



ZUSAMMENFASSUNG:

Im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts und während der ersten Hälfte des 18. erfuhr das sogenannte *portrait historié* eine ungekannte Blütezeit. Die Popularität dieser Bilder, die Angehörige des französischen Hochadels, aber zunehmend auch der *noblesse de robe* und des finanzstarken Bürgertums in mythologischem oder historisierendem Kostüm in Szene setzten, erklärt sich aus der neuartigen Prägung des Bildtypus, die ihn von vorherigen Phänomenen unterscheidet. Die aus der Herrscherikonographie stammende humanistische beziehungsweise politische Tradition des mythologischen Porträts wurde in den letzten Jahrzehnten der Regierungszeit Ludwigs XIV. von einer galanten Auffassung des Bildtypus abgelöst, die den gattungsgeschichtlichen, kulturellen und sozialen Veränderungen der Zeit entsprach. Bereits um 1700 hatten sich die Bildnisse zu einem Inbegriff höfischer Galanterie entwickelt, dessen Beliebtheit bis in die 1740er Jahre ungebrochen blieb.

Historisierte Porträts wurden für die Residenzen, Lustschlösser und Jagdpalais der sozialen Elite geschaffen, die gleichsam Orte sozialer Repräsentation und aristokratischer Vergesellschaftung waren. Ihre galante und idealisierende Bildsprache korrespondierte mit dem übrigen Dekor der Räume ebenso wie mit den Gestaltungsprinzipien der höfischen *Divertissements*. Die Bildnisse entsprachen der metaphernreichen Sprache, die bei Hof üblich war und die sich in der panegyrischen Lyrik, in der Gelegenheitsdichtung und in Festbeschreibungen wiederfand. Vor allem das höfische Theater und die Maskeraden, bei denen es sich um wichtige gesellschaftliche Ereignisse in Versailles und zunehmend auch in kleineren Höfen im Umkreis von Paris handelte, sind als wesentlicher Bezugspunkt der Gemälde zu bewerten. Die Erforschung des Bildtypus muss demnach neben der künstlerischen Entwicklung der Zeit auch das soziale und kulturelle Umfeld der Porträts und ihrer Auftraggeber in den Blick nehmen.

Als hybrider Bildtypus, der zwischen Porträt und Historie, Realität und Fiktion changierte, eignete sich das *portrait historié* bestens, den höfischen Normen und Praktiken Ausdruck zu verleihen. Stärker als die offiziellen Paradebildnisse, die *portraits d'apparat*, bedienten sich diese Gemälde dabei einer besonders suggestiven Rhetorik, die über bestehende Standesgrenzen hinwegtäuschen konnte und den Porträtierten durch mythologische Attribute bisweilen mit größeren Würden assoziierte, als er tatsächlich besaß. Die Bilder sind somit auch als Begleiterscheinung einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft zu verstehen, die sich die galanten Praktiken des Hofes zunächst aneignete, um sich der sozialen Elite zu assimilieren. Vor allem für Frauen entwickelte sich das *portrait historié* zu einem identitätsstiftenden Medium, das es ihnen über die allegorische Bildsprache erlaubte, spezifisch weiblich konnotierte Eigenschaften wie Schönheit, Jugend und galante Liebe in die Darstellung zu integrieren.

Aufgrund seiner Nähe zu höfischen Normen und Darstellungskonventionen geriet der Bildtypus ins Visier der Moralisten und Aufklärer, die das Kunsturteil nutzten um Gesellschaftskritik zu üben. Die *philosophes* des 18. Jahrhunderts – Etienne La Font de Saint-Yenne, Charles-Nicolas Cochin oder auch Denis Diderot – beriefen sich auf moralische Prinzipien von Vorläufern des 17. Jahrhunderts wie La Bruyère, Charles Sorel, oder La Rochefoucault, die bereits früh die Dekadenz der höfischen Gesellschaft an den Pranger stellten. Insbesondere das Prinzip der Maskerade, das sowohl den *portraits historiés* als auch dem höfischen Ethos zugrunde lag, wurde von den Intellektuellen abgelehnt. Auch die in den Bildern übliche galante Verschönerung und mythologische Überhöhung, die gleich

dem Schminken als verwerflicher Ausdruck von Unaufrichtigkeit – insbesondere der Frauen – angesehen wurde, geriet ins Blickfeld der Kritik.

Auch wenn die *philosophes* die mythologische Maskerade im Bildnis als dekadent und unnatürlich verurteilten, zählte sie jedoch in höfischen Kreisen bis in die 1770er Jahre hinein als anerkanntes Distinktionsmittel. Es lassen sich dabei Übergangsphänomene beobachten, die die Anpassungsfähigkeit des antikisierenden Dekorums an neue Schönheitsideale und Darstellungskonventionen bezeugen. Erst in den letzten Jahren des Ancien Régime wandten sich sowohl Maler als auch Auftraggeber in Frankreich gänzlich vom *portrait historié* ab und bevorzugten andere, dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtete Darstellungsmodi.