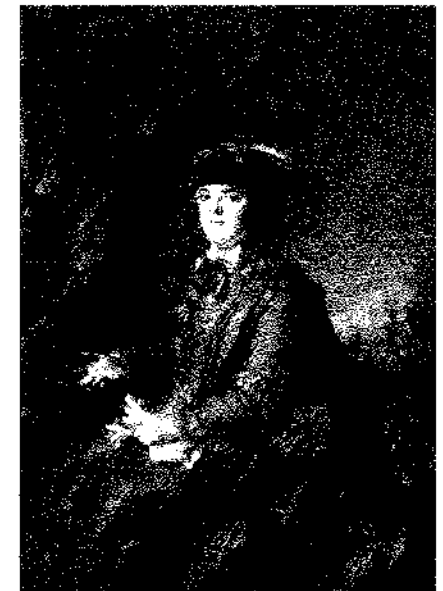


Für Manu, die im Jahre 2002 in Brüssel eine Woche lang als „Monsieur“ durchging – ohne es überhaupt darauf angelegt zu haben.

Im Pariser Salon von 1761 befand Denis Diderot zu einem Gemälde von Jean-Marc Nattier (Abb. 1): „Le portrait de feu Madame Infante en habit de chasse est détestable. Cet homme-là [Nattier] n'a donc point d'amis qui lui dise la vérité.“¹

Marie-Louise-Elisabeth (1727–1759), die zweitälteste Tochter des französischen Königs Louis XV und Marie Leszcynskas, ist dargestellt in einem hochgeschlossenen blauen Gewand, dessen goldene Borten ihm einen militärischen Anstrich verleihen, der insbesondere durch die Kopfbedeckung, einen pelzbesetzten Dreispitz, noch unterstrichen wird. In der Linken hält sie ein Paar Handschuhe, deren Weiß sich in der Schleife unter dem Kinn wiederholt. Mit der Rechten zeigt sie auf ein nur fragmentarisch sichtbares Jagdhorn. Vorgestellt ist ein Moment der Rast unter einem Eichenbaum, dessen dicke Stämme die durch die Goldborte vorgegebene Diagonale wiederaufnehmen. Ein dunkler Himmel korrespondiert mit der dunklen Kleidung; die Tageszeit kann als früher Morgen bestimmt werden, denn rechts im Hintergrund hebt sich ein schmaler Lichtstreif am Horizont ab.



1 Jean Marc Nattier, Madame Infante en habit de chasse, 1760, Öl/Lw., 140,2 x 107 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Darunter ist versatzstückartig eine Jagdszene zu erkennen: zwei Hunde, die einen Hirsch angreifen, ein dazueilender Jäger.

Nun ist es eine Sache, in welcher Aufmachung die Damen des Hochadels möglicherweise dem Jagdvergnügen nachgingen, eine andere, in welcher Kostümierung sie sich im Porträt zeigten. Hier kann man ziemlich sicher sein, dass es sich um eine Studiodrapierung handelt, war doch die Dargestellte zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Gemäldes bereits verstorben. Man nimmt heute an, dass ein Porträt ihrer Gesichtszüge von 1749 als Vorlage verwendet wurde, ein für Nattier übliches Verfahren.²

Gleichzeitig mit dem Auftrag zu diesem Bildnis wurde Nattier um ein offizielles Porträt der Infantin, im repräsentativen Hofkleid, ersucht, wie aus den Akten hervorgeht, in Auftrag gegeben vom König und für den Witwer der Dargestellten, den Infanten Don Philippe, Herzog von Parma, bestimmt.³ Dieses Bild scheint jedoch nie nach Spanien gelangt zu sein. Stattdessen erhielt es seinen Platz in den Gemächern der Schwestern, wo es ein Pendant bildete zu deren hoch repräsentativen Porträts: „Madame Henriette jouant de la basse de viole“, und „Madame Adélaïde, tenant une partition de musique“.⁴ Auch das Gemälde „en habit de chasse“ wurde in die Appartements der Schwestern verbracht. Erhalten sind noch drei weitere Kopien davon, die für einen gewissen Erfolg seiner Bildformulierung sprechen.

