



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„François Clouet und das Frauenporträt *au bain*“

Verfasserin

Claudia Maria Scharl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Hans Aurenhammer

Inhalt

1. Einleitung	5
1.1 Forschungsstand	6
1.2 Historische Kontextualisierung	9
1.3 Die Rolle des Porträts in Frankreich	12
2. François Clouet (1505/10-72)	14
2.1 Biografischer Abriss	14
2.2 « Dame au Bain », um 1571, National Gallery, Washington	15
2.2.1 Bildbeschreibung	15
2.2.2 Versuch einer Datierung und Einordnung in das Œuvre Clouets	19
2.2.3 Exkurs: Das Bad	22
2.2.4 Identifizierungsversuche	27
2.2.5 Analyse	31
2.2.6 Stillleben	37
2.2.6.1 Exkurs zum Stillleben	37
2.2.6.2 Interpretative Analyse	39
2.2.7 Exkurs: Die Genreszene als Schauplatz der Darstellung	48
2.2.8 Das Bild als Selbstinszenierung François Clouets?	50
2.3 Kopien und Nachfolge	52
3. Das idealisierte (Akt)Porträt	56
3.1 Versuch einer Gattungsdefinition	56
3.2 Vergleichswerke	62
3.2.1 Die Schule von Fontainebleau	62
3.2.2 Frauen im Bad oder bei der Toilette	63
3.2.3 Porträts idealer Schönheiten	71
4. Das literarische Porträt	79
4.1 Die französische Literaturlandschaft	82
4.2 Blasondichtung	92
5. Conclusion	96
6. Bibliographie	100
7. Abbildungsteil	111
7.1 Abbildungen	111
7.2 Abbildungsnachweis	140

Gedichte

Abstract

Lebenslauf

Danksagung

Zuallererst möchte an dieser Stelle meiner Familie danken, die mir dieses Studium überhaupt erst ermöglicht hat und die mir immer die bestmögliche Unterstützung zukommen ließ. In diesem Sinne soll die Diplomarbeit meinen Eltern gewidmet sein, die mir in jeder Lebenslage zur Seite stehen.

Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Hans Aurenhammer, der sehr viel Geduld mit mir hatte, mich trotz seiner Auslandsaufenthalte in Dresden und Berlin sehr gut betreut und mir bei allen meinen Fragen und Problemen weitergeholfen hat.

Und zu guter Letzt ein großes Dankeschön an meine Freunde, allen voran Sonja Vocke, Isabella Nicka, Axelle Huet, die zu jeder Zeit ein offenes Ohr für mich hatten und mir neue Anregungen und Motivation für diese Arbeit gaben. Vor allem danke ich auch Georg Lechner, der mir jeden meiner Texte und Abschnitte Korrektur gelesen hat und mir die wichtigste Anlaufstelle für Fragen jedweder Art war.

Merci à vous pour tout votre soutien!

1. Einleitung

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit soll, an die Ansätze Henri Zerners und Sigrid Rubys anschließend¹, die These stehen, dass im Bildnis der *Dame au Bain* (Abb.1), das um 1571/72 entstanden ist und sich heute in der National Gallery in Washington befindet, weniger ein Porträt einer realen Dame des französischen Hofes des 16. Jahrhunderts dargestellt ist als viel mehr das Abbild einer idealen Anschauung weiblicher Schönheit in ihrer vollkommenen Nacktheit. Dabei soll aber nicht gänzlich die Identifikation, sei es mit Diane de Poitiers oder Maria Stuart, verworfen werden, da doch beide Frauen das Schönheitsideal ihrer Zeit verkörpern und noch heute als berühmt für ihr Aussehen gelten. Folglich kann also sowohl Diane de Poitiers als auch Maria Stuart als Modell für bestimmte Züge der schönen Unbekannten gedient haben, wobei Clouet aber kein wirklich vollständiges Porträt einer der beiden Schönheiten abzubilden scheint. Vielmehr ist die Dargestellte eine Synthese aus verschiedensten schönen Frauen, die alle zu einem Ideal verschmolzen wurden. Daher wird unter anderem auch eine genaue Untersuchung der Datierungsfrage sowie auch des Problems der Identifizierung unumgänglich sein.

