein das Phänomen des Modegemäldes nicht fassen. Viele der Bilder sind in der frühen Entstehungszeit des Modegemäldes direkt für einen freien Kunstmarkt ohne bestimmten Auftraggeber geschaffen worden.⁷⁸¹ Daß dabei die Situation weitaus komplexer ist, als es die bisherige Sicht auf die Entstehung des Modegemäldes erlaubt, verdeutlicht ein Blick auf die Veränderung in der künstlerischen Produktion in Paris gegen Ende des 17. und im frühen 18. Jahrhunderts. Bereits in den Salonausstellungen von 1699 und 1704 sind Gemälde bezeugt, die sich thematisch an der zeitgenössischen höfisch-aristokratischen Lebenswirklichkeit orientieren, wie sie auch in den zeitgleichen *gravures de mode* deutlich zum Ausdruck kommt. Neben Jagd-Sujets war zum Beispiel François Marot im Jahre 1704 mit zwei Genregemälden vertreten. Neben

⁷⁸⁰ Äußerungen darüber, was diese in ihrer gesellschaftlichen Stellung unterschiedlichen Rezipienten in diesen Bildern tatsächlich sahen, sind nicht überliefert. Auf Grund der Quellenlage sind solche Ideen daher nur äußerst zaghafte zu entwickeln.

⁷⁸¹ Siehe hierzu bereits Jacques Thuilliers zu den Genregemälden der Gebrüder Le Nain im 17. Jahrhundert: „Malgré leurs apparences, la peinture de genre est plus dépendante qu’aucune autre de la clientèle et de ses goûts. Les Le Nain durent en tenir compte, et s’organiser en conséquence. On ne s’étonne pas que parmi leurs tableaux se détachent assez nettement plusieurs groupes, qui semblent bien ne pas correspondre à une chronologie, mais à un type de production adapté à la demande“ (Jacques Thuillier (Hg.), *Les frères Le Nain*, Ausstellungskat. Paris, 1978, S. 135-136 („Les frères Le Nain, peintres de genre“)). Siehe auch Hélène Adhémar zu Nicolas Delobel, einem Maler der zweiten Garde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Adhémar 1957, S. 181).

einer der holländischen Genremalerei verpflichteten „Joueuse de Luth“ (1704) <Abb. 133> zeigte Marot mit „Une Dame à qui l'on présente du Café“ (ohne Abb.), ein auch in späteren Modegemälden beliebtes Thema.⁷⁸² Eine Anbindung der *tableaux de mode* einzig an die „unruhigen“ Zeiten der *Régence*, an das Aufstreben neuer sozialer Gruppen wie den *Financiers* und Handelstätigen kann das Phänomen „Modegemälde“ demnach nur teilweise erklären.⁷⁸³ Die vielfach angeführte Idee, es handele sich beim Modegemälde um eine rein „bürgerliche“ Bildgattung, die aristokratische Themen inszeniere, ist vor einer Neubewertung auch des holländischen „hohen“ Genres im 17. Jahrhundert nicht aufrecht zu halten. Die Untersuchung der Verbildlichung einer ausschnitthaften aristokratischen Lebenswirklichkeit ist erfolgsversprechend nach folgenden Hauptaspekten weiterzuführen: Es wird zu untersuchen sein, inwiefern das Aufkommen des Modegemäldes in der *Régence*, in einer Zeit, in der bürgerliche finanzkräftige Mitglieder des dritten Standes vermehrt in den zweiten Stand drängten, durch die offenkundigen kulturellen und sozialen Umbrüche

⁷⁸² Siehe hierzu auch Marcel 1906, S. 265-296 („Chapitre XIV. La peinture de genre“). Zum Gemälde „Une Joueuse de luth“ siehe Sotheby's 1997, Nr. 187; Marot ist ein heute wenig bekannter Künstler, der 1702 in der Akademie aufgenommen wurde und 1715 Professor wurde (hierzu: E. Bénédiz, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres* [...], 14 Bde., Paris, 1999, Bd. 9, S. 47-48). Die zu dieser Zeit thematische Ausrichtung an der niederländischen Genremalerei wird durch im Salonlivret angegebene Bildtitel wie „Une fille qui cherche les puces à une autre“ von Bon Boulogne (Salon von 1699) oder „Une petite Bambochade“ von Jean Cotelte (Salon von 1704) offensichtlich. Die sechs Genrebilder, die im Salon von 1699 ausgestellt wurden und einige der siebzehn Genreszenen im Salon von 1704 verweisen in Thematik und Komposition auf niederländische Vorbilder. Generell zum Salon: Cl. Lesné, *Les Salons de 1699 et de 1704, unveröffentlichtes Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV- Sorbonne (sous la direction de M. A. Schnapper)*, Paris, 1979, zu den Genrebildern: a.a.O., S. 35-37. Bon Boulognes heute verschollene „Liebesbotschaft“ <Abb. 134> aus der ehemaligen Sammlung Friedrichs II. ist ein weiteres, wichtiges Beispiel für die Anlehnung einiger französischer Maler an das holländische Genre um 1700. Allerdings täuschen diese wenigen Beispiele nicht darüber hinweg, daß in Frankreich das Interesse an der Wiedergabe aristokratischer Lebensart – bis in die 1720er Jahre – zunächst auf wenige Einzelbeispiele und auf das Medium der Druckgrafik im Stil der *gravures de modes* beschränkt blieb. Hervorzuheben ist hier das vielzitierte Modegemälde „Les Joueurs de cartes“ von Pierre Bergaigne, das in das Jahr 1699 datiert ist (ohne Abb.). Hierzu: Jacques Watelin, in: Charles Sterling (Hg.), *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, Ausstellungskat. Paris, 1934, S. 5-6, Nr. 4; Jacques Thuillier [u.a.], *Trésors des Musées du Nord de la France, IV: La Peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ausstellungskat. Dunkerque, Valenciennes und Arras, 1980, S. 23-24, Nr. 1; siehe ferner ein anonymes Beispiel bei Ramade/Eidelberg 2004, S. 178-181, Nr. 46 („Réunion dans un parc“).

⁷⁸³ Die Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft im 18. Jahrhundert hat André Corvisier unter Stichpunkten wie „Besoins artistiques de la société et clientèle des artistes“ oder auch „La représentation de la société dans l'art“ beschrieben, dabei jedoch das Genrebild als Quelle vollständig mißachtet (vgl. André Corvisier, *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, 1978). Die Modebilder in der Sozialhierarchie des *Ancien Régime* zu situieren und sie somit einer bestimmten Rezipientengruppe zuzuordnen hat die Kunstwissenschaft bislang eher am Rande beschäftigt. Die Gründe hierfür liegen in einem Mangel an aussagekräftigen Quellen; für einen Großteil der *tableaux de mode* sind weder Auftraggeber oder erste Besitzer, noch der genaue Wortlaut der Auftragsvergabe bekannt. Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, 1994, S. 416, sieht hierin auch die Begründung dafür, daß nur selten über die Zeit von 1720 bis 1740 gearbeitet wurde. Vgl. die Arbeit von Bailey, die sich fast ausschließlich auf die gut dokumentierten Sammlungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts konzentriert (Bailey 2002). Zur Lokalisierung einzelner Themengruppen in den Residenzen der Sammler, am Beispiel der Parlamentarier: Bonfait 1986, S. 30-35; vgl. den Aufsatz von Giovanna Perini, die – unter Hinzunahme zeitgenössischer Literatur – die Bedeutung der italienischen Genremalerei in Privatsammlungen nach Regionen (Piemont, Lombarrien und Venedig) und nach bürgerlichen und aristokratischen Sammlern im 18. Jahrhundert untersucht (Giovanna Perini, *Pittura di genere nelle collezioni et nella letteratura artistica settecentesca dell'Italia settentrionale*, in: *Atti e memorie Accademia clementina*, Nr. 26, 1990, S. 161-213).

dieser Epoche erklärt werden kann. Mit einer Untersuchung elitärer Strukturen soll die Grundlage für eine Bewertung ständisch motivierter Bedeutungsebenen bei der Analyse des *tableau de mode* geschaffen werden. Diese wird sich zwischen „bürgerlichen“ Behauptungsstrategien und einer „Rearistokratisierung“ von Werten wie der Galanterie situieren. Ob das aristokratische Genre letztendlich integrierend – im Sinne eines „ästhetischen Konsens“⁷⁸⁴ und von Voltairescher *urbanité* – wirkte oder als solches gar von bestimmten Rezipienten bewußt zur Demonstration ihrer Zugehörigkeit zu einer Elite verwendet wurde, soll anhand einer Analyse der Sammler des Modegemäldes überprüft werden.

IV.1. Die urbane Elite der *Régence* – „soziale Realität“ oder „montage idéologique“?⁷⁸⁵

Sowohl Sozialgeschichte wie Teile der Geschichtswissenschaften haben sich in den letzten Jahren vermehrt der Frage zugewandt, wie die in Fragen der Kultur tonangebenden und im Bereich der Politik entscheidenden Trägerschichten der französischen Gesellschaft des *Ancien Régime*, die Elite oder auch die Eliten, genauer zu definieren seien. Aufbauend auf den fundamentalen soziologischen Arbeiten von Norbert Elias („Über den Prozess der Zivilisation“, 1973) und Pierre Bourdieu („La distinction: critique sociale du jugement, Paris, 1979) hat sich die Elitenforschung dabei von der verengenden Perspektive auf politische oder wirtschaftliche Kriterien wegbewegt und fokussiert nunmehr auf Kleidung, Essensgewohnheiten oder auch Formen der *sociabilité* als zentrale Punkte einer „dimension symbolique“: „L'étude sociologique s'intéresse dans ce cadre aux pratiques et aux comportements porteurs de distinction sociale: ce en quoi l'élite se donne à voir comme un groupe distinct du reste de la société et dont un des éléments par lesquels elle se définit elle-même comme élite.“⁷⁸⁶ Dabei zielt der mehrdeutige Begriff der Elite, der seit dem 17. Jahrhundert in Frankreich gebräuchlich ist und bis ins 18. Jahrhundert Verwendung im

⁷⁸⁴ Pallach 1980, S. 656.

⁷⁸⁵ Lemarchand 1993, S. 105.

⁷⁸⁶ Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, 1973, und Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Frankfurt, 1987; vgl. Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 61. Es sind diese sichtbaren Symbole oder Zeichen, die das Modegemälde exemplarisch dem Betrachter darbietet und die vom wissenden Rezipienten entschlüsselt werden konnten. Herbert Read hat die Bedeutung äußerer Symbole für elitäre gesellschaftliche Gruppen aufgezeigt; hierbei handele es sich um eine „verhältnismäßig kleine und in sich geschlossene herrschende Klasse auf der einen Seite“, die der „breiten amorphen Masse des ‚niedrigen Volkes‘“ gegenüberstehe, aus der wiederum eine neue Elite hervorgehe, die dann die herrschende Oberschicht „entthront“. Für diese Elite wird ein Kunsttypus entwickelt, der „verlässlich die verfeinerten Empfindungen [dieser] exklusiven Klasse anspricht“ (Herbert Read, *Kunst und Gesellschaft*, Wien [u.a.], 1956, S. 80-81 („Kunst für die Elite“)).

Hinblick auf die Funktionseliten fand, deren Teilnehmer durch ihre soziale Stellung und ihre politischen Ämter deutlich erkennbar waren, auf eine Bedeutung als sogenannte „nichtmanifeste Elite“. Diese „geistige, kulturelle oder wissenschaftlich-intellektuelle Elite“ ist dabei weitaus schwieriger zu kennzeichnen, da ihre Mitgliedschaft „nur den Gleichen oder Ähnlichen erkennbar“ ist.⁷⁸⁷ Insofern ist eine Rekonstruktion derer, die eine solche Elite bildeten, und von dem, was diese Elite von anderen gesellschaftlichen Gruppen unterschied, heute nur sehr vorsichtig, ja äußerst schwierig zu versuchen. Angesichts einer ständisch gegliederten Gesellschaft in Frankreich im 18. Jahrhundert muß darüber hinaus den entscheidenden Fragen Rechnung getragen werden, danach, wer über Ablehnung oder Zugang und nach welchen Kriterien entschied, beziehungsweise wem schließlich der Zutritt zu einer elitären Gruppe verwehrt blieb.

Elitäre Strukturen gab es im *Ancien Régime* in vielen Nuancierungen und sozialen Zusammensetzungen; vor allem der Hof und die Stadt Paris zeigen hier zahllose Möglichkeiten auf, solche Eliten zu benennen. Doch eine genaue Rekonstruktion von elitären Gruppen scheidet besonders für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts oftmals an einer mangelnden Quellenbasis.⁷⁸⁸ Auch veränderten sich die Eliten ständig in ihrer Zusammensetzung, was eine Analyse ihrer sozialen Strukturen erschwert. Dennoch soll im Folgenden an verschiedenen elitären Gruppen die Frage untersucht werden, ob es innerhalb der Pariser Gesellschaft in der *Régence* zu einer Verschmelzung ständischer Gruppen zu einer einzigen, mondänen und tonangebenden Elite im Sinne der Voltaireschen *urbanité* gekommen ist. Der Idee von einer Vermischung von Rang und Status auf Grund gleicher intellektueller Interessen und gemeinsamer kultureller Merkmale folgend haben zum Beispiel Pierre Goubert und Daniel Roche die gesellschaftliche Elite des *Ancien Régime* im 18. Jahrhundert als „homogen“ beschrieben.⁷⁸⁹ Auf Grund der

⁷⁸⁷ Brockhaus Enzyklopädie, 24 Bde., Mannheim, 1988, Bd. 6, S. 315-317 („Elite“), und Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 4. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart, 1994, S. 177-178; vgl. auch Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 57-58.

⁷⁸⁸ Die wichtige Memoirenliteratur der Zeit hatte zum Beispiel politische Intentionen und kann daher kaum angewendet werden, um das soziale Gewirr innerhalb einzelner Gruppen zu entflechten. Eine dem 18. Jahrhundert entsprechende Nuancierung von Rang und Status für einzelne Sammlerpersönlichkeiten ist heute somit nur bedingt nachzuvollziehen. Germain-Louis de Chauvelin etwa wurde von dem ranghöheren Marquis d'Argenson zunächst als Parvenü beschimpft, dann jedoch, einige Jahre später und als dieser ihm nützlich geworden war, als ein ebenbürtiger Partner beschrieben (vgl. René-Louis de Voyer de Paulmy, Marquis d'Argenson, *Journal du Marquis d'Argenson*, 4 Bde., Paris, 2002, Bd. 1, S. 74-75). Zur schwierigen Analyse sozialer Strukturen des *Ancien Régime* und einer Herausarbeitung sozialer Gruppen siehe R. Mousnier, *Problèmes de méthodes dans l'étude des structures sociales des seizième, dix-septième, dix-huitième siècles*, in: Konrad Repgen und Stephan Skalweit (Hg.), *Spiegel der Geschichte. Festgabe für Max Braubach zum 10. April 1964*, Münster, 1964, S. 550-564: „Le premier point, c'est de discerner et de décrire les différents groupes sociaux. [...] Il est certain qu'il en existe de diverses sortes et que le même individu appartient à plusieurs“ (a.a.O., S. 551). Zu Formen der Selbstkonstituierung von Eliten im Roman des 18. Jahrhunderts: Rustin 1979, S. 81-84 („Une société élitiste“).

⁷⁸⁹ Nach Leferme-Falguières/Van Renterghem müsse man die „Heterogenität“ von Eliten akzeptieren, da bei der Analyse elitärer Strukturen von mehreren Eliten und nicht von einer einzigen homogenen Gruppe

Tatsache, daß ehemalige, frisch nobilitierte Bürgerliche ihre Kinder mit den alteingesessenen Adelsfamilien verheirateten und deren Salons frequentierten, kommen Goubert und Roche zu der Schlußfolgerung, daß es auf diesem hohen gesellschaftlichen Niveau keine „distinctions de naissance, de caste, d'ordre ou de vanité“ mehr gebe. Alle gehörten, insofern sie „erfolgreich“ waren, zu demselben Milieu, in dem verschiedenste soziale Abstammungen mittels kultureller Merkmale wie „l'opulence, les tripatouillages, le luxe, le goût, le mécénat, l'esprit, la philosophie [...]“ ausgelöscht würden. Goubert und Roche propagieren die Idee einer idealen Gesellschaft der Aufklärung, die lange Zeit die Geschichtsschreibung bestimmt hat: „[...] l'élite financière, politique et culturelle [de l'Ancien Régime] est une.“⁷⁹⁰

Die These einer sich bereits ab dem frühen 18. Jahrhundert und dann, beschleunigt durch den Tod Ludwigs XIV., ab 1715 in Paris an der Spitze der Gesellschaft herausbildenden, sozialen und kulturellen Elite in einer urbanen Mischung aus Adel und *haute bourgeoisie* ist von vielen Seiten wiederholt in Frage gestellt worden. Dabei ging es zunächst nicht um die Hinterfragung des gemeinsamen aristokratischen Lebensideals, sondern das Augenmerk wurde vielmehr auf die immer noch bestehenden, ständischen Auseinandersetzungen und Wertungen innerhalb der französischen Gesellschaft des *Ancien Régime* gelegt.⁷⁹¹ Die Frage, ob die geeinte Elite letztendlich nur eine simple „montage idéologique“⁷⁹² oder gar eine „illusion sophistiquée d'une époque“⁷⁹³ sei, erhält hier ihre Berechtigung. Am Beispiel der Sammler und der Salongesellschaften der *Régence* soll im

auszugehen sei, will man die Elitenanalyse als ein effizientes Mittel der historischen Forschung einsetzen (vgl. Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 60-61). Einen Überblick über die Literatur zu den „Hiérarchies et classifications sociales“ gibt Yves Durand, *La Société française au XVIII^e siècle. Institutions et société*, Paris, 1992, S. 29-31. Zur Bedeutung des Begriffes „Status“: E. Helin, *La stratification des sociétés d'ancien régime*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 84. Jg., 1971, S. 293, Anm. 6: „Statut: position dans une hiérarchie reconnue à l'ensemble de ceux qui sont confinés dans des rôles semblables. Le statut ne comporte pas nécessairement des privilèges.“

⁷⁹⁰ Goubert/Roche 1991, S. 182; wiederholt auch bei Daniel Roche, *République des lettres ou royaume des mœurs: La sociabilité vue d'ailleurs*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Bd. 43., April-Juni, 1996, S. 300; in diesem Sinne auch Chaussinand-Nogaret 2000, S. 95-96, wonach vor allem kulturelle Kriterien, die sich durch Reichtum größtenteils beschaffen ließen, für die Akzeptanz in der Elite entscheidend waren. Für eine ähnliche Interpretation des Zitates von Gersaint über den *Curieux* aus dem Versteigerungskatalog de Lorangère: Guillaume Glorieux, *À l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, 2002, S. 408-411.

⁷⁹¹ Siehe hierzu auch Pallach 1980, S. 656; Arlette 1988, S. 165-177; Peter Burke, *The language of orders in early modern Europe*, in: M. L. Busch (Hg.), *Social Orders and Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification*, London [u.a.], 1992, S. 10-11; Brancourt 1994; ferner François Bluche, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris, 1995, S. 79, über die Bedeutung der Darstellung aristokratischer Verhaltensmuster wie zum Beispiel des Müßiggangs als „marques de noblesse“ bei der Interpretation des Modebildes: Krause 1997, S. 142, Anm. 2.

⁷⁹² Anzuführen sind hier die Diskussionen bei Lemarchand 1993, S. 105: „De plus l'expérience même de l'époque actuelle en France, [...] suscitent de nouvelles interrogations à propos de la théorie de la fusion des élites au XVIII^e siècle: s'agit-il d'une réalité sociologique ou d'un simple montage idéologique des faits destinés à justifier une philosophie sociale générale?“ Dort auch weitere Literaturhinweise zu diesem Thema; siehe auch Brancourt 1994.

⁷⁹³ Michel Vovelle, *L'Élite ou le mensonge des mots*, in: *Annales ÉSC*, 1974, S. 49-72, zitiert bei: Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 60.

Folgenden danach gefragt werden, ob diese urbane Elite eine soziale Realität darstellte, oder ob ständische Kriterien weiterhin das gesellschaftliche Zusammenleben bürgerlicher und adeliger Kreise im urbanen Pariser Milieu prägten.⁷⁹⁴ Vor dem Hintergrund der einleitenden Diskussion um die Mischung höfisch-aristokratischer sowie bürgerlicher Mitglieder in der städtischen elitären Gesellschaft weist die Beantwortung dieser Fragen eine nicht unbedeutende Brisanz für das Verständnis vom Modegemälde auf. Denn hieran kann schließlich ermessens werden, ob dem Modegemälde innerhalb der urbanen Gesellschaft als visuelle Demonstration aristokratischer Lebensart eine Symbolfunktion – zwischen „bürgerlichem Bildtypus“ und „ästhetischem Konsens“ – zugestanden werden kann.⁷⁹⁵

„Sociabilité des élites“ und Standesbewußtsein – die Beispiele Crozat und Caylus

Ein wichtiges Beispiel für eine elitäre Gruppe findet sich für das frühe 18. Jahrhundert im Umfeld Antoine Watteaus. Der von der Kunstwissenschaft beschriebene (Freundes-)Kreis des Malers, der Sammler, Mäzene, Literaten, Kunsthändler, Musiker und Malerkollegen aus unterschiedlichen sozialen Milieus miteinschloß, die durch „gleiche Interessen“ – hier eine Vorliebe für die Kunst Watteaus – miteinander verbunden waren, ist eine von der sozialen Ausgangslage ihrer Mitglieder her gesehen heterogene Gruppe.⁷⁹⁶ Relativ schnell stößt man bei Watteau, über den vergleichsweise zahlreiche, posthume Quellen berichten, allerdings an die Grenzen der Rekonstruierbarkeit einer elitären Gruppe. Von einer idealisierenden Kunstgeschichte wurde die Welt des Malers mit der „Welt des Salons von Crozat, eines der

⁷⁹⁴ „Elle [die historische Analyse der Elite] doit cependant être complétée par le discours et les représentations des contemporains. Ces critères d’appréciation s’écartent parfois considérablement des réalités économiques et dessinent les contours symboliques d’un groupe qui a pleinement conscience de sa supériorité et l’exprime souvent avec virulence.“ (Leforme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 63).

⁷⁹⁵ Die Kunstsammlung als Ausweis des *bonnête homme* beschreibt auch Voltaire in „Le Mondain“ (1736), hierzu Bury 1996, S. 215-216.

⁷⁹⁶ Siehe Bonnaffé 1873, S. 67-68. Am weitesten in der Interpretation dieses Zirkels geht Julie Ann Plax: „The „captains of culture“ were no longer the king and the state, but a group of collectors, dealers, and connoisseurs“ (Plax 2000, S. 171-172); siehe hierzu auch Crow 1991, S. 72-73; ferner Marianne Roland-Michel, *Watteau. Un artiste au XVIII^e siècle*, Paris [u.a.], 1984, S. 53-67, die das Umfeld Watteaus in seine Freunde, seine Biographen, Künstler und seine Mäzene und Händler unterteilt; hierzu u.a. Matthias Winner, *Die unsichtbare Nymphe Echo in Watteaus Freundschaftsbild mit Julienne*, in: Anna Cavina (Hg.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessin en France et en Italie XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 2001, S. 328-336; Martin Eidelberg, „Dans ces lieux uniquement consacrés à l’art“ *Watteau and the bond of friendship*, in: Cavina 2001, S. 179-184; ferner François Moureau, *De Watteau à Chardin. Antoine de la Roque, journaliste et collectionneur*, in: Cavina 2001, S. 349-355. Zwar wird der Begriff „ami“ durchaus in den Biographien Watteaus nach seinem Tod häufig verwendet, allerdings nur um einige wenige Ausgewählte zu bezeichnen, wie den Abbé Haranger oder auch Jean de Jullienne (siehe Comte de Caylus, in: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984, S. 84). Diese Gruppe ist ebenfalls eng mit dem Modebild verbunden, da einige ihrer Mitglieder, wie zum Beispiel Jean de Jullienne, in engem Kontakt mit den Malern Lancret und de Troy standen und zum Teil sowohl *fêtes galantes* als auch *tableaux de modes* sammelten. Generell hierzu: J. Wilhelm, *Artistes, marchands et amateurs de peinture à Paris au XVIII^e siècle*, in: *Médecine de France*, Bd. 102, 1959, S. 17-32.

raffinierten Salons seiner Zeit“ gleichgesetzt.⁷⁹⁷ Crozats regelmäßige, wöchentliche Treffen, in denen Künstler und Sammler, darunter der Comte de Caylus und Jean de Jullienne, zusammenkamen, wurden bereits im Jahre 1741 von Pierre-Jean Mariette gelobt: „On tenoit assez régulièrement toutes les semaines des assemblées chez lui, où j’ai eu pendant longtems [*sic*] le bonheur de me trouver, & c’est autant aux ouvrages des grands Maîtres qu’on y consideroit, qu’aux entretiens des habiles gens qui s’y réunissoient [...]“⁷⁹⁸ Zusammen mit Madame de Prie leitete er einen Zirkel mit Namen „Gli Academici paganti“; die Konzerte bei Crozat waren stadtbekannt. Zwei Ölskizzen von Lancret – das „Concert dans le château de Crozat à Montmorency“ und „Concert chez Crozat (rue Richelieu)“ (beide um 1720-1724) <Abb. 135 und Abb. 136> – sollen diese Gesellschaften darstellen, in denen Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft ihren gemeinsamen Interessen frönten.⁷⁹⁹ Mariettes Aussage begründete nicht nur das positive Bild vom Sammler und aufgeklärten Mäzen Crozat in der kunstwissenschaftlichen Literatur, sondern gab auch der Idee von einer standeslosen kulturellen und gesellschaftlichen Elite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Nahrung. Allerdings ist nicht bekannt, inwieweit es bei diesen Zusammenkünften zu einem tatsächlichen gesellschaftlichen Austausch kam. Crozats gesellschaftliche Stellung als „trésorier de France à Paris“ war sehr bedeutend; sein älterer Bruder Antoine Crozat (1655-1738) galt nach Saint-Simon als „le plus riche particulier de France.“⁸⁰⁰ Crozats gesellschaftliche Stellung ist, im Gegensatz zu der seines Bruders, der als „assoiffé d’ambition sociale“ dargestellt wird und der reihenweise Ländereien und Titel sammelte, kaum bekannt. Sein Leben wird oftmals als „nüchtern“ beschrieben, auch wenn seine Besitzungen und seine außergewöhnliche Sammlung eher

⁷⁹⁷ Nicole Garnier, *Watteau und seine Freunde*, in: Morgan Grasselli/Rosenberg 1984, S. 31-52; auch Nicole Garnier, in: Nicole Garnier (Hg.), *Watteau et son cercle dans les collections de l’Institut de France*, in: *Le Musée Condé*, Nr. 51, 1996, S. 8; und Cordélia Hattori, *Pierre Crozat (1665-1740), un financier, collectionneur et mécène*, [s.l.], 1998, S. 173-183.

⁷⁹⁸ Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres [*sic*] d’Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres*, Paris, 1741, S. xj.

⁷⁹⁹ Beide Skizzen wurden am 5. April 1785 aus dem Nachlaß der Witwe Lancret versteigert (siehe Émile Dacier, *Une légende: Watteau et le Concert Crozat du 30 Septembre 1720*, in: *BSHAF*, Nr. 2, 1924, S. 353-355, und ders., *Une légende: Watteau et le Concert Crozat du 30 Septembre 1720*, in: *Revue de l’art ancien et moderne*, Bd. 46, 1924, S. 289-298; zu Madame Lancret siehe Wildenstein 1924, S. 38-39). Pierre Crozat soll sich nicht für die Bilder interessiert und Lancret nie zur Anfertigung von Gemälden nach diesen Skizzen beauftragt haben. Vgl. Tavener Holmes 1991, S. 58-59, Nr. 2; Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs*, Bd I, *Du Moyen-Âge au XIX^e siècle*, Paris, 2003, S. 125; David Mandrella, in: Rosenberg 2005, S. 364, Nr. 69. D. Mandrella konnte aufzeigen, daß vergleichbare *clavecins* wie im Gemälde „Concert dans le château de Crozat à Montmorency“ im Nachlaßinventar des Schlosses nach dem Tod Crozats aufgelistet sind. Lancret malte wohl um dieselbe Zeit – 1723 und 1724 – zwei kleine Skizzen mit Darstellungen aus dem offiziellen Leben des Königs, die er auf der „Exposition de la Jeunesse“ ausstellte und mit denen er ebenfalls um offizielle Aufträge warb (siehe hierzu: Jean de Cayeux, *Deux peintures historiques de Lancret*, in: *BSHAF*, 1947-1948, S. 61-64; Michel Florisoone, *Musée du Louvre: Deux esquisses historiques de Lancret*, in: *Musées de France*, Nr 6, Juli-August, 1950, S. 129-145; Tavener Holmes 1991, S. 56-57, Nr. 1). Zu Crozat und die Musik: Hattori 1998, S. 184-193 („II. Un curieux de musique“).

⁸⁰⁰ Victor de Swarte, *Les Financiers Amateurs d’Art aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1890, S. 38-39.

das Gegenteil vermuten lassen. Zwar besaß auch Crozat, wie die meisten Finanziers, verschiedene Titel („Ecuyer“ und „Seigneur d’Epinay et de Trianon“), doch soll er sie im sozialen Verkehr kaum zur Schau gestellt haben.⁸⁰¹ Crozat war im übrigen kein Sammler von *tableaux de mode*; seine bereits zu seinen Lebzeiten berühmte Sammlung an Gemälden und Zeichnungen mit Schwerpunkten auf den italienischen Meister und den „Écoles du Nord“ ist Gegenstand ausführlicher Forschungen gewesen. Nur wenige Gemälde deuten darauf hin, daß Crozat den zeitgenössischen Tendenzen gegenüber aufgeschlossen war. Während allerdings „alte“ Meister gesammelt werden, waren nicht nur bei Crozat den Werken zeitgenössischer Künstler einzig die knapp bemessenen Bereiche in der wandfesten Ausstattung (z.B. Supraporten) vorbehalten.⁸⁰²

Crozat beherbergte im Laufe seines Lebens viele Künstler, wobei die tatsächliche Stellung Watteaus bei seinem Förderer heute nur schwer zu umreißen ist.⁸⁰³ Cordélia Hattori hinterfragte als erste die bislang idealisierte Beziehung von Mäzen und Künstler, die allerdings von den Zeitgenossen weitaus realistischer betrachtet wurde, als dies heute der Fall ist. So hatte Gersaint in seiner biographischen Skizze von Watteau im Jahre 1744 bereits darauf hingewiesen, daß der Maler „aus Liebe zur Freiheit und Unabhängigkeit“ Crozat zu einem heute unbekanntem Zeitpunkt verlassen hatte.⁸⁰⁴ Crozat verpflichtete Watteau – etwa bei der Ausführung der Ausstattung seines Speisezimmers – seinen persönlichen ästhetischen und thematischen Vorlieben. Crozat erwartete mehrmals, daß Watteau ihm Kompositionen schuf, die er dann seinen Freunden überreichen konnte, um

⁸⁰¹ Hattori 1998, S. 41-42; zur gesellschaftlichen Stellung der Familie Crozat: a.a.O., S. 43-47. Siehe zu den Gebrüdern Crozat auch Anne Leclair, in: Turner 1998, Bd. 8, S. 208-210.

⁸⁰² Dies wurde angeklagt von La Font de Saint-Yenne in den *Réflexions* (1747): Vgl. ders. 2001, S. 97. Siehe zur Sammlung Crozat: Margret Stuffmann, *Les tableaux de la Collection de Pierre Crozat, Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740). Préface de Daniel Wildenstein*, in: [Auszug aus der] *GBA*, Juli-September, 1968, S. 13; in diesem Sinne auch Barbara Scott, *Pierre Crozat. A Maecenas of the Régence*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 12, und Hattori 1998, S. 90; siehe zur Sammlung u.a. Mariette 1741 (zur Zeichensammlung); Émile Dacier, Jacques Herold und Albert Vuaflart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle, Bd. I-IV*, Paris, 1921-1929, Bd. 1, 1929, S. 45-49; Hattori 1998, S. 92-164; Cabanne 2003, S. 123-127). Die wenigen zeitgenössischen französischen Gemälde von Crozat sind stilistisch und inhaltlich den *fêtes galantes* verpflichtet: So besaß er zwei kleinere, die „Sinne“ thematisierende Bilder von Jean Raoux: Neben dem Gemälde „L’Odorat, une jeune fille jette des parfums dans une cassolette, d’autres personnes sentent des fleurs“ besaß er die „Allégorie du goût“ <Abb. 37> sowie ein frühes „Konzert“ von Lancret (siehe Stuffmann 1968, S. 130 und S. 133).

⁸⁰³ Hierzu Cordélia Hattori, *De Charles de Fosse à Watteau: Les Saisons Crozat*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 2, 2001, S. 56-65; Rosalba Carriera, *Journal pendant mon séjour à Paris en 1720 et 1721, hrsg. von Alfred Sensier*, Paris, 1865 [erweiterte Neuauflage, Paris, 1997], S. 30; siehe auch Roland-Michel 1984, S. 57. Für ein positives Bild des Mäzens auch Dacier/Herold/Vuaflart 1921-1929, Bd. 1, 1929, S. 82-83; Scott 1973, S. 14 („Crozat was in many ways closer in spirit to the Renaissance than to the eighteenth century and he modelled himself as a patron on Lorenzo di Medici [...]“; oder auch Crow 1991, S. 39-40).

⁸⁰⁴ Gersaint im Vorwort des Auktionskataloges der Sammlung Lorangère, in: Rosenberg 1984, S. 34; ähnlich auch der Comte de Caylus, in: Rosenberg 1984, S. 80 („La vie d’Antoine Watteau“, aus dem Jahr 1748). Anscheinend wurden andere Pensionäre Crozats für dessen gesellschaftliches Leben zur Anwesenheit verpflichtet, wie Rosalba Carriera in ihrem Journal berichtet (Carriera 1997, S. 16 und S. 17).

das Talent der französischen Maler zu beweisen.⁸⁰⁵ Die Stellung Watteaus bei Crozat war letztendlich die eines „Hofkünstlers“. Es ist interessant zu beobachten, wie am Beispiel Watteaus das Bild einer kulturellen Elite erzeugt wird, die auf nur wenigen zeitgenössischen Äußerungen beruht. Wurden in den Texten zu Watteau etwa Statusfragen nicht thematisiert, da der eigenwillige Maler seinem sozialen Niveau verhaftet blieb und die sozialen Regeln auch im Verkehr mit Crozat respektierte? Vor dem Hintergrund einer streng ständisch gegliederten Gesellschaft ist zu vermuten, daß Watteaus Freundeskreis, wie viele andere gesellschaftliche Gruppen der Zeit, ebenso durch Fragen des Vorrangs und des Status geprägt war.⁸⁰⁶

Es hat sich in den vorangehenden Kapiteln gezeigt, daß einige Einzelpersonen oder Teile der urbanen Elite, die in der literarischen Produktion (Roman, Komödie) die Thematisierung einer aristokratisch-geprägten Lebenswirklichkeit unter den Stichworten von Galanterie und Libertinage gefördert und verfolgt hatten, auch in Fragen des Kunstmäzenatentums in ihrer Zeit hervorgetreten waren. Die feine Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts, gleichermaßen geprägt durch Müßiggang und der Sucht nach *sociabilité*, fand sich in privaten und geheimen Kreisen in elitären *sociétés badines* zusammen, um sich über galant-libertine und frivole Themen auszutauschen. Gruppen wie etwa die satirisch-burleske „Société régime de la calotte“ oder die den Freimaurern zuzurechnenden „Ordre de la Félicité“ und „Ordre Hermaphrodite“, deren Mitglieder zum Hochadel gehörten und die sich mit der Sinnlichkeit in einem libertinen Kontext beschäftigten, sind bezeichnend für den lockeren Tonfall, der in diesen Kreisen vorherrschte.⁸⁰⁷ Im Kontext dieser Arbeit ist auch der „Ordre de la Frivolité“ hervorzuheben, dem ein „grand-petit-maître“ vorstand.

⁸⁰⁵ Gleiches gilt auch für Rosalba Carriera; vgl. die Briefe von Pierre Crozat an Michel-Ange de La Chausse vom 1. Juli 1715, und an Rosalba Carriera im Dezember 1716 (vgl. Hattori 2001, S. 57); s. auch Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Turin, 1988, S. 21, und Dacier/Herold/Vuaflart 1921-1929, Bd. 1, 1929, S. 51.

⁸⁰⁶ Dieses Abhängigkeitsverhältnis hatte für den Maler nicht zu unterschätzende Vorteile wie den Zugang zur reichen Sammlung Crozats. Folgt man den Biographen Watteaus, so hatte der Maler nie wirklich den Zugang zu dieser elitären Gruppe gesucht, sondern pflegte den Status eines Sonderlings, der gesellschaftliche Gepflogenheiten wie *sociabilité* und *politesse* negierte (vgl. Jean de Jullienne, *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture* [der Ausgabe der „Figures de différentes caractères“ vorangehend], in: Rosenberg 1984, S. 15); in diesem Sinne auch Vidal 1992, S. 143-171 („The Artist as Aristocrat“); s. zu den oftmals konfliktreichen Beziehungen von Malern und Auftraggebern im 18. Jahrhundert, die geprägt waren durch ständische Wertungen: Jean Chatelus, *Quelques aspects des rapports conflictuels entre les peintres et leur clientèle à Paris au XVIII^e siècle*, in: Jérôme de La Gorce, Françoise Levaillant und Alain Mérot (Hg.), *La condition de l'artiste. XVI^e – XX^e siècles, Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Saint-Etienne, 1987, S. 37-50.

⁸⁰⁷ Zur „Société régime de la calotte“ siehe: Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes. Leur histoire et leurs travaux*, 2 Bde. Paris, 1867 [Nachdruck 1963], Bd. 1, S. 134: „Sous prétexte de manquement aux bienséances, au bon goût, à la logique et au bon sens, soit dans les paroles, soit dans les actions, les membres de l'association de la Calotte envoyaient des brevets à tous ceux qu'ils croyaient dignes d'être enrôlés dans leur régiment“, generell a.a.O., S. 134-141; ferner Baecque 2000, S. 23-55. Zum „Ordre de la Félicité“ siehe Dinaux 1867, Bd. 1, S. 301-314; zum „Ordre Hermaphrodite“ a.a.O., Bd. 1, S. 405-406; siehe auch Jean-Luc Quoy-Bodin, *Autour de deux sociétés secrètes libertines sous Louis XV: l'Ordre de la Félicité et l'Ordre Hermaphrodite*, in: *Revue historique*, Bd. 276, Nr. 1, 1986, S. 57-84; ferner Jean Hervez, *Les sociétés d'amour au XVIII^e siècle*, Paris, 1906.

„L'Ordre institué au commencement du XVIII^e siècle par le marquis de Futilet“, schreibt Arthur Dinaux, „se compose de 300 vrais petits-mâtres et de 6,000 petits-mâtres manqués qui sont les frères servants. Les sociétaires ont d'honnêtes valets que le peuple appelle farauts. Ils s'occupent de modes, brochures, parlent en termes nouveaux, et passent quatre heures à leur toilette. On les reconnaît à leurs parfums et leurs bouquets. Le grand-mâtre mourut à la suite d'une maladie gagné en poursuivant un papillon.“⁸⁰⁸ Diese Mode für geheimbündnerische Zusammenkünfte und literarische *Salons*, die sich im urbanen Milieu entwickelt hatte, wurde in der Folge auch vom Hof übernommen, indem man dort thematisch vergleichbare Theaterstücke aufführte.⁸⁰⁹

Aus den *sociétés* ist der elitäre literarische Zirkel um den Comte de Caylus, den Autor Vadé und die Comtesse de Verrue als einer der wichtigsten Initiatoren von Themen und Moden hervorgetreten, der relativ spät zu Beginn der 1730er Jahren aktiv wurde.⁸¹⁰ Die „Société du Bout-du-banc“ oder die „Dîners du Bout-du-banc“ – der Name kennzeichnet die Bereitschaft der zahlreichen Interessierten, sich für eine Teilnahme an den Sitzungen auf das unkomfortable Ende der Sitzbank im Salon oder Speisezimmer zu setzen – war eine informelle Gruppe. Schriftsteller und Aristokraten trafen sich im Haus der Schauspielerin Mademoiselle Quinault, um dort Geschichten und Komödien mit galant-libertinen oder burlesken Inhalten zu verfassen oder sich den Freuden der Tafel hinzugeben: „Dans cette société des libres-penseurs, où l'on célébrait aussi bien les plaisirs

⁸⁰⁸ Dinaux 1867, Bd. 1, S. 350.

⁸⁰⁹ Siehe zum Beispiel: Émile Campardon, *Madame de Pompadour et La Cour de Louis XV au milieu du Dix-huitième siècle ouvrage suivi du catalogue des tableaux originaux des dessins et miniatures vendus après la mort de Madame de Pompadour* [...], Paris, 1867. Die Übernahme von Komödienformen, die auf den *Foires* gespielt wurden, führt zu einer Vermischung von Realität und Fiktion am Hofe. Im Februar 1750 spielte man in den „privaten“ Aufführungen des Königs einen Auszug aus der Komödie „Le Foire de Saint-Germain“ von Dancourt; die Marquise de Livry übernahm die Rolle der Madame Mousset, eine „Marchande de Modes“, der Duc de Duras wird zu „Lorange, Marchand de Caffé [sic], en Arménien“, und der Duc de Chartres spielt „M. Farfadel, Financier“ (siehe Anonymus, *Journal du theatre des petits appartements, Pendant l'Hiver de 1749 à 1759*, in: Anonymus, *Divertissements du théâtre des petits appartements Pendant l'Hiver de 1749 à 1759*, s.l., s.d., s.p.). Zwar schlüpfen die hochadeligen Schauspieler auch in die Rollen von Personen aus der klassischen Mythologie, jedoch findet sich gleichermaßen der Wunsch, sich als Hirten (Bergers) und Hirtinnen (Bergères) in den Komödien am Hofe zu geben. In „Zelie“ treten neben Madame de Pompadour als Zelie, einer Nymphe aus dem Gefolge der Göttin Diana, unter den „personnages dansans“ verschiedene Höflinge als „plaisirs“, „graces“ oder als „amour“ auf (Anonymus, *Zelie, Divertissement nouveau en un acte, Représenté devant le ROI, pour la première fois, sur le Théâtre des petits Appartemens à Versailles, le 13 Février 1749 ; & remis sur le même Théâtre, en présence de SA MAJESTÉ, le 3 Février 1750, Paris, 1750*, in: Anonymus s.d.).

⁸¹⁰ Vgl. Dinaux 1867, Bd. 1, S. 121-122; ferner Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, 2000, S. 305-311, und Jacqueline Hellegouarc'h, *Ces Messieurs du bout-du-banc: L'Éloge de la paresse et du paresseux est-il de Marivaux?*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 102 Jg., Nr. 3, Mai-Juni, 2002, S. 455: „De la Société du Bout-du-banc [...] on connaît plus que la vie réelle, la conversation étourdissante des dîners où les plaisanteries fusaiet plus que l'activité littéraire.“ Der Beginn der „Société du Bout-du-banc“ ist unklar. Zuletzt hat Julie Boch eine recht frühe Datierung um 1730 vorgeschlagen (vgl. Julie Boch, in: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard,] *Comte de Caylus, Contes. Édition critique établie par Julie Boch*, Paris, 2005, S. 12); vgl. dagegen Hellegouarc'h 2002, S. 455, für eine Datierung in die 1740er Jahre. Zu Calyus allgemein: Samuel-Élie Rocheblave, *Essai sur le C^{te} de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire, par Samuel Rocheblave (14. janvuer 1889)*, Paris, 1889; s. auch Kapitel II.1.

de la table que ceux de l'amour, régnait un esprit frondeur autant que bachique [...].⁸¹¹ Die Themen waren (wohl von Caylus) vorgegeben, und der Verfasser mußte sie an einem Pult stehend vorlesen und wurde von einer Jury bewertet. Dieser Zirkel hatte verschiedene Themenbereiche für sich beansprucht, von denen vor allem das sogenannte *genre poissard* hervorgetreten war, in denen die niederen Schichten der Bevölkerung wie etwa die Marktweiber behandelt wurden.⁸¹² Zu den Schriften gehörten ebenfalls die „Relation galante et funeste, De l'histoire d'une Demoiselle qui a glissé, pour être épousé [*sic*], l'Hyver du mois de décembre 1742“ (1745) sowie die weitaus berühmtere Komödie „Les Ecosseuses, ou les Oeufs de Pasques, suivis de l'Histoire du porteur d'eau, ou les Amours de la ravaudeuse“ (1745).⁸¹³ Neben Caylus und der Comtesse de Verrue sind zum Beispiel Crébillon fils, Duclos, Voisenon, Collé, Moncrif, Fagan, Destouches und eventuell Marivaux, also Autoren, die in ihren literarischen Werken Galanterie und Libertinage inszeniert hatten, als Teilnehmer an den *dîners* überliefert.⁸¹⁴

Folgt man zum Beispiel den Äußerungen der Madame de Graffigny zu den Zusammenkünften bei Caylus, so handelte es sich bei diesem Kreis um eine elitäre Gemeinschaft, in der kulturelle Gemeinsamkeiten den herkömmlichen Standesdünkel des

⁸¹¹ Julie Boch, in: Caylus 2005, S. 12-13.

⁸¹² P. Moore, *Le Genre Poissard and the French Stage in the 18th Century*, New York, 1935, S. 78-95. Zum Beispiel Vadés „La Pipe cassée“ (1755), in dem der Autor den Gegensatz des Hofes zu seinen Helden La Tulipe, Jean-Louis und Jérôme, die aus dem einfachen Volk stammen, verdeutlicht. Diese sitzen in einem einfachen Lokal an einem schönen Sonntag, um einen Truthahn zu essen, und zetteln dann, auf grund des hohen Preises, eine Schlägerei an. Es ist die Einfachheit, die in diesem Stück zum Ausdruck kommt, die eine verfeinerte und übersättigte Gesellschaft zum Lachen reizte. „[...] / Vous Courtisans, vous grands Seigneurs; / Avec tous vos biens, vos honneurs, / Dans vos fêtes, je vous défie, / De mener plus joyeuse vie. / Vos plaisirs vains & préparés / Peuvent-ils être comparés / A ceux dont mes Héros s'enyvrent [*sic*] ? / Sans soins, sans remords ils s'y livrent; / Mais vous, prétendus délicats, / Dans vos magnifiques repas, / Esclaves de la complaisance, / Et gênée au sein de l'aisance, Prétendez-vous sçavoir jouir ? / Non; vous ne savez qu'éblouir. / Avec vos rangs, vos noms, vos titres, / [...].“ (Jean-Joseph Vadé, *La Pipe Cassée, poème épitragipoissardliberoïcomique [*sic*]*, par M. Vadé, 3. Aufl., Den Haag, 1760, in: Jean-Jospeh Vadé, *Œuvres de M. Vadé, ou Recueil Des Opera-Comique [*sic*], & Parodies qu'il a Donnés depuis quelques années. Avec les Airs, Rondes, & Vaudevilles Notés; et autres Ouvrages du même Auteur.*, Bd.1, Den Haag, 1760, S. 14). Den Einfluß des *genre poissard* auf die Malerei diskutieren: Wescher 1969, S. 177 (zu Jeurat, der ebenfalls zu dem literarischen Zirkel der „Société du Bout-du-banc“ gehörte); Guillaume Faroult, „La Vielleuse“ par Marie-Anne Loir au musée de Riom: fortune iconographique savoyarde, entre peinture et littérature au XVIII^e siècle, in: BSHAF, 2003 (2004), S. 247-251 („Caylus et l'iconographie savoyarde, un motif „poissard“ d'origine littéraire?“).

⁸¹³ Die Werke, die bei Mlle Quinault gelesen wurden, sind 1786-1787 in zwölf Bänden unter dem Namen Caylus' herausgegeben worden. Wenngleich Caylus als der Initiator für die Werke gilt, sollen sie dennoch nicht sämtlich von ihm stammen. ([Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Œuvres badines complètes du comte de Caylus (publiés par Garnier)*, 12 Bde., Amsterdam, 1786-1787; hierzu Pierre Testud, in: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de] Caylus, *Histoire de Guillaume, cocher. Présenté par Pierre Testud*, Cadeilhan, 1993, S. 9-10. Die Bekanntheit dieser Gruppe bezeugt ein Brief von Carl Fredrik Scheffer an Carl Gustaf Tessin nach Schweden: „Les auteurs des Ecosseuses des Pois [der Comte de Caylus, Jean-Joseph Vadé und die Comtesse de Verrue] ont encore mis au jour un petit ouvrage à l'occasion des dernières fetes de Paris. Votre Excellence jugera de sa valeur par l'exemplaire que j'ai honneur de joindre icy. Je prend la liberté de repeter de nouveau, que ce qu'on ne liroit souvent pas pour l'amour de l'ouvrage, on le lit pour l'amour de l'auteur.“ (Heidner 1982, S. 77, Nr. 12, vor allem a.a.O., Anm. 2 (Brief vom 26. März 1745 aus Paris); zu Vadé: Max Müller, *Jean-Joseph Vadé (1719-1757) und das Vaudeville*, Greifswald, 1911.

⁸¹⁴ Zu Marivaux: Hellegouarc'h 2002.

Hochadels ausgeschaltet hatten.⁸¹⁵ Dennoch darf nicht vergessen werden, daß es dem hochadeligen, der Sphäre des Hofes verbundenen Caylus ein Leichtes war, den gleichgesinnten Literaten und favorisierten Künstler zu seinen Gesellschaften zuzulassen. In seinen kunsttheoretischen Schriften – etwa den „Réflexions sur la peinture“, die er am 3. Juni 1747 vor der Akademie vorgelesen hatte – führte Caylus eine freundschaftliche Beziehung von Amateur oder auch Mäzen und Künstler an und begründete so auch die ideologische Sichtweise auf dieses Verhältnis.⁸¹⁶ Die Realität stand jedoch bei Caylus, der im Gegenzug für seine Unterstützung von den Künstlern anscheinend die Befolgung seiner Ratschläge einforderte, dem Mythos vom Freund entgegen.⁸¹⁷ Caylus, Mitglied des Altadels Frankreichs und gekennzeichnet durch einerseits seine kunsthistorischen und archäologischen Schriften wie auch seine Stellung als *membre honoraire* der *Académie royale de peinture et de sculpture* (ab 1731) und der *Académie des Inscriptions et Belles-lettres* (ab 1742) wie auch durch seine literarischen, libertinen „Erzeugnisse“ ab den 1730er Jahren, ist eine der herausragenden Figuren der Zeit. Schon ab 1714 soll er mit Watteau bekannt gewesen sein und nach seiner Ansiedlung in Paris nahm er auch an den Gesellschaften bei Crozat teil. In seiner Lebensbeschreibung des Malers berichtet Caylus von Zeichenübungen bei Watteau, für die er nicht nur die Räumlichkeiten sondern auch weibliche Modelle anwarb. Danielle Rice vermutet nicht nur, daß ein derber Tonfall („[a] certain amount of ribaldry“) diese gemeinsamen Stunden geprägt habe, sondern daß hier auch eine Reihe von erotischen Zeichnungen entstanden seien, die sich alle im Besitz des späteren Autors galant-erotischer Novellen befunden hätten.⁸¹⁸

⁸¹⁵ Siehe Hellegouarc’h 2000, S. 305-311.

⁸¹⁶ Siehe hierzu ausführlich Guichard 2005, S. 66-70 („Caylus et le langage de l’amitié“); siehe auch: Markus A. Castor, *Caylus et le cercle artistique parisien*, in: Irène Aghion (Hg.), *Caylus, mécène du roi*, Ausstellungskat. Paris, 2002, S. 37-44.

⁸¹⁷ Siehe Octave Uzanne, in: Caylus 1879, S. XV: „Il rechercha la compagnie des artistes et se montra leur adorateur, leur protecteur et leur ami; on disait de lui [...] avec assez de vérité qu’il était le protecteur des arts et le fléau des artistes, car, s’il les encourageait et les aidait de sa bourse, il demandait en échange une déférence aveugle pour ses conseils, et, après avoir commencé par le rôle de bienfaiteur, il finissait par celui de tyran.“ Zu diesem Thema siehe auch am Beispiel Charles-Antoine Coypels und des Comte de Caylus: Gilles Delpierre, *Charles Coypel et le comte de Caylus: De l’artiste noble et du noble artiste*, in: *La Licorne* (Poitiers, France), Nr. 23, 1992, S. 85-93. Caylus’ Einbindung in die theaterbesessene Gesellschaft beschreiben Dominique Quéro, *Autour de la „Société de Morville“ et de trois prologues de Caylus (1731-1733)*, in: Cronk/Peters 2004, S. 161-177; und Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Caylus et le théâtre de société Morville 1739-1740*, in: Cronk/Peters 2004, S. 179-190.

⁸¹⁸ Danielle Rice, in: Turner 1996, Bd. 6, S. 120; zur Verbindung des Comte de Caylus und Watteau siehe auch: François Moureau, *Watteau libertin?*, in: Moureau/Morgan Grasselli 1987, S. 17-22; Peter Märker, *Comte de Caylus und Watteau. Zu einer Zeichnung von Pierre-Charles Trémolières in Darmstadt*, in: Stefan Kummer und Georg Satzinger (Hg.), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Ostfildern-Ruit, 1990, S. 224-235, vor allem S. 232-233; Marc Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in: *RA*, Bd. 114, Nr. 4, 1996, S. 34-47. Das Verhältnis von Auftraggeber und Künstler war in diesem Bereich ausgesprochen delikat, und sehr wahrscheinlich von gegenseitigem Vertrauen, oder, wie im Falle von Caylus und Watteau, von einer besonderen Freundschaft und Intimität geprägt. Watteau, so Posner, habe hier auf Anordnung von den Auftraggebern oder Freunden gehandelt, die ihn in gleicher Zeit auch zu der Anfertigung anderer erotischer Darstellungen aufgefordert hatten. Donald Posner, hier im Sinne von

Selbst ein Kind der libertin-frivolen *Régence*, schaffte Caylus allerdings in den späten 1740er Jahren die Umkehrung zum öffentlichen Verfechter von Moral und Tugend. Trotz des Hangs zur Verbildlichung oder literarischen Inszenierung von Galanterie und Erotik waren die Mitglieder dieser *société badine* nicht für den Erfolg des *tableau de mode* mitverantwortlich: Weder Caylus noch zum Beispiel die Comtesse de Verrue gehören zum Sammlerkreis des Modegemäldes. Caylus Ablehnung jeglichen mondänen Auftretens mag dies für seinen Teil begründen: „Les gens du monde reprochaient au comte de Caylus cette simplicité outrée dans les habits, comme une affection et un air de singularité. Ils prétendaient que, n’ayant pas embrassé le métier des armes, ainsi que l’auraient exigé son état et sa naissance, [...] il avait cherché à se distinguer par des mœurs totalement opposées à l’élégance et au bon ton des gens de la cour et de la bonne compagnie.“⁸¹⁹ In kleinen Gravuren hat Caylus dagegen einen distanziert-amüsierten Blick auf die Modetorheiten einer galant-libertinen *monde* geworfen.⁸²⁰ Jeanne-Baptiste d’Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736), eine der bedeutendsten Liebhaberinnen flämisch-holländischer Genregemälde, besaß zwar mehr als dreißig Gemälde aus dem Umfeld der *fêtes galantes* von Watteau, Bonaventure de Bar, Lancret und auch Pater.⁸²¹ Allerdings sind keine *tableaux de mode* in ihrer Sammlung bezeugt.

Deutlich wird an den Kreisen um Crozat und Caylus die Vermischung von politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Interessen als eines der Hauptmerkmale für

Rosenberg (Posner 1975, S. 283): „And this suggests that they were made expressly to satisfy the dictates of patrons and friends – the same ones no doubt who encouraged him to paint erotic nudes about the same time – but that Watteau himself had little personal interest in the genre of «punning» low-life.“

⁸¹⁹ Friedrich Melchior von Grimm in einer posthumen Einschätzung des Comte de Caylus (siehe Friedrich Melchior von Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.: revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques; les fragments supprimés en 1813 par la censure les parties inédites. Notices, notes, table générale par Maurice Tournoux*, Paris, 1877-1882, Bd. 6, 1878, S. 364-367 (15. September 1765); siehe zur Rektifizierung der militärischen Anfänge des Comte de Caylus a.a.O., S. 365, Anm. 1; siehe auch Octave Uzanne, in: Caylus 1879, S. XVIII-XIX).

⁸²⁰ Blum 1910, S. 50: „Caylus a gravé une scène qui mérite d’être rapprochée des illustrations de Montcrif [Montcrif, *Les chats*, Paris, 1727]. Elle pourrait être intitulée La Rencontre: un petit-maitre chat rencontre deux grandes chattes, la mère et la fille, portant d’immenses robes à paniers; il les salue et la mère lui répond en lui faisant signe avec son éventail“; generell zu den Karrikaturen von Caylus („Les charges de Caylus“): a.a.O., S. 69-71. Deutlich wird dies auch in seinen literarischen Erzeugnissen. Hierzu Caylus 2005, S. 39-49. – Gleich wie auch Caylus lassen sich viele der Sammlerpersönlichkeiten des frühen 18. Jahrhunderts, deren Vorlieben für zeitgenössische französische Maler und Themen des Alltags bekannt waren, nur bedingt für eine Untersuchung der Rezipienten des Modegemäldes instrumentalisieren. Nicht jeder Sammler schätzte Maler wie zum Beispiel Lancret, der von Pierre-Jean Mariette, dem bedeutendsten Sammler italienischer Meister als „La ruine totale de la peinture“ bezeichnet wurde (Cabanne 2003, S. 129, allgemein zu Mariette a.a.O., S. 127-130). Siehe auch Mariette 1851-1860, Bd. 3, 1853-1854, S. 55-56.

⁸²¹ Zur Sammlung französischer Gemälde: Cynthia Lawrence und Magdalena Kasman, *Jeanne-Baptiste d’Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). An Art Collector in Eighteenth-Century Paris*, in: Cynthia Lawrence, *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors, and connoisseurs*, University Park, 1997, S. 129-22. Zur Comtesse de Verrue u.a.: a.a.O., S. 209-211; auch Barbara Scott, *The Comtesse de Verrue, A Lover of Dutch and Flemish Art*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 20-24; Tavener Holmes 1991, S. 151, Anm. 75; Isabelle Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau, unveröffentlichte Dissertation* Université Paris X – Nanterre, 2005, S. 82-87 („La comtesse de Verrue, une figure-clé“).

die Zeit der *Régence*. Hierbei bildeten sich Netzwerke um Künstler, Literaten, Kunsthändler, *Amateurs*, *Connoisseurs*, Aristokraten und Mitglieder der reichen bürgerlichen Schichten heraus, deren genaue Interaktion nicht immer deutlich aus den Quellen herausgelesen werden kann.⁸²² In der Elitendiskussion werden diese von Intellektuellen, Literaten und Künstlern im urbanen Milieu besuchten *Salons* und *Sociétés*, in denen es zu einer „Vereinigung“ von Adel und *bourgeoisie* gekommen sei, als Bereiche einer „sociabilité des élites“ dem „höfischen“, hocharistokratischen Bereich als dem Hort ständischen Gedankenguts entgegengesetzt.⁸²³ Antoine Lilti hat – allerdings für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts – die spärlichen Quellen nachgezeichnet und diese Idee ebenfalls als ein intellektuelles Konstrukt einer idealisierenden Geschichtsschreibung der französischen Aufklärung entlarvt. Weder sei der Begriff *Salon* in diesem Sinne im 18. Jahrhundert gebräuchlich gewesen, noch handele es sich bei den *Salons* um reglementierte, heute noch nachvollziehbare gesellschaftliche Zusammenkünfte, sondern um informelle „pratiques culturelles“.⁸²⁴ Bei näherer Betrachtung werde deutlich, daß die Vermischung von Eliten sich weder in den Salons des Adels noch in denjenigen der Finanzbourgeoisie bestätigen lasse; der Adel habe zwar den Luxus der Finanziers akzeptiert, sei aber nicht bereit gewesen, den Finanziers einen vergleichbaren „statut mondain“ zuzubilligen und habe letztendlich auf seiner sozialen Distanz beharrt.⁸²⁵ Die vermeintliche Vermischung von Ständen basiere auf zweideutigen Aussagen vor allem von solchen Schriftstellern bürgerlicher Herkunft, die in einer ständisch geprägten Gesellschaft als persönliche Rechtfertigung für die Teilnahme an diesen Zirkeln zu lesen sind.⁸²⁶

⁸²² Zum „Reseau“: Lawrence/Kasman 1997, S. 222-224 („Verrue’s Circle“); Tillerot 2005, S. 81-111 („Chapitre 3: Un groupe atypique“).

⁸²³ Daniel Gordon, *Citizens without Sovereignty. Equality and Sociability in French Thought, 1670-1789*, Princeton, 1994, der Autor beschreibt das Ideal einer ständeübergreifenden „sociabilité“, die in den Salongesellschaften des 18. Jahrhunderts gelebt würde; für eine Wertung dieser These: Lilti 2001, S. 103, Anm. 10; wenig überzeugend, hat Dupont-Logié diese Idee für den Hof der Duchesse du Maine in Sceaux übernommen: Dupont-Logié 2003, S. 7. Zum *Salon* im 18. Jahrhundert siehe auch u.a. Marguerite Goltz und Madeleine Maire, *Salons du XVIII^e siècle*, Paris, 1949 [Nachdruck 1999], zum literarischen Salon; Verena von Heyden-Rynsch, *Salons européens. Les beaux moments d’une culture féminine disparu, übers. aus dem Deutschen v. G. Lambrichs*, Paris, 1993; Hellegouarc’h 2000, und Marraud 2000, S. 455-476 („Les salons littéraires: une culture réconciliatrice?“); Steven Kale, *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore [u.a.], 2004, S. 17-45 (zum 17. und 18. Jahrhundert).

⁸²⁴ Lilti 2001, S. 99.

⁸²⁵ Für einen Blick auf die *Salons* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Lilti führt das Beispiel des *Salons* von Madame Geoffrin an, die Mittwoch die Literaten zum Diner empfing. Am Montag wurden die Künstler, empfangen, während die Aristokraten zu den „petits soupers“ eingeladen waren (Lilti 2001, S. 101-102). Siehe hierzu auch die negativen Erfahrungen, die d’Alembert in seinem gesellschaftlichen Verkehr mit Aristokraten gemacht hatte, wiedergegeben in dem „Essai sur la société des gens de lettres et des grands, sur la réputation, sur les mécènes, et sur les récompenses littéraires“ ([Jean] le Rond d’Alembert, *Essai sur la société des gens de lettres et des grands, sur la réputation, sur les mécènes, et sur les récompenses littéraires*, in: ders., *Œuvres d’Alembert*, Paris, Bd. 4, 1822, S. 335-373, S. 339); in diesem Sinne auch Habermas 1962, S. 81-82.

⁸²⁶ Lilti 2001, S. 99: „Ensuite, la signification de la présence des écrivains dans ces salons est souvent faussée par leur souci de justifier leur participation à ces pratiques mondaines.“ Auch in der Romanliteratur des frühen 18. Jahrhunderts waren viele der Schriftsteller, die eine elitäre Gesellschaft, ihre Normen und Moden

Die Gruppe der *Curieux* oder auch *Amateurs* – in denen nach Goubert/Roche kulturelle Gemeinsamkeiten entscheidend sein sollten – bietet sich auf Grund der Quellenlage dazu an, die Mechanismen elitären Zusammenlebens näher zu betrachten.⁸²⁸ Im Vorwort des Auktionskataloges der Sammlung Quentin de Lorangère (1744) befaßt sich zum Beispiel der Kunsthändler Edme-François Gersaint in einem längeren Absatz mit der gesellschaftlichen Stellung des *Curieux* in seiner Zeit: „Quels avantages un curieux ne trouve-t-il pas des suites ordinaires de sa curiosité? Il ne connaît pas c’est que l’ennui. S’il se lasse d’être chez lui, son titre de curieux lui donne entrée dans les cabinets les plus fameux, et il peut aller s’y récréer. En qualité de curieux, il devient égal à ceux mêmes qui, livrés à cette noble passion, se trouvent au-dessus de son état par leur rang ou par leur condition. Comme tel, il est appelé et reçu avec plaisir dans leurs assemblées établies à dessein de se communiquer leurs découvertes ou leurs acquisitions.”⁸²⁹ Folgt man Gersaint, so ist der *Curieux* allein durch seine Sammelleidenschaft „gleich“ geworden mit denjenigen Sammlern, die gesellschaftlich durch Geburt und Status weit über ihm standen; als wissender und erfolgreicher Sammler sei er gerufen und in ihren Gesellschaften empfangen worden, um fachliche Fragen zu diskutieren.

Gersaint, der zeitlebens an der Festigung seines Rufes als Sammler und *Connoisseur* arbeitete, die er sich durch seine publizistische Tätigkeit als akribischer Autor von Versteigerungskatalogen (zwischen 1733 und 1749) und von *Catalogues raisonnés* (ab 1736) erworben hatte, stellte seine eigene Sammlertätigkeit wiederholt in den Vordergrund.⁸³⁰

ins Bild setzten, Bürgerliche, die vom „aristokratischen Mythos“ fasziniert waren, wie Raymond Trousson 1993 in seinem Buch „Romans Libertins du XVIII^e siècle“ anführte (Trousson 1993, S. xxxii-xxxiii).

⁸²⁷ Zur Bedeutung finanzieller Möglichkeiten für den Zugang zu Eliten siehe Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 65: „Niveaux économiques, culture, ces deux critères apparaissent déterminants et impliquent souvent la transformation des élites.“

⁸²⁸ Siehe Guichard 2005.

⁸²⁹ Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère [sic], composé de Tableaux originaux des meilleurs Maîtres de Flandres, d’une très nombreuse Collection de Dessains & d’Estampes de toutes les Ecoles; de plusieurs atlas & suites de cartes; de quantité de morceaux de topographie, & d’un coquillier fait avec choix, par E.F. Gersaint*, Paris, 1744, S. 2-3; siehe zu dem Zitat und der Versteigerung der Sammlung Lorangère: Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, 2 Bde., Paris, 1857-1858, Bd. 1, S. LIV-LXIII und S. 33-37; Andrew McClellan, *Watteau’s Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth Century Paris*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 3, 1996, S. 439-453; Plax 2000, S. 172; Jan Heidner, *Edme-François Gersaint. Neuf lettres au comte Carl Gustaf Tessin 1743-1748*, in: *AAF*, Bd. 26, 1984, S. 185-196; sowie Glorieux 2002, S. 364-367. Quentin de Lorangère ist einzig durch den Versteigerungskatalog seiner Sammlung nach seinem Tod bekannt. Bonnaffé zählt ihn zu den wichtigsten Sammlern seiner Zeit und reiht ihn in die Gruppe von Pierre-Jean Mariette, Jean de Jullienne und dem Comte de Caylus ein. (Bonnaffé 1873, S. 68). Für eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zu de Lorangère: Thierry Bajou, in: Turner 1997, Bd. 19, S. 815.

⁸³⁰ Ausführlich Guillaume Glorieux, *Gersaint et Watteau, ambitions et limites d’une relation de mécénat*, in: *GBA*, Bd. 134, 1999, S. 255-270; Glorieux 2002, S. 347-384 (Kapitel 11: „L’initiateur des grandes ventes aux enchères“), und S. 385-429 (Kapitel 12: „Les catalogues raisonnés“). Siehe zu Gersaints Nachlaßversteigerung: Anonymus, *Catalogue des Livres, Tableaux, Estampes et Dessains [sic] de feu M. Gersaint, dont la vente se fera en détail*

Allerdings fehlten ihm tatsächlich die Mittel zum Aufbau einer eigenen Sammlung von Rang; seine allgemein gehaltenen Äußerungen zum *Curieux* sind auch als eine persönliche Sicht auf gegebene gesellschaftliche Zustände zu verstehen, in denen er den für einen Mann seiner Herkunft und Status ungewöhnlichen Umgang mit den sozial höher stehenden Sammlern werbekräftig darstellte und seine Kennerschaft verteidigte.⁸³¹ Daß Gersaint mit seinem Kunsthandel die *bonne société* anvisierte, kommt auch im Ladenschild Watteaus, einer der ersten Darstellungen einer mondänen urbanen Elite, deutlich zum Ausdruck.⁸³² <Abb. 21> Dabei scheint das wirkliche Leben des Kunsthändlers, der einer bescheidenen Händlerfamilie entstammte und in demselben kleinbürgerlichen Händlermilieu heiratete, stets durch die sozialen Ungleichheiten der ständischen Gesellschaft des *Ancien Régime* geprägt gewesen zu sein. Dank seiner frühen Verbindung zu Watteau kam er zwar schon in den 1720er Jahren mit dem elitären Zirkel der Watteaufreunde und -sammler zusammen; hierzu gehörten unter anderem Jean de Jullienne, Claude Glucq, aber auch der Comte de Caylus, die ebenfalls seine Kunden wurden.⁸³³ Jedoch ermöglichte ihm der Umgang mit Sammlern und Kunden aus den höchsten sozialen Kreisen – gegen Ende seines Lebens etwa der Marquise de Pompadour – keinen signifikanten sozialen Aufstieg, wie dies an seinem bescheidenen Nachlaß nach seinem Tod im Jahre 1750 abzulesen ist. Eine bescheidene Garderobe läßt einen Menschen erkennen, der anscheinend kaum in höheren Kreisen zu verkehren pflegte beziehungsweise der keinen höheren sozialen Anspruch durch ein besonders gesuchtes Erscheinungsbild vorzugeben wünschte.⁸³⁴ Reflektiert Gersaint mit seinen Äußerungen eine wirkliche gelebte Realität in einem Sammlermilieu, das gleiche intellektuelle Interessen und gemeinsame kulturelle Merkmale aufwies? Oder ist nicht vielmehr zu vermuten, daß Gersaints kleinbürgerliche Herkunft und sein sehr begrenzter Finanzspielraum eine wirkliche

Lundi 25 Mai 1750 [...], Paris, 1750.

⁸³¹ Siehe Glorieux 2002, S. 449 und S. 479. Gersaints Zeilen zum *Curieux* sollen auch autobiographische Züge tragen. Dort werden einige Zeilen, die Gersaint zum Alter und zur Krankheit im Versteigerungskatalog der Sammlung Lorangère verfasst hat, mit der Verschlechterung seines Gesundheitszustandes in Verbindung gebracht.

⁸³² Hierzu ausführlich Rosbottom 1991, vor allem S. 347-348; zum „Enseigne“ siehe auch R. Wine, *Watteau's Consumption and l'Enseigne de Gersaint*, in: *GBA*, Nr. 155, 1990, S. 163-170; ferner Jay Caplan, *In the King's Wake. Post-Absolutist Culture in France*, Chicago und London, 1999, S. 75-97.

⁸³³ Glorieux 2002, S. 170-175.

⁸³⁴ Darüber hinaus konnte er in den letzten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit durch die zunehmende Qualität seiner Gemälde, Kunstgewerbs- und Kunstkammerobjekte auch das soziale Niveau seiner Klientel ständig erhöhen. Gersaint verstand es nicht, aus diesen Verbindungen entscheidenden finanziellen Profit zu ziehen. „Quant à sa vie, elle fut bien éloignée des divertissements mondains auxquels se prêtent les personnages qui habitent le tableau de Watteau [L'Enseigne de Gersaint]. Vgl. hier seine Kinder, deren soziale wie auch wirtschaftliche Bilanz nach dem Ableben des Vaters nicht „brillant“ war, und von denen einzig zwei Töchter dank erfolgreicher Heiraten einen, wenn auch bescheidenen, gesellschaftlichen Aufstieg aufweisen konnten. (Glorieux 2002, S. 466) Zur Bedeutung der vestimentären *apparence* im gesellschaftlichen Verkehr der *monde* siehe Kapitel III.4.

Integration in die (Sammler)elite seiner Zeit verhinderte?

Bereits die von Gersaint verwendeten Begriffe wie „egal“, „état“, „rang“ oder auch „condition“ basieren auf einem Vokabular, das gemeinhin soziale Gegensätze kennzeichnet. Zweifel an der sozialen Realität einer auf rein intellektuellen Kriterien basierenden Sammlerelite sind demnach angebracht. Dazu kommt, daß nach Gersaint die Gesellschaften, in denen Sammler höheren Standes und Status zusammenkamen, für den *Curieux* eines niedrigeren sozialen Ranges nur bedingt zugänglich waren. Denn einzig der Ruf als erfolgreicher Sammler – „comme tel“, wie es der Autor präziserte – entschied über den Zugang zu Kreisen, die ihm wahrscheinlich sonst auf grund finanzieller und ständischer Kriterien verschlossen waren. Auch erfolgte der Zugang keinesfalls automatisch, sondern der *Curieux* wurde von den sozial höher stehenden Sammlern „gerufen“. Die bei Gersaint nicht näher definierte gesellschaftliche Gruppe der höher stehenden Sammler behielt sich demnach das Recht auf Ausgrenzung und Abweisung auf der Basis zunächst nicht weiter beschriebener ständischer wie auch kultureller Kriterien vor.⁸³⁵ Für den Historiker Ulrich Pallach verdeutlicht das Vorwort des Auktionskataloges von Gersaint „genau jenen partiellen Auflösungsprozess der Standesgrenzen, den ästhetischer Konsens“ [zum Beispiel ausgelöst durch eine vergleichbare oder geteilte Sammelleidenschaft] innerhalb der Elite „zu bewerkstelligen vermochte.“ Allerdings fügt Pallach einschränkend hinzu, daß man deshalb nicht behaupten dürfe, „das Kriterium der Abstammung sei [in der Elite] völlig gegenstandslos geworden.“⁸³⁶ Die Selbsteinschätzung Gersaints als gleichberechtigter *Curieux* und die Realität einer ständisch geordneten Gesellschaft lassen sich kaum miteinander vereinbaren. Zwischen dem Bild vom tonangebenden, modischen Kunsthändler, das Watteau so geschickt zu inszenieren wußte, und dem tatsächlichen Status Gersaints, wie er sich aus den Quellen ablesen läßt, klafft eine entscheidende Lücke. Nutzte Gersaint – dessen bislang nicht bezeugter Einfluß auf die Gestaltung seines Ladenschildes vor diesem Hintergrund neu zu bewerten ist – wie jeder Teilhaber an der Gesellschaft nicht auch hier das Mittel der *apparence*, um der Welt

⁸³⁵ Siehe auch das Vorwort im Versteigerungskatalog der Sammlung des Herzogs von Tallard von 1756. Remy und Glomy schreiben dort über den Sammler im gesellschaftlichen Verkehr, daß dieser oft seine Stellung vergessen habe („oublier son rang“), was ihn auf das gleiche Niveau mit denjenigen brachte, die die Ehre hatten, mit ihm zu verkehren. Im Sinne von La Bruyères „Caractères“ bezeichnen sie dies als die „véritable grandeur“ (Remy und Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, desseins, estampes, des plus grands maîtres, porcelaines anciennes, meubles précieux*, [...] *qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard par Rémy et Glomy*, Paris, 1756, S. vi-vii); zu Remy siehe Patrick Michel, *Pierre Rémy « Peintre et négociant en tableaux, et autres curiosités. Bon connaisseur » Esquisse d'un portrait*, in: Cavina 2001, S. 328-336, und Séverine Darroussat, *Recherches autour de l'expert et marchand Pierre Rémy (1715-1797)*, in: BSHAF, 2001 (2002), S. 103-123.

⁸³⁶ Pallach 1980; hier vor allem S. 656 und Pallach 1987, S. 132); mit einer kritischen Wertung der „Elitentheorie“, wie sie zum Beispiel auch von Chausinand-Nogaret vertreten wird: Michel Figeac, *L'automne des gentilshommes. Noblesse d'Aquitaine, noblesse française au siècle des Lumières*, Paris, 2002, S. 121-127 („Unité ou cloisonnement du second ordre dans les pratiques sociales“), besonders S. 125. In diesem Sinne auch Guichard 2005, S. 326; sowie a.a.O., S. 326-331 („Un plaisir partagé“).

seine hohen gesellschaftlichen Ansprüche öffentlich darzulegen?

Das Beispiel eines weiteren Sammlers unterstreicht diese Lesart der Textstelle von Gersaint wie auch der „Enseigne“ von Watteau: Potier (oder auch „Pottier“), der sich Zeit seines Lebens für Zeichnungen und Gravuren interessierte, war „Avocat“ im Parlament in Paris und stammte sehr wahrscheinlich aus einer bekannten Familie der *Robe*. Ein Teil seiner Sammlung wurde 1757 von den Auktionatoren Helle und Glomy versteigert; im Auktionskatalog wurde die Sammelleidenschaft Potiers beschrieben, der allerdings als *Amateur* aus einem bürgerlichen Milieu nur schwerlich seine Akzeptanz in einer von adeligen Sammlern dominierten Sammlerelite sicherzustellen wußte.⁸³⁷ Schon recht früh brachte sein „goût pour la curiosité“ ihn in Verbindung mit herausragenden *amateurs* wie den Messieurs de Beringhen, de Torcy, de Clairembault oder auch de Blois, die allesamt dem Hof angehörten. Monsieur de Blois habe, so Helle/Glomy, dem jungen Potier besondere Aufmerksamkeit zuteil werden lassen. Bei Besuchen dieser Sammlerkabinette, die allen *amateurs* mit der in diesem Milieu regierenden „politesse ordinaire“ offen stünden, habe sich bei Potier der Wunsch entwickelt, selbst eine Zeichnungs- und Gravurensammlung zu bilden, „pour se procurer leurs visites.“⁸³⁸ Das angestrebte Mittel zur Sozialisierung – hier die Kunstsammlung – schlug allerdings zunächst fehl, da Potier zu Beginn seiner Sammlertätigkeit keine außergewöhnlichen Sammelobjekte aufzuweisen hatte. Von den „anciens Curieux“ mit Gleichgültigkeit gestraft, entwickelte er eine List, die es ihm ermöglichte, diese Sammler mit ihrer eigenen Eitelkeit zu strafen und ihm dennoch die gesuchte Achtung in dieser Gruppe zu verschaffen. Dies gelang ihm durch eine von

⁸³⁷ Siehe die Lebensbeschreibungen einiger Mitglieder der Familie Potier, die seit dem 15. Jahrhundert im Pariser Parlament vertreten war, bei: Ferdinand Hoefer [u.a.] (Hg.), *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* [...], 48 Bde., Paris, 1857-1866, Bd. 39, S. 894-898. Potier oder auch „Pottier“ hatte seine Charge als „Avocat au Parlement“, daß heißt als „Substitut“ des „Procureur Général“, seit 1751 inne. Sein Wohnsitz wurde im „Almanach Royal“ von 1756 mit dem Kloster Saint-Merry angegeben (Almanach Royale, *Année bissextile M.DCC.LVI., contenant Les Naissances* [...], Paris, 1756, S. 187); zur Versteigerung der Sammlung Potier und einem vom Händler Gabriel Huquier annotierten Aktionskatalog: Yves Bruand, *Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772)*, in: *GBA*, Juli-September, 1959, S. 103-104. Außer dem Auktionskatalog seiner Sammlung nach seinem Tod ist über Potier bislang nichts weiter bekannt. Potier ließ einen ersten Teil seiner Sammlung, bestehend aus vierzig Gemälden, Anfang Dezember 1755 noch zu Lebzeiten versteigern. Der Auktionskatalog wurde von Helle herausgegeben, der ihn in seinen späteren Auktionskatalogen jeweils vor dem Titelblatt wie folgt auflistet: „Catalogue de tableaux appartenant à M. POTIER, Avocat au Parlement, dont la vente a été faite pendant son vivant, Paris, 1755.“ Ein von Helle annotiertes Exemplar dieses Auktionskataloges befindet sich im „Cabinet des Estampes et de la Photographie“ der Bibliothèque Nationale in Paris: [Helle], *Catalogue raisonné Des Tableaux originaux d'un ancien Curieux des bons Maîtres d'Italie, de Flandres, & des plus grands Maîtres de France, qui se vendront au plus offrant & dernier encherisseur [sic], dans une Sale [sic] des Grands Augustins au commencement du mois de Décembre 1755*, s.l.n.d. [Slg. Potier, Paris, 1755]; erst nach dem Tod Potiers 1757 wurde der Rest der Sammlung versteigert: Helle und Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes des plus grands mairtes [sic], Qui composent le Cabinet de feu Monsieur POTIER, Avocat au Parlement, Par les Sieurs HELLE & GLOMY.*, Paris, 1757.