Welche „Wahrheit“ – über das Bild, über die Frau – hätte Diderot dem Maler, wäre er sein Freund, gerne gesagt? Worin „lügt“ der Maler, worin „lügt“ das Bild? Welche Verwirrung der Geschlechter ist hier eingetreten? Diderots Salonkritiken begeistern sich ansonsten am weiblichen Liebreiz und der unschuldigen Grazie der Mädchen eines Vien oder Greuze. Elisabeth erscheint im Jagdkostüm eher als dicklicher, nicht gerade übermäßig „sportlicher“ junger Prinz denn als Frau mittleren Alters, wiewohl die Zeitgenossen die Lebensähnlichkeit des Gemäldes bestätigten. Wenn es sich nun um einen Auftrag der königlichen Schwestern der Dargestellten handeln sollte, nimmt es nicht wunder, dass auch wohlmeinende Freunde des Malers deren Anweisungen nichts hätten entgegensetzen können. Sammeltätigkeit und Auftraggeberschaft von Frauen im höfischen Bereich werden erst seit kurzem von der Kunstgeschichtsschreibung untersucht.⁵ Obwohl überaus präsent in verschiedenen Porträts, ist doch das historische Wissen um die sieben Töchter Louis XV, genannt Mesdames de France, die bis auf Elisabeth alle unverheiratet blieben, schnell verschwunden: Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts häufen sich die Fälle von Verwechslungen und falschen Zuschreibungen.

Die vier jüngsten Schwestern der Dargestellten, Victoire (die sich später von Elisabeth Vigée-Le Brun mit einer Statue der „Freundschaft“ porträtieren lassen wird), Sophie, Felicité und Louise, wurden auf Anordnung von Kardinal Fleury in frühester Kindheit in das Kloster Fontevraud verbracht und dort mehr verwahrt als erzogen; die zweitjüngste verstarb dort, ohne ihre Eltern wiedergesehen zu haben, die anderen blieben bis zu zwölf Jahren von ihnen getrennt. Nattier wurde 1747 im Auftrag des Königs zu den Mädchen geschickt, um Porträts für ih-

re Mutter herzustellen, die sich auf diese Weise wenigstens über das Aussehen ihrer Kinder informieren konnte – Beweis für die eminente soziale Funktion des Bildnisses. Im Gegensatz zu Elisabeth wurden alle Prinzessinnen nicht verheiratet, sondern verbrachten ihr Leben am Hof von Versailles; der jüngsten gelang es, in ein Kloster zu übersiedeln. Die verstorbene Schwester in männlicher Maskerade in Erinnerung zu behalten, mag wohl als Zeichen ihrer Verehrung, aber auch als Projektion einer in der Realität sicher nicht erlebten Machtzuschreibung gedeutet werden. Dass das Jagdkostüm darüber hinaus einem gewissen rustikalen Äußeren der Dargestellten entsprochen haben könnte, wird durch ein früheres Rollenportrait evident, das sie als Verkörperung des Elementes der Erde zeigt und das Nattier 1750 von ihr und drei ihrer Schwestern als die vier Elemente im Auftrag des Dauphins zur Ausschmückung seiner Appartements anfertigte.⁶

Wenn Diderot es möglicherweise nicht wagte, die „Wahrheit“ über die „Hässlichkeit“ der Mesdames de France in seiner Salonkritik auszusprechen, so ist der heutige Kommentar im Nattier-Katalog von 1999 umso beredter. Anders lässt es sich nicht verstehen, dass ausgerechnet zu diesem Bild das bekannte Zitat von Casanova eingefügt wurde, in dem dieser Nattier schmeichelte, auch den von der Natur weniger Begünstigten reizvolle Züge verleihen zu können. Erst damit ist weibliche „Hässlichkeit“ mit „Vermännlichung“ assoziativ verknüpft, die aber, und das ist das Ironische dabei, nicht unbedingt den Gesichtszügen der Dargestellten attestiert werden kann (denn diese erscheinen ja kaum verändert auch im offiziellen Hofporträt), sondern offensichtlich aus der „maskulinen“ Verkleidung erschlossen wird, auch wenn diese mit Rüschen und Schleifen üppig verziert ist. Als ob nachträglich um Verständnis geworben werden müsste für diese Form der visuellen Gestaltung, erwähnt der Katalogtext die Vorliebe der Bourbonen für die Jagd, weshalb das Porträt keinesfalls lediglich „la cruelle analyse d'un physique originale“ wiedergebe. Mit anderen Worten, hier wird ein Diskurs geführt, der das Problem, das er benennt, erst heraufbeschwört.