Im Zuge der Bildanalyse soll anschließend erstmals detailliert auf die im Bild dargestellten Objekte eingegangen werden, die mehr als Accessoires oder Attribute zu sehen sind, die die Badende charakterisieren und mit bestimmten Eigenschaften und Assoziationen auszeichnen.

Insbesondere soll auch versucht werden, die *Dame au Bain* in die zeitgenössische Bildtradition einzuordnen bzw. den Einflussbereich Clouets zu untersuchen. Letztendlich nimmt die Bildkonzeption und –komposition des Gemäldes eine singuläre Stellung, verglichen mit den Werken des 16. Jahrhunderts, sei es nördlich oder südlich der Alpen, ein. Das Bild Clouets also als Synthese *par excellence* von nordischer Tradition und Manier mit den italienischen Neuerungen des 16. Jahrhunderts, was in erster Linie durch die internationalen Künstler am Hof von Fontainebleau möglich war.

Und schließlich spielt auch das literarische Umfeld der Schaffenszeit Clouets eine große Rolle für die Analyse und das Verständnis der Bildbedeutung. Ausgehend von der *Élégie à Janet*, *Peintre du Roy* Pierre de Ronsards sollen auch die literarischen Strömungen Beachtung finden, um besser diese Art eines künstlerischen Diskurses unter den französischen Künstlern des 16. Jahrhunderts – unter dessen Einfluss sicherlich auch Clouet gestanden haben wird - besser skizzieren und verstehen zu können. Wie auch in der neueren kunsthistorischen Forschung, auf die an anderer Stelle noch eingegangen

¹ Zerner 1990 & 2003; Ruby 2004: siehe Forschungsstand.

wird, wird in der vorliegenden Arbeit die Elegie weniger als direkte Vorlage für das Bild zu sehen sein, als vielmehr als Spiegel seiner Zeit. Daher stellt sich die Frage, ob Clouet mit der Dame au Bain in perfekter Meisterschaft sowohl den Geist der zeitgenössischen Literatur als auch die malerischen Neuerungen und Entwicklungen des 16. Jahrhunderts zu einer Synthese verbindet. Verkörpert vielleicht die Dame au Bain darüber hinaus den Versuch einer Inszenierung der malerischen Fähigkeiten Clouets, indem er mit den zeitgleichen dichterischen Strömungen in einen künstlerischen Diskurs oder gar Paragone tritt?

1.1 Forschungsstand

Das Œuvre François Clouets wurde bisher in seiner Gesamtheit in der kunsthistorischen Forschung fast nicht untersucht und zusammengefasst in einem Werk behandelt. In den frühesten mir bekannten Werken wird er fast ausschließlich als Maler der zahlreichen *Crayons* im Louvre und im Musée Condé untersucht, wie beispielsweise im 1892 erschienenen *Les Clouet et Corneille de Lyon d'après des Documents Inédits* von Henri Bouchot oder im Werk Etienne Moreau-Nélatons, der sich intensiv mit Jean und François Clouet auseinandersetzt². 1904 wird die Dame au Bain erstmals im Zuge einer Ausstellung zu den *Primitifs Français* in Paris von Louis Dimier in einem kurzen Aufsatz in der *Chronique des Arts* vom 4. Juni 1904 François Clouet zugeschrieben und wegen der zeitgenössischen Haartracht nach 1570³ datiert, was so von allen folgenden Autoren uneingeschränkt übernommen wird. Eine kurze Erwähnung findet das Bildnis anschließend in Moreau-Nélatons *Les Clouet, Peintres Officiels des Rois de France* von 1908⁴, wo hinsichtlich der „Entdeckung“⁵ des von François Clouet signierten Porträts des Apothekers Pierre Quthe 1907⁶ auf das verbindende Element der Vorhangdraperie eingegangen, diese aber im Weiteren nicht besprochen wird. Es scheint fast, als wäre die „Entdeckung“ des Bildnis Pierre Quthes in der kunsthistorischen Forschung von weitaus größerem Interesse als die Dame au Bain, die an sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts gefunden und 1874 bei Christie's London trotz der Signatur als Werk des François Quesnel, eines Zeitgenossen Clouets, versteigert wurde.⁷ Vor allem aber stellt allein diese Verbindung durch das Motiv des Vorhangs eine Zuschreibung des Gemäldes an François

² Moreau-Nélaton 1908, 1910 & 1924.