⁸³⁸ Helle/Glomy 1757, S. iii – iv: „Monsieur Potier, non-content de jouir de la vûe des Cabinets qui lui étoient ouverts avec cette politesse ordinaire à tour [sic ; eigentlich: *tous*, Anm. des Verf.] les Amateurs, voulut à son tour former un choix d'Estampes & de Dessesins [sic], pour se procurer leurs visites.“

Sébastien Leclerc exklusiv für ihn angefertigte Gravur einer kleinen „Venus sur les Eaux“, die einzig er besaß.⁸³⁹ Die heute amüsant anmutende Art und Weise, mit der Potier sein Bedürfnis nach Ansehen in diesem elitären Sammlerzirkel einforderte, ist bezeichnend für den sozialen Druck, denen sich der Anwärter auf oder Neuling in einer elitären Gruppe ausgesetzt sah.⁸⁴⁰ Die angeführten Beispiele verdeutlichen, daß neben intellektuellen sowie finanziellen Kapazitäten und kulturellen Gesichtspunkten gleichermaßen ständische Kriterien über die „Mitgliedschaft“ in der elitären Gruppe der Sammler und ihrer Gesellschaften entschieden.

Sicherung von Rang und Status durch Nachahmung des aristokratischen Vorbildes

Julie Ann Plax beschreibt in „Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France“ (2000) die Kriterien, nach denen sich die Pariser Gesellschaft der *Régence* organisierte, wie folgt: „If Paris had become the centre of cultural production, it was also a place where the traditional indicators of social difference could not be trusted: wealth, a bourgeois criterion, not rank, was most manifest in the Parisian world.“⁸⁴¹ Zwar konnte in der *Régence*, ausgelöst durch den zunehmenden Wohlstand bürgerlicher Schichten, eine hohe Mobilität zwischen drittem und zweitem Stand verzeichnet werden, jedoch war keineswegs das Vermögen, wie Plax fälschlicherweise ausführte, das entscheidende Kriterium für sozialen Erfolg und Anerkennung. Ausschlaggebend war in der aristokratischen Gesellschaft des *Ancien Régime* zunächst der Stand, der über den Zugang zur *monde* entschied. Allerdings war auch dem Adel die Zugehörigkeit zur *bonne société* keineswegs mehr gesichert, sofern er sich durch die Kenntnis und Befolgung mondäner Verhaltensweisen, Moden und Vorlieben wie etwa der Galanterie und Libertinage als würdiges Mitglied auszuweisen hatte.⁸⁴² Es ist zu vermuten, daß es für den Bürgerlichen oder Nobilitierten jedoch noch weitaus wichtiger war, seine gesellschaftliche Zugehörigkeit auch äußerlich, etwa durch Luxuskonsum, darzustellen. Wollte er im kulturellen Pariser

⁸³⁹ Zu diesem und zwei weiteren Beispielen: Helle/Glomy 1757, S. v – viii.

⁸⁴⁰ Helle und Glomy berichten, wie Potier „im Alter“ sie beauftragt hätte, seine Sammlung aufzunehmen. Nach dem durchschlagenden Erfolg der Gattung der Auktionskataloge seit den 1730er Jahren mußte jedem Sammler, der über keine ausreichenden finanziellen Mittel für die Anfertigung eines eigenen Sammlungskataloges verfügte, klar geworden sein, daß diese neue Form der Katalogisierung dem Nachleben und Ruhm als *Curieux* und *Collectionneur* dienlich war. Vgl. Helle/Glomy 1757, S. i-ii.

⁸⁴¹ Plax 2000, S. 117; siehe auch Baxter 2003, S. 90, die zu einem vergleichbaren Ergebnis wie Plax kommt: „With the advent of the Mississippi Bubble there developed a newly fluid social reality in which economic wealth, theoretically now possible for all, rather than the rigidity of class lines, conveyed real social power.“ (Baxter 2003, S. 90).

⁸⁴² Einer Elite anzugehören, bedeutet auch, deren Verhaltensnormen zu verstehen und anzuwenden, dieselbe Sprache zu sprechen, und die „relations qui structurent des modes de sociabilité“ zu verstehen. (Lefèrme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 64).

Klima bestehen, mußte er sich ständig vor den Augen einer aristokratisch geprägten Gesellschaft bewähren.

Im Gegensatz zu den idealisierenden Ergebnissen der Gesellschaftsanalyse bei Goubert/Roche, die eine Elite beschreiben, die trotz unterschiedlicher sozialer Abstammungen auf Grund gleicher kultureller, finanzieller und ästhetischer Merkmale im urbanen Milieu entstand, hat etwa Wolfgang Mager in seiner Darstellung der Entwicklung Frankreichs von 1630 bis 1830 ständische Unterschiede als grundlegende Charakteristika der französischen Gesellschaft des *Ancien Régime* beschrieben.⁸⁴³ Eine wie auch immer zu definierende „Einheit“ der von ihrer sozialen Ausgangslage her heterogenen Gruppe der urbanen Elite ist vor diesem Hintergrund anzuzweifeln. Die Auslöschung von Standesgrenzen durch die Entkräftung des Abstammungsprinzips als dem wichtigsten Charakteristikum der urbanen Elite wird durch einen Blick auf die gesellschaftliche Gruppe des französischen Adels widerlegt. Selbst innerhalb der *noblesse* herrschte keinesfalls Einigkeit, denn dieser Stand setzte sich aus verschiedenen kleinen Gruppen zusammen, deren Gemeinsamkeiten relativ gering waren und die sich nach den Kriterien der „ancienneté“, der „profession“ sowie des finanziellen Gewichtes unterschieden. Diese Kriterien, die bislang einzig dazu genutzt wurden, das Verhältnis von *bourgeoisie* und Adel zu beschreiben, können auch für den Adel in Anspruch genommen werden, um die „scharfen Trennlinien“ zwischen den einzelnen Gruppen, die vom Hochadel bis zu den Krautjunkern („hoberaux“) reichten, zu erklären.⁸⁴⁴ Beim Hochadel ragten wiederum die Herzöge und *Pairs* aus der Gruppe des Feudaladels hervor; diese Gruppe wachte eifersüchtig über ihre gesellschaftlichen wie auch politischen Privilegien. In dieser kleinen Gruppe des Hochadels war die „construction intellectuelle“, die Elite des zweiten Standes und somit der Gesellschaft *per se* auf Grund ihrer herausragenden sozialen Rolle zu bilden,

⁸⁴³ Siehe hierzu ausführlich Kapitel III.4.

⁸⁴⁴ Die Idee vom Adel als einem „geeinten Stand“ oder einer genau zu definierenden „gesellschaftlichen Gruppe“ wird bei Lemarchand richtig als ein ideologisches Konstrukt aus der Zeit der Revolution beschrieben (Lemarchand 1993, S. 106). Lemarchand führt eine Einteilung des Adels in drei Gruppen an, die „noblesse immémoriale“, deren Adelsstatus bis in das 16. Jahrhundert zurückdatiert, eine „noblesse ancienne“ – die vom 16. bis ins 17. Jahrhundert datiert sowie eine „noblesse récente“ mit einer Annoblierung ab 1690. Diese gehörten unter anderem zu den finanziell stärksten Mitgliedern der Gesellschaft. Auch die *bourgeoisie* kann, so Lemarchand, keinesfalls als homogen qualifiziert werden (a.a.O., S. 110-114). An der Spitze des Adels standen die vornehmen Familien des Feudaladels, die ihren Adelsstatus bis vor das Jahr 1400 zurückverfolgen konnten und die auf Grund ihrer ritterschaftlichen Abstammung über zahlreiche Privilegien und Vorrechte bei der Vergabe von hohen Posten und einträglichen Pfründen verfügten. Nur diese ca. 942 Familien besaßen das entscheidende Privileg der „Honneurs de la Cour“, das ihnen den exklusiven Zugang zum Hof und damit zum Machtzentrum erlaubte. Männliche Familienmitglieder besaßen das Vorrecht, den König bei der Jagd zu begleiten oder in seiner Karosse Platz zu nehmen; die weiblichen Angehörigen durften der königlichen Familie vorgestellt werden (Mager 1980, S. 87). Siehe hierzu auch: M. Peronnet, *Quelques réflexions sur les critères d'analyse d'un groupe social: la noblesse, dans une durée séculaire*, in: *L'Anoblissement en France, XV^e-XVIII^e siècles. Théories et réalités, actes du colloque du Centre de recherches sur les origines de l'Europe moderne*, Université de Bordeaux III, 1982, Bordeaux, [1985], S. 123-158.

besonders ausgeprägt.⁸⁴⁵ Neben dem Hoch- oder Hofadel, der zum großen Teil mit dem Schwertadel („noblesse d'épée“) gleichzusetzen ist, gehört der Amtsadel („noblesse de robe“) zu einer weiteren großen Gruppe des Adels, dessen Zugehörigkeit zum Adelsstand jedoch meist jüngeren Datums war und die diesen im Staatsdienst erworben hatten.⁸⁴⁶ Mittels verschiedener Gesetze versuchte der Adel sich gegen den finanziell potenten, aufstrebenden Bürgerlichen abzugrenzen; allgemein wird für das 18. Jahrhundert auch von einer „réaction aristocratique“ gesprochen, die unter anderem in einer Verschärfung der „preuves de noblesse“ bestand.⁸⁴⁷ Ausgrenzungen gab es vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur gegen den allgemeinen *Roturier* sondern auch gegen die frisch Nobilitierten seitens der alten Familien des Adels, welche die „ideologische Reinheit“ ihres Standes bewahren wollten.⁸⁴⁸ Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts erschienen zahlreiche theoretische Abgrenzungs- und Machterhaltsversuche seitens des Hochadels, in denen der alte Ritteradel seine überragende soziale Stellung und Machtakkumulation durch ideologische Begriffe wie „Rasse“ und „Blut“ zu begründen suchte. Der 1732 in Amsterdam herausgegebene „Essais sur la noblesse de France, contenant une dissertation sur son origine et abaissement“ von Henri de Boulainvilliers kennzeichnet dieses besondere intellektuelle Klima, in dem eine Elite angesichts eines „afflux“ von Neuankömmlingen ihre Zulassungskriterien verschärfte.⁸⁴⁹ Diesen neuen Kriterien konnten

⁸⁴⁵ Ausführlich zu diesem Thema: Benoit Defauconpret, *Les Preuves de noblesse au XVIII^e siècle, La réaction aristocratique*, Paris, 1999, S. 97-100; siehe auch Leferme-Falguières 2001, S. 87: „Pour la noblesse de cour, le fait d'appartenir à une élite est le produit d'une construction intellectuelle qui se fonde sur un discours légitimant son rôle social, exaltant l'idéal nobiliaire.“ Dabei wird der Begriff der Elite nicht in den zeitgenössischen Quellen verwendet. Über die Kriterien, wie zum Beispiel Geburt, Blut oder auch Erziehung, nach denen sich der Hofadel von anderen Gruppen zu unterscheiden trachtete, siehe a.a.O., S. 87-92, dort mit den wichtigsten neueren Literaturhinweisen. Leferme-Falguières kommt anhand der Beispiele der Familien Séguier, Colbert oder auch Louvois, deren Kinder in die höchsten Familien einheirateten, und die in Folge einige der wichtigsten Ämter am Hof einnahmen, zu dem Ergebnis, daß der Hof- bzw. Hochadel der *noblesse de robe* keineswegs als Gruppe verschlossen war (a.a.O., S. 96); siehe ausführlich mit Literaturhinweisen Wolfgang Mager, *Von der Noblesse zur Notabilité. Die Konstituierung der französischen Notabeln im Ancien Régime und die Krise der absoluten Monarchie*, in: Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Europäischer Adel. 1750-1950*, Göttingen, 1990, S. 260-285, besonders S. 265, Anm. 5.

⁸⁴⁶ Guy Chaussinand-Nogaret, *Gens de finance au XVIII^e siècle*, Paris, 1993 [2. Aufl.]. Über die Vermischung der Finanziers mit dem Adel und ihrer Zugehörigkeit zur Elite siehe a.a.O., S. 121-145 („Chapitre 4: Une Élite ambiguë“); zu den Mesallianzen der Finanziers mit dem Hochadel: Figeac 2002, S. 123; dort Zitat aus Delasolle, *Mémoires de deux amis ou les aventures de Messieurs Barnival et Rinnuille*, London, 1754, Bd. 2, S. 45-47.

⁸⁴⁷ Diese Verschärfung ist bereits seit dem Tod Ludwigs XIV., der durch den Ämter- und Adelstitelverkauf unverzichtbare Einnahmequellen besaß, und dann vor allem in den Jahrzehnten vor der Revolution zu verzeichnen. Hierzu Marraud 2000, S. 334-400.

⁸⁴⁸ Im Militär – traditionell dem Adel vorbehalten – fanden diese pro-aristokratischen Bewegungen bereits in den 1710er bis 1730er Jahren ihr besonderes Aktionsfeld; siehe ausführlich Defauconpret 1999, S. 51-54 („L'exclusion des bourgeois“) und S. 55-60 („Les durcissement des preuves de noblesse: un problème identitaire?“).

⁸⁴⁹ Arlette 1988, S. 174-177; zu de Boulainvilliers auch: Leferme-Falguières 2001, S. 88-89; als ein methodologischer Ansatz wird die Frage nach den Quellen gestellt: „Le discours sur le mérite et l'excellence d'un groupe social ou d'un individu a souvent pour but de légitimer un rôle social ou politique et agit par conséquent en effet de miroir. C'est le cas, par exemple, du discours nobiliaire qui exalte la vertu ou l'honneur.“ (Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001, S. 62.

letztendlich nur die Wenigen entsprechen, die durch Geburt über glänzende Titel und eine unbefleckte „ancienneté“ verfügten.⁸⁵⁰ Dieses Verharren in intellektuellen Denkmustern, die sich aus dem späten Mittelalter vererbt hatten, beeinflusste in erheblichem Maße das soziale, urbane Geflecht in Paris: Vor allem in der *Régence* hielten Handel und Finanzwesen zwar viele Möglichkeiten zum gesellschaftlichen Aufstieg bereit, die Akzeptanz seitens der Aristokratie ermöglichten letztendlich weder finanzielle noch kulturelle Qualifikationen.

Daß das adelige Vorbild eine nicht zu unterschätzende Attraktivität für sämtliche Bevölkerungsschichten aufwies, die die aristokratischen Moden und Verhaltensweisen, etwa in Fragen der Galanterie und Libertinage nachahmten, läßt sich zum Beispiel auch an der Biographie von Jean-François de Troy ablesen. De Troy ging beständig die Wege des sozialen Aufstieges, die das *Ancien Régime* für ein Mitglied des dritten Standes bereithielt. So heiratete er 1732 zunächst mit Marie-Anne Le Trouyt Deslandes die wohlhabende Tochter einer Witwe eines Offiziers am Châtelet. Diese finanziell vorteilhafte Verbindung – das initiale Treffen soll im Salon des Bankiers Samuel Bernard stattgefunden haben – erlaubte es ihm, seinen sozialen Aufstieg weiter zu verfolgen. Durch den Kauf des Amtes eines „conseiller secrétaire du roi, maison couronne de France et de ses finances“ im Mai 1737 wurde de Troy schließlich in den Adelsstand erhoben und durfte sich *Ecuyer* nennen.⁸⁵¹ In Folge seiner Ernennung zum Direktor der *Académie de France* in Rom (22. Januar 1738) wurde de Troy am 25. Mai 1738 schließlich zum „Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel“ erhoben.⁸⁵² Bereits sehr früh war der Maler beruflich mit wohlhabenden Pariser Kreisen der *monde* zusammengelassen. Hierzu zählten die auch von seinem Vater frequentierten Sammler Jean de Jullienne oder der Bankier Samuel Bernard.⁸⁵³ Der Einfluß dieser Klientel auf das Leben und das *Œuvre* des Malers zeigte sich an der auf die *plaisirs* ausgerichteten, mondänen Lebensführung. „Il aimait le plaisir et ne travaillait ordinairement que le matin [...]“, berichtet zum Beispiel der Comte de Caylus in den „Vies d'Artistes“, und führt weiter aus, „C'était un avantage qu'il avait retiré des gens du monde avec lesquels il avait vécu; leur société avait de l'attrait pour lui; il la recherchait, et, à son tour, ils

⁸⁵⁰ Die in Kapitel III.4. beschriebenen Luxusgesetze müssen ebenfalls in diesem speziellen Kontext gesehen werden.

⁸⁵¹ Dezallier d'Argenville 1762, Bd. 4, 1762, S. 368; der Titels „Ecuyer“ (Knappe) war der eines untitulierten Adligen, wie er in den meisten französischen Regionen angewendet wurde. Titulierte Adelige und Inhaber höherer Ämter nannten sich Chevalier. Weitere äußere Kennzeichen des herausgehobenen sozialen Ranges der Adligen waren das Vorrecht auf Wappen mit Helm und Zier (*armoiries timbrées*), das Recht des Degentragens (*porte d'armes*), das Jagdrecht und der Vortritt vor Angehörigen des Dritten Standes. (Mager 1980, S. 80-81). Dazu auch generell für die Künstler des 18. Jahrhunderts in Frankreich: Martine Vasselin, *Les collections des artistes parisiens dans les deux derniers tiers du XVIII^e siècle*, in: J.-Y. Ribault (Hg.), *Mécènes et collectionneurs: les variantes d'une passion / Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, Paris, 1999, Bd. 1, S. 111; einen Überblick über das Leben de Troys auch bei Baxter 2003, S. 90-123.

⁸⁵² Leribault 2002, S.

⁸⁵³ Leribault 2002, S. 438.

l'accueilliaient.⁸⁵⁴ Mariette qualifizierte ihn als einen „homme du monde, qui en connoist [sic] parfaitement les usages.“⁸⁵⁵

De Troys gesellschaftlicher Anspruch, der sich durch eine perfekte Nachahmung aristokratischer Lebensformen und eine höfisch-aristokratische Erscheinung auszeichnete, verstieß allerdings gegen die Gesetze der *bienséance*. In diesem Sinne ist die ständische Wertung des Chevaliers de Valory zu verstehen, der de Troy vorwarf, „[d'avoir pris] trop légèrement le ton des gens avec qui il vivoit [sic], sans songer que celui de la cour ou de la finance ne devoit pas être le sien.“⁸⁵⁶ De Troy ist ein perfektes Beispiel dafür, die besondere gesellschaftliche „Stimmung“ zu kennzeichnen, die in der *Régence* durch die politischen, wirtschaftlichen aber auch kulturellen Verhältnisse entstanden war. Darüber hinaus kennzeichnet sein Leben die Bedeutung der gesellschaftlichen Verflechtung in der feinen Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts. Das *réseau* des Malers, in dem er sich bewegte und aus dem er vermutlich einen Großteil seiner Inspirationen für seine Modegemälde bezog, war gesellschaftlich breit gefächert, scheint jedoch nur die Teile der *gens du monde* umfaßt zu haben, die wie auch er für die Anerkennung in einer vom Adel dominierten Kultur sich der Galanterie und dem Luxuskonsum hingaben. Zeit seines Lebens scheint der Maler vornehmlich auf die mondänen Kreise der urbanen Gesellschaft gezielt zu haben, was nicht zuletzt in seinen Gemälden zum Ausdruck kommt.

*

* *

Eigenschaften, die die Elite (oder die Eliten) auszeichneten, waren neben Geburt und Status vor allem auch Erziehung und Wissen, zwei Bereiche, die sich durch ausreichende finanzielle Mittel „beschaffen“ ließen. Dazu kam neben dem *savoir-vivre* und dem *goût* das „je-ne-sais-quoi“ aristokratischer *politesse* und *sociabilité*, Bereiche also, die heute schwierig zu erfassen sind. Zusammenfassend handelt es sich um die kulturellen Gemeinsamkeiten, die allgemein hin unter dem Begriff der *urbanité* verstanden wurden und die Goubert und Roche für ihre Theorie einer geeinten kulturellen Elite ohne Standesunterschiede aufgezeigt haben. „L'acquisition d'une culture“, so Leferme-Falguières, „devient un préalable indispensable à l'entrée dans le monde et une arme qu'il faut maîtriser pour

⁸⁵⁴ Comte de Caylus, *Éloge de J.-F. de Troy*, in: Calvus 1910, S. 25 ;

⁸⁵⁵ Mariette umschreibt das Umfeld des Malers mit „gens du monde“, eine despektierliche Abqualifizierung der wichtigsten Klientel de Troys, die symptomatisch für eine Zeit ist, in der ständische Unterschiede, auch in Fragen des Mäzenatentums, immer noch eine große Rolle spielten. (Mariette 1851-1860, Bd. 2, 1853-1854, S. 101); siehe hierzu auch Kap. I.1. *Tableaux de mode*, „aristokratische Genrebilder“ im frühen 18. Jahrhundert – zur Thematik.

⁸⁵⁶ Valory 1854, S. 272.

pouvoir s'y maintenir, voire y briller.”⁸⁵⁷ Allerdings bedeuteten gleiche „pratiques mondaines“ oder gleiche künstlerische Vorlieben nicht automatisch, daß es auch zu einer Fusion unterschiedlicher Stände im sozialen Verkehr der *monde* kam.⁸⁵⁸ Diese feststehenden Mechanismen der Gesellschaft des *Ancien Régime* starr auf die Untersuchung elitärer Strukturen zu projizieren, kann schnell zu Fehleinschätzungen der ständisch bedingten Interaktionen in diesen Gruppen führen. Letztendlich ist nicht mit Gewißheit nachzuweisen, in welchem tatsächlichen Verhältnis einzelne Mitglieder unterschiedlicher Herkunft zueinander standen. Die vorgestellten Beispiele konnten jedoch zeigen, daß das soziale Klima des *Ancien Régime* keineswegs eine Zusammenführung von Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft förderte, die sich in einem Netzwerk von gleichen Interessen wiederfanden. Vielmehr handelt es sich bei den in der Kunstgeschichte vorgestellten Ausnahmen – etwa bei Caylus oder auch Crozat – um die Tradierung einer ideologisch verbrämten Sichtweise auf die Zeit der Aufklärung von den betroffenen Protagonisten, die einen bestimmenden Teil der sozialen Realität – nämlich die ständische Gesellschaft und ihre Bewertungskriterien – wissentlich mißachteten und zu ihrem gesellschaftlichen Vorteil auszunutzen suchten.

⁸⁵⁷ Leferme-Falguières 2001, S. 90; auch Lilti 2001, S. 106.

⁸⁵⁸ Lilti 2001, S. 100.

IV.3. „des raisons que l'on ne peut dire icy“ – *Financiers* und *Fermiers Généraux* als Auftraggeber von Modegemälden

In der Forschung wird wiederholt die Vermutung geäußert, die gesellschaftlich diffuse Gruppe der *Financiers* – *Fermiers Généraux*, *Receveur Généraux des Finances*, *Régisseurs Généraux des Aides* und *Administrateurs Généraux des Domaines*⁸⁵⁹ – hätten aufgrund ihres außergewöhnlichen Geltungsbedürfnisses ein besonderes Interesse am *tableau de mode* gehabt. Das Modegemälde holte auf hohem künstlerischem Niveau diejenigen Teilaspekte aristokratischer Verhaltensnormen ein, deren Beherrschung über die Zugehörigkeit zu den mondänen *gens du monde* mitentschied. Es soll dabei in die Parvenüstrategien der *Financiers* um gesellschaftliche Anerkennung in einer vom Adel dominierten, urbanen Elite eingebunden gewesen sein.⁸⁶⁰ Die Vorstellung eines nachdrücklichen Interesses der urbanen Finanzwelt am *tableau de mode* wird durch die Quellen unterstützt: Bereits bei Mariette wird die Rezeption der Modegemälde von Jean-François de Troy bei den sogenannten „gens de finance“ oder den „gros riches“ der feinen Pariser Gesellschaft angesiedelt.⁸⁶¹ Nach Alastair Laing (in dem Vorwort zum Werkkatalog von Jean-François de Troy) macht die Präsenz vieler Modegemälde des Malers in öffentlichen Ausstellungen in den Jahren 1724, 1725, 1734 und 1737 deutlich, daß de Troy mit diesem Bildtypus geradezu die „neue“ Klientel der *Financiers* anvisiert habe.⁸⁶² Dagegen schwächt Christophe Leribault (der Autor des Werkkatalogs) diese klare Zuweisung des *tableau de mode* an das soziale Milieu der *Financiers* ab. Zwar möchte auch er in deren „salons mondains“ eine neue und entscheidende künstlerische Inspiration für de Troy ausmachen, jedoch, „[il] n'est pourtant pas certain que les financiers qu'il côtoyait aient particulièrement recherché les représentations de l'atmosphère galante qui régnait dans leur société.“⁸⁶³

Im allgemeinen kann für diese finanzkräftige „Berufsgruppe“ eine generelle Anhäufung von Statussymbolen und ein fast grenzenloser Luxuskonsum konstatiert

⁸⁵⁹ Hierzu Daniel Dessert, *Argent, pouvoir et société au Grand siècle*, Paris, 1984, S. 70-81.

⁸⁶⁰ Den Ressentiments eines finanziell ins Hintertreffen geratenen Adels, etwa im Bereich der Kunstkennerenschaft, zu begegnen beziehungsweise seinen eigenen Platz in der elitären Gesellschaft durch die Demonstration verfeinerter Lebensart (*bon goût*) zu behaupten, gehörte mithin zu den Faktoren, die den sozialen Antriebe für zahlreiche Bourgeois darstellten. Vgl. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main, 1983 [7. Aufl. 1994], S. 92-101; siehe auch Annette Höfer, *Financier, Banquier, Capitaliste*, in: Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 5, München, 1986, S. 35-37 („Der ‚financier‘ als neureicher Emporkömmling“). Nach Delmas hatten die *Financiers* einen großen Einfluß auf die Eliten: „[...] ces financiers vont influencer insensiblement mais sûrement sur les mentalités et modifier les comportements des élites auxquelles ils appartiennent et leur perception par leur contemporains“ (Jean-François Delmas, *Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle. Étude comparative de cinq collections de peinture*, in: *histoire, économie et société*, Nr. 1, 1995, S. 52).

⁸⁶¹ Mariette 1851-1860, Bd. II, 1853-1854, S. 101.

⁸⁶² Vgl. Alastair Laing, in: Leribault 2002, S. 8 („Préface“).

⁸⁶³ Leribault 2002, S. 58, siehe generell a.a.O., S. 44-57 („De Troy et le monde des financiers“).

werden; darüber hinaus sind viele Finanziers als Mäzene für französische zeitgenössische Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorgetreten.⁸⁶⁴ Markantestes Beispiel ist sicherlich Jean-François Lériget, Marquis de La Faye (1674-1731), der als Sohn eines *Receveur-Général* der Dauphiné im Jahre 1719 das Schloß von Condé-sur-Brie erstand, für dessen Ausstattung Servandoni, Oudry, Watteau, Pater und Lancret Aufträge erhielten.⁸⁶⁵ Lériget de La Faye war *Sécrétaire* im Kabinett des Königs und Botschafter des Regenten; in seinem *Hôtel* in der rue de Sèvres hatte er eine reiche Sammlung von Gemälden, Bronzen oder auch Porzellanen ausgestellt. Für Lancret war er ein bedeutender Mäzen, für den er den Zyklus der vier Jahreszeiten malte, in denen sich Themen der *fêtes galantes* und des Modebildes mischen. <Abb. 137> Die Vorstellung, Finanziers seien sämtlich Aufsteiger aus den untersten Schichten, kann als Mythos ausgeschlossen werden: Wie Daniel Dessert hat aufzeigen können, sind die bedeutendsten Finanziers zumeist von Geburt an einem mondänen Umfeld verhaftet und können auf entsprechende Kontakte in der Gesellschaft verweisen.⁸⁶⁶ Es geht also bei den „Parvenüstrategien“ und dem Geltendmachen von Statusfragen in Bildern um feinste Nuancierungen innerhalb eines eng zu begrenzenden Milieus. Dieses kann mit der privilegierten urbanen Elite identifiziert werden; der Finanzier – mittlerweile zu den *bonnêtes gens* zählend – hatte dank seiner Funktion im Staat ebenfalls Zugang zum Hofe, ohne daß damit ohne weiteres von einer gleichwertigen Akzeptanz in diesen Kreisen gesprochen werden kann.⁸⁶⁷ Der Mythos vom Finanzier als Promotor von Moden und Luxus hat die bisherige Sichtweise auf die künstlerische Produktion in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend geprägt. Die Erfindung künstlerischer Neuheiten wird nicht nur an das urbane Klima der Stadt, von wo aus dann künstlerische

⁸⁶⁴ U.a. Hauser 1953, S. 35-36; Yves Durand, *Finance et Mécénat, les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, 1976, S. 235-248; Crow 1991, S. 70-72; Chaussinand-Nogaret 1993, S. 124-129; Schnapper 1994, S. 406-418; Delmas 1995; und Scott, K. 1995, S. 213-239 („Counterfeit Culture on the Right Bank“). Für ausgewählte Beispiele des 18. Jahrhunderts: Jean-François Delmas, *Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle. Les collections de peinture de Jean-Joseph, marquis de Laborde*, unveröffentlichte Mémoire de maîtrise sous la direction de M. le Recteur Yves Durand, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), [s.l.], 1988-1989; Valérie Lavergne-Durey, *Les Tiron, mécènes et collectionneurs à Paris à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècles*, in: *BSHAF*, 1989 (1990), S. 77-103.

⁸⁶⁵ Zu Lériget de La Faye: Guillaume Glorieux, *Servandoni et Oudry au château de Condé-en-Brie*, in: *La Peinture en province de la fin du Moyen Age au début du XX^e siècle*, Rennes, 2002, S. 269-280; und Guillaume Glorieux, *Le château de Condé: Une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Paris, 2004. Zu seinen Aufträgen an zeitgenössische Künstler: Wildenstein 1924, S. 40-42; Jacques Meurgey de Tupigny, *Les Lériget, Lériget de La Faye, Lériget de La Plante, Lériget de La Ménardie, Lériget de Château-Gaillard et de Clauroze*, Chartres, 1964, S. 77-114; Tavener Holmes 1991, S. 70-71, Nr. 6; Colin B. Bailey, *François Berger (1684-1747): enlightened patron, benighted impresario*, in: Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell und Philippe Sénéchal (Hg.), *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, S. 391-392. Siehe auch die Eloge Voltaires auf La Faye bei Voltaire, *Le Temple du goût, par M. de Voltaire. Édition véritable par l'auteur*, [Rouen], [1733], S. 47.

⁸⁶⁶ Lériget war befreundet mit der Comtesse de Verrue; Marc Gaillard, *Servandoni, Oudry, Watteau et ses élèves au château de Condé-en-Brie*, in: *L'œil*, Nr. 417, April, 1990, S. 46, vermutet, daß die Comtesse die Mätresse Lérigets war. Sowohl Lériget wie auch die Comtesse de Verrue gehörten zu den Gewinnern der *Régence*. Sie investierten in Laws Aktiensysteme und erwirtschafteten erhebliche finanzielle Vorteile (vgl. Tillerot 2005, S. 114-122 („La collection ostensible“)).

⁸⁶⁷ Dessert 1984, S. 98-107 („Le mythe du «laquis-financier»“); siehe auch Chaussinand-Nogaret 1993, S. 121-122. Zu den *bonnêtes gens* vgl. Höfer/Reichhardt 1986, S. 34-35.

Ideen etwa den höfischen Versailler Lebensraum eroberten, sondern vor allem an die gesellschaftliche Gruppe der Finanziere angebunden.⁸⁶⁸ Dabei sah sich der Finanzier auf Grund seines Reichtums gleichermaßen von bürgerlicher wie adeliger Seite angefeindet. Diese generelle Sozialkritik wurde auch auf seine Stellung als Kunstmäzen übertragen.⁸⁶⁹ Ein Zitat aus den „Reflexions [*sic*] générales sur les Ouvrages de M. de Troy“ (1748) des Baron Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien verdeutlicht die harsche Kritik, die oftmals den reichen und aufstrebenden Mitgliedern der Funktionseliten gerade im Bereich der Sammlertätigkeit von den alteingesessenen Eliten – hier dem Adel – entgegengesetzt wurde. Baillet de Saint-Julien schrieb etwa über die Gemälde Simon Vouets in der Galerie des Hôtel de Bullion, die 1634 für den *Surintendant des finances* Ludwigs XIII., Claude [de] Bullion, ausgestattet und bereits im frühen 18. Jahrhundert nicht mehr von einem adeligen Besitzer bewohnt wurde: „On a gémi de ce que les plus beaux monuments de l'Antiquité avaient été la proie des Barbares. Sans remonter à des temps si réculés, ne voyons-nous pas pareille chose de nos jours, lorsque ces superbes édifices, qui devoient être la demeure des Princes, deviennent celle des Financiers. Il semble que se soit un malheur attaché aux plus riches productions de l'Art, de tomber entre les mains de gens qui en sentent moins le prix que celui de l'or qui sert à les acquérir.“⁸⁷⁰ Als „Freiwild“ einer sozial motivierten Kunstkritik wird der Finanzier auch von Diderot – etwa in einem der zahlreichen späteren Angriffe auf die einzig auf das *plaisir* ausgerichtete Malerei Baudouins – den moralisch

⁸⁶⁸ Bruno Pons kam in seiner 1983 formulierten programmatischen These „De Paris à Versailles“ zu dem überzeugenden Ergebnis, daß die ab der Volljährigkeit Ludwigs XV. in Versailles ausgeführten Innendekorationen auf Typen basierten, die bis zu Beginn der 1730er Jahre für die Finanziere an der Place Vendôme oder im Faubourg Saint-Germain geschaffen wurden (vgl. Bruno Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736, Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Straßburg, 1983, S. 185). Für eine soziale Lesart von Architektur und Innenausstattung vor dem Hintergrund von ständisch bedingten Auseinandersetzungen innerhalb der kulturellen Elite Frankreichs siehe auch Rochelle Ziskin, *The Place Vendôme. Architecture and Social Mobility in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, 1999, Kapitel 2 („Social Representation and Gendered Realms“), und Kapitel 5 („Not at all Monsieur Jourdain...“). Einen Überblick über die Finanziere an der Place Vendôme geben Benjamin Mercier und Marc Boulanger, in: Thierry Sarmant und Luce Gaume (Hg.), *La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, Paris, 2002, S. 103-111 („Les financiers“); zu dieser Fragestellung am Beispiel der Place des Victoires: Jörg Ebeling, *Wohnkultur und Sozialgefüge im 18. Jahrhundert - die Maison Bergeret an der Place des Victoires*, in: Thomas W. Gaehtgens, Alexandre Gady, Hendrik Ziegler [u.a.] (Hg.), *La Place des Victoires*, Paris, 2003, S. 95-105.

⁸⁶⁹ Siehe hierzu auch die ausführliche Studie zum Topos des *Financier* in der französischen Komödie von Stoyan Tzonev, *Le Financier dans la comédie française sous l'Ancien Régime [...]*, Paris, 1977, und Roger Francillon, *Challe et le monde des financiers*, in: Frédéric Deloffre (Hg.), *Autour de Robert Challe, Actes du Colloque Chartres 20-22 juin 1992*, Paris, 1993, S. 217-230. Madame d'Épinay berichtet von der Frau eines Finanziers, die ihren Wohlstand ausbreitete und dabei doch stets unglücklich darüber war, nur die Frau eines Finanziers zu sein ([Louise Tardieu d'Esclavelles, Marquise d'Épinay] Madame d'Épinay, *Mémoires de Madame d'Épinay, édition nouvelle et complète avec des additions des notes et des éclaircissements inédits*, hg. von Paul Boiteau, Paris, 1865, S. 7, Anm. 1: „Madame la Live de Bellegarde, née Marie-Josèphe Prouveur, était morte [...] en 1740 [...]. C'était une femme un peu dure et de morgue, qui faisait sentir son opulence et ne se consolait pourtant pas de n'être qu'une financière.“); ferner Gouberville 2000, S. 59-59, und Guichard 2005, S. 193-195.

⁸⁷⁰ Baillet de Saint Jullien 1748, S. 194, Anm. A (beigefügt seiner „Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture“); zu Baillet de Saint Jullien siehe E. D. Lilley in: Turner 1995, Bd. 3, S. 73-74. Das *Hôtel de Bullion* beherbergte im 18. Jahrhundert die Archive der Chancellerie de France, wurde in der zweiten Hälfte verkauft und ist als Versteigerungsort („Hôtel des ventes“) bekannt.

verwerflichen, mondän-libertinen Kreisen der *monde* zugerechnet und mit den tugendlosen *Petits-Maîtres* und galanten *Abbés* gleichgesetzt.⁸⁷¹ Dem wohlhabenden Finanzier Kunstverständnis und Geschmack abzustreiten, gehörte in vielen adeligen Kreisen zum guten Ton; der Molièresche Monsieur Jourdain, *Bourgeois gentilhomme* und Emporkömmling *par excellence*, war über die Karikatur hinaus eine gesellschaftliche Realität, die im Sinne des Adels entwertend und ausgrenzend thematisiert werden konnte.⁸⁷²

Die Untersuchungen zu den Finanziers als gesellschaftliche Gruppe und als Sammler sind in den letzten Jahrzehnten weit fortgeschritten und über die teils schematischen Arbeiten von Alix de Janze (1886) und Victor de Swarte (1890) hinausgegangen, deren Ergebnisse lange Zeit die Vorstellungen des Typus *Financier* prägten.⁸⁷³ So hat zum Beispiel Olivier Bonfait auf Basis von Nachlaßinventaren und unter statistischen Gesichtspunkten die Bildersammlungen von Finanziers gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. unter Berücksichtigung der Ergebnisse der Sozialgeschichte, etwa der Zwänge einer ständisch gegliederten Gesellschaft, analysiert.⁸⁷⁴ Nach Bonfait zeigten Finanziers einen besonderen Willen, adeligen Lebensstil nachzuahmen; gleiches konstatiert er für die Gruppe der Parlamentarier, deren Sammlertätigkeit jedoch von der der

⁸⁷¹ Vergleiche Kapitel III.1.

⁸⁷² Siehe Jean V. Alter, *Les Origines de la satire antibourgeoise en France, Bd. II, L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime. Littérature et tensions sociales aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genf, 1970, S. 129-133; siehe ausführlich Kapitel III.4. Die Meinungen zum Finanzier änderten sich erst um die Mitte des Jahrhunderts: „Les gens de Cour injuste & jaloux avoient attaché une note désagréable aux gens d'affaires; ce préjugé ridicule régnoit encore à la mort de Louis XIV. Le peuple ennemi [*sic*] né de l'opulence, qu'il idolâtre avoit adopté l'idée des Grands, & les Financiers ont été long-tems dans une espèce d'avisement qui faisoit tort à la nation“ (Lapeyre 1747, S. 130). In dieser Zeit konstatiert Lapeyre dem Finanzier eine Annäherung an wenn nicht gar eine Integration in die *bonne société*: „Le Peuple, dont les mœurs ont varié plus souvent, c'est sans contredit celui des Financiers, mais la succession des tems ne les a rendus que plus honnêtes gens, & par conséquent plus aimables [...]“ (a.a.O., S. 125; siehe hierzu auch Croq 2000, S. 115-116). Gleiches möchte Chevrier erkennen (Chevrier 1752, S. 125-133 („Chapitre XI. Des Financiers“), wenngleich ein „Financier Petit-Maître“ immer linksisch bleibe, da er sich nur über sein Vermögen Sorge und versuche, „[de] paraître ce qu'il n'est pas, tandis que le soin d'un Petit-Maître est de se montrer tel qu'il est.“ (a.a.O., S. 34-35); vgl. Brancourt 1994, S. 9.

⁸⁷³ Siehe Vicomtesse Alix de Janze, *Les financiers d'autrefois. Fermiers généraux*, Paris, 1886, und Swarte 1890. Auch die materialintensiven Untersuchungen von Yves Durand – „*Les Fermiers Généraux au XVIII^e siècle*“ (1971; im Folgenden wird die erweiterte Neuausgabe von 1996 zitiert) und „*Finance et Mécénat, les fermiers généraux au XVIII^e siècle*“ (1976) – müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Für jüngere Arbeiten siehe Olivier Bonfait, *Les Collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV*, in: *Dix-septième siècle*, Nr. 150, 1986, S. 125-151; Schnapper 1994 (mit einem sehr deutlichen Interesse an der Historienmalerei).

⁸⁷⁴ Viele Arbeiten zu Sammlungen im 18. Jahrhundert haben sich, aufbauend auf den frühen Analysen von Nachlaßinventaren und Versteigerungskatalogen von Georges Wildenstein und seiner Schule, auf eine rein statistische Auswertung dieser Quellen verlegt. Vgl. Wildenstein 1956; Daniel Wildenstein, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle. Conservés au Minutier Central des Notaires de la Seine aux Archives Nationales* [...], Paris, 1924; J. Chatelus, *Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artistes sans parisiens au XVIII^e siècle*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 6, 1974, S. 302-324 (zur Galanterie a.a.O., S. 322); Bonfait 1986; Bonfait 1986¹; auch Vasselín 1999, für die Pariser Künstlersammlungen im 18. Jahrhundert; Rudolf Schlögl, *Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation*, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2002, S. 55-68 (für den Raum Köln, Münster und Aachen vom Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts). Siehe zum Kunstmarkt allgemein auch: Krzyszttof Pomian, *Marchands, connaisseurs, et curieux à Paris au XVIII^e siècle*, in: *RA*, Nr. 43, 1979, S. 23-36.

Finanziers differierte.⁸⁷⁵ Finanziers zeigten eine Vorliebe für holländisch-flämische Genreszenen, die sich weder mit dem überlieferten „klassischen“ Geschmack der Parlamentarier oder aber der Zusammensetzung bürgerlicher Sammlungen vereinbaren lasse, sondern eher einem adeligen Sammlerprofil der Zeit entsprechen.⁸⁷⁶ Anhand der Erforschung des Bücherbesitzes möchte Bonfait erkennen, daß Finanziers und Parlamentarier Gemälde unter vollkommen unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachteten: „Sa [des Finanziers] compréhension [du tableau] n’est plus liée, comme dans le monde de la robe, à une culture savante et humaniste, fondée sur le livre.“ Das Interesse für die Genre- und Landschaftsmalerei, die „prédominance des petits maîtres nordiques“, die Bewertung von Kunst nach rein pekuniären Aspekten wie auch die Lokalisierung der Gemälde in Kabinetten und Schlafzimmern zeugen, so Bonfait, von sehr persönlichen Beziehungen zwischen Kunstwerken und Rezipienten. „L’œil n’est plus alors celui d’un connaisseur-lecteur (de la mythologie, de la finesse des pensées comme du langage artistique du peintre), ni celui d’un honnête homme, mais un œil d’amateur“, schreibt Bonfait und kommt zu dem Schluß, „[que le] financier retire de l’œuvre picturale un plaisir essentiel visuel, reposant sur des images plus proches de son univers symboliques.“⁸⁷⁷ Dementsprechend erwerbe der Finanzier, der im allgemeinen seine Gemälde bei den „petits maîtres“ kaufe, sobald er zum Kunstmäzen avanciere, nicht die gleichen Bildtypen wie etwa diejenigen Parlamentarier, die eine humanistische Bildung genossen haben. Gemälde seien für die Finanziers „[...] soit un objet décoratif, soit une oeuvre picturale qui procure un plaisir visuel [...]“.⁸⁷⁸ Folgt man dem Argumentationsschema Bonfaits, so kann der Finanzier auf Grund mangelnder Bildung und einer Vorliebe für simple Genrethemen demnach auch als ein prädestinierter Kunde für das Modegemälde gelten.⁸⁷⁹

⁸⁷⁵ Bonfait 1986¹, S. 125-126; wiederholt wird diese Idee bei Schnapper 1994, S. 418 und S. 426.; für eine vergleichbare Untersuchung am Beispiel der Parlamentarier siehe Bonfait 1986.

⁸⁷⁶ Bonfait 1986¹, S. 133.

⁸⁷⁷ Bonfait 1986¹, S. 139, zur Analyse der Bibliotheken der Finanziers siehe a.a.O., S. 135-136; für eine kritische Betrachtung der Analyse Bonfaits: Schnapper 1994, S. 408-409 und S. 418;

⁸⁷⁸ Bonfait 1986¹, S. 139-140. Das Gefallen und die dekorative Funktion bei der Interpretation von Kunstwerken zu beachten mahnt Schnapper 1994, S. 426 an. Kaum bearbeitet wurde bislang die Hängung von Gemälden im 18. Jahrhundert. Zu dieser Fragestellung: Colin B. Bailey, *Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d’Azincourt’s La première idée de la curiosité*, in: *AB*, Bd. 69, Nr. 3, 1987, S. 431-434. Siehe zur Entwicklung des Begriffes „goût“ in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und ihrer Beziehung zum *plaisir* an der Kunst: Irene Mecz, *Remarques sur le gout dans la critique d’Art, de Felibien a Roger de Piles: Etude lexicologique*, in: Georges Matore und Jeanne Cadiot-Cueilleron (Hg.), *Melanges de linguistique et de philologie romanes dedies a la memoire de Pierre Fouché (1891-1967) (Études Linguistiques, Nr. 11)*, Paris, 1970, S. 229-230; vergleiche auch Sheriff 1990, S. 127-129.

⁸⁷⁹ Es zeigt sich, daß Bonfait – trotz einer auf Quellenmaterial basierenden Arbeit – sich hier in einer Diskussion verfährt, die wie die Pamphlete des frühen 18. Jahrhunderts eine Berufsgruppe *per se* verurteilt. Die Motivation einzelner Sammler aus statistischen Analysen abzuleiten und das Verständnis und die persönliche Deutung von Kunst und ihren Inhalten in allgemein gehaltenen Vergleichen auszulegen, erscheint mir vor dem Hintergrund einer mangelnden Quellenlage für das Modegemälde als ein problematischer Forschungsansatz. Allein von den dreizehn *tableaux de mode* von Jean-François de Troy ist für

Bereits im 17. Jahrhundert wurde der Grundstein für die Vorstellung von einer ausgeprägten Vorliebe der Finanziers für Spiegel – und mitunter auch für die Genremalerei als vermeintliches „Spiegebild“ der Realität – gelegt, die auch noch heute die Diskussion um diese Berufsgruppe bestimmt. So beschreibt Germain Brice in seiner „Description nouvelle de la Vile [sic] de Paris“ (1706) das überaus reich möblierte Haus des Finanziers Jean Thevenin, der die Titel eines „Marquis de Tanlay, Baron de Toré, Melizé, Chantelard, Rugny & de saint [sic] Vilemer, Gouverneur pour le Roy de la Vile [sic] de saint Denys en France“ besaß und besonders in den „nouvelles affaires de Finances“ eingebunden war. Im Jahre 1704 habe Thevenin, so Brice, seinem Haus eine reich dekorierte Galerie zugefügt, „[...] pour laquelle il a fait plus de deux cens mile [sic] livres de dépense, décorée de tout ce que l'on a pû imaginer de singulier & de beau, particulièrement de glaces d'une extraordinaire grandeur, qui sont les ornemens favoris des Financiers d'apresent, pour des raisons que l'on ne peut dire icy.“⁸⁸⁰ Luxusaufwand paart sich bei dem Emporkömmling mit einem deutlich zu Tage tretenden sozialen Geltungsdrang, der in der Nachahmung der königlichen Bauform einer Spiegelgalerie kulminiert.⁸⁸¹ Darüber hinaus ermöglicht ihm das ins Vielfache multiplizierte Spiegebild eine perfekte Selbstinszenierung.

Schon Marivaux hat darauf verwiesen, daß Spiegel in die Nachahmungsstrategien der Parvenüs eingebunden waren. Nur dank eines Spiegels gelingt es Jacob in dem Roman „Le Paysan parvenu ou Les Mémoires de M****“ (1734-1735) sich nach der Mode zu

die erste und bedeutende Entstehungsphase zwischen 1720 und 1730 kein einziger Auftraggeber namentlich bekannt. Einige Sammler aus dieser Zeit konnten allerdings – auf Grund späterer Nachlaßinventare, Sammlungskataloge oder Auktionskataloge – identifiziert werden. Eine „individualisierte“ Darstellung von Sammlung und Besitzer sowie deren soziale Verortung erscheint mir daher wichtig, um Fragen nach der sozialen Lokalisierung des Bildtypus Modegemälde in einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe beantworten zu können. In diesem Sinne auch Bailey 2002; vgl. Schlögl 2002, S. 57: In den von Rudolf Schlögl untersuchten Beispielen ist aufgrund mangelnder Informationen keine „biographische Perspektive“ einzelner Sammler realisierbar. Deshalb möchte er „aus der Not der Quellenlage eine Tugend“ machen, indem er „den Bildbesitz „entindividualisiert“ und entweder in seiner Gesamtheit oder bezogen auf eine soziale Gruppe“ betrachtet. Er untersucht – nach einer knappen „Orientierung in der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion“ zum „Sammeln und die ihm zu Grunde liegenden Geschmacksurteile“ – „den Bildbesitz insbesondere im Hinblick auf die unterschiedlichen Vorlieben sozialer Gruppen [Adel; Geistliche; Wirtschaftsbürger; Funktionseelite].“ Vergleiche auch L. Clément de Ris, der unterschiedliche Sammler nach ihrem sozialen Rang und Berufen eingruppiert, ohne diese Gedanken allerdings weiterzuentwickeln: „J'ai essayé de montrer dans [Pierre] Crozat l'amateur financier, dans le comte de Caylus l'amateur grand seigneur, dans la Roque l'amateur homme de lettres; nous allons voir chez Mariette l'amateur marchand. Voici une nuance nouvelle: [Jean de Jullienne,] c'est l'amateur industriel et négociant, demandant aux choses de l'art de le distraire des occupations de son négoce.“ (L. Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, Paris, 1877 [Nachdruck 1973], S. 287)

⁸⁸⁰ Germain Brice, *Description nouvelle de la Vile [sic] de Paris, et Recherche des singularitez les plus remarquables qui se trouvent à present dans cette grande Vile. Cinquième [sic] Edition augmentée.* [...], 2 Bde., Paris, 1706, S. 266-267; siehe auch Schnapper 1994, S. 412.

⁸⁸¹ Siehe hier auch die Analyse von Nachlaßinventaren von Finanziers des frühen 17. Jahrhunderts bei: F. Bayard und M.-F. Pérez, *Des hommes aux œuvres: les collections des financiers du XVII^e siècle*, in: *Cahiers d'histoire*, Bd. 35, Nr. 3-4, 1990, S. 227-247.

kleiden und die Verhaltensweisen der *monde* zu kopieren und somit seinen Aufstieg vom Bauern zum reichen Steuerpächter auch äußerlich zu festigen.⁸⁸² Nach Sabine Melchior-Bonnet diene der Spiegel „au soin des apparences“ und wurde somit zu einem „instrument d’adaptation et d’harmonie sociale“; „On ne se regarde pas au miroir,“ schreibt Melchior-Bonnet weiter, „c’est le miroir qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d’instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. La conscience de soi coïncide d’abord avec la conscience de son reflet, c’est-à-dire de sa représentation et de sa visibilité – je suis vu donc je suis. L’identité passe par le paraître, par le rôle, par l’approbation, et conditionne l’accès au statut de sujet. En même temps la symétrie fonde l’espoir d’une transparence réciproque. Multiplié, agrandi, diffusant la lumière, le miroir fait de la vie un spectacle; la société est une sorte de vitrine de cristal où chacun peut voir, se voir et être vu et cherche à devenir la copie d’un modèle exemplaire, le modèle du courtisan.“⁸⁸³

Seinen Stand und die eigenen, alltäglichen Lebensumstände im Gemälde wie in einem „Spiegelbild“ festhalten und erkennen zu wollen, wurde von der Kunstkritik – vermutlich im Blick auf das holländische Genregemälde des 17. Jahrhunderts – auch für Frankreich als ein besonderer Wunsch des dritten Standes beschrieben. In der „Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande“ über die Salonausstellung von 1741 schreibt der unbekannte Autor über Chardins Gemälde „Mère qui ajuste la coefe de sa petite fille“, heute als „Le Négligé“ (1741) bekannt <Abb. 92>: „Dans ce même canton est un des petits sujets de M. Chardin, dans le quel il a peint une Mère qui ajuste la coëfe de sa petite fille. C’est toujours de la Bourgeoisie qu’il met en jeu. [...] Il ne vient pas là une Femme du Tiers-Etat, qui ne croye [*sic*] que c’est une idée de sa figure, qui n’y voye son train domestique, ses manieres rondes, sa contenance, ses occupations journalieres, sa morale, l’humeur de ses enfans, son ameublement, sa garde-robe.“⁸⁸⁴ Auch La Font de Saint-Yenne

⁸⁸² Vgl. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir, préface de Jean Delumeau*, Paris, 1994, S. 175, Anm. 33: Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Pléiade, 1957, S. 574; im „Le Paysan parvenu“ berichtet der fiktive Memoirenautor Jacob über seine amourösen Abenteuer während der ersten vier Monate seines Aufenthaltes in Paris. Für eine Wertung des Romans siehe Jens 1996, Bd. 11, S. 181-183; Melchior-Bonnet verweist darauf, daß bei Marivaux durchgängig eine Kritik am eitlen Verhalten der Elite (z.B. *Coquette*) formuliert wird. (Melchior-Bonnet 1994, S. 174 („3. Les mises en scène du miroir, Du XVII^e au XVIII^e siècle“)). Ausführlich zum Spiegel und zur Rolle des Betrachters: Suzanne Rodin Pucci, *The Spectateur Surfaces: Tableau and Tabloid in Marivaux’s Spectateur Français*, in: *Yale French Studies*, Nr. 92, 1997, S. 149-170; zur Bedeutung des Spiegels in der libertinen Romanliteratur der Zeit: Delon 2000, S. 227-253 („Chapitre IX. Le miroir et le roman“).

⁸⁸³ Melchior-Bonnet 1994, S. 141-142.

⁸⁸⁴ Anonymus, *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, LIEUTENANT-GENREAL Au Baillage & Siege Présidial de Chaumont en Bassigny. Au Sujet des Tableaux [*sic*] exposés au Salon du Louvre, Paris, 5. Septembre 1741*, in: *CD*, Bd. I, Nr. 14, S. 33; Wrigley vermutet auf Grund des Adressaten, einem Magistraten aus der Provinz, einen ähnlich sozial zu situierenden Verfasser der „Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande“ (vgl. Wrigley 1986, S. 383); siehe auch Kronbichler-Skacha, demzufolge Chardin mit seinen Genregemälden „den Geschmack seiner Zeitgenossen [traf]. Das „Pikante“, das man oft in seinen Bildern fand – vérité, piquante, manière piquante, effet piquante –, scheint darauf hinzuweisen, daß man seine Bilder mit denselben Augen

spricht noch einige Jahre später von den sogenannten „goûts subalternes“, die gewisse bürgerliche Sammler, „[...] qui pensent comme le peuple uniquement sensible aux représentations des Sujets qui lui sont familiers“, etwa für das Genre der *Bambochades* zeigen würden.⁸⁸⁵ Es ist auch La Font de Saint-Yenne, der schließlich in den „Reflexions“ (1747) die „negative Seite der Spiegelmetapher“ anführt. Diese sieht er eng mit dem Hang zur Selbstbespiegelung der feinen Gesellschaft und deren mondänen *plaisirs* verbunden. Um die Mitte des Jahrhunderts wurde das galant-libertine Treiben der *monde* erneut nach moralischen Maßstäben beurteilt: „Les Glaces, dont nous regarderions le récit des effets comme un conte de fée et une merveille au-dessus de toute croyance si la réalité ne nous en était devenue trop familière, ces Glaces qui forment des tableaux où l’imitation est si parfaite qu’elle égale la nature même dans l’illusion qu’elle fait à nos yeux; ces Glaces assez rares dans le siècle passé, et extrêmement abondantes dans celui-ci, ont porté un coup funeste à ce bel Art, et ont été une des principales causes de son déclin en France, en banissant les grands sujets d’Histoire qui faisaient son triomphe, des lieux dont ils étaient en possession, et en s’emparant de la décoration des Salons et des Galeries. J’avoue que les avantages de ces Glaces qui tiennent du prodige, méritaient, à beaucoup d’égards, la faveur qu’elles ont obtenue de la mode. [...] Le succès rapide d’une découverte si favorable au plaisir général, et au goût particulier d’une nation avide de tout ce qui est brillant et nouveau, ne doit pas nous surprendre malgré ses agréments prudemment matériels, et bornés entièrement au plaisir des yeux.“⁸⁸⁶

Daß innerhalb der Gesellschaft der *honnêtes gens* das Spiel des „Sehen und Gesehen-werdens“ zum guten Tonfall gehörte, hatte bereits La Rochefoucauld in seinen „Maximes“ beschrieben („C’est être véritablement honnête homme que de vouloir être toujours exposé à la vue des honnêtes gens“).⁸⁸⁷ Der weltliche *honnête homme* des 18. Jahrhunderts wie auch der *Petit-Maître* und die *Coquette* funktionierten nur vor einem Publikum; das Spiegelbild fügt sich auch im übertragenen Sinne in die Spiele um Illusion, Voyeurismus und das Rollenspiel ein, mit denen die *bonne compagnie* sich selbst wie auch dem Gegenüber

betrachtete wie etwa die eines Boucher, ohne einen soziologischen Aspekt wahrzunehmen. Und auch der berühmte Ausspruch eines Kritikers von 1741 [...] war im Grunde wiederum nur ein Lob auf die *grande vérité* seiner Naturnachahmung“ (Kronbichler-Skacha 1980, S. 146-147). Laut dem Marquis d’Argens kann der wahre Kenner Kunst aus zweierlei Gründen sammeln: „Mais, dira-t-on, de même qu’un homme de gout aime la tragédie & la comédie, de même aussi un véritable connoisseur peut se plaire aux tableaux d’histoire & aux bambochades.“ (Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d’Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin, 1768 [Nachdruck 1972], S. 471-472).

⁸⁸⁵ La Font de Saint-Yenne 1747, S. 63-65. Maler, die Gemälde einzig zum Gefallen ihrer Klientel und als „délassemens de leurs grands ouvrages“ malen würden, müßten sehr viel meditieren und studieren, um nicht in der Menge ihrer Konkurrenten unterzugehen, „qui inondent les Cabinets bourgeois de nos petits curieux dont ils font les délices.“

⁸⁸⁶ La Font de Saint Yenne 2001, S. 49 („Réflexions“); siehe hierzu auch Köhler 2001, S. 175.

⁸⁸⁷ Melchior-Bonnet 1994, S. 141-142 (vgl. François de La Rochefoucauld, *Maximes; suivies des Réflexions diverses* [...], *texte établi Jacques Truchet*, Maxime 206).

eine „perpétuelle comédie“ vorspielte.⁸⁸⁸ Der urban-mondänen Elite boten die Modegemälde, und hier vor allem die großformatigen, dekorativen Modegemälde, die in Wandvertäfelungen eingelassen waren, die Möglichkeit zu einer beständigen Kommunikation mit einem gleichgesinnten „Publikum“ im Bild und zu einem Ausbruch aus der Langeweile. Somit erlangte das *plaisir* der galant-mondänen *gens du monde* am Leben in der Gesellschaft durch das *tableau de mode* eine neue Dimension.⁸⁸⁹ Es ist zu vermuten, daß diese Argumente, die den vermehrten Gebrauch von Spiegeln in der Innenarchitektur seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auch der urbanen Gesellschaft begründen, teilweise auch die Beliebtheit von Modegemälden bei der mondänen Pariser Gesellschaft erklären.

Das Modegemälde als „Spiegelbild“ hatte somit im gesellschaftlichen Verkehr der urbanen Elite multiple Funktionen eingenommen: Nur selten scheint dabei die Funktion des *tableau de mode* als „Mustervorlage“ aristokratischen *savoir-vivres* – etwa für die bürgerlichen Emporkömmlinge der urbanen Elite oder den *Finanzier* – zu greifen. Man kann davon ausgehen, daß zumeist das Umfeld, in dem die hochpreisigen Modegemälde konsumiert wurden, bereits ausgesucht war. Die Rezipienten des *tableau de mode* haben die Normen dieser Elite sehr wahrscheinlich beherrscht.⁸⁹⁰ Daß allerdings gewisse Schichten – und mitunter auch die nach gesellschaftlicher Achtung suchenden Finanziers – mit dem Besitz von Modegemälden ihre Mitgliedschaft in der mondänen Elite auch äußerlich zum Ausdruck bringen wollten, ist dagegen für den spannungsreichen sozialen Kontext der Zeit um die *Régence* anzunehmen. Die Ablehnung einer individuellen Bildgattung wie dem Porträt bei gleichzeitiger Wahl einer anonymen Genreschilderung, die breit akzeptierte Normen ins Bild setzte, verdeutlicht die integrative Funktion des *tableau de mode* in der *monde*.

⁸⁸⁸ Hierzu: Jean Weisgerber, *Topographie du rococo: les cabinets de glaces*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bd. 7, 1996, S. 63-90, vor allem S. 66-69; Köhler 2001; siehe auch allgemein für die Bedeutung des Spiegels für die *monde* Melchior-Bonnet 1994, S. 141-160 (Kapitel II, „Le triomphe du mimétisme“).

⁸⁸⁹ Zu einer Gesellschaft, die mit sich selbst beschäftigt ist, siehe auch die Äußerungen Montcrifs zur Conversation und deren Möglichkeiten, in der Gesellschaft zu gefallen: „Encore un mérite qui rend bien désirable l'esprit et le goût de la conversation, c'est qu'il remplit facilement notre loisir: et le loisir de la plupart des hommes, loin d'être pour eux un état satisfaisant, devient un vide qui leur est à charge“ (Montcrif 2002, S. 82). Diese Idee erklärt auch den herausragenden Einzug von Themen des Modegemäldes in alle Lebensbereiche einer höfisch-aristokratisch geprägten Elite, wie etwa im Kunstgewerbe (Fächer, Porzellan, Holzvertäfelungen, etc.). Siehe u.a. die Beispiele bei Lionello Puppi, *«Il catalogo è questo». Rituali, tecniche, ossessioni ripetitive e catastrofe prevedibile della seduzione in Giacomo Casanova*, in: Giandomenico Romanelli [u.a.], *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in europa 1725-1798*, Ausstellungskat. Venedig, 1998/1999, S. 147-155; siehe, zu der Darstellung der Natur in Fächern, einen Ansatz, der auch für die Themen des Modegemäldes gilt: Georgina Letourmy, *L'esprit champêtre et la feuille d'éventail en France: Idées de la campagne, images de la nature*, in: Rabreau/Pascalis 2005, S. 223-230. Siehe auch Marie-Catherine Sahut zu einer Serie von großformatigen Gemälden, die zwischen 1720 und 1723 von Louis Fagon bei Oudry für das Schloß von Voré in Auftrag gegeben wurden. Die Gemälde zeigen aristokratisches Bildpersonal beim galanten Zeitvertreib wie der Promenade oder auch der Jagd. <Abb. 138 und Abb. 139> Louis Fagon (1680-1744) war Sohn des *Premier médecin* Ludwigs XIV. und selbst *Intendant des finances* und Mäzen von Charles-Antoine Coytel und Oudry. Oudry hatte im Schloß von Voré an den Vergnügungen wie dem Theater und den Konzerten, die von Fagon veranstaltet wurden, teilgenommen (vgl. Marie-Catherine Sahut, *Le tableau du mois n° 100: Les Divertissements champêtres de Jean-Baptiste Oudry. Un rare décor d'arabesque provenance du château de Voré*, Paris, 2003, s.p.).

⁸⁹⁰ In dieser Form scheinen eher die *gravures de mode* zu funktionieren, siehe hierzu Kapitel II.1.

Das Kunstwerk als ästhetischer (wie auch moralisch-praktischer) Gegenstand ermöglichte es dem Betrachter oder Besitzer, sich nachahmend oder durch Differenzbildung sozial zu platzieren. Lag nicht allein im Bildmotiv bis weit in das 19. Jahrhundert ein Kriterium für den künstlerischen Genius wie für das Geschmacksurteil des Sammlers?⁸⁹¹ Im Folgenden soll auf die unterschiedlichen Motivationen von Sammlern des Modegemäldes – hier unter besonderer Berücksichtigung der Finanziere – vor der Folie bürgerlichen Parvenübestrebens und aristokratischen *savoir-vivres* eingegangen werden. Anhand der Versteigerungskataloge und von Nachlaßinventaren des frühen 18. Jahrhunderts lassen sich viele Beispiele anführen, die ein Interesse finanzstarker Kreise bürgerlicher Herkunft am *tableau de mode* bestätigen. Für das frühe 18. Jahrhundert und den Beginn des Modegemäldes kann hier zunächst die Sammlung Jean de Jullienne angeführt werden. Mitglied einer bekannten Tuchhändler- und Tuchfabrikantenfamilie und später Direktor der Gobelin-Manufaktur, wurde Jullienne 1736 aufgrund seines wirtschaftlichen Erfolges in den Adelsstand erhoben.⁸⁹² Relativ früh war Jullienne mit François de Troy bekannt, der die Eheleute Jullienne im Jahre 1722 porträtierte.⁸⁹³ Aus dieser engen Verbindung wird der Kontakt zu Jean-François de Troy stammen, von dem Jullienne zwei der ersten *tableaux de mode* – die „Jeune femme buvant du café“ (1723) und das Gegenstück „La Liseuse“ <Abb. 4 und Abb. 4.1> – besaß.⁸⁹⁴ Es ist zu vermuten, daß Jullienne zu einem bislang unbestimmten Zeitpunkt ebenfalls die Pendants „La Lecture de Molière“ und „La Déclaration d’amour“ (beide um 1730) <Abb. 7 und Abb. 8> gehörten.⁸⁹⁵ Wie auch für

⁸⁹¹ Vgl. Schlögl 2002, S. 57-58.

⁸⁹² Roland-Michel 1984, S. 54. Julliennes gesellschaftliche Positionen umfaßten die Stelle eines *Ecuyer* und *Chevalier de Saint-Michel*. Er hatte Anrecht auf ein eigenes Wappen und war darüber hinaus seit 1739 Ehrenmitglied der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Siehe die vierbändige Arbeit „Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle“ von Dacier, Herold u. Vuaflart, 1921-1929; zum gesellschaftlichen Aufstieg Julliennes a.a.O., Bd. 1, 1929, S. 201-258; zu dem von Pierre Remy herausgegebenen Auktionskatalog siehe Pierre Remy, *Catalogue Raisonné des Tableaux, Dessins & Estampes, et autres Effets Curieux, après le Décès de M. de Jullienne [sic], Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l’Académie Royale de Peinture & de Sculpture.*, Paris [30 März -22 Mai] 1767; eine Wertung der Sammlung bei Posner 1984, S. 124; zu Jullienne siehe auch Cabanne 2003, S. 133-135; den sozialen Aufstieg Julliennes dokumentiert ausführlich: Tillerot 2005, S. 59-79 („Chapitre 2: Jean de Jullienne, un itinéraire singulier“). Allgemein zum Aufstieg von Händlern in den Adel und ihre Intergration in die Eliten: X. Caron, *Image d’une élite au XVIII^e siècle, quarante négociants anoblis face à la question sociale*, in: *histoire, économie, et société*, Nr. 2, 1984, S. 381-426.

⁸⁹³ Zu den Porträts siehe Brême 1997, S. 172-175.

⁸⁹⁴ Vgl. Remy 1767, S. 94, Nr. 234; siehe hierzu Leribault 2002, S. 264-265 (P. 107 und P. 108); Bailey 2002, S. 33.

⁸⁹⁵ Zumindest ist überliefert, daß der Sammler den in der „Lecture de Molière“ im rechten Hintergrund abgebildeten Wandschirm, der die Komposition des „Dénicheur de Moineaux“ <Abb. 140> von Watteau wiedergibt, besaß (siehe Dacier/Herold/Vuaflart 1921-1929, Bd. 3, 1922 („Catalogue“), Nr. 5). Cailleux vermutet dagegen, daß die Gegenstücke für den Banquier Samuel Bernard gemalt wurden, von dem de Troy 1728 und 1729 bedeutende Aufträge für die Ausstattung seiner Residenzen erhielt. Dazu kommt, daß die Arabesken des Wandschirms im Gemälde nach dem Nachstich von François Bouchers und nicht nach

andere Teile seiner Sammlung zeitgenössischer Gemälde offenbart sich hier die von Isabelle Tillerot beschriebene Idee, Julliennes Sammlung zeichne sich durch eine „attention à la modernité“ aus; das neuartige Modegemälde mußte in diesem Sinne seine Aufmerksamkeit erlangen.⁸⁹⁶ Der Versteigerungskatalog seiner Sammlung aus dem Jahr 1767 enthält – neben Zeichnungen, Porzellanen, Lackmöbeln und Kunstgewerbsobjekten – weitere Beispiele aus dem Themenbereich des Modegemäldes.⁸⁹⁷

Für Jullienne hat die Forschung schon früh Vergleiche zwischen dem Bildinhalt der von ihm lange Zeit favorisierten *fêtes galantes* und seinem Lebensstil vorgenommen. Posner beschreibt Jullienne als einen ernsten Geschäftsmann, dessen Lebenseinstellung und Alltag nicht mit den traumhaften und müßiggängerischen Bildinhalten auf den von ihm favorisierten Gemälden Watteaus übereinstimmte. Vielmehr werde deutlich, „daß es die Schönheit in Form und Farbgebung war, die ihn in der Kunst ansprach, die überzeugende Wiedergabe der realen Erscheinung und nicht irgendeine gelehrte Bedeutung.“⁸⁹⁸ Dabei bezeugt die Einbindung Julliennes in eine elitäre Sammlergruppe, zu der auch adelige Mitglieder wie etwa die Comtesse de Verrue zählten, den „ästhetischen Konsens“, der – Standesgrenzen überwindend – in Fragen des Kunstgeschmacks in dieser Zeit vorherrschen konnte. Die bislang einzig bibliophil und philanthropisch verstandenen Projekte für die Nachstiche nach Watteaus Zeichnungen und Gemälden können vor dem Hintergrund einer ständisch gegliederten Gesellschaft auch als bürgerliche

dem Original gemalt wurden, und daß die „Molière-Lesung“ nicht in der Sammlung Julliennes nachgewiesen werden kann (vgl. Cailleux 1960; siehe zu dem Auftrag an Bernard auch Anonymus 1854, S. 273 und Leribault 2002, S. 47-48). In Unkenntnis der Provenienz der „Lecture de Molière“ im 18. Jahrhundert geht Cailleux in keiner Weise auf Friedrich II. ein, der das Gemälde ab der Mitte des Jahrhunderts zusammen mit seinem Pendant besaß. Vieles spricht schließlich für Jullienne: Um 1740 besaß dieser über vierzig Bilder Watteaus und begann sie zu verkaufen; einer seiner Abnehmer war Friedrich II, vertreten durch den Grafen von Rothenburg (vgl. Dacier/Herold/Vuaflart 1921-1929, Bd. 1, 1929, S. 240). Es ist bis heute nicht geklärt, wann die Pendants in die Sammlung des preußischen Königs gelangten. Zu vermuten ist, daß Jullienne sie um 1744 zusammen mit den Gemälden Watteaus an Rothenburg verkaufte, was auch erklären würde, warum sie nicht mehr in der handschriftlichen Fassung seiner Sammlung, die um 1756 datiert wird beziehungsweise in der Versteigerung seiner Sammlung nach seinem Tode enthalten sind (zur Sammlung vgl. Tillerot 2005). In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, daß sich der älteste Sohn Bernards, Gabriel Bernard de Rieux, von Jean-François de Troy porträtieren ließ <Abb. 47>. Dieses kleinformatige Porträt übernimmt mit der Boulle-Uhr Elemente, die in anderen Modegemälden des Malers und u.a. auch in der „Lecture de Molière“ <Abb. 7> anzutreffen sind (detailliert: Christie’s, London, *Houghton*, Versteigerungskat., 8. Dezember 1994, Nr. 147; und Leribault 2002, S. 268-169, Nr. P.112).

⁸⁹⁶ Tillerot 2005, S. 221 und S. 301-302.

⁸⁹⁷ So Bon Boulognes „Espagnol & une femme qui jouent aux cartes, un homme jouant de la guitare, & trois autres figures“, Boyer und Paters „Galerie ornée de figures & peintures“ (Remy 1767, S. 95, Nr. 235 (Boulogne) und S. 98-99, Nr. 245 (zu Boyer und Pater)). Von „Mademoiselle [Jeanne] Natoire“ (gest. 1776), der Schwester Charles-Joseph Natoires, besaß Jullienne Kopien nach de Troys „Jeune femme buvant du café“ und „La Liseuse“ in Pastel (Remy 1767, S. 108-109, Nr. 278-281); siehe auch: C.F. Julliot, *Catalogue raisonné De Porcelaines de qualités supérieures, tant anciennes, première [sic] sorte, qu’ancien Japon & la Chine : d’Effets précieux d’anciens Lacqs, riches Meubles de Boule, & Bijoux, faisant partie du Cabinet de feu M. DE JULLIENNE [sic], Chevalier de l’Ordre du Roi, Amateur honoraire de l’Académie Royale de Peinture*, Paris, 1767.

⁸⁹⁸ Posner 1984, S. 123; zu den französischen Gemälden in der Sammlung Jullienne: Tillerot 2005, S. 220-223.

Nachahmungsstrategien aristokratischen Mäzenatentums erklärt werden.⁸⁹⁹ Erst in der neueren, soziologisch motivierten Deutung des gesellschaftlichen Aufstiegs des Tuchhändlers in Verbindung mit seiner Sammlertätigkeit wurde in dessen Umfeld ein Bedürfnis „for self improvement“ konstatiert. Für Amy Wyngaard haben zum Beispiel die Gemälde Watteaus dabei die Rolle positiver „images of self-fashioning and social harmony“ eingenommen. Watteaus *fêtes galantes*, schreibt Wyngaard, „were mostly purchased by the bourgeois and socially marginal.“ Sie seien bei den „socially ambitious“ beliebt gewesen, da sie die Aktivitäten und ästhetischen Vorlieben der zeitgenössischen Aristokratie reflektierten.⁹⁰⁰ Eine vergleichbare soziologische Deutung (die Verbindung von sozialem Geltungsdrang und der Rolle als Kunstmäzen) des Besitzes von *tableaux de mode* ist über die Motivation als Sammler zeitgenössischer Malerei auch für Jullienne – dem als *Connoisseur* von den Zeitgenossen ein großer Einfluß auf den Sammlergeschmack seiner Zeit eingeräumt wurde – zu vermuten.⁹⁰¹

Aus der Gruppe der Finanziere sind weitere Sammler von Modegemälden bezeugt. Im Jahre 1769 versteigerten zum Beispiel Jean-Baptiste Glomy und Buldet die Sammlung des einstigen *Fermier Général* Jacques-Jérémie Roussel, der zu diesem Zeitpunkt in der Rue Neuve des Petit-Champs wohnte und 1767 die *Ferme* wegen seiner Verschwendungen und auf Drängen seiner Kollegen hatte verlassen müssen.⁹⁰² Roussel, dem auch das Schloß von La Celle Saint-Cloud, eine der einstigen Besitzungen der Marquise de Pompadour, gehörte, war bei seinem Freitod hoch verschuldet. Er besaß zum Zeitpunkt der Zwangsversteigerung seines Besitzes nur wenige holländisch-flämische und zeitgenössische französische Gemälde, hauptsächlich mit naturalistischen Themen wie Landschaften,

⁸⁹⁹ Vgl. Dacier/Herold/Vuaflart 1921-1929, Bd. 1, 1921, S. 234. Julliennes Leidenschaft für Watteau, dessen Zeichnungen er nach dessen Tod 1721 stechen und in zwei Bänden zusammenfassen ließ („Les Figures de différents caractères“) sowie den Arbeiten zu einer zweibändigen Stichsammlung nach sämtlichen Gemälden des malers („Recueil Jullienne“) hat zu seinem Sammlerruhm erheblich beigetragen. Siehe zur Sammlung Jullienne und dessen Projekt eines Sammlungskataloges um 1756 auch Paul Guth, *Catalogue des Tableaux de Monsieur de Jullienne*, in: *Connaissance des Arts*, Nr. 50, April, 1956, S. 64-69, und Tillerot 2005.

⁹⁰⁰ Wyngaard 2000, S. 534. Wyngaard untersucht die „forces and mechanisms behind the changing hierarchies of status and appearance in early eighteenth-century France“ bei Marivaux und Watteau vor dem Hintergrund sich verändernder sozialer Strukturen der *Régence*; vgl. Thomas Crow, *Fêtes galantes*, in: Denis Hollier (Hg.), *De la littérature française*, Paris, 1993, S. 393; ferner Plax 2000, S. 171-173; sowie, zu Jullienne und seiner Sammlertätigkeit: Tillerot 2005, S. 249-258 („Chapitre 8: Les enjeux de la collection. – Les enjeux sociaux et théoriques“); hier allerdings ohne auf die soziale Bedeutung der Sammlung einzugehen.

⁹⁰¹ Unterschiedliche Motivationen bürgerlicher Sammler finden sich bei Hans-Ulrich Thamer, *Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit*; in: ders. (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 99-113, hier auch mit einem guten Überblick über die kunstwissenschaftliche Literatur zu diesem Thema.

⁹⁰² Der Vater Roussel war als „receveur général trésorier des rentes sur l'Hôtel de Ville“ tätig (Durand 1996, S. 267 und S. 360) und war erst in der zweiten Generation Mitglied des zweiten Standes durch ein nobilitierendes Amt; dies implizierte für ihn die strikte Einhaltung eines adeligen Lebensstils (a.a.O., S. 318); zum sozialen Abstieg von Jacques-Jérémie Roussel, der 1767 mit dem Verlassen der *Ferme* begann und in dem vermuteten Freitod nahe Saint-Denis im Jahre 1776 mündete, vgl. a.a.O., 1996, S. 192; Roussel war einer der ersten Aktionäre der Porzellanmanufaktur von Vincennes (vgl. a.a.O., S. 534); siehe zu Roussel auch Janze 1886, S. 289-290.

Veduten und Stilleben, aber auch einige Sujets aus dem Bereich der Mythologie. *Tableaux de mode* waren in seiner Bildersammlung nicht enthalten, jedoch deutet die weitaus bedeutendere Gravurenabteilung auf eine besondere Vorliebe für aristokratische Genrethemen hin, auch wenn diese von den dargestellten Moden und Innendekorationen zum Zeitpunkt der Versteigerung nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprochen haben werden. Roussel besaß unter anderem Abzüge der von Beauvarlet gestochenen Kompositionen „La Toilette du Bal“ und „Le Retour du Bal“ nach de Troy, des „Konzerts“ von Liret nach Carle Van Loo, der „Vier Menschenzeitalter“ von Moyreaux nach Raoux und von Larmessin nach Lancret sowie der „Vier Elemente“ ebenfalls nach Lancret.⁹⁰³ Seine erst in späten Jahren begonnene Sammlung – neben Gravuren und Gemälden vor allem Porzellane, kostbare und aufwendige Möbel und Kunstobjekte sowie diverse Objekte im „goût chinois“⁹⁰⁴ – erschließt sich einer sozialen Lesart seiner Sammlertätigkeit. Die luxuriösen, modischen Bildsujets und Kunstobjekte sind auch als Versuche eines verschwenderischen Emporkömmlings zu werten, der seine neue soziale Stellung auch äußerlich darzulegen wünschte. Allerdings sind nicht alle Finanziers, die in dieser Zeit lebten und als Sammler hervortraten, auch als Rezipienten von *tableaux de mode* überliefert. Prominentes Beispiel ist hier sicherlich Samuel Bernard, dessen gesellschaftlicher Ehrgeiz zu Lebzeiten bekannt war. Obwohl er zu der Zeit, als das Modegemälde auf dem Pariser Kunstmarkt erfolgreich war, bedeutende Aufträge an de Troy gab, sind bislang keine Modebilder aus seiner Sammlung bekannt.⁹⁰⁵

Deutlicher als bei den gesellschaftlich hoch gestellten Finanziers ist dagegen ein sozialer Geltungsdrang für den wichtigsten Sammler von *tableaux de mode*, den Weinhändler und *Capitaine des Gardes de la Ville* Salomon-Pierre Prousteau, anzunehmen, der sich mit handfesten wirtschaftlichen Interessen zu mischen scheint. Prousteau, der in der rue de

⁹⁰³ Glomy und Buldet, *Catalogue raisonné Des Estampes, Tableaux, Bronzes, Porcelaines & autres Curiosités qui composent le Cabinet de M...[Roussel, ancien Fermier-Général, rue Neuve des Petits-Champs]. Par les Sieurs GLOMY & BULDET.*, Paris, 1769, S. 18, Nr. 84 (de Troy), S. 19, Nr. 86 (Carle Vanloo), S. 21, Nr. 101-103 (Raoux ; etc.).