Wer mag nun ein – wie auch immer verhülltes, um Marjorie Garber zu zitieren⁷ – Interesse daran gehabt haben, die Infantin „en amazone“, wie es in einem Inventar von 1784 hieß, verewigen zu lassen? Von einem gezielten Wunsch der nunmehr ältesten Schwester, Madame Adélaïdes (1732–1800), ist im Katalog nicht explizit die Rede, doch geht aus den Quellen hervor, dass ihr die Entscheidung über die postumen Porträtanfertigungen, unter anderem auch über fünfzig Miniaturbildnisse, oblag. Adélaïde sollte einige Zeit später von einer Zeitgenossin als eine autoritäre, intrigante und ihre Schwestern dominierende Person charakterisiert werden. Sie sei übertrieben begierig gewesen, Studien aller Art zu betreiben und habe sogar unter anderen Instrumenten das Horn zu spielen gelernt.⁸ So könnte das Jagdhorn im Porträt auch als Reminiszenz der Auftraggeberin an die eigenen Vorlieben verstanden werden.

Welche Implikationen ergeben sich aus diesem, in den Augen der Öffentlichkeit unmöglichen Porträt, für die Bildgeschichte der gender-Konstruktionen? Es markiert einen historischen Wendepunkt: Hatten zuvor, in der Tradition der „Femmes

Fortes“, Möglichkeiten bestanden, eine positive Aufladung weiblicher Figuren, Heldinnen, mit „Männlichkeit“, genauer männlich konnotierten Tugenden, zu gewährleisten (Athena/Minerva, Amazone, Jeanne d'Arc etc.), so wird nun, im Zuge der Etablierung einer Sonderanthropologie des Weiblichen⁹ nach einer visuell aufrufbaren „Wahrheit“ des Geschlechtes gefragt. Wie Thomas Laqueur und andere ausführten,¹⁰ setzte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine biologische Begründung der Zweigeschlechtlichkeit durch, die sich gerade auch in einer die Geschlechterdifferenz immer mehr betonenden Kleidung manifestieren sollte.¹¹ Den Darstellungen der Uneindeutigkeit ist somit ein prekärer Status zueigen, der sich aber nicht am Körper selbst, sondern an kulturell kodierten Zeichen, wie der Kleidung und dem Habitus, festmacht. Daher ist die Praxis, Männerkleidung oder „vermännlichende“ Reitkostüme zu tragen bzw. sich darin porträtieren zu lassen, nicht nur als eine „Mode“ zu bewerten – mit allen der Mode assoziierten Werten von Leichtlebigkeit, Koketterie, Unernsthaftigkeit etc. – sondern markiert einen subversiven Trend innerhalb der Geschlechterpolitiken des 18. Jahrhunderts.