³ Vgl. Dimier 1904, S.189.

⁴ Rezension von Laran 1908, S171-174.

⁵ Vgl. Moreau-Nélaton 1924, S.74.

⁶ Vgl. ebd., S.74.

⁷ Vgl. Reinach 1920, S.164.

Clouet dar. Das Bild wird daher in den publizierten Monographien zum Œuvre Clouets nur in diesem Zusammenhang kurz erwähnt. So auch in der Monografie Armand Fourreaus von 1929, welcher die *Dame au Bain* ihrer heroischen, akademisch konventionellen Nacktheit wegen in den Einflussbereich der Schule von Fontainebleau positioniert⁸, ohne es aber präziser zu analysieren. Im selben Jahr erscheint mit dem Aufsatz *Die Clouet. Versuch einer Stilkritik* von Irene Adler ein ebenfalls monografisch geprägter Ansatz, die Clouet und ihr Schaffen zeitlich und stilistisch in der französischen Renaissance einzuordnen. Adler ist auch die erste, die von einer Identifizierung der Badenden mit Diane de Poitiers hinsichtlich der Datierung durch Dimier nach 1570 abgeht, und darin eher Marie Touchet, die Mätresses Charles IX, in dessen Regierungszeit das angenommene Entstehungsjahr fällt, sieht.

Eine umfassende Zusammenstellung der zahlreichen Kopien und Varianten, die eindeutig in der Nachfolge des Washingtoner Bildes stehen und ihre Bearbeitung hinsichtlich des zeitgenössischen Kontextes, erscheint bereits 1920 in Form von Aufsätzen Salomon Reinachs in der Gazette des Beaux-Arts mit dem Titel *Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrées*. Reinach identifiziert die Badende entgegen der Datierung als Diane de Poitiers, welche das Bild auch noch selbst in Auftrag gegeben haben soll. Allerdings sieht er als erster in der Forschung einen expliziten nordischen Einfluss in der Badeszene, die in der Tradition van Eycks Bildnis einer *Dame bei der Toilette* steht, was auch von späteren Forschern, wie beispielsweise Henri Zerner 1990/1996 und Sigrid Ruby 2004 übernommen wird.

Eine völlig andere Interpretation präsentiert der Literaturwissenschaftler Roger Trinquet in den Aufsätzen *L'Allégorie Politique au 16e Siècle: « La Dame au Bain » de François Clouet (Washington)* von 1966 und *L'Allégorie Politique dans la Peinture du 16e Siècle: Les Dames au Bain* von 1967: Im Gemälde der *Dame au Bain* sieht er eine politische Satire auf die vormals französische und später schottische Königin Maria Stuart. Anschließend versucht er die in der Nachfolge von Clouets Bild stehenden Werke, allen voran natürlich die Bildnisse der *Gabrielle d'Estrées au Bain*, ebenfalls als künstlerische „Schmähschriften“ auf die Person der jeweiligen *maîtresse en titre* des Königs darzustellen und zu analysieren. Prinzipiell ist dieser Ansatz allerdings zu verwerfen, da es unwahrscheinlich erscheint, dass ein solch repräsentatives Werk in dieser Ausführung und Größe, das zudem noch als einziges Werk Clouets, neben dem *Bildnis des Pierre Quthe*, signiert ist, lediglich satirischen Zwecken gedient haben soll. Daher soll

⁸ Vgl. Fourreau 1929, S.57.

auch in der vorliegenden Arbeit nicht näher auf diese Interpretationsweise der Dame au Bain eingegangen werden.