⁹⁰⁴ Glomy/Buldet 1769, S. iii.

⁹⁰⁵ Marcel Pollitzer, *Le règne des Financiers. Samuel Bernard, J. Law, G.-J. Ouwrad*, Paris, 1978, S. 30: 1699 wird Bernard annobliert und zum *Chevalier* erhoben; 1702 wird ihm der Orden von Saint-Michel – die „apanage de la grande noblesse“ – verliehen, „ce qui provoque un certain remous dans le « parti des ducs »“ (a.a.O., S. 31); zu den Gemälden von de Troy: Leribault 2002, S. 46-47. Der Sammler und Mäzen François Berger (1684-1747) gehörte ebenfalls der Generation de Troys an; er verfolgte einen für die *Régence* typischen sozialen Aufstieg mit einer glücklichen Heirat, erfolgreichem Aktienhandel, dem Ankauf der Stelle eines „Receveur-Général des Finances du Dauphiné“ sowie dem Erwerb der Titel eines „Ecuyer“ und eines „Seigneur de Tronchay.“ Berger – der recht früh seine Sammeltätigkeit abbrach und sich später der Oper widmete – unterhielt einen hohen Lebensstandard, wie Bailey anhand der Ausstattung seiner letzten Wohnung nachweisen konnte (Bailey 1998). John Law, der am deutlichsten von seinem Finanzsystem profitierte, orientierte sich bei der Erstellung einer Gemäldesammlung hauptsächlich an den Vorlieben des Duc d'Orléans für die italienische Malerei; hierzu Jolynn Edwards, *John Law and His Painting Collection: Connoisseur or Dupe?*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 59-75.

Tournelles wohnte, ist eine heute kaum zu fassende Persönlichkeit im Pariser Kunstleben des 18. Jahrhunderts. Neben dem Weinhandel – er folgte darin seinem Vater und erhielt seine *maîtrise* im Jahre 1730 – betätigte sich Prousteau auch als „marchand-amateur of paintings, with an entrepreneurial interest in engravings after them [...]“⁹⁰⁶ Hébert verweist in seinem „Dictionnaire Pittoresque et Historique“ (1766) auf Prousteau in einer Beschreibung von Sammlungen von *amateurs*.⁹⁰⁷ Einige der bedeutendsten *tableaux de mode* befanden sich einige Zeit lang in seinem Besitz; so ersteigerte er auf einer Auktion am 26. März 1741 zwei Gegenstücke – „La Toilette pour le bal“ und „Le Retour du bal“ (beide 1735) <Abb. 79 und Abb. 80>, die de Troy für den *Garde de Sceaux* und *Sécretaire d'État aux affaires étrangères* de Chauvelin gemalt hatte.⁹⁰⁸ Ebenfalls erstand er das „Déjeuner“ (1739) <Abb. 128> von François Boucher, von dem er auch eine Kopie der „Marchande de mode“ (1746) <Abb. 77> besaß.⁹⁰⁹ Prousteau, der nach Bruno Pons erst 1781 starb, versteigerte seine Sammlung noch zu Lebzeiten und man darf hierfür wohl wirtschaftliche Gründe annehmen. Wirtschaftliche Erfolge um 1750 ermöglichten ihm den Aufbau einer bedeutenden Sammlung, die neben vereinzelt italienischen Gemälden hauptsächlich aus niederländischen und französischen Gemälden sowie einer bedeutenden Anzahl von Stichen bestand. Allgemein bildeten Genregemälde und *tableaux de mode* den Hauptteil der Sammlung, die er teilweise aufwendig stechen, und mit seinem Namen versehen ließ.⁹¹⁰

*

* *

„Luxuskonsum“, so Pallach, „war die adäquate Darstellung des sozialen Status des

⁹⁰⁶ Bruno Pons, in: Laing/Rosenberg 1986, S. 228; und a.a.O., S. 181-182 und S. 227-229.

⁹⁰⁷ Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique*, 2 Bde., Paris 1766, Bd. 1, S. 135.

⁹⁰⁸ Zu den Pendants siehe Leribault 2002, S. 343-344 (P. 234 und P. 235).

⁹⁰⁹ Pierre Remy, *Catalogue de Tableaux Originaux des Trois Ecoles, Bronzes, Estampes montées sous verre, en feuilles & reliés: [...], & autres effets du Cabinet de M. PROUSTEAU, Capitaine des gardes de la Ville.*, Paris [5. Juni] 1769, S. 19; zu Boucher siehe a.a.O., S. 21-22, Nr. 51 u. Nr. 53; sowie Laing/Rosenberg 1986, S. 179-182, Nr. 33, u. S. 224-229, Nr. 51. Der Versteigerungskatalog geht in der Beschreibung der Bilder bereits auf Provenienzen ein. Die Sammlung Prousteau, die fast nur Originale enthielt, umfaßte auch Porzellane, Musikinstrumente sowie technische Geräte.

⁹¹⁰ Seine Sammlung enthielt zu Zeiten der Versteigerung unter anderem dreizehn Abzüge der „Marchande de Modes“ von Gaillard nach Boucher und jeweils acht Abzüge der „Toilette pour le Bal“ und der „Retour du Bal“ von Beauvarlet nach de Troy. Die Nachstiche Beauvarlets erschienen 1757 („La Toilette pour le bal“) beziehungsweise 1758 („Le Retour du bal“) und wurden jeweils im *Mercure de France* angekündigt (siehe die Ausgaben vom Juni 1757 und Juli 1758; zu den Stichen siehe auch Dacier 1925, S. 72, Nr. 53-54). Pons vermutet hinter den Erwerbungen Prousteaus handfeste unternehmerische Interessen, da er zum Beispiel von Boucher zwei Bilder besaß, die ausdrücklich für einen Nachstich entstanden sind, was seine Charakterisierung als „marchand-amateur“ begründet. Bei den beiden Kopien handelt es sich um Bouchers „Déjeuner“ sowie die „Enlèvement d'Europe“ (vgl. Remy 1769, S. 21-22., Nr. 51-52). Relativ zeitgleich mit den Nachstichen aus dem Kabinett Prousteaus ist der Versuch des Comte de Vence anzusiedeln, seine gesamte Sammlung nachstehen zu lassen, „[...] à la célébrité qu'il souhaitoit donner à son cabinet [...]“; zum angegebenen Zitat siehe ausführlich W. McAllister Johnson, *From Verrue to Vence: Systematic Engraving of Private Collections in France to 1760*, in: *GBA*, Bd. 117, 1991, S. 79-80.

Konsumenten, nicht seiner Finanzlage.⁹¹¹ Den realen sozialen Aufstieg zu dokumentieren und zu demonstrieren, war allen Finanziers wichtig. Das *tableau de mode* konnte dabei die Rolle eines äußeren Zeichens von Status, von wirtschaftlichem Erfolg und der Zugehörigkeit zu einer Welt des guten Geschmacks einnehmen. Inwieweit das aristokratische Genrebild von den bürgerlichen Schichten der Elite bewußt zur Vergegenwärtigung der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Schicht genutzt wurde oder gar eine integrierende Funktion besaß, ist letztendlich schwerlich nachweisbar. Bonfaits Untersuchungen zu den Sammlungen der Finanziers und der Parlamentarier bezeugen eine Veränderung des Sammlerverhaltens im Laufe des 18. Jahrhunderts. Sammlungen seien, so Bonfait, nicht mehr ein „moyen de connaissance pour l’honnête homme“, sondern würden als ein „signe distinctif d’une élite savante et mondaine“ betrachtet; desweiteren ändere sich die „Zielsetzung“ der Sammlungen, die von einem kulturellen, sozial lesbaren Informationsträger zu einer „possession agréable et précieuse dont on jouit“ mutiere.⁹¹² Die Vorliebe für Modesujets – ob im *tableau de mode* oder in Nachstichen – war allerdings nicht allein auf bürgerliche Sammler oder etwa die Gruppe der Finanziers beschränkt, die den Schritt zur Nobilitierung auf Grund ihrer Finanzkraft oftmals schnell vollzogen hatten.

Gleichermaßen haben sich jedoch auch Mitglieder des alteingesessenen Adels mit Darstellungen aus einer auschnitthaften, aristokratischen Lebenswirklichkeit umgeben. Das im „Hôtel Berwick“ in der Grande rue de Sèvres aufgestellte „Inventaire après décès“ des Joachim-Louis de Montagu, Marquis de Bouzols, weist in Analogie zum Beispiel des *Fermier Général* Roussel ebenfalls keine Modegemälde auf. Jedoch wird in der weitaus bescheideneren Sammlung des Marquis de Bouzol eine Reihe von Nachstichen aus dem Umfeld des Modegemäldes aufgelistet, die sämtlich gerahmt waren, was auf ihre tatsächliche Nutzung als Wandschmuck hinweist. Neben der Suite des „Roman Comique“ waren die „Quatres éléments“ und die „Quatres saisons“ nach Lancret vertreten, sowie eine Reihe weiterer, im Titel nicht überlieferte Einzelstiche nach Lancret, Jeurat, Vleughels und anderer „maîtres modernes français.“⁹¹³ Vergleichbare Motivationen zum Kunsterwerb und -besitz galten wohl auch für das aristokratische Mäzenatentum in einem elitären Milieu – hier am Beispiel des Hofes der Duchesse du Maine –, das sich zwischen

⁹¹¹ Hierzu Pallach 1987, S. 128.

⁹¹² Bonfait 1986, S. 35, hier den Kunsthändler Lebrun zitierend.

⁹¹³ AN, XCI, 840 (21. Juni 1747, „Inventaire après décès de Joachim-Louis de Montagu, marquis de Bouzols, maréchal des camps et armées du roi, dressé à l’hôtel Berwick, grande rue de Sèvres, et autres demeures, à la requête d’Anne-Laure de Fitz-James, sa veuve, en son nom et au nom de leurs deux fils mineurs“). Die Stiche wurden vom Kunsthändler Gersaint geschätzt; siehe dazu Mireille Rambaud, *Archives Nationales (France). Minutier central des notaires de Paris. Documents du Minutier central concernant l’histoire de l’art: 1700-1750*, Bd. 1, Paris, 1964, S. 616-617.

offizieller Statusdarstellung und mondänen *plaisirs* bewegte.⁹¹⁴ Bei aller soziologischen Deutung von Kunstbesitz darf das von Moral und Religion ungetrübte *plaisir* der 1720er bis 1740er Jahre, das die *mondänen* Rezipienten bei dem Anblick von Liebeserklärungen, Jagdpicknicken und pikanten Tête-à-têtes empfinden konnten, als die eigentliche Aufgabe dieser Genregattung nicht mißachtet werden. „[Les] principaux objets que se proposent les arts“, so Antoine Coypel im „Discours prononcez dans les Conférences“ (1721), „est de plaire.“⁹¹⁵

Zugleich *plaisir* einer elitären Gesellschaft und modisch-mondänes Zeugnis französischer Lebensart wird das Modegemälde in den 1740er Jahren zu einem Exporterfolg.⁹¹⁶ So erstet der schwedische Botschafter am französischen Hof, Graf Carl Gustaf Tessin, Lancrets „Le Colin-Maillard“ (um 1728) <Abb. 141>.⁹¹⁷ 1742 ist dessen Auftrag an Boucher für das *tableau de mode* „La Toilette“ (1742) <Abb. 78> datiert; drei Jahre später erfolgte die Auftragsvergabe für vier Tageszeiten für Lovisa Ulrike von Schweden, von denen einzig der Morgen, die „Marchande des modes“ (1746) <Abb. 77>, fertig gestellt wurde.⁹¹⁸ Daneben tritt auch Friedrich II. von Preußen, der eine generelle Neigung für die französische Malerei seiner Zeit mit einer speziellen Aufmerksamkeit für die Maler der *fêtes galantes* zeigte, auch als Sammler von Modegemälden auf.⁹¹⁹ Friedrich hatte primär die *fêtes galantes* als die wohl typischste und zeitgemäße Ausformung französischer Lebenskultur angesehen; wohl in den 1740er Jahren – ungefähr gleichzeitig

⁹¹⁴ Béguin 2003, S. 34: „Il [das Mäzenatentum] participe d’un souci d’ostentation, d’une nécessité de la magnificence qui se doit d’être accordée ou proportionnée à un rang, à un statut, et aux réalités de la rivalité protéiforme qui oppose les grandes lignages. [...] Cependant, il cultive et affiche ce qui l’oppose à la cour: les plaisirs partagés avec des convives choisis, l’absence de cérémonial et d’étiquette, le cadre prétendument bucolique, mais aménagé à grand frais [...]“ Von einer Integration der Duchesse du Maine in die „haute société“ in Fragen des *goût* und der Ausstattung ihrer Residenzen spricht Marc Favreau, *L’inventaire d’après d’écès de la duchesse du Maine. Etudes et commentaires*, in: Fabrice Preyat (Hg.), *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une Mécène à la croisée des arts et des siècles, Études sur le 18^e siècle*, Brüssel, 2003, S. 63-64.

⁹¹⁵ Siehe hierzu auch André Fontaine, *Les doctrines d’art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris, 1909, S. 168-169; siehe auch Delmas 1995, S. 68; ferner A. Becq, *Les fins de la peinture et l’émergence de l’esthétique au XVIII^e siècle*, in: R. Démoirs (Hg.), *Les Fins de la peinture, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels*, 9.-11. März 1989, Paris, 1990, S. 163-173.

⁹¹⁶ Einige der wichtigen Ankäufe datieren aus den 1760er Jahren, so bei Katharina II. von Rußland, die zumindest ein Genrebild von de Troy besaß. Es handelt sich hierbei um die „Scène galante dans un parc“ <Abb. 46>, die erst zwischen 1763 und 1774 für die kaiserliche Sammlung erworben wurde (Inna S. Nemilova, *French painting: eighteenth century*, New York [u.a.], 1986, S. 350).

⁹¹⁷ Zum Gemälde: Tavener Holmes 1991, S. 72-73, Nr. 7; und Frances Gage, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 144-145, Nr. 12.

⁹¹⁸ Zur Konprinzessin als Sammlerin: Paula Rea Radisch, *Lovisa Ulrike of Sweden, Chardin and Enlightened Despotism*, in: Melissa Hyde und Jennifer Milam (Hg.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, 2003, S. 46-63, Baxter 2003, S. 215-220.

⁹¹⁹ Wichtige Arbeiten hierzu sind: Helmut Börsch-Supan (Hg.), *La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II.*, Ausstellungskat. Paris, 1963; Helmut Börsch-Supan, in: Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 553-562 („Friedrich der Große und Watteau“); Gerd Bartoschek, in: Hans-Joachim Giersberg, u. Claudia Meckel (Hg.), *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Teil I*, Potsdam, 1986, S. 86-99 („Friedrich II. als Sammler von Gemälden“); Thomas W. Gaetgens, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004 („Genremalerei in den Sammlungen des 18. Jahrhunderts“); Christoph Martin Vogtherr, *Frédéric II de Prusse et sa collection de peintures françaises. Thèmes et perspectives de recherches*, in: Rosenberg 2005, S. 89-96.

mit den anderen fürstlichen Sammlern in Europa – erstand er durch die Vermittlung des Grafen Rothenburg in Paris dann die Gegenstücke „La Lecture de Molière“ und „La Déclaration d’amour“ (beide um 1730) <Abb. 7 und Abb. 8>.⁹²⁰ Nachahmung elitären Sammlerverhaltens auf internationaler Ebene sowie Akzeptanz des Vorbildes Frankreich in Fragen von Galanterie und aristokratischem *savoir-vivre* – die ausländischen Höfe reagierten mit diesen Aufträgen und Ankäufen auf eine Mode, die sich mittlerweile im französischen Hochadel und am Hof selbst durchgesetzt hatte. Im Folgenden sollen – neben den Ansprüchen Frankreichs auf die Vorherrschaft in Fragen des *bon goût* im Wettstreit der Nationen – unter dem Stichwort der Rearistokratisierung von Kunst vor dem Hintergrund der ständisch gegliederten Gesellschaft des *Ancien Régime* die königlichen Aufträge von 1735 und 1737 untersucht werden.

IV.4. *Primus inter pares* oder *noblesse oblige*? – die königlichen Aufträge von 1734 und 1737

In den 1730er Jahren erfolgte der Durchbruch des Modebildes auf dem Pariser Kunstmarkt: Es ist dieses Jahrzehnt, in dem die meisten der überlieferten *tableaux de mode* geschaffen wurden. Das Gros der Bilder wird in den 1730er Jahren allerdings nicht mehr, wie noch ein Jahrzehnt zuvor, in den Salonausstellungen oder auf der Place Dauphine öffentlich ausgestellt, sondern direkt bei den Malern in Auftrag gegeben und in die Sammlungen integriert. Angesichts zahlreicher Salonerfolge in den Jahren zuvor und dank einer zunehmend größeren Sammlergruppe ist das *tableau de mode* in den 1730er Jahren selbst zu einem Modeartikel geworden, dessen Besitz parallel zur demonstrativen Beherrschung höfisch-aristokratischer Verhaltensnormen und der Übernahme aktueller Moden zum Ausweis der Teilhabe an der elitären *monde* gehörte. In dieser Zeit sind mit den gemalten Ausstattungen für die privaten Speisesäle Ludwigs XV. in Versailles und Fontainebleau die prestigeträchtigsten Aufträge im Bereich des Modegemäldes zu verzeichnen.

Seit der Rückkehr des Hofes nach Versailles im Jahre 1722 sind dort Arbeiten an den Gemächern Ludwigs XV. in der ersten Etage des rechten Flügels des Marmorhofes, den ehemaligen *Cabinets du Roi* Ludwigs XIV., bezeugt. Die Räume wurden während dieser Modernisierungsphase den modischen Stilvorstellungen der *Régence* entsprechend mit weiß-goldenen Holzvertäfelungen ausdekoriert. Gleichzeitig entstanden oberhalb dieser

⁹²⁰ Vgl. Börsch-Supan, in: Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 555-556.

Raumfolge unter den Dächern mit den sogenannten *Petits Appartements* eine Reihe „privater“ Räume für den Monarchen. Der protokollarische Zutritt zu dieser „Privatsphäre“ des jungen Königs war auf ein Minimum reduziert. Von den notwendigen Funktionsräumen abgesehen entstanden eine *Salle à Manger d'Hiver*, die mit zwei Lukarnen zur Cour de Marbre und mit einer zur Cour Royale zeigte, sowie eine kleine Galerie. Ludwig XV. hatte seit den späten 1720er Jahren die Gewohnheit angenommen, nach der Jagd – seine Leidenschaft und zu der Zeit hauptsächliche Freizeitbeschäftigung – einige Jagdteilnehmer auszuwählen, die mit ihm in seinen Privaträumen speisen durften. Die Gäste wurden vom König persönlich auf eine Liste gesetzt, die öffentlich verlesen wurde. Erst dann wurden die Auserwählten in die *Petits Appartements* eingelassen. Hierdurch kam es einerseits zu einer häufigen Änderung in der Zusammensetzung der *Soupers*, andererseits auch zu einer unverholenen Rivalität unter den Höflingen um die Teilnahme. Um 1734 waren diese *Soupers du Roi* im Hofalltag bereits zur Institution geworden. Die Teilnahme an ihnen wurde als eine besondere Ehre angesehen und ermöglichte den direkten Zugang zum Herrscher.⁹²¹ Bei den Jagdsoupers, die einen strikt „privaten“ Charakter besaßen, setzten sich auf lange Sicht die Vertrauten des Königs, verdiente Mitglieder der wichtigsten Familien sowie einzelne ausgewählte Gäste der Jagdgesellschaft durch. Eine zentrale Rolle wurde bei diesen Essen von der jeweiligen königlichen Mätresse – bis 1739 die Comtesse de Mailly – eingenommen.⁹²²

Die Einrichtung eines luxuriösen Winter- und eines Sommerspeisesaals in den Privatgemächern des Königs war eine logische Folge dieser Entwicklung.⁹²³ Jean-Aymar Piganiol de La Force gibt in der „Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly“ (1738) eine knappe Beschreibung von Ausstattung und Nutzen des Versailler Winterspeisesaals: „Un autre de ces Cabinets sert de Sale [*sic*] à manger, où le Roi fait quelquefois ses retours de Chasse avec les Seigneurs qui on eu l'honneur de l'y

⁹²¹ Die Bedeutung des direkten Zugangs zum Herrscher beschreibt Jean de Viguierie, *Le roi et le „public“: L'exemple de Louis XV*, in: *Revue historique*, Bd. 278, 1987, S. 28-31 („II. – L'accessibilité de la personne royale“). Bei diesen *Soupers* soll, so berichtet Marie, ein „freier“ Ton geherrscht haben, doch man vergaß niemals die Anwesenheit des Königs (vgl. Alfred u. Jeanne Marie, *Versailles au temps de Louis XV. 1715-1745*, Paris, 1984, S. 235-236).

⁹²² Eine genaue Beschreibung der Abläufe während dieser *Soupers* für die Jahre 1739 und 1747 gibt Emmanuel de Croÿ in seinem „Journal de Cour“ (vgl. Emmanuel duc de Croÿ, prince du Saint-Empire, de Solre et de Mœurs, *Journal de Cour*, 4. Bde., Paris, 2004, Bd. 1, S. 24-25 und S. 69-72); siehe auch Philippe Salvadori, *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, 1996, S. 217-220).

⁹²³ Siehe Pierre Richard, *La Vie Privée de Louis XV*, Paris, 1954, S. 122-133; ferner Marie 1984, S. 235-236. Generell zu den *Petits Appartements* mit guter Bibliographie: John M. J. Rogister, *From Louis XV to Louis XVI: Some Thoughts on the Petits Appartements*, in: Robert P. Maccubbin und David F. Morrill (Hg.), *The Art and Architecture of Versailles, Papers presented at the Versailles Colloquium – 1985 (Eighteenth Century Life)*, Bd. 17, Nr. 2, Mai, 1993, S. 146-166; zu den verschiedenen Speisesälen des Schlosses unter Ludwig XV.: Pierre Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris, 1985 [2. Auflage], S. 471-475. Siehe auch Xavier Salmon (Hg.), *Versailles: les chasses exotiques de Louis XV*, Ausstellungskat. Amiens und Versailles, 1995, S. 15-34 („Des animaux exotiques chez le roi“).

accompagner. Les Peintures de cette Sale [sic] conviennent à l'usage auquel elle est destinée. Dans un de ses Tableaux de Troy a représenté un repas d'Huitres; & dans l'autre on voit une Collation servie dans un Jardin: ce Tableau est de Lancret.⁹²⁴ Die Auftragsvergabe, zu der keinerlei Quellen vorliegen, datiert aus dem Jahr 1734: Es entstanden für den Speisesaal zwei Gemälde, Nicolas Lancrets „Déjeuner de jambon“ (1735) <Abb. 124> und Jean-François de Troys „Le Déjeuner d'huitres“ (1735) <Abb. 125>, die hier bereits behandelt wurden.⁹²⁵ Im Anschluß an die Arbeiten im Winterspeisezimmer wurde, nur zwei Jahre später, die benachbarte *Petite Galerie* mit einer Serie von exotischen Jagdszenen von Charles Parrocel, Carle Vanloo, Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret, François Boucher und Jean-François de Troy ausgestattet.⁹²⁶

1737 erfolgte der weitaus bedeutendere Auftrag für das Äquivalent der Versailler *Petits Appartements* in Fontainebleau, für deren *Grande Salle à manger* ein Ensemble von vier großformatigen Gemälden und zwei Supraporten entstand.⁹²⁷ De Troy war mit zwei Kompositionen, dem heute im Louvre befindlichen „Déjeuner de Chasse“ (1737) <Abb. 142> sowie dem heute einzig als Skizze überlieferten „Mort d'un cerf oder Le Cerf aux abois“ <Abb. 143> vertreten. Carle Vanloo lieferte eine „Halte de chasse“ <Abb. 144>, Charles Parrocel eine „Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi“ <Abb. 145>.

⁹²⁴ Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, 1738 [7. Aufl.], S. 316-317; zur Architektur des Raumes ausführlich: J.-C. Le Guillou, *La création des Cabinets et des Petits Appartements de Louis XV au Chateau de Versailles 1722-1738*, in: *GBA*, Bd. 105, 1985, S. 142-143; vgl. die Beschreibung bei Marie 1984, S. 238 u. S. 243. Weder das Speisezimmer in Versailles noch das in Fontainebleau existiert heute in der ursprünglichen Form.

⁹²⁵ Zum Auftrag siehe Engerand 1901, S. XLVI. Im Versteigerungskatalog der Sammlung de La Live de Jully, der eine kleinere Kopie des Schinkenfrühstücks Lancrets besaß, wird vermerkt, es habe eine Art von Wettbewerb für die Dekoration des Speisesaales gegeben, bei der dieses Bild bevorzugt wurde (Anonymus, *Catalogue Historique du Cabinet de M. DE LALIVE, Introduceur des Ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris [5. März] 1770, Nr. 79: „Un Tableau de LANCRET, représentant un Repas champêtre [...]. Ce tableau est le petit du grand qui est exécuté dans la Salle à manger des petits appartements à Versailles. On fit une espèce de concours pour orner cette Salle à manger, celui-ci obtient la préférence.“); siehe zu diesem Gemälde: Tavener Holmes 1991, S. 78-79, Nr. 10. Auf der Rückseite einer Ölskizze für das „Déjeuner d'huitres“ aus dem Jahr 1735 (Öl auf Leinwand, 0, 582 x 0,39 m, Frankreich, Privatbesitz) befindet sich ein „Bon à executer“ geschrieben. Den *Bâtiments du roi* wurde anscheinend diese Skizze zur Ansicht vorgelegt (Leribault 2002, S. 341, Nr. P.232; siehe auch a.a.O., S. 342-343, Nr. P. 233 für das ausgeführte Gemälde). Das Bildprogramm für das Winterspeisezimmer stellte seit der gemalten Ausstattung des „Hôtel du Grand Maître“ in Versailles, die 1724 erfolgte und an der auch de Troy mit seinem ersten offiziellen Auftrag beteiligt war, eine der bedeutendsten Aufträge der *Bâtiments du Roi* dar. An diesem Auftrag waren die besten französischen Maler der Zeit beteiligt, und er leitete nach Bordeaux den Wettbewerb unter den Historienmalern um offizielle Aufträge für das 18. Jahrhundert ein (vgl. Jean-Luc Bordeaux, *La commande royale de 1724 pour l'Hôtel du Grand maître à Versailles*, in: *GBA*, Bd. 104, 1984, S. 113- 126).

⁹²⁶ Salmon 1995¹; siehe auch F. Hamilton Hazellhurst, *The Wild Beasts Pursued: The Petite Galerie of Louis XV at Versailles*, in: *AB*, Bd. 66, Nr. 2, 1984, S. 224-236.

⁹²⁷ Zu dem Auftrag in Fontainebleau siehe Hélène Adhémar [u.a.], *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskat. Wien, 1966, S. 85, Nr. 54 und S. 104-105, Nr. 67; Jan Wolter Niemeijer, *Een studiekop van Charles Parrocel: notities bij een recente aanwinst*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Nr. 15, 1967, S. 135-138 (Parrocel); Cuzin 1991; Cuzin 1991¹; F. Boyer, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire*, in: *AAF*, 1949, S. 70, Nr. 294-297, und J. Patrice Marandel, *Natoire aux appartements de Louis XV à Fontainebleau*, in: *Antologia di belle arti*, Nr. 39-42, 1991-1992, S. 129-134; Rand 1997, S. 119-121, Nr. 15 (zu Natoire); Marie Catherine Sahut, *Carle Vanloo. Premier peintre du roi (Nice 1705 – Paris, 1765)*, Ausstellungskat. Nizza und Clermont-Ferrand, 1977, S. 42, Nr. 49-50 (zu Carle Vanloo).

Natoire fertigte zwei *dessus de porte* mit Jagdsujets („Chasseurs au repos“ und „Chasseurs auprès d’une ferme“ (beide 1737) <Abb. 146 und Abb. 147> an. Die benachbarte *Petite Salle à Manger*, in der das Büfett aufgebaut war, erhielt ebenfalls einen außergewöhnlichen gemalten Dekor mit einer großformatigen „Noce de village“ (verschollen) von Lancret. Dazu kamen zwei *dessus de porte* von Natoire („Personnages se reposant auprès d’une fontaine“ und „La Pêche“ (beide 1737) <Abb. 148 und Abb. 149>) und zwei heute unbekannte Kompositionen von der Hand Bouchers („Un concert de deux figures“ und „Deux femmes, l’une portant un panier, l’autre des poissons“, ebenfalls verschollen).⁹²⁸ Unter den Gemälden, die sämtlich pastorale Idyllen oder die sinnlichen und galanten Aspekte der Jagd thematisieren, bildet das Gemälde von Charles Parrocel mit einer Rast der Truppen des Königs die einzige Ausnahme. Das anonym verfaßte „Inventaire des tableaux nouvellement faits pour le service du Roy pendant l’année 1737“ beschreibt das Bild ausführlich: „Un tableau représentant une halte [*sic*] de chasse de grenadiers de la Maison du Roy, M. de Creil leur commandant y paroist le verre en main, deux autres font la table d’un tambour, un mousquetaire gris penché sur le côté paroist parler à un grenadier; dans le fond on découvre la tranchée devant Philisbourg [*sic*] [...]“.⁹²⁹ An der Kampagne und Belagerung von Philippsbourg im Jahre 1734 nahmen die Truppen der *Maison du Roy* vollzählig teil, obwohl Ludwig XV. nicht ständig anwesend war. Parrocel zeichnet sich durch eine exakte Beschreibung der Uniformen derjenigen Soldaten aus, die zum persönlichen Umfeld des Königs gehörten. Er zeigt sie in Galauniform, was dem Bild einen besonderen pittoresken, farbenfrohen Aspekt verleiht. Nach den Quellen zu urteilen soll der sitzende Mann im Zentrum des Bildes Jean-François de Creil, Marquis de Nancré darstellen, der im Jahre 1730 in die Compagnie der *Grenadiers à cheval de la garde du Roi* eintrat und im November 1734 zum *Maréchal de camp* der Belagerung von Philippsbourg ernannt wurde.⁹³⁰ Trotz der im Hintergrund geschichtlichen Kriegshandlung reduziert

⁹²⁸ Zum Beitrag von de Troy siehe die ausführliche Studie von Cuzin 1991¹; das zweite Gemälde de Troys ist einzig in einer kleinen Ölskizze überliefert, die sich in der Londoner Wallace Collection befindet (siehe Ingamells 1989, S. 232-234 (P448); Leribault 2002, S. 354-355, Nr. P.256).

⁹²⁹ Anonymus, *Inventaire des tableaux nouvellement faits pour le service du Roy pendant l’année 1737*, in: AN, O¹ 1965, S. 380. Das Gemälde war oben leicht abgerundet, was mit der Form der Holzvertäfelungen zusammenhängt, die im oberen Bereich eine Schwingung aufwies. Siehe auch Engerand 1901, S. 381, hier ohne Benennung der zentralen Person des Marquis de Creil („Au Sieur Parrocel, peintre, 3,000 livres pour son payment d’un grand tableau représentant une halte d’armée qu’il a fait pour les petits appartements du château de Fontainebleau pendant la presente armée.“). Das Gemälde wurde im Salon von 1737 ausgestellt; die Skizze hierfür – zu der Zeit im Besitz von M. de la Tour – wurde erst im Salon von 1748 gezeigt. Zum Gemälde allgemein: Isabelle Compin und Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d’Orsay*, Ecole française, Bd. 4, Paris, 1986, S. 125. Relativ früh verliert sich der Name des Marquis de Creil; schon bei Dezallier d’Argenville in seiner Lebensbeschreibung Parrocels wird er nicht mehr genannt (vgl. Dezallier d’Argenville 1762, Bd. IV, S. 432: „Halte de la Maison de Sa Majesté [...]“).

⁹³⁰ Ein unpublizierter, mit Schreibmaschine geschriebener Bericht von Colonel Mac Carthy, Conservateur au Musée de l’armée Paris vom März 1971 und betitelt „Tableau de Parrocel, „Une Halte de la Maison du Roy“) beschreibt alle Uniformen im Detail (siehe hierfür das Dossier zum Bild in der *Documentation des peintures* im

Parrocel das Geschehen im Vordergrund auf die „angenehmen“ Aspekte soldatischer *sociabilité*, auf den gemeinsamen Genuß eines guten Mahls und die Aufrechterhaltung aristokratischer Lebensart auch in Ausnahmesituationen.

Diesem Bild von der Rast der Leibgarde des Königs gesellen sich gut gekleidete Damen und Herren beim Jagdpicknick hinzu, die den Hauptaspekt der großformatigen Kompositionen Vanloos und de Troys ausmachen. Auf dem Bild Vanloos tragen die Damen elegante Jagdkleidung,⁹³¹ auf dem de Troys sind sie in Kutschen zu einem Picknick angefahren und tragen städtische Kleidung. Anders als das militärisch-mondäne Sujet Parrocel, in dem sich der Maler in der Darstellung der Kostüme direkt auf die königlichen Truppen bezieht, inszenieren Vanloo und de Troy in den beiden Picknick-Darstellungen eine anonyme *monde*. Es handelt sich hier nicht um die Jagdgesellschaft Ludwigs XV., die durch eine eigene Jagduniform gekennzeichnet war. Michel-Barthélemy Ollivier hat in einer späteren Darstellung eines eleganten Jagdpicknicks des Prince de Conti im Wald von Isle-Adam die Aneignung der im *tableau de mode* entwickelten Formensprache für die Selbstdarstellung eines hohen Adligen exemplarisch vorgeführt. Dieses Gemälde, das für den Prince de Conti gemalt wurde, zeigt die mit einer gelbfarbenen Jagdkleidung ausgestatteten Jagdgäste des Fürsten bei einem Fest, das zu Ehren des Erbprinzen von Braunschweig-Lüneburg gegeben wurde. <Abb. 150> Im Gegensatz zu Ollivier, der in weiteren Gemälden die Jagden des Prince de Conti wie auch besondere gesellige Zusammenkünfte festhielt <Abb. 151>, thematisieren die beiden Jagdfrühstücke aus Fontainebleau ganz generell das luxuriöse und friedliche Leben der französischen Aristokratie.⁹³² Diese begibt sich in deutlicher Anlehnung an die Formeln der Pastorale in

Musée du Louvre). Mac Carthy identifiziert fast jede Person des Bildes mit einer Persönlichkeit aus der königlichen Truppe; so soll – neben dem durch Quellen bezeugten Marquis de Creil – unter anderem der Prince de Soubise dargestellt sein, „qui vient d’être nommé Capitaine Lieutenant des Gendarmes de la garde du Roy. Il a en effet un uniforme rouge avec broderes d’or et la cravatte noire caractéristique de cette compagnie à cette époque.“ (a.a.O., S. 2). Zur Schlacht von Phillippsbourg siehe: Larousse 1866-1879, Bd. 12, 1874, S. 819.

⁹³¹ Delpierre 1996, S. 96-97; die Forderung nach einer Identifizierung der dargestellten Personen wird trotz dieser unzweifelbaren Anonymität häufig formuliert, so auch für Vanloos Jagdpicknick. Hier sollen es laut Louis Réau Ludwig XV. und die drei Mailly-Schwester sein: Sowohl die Comtesse de Châteauroux, de Mailly-Neslé und de Flavacourt waren in Folge Mätressen des Königs (vgl. Louis Réau, *Carle Vanloo*, in: *AAF*, Bd. 19, 1938, S. 44).

⁹³² Olliviers Gemälde beziehen sich jeweils auf außergewöhnliche Momente im gesellschaftlichen Leben des Prince de Conti. Der Erbprinz von Braunschweig-Lüneburg kam aus England und wurde dem König in Versailles am 22. April 1766 vorgestellt; am 23. Juni verließ er Frankreich, so daß das Fest zwischen diesen beiden Daten stattgefunden haben muß. Bei dem „Thé à l’anglaise servi dans les salon des Quatre-Glaces au palais du Temple“ <Abb. 151> soll es sich um die Darstellung eines Konzerts des jungen Mozart zusammen mit dem Sänger Jélyotte im Mai 1766 handeln. Alle Gäste sind hier identifiziert worden. Weitere Gemälde, die ebenfalls 1766 vom Prince de Conti bei Michel-Barthélemy Ollivier für das Schloß von Isle-Adam in Auftrag gegeben wurden, sind: „Le Cerf pris dans l’eau devant le château de l’Isle-Adam, 1766“ (1777, Öl auf Leinwand, 95 x 129 cm, Musée National du Château de Versailles (Iv.-Nr. MV 3823)) und „Souper du prince de Conti au Temple, 1766“ (1777, Öl auf Leinwand, 56 x 71 cm, Musée National du Château de Versailles (Iv.-Nr. MV 3825)); beide ohne Abb. Zu diesen Gemälden siehe Léonce Bénédict, *Michel-Barthélemy Ollivier*,

eine idealisierte Natur, und vermischt sich mit dem einfachen bäuerlichen Landleben. In de Troys *tableau de mode* haben sich die feinen Damen und Herren nahe eines idyllischen Bauernhofs an einer ausladenden Tafel niedergelassen; einfaches Sitzmobiliar und sauber gekleidete Bäuerinnen zeugen von einer aristokratischen geklärten Vision des Landlebens, die sich für das 18. Jahrhundert bis zu den sauber geputzten Kühen im *Hameau Marie-Antoinettes* weiterverfolgen läßt.⁹³³

Während die Gegenstücke des Versailler Winterspeisesaals die königlichen *Soupers* noch als eine reine Männergesellschaft zeigen – bei Lancret ist nur eine Frau abgebildet, die zur Belustigung der Herren eine männliche Perrücke trägt <Abb. 124> – zelebrieren die Gemälde in Fontainebleau das gesellige Beisammensein von sowohl weiblichen wie männlichen Jägern. Zuvorkommende Gesten der Herren gegenüber den Damen – die nun den Mittelpunkt dieser Jagdgesellschaften bilden – verdeutlichen einen programmatischen Wandel hin zu einem „Mehr“ an Galanterie im privaten Umfeld Ludwigs XV., der an der Biographie des Königs festgemacht werden kann. Während es sich bis weit in die 1730er Jahre bei den Jagdessen des Königs noch um eine aus fünfzehn männlichen Gästen bestehende Gesellschaft handelte – ein Sachverhalt, der sich in den Versailler Gegenstücken wiederfindet – waren im Jahr 1737/1738 erstmals Damen zugelassen. Diese weibliche Präsenz im „privaten“ Leben des Königs erklärt die 1737 in Auftrag gegebenen Modegemälde und deren Darstellung entsprechend den aristokratischen Vorstellungen höfischer Galanterie.⁹³⁴ Der Frau wird dabei die zentrale und geachtete Rolle zugestanden, die sie in den *honnêteté*-Traktaten seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in der zivilisierten Gesellschaft eingenommen hatte. Übereinstimmend betont Bailly in einer Beschreibung von de Troys Jagdpicknick im „Inventaire des tableaux nouvellement faits pour le service

in: *GBA*, 1895, S. 453-471; Pier Luigi Pizzi und Frédéric Beauclair (Hg.), *Versailles et les tables royales en Europe: XVIIème - XIXème siècle*, Ausstellungskat. Versailles, Paris, 1993, S. 268-269, Nr. 41 und Nr. 42; Frédéric Chappéy (Hg.), *Les trésors des princes de Bourbon-Conti*, Ausstellungskat. L'Isle-Adam, 2000; Barbara Anderman, in: Ramade/Eidelberg 2004, S. 40-41; zum Prince de Conti: Frédéric Bußmann, *Der Prince de Conti und das Kabinett des Temple. Hocharistokratisches Sammeln im ausgehenden Ancien Régime*, unveröffentlichte Dissertation, Freie Universität Berlin, 2005.

⁹³³ Zur Bedeutung der Pastorale siehe Kapitel I.1.

⁹³⁴ Zum Datum, an dem zum ersten Mal Damen bei den Jagdessen anwesend waren, siehe Béatrix Saule, in: Pizzi/Beauclair 1993, S. 58; Barbier (1689-1771) berichtet davon, daß die *Soupers* des Königs in Compiègne im Juli 1738 gleichermaßen Männer und Frauen, darunter die Mätresse Mme de Mailly, miteinschlossen (vgl. Edmond-Jean-François Barbier, *Journal d'un avocat de Paris*, 4 Bde., Paris, 2002-2004, Bd. 4, 2004, S. 22-23; zur Verbindung des Königs mit der Comtesse de Mailly: Michel de Decker, *Les Jeunes Amours de Louis XV.*, Paris, 2001). Weitere Aufträge, die diese Hinwendung zur Galanterie verdeutlichen, sind die ebenfalls für den „privaten“ Rahmen des Château de la Muette geschaffenen vier Jahreszeiten von Lancret, die im Salon von 1738 ausgestellt waren: „Les quatre Saisons de M. Lancret sont d'un genre nouveau & d'un goût délicat. Il peint l'hiver par des Patineurs; le Printemps par une Chasse au miroir; l'Eté par une danse de Moissonneurs, & l'Automne par un repas de Vendageurs“ (Brunaobois Montador 1738, S. 6). Vor allem „L'Hiver“ (1738, Öl auf Leinwand, 69 x 89 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 5600); ohne Abb.) mit galantem Bildpersonal beim Schlittschuhlaufen ist eine Komposition, die sich in Abwandlungen vielfach im Œuvre Lancrets findet (Penelope Hunter, *A Royal Taste: Louis XV-1738*, in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 7, 1973, S. 100-101; Wildenstein 1924, S. 71-72, Nr. 14; Goodman-Soellner 1986). Siehe hierzu Kapitel II.2.

du Roy pendant l'année 1737“ die galante Haltung der Jäger, „[qui] s'empressent de servir des dames [...]“⁹³⁵

Das tableau de mode im höfischen Milieu – die Beispiele Béringhen und Chauvelin

Hervorzuheben ist, daß es sich bei den im Auftrag der *Bâtiments du Roi* geschaffenen Modegemälde nicht um kleinformatige Sammlerstücke, sondern um vergleichsweise großformatige, gemalte Dekorationen oder auch Ausstattungsbilder handelt, die in die Wandtäfelungen der Speisesäle eingelassen waren. Die Anbringung von *tableaux de mode*, für die es nur wenige Vorbilder in den königlichen Residenzen gab, stellt in dieser Form eine Neuerung in der Kunstpolitik der *Bâtiments du Roi* dar.⁹³⁶ In Paris sind Modegemälde mit ähnlichen Formaten und Themen bereits für die frühen 1720er Jahre bezeugt: Ein Beispiel ist de Troys „Déjeuner à la campagne“ <Abb. 152>, das 1725 im Salon ausgestellt wurde und mit seinen Maßen von 264 x 198 cm dem dekorativen Aspekt und der Thematik der Bilder für Versailles und Fontainebleau entspricht. In diesem Gemälde, dessen erster Besitzer nicht überliefert ist, speisen zwei Kavaliere und zwei Damen „en habit de masques“ vor einer aufwendigen Architekturkulisse.⁹³⁷ Weitaus geläufiger war die Verbindung des elegant-galanten Bildpersonals der Modegemälde – der *gens du monde* – mit dem Topos des Jagdpicknicks. Anzuführen sind hier Watteaus „Rendez-vous de chasse“ (um 1720) <Abb. 154> sowie François Lemoyne „Déjeuner de chasse“ (1723) <Abb. 155>, Gemälde, die sich noch sehr an die Formeln der *fêtes galantes* anlehnen.⁹³⁸ Von

⁹³⁵ Siehe den Eintrag im „Inventaire des tableaux nouvellement faits pour le service du Roy pendant l'année 1737“ (AN, O¹ 1965); wiedergegeben bei Engerand 1901, S. 463. Cuzin hat darauf hingewiesen, daß in diesem Bild jeglicher anzügliche Ton, wie er häufig in seinen kleinformatigen Genrebildern vorkommt, abwesend ist und die Galanterie nur in dem Eifer der Kavaliere zum Ausdruck kommt, mit welchem diese die Damen bedienen (siehe Cuzin 1991¹, S. 44).

⁹³⁶ Held/Schneider 1993, S. 324-325, verweisen auf diese Veränderungen in der Kunstpolitik der *Bâtiments du Roi* von Ludwig XIV. zu Ludwig XV. Ein galantes Zusammentreffen bei der Jagd findet sich im Œuvre Joseph Parrocels (1646-1704), das in dieser Form sehr wahrscheinlich die späteren Arbeiten in den *Petits Appartements* beeinflusst hat. (<Abb. 153>; siehe hierzu Salmon 1995¹, S. 142-145.) Die Vergnügungen der Jagd wurden bereits im Salon von 1704 in zwei Bildern von Joseph Christophe („Un retour de chasse“ und „Une chasse aux canards par de jeunes garçons“) sowie in zwei Gemälden von François Desportes („Un chasseur qui se repose“ und „Deux chasseurs en différentes attitudes“) wie auch in einer Komposition bei Jacques van Schuppen („Un retour de chasse du Roi d'Angleterre“) thematisiert.

⁹³⁷ Vgl. Wildenstein 1924, S. 39; zu dem Gemälde: Leribault 2002, S. 277, Nr. P.123. Nur wenig ist über die frühe Geschichte des Bildes bekannt. Eventuell als ein Auftragswerk entstanden, scheint aufgrund vergleichbarer Thematik und ähnlich großem Format zu den Dekorationsgemälden in Versailles und Fontainebleau eine verwandte Verwendung denkbar. Das Kompositionsschema läßt sich im Œuvre des Malers desöfteren entdecken. Mit einem jungen Mann, der sein Glas erhebt, hatte de Troy kurze Zeit später ein ähnliches Sujet – hier eine Allegorie des Geschmackssinnes in einer Serie der fünf Sinne – für den neuen Pariser Wohnsitz des Finanziers François-Christoph La Live in der Rue Neuve-du-Luxemburg geschaffen (vgl. Leribault 2002, S. 293-294, Nr. P.138; und Bailey 1998, S. 393-394).

⁹³⁸ Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moine and His Generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, 1984-1985, S. 57-59 sowie S. 88-89, Nr. P. 38; Helge Siefert, in: Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 172-173, Nr. 22. Siehe auch die Skizze für ein „Déjeuner de chasse“ (ohne Abb.) von Charles-Joseph Natoire, daß eventuell für

Lancret sind ebenfalls mehrere galante Jagdgesellschaften beim Picknick bezeugt („Le Repas au retour de la chasse“ (um 1737) und „Le Repas au retour de la chasse“ (um 1740) <Abb. 156 und Abb. 157>.⁹³⁹

Die Forschung hat bislang die Propagierung neuer Moden im Bereich der bildenden Künste fast ausschließlich im urbanen Pariser Milieu situiert und sie den geltungsbedürftigen Finanziers und *Fermier Généraux* zugeschrieben (vergleiche Kapitel IV.3.). In diesem Sinne schrieb bereits im späten 19. Jahrhundert Alfred de Champeaux, Ludwig XV. habe Nicolas Lancret nach Versailles beordert und ihn mit der Ausstattung seines Speisesaals und der Anfertigung anderer Gemälde beauftragt, nachdem ihm von einem bei den *amateurs* geschätzten „Cabinet de l'encoignure“ in der Nr. 23 der Place Vendôme berichtet worden sei.⁹⁴⁰ Die Ausstattung dieses Kabinetts wurde für den Finanzier Abraham Peyrenc de Moras geschaffen. Lancrets mit Arabesken dekorierte Wandpaneel und seine über den Türen in die Holztäfelungen eingelassenen Bilder, die um 1724 geschaffen wurden, zeigen in einer für die *fêtes galantes* üblichen, theaterhaften Kostümierung deutlich an Watteau orientierte Figuren. Diese Kompositionen sind im Rahmen dieser Arbeit deshalb von Interesse, da sie als direkte Vorprägungen für die Speisesäle des Königs in Versailles und Fontainebleau gelten.⁹⁴¹ Die These, der König habe sich in der Auswahl seiner Maler an den künstlerischen Standards in Paris orientiert, wie dies Alfred de Champeaux im späten 19. Jahrhundert vermutet hatte, scheint attraktiv.⁹⁴²

Fontainebleau gedacht war (Christie's, New York, *Arts of France. Paintings, Furniture, Carpets & Porcelain*, Versteigerungskat., 2. November 2000, Nr. 142).

⁹³⁹ Siehe Marie-Catherine Sahut, *Nicolas Lancret*, in: Jaques Foucart (Hg.), *Musée du Louvre. Nouvelles Acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, 1991, S. 110-113 (zu <Abb. 156>); Tavener Holmes 1991, S. 76-77, Nr. 9 und Frances Gage, in: Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 152-153, Nr. 16 (zu <Abb. 157>); im Detroit Institute of Arts, Detroit befindet sich eine weitere Skizze für ein Jagdpicknick (vgl. Linda Murray (Hg.), *Héritage de France. French Painting 1610-1760.*, Ausstellungskat. Montreal und Toronto, 1961, S. 40-41, Nr. 32).

⁹⁴⁰ Siehe J.J. Guiffrey (Hg.), *Éloge de Lancret peintre du roi par Ballot de Sovot accompagné de diverses notes sur Lancret, de pièces inédites et du catalogue de ses tableaux et de ses estampes*, Paris, 1874, S. 45-47; A. de Champeaux, *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898, S. 285-286, dessen Annahme nicht durch Quellen gestützt ist; siehe auch Durand 1996, S. 502, hier mit einer falschen Zuweisung des Kabinetts an den *Fermier Général* Tavernier de Boullogne, darin Roger-Milès folgend (vgl. Louis Roger-Milès, *Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit, (...), le 27. mai 1896*, Versteigerungskat. M^c Paul Chevallier, Paris, 1896, S. 9-10). Für eine korrekte Darstellung der Besitzer: Anne Thiry-Druesne, *L'Hôtel Peirenc de Moras, puis de Boullongne, 23, place Vendôme. Architecture et décoration intérieure*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1979, S. 67, Fußnote 45.

⁹⁴¹ Eines der Bilder – Lancrets „La Bergère endormie“, eine pastorale Szene in Watteauscher Manier, wurde im Verkaufsakt vom 22. Juli 1728 als „un petit tableau de Mode“ bezeichnet. AN, MC, LXXXVII, 835, 22. juillet 1728: „Dans le Cabinet du Coing [*sic*]. Sur la cheminée un trumeau de deux glaces [...], [...] au dessus dequel est un petit tableau de Mode, dans leurs bordures en bois sculpté et Lambris.“; zur Genese dieses Raumes und den Problemen bei der Datierung und Lokalisierung der Holzvertäfelungen nach dem Verkauf der einzelnen Partien durch die Galerie Georges Petit im Jahre 1896: Thiry-Druesne 1980, S. 61-67.

⁹⁴² Siehe hierzu ausführlich Kapitel IV.3. Welchen Einfluß der noch recht junge Ludwig XV. letztendlich auf die Auswahl der Themen nahm, mit denen man ihn in seinen Privatgemächern umgab, ist noch unklar. Siehe Tavener Holmes, die in dem Aufsatz „Lancret, décorateur des <<petits cabinets>> de Louis XV à Versailles“ das „neue Phänomen“, daß ein Genremaler für die Ausstattung königlicher Residenzen herangezogen wird, vor dem Hintergrund der Persönlichkeit des Königs beleuchtet hat (Mary Tavener

Angesichts zahlreicher Sammler, die aus dem Hofadel stammen, ist sie jedoch nur eine der Antworten für die Frage danach, wie und durch welche Teile der Gesellschaft Themen propagiert wurden.

Für den Zeitraum der ersten Modegemälde in Paris lassen sich im unmittelbaren Umfeld des Königs zwei bedeutende Sammler von Modegemälden ausmachen, die sicherlich zu der Auftragsvergabe für Modegemälde beigetragen haben. Einer der ersten Höflinge, der sich dem Modegemälde zuwandte, war Henri-Camille, Marquis de Béringhen (1693-1770). Béringhen übernahm im Jahre 1724 die einflußreiche Stellung des „Premier Écuyer du Roi“ von seinem verstorbenen Bruder, eine Charge, die zuvor bereits von seinem Vater ausgeübt wurde.⁹⁴³ Als *Écuyer du Roi* und in seiner Eigenschaft als Verwalter der königlichen Schlösser von La Muette und Madrid ebenfalls *capitaine de la chasse du bois de Boulogne* gehörte Béringhen zu den engsten Jagdgefährten Ludwigs XV. Seine zahlreichen Titel – Marquis de Béringhen, de Châteauneuf et d'Uxelles, Comte du Plessis-Bertrand, Seigneur d'Ivry, de Bussy et de Monthelie, Chevalier du Saint-Esprit (ab 1731) – zeugen von der Bedeutung seiner Familie, die erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aus Holland nach Frankreich emigriert war. Seit dieser Zeit dienten die Béringhen in der *Entourage* der Könige als „Valets de Chambre“ und später „Premiers Écuyers du Roi.“⁹⁴⁴ Béringhen ist als ein wichtiger Mäzen Lancrets überliefert, während sein Profil als Sammlerpersönlichkeit insgesamt nur unzureichend bekannt ist. Dies ist umso erstaunlicher, als sein Name in den kunsthistorisch bedeutenden Quellen der Zeit, etwa bei Gersaint oder auch Mariette, oftmals genannt wird.⁹⁴⁵ Hervorgetreten war Béringhen durch seine Vorliebe für zeitgenössische französische Malerei: Neben Gemälden von Lancret finden sich die Namen Boucher, Christophe Huet, Roland de la Porte (mit einer Kopie nach Lemoyne) oder auch Jean Baptiste Vanloo in dem Versteigerungskatalog, der von Pierre Rémy nach dem Tod Béringhens im Jahr 1770 aufgestellt wurde. Der Katalog listet im übrigen eine Reihe von Modegemälden auf, die im Zusammenhang der Entstehung der

Holmes, *Lancret, décorateur des 'petits cabinets' de Louis XV à Versailles*, in: *L'œil*, Nr. 356, März, 1985, S. 25-31). Vgl. Penelope Hunters Studie „A Royal Taste: Louis XV-1738“, in der – wenig überzeugend – Ludwig XV. als die bestimmende Kraft in der Ausprägung des Dekorationsstils *Louis XV* dargestellt wird (Hunter 1973, S. 89-113; siehe dagegen Pons 1983). Hierzu auch Pierre Gaxotte, *Louis XV*, in: Jean Adhémar [u.a.], *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Ausstellungskat. Paris, 1974, S. XLVII-LXVI; J.H. Shennan, *Louis XV: Public and Private Worlds*, in: A.G. Dickens (Hg.), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, London, 1977, S. 305-324; Sophie Mouquin, *Le Style Louis XV*, Paris, 2003, S. 13-21.

⁹⁴³ Die Chronologie der Familie wurde oftmals falsch dargestellt, da auch der Vater Jacques-Louis de Béringhen (1651-1723) als Sammler vor allem von Stichen bekannt war, die in die heutige BnF eingegangen sind. Ihm folgte ein erster Sohn, der ebenfalls „Premier Écuyer du Roi“ war, jedoch bereits 1724 verstarb. Von diesem übernahm Henri-Camille diese Stellung (vgl. Edmond Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français du XVIII^e siècle*, Paris, 1884, S. 20 (unter „Beringhem“); vgl. weiterhin Anonymus, in: Turner 1996, Bd. 3, S. 785); und Laure Cédelle, *Jacques Louis de Béringhen à Azay-le-Rideau*, Ausstellungskat. Azay-le-Rideau, Paris, 1998, s.p.).

⁹⁴⁴ Cédelle 1998, s.p.

⁹⁴⁵ Etwa bei Gersaint 1744, S. 192, oder auch Mariette 1851-1860, Bd. III, 1853-1854, S. 335.

Dekorationszyklen für Ludwig XV. von Interesse sind. So besaß Béringhen von Lancret neben einem galant-erotischen Bild mit badenden Frauen eine „Retour de Chasse“ (1725). Beide Gemälde waren im Salon von 1725 ausgestellt. Ebenfalls von Lancret ist eine Komposition aufgelistet, die einen Herrn und eine Dame beim Kaffeegenuß zeigt.⁹⁴⁶ Hinzu kam eine den *fêtes galantes* verwandte Komposition, die ein Konzert mit mehreren Personen zeigte.⁹⁴⁷ Robert Tournières wird im Auktionskatalog ein Bild mit einer „Dame avec son Negre qui tient son parasol“ zugeschrieben.⁹⁴⁸ Berühmt war Béringhen in seiner Zeit vor allem für den Besitz der „Vier Elemente“ von Lancret, die mit einem der Pastorale entnommenen Dekor und mit kostümiertem Bildpersonal zwar nicht dem Typus Modegemälde zuzurechnen sind, ihren Besitzer jedoch als Sammler neuester Moden auf dem Kunstmarkt charakterisieren. Die Serie wurde für einen Salon in der Residenz Beringhens in der Rue Saint-Nicaise in Paris in Auftrag gegeben.⁹⁴⁹

Wie genau die Auftragsvergabe seitens der *Bâtiments du Roi* erfolgte, bleibt angesichts weniger und unpräziser Quellen zur Ausstattung der Speisesäle unklar.⁹⁵⁰ Aufgrund der engen Verbindung des jagdbegeisterten Ludwig XV. und seines *Écuyers* ist eine Einflußnahme Béringhens auf die thematische Auswahl für die gemalte Dekoration der Speisesäle – hier vor allem für Fontainebleau – zu vermuten. Das Gewicht Béringhens in Fragen des Mäzenatentums ist zumindest für ein konkretes Beispiel belegt: Béringhen soll nicht nur den Maler Jean-Baptiste Oudry unterstützt, sondern ihn und sein Werk dem König vorgestellt haben.⁹⁵¹ Oudry wurde schließlich 1726 zum offiziellen Maler für die Beauvais-Manufaktur ernannt und fertigte ab 1730 eine Serie von großformatigen Tapiserie-Kartons an. Als *Chasses royales* bekannt, wurde auf diesen Gemälden der König und seine Jagdgesellschaft porträtiert <Abb. 158>.⁹⁵² Béringhens offensichtliche und sehr

⁹⁴⁶ Zur Sammlung siehe allgemein P. [ierre] R. [emy], *Catalogue raisonné des Tableaux, FIGURES & Groupes de Bronze, Laques, Porcelaines distingués, de différentes sortes ; Pendules de goût ; Lustres de cristal de roche ; Meubles ; Bijoux & autres effets curieux : APRÈS LE DÉCÈS DE M. BERINGHEN, Premier Ecuyer du Roi., par P.R.*, Paris, 1770, und Pierre Remy, *Catalogue raisonné des Tableaux, Figures & Groupes de Bronzes, Laques [...], Bijoux & autres effets curieux: Après le décès de M. Beringhen, Premier Ecuyer du Roi*, Paris [7. Juli] 1770; zu den Gemälden Lancrets: Remy 1770¹, S. 12-13, Nr. 31 und Nr. 33; zu Béringhen und Lancrets „Repas au retour de la chasse“ vgl. Mary Tavener Holmes, *Deux chefs-d'œuvre de Nicolas Lancret (1690-1743)*, in: *Revue du Louvre*, Nr. 1, 1991, S. 40-42; und Sahut 1991, die die Zuweisung der beiden 1990 in den Louvre gekommenen Gemälde von Lancret mit gleichen Themen zu der Sammlung Béringhen auf Grund unterschiedlicher Formate anzweifelt.

⁹⁴⁷ Remy 1770¹, S. 13, Nr. 32.

⁹⁴⁸ Remy 1770¹, S. 14, Nr. 34.

⁹⁴⁹ Remy 1770¹, S. 12, Nr. 30; vgl. Anonymus, in: Turner 1996, Bd. 3, S. 785.

⁹⁵⁰ Einblicke gibt u.a. Clements 1996.

⁹⁵¹ Zu den Gemälden Oudrys in der Sammlung Béringhen: Remy 1770¹, S. 7-11, Nr. 17-29; generell zu Oudrys Jagdsujets: Vincent Droguet, Xavier Salmon und Danièle Véron-Denise (Hg.), *Animaux d'Oudry, Collections des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, Ausstellungskat. Fontainebleau und Versailles, Paris, 2003.

⁹⁵² Oudry hatte das besondere Privileg genossen, am 10. März 1726 als einziger Künstler seine Kompositionen in drei Räumen der königlichen Appartements in Versailles auszustellen. Hierzu: Shirley Cull Thomson, *The Continuity of the hunt theme in palace decoration in the eighteenth century France*, Dissertation Mc Gill University, 1981, S. 53-55.

frühe Vorliebe für Themen aus der zeitgenössischen, aristokratischen und „idealen“ Lebenswelt beweist, daß die Entstehung des Modegemäldes nicht allein für ein Milieu anzunehmen ist, dem wie dem der *Financiers* und *Fermiers Généraux* ein besonderer Geltungsdrang nachgesagt wurde. Vielmehr scheint sich dieses Spiel mit gesellschaftlichen Idealen und „Realitäten“ – das als solches ja auch in der zeitgenössischen Roman- und Komödienliteratur in verschiedensten Facetten gepflegt wurde – als Mode in einer gesellschaftlichen Elite durchgesetzt zu haben, die eine kulturelle Schnittmenge aufwies. Geteilt wurden die künstlerischen Bedürfnisse und thematischen Vorlieben dieser „Elite“, die etwa die Galanterie, die Libertinage, die Darstellung von Luxus, Sinnlichkeit und *civilité* umfaßten, mittlerweile auch vom Hof und vom Fürsten. Inwiefern bezüglich des Rezipientenkreises des *tableau de mode* von Voltaire'scher *urbanité* gesprochen werden kann, wird noch aufzuzeigen sein.

Im Machtgefüge des Hofes hoch angesiedelt und mit Béringhen eng verbunden war Germain-Louis de Chauvelin (1685-1762), der von 1727 bis 1737 die Stellungen des *Garde de Sceaux* und *Sécretaire d'État aux affaires étrangères* innehatte und ebenfalls als ein wichtiger Auftraggeber und begieriger Sammler von Modebildern überliefert ist.⁹⁵³ Seine Sammlertätigkeit im Bereich des Modegemäldes wurde – im Gegensatz zu Béringhen – in Anlehnung an die Parvenü-Diskussion der Zeit einzig vor dem Hintergrund ständischer Wertungen interpretiert. De Chauvelin besaß die Pendants „Une dame attachant un nœu à l'épée d'un gentilhomme“ <Abb. 9> und „Une dame à qui sa servante passe sa robe“ <Abb. 10>, die er 1734 in Auftrag gegeben hat.⁹⁵⁴ Ein Jahr später gab er darüber hinaus die Gegenstücke „La Toilette pour le Bal“ <Abb. 79> und „Le Retour du Bal“ <Abb. 80> ebenfalls bei de Troy in Auftrag. Am 20. Februar 1737 fiel er allerdings beim Mentor Ludwig XV., dem Kardinal de Fleury, in Ungnade, was seine Verbannung vom Hofe zur Folge hatte. Finanzielle Zwänge hinderten ihn schließlich an der Übernahme der von ihm in Auftrag gegebenen Modegemälde.⁹⁵⁵ Der nur fünfzehn Seiten umfassende, anonym verfaßte und „chez Lottin“ publizierte Katalog anlässlich der Versteigerung seiner Sammlung am 21. Juni 1762, die nach seinem Tod erfolgte, weist ihn ebenfalls hauptsächlich als einen Sammler der zeitgenössischen französischen Schule aus. Dennoch

⁹⁵³ E. J. B. Rathery (Hg.), *Journal et Mémoires du Marquis d'Argenson, publiés pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la bibliothèque du Louvre*, 9 Bde., Paris, 1859-1867, Bd. 1, S. 75.

⁹⁵⁴ Anonymus 1762, S. 9-10, Nr. 29; zur Datierung der Bilder und der Frage, ob sie bereits von de Chauvelin als Kopien in Auftrag gegeben wurden, vgl. Bordeaux 1989, S. 262, insbesondere Anm. 28, mit einem Verweis auf Ross E. Taggart [u.a.], *Genre*, Ausstellungskat. Kansas City, 1983, S. 12, Nr. 16); zusammenfassend: Leribault 2002, S. 334-335 (P.221a; P. 221b; P. 222a; P. 222b), dort mit einer Datierung in das Jahr 1734.

⁹⁵⁵ Vgl. Bordeaux 1989, S. 162-165; vgl. Anonymus 1854, S. 276-277; Leribault 2002, S. 343-244 (P. 234 und P. 235), de Troy stellte sie daraufhin im Salon von 1737 zusammen mit zwei weiteren *tableaux de mode* aus.

spiegelt de Chauvelins Sammlung in ihrer Zusammensetzung aus italienischen, niederländischen und französischen Gemälden allgemein vorherrschende Vorlieben der *connoisseurs* wieder.⁹⁵⁶ De Chauvelin gehörte dem Kreis um die Comtesse de Verrue an, deren Testamentsvollstrecker er war.⁹⁵⁷ Dadurch war er einem elitären Kreis, in dem galant-erotische Themen zum intellektuellen und sinnlichen Vergnügen gehörten, eng verbunden.

Zu wenig ist über de Chauvelins Ambitionen als Kunstmäzen oder Sammler bekannt, um ihn als Sammlerpersönlichkeit umfassend beschreiben zu können. Seine sozialen Ambitionen wurden allerdings häufiger thematisiert. Michel Antoine urteilt über ihn in seiner Studie über Ludwig XV. (1986) positiv, und kennzeichnet ihn als „très savant, travailleur acharné, ambitieux, riche, brillant [...]“⁹⁵⁸ Seine Zeitgenossen verurteilten den Nachkommen einer bedeutenden Familie der *noblesse de robe*, die erst im 17. Jahrhundert annobliert wurde, indessen vor allem als zielstrebigem Parvenü. De Chauvelin habe, so der Marquis d’Argenson, sein Vermögen dazu eingesetzt, um wie jedermann („tout le monde“) einen Luxusaufwand zu betreiben und so seine Akzeptanz am Hofe zu sichern.⁹⁵⁹ Das vernichtende Urteil des Marquis d’Argenson („C’est un cadet de robe et un très honnête homme qui a les manières d’un fripon“ oder auch „Un financier a le train du prince, et n’a l’état, l’esprit et les manières d’un poilou“⁹⁶⁰), erklärt sich durch die generellen ständischen Auseinandersetzungen innerhalb der Gesellschaft zwischen Schwert- und Amtsadel sowie Hochbürgertum. De Chauvelins Besitzungen – ein *Hôtel particulier* in der rue de Richelieu und das von Samuel Jacques Bernard, dem Sohn des berühmten Banquiers Samuel Bernard, erstandene Schloß von Grosbois – reihen ihn, „en dépit de ses titres plus prestigieux“, in die „clientèle fortunée habituelle“ Jean-François de Troys ein.⁹⁶¹ Seine

⁹⁵⁶ Siehe Anonymus 1762, S. 3-11. Neben der italienischen Schule (zwei Raphael zugeschriebene Bilder, den Hauptlosen der Versteigerung „Saint Jean avec son mouton“ und „La Vierge, l’Enfant Jesus & le petit S. Jean“) sowie Kopien nach Raphael, Corregio, Giorgione, Guido Reni und Paul Calliari, waren die niederländische Schule wie die französische Schule vertreten, letztere mit Bildern nach Claude Gelée und Nicolas Poussin, und unter anderem mit Originalen von „Philippe Champagne“, Noël Coypel, zwei Bildern von Watteau (unter den Titeln der Nachstiche „La Lorgneuse“ und „L’Accord parfait“ bekannt), Vleughels und drei Bildern von de Troy, darunter ein Damenporträt und die beiden Genrebilder. Die Vorliebe für zeitgenössische französische Künstler zeigt sich auch in seiner Stichsammlung, in der neben den bereits beschriebenen Künstlern der *Recueil Jullienne* in gebundener wie auch loser Form sowie auch Stiche nach Restout, Vanloo, Lancret („Les quatre Eléments [sic]“) und Pater („neuf pièces de la suite de Dom Guichote [sic]“) enthalten sind (vgl. Anonymus 1762, S. 12-14).

⁹⁵⁷ Siehe hierzu Tillerot 2005, S. 93-94.

⁹⁵⁸ Vgl. Michel Antoine, *Louis XV.*, Paris, 1986, S. 270.

⁹⁵⁹ Vgl. Arnaud de Maurepas und Antoine Boulant, *Les Ministres et les Ministères du siècle des Lumières (1715-1789), Étude et dictionnaire*, Paris, 1996, S. 134-137; vgl. Argenson 1859-1867, Bd. I, S. 72-80.

⁹⁶⁰ Argenson 1859-1867, Bd. I, S. 167-68 oder 239 (zum ersten Zitat), und a.a.O., S. 74, (zum zweiten Zitat).

⁹⁶¹ Leribault 2002, S. 69; zu dem Besitz in Grosbois und de Chauvelin siehe auch Roger Guillemard, *Grosbois. Une demeure tranquille en Ile-de-France*, Boissy-Saint-Léger, 1977, S. 41-50. In Grosbois findet sich ein interessanter Dekor mit Fresken nach Abraham Bosse, die ein Spiesszimmer zieren. Dieses wurde für Charles de Valois, Duc d’Angoulême um 1644 erstellt und zeigt fünf Szenen mit höfisch gekleidetem

Sammlertätigkeit wurde bei den Zeitgenossen und in der heutigen Kunstgeschichte einzig unter den Aspekten eines ostentativen Luxusaufwandes sowie der Zurschaustellung von *goût* und Teilhabe an der Elite gewertet. In diesem Sinn vermutet auch Denise Amy Baxter (2003), de Chauvelin habe – „in his partially successful attempt to mask his parvenu ambition“ – die *tableaux de mode* genutzt, um eine „niedere“ Abstammung unter „einem Mantel“ von *bonnêteté* zu verstecken.⁹⁶² Angesichts des von den Zeitgenossen wiederholt hervorgehobenen, ausgeprägten Geltungsdranges wurde de Chauvelin dem Kreis der sozial ambitionierten Finanziers und *Fermier Généraux* zugeordnet; man hat ihm dann auch wiederholt vergleichbare Intentionen für den Besitz von Modegemälden unterstellt. Festzuhalten ist, daß seine in die Mitte der 1730er Jahre datierten und somit späten Aufträge für Modegemälde ihn nicht als Initiator der „Mode“ des *tableau de mode* am Hofe, sondern vielmehr als Nachahmer eines erfolgreichen Konzeptes ausweisen. Es ist zu vermuten, daß es ihm die Auftragsvergabe an den Maler *en vogue* – hier Jean-François de Troy – erlaubte, Zeugnis für seinen mondän-modischen Geschmack und höfisch-aristokratisches *savoir-vivre* abzulegen und im gleichen Atemzug seine „Treue“ zu seinem König in Fragen des Kunstmäzenatentums zum Ausdruck zu bringen.

Die Zivilisierung des „roi guerrier“ – die Abkehr vom Image des „jagenden König“ zum mondänen Jäger

Die Jagd gehörte zu den wichtigsten Beschäftigungen von König und Aristokratie und war zwangsläufig ein häufiges Thema der bildenden Künste im *Ancien Régime*. Bereits unter Ludwig XIV. wurden Jagdthemen für die gemalte Dekoration einiger Räume seiner Lustschlösser ausgewählt.⁹⁶³ Doch gab es keine traditionell „zwingende“ Verbindung zwischen königlicher Repräsentation und der Jagdthematik; bei den wichtigsten Zeremonien des Königreiches – Krönung, *Entrées royales* oder Begräbnis – war die Jagd als Symbol der Macht nicht vertreten.⁹⁶⁴ Selbst in Versailles gab es im Vergleich zu anderen

Bildpersonal einer Hochzeit („Le banquet“, „La présentation des bijoux“, „L’armement d’un chevalier“, „Le bal et La présentation des époux“ sowie „L’aubade de nuit“). Die Wandfresken sollen die Hochzeit des Herzogs mit seiner zweiten Frau, Françoise de Nargonne, zeigen (vgl. Roger Guillemard, *Grosbois*, Manchecourt, 1993, S. 30-33); Argenson 1859-1867, Bd. 1, S. 79, berichtet ebenfalls von dem Kauf des Schlosses und dem Stolz des neuen Besitzers, einen erhöhten Kaufpreis bezahlt zu haben; ein gemeinsames Projekt bindet d’Argenson dann an de Chauvelin (a.a.O., S. 80).

⁹⁶² Baxter 2003, S. 133, generell zu de Chauvelin: a.a.O., S. 133-155.

⁹⁶³ Bei der Umgestaltung der *Ménagerie* im Park von Versailles für die Duchesse de Bourgogne zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde ein Vorzimmer mit vier Jagdszenen von Desportes ausgestattet, in denen eine naturalistische Vision der Jagd ohne Rückgriff auf mythologische Allusionen vorherrschte (vgl. Salvandori 1996, S. 230); siehe auch die Ausstattung von Marly mit zahlreichen Jagdmotiven, hierzu: Christine Kayser (Hg.), *De Chasse & d’Epée. Le décor de l’appartement du roi à Marly*, Ausstellungskat. Marly-le-Roi/Louveciennes, 1999.

⁹⁶⁴ Generell zur Nutzung der Jagdthematik in der Herrscherikonographie seit der Antike: Hans Loinig, *Die Jagd in der bildenden Kunst: Venatio ars nequissima?; zur Einschätzung des Waidwerkes in der höfischen und moralisierenden*

königlichen Residenzen nur vereinzelte Verweise auf die Jagd. Erst mit Ludwig XV. sollte das Jagdthema allgegenwärtig in den zahlreichen öffentlichen und privaten Sphären der Monarchie vertreten sein. Hierfür führt Philippe Salvadori in seiner Untersuchung zur „La chasse sous l’Ancien Régime“ (1996) eine politische Begründung an, die sich vor allem aus der traditionellen Sichtweise auf die Jagdthematik speist: „Le décor cynégétique [in den königlichen Residenzen] accueille le visiteur et lui fournit ses derniers images de la demeure royale sous la forme d’un paradis animalier où règne un ordre bienfaisant. La chasse est ainsi associée à une fonction de la monarchie, le maintien de la paix civile, fondement de toute puissance légitime.“⁹⁶⁵ Die enge Verknüpfung von Jagdthematik und offizieller Herrscherrepräsentation des Absolutismus – eine regelrechte „mise en scène de la monarchie“⁹⁶⁶ – entwickelt sich allerdings erst in der französischen Aufklärung. Voltaire berichtet in „Le Siècle de Louis XIV“ (1752) als einer der ersten Autoren davon, wie der junge Ludwig XIV. in Reitkleidung und mit der Reitgerte ausgestattet von einer Jagd in Vincennes in das Parlament von Paris stürmte, um dort seinen Anspruch auf die Führung im Staate mit den Worten „L’État, c’est moi“ durchzusetzen. Damit legte er den Grundstein für den Mythos des Alleinherrschers und setzte die Jagd als Symbol der Macht des absoluten Monarchen im allgemeinen Bewußtsein durch.⁹⁶⁷ Schon Robert de Salnove hatte in seiner Abhandlung „La Vénerie royale“, 1655 in Paris herausgegeben und Ludwig XIV. gewidmet, die Jagd ausschließlich in einem hocharistokratischen, gar fürstlichen Milieu situiert: „[...] de sorte que la Chasse [...] a esté de tout temps le divertissement des Roys, des Princes & des Gentil-hommes, & a tenu le premier rang des plus nobles exercises.“⁹⁶⁸

Im Zuge sozialer und ökonomischer Veränderungen in der *Régence*, die das Auftreten einer reichen, zunächst bürgerlichen und dann annoblierten Finanz- und Händlerschicht in der gesellschaftlichen Elite in Paris und Umgebung mit sich brachte, wurde vom Staat mit zahlreichen Aufwandsgesetzen auch das Jagdprivileg für König und

Literatur, in: *Arx*, Bd. 18, Nr. 1, 1996, S. 32-37, ferner Wolfram Martini (Hg.), *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Göttingen, 2000. Hervorzuheben ist der Aufsatz von Birgit Franke, *Jagd und landesherrliche Domäne. Bilder höfischer Repräsentation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: Martini 2000, S. 189-218.

⁹⁶⁵ Salvadori 1996, S. 233. Generell zu den Darstellungen der königlichen Jagd: a.a.O., S. 225-243 („Chapitre IX., Les représentations des chasses du roi“).

⁹⁶⁶ Salvadori 1996, S. 225.

⁹⁶⁷ Siehe hierzu Salvadori 1996, S. 226.

⁹⁶⁸ Aus Robert de Salnove, *La Vénerie royale, divisée en IV parties qui contiennent les chasses du cerf, du lièvre, du chevreuil, du sanglier, du loup et du renard, avec le dénombrement des forests [...] de France où se doivent placer les logemens, questes et relais pour y chasser [...]*, Paris, 1655, zitiert nach Thomson 1981, S. 47, Anm. 97. Shirley Cull Thomson verweist in ihrer Dissertation „The Continuity of the hunt theme in palace decoration in the eighteenth century France“ (1981) auf zahlreiche Hinweise, die die politische Dimension des Jagdprivilegs im französischen Schrifttum zur Jagd des 17. und 18. Jahrhunderts hervorheben.

Adel erneuert.⁹⁶⁹ Die Jagd war seit dem Spätmittelalter das verbriefte Privileg des Königs, der es wiederum dem Adel „erlaubte“, ebenfalls zu jagen. Da es jedoch gleichermaßen an den Landbesitz gekoppelt war, erhielten automatisch die neuen Besitzer von Ländereien auch das Jagdrecht auf ihrem Besitz. Ein Gesetz vom Oktober 1722 verstärkte das Jagdvorrecht für König und Adel. Geregelt wurden dabei auch politische Fragen, die über das reine Jagdprivileg hinausreichten. Es ging nun auch darum, dem einfachen *roturier* den Waffenbesitz zu untersagen. Am Privileg der Jagd ließ sich die Unterscheidung von zweitem und drittem Stand am deutlichsten vor Augen führen.⁹⁷⁰ Allen Beteiligten an den *Jagdsoupers* des Königs mußte deutlich gewesen sein, den privilegierten Schichten im Königreich anzugehören; allerdings verzichteten die *Bâtiments du Roi* darauf, in den Gemälden die politische Dimension der Jagd für den König vordergründig zu thematisieren.

In den 1720er Jahren wurde die Leidenschaft Ludwig XV. für die Jagd von verschiedenen Zeitgenossen als ein besonderes Charakteristikum des jungen Herrschers angeführt. Die zunehmende Hingabe des Königs an die Jagd wurde allerdings keineswegs nur positiv bewertet. Die Zeitgenossen sahen hier auch negative Charaktereigenschaften des Königs, etwa die Gewaltbereitschaft oder Gefühllosigkeit, deutlich zu Tage treten. Eine zügellose Jagdleidenschaft wurde auch als Charakterfehler gewertet, da sie die Herrschertugend der „modération“ vermissen lasse. Bemängelt wurde auch, daß die Ausschließlichkeit, mit der sich der junge König diesem Vergnügen widmete, ihn von anderen Verpflichtungen abhielt: „Si l’assiduité à la chasse est toujours une preuve, elle n’est plus celle du droit à gouverner, mais plutôt du désintérêt pour la chose publique, et aucun signe du contraire, aucune cérémonie, aucune figuration ne vient détromper l’opinion publique.“⁹⁷¹ In diesem Sinn verurteilte auch die *Encyclopédie* (1753) eine maßlose Jagdleidenschaft: „Que le goût pour la Chasse dégénère presque toujours en passion; qu’alors il absorbe un tems précieux, nuit à la santé, et occasionne des dépenses qui

⁹⁶⁹ Vgl. zu den Aufwandsgesetzen Kapitel III.4.