Zahlreiche Berichte über Frauen, denen es über einen kürzeren oder längeren Zeitraum gelang, die Gesellschaft zu täuschen, indem sie Männerkleidung trugen, männliche Tätigkeiten in der Landwirtschaft, beim Militär oder in der Seefahrt annahmen, und die mit einer Frau zusammenlebten und sogar heirateten, haben bereits van de Pol und Dekker für den nordwesteuropäischen Raum rekonstruiert.¹² Den Ergebnissen der beiden Autoren nach waren es vor allem Frauen der Unterschicht, die mit dem Wechsel des Geschlechtes ihre armselige Situation zumindest zeitweilig verbessern, den Zwängen einer weiblichen Bestimmung entkommen und ein mitunter abenteuerliches Leben führen konnten. Manche erhielten sogar Orden und Pensionen für ihre geleisteten Dienste, manche wurden bewundert und gefeiert ob ihrer Fähigkeiten, das sozial höherwertige Geschlecht so perfekt zu imitieren, und vor Gericht wurden sie weniger wegen „Sodomie“ angezeigt als wegen Betruges. Das Phänomen war anscheinend so weit verbreitet, dass der wohl nicht ganz ernstgemeinte Vorschlag gemacht werden konnte, eigene Frauenregimenter in der englischen Armee zusammenzustellen.

Literatur, Opern- und Theaterbühne des 18. Jahrhunderts kennen zahlreiche Beispiele von Frau-zu-Mann-Geschlechtertravestien,¹³ sei es in Kolportageromanen – so enthält beispielsweise eine Sammlung von Geschichten über diverse Abenteuerinnen gleich drei Fälle von Crossdressing¹⁴ –, sei es in der Vorliebe für Shakespearesche Verwechslungskomödien. Wenngleich diese Erzählungen zu meist eine die patriarchal-heterosexuelle Norm letztendlich affirmierende Wendung nehmen – indem zum Beispiel „nur“ aus Liebe zu einem Mann zeitweilig die Maskerade gewählt wird oder Heldinnen wie etwa die Piratinnen Mary Read oder Anne Bonney (Abb. 2)¹⁵ am Ende drastische Strafen ereilen –, so stellen sie doch einen breiten, unruhestiftenden Diskurs über die performativen Möglichkeiten der Geschlechtersubversion bereit. Die Gerüchte über die angebliche Weiblichkeit des Chevalier d'Eon fanden nur deshalb so bereitwillig Gehör, weil derartige Berichte von Frauen, die Männer spielten, populär waren und glaubwürdig er-



2 Anon., Anne Bonney als Pirat. Buchillustration aus „Historie der Engelse zeeovers“. Amsterdam 1725.



3 Richard Cosway, Miss Sophia Bankes, ca. 1795, Aquarell auf Elfenbein mit Perlenrahmen. Höhe 8,9 cm, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California.

schiene.¹⁶ Wenn einer der Chefidologen einer „natürlichen“ Geschlechterdifferenz, Jean-Jacques Rousseau, im Jahre 1762 befand: „Bei der Verwirrung der Geschlechter, die bei uns herrscht, ist es beinahe ein Wunder, seinem eigenen anzugehören“¹⁷, so kann dieses geradezu rührende Eingeständnis als Folie für seinen unerbittlichen Wunsch nach Etablierung einer hierarchisch-binären Geschlechterordnung verstanden werden.

Alle Bildproduktionen, die diesem Ansinnen entgegenarbeiten, sind daher zur Analyse der Historizität bestehender Auffassungen vermeintlich natürlicher Geschlechtlichkeiten und normativer Heterosexualität von höchstem Interesse. Viele Fragen können hier nicht beantwortet werden, sollen aber doch angesprochen sein: Wie verlief der Transfer einer Praxis der unteren Schichten zu den phantasmatischen Konstruktionen innerhalb der sogenannten Hochkultur? Denn es sind vor allem die Damen der höheren Schichten, die sich im England des 18. Jahrhunderts gefielen, in männlich konnotierter Kleidung abgebildet zu werden. An welchen Orten, auf Reisen, beim Maskenball oder beim Besuch der Militärlager ihrer Männer, lebten sie eher spielerisch aus, was für Frauen der Unterschicht eine Frage des Überlebens war? Für welche Betrachter wählten sie die Kostümierung? Dies ist in vielen Fällen nicht mehr zu rekonstruieren, wie auch in einem von Cosway angefertigten Miniaturbildnis einer Miss Sophia Bankes (Abb. 3).¹⁸ Wenn