In den folgenden Jahren scheint das Bild in der kunsthistorischen Literatur etwas in Vergessenheit zu geraten. Erst 1991 greift Ann Rose Plogsterth in ihrer Dissertation *The Institution of the Royal Mistress and the Iconography of Nude Portraiture in Sixteenth Century France* innerhalb der öffentlichen Repräsentation königlicher Mätressen in Frankreich auch die Thematik der Badenden, sei es einzeln oder im Doppelporträt, wieder auf. Sie setzte erstmals die Reihe von (Ideal-)Porträts der französischen Renaissance, beginnend mit dem Porträt der Agnès Sorel als Muttergottes im Meluner Diptychon von Jean Fouquet, unmittelbar mit den königlichen Mätressen in Verbindung. Sie liefert eine ausführliche Erläuterung der Stellung und Repräsentation der Erotik und somit auch der amtierenden Mätresse des Königs am französischen Hof. Ausgehend davon behandelt Ann Rose Plogsterth so den Kontext des idealisierten (Akt-)Porträts, der in dieser Form eine Sonderstellung in der französischen Renaissancemalerei einnimmt. Letztendlich verwirft sie die Identifizierung mit Marie Touchet oder Maria Stuart und sieht in der Dame au Bain mehr ein posthumes, idealisiertes Bildnis der legendären Schönheit von Diane de Poitiers.

Im Zuge dieser Zuordnung zur Mätressenikonographie nimmt Pierre Bertrand das Bildnis der Gabrielle d'Estrées au Bain 1993 zum Anlass, um gegen Trinquets These des satirischen Porträts, das Gemälde des Musée Condé als eine in ihrer fruchtbaren Weiblichkeit triumphierenden Gabrielle d'Estrées zu identifizieren. Gemäß der Symbolik des Bades komme diese gerade aus dem Wochenbett, nachdem sie ihrem zweiten Sohn, Alexandre de Vendôme, mit Henri IV geboren hatte. Wenig wahrscheinlich scheint es aber, diese Interpretation der Verherrlichung der Mutterschaft auch auf das Ausgangswerk Clouets anwenden zu können.

Die erste umfassende Monografie über Leben und Werk von Jean und François Clouets stammt von Etienne Jollet aus dem Jahr 1997, der die Werke von Vater und Sohn in einen gut nachvollziehbaren Kontext mit Leben und Stellung am Hof der Valois bringt. Im Gegensatz zu Bertrand hält er hinsichtlich der Identifizierung der Dame au Bain weiterhin an der Theorie des satirisch-karikaturhaften Porträts von Maria Stuart fest. Er fasst letztendlich die verschiedenen Interpretationen der vorhergehenden Literatur zusammen, bringt aber keinen eigenen Beitrag in die Diskussion ein.

Auffallend an allen bisherigen kunsthistorischen Werken zur Dame au Bain und den in ihrer Nachfolge stehenden Bildern ist der kontinuierliche Versuch, die Badende mit einer

der zeitgenössischen Schönheiten oder königlichen Mätressen zu identifizieren, woraus sich bald der Begriff der „Mätressenikonographie“ herausbildete.

Zwei neuartige Ansätze liefern einerseits Henri Zerner in seinem Buch *L'Art de la Renaissance en France. L'Invention du Classicisme*, welches erstmals 1996⁹, und der Aufsatz von Sigrid Ruby *Das Porträt der Schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard* aus dem Jahr 2004. Beide Autoren beschäftigen sich durch eine detaillierte Analyse ausführliche mit dem Bildnis und gehen letztendlich von einer Identifikation mit einer der zeitgenössischen, oben genannten Damen ab. Zerner sieht erstmals im Bild Clouets die Darstellung einer idealschönen Frau sieht, die bereits seit Piero di Cosimo im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts als sog. *bella donna* Mode war. Da nun das italienische Vorbild in direkter Verbindung zum zeitgenössischen literarischen Umfeld der Maler steht, sieht Zerner in der *Élégie à Janet, Peintre du Roy* von Clouets literarischem Pendant, Pierre de Ronsard, ein Vorbild für das Gemälde. Im Grunde genommen sieht er hiermit einen Paragone zwischen Dichtung und Malerei, bei dem das Bildnis der *Dame au Bain* eine Antwort und auch Herausforderung Clouets an Pierre de Ronsard ist. Ein ähnlicher interpretatorischer Ansatz bezüglich der Elegie wird anschließend von Sigrid Ruby aufgegriffen, dies aber schließt, dass man die Dichtung keineswegs als direkte Vorlage für das Bildnis Clouets werten kann, sondern vielmehr die Frage nach einem der Zeit entsprechenden Verständnis des idealisierten, weiblichen Porträts aufwirft, welches die Elegie Ronsards lediglich widerspiegelt. Vor allem aber wirft sie die Überlegung auf, ob das Bild der *Dame au Bain* wohl eher eine Art ostentative Repräsentation der Fähigkeiten und Meisterschaft Clouets ist, die sich in diesem Hauptwerk der französischen Renaissance manifestiert