⁹⁷⁰ Der Erlass, der sich eindeutig auf ältere Verfügungen zum Jagdprivileg bezog und das aus dem Mittelalter tradierte Verhältnis von zweitem und dritten Stand wieder zu bestimmen versuchte, hatte die Bedeutung des Jagdprivilegs von Herrscher und Adel für die Aufrechterhaltung der staatlichen Ordnung ins allgemeine Bewußtsein geführt. Mathieu Marais (1665-1737) berichtet in seinem „Journal et Mémoires“ (hg. 1863-1868) von dem „Arrêt pour la chasse“ vom 3. Oktober 1722 (vgl. M. Marais, Bd. II, S. 366; zitiert nach Thomson 1981, S. 50-51). Zum Aufwandsgesetz: Thomson 1981, S. 48. Louis Ligers (1658-1717) Anleitung von 1709 richtet sich allgemein an denjenigen, der sich auf dem Land oder der Stadt aufhält. Liger thematisiert die Restriktionen der Jagd in keiner Weise, sondern richtet sich auch an den *Fermier*: „Les premiers prendront ces Amusemens comme un agreable loisir , qui leur fera oublier les fatigues attachées à l’Agriculture [...].“ (Louis Liger, *Amusements de la campagne, ou nouvelles ruses innocentes, Qui enseignent la maniere de prendre aux Pièges [sic] toutes sortes d’Oiseaux & de Bêtes à quatre pieds [...]*, Paris, 1709, Préface).

⁹⁷¹ Vgl. Salvandori 1996, S. 240-241; siehe auch A. Farge, *Dire et mal dire. L’opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, 1992, S. 158; Thomson 1981, S. 49-50; ferner Jens Ivo Engels, *Königsbilder. Sprechten, Singen und Schreiben über den französischen König in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 2000, S. 121-122.

dérangent la fortune des grands, et qui ruinent les particuliers.“⁹⁷² Dieser kritischen Position entgegengesetzt zelebrieren die *Chasses royales* von Oudry den König als fähigen Jäger und heben Herrschertugenden wie Ausdauer und Mut hervor. Diese Eigenschaften wurden traditionell in der Historienmalerei vermittelt, die, allgegenwärtig unter Ludwig XIV., in Rückgriff auf die Antike, Religion oder auch die Mythologie den Herrscher als erfolgreichen Kriegsherrn verherrlicht. Die modernen Sujets von Oudry stehen dieser herkömmlichen Darstellung des Königs als „roi guerrier“ entgegen und vermitteln das Bild des „roi chasseur“. In Folge dieser Abkehr von der Verbildlichung des Königs als Staatsmann und Kriegsheld entwickelte sich dann das öffentliche Bild von Ludwig XV. als „le Pacifique ou le Grand Chasseur“, dem „Roi Bien-Aimé“.⁹⁷³ Die Übernahme des Jagdmotivs in die Herrscherikonographie Ludwigs XV. ist überzeugend, insofern es sich um eine individuelle, auf die Person des Königs zugeschnittene Darstellung handelt, wie dies etwa bei den *Chasses Royales* gegeben ist.⁹⁷⁴ Anders müssen dagegen die *Chasses exotiques* in der kleinen Galerie in Versailles interpretiert werden, die generell die Jagd thematisieren und nicht unmittelbar der Glorifizierung des Monarchen dienen.

Für die 1730er Jahren ist eine Abkehr von überlieferten Darstellungsmodi für den Herrscher – hauptsächlich auf die „Privatsphäre“ beschränkt – zu konstatieren. In diesem Kontext sind die *tableaux de mode* der Speisesäle in Versailles und Fontainebleau exemplarische Beispiele, da sie sich nicht in die traditionelle Herrscherikonographie einfügen lassen.⁹⁷⁵ Es handelt sich bei den gemalten Ausstattungen – abgesehen vom Gemälde Parrocels – nicht um eine auf den Herrscher zugeschnittene Ikonographie, wie sie etwa durch den Einbau des Porträts des Königs hätte verdeutlicht werden können, sondern um die Darstellung allgemeingültiger, gesellschaftlicher Ideale in anonymen

⁹⁷² Vgl. den Beitrag „CHASSE, f.f. (Econ. rust.)“, in: Diderot/d’Alembert 1751-1781, Bd. 3 (1753), S. 225; wiedergegeben auch bei Salvadori 1996, S. 380 („VII. La satire encyclopédiste de la chasse“).

⁹⁷³ Salvadori 1996, S. 241.

⁹⁷⁴ Oudrys *Chasses royales* scheinen hier in ihrer Durchdringlichkeit der Botschaft so erfolgreich gewesen zu sein, daß die Kompositionen von seinem Nachfolger übernommen wurden. Für Ludwig XVI. werden die Gemälde auf Porzellan übertragen, wobei das Porträt seines Vorgängers gegen das des jungen Königs ausgetauscht wird.

⁹⁷⁵ Siehe hierzu auch Hermann Bauer in einem Vergleich von Jagdgesellschaften bei Watteau [z.B. „Rendez-vous de chasse“ (um 1720) <Abb. 155>] und Van Loos „Halte de chasse“ (1737) <Abb. 145> für Fontainebleau: „Auch die sogenannte „Jagdgesellschaft“ [bei Watteau] [...] kann wieder nur provisorisch als solche bezeichnet werden, wogegen die Benennung eines ähnlichen Themas etwa bei Carle Van Loo (1737) keine Schwierigkeiten bereitet. Da ist es die Königliche Jagdgesellschaft, die anlässlich einer Jagd „Watteau spielt“ und vom Maler mit den entsprechenden Requisiten dieser Jagd, der Fête Galante und der Pastorallandschaft ausgestattet wurde. Im übrigen handelt es sich bei Van Loos Bild um einen königlichen Auftrag [...], was zeigt, wie sehr bereits zu dieser Zeit die allerhöchste Bildikonographie antizeremoniell und auf den Kopf gestellt war“ (Bauer 1986, S. 225-226). Darüber hinaus sind diese *tableaux de mode* keine Porträts des Herrschers; in einigen Veduten von Pierre-Denis Martin, zum Beispiel einer Ansicht des Jagdschlusses Fontainebleau, hatte sich Ludwig XIV. als jagender König im Vordergrund abbilden lassen. Porträts oder auch *gravures de mode*, die Mitglieder der königlichen Familie in Jagdkleidung oder bei der Jagd zeigen, sind ebenfalls überliefert.

Genredarstellungen.⁹⁷⁶ Das Modegemälde hebt einzig die *plaisirs* hervor, die wie die Galanterie, *politesse* oder auch Libertinage das besondere gesellschaftliche Umfeld der *monde* charakterisieren. Bei den oben genannten Beispielen in Fontainebleau geschieht dies in Assoziation zur Jagd.⁹⁷⁷ Das *tableau de mode* richtet sich an ein breiteres soziales Umfeld, als dies noch die Historienmalerei getan hatte. Ausschnitthaft und idealisierend spart das Modegemälde alle gewalttätigen Aspekte der Jagd aus und ist somit ein weiteres Indiz für eine selektive Selbstwahrnehmung der gesellschaftlichen Elite. Bei der gemalten Ausstattung in Fontainebleau führte dies dazu, daß etwa Jean-François de Troy's Darstellung des gewaltsamen Todes eines Hirschen („Mort d'un cerf“ <Abb. 143>) bei der Verlegung des Speisesaals in Fontainebleau im Jahre 1748 nicht mehr berücksichtigt wurde.⁹⁷⁸

Ein späteres Beispiel beleuchtet diese Entwicklung: 1766, als bereits moralische Anforderungen an die Malerei öffentlich von Kunsttheorie und –kritik eingefordert wurden, hatte Ludwig XV. auf Grund der Ernsthaftigkeit der Themen ein Bildprogramm zur Ausschmückung seiner Galerie im Jagdschloß von Choisy abgelehnt. Gemäß den Vorstellungen der *Bâtiments du Roi* unter dem Marquis de Marigny und Charles-Nicolas Cochin sollten die Taten der römischen Kaiser dargestellt werden; stattdessen wurde eine Bildserie mit heiteren Motiven aus der Mythologie vom König akzeptiert. Dieser gescheiterte Versuch, eine moralische, offizielle Kunstpolitik in Rückgriff auf die Traditionen der französischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts auch in der „Privatsphäre“ des Monarchen durchzusetzen, ist bezeichnend für den Unterschied zwischen einer moralischen Position und dem persönlichen, auf den *plaisirs* bedachten Kunstgeschmack des Königs.⁹⁷⁹ Die Ablehnung des Bildprogramms in Choisy durch den

⁹⁷⁶ Zu den unterschiedlichen Nutzungen des höfischen Porträts siehe: Jörg Jochen Berns, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. *Magie und Realistik höfischer Bildkunst in der frühen Neuzeit*, in: Jutta Held (Hg.), *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin, 1983, S. 44-65.

⁹⁷⁷ Das Jagdthema in der Literatur oder der zeitgenössischen Oper des 18. Jahrhunderts zeigt die Verbindung von Jagd und Galanterie. Thomson verweist in ihrer Untersuchung auf den Jägerchor in Jean-Philippe Rameau's Oper „Hippolyte et Aricie“, die – nach einem Stück von Simon-Joseph Pellegrin – ab 1733 mehrmals vor dem König aufgeführt wurde. Thomson spricht hier von einer „fascinating theatrical parallel to the hunting scenes in terms of passion and reverie“, die sich im Text des Jägerchors verdeutliche: „In conflicting accents, the chorus chants the beauties of bucolic bliss and the glories of the hunt in a mythological version of the best of all possible worlds.“ Es zeigt sich eine eindeutige Konnotation von Jagdthematik und *plaisirs* im allgemeinen und der Liebe und Galanterie im besonderen (vgl. Thomson 1981, S. 133; siehe Simon-Joseph Pellegrin, *Hippolyte et Aricie, représentée pour la première fois, par l'Académie royale de musique; Le Jeudi premier Octobre 1733.*, s.l., 1733).

⁹⁷⁸ Vgl. Cuzin 1991, S. 126.

⁹⁷⁹ Zu diesem Auftrag und der weiteren Geschichte der Galerie: Locquin 1978, S. 23-26; siehe auch Bailey 2002, S. 163-166. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang auch die Aufträge Ludwigs XIV. für das Grand Trianon und die Ménagerie im Park von Versailles im späten 17. Jahrhundert, die für diese Lustorte hauptsächlich Themen der Mythologie, Landschaften sowie Früchte- und Blumenstillleben beinhalteten. Hierzu: Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre. 1688-1714*, Paris, 1967, S. 35-36. Zur Hinwendung der französischen Malerei zum sogenannten *petit goût* siehe Alain Mérot, *La Peinture française au*

König war die logische Konsequenz einer staatlichen Kunstpolitik, die in den 1720er bis 1740er Jahren Fragen der Staatsräson durch weitreichende Zusagen an den Zeitgeschmack unterbewertete. Gerade in dieser Zeit hatten sich die *Bâtiments du Roi* bei der Themenauswahl an gängigen Moden orientiert, wie sie in Paris beziehungsweise in der nächsten Umgebung des Königs allgegenwärtig waren. Daß der König sich also in Räumlichkeiten, die für die große Öffentlichkeit nicht zugänglich waren und die den der Jagd nachfolgenden Vergnügungen wie intimen *Soupers* dienten, mit angenehmen Themen aus dem Bereich der Galanterie zu umgeben wünschte, war unter anderem eine Frage der künstlerischen Erziehung des Monarchen.⁹⁸⁰

Der Wunsch nach Verbildlichung rein positiver Gesichtspunkte von *civilité* und *politesse*, der bislang ganz generell für die den aristokratischen Werten verpflichtete mondäne Elite nachgewiesen werden konnte, hielt als ein besonderes Charakteristikum des Kunstgeschmacks des Königs Einzug am Hofe. André-François Boureau-Deslandes sieht die vermehrte und idealisierende Verbildlichung von *plaisirs* in „L’art de ne point s’ennuyer“ (1715) im Zusammenhang mit dem übersättigten, der *oisiveté* frönenden Milieu der *gens du monde* und begründet sie mit der Furcht vor Langeweile: „La crainte de s’ennuyer a fait naître les plaisirs. [...] Les Arts doivent leur origine aux differens besoins que les hommes en ont eûs, & ces besoins se sont multipliez à mesure que le bon goût s’est établi dans le monde; plus on a pensé, plus on a agi. L’abondance en inspirant l’oisiveté raffine les esprits, compagne fidelle de la paix & du repos, elle ne s’occupe que de ce qui la peut flatter. Tel est le sort des gens heureux. Ils pensent toujours d’une maniere agreable, & les choses les plus indifferentes acquierent de nouvelles graces en passant par leur imagination.“⁹⁸¹ Auch die Literatur des 18. Jahrhunderts vermittelt das Bild einer sich in Luxus, Müßiggang und Libertinage ergehenden Aristokratie. Unter den Aspekten von einerseits der Darstellung adeligen *savoir-vivres* und andererseits der Flucht einer müßiggängerischen Gesellschaft vor der Langeweile kommt es zu einem Teufelskreis perpetuellen Vergnügens, indem der *homme du monde* der Libertinage einerseits folgen muß, um weiterhin seine eigene Mondänität zu verdeutlichen, andererseits die Libertinage das

XVII^e siècle, Paris, 1994, S. 290-303 („Vers le <<petit goût>>“) und Scott, K. 1995, S. 177-211 („8. Paris-Versailles: The Eclipse of the Heroic Decorative Mode“).

⁹⁸⁰ Geprägt war Ludwig XV. durch leicht-mythologische oder pastorale Themen, die in den ersten Jahrzehnten seiner Regierung die Ausstattung seiner Appartements bildeten. Zum Beispiel liefert Lancret im Jahre 1743 an den Hof fünf Gemälde „représentans differens sujets galants et champêtres“. Zu diesem Auftrag: Anonymus, *Tableaux de Lancret pour Versailles 1743*, in: *Société de l’histoire de l’art français/Revue de l’art français*, 1885, S. 96. Siehe auch Xavier Salmon zu einem Auftrag über eine Darstellung der „Fünf Sinne“ an Oudry für das Privatgemach der Königin (in: Claire Constans und Xavier Salmon, *Splendors of Versailles*, Ausstellungskat. Jackson, Mississippi, 1998, S. 171-175).

⁹⁸¹ Siehe hierzu André-François Boureau-Deslandes, *L’art de ne point s’ennuyer*, Amsterdam, 1715, S. 77-78 („Chapitre IX.“), siehe auch Bernard 1711, S. 27 („III. Des Occupations de la Vie“).

ständig geeignete Mittel gegen den „ennui“ ist.⁹⁸² Fast sämtliche Biographen Ludwigs XV. thematisieren die Furcht des Königs vor Langweile, die oftmals als „melancholischer Wesenszug“ beschrieben wird. Libertine Literatur und *tableaux de mode* fügen sich, über die Wiedergabe dieser gesellschaftlich-psychologischen Mechanismen hinaus, als Ausweis von Mondänität und Mittel gegen die Langweile, in diesen *cercle vicieux* ein.

Doch stellt sich die Frage, inwieweit überhaupt eine künstlerische Äußerung im Umfeld des Fürsten – und sei es in seiner Privatsphäre – von der politischen Funktion des Fürsten loszulösen ist? Der Blick auf den Luxuskonsum und eine ikonographische Analyse mondäner Werte wie der Galanterie – bezogen auf den König als Herrscher – soll dies beleuchten: Traditionell war der Hof und mit ihm der Herrscher der Ort, an dem die Normen höfisch-aristokratischen *savoir-vivres* entwickelt und als Standard festgesetzt wurden. Dies galt in besonderem Maße für Ludwig XIV., der neben Fragen der Etikette auch die Entwicklungen in der Kunst zur Verstärkung der königlichen Macht politisch einzusetzen wußte. Dieses Entscheidungsprimat hatte der Hof im frühen 18. Jahrhundert an die urbane Elite abgegeben; deutlich markieren die Modegemälde in Versailles und Fontainebleau mit der Übernahme einer Bildsprache, die im urbanen Milieu gleichermaßen von Aristokratie wie reicher *haute bourgeoisie* genutzt wurde, diesen Verlust.⁹⁸³ Einzig Charles Parrocels „Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi“ (1737) <Abb. 145> kann mit der Darstellung einer Rast der königlichen Wachen den Wunsch verdeutlichen, diese Thematik auch für das direkte Umfeld des Herrschers zu besetzen. Allerdings ist dies in der gemalten Ausstattung in Versailles und in Fontainebleau eine Ausnahme. Im Sinne der *sociabilité* konnten sich alle Teilnehmer an den *Soupers* – ob Hochadel, annoblierte Mätresse oder auch der König – in dieser galanten Bildsprache „wiedererkennen“. Daß sich ein dem Jagdpicknick in Fontainebleau vergleichbares Modegemälde im Besitz des hochadeligen Béringhens sowie eine kleinere, leicht veränderte Kopie des Schinkenfrühstücks von Lancret aus Versailles in der Sammlung des Finanziers Ange-Laurent La Live de Jully (1725-1779) befanden, zeugt ebenfalls davon, daß aristokratisches *savoir-vivre* in dieser Zeit

⁹⁸² Zu dieser Fragestellung: Kapitel II.4.; Michèle Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain [u.a.], 2000, S. 85-86; siehe allgemein a.a.O., S. 85-107 („L’oisiveté et l’ennui“). Die Autorin versucht mit einer psychopathologischen Erklärung von Libertinage und „ennui“ die Bedeutung dieser Themenwahl zu erklären, verkennt allerdings, daß die Hauptaufgabe der Literatur und der Malerei, gemäß den von ihr ebenfalls zitierten „Réflexions“ von Dubos, in dem Vergnügen des Lesers und Betrachters liegt. Zur Frage, inwiefern die Häufigkeit libertiner Darstellung bereits eine ständisch oder moralisch begründete Wertung der mondän-libertinen Aristokratie impliziert, siehe Kapitel III.1.; siehe zur Verbindung Libertinage-Aristokratie, hier am Beispiel von Crébillon fils: Cazenobe 1991, S. 24-29.

⁹⁸³ Dies bedeutet die Umkehrung einer Entwicklung, die im 17. Jahrhundert von der Regierungszeit Ludwigs XIII. zu seinem Nachfolger, Ludwig XIV., stattgefunden hatte; siehe hierzu die Untersuchung zum Staatsporträt bei: Claude Abraham, *Noblesse oblige! Féodalité et royauté à l’aube de l’âge Classique*, in: Fritz Nies und Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei (Romanistisches Kolloquium, Nr. 3)*, München, 1985, S. 15-32.

zumindest im Umfeld der *monde* keine ständischen Grenzen mehr zu berücksichtigen hatte.⁹⁸⁴ Der Hof und mit ihm die *Bâtiments du Roi* reagierten auf den Verlust, den Geschmack der Zeit auch in Fragen der Kunst zu definieren, mit der einzigen Handhabe, die sie dieser Entwicklung entgegenzusetzen hatten, nämlich mit den uneingeschränkten finanziellen Mitteln, die im Falle des Königs in einen unvergleichbaren Luxusaufwand münden sollte. Unangefochtenes Primat des Herrschers, rückten die Aufträge das ins Wanken gekommene Lot zwischen den einzelnen Mitgliedern der Elite in Fragen des Luxuskonsums wieder zurecht: Sowohl Versailles als auch Fontainebleau stellen, zumindest was den Umfang der Aufträge anbelangt, eine Ausnahme in der Innendekoration mit Modegemälden in dieser Zeit dar.⁹⁸⁵ Inhaltlich weist alles auf die genannten Vorbilder hin, denn das Spiel mit der Galanterie gehörte zum unangefochtenen Wertekanon elitären Handelns und Denkens; diesem Selbstverständnis folgte auch die bildliche Ausstattung in Fontainebleau, die gemäß den Regeln der *bienséance* ein zivilisiertes Bild der Geschlechterbeziehungen vermittelt. Auch wird in diesen Arbeiten eine Anbindung an die Historienmalerei in Fragen des Formats, der Komposition und der *Inventio* offensichtlich, die im Sinne einer „Historisierung“ der Genremalerei über die Akzeptanz des Modegemäldes in den herrschenden Schichten mitentschieden haben wird.⁹⁸⁶

Galanterie als Ausweis des „caractère français“⁹⁸⁷

Es ist in dieser Arbeit ausführlich der besondere Stellenwert der Galanterie für die

⁹⁸⁴ 1756 wird ein Nachstich des „Déjeuner de Jambon“ von La Live de July von P.E. Moitte mit dem Titel „Partie de Plaisirs“ mit einer Widmung an den Sammler, und nicht an den König, veröffentlicht (siehe hierzu Zafran 1998, S. 87-90, Nr. 31 und ders., in: Jeffrey H. Munger, Eric M. Zafran, Anne L. Poulet [u.a.], *The Forsyth Wickes Collection in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 1992, S. 74-77, Nr. 15).

⁹⁸⁵ Dieser Aufwand wurde von den Zeitgenossen nur unzureichend gewürdigt; die Auflistung im „*Mercure de France*“ der Modegemälde, die im Salon von 1737 ausgestellt wurden, hebt die Jagdpicknicks von de Troy und Carle Van Loo nur durch ein „pour le Roy“ hervor (vgl. *Mercure de France*, September 1737, S. 2017).

⁹⁸⁶ Zu dieser Frage, am Beispiel Watteaus: Christian Michel, *Les Fêtes galantes: peintures de genre ou peintures d'histoire?*, in: Moureau/Morgan Grasselli 1987, S. 111-112, eine vergleichbare Tendenz kann für das holländische Genrebild des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel bei Ter Borch, konstatiert werden (vgl. Claus Kemmer, *In search of a classical form: Gerard de Lairese's Groot Schilderboek and seventeenth-century Dutch genre painting*, in: *Simiolus*, Bd. 26, 1998, S. 87-115).

⁹⁸⁷ Zur Verbindung von Galanterie und Nationalcharakter siehe ausführlich: Alain Faudemay, *Mots français et 'caractère national' des Français dans les littératures européennes de la fin du XVII^e au début du XIX^e: Quelques exemples, quelques réflexions*, in: Alain Montandon (Hg.), *L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés*, Paris, 1997, S. 19-40. Daß diese Verbindung bis weit in das 18. Jahrhundert Bestand hat, zeigt sich zum Beispiel auch in den „Suites d'Estampe pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des françois dans le dix-huitième siècle“ der Jahre 1775 und 1776 mit Arbeiten von Moreau Le Jeune. Siehe hierzu den beigefügten „Discours préliminaire“ zu der Ausgabe von 1775: „Le bon goût reconnu de cette Nation, l'a rendu l'arbitre & le modele de toute l'Europe [...]. Il ne nous restoit donc à mettre en scène que des Femmes galantes, & cette espece d'Hommes aimables qu'on nomme élégans & petits Maîtres. [...] Au dérèglement des mœurs près, c'est celui de la Nation, auquel on ne peut reprocher que d'être un peu chargé“ (Anonymus, *Suites d'Estampe pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des françois dans le dix-huitième siècle*, Paris, 1775, s.p.).

aristokratische Gesellschaft des *Ancien Régime* beschrieben worden.⁹⁸⁸ Es scheint nur folgerichtig, daß sich auch der König und sein Kreis intimer Freunde, im Sinne der *noblesse oblige* allseits präserter Modalitäten der Elite, die Galanterie als den bestimmenden Teilaspekt der mondänen *honnêteté* im frühen 18. Jahrhundert zu Eigen machte, und diese in die künstlerische Ausstattung der Gemächer des Monarchen Einzug hielt. Vor dem Hintergrund der „Inszenierung“ des jungen Königs als fähiger Jäger und „lustiger“ Jagdkumpan, wie er in den 1720er und frühen 1730er Jahre häufig anzutreffen war, scheint die gemalte Ausstattung in Fontainebleau nun ein erweitertes Bild vom König, ergänzt durch den in Fragen der Galanterie gewandten Teilhaber der *monde*, zu vermitteln.⁹⁸⁹ Dazu gehörten auch die *Soupers*, in denen bereits Voltaire die französische Lebensart am deutlichsten repräsentiert sah. Fast als schildere er den Bildinhalt von de Troys „Déjeuner d’huitres“ (1735) <Abb. 125>, schreibt er in dem satirischen Gedicht „Le Mondain“ (1736): „Alons souper. Que ces brillants services, / Que ce ragoûts ont pour moi de délices! / Qu’un cuisinier est un mortel divin! / Cloris, Églé, me versent de leur main / D’un vin d’Aï dont la mousse pressé, / De la bouteille avec force élançée, / Comme un éclair fait voler le bouchon; / Il part, on rit; il frappe le plafond. / De ce vin frais l’écume pétillante / De nos Français est l’image brillante. / Le lendemain étonne d’autres désirs, / D’autres soupers et de nouveaux plaisirs. [...]“⁹⁹⁰ Nach Voltaire bezeugen *savoir-vivre*, Luxus und elitäre *plaisirs*, und besonders die Vermischung sexueller, körperlicher und sinnlicher Vergnügungen und Begierden bei den geselligen *Soupers* die positiven Eigenschaften der französischen Nation.⁹⁹¹

Ein Blick auf das 17. und 18. Jahrhundert bestätigt die bei Voltaire anzutreffende, enge Verflechtung von aristokratischen Idealen, etwa der Galanterie, mit der Selbsteinschätzung der Franzosen und vor allem mit dem Blick, der sich von Außen auf die

⁹⁸⁸ Vgl. Kapitel II.2. (Galanterie und Libertinage – Parallelen von *tableau de mode* und *Comédie des Moeurs*), II.3. (Die Galanterie als eine „art méthodique“ – aristokratische Konzeptionen von Liebe im *tableau de mode*) und II.4. („de parler de choses basses avec élégance et de distractions grossières avec distinction“ – das *tableau de mode* und die Libertinage).

⁹⁸⁹ In der offensichtlichen Verbindung von *honnêteté* und Galanterie oder auch Libertinage folgt er seinen Vorgängern Heinrich IV. und Ludwig XIV., bei denen die Galanterie und Libertinage als „integraler Bestandteil“ in die „Repräsentation absolutistischer Macht“ eingegangen war. Nach Reinhardt Meyer-Kalkus thematisiert die „Amphitryon“-Komödie (1668) von Molière den galanten König, der seine verheiratete Mätresse liebt (vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Fürstliche Libertinage in der Komödie – ‚Amphitryon‘-Dramen nach Molière*, in: Peter Schöttler, Patrice Veit und Michael Werner (Hg.), *Plurales Deutschland-Allemagne Plurielle. Festschrift für Étienne François – Mélanges Étienne François*, Göttingen, 1999, S. 149-166).

⁹⁹⁰ Voltaire 1823, S. 142-143.

⁹⁹¹ Siehe zu dem Gedicht ausführlich A. Morize, *L’apologie du luxe au XVIII^e siècle et le Mondain de Voltaire*, Paris, 1909 [Nachdruck 1970]; sowie den Aufsatz von Marion Steinbach, die die Äußerungen Voltaires vor dem Hintergrund des sozioökonomischen Kontextes des *Ancien Régime* bespricht (Marion Steinbach, „Le Mondain“ von Voltaire. Irdisches Glück und Luxus im 18. Jahrhundert, in: Marion Steinbach und Dorothee Risse (Hg.), „La poésie est dans la vie“. Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins, Bonn, 2000, S. 105-133).

französische Nation richtete.⁹⁹² Der Galanterie als einer der zentralen Nationaleigenschaften wurde dabei eine soziale und politische Dimension zugestanden: Dubos beschreibt in den „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ (1719) Galanterie als eine genuin französische Qualität, die sich bereits in der Ritterzeit als eine Liebe ohne Leidenschaften („amour sans passions“), als eine Form von aristokratischer Höflichkeit („espece de politesse“), entwickelt habe.⁹⁹³ Das exklusive Recht darauf, die wahre Galanterie zu verkörpern, mochte auch Montesquieu in „De l'esprit des lois“ (1748) in der Nachfolge Roms letztendlich nur Frankreich zugestehen.⁹⁹⁴ Angesichts eines Wettstreites der Großmächte, der neben politischen Auseinandersetzungen vielfach auch auf kultureller Ebene geführt wurde, sieht Alain Viala in „Les Signes Galants: A Historical Reevaluation of Galanterie“ (1997) eine zunehmende Polemisierung des Begriffes Galanterie im 17. Jahrhundert. Neben der sozialen, hier vor allem ständischen Dimension der Galanterie als Ausweis aristokratischer Lebensführung wurde sie, so Viala, auf internationaler Ebene als Ausweis für den französischen Führungsanspruch eingesetzt. Hierbei diente das Modell der Galanterie Frankreich dazu, sich im Bereich der *urbanitas* als authentischer und legaler Erbe der Antike darzustellen. Dies geschah in bewußter Abgrenzung zu Italien und Spanien, und wurde auf verschiedene Bereiche, etwa die

⁹⁹² Einen sehr guten Überblick gibt Alain Montandon (Hg.), *Mœurs des uns, coutumes des autres: les Français au regard de l'Europe. Une anthologie*, Clermond-Ferrand, 1995. Siehe hier vor allem die Beiträge von Justus van Effen, die er im „Hollandsche Spectator“ herausgegeben hatte, und in denen er den Einfluß der französischen Sprache und Sitten auf die bürgerliche Gesellschaft in Holland kritisch anmerkt: „[...] je connais un autre mot français qui brigue une place dans notre langue et qui ne tardera pas à s'embourgeoiser, puisqu'il a profondément pénétré dans nos mœurs [...]. Je veux parler du mot coquetterie [...].“ (Annie Jourdan, *La Galanterie et la coquetterie françaises*, in: Montandon 1995², S. 177-178 (zitiert aus *Hollandsche Spectator*, Nr. 14, 19. November 1731, S. 105-111). Siehe ferner die Diskussion um Stereotypen und Vorurteile im gegenseitigen Blickfeld der Nationen bei: Charels A. Knight, *Satiric nationalism*, in: *SVEC*, 1989, Bd. 265, („Actes du Septième congrès international des Lumières, Budapest, 26 juillet – 2 août 1987“), S. 1653-1655; und Alain Montandon (Hg.), *L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés*, Paris, 1997, wie auch Alain Montandon (Hg.), *Mœurs et images. Etudes d'imagologie européenne*, Clermond-Ferrand, 1997. Joachim Christoph Nemeitz (1679-1753) schreibt ebenfalls zu diesem Thema in seinem „Séjour de Paris“ (1727): „Le Dames surtout possèdent [*sic*] ici le secret de se donner de petits airs avec fort peur de chose. Elles ont je ne sai quoi de charmant, lors même, qu'elles n'ont mis que la robe de chambre & une petite coëffure...C'est la raison, pourquoi les modes Françaises s'imitent, si fort chez nous & en plusieurs autres païs“ (Joachim Christoph Nemeitz, (1679-1753), *Séjour de Paris, c'est à dire, instructions fidèles, pour les voïageurs [*sic*] de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps & argent, durant leur séjour à Paris*, Leiden, 1727, S. 79 („Comment il faut se habiller.“)); siehe auch Solbach 2001, S. 240-244, zur Übernahme von Teilbereichen französischer *honnêteté*-Traktate in ausländischen Erziehungsbüchern.

⁹⁹³ Vgl. Dubos 1719, Bd. 1, S. 134-137, siehe auch a.a.O., S. 142-147 („Partie 1, Section 19. de la galanterie qui est dans nos poëmes“).

⁹⁹⁴ Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 2 Bde., Paris, 1987 [Erstausgabe 1748], Bd. 2, Liv. XXVIII, Chap. XXII: „Les mœurs realtives aux combats“; siehe auch zur Besetzung von Galanterie, die sich bis weit in das 19. Jahrhundert tradiert hatte: Larousse 1866-1879, Bd. 8, Seite 933: „La galanterie n'est certes pas toute en France; mais, chez nous, elle est plus fine, plus aimable, plus savante, plus assidue que partout ailleurs, et l'on peut à bon droit proclamer l'excellence de la galanterie française.“

Literatur, übertragen.⁹⁹⁵ Nach Saint-Évremond in „De quelques livres espagnols, italiens et français“ konnten italienische und spanische Werke – die eigentlichen Vorbilder für den galanten französischen Roman – alsbald den französischen Appetit nach Galanterie nicht mehr befriedigen. Im Gegenzug dazu lasse sich dieser allerdings mit den Werken des französischen Autors Voiture sättigen, „[...] [qui] ont je ne sais quoi de si ingénieux et de si poli, de si fin et de si délicats, qu'ils font perdre le goût des sels attiques, et des urbanités romaines [...]“. Die kaum zu definierende Besonderheit der französischen Galanterie – das Bohourssche „je-ne-sais-quoi“ – sei Ausweis des unvergleichbaren guten Geschmacks („goût“) der Franzosen, wie er auch von außen wahrgenommen wurde.⁹⁹⁶ Mit der Weiterentwicklung der Galanterie zu Libertinage und Frivolität werden sukzessive diese neuen gesellschaftlichen Werte als Beweis für die „Supériorité des François“ herangezogen.⁹⁹⁷

Zwanzig Jahre nach dem „Mondain“ und einer entsprechenden Entwicklung in der

⁹⁹⁵ Viala 1997. Mitunter nahm dieser Wettstreit um Fragen des Nationalstolzes eine amüsante Wendung, etwa wenn François-Charles Gaudet in „Bibliothèque des petits-mâtres“ (1761) schreibt: „Les Anglais appellent nos Petits-Mâtres des singes, M. l'Abbé le Blance croit que nous pourrions appeler les leurs des ours.“ (Gaudet 1761, S. 19). Siehe auch für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts: Louis-Antoine de Caraccioli, *Paris, le modèle des nations étrangères, ou l'Europe française*, Venedig und Paris, 1777; hierzu auch Hellman 1999, S. 420, die die Abhandlung von de Caraccioli als „one of the most hyperbolic accounts of the centrality of artful living to the construction of French cultural identity“ wertet. Daß Werte wie *honnêteté* von manchen Philosophen auch als Ausweis von Kosmopolitismus gewertet wurden, zeigt W. Frihoff (vgl. Frihoff 1998, S. 106-113).

⁹⁹⁶ Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond, *De quelques livres espagnols, italiens et français*, in: Maurice Wilmette, *Saint-Évremond critique littéraire*, Paris, 1921, S. 238-239 (zitiert nach Viala 1997, S. 26); siehe auch für das 17. Jahrhundert: Magendie 1925, S. 901-915 („Conclusion. Les Français et l'honnêteté; comment les gens du monde jugent les étrangers et les provinciaux“). Siehe generell die Diskussion zur nationalen Einschätzung von Galanterie im 17. Jahrhundert, vor allem bezogen auf die Literatur, bei: Viala 1997, S. 25-29; siehe zur „Nationalidentität“ auch Fink 1991; vergleiche auch den Einfluß Frankreichs auf die Ausbildung des Galanterie-Konzeptes in Deutschland um 1700 bei: Niefanger 2000; eine Debatte zum „goût“ im 18. Jahrhundert bei: Weisberger 1991, S. 10-15; vgl. auch Steigerwald 2001, S. 284: „Desweiteren wird die Wertigkeit der französischen Galanterie mit der römischen Urbanitas gleichgesetzt, wenn nicht implizit sogar. [...] [D]ie vorhergehenden Aussagen zeigen, daß Galanterie um 1700 als allgemeines Ideal verstanden wird, an dem zumindest ‚la cour et la ville‘ teilhaben.“

⁹⁹⁷ Für Louis Lambert, in der „L'Eloge des François ou l'Apologie de la frivolité“ (1755), ist der „goût de frivolité“, den man in der Fremde den Franzosen vorwerfen würde, vielmehr eine liebenswerte Eigenschaft, „fait pour la société, qui sçait se prêter à tout joindre le brillant au solide, le plaisir au devoir“ ([Louis Lambert], *L'Eloge des François ou l'Apologie de la frivolité*, s. 1., 1755, S. 2). Durchaus kritisch hatte J.-B. Gastumeau in „Discours sur le goût trop vif qui regne dans la Litterature pour les choses de pur amusement“ (1752) den „goût trop vif [...] pour les choses de pur amusement“ in der feinen Gesellschaft beschrieben: „Encore s'il n'avoient cours que chez un certain Public, toujours sans conséquence dans le jugement qu'on doit porter d'une Nation: mais ils se répandent parmi ce qu'on appelle le monde poli, où il semble que le mérite d'être amusant doive tenir lieu de tous les mérites“ (Gastumeau 1752, S. 66; die Idee, den Sinn für das *amusement* als eine rein negative Eigenschaft der Franzosen zu betrachten, wie dies bei Gastumeau deutlich wird, ist in dieser Schärfe jedoch eine Diskussion der 1750er Jahre). Siehe generell zum französischen Nationalcharakter in der Sicht des 18. Jahrhunderts: David A. Bell, *The Cult of the Nation in France, Inventing Nationalism 1680-1800*, Cambridge (Mass.) [u.a.], 2001, S. 143-146 („National Character Investigated“), und S. 146-149 („A Bearable Lightness of Being“), sowie, für eine negative Betrachtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. 149-154 („The Degenerate, Effeminate French“). Zum Nationalcharakter unter besonderer Berücksichtigung des Lachens: Richardot 2002, S.129-147 („La gaieté française“); Baecque 2000, S. 156-170 („Essais sur la ‚gaieté française‘: L'invention d'un caractère“); Garry-Boussel 2004, S. 112, und S. 119-120; Rustin 1979, S. 77; bezogen auf die Frivolität: Weisgerber 1991, S. 68-71 („Mentalité et esthétique. La frivolité“).

Bewertung von Galanterie wird in dem Artikel „François, ou Français“ der *Encyclopédie* (1757) deutlich, daß der einstige, fast sorgenlos erscheinende Umgang mit der Galanterie, Libertinage und Sinnlichkeit der 1720er bis 1740er Jahre mittlerweile einer christlich-moralischen Umwertung einstiger positiver Begriffe gewichen war.⁹⁹⁸ Voltaire konstatiert nun eine negative Entwicklung in der Evolution des französischen Charakters, der sich im urbanen Milieu von Paris in dem Sinn der Franzosen für *plaisirs* bei gleichzeitiger Ablehnung ernster Themen manifestiere: „Mais comment concilier les caractères des Parisiens de nos jours, avec celui que l'empereur Julien, le premier des princes & des hommes après Marc-Aurèle, donne aux Parisiens de son tems ? J'aime ce peuple, dit-il dans son Misopogon, parce qu'il est sérieux & sévère [*sic*] comme moi. Ce sérieux qui semble banni aujourd'hui d'une ville immense, devenue le centre des plaisirs, devoit régner dans une ville alors petite, dénuée d'amusemens: l'esprit des Parisiens a changé en cela malgré le climat. L'affluence du peuple, l'opulence, l'oisiveté, qui ne peut s'occuper que des plaisirs & des arts, & non du gouvernement, ont donné un nouveau tour d'esprit à un peuple entier. Comment expliquer encore par quels degrés ce peuple à passé des fureurs qui le caractériserent du tems du roi Jean, [...] & de Henri IV. Même, à cette douce facilité des mœurs que l'Europe chérit en lui? [...] [L'esprit] n'a aujourd'hui pour objet que les agrémens de société. Le Parisien est impétueux dans ses plaisirs, comme il le fut autrefois dans ses fureurs. [...] La galanterie & la politesse commencerent à distinguer les François sous François I. les mœurs deviennent atroces depuis la mort de François II. [...] La liberté & la douceur de la société n'ayant été long-tems connues qu'en France, le langage en a reçu une délicatesse d'expression, & une finesse pleine de naturel qui ne se trouve guere ailleurs.“⁹⁹⁹

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Voltaire das französische *savoir-vivre* mit dem Begriff der *urbanité* belegte (vgl. Kapitel IV.1.).¹⁰⁰⁰ Die *tableaux de mode* sollten dem

⁹⁹⁸ Voltaire, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 287 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“). Zwei Punkte sind hier hervorzuheben: Erstens ist Voltaires „geläuterte“ Sichtweise auf die Bewertung von Galanterie als einer rein positiven Charaktereigenschaft der Franzosen einer durch die Aufklärung und einen vermeintlich idealisierenden Rückblick auf das goldene Zeitalter unter Ludwig XIV. nun negativen Betrachtungsweise geschuldet. Voltaire hat eine vergleichbare Entwicklung durchgemacht wie etwa Caylus oder auch Diderot.

⁹⁹⁹ Voltaire, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 284-286 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“), siehe auch a.a.O., S. 427-428 („Galanterie, f.f. (Morale.“): „Galanterie. [...] Dans un gouvernement où un seul est chargé des affaires de tous, le citoyen oisif placé dans une situation qu'il ne sauroit changer, pensera du-moins à la rendre supportable; et de cette nécessité commune naîtra une société plus étendue: les femmes y auront plus de liberté; les hommes se feront une habitude de leur plaie; & l'on verra se former peu-à-peu un art qui sera l'art de la galanterie: alors la galanterie repandra une teinte générale sur les mœurs de la nation & sur ses productions en tout genre; elles y perdront de la grandeur et de la force, mais elles y gagneront de la douceur, & je ne sais quel agrément original que les autres peuples tâcheront d'imiter, & qui leur donnera un air gauche & ridicule.“

¹⁰⁰⁰ Voltaire, in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 7 (1757), S. 284-286 („François, ou Français, f.m. (Hist. Littérat. & Morale.“).

Betrachter die sinnlichen und gesellschaftlichen Vergnügen vermitteln, die sich – als Zeichen französischer *urbanité* – aus dem Beisammensein weltgewandter Gleichgesinnter, den *gens du monde*, ergaben.¹⁰⁰¹ Die Frage, ob nun auch der Herrscher den Werten der *bonne compagnie* zu folgen habe, wurde in der Zeit durchaus diskutiert. Noch bei Montcrif – in dem „Essai sur le nécessité et sur les moyens de plaire“ (1738) – stehen die höchsten Personen der Gesellschaft außerhalb der Regeln der guten Gesellschaft, „nämlich außerhalb der Notwendigkeit, Gefallen zu erwecken. Sie haben es nicht nötig, am gesellschaftlichen Spiel teilzuhaben und über Reziprozität auf der Ebene wechselseitigen Gefallens Erfolge zu suchen.“ Dafür würden sie für die Aufgaben auf andere Weise, etwa durch die Lobpreisung, entschädigt.¹⁰⁰² Dennoch galt die Idee der „art de plaire“ für alle Teilnehmer der Gesellschaft, also auch für den König. Die Beherrschung neuester Galanterieformeln befand ganz generell über die Akzeptanz in der guten Gesellschaft. Gleichmaßen war auch die Befolgung der in Paris gängigen Moden, etwa in Fragen des Kunstmäzenatentums, ein sicheres Zeichen von *goût*. Die Aufträge für hochmoderne, ja ausgesprochen exquisite Modegemälde durch die *Bâtiments du Roi* bewiesen somit auch für den König, Teilhaber am elitären Geschmack zu sein.¹⁰⁰³ Denn daß die *tableaux de mode* für die Zeitgenossen nachweislich als die Verbildlichung der französischen Galanterie galten, zeigt sich in zahlreichen Beschreibungen der Modegemälde im „Mercure de France“ oder in den Versteigerungskatalogen. Die Juniausgabe des „Mercure“ beschreibt das Pendant „Dame à sa toilette recevant un cavalier (Une dame à qui sa servante passe sa robe)“ (1734) <Abb. 10> von de Troy, ausgestellt auf der *Exposition de la Jeunesse* auf der Place Dauphine, bezeichnenderweise als ein „Sujet François et très-galant“.¹⁰⁰⁴ Daß der König und sein Hofstaat sich in die *monde* einzufügen wünschten, zeigt sich auch an der Ausstattung des Speisezimmers in Fontainebleau, in dem neben den großformatigen Modegemälden vor allem Spiegel als das entscheidende Dekorationselement dominieren.¹⁰⁰⁵ Es kam hier zu einer visuellen Vermischung der Personen im Bild und der Gäste des Königs in einem

¹⁰⁰¹ Die Aufgabe der Gemälde im Winterspeisezimmer in Versailles war es nicht, Speisen im Sinne eines Stillebens zu thematisieren, wenngleich die Austern bei de Troy auch Ausweis für Wohlstand und Lebensart der *Déjeuner*-Teilnehmer und dessen Rezipienten galten; zur Auster als Zeichen der Venus und in Verbindung zu Bacchus: Franziska Dittmar, *Austernschmaus und Eremitenspiel. Lust und Last festlicher Vergnügungen*, in: *Kunst und Antiquitäten*, Heft 9, 1992, S. 16-20. André-François Boureau-Deslandes hebt die Bedeutung des Essens in „L’art de ne point s’ennuyer“ (1715) als Mittel gegen die Langeweile hervor (Boureau-Deslandes 1715, S. 86-94 („Chapitre X. Reflexions sur l’usage qu’on doit faire des plaisirs de la table, pour éviter l’ennuy“)).

¹⁰⁰² Siehe hierzu die Diskussion des Textes von Montcrif bei Luhmann 1980, S. 123; die relevanten Textstellen bei Montcrif stammen aus der Ausgabe von 1738, S. 185-186.

¹⁰⁰³ Siehe hierzu Moncrif 2002; siehe auch B. Anderman, in: Ramade/Eidelberg 2004, S. 35-37; vgl. Kapitel II.1.

¹⁰⁰⁴ *Mercure de France*, Juni 1734, S. 1405.

¹⁰⁰⁵ Hervorgehoben von Louis de Cotte, der in einem Brief vom 19. August 1748 aus Fontainebleau an Lenormand de Tournehem von einem Speisesaal schreibt, „où il n’y avait que des glaces“ (AN, O¹ 1430, 293; zitiert nach Yves Bottineau, *L’Art de Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, Paris, 1962, S. 37).

Raum: Die Personen im Modegemälde nehmen am *Souper* des Königs ebenso teil wie auch der König und seine *Entourage* das *plaisir* des Jagdpicknicks mit in den Abend retten.

Inwiefern wünschte sich der König innerhalb der Elite zu platzieren? Wollte er „einfaches Mitglied“ sein, oder bestand er weiterhin auf dem Führungsanspruch des „premier Gentilhomme de son Royaume“ – *Primus inter pares* – den sein Vorgänger Ludwig XIV. in sämtlichen Bereichen des höfisch-aristokratischen Lebens für den Monarchen durchgesetzt hatte?¹⁰⁰⁶ Die Idee des *Primus inter pares* verdeutlicht diesen königlichen Anspruch, in Akzeptanz gesellschaftlicher Regeln, in Fragen der Galanterie gesellschaftliches Vorbild zu sein. Ludwig XIV. hatte Zeit seines Lebens vor jeder Frau, gleich welchen Standes, den Hut gezogen und somit der Galanterie und *politesse* eine politische Dimension zugestanden. Hierdurch wurde das Bild vom Monarchen als dem ersten Edelmann im Staate vermittelt, das dann im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in der Memoirenliteratur weitergeführt wurde. Der Marquis Dangeau berichtet 1694 in seinen Memoiren ganz allgemein noch von den „honnêtetés du roi“, also den „königlichen Höflichkeiten“, während der Abbé Jean Pic zuvor Ludwig XIV. im Vorwort zu „Les devoirs de la vie civile“ (1681) als „le plus honnête homme du monde“ bezeichnet. Zwar rühmt Marquis d'Argenson in seinem „Journal et Mémoires“ (1859-1867) Ludwig XV. ebenfalls als „honnête homme“; gerade bei d'Argenson wird jedoch auch deutlich, inwieweit sich die öffentliche, höfisch-aristokratische Idee vom *honnête homme* des 17. Jahrhunderts den neuen Ideen von einem galanten, weltgewandten und teils auch libertinen *homme du monde* geöffnet hatte und nun auch auf den König angewendet wurde.¹⁰⁰⁷ Die

¹⁰⁰⁶ Der Begriff des „premier Gentilhomme de son Royaume“ stammt aus Louis Ernaud, *Discours de la noblesse, et des justes moyens d'y parvenir*, Caen, 1584, wiedergegeben bei Ellery Schalk, *Under the Law or Laws unto Themselves: Noble Attitudes and Absolutism in Sixteenth and Seventeenth France*, in: *Historical reflections*, Bd. 15, Nr. 1, 1988, S. 285. Zum Begriff des *Primus inter pares*: Ellery Schalk untersucht diesen Begriff auf der politisch-juristischen Ebene für das französische Königtum. Noch im 16. Jahrhundert, so Schalk, sei es allgemeiner Konsens gewesen, „that noble were laws unto themselves and that the king was simply the first among equals [...]“. Erst mit der Ausbildung des Absolutismus im frühen 17. Jahrhundert seien dann die Adeligen dem Gesetz wie jeder andere Bürger unterworfen worden, mit einem König, der über allem stand (Schalk 1988, S. 279-280). Anders jedoch als in Fragen der Politik wird in der *honnêteté*-Diskussion, gleichwohl dem Adeligen dort der Dienst für den König vorgeschrieben wird, der Herrscher keineswegs von den allgemeinen Verhaltensnormen des *honnête homme* ausgeschlossen; vielmehr wird bei der zunehmenden Bedeutung gesellschaftlicher Verhaltensweisen wie der Höflichkeit oder auch der Galanterie im 18. Jahrhundert dem König keine Ausnahmesituation gestattet. Deutlich wird dies an den bissigen zeitgenössischen Kommentaren zu Ludwig XVI., der weder amouröse Abenteurer noch einen Sinn für Mode oder galante Umgangsformen vorweisen konnte.

¹⁰⁰⁷ Zum Zitat von Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau siehe: Eud. Soulié, L. Dussieux, de Chennevières [u.a.] (Hg.), *Journal du Marquis de Dangeau, publié en entier pour la première fois [...]*, 19 Bde., Paris, 1854-1860, Bd. 3, 1854, S. 462 (12. März 1694). Alle Zitate sind aufgeführt bei Höfer/Reichardt 1986, S. 34-35. Siehe auch die Beschreibung des Prinzen Kaunitz, dem österreichischen Botschafter von 1752-1753 in Versailles: „Toutes les qualités qui constituent l'honnête homme, qui forment l'aimable particulier, entrent dans le caractère de ce prince. Un grand fond de religion en est la base.“ (Wenzel-Anton Graf von Kaunitz-Rittberg, *Mémoires de la cour de France*, hg. von Vicomte de Dresnay, Paris, 1904, S. 442-447, in: A. de Maurepas, Florent Brayard [u.a.], *Les Français vus par Eux-mêmes. Le XVIII^e Siècle*, Paris, 1996, S. 880-883; siehe auch Mouquin 2003, S. 20-21).

öffentliche Erklärung des Königs, er werde Ostern 1739 auf Grund seiner außerehelichen Liaison mit der Comtesse de Mailly nicht am Abendmahl teilnehmen, sei, so d'Argenson, von den wahrhaften *honnêtes gens* nicht als Skandal, sondern als Zeichen wahrer Religiosität empfunden worden. „Les véritablement honnêtes gens“, schreibt d'Argenson, „conçoivent cette opinion de Sa Majesté qu'elle a de la religion & qu'elle est hautement honnête homme, ne voulant point approcher indignement du sacrement ni jouer une comédie plus indigne de son rang qu'il n'y est scandaleux de ne pas remplir le devoir.“¹⁰⁰⁸ Sehr viel weiter konnte sich die *honnêteté* auch in der Anwendung auf den „Allerchristlichen König“ nicht von ihrem ursprünglichen, in der christlichen Religion verankerten Vorbildcharakter entfernen. Die Zitate d'Argensons sind auch deshalb von Interesse, da sie in eine Zeit datieren, in der der König sein bislang einziges Vergnügen, die Jagd, zur allgemeinen Erleichterung durch die Zuwendung zu seiner ersten offiziellen Geliebten und gesellschaftlichen *plaisirs* ergänzt hatte.¹⁰⁰⁹ Diesem Interessenwechsel folgte auch ein Wandel in der (Selbst-)Darstellung des Herrschers, wie er sich vor allem im Bereich seines privaten „Hofstaates“ inszenierte; diese neue Darstellung fand in den *tableaux de mode* ihren wohl deutlichsten Ausdruck.¹⁰¹⁰

Die Inszenierung königlicher Galanterie im Modegemälde – ein Entwicklungsschritt zur „Entsakralisierung der Monarchie“?

„Toutes les actions du roi appartiennent au public, celles du divertissement, comme celles du travail. [...] Tel est le principe, tel est l'idéal proposé“, schreibt Jean de Viguerie in einem Aufsatz zu „Le roi et le 'public'. L'exemple de Louis XV“ (1987) über die Zugänglichkeits- und Öffentlichkeitsstrategien des französischen Königtums, wie es sich noch unter Ludwig XIV. dargestellt hatte.¹⁰¹¹ Betrachtet man zum Beispiel die Regeln der Etikette, die Ludwig XIV. als „an sich unantastbar“ („en principes intangibles“) eingeführt

¹⁰⁰⁸ Argenson 2002, Bd. 2, S. 109 (4. April 1739). Anders urteilt Barbier in seinem „Journal“: „Il est dangereux pour un roi de donner un pareil exemple à son peuple, & nous sommes assez bien avec le Pape pour que le fils aîné de l'Église eût une dispense de faire se pâques en quelque état qu'il fût [...]“ (Barbier 2002-2004, Bd. S. 52-53).

¹⁰⁰⁹ Siehe hierzu Salvadori 1996, S. 241, der davon berichtet, wie die Öffentlichkeit die ausschließliche Neigung Ludwigs XV. für die Jagd und das gleichzeitige Desinteresse für Galanterie und Liebe in den ersten Jahren seiner Regierungszeit beunruhigte; generell zum Liebesleben Ludwigs XV.: Maurice Lever, *Louis XV libertain malgré lui*, Paris, 2001.

¹⁰¹⁰ Der Nationalismus in Fragen des *goût* und Mäzenatentums ist bislang von der Museumsgeschichte bearbeitet worden; siehe hierzu den Aufsatz von Werner Oechslin (Werner Oechslin, *Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle*, in: Pommier, Edouard, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre: actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, Paris, 1995, S. 365-414), der sich mit der Frage des Nationalcharakters der Kunst beschäftigt, wie sie in den kunsttheoretischen Quellen der Zeit beschrieben werden.

¹⁰¹¹ Vgl. Viguerie 1987, S. 23.

hatte, so wird ein entscheidender Unterschied zu seinem Nachfolger sichtbar. Neben der Zugänglichkeit der königlichen Paläste für die allgemeine Öffentlichkeit fand das alltägliche Leben des Monarchen vor den Augen der Öffentlichkeit statt. Hierzu gehören neben dem *Lever* und *Coucher du Roi* vor allem auch die Essen des Königs. Bei diesen bat der Fürst weder jemanden sich an seinen Tisch zu setzen noch teilte er das Mahl.¹⁰¹² Ludwig XV. dinierte zwar weiterhin öffentlich, zeremonielle *Soupers* („grand couvert“) fanden hingegen nur noch ein- bis zweimal die Woche statt. Ersetzt wurden sie durch seine privaten Essen in den *Petits Appartements*. Diese Entwicklung hin zu einem Mehr an Privatleben, insofern man bei einem Fürsten davon sprechen kann, wurde sehr oft an der allgemeinen Ausbildung des Privaten im frühen 18. Jahrhundert festgemacht – Jean de Viguierie schreibt, Ludwig XV. sei wie sein Jahrhundert gewesen, nämlich „moins héroïques et plus sociables.“¹⁰¹³ Des Weiteren diene der schüchterne Charakter des Königs als Begründung für seinen allerdings nur teilweisen Rückzug aus der Öffentlichkeit, der auf lange Sicht zur Auflösung der engen Bande zwischen König und Volk führte.¹⁰¹⁴ Deutlich tritt hier der Wunsch Ludwigs XV. zu Tage, sich aus den engen repräsentativen Strukturen der Etikette und des Zeremoniells seines Vorgängers zu befreien. Um sich eine eigene Intimsphäre zu sichern, teilte sich der Monarch ab den 1730er Jahren zunehmend in eine „öffentliche“ und eine „private“ Person. Dies manifestierte sich zum Beispiel in den Zeremonien des *Coucher* und *Lever*. Das öffentliche Zubettgehen des Königs wurde zwar weiterhin im zentralen Schlafzimmer Ludwigs XIV. abgehalten; ab 1738 jedoch wechselte Ludwig XV. anschließend in seine privaten Gemächer und in ein kleineres Schlafzimmer.¹⁰¹⁵ Zeremonien, die bislang den protokollarischen Ablauf des Hofes bestimmten, verkamen zu einer theaterhaften Inszenierung; „Öffentlichkeit“ und „Zugänglichkeit“, die als zentrale Elemente der höfischen Etikette noch Ludwig XIV. dem Machterhalt dienlich waren, wurden mehr und mehr beschnitten. War unter Ludwig XIV. der Tagesablauf des Monarchen für jeden Höfling nachvollziehbar, so wurde derjenige Ludwigs XV.

¹⁰¹² Vgl. Viguierie 1987, S. 24; die Bedeutung des Raumes („l'espace“) für Zeremoniell und Etikette verdeutlichen für die Regierungszeit Ludwigs XIV. und vor dem Hintergrund von Norbert Elias „Die höfische Gesellschaft“: Cl. Haroche und A. Montoia, *Le Duc de Saint-Simon et la dimension politique de l'espace dans la société de l'Ancien Régime*, in: Alain Montandon (Hg.), *Les espaces de la civilité*, Mont-de-Marsan, 1995, S. 11-26.

¹⁰¹³ Viguierie 1987, S. 32. Helen Watanabe-O'Kelly verdeutlicht die politische Dimension der höfischen Feste unter Ludwig XIV, der in der Zugänglichkeit eine Möglichkeit sah, die Monarchie mit dem Volk zu „verbinden“. Seinem Nachfolger Ludwig XV. dienten Feste dagegen, so die Autorin, einzig dem persönlichen Vergnügen (vgl. Helen Watanabe-O'Kelly, *From 'Société de plaisir' to 'schönes Neben-Werck' – the Changing Purpose of the Court Festival*, in: *German Life and Letters*, Bd. 45, Nr. 3, 1992, S. 216-219).

¹⁰¹⁴ Viguierie 1987, S. 32-34; siehe hierzu auch Engels 2000, S. 251-252.

¹⁰¹⁵ Die Einrichtung eines zweiten, privaten und kleineren Schlafzimmers erfolgte 1738; vgl. Rogister 1993, S. 147.

„unberechenbar“.¹⁰¹⁶

Die Zweiteilung des Königs in eine „öffentliche“ und eine „private“ Person läßt sich auch an der Herrscherdarstellung verdeutlichen.¹⁰¹⁷ Das öffentliche oder auch offizielle „Bild“ von Ludwig XV. und das Porträt des Herrschers – sei es in der Malerei, der Skulptur oder auf Münzen – lehnt sich durch die Übernahme bekannter Kompositionsschemata und einer überlieferten Symbolik an die Muster und Vorgaben seiner Vorgänger an.¹⁰¹⁸ Dem entgegengesetzt entwickelt sich ein „privates“ Darstellungsmuster für Ludwig XV.: Unter dem Stichwort der „retraite“, dem Rückzug in eine Privatsphäre, verweist Salvadori auf die negative Aussage von Jagdszenen, die wie die „privaten“ Speisesäle des Monarchen nur ein ausgewähltes Publikum – den König und seine engste Entourage – erreichen konnten. „La présence envahissante des scènes de chasse dans la décoration Louis XV.“, so Salvadori, „risque d’apparaître à une opinion malveillante comme un symptôme: sans autre fonction que de glorifier les plaisirs du roi, les représentations des chasses royales accentuent une distance incompréhensible, sans rappeler la fonction civilatrice de l’activité cynégétique. Que cette séparation du sérieux et du récréatif puisse provenir d’une haute idée du métier de roi, on l’accordera volontiers.

¹⁰¹⁶ Jean de Viguierie berichtet davon, daß auch die Uhrzeiten des *Levers* und *Couchers*, die noch unter Ludwig XIV. präzise festgesetzt waren, auf Grund des privaten Lebensstils Ludwigs XV. irregulär abgehalten wurden. Am 26. Februar 1743 etwa fand das *Coucher* um 8 Uhr morgens, das *Lever* um 5 Uhr Nachmittags statt (Viguierie 1987, S. 25); siehe hierzu auch: Simone Bertière, *Les reines de France au temps de Bourbons. La reine et la favorite*, Paris, 2000, S. 223-232.

¹⁰¹⁷ Zur Benennung Ludwigs XV. als „Roi Bien-Aimé“ siehe den Aufsatz von Andreas Köstler: Nach Köstler war die Beliebtheit des Königs ein „passives Herrscher-Image“ mit Auswirkungen: „Geht von einem Gerechten oder Großen die Handlungsenergie aus, um sich in seinen Taten zu manifestieren, so kann sie bei einem Beliebten nur münden. Beliebt sein ist also eine strukturell andersartige Herrscherqualität, ein Epitheton, das mit einer gewissen Automatik den Argumentationsstrang bei Herrscherdarstellungen umkehrt.“ (Andreas Köstler, *Das Lächeln des Bien-Aimé. Zur Zivilisierung des Herrscherbildes unter Ludwig XV.*, in: Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hg.), *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Köln [u.a.], 1998, S. 204). Diese Entwicklung zeige sich auch in den Bildnissen, in denen der König lächelnd dargestellt wurde. Damit verlor, so Köstler, Ludwig XV. „die Hermeneutik repräsentativer Öffentlichkeit, die seine Vorgänger noch recht sicher umgeben hatte. Der stabile Unterbau aus Mythologie, Allegorie oder Historie, der ihnen in seiner ausschließlichen Bezogenheit auf den Monarchen bequemen Grund geboten hatte, war bössartigerweise von anderer Seite für andere Ziele requiriert worden. Er mußte, wollte er den Kontakt mit der Umwelt nicht zur Gänze verlieren, [...] nun selbst die Verbindung nach außen herstellen, was nicht ohne beschämende Eingriffe in die Unnahbarkeit seiner Existenz abging.“ Reduziert auf eine „bloße Galionsfigur einer Gesellschaft [...], die schon längst nur mehr über sich selbst reden wollte,“ machte der Monarch lächelnd „buchstäblich gute Miene zum bösen Spiel“ (a.a.O., S. 211). Diese Lächeln, das häufig in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen ist, sei ein Ausdruck der „zivilisatorische[n] Verfeinerung“ des frz. Adels, das sich in dieser Form auch nur an den Adel selbst richtete (a.a.O., S. 211-213).

¹⁰¹⁸ Der Graben zwischen der offiziellen Darstellung des Monarchen und der öffentlichen Meinung wird deutlich bei der Aufstellung des Reiterstandbildes Ludwigs XV. nach dem siebenjährigen Krieg in Paris; siehe hierzu ausführlich: Stephen Rombouts, *Art as Propaganda in Eighteenth-Century France: The Paradox of Edme Boucharдон’s Louis XV.*, in: *ECS*, Bd. 27, Nr. 2, 1993-1994, S. 255-282; zum Staatsporträt u.a.: David Beurain, *Les portraits de Louis XV par Jean-Baptiste Vanloo: genèse et chronologie*, in: *ZfK*, Bd. 68, Nr. 1, 2005, S. 61-70; siehe zur Darstellung Ludwigs XV. in der Druckgrafik und in Bezug auf politisch-religiöse Themen: Pierre Wachenheim, *L’image de Louis XV à travers l’estampe séditieuse et satirique*, in: Daniel Rabreau (Hg.), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l’Ancien Régime (XVII^e et XVIII^e siècles)*, *Annales du Centre Ledoux*, Bd. 2, Bordeaux, 1998, S. 87- 102. Aus der zahlreichen Literatur zur Krise der Darstellung des Königs, die bereits im 17. Jahrhundert beginnt, sei am Beispiel des Porträts hier auf Peter Burke verwiesen: Peter Burke, *La fin des mythologies royales*, in: Allan Ellenius (Hg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, 1998, S. 275-286.

Mais elle distend le lien entre l'intime et la représentation qui fait le propre de la société de cour [...].“¹⁰¹⁹ Die Frage stellt sich, an wen sich der König letztendlich mit den Bildprogrammen in seinen Privaträumen richtete und wem er sich verpflichtet fühlte?¹⁰²⁰

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist im Zuge der Aufklärung eine Umwertung einst positiver gesellschaftlich-elitärer Werte und Tätigkeiten zu beobachten, die einhergeht mit einer generellen Neubewertung der Helden der *gens du monde*. Die Reduzierung der Jagd auf ihre mondänen Aspekte wie Galanterie und Libertinage sollte dazu führen, daß die Jagd als Privileg der im Luxus schwelgenden, herrschenden Schichten schließlich als Negativwert herangezogen wurde, um den *Petit-Maitre* als skrupellosen und vergnügungssüchtigen und tugendlosen Antihelden zu verurteilen.¹⁰²¹ So dient der jagende Aristokrat schließlich Beaumarchais in „Le Mariage de Figaro: La folle journée“ (1778) zur beißenden Anklage überkommener adeliger Vorrechte.¹⁰²²

Als Teilaspekt der Herrscherikonographie Ludwigs XV. sind die Begriffe Galanterie und Libertinage bislang von der Kunsthistorie nicht beachtet worden, wengleich sie naturgemäß in den historischen Studien und der Anekdoten- und Romanliteratur zahlreich vertreten sind. Am Beispiel der *Soupers du Roi* kann diese Entwicklung verdeutlicht werden. In der zeitgenössischen Literatur findet sich der Topos

¹⁰¹⁹ Salvadori 1996, S. 235-236.

¹⁰²⁰ Die Entwicklung einer bürgerlichen, kritischen Öffentlichkeit wurde zuerst bei Jürgen Habermas („Strukturwandel der Öffentlichkeit“, 1962) und bei Reinhart Kosellek („Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt“, 1959) diskutiert; zur Entwicklung von Intimität und des Privaten: Philippe Ariès und Roger Chartier (Hg.), *Histoire de la vie privée*, 5 Bde, Paris, 1985-1987, Bd. 3 („Renaissance – Lumières“). Siehe hierzu u.a. Dena Goodman, *Public Sphere and Private Life: Towards a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime*, in: *History and Theory*, Nr. 31, 1992, S. 1-20, wonach man die Unterschiede zwischen den beiden Konzepten – Öffentlichkeit und Privatsphäre – nicht aufrecht halten dürfe. Zur Frage von „öffentlich“ und „privat“ siehe auch den Aufsatz von John Brewer: Nach Brewer kam es im 18. Jahrhundert zu einer „remarkable interpenetration of public and private in this period“; die „public sphere“ im Sinne Habermas' sei zu einem gewissen Grad bereits eine Geisel der Öffentlichkeit gewesen (vgl. John Brewer, *This, that and the other: Public, Social and Private in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: Dario Castiglione und Lesley Sharpe, *Shifting the Boundaries. Transformation of the Language of Public and Private in the Eighteenth Century*, Exeter, 1995, S. 17-19). Siehe auch die zahlreichen Aufsätze bei Hans-Wolf-Jäger (Hg.), „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert, Göttingen, 1997, die für den deutschen Raum die Fragen nach „Absolutismus und Öffentlichkeit“ (Johannes Kunisch, a.a.O., S. 33-49) oder „Kunst und Öffentlichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (Astrid Grieger, a.a.O., S. 117-135) untersuchen.

¹⁰²¹ Louis-Charles Fougeret de Montbron kennzeichnet in seinem erotischen Roman „Le Canapé couleur de feu, histoire galante“ (1741) den Chevalier als passionierten Jäger und unterstreicht damit den hohen gesellschaftlichen Stand und finanzielle Möglichkeiten: „Je n'avais de passe-temps jadis que la chasse; [...] le seul amusement que j'eusse au monde, je savais le varier.“ (Fougeret de Montbron 1967, S. 20).

¹⁰²² Der Comte Almaviva trägt nicht nur in den ersten beiden Akten des Stückes Jagdkleidung und geht morgens mit seiner Hundemeute auf die Jagd, was ihn als hohen Adligen ausweist, sondern es kennzeichnet ihn auch als Jäger in Fragen der Galanterie. Siehe hierzu die Interpretation des Jagdtopos im Stück von Beaumarchais als Metapher unter anderem für die sexuellen Beziehungen der einzelnen Personen zueinander bei: Elisabeth Lavezzi, *Métaphore et modèle de la chasse dans La Folle journée*, in: Philip Robinson (Hg.), *Beaumarchais: homme de lettres, homme de société*, Oxford [u.a.], 2000, S. 267-280. Siehe generell zu den Jagdprivilegien den Beitrag „CHASSE, (Jurisprud.)“ in: Diderot/d'Alembert 1751-1781, Bd. 3 (1753), S. 225-228, der in das Thema im Sinne der Aufklärung einleitet: „[...] suivant le droit naturel, la chasse étoit libre à tous les hommes. C'est un des plus anciens moyens d'acquérir suivant le droit naturel. [...] Le droit civil de chaque nation apporta quelques restrictions à cette liberté.“

des *Soupers* stets in enger Verbindung von kulinarischen Freuden und von Sinnlichkeit, Galanterie und Wollust dargestellt. Dies gilt vor allem für die französische Romanliteratur des 18. Jahrhunderts, und hier vor allem das erotisch-pornographische Schrifttum, in denen Libertinage und *débauche* wie diese *Soupers* mit dem zügellosen mondänen Verhalten einer die Langweile flüchtenden Aristokratie verbunden sind. Julien Offray de La Mettrie stellt in „L'art de jouir“ (1751) das *Souper* als das – neben den Freuden des Theaters und der Liebe – wohl erregendste *plaisir* des Sinnenfreundes dar: „Le plaisir de la table succède à celui des spectacles. Le voluptueux fait choisir ses convives; il veut qu'ils soient, comme lui, sensuels, délicats, aimables, et plutôt gais, plaisants, que spirituels. Il écarte tout fâcheux conteur, tout ennuyeux érudit. Surtout point de beaux esprits; ils aiment plus briller qu'à rire. Des bons mots, des saillies, quelques étincelles (l'esprit a sa mousse comme le Champagne), mais plus encore de joie; et le goût du plaisir pétille dans tous les yeux, comme le vin dans la fougère. Le gourmand gonflé, hors d'haleine dès le premier service, semblable au cygne de La Fontaine, est bientôt sans désirs. Le voluptueux goûte de tous les mets, mais il en prend peu, il se ménage, il veut profiter de tout. Comus est son cuisinier, et la fine Vénus a bien ses raisons pour fournir ses ingrédients. Les autres sablent le Champagne; il le boit, le boit à long traits, comme toutes les voluptés. Vous sentez qu'il préfère à tous ces charmants tête-à-tête, où, les coudes sur la table, les jambes entrelacés dans celles de sa maîtresse, les yeux sont le plus faible interprète du langage du cœur. Versez, Iris, versez à plein verre. [...]“¹⁰²³ Eine vergleichsweise „romanhafte“ Sichtweise, insofern sie nicht von zeitgenössischen Berichten über mondäne *Soupers*-Praktiken innerhalb der Elite angeregt wurde, wurde im 18. Jahrhundert auch für die Berichte über die *Soupers du Roi* übernommen. In den im frühen 20. Jahrhundert herausgegebenen „Anecdotes curieuses de la cour de France sous le règne de Louis XV“ (1905) von François-Vincent Toussaint werden Bacchus und Venus gleichermaßen herangezogen, um die galant-libertine Stimmung in den Privatgemächern des Herrschers zu skizzieren: „Ces réduits, appelés les Petits appartements, sont l'ouvrage de Louis XV. [...] Tout est galamment et commodément distribué. C'est un petit Temple où l'on célèbre fréquemment des fêtes nocturnes de Bacchus et de Vénus. Le Roy en est le Grand-Prêtre, et la Favorite

¹⁰²³ La Mettrie 1995, S. 52-53; siehe auch Quoy-Bodin 1988, S. 110: „Valetín-Philippe Bertin du Rocheret, président de l'Élection d'Épernay et Grand-Voyer de la ville [...] semble bien être une des figures importantes du libertinage « doux » des années 1730-1740. [...] Nul plus que lui ne contribua à associer champagne et libertinage. Il envoie des caisses entières à ses amis en mal d'aphrodisiaques pour leurs « parties fines » et met tout cela très bien en vers et en musique. „Non, sottés gens ne boivent pas / De cette sève délectable / L'Ame et l'Amour de nos repas / Aussi bienfaisante qu'aimable: / De ce vin blanc, délicieux, / Qui désarme la plus sévère / [refrain] Qui pétille dans vos beaux jeux / Mieux qu'il ne brille dans mon verre.“ (die betreffenden Verse, hier zitiert nach Quoy-Bodin, entstammen dem Original aus der Bibliothek Châlons-sur-Marne (Ms. 125 f° 324)).

la Grande-Prêtresse. Le reste de la troupe sacrée est composée des Femmes aimables et de Courtisans galans, dignes d'être initié à ces mystères. Là, par quantité de libations les plus exquises et par différents hymnes à la gloire de Bacchus, on tâche de se le rendre favorable auprès de la déesse de Cythère, à laquelle ensuite on fait de temps en temps de précieuses offrandes. Les libations se font avec les vins le plus rares; les mets les plus recherchés sont les victimes.¹⁰²⁴

Daß François-Vincent Toussaint in den „Anecdotes curieuses“ die nur wenigen zugänglichen *Soupers* schließlich als geheimnisvolle Zusammenkünfte („mystères“) bezeichnet, verdeutlicht auch die gefühlsmäßige Kluft, die sich mittlerweile zwischen einer „ausgesperrten“ Öffentlichkeit und einem Herrscher, der als Privatmann auftrat, aufgetan hatte. Die Unzugänglichkeit dieser *Soupers* hatte in einer breiteren Öffentlichkeit dazu geführt, daß sie – vergleichbar den galanten *Soupers* in der Romanliteratur – als Synonym für hemmungslose Libertinage und Wollust verstanden wurden. Die nach vielen Quellen die Grundstimmung dieser *Soupers* kennzeichnende *Libertinage* war in den Gemälden für den König allerdings nur am Rande thematisiert, etwa wenn sich der Hund in der „Halte de chasse“ (1737) von Carle Vanloo <Abb. 144> die Genitalien leckt und nun auch für die elegante Jagdgesellschaft im und vor dem Bild den sinnlich-sexuellen Reiz dieser Zusammenkünfte verdeutlicht.¹⁰²⁵ Dennoch werden die königlichen Jagdessen – etwa bei Toussaint in einer gefährlichen Vermischung von Fiktion und Realität – als sinnlich-ausschweifende Orgien beschrieben; die Diskrepanz von fiktiven Berichten dieser Art und der Aufrechterhaltung eines traditionellen Bildes höfisch-aristokratischer Galanterie, wie sie in den *tableaux de mode* in Versailles und Fontainebleau zum Ausdruck kommen, vergrößerte sich zunehmend. Ein Mißverhältnis, das sich auch zwischen dem offiziellen Bild des Königs und seinem privaten Leben auftrat.

Als Mitglied der mondänen *gens du monde*, als Privatmann, der nur noch galant-libertiner *homme du monde* und nicht mehr, wie noch sein Vorgänger, „le plus honnête

¹⁰²⁴ François-Vincent Toussaint, *Anecdotes curieuses de la cour de France sous le règne de Louis XV; publ. pour la première fois avec une notice et des annot., par Paul Fould*, 2 Bde. Paris, 1905, Bd. 2, S. 70; siehe auch Lever 2001, S. 62-63. Aus der Vielzahl an Romanen, die sich auf das Liebesleben Ludwigs XV. beziehen, sei an dieser Stelle auf „Les Amours de Zeokinizul, roi des Kofirains. Ouvrage traduit de l'Arabe du voyageur Krinelbol“ verwiesen, der Crébillon dem Jüngeren zugeschrieben wird und in Amsterdam im Jahre 1746 herausgegeben wurde. Siehe zu dieser Thematik auch Engels 2003, S. 104-106. Desweiteren kann auf Diderots Roman „Les Bijoux indiscrets“ (1748) verwiesen werden, in dem der Autor Ludwig XV. (Mangagul) und Madame de Pompadour (Mirzoza) in den Kongo versetzt (vgl. Raymond Trousson, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, Paris, 2005, S. 112-120). In den anonym publizierten „Aufdeckungsromanen“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird teilweise das Bild eines vergnügungssüchtigen Königs beschrieben, der von seinen Mätressen ausgenommen wird: Hierzu ausführlich Engels 2000, S. 131-154 („5. Enthüllungen – Königsbilder in der Untergrundliteratur“), vor allem a.a.O., S. 142-144. Eine vergleichbar libertine und inoffizielle Literatur zum außerhelichen Liebesleben des Königs gab es bereits für Ludwig XIV., siehe hierzu: Engels 2003, S. 101-103.

¹⁰²⁵ Vgl. Le Coat 1980, S. 51.

homme du monde“ sein wollte, verlor der König seine Unnahbarkeit.¹⁰²⁶ Die Bildprogramme in Versailles und Fontainebleau verdeutlichen mit der Akzeptanz mondäner Werte die Einbindung des Königs in die urbane Elite, die dazu führte, daß sich der König in die Nähe der angreifbaren Finanziers und *Fermiers Généraux* brachte. Dies kann als Baustein im Prozeß der „Entsakralisierung der Monarchie“ aufgefaßt werden.¹⁰²⁷ Als *Roi Petit-Maître* geriet er in den Sog der Umdeutung gesellschaftlicher Ideale wie demjenigen des *honnête homme*, der in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vom christlich-moralischen Tugendmodell zum ausschweifenden und von der Aufklärung und Kirche verachteten Libertin mutierte.¹⁰²⁸ Er wurde – gleichsam wie die *Petits-Maîtres*, die

¹⁰²⁶ Zu diesem Begriff: Engels 1999, S. 36.

¹⁰²⁷ Die Geschichtswissenschaften haben zur Begründung der Französischen Revolution hier den Begriff der „Entsakralisierung der Monarchie“ eingeführt. Einen guten Überblick über die Literatur zum Sakralkönigtum bietet Jens Ivo Engels, *Das „Wesen“ der Monarchie? Kritische Anmerkungen zum „Sakralkönigtum“ in der Geschichtswissenschaft*, in: *Majestas*, Nr. 7, 1999, S. 3-39; siehe auch zum Thema, ausgehend von Marc Blochs („Les rois thaumaturges“, 1924): Jens Ivo Engels, *Denigrier, esperer, assumer la réalité. Le roi de France perçu par ses sujets, 1680-1750*, in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Bd. 50, Nr. 3, 2003, S. 96, Anm. 2; zur Idee der „Entsakralisierung der Monarchie“, die sich je nach Standpunkt im 17. oder aber erst mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert durchgesetzt, und – nach dem Bruch des fast mystischen Verhältnisses von gesalbtem Fürsten und Volk – schließlich zur Französischen Revolution und Abschaffung der Monarchie geführt hatte, siehe u.a.: Roger Chartier, *Die kulturellen Ursprünge des Französischen Revolution*, Paris, 1995, S. 141-160 („Die Entsakralisierung der Monarchie“), der hier keine exakten Begründungsgibt, sondern zusammenfassend erklärt, daß „[a]n irgendeinem Punkt im 18. Jahrhundert [...] im Verhältnis der Franzosen zur Darstellung der königlichen Person die Ungläubigkeit über die Leichtgläubigkeit triumphiert, und die Verwegenheit [...] sich gegenüber der Schüchternheit durchgesetzt [hat].“ (a.a.O., S. 160). Zur Frage der Sakralität der königlichen Person siehe auch Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'Impossible sacralité des souverains français. XV^e – XVIII^e siècle*, Paris, 2000; siehe dagegen J.I. Engels, wonach es diese Sakralität im Bewußtsein des Volkes nicht gegeben hat beziehungsweise sie zumindest keine herausragende Rolle im öffentlichen und privaten Diskurs über den Monarchen spielte: „Il n'y a pas de preuve que la fonction thaumaturge ait joué un rôle exceptionnel dans la perception du roi et pour la construction de son image au dehors du discours officiel.“ Engels Analyse bezieht sich allerdings auf einen frühen Zeitraum, die Jahre bis zur Revolution läßt er dabei außer acht (vgl. Engels 2003, S. 124; siehe auch Engels 2000, S. 268-269 („Faszination statt „Sakralität“)). Vergleiche Krause 1997, S. 144.