Lady Worsley (Abb. 4) sich im Habit der militärischen Uniform ihres Mannes zeigt, dann muss dies nicht etwa im modernen Sinne als „Partnerlook“ verstanden werden, zumal ihre Ehe bald wieder geschieden wurde und ihr zahlreiche Affären nachgesagt wurden.¹⁹ Eher ist dieses Porträt Ausdruck einer „emanzipierten“ Haltung, die sich auch im Griff nach der Herrschaft, wie im Accessoire der Reitergerte zu sehen, manifestiert. Aileen Ribeiro verwies darauf, dass diese Kleidung vom Herrenschneider hergestellt wurde, aus derben Wollstoffen angefertigt war, wie sie sonst nur die unteren Schichten trugen, und die Westen und Jacken auf „männliche“ Art geknöpft wurden.²⁰ Angeblich soll Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire, die „Mode“ ausgelöst haben, in Männerkleidung zu gehen. Sie wird in Karikaturen (Abb. 5) als eine Person abgebildet, die nicht nur die Standesgrenzen nicht einzuhalten weiß – ihr Einsatz im Wahlkampf für die Whigs wird damit bebildert, dass sie einen Fleischer öffentlich umarmt –, sondern die Männern gleichzeitig die Hosen streitig macht: „O! Times! O! Manners! The Women wear Breeches and the Men Petticoats.“²¹ Auf einer anderen Karikatur kämpft ihr Mann, der Duke of Devonshire, tatsächlich damit, seine Culottes anzubehalten.²² Die „Sittenlosigkeit“ der Duchess wird allerdings eher durch einen skandalösen Umgang mit Männern illustriert als mit ihrer lebenslänglichen inti-



4 Sir Joshua Reynolds, Lady Worsley und Sir Richard Worsley, 1775/77 oder 1781, Öl/Lw., 236 x 144 cm und 233,7 x 142,2 cm, Harewood House, Leeds, und Privatsammlung.



*A Certain Dutchess kissing
old Swelter-in-Grease the Butcher for his Vote
O' Times! O' Manners!
The Women wear Breeches and the Men Petticoats.*

5 „A Certain Duchess kissing old Swelter-in-Grease the Butcher for his Vote“. Anonyme Karikatur, 1784, British Museum Cat. 6533.

men Freundschaft mit einer Frau, Lady Elisabeth Foster.²³ Diese Beziehung lässt sich sicher nicht in modernen Kategorien von Butch und Femme beschreiben. Zur Problematik, die Termini „homosexuell“ oder „lesbisch“ für das 18. Jahrhundert, insbesondere für das Konstrukt der romantischen Frauenfreundschaft, in Anspruch zu nehmen, sei hier der Kürze halber auf einen grundlegenden Aufsatz von Martha Vicinus verwiesen.²⁴

Wenn aber davon ausgegangen werden kann, dass in den Porträts Auftraggeberinnen-Wünsche artikuliert sind, könnte das „unweibliche“ Begehren, Männerkleidung zu tragen, mit Teresa de Lauretis' und Judith Butlers Konzept des „lesbischen Phallus“ theoretisiert werden.²⁵ Die Maskeraden des 18. Jahrhunderts wären dann historische Dokumente gegen Freuds Auffassung, Frauen seien nicht zur Bildung eines Fetischs fähig. Insofern darf jedem Hut, jedem Revers, jedem Knopf auf der falschen Seite Aufmerksamkeit geschenkt werden.