¹⁰²⁸ Zur Anwendung der Begriffe Libertin oder auch *Petit-Maître* auf den Hof und den Herrscher: Delon 1992, S. 13: „Die Verhaltensweisen des Regenten sowie Ludwigs XV., die zunächst von der Aristokratie imitiert wurden, bevor sie sich weiter verbreiteten, führten eine neue Serie von Äquivalenten in die Sprache ein: Roué / Débauché / Libertin / Petit-maître. Saint-Simon weist darauf hin, wieviel Zeit der Regent „en famille et en amusements, ou en débauche“ verlor. Seine „compagnons de débauche“ wurden „des roués“ genannt, daß heißt, sie hatten 'die Marter des Rades' verdient.“ Die Tatsache, daß sich Ludwig XV. in den Hoftheatern zusätzlich zu seiner zentralen Königsloge kleine Privatlogen einbauen ließ, unterstreicht die mögliche Anwendung des Begriffes *Petit-Maître* auf Ludwig XV. (vgl. Vincent Droguet, *La salle et son histoire, de la „Grande salle neuve“ à l'Ancienne Comédie*, in: ders. u. Marc-Henri Jordan [Hg.], *Théâtre de cour: les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Fontainebleau, Paris, 2005, S. 42). Wie J. I. Engels hat aufzeigen können, beschäftigen sich in der Zeit von 1680 bis 1750 ca. 20 Prozent aller volkstümlichen Lieder und Verse über den König mit dessen Liebes- und Sexualleben; 40 Prozent mit seiner Funktion als Chef der Regierung und nur 15 Prozent mit seiner Funktion als Heerführer (vgl. Engels 2003, S. 112). Dies zeigt, daß das Bild vom König als Galan und Libertin einen vergleichsweise großen Raum im allgemeinen Bewußtsein einnahm. Die eigentliche Verbreitung mondäner Ideale erfolgte in der galant-erotischen Druckgrafik oder in der heimlichen Romanproduktion, den sogenannten „romans à clefs“, die hauptsächlich zu einer „Entsakralisierung der Monarchie“ beigetragen haben. Einen Einblick in die Verbreitung von Pamphleten und Büchern über Ludwig XV. als Galan und Libertin gibt Robert Darnton, *Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France*, in: *Representations*, Nr. 87, Sommer, 2004, S. 102-124; vgl. dagegen Engels 1999, S. 36, der hierin nicht eine zentrale Begründung für die „Desakralisierung“ des Königtums sehen möchte. Diesbezüglich kann auch der Aufsatz von Jean-Pierre Guicciardi angeführt werden, in dem der Autor vermutet, die öffentlich ausgelebte Libertinage des Königs hätte das Ansehen der Monarchie beim Volk unterminiert, was unter anderem zur Revolution geführt hätte

wollüstigen *Abbés* und die koketten Frauen – angreifbar, etwa wenn Diderot die Rezeption der Gemälde François Bouchers, dem *premier peintre du Roi*, einzig in diesem moralisch verwerflichen Milieu ansiedelt: „[Boucher] est fait pour tourner la tête à deux sortes de gens; son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées; sa débauche, doivent captiver les petits-mâîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étranger au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l’art; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l’éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l’épigramme de Boucher.“¹⁰²⁹ Ludwig XV., und mit ihm ein Großteil der aristokratisch geprägten Elite, fühlte sich einzig den Idealen seiner Jugend wie der Galanterie, der Frivolität und der Libertinage verpflichtet, die sich in den 1720er bis 1740er unbelastet von religiösem Eifer und aufklärerischem Gedankengut am Hofe und im elitären urbanen Milieu in Paris durchgesetzt hatten. Den Paradigemenwechsel von der ersten zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – von den uneingeschränkten *plaisirs* zur Sittlichkeit – konnten und wollten weder der König und sein Adel, noch das ihnen nacheifernde Bürgertum vollziehen. Einzig der „douceur de vivre“ im Sinne Talleyrands verhaftet, von der das *tableau de mode* die wohl trefflichste Verbildlichung ist, führte dies in der Folge zu den bekannten Konsequenzen.

(Jean-Pierre Guicciardi, *Between the Licit and the Illicit: the Sexuality of the King*, in: *Eighteenth-Century Life*, Bd. 9, Nr. 3, 1985, S. 88-97; ferner: Lisa Jane Graham, *If the King only knew. Seditious Speech in the Reign of Louis XV.*, Charlottesville [u.a.], 2000). Diese Entwicklung schreitet im 18. Jahrhundert weiter voran, vor allem wenn es um das Liebesleben der Königin Marie-Antoinette geht (vgl. u.a. Chantal Thomas, *La reine scélérate: Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, 2003).

¹⁰²⁹ Diderot 1998, S. 119-120.

V. Schlußbemerkung

Das *tableau de mode* – eine Neuerung der 1720er Jahre – ist der erste Bildtypus, der in Frankreich die in der zeitgenössischen Literatur deutlich zu Tage tretende Selbstbespiegelung im mondänen Pariser Milieu für die Gattung Malerei in Besitz nimmt. Dem Modegemälde gelang es, das Besondere des französischen *savoir-vivre* einzufangen, das noch Bouhours im 17. Jahrhundert mit seinem „je-ne-sais-quoi“ kaum in Worte zu fassen vermochte. Präziser und realitätsorientierter als die zeitlich vorangehenden *fêtes galantes*, die ihrerseits eng der Komödien- und Theaterproduktion des frühen 18. Jahrhunderts verbunden waren, ja ohne sie kaum denkbar gewesen wären, ist auch das Modegemälde heute nur in bezug auf die Literatur der Zeit in allen Aspekten verständlich. Für die Roman- und Komödienliteratur konnte ab dem späten 17. Jahrhundert eine Hinwendung zu einem Mehr an „Realität“ in der Beschreibung von aristokratischer Lebenswirklichkeit konstatiert werden. Daß diese „Lebenswirklichkeit“ schon von Beginn an einen auf die gesellschaftlichen Ideale von *honnêteté*, Galanterie und Libertinage reduzierten Ausschnitt aufwies, wurde ebenfalls deutlich. Ebenso konnte aufgezeigt werden, daß sich dieser „Ausschnitt“ im Laufe der Jahrzehnte unter den Vorzeichen sich wandelnder Regeln der *bienséance* veränderte. Die zunehmende und explizite Einführung von Themen aus den Bereichen Sexualität und Libertinage in die Literatur ist der beredte Beweis dafür, daß die dem *plaisir* frönende, urbane Gesellschaft der *Régence* die Negierung von Moral und Kirche zum Seinszweck erhob. Dabei wurden überkommene Regeln des Anstandes entkräftet.

Dieser Wandel konnte exemplarisch am Beispiel des aus der Renaissance überkommenen, höfisch-intellektuellen Ideals des *honnête homme* nachgezeichnet werden, das schon im 17. Jahrhundert von zwei gegensätzlichen Fraktionen innerhalb der gesellschaftlichen Elite für eigene Zwecke beansprucht wurde. Den vornehmlich christlich-moralischen Grundsätzen genügenden *honnêtes hommes* entgegengesetzt waren die mondänen *gens du monde*, die von einem auf seinen ständisch verbrieften Vorrechten (Luxuskonsum und *oisiveté*) beharrenden Adel kultiviert wurden. Es ist diese „verkürzte“ Auffassung von *honnêteté*, die in letzteren zum Ausdruck gelangt, die zunehmend das literarische Bild der französischen Aristokratie prägte, eine Entwicklung, die eng an das Auftreten eines Mehr an Realismen auch im Genregemälde anzubinden ist. Das vermehrte Aufkommen von Motiven in Roman und Theater, die sich an der aristokratischen Lebenswirklichkeit orientierten, erweckte beim zeitgenössischen mondänen Rezipienten den Wunsch nach einer adäquaten Verbildlichung im *tableau de mode*.

Text und Bild bilden allerdings nicht dieselbe Wirklichkeit ab, sondern nähern sich dieser auf eine unterschiedliche, jeweils medienspezifische Art und Weise. Gibt man für die Entstehungszeit des Modegemäldes das zeitliche Primat dem Text, so verkehrt sich in der Folge das zu Anfang noch eindeutige Verhältnis. Die Tatsache, daß im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Titel bis zur Beschreibung von Räumen der Handlung ein Mehr an Informationen auch im Sinne einer Wiedergabe der „Realität“ festzustellen ist, verdeutlicht die zunehmende Annäherung beider Gattungen, was die dargestellten Motive und Darstellungsweisen betrifft. In der Untersuchung der Genremalerei wird die Beachtung dieses nun reziproken Verhältnisses von Bild und Text gerade für die noch ausstehende Untersuchung der aristokratischen *tableaux de mode* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wichtig. Keineswegs soll hier jedoch eine monokausale Erklärung für das Phänomen „Modegemälde“ aufgezeigt werden; die *tableaux de mode* sind gleichermaßen durch die Bildtradition anderer Medien, etwa der Druckgrafik (*gravures de mode*), wie auch anderer Untergattungen der Genremalerei (*fêtes galantes*) geprägt. Das Modegemälde als Sammlungsobjekt war dabei sicherlich auch durch die Begierde zeitgenössischer Sammler nach hohen holländischen Genregemälden inspiriert, was sich an formalen und kompositorischen Kriterien festmachen läßt. Dem *tableau de mode* gelingt es allerdings als erste Bildgattung, höfisch-aristokratische Verhaltensnormen wie Galanterie und Libertinage als mondäne „*exempla virtutis*“ einer urban-elitären Gesellschaft zu verbildlichen.

Den Schritt von einer rein literarischen zu einer malerischen Auseinandersetzung mit den eigenen Lebensumständen zu vollziehen, war dabei kein einfaches Unterfangen. Der zeitgenössische, vornehmlich aristokratische (oder zumindest dem aristokratischen Vorbild verhaftete) Rezipient war nicht nur wählerisch in Bezug auf die Themenwahl. Das Modegemälde lieferte – wie auch die Roman- und Komödienliteratur – vertraute Szenarien und ein bekanntes wie beliebtes Bildpersonal. Der *Abbé*, der *Petit-Maître* und die *Coquette* waren allerdings nicht nur Theater- oder Romanfiguren, sondern der Realität entnommen: In ihnen kulminierte der Seinszweck einer freizügig-frivolen Gesellschaft, und an ihnen reiben sich diejenigen, die dem aristokratischen Lebensentwurf feindlich gegenüber standen. Daß die eigene Lebenskonzeption auf dem Rücken einer großen, anonymen Masse ausgetragen wurde, war entweder nicht ins Bewußtsein der Elite gedrungen oder wurde – nonchalant – verdrängt. Darüber hinaus erwartete man Respekt, ja Bewunderung für die Beherrschung feiner Sitten und exquisiter *sociabilité*. Den ständischen Vorrechten und der damit verbundenen Macht entsprechend wurde der Aristokratie in der Komödie eine eigene Darstellungsform eingeräumt, die zwar erheitern durfte, dabei jedoch dessen

Würde und „Stand“ wahrte. Solange aristokratisches *savoir-vivre*, etwa im *tableau de mode*, einzig für ein elitäres Umfeld gedacht und intern konsumiert wurde, hatte der Adel nichts zu befürchten. Hier gehörten im übrigen Selbstironie im Sinne aristokratischer *raillerie* und *persiflage* zum guten Ton – anderen Nationen wollte man eine amüsiert-kritische Sicht auf sich selbst nicht zugestehen. Hogarths satirische Inszenierungen französischer Modelle konnten vor diesem Hintergrund und in einem Land, in dem der Adel und das ihm nacheifernde, finanzkräftige Bürgertum großen Einfluß auf den Werdegang von Künstlern und ihre Werke nahmen, nicht erfolgreich sein. Entscheidend war für das *tableau de mode*, daß es eine ästhetische Konzeption einer Lebenswirklichkeit darbot, die den Geschmacksvorstellungen der Elite entsprach. Es ging nicht darum, die „Alltäglichkeit“ abzubilden, sondern einen Ausschnitt, der die Auffassungen von der eigenen Herrlichkeit bestätigte. Dabei war eine simple Übertragung der Realität in die Malerei als „zu gewöhnlich“ ausgeschlossen; der Rezipient des Modegemäldes war auch in Kunstfragen blasiert und wollte auf intelligente Weise amüsiert werden. Dies gelang einerseits dadurch, daß die Bildgegenstände der Natur entsprachen, sie also möglichst lebensnah abgebildet werden, was dem Betrachter die Identifizierung mit dem Bildsujet erleichterte (oder suggerierte).¹⁰³⁰ Andererseits boten die Übernahme von Erzähl- und Zeitstrukturen der Literatur und die Übertragung von Kompositionsschemata der Historienmalerei in das *tableau de mode* ausreichend Anlaß für eine ästhetisch und intellektuell hochstehende Auseinandersetzung mit den eigenen Lebensumständen.

Mit dem *tableau de mode* wurde für die Elite ein Kunsttypus entwickelt, der „verlässlich die verfeinerten Empfindungen [dieser] exklusiven Klasse“ ansprach.¹⁰³¹ Damit versicherten sich in wirtschaftlich unwirtschaftlichen Zeiten die Künstler einer privaten Kundschaft, deren Wünsche es zu erfüllen und deren Vorstellungen, die hauptsächlich auf das Vergnügen ausgerichtet waren, es zu entsprechen galt. Während die Verfechter der Komödie sich in eine Verteidigungshaltung begeben hatten, um den schwerwiegenden Vorwurf an diese Kunstform, reines Vergnügen ohne moralischen Anspruch zu sein, zu entkräften oder zumindest abzumildern, war die Situation für das Modegemälde weitaus günstiger. Denn das *tableau de mode* entwickelte sich zunächst in einem kunsttheoretisch wie auch kunstkritisch „leeren Raum“: Erst mit dem Beginn eines generellen Diskurses über die (nun) sittenbildenden Aufgaben von Kunst ab den späten 1740er Jahren wandelte sich auch die Sichtweise auf das Modegemälde. Dieses war noch in den 1720er bis 1740er Jahren pures Vergnügen ohne Beachtung moralischer Kategorien, und als solches auch

¹⁰³⁰ Vgl. Tomars 1978, S. 208.

¹⁰³¹ Read 1956, S. 80-81 („Kunst für die Elite“).

innerhalb des Umfeldes der königlichen *Académie royale de peinture et de sculpture* möglich. Rezipiert in dem exklusiven Zirkel der urbanen Elite, die für die Bewertung die eigenen, aristokratischen Maßstäbe ansetzte, wurde dem Modegemälde einzig in dem Blick von Außen eine moralisierende Folie vorgelegt, die die Sichtweise auf die Themen des *tableau de mode* und mithin das bei ihrer Betrachtung empfundene Vergnügen trüben konnte. Ausgeschlossen blieben die Teile des Bürgertums und des Adels, die finanziell und ständisch so eingeschränkt waren, daß ihnen die Teilhabe an Luxus und *mondanité* verwehrt blieben, sowie all diejenigen, die andere Ideale als Galanterie und Libertinage ihr eigen nannten. Die Figuren und Handlungen des *tableau de mode* können also – je nach Betrachterstandpunkt – entweder moralisierend oder abseits aller moralischen Wertevorstellungen gelesen werden, wobei die originäre Sichtweise im Milieu der elitären Erstrezipienten sehr wahrscheinlich nicht „tugendhaft“ war. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sah man sich gezwungen, diese lockere Moral als „Zeitgeist“ zu verteidigen. Deutlich wird dies in der „Avertissement de l’Éditeur“, die den *œuvres badines* des Comte de Caylus Ende der 1780er Jahre vorangestellt waren: „C’est ici le produit du délassement d’une société de gens de lettres, qu’il faut bien se garder de juger avec sévérité [...]. Nous pensons que les gens sages recevront avec plaisir ces agréables productions du loisir & de la gaieté, & qu’ils les recevront, sans leur donner plus d’importance qu’il ne faut; mais aussi sans y appliquer une critique déplacée. Le livre ne leur tombera pas des mains dès la quatrième page, & ils n’auront pas honte de sourire aux saillies dont toutes ces facéties sont remplies. Les tableaux présentés dans ce divers ouvrages ne sont pas nobles à la vérité, mais ils n’en sont pas moins faits pour plaire; ce sont des scènes bourgeoises, des aventures comiques, des caractères plaisamment chargés; en un mot, c’est une suite des mœurs du peuple, de ses vices, de ses ridicules & de ses divertissements.“¹⁰³² Inwiefern diese neue Moral sich auf das Modegemälde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auswirkte, ist eine Frage, die es für die Entwicklung des Modegemäldes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch zu stellen gilt.

Nur in Ansätzen wurde bei dieser Arbeit auf die französische Porträtmalerei verwiesen, deren auch zahlenmäßiger Bedeutungszuwachs in vielen zeitgenössischen Quellen beschrieben wird. Interessant zu beobachten wäre, inwieweit einzelne Motive aus der Genremalerei in die Porträtmalerei einfließen, und in welchem Maße diese Motive von einzelnen „Schichten“ oder „Gruppen“ innerhalb der urbanen Elite zu Repräsentationszwecken genutzt wurden. Denn wie fließend und gleichzeitig starr die Grenzen der ständischen Ordnung bezüglich des Gebrauches äußerlicher Statussymbole

¹⁰³² Caylus 1786-1787, Bd. 10, 1787, S. i-ii; siehe auch Pierre Testud, in: Caylus 1993, S. 10-11.

auf dem gesellschaftlichen Niveau der Pariser Elite waren, wird gerade in der Porträtmalerei der Zeit deutlich. Der Promotion von Moden – hier dem Genuß von Kulturgetränken – im Modestich und im *tableau de mode* <Abb. 4> und der Übernahme und Umdeutung im Porträt waren zeitlich und motivisch Grenzen gesetzt. Was im anonymen Genregemälde erlaubt war und auch von der Hocharistokratie zu Repräsentationszwecken genutzt wurde, erfuhr keineswegs eine Übertragung auf alle Bereiche der Porträtmalerei. Die mit ihrem Entstehungsjahr 1723 frühe, jedoch hochaktuelle (Selbst-)Darstellung eines Mitgliedes der *noblesse de robe* – hier am Beispiel des Porträts der „Marie du Soul de Beaujour“ (1723) <Abb. 159>¹⁰³³ – war für eine französische Prinzessin von Rang zu diesem Zeitpunkt in Frankreich kaum denkbar; erst weitaus später finden in Frankreich Genremotive Eingang in die Ikonographie der herrschenden Familien.¹⁰³⁴ Wenn La Font de Saint-Yenne in seinen „Refléxions“ (1747) bezüglich der Porträtmalerei das Pariser Bürgertum vor diesem Hintergrund jedoch weiterhin als „singé éternel de la cour“ abqualifiziert und die aristokratisch motivierte Sozialkritik der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts für das 18. Jahrhundert übernimmt, so eröffnen sich hier spannungsreiche Interpretationsebenen.¹⁰³⁵ Inwiefern sich die Porträtierten dabei von Werturteilen frei machen konnten, die auch die Rezeption der Modegemälde bestimmt hatten, oder sie diese eventuell spielerisch – als Reiz (*le piquant*), Regeln der *bienséance* zu umgehen – einsetzten, ist heute noch zu bestimmen. Konnte oder wollte die sich auf einer einsamen, lauschigen Gartenbank dahingestreckte abgebildete Dame in Lancrets kleinformatigem Porträt (um 1740) <Abb. 160> der allseits dominierenden, galanten und libertinen Lesart von der Frau als Kokette entziehen?¹⁰³⁶

Diese Un- bzw. Vieldeutigkeit ist bezeichnend für eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs und die anhaltende Verunsicherung über die Gültigkeit von Normen. Denn wengleich in dieser „Umbruchsphase“ – Ludwig XIV./*Régence*/1730er Jahre – beide „Sozialmodelle“, das alte, höfisch-aristokratische und das neue, „bürgerliche“, für die Literatur und die Bildkunst relevant sind, ist gleichermaßen eine Verstärkung der eigenen Positionen auf beiden Seiten zu erkennen, die sich unter anderem auch in der Malerei der

¹⁰³³ Mme du Soul de Beaujour war die Ehefrau des *Conseiller au Parlement de Paris* Louis Le Prestre, der als Vorsitzender des Rates des Herzogs von Condé (1692-1740) einen nicht unerheblichen gesellschaftlichen Rang einnahm (vgl. Brême 1997, S. 175-177; Rave 2004, S. 124; D. Mandrella, in: Rosenberg 2005, S. 431, Nr. 149).

¹⁰³⁴ Siehe etwa Jean-Baptiste Charpentiers (1728-1806) großformatiges Gruppengemälde der Familie des Duc de Penthièvre aus dem Jahr 1768 (ohne Abb.), das allerdings durch das große Format und die bewußte Darstellung von Hoheitszeichen (die Bänder des Ordens vom Heiligen Geist) einen offiziellen, repräsentativen Charakter bewahrt.

¹⁰³⁵ La Font de Saint Yenne 2001, S. 64.

¹⁰³⁶ Siehe zu Lancrets Gemälde: Irina Kuznetsova und Elena Sharnova, *France 16th – first half 19th century painting collection*, Moskau, 2005, S. 139, Nr. 125.

Zeit manifestiert. Beispielgebend ist hier die Neubewertung und Verbildlichung von Werten wie etwa der Galanterie und der *politesse*, die als genuin französisch angesehen wurden. Deutlich wird dies vor allem auch an der Vereinnahmung dieser Ideale durch einzelne Gruppen innerhalb der ständischen Gesellschaft des *Ancien Régime*: Daß sich der schon durch die absolutistische Staatspolitik Ludwigs XIV. ins politische Abseits gedrängte französische Adel auf Werte besinnte, die in seiner Vorstellung einzig durch eine adelige Herkunft einzulösen waren, war eine Reaktion auf eine Zeit, in der das aufstrebende Finanzbürgertum zunehmend eine Teilhabe an der kulturellen Führungsposition einforderte. Das in den Geschichtswissenschaften bekannte Stichwort der „*réaction aristocratique*“ ist auch für die Kunstgeschichte ein möglicher Begriff, um die Nutzung aristokratischer Motive im *tableau de mode*, ob als Sammlerstück oder als Dekorationsmalerei, im aristokratischen Milieu zu erklären. Dem gegenüber stand die Gruppe des reichen Bürgertums und der *annoblis*, die das aristokratische Vorbild nachahmten und auf Grund ihrer Finanzkraft sogar zu übertreffen drohten. Äußerlichkeiten, Verhaltensweisen oder Moden waren, da nachahmbar oder erlernbar, keine Rückzugsmöglichkeiten für die in Bedrängnis geratene Aristokratie.

Das Modegemälde entwickelt sich vor diesem spannungsreichen sozialen Hintergrund ab den 1720er Jahren und ist dabei nicht mit Gewißheit einer der wettstreitenden Gruppen innerhalb des Mikrokosmos der Pariser Elite zuzuordnen. Voltaire hatte wohlweislich in der *Encyclopédie* (1757) den entscheidenden Schritt vollzogen, gesellschaftliche Normen und Verhaltensweisen nicht mehr allein einem einzigen Stand, sondern vielmehr dem kulturellen Wirkungskreis der urbanen Pariser Eliten zuzuordnen. Als das Ergebnis einer städtischen Kultur wird hier, unter dem Stichwort *urbanité* und in Anlehnung an die städtische Gesellschaft des antiken Roms, die Blütezeit aristokratischer *sociabilité* und Sittenverfeinerung in Frankreich definiert. Ab dem 17. Jahrhundert haben, so Voltaire, sowohl Hof- wie Stadtadel als auch das hohe Bürgertum das ihrige dazu beigetragen, daß auch noch im 18. Jahrhundert der internationale Führungsanspruch Frankreichs in Fragen des *savoir-vivre* unangetastet blieb. Es stellt sich abschließend die Frage, ob man dem *tableau de mode* allein mit dem Begriff des „Aristokratischen“ gerecht werden kann. Als sichtbares Zeichen von *goût*, eingebunden in die „künstlerischen Gewohnheiten der Elite“ und integriert in den „Zyklus der Moden“¹⁰³⁷, verbildlicht das *tableau de mode* zwar rein aristokratische Werte, die aber in dieser Form auch von Teilen des Bürgertums akzeptiert wurden. Resultat einer kompetitiven Gesellschaft im urbanen Milieu, stellt die im Sinne Voltaires verstandene *urbanité* das konstituierende Element für

¹⁰³⁷ Tomars 1978, S. 203, generell a.a.O., S. 203-207.

das Modegemälde dar. Die Zeitgenossen – Voltaire war hier sicherlich ein Vor- und Querdenker – vermieden eine eindeutige Zuweisung. Sie mußten dies, denn die Modegemälde selbst lassen die Entscheidung zwischen „la cour et la ville“ offen. Von der Forschung im Zusammenhang mit der Industrialisierung seit dem späten 18. Jahrhundert, hauptsächlich jedoch ab dem 19. Jahrhundert verwendet, verweist der Begriff „urban“ heute keineswegs mehr eindeutig auf die Beherrschung feiner Sitten, weshalb er mir für das Modegemälde wenn nicht unangebracht, so doch zumindest unklar erscheint.

Urbanité – das waren für weite Teile des Adels und des ihm nacheifernden Bürgertums Selbstgenuß und Glücksmaximierung, die ihren vortrefflichsten Ausdruck im „aristokratischen“ *tableau de mode* fanden; gefangen in der Illusion ihrer eigenen Unantastbarkeit und Unfehlbarkeit konnte die französische Aristokratie die Spätfolgen, die sich aus der Verbildlichung von Galanterie, Libertinage und Müßiggang und deren Verbreitung ergaben, aus ihrer Perspektive heraus (noch) nicht überblicken. Den Moment des Vergnügens den Werten von Ruhm und Ehre vorzuziehen, war die konvenable Devise für eine mondäne, selbstgefällige Elite bis zur Französischen Revolution:

„Un moment de plaisir vaut un siècle de gloire.“¹⁰³⁸

¹⁰³⁸ J.B. Tollot, *Sur la mort d'un serin, à M. de L.*, in: *Mercure de France*, April 1747, S. 69-70. Das Zitat ist in ein Gedicht integriert, das den Tod eines geliebten Vogels behandelt: „Que je plains votre sort, aimable & tendre oiseau! / La Parque d'un fatal ciseau / A coupé de vos jours la trame fortunée; / [...] Ah! Lorsqu'on s'aime on est heureux. / Le bonheur n'est il donc qu'au Temple de Mémoire ? / [...] Un moment de plaisir vaut un siècle de gloire. / L'homme désire en vain cette félicité / Qui des oiseaux est le partage : / Quand il croit la saisir il n'en tient que l'image ; / Ils en ont la réalité. J.B. Tollot, à Genève“ (siehe auch Weisgerber 1991, S. 73, Anm. 26).

VI. Anhang

VI.1. Abkürzungen und Siglen

a.a.O.	am angegeben Ort
AAF	Archives de l'art français
AB	The Art Bulletin
Abb.	Abbildung
AH	Art History
AN	Archives Nationales
AQ	Art Quarterly
Aufl.	Auflage
Ausstellungskat.	Ausstellungskatalog
Bd.	Band
Bde.	Bände
bes.	besonders
BM	Burlington Magazine
BnF	Bibliothèque nationale de France
BSHAF	Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français
bzw.	beziehungsweise
CD	Collection Deloynes
ders.	Derselbe
Diss	Dissertation
e.n.s.b.a.,	Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
ECS	Eighteenth-century Studies
GBA	Gazette des Beaux-Arts
Hg.	Herausgabe, Herausgeber
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
kgl.	königlich
m. E.	meines Erachtens
MC	Minutier central
mss	manuscripts
MüJb	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
N.F.	Neue Folge
NAAF	Nouvelles archives de l'art français
RA	Revue de l'art
RDidE	Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie
RH	Revue historique
s.	Siehe
S.	Seite
s.d.	sans date
s.l.	sans location
s.p.	sans pages
u. a.	und andere, unter anderem
u. ä.	und ähnliches
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte

VI.2. Quellenschriften

- Académie 1740: Académie Française (Hg.), *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, (3. Aufl.) 1740 [Erstausgabe 1694].
- Adhémar, J./ Seznac 1957-1967: Jean Adhémar und Jean Seznac (Hg.), *Diderot. Salons*, 4 Bde., Oxford, 1957-1967.
- Alembert 1822 : [Jean]le Rond d'Alembert, *Essai sur la société des gens de lettres et des grands, sur la réputation, sur les mécènes, et sur les récompenses littéraires*, in: ders., *Œuvres d'Alembert*, Paris, Bd. 4, 1822, S. 335-373.
- Alletz 1761: Pons Augustin Alletz, *Manuel de l'homme du Monde, ou connoissance générale des principaux états de la Société, & de toutes les matieres [sic] qui font le sujet des conversations ordinaires.*, Paris, 1761.
- Almanach Royale 1756: Almanach Royale, *Année bissextile M.DCC.LVI., contenant Les Naissances [...]*, Paris, 1756.
- Anonymus 1724: Anonymus, *Exposition de tableaux a la place Dauphine le jour de la petite fête-Dieu juin 1724.*, s.l., 1724, in: CD, Bd. XLVI, Nr. 1188.
- Anonymus 1725: Anonymus, *Exposition des tableaux des peintres de l'Académie au grand Salon du Louvre 1725.*, s.l., 1725, in: CD, Bd. XLVI, Nr. 1190.
- Anonymus 1727: Anonymus, *L'Apologie ou la Defense [sic] des paniers*, Paris, [12. September] 1727.
- Anonymus 1734: Anonymus, *exposition de tableaux a la place Dauphine le jour de la petite fête-Dieu 1734.*, s.l., 1734, in: CD, Bd. XLVII, Nr. 1197.
- Anonymus 1737: Anonymus, *Exposition de tableaux et nomination de nouveaux officiers à l'Académie royale de peinture et de sculpture. 6 juillet 1737*, s.l., 1737, in: CD, Bd. XLVII, Nr. 1202.
- Anonymus 1741: Anonymus, *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, LIEUTENANT-GENREAL Au Baillage & Siege Présidial de Chaumont en Bassigny. Au Sujet des Tableaux [sic] exposés au Salon du Louvre, Paris, 5. September 1741*, in: CD, Bd. I, Nr. 14.
- Anonymus 1742: Anonymus, *Explications des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté par M. Orry [...], à commencer le 5 jour d'aoust 1742 pour finir à la S' Louis inclusivement*, Paris, 1742, in : CD, Bd. I, Nr. 15.
- Anonymus 1750: Anonymus, *Catalogue des Livres, Tableaux, Estampes et Dessesins [sic] de feu M. Gersaint, dont la vente se fera en détail Lundi 25 Mai 1750 [...]*, Paris, 1750.

- Anonymus 1750¹: Anonymus, [M. le Comte de G*. P***], *L'aimable Petit maître, ou mémoires militaires et galans de M. le Comte de G*. P**** [...], écrits par lui-même à Madame T***, rue Saint-Denis, à Paris, [Paris], 1750.
- Anonymus 1750²: Anonymus, *Zelie, Divertissement nouveau en un acte, Représenté devant le ROI, pour la première fois, sur le Théâtre des petits Appartemens à Versailles, le 13 Février 1749 ; & remis sur le même Théâtre, en présence de SA MAJESTÉ, le 3 Février 1750, Paris, 1750*, in: Anonymus s.d.
- Anonymus 1752: Anonymus, *Le petit-maitre philosophe ou Voyage et aventures de Genu Soalbat chevalier de Mainvilliers dans les principales cours d'Europe*, London, 1752.
- Anonymus 1754: Anonymus, *Histoire de Mademoiselle Brion dite Comtesse de Launay*, in: Patrick Wald Lasowski (Hg.), *L'Espion libertin ou Le Calendrier du plaisir. Histoires, adresses, tarifs et spécialités des courtisanes de Paris*, Arles, 2000, [Erstausgabe s.l., 1754].
- Anonymus 1756: Anonymus, *La Coquette*, in: *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [sic] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée.*, Bd. 1, Frankfurt und Lüttich, 1756, S. 415-426.
- Anonymus 1762: Anonymus, *Catalogue des Tableaux, Estampes en Livres & en feuilles, Cartes manuscrites & gravées, montées a gorges & rouleaux, du Cabinet de feu Messire GERMAIN-LOUIS CHAUVELIN, Ministre d'Etat, Commandeur des Ordres du Roi, & Ancien Garde des Sceaux*, Paris [21. Juni] 1762.
- Anonymus 1769: Anonymus, *La fille petit maître, comédie en cinq actes et en vers / par M. de Ch..., représentée pour la première fois à Bordeaux, par les Comédiens du Roi [1764]*, Paris, 1769.
- Anonymus 1770: Anonymus, *Catalogue Historique du Cabinet de M. DE LALIVE, Introduceur des Ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris [5. März] 1770.
- Anonymus 1775: Anonymus, *Suites d'Estampe pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des François dans le dix-huitième siècle*, Paris, 1775.
- Anonymus 1854: Anonymus, *Extrait de la vie de M. de Troy, peintre du roi et directeur de son Académie à Rome*, in: L. Dussieux (Hrsg.): *Mémoires inédits su la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. II, Paris 1854, S. 274-280.
- Anonymus s.d.: Anonymus, *Divertissements du théâtre des petits appartemens Pendant l'Hiver de 1749 à 1759*, s.l., s.d., s.p.
- Anonymus 1996: Anonymus, *Divers salons du Dix-huitième siècle, pour servir de complément à la Collection des Livrets des salons du XVIII^e siècle*, Nogent Le Roi, 1996.

- Argens 1737-1744: [Jean-Bapiste de Boyer, Marquis d'Argens], *Memoires secrets de la République des Lettres, ou le théâtre de la verité, par l'auteur des Lettres juives*, 7 Bde., Amsterdam, 1737-1744 [Nachdruck 1967].
- Argens 1768: Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin, 1768 [Nachdruck 1972].
- Argenson 1788: René-Louis de Voyer de Paulmy, Marquis d'Argenson, *Essais dans le gout [sic] des ceux de Michel Montaigne, ou Les Loisirs d'un Ministre d'État*, Brüssel und Paris, 1788.
- Argenson 1859-1867: E. J. B. Rathery (Hg.), *Journal et Mémoires du Marquis d'Argenson, publiés pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la bibliothèque du Louvre*, 9 Bde., Paris, 1859-1867.
- Argenson 2002: René-Louis de Voyer de Paulmy, Marquis d'Argenson, *Journal du Marquis d'Argenson*, 4 Bde., Paris, 2002.
- Aristoteles 1979: Aristoteles, *Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon*, Stuttgart, 1979.
- Armand/Rozée 1754: [Armand und Rozée], *Le Petit Maître raisonnable ou les Coquettes dupées, comédie en vers et en 1 acte, par Mrs. Armand & de Rozée, comédiens, représentée pour la première fois à Besançon le 15 février 1754... Avec plusieurs pièces en vers sur différens sujets, composés par le Sr. Armand, Besançon, [1754].*
- Aubaud 1999: Jeanny Aubaud (Hg.), „Le revolte des passemens“. Pamphlet satirique édité à Paris en 1661 en réponse aux Edits somptuaires de 1660, Publication de l'Association Les Dentellières du Sud-Ouest, Toulouse, Nr. 1, Seysses, September 1999.
- Baillet de Saint Jullien 1748: Louis Guillaume Baillet de Saint Jullien, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture à M ***. Seconde édition, revue & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M de Troy.*, Amsterdam, 1748.
- Baillet de Saint Jullien 1750: Louis Guillaume Baillet de Saint Jullien, *Lettre sur la peinture à un amateur*, Genf, 1750.
- Baillet de Saint-Julien 1753: Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettre à M. Ch[ardin] sur les caractères en peinture, suivie d'une Lettre de M. des R. à M. le Comte de***, contenant quelques jugemens sur le Salon, & divers Ouvrages qui ont paru à ce sujet*, Genf, 1753.
- Barbier 2002-2004: Edmond-Jean-François Barbier, *Journal d'un avocat de Paris*, 4 Bde., Paris, 2002-2004.
- Bataille 2003: Pierre Alexandre Gaillard de Bataille, *Histoire de la vie et les mœurs de Mlle Cronel dite Frétilton, écrite par elle-même, actrice de la comédie de Rouen*, [Den Haag, 1739-1740], in: Lever 2003, S. 1-229.

- Batteux 1746: Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746.
- Bernard 1711: [J.-Fr. Bernard], *Réflexions morales, satiriques et comiques, Sur le Mœurs de nôtre siècle*, Köln, 1711.
- Boindin 1750: Nicolas Boindin, *Le petit maître de robe comédie en prose et en un acte...*, s. l., [1750].
- Boissy 1753: Louis de Boissy, *La Frivolité, comédie en un acte et en vers. Par M. de Boissy. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens le 23 Janvier 1753*, Paris, 1753.
- Boureau-Deslandes 1715: André-François Boureau-Deslandes, *L'art de ne point s'ennuyer*, Amsterdam, 1715.
- Bret 1749: Antoine Bret, *Le*****, histoire bavarde*, London, 1749.
- Brice 1706: Germain Brice, *Description nouvelle de la Vile [sic] de Paris, et Recherche des singularitez les plus remarquables qui se trouvent à present dans cette grande Vile. Cinquième [sic] Edition augmentée [...]*, 2 Bde., Paris, 1706.
- Brunaubois Montador 1738: Chevalier de Neufville de Brunaubois Montador, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre, Lettre à madame la marquise de S.P.R., [Paris] [s.d.] 1738*, in: CD, Bd. 1, Nr. 8.
- Callières 1692: François de Callières, *De bons mots et des bons contes: de leur usage, de la raillerie des Anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris, 1692 [Nachdruck 1971].
- Caraccioli 1767: Louis-Antoine de Caraccioli, *Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps, à M. le Comte de***, par l'auteur de la Conversation avec soi-même*, Paris, 1767.
- Carriera 1997: Rosalba Carriera, *Journal pendant mon séjour à Paris en 1720 et 1721, brsg. von Alfred Sensier*, Paris, 1865 [erweiterte Neuauflage, Paris, 1997].
- Caylus 1745: Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus, *Relation galante et funeste, De l'histoire d'une Demoiselle qui a glissé, pour être épousé, l'Hyver du mois de décembre 1742*, in: ders., *Les Ecosseuses, ou les Œufs de Pasques. [Par Vadé, le comte de Caylus et la comtesse de Verrue]*, Troyes, 1745.
- Caylus 1755: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, 1755.
- Caylus 1786-1787: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Œuvres badines complètes du comte de Caylus (publiés par Garnier)*, 12 Bde., Amsterdam, 1786-1787.

- Caylus 1879: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus], *Facéties du Comte de Caylus de l'Académie des inscriptions. Avec une notice bio-bibliographique par Octave Uzanne*, Paris, 1879 [Nachdruck 1993].
- Caylus 1910: A. Fontaine (Hg.), *Comte de Caylus, vies d'Artistes du XVIII^e siècle, Discours sur la peinture et la sculpture, Salons de 1751 et de 1753 – lettre à Lagrenée*, Paris, 1910.
- Caylus 1993: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de] Caylus, *Histoire de Guillaume, cocher. Présenté par Pierre Testud*, Cadeilhan, 1993.
- Caylus 2005: [Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard,] Comte de Caylus, *Contes. Édition critique établie par Julie Bloch*, Paris, 2005.
- Challe 1959: Robert Challe, *Les Illustres françoises Histoires veritables. Où l'on trouve, dans des Caractères très-particuliers & fort differens, un grand nombre d'exemples rares & extraordinaires. Des belles Manieres, de la Politesse, & de la Galanterie des Personnes de l'un & de l'autre Sexe de cette Nations, hg. u. kommentiert von Frédéric Deloffre*, 2 Bde. Paris, 1959 [Erstausgabe Den Haag, 1713].
- Chayer 1762: [Christophe Chayer], *Les soirées du Palais-Royal, ou les veillées d'une jolie femme ; Contenant quatre Lettres à une Amie, avec la conversation des chaises du Palais Royal*, S.l., 1762.
- Chevrier 1752: François-Antoine Chevrier, *Les ridicules du siècle*, London, 1752.
- Chevrier 1753: [François-Antoine Chevrier], *Le Quart d'heure d'une jolie femme, ou les Amusements de la toilette, ouvrage presque moral, dédié A Messieurs les habitans des Coins du Roi & de la Reine. Et précédé d'une préface sur la Comédie, par Mademoiselle de *****, Genf*, 1753.
- Chevrier 1755: François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre. Dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des Spectacles de Paris. Par M. de Chevrier [...]*, Paris, 1755.
- Claville 1736: Charles-François-Nicolas Le Maître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme: considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu, par M. Le Maître de Claville, [...]*, Paris, 1736.
- Cochin 1760: Charles-Nicolas Cochin, *Essai sur la vie de M. Charles Parrocel peintre de batailles, lu pour la première fois à l'Académie, le 6 décembre 1760, relue le 6 juin 1764*, in: L. Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. II, Paris 1854, S. 405-427 [Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (mss e.n.s.b.a., n° 113)]
- Collé 1868: Charles Collé, *Journal et mémoires de Charles Collé, sur les hommes de*

lettres les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV, 1748-1772, hg. von Honoré Bonhomme, 3 Bde., Paris, 1868.

- Cooper 1710: Anthony [Ashley] Cooper, [comte de Shaftesbury], *Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement, dans les conversations qui roulent sur les matières les plus importantes, traduit de l'anglais*, Den Haag, 1710.
- Corneille 1694: [Thomas Corneille], *Le Dictionnaire des art et des sciences. Par M.D.C. de l'Académie française*, Paris, 1694.
- Courtin 1998: Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens, hg. von Marie-Claire Grassi, Société Française d'Etude du Dix-Huitième Siècle*, Saint-Étienne, 1998. [Erstausgabe Paris, 1671; wiedergegeben ist die Ausgabe von 1728].
- Coyzel 1721: Antoine Coyzel, *Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, par Coyzel [...]*, Paris, 1721.
- Coyzel 1732: Charles-Antoine Coyzel, *Discours sur la Peinture, prononcés dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Par M. Charles Coyzel [...]*, Paris, 1732.
- Crébillon 1897: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Le Hasard du coin de feu*, Paris, 1897 [Erstausgabe 1763].
- Crébillon 1984: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sopha: conte moral*, Paris, 1984 [Erstausgabe 1742].
- Crébillon 1992: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *La Nuit et le Moment, préface de Henri Coulet*, Paris, 1992 [Erstausgabe 1755].
- Crébillon 1992¹: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R***. Écrit par elle-même A Madame de S***.*, Paris, 1992 [Erstausgabe 1730].
- Crébillon 1999: Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'Esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour par C.-P. de Crébillon fils* [Erstausgabe Paris und Den Haag, 1736-1738], in: Raymond Trousson (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 1999 [Erstausgabe 1993].
- Croy 2004: Emmanuel duc de Croÿ, prince du Saint-Empire, de Solre et de Mœurs, *Journal de Cour*, 4. Bde., Paris, 2004.
- Dancourt 1695: Florent Carton Dancourt, *La Foire de Besons, Comédie. De M^r Dancourt*, Paris, 1695.
- Dancourt 1818: Florent Carton Dancourt, *L'été des coquettes*, in: *Répertoire général du théâtre français, composé des tragédies, comédies et drames [...]*, Bd. 2, Paris, 1818 [Erstausgabe 1690].

- Dancourt 1980: Florent Carton Dancourt, *Le Chevalier à la mode*, Edition critique par Robert H. Crawshaw, Exter, 1980 [Erstausgabe 1687].
- Dandré-Bardon 1765: M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture : Suivi d'un Essai sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1765, [Nachdruck 1972].
- Dangeau 1854-1860: Eud. Soulié, L. Dussieux, de Chennevières [u.a] (Hg.), *Journal du Marquis de Dangeau, publié en entier pour la première fois [...]*, 19 Bde., Paris, 1854-1860.
- Desfontaines 1737: Abbé Desfontaines, *Critique des vers de Gresset sur cette exposition*, s.l., 1737, in: *CD*, Bd. XLVII, Nr. 1206.
- Desfontaines 1739: [Abbé Desfontaines], *Explications des peintures, sculptures et gravures tirées des Observations sur les écrits modernes de l'abbé Desfontaines*, s.l., 1739, in: *CD*, Bd. XLVII, Nr. 1210.
- Destouches 1822: Philipp N. Destouches, *Le Glorieux. Comédie en cinq actes. Représentée pour la première fois le 18 janvier 1732*, in: ders., *Œuvres dramatiques*, 6 Bde. Paris, 1822, Bd. 3, S. 151-293 [Nachdruck 1971] [Erstausgabe 1732].
- Dezallier d'Argenville 1762: A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres [Texte imprimé], avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres. Par M*** des Sociétés royales des sciences de Londres et de Montpellier... Nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée de la Vie de plusieurs peintres*, 4 Bde., Paris 1762.
- Diderot 1973: Denis Diderot, *Traité du beau suivi de Essai sur la peinture et pensées détachées sur la peinture. Présentation de Robert Ganzø*, Paris, 1973.
- Diderot 1984: Denis Diderot, *Salon de 1765, éd. critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau*, Paris, 1984.
- Diderot 1995: Denis Diderot, *Salons III. Ruine et paysages, Salons de 1765, texte établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau*, Paris, 1995.
- Diderot 1998: Denis Diderot, *Essais sur la peinture, texte établi et présenté par Gita May; Salons de 1759, 1761, 1763, textes établis par Jacques Chouillet*, Paris, 1998 [Erstausgabe 1984].
- Diderot/d'Alembert 1751-1781: Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert (Hg.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société des gens de lettres, Paris 1751-1780* [Nachdruck 1966].
- Du Fresnoy 1757: [Charles Rivière Du Fresnoy], *Amusemens Sérieux & Comiques, ou, Délassement de l'Esprit & du Cœur*, in: *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [sic] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée.*, Bd. 12,

Amsterdam, 1757, S. 329-488.

- Du Preaux 1750: Abbé du Preaux, *Le chrétien parfait honnête-homme ou l'art d'allier la piété [sic] avec la politesse, et les autres devoirs de la vie civile, ouvrage qui intéresse tout le monde, où l'utile est revêtu de l'agréable, & où la fiction poétique sert de canal à la vérité. Par M. l'Abbé Du PREAUX, Gradué en Théologie*, 2 Bde., Paris, 1750.
- Dubos 1993: Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Préface de Dominique Désirat*, Paris, 1993 [Erstausgabe 1719].
- Duclos 2000: Charles Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, hg. von Carole Dornier, Paris, 2000 [Erstausgabe 1751].
- Engerand 1901: Fernand Engerand, *Inventaire de tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris 1901.
- Épinay 1865: [Louise Tardieu d'Esclavelles, Marquise d'Épinay] Madame d'Épinay, *Mémoires de Madame d'Épinay, édition nouvelle et complète avec des additions des notes et des éclaircissement inédits*, hg. von Paul Boiteau, Paris, 1865.
- Épinay 1885: [Louise Tardieu d'Esclavelles, Marquise d'Épinay] Madame d'Épinay, *L'Amitié de deux jolies femmes suivies de un rêve de Mademoiselle Clairon*, hg. von Maurice Tourneaux, Paris, 1885.
- Faret 1925: Nicolas Faret, *L'Honnête Homme ou L'Art de Plaire a la Cour*, hg. und kommentiert von M. Magendie, Paris, 1925 [Nachdruck 1970].
- Favart 1744: Charles-Simon Favart, *La Coquette sans le sçavoir, opéra-comique en 1 acte [par Favart et P. Rousseau, musique de Dauvergne]*, Paris, 1744.
- Favart 1763: Charles-Simon Favart, *La Répétition interrompue, ou le Petit-maître malgré lui, opéra-comique. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire Saint Germain le 14 Mars 1757. Et reprise le 3 Février 1758.*, S. l., s. d., in: Charles-Simon Favart, *Théâtre de M. Favart, ou Recueil Des Comédies, Parodies & Opéra-Comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, Avec les Airs, Rondes & Vaudevilles notés dans chaque Pièce [sic]*, Bd. 8, Paris, 1763.
- Félibien 1685: André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens [sic] Peintres anciens et modernes*, Bd. 4, Paris 1685 [Nachdruck 1972].
- Félibien 1688: André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres anciens et modernes*, Bd. 5, Paris, 1688 [Nachdruck 1972].
- Fénelon 1883: [François de Salignac de La Mothe] Fénelon, *Traité de l'éducation des filles, publié avec une introd. et des notes par Paul Rousselet*, Paris, 1883 [Erstausgabe 1687].

- Fontenelle 1715: Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Poésies pastorales, avec un Traité sur la nature de l'éplogue, et une digression sur les anciens et les modernes. Nouvelle édition augmentée*, Paris, 1715. [Erstausgabe 1688]
- Fort 1999: Bernadette Fort (Hg.), *Les Salon des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, 1999.
- Fougeret de Montbron 1967: [Louis-Charles Fougeret de Montbron] Monsieur de^{***}, *Le Canapé couleur de feu, histoire galante par Fougeret de Montrbron, suivie de La Belle sans chemise ou Ève ressuscité, introduction de Guillaume Apollinaire*, Paris, 1967 [Erstausgabe Amsterdam, 1741].
- Furetière 1727: Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois. Corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval. Nouvelle édition revû, corrigé et considérablement augmenté par Jean Baptiste Brutel de la Rivière*, 4 Bde., Den Haag, 1727. [Nachdruck 1972] [Erstausgabe 1690].
- Gastumeau 1752: [J.-B.] Gastumeau, *Discours sur le goût trop vif qui regne dans la Littérature pour les choses de pur amusement*, in: *Mercure de France*, Juli 1752, S. 60-77.
- Gaubier de Barrault 1761: Sulpice-Edme Gaubier de Barrault, *La fausse coquette, comédie en 2 actes et en vers mêlée d'ariettes nouvelles. Par Mr G. .. de B...* [Gaubier de Barrault]. *Représentée pour la première fois sur le Théâtre de La Haye*, Den Haag, 1761.
- Gaudet 1746: [François-Charles Gaudet], *Les colifichets, ou poesies badines et serieuses, dédiées a Mlle Coraline, actrice du theatre italien. Par Monsieur F. Gaud**.*, Amsterdam, 1746.
- Gaudet 1761: François-Charles Gaudet, *Bibliothèque des petits-maîtres ou Mémoires pour servir à l'histoire du bon ton & de l'extrêmement bonne Compagnie*, s.l., 1761.
- Gaudet 1762: M. Gaudet, *Almanach de la Frivolité, de'die' [sic] aux Petits-maîtres Et enrichi des Oracles Cabalistiques, pour Messieurs & les Demoiselles. Sur des Airs choisis. Par M. Gaudet. Pour la présente Année*, Amsterdam, [1762].
- Gersaint 1744 : Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere [sic], composé de Tableaux originaux des meilleurs Maîtres de Flandres, d'une très nombreuse Collection de Dessains & d'Estampes de toutes les Ecoles; de plusieurs atlas & suites de cartes; de quantite de morceaux de topographie, & d'un coquillier fait avec choix, par E.F. Gersaint*, Paris, 1744.
- Gersaint 1749: Edme-François Gersaint, *Catalogue d'une grande collection de tableaux des meilleurs maîtres, d'Italie, de Flandres, & de France, [...], par E.F. Gersaint*, Paris, 1749.
- Glomy/Buldet 1769: Glomy und Buldet, *Catalogue raisonné Des Estampes, Tableaux*,

- Bronzes, Porcelaines & autres Curiosités qui composent le Cabinet de M...[Roussel, ancien Fermier-Général, rue Neuve des Petits-Champs]. Par les Sieurs GLOMY & BULDET., Paris, 1769.*
- Gresset 1759: [Jean-Baptiste-Louis Gresset], *Lettre de M. Gresset , L'un des Quarantes de l'Académie Française, à M.***, [sur la Comédie], S.l., 1759.*
- Grimm 1877-1882: Friedrich Melchior von Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.: revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques; les fragments supprimés en 1813 par la censure les parties inédites. Notices, notes, table générale par Maurice Tournoux, Paris, 1877-1882.*
- Guer 1747: Jean-Antoine Guer, *Mono-Simpleatos ou Les Aventures du Comte DELURILIA*, in: Anonymus, *Amusemens de la Campagne, de la Cour et de la ville, ou Recreations Historiques, Anecdotes, Secrettes [sic] & Galantes, Nouvelle Edition corrigé & augmentée., Bd. 11, Amsterdam, 1747.*
- Hallencourt de Drosménils 1703: Abbé [Hallencourt] de Drosménil[s], *Discours qui a remporté le prix d'éloquence par le jugement de l'Académie Française en l'année MDCCIII. Par M. L'Abbé DE DROMESNIL., Paris, 1703.*
- Harny de Guerville 1765: Harny de Guerville, *Le Petit-maître en province, comédie en 1 acte et en vers avec des ariettes, par M. Harny. La musique est de M. Alexandre... [Comédiens-italiens ordinaires du Roi, 7 octobre 1765, [Paris], [1765].*
- Hébert 1766 : Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique, 2 Bde., Paris 1766.*
- Heidner 1982: Jan Heidner (Hg.), *Carl Fredrik Scheffer: lettres particulières à Carl Gustaf Tessin; 1744 – 1752, Stockholm, 1982.*
- Helle 1755: [Helle], *Catalogue raisonné Des Tableaux originaux d'un ancien Curieux des bons Maîtres d'Italie, de Flandres, & des plus grands Maîtres de France, qui se vendront au plus offrant & dernier enchérisseur [sic], dans une Sale [sic] des Grands Augustins au commencement du mois de Décembre 1755, s.l.n.d. [Slg. Potier, Paris, 1755].*
- Helle/Glomy 1757: Helle und Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes des plus grands mairtes [sic], Qui composent le Cabinet de feu Monsieur POTIER, Avocat au Parlement, Par les Sieurs HELLE & GLOMY., Paris, 1757.*
- Hogarth 1997: William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven und London, 1997 [Erstausgabe 1753].*
- Inventaire 1737: Anonymus, *Inventaire des tableaux nouvellement faits pour le service du Roy pendant l'année 1737, in: AN, O¹ 1965.*
- Julliot 1767: C.F. Julliot, *Catalogue raisonné De Porcelaines de qualités supérieures,*

- tant anciennes, première [sic] sorte, qu'ancien Japon & la Chine : d'Effets précieux d'anciens Lacqs, riches Meubles de Boule, & Bijoux, faisant partie du Cabinet de feu M. DE JULLIENNE [sic], Chevalier de l'Ordre du Roi, Amateur honoraire de l'Académie Royale de Peinture, Paris, 1767.*
- La Bruyère 1985 : La Bruyère, *Les Caractères, préface de Pierre Sïpriot, commentaires et notes de Pierre Ronzeaud*, Paris, 1985 [Wiedergabe der Ausgabe 1694; Erstausgabe 1688].
- La Font de Saint-Yenne 1747: La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746*, Den Haag, 1747 [Nachdruck 1963].
- La Font de Saint-Yenne 1759: La Font de Saint-Yenne, *Lettre à M. Gresset, de l'Académie Française, Au sujet de celle qu'il a publiée sur la comédie*, s.l., 1759.
- La Font de Saint-Yenne 2001: La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746*, Den Haag 1747, in: Etienne Jollet (Hg.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris, 2001.
- La Font de Saint-Yenne 2001¹: La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, Écrits à un particulier en province*, [s.l., 1754], in: Etienne Jollet (Hg.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris, 2001.
- La Fontaine 1991: Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes, I. Fables contes et nouvelles, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet*, Paris, 1991.
- La Mettrie 1995: Julien Offray de La Mettrie, *L'art de jouir, préface de Michel Onfray*, Nantes, 1995 [Erstausgabe 1751].
- La Morlière 1999: [Charles-Louis-Auguste de la Rochette, chevalier de] La Morlière, *Angola, histoire indienne*, in: Raymond Trousson (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 2. Aufl. 1999 [Erstausgabe 1746].
- La Solle/Brunauboï-Montador 1901: Henri François de La Solle und Chevalier Jean-Florent Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador, *Le Tendre libertin, ou les Extravagances de l'alcôve et du boudoir, par Mis de La Sole [Henri-François de La Solle] et le Chevalier de Neuville-Montador [sic]*, Paris, 1901.
- Laclos 1962: Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses, ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres par M.C... D.L.C., hg. Von Yves Le Hir*, Paris, 1962 [Erstausgabe 1782].
- Lafayette 1950: Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves, avec une introduction et des notes historiques de Émile Magne*, Genf und Lille, 1950 [Erstausgabe Paris, 1672].

- Lairesse 1787: Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture. Considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes [...]. Traduit du Hollandois sur la seconde Édition.*, 2 Bde., Paris, 1787.
- Lambert 1728: [Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles, Marquise de Lambert], *Avis d'une mère à son fils et à sa fille*, Paris, 1728.
- Lambert 1755: [Louis Lambert], *L'Eloge des François ou l'Apologie de la frivolité*, s. l., 1755.
- Lapeyre 1747 : M.L.P.Y.E [Lapeyre], *Les Mœurs de Paris*, Amsterdam 1747.
- Laugier 1753: [Abbé Marc-Antoine Laugier], *Jugement d'un Amateur sur l'Exposition des Tableaux de l'an 1753. Lettre à M. le marquis de V*** [Vilette]*, Paris, 1753.
- Le Blanc 1747: Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Letters on the English and French Nations; containing curious and useful observations on their constitutions natural and political [...]*, 2 Bde., London, 1747.
- Le Brun 1731: R.P. Pierre Le Brun, *Discours sur la comedie: ou traité historique et dogmatique des Jeux de Théâtre & des autres Divertissements Comiques soufferts ou condamnés depuis le premier Siècle de l'Eglise jusqu'à présent. [...] Seconde Edition, augmentée de plus de la moitié. Par le R. P. Pierre Le Brun, Prêtre de l'Oratoire.*, Paris, 1731.
- Le Comte 1699-1700: Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez [sic] d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts figurés sous les tableaux, les statues, et les estampes*, 3 Bde., Paris, 1699-1700.
- Lesage 1977: [Alain René] Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane, Chronologie, introduction [...] par Roger Laufer*, Paris, 1977 [Erstausgabe 1715-1724-1735].
- Lesage 1999: Alain René Lesage, *Turcaret*, Paris, 1999 [Erstausgabe 1709].
- Lichtenberg 1999: Wolfgang Promies (Hg.), *Lichtenbergs Hogarth: die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*, München und Wien, 1999.
- Liger 1709: Louis Liger, *Amusements de la campagne, ou nouvelles ruses innocentes, Qui enseignent la maniere de prendre aux Pièges [sic] toutes sortes d'Oiseaux & de Bêtes à quatre pieds [...]*, Paris, 1709.
- Longus 1718: Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, 1718.
- Longus 1947: Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé. Version du grec de Longus par Amyot. Revue par Paul-Louis Courier. Avec les figures de Coytel, du Régent Philippe d'Orléans, Monsieau, Prud'hon et Regnault. Avant-Propos de R.-A. Weigert*, Paris, 1947.

- Macé 1734: [René-A. Macé], *L'Abbé en belle humeur*, Köln, 1734.
- Mariette 1741: Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres [sic] d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres*, Paris, 1741.
- Mariette 1851-1860: Ph. De Chennevières und A. de Montaignon (Hg.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, 6 Bde., Paris 1851-1860.
- Marivaux 1728: Pierre de Marivaux, *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre, Nouv. éd. rev., corr. & augm. de plusieurs pièces détachées du même auteur*, 2 Bde., Paris, 1728.
- Marivaux 1955: Pierre de Marivaux, *Le petit-maître corrigé; texte publ. avec introd. et commentaire par Frédéric Deloffre*, Genf und Lille, 1955.
- Marivaux 1965: Pierre de Marivaux, *Le paysan parvenu ou les Mémoires de M***, Chronologie et Introduction par Michel Gilot [...]*, Paris, 1965 [Erstausgabe 1734-1735].
- Marivaux 1978: Pierre de Marivaux, *La vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de****, Paris, 1978 [Erstausgabe 1731].
- Marivaux 1991: Pierre de Marivaux, *La Surprise de l'amour, suivie de la La Seconde Surprise de l'amour, Préface, notes et notices par Françoise Rubellin*, Paris, 1991 [Erstausgabe 1722].
- Marné de Morville 1770 : Marné de Morville, *La Jarretière, ouvrage traduit de l'Allemand par Melle M.D.M* [Mlle Marné de Morville]*, Paris, 1770.
- Mercier 1994: Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, éd. établie sous la dir. de Jean-Claude Bonnet*, 2 Bde., Paris, 1994.
- Méré 1682: Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Lettres de Monsieur le chevalier de Méré*, 2 Bde, Paris, 1682.
- Méré 1687: Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agrémens, de la justesse, ou Critique de Voiture, par le Chevalier de Méré, Avec les Conversations du même Chevalier & du Marechal de Clerambeau*, Amsterdam, 1687.
- Méré 1687¹: [Antoine Gombaud, Chevalier de Méré], *Maximes, sentences et réflexions morales et politiques*, Paris, 1687.
- Méré 1930: Antoine Gombaud, Chevalier de Méré, *Œuvres complètes du Chevalier de Méré*, 3 Bde, Paris, 1930.
- Métra s.d.: [Métra], *Porte-feuille d'un talon rouge, contenant des anecdotes galantes & secretes de la cour de France*, Paris, s.d. [178*].

- Moncrif 2002: François-Augustin Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire, Préface d'Emmanuel Godo*, Paris, 2002 [Erstausgabe Paris, 1738].
- Montaignon/Guiffrey 1887-1912: Anatole de Montaiglon und Jules Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée, d'après les manuscrits des Archives nationales*, 18 Bde., Paris, 1887-1912.
- Montesquieu 1964: Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, 1964.
- Montesquieu 1987: Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 2 Bde., Paris, 1987 [Erstausgabe 1748].
- Morvan de Bellegarde 1736: Jean-Baptiste Morvan de Bellegard, *Le Chrétien honnête homme, ou l'alliance des devoirs de la vie chrétienne avec les devoirs de la vie civile, par M. l'abbé de Bellegarde*, Den Haag, 1736.
- Nemeitz 1727: Joachim Christoph Nemeitz, (1679-1753), *Séjour de Paris, c'est à dire, instructions fidèles, pour les voyageurs [sic] de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur temps & argent, durant leur séjour à Paris*, Leiden, 1727.
- Nicot 1573: Jean Nicot [u.a.], *Dictionnaire françois-latin auquel les mots françois, avec les manieres d'user d'iceulx [sic], sont tournez en latin, rev. & augm. Du tiers par le moyen des divers escripts de M. Nicot (...)*, [Paris], 1573.
- Papillon de La Ferté 1776: Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, 2 Bde., Paris, 1776.
- Pellegrin 1733: Simon-Joseph Pellegrin, *Hippolyte et Aricie, représentée pour la premier fois, par l'Académie royale de musique; Le Jeudy premier Octobre 1733.*, s.l., 1733.
- Pignaniol 1738: Jean-Aymar Pignaniol de La Force, *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, Paris, 1738 [7. Aufl.].
- Pöllnitz 1739: Karl Ludwig von Pöllnitz, *The memoirs of Charles-Lewis, baron de Pollnitz, being the observations he made in his late travels from Prussia thro' Germany, Italy, France, Flanders, Holland, England, &c.: in letters to his friend: discovering not only the present state of the chief cities and towns, but the characters of the principal persons at the several courts*, 5 Bde., London 1739.
- Prévost 1999: Antoine François [Abbé] Prévost, *Mémoires d'un honnête homme*, hg. von Érik Leborgne, Paris, 1999 [Erstausgabe 1745].
- Remy 1767: Pierre Remy, *Catalogue Raisonné des Tableaux, Dessains & Estampes, et autres Effets Curieux, après le Décès de M. de Jullienne [sic], Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l'Académie Royale de Peinture*

- de Sculpture.*, Paris [30 März -22 Mai] 1767.
- Remy 1769 : Pierre Remy, *Catalogue de Tableaux Originaux des Trois Ecoles, Bronzes, Estampes montées sous verre, en feuilles & reliés: [...] & autres effets du Cabinet de M. PROUSTEAU, Capitaine des gardes de la Ville.*, Paris [5. Juni] 1769.
- Remy 1770: P. [ierre] R. [emy], *Catalogue raisonné des Tableaux, FIGURES & Groupes de Bronze, Laques, Porcelaines distingués, de différentes sortes; Pendules de goût; Lustres de cristal de roche; Meubles; Bijoux & autres effets curieux: APRÈS LE DÉCÈS DE M. BERINGHEN, Premier Ecuyer du Roi.*, par P.R., Paris, 1770.
- Remy 1770¹: Pierre Remy, *Catalogue raisonné des Tableaux, Figures & Groupes de Bronzes, Laques, [...] Bijoux & autres effets curieux: Après le décès de M. Beringhen, Premier Ecuyer du Roi*, Paris [7. Juli] 1770.
- Remy/Glomy 1756: Remy und Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, desseins, estampes, des plus grands maîtres, porcelaines anciennes, meubles précieux, [...] qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard par Rémy et Glomy*, Paris, 1756.
- Rétif 1769: Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Le Pornographe ou Idées d'un bonnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées [...]*, London, 1769.
- Richelet 1680: Pierre Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française...avec les termes les plus connus des arts et des sciences...par P. Richelet*, 2 Bde., Genf, 1680, in: *Le grand atelier historique de la langue française: l'histoire des mots du Haut-Moyen-Age au XIXe siècle: 14 grands dictionnaires de la langue français*, Paris, 2002.
- Rochefoucauld 1992: François de La Rochefoucauld, *Maximes; suivies des Réflexions diverses [...]*, texte établi Jacques Truchet, Paris, 1992.
- Romagnesi 1734: Romagnesi, *Le petit maître amoureux, comédie en trois actes en vers, par le sieur Romagnesi, représentée par les Comédiens Italiens le lundi 28 juin 1734*, s. l., [1734].
- Rouquet 1746: [Jean-André Rouquet], *Lettres de Monsieur ** à un de ses amis à Paris, Pour lui expliquer les Estampes de Monsieur HOGARTH.* [S. 1-12]; *Explications des Estampes Intitulées Les Aventures d'un débauché. Lettre seconde.* [S. 13-28]; *Explications des Estampes Qui on pour titre Le Mariage [sic] à la Mode. Lettre Troisième.* [S. 29-44] [...], London, 1746.
- Rouquet 1755: Jean-André Rouquet, *L'état des arts, en Angleterre. Par M. Rouquet, de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture.*, Paris, 1755 [Nachdruck 1972].
- Rousseau 1966, Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, Bd.3, Genf, 1966.

- Rousseau, J.-B. 1879: Jean-Baptiste Rousseau, *Toutes les épigrammes de Jean-Baptiste Rousseau publiées en partie pour la première fois*, London, 1879.
- Saint-Évremond 1684: Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond, *Quelques observations sur le goût et le discernement des françois*, in: ders., *Œuvres meslées*, Bd. 7, Paris, 1684, S. 108-130.
- Saint-Évremond 1921: Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond, *De quelques livres espagnols, italiens et français*, in: Maurice Wilmotte, *Saint-Évremond critique littéraire*, Paris, 1921, S. 234-239.
- Saint-Simon 2002: Duc de Saint-Simon, *Hiérarchie et mutations. Écrits sur le kaléidoscope social*, hg. und komment. von Yves Coirault, Paris, 2002.
- Saint-Yves 1970: [Saint-Yves], *Observations sur les arts Et sur quelques morceaux de PEINTURE & de SCULPTURE, exposés au Louvre en 1748*, Leyden, 1748 [Nachdruck 1970].
- Staal-Delaunay 2001: [Marguerite Jeanne Cordier, Baronne de Staal de Launay], *Mémoires de Madame de Staal-Delaunay sur la société française au temps de la Régence. Édition présentée et annotée par Gérard Descot*, (2. Aufl.) Paris 2001.
- Temple 1673 : Sir William Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, London, 1673.
- Tessin 1983: Carl Gustaf Tessin, *Tableaux de Paris et de la cour de France, 1739-1742, Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin. Edition par Gunnar von Proschwitz*, Göteborg [u.a.], 1983.
- Thorel de Campigneulles 1760 : Charles-Claude-Florent de Thorel de Campigneulles, 1756. *Cléon ou Le Petit-Maître Esprit-fort, ici augmentées & corrigées avec exactitude*, in: ders., *Anecdotes morales sur la fatuité, suivies de recherches & de réflexions critiques sur les petits-maîtres anciens & modernes*, Anvers [u.a.], 1760, S. 7-71.
- Tollot 1747: J.B. Tollot, *Sur la mort d'un serin, à M. de L.*, in: *Mercur de France*, April 1747, S. 69-70.
- Toussaint 1748: François-Vincent Toussaint, *Les Mœurs*, s. l., 1748.
- Toussaint 1905: François-Vincent Toussaint, *Anecdotes curieuses de la cour de France sous le règne de Louis XV; publ. pour la première fois avec une notice et des annot., par Paul Fould*, 2 Bde. Paris, 1905.
- Vadé 1758: Jean-Joseph Vadé, *Le suffisant ou Le petit maître dupé opéra comique en un acte (Paris, Opéra Comique, 12 mars 1753)*, Paris, 1758.
- Vadé 1760: Jean-Joseph Vadé, *La Pipe Cassée, poème épitragipoissardiberoïcomique [sic], par M. Vadé, 3. Aufl.*, Den Haag, 1760, in: Jean-Jospeh Vadé, *Œuvres de M. Vadé, ou Recueil Des Opera-Comique [sic], & Parodies qu'il a Donnés depuis quelques années. Avec les Airs, Rondes, &*

- Vaudevilles Notés; et autres Ouvrages du même Auteur.*, Bd.1, Den Haag, 1760.
- Vadé s.d.: Jean-Joseph Vadé, *Œuvres choisies de M. Vadé, contenant, Le déjeuné de la Rapée, de M. l'Ecluse* [...], Avignon, s.d.
- Valory 1763: Chevalier de Valory, *S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde*, 8. Januar 1763, Énsba, Ms. 202.
- Valory 1854 : Chevalier de Valory, *Jean-François de Troy par le Chevalier de Valory*, in: L. Dussieux (Hrsg.): *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bd. 2, Paris 1854, S. 258-288.
- Véron 1720: [J.-P.-N. Du Commun dit Véron], *Les Tetons, ouvrage curieux, galant et badin, Composé pour le divertissement d'une Dame de qualité. Par *****. On a ajouté à ce traité les Poesies divers du Sr. Du Commun*, Amsterdam, 1720.
- Vigneul-Marville 1701: M. de Vigneul-Marville [genannt Bonnaventure d'Argonne], *Mélanges d'histoires et de littérature, recueillis par M. de Vigneul-Marville. Seconde & nouvelle Edition, revüe, corrigée & augmentée.*, 10 Bde., Paris, 1701, Bd. 1, S. 332-335.
- Voltaire 1733: Voltaire, *Le Temple du goût, par M. de Voltaire. Édition véritable par l'auteur*, [Rouen], [1733].
- Voltaire 1823: Voltaire, *Le Mondain 1736*, in: P. Didot (Hg.), *Poésies de Voltaire. Contes en vers et satires*, 5 Bde., Paris, 1823, Bd. 4, S. 139-145 [Erstausgabe Paris, 1736].
- Voltaire 1979: Voltaire, *La Princesse de Babylone*, in: ders., *Romans et Contes, Édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel*, Paris, 1979, S. 348-414 [Erstausgabe 1768].
- Watelet/Lévesque 1792: Claude-Henri Watelet und M. Lévesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure / par M. Watelet, de l'Académie Française, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture & M. Levesque, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 5 Bde., Paris, 1792.

VI.3. Literatur

- Aaron 1987: Didier Aaron (Hg.), *French Paintings of the Eighteenth Century*, Ausstellungskat. Galerie Didier Aaron, New York, 1983.
- Abouadar 2002: Bruno-Nassim Abouadar, *Du genre des vierges*, in: *EspacesTemps*, Bd. 78-79, 2002, S. 26-37.
- Abraham 1985: Claude Abraham, 'Noblesse oblige': *Féodalité et royauté à l'aube de l'âge Classique*, in: Fritz Nies und Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei (Romanistisches Kolloquium, Nr. 3)*, München, 1985, S. 15-32.
- Ackermann 1993: Philipp Ackermann, *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Grafik des 17. Jahrhunderts*, Alfter, 1993.
- Ader-Picard-Tajan 1988: Ader-Picard-Tajan, *Collection de Monsieur et Madame Roberto Polo, Vingt-six chefs-d'œuvre de la Peinture Française du XVIII^e siècle*, Versteigerungskat. 30. Mai 1988.
- Adhémar 1957: Hélène Adhémar, *Autour de quelques œuvres inédites de Delobel*, in: *GBA*, Januar-Juni, 1957, S. 175-182.
- Adhémar 1966: Hélène Adhémar [u.a.], *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert*, Ausstellungskat. Wien, 1966.
- Adhémar 1977: Hélène Adhémar, *Watteau, les romans et l'imagerie de son temps*, in: *GBA*, November, 1977, S. 165-172.
- Adhémar, J. 1945: Jean Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Paintings*, in: *Journal of the Warburg and Courtland Institute*, Bd. 8, 1945, S. 191-195.
- Adhémar, J. 1974: Jean Adhémar [u.a.], *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Ausstellungskat. Paris, 1974.
- Akpabio 2002: Rachel Akpabio, *Five drawings by Nicolas Lancret at Waddesdon manor*, in: *Apollo*, Bd. 155, Nr. 482, 2002, S. 41-45.
- Alb 1987: Jonathan von Alb (Hg.), *Ein Strumpfband meiner Liebeslust. Geschichten vom und über das Strumpfband*, Nördlingen, 1987.
- Allérés 1992: Danielle Allérés, *L'Empire du luxe*, Paris, 1992.
- Alpers 1976: Svetlana Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, in: *New Literary History*, Bd. 8, Nr. 1, 1976, S. 15-41.
- Alpers 1985: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, 1985.
- Alter 1970: Jean V. Alter, *Les Origines de la satire antibourgeoise en France*, Bd. II,

L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime. Littérature et tensions sociales aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genf, 1970.

- Ananoff 1964: Alexandre Ananoff, *Les cents « petits maîtres » qu'il faut connaître*, in: *Connaissance des arts*, Nr. 148, Juni, 1964, , S. 61-71 und Nr. 149, Juli 1964, S. 50-59.
- Ananoff 1976: Alexandre Ananoff, *François Boucher, avec la collaboration de M. Daniel Wildenstein*, 2 Bde., Lausanne [u.a.], 1976.
- Anderman 2000: Barbara J. Anderman, *Petits sujets, grandes machines. Critical Battles over Genre Painting in France, 1660-1780*, Dissertation New Brunswick (NJ), 2000.
- Anonymus 1885: Anonymus, *Tableaux de Lancret pour Versailles 1743*, in: *Société de l'histoire de l'art français/Revue de l'art français*, 1885, S. 96.
- Anonymus 1989: Anonymus, *Genrekunst*, in: Harald Olbrich (Hg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, Leipzig, 1989, S. 694-696.
- Antal 1962: Frederik Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, London 1962.
- Antoine 1986: Michel Antoine, *Louis XV.*, Paris, 1986.
- Aribaud/Mouysset 2003: Christine Aribaud und Sylvie Mouysset (Hg.), *Véture & Pouvoir: XIII^e - XX^e siècle; actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001*, Centre Universitaire d'Alibi, Toulouse, 2003.
- Arlette 1988: Johanna Arlette, *Die Legitimierung des Adels und die Erhebung in den Adelsstand in Frankreich (16. -18. Jahrhundert)*, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, München, 1988, S. 165-177.
- Arthus 1994: Gérard Artus [u.a.], *Beçons du village à la ville*, Condé-sur-Noireau, 1994.
- Asch 2001: Ronald G. Asch, *Der europäische Adel im Ancien Régime. Von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (ca. 1600-1789)*, Köln [u.a.], 2001.
- Astbury 2000: Katherine Astbury, *Marmontel's theories on comedy and his moral tales: the influence of prose on the theatre in the second half of the eighteenth century*, in: Derek Connors und George Evans (Hg.), *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford [u.a.], 2000, S. 171-184.
- Aubaud 1999: Jeanny Aubaud (Hg.), „*Le revolte des passemens*“. *Pamphlet satirique édité à Paris en 1661 en réponse aux Edits somptuaires de 1660*, Publication de l'Association Les Dentellières du Sud-Ouest, Toulouse, Nr. 1, Seysses, September 1999.

- Auerbach 1933: Erich Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München, 1933.
- Aulinger 1992: Barbara Aulinger, *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*, Berlin, 1992.
- Auslander 1996: Leora Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley [ua.], 1996.
- Bachmann 1999: Martin Bachmann, *Holländische Mentalität - moderne Mentalität?. Untersuchungen zum Bürgertum der Provinz Holland im 17. Jahrhundert*, Hamburg, 1999.
- Baecque 2000: Antoine de Baecque, *Les éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- Bailey 1987: Colin B. Bailey, *Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité*, in: *AB*, Bd. 69, Nr. 3, 1987, S. 431-447.
- Bailey 1992: Colin B. Bailey (Hg.), *The loves of the gods, mythological painting from Watteau to David*, Ausstellungskat. Philadelphia, Fort Worth und Paris, 1992.
- Bailey 1994: Colin B. Bailey, „*Mythologie galante*“ ou „*l'art ingénieux*“: *les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle*, in: Sylvie Deswarte-Rosa (Hg.), *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre. Actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712) (Paris 1991)*, Paris, 1994, S. 151-175.
- Bailey 1998: Colin B. Bailey, *François Berger (1684-1747): enlightened patron, benighted impresario*, in: Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell und Philippe Sénéchal (Hg.), *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, S. 389-405.
- Bailey 2000: Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles, 2000.
- Bailey 2002: Colin B. Bailey, *Patriotic taste: collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven, 2002.
- Bailey/Conisbee/Gaeh tzens 2004: Colin B. Bailey, Philip Conisbee u. Thomas W. Gaeh tzens (Hg.), *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, Ausstellungskat. Ottawa, Washington und Berlin, 2004.
- Bailey/Kraig/Slatkine 1987: Colin B. Bailey, Katherine M. Kraig, Regina Shoolman Slatkine [u.a.], *François Boucher. His Circle and Influence*, Ausstellungskat. New York [Galerie Stair Sainty Matthiesen], 1987.
- Baker 1992: Keith Michael Baker, *Defining the Public in Eighteenth-Century France: Variations on a Theme by Habermas*, in: Craig Calhoun (Hg.),

- Habermas and the public sphere*, Cambridge (Mass.), 1992, S. 181-211.
- Balet 1936: Leo Balet, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Straßburg [u.a.], 1936.
- Balis 1991: Arnout Balis, *Les nouveaux genres et le mécénat bourgeois*, in: Jan van der Stock (Hg.), *La Ville en Flandre, culture et société 1477-1787*, Ausstellungskat. Brüssel, 1991, S. 237-254.
- Ballestros 2005: Pascale Gorguet Ballestros (Ed.), *Modes en miroir: la France et la Hollande au temps des Lumières*, Ausstellungskat. Paris, 2005.
- Banks 1977: Oliver T. Banks, *Watteau and the North. Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*, New York [u.a.], 1977.
- Barber 1955: Elinor G. Barber, *The Bourgeoisie in 18th Century France*, Princeton, 1955.
- Barker 2005: Emma Barker, *Genre and the painting of sentiment*, Cambridge, 2005.
- Barrière 1828: François Barrière, *Tableaux de genre et d'histoire, peints par différens [sic] maîtres, ou morceaux inédits sur la Régence, la jeunesse de Louis XV., et le règne de Louis XVI.*, Paris [u.a.], 1828.
- Barthélemy/Péron/Balcou 1998: Sophie Barthélemy, Jean-Paul Péron und Jean Balcou, *Élie Fréron, polémiste & critique d'art*, Ausstellungskat. Quimper, 1998.
- Barthes 1967: Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, 1967.
- Bassy 1982: Alain-Marie Bassy, *Le paradoxe du réalisme et du merveilleux dans l'illustration des Fables de La Fontaine au XVIII^e siècle*, in: Zdzisław Libera (Hg.), *L'illustration du livre et la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne: actes du Colloque organisé par l'Institut de littérature polonaise et le Centre de civilisation française de l'Univ. de Varsovie*; (November 1975), Warschau, 1982, S. 189-220.
- Bauer 1986: Hermann Bauer, *Watteaus Bild*, in: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner [u.a.], *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.], 1986, S. 218-238.
- Baxter 2003: Denise Amy Baxter, *Jean-François de Troy's tableaux de mode: Defining a Fashionable Genre in Early Eighteenth-Century France*, Dissertation University of California, Santa Barbara, 2003.
- Bayard/Pérez 1990: F. Bayard und M.-F. Pérez, *Des hommes aux œuvres: les collections des financiers du XVII^e siècle*, in: *Cahiers d'histoire*, Bd. 35, Nr. 3-4, 1990, S. 227-247.
- Beaupré/Guerrand 1997: Fanny Beaupré und Roger-Henri Guerrand, *Le confidant des dames. Le bidet du XVIII^e au XX^e siècle: histoire d'une intimité*, Paris, 1997.

- Beurain 2005: David Beurain, *Les portraits de Louis XV par Jean-Baptiste Vanloo: genèse et chronologie*, in: *ZfK*, Bd. 68, Nr. 1, 2005, S. 61-70.
- Beck/Bol/Maek-Gérard 1984: Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard, *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin, 1984.
- Becq 1990: A. Becq, *Les fins de la peinture et l'émergence de l'esthétique au XVIII^e siècle*, in: R. Démoires (Hg.), *Les Fins de la peinture, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels*, 9.-11. März 1989, Paris, 1990, S. 163-173.
- Béguin 2003: Katia Béguin, *Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIII^e siècle*, in: Fabrice Preyat (Hg.), *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une Mécène à la croisée des arts et des siècles, Études sur le 18^e siècle*, Brüssel, 2003, S. 23-35.
- Bell 1992: Quentin Bell, *Mode et société, essai sur la sociologie du vêtement, übers. aus dem Engl. von Isabelle Bour*, Paris, 1992.
- Bell 2001: David A. Bell, *The Cult of the Nation in France, Inventing Nationalism 1680-1800*, Cambridge (Mass.) [u.a.], 2001.
- Bénédite 1895: Léonce Bénédite, *Michel-Barthélemy Ollivier*, in: *GBA*, 1895, S. 453-471.
- Bénézit 1999: E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres [...]*, 14 Bde., Paris, 1999
- Benharrech 2003: Sarah Benharresch, *Portrait de la femme en actrice dans l'œuvre de Crébillon fils*, in: Anne Richardot (Hg.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Rennes, 2003, S. 97-106.
- Berger, G. 1984: Günter Berger, *Der komisch-satirische Roman und seine Leser. Poetik, Funktion und Rezeption einer niederen Gattung im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1984.
- Berger 1999: Robert W. Berger, *Public access to art in Paris: a documentary history from the Middle Ages to 1800. Public access to art in Paris: a documentary history from the Middle Ages to 1800*, University Park, 1999.
- Bernier 2001: Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir: rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, Paris, 2001.
- Berns 1983: Jörg Jochen Berns, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. *Magie und Realistik höfischer Bildkunst in der frühen Neuzeit*, in: Jutta Held (Hg.), *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin, 1983, S. 44-65.
- Berthier 1995: Philippe Berthier, *Le souper impossible*, in: Pierre Rétat (Hg.), *Les paradoxes du romancier: Les égarements de Crébillon*, Lyon, 1995, S. 75-87.

- Bertière 2000: Simone Bertière, *Les reines de France au temps de Bourbons. La reine et la favorite*, Paris, 2000.
- Bertrand 1995: Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, 1995.
- Bertrand 1997: Dominique Bertrand, *Civilités burlesques*, in: A. Montandon (Hg.), *Civilités extrêmes*, Clermond-Ferrand, 1997, S. 89-113.
- Bialostocki 1984: Jan Bialostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *ZfK*, Bd. 47, Heft 4, 1984, S. 421-438.
- Biesboer/Sitt 2004: Pieter Siesboer und Martina Sitt (Hg.), *Vergnügliche Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen*, Ausstellungskat. Hamburg, 2004.
- Bindman 1997: David Bindman, *The nature of satire in the 'modern moral subjects'*, in: Frédéric Ogée (Hg.), *The Dumb show. Image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, 1997 [*SVEC*, Bd. 357], S. 129-140.
- Bindman 1998: David Bindman, *The fame of A rake's progress: the paintings and the prints*, in: *Apollo*, Bd. 148, Nr. 438, 1998, S. 3-12.
- Birthingämmer 1992: Antje Birthingämmer, *Charakter und Requisiten – William Hogarth und Daniel N. Chodowiecki*, in: Sabine Fehleman (Hg.), *Sittenbilder des 18. Jahrhunderts. Graphik von William Hogarth (1697-1764), Daniel N. Chodowiecki (1726-1801)*, Wuppertal, 1992, S. 6-17.
- Bjurström 1959: Per Bjurström, *Les illustrations de Boucher pour Molière*, in: Nils Gösta Sandblad (Hg.), *Idea and Form: Studies in the History of Art*, Stockholm, 1959, S. 138-152.
- Blanc 1857-1858: Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, 2 Bde., Paris, 1857-1858.
- Blanc 1984: André Blanc, *F.C. Dancourt (1661-1725). La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen [u.a.], 1984.
- Blanchard 1973: J.M. Blanchard, *Style pastorale, style des Lumières*, in: *SVEC*, Bd. 114, 1973, S. 331-346.
- Bloch 1994: Marc Bloch, *Für eine vergleichende Geschichtsbetrachtung der europäischen Gesellschaften*, in: Matthias Middell und Steffen Sammler (Hg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der ANNALES in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig, 1994, S. 121-167.
- Bluche 1995: François Bluche, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris, 1995.
- Blum 1910: André Blum, *L'estampe satirique et la caricature en France au XVIII^e siècle, préface de M. Tournoux*, Paris, 1910.

- Blum 1924: André Blum, *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*, Paris, 1924.
- Böhm 1928: Franz J. Böhm, *Begriff und Wesen des Genre*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 22, 1928, S. 166-191.
- Bok 1996: Marten Jan Bok, *Laying claims to nobility in the Dutch Republic: epitaphs, true and false*, in: *Simiolus*, Bd. 24, Nr.1, 1996, S. 209-226.
- Bok 1999: Marten Jan Bok, *The Painter and His World, The Socioeconomic Approach to Seventeenth-Century Dutch Art*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 224-246.
- Bokobza-Kahan 2000: Michèle Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain [u.a.], 2000.
- Bollon 1990: Patrick Bollon, *Une éthique de l'apparence*, in: *Magazine Littéraire*, September 1990, Nr. 280, S. 56-58.
- Bonfait 1986: Olivier Bonfait, *Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle*, in: *RA*, Nr. 73, 1986, S. 28-42.
- Bonfait 1986¹: Olivier Bonfait, *Les Collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV*, in: *Dix-septième siècle*, Nr. 150, 1986, S. 125-151.
- Bonnaffé 1873: Edmond Bonnaffé, *Les collectionneurs de l'ancienne France*, Paris, 1873.
- Bonnaffé 1884: Edmond Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e siècle*, Paris, 1884.
- Bönsch 2001: Annemarie Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Wien [u.a.], 2001.
- Boomgaard 1999: Jeroen Boomgaard, *Sources and Style. From Art of Reality to the Reality of Art*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 166-183.
- Bordeaux 1984/1985: Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne and His Generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, 1984-1985.
- Bordeaux 1984: Jean-Luc Bordeaux, *La commande royale de 1724 pour l'Hôtel du Grand maître à Versailles*, in: *GBA*, Bd. 104, 1984, S. 113- 126.
- Bordeaux 1989: Jean-Luc Bordeaux, *Jean-François de Troy - Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works*, in: *Artibus et Historiae*, Bd. 10, Nr. 20, 1989, S. 143-169.
- Börsch-Supan 1963: Helmut Börsch-Supan (Hg.), *La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II.*, Ausstellungskat. Paris, 1963.

- Bottineau 1962: Yves Bottineau, *L'Art de Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, Paris, 1962.
- Boucher 1996: François Boucher, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1996.
- Bourdieu 1987: Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der ästhetischen Urteilkraft*, Frankfurt, 1987.
- Boureau 2000: Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'Impossible sacralité des souverains français. XV^e – XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- Bourguinat 1998: Élisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage. 1734-1789*, Paris, 1998.
- Boyer 1949: F. Boyer, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire*, in: *AAF*, 1949, S. 31-107.
- Boyer 2004: Guy Boyer (Hg.), *L'intimité retrouvée. La restauration de la salle de bains de Louis XV à Versailles*, Paris, 2004.
- Brady 1970: Valantini Papadopoulou Brady, *Love in The Theatre of Marivaux*, Genf, 1970.
- Brancourt 1994: Jean-Pierre Brancourt, *L'évolution du critère de l'élite au XVIII^e siècle*, in: *Bulletin de l'Association d'Entraide de la Noblesse française*, Nr. 22, Oktober, 1994, S. 9 – 17.
- Bray 1948: René Bray, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Girardoux*, Paris, 1948.
- Breeskin/
Breckenridge 1959: Adelyn D. Breeskin, G. Breckenridge, [u.a.], *Age of Elegance. The Rococo and its Effect*, Ausstellungskat. Baltimore, 1959.
- Brême 1997: Dominique Brême, *François de Troy. 1645-1730*, Paris [u.a.], 1997.
- Brewer 1995: John Brewer, *This, that and the other: Public, Social and Private in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: Dario Castiglione und Lesley Sharpe, *Shifting the Boundaries. Transformation of the Language of Public and Private in the Eighteenth Century*, Exeter, 1995, S. 1-21.
- Brieger 1922: Lothar Brieger, *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München, 1922.
- Brière 1930: Gaston Brière, *Detroy, 1679-1752*, in: Louis Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris, 1930, S. 1-48.
- Brière 1931: Gaston Brière, *Jean-François de Troy, peintre de la société élégante: nouveaux renseignements sur l'œuvre de l'artiste*, in: *BSHAF*, 1931, S. 162-167.
- Bruand 1959: Yves Bruand, *Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772)*, in: *GBA*, Juli-September, 1959,

S. 99-114.

- Bryson 1981: Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge [u.a], 1981.
- Bryson 1990: Anna Bryson: *The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*, in: L. Gent und N. Llewellyn (Hg.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture 1540-1660*, London, 1990, S. 136-153.
- Burke 1992: Peter Burke, *The language of orders in early modern Europe*, in: M. L. Busch (Hg.), *Social Orders and Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification*, London [u.a.], 1992, S. 1-12.
- Burke 1998: Peter Burke, *La fin des mythologies royales*, in: Allan Ellenius (Hg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, 1998, S. 275-286.
- Burmann 2000: Henriette Burmann, *Die kalkulierte Emotion der Geschlechterinszenierung: Galanterierituale nach deutschen Etikette-Büchern in soziohistorischer Perspektive*, Konstanz, 2000.
- Burollet/Llanos 1992: Thérèse Burollet und José-Luis de Los Llanos, *Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais*, Ausstellungskat. Paris, 1992.
- Bury 1994: Emmanuel Bury, *Le monde de l'honnête homme: aspects de la notion de « monde » dans l'esthétique du savoir-vivre*, in: *Littérature classiques*, Nr. 22, 1994, S. 191-202.
- Bury 1996: Emmanuël Bury, *Littérature et politesse: L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, 1996.
- Busch 1977: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim [u.a.], 1977.
- Busch 1996: Werner Busch, *Lektüreprobleme bei Hogarth: zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*, in: Joachim Möller (Hg.), *Hogarth in context: ten essays and a bibliography*, Marburg, 1996, S. 17-35.
- Bußmann 2005: Frédéric Bußmann, *Der Prince de Conti und das Kabinett des Temple. Hocharistokratisches Sammeln im ausgehenden Ancien Régime*, unveröffentlichte Dissertation Freie Universität Berlin, 2005.
- Cabanne 2003: Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs*, Bd I, *Du Moyen-Âge au XIX^e siècle*, Paris, 2003.
- Cailleux 1960: Jean Cailleux, *The 'Lecture de Molière' by Jean François de Troy and its Date, L'Art du Dix-huitième Siècle, An advertisement supplement to The Burlington Magazine*, in: *BM*, Bd. 102, Nr 683, 1960, nach S. 90.
- Cailleux 1975: Jean Cailleux, *Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembradt*, in:

- Albert Châtelet und Nicole Reynaud (Hg.), *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, S. 287-305.
- Caminiti-Pennarola 2005: Lea Caminiti-Pennarola, *Saint-Evremond et le genre de la comédie*, in: Suzanne Guellouz (Hg.), *Saint-Evremond au miroir du temps. Actes du colloque du tricentenaire de sa mort, Caen-Saint-Lô, 9-11. Oktober 2003*, Tübingen, 2005, S. 23-48.
- Campardon 1867: Émile Campardon, *Madame de Pompadour et La Cour de Louis XV au milieu du Dix-huitième siècle ouvrage suivi du catalogue des tableaux originaux des dessins et miniatures vendus après la mort de Madame de Pompadour [...]*, Paris, 1867.
- Candace 1992: Clemence Candace, *Unexpected consequences: The concours de peinture of 1727 and history painting in early eighteenth-century Paris*, Dissertation Yale University, 1992.
- Caplan 1999: Jay Caplan, *In the King's Wake. Post-Absolutist Culture in France*, Chicago und London, 1999.
- Carlson/Ittmann 1984-1985: Victor I. Carlson und John W. Ittmann (Hg.), *Regency to empire: french painting printmaking: 1715-1814*, Ausstellungskat. Baltimore und Minneapolis, 1984-1985.
- Caron 1984: X. Caron, *Image d'une élite au XVIII^e siècle, quarante négociants anoblis face à la question sociale*, in: *histoire, économie, et société*, Nr. 2, 1984, S. 381-426.
- Carré 1993: Jacques Carré, *La représentation du savoir-vivre dans la conversation-pièce anglaise au XVIII^e siècle*, in: Alain Montandon (Hg.), *Convivialité et politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, 1993, S. 90-103.
- Casid 2003: Jill H. Casid, *Commerce in the Boudoir*, in: Melissa Hyde und Jennifer Milam (Hg.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, 2003, S. 91-114.
- Castor 1996: Markus A. Castor, *Augenblick und Zeitfluß: Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers*, in: *Bruckmanns Pantheon*, Bd. 54, 1996, S. 84-101.
- Castor 2002: Markus A. Castor, *Caylus et le cercle artistique parisien*, in: Irène Aghion (Hg.), *Caylus, mécène du roi*, Ausstellungskat. Paris, 2002, S. 37-44.
- Cavillac 1989: Cécile Cavillac, *Les Bourgeoises de Qualité de Dancourt (1700) ou la saison des révolutions*, in: Gwenhaël Ponnau (Hg.), *Fin de siècle. Terme-evolution-revolution?*, Actes du Congrès national Toulouse 22-24 septembre 1987, Toulouse, 1989, S. 133-140.
- Cavina 2001: Anna Cavina (Hg.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessin en France et en Italie XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 2001.

- Cayeux 1947-1948: Jean de Cayeux, *Deux peintures historiques de Lancret*, in: BSHAF, 1947-1948, S. 61-64.
- Cazenobe 1991: Colette Cazenobe, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, 1991.
- Cazenobe 1997: Colette Cazenobe, *Crébillon fils où la politique du boudoir*, Paris, 1997.
- Cédelle 1998: Laure Cédelle, *Jacques Louis de Béringhen à Azay-le-Rideau*, Ausstellungskat. Azay-le-Rideau, Paris, 1998, s.p.
- Cellard 1996: Jacques Cellard, *John Law et la Régence, 1715-1729*, Paris, 1996.
- Champeaux 1898: A. de Champeaux, *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, Paris, 1898.
- Champion 1921: Pierre Champion, *Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau*, Paris, 1921.
- Chamrad 2001: Evelyn Chamrad, *Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation*, Dissertation, Düsseldorf, 2001.
- Chappey 2000: Frédéric Chappey (Hg.), *Les trésors des princes de Bourbon-Conti*, Ausstellungskat. L'Isle-Adam, 2000.
- Chartier 1986: Roger Chartier, *Civilité*, in: Rolf Reichhardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 4, München, 1986, S. 7-50.
- Chartier 1987: Roger Chartier (Hg.), *Les usages de l'imprimée (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, 1987.
- Chartier 1987¹: Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, 1987 [3. Aufl.].
- Chartier 1995: Roger Chartier, *Die kulturellen Ursprünge des Französischen Revolution*, Paris, 1995 [frz. Erstausgabe 1990].
- Chartier, P. 2005: Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, Paris, 2005.
- Chatelus 1974: J. Chatelus, *Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artistes sans parisiens au XVIII^e siècle*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 6, 1974, S. 302-324.
- Chatelus 1987: Jean Chatelus, *Quelques aspects des rapports conflictuels entre les peintres et leur clientèle à Paris au XVIII^e siècle*, in: Jérôme de La Gorce, Françoise Levallant und Alain Mérot (Hg.), *La condition de l'artiste. XVI^e – XX^e siècles, Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Saint-Etienne, 1987, S. 37-50.

- Chaussinand-Nogaret 1993: Guy Chaussinand-Nogaret, *Gens de finance au XVIII^e siècle*, Paris, 1993 [2. Aufl.].
- Chaussinand-Nogaret 2000: Guy Chaussinand-Nogaret, *La noblesse au XVIII^e siècle*, Paris, 2000 [2. Aufl.].
- Chaussinand-Nogaret/Constant/Durandin 1991: Guy Chaussinand-Nogaret, Jean Marie Constant, Catherine Durandin [u.a.], *Histoire des élites en France du XVI^e au XX^e siècle, L'honneur – Le mérite – L'argent*, Paris, 1991.
- Chevalley 1964: Sylvie Chevalley, *Le costume de théâtre de 1685 à 1720 d'après le Théâtre de Dancourt*, in: *Revue d'histoire de théâtre*, Nr. 16, 1964, S. 25-39.
- Christie's 1994: Christie's, London, *Houghton*, Versteigerungskat., 8. Dezember 1994.
- Christie's 2000: Christie's, New York, *Arts of France. Paintings, Furniture, Carpets & Porcelain*, Versteigerungskat., 2. November 2000.
- Christie's 2005: Christie's, London, *The Champalimaud Collection*, Versteigerungskat., 6. Juli 2005.
- Cioranescu 1969: Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, 3 Bde., Paris, 1969.
- Claparede 1977: Jean Clapadere, *Un tricentenaire oublié: Jean Raoux (1677-1734)*, in: *Ménéstral*, Nr. 15, 1977, S. 16-22.
- Clements 1992: Candace Clements, *The Academy and the Other: Les Grâces et Le Genre Galant*, in: *ECS*, Bd. 25, Nr. 4, 1992, S. 469-494.
- Clements 1995-1996: Candace Clements, *Noble Liberality and Speculative Industry in Early Eighteenth-Century Paris: Charles Coypel*, in: *ECS*, Bd. 29, Nr. 2, 1995-1996, S. 213-218.
- Clements 1996: Candace Clements, *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 4, 1996, S. 647-662.
- Cochet 1998: Vincent Cochet, *Le Fard au XVIII^e siècle: Image, Maquillage, Grimage*, in: Daniel Rabreau (Hg.), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVII^e et XVIII^e siècles)*, *Annales du Centre Ledoux*, Bd. 2, Bordeaux, 1998, S. 103-115.
- Cochet 2001: Vincent Cochet, *Odeurs intérieurs, atmosphères parfumées aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in: *Histoire de l'art*, Nr. 48, 2001, S. 39-52.
- Codeluppi 1996: Vanni Codeluppi, *Sociologia della moda*, Mailand, 1996.
- Cohen 1994: Sarah R. Cohen, *Un bal continu: Watteau's Cythera Paintings and Aristocratic Dancing in the 1710s*, in: *AH*, Bd. 17, Nr. 2, 1994, S.

160-181.

- Cohen 1996: Sarah R. Cohen, *Body as « Character » in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 3, 1996, S. 454-466.
- Cohen 2000: Sarah R. Cohen, *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge, 2000.
- Combe 1994: Catherine Combe, *Les fonctions du chien dans la peinture française du XVIII^e siècle, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, 2 Bde., 1994 [unveröffentlicht].
- Compin/Roquebert 1986: Isabelle Compin und Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, Ecole française, Bd. 4, Paris, 1986.
- Conisbee 1976: Philipp Conisbee, *The Literature of Art. Art and Society in 18th century France*, in: *BM*, Bd.118, 1976, S. 417-418.
- Conisbee 1981: Philipp Conisbee, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford, 1981.
- Conisbee 1985: Philipp Conisbee, *Chardin*, Lewisburg, 1985.
- Constans/Salmon 1998: Claire Constans und Xavier Salmon, *Splendors of Versailles*, Ausstellungskat. Jackson, Mississippi, 1998.
- Coquery 1997: Emmanuel Coquery (Hg.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Ausstellungskat. Paris, Nantes und Toulouse, 1997.
- Coquery, N. 1998: Natacha Coquery, *L'hôtel aristocratique: le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1998.
- Corvisier 1978: André Corvisier, *Arts et sociétés dans l'europe du XVIII^e siècle*, Paris, 1978.
- Couvreur 1998: Manuel Couvreur, *Raoux à Couperin. Le Dialogue des vestales et des pèlerins*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Topographies du plaisir sous la Régence. Offerte à Maurice Barthélemy (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. 26)*, Brüssel, 1998, S. 169-184.
- Crane 2000: Diane Crane, *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago [u.a.], 2000.
- Cronk/Peters 2004: Nicholas Cronk und Kris Peeters (Hg.), *Le comte de Caylus: les arts et les lettres; actes du colloque international, Université d'Anvers (UFSLA) et Voltaire Foundation Oxford, 26 - 27 mai 2000*, Amsterdam [u.a.], 2004.
- Croq 2000: Laurence Croq, *Les bourgeois de Paris au XVIII^e siècle. Identification d'une catégorie sociale polymorphe*, Villeneuve d'Asq, 2000.

- Crow 1991: Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven [u.a.], 1991 [Erstausgabe 1985].
- Crow 1993: Thomas Crow, *Fêtes galantes*, in: Denis Hollier (Hg.), *De la littérature française*, Paris, 1993, S. 387-394.
- Crown 2001: Patricia Crown, *Clothing the Modern Venus: Hogarth and the Women's Dress*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 90-105.
- Crugten-André 1998: Valérie Van Crugten-André, *Que la fête commence...*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Topographies du plaisir sous la Régence. Offerte à Maurice Barthélemy (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. XXVI.)*, Brüssel, 1998, S. 13-26.
- Cryle 1994: Peter Cryle, *Geometry in the boudoir: configurations of French erotic narrative*, Ithaca [u.a.], 1994.
- Cryle 2001: Peter Cryle, *The Telling of the Act. Sexuality as Narrative in Eighteenth- and Nineteenth-Century France*, Newark [u.a.], 2001.
- Culpin 1996: David J. Culpin, *La Morale mondaine de Marivaux*, in: Geneviève Goubier (Hg.), *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier, par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, 1996, S. 183-190.
- Cusset 1998: Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir*, Paris, 1998.
- Cuzin 1991: Jean-Pierre Cuzin, *Jean-François de Troy*, in: Jaques Foucart (Hg.), *Musée du Louvre. Nouvelles Acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, 1991, S. 124-126.
- Cuzin 1991¹: Jean-Pierre Cuzin, *Le Déjeuner de Chasse de Jean-François de Troy (1679-1752) peint pour Fontainebleau*, in: *Revue du Louvre*, Nr. 1, 1991, S. 43-48.
- Dacier 1924: Émile Dacier, *Une légende: Watteau et le Concert Crozat du 30 Septembre 1720*, in: *BSHAF*, Nr. 2, 1924, S. 353-355.
- Dacier 1924¹: Émile Dacier, *Une légende: Watteau et le Concert Crozat du 30 Septembre 1720*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. 46, 1924, S. 289-298.
- Dacier 1925: Émile Dacier, *La Gravure en France au XVIII^e siècle- La Gravure de genre et des mœurs*, Paris [u.a.], 1925.
- Dacier 1949: Émile Dacier, *Freudeberg, Moreau Le Jeune et le "Monument du costume"*, in: *BSHAF*, 1949, S. 7-14.
- Dacier/Herold/
Vuaflart 1921-1929: Émile Dacier, Jacques Herold und Albert Vuaflart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle, Bd. I-IV*, Paris, 1921-

- 1929.
- Dandrey 2000: Patrick Dandrey, *Eloge de la frivolité: tolérance et idéal mondain au XVII^e siècle*, in: *Etudes littéraires (Québec)*, Bd. 32, Nr. 1-2, 2000, S. 111-123.
- Darnton 1994: Robert Darnton, *The Forbidden Bestsellers of Pre-Revolutionary France*, London, 1994.
- Darnton 2004: Robert Darnton, *Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France*, in: *Representations*, Nr. 87, Sommer, 2004, S. 102-124.
- Darroussat 2001: Séverine Darroussat, *Recherches autour de l'expert et marchand Pierre Remy (1715-1797)*, in: *BSHAF*, 2001 (2002), S. 103-123.
- Davies 1957: Martin Davies, *National Gallery Catalogues, French School*, London, 1957.
- De Simony 1945: H.R. de Simony (Hg.), *La peinture française à Florence. Préface de Bernard Berenson; notes biographiques de H.R. de Simony*, Paris, 1945 [2.Aufl.].
- Decker 2001: Michel de Decker, *Les Jeunes Amours de Louis XV.*, Paris, 2001.
- Defauconpret 1999: Benoit Defauconpret, *Les Preuves de noblesse au XVIII^e siècle, La réaction aristocratique*, Paris, 1999.
- DeJean 2005: Joan DeJean, *The Essence of Style. How the French Invented High Fashion, Fine Food; Chic Cafés, Style, Sophistication and Glamour*, New York [u.a], 2005.
- Delmas 1989: Jean-François Delmas, *Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle. Les collections de peinture de Jean-Joseph, marquis de Laborde*, unveröffentlichte Mémoire de maîtrise sous la direction de M. le Recteur Yves Durand, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), [s.], 1988-1989.
- Delmas 1995: Jean-François Delmas, *Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle. Étude comparative de cinq collections de peinture*, in: *histoire, économie et société*, Nr. 1, 1995, S. 49-68.
- Delon 1988 : Michel Delon, *Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des Lumières*, in: *Lendemains*, Nr. 51, 1988, S. 53-60.
- Delon 1992: Michel Delon, *Débauche, Libertinage, Libertin*, in: Rolf Reichhardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 13, München, 1992, S. 1-45.
- Delon 1998: Michel Delon, *De la Régence aux Lumières : „Les mille et une ressources du désir“*, in: *Magazine littéraire* [„Les libertins. Séduction et

- subversion“], Nr. 371, Dezember, 1998, S. 30-32.
- Delon 2000: Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, 2000.
- Delpierre 1996: Madeleine Delpierre, *Se vêtir au XVIIIe siècle*, Paris, 1996.
- Delpierre, G. 1992: Gilles Delpierre, *Charles Coypel et le comte de Caylus: De l'artiste noble et du noble artiste*, in: *La Licorne* (Poitiers, France), Nr. 23, 1992, S. 85-93.
- Démoris 1971: René Démoris: *Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 3, 1971, S. 337-357.
- Démoris 1984: R. Démoris, *Esthétique et libertinage: L'amour de l'art et l'art d'aimer*, in: Moureau/Rieu 1984, S. 149-161.
- Démoris 2005: René Démoris, *Inside/Interiors: Chardin's Images of the Family*, in: *AH*, Bd. 28, September, 2005, S. 442-467.
- Deneys-Tunney 2002: Anne Deneys-Tunney, *La Sémiotisation du corps féminin dans le roman libertin du XVIII^e siècle*, in: Angelica Goodden (Hg.), *The eighteenth century body: art, history, literature, medicine*, Oxford [u.a.], 2002, S. 49-58.
- Denk 1994: Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München, 1994.
- Dens 1975: Jean-Pierre Dens, „*Les agréments qui ne lassent point*“: le chevalier de Méré et l'art de plaire, in: *Esprit créateur*, Spring-Summer, 1975, S. 225-226.
- Dens 1976-1977: Jean-Pierre Dens, *L'Honnête homme et l'esthétique du paraître*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Nr. 6, Winter, 1976-1977, S. 69-82.
- Dens 1981: Jean-Pierre Dens, *Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII^e siècle*, Lexington, 1981.
- Depauw 1998: Jacques Depauw, *Les illusions du réalisme*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 123-129.
- Desnoiresterres 1885: Gustave Desnoiresterres, *La comédie satirique au 18^{ème} siècle. Histoire de la société française par allusions, par personnalité et la satire au théâtre, Louis XV, Louis XVI, et la Révolution*, Paris, 1885.
- Dessert 1984: Daniel Dessert, *Argent, pouvoir et société au Grand siècle*, Paris, 1984.
- Deursen 1991: Arie Theodorus van Deursen, *Plain lives in the golden age: popular culture, religion and society in seventeenth-century Holland*, Cambridge [u.a.], 1991.

- Deville 1910: Étienne Deville, *Index du Mercure de France 1672-1832*, Paris, 1910.
- Dewald 1993: Jonathan Dewald, *Aristocratic experience and the origins of modern culture: France, 1570-1715*, Berkeley [u.a.], 1993.
- Dibbits 1996: Hester C. Dibbits, *Between Society and Family Values. The Linen Cupboard in Early-modern Households*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Life-styles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 72-88.
- Dieckmann 1969: Herbert Dieckmann, *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: H.R. Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München, 1969, S. 29-186.
- Dijk/Roorda 1971: H. van Dijk und D.J. Roorda, *Sociale mobiliteit onder regenten van de Republiek*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 84 Jg., 1971, S. 306-328.
- Dillmann/Keisch 1998: Martina Dillmann und Claude Keisch (Hg.), *Marriage a-la-mode - Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, Ausstellungskat. Berlin und Frankfurt am Main, Berlin, 1998.
- Dimier 1930: Louis Dimier (Hg.), *Les peintres français du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris, 1930.
- Dinaux 1867: Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes. Leur histoire et leurs travaux*, 2 Bde. Paris, 1867 [Nachdruck 1963].
- Dittmar 1992: Franziska Dittmar, *Austernschmaus und Eremitenspiel. Lust und Last festlicher Vergnügungen*, in: *Kunst und Antiquitäten*, Heft 9, 1992, S. 16-20.
- Dock 1983: Terry Smiley Dock, *Du Libertinage dans l'Encyclopédie?*, in: *Laclos et le libertinage, Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons Dangereuses*, Paris, 1983, S. 75-86.
- Dorbec 1905: Prosper Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au 18^e siècle*, in: *GBA*, Bd. 33, 1905, S. 456.
- Dorbec 1905¹: Prosper Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au 18^e siècle*, in: *GBA*, Bd. 34, 1905, S. 77-86.
- Dresdner 2001: Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, mit einem Nachwort von Lotbar Müller*, Dresden, 2001. [Erstausgabe München, 1968]
- Droguet/Jordan 2005: Vincent Droguet und Marc-Henri Jordan [Hg.], *Théâtre de cour: les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Fontainebleau, Paris, 2005.

- Droguet/Salmon/Véron-Denise 2003: Vincent Droguet, Xavier Salmon und Danièle Véron-Denise (Hg.), *Animaux d'Oudry, Collections des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, Ausstellungskat. Fontainebleau und Versailles, Paris, 2003.
- Dubost 1988: Jean-Pierre Dubost, *Eros und Vernunft: Literatur der Libertinage*, Frankfurt am Main, 1988.
- Duccini 1998: Hélène Duccini, *Satire et caricature dans la gravure française du XVII^e siècle, aux origines du portrait-charge*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 395-409.
- Duccini 2000: Hélène Duccini, *Rire en Europe au XVII^e siècle*, in: Ursula E. Koch und Jean-Claude Gardes (Hg.), *Das Lachen der Völker: Universalität und Relativität der humoristisch-satirischen Pressezeichnung = Le rire des nations [...]*, *Actes du colloque Munich 2-4 mars 2000*, (Ridiculosa, Bd. 7, 2000), S. 85-99.
- Duchêne 1993: Roger Duchêne, *Bourgeois gentilhomme ou bourgeois galant?*, in: Claire Gaudiani und Jacqueline Van Baelen (Hg.), *Création et Récréation : Un Dialogue entre Littérature et Histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Tübingen, 1993, S. 105-110.
- Duffy/Hedley 2004: Stephen Duffy und Jo Hedley, *The Wallace Collection: a complete catalogue*, London, 2004.
- Duflo 2000: Colas Duflo, *Le Système du dégoût: Diderot critique de Boucher*, in: *RDidE*, Nr. 29, Oktober, 2000, S. 85-101.
- Duijvendak 1996: Maarten Duijvendak, *Elite Families between Private and Public Life: Some Trends and Theses*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Lifestyles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 72-88.
- Duncan 1973: Carol Duncan, *Happy Mothers and Other New Ideals in French Art*, in: *AB*, Bd. 55, Nr. 4, 1973, S. 570-583.
- Dupont-Logié 2003: Cécile Dupont-Logié (Hg.), *Une journée à la cour de la Duchesse du Maine*, Ausstellungskat. Sceaux, 2003.
- Durand 1976: Yves Durand, *Finance et Mécénat, les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, 1976.
- Durand 1992: Yves Durand, *La Société française au XVIII^e siècle. Institutions et société*, Paris, 1992.
- Durand 1996: Yves Durand, *Les Fermiers Généraux au XVIII^e siècle*, Paris, 1996.
- Duverger 1967: Erik Duverger, *Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21.*

Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III, („Theorien und Probleme“), Berlin, 1967, S. 65-88.

- Dykstal 2002: Timothy Dykstal, *Ethic and Moral Reflections* [Rezension von Cusset 1999], in: *ECS*, Bd. 36, Nr. 1, 2002, S. 112-115.
- Ebeling 2003: Jörg Ebeling, *Wohnkultur und Sozialgefüge im 18. Jahrhundert - die Maison Bergeret an der Place des Victoires*, in: Thomas W. Gaechtgens, Alexandre Gady, Hendrik Ziegler [u.a.] (Hg.), *La Place des Victoires*, Paris, 2003, S. 95-105.
- Ebeling 2006: Jörg Ebeling, *Upwardly Mobile: Genre Painting and the Conflict between Landed and Moneyed Interest*, in: Philip Conisbee (Hg.), *French genre painting in the Eighteenth Century, Studies in the History of Art, Bd. 72*, Washington, 2006 [im Druck].
- Edwards 1954: Ralph Edwards, *Early conversation pictures from the Middle Ages to about 1730: a study in Origins*, London, 1954.
- Edwards 2001: Jolynn Edwards, *John Law and His Painting Collection: Connoisseur or Dupe?*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 59-75.
- Egerton 1997: Judy Egerton, *Hogarth's Mariage-à-la-Mode*, Ausstellungskat. London, 1997.
- Ehrard 1967: Jean Ehrard, *Histoire des idées et histoire sociale en France au XVIIIe siècle : réflexions de méthode*, in: Louis Bergeron (Hg.), *Niveaux de culture et groupes sociaux, actes du colloque tenu du 7 au 9 mai 1966 à l'école normale supérieure*, Paris, 1967, S. 171-188.
- Eidelberg 1966: Martin Eidelburgh, *A Cycle of Four Seasons by the Young Watteau*, in: *AQ*, Nr. 29, 1966, S. 269-274.
- Eidelberg 2001: Martin Eidelberg, *Book Review* [Rezension von Plax 2000], in: *BM*, Bd. 143, 2001, S. 228-229.
- Eidelberg 2001¹: Martin Eidelberg, „*Dans ces lieux uniquement consacrés à l'art*“ *Watteau and the bond of friendship*, in: Cavina 2001, S. 179-184.
- Eisler 1990: Colin T. Eisler, *Paintings in the Hermitage*, New York, 1990.
- Elias 1973: Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, 1973.
- Elias 1994: Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main, 1983 [7. Aufl. 1994].
- Ellrich 1984-1985: Robert Ellrich, *Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction*, in: *Eighteenth-Century Life*, Nr. 9,

- 1984-1985, S. 217-228.
- Engels 1999: Jens Ivo Engels, *Das „Wesen“ der Monarchie? Kritische Anmerkungen zum „Sakralkönigtum“ in der Geschichtswissenschaft*, in: *Majestas*, Nr. 7, 1999, S. 3-39.
- Engels 2000: Jens Ivo Engels, *Königsbilder. Sprechen, Singen und Schreiben über den französischen König in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 2000.
- Engels 2003: Jens Ivo Engels, *Denigrer, esperer, assumer la réalité. Le roi de France perçu par ses sujets, 1680-1750*, in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Bd. 50, Nr. 3, 2003, S. 96-126.
- Entwistle 2000: Joanne Entwistle, *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, 2000.
- Erbe 1979: Michael Erbe, *Zur neueren französischen Sozialgeschichtsforschung*, Darmstadt, 1979.
- Erbe 1993: Michael Erbe, *Belgien, Niederlande, Luxemburg: Geschichte des niederländischen Raumes*, Stuttgart [u.a.], 1993.
- Evers/Vogtherr 2004: Susanne Evers und Christoph Martin Vogtherr (Hg.), *Don Quichotte und Ragoth: zwei komische Helden in den preußischen Königsschlössern*, Köln, 2004.
- Fahy 1973: Everett Fahy, *The Wrightsman Collection: Paintings, Drawings, Sculpture*, Bd. 5, New York, 1973.
- Fahy 2005: Everett Fahy (Hg.), *The Wrightsman Pictures*, New Haven [u.a.], 2005.
- Faroult 2004: Guillaume Faroult, „*La Vieillesse*“ par Marie-Anne Loir au musée de Riom: *fortune iconographique savoyarde, entre peinture et littérature au XVIII^e siècle*, in: *BSHAF*, 2003 (2004), S. 241-256.
- Faudemay 1997: Alain Faudemay, *Mots français et 'caractère national' des Français dans les littératures européennes de la fin du XVII^e au début du XIX^e: Quelques exemples, quelques réflexions*, in: Alain Montandon (Hg.), *L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés*, Paris, 1997, S. 19-40.
- Faure 1977: Edgar Faure, *La banqueroute de Law, 17 juillet 1720*, Paris, 1977.
- Favreau 2003: Marc Favreau, *L'inventaire d'après d'écès de la duchesse du Maine. Etudes et commentaires*, in: Fabrice Preyat (Hg.), *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une Mécène à la croisée des arts et des siècles, Études sur le 18^e siècle*, Brüssel, 2003, S. 51-64.
- Feray 1988: J. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988.

- Figeac 2002: Michel Figeac, *L'automne des gentils hommes. Noblesse d'Aquitaine, noblesse française au siècle des Lumières*, Paris, 2002.
- Fillon 1998: Anne Fillon, *Les objets mobiliers et le vêtement dans les maisons rurales aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in: Michèle Ménard und Annie Duprat (Hg.), *Histoire, images, imaginaires: (fin XV^e siècle - début XX^e siècle); actes du colloque international des 21-22-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine (Le Mans)*, Le Mans, 1998, S. 131-141.
- Fink 1991: Gonthier-Louis Fink, *Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung. Das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750*, in: *Recherches germaniques*, Nr. 21, 1991, S. 3-47.
- Fischer 1995: Carolin Fischer, *Der entkleidete Körper – in Worte gehüllt*, in: Rudolf Behrens und Roland Galle (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg, 1995, S.53-67.
- Fischer 2000: Carolin Fischer, *Gärten der Lust. Eine Geschichte anregender Lektüren*, München, 2000.
- Florissoone 1950: Michel Florissoone, *Musée du Louvre: Deux esquisses historiques de Lancret*, in: *Musées de France*, Nr 6, Juli-August, 1950, S. 129-145.
- Flügel 1991: Axel Flügel, *Wirtschaftsbürger oder Bourgeois? Kaufleute, Verleger und Unternehmer in der Gesellschaft des Ancien Régimes*, in: Hans-Jürgen Puhle (Hg.), *Bürger in der Gesellschaft der Neuzeit. Wirtschaft-Politik-Kultur*, Göttingen, 1991, S. 107-127.
- Fontaine 1909: André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris, 1909.
- Fontaine, L. 2003: Laurence Fontaine, *The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 89-102.
- Fort 1978: Bernadette Fort, *Le langage d'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, 1978.
- Fort 1998: Bernadette Fort, *Accessories of Desire: On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze*, in: *Yale French Studies (Libertinage and Modernity)*, Nr. 94, 1998, S. 146-162.
- Francillon 1990: Robert Francillon, *Le Prix d'honneur. Valeurs aristocratiques et valeurs bourgeoises dans l'univers des Illustres Françaises*, in: Roger Lathuillière (Hg.), *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mélanges offerts à M. le professeur Frédéric Deloffre*, Paris, 1990, S. 347-356.
- Francillon 1993: Roger Francillon, *Challe et le monde des financiers*, in: Frédéric Deloffre (Hg.), *Autour de Robert Challe, Actes du Colloque Chartres*

20-22 juin 1992, Paris, 1993, S. 217-230.

- Franits 1993: Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, 1993.
- Franits 1997: Wayne Franits (Hg.), *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*, Cambridge, 1997.
- Franits 2004: Wayne E. Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*, New Haven [u.a.], 2004.
- Frijhoff 1998: Willem Frijhoff, *Conceptual History, Social History and Cultural History: the Test of 'Cosmopolitanism'*, in: Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans und Frank van Vree (Hg.), *History of Concepts. Comparative Perspectives*, Amsterdam, 1998, S. 103-114.
- Fumaroli 1996: Marc Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in: *RA*, Bd. 114, Nr. 4, 1996, S. 34-47.
- Funke 1972: Hans-Günter Funke, *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*, Heidelberg, 1972.
- Furstenberg 1975: Jean Furstenberg, *La Gravure originale dans l'illustration du livre français au dix-huitième siècle/Die Original-Graphik in der französischen Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts*, Hamburg, 1975.
- Fusening 2005: Thomas Fusenig, *Rezension von: Norbert Schneider: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin, 2004, in: *sehpunkte*, 5 (2005), Nr. 1 [15.01.2005], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2005/01/4956.html>>
- Gabryjelska 1985: Krystyna Gabryjelska, *Le genre comique dans l'Encyclopédie de Diderot*, in: Mieczysław Klimowisz und Aleksander Wit Labuda (Hg.), *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Échanges. Actes du Colloque Karpacz 18.-22. April 1983*, Wrocław, 1985, S. 221-233.
- Gaetgens 1978: Thomas Gaetgens, *Régence-Rokoko-Klassizismus. Zum Problem der Stilbegriffe in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*, in: Fabian, Bernhard, u. Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.), *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche*, Nendeln/Lichtenstein, 1978, S. 127-158.
- Gaetgens, B. 1987: Barbara Gaetgens, *Adrian van der Werff: 1659-1722*, München, 1987.
- Gaetgens, B. 2002: Barbara Gaetgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin, 2002.
- Gaetgens, B. 2006: Barbara Gaetgens, *Das „genre noble“: Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland*, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Holland nach Rembrandt – zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Köln, 2006, S. 205-224.

- Gaechtgens/Fleckner 1996: Thomas W. Gaechtgens u. Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin, 1996.
- Gaechtgens/Majer 1983: Thomas W. Gaechtgens und Karl-Ulrich Majer (Hg.), *Bilder vom irdischen Glück: Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard*, Ausstellungskat. Berlin, 1983.
- Gaechtgens/Michel/Rabreau 2001: Thomas W. Gaechtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau [u.a.] (Hg.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001.
- Gaechtgens/Pomian 1998: Thomas W. Gaechtgens und Krzysztof Pomian (Hg.), *Le XVIII^e siècle*, Paris, 1998.
- Gaillard 1990: Marc Gaillard, *Servandoni, Oudry, Watteau et ses élèves au château de Condé-en-Brie*, in: *L'œil*, Nr. 417, April, 1990, S. 44-49.
- Gallet 1972: Michel Gallet, *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, London, 1972.
- Galliani 1986: R. Galliani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire: étude socio-historique*, Oxford, 1986 (SVEC, Bd. 268).
- Gamboni 1994: Dario Gamboni, *Pourquoi étudier la peinture de genre?*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Bd. 45, Nr. 4, 1994, S. 324-329.
- Garnier 1996: Nicole Garnier (Hg.), *Watteau et son cercle dans les collections de l'Institut de France*, in: *Le Musée Condé*, Nr. 51, 1996, S. 2-40.
- Garnier-Pelle 1995: Nicole Garnier-Pelle, *Chantilly. Musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle*, Paris, 1995.
- Garnot 1990: Benoît Garnot, *Le Peuple au siècle des Lumières. Échec d'un dressage culturel*, Paris, 1990.
- Garry-Boussel 2004: Claire Garry-Boussel, *La frivolité vue par les gens de lettres du dix-huitième siècle*, in: *SVEC*, Nr. 7, 2004, S. 111-122.
- Gasc 1995: Nadine Gasc, *De l'apparat à la naissance de l'intime*, in: Nadine Gasc und Odile Nouvel (Hg.), *Rêves d'alcôves. La chambre au cours des siècles*, Ausstellungskat. Paris, 1995, S. 70-91.
- Gaudriault 1983: Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris, 1983.
- Gaudriault 1988: Raymond Gaudriault, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris, 1988.
- Gehlen 1960: Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main [u.a.], 1960.
- Gerson 1983: Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942 (2. Aufl. Amsterdam

- 1983).
- Giersberg/Meckel 1986: Hans-Joachim Giersberg,, u. Claudia Meckel (Hg.), *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Teil I*, Potsdam, 1986.
- Giraudas 1910: Étienne Giraudas, *Étude historique sur les lois somptuaires*, Université de Poitiers, Faculté de Droit, Poitiers, 1910.
- Giusti/Guida/Di Cicco 1997-1998: Paola Giusti, Silvana Musella Guida, Assunta Di Cicco, [u.a.], *Galanterie: oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, Ausstellungskat. Neapel, 1997-1998.
- Glorieux 1999: Guillaume Glorieux, *Gersaint et Watteau, ambitions et limites d'une relation de mécénat*, in: *GBA*, Bd. 134, 1999, S. 255-270.
- Glorieux 2002: Guillaume Glorieux, *À l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, 2002.
- Glorieux 2002¹: Guillaume Glorieux, *Servandoni et Oudry au château de Condé-en-Brie*, in: *La Peinture en province de la fin du Moyen Age au début du XX^e siècle*, Rennes, 2002, S. 269-280.
- Glorieux 2004: Guillaume Glorieux, *Le château de Condé: Une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Paris, 2004.
- Godard de Donville 1984: Louise Gondard de Donville, *L'Amour «à la mode» au XVII^{ème} siècle*, in: Roger Duchêne (Hg.), *Les Visages de l'amour au XVII^e siècle, Colloque du CMR 17, Toulouse, 28-30 janvier 1983*, Toulouse, 1984, S. 37- 46.
- Goldstein 1998: Carl Goldstein, *Looking on the Mirror of Abraham Bosse*, in: Sue-Welsh Reed (Hg.), *French prints from the age of the musketeers*, Ausstellungskat. Boston, 1998, S. 20-27.
- Goltz/Maire 1949: Marguerite Goltz und Madeleine Maire, *Salons du XVIII^e siècle*, Paris, 1949 [Nachdruck 1999].
- Gombrich 1999: E. H. Gombrich, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, 1999.
- Goncourt 1967: Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art. Textes réunis et présentés par J.P. Boullion*, Paris, 1967.
- Goncourt 1982: Edmond et Jules de Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris, 1982.
- Goodman 1982: Elise Goodman, *Rubens's Conversatie à la Mode: Garden of Leisure, Fashion, and Gallantry*, in: *AB*, Bd. 64, Nr. 2, 1982, S. 247- 259.
- Goodman 1995: Elise Goodmann, *“Les jeux innocents”: French Rococo birding and fishing scenes*, in: *Simiolus*, Bd. 23, 1995, S. 251-267.

- Goodman, D. 1992: Dena Goodman, *Public Sphere and Private Live: Towards a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime*, in: *History and Theory*, Nr. 31, 1992, S. 1-20.
- Goodman, J. 1998: John Goodman, *Sex, gender, and genre*, in: *Apollo*, Bd. 148, Nr. 437, 1998, S. 52-53 [zu Rand 1997].
- Goodman-Soellner 1983: Elise Goodman-Soellner, *Nicolas Lancret's 'Le Miroir ardent': an emblematic image of love*, in: *Simiolus*, Bd. 13, 1983, S. 218-224.
- Goodman-Soellner 1983¹: Elise Goodman-Soellner, *Poetic interpretations of 'the lady at her toilette' theme in sixteenth century painting*, in: *The Sixteenth Century Journal*, Bd. 14, 1983, S. 426-442.
- Goodman-Soellner 1986: Elise Goodman-Soellner, "L'Oiseau pris au piège": *Nicolas Lancret's Le Printemps (1738) and the Prisonnier volontaire of P. Ayres (c. 1683-1714)*, in: *GBA*, März, 1986, S. 127-130.
- Goodman-Soellner 1987: Elise Godmann-Soellner, *Boucher's Madame de Pompadour at her toilette*, in: *Simiolus*, Bd. 17, Nr. 1, 1987, S. 41-58.
- Gordon 1994: Daniel Gordon, *Citizens without Sovereignty. Equality and Sociability in French Thought, 1670-1789*, Princeton, 1994.
- Goubert/Roche 1991: Pierre Goubert und Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime, Bd. 2: culture et société*, Paris, 1984 (2. Aufl., 1991).
- Gouberville 1992: Michel de Gouberville, *La réussite sociale sous l'ancien régime, privilège de la noblesse ?*, in: *Histoire et Généalogie*, Nr. 43, Oktober-Dezember, 1992, S. 3-9.
- Gouberville 2000: Michel de Gouberville, *Les voies et moyens de la réussite sociale sous l'ancien régime*, in: *Bulletin de l'Association d'entraide de la noblesse française*, Nr. 240, Januar, 2000, S. 54-60.
- Goulemot 1994: Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, 1994.
- Goulemot 1996: Jean M. Goulemot, *Du lit et de la fable dans le roman érotique*, in: *Études françaises (Faire Catleya au XVIII^e siècle: lieux et objets du roman libertin)*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 7-17.
- Graham 2000: Lisa Jane Graham, *If the King only knew. Seditious Speech in the Reign of Louis XV.*, Charlottesville [u.a.], 2000.
- Grand-Carteret 1896: John Grand-Carteret, *Les almanachs français: bibliographie-ikonographie des Almanachs – Années – Annuaire (...): 1600-1895*, Paris, 1896 [Nachdruck 1968].
- Greder 1906: Léon Greder, *Le retour de la Foire de Bezons au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1906.

- Gruschka 1999: Andreas Gruschka, *Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins Pädagogische Lektionen*, Wetzlar, 1999.
- Gudlaugsson 1959-1960: S.J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, 2 Bde., Den Haag, 1959-1960.
- Guicciardi 1985: Jean-Pierre Guicciardi, *Between the Licit and the Illicit: the Sexuality of the King*, in: *Eighteenth-Century Life*, Bd. 9, Nr. 3, 1985, S. 88-97.
- Guichard 2005: Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Dissertation Université de Paris I, UFR d'Histoire de l'art et d'archéologie, 2005 [unveröffentlicht].
- Guiffrey 1874: J.J. Guiffrey (Hg.), *Éloge de Lancret peintre du roi par Ballot de Sovot accompagné de diverses notes sur Lancret, de pièces inédites et du catalogue de ses tableaux et de ses estampes*, Paris, 1874.
- Guigard 1866: Joannis Guigard, *Les boites à quatre sols*, Paris, 1866.
- Guillemard 1977: Roger Guillemard, *Grosbois. Une demeure tranquille en Ile-de-France*, Boissy-Saint-Léger, 1977.
- Guillemard 1993: Roger Guillemard, *Grosbois*, Manchecourt, 1993.
- Guillerm 1980: Alain Guillerm, *Les système de l'iconographie galante*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 12, 1980, S. 177-194.
- Günter 1991: Roland Günter, *Amsterdam. Sprache der Bilderwelt, Mediale und ästhetische Aspekte der historischen holländischen Stadtkultur*, Berlin, 1991.
- Guratzsch 1987: Herwig Guratzsch (Hg.), *William Hogarth. Die Kupferstiche als moralische Schaubühne*, Ausstellungskat. Hannover, Stuttgart, 1987.
- Guth 1956: Paul Guth, *Catalogue des Tableaux de Monsieur de Julienne*, in: *Connaissance des Arts*, Nr. 50, April, 1956, S. 64-69.
- Guttandin 1993: Friedhelm Guttandin, *Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat*, Berlin, 1993.
- Gutton 1981: Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, 1981.
- Habermas 1962: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, 1962.
- Haghebaert 1991: Elisabeth Haghebaert, *Effets accessoires: De la parure dans La Vie de Marianne*, in: *Études Littéraires*, Bd. 24, Nr. 1, 1991, S. 105-119.
- Haroche/Montoia 1995: Cl. Haroche und A. Montoia, *Le Duc de Saint-Simon et la dimension politique de l'espace dans la société de l'Ancien Régime*, in: Alain

- Montandon (Hg.), *Les espaces de la civilité*, Mont-de-Marsan, 1995, S. 11-26.
- Hartau 1987: Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, 1987.
- Haskell 1993: Francis Haskell, *History and its images: art and representation of the past*, New Haven [u.a.], 1993.
- Hattori 2001: Cordélia Hattori, *De Charles de Fosse à Watteau: Les Saisons Crozat'*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 2, 2001, S. 56-65.
- Hattori 1998: Cordélia Hattori, *Pierre Crozat (1665-1740), un financier, collectionneur et mécène*, [s.l.], 1998.
- Haupt/Kocka 1996: Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, *Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung*, in: Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka (Hg.), *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, Frankfurt [u.a.], 1996, S. 9-45.
- Hausenstein 1916: Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst und die Gesellschaft*, München, 1916.
- Hauser 1953: Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2, München, 1953.
- Hauteceœur 1942: Louis Hauteceœur, *Littérature et peinture en France du 17^{ème} au 20^{ème} siècle*, Paris, 1942.
- Hazard 1949: Paul Hazard, *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert*, Hamburg, 1949.
- Hazard 1961: Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne. 1680-1715*, 2 Bde., Paris, 1961.
- Hazelhurst 1984: F. Hamilton Hazelhurst, *The Wild Beasts Pursued: The Petite Galerie of Louis XV at Versailles*, in: *AB*, Bd. 66, Nr. 2, 1984, S. 224-236.
- Heck/Hofmann/Rödiger-Diruf 1996: Michael Heck, Karl-Ludwig Hofmann, Erika Rödiger-Diruf [u.a.] (Hg.), *Vom Glück des Lebens: französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der staatlichen Eremitage St. Petersburg*, Ausstellungskat. Karlsruhe, Ostfildern-Ruit, 1996.
- Hedley 2005: Jo Hedley, *François Boucher. Seductive Visions*, Ausstellungskat. London, 2005.
- Heidner 1984: Jan Heidner, *Edme-François Gersaint. Neuf lettres au comte Carl Gustaf Tessin 1743-1748*, in: *AAF*, Bd. 26, 1984, S. 185-196.
- Heinich 1996: Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1996.

- Held/Schneider 1993: Jutta Held und Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln, 1993.
- Helin 1971: E. Helin, *La stratification des sociétés d'ancien régime*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 84. Jg., 1971, S. 291-305.
- Hellegouarc'h 2000: Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- Hellegouarc'h 2002: Jacqueline Hellegouarc'h, *Ces Messieurs du bout-du-banc: L'Éloge de la paresse et du paresseux est-il de Marivaux?*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 102 Jg., Nr. 3, Mai-Juni, 2002, S. 455-459.
- Heller-Greenman 2002: Bernardine Heller-Greenman, *Moreau le Jeune and the Monument of Costume*, in: *Athanas*, Bd. 20, 2002, S. 67-75.
- Hellman 1999: Mimi Hellman, *Furniture, Socialbility, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 32, Nr 4, 1999, S. 415-445.
- Hénin 2003: Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genf, 2003.
- Henning 1976: Edward B. Henning, *Patronage and Style in the Arts: A Suggestion Concerning Their Relations*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett, und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1976, S. 353-362.
- Hercenberg 1975: Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome 1668-1737*, Paris, 1975.
- Hervez 1906: Jean Hervez, *Les sociétés d'amour au XVIII^e siècle*, Paris, 1906.
- Heyden-Rynsch 1993: Verena von Heyden-Rynsch, *Salons européens. Les beaux moments d'une culture féminine disparu, übers. aus dem Deutschen v. G. Lambrichs*, Paris, 1993.
- Heyden-Rynsch 2005: Verena von Heyden-Rynsch, *La passion de séduire. Une histoire de la galanterie en Europe*, Paris, 2005.
- Heyl 2001: Christoph Heyl, *When they are veyl'd on purpose to be seene: The Metamorphosis of the Mask in Seventeenth- and Eighteenth-Century London*, in: Joanne Entwistle und Elizabeth Wilson (Hg.), *Body Dressing*, Oxford [u.a.], 2001, S. 121-142.
- Hilberath 1993: Ursula Hilberath, *« ce sexe est sûr de nous trouver sensible ». Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733-1789)*, Alfter, 1993.
- Hillmann 1994: Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 4. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart, 1994.
- Hobson 1982: Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in*

- Eighteenth-Century France*, Cambridge [u.a.], 1982.
- Hoefer 1857-1866: Ferdinand Hoefer [u.a.] (Hg.), *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* [...], 48 Bde., Paris, 1857-1866.
- Höfer 1986: Annette Höfer, *Financier, Banquier, Capitaliste*, in: Rolf Reichhardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 5, München, 1986, S. 27-60.
- Höfer/Reichhardt 1986: Anette Höfer und Rolf Reichhardt, *Honnête homme, Honnêteté, Honnête gens*, in: Rolf Reichhardt und Eberhard Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, München, 1986, S. 7-73.
- Hoffmann-Lipońska 1985: Aleksandra Hoffmann-Lipońska, *Les éléments bourgeois dans la comédie de Ph. Néricault Destouches*, in: Mieczyslaw Klimowisz und Aleksander Wit Labuda (Hg.), *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Échanges. Actes du Colloque Karpacz 18.-22. April 1983*, Wrocław, 1985, S. 113-123.
- Hogsett 1970: Charlotte Hogsett, *Jean Baptiste du Bos on Art and Illusion*, in: *SVEC*, Bd. 73, 1970, S. 147-164.
- Hogsett 1971: Charlotte Hogsett, *On Facing Artificiality and Frivolity: Theories on Pastoral Poetry in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 4, 1971, S. 420-436.
- Hollander 2002: Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and drapery in painting*, Ausstellungskat. London, 1998.
- Howard 1997: Jeremy Howard, *Hogarth, Amigoni and The rake's levee: new light on A rake's progress*, in: *Apollo*, Bd. 146, Nr. 429, November, 1997, S. 31-37.
- Howarth 1985: William D. Howarth, *Une peinture de la conversation des honnêtes gens: Corneille et la comédie des mœurs*, in: Alain Niderst (Hg.), *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen [...] du 2 au 6 octobre 1984*, Paris, 1985, S. 343-356.
- Huet 1974: Marie-Hélène Huet, *Roman libertin et réaction arictocratique*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 6, 1974, S. 124-142.
- Huet 1975: Marie-Hélène Huet, *Le Héros et son double, Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, 1975.
- Hundert 2003: Edward Hundert, *Mandeville, Rousseau and the Political Economy of Fantasy*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 28-40.
- Hunter 1973: Penelope Hunter, *A Royal Taste: Louis XV-1738*, in: *Metropolitan*

- Museum Journal*, Bd. 7, 1973, S. 89-113.
- Hunter-Stiebel 1987: Penelope Hunter-Stiebel, *Chez Elle, Chez Lui. At Home in 18th Century France*, Ausstellungskat. New York, 1987.
- Hurlock 1965: E.B. Hurlock, *Sumptuary Law*, in: M.E. Roach und J. Eichler, *Dress, Adornment and the Social Order*, New York, 1965, S. 295-301.
- Hütt 1955: Wolfgang Hütt, *Das Genrebild*, Dresden, 1955.
- Hyde 1996: Melissa Hyde, *Confounding Conventions: Gender Ambiguity and François Boucher's Painted Pastorals*, in: *ECS*, Bd. 30, Nr. 1, 1996, S. 25-57.
- Hyde 2000: Melissa Hyde, *The "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette*, in: *AB*, Bd. 82, September, 2000, 453-475.
- Hyde 2006: Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles, 2006.
- Ingamells 1989: J. Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures III: French, before 1815*, London, 1989.
- Ingersoll-Smouse 1928: Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, 1928.
- Isherwood 1986: Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century France*, New York, 1986.
- Ivinski 1998: Patricia R. Ivinski, *Farewell to the wet nurse: Etienne Aubry and images of breast-feeding in eighteenth century France*, Ausstellungskat. Williamstown (Mass.), 1998.
- Jacot-Grapa 1995: Caroline Jacot-Grapa, *La toilette au XVIIIe siècle: rituel et thématization*, in: Alain Montandon (Hg.), *Les espaces de la civilité*, Mont-de-Marsan, 1995, S. 283-309.
- Jamieson 1930: I. Jamieson, *Charles-Antoine Coypel: premier peintre de Louis XV et auteur dramatique; (1694 - 1752); sa vie et son œuvre artistique et littéraire d'après des documents inédits, suivies d'une de ses comédies inédites*, Paris, 1930.
- Janze 1886: Vicomtesse Alix de Janze, *Les financiers d'autrefois. Fermiers généraux*, Paris, 1886.
- Jens 1996: Walter Jens (Hg.), *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, 21 Bde., München, 1996 [Erstausgabe 1988-1992].
- Join-Dieterle 1998: Catherine Join-Dieterle, *Les Mots de la mode*, Paris, 1998.
- Jollet 2000: Etienne Jollet, *Le rire chez Fragonard*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 32, 2000, S. 165-180.

- Jones 1939: Silas Paul Jones, *A List fo French prose fiction from 1700 to 1750, with a brief introduction*, New York, 1939.
- Jones 1996: Jennifer Jones, *Coquettes et Grisettes: Women buying and selling in Ancien Régime*, in: Victoria de Grazia und Ellen Furlough (Hg.), *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley, 1996, S. 25-53.
- Jones 2002: Colin Jones, *Madame de Pompadour: images of a mistress*, Ausstellungskat. London, 2002.
- Jouin 1889: H. Jouin, *Charles Natoire et la peinture historique (1747.)*, in: NAAF, Bd. 5, 1889, S. 140-149.
- Jugie-Bertrac 1986: S. Jugie-Bertrac, *Le duc d'Antin, directeur general des batiments du roi (1708-1736)*, in: *Positions de Thèses Ecole Nationale de Chartes*, 1986, S. 93-100.
- Kaelble 1999: Hartmut Kaelble, *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt [u.a.], 1999.
- Kale 2004: Steven Kale, *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore [u.a.], 2004.
- Kangh 1996: Eileen Kangh, *The Sublimity of the Critic: Pictorial Realism and the Hierarchy of Genres in 18th-Century French Painting*, Dissertation University of California, Berkely, 1996.
- Kapner 1991: Gerhardt Kapner, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*, Wien [u.a.], 1991.
- Kauffmann 1943: Hans Kauffmann, *Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Hans Titelnot (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey*, Breslau, [1943], S. 133-157.
- Kavanagh 1996: Thomas Kavanagh, *Esthetics of the Moment: Literature and Art in the French Enlightenment*, Philadelphia, 1996.
- Kavanagh 1998: Thomas Kavanagh, *The Libertine Moment*, in: *Yale French Studies (Libertinage and Modernity)*, Nr. 94, 1998, S. 79-100.
- Kavanagh 2000: Thomas Kavanagh, *The Libertine's Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France*, in: *ECS*, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 505-521.
- Kayser 1999: Christine Kayser (Hg.), *De Chasse & d'Epée. Le décor de l'appartement du roi à Marly*, Ausstellungskat. Marly-le-Roi/Louveciennes, 1999.
- Kemmer 1998: Claus Kemmer, *In search of a classical form: Gerard de Lairese's Groot Schilderboek and seventeenth-century Dutch genre painting*, in: *Simiolus*, Bd. 26, 1998, S. 87-115.

- Kemmer 2000: Claus Kemmer, *Rezension von Wayne Franits (Hg.), Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered, Cambridge, 1997*, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 4. Jg., Heft 3, 2000, S. 269-274.
- Kettering 1997: Alison Mc Neill Kettering, *Gentleman in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture*, in: *Art Journal*, Bd. 56, Sommer, 1997, S. 41-47.
- Kettering 1999: Alison Mc Neill Kettering, *Gerard Ter Borch's Portraits of the Deventer Elite*, in: *Simiolus*, Bd. 27, 1999, S. 46-69.
- Kinney 1987: Leila W. Kinney, *Genre: A Social Contract?*, in: *Art Journal*, Bd. 46, Nr. 4, 1987, S. 267-277.
- Kirchner 1991: Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, 1991.
- Kirchner 1997: Thomas Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720, Revue de l'esthétique*, Nr. 31-32, 1997, S. 187-196.
- Kirchner 2001: Thomas Kirchner, "Observons le monde": *La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle*, in: Gaetgens/Michel/Rabreau 2001, S. 367-381.
- Klenke 1992: Dorothea Klenke, *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt am Main [u.a.], 1992.
- Klessmann 1978: Rüdiger Klessmann, *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausstellungskat. Braunschweig, 1978.
- Knabe 1972: Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf, 1972.
- Knapp-Tepperberg 1970: Eva-Maria Knapp-Tepperberg, *Robert Challes «Illustres Françaises». Erzählte Wirklichkeit in der französischen Frühaufklärung*, Heidelberg, 1970.
- Knight 1989: Charels A. Knight, *Satiric nationalism*, in: *SVEC*, 1989, Bd. 265, („Actes du Septième congrès international des Lumières, Budapest, 26 juillet – 2 août 1987“), S. 1653-1655.
- Koch 1967: Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1967.
- Kohle 1989: Hubertus Kohle, *Ut poictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim [u.a.], 1989.

- Köhler 1988: Erick Köhler, *Belle Négligence*, in: Renate Baader (Hg.), *Das Frauenbild im literarischen Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1988, S. 178-203.
- Köhler 2001: Bettina Köhler, *Flüchtig glanzvoll: Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen „Rokoko“ im Spiegelbild*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 8, 2001 (2003), S. 170-185.
- Korwin-Szymanowska 1993: Christine Korwin-Szymanowska, *Nicolas Lancret's Four Times of Day: Tradition and Modernity*, University of London, Courtauld Institute of Art, M.A. Report (unveröffentlicht).
- Kossmann 1999: Ernst H. Kossmann, *Seventeenth-Century Dutch Art in the Eyes of Historians*, in: Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, 1999, S. 184-199.
- Köstler 1998: Andreas Köstler, *Das Lächeln des Bien-Aimé. Zur Zivilisierung des Herrscherbildes unter Ludwig XV.*, in: Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hg.), *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Köln [u.a.], 1998, S. 197-214.
- Kouznetsova 1980: Irina Kouznetsova, *La peinture française au Musée Pouchkine*, Paris [u.a.], 1980.
- Kovacs 2001: Katalin Kovacs, *La naissance d'un genre littéraire: la critique d'art au XVIII^e siècle*, in: Élisabeth Décultot und Mark Ledbury (Hg.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête/Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris, 2001, S. 211-232.
- Krause 1997: Katharina Krause, *Genrebilder: Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy*, in: Klaus G. Beuckers und Annemarie Jaeggi (Hg.), *Festschrift für Johannes Lagner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, Münster, 1997, S. 141-162.
- Kronbichler-Skacha 1980: Susanne Kronbichler-Skacha, *Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F., Bd. 33, 1980, S. 137-161.
- Kugler 1842: Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.
- Kuhnmuch 2000: Jacques Kuhnmuch, *Don Quichotte, correspondences. Coypel, Natoire, Garouste*, Ausstellungskat. Compiègne, 2000.
- Kunstler 1960: Charles Kunstler, *La vie quotidienne sous la Régence*, Paris, 1960.
- Kunzle 1973: David Kunzle, *The Corset as Erotic Alchemy: From Rococo Galanterie to Montaut's Physiologies*, in: Thomas B. Hess und Linda Nochlin, *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, London,

- 1972, S. 91-165.
- Kuznetsova/Sharnova 2005: Irina Kuznetsova und Elena Sharnova, *France 16th – first half 19th century painting collection*, Moskau, 2005.
- Lademacher 2002: Horst Lademacher, *Nationales Selbstverständnis und bürgerliches Selbstbewusstsein. Zur Malerei der Niederländischen Republik im 17. Jahrhundert*, in: Hans-Ulrich Thamer (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 77-97.
- Lafon 1973: Henri Lafon, *Les discours et les choses dans les romans de Crébillon*, in: *Poétique*, Nr. 16, 1973, S. 460-465.
- Laing 1986: Alastair Laing, *Boucher et la pastorale peinte*, in: *RA*, Nr. 73, 1986, S. 55-64.
- Laing 2004: Alastair Laing, *Naked effrontery*, in: *ARTnews*, Bd. 103, Nr. 1, Januar, 2004, S. 92-94.
- Laing/Rosenberg 1986: Alastair Laing u. Pierre Rosenberg (Hg.), *François Boucher, 1703-1770*, Ausstellungskat. New York, Detroit und Paris, 1986.
- Langdon 1996: Helen Langdon, *Genre*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 12, London 1996, S. 286-296.
- Langemeyer 1985: Gerhard Langemeyer (Hg.), *Bilderwelten. Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Aus der Sammlung von Ritter*, Ausstellungskat. Dortmund, 1985.
- Langlois 2000: Langlois, *Catalogue des tableaux de l'école française, Roanne, Musée Déchelette, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art*, Université Lumière Lyon II, 2000.
- Laroch 1979: Philippe Laroch, *Petits-mâîtres et roués. Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, 1979.
- Larousse 1866-1879: Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 Bde., Paris, 1866-1879 [Nachdruck 1982].
- Lavergne-Durey 1990: Valérie Lavergne-Durey, *Les Titon, mécènes et collectionneurs à Paris à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècles*, in: *BSHAF*, 1989 (1990), S. 77-103.
- Lavezzi 1998: Elisabeth Lavezzi, *Existe-t-il un burlesque en peinture? Remarques sur les dictionnaires des Beaux-Arts de Marsy, Lacombe et Pernéty (1746-1757)*, in: Dominique Bertrand (Hg.), *Poétiques et burlesque, Actes du colloque international 1996*, Paris, 1998, S. 67-76.
- Lavezzi 2000: Elisabeth Lavezzi, *Métaphore et modèle de la chasse dans La Folle journée*, in: Philip Robinson (Hg.), *Beaumarchais: homme de lettres, homme de société*, Oxford [u.a.], 2000, S. 267-280.

- Lawrence/Kasman 1997: Cynthia Lawrence und Magdalena Kasman, *Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). An Art Collector in Eighteenth-Century Paris*, in: Cynthia Lawrence (Hg.), *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors, and connoisseurs*, University Park, 1997, S. 207-226.
- Le Coat 1975: Gerard Le Coat, *Le Pèlerinage à l'isle de Cythère: un sujet aussi galant qu'allégorique*, in: *Racar. Revue d'art canadienne*, Bd. 2, Nr. 2, 1975, S. 9-23.
- Le Coat 1978: Gerard Le Coat, *Modern Enchantment and Traditional Didacticism in Watteau's Enseigne de Genrsaint and Couperin's Folies Françaises*, in: *GBA*, Bd. 91, November, 1978, S. 169-172.
- Le Coat 1980: Gerard Le Coat, *La fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pré-révolutionnaire*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 47-56.
- Le Guillou 1985: J.-C. Le Guillou, *La création des Cabinets et des Petits Appartements de Louis XV au Chateau de Versailles 1722-1738*, in: *GBA*, Bd. 105, 1985, S. 137-146.
- Le Leyzour 2000: Philippe Le Leyzour [u.a.], *Les peintres du roi: 1648 – 1793*, Ausstellungskat. Tours und Toulouse, Paris, 2000.
- Le Nabour 1986: Éric Le Nabour, *Le Régent libéral et libertin*, Paris, 1986.
- Le Pennec 1979: Marie-Françoise Le Pennec, *Petit glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1979.
- Le Roy-Ladurie 1984: Emmanuel Le Roy-Ladurie, *Réflexions sur la Régence*, in: *La France d'Ancien Régime. Études réunies en l'honneur de Pierre Goubert*, Bd. 2, Toulouse, 1984, S. 401- 413.
- Leborgne 1996: Erik Leborgne, *L'Honnête Homme et le libertin: Le Topos de l'innocente séduite dans les derniers romans de l'abbé Prévost*, in: *Etudes Littéraires*, Bd. 28, Nr. 3, 1996, S. 111-31.
- Ledbury 2000: Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre*, Oxford, 2000.
- Ledbury 2001: Mark Ledbury, *The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France*, in: Élisabeth Décultot und Mark Ledbury (Hg.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête/Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris, 2001, S. 187-209.
- Ledbury 2002: Mark Ledbury, *Review [Rezension von Plax 2000]*, in: *British Journal for Eighteenth-century Studies*, Bd. 25, Nr. 1, 2002, S. 147-148.
- Ledbury 2005: Mark Ledbury, *But is it art history? Some thoughts on disciplines, tensions*

- and territories in studies of eighteenth-century art*, in: Mark Ledbury, Julia V. Douthwaite und Mary Vidal (Hg.), *The interdisciplinary century: tensions and convergences in eighteenth-century art, history and literature*, Oxford 2005 [*JVEC*, Nr. 4, 2005], S. 124-139.
- Leduc 1970: Jean Leduc, *Le clergé dans le roman érotique français du XVIII^e siècle*, in: *Roman et Lumières au XVIII^e siècle, Colloque du Centre d'études et de recherches marxistes*, Paris, 1970, S. 341-349.
- Leferme-Falguières 2001: Frédérique Leferme-Falguières, *La noblesse de cour aux XVII^e et XVIII^e siècles. De la définition à l'autoreprésentation d'une élite*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 87-98.
- Leferme-Falguières/Van Renterghem 2001: Frédérique Leferme-Falguières und Vanessa Van Renterghem, *Le concept d'élites. Approches historiographiques et méthodologiques*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 57-67.
- Lefrançois 1994: Thierry Lefrançois, *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694-1752)*, Paris, 1994.
- Legrand 1963: F.-C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Paris [u.a.], 1963.
- Lemarchand 1993: Guy Lemarchand, *La France au XVIII^e siècle: élites ou noblesse et bourgeoisie*, in: *Cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, Nr. 51, 1993, 105-123.
- Leribault 2002: Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, 2002.
- Lériget 1919: Marthe Lériget, *Des Lois et impôts somptuaires, Dissertation Université de Montpellier, Faculté de Droit*, Montpellier, 1919.
- Leroy 1934: Alfred Leroy, *Histoire de la Peinture française au XVIII^e siècle (1700-1800). Son évolution et ses maîtres*, Paris 1934.
- Lesné 1979: Cl. Lesné, *Les Salons de 1699 et de 1704, unveröffentlichtes Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV- Sorbonne (sous la direction de M. A. Schnapper)*, Paris, 1979.
- Letourmy 2001: Georgina Letourmy, *Parure et critique sociale: à propos d'estampes en éventail de la première moitié du XVIII^e siècle*, in: *Histoire de l'art*, Nr. 48, Juni, 2001, S. 53-65.
- Letourmy 2005: Georgina Letourmy, *L'esprit champêtre et la feuille d'éventail en France: Idées de la campagne, images de la nature*, in: Rabreau/Pascalis 2005, S. 223-230.
- Lever 2001: Maurice Lever, *Louis XV libertin malgré lui*, Paris, 2001.

- Lever 2003: Maurice Lever (Hg.), *Anthologie érotique, le XVIII^e siècle*, Paris, 2003.
- Levey 1993: Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven [u.a.], 1993 [2. Auflage].
- Lichtenstein 1987: Jacqueline Lichtenstein, *Making Up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations*, Nr. 20, 1987, S. 77-87.
- Lilley 1994: E. D. Lilley, *The name of the boudoir*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 53, Nr. 2, Juni, 1994, S. 193-198.
- Lilti 2001: Antoine Lilti, *Sociabilité mondaine, sociabilité des élites? Les salons parisiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in: *Hypothèses 2000. Travaux de l'École doctorale d'Histoire de l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne*, Paris, 2001, S. 99-107.
- Locquin 1978: Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France: de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1978 [2. Aufl.].
- Loing 1996: Hans Loinig, *Die Jagd in der bildenden Kunst: Venatio ars nequissima?; zur Einschätzung des Waidwerkes in der höfischen und moralisierenden Literatur*, in: *Arx*, Bd. 18, Nr. 1, 1996, S. 32-37.
- Loire 2003: Stéphane Loire, *Book review [Rezension zu Leribault 2002]*, in: *BM*, Bd. 145, November, 2003, S. 800-801.
- Lombard 2001: Jean Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, 2001.
- Loschek 1993: Ingrid Loschek, *Accessoires. Symbolik und Geschichte*, München, 1993.
- Lough 1988: John Lough, *Regency France seen by British travellers*, in: Giles Barber und C.P. Courtney (Hg.), *Enlightenment essays in memory of Robert Shackleton*, Oxford, 1988, S. 145-161.
- Loughman/Montias 2000: John Loughman und John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle, 2000.
- Luhmann 1980: Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1980.
- Luhmann 1990: Niklas Luhmann, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité. Traduit de l'allemand par A.-M. Lionnet*, Paris, 1990.
- Machwirth 1970: Erich Marchwirth, *Höflichkeit. Geschichte, Inhalt, Bedeutung*, Dissertation Bingen/Rhein, Trier, 1970.

- Macon 1929: Gustave Macon, *Château de Chantilly, „Les Singeries“*, Reproductions des Peintures Décoratives attribués à Christophe Huet, Parc-Saint-Maur, 1929.
- Magendie 1925: M. Magendie, *La Politesse Mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*, Paris, 1925 [Nachdruck 1970].
- Mager 1980: Wolfgang Mager, *Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630-1830*, Stuttgart [u.a.], 1980.
- Mager 1990: Wolfgang Mager, *Von der Noblesse zur Notabilité. Die Konstituierung der französischen Notablen im Ancien Régime und die Krise der absoluten Monarchie*, in: Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Europäischer Adel. 1750-1950*, Göttingen, 1990, S. 260-285.
- Mantz 1851-1852: P. Mantz, *Nicolas Lancret*, in: *AAF*, Bd. 1, 1851-1852, S. 301-302.
- Marandel 1990: J. Patrice Marandel (Hg.), *Three masters of French Rococo: Boucher, Fragonard, Lancret*, Ausstellungskat. Tokyo, Osaka, Hakodate und Yokohama, 1990.
- Marandel 1991-1992: J. Patrice Marandel, *Natoire aux appartements de Louis XV à Fontainebleau*, in: *Antologia di belle arti*, Nr. 39-42, 1991-1992, S. 129-134.
- Marcel 1906: Pierre Marcel, *La Peinture française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*, Paris, [1906].
- Marchal 1991: Roger Marchal, *Madame de Lambert et son milieu*, Oxford, 1991 [SVEC, Bd. 289].
- Marie 1976: Alfred und Jeanne Marie, *Versailles au temps de Louis XIV. Troisième partie. Mansart et Robert de Cotte*, Paris, 1976.
- Marie 1984: Alfred u. Jeanne Marie, *Versailles au temps de Louis XV. 1715-1745*, Paris, 1984.
- Märker 1990: Peter Märker, *Comte de Calys und Watteau. Zu einer Zeichnung von Pierre-Charles Trémolières in Darmstadt*, in: Stefan Kummer und Georg Satzinger (Hg.), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Ostfildern-Ruit, 1990, S. 224-235.
- Marraud 2000: Mathieu Marraud, *La noblesse de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- Marret 2001: Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris, 2001.
- Marsch 1981: Rufus K. Marsh, *Sorbière's Typology and the Social Role of the Honnête home*, in: *Romance Notes*, Bd. 22, Nr. 2, 1981, S. 218-223.