- 1 Zit. nach: Jean-Marc Nattier 1685–1766 (Ausst.-Kat.), Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon 26.10.99–30.01.2000. Hrsg. von Xavier Salmon. Paris 1999, S. 288.
- 2 Ebd., Nr. 57.
- 3 Kat. Nattier (wie Anm. 1), Nr. 72.
- 4 Ebd., Nr. 71 und Nr. 82. Auch beim Porträt der Madame Henriette, Zwillingsschwester Elisabeths, handelt es sich um ein postumes: Sie war bereits 1752 an den Pocken gestorben.
- 5 Vgl. Dagmar Eichberger: Die Sammlung Margarete von Österreichs. Mäzenatentum, Sammelwesen und Kunstkennerschaft am 'Hof von Savoyen' (Arbeitstitel). Turnhout und London 2002; Themenheft *Renaissance Studies* 10, 1996, II. 2; Cordula Bischoff: „[...] so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum [...]“. Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. II. Habilitationsschrift Trier 2001. Zu „queeren“ Fragestellungen über Sammelverhalten und Patronagen vgl. die Beiträge in *Art History* 24, Nr. 2, April 2001.
- 6 Kat. Nattier (wie Anm. 1), Nr. 61–64.
- 7 Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main 1993.
- 8 *Mémoires de Madame Campan. Première femme de chambre de Marie-Antoinette*. Hrsg. von Jean Chalon. Paris 1988, S. 28.
- 9 Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib*. Frankfurt am Main 1991.
- 10 Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main u.a. 1992.
- 11 Vgl. Anne Hollander: *Sex and Suits*. New York 1994, hier S. 72.
- 12 Rudolf Dekker/Lotte van de Pol: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*. Berlin 1990.
- 13 Vgl. Gertrud Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München 1997.
- 14 *The lives and adventures of the German Princess, Mary Read, Anne Bonny, Joan Philips, Madam Churchill, Betty Ireland, and Ann Herford*. London 1755.
- 15 Buchillustration aus: *Historie der Englische zeerovers*. Amsterdam 1725. Abb. in Pol/Dekker (wie Anm. 12), S. 8.
- 16 Vgl. Garber (wie Anm. 7), S. 365–372; Sylvie Steinberg: *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Revolution*. Paris 2001, S. 240–245.
- 17 Jean Jacques Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung* (1762). Paderborn 1987, S. 429.
- 18 Vgl. Richard und Maria Cosway. *Regency artists of taste and fashion*. Hrsg. von Stephen Lloyd. Edinburgh 1995, Nr. 125.
- 19 Reynolds (Ausst.-Kat.), *Royal Academy*, London. Hrsg. von Nicholas Penny. London 1986, Nr. 118. Aus den Auftragsbüchern Reynolds lässt sich schließen, dass 1781 eine zweite (oder gar dritte?) Fassung des Porträts von 1776/77 hergestellt wurde, die in den Besitz der Mutter von Lady Worsley übergang.
- 20 In: Penny (wie Anm. 19) S. 268, zu „Lady Charles Spencer in a Riding Habit“.
- 21 *BM Cat.* 6533, Abb. in: Amanda Foreman: *Georgiana, Duchess of Devonshire*. London 1998, nach S. 378.
- 22 *BM Cat.* 7360. Abb. ebd., S. 204.
- 23 Vgl. meinen Aufsatz: *Lady Elizabeth Foster und Georgiana, Duchess of Devonshire: Überlegungen zu einer Ikonografie der Freundschaft unter Frauen im 18. Jahrhundert*. In: *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hrsg. von Ulf Heidel/Stefan Micheler/Elisabeth Tuijer. Hamburg 2001, S. 50–67.
- 24 Martha Vicinus: *Lesbian History: All Theory and no Facts or All Facts and no Theory?* In: *Radical History Review*, 21, Nr. 60, 1994, S. 57–75.
- 25 Teresa de Lauretis: *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Berlin 1994; Judith Butler: *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main 1997.
- vier Salmon. Paris 1999, Nr. 85; Abb. 2: Rudolf Dekker, Lotte van de Pol: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*. Berlin 1990, S. 8; Abb. 3: Richard und Maria Cosway. *Regency artists of taste and fashion*. Hrsg. von Stephen Lloyd. Edinburgh 1995, Nr. 125, Abb. 88; Abb. 4: Reynolds (Ausst.-Kat.) *Royal Academy*, London. Hrsg. von Nicholas Penny. London 1986, Nr. 118; Abb. 5: Amanda Foreman: *Georgiana, Duchess of Devonshire*. London 1998, nach S. 378.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Jean-Marc Nattier 1685–1766 (Ausst.-Kat.), Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Hrsg. von Xa-