- Martin 2004: Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, 2004 (SVEC, Nr. 1, 2004).
- Martin 2005: Christophe Martin, *Dangereux suppléments: l'illustration du roman en France au XVIII^e siècle*, Louvain [u.a.], 2005.
- Martin, C. 2004: Carole Martin, *La promenade architecturale de Mélièze: Initiation au libertinage ou démonstration de savoir-vivre dans la « Petite Maison » de Jean-François de Bastide*, in: *Dix-huitième siècle*, Nr. 36, 2004, S. 523-548.
- Martini 2000: Wolfram Martini (Hg.), *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Göttingen, 2000.
- Masseau 1996: Didier Masseau, *La chaussure ou le pied de Fanchette*, in: *Études françaises (Faire Catleya au XVIII^e siècle: lieux et objets du roman libertin)*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 41-52.
- Maurepas/Boulant 1996: Arnaud de Maurepas und Antoine Boulant, *Les Ministres et les Ministères du siècle des Lumières (1715-1789), Étude et dictionnaire*, Paris, 1996.
- Maurepas/Brayard 1996: A. de Maurepas, Florent Brayard [u.a.], *Les Français vus par Eux-mêmes. Le XVIII^e Siècle*, Paris, 1996.
- Mauriès 1996: Patrick Mauriès, *Sur les papillonneries humaines*, Paris, 1996.
- Mauzi 1994: Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, 1994 [Erstausgabe 1979].
- Maza/Shesgreen 2001: Sarah Maze und Sean Shesgreen, *Marriage in the French and English Manners: Hogarth and Bosse*, in: Bernadette Fort und Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton [u.a.], 2001, S. 192-211.
- Mazel 1987: Geneviève Mazel, *1777. La vente Randon de Boisset et le marché de l'art au 18^e s.*, in: *L'Estampille*, Nr. 202, 1987, S. 40-47.
- Mc Allister Johnson 1991: W. McAllister Johnson, *From Verrue to Vence: Systematic Engraving of Private Collections in France to 1760*, in: *GBA*, Bd. 117, 1991, S. 77-92.
- Mc Pherson 1982: Heather Ann Mc Pherson, *Some aspects of genre painting and its popularity in eighteenth-century France*, Dissertation University of Washington, 1982.
- McClellan 1996: Andrew McClellan, *Watteau's Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth Century Paris*, in: *AB*, Bd. 78, Nr. 3, 1996, S. 439-453.
- McKendrick/Brewer/P N. McKendrick, J. Brewer und J.H. Plumb, *The Birth of a Consumer*

- lumb 1983: *Society: The Commercialization of the Eighteenth-Century*, London, 1983.
- McTighe 1998: Sheila McTighe, *Abraham Bosse and the Language of Artisans: Genre and Perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 21, Nr. 1, 1998, S. 1-26.
- Mecz 1970: Irene Mecz, *Remarques sur le gout dans la critique d'Art, de Felibien a Roger de Piles: Etude lexicologique*, in: Georges Matore und Jeanne Cadiot-Cueilleron (Hg.), *Mélanges de linguistique et de philologie romanes dédiés à la mémoire de Pierre Fouché (1891-1967) (Études Linguistiques, Nr. 11)*, Paris, 1970, S. 225-232.
- Meier 1994: Hans Jacob Meier, *Die Buchillustrationen des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München, 1994.
- Melchior-Bonnet 1994: Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir, préface de Jean Delumeau*, Paris, 1994.
- Mérot 1994: Alain Mérot, *La Peinture française au XVII^e siècle*, Paris, 1994.
- Mérot 1996: Alain Mérot (Hg.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996.
- Mérot 2000: Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 2000.
- Messelet 1998: Jean Messelet, *Musée Nissim de Camondo: catalogue des collections, rev. et augm. par Bertrand Rondot*, Paris, 1998.
- Metz 1970: Johannes Metz, *Das Harlekinthema in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts und seine theatralische Aussage*, Dissertation Freie Universität Berlin, 1970.
- Meyer 1977: Jean Meyer, *La noblesse française au XVIII^e siècle*, in: *Acta Poloniae Historica*, Bd. 36, 1977, S. 7-45.
- Meyer 1979: Jean Meyer, *La vie quotidienne en France au temps de la Régence*, Paris, 1979.
- Meyer, E. s.d.: E. Meyer, *Un Défenseur des droits de la femme en 1722: Marivaux, précurseur du féminisme*, s.l., s.d..
- Meyer-Kalkus 1999: Reinhart Meyer-Kalkus, *Fürstliche Libertinage in der Komödie – ‚Amphitryon‘-Dramen nach Molière*, in: Peter Schöttler, Patrice Veit und Michael Werner (Hg.), *Plurales Deutschland-Allemagne Plurielle. Festschrift für Étienne François – Mélanges Étienne François*, Göttingen, 1999, S. 149-166.
- Michalski 1991: Serguiz Michalski, *Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts: Eine Forschungsrevolution und ihre Folgen*, in: *Kunstchronik*, Nr. 44, 1991, S. 415-440.

- Michalski 1994: Sergiuz Michalski, *Book Reviews [Rezension von Vidal 1992]*, in: *AB*, Bd. 76, Nr. 4, 1994, S. 725-726.
- Michel 1987: Christian Michel, *Les Fêtes galantes: peintures de genre ou peintures d'histoire?*, in: Moureau/Morgan Grasselli 1987, S. 111-112.
- Michel 1993: Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rom, 1993.
- Michel 1998: Christian Michel, *De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France sous Louis XIV*, in: Roland Recht (Hg.), *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*, Strasbourg, 1998, S. 44-55.
- Michel, O./Rosenberg 1987: Olivier Michel und Pierre Rosenberg (Hg.), *Subleyras 1699-1749*, Ausstellungskat. Paris und Rom, Paris, 1987.
- Michel, P. 2001: Patrick Michel, *Pierre Rémy « Peintre et négociant en tableaux, et autres curiosités. Bon connoisseur » Esquisse d'un portrait*, in: Cavina 2001, S. 328-336.
- Michel-Evrard 2005: Isabelle Michel-Evrard, *Les ressources interdisciplinaires de l'étude de l'illustration au dix-huitième siècle*, in: Julia V. Douthwaite und Mary Vidal (Hg.), *The interdisciplinary century: tensions and convergences in eighteenth-century art, history and literature*, Oxford 2005 [*SVEC* Nr. 4, 2005], S. 41-59.
- Milam 1998: Jennifer Milam, *Fragonard and the Blindman's Game: Interpreting Representations of Blindman's Buff*, in: *AH*, Bd. 21, Nr. 1, März, 1998, S. 1-25.
- Milam 2000: Jennifer Milam, *Playful constructions and Fragonard's Swinging Scenes*, in: *ECS*, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 543-559.
- Milam 2005: Jennifer Milam, *Play between the disciplines: the problem of the ludic in rococo art and Enlightenment culture*, in: Julia V. Douthwaite und Mary Vidal (Hg.), *The interdisciplinary century: tensions and convergences in eighteenth-century art, history and literature*, Oxford 2005 [*SVEC*, Nr. 4, 2005], S. 102-113.
- Mirimonde 1962: A.P. de Mirimonde, *Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 1, 1962, S. 11-20.
- Mirimonde 1968: A.P. de Mirimonde, *Scènes de genre musicales de l'École française au XVIII^e siècle dans les collections nationales*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, Nr. 1, 1968, S. 13-26.
- Monselet 1862: Charles Monselet [pseud. für C. Duvergnier], *Les Galantries du XVIII^e siècle*, Paris, 1862.
- Montandon 1992: Alain Montandon, *De l'urbanité: entre etiquette et politesse*, in: A.

- Montandon (Hg.), *Etiquette et politesse*, Clermond-Ferrand, 1992, S. 7-18.
- Montandon 1995: Alain Montandon (Hg.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, Paris, 1995.
- Montandon 1995¹: Alain Montandon (Hg.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe. 2 Bde.*, Paris, 1995.
- Montandon 1995²: Alain Montandon (Hg.), *Mœurs des uns, coutumes des autres: les Français au regard de l'Europe. Une anthologie*, Clermond-Ferrand, 1995.
- Montandon 1997: Alain Montandon, *Civilités érotiques*, in: A. Montandon (Hg.), *Civilités extrêmes*, Clermond-Ferrand, 1997, S. 115-129.
- Montandon 1997¹: Alain Montandon (Hg.), *Mœurs et images. Etudes d'imagologie européenne*, Clermond-Ferrand, 1997.
- Montandon 2004: Alain Montandon (Hg.), *Les baisers des Lumières*, Clermond-Ferrand, 2004.
- Montias 1990: John Michael Montias, *Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey*, in: *AB*, Bd. 72, Nr. 3, 1990, S. 358-373.
- Moore 1935: P. Moore, *Le Genre Poissard and the French Stage in the 18th Century*, New York, 1935.
- Morgan
Grasselli/Rosenberg
1985: Margaret Morgan Grasselli, u. Pierre Rosenberg (Hg.), *Watteau. 1684-1721*, Ausstellungskat. Washington, Paris und Berlin, Berlin, 1985.
- Morize 1909: A. Morize, *L'apologie du luxe au XVIII^e siècle et le Mondain de Voltaire*, Paris, 1909 [Nachdruck 1970].
- Mortier 1982: Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genf, 1982.
- Mortier 1991: Roland Mortier, *Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Études sur le XVIII^e siècle, XVIII, Rocaille. Rococo*, Brüssel, 1991, S. 151-157.
- Mouquin 2003: Sophie Mouquin, *Le Style Louis XV*, Paris, 2003.
- Moureau 1982: François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*, Oxford, 1982.
- Moureau 1984: François Moureau, *Le Petit-maître intrigué: espaces du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence*, in: Moureau/Rieu 1984, S. 119-135.
- Moureau 1987: François Moureau, *Watteau libertin?*, in: Moureau/Morgan

- Grasselli 1987, S. 17-22.
- Moureau 2001: François Moureau, *De Watteau à Chardin: Antoine de la Roque, journaliste et collectionneur*, in: Cavina 2001, S. 349-355.
- Moureau/Morgan Grasselli 1987: François Moureau u. Margaret Morgan Grasselli (Hg.), *Antoine Watteau (1684-1721) le peintre, son temps et sa légende*, Paris [u.a.], 1987.
- Moureau/Rieu 1984: F. Moureau und Alain-Marc Rieu (Hg.), *Éros philosophe*, Paris, 1984.
- Mousnier 1964: R. Mousnier, *Problemes de méthodes dans l'étude des structures sociales des seizième, dix-septième, dix-huitième siècles*, in: Konrad Repgen und Stephan Skalweit (Hg.), *Spiegel der Geschichte. Festgabe für Max Braubach zum 10. April 1964*, Münster, 1964, S. 550-564.
- Muchembled 1990: Robert Muchembled, *Sociétés et mentalités dans la France moderne XVI^e et XVIII^e siècle*, Paris, 1990.
- Muchembled 1994: Robert Muchembled, *Famille dans un intérieur parisien de style rococo: Le Déjeuner par François Boucher (1739)*, in: Robert Muchembled (Hg.), *Le XVIII^e siècle. 1715-1815*, Rosny, 1994.
- Müller 1911: Max Müller, *Jean-Joseph Vadé (1719-1757) und das Vaudeville*, Greifswald, 1911.
- Müller, M. 1999: Michael Müller, *"Ce n'est pas une représentation ...": die Rhetorik der Unmittelbarkeit im französischen Ausstattungspor­trät des 18. Jahrhunderts*, Dissertation Freie Universität Berlin, 1999 (unveröffentlicht).
- Munger/Zafran/Poulet 1992: Jeffrey H. Munger, Eric M. Zafran, Anne L. Poulet [u.a.], *The Forsyth Wickes Collection in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 1992.
- Munro 1995: Ellen Munro, *La Font de Saint Yenne: A Reassessment*, in: *GBA*, Bd. 126, September, 1995, S. 66-70.
- Murray 1961: Linda Murray (Hg.), *Héritage de France. French Painting 1610-1760.*, Ausstellungskat. Montreal und Toronto, 1961.
- Naumann 1981: Otto Naumann, *Frans van Mieris The Elder (1635-1681)*, 2 Bde., Doornspijk, 1981.
- Nell 2003: Sharon Diane Nell, *Upholstered Geographies: Strategies of Containment and Dangerous Diversion in Crébillon fils's Le Sopha*, in: Freeman G. Henry (Hg.), *Geo/Graphies. Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam und New York, 2003 (French Literature Series, Bd. 30, 2003), S. 59-71.
- Nelson 1985: Robert Nelson, *The Development of Intimacy: History of an Emotional*

- State in Art and Literature*, in: *Australian Journal of Art*, Nr. 4, 1985, S. 14-35.
- Nemilova 1986: Inna S. Nemilova, *French painting: eighteenth century*, New York [u.a.], 1986.
- Néto 1996: Isabelle Néto (Hg.), *L'animal miroir de l'homme. Petit bestiaire du XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Paris, 1996.
- Nicolich 1986: Robert N. Nicolich, *Seventeenth and eighteenth century illustrations for La Fontaine's Contes et nouvelles en vers : engraving designs by Romeyn de Hooghe and Charles Eisen*, in: *Papers on French seventeenth century literature*, Bd. 13, Nr. 24, 1986, S. 221-282.
- Niefanger 2000: Dirk Niefanger, *Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700*, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Teil I, Wiesbaden, 2000, S. 499-471.
- Niemeijer 1967: Jan Wolter Niemeijer, *Een studiekop van Charles Parrocel: notities bij een recente aanwinst*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Nr. 15, 1967, S. 135-138.
- Nierop 1993: H.F.K. van Nierop, *The nobility of Holland. From knights to regents, 1500-1650*, Cambridge, 1993.
- Nøjgaard 1966: Morten Nøjgaard, *Le Problème du réalisme dans les romans de Marivaux: Réflexions sur l'introduction de la Voiture embourbée*, in: *Revue Romane*, Bd. 1, Nr. 1-2, 1966, S. 70-87.
- Nolhac 1900: Pierre de Nolhac, *Le Mariage de Marie Leczinska*, in: *Revue des Deux Mondes*, Bd. 158, März-April, 1900, S. 79-119.
- Norman 1983: Buford Norman, *The Agréments: Méré, Morality, and Music*, in: *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, Bd. 56, Nr. 4, 1983, S. 554-562.
- North 1998: Michael North, *Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit*, in: *Historische Zeitschrift*, Nr. 267, 1998, S. 29-56.
- North 2001: Michael North, *Das Goldene Zeitalter: Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln [u.a.], 2001.
- O'Neal 2001: John C. O'Neal, *Nature's Culture in Du Bos's Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark [u.a.], 2001, S. 15-27.
- Oechslin 1995: Werner Oechslin, *Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIII^e siècle*, in: Pommier, Edouard, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre: actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5*

juin 1993, Paris, 1995, S. 365-414.

- Pallach 1980: Ulrich-Christian Pallach, *Auktionen und Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Luxusmarkt des französischen Ancien Régime*, in: *Francia*, Nr. 8, 1980, S. 648-666.
- Pallach 1987: Ulrich-Christian Pallach, *Materielle Kultur und Mentalitäten im 18. Jahrhundert (Wirtschaftliche Entwicklung und politisch-sozialer Funktionswandel des Luxus in Frankreich am Ende des Ancien Régime)*, München, 1987.
- Pascal/Gaucheron 1931: A. Pascal und R. Gaucheron, *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin*, Paris, 1931.
- Paulson 1992-1993: Ronald Paulson, *Hogarth*, 3 Bde., Cambridge, 1992-1993.
- Pawlowicz 1988: Peter H. Pawlowicz, *The Letter Theme: Fragonard and the Image of Women*, in: Frederick M. Keener und Susan E. Lorsch (Hg.), *Eighteenth-Century Women and the Arts*, New York [u.a.], 1988, S. 189-200.
- Peres 1990: Constance Peres, *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos*, in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim [u.a.], 1990.
- Perini 1990: Giovanna Perini, *Pittura di genere nelle collezioni et nella letteratura artistica settecentesca dell'Italia settentrionale*, in: *Atti e memorie Accademia clementina*, Nr. 26, 1990, S. 161-213.
- Peronnet 1985: M. Peronnet, *Quelques réflexions sur les critères d'analyse d'un groupe social: la noblesse, dans une durée séculaire*, in: *L'Anoblissement en France, XV^e-XVIII^e siècles. Théories et réalités, actes du colloque du Centre de recherches sur les origines de l'Europe moderne*, Université de Bordeaux III, 1982, Bordeaux, [1985], S. 123-158.
- Perrot 1984: Philippe Perrot, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, 1994.
- Perrot 1994: Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton, 1994.
- Pevsner 1970: Nikolaus Pevsner, *French and Dutch Artists in the Seventeenth Century*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1970, S. 363-369.
- Pieau 2005: Cécile Pieau, *La Mode, le vêtement et la beauté: pigments de la peinture sociale de la promenade dans les jardins publics parisiens. De portraits de la cour en mode à la galerie des modes 1686-1788*, in: Rabreau/Pascalis 2005, S. 231-239.
- Pieper 1974: P. Pieper [u.a.] (Hg.), *Gerard Ter Borch*, Ausstellungskat. Münster, 1974.

- Pillivuyt 1986: Ghislaine Pillivuyt (Hg.), *Les flacons de la séduction: l'art du parfum au XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Paris, Lausanne, 1985.
- Pivecka 1999: Jutta Pivecka, *Malen. Schreiben. Drucken. Zum Verhältnis von Kunst- und Literaturproduktion und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Studien zu William Hogarth und Georg Christoph Lichtenberg aus Sicht der Geschlechterforschung*, Königstein, 1999.
- Pizzi/Beauclair 1993: Pier Luigi Pizzi und Frédéric Beauclair (Hg.), *Versailles et les tables royales en Europe: XVII^eme - XIX^eme siècle*, Ausstellungskat. Versailles, Paris, 1993.
- Plantié 1994: Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, 1994.
- Plard 1986: Henri Plard, *Morale et vertu: Les Lumières et le desarroi de l'éthique*, in: Henri Plard (Hg.), *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Brüssel, 1986, S. 7-16.
- Plax 2000: Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, 2000.
- Pollitzer 1978: Marcel Pollitzer, *Le règne des Financiers. Samuel Bernard, J. Law, G.-J. Ouvrard*, Paris, 1978.
- Pomian 1979: Krzysztof Pomian, *Marchands, connaisseurs, et curieux à Paris au XVIII^e siècle*, in: *RA*, Nr. 43, 1979, S. 23-36.
- Pons 1983: Bruno Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736, Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Straßburg, 1983.
- Popkin 2002: Jeremy D. Popkin, "Post-Absolutism" and Laughter in Eighteenth-Century France, in: *ECS*, Bd. 35, Nr. 2, 2002, S. 295-299.
- Porter 1988: Roy Porter, *Review article. Seeing the past*, in: *Past & Present*, Nr. 118, 1988, S. 186-205.
- Porter 1997: Roy Porter, *Capital art: Hogarth's London*, in: Frédéric Ogée (Hg.), *The Dumb show. Image and society in the works of William Hogarth*, Oxford, 1997 [*JVEC*, Bd. 357], S. 47-64.
- Posner 1972: Donald Posner, *Watteau's Reclining Nude and the "Remedy" Theme*, in: *AB*, Bd. 54, Nr. 4, Dezember, 1972, S. 383-389.
- Posner 1973: Donald Posner, *Watteau: A Lady at her toilet*, London, 1973.
- Posner 1975: Donald Posner, *An Aspect of Watteau "peintre de la réalité"*, in: Albert Châtelet und Nicole Reynaud (Hg.), *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, S. 279-286.
- Posner 1984: Donald Posner, *Antoine Watteau*, London, 1984.

- Postle 1997: Martin Postle, *Hogarth's Marriage a-la-mode, scene III: a re-inspection of The inspection*, in: *Apollo*, Bd. 146, Nr. 429, 1997, S. 38-39.
- Poulain 1995: Nathalie Poulain, *Le Marquis de Beringhen (1651-1723), Récit de la vie d'un curieux et étude de sa collection au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Université de Paris IV, Panthéon-Sorbonne, D.E.A. d'Histoire de l'art*, Paris, 1995.
- Prange 1990: Peter Prange, *Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung*, Marburg, 1990.
- Préaud 1990: Maxime Préaud, *Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV*, in: *Cahiers Saint-Simon*, Nr. 18, 1990, S. 3-35.
- Price 2000: J.L. Price, *Dutch Society, 1588-1713*, Essex, 2000.
- Prochazka 1978: Edith Prochazka, *Das Münchner Gesellschaftsbild im 18. Jahrhundert. Ausdruck seiner Zeit und künstlerische Idee*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Nr. 103, 1978, S. 7- 93.
- Pucci 1997: Suzanne Rodin Pucci, *The Spectateur Surfaces: Tableau and Tabloid in Marivaux's Spectateur Français*, in: *Yale French Studies*, Nr. 92, 1997, S. 149-170.
- Purdy 1998: Daniel L. Purdy, *The tyranny of elegance. Consumer cosmopolitanism in the era of Goethe*, Baltimore, 1998.
- Puttfarken 1987: Thomas Puttfarken, *Whose public? [Rezension von Crow 1991]*, in: *BM*, Juni, 1987, S. 397-399.
- Quoy-Bodin 1986: Jean-Luc Quoy-Bodin, *Autour de deux sociétés secrètes libertines sous Louis XV: l'Ordre de la Félicité et l'Ordre Hermaphrodite*, in: *Revue historique*, Bd. 276, Nr. 1, 1986, S. 57-84.
- Quoy-Bodin 1988: Jean-Luc Quoy-Bodin, *Le plaisir et l'instant du libertinage initiatique au XVIII^e siècle*, in: *L'Infini*, Nr. 21, printemps, 1988, S. 106-126.
- Rabreau 1980: Daniel Rabreau, *L'amour portefaix ou l'après oikema? (Rapport)*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 11-24.
- Rabreau/Pascalis 2005: Daniel Rabreau und Sandra Pascalis (Hg.), *La Nature citadine au siècle des Lumières. Promenades urbaines et villégiature. Annales du Centre Ledoux*, Bd. 5, Paris, 2005.
- Radisich 2003: Paula Rea Radisich, *Lovisa Ulrike of Sweden, Chardin and Enlightened Despotism*, in: Melissa Hyde und Jennifer Milam (Hg.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, 2003, S. 46-63.
- Ramade/Eidelberg: Patrick Ramade und Martin Eidelberg (Hg.), *Watteau et la fête*

- 2004: *galante*, Ausstellungskat. Valenciennes, 2004.
- Rambaud 1964: Mireille Rambaud, *Archives Nationales (France). Minutier central des notaires de Paris. Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art: 1700-1750*, Bd. 1, Paris, 1964.
- Rand 1997: Richard Rand (Hg.), *Intimate encounters: love and domesticity in eighteenth-century France*, Ausstellungskat. Hanover (New Hampshire), Toledo, und Houston (Texas) 1997-1998, Princeton, 1997.
- Rand 1997¹: Richard Rand, *The intimate interior in eighteenth-century French genre painting*, in: *The Magazine antiques*, Bd. 152, Nr. 3, September, 1997, S. 324-333.
- Raudszus 1985: Gabriele Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters*, Hildesheim[u.a.], 1985.
- Raupp 1996: Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche-Sammlung*, Bd. 2, Münster [u.a.], 1996.
- Raux 1992: Sophie Raux, *Les dessins de Lancret au Musée des beaux-arts de Lille: une mise au point sur les récentes attributions*, in: *Revue du Nord*, Bd. 74, Nr. 297-298, 1992, S. 647-662.
- Read 1956: Herbert Read, *Kunst und Gesellschaft*, Wien [u.a.], 1956.
- Réau 1938: Louis Réau, *Carle Vanloo*, in: *AAF*, Bd. 19, 1938, S. 44.
- Reichhardt 1978: Rolf Reichhardt, „*Histoire des mentalités*“: *Eine neue Dimension der Sozialgeschichte am Beispiel des französischen Ancien Régime*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, 1978, S. 130-166.
- Reichhardt 1982: Rolf Reichhardt, *Der Honnête Homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 69, Nr. 2, 1982, S. 341-370.
- Reichhardt 1987: Rolf Reichhardt, *Wandlungen des Honnêteté-Ideals vom Absolutismus zur Französischen Revolution. Zwischenbilanz der Forschung aus sozialhistorischer Sicht*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Bd. 11, 1987, S. 174-192.
- Reichhardt 1987¹: Rolf Reichhardt, *Der Honnête Homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft. Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von Honnêteté-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 69, 1987, S. 341-370.
- Renger 1994: Konrad Renger, *Vergnügungen auf dem Eis – Ein Genre der niederländischen Malerei*, in: *Kunst und Antiquitäten*, Nr. 1-2, 1994, S. 26-29.

- Rey 1931: Robert Rey, *Quelques Satellites de Watteau. Antoine Pesne et Philippe Mercier, François Octavien - Bonaventure de Bar, François-Jérôme Chantereau*, Paris, 1931.
- Ribeiro 1998: Aileen Ribeiro, *Reading dress in Hogarth's "Marriage à-la-Mode"*, in: *Apollo*, Bd. 147, Nr. 432, 1998, S. 49-50.
- Ribeiro 2002: Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, New Haven und London, 2002.
- Ribeiro 2003: Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Oxford und New York, 2003.
- Richard 1954: Pierre Richard, *La Vie Privée de Louis XV*, Paris, 1954.
- Richardot 2002: Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, 2002.
- Richardt 2003: Aimé Richardt, *La Régence (1715-1723)*, Paris, 2003.
- Riedel 1997: Manfred Riedel, *Bürger, Staatsbürger, Bürgertum*, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Kosellek (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart, 1997. [5. Aufl.], S. 672-725.
- Riopelle 1992: Christopher Riopelle, (*Exhibition review von Taverner Holmes 1992*), in: *BM*, Bd. 134, Nr. 1070, 1992, S. 330-332.
- Ris 1877: L. Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, Paris, 1877 [Nachdruck 1973].
- Ritchman 1989: Jack Ritchman, *Royalty on stage: Les Folies de Cardenio by Charles-Antoine Coytel starring Louis XV*, in: *SVEC*, Bd. 265 („Actes du Septième congrès international des Lumières, Budapest, 26 juillet – 2 août 1987“), 1989, S. 1356-1358.
- Roberts 1974: Warren Roberts, *Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting*, Toronto, 1974.
- Robinson 1974: Franklin W. Robinson, *Gabriel Metsu (1629-1667). A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974.
- Roche 1989: Daniel Roche, *Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich. Bilanz und Perspektiven am Vorabend des Bicentenaire von 1989*, in: Helmut Berding, Etienne François und Hans-Peter Ullmann, *Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main, 1989, S. 391- 406.
- Roche 1989¹: Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Paris, 1989 [2. Aufl.].
- Roche 1996: Daniel Roche, *République des lettres ou royaume des moeurs: La sociabilité vue d'ailleurs*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Bd. 43., April-Juni, 1996, S. 293-306.

- Roche 1998: Daniel Roche, *Between a 'moral economy' and a 'consumer economy': clothes and their function in the 17th and 18th centuries*, in: Robert Fox und Anthony Turner (Hg.), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris*, Aldershot, 1998, S. 219-229.
- Roche 1999: Daniel Roche, *The culture of clothing: dress and fashion in the ancien régime*, Cambridge, 1999.
- Rocheblave 1889: Samuel-Élie Rocheblave, *Essai sur le C^e de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire, par Samuel Rocheblave (14. janvuer 1889)*, Paris, 1889.
- Roeck 2002: Bernd Roeck, *Städtische Gesellschaft und Kunst zwischen Reformation und dreißigjährigem Krieg*, in: Hans-Ulrich Thamer (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 1-26.
- Roger-Milès 1896: Louis Roger-Milès, *Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit, (...), le 27. mai 1896*, Versteigerungskat. M^e Paul Chevallier, Paris, 1896.
- Rogister 1993: John M. J. Rogister, *From Louis XV to Louis XVI: Some Thoughts on the Petits Appartements*, in: Robert P. Maccubbin und David F. Morrill (Hg.), *The Art and Architecture of Versailles, Papers presented at the Versailles Colloquium – 1985 (Eighteenth Century Life)*, Bd. 17, Nr. 2, Mai, 1993, S. 146-166.
- Roland Michel / Rosenberg/Hempelmann 1999: Marianne Roland Michel, Pierre Rosenberg, Dorit Hempelmann [u.a.], *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk, Herkunft, Wirkung*, Ausstellungskat. Karlsruhe, Ostfildern, 1999.
- Roland-Michel 1968: Marianne Roland-Michel, *Watteau and his Generation, L'Art du Dix-huitième Siècle, An advertisement supplement to The Burlington Magazine*, in: *BM*, Bd. 110, März, 1968, S. i-vii.
- Roland-Michel 1984: Marianne Roland-Michel, *Watteau. Un artiste au XVIII^e siècle*, Paris [u.a.], 1984.
- Roland-Michel 1994: Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris, 1994.
- Romanelli 1998/1999: Giandomenico Romanelli [u.a.], *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in europa 1725-1798*, Ausstellungskat. Venedig, 1998/1999.
- Rombouts 1993-1994: Stephen Rombouts, *Art as Propaganda in Eighteenth-Century France: The Paradox of Edme Bouchardon's Louis XV*, in: *ECS*, Bd. 27, Nr. 2, 1993-1994, S. 255-282.
- Rosbottom 1991: Ronald C. Rosbottom, *Narrating the Regency*, in: *Romance Quarterly (Essays in the French Enlightenment)*, Bd. 38, Nr. 3, 1991, S. 341-353.
- Roscoe 1981: Ingrid Roscoe, *Mimic Without Mind: Singerie in Northern Europe*, in: *Apollo*, Bd. 114, Nr. 234, 1981, S. 96-103.
- Rosenberg 1975-1976: Pierre Rosenberg [u.a.], *The Age of Louis XV - French Painting*

- 1710-1774, Ausstellungskat. Toledo, Chicago, und Ottawa, 1975-76.
- Rosenberg 1976: Pierre Rosenberg, *La donation Herbette*, in: *Revue du Louvre*, Bd. 26, Nr. 2, 1976, S. 93-98.
- Rosenberg 1984: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984.
- Rosenberg 1988: Pierre Rosenberg (Hg.), *Fragonard*, Ausstellungskat. Paris, 1988.
- Rosenberg 1999: Pierre Rosenberg, *Chardin*, Ausstellungskat. Paris, Düsseldorf, London und New York, Paris, 1999.
- Rosenberg 2002: Pierre Rosenberg, *Le Livre des Saint-Aubin*, Ausstellungskat. Paris, 2002.
- Rosenberg 2005: Pierre Rosenberg (Hg.), *Poussin, Watteau, Chardin, David ...: Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII^e - XVIII^e siècles*, Ausstellungskat. Paris, Bonn und München, Paris, 2005.
- Rosso 1983: Corrado Rosso, *Le Maître de Claville et le débat sur l'honnête homme au XVIII^e siècle*, in: Wido Hempel (Hg.), *Französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung. Gedächtnisschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, 1983, S. 292-312.
- Roth 1981: Oskar Roth, *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens. Zur sozjaletischen Grundlegung des honnêteté-Ideal bei La Rochefoucauld*, Heidelberg, 1981.
- Roux 1940: Marcel Roux, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII^e siècle*, Bd. 4, Paris, 1940.
- Röver 1977: Anne Röver, *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarhitektur*, Hildesheim [u.a.], 1977.
- Rubellin 1990: Françoise Rubellin, *A propos des gravures de La Voiture embourbée de Marivaux*, in: Roger Lathuillère (Hg.), *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle: Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric Deloffre*, Paris, 1990, S. 367-379.
- Ruppert 1990: Jacques Ruppert, *Le Costume. Epoques Louis XIV et Louis XV (la grammaire de styles)*, Paris, 1990.
- Rustin 1966: Jean Rustin, *L'«Histoire véritable» dans la littérature romanesque du XVIII^e siècle français*, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Nr. 18, März, 1966, S. 89-102.
- Rustin 1979: J. Rustin, *Le Vice à la mode. Etude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, 1979.

- Sahut 1977: Marie Catherine Sahut, *Carle Vanloo. Premier peintre du roi (Nice 1705 – Paris, 1765)*, Ausstellungskat. Nizza und Clermont-Ferrand, 1977.
- Sahut 1991: Marie-Catherine Sahut, *Nicolas Lancret*, in: Jaques Foucart (Hg.), *Musée du Louvre. Nouvelles Acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, 1991, S. 110-113.
- Sahut 2003: Marie-Catherine Sahut, *Le tableau du mois n° 100: Les Divertissements champêtres de Jean-Baptiste Oudry. Un rare décor d'arabesque provenance du château de Voré*, Paris, 2003, s.p.
- Sahut 2006: Marie-Catherine Sahut, *Le tableau du mois n° 131: La Courtisane amoureuse de Pierre Subleyras. Un tableau de la collection d'Antenor Patiño entre au Louvre*, Paris, 2006, s.p.
- Sahut/Volle 1984/1985: M.-C. Sahut u. N. Volle (Hg.), *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Ausstellungskat. Paris, 1984-1985.
- Saint-Amand 2003: Pierre Saint-Amand, *Le Triomphe des Beaux: Petits-maîtres et jolis hommes au dix-huitième siècle*, in: *Esprit Créateur*, Bd. 43, Nr. 3, 2003, S. 37-46.
- Saisselin 1960: Rémy Saisselin, *Rococo as a Dream of Happiness*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 19, 1960, S. 145-152.
- Saisselin 1968: Remy Saisselin, *Room at the Top of the Eighteenth-Century: From Sin to Aesthetic Pleasure*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 26, 1968, S. 345-350.
- Saisselin 1970: Rémy G. Saisselin, *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetic Issues*, Cleveland [u.a.], 1970.
- Saisselin 1994: Rémy G. Saisselin, *The space of seduction in the eighteenth century French novel and architecture*, in: *SVEC*, Bd. 319, 1994, S. 417-431.
- Salaün 1995: Franck Salaün, *Diderot et la tradition libertine*, in: Jan Hermann und Paul Pelckmans (Hg.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du Colloque Anvers 19-21 mai 1994*, Louvain [u.a.], 1995, S. 317-327.
- Salmon 1995: Xavier Salmon, *Un carton inédit d'Etienne Jaurat pour la tenture des 'Fêtes de village'*, in: *BSHAF*, 1995, S. 187-195.
- Salmon 1995¹: Xavier Salmon (Hg.), *Versailles: les chasses exotiques de Louis XV*, Ausstellungskat. Amiens und Versailles, 1995.
- Salmon 2002: Xavier Salmon (Hg.), *Madame de Pompadour et les arts*, Ausstellungskat. Versailles, München und London, Paris, 2002.
- Salomon 1998: Nanette Salomon, *From Sexuality to Civility: Vermeer's Women*, in:

- Ivan Gaskell und Michiel Jonker (Hg.), *Vermeer Studies, Studies in the History of Art, 55, Centre for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XXXIII, National Gallery of Art, Washington D.C., New Haven [u.a.], 1998, S. 309-325.*
- Salvadori 1996: Philippe Salvadori, *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, 1996.
- Salzman 2004: Mary Ann Salzman, *Decoration as knowledge: The early eighteenth-century genre scene, rococo ornament, and France's emerging public sphere*, Dissertation Stanford University, 2004.
- Sani 1988: Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Turin, 1988.
- Sarmant/Gaume 2002: Thierry Sarmant und Luce Gaume (Hg.), *La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, Paris, 2002.
- Sauerländer 1968: Willibald Sauerländer, *Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards «Amours des Bergers»*, in: *MjJb*, 1968, S. 127-156.
- Savanne/Zuber 1964: S. Savanne und M.-Th. Zuber [u.a.], *La Société Française du XVII^e et du XVIII^e Siècle vu par les peintres et les graveurs*, Ausstellungskat. Paris, 1964.
- Schalk 1988: Ellery Schalk, *Under the Law or Laws unto Themselves: Noble Attitudes and Absolutism in Sixteenth and Seventeenth France*, in: *Historical reflections*, Bd. 15, Nr. 1, 1988, S. 279-292.
- Schalk 1996: Ellery Schalk, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500- vers 1650)*, Seyssel, 1996. [engl. Erstausgabe Princeton, 1986].
- Scheffers 1980: Henning Scheffers, *Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlungen des bonnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn, 1980.
- Schieder 1997: Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgebenden Ancien régime*, Berlin, 1997.
- Schille 1996: Dorothea Schille, *Die Kunsttheorie Antoine Coyvels: eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*, Frankfurt am Main [u.a.], 1996.
- Schlögl 2002: Rudolf Schlögl, *Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation*, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2002, S. 55-68.
- Schnapper 1967: Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre. 1688-1714*, Paris, 1967.
- Schnapper 1994: Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 1994.

- Schnapper/Foucart 1985: Antoine Schnapper, Jacques Foucart [u.a.], *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin; les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle*, Ausstellungskat. Lille, 1985.
- Schneemann 2001: Peter Schneemann, *Lire et parler: la réception de l'exemplum virtutis*, in: Gaetgens/Michel/Rabreau 2001, S. 443-457.
- Schneider 1984: Norbert Schneider, *Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, in: *tendenzen*, Nr. 148, Oktober-Dezember, 1984, S. 49-61.
- Schneider 2001: Norbert Schneider, *Genremalerei und Alltagsmoral*, in: Christiane Keim (Hg.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte; Festschrift für Ellen Spickernagel*, Herbolzheim, 2001, S. 7-13.
- Schneider 2004: Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, [Berlin], 2004.
- Schnell 2003: Rüdiger Schnell, *Genealogie der höfischen Liebe: Ein kulturwissenschaftlicher Entwurf in kritischer Sicht*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 122, Nr. 1, 2003, S. 101-117.
- Schroder 2004: Ann L. Schroder, *Exhibition Review* [von: Bailey/Connisbee/Gaetgens 2004], in: *ECS*, Bd. 37, Nr. 3, 2004, S. 455-463.
- Schüsseler 1990: Massi Schüsseler, *Unbeschwert aufgeklärt. Scherzhafte Literatur im 18. Jahrhundert*, Tübingen, 1990.
- Sclippa 1987: Norbert Sclippa, *Texte et idéologie. Images de la noblesse et de la bourgeoisie dans le roman français des années 1750 à 1830*, New York [u.a.], 1987.
- Scott 1973: Barbara Scott, *Pierre-Jean Mariette. Scholar and Connoisseur*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 54-24.
- Scott 1973¹: Barbara Scott, *Pierre Crozat. A Maecenas of the Régence*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 11-19.
- Scott 1973²: Barbara Scott, *The Comtesse de Verrue, A Lover of Dutch and Flemish Art*, in: *Apollo*, Bd. 97, Januar, 1973, S. 20-24.
- Scott, K. 1995: Katie Scott, *The rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, 1995.
- Segoura 2002: [Nicolas Faulques (Text)], *Segoura Antiquaires*, Ausstellungskat. Galerie Segoura, Saint-Rémy-en-l'Éau, 2002.
- Sennett 1977: Richard Sennett, *The Fall of the Public Man*, New York [u.a.] 1977 [2. Aufl.].
- Sennett 1991: Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of the Cities*, New York, 1991.

- Seth 2004: Catriona Seth, *Meuble-corps et corps-meubles*, in: Jean-François Perrin und Philip Stewart (Hg.), *De genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, 2004, S. 161-174.
- Seufert 1996: Sabine Seufert, *Madame de Pompadour zwischen Koketterie und Frömmigkeit*, in: *Kritische Berichte*, Nr. 4, 1996, S. 84-92.
- Shennan 1977: J.H. Shennan, *Louis XV: Public and Private Worlds*, in: A.G. Dickens (Hg.), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, London, 1977, S. 305-324.
- Sheriff 1986: Mary D. Sheriff, *For Love or Money? Rethinking Fragonard*, in: *ECS*, Bd. 19, 1986, S. 333-354.
- Sheriff 1990: Mary D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago [u.a.], 1990.
- Sheriff 2004: Mary D. Sheriff, *Moved by love: inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago, 2004.
- Shesgreen 1983: Sean Shesgreen, *Hogarth and the Times-of-Day Tradition*, Ithaca, 1983.
- Shovlin 2000: John Shovlin, *The Cultural Politics of Luxury in Eighteenth-Century France*, in: *French Historical Studies*, Bd. 23, 2000, S. 577-606.
- Simmel 1957: Georg Simmel, *Fashion*, in: *American Journal of Sociology*, Bd. 62, Nr. 6, 1957, S. 541-558.
- Sinic 2003: Barbara Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt am Main [u.a.], 2003.
- Smith 1987: David R. Smith, *Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: *AB*, Bd. 69, Nr. 3, 1987, S. 407-430.
- Snoep-Reitsma 1973: Ella Snoep-Reitsma, *Chardin and the Bourgeois-Ideals of his Time, I. und II.*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1973, S. 147-243.
- Sokół 2001: Lech Sokół, *Watteau, Marivaux, fêtes galantes, czyli co może się wydarzyć w ogrodzie?*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, Bd. 63, 2001, S. 125-141.
- Solbach 2001: Andreas Solbach, *Der galante Geschmack*, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden, 2001, S. 225-275.
- Sotheby's 1993: Sotheby's New York, *Important old master paintings: including the property sold by order of the University of the William Rockhill Nelson Trust [...]*, Versteigerungskat. 15. Januar 1993.
- Sozzi 1973: L. Sozzi, *Petit-maître e giovin signore: affinità fra due registri satirici*, in: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Bd. 12, 1973, S. 151-230.

- Sozzi 2000: Lionelle Sozzi, *Ancora sul 'petit-maitre'*, in: Gennaro Brabaris, Carlo Capra, Francesco Degrada, u.a. (Hg.), *L'amabil rito: Società e cultura nella Milano di Parini*, Bologna, 2000, S. 483-496.
- Spica 1996: Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, 1996.
- Spica 2003: Anne-Élisabeth Spica, *Ut pictura fictio: le parallèle des arts dans le roman français au temps de Le Sueur*, in: Jean Serroy und Alain Mérot (Hg.), *Littérature et Peinture au temps de Le Sueur, Actes du Colloque Grenoble 12-13. Mai 2000*, Grenoble, 2003, S. 43-58.
- Stammen 1993: Petra Stammen, *Pietro Longhi und die Tradition der italienischen Genremalerei*, Frankfurt am Main [u.a.], 1993.
- Stanton 1980: Domna C. Stanton, *The aristocrat as art: a study of the bonnête homme and the dandy in seventeenth- and nineteenth-century French literature*, New York, 1980.
- Starcky 1993: Emmanuel Starcky (Hg.), *L'Age d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg*, Ausstellungskat. Dijon, 1993.
- Starobinski 1964: Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genf, 1964.
- Starobinski 1990: Jean Starobinski, *Le Rococo*, in: Rose-Marie Fagolle (Hg.), *La Mode en France 1715-1815. De Louis XV à Napoléon I^{er}*, Ausstellungskat. Kyoto, 1990.
- Stechow/Comer 1975/1976: W. Stechow und C. Comer, *The History of the Term „Genre“*, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Bd. 33, Nr. 2, 1975-1976, S. 89-94.
- Steigerwald 2001: Jörn Steigerwald, *Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie*, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden, 2001, S. 276-304.
- Steinbach 2000: Marion Steinbach, *„Le Mondain“ von Voltaire. Irdisches Glück und Luxus im 18. Jahrhundert*, in: Marion Steinbach und Dorothee Risse (Hg.), *„La poésie est dans la vie“. Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins*, Bonn, 2000, S. 105-133.
- Steinbrügge 1982: Liselotte Steinbrügge, *Vom Aufstieg und Fall der gelehrten Frau. Einige Aspekte der „Querelle des femmes“ im XVIII. Jahrhundert*, in: *Lendemains*, Nr. 25-26, 1982, S. 157-167.
- Steinbrügge 1987: Liselotte Steinbrügge, *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*, Weinheim [u.a.], 1987.
- Steland 1994: Anne Charlotte Steland, *Vestalinnen – Ein zeittypisches Thema des*

- Malers Jean Raoux um 1730, angeregt durch ein Werk wissenschaftlicher Literatur und ein Opéra-Ballet*, in: *Artibus et historiae*, Nr. 29, 1994, S. 135-152.
- Stenzel 1987: Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München, 1987.
- Sterling 1934: Charles Sterling (Hg.), *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, Ausstellungskat. Paris, 1934.
- Stewart 1980: Philip Stewart, *Décence et dessin*, in: Paul Viallaneix und Jean Ehrard (Hg.), *Aimer en France. 1760-1860, Bd. 1, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, 1980, S. 35-46.
- Stewart 1978: Philip Stewart, *Representations of Love in the Eighteenth Century*, in: *Studies in Iconography*, Nr. 4, 1978, S. 125-148.
- Stewart 1992: Philip Stewart, *Engraven Desire. Eros, Image & Text in the French Eighteenth Century*, Durham [u.a.], 1992.
- Stuffmann 1968: Margret Stuffmann, *Les tableaux de la Collection de Pierre Crozat, Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740). Préface de Daniel Wildenstein*, in: [Auszug aus der] *GBA*, Juli-September, 1968, S. 5-144.
- Suozzo 2001: Andrew Suozzo, *La Bourgeoisie à la recherche de la noblesse: Le Libertinage de l'Histoire comique de Francion*, in: *Littératures Classiques*, Nr. 41, 2001, S. 31-40.
- Surel 1972: Jeannine Surel, *La satire du gout dans l'oeuvre de William Hogarth*, in: *Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis (Paris, France)*, Nr. 25, 1972, S. 479-85.
- Sutton 1980: Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch*, Oxford, 1980.
- Sutton 1984: Peter C Sutton [u.a.], *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Ausstellungskat. Philadelphia, London und Berlin, 1984.
- Sutton 1985: Denys Sutton, *Antoine Watteau – Enigmatic Ironist*, in: *Apollo*, Nr. 121, März, 1985, S. 146-156.
- Sutton 1998-1999: Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Ausstellungskat. Dulwich und Wadsworth, 1998-1999.
- Sutton, D. 1987: Denys Sutton, *Frivolity and Reason*, in: *Apollo*, Nr. 300, Februar, 1987, S. 80-91.
- Sutton/Vergara/Adam s 2003: Peter C. Sutton, Lisa Vergara, und Ann Jensen Adams (Hg.), *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, Ausstellungskat. Dublin und Greenwich, 2003.

- Swarte 1890: Victor de Swarte, *Les Financiers Amateurs d'Art aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1890.
- Swiderski 1976: Marie Laure Swiderski, *La condition de la femme française au XVIII^e siècle d'après les romans*, in: Paul Fritz und Richard Morton (Hg.), *Woman in the 18th Century and Other Essays*, Toronto [u.a.], 1976, S. 105-125.
- Taggert 1983: Ross E. Taggert [u.a.], *Genre*, Ausstellungskat. Kansas City, 1983.
- Tavener 1986: Mary Tavener, *Nicolas Lancret and Genre Themes of the Eighteenth Century (France)*, Dissertation New York University, 1986.
- Tavener Holmes 1985: Mary Tavener Holmes, *Lancret, décorateur des 'petits cabinets' de Louis XV à Versailles*, in: *L'œil*, Nr. 356, März, 1985, S. 24-31.
- Tavener Holmes 1991: Mary Tavener Holmes, *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, 1991.
- Tavener Holmes 1991¹: Mary Tavener Holmes, *Deux chefs-d'œuvre de Nicolas Lancret (1690-1743)*, in: *Revue du Louvre*, Nr. 1, 1991, S. 40-43.
- Tavernier 1983: Ludwig Tavernier, *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochin d. J.: ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim [u.a.], 1983.
- Thamer 2002: Hans-Ulrich Thamer, *Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit*; in: ders. (Hg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln [u.a.], 2002, S. 99-113.
- Thiry-Druesne 1980: Anne Thiry-Druesne, *L'Hôtel Peirenc de Moras, puis de Boullongne, 23, place Vendôme. Architecture et décoration intérieure*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1979, S. 51-84.
- Thomas 1968: Ruth S. Thomas, *The Art of the Portrait in the Novels of Marivaux*, in: *French Review*, Bd. 42, Nr. 1, 1968, S. 23-31.
- Thomson 1981: Shirley Cull Thomson, *The Continuity of the hunt theme in palace decoration in the eighteenth century France*, Dissertation Mc Gill University, 1981.
- Thornton 1984: Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, London, 1984.
- Thuillier 1978: Jacques Thuillier (Hg.), *Les frères Le Nain*, Ausstellungskat. Paris, 1978.
- Thuillier 1980: Jacques Thuillier [u.a.], *Trésors des Musées du Nord de la France, IV: La Peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ausstellungskat. Dunkerque, Valenciennes und Arras, 1980.

- Thureau 1936: Else Thureau, „*Galant*“, ein Beitrag zur französischen Wort- und Kulturgeschichte, Frankfurt am Main, 1936 [Nachdruck 1975].
- Tillerot 2005: Isabelle Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*, unveröffentlichte Dissertation Universität Paris X – Nanterre, 2005.
- Tomars 1978: Adolph S. Tomars, *Kunst und soziale Schichtung (1964)*, in: Rainer Wick und Astrid Wick-Kmoch (Hg.), *Kunstsoziologie: Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln, 1978, S. 194-212.
- Trousseau 1993: Raymond Trousson (Hg.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, 1993 [2. Aufl. 1999].
- Trousseau 2005: Raymond Trousson, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, Paris, 2005.
- Tseëlon 1992: E. Tseëlon, *Fashion and the Signification of Social Order*, in: *Semiotica*, Bd. 91, Nr. 1-2, 1992, S. 1-14.
- Tupigny 1964: Jacques Meurgey de Tupigny, *Les Lériget, Lériget de La Faye, Lériget de La Plante, Lériget de La Ménardie, Lériget de Château-Gaillard et de Clauroze*, Chartres, 1964.
- Turner 1957: Evan H. Turner, „*La Serinette*“ by Jean-Baptiste Chardin. *A study in patronage and technique*, in: *GBA*, Bd. 49, Mai-Juni, 1957, S. 299-310.
- Turner 1996: Jane Turner (Hg.), *Dictionary of art*, 34 Bde., New York, 1996.
- Tzonev 1977: Stoyan Tzonev, *Le Financier dans la comédie française sous l'Ancien Régime [...]*, Paris, 1977.
- Undank 1989: Jack Undank, *Chardin and the Domestic Sublime*, in: *Studies in the Eighteenth-Century Culture*, Bd. 19, 1989, S. 3-22.
- Valabrègue 1892: Antony Valabrègue, *Nicolas Lancret. Un tableau commandé par le Duc d'Antin*, in: *NAAF*, Bd. 8, 1892, S. 271-272.
- Vallery-Radet 1950: Jean Vallery-Radet (Hg.), *L'estampe satirique et burlesque en France 1500-1800*, Ausstellungskat. Paris, 1950.
- Van der Schueren 1991: Eric van der Schueren, *Les petits abbés dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, in: Roland Mortier und Hervé Hasquin (Hg.), *Études sur le XVIII^e siècle, XVIII, Rocaille. Rococo*, Brüssel, 1991, S. 159-170.
- Van Dijk 1995: Suzan van Dijk, *Lire ou broder: deux occupations féminines dans l'œuvre de Mmes de Graffigny, Riccoboni et de Charrière*, in: Jan Hermann und Paul Pelckmans (Hg.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du Colloque Amers 19-21 mai 1994*, Louvain [u.a.], 1995, S. 351-360.
- Van Eerde 1965: John A. Van Eerde, *Aspects of Social Criticism in Eighteenth-Century*

- French Comedy*, in: *SVEC*, Bd. 37, 1965, S. 81-107.
- Vasselin 1999: Martine Vasselin, *Les collections des artistes parisiens dans les deux derniers tiers du XVIII^e siècle*, in: J.-Y. Ribault (Hg.), *Mécènes et collectionneurs: les variantes d'une passion/Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, Paris, 1999, Bd. 1, S. 109-121.
- Vázquez 1996: Lydia Vázquez, *Le Sopha et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimisme*, in: Jean Sgard (Hg.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, 1996, S. 79-92.
- Veblen 1970: Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, 1970 [Erstausgabe 1899].
- Vedder 2002: Ulrike Vedder, *Libertinage, Post, Roman: Angriffe auf das Briefgeheimnis*, in: *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 6, Nr. 1-4, 2002, S. 257-269.
- Verlet 1966: Pierre Verlet, *La Maison du XVIII^e Siècle en France, Société, Décoration, Mobilier*, Paris [u.a.], 1966.
- Verlet 1985: Pierre Verlet, *Le Château de Versailles*, Paris, 1985 [2. Auflage].
- Viala 1997: Alain Viala, *Les Signes Galants: A Historical Reevaluation of Galanterie*, in: *Yale French Studies*, Nr. 92, 1997, 11-29.
- Vidal 1992: Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven [u.a.], 1992.
- Vidal 2002: Mary Vidal, *Looking Past the Mirror: Genre Painting Taken Seriously*, in: *ECS*, Bd. 36, Nr 1, 2002, S. 99-108.
- Viguerie 1987: Jean de Viguerie, *Le roi et le „public“. L'exemple de Louis XV*, in: *Revue historique*, Bd. 278, 1987, S. 23-34.
- Vincent 1998: Monique Vincent, *"Le mercure galant", "L'extraordinaire", "Les affaires du temps": table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés, 1672-1710, 2 Bde., [Paris], [1998]*.
- Vincent 2005: Monique Vincent, *Le Mercure galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture 1672-1710*, Paris, 2005.
- Vogtherr 2005: Christoph Martin Vogtherr, *Rezension von Leribault 2002*, in: *Kunstchronik*, Bd. 58, Nr. 1, 2005, S. 27-30.
- Vogtherr 2005¹: Christoph Martin Vogtherr, *Frédéric II de Prusse et sa collection de peintures françaises. Thèmes et perspectives de recherches*, in: Rosenberg 2005, S. 89-96.
- Vogtherr 2005²: Christoph Martin Vogtherr, *Rezension von Ramade/Eidelberg 2004*, in: *Kunstchronik*, Bd. 58, Nr. 1, 2005, S. 11-16.

- Vogtherr 2003: Christoph Martin Vogtherr, *Die „Briefsieglerin“ von Jean-Siméon Chardin. Neue Einsichten in ein restauriertes Meisterwerk*, Potsdam, 2003.
- Voss 1980: Jürgen Voss, *Geschichte Frankreichs, Bd. 2. Von der frühneuzeitlichen Monarchie zur Ersten Republik*, München 1980.
- Vries 1988-1989: Lyckle de Vries, *Dutch Painting*, in: Robert P. Maccubin und Martha Hamilton-Philipps (Hg.), *The Age of William III and Mary II: Power, Politics and Patronage*, Williamsburg (VA), 1988-1989, S. 259-271.
- Vries, J 2003: Jan de Vries, *Luxury in the Dutch Golden Age in Theory and Practice*, in: Maxine Berg und Elizabeth Eger (Hg.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Hampshire [u.a.], 2003, S. 41-56.
- Vrignaud 1995: Gilberte Vrignaud, *Vêtue et parure en France au dix-huitième siècle*, Paris [u.a.], 1995.
- Wachenheim 1998: Pierre Wachenheim, *L'image de Louis XV à travers l'estampe séditieuse et satirique*, in: Daniel Rabreau (Hg.), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVII^e et XVIII^e siècles)*, *Annales du Centre Ledoux*, Bd. 2, Bordeaux, 1998, S. 87- 102.
- Wakefield 1984: David Wakefield, *French Eighteenth Century Painting*, London, 1984.
- Walsh 1994: Linda Walsh, *„Arms to be kissed a thousand times‘: reservation about lust in Diderot’s art criticism*, in: Gill Perry und Michael Rossington (Hg.), *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester [u.a.], 1994, S. 162-183.
- Walsh 1996: Linda Walsh, *The Expressive Face: Manifestions of Sensibility in Eighteenth-century French Art*, in: *AH*, Bd. 19, Nr. 4, 1996, S. 523-550.
- Wanko 1996: Wolfgang Wanko, *Das arkadische Ideal – Wunschbild und Wirklichkeit in der Wiener Genremalerei des 18. Jahrhunderts*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Reich mir die Hand, mein Leben*, Ausstellungskat. Salzburg, 1996, S. 46-65.
- Washburn 1954: Gordon Bailey Washburn, *Pictures of Everyday Life: Genre Painting in Europe 1500-1900*, Ausstellungskat. Pittsburgh, 1954.
- Washburn 1958: Gordon Bailey Washburn, *Genre*, in: *Encyclopedia of World Art*, Bd. 6, New York [u.a.], 1959, S. 82-108.
- Watanabe-O’Kelly 1992: Helen Watanabe-O’Kelly, *From ‘Société de plaisir’ to ‘schönes Neben-Werck’ – the Changing Purpose of the Court Festival*, in: *German Life and Letters*, Bd. 45, Nr. 3, 1992, S. 216-219.

- Watson 1956: F. J. B. Watson, *Wallace Collection Catalogues: Furniture*, London, 1956.
- Watson, B. 1961: Bruce A. Watson, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, Köln [u.a.], 1961.
- Weigert 1956: Roger-Armand Weigert, *Bonnart. Personnages de Qualité 1680-1715*, Paris, 1956.
- Weigert s.d.: Roger-Armand Weigert, *The Art of Dressing like a gentleman – L'Honnête homme ou L'Art de plaire à la Cour*, s.l., s.d.. [in: *United States Lines Paris Review*].
- Weinreich 1978: Renate Weinreich, *Leselust und Augenweide: illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*, Ausstellungskat. Berlin, 1978.
- Weisgerber 1991: Jean Weisgerber, *Les Masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, 1991.
- Weisgerber 1996: Jean Weisgerber, *Topographie du rococo: les cabinets de glaces*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bd. 7, 1996, S. 63-90.
- Weisgerber 1998: Jean Weisgerber, *Jardins rococo: réalité et fiction*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux Arts*, Bd. 9, 1998, S. 17-54.
- Wescher 1969: Paul Wescher, *Etienne Jaurat and the French Eighteenth-Century 'Genre de Mœurs'*, in: *AQ*, Bd. 32, 1969, S. 153-169.
- Westermann 1996: Mariët Westermann, *How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century*, in: J. P. Bremmer und Herman Roodenburg (Hg.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, 1996, S. 134-178.
- Weyl 1989: Martin Weyl, *Passion for Reason and Reason of Passion: Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683*, New York [u.a.], 1989.
- Whitman Carson 1973: Katharine Whitman Carson, *Aspects of contemporary society in Gil Blas*, Banbury, 1973 (*SVEC*, Bd. 110).
- Wieseman 2002: Marjorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting*, Doornspijk, 2002.
- Wiewelhove 2000: Hildegard Wiewelhove (Hg.), *Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest*, Ausstellungskat. Bielefeld, 2000.
- Wijsenbeek-Olthuis 1996: Thera Wijsenbeek Olthuis, *Noblesse Oblige, Material Culture of the Nobility in Holland*, in: Anton Schuurman und Pieter Spierenburg (Hg.), *Private Domain, Public Inquiry. Families and Life-styles in the Netherlands and Europe, 1550 to the Present*, Hilversum, 1996, S. 112-124.

- Wildenstein 1924: Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris, 1924.
- Wildenstein 1924¹: Georges Wildenstein, *Le Salon de 1725. Comte Rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1725*, Paris, 1924.
- Wildenstein 1956: Georges Wildenstein, *Le Goût pour la Peinture dans le Cercle de la Bourgeoisie parisienne autour de 1700*, in: *GBA*, Bd. 48, September, 1956, S. 113-194.
- Wildenstein 1959: Georges Wildenstein, *Le décor de la vie de Chardin d'après ses tableaux*, in: *GBA*, Bd. 53, Februar, 1959, S. 97-106.
- Wildenstein, D 1967: Daniel Wildenstein, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle. Conservés au Minutier Central des Notaires de la Seine aux Archives Nationales [...]*, Paris, 1924.
- Wildenstein/Gaxotte 1934: Georges Wildenstein, Pierre Gaxotte [u.a.], *Le siècle de Louis XV. vu par les artistes*, Ausstellungskat. Paris, 1934.
- Wilhelm 1959: J. Wilhelm, *Artistes, marchands et amateurs de peinture à Paris au XVIII^e siècle*, in: *Médecine de France*, Bd.102, 1959, S. 17-32.
- Willk-Brocard 1995: Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie: Les Hallé*, Paris, 1995.
- Willy 1900: Willy [Henri Gauthier-Villars], *Le Mariage de Louis XV: d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Leczinski*, Paris, 1900.
- Wilson 1979: Michael Wilson, *Eighteenth-Century French Painting*, Oxford, 1979.
- Wilson 1985: Michael Wilson, *The National Gallery Schools of Painting: French Painting before 1800*, London, 1985.
- Wilson, A. 1976: Arthur Wilson, „Treated Like Imbecile Children“ (Diderot): *The Enlightenment and the Status of Women*, in: Paul Fritz und Richard Morton (Hg.), *Woman in the Eighteenth Century and other Essays*, Toronto, 1976, S. 89-104.
- Wine 1990: R. Wine, *Watteau's Consumption and l'Enseigne de Gersaint*, in: *GBA*, Nr. 155, 1990, S. 163-170.
- Wine 2003: Humphrey Wine, *French eighteenth-century genre painting (Exhibition review)*, in: *Apollo*, Bd. 158, Nr. 499, 2003, S. 55-57.
- Winner 2001: Matthias Winner, *Die unsichtbare Nymphe Echo in Watteaus Freundschaftsbild mit Julienne*, in: *Cavina* 2001, S. 328-336.
- Wintermute 1992: Alan Wintermute, *One of the Great Sponges The Art of Nicolas Lancret*, in: *Apollo*, Bd. 135, Nr. 361, 1992, S. 190-191.
- Wintermute 2004: Alan Wintermute, *Exhibition review: Watteau and the fête galante*,

- Valenciennes*, in: *BM*, Bd. 146, 2004, S. 480-483.
- Witkin 1995: Robert W. Witkin, *Art and Social Structure*, Cambridge, 1995.
- Wollheim 1970: Richard Wollheim, *Sociological Explanations of the Arts: Some Distinctions*, in: Milton C. Albrecht, James H. Barnett und Mason Griff (Hg.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, 1970, S. 574-581.
- Wolter 1988: Gundula Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg, 1988.
- Wrigley 1986: Richard Wrigley, *Pictures at an exhibition [Rezension von Crow 1991]*, in: *AH*, Bd. 9, Nr. 3, 1986, S. 380-388.
- Wyngaard 2000: Amy Wyngaard, *Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau*, in: *ECS*, Bd. 33, Nr. 4, 2000, S. 523-541.
- Zabaleta 1991: Renard und François Zabaleta, *Le mobilier amoureux ou la volupté de l'accessoire*, Briare, 1991.
- Zafran 1998: Eric M. Zafran (Hg.), *French paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Bd. 1. Artists born before 1790*, Boston, 1998.
- Ziskin 1999: Rochelle Ziskin, *The Place Vendôme. Architecture and Social Mobility in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, 1999.
- Żmijewska 1980: Helena Żmijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warschau, 1980.

VI.4. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Jean-François de Troy, *La Déclaration d'amour*, 1724, Öl auf Leinwand, 64,8 x 53,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (The Wrightsman Collection).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 11>
- Abb. 2 Jean-François de Troy, *La Jarretière détachée*, 1724, Öl auf Leinwand, 64,2 x 53,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (The Wrightsman Collection).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 25>
- Abb. 3 Comte de Caylus nach Jean-François de Troy, *Mars et Venus / Peint par de Troy / Gravé par Cx* [Caylus], um 1720 bis 1724, Kupferstich, 22,2 x 19,8 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Leribault 2002, S. 268>
- Abb. 4 Jean-François de Troy, *Jeune femme prenant une tasse de chocolat*, 1723, Öl auf Leinwand, 34 x 25 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
<Abb. Leribault 2002, S. 62>
- Abb. 4.1 Jacques Chereau nach Jean-François de Troy, [*La Lisense*] / *Soit d'un époux soit d'un amant / C'est une lettre assurément / Qu'icy la belle on vous voit lire / J'en juge par votre maintien / Mais sçavoir ce qu'elle contient / Bien fin qui pourroit le dire. / Detroy pinxit. / gravée par Jacques Chereau d'Après le Tableau Original Tiré du Cabinet de M. de Jullienne / Ce vend a Paris chez Jacques Chereau rüe S^t. Jacques au grand St. Remy avec Privilège du Roy.*, 31 x 22 cm, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal (Est. 152, N^o 70).
<Abb. Leribault 2002, S. 265>
- Abb. 5 Jean-François de Troy, *Le Rendez-vous à la fontaine (oder: L'Alarme)*, um 1727, Öl auf Leinwand, 69,5 x 64 cm, London, Victoria & Albert Museum (Inv.-Nr. 518-1882 (Jones Bequest)).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 167>
- Abb. 6 Jean-François de Troy, *La Lecture du roman sous l'ombrage*, 1735, Öl auf Leinwand, 78,7 x 63,5 cm, England, Privatsammlung.
<Abb. Leribault 2002, S. 340>
- Abb. 7 Jean-François de Troy, *La Lecture dans un salon (oder: La Lecture de Molière)*, um 1730, Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm, London, Privatsammlung.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 169>
- Abb. 8 Jean-François de Troy, *L'Assemblée dans un parc (oder: La Déclaration d'amour)*, 1732, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm, Potsdam, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Schloß Sanssouci.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 171>
- Abb. 9 Jean-François de Troy, *Une Dame attachant un nœu à l'épée d'un gentilhomme*, 1734, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatsammlung.

<Abb. Leribault 2002, S. 67>

- Abb. 10 Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier (oder: Une dame à qui sa servante passe sa robe)*, 1734, Öl auf Leinwand, 81 x 64, Privatsammlung.
<Abb. Leribault 2002, S. 66>
- Abb. 11 Nicolas Lancret, *Dame dans un jardin, prenant du café avec des enfants (oder: La Tasse de chocolat)*, ca. 1742, Öl auf Leinwand, 88,9 x 97,8 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. N° 6422).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 97>
- Abb. 12 Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, Öl auf Leinwand, 83 x 65 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P430).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 17>
- Abb. 13 Charles-Nicolas Dodin, *The Birth of the granddaughter of Dominiques-Jacques de Barberie, marquis de Courteilles, Director of the Royal Manufactory of Sevres*, 1764, ca. 25.5 x 22 cm, Porzellan, London, Victoria & Albert Museum (Inv.-Nr. Webb Collection 400-1872).
<Abb. V & A Picture Library>
- Abb. 14 Noël Hallé, *L'Éducation des riches*, 1765, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 34,3 x 42,5 cm, Privatsammlung.
<Abb. Bailey/Connisbee/Gaetgens 2004, S. 254, Nr. 58>
- Abb. 15 Noël Hallé, *L'Éducation des pauvres*, 1765, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 34,3 x 42,5 cm, Privatsammlung.
<Abb. Bailey/Connisbee/Gaetgens 2004, S. 255, Nr. 59>
- Abb. 16 Anonymus, *Madame la Comtesse d'Olonne estant a l'Eglise / se vend a Paris chez A. Trouvain rue S^t. Jacques au grand Monarque atenant les Mathurins avec priv^l. du Roy 1694*, 1694, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 51 pet fol.
<Abb. Oa 52 pet. fol., Cliché 798>
- Abb. 17 Anonymus, *L'agrement / A Paris chez P. Valleran, rue de Savoie proche Grand Augustin*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 56 pet fol.
<Abb. Oa 56 pet. fol., Cliché 1478>
- Abb. 18 Eustache Le Suer, *Réunion d'amis (oder: Réunion d'amateurs)*, Öl auf Leinwand, 136 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 8063).
<Abb. Mérot 2000, Abb. 21, Planche V>
- Abb. 19 Antoine Watteau, *La Conversation*, um 1712-1714, Öl auf Leinwand, 50,2 x 61 cm, Toledo, The Toledo Museum of Art (gift of Edward Dummond Libbey).
<Abb. Rand 1997, S. 91>
- Abb. 20 Antoine Watteau, *La Perspective*, um 1714, Öl auf Leinwand, 46,7 x 55,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Maria Antoinette Evans Fund).
<Abb. Rand 1997, S. 93>

- Abb. 21 Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, Öl auf Leinwand, 166 x 306 cm, Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 6>
- Abb. 22 Nicolas Lancret, *Le Matin*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5867).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 91>
- Abb. 23 Nicolas Lancret, *Le Midi*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5868).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 92>
- Abb. 24 Nicolas Lancret, *L'Après-midi*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5869).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 92>
- Abb. 25 Nicolas Lancret, *Le Soir*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5870).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 93>
- Abb. 26 Nicolas Lancret, *L'Hiver (oder: Décembre)*, um 1725, Öl auf Leinwand, 40 x 32,3 cm, Privatsammlung.
<Abb. Marandel 1990, Nr. 47 [Scan: JJ]>
- Abb. 27 François Boucher, *L'Hiver*, 1755, Öl auf Leinwand, 56,8 x 73 cm, New York, The Frick Collection.
<Abb. Hedley 2005, S. 123, Fig. 97>
- Abb. 28 Nicolas Lancret, *L'Attache du Patin*, um 1741, Öl auf Leinwand, 138 x 106 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 17>
- Abb. 29 Anonymus, *L'Hiver / Se vend a Paris chez BEREY, rue S^t. Jacques a la Princesse de Savoye, Avec Privilege*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 57 pet fol.
<Abb. Oa 56 pet. fol., Cliché 1741>
- Abb. 30 Pierre Subleyras, *Le Faucon*, Öl auf Leinwand, 35 x 28 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 8010).
<Abb. Michel/Rosenberg 1987, S. 32, Abb. 4>
- Abb. 31 Pierre Subleyras, *La Courtisane amoureuse*, Öl auf Leinwand, 30 x 23 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1985-80).
<Abb. Michel/Rosenberg 1987, S. 33, Abb. 5>
- Abb. 32 Pierre Subleyras, *Le Bât*, Öl auf Leinwand, 30 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 4703).
<Abb. Bailey/Connisbee/Gahtgens 2004, S. 255, Nr. 47>
- Abb. 33 Pierre Subleyras, *La Jument du compère Pierre*, Öl auf Leinwand, 30,5 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 4704).
<Abb. Michel/Rosenberg 1987, S. 193, Nr. 31>

- Abb. 34 François Boucher, *La Courtisane amoureuse*, 1736, schwarze Kreide, geweißt, 74 x 93 cm, James A. Rothschild Collection, Waddesdon Manor, National Trust.
<Abb. Hedley 2005, S. 64, Fig. 51>
- Abb. 35 Laurent Cars nach François Boucher, *Dom Garcie de Navarre ou le prince Jaloux.*, / *Inv. Et dessiné par F. Boucher / Gravé par Lau. Cars* (Eau-Forte de Chedel, treminée au burin par Cars), ca. 1730-1734, Eau-Forte, 19,3 x 13,9 cm, in: Molière, *Œuvres*, Paris, 1734, 2 Bd., fig. vor S. 3.
<Abb. Furstenberg 1975, S. 221>
- Abb. 36 Nicolas Lancret, *Une Scène de la tragédie 'Le Comte d'Essex' par Thomas Corneille*, 1734, Öl auf Leinwand, 41 x 56 cm, Sankt-Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 1144).
<Abb. Eisler 1990, S. 580>
- Abb. 37 Jean Raoux, *Allégorie du goût (oder: Des hommes et des femmes galamment vêtus mangent des fruits)*, Öl auf Leinwand, 56,5 x 72 cm, Moskau, Puschkín-Museum (Inv.-Nr. 2176).
<Abb. Kouznetsova 1980, Nr. 39>
- Abb. 38 Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, um 1720, Öl auf Leinwand, 129 x 194 cm, Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.
<Abb. Gaetgens/Majer 1983, S. 20>
- Abb. 39 François Boucher, *Hercule et Omphale*, um 1731-1734, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm, Moskau, Puschkín Museum.
<Abb. Bailey 1992, S. 277, Nr. 42>
- Abb. 40 Nicolas Lancret, *Fête dans un forêt*, um 1720, Öl auf Leinwand, 64 x 90,8 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P 448).
<Abb. Duffy/Hedley 2004, S. 232>
- Abb. 41 François Octavien, *La Foire de Bezons*, 1725, Öl auf Leinwand, 135 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 6993).
<Abb. Eidelberg 2004, S. 133>
- Abb. 42 Jean-Baptiste Pater, *La Foire à Bezons*, um 1733-1736, Öl auf Leinwand, 106,7 x 142,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Sammlung Jules S. Bache (Inv.-Nr. 49.7.52).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 161>
- Abb. 43 Anonymus, *Fête aux Porcherons*, Öl auf Leinwand, 90,2 x 116,8 cm, ehem. Sammlung Baron M. de Rothschild, Aufenthaltsort unbekannt.
<Abb. Sotheby's London 20. Mai 1983, Lot 50, zugeschrieben an François de Troy>
- Abb. 44 Jean-François de Troy, *Le Jeu de pied-de-bœuf*, 1725, Öl auf Leinwand, 68,5 x 56 cm, Paris, Privatsammlung (Slg. der Erben von M. Jacques Seligmann, Paris).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gaetgens 2004, S. 164>
- Abb. 45 Charles-Nicolas Cochin der Ältere nach Jean-François de Troy, [*Le Jeu de pied-de-bœuf*] / *Peint par de Troy en 1725 / C. N. Cochin Sculp. / Envain je voudrais m'en*

*deffendre / Vous m'aprenez trop, jeune Iris / Qu'a ce jeu lorsqu'on croit vous prendre / On ne manque pas d'estre pris / A Paris chez l'Auteur place des Victoires / et chez le Sr Duchange graveur du Roy rue S. Jacques, 1735, Kupferstich, 34 x 27,4 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 174>*

- Abb. 46 Jean-François de Troy, *Scène galante dans un parc*, Öl auf Leinwand, 61 x 71 cm, (Oval), Sankt-Petersburg. Eremitage (Inv.-Nr. 1274).
<Abb. Leribault 2002, S. 292>
- Abb. 47 Jean-François de Troy, *Gabriel Bernard de Rieux*, um 1720-1725, Öl auf Leinwand, 54 x 45 cm, Privatsammlung (Château de Glisolles).
<Abb. Leribault 2002, S. 47>
- Abb. 48 François de Troy, *La Leçon d'astronomie de la duchesse de Maine*, um 1705-1710, Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.
<Abb. Brême 1997, S. 59>
- Abb. 49 Comte de Caylus nach Philippe d'Orléans, *La Conclusion du Roman*, 1728, Kupferstich, aus: Longus 1718, Paris, BnF.
<Abb. Moureau/Rieu 1984, S. 4>
- Abb. 50 Antoine Watteau, *La Toilette*, ca. 1716-1717, Öl auf Leinwand, 46 x 39 cm, London, The Wallace Collection (Inv.-Nr. P439).
<Abb. Duffy/Hedley 2004, S. 473>
- Abb. 51 Antoine Watteau, *La Toilette intime*, ca. 1715, Öl auf Holz, 34,6 x 26,5 cm, Paris, Privatsammlung.
<Abb. Morgan Grasseli/Rosenberg 1985, S. 334>
- Abb. 52 François Boucher, *L'Enfant gâté*, um 1760, Öl auf Leinwand, 52,5 x 41,5 cm (Oval), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 2467).
<Abb. Roland Michel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 274, Nr. 117>
- Abb. 53 François Boucher, *La Jupe relevée*, um 1760, Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,5 cm (Oval), Privatsammlung.
<Abb. Ader-Picard-Tajan 1988, S. 58, Nr. 8>
- Abb. 54 François Boucher, *La Gimblette*, um 1760, Öl auf Leinwand, 52,5 x 41,5 cm (Oval), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 2468).
<Abb. Roland Michel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 275, Nr. 118>
- Abb. 55 François Boucher, *Jeune femme à la bourdalou*, auch bekannt als *La toilette intime*, um 1760, Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,5 cm (Oval), Privatsammlung.
<Abb. Ader-Picard-Tajan 1988, S. 59, Nr. 9>
- Abb. 56 Pierre-Antonio Martini nach Jean-Michel Moreau le Jeune, [*La Petite toilette*] [*Le Monument du costume*] / J. Michel Moreau Junior inv. / P. A. Martini Sculp., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ef. 59d Réserve.
<Abb. BnF Cliché 70 c 42602>

- Abb. 57 Nicolas Lancret, *Jeune femme sur un canapé*, ca. 1735-1740, Öl auf Holz, 23 x 31cm, Privatsammlung (Collection of Mr. and Mrs. Stewart Resnick).
<Abb. Rand 1997, S. 97>
- Abb. 58 Anonymus, *La Toilette*, Öl auf Leinwand, 64.5 x 54 cm, Kunsthandel.
<Abb. Sotheby's>
- Abb. 59 Anonymus, *Le Concert*, Öl auf Leinwand, 64.5 x 54 cm, Kunsthandel.
<Abb. Sotheby's>
- Abb. 60 Jean-François de Troy, *Suzanne et les vieillards*, 1727, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 891-3).
<Abb. Leribault 2002, S. 52, P.131>
- Abb. 61 Nicolas Lancret, *Femmes au bain*, 1720-1730, Öl auf Leinwand, 24,5 x 30,7 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P 408).
<Abb. Duffy/Hedley 2004, S. 229>
- Abb. 62 Jean-Baptiste Pater, *Le Bain (oder: Le Plaisir de l'été)*, um 1730, Öl auf Leinwand, 45,6 x 35,8 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P 472).
<Abb. Duffy/Hedley 2004, S. 322>
- Abb. 63 Louis Surugue dem Älteren nach Jean-Baptiste Pater, *Le Plaisir de l'été / B. Pater Pinxit / L. Surugue Sculpsit 1744 / En sortant de ce bain dont la fraîcheur charmante / De Cupidon, a pû calmer les feux ; / Philis nous connoissons qu'au gré de votre atente / Ce petit Dieu, s'est sauvé dans vos yeux / Lépicie / Le tableau est dans le Cabinet M^r. l'abbé de Mainville Con^{er}. Au Parlement / A Paris chez L. Surugue Graveur du Roy, rue des Noyers, attendant le Magasin de Papier, vis-a-vis S^r. Yves A.P.D.R., 1744, 29,2 x 35,2 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. BnF Cliché 49 c 5978>*
- Abb. 64 Anonymus, *Femme de qualitez a sa Toilette / A Paris Chez Jean Van der Bruggen, rue S^r. Jacques au grand Magazın d'Images.*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 52 pet fol.
<Abb. Oa 52 pet. fol., Cliché 910>
- Abb. 65 Nicolas Lancret, *La Toilette (bekannt als: La Toilette de Madame Geoffrin)*, Öl auf Leinwand, 73 x 58 cm, [1921: Paris, Wildenstein] Aufenthaltsort unbekannt.
<Abb. Segoura 2002, S. 140>
- Abb. 66 Anonymus, *Gens de Qualité à l'Ombre du bois. / Malgré cette fine grimace / Ce petit Collet dangereux / Se voudroit bien voir la place / De ce Cavallier [sic] bien heureux. Ce vend a Paris chez Iean Philppe Bracanaufor ruë du Bacq a l'Enseigne du Loup / Bottez*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 51 pet fol.
<Abb. Oa 51 pet. fol., Cliché 862>
- Abb. 67 Pierre-Antoine Baudouin, *Le Curieux*, Gouache auf Papier, 31,8 x 21,1 cm, Kunsthandel.
<Abb. Sotheby's, New York, 28. Mai 2005Internet>
- Abb. 68 François Boucher, *Madame Boucher ?*, 1743, Öl auf Leinwand, 54 x 67 cm, New York, The Frick Collection.

<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 236>

- Abb. 69 François Boucher, *L'Odalisque brune*, um 1745, Öl auf Leinwand, 63,5 x 54,5 cm, Paris, Musée du Louvre.
<Abb. Hedleyr 2005, S. 81, Fig. 64>
- Abb. 70 François Boucher, *L'Odalisque blonde (bekannt als: Louise O'Murphy)*, 1751, Öl auf Leinwand, 59,5 x 73,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 245, Abb. 55A>
- Abb. 71 François de Troy, *La Collation*, 1727, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Privatsammlung /Schweiz.
<Abb. Brême 1997, S. 181, Nr. 60>
- Abb. 72 François Boucher, *Portrait de Madame de Pompadour*, 1756, Öl auf Leinwand, 201 x 157 cm, München, Sammlung der Bayerischen Hypo- und Vereinsbank, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek.
<Abb. Jones 2002, S. 67, Nr. 30>
- Abb. 73 [P. B. Moitte] nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Catéchisme [Prêtre catéchisant de jeunes filles]*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc. 6b fol., p. 8.
<Abb. BnF Cliché 49 B 5314>
- Abb. 74 Jean-Siméon Chardin, *La Serinette ou La Dame variant ses amusements*, 1751, Öl auf Leinwand, 50 x 43,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1985.10).
<Abb. Rosenberg 1999, S. 266, Nr. 68>
- Abb. 75 Jean-Siméon Chardin, *La Gouvernante*, 1739, Öl auf Leinwand, 46,7 x 37,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 209, Nr. 39>
- Abb. 76 Jean-Michel Moreau le Jeune und J. B. Simonet nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Couché de la Marié / Peint à la Gouache par P. A. Baudouin / Gravé à l'Eau f^{te}. Par J. M. Moreau le J^{ne}. et terminé par J. B. Simonet. / A très Haut et très Puissant Seigneur Armand-Charles Emmanuel d'Hautefort, Comte d'Hautefort, Marquis de Villacerf, Grand d'Espagne de la Première Classe, & Mestre de Camp du Regiment de Cavalerie Royal Etranger / Imp. R. Tanen, 38, R. Lacépède, Paris.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc 6b fol.
<Abb. BnF Cliché 98 B 155290 oder 51 C 5970>
- Abb. 77 François Boucher, *La Marchande des Modes (oder: Le Matin)*, 1746, Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 772).
<Abb. Rand 1997, S. 115>
- Abb. 78 François Boucher, *La Toilette*, 1742, Öl auf Leinwand, 52,5 x 66,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
<Abb. Ribeiro 2001, S. 179>
- Abb. 79 Jean-François de Troy, *La Toilette pour le bal*, 1735, Öl auf Leinwand, 82 x 65 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 173>

- Abb. 80 Jean-François de Troy, *Le Retour du bal*, 1735, Öl auf Leinwand, 82 x 65 cm, Privatsammlung.
<Abb. Lerribault 2002, S. 69>
- Abb. 81 Bonnart, *Cavalier en Escharpe, Il est galant déterminé / Jstant ses cheveux en arriere / Et prest a fournir la Carriere / Dans un bal apres le diné. / Chez IBonnart, au Coqu, avec privil.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 48 pet fol..
<Abb. Oa 48 pet. fol., Cliché 473>
- Abb. 82 R. Bonnart, *Chevalier à la Mode / R.B. del. N. B. sculp. / Apres tant de détours enfin je suis de dans / Je suis prest depouser l'inconstante Isabelle / Ses yeux furent esblouis ; moy je la trouway belle / Quand la mode revint de porter des rubans / Chez N. Bonnart, rue S. Jacques à l'aigle avec privil.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 62 pet fol..
<Abb. Oa 62 pet. fol. >
- Abb. 83 Antoine Watteau, *Homme debout près d'une vasque*, Radierung, 11 x 7 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db 15 g rés.
<Abb. Rosenberg 1984, S. 229, Nr. 2>
- Abb. 84 François Octavien, *Homme debout*, 1725, dessiné et gravé par Octavien et retouché par Fochone, in: *Figures Françaises Nouvellement Inventées par Octavien à Paris / Chez L. Surugue, Graveur, rue des Noyers / Vis-à-vis la Rue St-Yves / 1725 / avec privilège du Roy*, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, AA 1.
<Abb. Ribeiro 2001, S. 32>
- Abb. 85 François Octavien, *Homme debout accoudé*, 1725, dessiné et gravé par Octavien et retouché par Fochone, in: *Figures Françaises Nouvellement Inventées par Octavien à Paris / Chez L. Surugue, Graveur, rue des Noyers / Vis-à-vis la Rue St-Yves / 1725 / avec privilège du Roy*, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, AA 1.
<Abb. Ribeiro 2001, S. 32>
- Abb. 86 Charles Coypel, *Petit Maître faisant semblant de penser*, ca. 1730, Radierung, 11,5 x 8,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Lefrançois 1994, S. 476>
- Abb. 87 Charles Coypel, *Petit Maître regardant fièrement*, ca. 1730, Radierung, 13 x 7 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Lefrançois 1994, S. 476>
- Abb. 88 Anonymus, *La Coquete / Comme l'on voit dans un moment / Le caprice de ces Coquettes / Detuire leurs ajustements / Ainsy finissent leurs conquêtes. / A Paris chez Surugue, Graveur du Roi à l'entrée de la rue de Noyers, cis-à-vis le mur St. Yves. A.P.D.R 2.g.*, um 1730, Kupferstich, 16,2 x 22,5 cm, Privatsammlung.
<Abb. Privat>
- Abb. 89 Anonymus, *Le Petit Maître / De vingt Beautés j'ay le cœur / Mon petit air plaist [sic] a chacune / Elle me croyent de l'ardeur / Je veux mourir si j'en aime une. / A Paris chez Surugue, Graveur du Roi à l'entrée de la rue de Noyers, cis-à-vis le mur St. Yves. A.P.D.R*

1.g., um 1730, Kupferstich, 16,4 x 22,2 cm, Privatsammlung.
<Abb. Privat>

- Abb. 90 Gilles-Edmé Petit nach François Boucher, *Le Matin / La Dame a sa Toilete / Ces taches Artificielles / Donnent aux yeux au teint plus de vivacité / Mais en les plaçant, on s'expose avec elles / A défigurer la beauté. / M^r Roy / Bouche pinxit / Petit sculp. / A Paris chez la V^{re} de F Chereau rue S^t Jacques aux 2 [...] d'or. Avec Privilège du Roy.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Pillivuyt 1986, S. 59>
- Abb. 91 Gilles-Edmé Petit nach François Boucher, *La «géographie» des mouches (Ausschnitt aus Le Matin / La Dame a sa Toilete.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Pillivuyt 1986, S. 58>
- Abb. 92 Jean-Siméon Chardin, *Le Négligé (oder: La Toilette du matin)*, 1741, Öl auf Leinwand, 49 x 39 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
<Abb. Rosenberg 1999, S. 251, Nr. 63>
- Abb. 93 Jacques-Philippe Le Bas nach Jean-Siméon Chardin, *Le Négligé ou toilette du matin / Peint par Chardin. / Gravé par Le Bas 1741 / Avant que la Raison l'éclaire, / Elle prend du Miroir les avis Séduisants. / Dans le désir et l'Art de plaire, / Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants. / Pesselier, 1741*, Kupferstich, 38,0 x 26,9 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. A 38 105).
<Abb. RolandMichel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 202, Nr. 67>
- Abb. 94 Jean-Siméon Chardin, *Dame cachetant une lettre*, 1733, Öl auf Leinwand, 146 x 147 cm, SPSG, Berlin, Schloß Charlottenburg (Inv.-Nr. GK I 4507).
<Abb. Vogtherr 2003>
- Abb. 95 Étienne Fessard nach Jean-Siméon Chardin, [*Dame cachetant une lettre*] *Chardin pinxit. 1732 / Fessard Sculp. / Hâte toy donc, Frontin : vois ta jeune Maît.^{se}, / Sa tendre impatience éclate dans ses yeux ; / Il lui tarde déjà que l'objet de ses Vœux / Ait reçu ce Billet, gage de sa tendresse. / Ab ! Frontin, pour agir avec lenteur / Jamais le Dieu d'Amour n'a donc touché son cœur.*, 1738, Kupferstich, 24,7 x 22,6 cm (Darstellung), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. IV 556).
<Abb. Roland Michel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 154, Nr. 35>
- Abb. 96 Jean-Siméon Chardin, *Une Dame qui prend du thé*, 1735, Öl auf Leinwand, 80 x 101 cm, Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery.
<Abb. Rosenberg 1999, S. 217, Nr. 46>
- Abb. 97 Filloeuil nach Jean-Siméon Chardin, *Dame prenant son thé / Chardin pinxit. / Fillieul sculp. / Que le jeune Damis soit heureux, Climene, / Si cette bouillante liqueur / Pouvoit échauffer votre cœur, / Et si le sucre avoit la vertu souveraine / D'adoucir cequ'en votre humeur / Cet amant trouve de rigueur.*, 1749, Kupferstich, 24,8 x 30,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-OB-43.398).
<Abb. Roland Michel/Rosenberg/Hempelmann 1999, S. 179, Nr. 51>
- Abb. 98 Etienne Jeurat, *L'Économe*, um 1730, Öl auf Leinwand, 29,2 x 23,2 cm, Aufenthaltsort unbekannt.

<Abb. Hunter-Stiebel 1987, S. 23, Nr. 8>

- Abb. 99 Etienne Jeurat, *La Coquette*, um 1730, Öl auf Leinwand, 29,2 x 23,2 cm, Aufenthaltsort unbekannt.
<Abb. Hunter-Stiebel 1987, S. 22, Nr. 7>
- Abb. 100 Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *L'Économe / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / Une Epouze économe, et sage, / Ne consultant que sa raison, / Ne s'occupe que du menage / Sans quadrille à sa maison.*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.
<Abb. BnF, Db 27 fol., Cliché 82 c 112433>
- Abb. 101 Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Sçavante / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / Craignons une belle sçavante / Son triomphe n'est point douteux, / Une flame devient constante / Qand [sic] l'esprit suis le choix des yeux*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.
< Abb. BnF, Db 27 fol., p. 68, Cliché 84 c 119105>
- Abb. 102 Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Dévote / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / Cette Dévote est charitable / Tourjours [sic] modeste, et sans aigreur, / Qu'il en est peu, d'ausi traitable, / Et d'ont on puisse aimer l'humeur*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.
<Abb. BnF, Db 27 fol., p. 67, Cliché 84 c 119104>
- Abb. 103 Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Coquette / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / L'Esprit coquet n'est point une vice / Quand on le ménage a propos, / Cesi seulement un artifice, / Pour goûter l'amour en repos.*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.
<Abb. BnF, Db 27 fol., p. 69, Cliché 84 c 119103>
- Abb. 104 Charles Nicolas Cochin der Ältere nach Jean-François de Troy, *Le rendez-vous à la fontaine / Peint par J. de Troy en 1727 / C. N. Cochin Sculpsit / Fuyez, Iris, fuyez ce séjour est à craindre. / Tandis que de ces eaux vous cherchez la fraîcheur, / Des discours d'un amant déffendez votre coeur, / Ils allument un feu difficile à s'éteindre. / Par M. Danchet / A Paris chez l'Auteur, place des Victoires / et chez le Sr. Duchange Graveur du Roy riie St Jacques*, 1736, Kupferstich, 34 x 27,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
<Abb. Leribault 2002>
- Abb. 105 Jean-Baptiste Pater, *Le Désir de plaire ou La Toilette*, Öl auf Leinwand, 47 x 37 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 691, Don La Caze, 1869).
<Abb. Boyer 2004, S. 25>
- Abb. 106 Louis Surugue dem Älteren nach Jean-Baptiste Pater, *Le Désir de plaire / J.B Pater pinxit / L. Surugue sculp. 1743 / Ce gallant attirail qu'un goût coquet éclaire / Iris a des charmes bien doux ! / Mais il faudroit encor pour être seur [sic] de plaire / Que telle qui s'en sert eut les traits comme vous. / Lépicie / Le tableau est dans le Cabinet M^r. l'abbé de Mainville Con^{sr}. Au Parlement / A Paris chez L. Surugue graveur du Roy, à*

l'entrée de la rue des Noyers attendant le magasin de papier. A.P.D.R., 1743, Kupferstich, 29,2 x 35,2 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db-17-Fol..

<Ingersoll-Smouse 1928, S. 201, Nr. 520>

Abb. 107 E. De Genth nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Midi / Peint à Gouasse [sic] par P. A. Baudouin et gravé par E. De Genth, / A Paris chez De Genth et Desmaret, rue de Bourbon Villeneuve, vis à vis le bâtiment des Filles Dieu.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc 6b fol.
<Abb. BnF Cliché 97 C 220100>

Abb. 108 Edmé Jeaurat nach Etienne Jeaurat, *L'Amour petit-maître / Peint par Et. Jeaurat / Gravé par son Frere 1732. / Enfants craignez ce badinage / l'Amour blesse en toute saison, / De ses plaisirs on à l'usage / Avant celui de la raison. / A Paris chez Jeaurat rue S^t. Jacques vis à vis l'Eglise des Mathurins Avec Privilège du Roy.*, 1732, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol., p. 49.

<Abb. BnF Cliché 84 c 119102>

Abb. 109 Edmé Jeaurat nach Etienne Jeaurat, *L'Amour coquet. / Peint par Et. Jeaurat / Gravé par son Frere 1732. / Pour façonner une Coquette, / l'Amour se trompe, et ma surprise; / Un Abbé sait mieux la recette / J'en appelle a tous les maris. / Lépicié. / A Paris chez Jeaurat rue S^t. Jacques vis à vis l'Eglise des Mathurins Avec Privilège du Roy.*, 1732, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol., p. 50.

<Abb. BnF Cliché 84 c 119103 oder 51 c 6003>

Abb. 110 Charles Coypel, *Jeux d'enfants*, 1728, Öl auf Leinwand, 64 x 80 cm, Privatsammlung (Dr. Martin L. Cohen und Sharleen Cooper Cohen).

<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 189>

Abb. 111 Charles-Germain de Saint-Aubin, *La Toilette*, Radierung, (1er état avant signature), 33 x 23,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ef 7 rés., p. 45.

<Abb. Néto 1996, S. 50>

Abb. 112 Alexis Peyrotte, *La Partie des Cartes*, Gouache auf Karton, 31,5 x 41,7 cm, Carpentras, Musée de Carpentras (Inv.-Nr. 1888, registre 2, N^o 163).

<Abb. Néto 1996, S. 50>

Abb. 113 Christophe Huet, *Le Bain (Holztäfelung aus dem „Cabinet de la Petite Singerie“)*, 1735, Öl auf Holz, Chantilly, Musée de Condé (Inv.-Nr. 374).

<Abb. Marret 2001, S. XXI>

Abb. 114 Charles Coypel, *La Folie pare la Décépitude des ajustements de la jeunesse*, 1743, Pastel, 87 x 73 cm, Aufenthaltsort unbekannt.

<Abb. Lefrançois 1994, S. 326>

Abb. 115 Charles-Antoine Coypel, *Portrait du chanteur Pierre Jélyotte*, 1745 [?], Öl auf Leinwand, 54 x 46,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. M.I. 1049).

<Abb. Lefrançois 1994, S. 335, Nr. P.233>

- Abb. 116 Charles Coypel, *Jeune Veuve devant son miroir ou La Toilette*, 1730, Öl auf Leinwand, 75 x 63 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci (Inv.-Nr. GKI 5636).
<Abb. Lefrançois 1994, S. 231>
- Abb. 117 William Hogarth, *A Rake's Progress, Blatt I*, [Der Geizige oder die Erbschaft], Kupferstich und Radierung, 35,3 x 40,6 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27703).
<Abb. Dillmann/Keisch 1998>
- Abb. 118 William Hogarth, *Marriage A-la-mode*, [The Marriage Settlement] *Plate I / Invented Painted & Published by W.^m Hogarth / Engraved by G. Scotin / [...]*, 1745, Kupferstich und Radierung, 35 x 45,7 cm [Bildmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27752).
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 85, Nr. 17A>
- Abb. 119 William Hogarth, [Before] / *Invented Engraved & Published Dec[...]* 15th. 1736 by W.^m. Hogarth Pursuant to an Act of Parliament [...], Kupferstich und Radierung, 42,6 x 32,7 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27738).
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 85, Nr. 17A>
- Abb. 120 William Hogarth, [After] / *Invented Engraved & Published Dec[...]* 15th. 1736 by W.^m. Hogarth Pursuant to an Act of Parliament [...], Kupferstich und Radierung, 40,9 x 33,1 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27739).
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 85, Nr. 17A>
- Abb. 121 William Hogarth, *The Countess's Morning Lever* [Marriage A-la-Mode IV], 1743, Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,8 cm, London, Trustees of the National Gallery.
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 59, Nr. 12>
- Abb. 122 William Hogarth, *Marriage A-la-mode*, [The Visit to the Quack Doctor] *Plate III / Invented Painted & Published by W.^m Hogarth / Engraved by B. Baron / [...]*, 1745, Kupferstich und Radierung, 35,5 x 45 cm [Bildmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27754).
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 85, Nr. 17C>
- Abb. 123 William Hogarth, *Taste in High Life*, um 1742, Öl auf Leinwand, o.A., Privatbesitz.
<Abb. Dillmann/Keisch 1998, S. 25>
- Abb. 124 Nicolas Lancret, *Le Déjeuner de jambon*, 1735, Öl auf Leinwand, 188 x 123 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. 383.
<Abb. Garnier-Pelle 1995, S. 89, Nr. 42>
- Abb. 125 Jean-François de Troy, *Le Déjeuner d'huîtres*, 1735, Öl auf Leinwand, 186 x 120 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. 366.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 11>
- Abb. 126 Bonnat, *Le Financier / Les guerriers ont moins de ressource / Que ceux qui sont dans les partys; / Ceux cy mettent l'or dans leur bourse [sic] / Et les autres sur leurs habits. / Chez N. Bonnat, rue St. Jacques, à l'aigle. / Bonnat, del. et sculp. / 1678*, 1678,

Kupferstich, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 48 pet fol..

<Abb. Oa 48 pet. fol., Cliché 555>

- Abb. 127 Edmé Jaurat nach Etienne Jaurat, *Le Savetier et le Financier / Fable 2 de la Fontaine Livre 8. / Peint par Et. Jaurat / Gravé par son Père 1732 / A Paris chez Jaurat rue S^t Jacques vis a vis l'Eglise des Mathurins Avec privilèg du Roy.*, 1732, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 17 fol.
<Abb. BnF Cliché 88C 133673>
- Abb. 128 François Boucher, *Le Déjeuner*, 1739, Öl auf Leinwand, 81,5 x 65,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 926).
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 27>
- Abb. 129 Comte de Caylus nach Charles Coypel, *Singes habillés à la mode*, ca. 1725-1730, Eau-forte, Aufenthaltsort unbekannt.
<Abb. Lefrançois 1994, S. 425>
- Abb. 130 Comte de Caylus nach Charles Coypel, *Modes de février 1726*, ca. Februar 1726 von Coypel gezeichnet, Eau-forte, Aufenthaltsort unbekannt.
<Abb. Lefrançois 1994, S. 431, Nr. D. 36 A>
- Abb. 131 Caspar Netscher, *Young Woman with a Letter and a Medallion*, 1667, Öl auf Leinwand, 26 x 21,5 cm, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. GK 291).
<Abb. Sutton/Vergara/Adams 2003, S. 115, Nr. 13>
- Abb. 132 Jacob Van Loo, *Le Concert*, um 1650, Öl auf Leinwand, 76 x 65 cm, Sankt-Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 1092).
<Abb. Starcky 1993, S. 119, Nr. 19>
- Abb. 133 François Marot, *Une Joueuse de Luth*, 1704, Öl auf Leinwand, 144,8 x 96,5 cm, Kunsthandel.
<Abb. Sotheby's 1997, Nr. 187>
- Abb. 134 Bon Boullogne, *Die Liebesbotschaft*, Öl auf Leinwand, SPSG, Kriegsverlust, ehemals Neues Palais.
<Abb. Vogtherr 2003, S. 5>
- Abb. 135 Nicolas Lancret, *Concert dans le château de Crozat à Montmorency (bislang bekannt als: Concert dans un Salon orné d'architecture)*, um 1720-1724, Öl auf Leinwand, 38 x 48 cm, New York, Privatsammlung (Robert D. Brewster).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 59>
- Abb. 136 Nicolas Lancret, *Concert chez Crozat (rue Richelieu) (bislang bekannt als: Le Concert dans un Salon)*, um 1720-24, Öl auf Leinwand, 38,8 x 45,6 cm, München, Bayerische Staatgemäldesammlung, Alte Pinakothek (Inv.-Nr. 14880).
<Abb. Rosenberg 2005, S. 364 Nr. 69>
- Abb. 137 Nicolas Lancret, *Automne*, vor 1730, Öl auf Leinwand, 113 x 94 cm, New York, The Homeland Foundation, Incorporated.

<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 71>

- Abb. 138 Jean-Baptiste Oudry, *La Promenade*, um 1720-1723, Öl auf Leinwand, 364 x 78 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF. 2002-26).
<Abb. Sahut 2003, s.p.>
- Abb. 139 Jean-Baptiste Oudry, *La Chasse*, um 1720-1723, Öl auf Leinwand, 363 x 144 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF. 2002-20).
<Abb. Sahut 2003, s.p. >
- Abb. 140 François Boucher nach Antoine Watteau, *Le Dénicheur de moineaux du cabinet de M^r. de Jullienne. / Avec Privilège du Roy*, um 1727, Eau-forte, 37,7 x 26,5 cm, Paris, BnF. <Abb. Furstenberg 1975, S. 149>
- Abb. 141 Nicolas Lancret, *Le Colin-maillard*, ca. 1728, Öl auf Leinwand, 37 x 47 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. NM 844).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 73>
- Abb. 142 Jean-François de Troy, *Le Déjeuner de chasse*, 1737, Öl auf Leinwand, 241 x 170 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1990.18)
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 185>
- Abb. 143 Jean-François de Troy, *La Mort d'un cerf (oder Le Cerf aux abois)* (Skizze), 1737, 54,5 x 45 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P470).
<Abb. Leribault 2002, S. 92>
- Abb. 144 Carle Vanloo, *Halte de chasse*, 1737, Öl auf Leinwand, 220 x 250 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 6279).
<Abb. Internet>
- Abb. 145 Charles Parrocel, *Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi*, 1737, Öl auf Leinwand, 219 x 249 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 7123).
<Abb. Internet>
- Abb. 146 Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs au repos*, 1737, Öl auf Leinwand, 100,6 x 84,4 cm, Privatsammlung.
<Abb. Marandel 1991-1992, S. 130, Abb. 1>
- Abb. 147 Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs auprès d'une ferme*, 1737, Öl auf Leinwand, 100,6 x 84,4 cm, Privatsammlung.
<Abb. Marandel 1991-1992, S. 131, Abb. 2>
- Abb. 148 Charles-Joseph Natoire, *Personnages se reposant auprès d'une fontaine*, 1737, Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Privatsammlung.
<Abb. Marandel 1991-1992, S. 133, Abb. 4>
- Abb. 149 Charles-Joseph Natoire, *La Pêche*, 1737, (datiert 1741) Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Privatsammlung.
<Abb. Marandel 1991-1992, S. 132, Abb. 3>
- Abb. 150 Michel-Barthélemy Ollivier, *Fête donné par le prince de Conti au prince héréditaire de Brunswick-Lunebourg, à l'Isle-Adam*, 1766, [1777], Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm,

Musée National du Château de Versailles (Inv.-Nr. MV 3822).
<Abb. Pizzi/Beauclair 1993, S. 133, Nr. 41>

- Abb. 151 Michel-Barthélemy Ollivier, „*Le thé à l'anglaise*“ *servi dans le salon de Quatre-Glaces au palais du temple à Paris en mai 1766*, Öl auf Leinwand, 53 x 68 cm, Musée National du Château de Versailles (Inv.-Nr. 3824).
<Abb. Postkarte RMN>
- Abb. 152 Jean-François de Troy, *Le Déjeuner à la campagne (oder: Le Souper fin)*, Öl auf Leinwand, 264 x 198 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts (Inv.-Nr. 77.72).
<Abb. Leribault 2002, S. 65>
- Abb. 153 Joseph Parrocel, *La Halte de chasse*, Öl auf Leinwand, 110,5 x 106 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 6474).
<Abb. Salmon 1995¹, S. 145, Nr. 58>
- Abb. 154 Antoine Watteau, *Le Rendez-vous de chasse*, um 1720, Öl auf Leinwand, 124,9 x 189 cm, London, The Wallace Collection (Inv.-Nr. P416).
<Abb. Duffy/Hedley 2004, S. 471>
- Abb. 155 François Lemoyne, *Le Déjeuner de chasse*, 1723, Öl auf Leinwand, 211 x 186 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.
<Abb. Bailey/Conisbee/Gahtgens 2004, S. 173>
- Abb. 156 Nicolas Lancret, *Le Repas au retour de la chasse*, um 1737, Öl auf Leinwand, 90,3 x 123,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF 1990-20).
<Abb. RMN>
- Abb. 157 Nicolas Lancret, *Le Repas au retour de la chasse*, um 1740, Öl auf Leinwand, 61,5 x 74,8 cm, Washington, National Gallery of Art (Inv.-Nr. Samuel H. Kress Collection, 1952.2.22).
<Abb. Tavener Holmes 1991, S. 77>
- Abb. 158 Jean-Baptiste Oudry, *Louis XV tenant le limier, allant au bois, au carrefour du Puits solitaire*, Forêt de Compiègne, 1739, Öl auf Leinwand, 357 x 272 cm, Fontainebleau, musée national du château (Inv.-Nr. 7014).
<Abb. Droguet/Salmon/Véron-Denise 2003, S. 54>
- Abb. 159 François de Troy, *Portrait de Marie Soul de Beaujour, épouse de Louis le Prestre*, Öl auf Leinwand, 135 x 110 cm, Stuttgart, Staatsgalerie/Barockgalerie Schloß Ludwigsburg.
<Abb. Rabe 2004, S. 194, Abb. 141>
- Abb. 160 Nicolas Lancret, *Portrait d'une femme dans un parc*, um 1740, Öl auf Leinwand, 37 x 47 cm, Moskau, Pushkin-Museum (Inv.-Nr. 981).
<Abb. Kuznetsova/Sharnova 2005, S. 139>

VI.5. Abbildungen



Abb. 1. Jean-François de Troy, *La Déclaration d'amour*, 1724, Öl auf Leinwand, 64,8 x 53,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, (The Wrightsman Collection).



Abb. 2. Jean-François de Troy, *La Jarretière détachée*, 1724, Öl auf Leinwand, 64,2 x 53,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (The Wrightsman Collection).



Abb. 3. Comte de Caylus nach Jean-François de Troy, *Mars et Venus* / *Peint par de Troy* / *Gravé par Cx* [Caylus], um 1720 bis 1724, Kupferstich, 22,2 x 19,8 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 4. Jean-François de Troy, *Jeune femme prenant une tasse de chocolat*, 1723, Öl auf Leinwand, 34 x 25 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.



Abb. 4.1. Jacques Chereau nach Jean-François de Troy, [*La Lisense*] / *Soit d'un époux soit d'un amant / C'est une lettre assurément / Qu'icy la belle on vous voit lire / J'en juge par votre maintient / Mais sçavoir ce qu'elle contient / Bien fin qui pourroit le dire. / Detroy pinxit. / gravée par Jacques Chereau d'Après le Tableau Original Tiré du Cabinet de M. de Jullienne / Ce vend a Paris chez Jacques Chereau rüe S. Jacques au grand St. Remy avec Privilège du Roy.*, 31 x 22 cm, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal (Est. 152, N° 70).



Abb. 5. Jean-François de Troy, *Le Rendez-vous à la fontaine (oder: L'Alarme)*, um 1727, Öl auf Leinwand, 69,5 x 64 cm, London, Victoria & Albert Museum (Inv.-Nr. 518-1882 (Jones Bequest)).



Abb. 6. Jean-François de Troy, *La Lecture du roman sous l'ombrage*, 1735, Öl auf Leinwand, 78,7 x 63,5 cm, England, Privatsammlung.



Abb. 7. Jean-François de Troy, *La Lecture dans un salon* (oder: *La Lecture de Molière*), um 1730, Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm, London, Privatsammlung.



Abb. 8. Jean-François de Troy, *L'Assemblée dans un parc* (oder: *La Déclaration d'amour*), 1732, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm, Potsdam, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Schloß Sanssouci.



Abb. 9. Jean-François de Troy, *Une dame attachant un nœu à l'épée d'un gentilhomme*, 1734, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatsammlung.



Abb. 10. Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier (oder: Une dame à qui sa servante passe sa robe)*, 1734, Öl auf Leinwand, 81 x 64, Privatsammlung.



Abb. 11. Nicolas Lancret, *Dame dans un jardin, prenant du café avec des enfants* (oder: *La Tasse de chocolat*), ca. 1742, Öl auf Leinwand, 88,9 x 97,8 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. N° 6422).



Abb. 12. Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, Öl auf Leinwand, 83 x 65 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P430).



Abb. 13. Charles-Nicolas Dodin, *The Birth of the granddaughter of Dominique-Jacques de Barberie, marquis de Courteilles, Director of the Royal Manufactory of Sevres*, 1764, ca. 25.5 x 22 cm, Porzellan, London, Victoria & Albert Museum (Inv.-Nr. Webb Collection 400-1872).

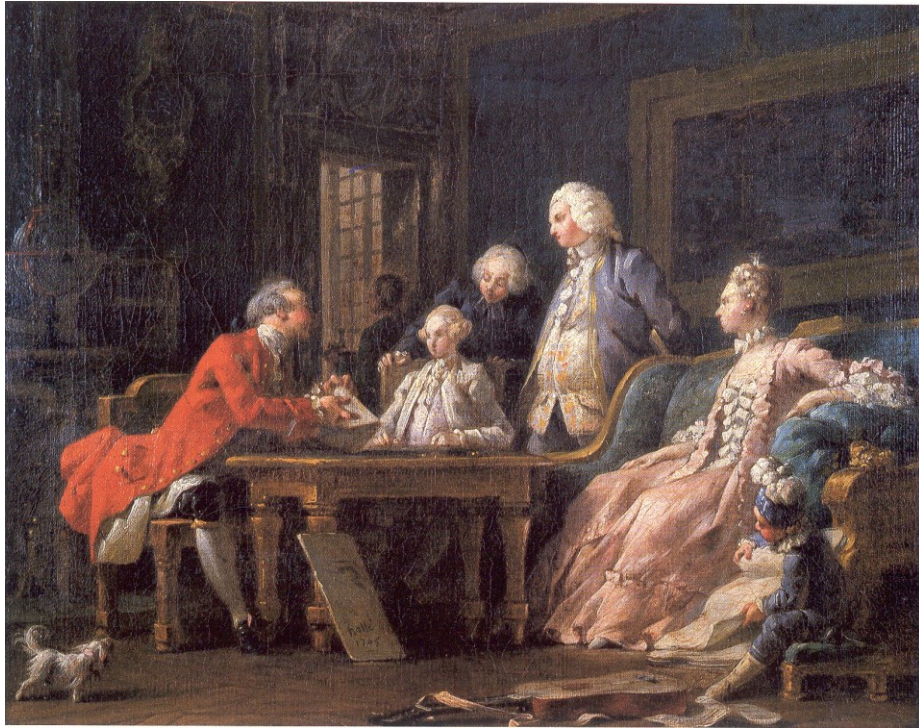


Abb. 14. Noël Hallé, *L'Éducation des riches*, 1765, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 34,3 x 42,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 15. Noël Hallé, *L'Éducation des pauvres*, 1765, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 34,3 x 42,5 cm, Privatsammlung.



Madame la Comtesse d'Olonne
estant a l'Eglise.
se vend a Paris chez A. Trouvain rue S. Jacques au grand Monarque atenant les Mathurins avec privl. du Roy 1694.



Abb. 17. Anonymus, *L'agrement* / *A Paris chez P. Valleran, rue de Savoie proche Grand Augustin*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 56 pet fol.



Abb. 18. Eustache Le Sueur, *Réunion d'amis* (oder: *Réunion d'amateurs*), Öl auf Leinwand, 136 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 8063).



Abb. 19. Antoine Watteau, *La Conversation*, um 1712-1714, Öl auf Leinwand, 50,2 x 61 cm, Toledo, The Toledo Museum of Art (gift of Edward Dummond Libbey).



Abb. 20. Antoine Watteau, *La Perspective*, um 1714, Öl auf Leinwand, 46,7 x 55,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Maria Antoinette Evans Fund).



Abb. 21. Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, Öl auf Leinwand, 166 x 306 cm, Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.



Abb. 22. Nicolas Lancret, *Le Matin*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5867).



Abb. 23. Nicolas Lancret, *Le Midi*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5868).



Abb. 24. Nicolas Lancret, *L'Après-midi*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5869).



Abb. 25. Nicolas Lancret, *Le Soir*, ca. 1737, Öl auf Kupfer, 29 x 37 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 5870).



Abb. 26. Nicolas Lancret, *L'Hiver (oder: Décembre)*, um 1725, Öl auf Leinwand, 40 x 32,3 cm, Privatsammlung.



Abb. 27. François Boucher, *L'Hiver*, 1755, Öl auf Leinwand, 56,8 x 73 cm, New York, The Frick Collection.



Abb. 28. Nicolas Lancret, *L'attache du Patin*, um 1741, Öl auf Leinwand, 138 x 106 cm, Stockholm, Nationalmuseum.



Abb. 29. Anonymus, *L'Hiver / Se vend a Paris chez BEREY, rue S. Jacques a la Princesse de Savoye, Avec Privilège*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 57 pet fol.



Abb. 30. Pierre Subleyras, *Le Faucon*, um 1735, Öl auf Leinwand, 35 x 28 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 8010).



Abb. 31. Pierre Subleyras, *La Courtisane amoureuse*, um 1735, Öl auf Leinwand, 30 x 23 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1985-80).

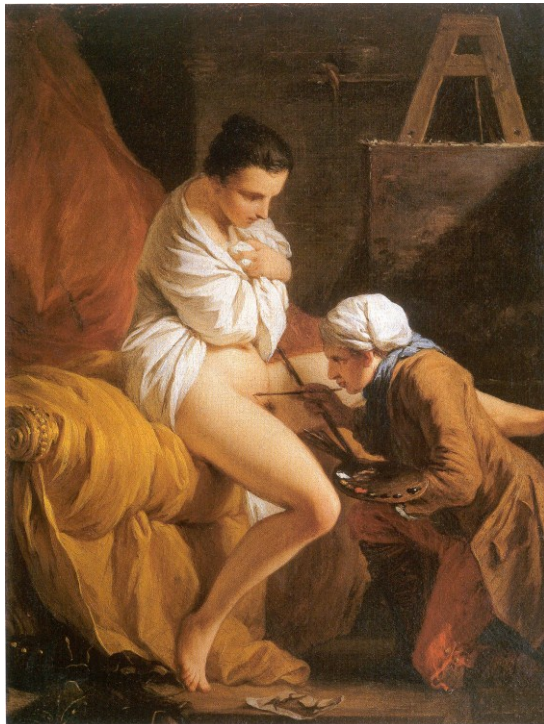


Abb. 32. Pierre Subleyras, *Le Bât*, um 1735, Öl auf Leinwand, 30 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 4703).

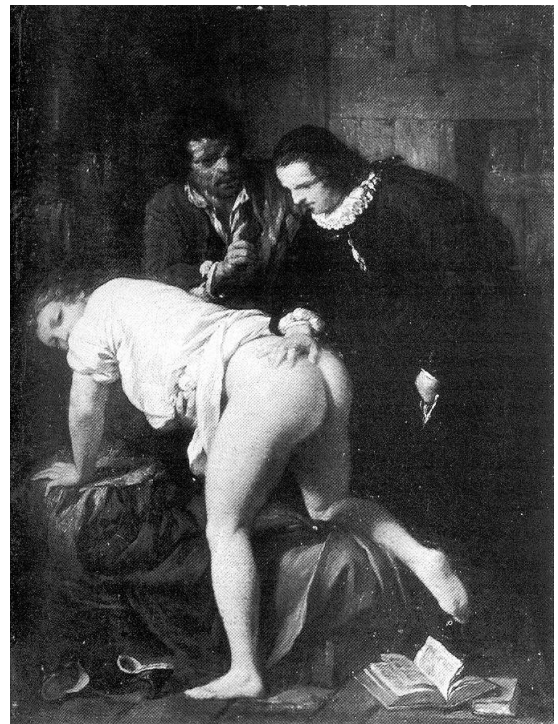


Abb. 33. Pierre Subleyras, *La Jument du compère Pierre*, um 1735, Öl auf Leinwand, 30,5 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 4704).

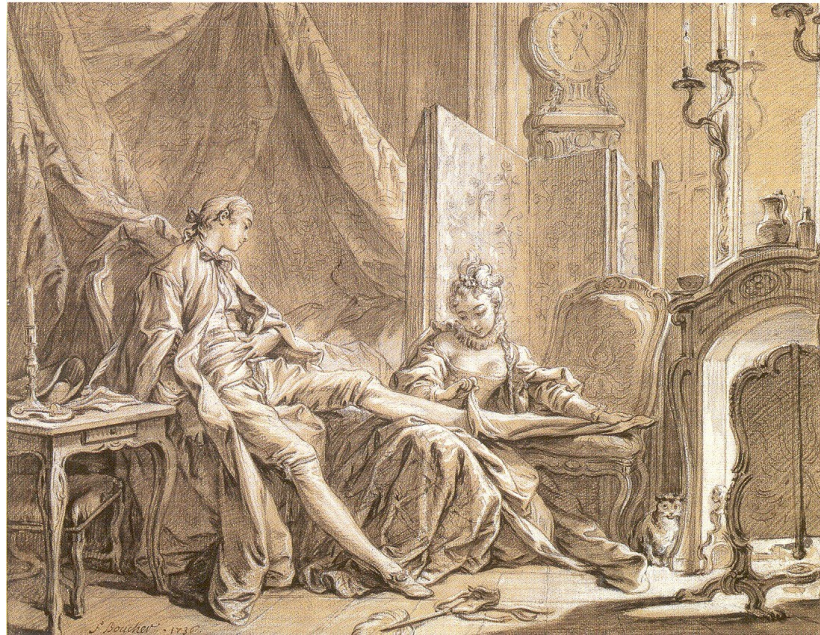


Abb. 34. François Boucher, *La Courtisane amoureuse*, 1736, schwarze Kreide, geweißt, 74 x 93 cm, James A. Rothschild Collection, Waddesdon Manor, National Trust.



Abb. 35. Laurent Cars nach François Boucher, *Dom Garcie de Navarre ou le prince Jaloux.*, / Inv. Et dessiné par F. Boucher / Gravé par Lau. Cars (Eau-Forte de Chedel, terminée au burin par Cars), ca. 1730-1734, Eau-Forte, 19,3 x 13,9 cm, in: Molière, *Œuvres*, Paris, 1734, 2 Bd., fig. vor S. 3.

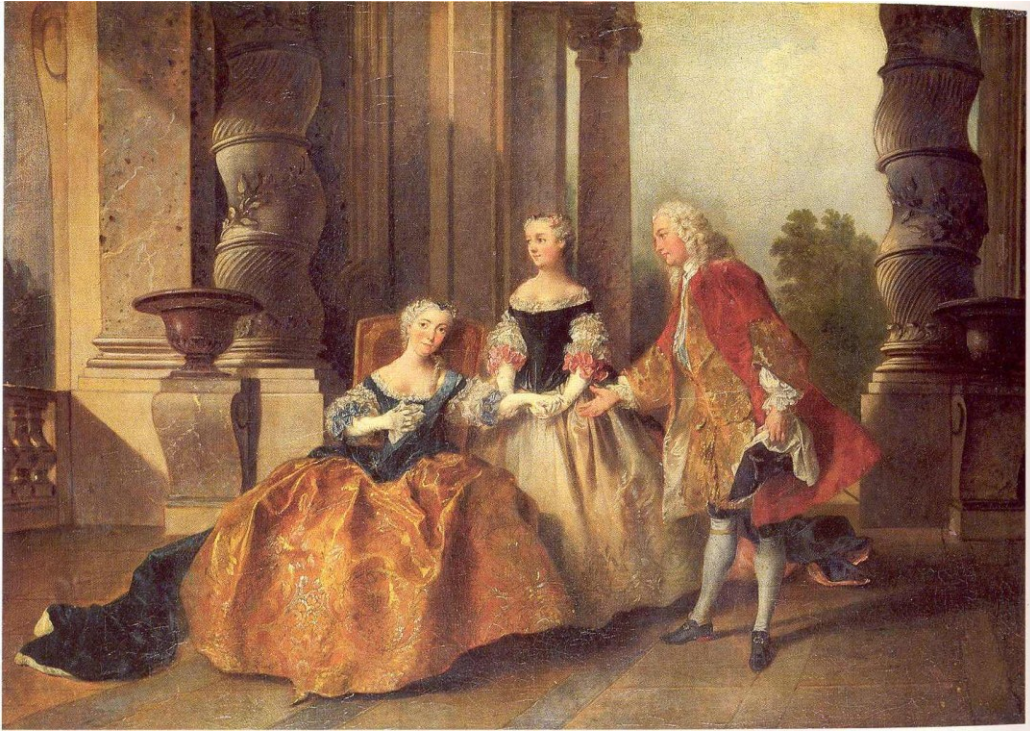


Abb. 36. Nicolas Lancret, *Une Scène de la tragédie 'Le Comte d'Essex' par Thomas Corneille*, 1734, Öl auf Leinwand, 41 x 56 cm, Sankt-Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 1144).



Abb. 37. Jean Raoux, *Allégorie du goût (oder: Des hommes et des femmes galamment vêtus mangent des fruits)*, Öl auf Leinwand, 56,5 x 72 cm, Moskau, Puschkin-Museum (Inv.-Nr. 2176).



Abb. 38. Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, um 1720, Öl auf Leinwand, 129 x 194 cm, Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg.



Abb. 39. François Boucher, *Hercule et Omphale*, um 1731-1734, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm, Moskau, Puschkin Museum.



Abb. 40. Nicolas Lancret, *Fête dans un forêt*, um 1720, Öl auf Leinwand, 64 x 90,8 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P 448).



Abb. 41. François Octavien, *La Foire de Bezons*, 1725, Öl auf Leinwand, 135 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 6993).



Abb. 42. Jean-Baptiste Pater, *La Foire à Bezons*, um 1733-1736, Öl auf Leinwand, 106,7 x 142,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Sammlung Jules S. Bache (Inv.-Nr. 49.7.52).



Abb. 43. Anonymus, *Fête aux Porcherons*, Öl auf Leinwand, 90,2 x 116,8 cm, ehem. Sammlung Baron M. de Rothschild, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 44. Jean-François de Troy, *Le Jeu de pied-de-bœuf*, 1725, Öl auf Leinwand, 68,5 x 56 cm, Paris, Privatsammlung (Slg. der Erben von M. Jacques Seligmann, Paris).



Abb. 45. Charles-Nicolas Cochin der Ältere nach Jean-François de Troy, [*Le Jeu de pied-de-bœuf*]/ *Peint par de Troy en 1725 / C. N. Cochin Sculp. / En vain je voudrois m'en deffendre / Vous m'apprenez trop, jeune Iris / Qu'a ce jeu lorsqu'on croit vous prendre / On ne manque pas d'estre pris / A Paris chez l'Auteur place des Victoires / et chez le S^r Duchange graveur du Roy rue S. Jacques, 1735*, Kupferstich, 34 x 27,4 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 46. Jean-François de Troy, *Scène galante dans un parc*, Öl auf Leinwand, 61 x 71 cm, (Oval), Sankt-Petersburg. Eremitage (Inv.-Nr. 1274).



Abb. 47. Jean-François de Troy, *Gabriel Bernard de Rieux*, um 1720-1725, Öl auf Leinwand, 54 x 45 cm, Privatsammlung (Château de Glisolles).



Abb. 48. François de Troy, *La Leçon d'astronomie de la duchesse de Maine*, um 1705-1710, Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

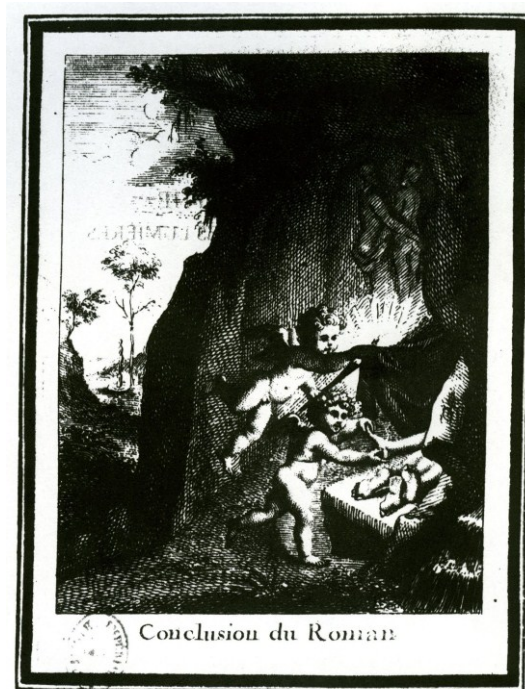


Abb. 49. Comte de Caylus nach Philippe d'Orléans, *La Conclusion du Roman*, 1728, Kupferstich, aus: Longus, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, Paris, 1718, BnF.



Abb. 50. Antoine Watteau, *La Toilette*, ca. 1716-1717, Öl auf Leinwand, 46 x 39 cm, London, The Wallace Collection (Inv.-Nr. P439).



Abb. 51. Antoine Watteau, *La Toilette intime*, ca. 1715, Öl auf Holz, 34,6 x 26,5 cm, Paris, Privatsammlung.



Abb. 52. François Boucher, *L'Enfant gâté*, um 1760, Öl auf Leinwand, 52,5 x 41,5 cm (Oval), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 2467).



Abb 53. François Boucher, *La Jupe relevée*, um 1760, Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,5 cm (Oval), Privatsammlung.



Abb. 54. François Boucher, *La Gimblette*, um 1760, Öl auf Leinwand, 52,5 x 41,5 cm (Oval), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 2468).



Abb. 55. François Boucher, *Jeune femme à la bourdalou*, auch bekannt als *La toilette intime*, um 1760, Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,5 cm (Oval), Privatsammlung.



Abb. 56. Pierre-Antonio Martini nach Jean-Michel Moreau le Jeune, [*La petite toilette*] [*Le Monument du costume*] / J. Michel Moreau Junior inv. / P. A. Martini Sculp., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ef. 59d Réserve.



Abb. 57. Nicolas Lancret, *Jeune femme sur un canapé*, ca. 1735-1740, Öl auf Holz, 23 x 31cm, Privatsammlung (Mr. and Mrs. Stewart Resnick).



Abb. 58. Anonymus, *La Toilette*, Öl auf Leinwand, 64.5 x 54 cm, Kunsthandel.



Abb. 59. Anonymus, *Le Concert*, Öl auf Leinwand, 64.5 x 54 cm, Kunsthandel.



Abb. 60. Jean-François de Troy, *Suzanne et les vieillards*, 1727, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 891-3).



Abb. 61. Nicolas Lancret, *Femmes au bain*, 1720-1730, Öl auf Leinwand, 24,5 x 30,7 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P408).



Abb. 62. Jean-Baptiste Pater, *Le Bain (oder: Le plaisir de l'été)*, um 1730, Öl auf Leinwand, 45,6 x 35,8 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P 472).

Abb. 63. Louis Surugue dem Älteren nach Jean-Baptiste Pater, *Le Plaisir de l'été* / B. Pater Pinxit / L. Surugue Sculpsit 1744 / *En sortant de ce bain dont la fraîcheur charmante / De Cupidon, a pû calmer les feux ; / Philis nous connoissons qu'au gré de votre atente / Ce petit Dieu, s'est sauvé dans vos yeux / Lépicie / Le tableau est dans le Cabinet M. l'abbé de Mainville Con^{er}. Au Parlement / A Paris chez L. Surugue Graveur du Roy, rue des Noyers, attendant le Magasin de Papier, vis-a-vis S^t. Yves A.P.D.R., 1744, 29,2 x 35,2 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.*





Abb. 64. Anonymus, *Femme de qualitez a sa Toilette* / *A Paris Chez Jean Van der Bruggen, rue S^t. Jacques au grand Magazin d'Images.*, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 52 pet fol.



Abb. 65. Nicolas Lancret, *La Toilette* (bekannt als: *La Toilette de Madame Geoffrin*), Öl auf Leinwand, 73 x 58 cm, Paris, Kunsthandel.



Abb. 66. Anonymus, *Gens de Qualité à l'Ombre du bois.* / *Malgré cette fine grimace / Ce petit Collet dangereux / Se voudroit bien voir la place / De ce Cavalier [sic] bien heureux.* Ce vend a Paris chez Jean Philippe Bracanaufor rue du Bacq a l'Enseigne du Loup / Botteꝝ, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 51 pet fol.



Abb. 67. Pierre-Antoine Baudouin, *Le Curieux*, Gouache auf Papier, 31,8 x 21,1 cm, Kunsthandel.



Abb. 68. François Boucher, *Madame Boucher?*, 1743, Öl auf Leinwand, 54 x 67 cm, New York, The Frick Collection.



Abb. 69. François Boucher, *L'Odalisque brune*, um 1745, Öl auf Leinwand, 63,5 x 54,5 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 70. François Boucher, *L'Odalisque blonde* (bekannt als: *Louise O'Murphy*), 1751, Öl auf Leinwand, 59,5 x 73,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

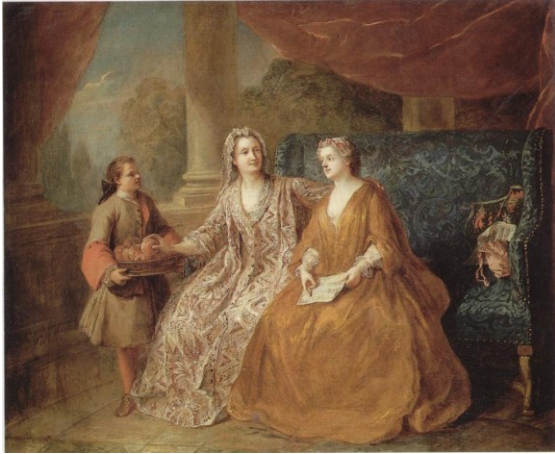


Abb. 71. François de Troy, *La Collation*, 1727, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Privatsammlung.

Abb. 72. François Boucher, *Portrait of Madame de Pompadour*, 1756, Öl auf Leinwand, 201 x 157 cm, München, Sammlung der Bayerischen Hypo- und Vereinsbank, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek.



Abb. 73. [P. B. Moitte] nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Catéchisme* [*Prêtre catéchisant de jeunes filles*], Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc. 6b fol., p. 8.



Abb. 74. Jean-Siméon Chardin, *La Serinette* (oder: *La Dame variant ses amusements*), 1751, Öl auf Leinwand, 50 x 43,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1985.10).



Abb. 75. Jean-Siméon Chardin, *La Gouvernante*, 1739, Öl auf Leinwand, 46,7 x 37,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.



Abb. 76. Jean-Michel Moreau le Jeune und J. B. Simonet nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Couché de la Mariée / Peint à la Gouache par P. A. Baudouin / Gravé à l'Eau^f. Par J. M. Moreau le J^{me}. et terminé par J. B. Simonet.* / *A très Haut et très Puissant Seigneur Armand-Charles Emmanuel d'Hautefort, Comte d'Hautefort, Marquis de Villacerf, Grand d'Espagne de la Première Classe, & Mestre de Camp du Regiment de Cavalerie Royal Etranger* / Imp. R. Taneu, 38, R. Lacépède, Paris., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc 6b fol.



Abb. 77. François Boucher, *La Marchande des Modes* (oder: *Le Matin*), 1746, Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 772).



Abb. 78. François Boucher, *La Toilette*, 1742, Öl auf Leinwand, 52,5 x 66,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza .



Abb. 79. Jean-François de Troy, *La Toilette pour le bal*, 1735, Öl auf Leinwand, 82 x 65 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Abb. 80. Jean-François de Troy, *Le Retour du bal*, 1735, Öl auf Leinwand, 82 x 65 cm, Privatsammlung.



Cavalier en Escharpe.
Il est galant déterminé / J'estant ses cheveux en arriere / Et prest a fournir la Carriere / Dans un bal apres le diné. / Chez IBonnart, au Coqu, avec privil., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 48 pet fol..

Abb. 81. Bonnart, *Cavalier en Escharpe*. / *Il est galant déterminé / J'estant ses cheveux en arriere / Et prest a fournir la Carriere / Dans un bal apres le diné. / Chez IBonnart, au Coqu, avec privil., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 48 pet fol..*



Chevalier à la Mode.
Après tant de détours enfin je suis de dans / Je suis prest déponser l'inconstante Isabelle / Ses yeux furent esblouis ; moy je la trouway belle / Quand la mode revint de porter des rubans / Chez N. Bonnart, rue S. Iacques à l'aigle avec privil., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 62 pet fol..

Abb. 82. R. Bonnart, *Chevalier à la Mode* / R.B. del. N. B. sculp. / *Après tant de détours enfin je suis de dans / Je suis prest déponser l'inconstante Isabelle / Ses yeux furent esblouis ; moy je la trouway belle / Quand la mode revint de porter des rubans / Chez N. Bonnart, rue S. Iacques à l'aigle avec privil., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 62 pet fol..*



Abb. 83. Antoine Watteau, *Homme debout près d'une vasque*, Radierung, 11 x 7 cm, Paris, BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Db 15 g rés.



Abb. 84. François Octavien, *Homme debout*, 1725, dessiné et gravé par Octavien et retouché par Fochone, in: *Figures Françaises Nouvellement Inventées par Octavien à Paris / Chez L. Surugue, Graveur, rue des Noyers / Vis-à-vis la Rue St-Yves / 1725 / avec privilège du Roy*, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, AA 1.



Abb. 85. François Octavien, *Homme debout accoudé*, 1725, dessiné et gravé par Octavien et retouché par Fochone, in: *Figures Françaises Nouvellement Inventées par Octavien à Paris / Chez L. Surugue, Graveur, rue des Noyers / Vis-à-vis la Rue St-Yves / 1725 / avec privilège du Roy*, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, AA 1.



Abb. 86. Charles Coypel, *Petit Maître faisant semblant de penser*, ca. 1730, Radierung, 11,5 x 8,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 87. Charles Coypel, *Petit Maître regardant fièrement*, ca. 1730, Radierung, 13 x 7 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 88. Anonymus, *La Coquete* / *Comme l'on voit dans un moment* / *Le caprice de ces Coquettes* / *Detruire leurs ajustements* / *Ainsy finissent leurs conquêtes.* / *A Paris chez Surugue, Graveur du Roi à l'entrée de la rue de Noyers, cis-à-vis le mur St. Yves. A.P.D.R. 2.g., um 1730, Kupferstich, 16,2 x 22,5 cm, Privatsammlung.*



Abb. 89. Anonymus, *Le Petit Maître* / *De vingt Beautés j'ay le cœur* / *Mon petit air plaist [sic] a chacune* / *Elle me croyent de l'ardeur* / *Je veux mourir si j'en aime une.* / *A Paris chez Surugue, Graveur du Roi à l'entrée de la rue de Noyers, cis-à-vis le mur St. Yves. A.P.D.R. 1.g., um 1730, Kupferstich, 16,4 x 22,2 cm, Privatsammlung.*



Abb. 90. Gilles-Edmé Petit nach François Boucher, *Le Matin / La Dame a sa Toilette* / *Ces taches Artificielles / Donnent aux yeux au teint plus de vivacité / Mais en les plaçant, on s'expose avec elles / A defigurer la beauté.* / M^r Roy / Bouche pinxit / Petit sculp. / A Paris chez la V^{me} de F Chereau rue S^t Jacques aux 2 [...] d'or. Avec Privilege du Roy., Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 91. Gilles-Edmé Petit nach François Boucher, *La «géographie» des mouches* (Ausschnitt aus *Le Matin / La Dame a sa Toilette.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 92. Jean-Siméon Chardin, *Le Négligé* (oder: *La Toilette du matin*), 1741, Öl auf Leinwand, 49 x 39 cm, Stockholm, Nationalmuseum.



Abb. 93. Jacques-Philippe Le Bas nach Jean-Siméon Chardin, *Le Négligé ou Toilette du matin* / *Peint par Chardin.* / *Gravé par Le Bas 1741* / *Avant que la Raison l'éclaire, / Elle prend du Miroir les avis Séduisants. / Dans le désir et l'Art de plaire, / Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants. / Pesselier, 1741, Kupferstich, 38,0 x 26,9 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. A 38 105).*



Abb. 94. Jean-Siméon Chardin, *Dame cachetant une lettre*, 1733, Öl auf Leinwand, 146 x 147 cm, SPSG, Berlin, Schloß Charlottenburg (Inv.-Nr. GK I 4507).



Abb. 95. Étienne Fessard nach Jean-Siméon Chardin, [*Dame cachetant une lettre*] *Chardin pinxit.* 1732 / *Fessard Sculp.* / *Hâte toy donc, Frontin : vois ta jeune Mait.^{sse}, / Sa tendre impatience éclate dans ses yeux ; / Il lui tarde déjà que l'objet de ses Vœux / Ait reçu ce Billet, gage de sa tendresse. / Ab ! Frontin, pour agir avec lenteur / Jamais le Dieu d'Amour n'a donc touché son cœur.,* 1738, Kupferstich, 24,7 x 22,6 cm (Darstellung), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. IV 556).



Abb. 96. Jean-Siméon Chardin, *Une Dame qui prend du thé*, 1735, Öl auf Leinwand, 80 x 101 cm, Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery.



Abb. 97. Filloeuil nach Jean-Siméon Chardin, *Dame prenant son thé* / Chardin pinxit. / Fillieul sculp. / *Que le jeune Damis soit heureux, Climene, / Si cette bouillante liqueur / Pouvoit échauffer votre cœur, / Et si le sucre avoit la vertu souveraine / D'adoucir cequ'en votre humeur / Cet amant trouve de rigueur.*, 1749, Kupferstich, 24,8 x 30,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-OB-43.398).



Abb. 98. Etienne Jaurat, *L'Économe*, um 1730, Öl auf Leinwand, 29,2 x 23,2 cm, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 99. Etienne Jaurat, *La Coquette*, um 1730, Öl auf Leinwand, 29,2 x 23,2 cm, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 100. Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *L'Économe* / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / *Une Epouze économe, et sage, / Ne consultant que sa raison, / Ne s'occupe que du ménage / Sans quadrille à sa maison.*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.



Abb. 101. Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Sçavante* / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / *Une flame devient constante / Qand [sic] l'esprit suis le choix des yeux,* 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.

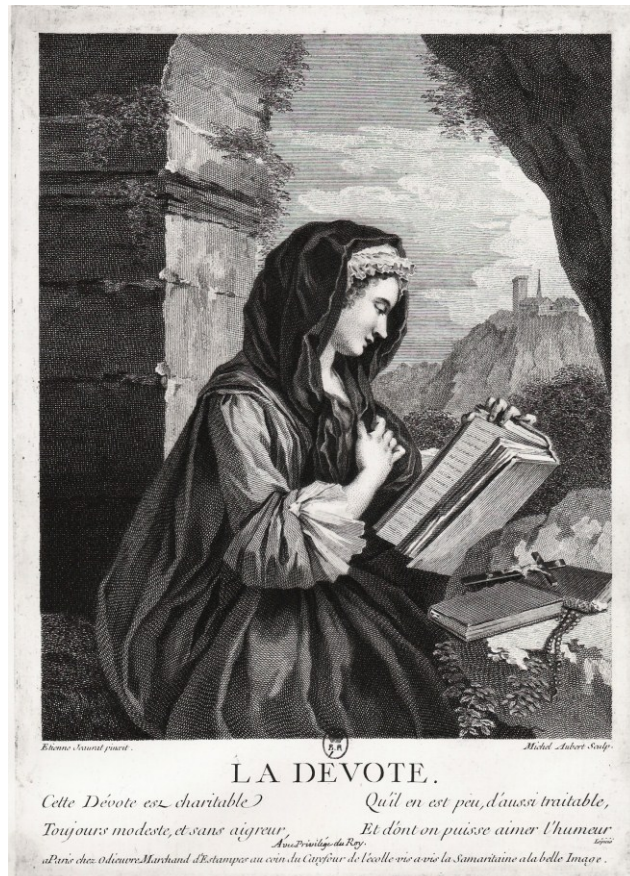


Abb. 102. Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Dévôte* / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / *Cette Dévôte est charitable / Toujours [sic] modeste, et sans aigreur, / Qu'il en est peu, d'aussi traitable, / Et d'ont on puisse aimer l'humeur*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.



Abb. 103. Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeurat, *La Coquette* / Etienne Jeurat pinxit. / Michel Aubert Sculp. / *L'Esprit coquet n'est point une vice / Quand on le ménage a propos, / C'est seulement un artifice, / Pour goûter l'amour en repos.*, 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol.



Abb. 104. Charles Nicolas Cochin der Ältere nach Jean-François de Troy, [Le Rendez-vous à la fontaine] / Peint par J. de Troy en 1727 / C. N. Cochin Sculpsit / Fuyez, Iris, fuyez ce séjour est à craindre. / Tandis que de ces eaux vous cherchez la fraîcheur, / Des discours d'un amant défendez votre cœur, / Ils allument un feu difficile à s'éteindre. / Par M. Danchet / A Paris chez l'Anteur, place des Victoires / et chez le Sr. Duchange Graveur du Roy rue St Jacques, 1736, Kupferstich, 34 x 27,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 105. Jean-Baptiste Pater, *Le Désir de plaire* (oder: *La Toilette*), Öl auf Leinwand, 47 x 37 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 691, Don La Caze, 1869).



Abb. 106. Louis Surugue dem Älteren nach Jean-Baptiste Pater, *Le Désir de plaire* / J.B Pater pinxit / L. Surugue sculp. 1743 / *Ce gallant attirail qu'un goût coquet éclaire / Iris a des charmes bien doux ! / Mais il faudroit encor pour être seur [sic] de plaire / Que telle qui s'en sert ent les traits comme vous. / L'épicié / Le tableau est dans le Cabinet M. l'abbé de Mainville Con^{te}. Au Parlement / A Paris chez L. Surugue gravuer du Roy, à l'entrée de la rue des Noyers attendant le magasin de papier. A.P.D.R., 1743, Kupferstich, 29,2 x 35,2 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db-17-Fol..*



Abb. 107. E. De Genth nach Pierre-Antoine Baudouin, *Le Midi* / *Peint à Gouasse [sic] par P. A. Baudouin et gravé par E. De Genth*, / *A Paris chez De Genth et Desmaret, rue de Bourbon Villeneuve, vis à vis le bâtiment des Filles Dieu.*, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Dc 6b fol.



Abb. 108. Edmé Jeurat nach Etienne Jeurat, *L'Amour petit-maitre* / *Peint par Et. Jeurat / Gravé par son Frere 1732.* / *Enfans craignez ce badinage / l'Amour blesse en toute saison, / De ses plaisirs on à l'usage / Avant celui de la raison.* / *A Paris chez Jeurat rue S. Jacques vis a vis l'Eglise des Mathurins Avec Privilège du Roy., 1732,* Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol., p. 49.



Abb. 109. Edmé Jeurat nach Etienne Jeurat, *L'Amour coquet.* / *Peint par Et. Jeurat / Gravé par son Frere 1732.* / *Pour façonner une Coquette, / l'Amour se trompe, et ma surprise; / Un Abbé sçait mieux la recette / J'en appelle a tous les maris.* / *Lépicie. / A Paris chez Jeurat rue S. Jacques vis a vis l'Eglise des Mathurins Avec Privilège du Roy., 1732,* Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 27 fol., p. 50.



Abb. 110. Charles Coypel, *Jeux d'enfants*, 1728, Öl auf Leinwand, 64 x 80 cm, Privatsammlung (Dr. Martin L. Cohen und Sharleen Cooper Cohen).



Abb. 111. Charles-Germain de Saint-Aubin, *La Toilette*, Radierung, (1er état avant signature), 33 x 23,5 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ef 7 rés., p. 45.



Abb. 113. Christophe Huet, *Le Bain* (Holztäfelung aus dem „Cabinet de la Petite Singerie“), 1735, Öl auf Holz, Chantilly, Musée de Condé (Inv.-Nr. 374).



Abb. 112. Alexis Peyrotte, *La Partie des Cartes*, Gouache auf Karton, 31,5 x 41,7 cm, Carpentras, Musée de Carpentras (Inv.-Nr. 1888, registre 2, N° 163).



Abb. 114. Charles Coypel, *La Folie pare la Décrépitude des ajustements de la jeunesse*, 1743, Pastel, 87 x 73 cm, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 115. Charles-Antoine Coypel, *Portrait du chanteur Pierre Jélyotte*, 1745 [?], Öl auf Leinwand, 54 x 46,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. M.I. 1049).



Abb. 116. Charles Coypel, *Jeune Veuve devant son miroir ou La Toilette*, 1730, Öl auf Leinwand, 75 x 63 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci (Inv.-Nr. GKI 5636).



Abb. 117. William Hogarth, *A Rake's Progress, Blatt I*, [Der Geizige oder: Die Erbschaft], Kupferstich und Radierung, 35,3 x 40,6 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27703).



Abb. 118. William Hogarth, *Marriage A-la-mode*, [The Marriage Settlement] Plate I / Invented Painted & Published by W.^m Hogarth / Engraved by G. Scotin / [...], 1745, Kupferstich und Radierung, 35 x 45,7 cm [Bildmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27752).



Abb. 119. William Hogarth, [Before] / *Invented Engraved & Published Dec.[...]15th. 1736 by W^m. Hogarth Pursuant to an Act of Parliament [...]*, Kupferstich und Radierung, 42,6 x 32,7 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27738).



Abb. 120. William Hogarth, [After] / *Invented Engraved & Published Dec.[...]15th. 1736 by W^m. Hogarth Pursuant to an Act of Parliament [...]*, Kupferstich und Radierung, 40,9 x 33,1 cm [Plattenmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27739).



Abb. 121. William Hogarth, *The Countess's Morning Lever* [Marriage A-la-Mode IV], 1743, Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,8 cm, London, Trustees of the National Gallery.



Abb. 122. William Hogarth, *Marriage A-la-mode*, [The Visit to the Quack Doctor] Plate III / *Invented Painted & Published by W.^m Hogarth / Engrvaed by B. Baron/ [...]*, 1745, Kupferstich und Radierung, 35,5 x 45 cm [Bildmaß], Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 27754).



Abb. 123. William Hogarth, *Taste in High Life*, um 1742, Öl auf Leinwand, ohne Maßangaben, Privatbesitz.



Abb. 124. Nicolas Lancret, *Le Déjeuner de jambon*, 1735, Öl auf Leinwand, 188 x 123 cm, Chantilly, Musée Condé (Inv.-Nr. 383).



Abb. 125. Jean-François de Troy, *Le Déjeuner d'huîtres*, 1735, Öl auf Leinwand, 186 x 120 cm, Chantilly, Musée Condé (Inv.-Nr. 366).



Abb. 126. Bonnart, *Le Financier* / *Les guerriers ont moins de ressource / Que ceux qui sont dans les partys; / Ceux cy mettent l'or dans leur bourse [sic] / Et les autres sur leurs habits.* / Chez N. Bonnart, rue St. Jacques, à l'aigle. / Bonnart, del. et sculp. / 1678, 1678, Kupferstich, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Oa 48 pet fol..



Abb. 127. Edmé Jeurat nach Etienne Jeurat, *Le Savetier et le Financier* / *Fable 2 de la Fontaine Livre 8.* / *Peint par Et. Jeurat / Gravé par son Père 1732 / A Paris chez Jeurat rue S^t Jacques vis a vis l'Eglise des Mathurins Avec privilèg du Roy.*, 1732, Kupferstich, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Db. 17 fol.



Abb. 128. François Boucher, *Le Déjeuner*, 1739, Öl auf Leinwand, 81,5 x 65,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 926).



Abb. 129. Comte de Caylus nach Charles Coytel, *Singes babillés à la mode*, ca. 1725-1730, Eau-forte, Aufenthaltsort unbekannt.

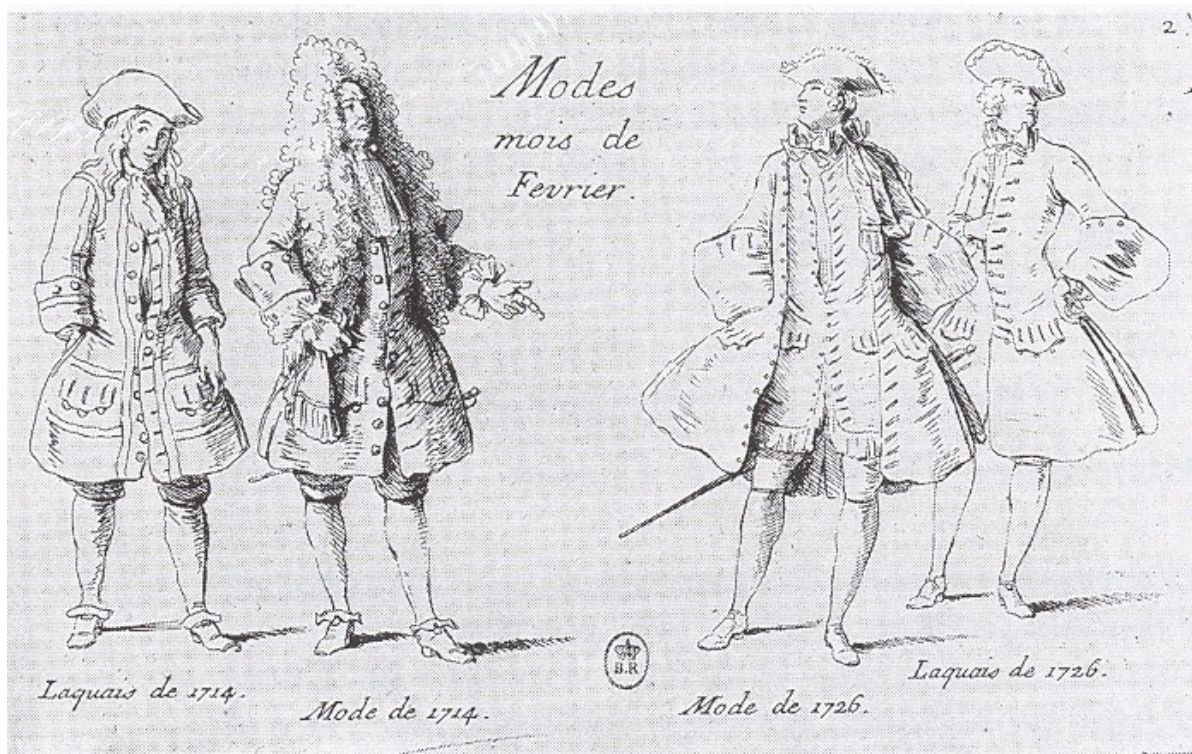


Abb. 130. Comte de Caylus nach Charles Coytel, *Modes de février 1726*, ca. Februar 1726 von Coytel gezeichnet, Eau-forte, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 131. Caspar Netscher, *Young Woman with a Letter and a Medallion*, 1667, Öl auf Leinwand, 26 x 21,5 cm, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. GK 291).



Abb. 132. Jacob Van Loo, *Le Concert*, um 1650, Öl auf Leinwand, 76 x 65 cm, Sankt-Petersburg, Eremitage (Inv.-Nr. 1092).



Abb. 133. François Marot, *Une Joueuse de luth*, 1704, Öl auf Leinwand, 144,8 x 96,5 cm, Kunsthandel.



Abb. 134. Bon Boullogne, *Die Liebesbotschaft*, Öl auf Leinwand, (SPSG, Kriegsverlust, ehemals Neues Palais).



Abb. 135. Nicolas Lancret, *Concert dans le château de Crozat à Montmorency* (bistlang bekannt als: *Concert dans un Salon orné d'architecture*), um 1720-1724, Öl auf Leinwand, 38 x 48 cm, New York, Privatsammlung (Robert D. Brewster).



Abb. 136. Nicolas Lancret, *Concert chez Crozat (rue Richelieu)* (bistlang bekannt als: *Le Concert dans un Salon*), um 1720-24, Öl auf Leinwand, 38,8 x 45,6 cm, München, Bayerische Staatgemäldesammlung, Alte Pinakothek (Inv.-Nr. 14880).



Abb. 137. Nicolas Lancret, *Automne*, vor 1730, Öl auf Leinwand, 113 x 94 cm, New York, The Homeland Foundation, Incorporated.

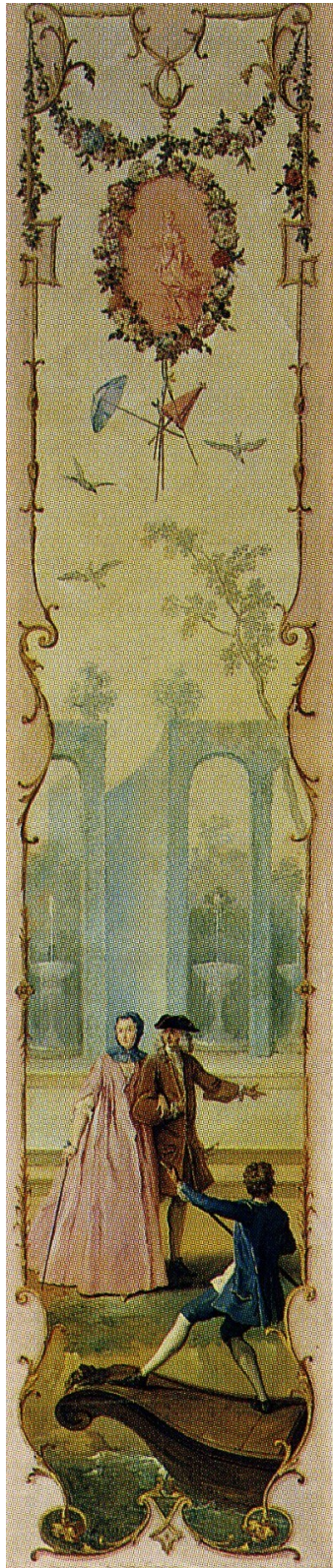


Abb. 138. Jean-Baptiste Oudry, *La Promenade*, um 1720-1723, Öl auf Leinwand, 364 x 78 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF. 2002-26).



Abb. 139. Jean-Baptiste Oudry, *La Chasse*, um 1720-1723, Öl auf Leinwand, 363 x 144 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF. 2002-20).



Abb. 140. François Boucher nach Antoine Watteau, *Le Dénicheur de moineaux du cabinet de M^r. de Jullienne.* / *Avec Privilège du Roy*, um 1727, Eau-forte, 37,7 x 26,5 cm, Paris, BnF.



Abb. 141. Nicolas Lancret, *Le Colin-maillard*, ca. 1728, Öl auf Leinwand, 37 x 47 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. NM 844).



Abb. 142. Jean-François de Troy, *Le Déjeuner de chasse*, 1737, Öl auf Leinwand, 241 x 170 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. R.F. 1990.18)



Abb. 143. Jean-François de Troy, *La Mort d'un cerf* (oder: *Le Cerf aux abois*) (Skizze), 1737, 54,5 x 45 cm, London, Wallace Collection (Inv.-Nr. P470).



Abb. 144. Carle Vanloo, *Halte de chasse*, 1737, Öl auf Leinwand, 220 x 225 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 6279).



Abb. 145. Charles Parrocel, *Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi*, 1737, Öl auf Leinwand, 219 x 249 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. 7123).



Abb. 146. Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs au repos*, 1737, Öl auf Leinwand, 100,6 x 84,4 cm, Privatsammlung.



Abb. 147. Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs auprès d'une ferme*, 1737, Öl auf Leinwand, 100,6 x 84,4 cm, Privatsammlung.



Abb. 148. Charles-Joseph Natoire, *Personnages se reposant auprès d'une fontaine*, 1737, Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Privatsammlung.



Abb. 149. Charles-Joseph Natoire, *La Pêche*, 1737, (datiert 1741) Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Privatsammlung.



Abb. 150. Michel-Barthélemy Ollivier, *Fête donné par le prince de Conti au prince héréditaire de Brunswick-Lunebourg, à l'Isle-Adam, 1766, [1777]*, Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, Musée National du Château de Versailles (Inv.-Nr. MV 3822).

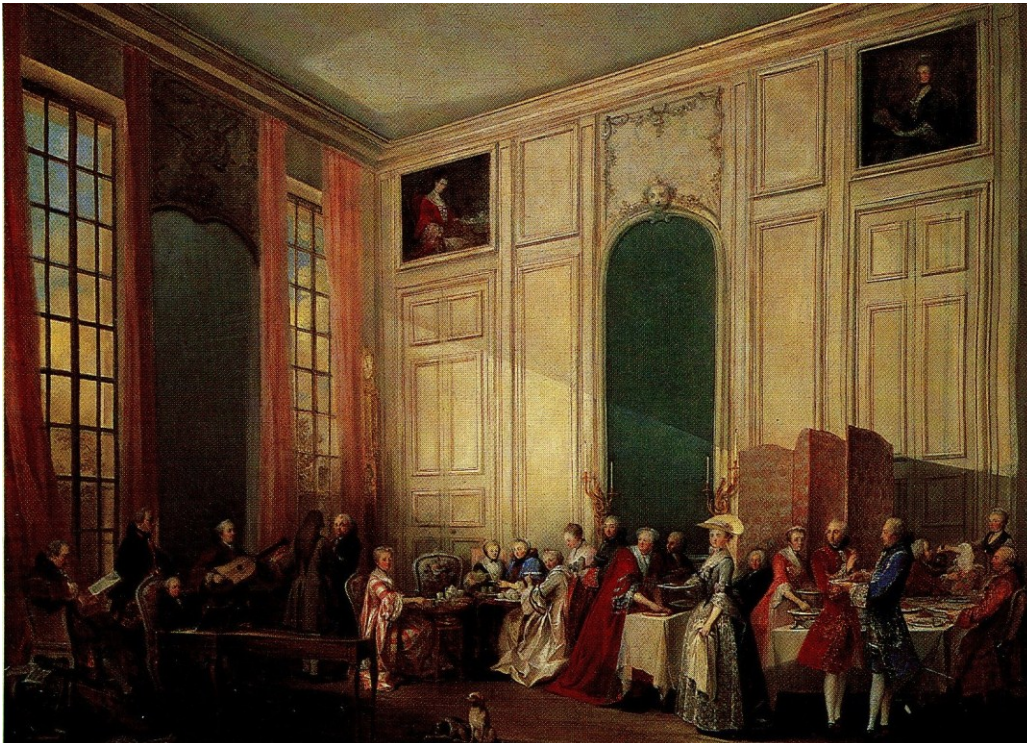


Abb. 151. Michel-Barthélemy Ollivier, „*Le thé à l'anglaise*“ *servi dans le salon de Quatre-Glaces au palais du temple à Paris en mai 1766*, Öl auf Leinwand, 53 x 68 cm, Musée National du Château de Versailles (Inv.-Nr. 3824).



Abb. 152. Jean-François de Troy, *Le Déjeuner à la campagne (oder: Le Souper fin)*, Öl auf Leinwand, 264 x 198 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts (Inv.-Nr. 77.72).



Abb. 153. Joseph Parrocel, *La Halte de chasse*, Öl auf Leinwand, 110,5 x 106 cm, London, The Trustees of the National Gallery (Inv.-Nr. 6474).



Abb. 154. Antoine Watteau, *Le Rendez-vous de chasse*, um 1720, Öl auf Leinwand, 124,9 x 189 cm, London, The Wallace Collection (Inv.-Nr. P416).



Abb. 155. François Lemoyne, *Le Déjeuner de chasse*, 1723, Öl auf Leinwand, 211 x 186 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.



Abb. 156. Nicolas Lancret, *Le Repas au retour de la chasse*, um 1737, Öl auf Leinwand, 90,3 x 123,5 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. RF 1990-20).



Abb. 157. Nicolas Lancret, *Le Repas au retour de la chasse*, um 1740, Öl auf Leinwand, 61,5 x 74,8 cm, Washington, National Gallery of Art (Inv.-Nr. Samuel H. Kress Collection, 1952.2.22).



Abb. 158. Jean-Baptiste Oudry, *Louis XV tenant le limier, allant au bois, au carrefour du Puits solitaire, Forêt de Compiègne*, 1739, Öl auf Leinwand, 357 x 272 cm, Fontainebleau, musée national du château (Inv.-Nr. 7014).



Abb. 159. François de Troy, *Portrait de Marie Soul de Beaujour, épouse de Louis le Prestre*, Öl auf Leinwand, 135 x 110 cm, Stuttgart, Staatsgalerie/Barockgalerie Schloß Ludwigsburg.



Abb. 160. Nicolas Lancret, *Portrait d'une femme dans un parc*, um 1740, Öl auf Leinwand, 37 x 47 cm, Moskau, Pushkin-Museum (Inv.-Nr. 981).

Erklärung

Hiermit erkläre ich, Jörg Ebeling, daß ich meine Dissertation „*Tableaux de mode* – Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ selbstständig ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und alle Stellen, die anderen Quellen dem Sinn nach entnommen sind, durch die Angabe der Herkunft kenntlich gemacht habe. Alle wörtlich entnommenen Stellen habe ich als Zitate gekennzeichnet.

Die Dissertation hat in ihrer jetzigen oder einer ähnlichen Form weder ganz noch in Teilen einer in- oder ausländischen Hochschule zu Prüfungszwecken vorgelegen.

Paris, den 01. Juni 2006

Ort, Datum

Unterschrift