1.2 Historische Kontextualisierung

Für die Diskussion um eine mögliche Identifikation der Dargestellten sowie für das Verständnis der Bildbedeutung ist es unumgänglich auch auf die historischen Umstände hinzuweisen, in welche das Schaffen François Clouets einzuordnen ist. François Clouet war als Hofmaler der Valoiskönige in einer Zeit des Umbruchs und revolutionärer Neuerungen der bildenden Künste tätig. Zum einen findet sein künstlerisches Schaffen inmitten innen- und außenpolitischer Umwälzungen statt und zum anderen beginnt er seine Laufbahn als *peintre du Roi*, nämlich 1541, in der Blütezeit der italianisierenden Renaissance in Frankreich, die von der Schule von Fontainebleau dominiert wird. Daher

⁹ Diese Arbeit wird sich im Folgenden aber ausschließlich auf die englische Ausgabe von 2003 beziehen.

stellt sich hier die Frage, die auch in vorliegender Arbeit immer präsent sein wird, wie ein französisch geprägter Künstler auf seine Konkurrenz aus dem Süden reagiert und inwiefern er diese Neuerungen aufnimmt. Als Hofmaler des Königs steht er gewissermaßen den italienischen Künstlern gegenüber und muss sich und seine Stellung am Hof immer wieder unter Beweis stellen und rechtfertigen.

1515 besteigt François d'Angoulême als François Ier den Thron Frankreichs. Wie kein anderer verkörpert er den „prince idéal“¹⁰ der Renaissance – humanistisch geprägt und gebildet erweist er sich als größter Kunstmäzen seiner Zeit:

„Vrai prince de la Renaissance, converti à la culture humaniste, il est aussi animé de la volonté de l'introduire dans son royaume et de faire briller à sa cours les sciences, les lettres et les arts en rivalisant avec les Este, les Gonzague et les Médicis.“¹¹

Während seiner Italienaufenthalte in der Zeit der französisch-habsburgischen Kriege um die Vorherrschaft in Norditalien lernt er die zu dieser Zeit revolutionären Errungenschaften der Kunst in Italien kennen. Stark beeindruckt davon lässt er Künstler wie Leonardo da Vinci 1516-19 und Andrea del Sarto 1518-19 an den französischen Hof kommen und forciert, ja erzwingt in gewisser Hinsicht eine Aufnahme des renaissancistischen Gedanken- und Formenguts im noch gotischen Frankreich. Und nicht nur die französische Kunstlandschaft soll gemäß dem italienischen Ideal revolutioniert werden, sondern auch der Hof selbst. So lässt er Modellpuppen anfertigen, die nach der neuesten Mode des Mailänder Hofes gekleidet sind, damit auch die französischen Hofdamen sich nach den „belles Milanaises“, die er so bewunderte, richten konnten.

Zeitgleich mit der französischen Malerei im 16. Jahrhundert bildet sich schließlich – allerdings ohne nachweislich direkten Kontakt zwischen den Künstlern selbst - unter François Ier die erste Schule von Fontainebleau heraus, der sog. „Vorposten des Italianismus im Norden“¹². Hier wollte er die besten Künstler seiner Zeit wie auch deren Bilder vereinen.¹³

Unter anderem verfolgte François Ier so den ehrgeizigen Plan, neben Leonardo und Sarto auch Tizian, Raffael und Giulio Romano an sich zu binden, von welchen er bereits zahlreiche Werke in den königlichen Sammlungen vereinte. Doch keiner dieser Künstler folgte seinem Aufruf, nach Frankreich zu kommen, und so wurde ihm von Pietro Aretino

¹⁰ Béguin 1960, S.24.

¹¹ Lossky 1978, S.27.

¹² Arasse/Tönnemann 1997, S.373.

¹³ Vgl. Hevesy 1952, S.15.

und dem französischen Botschafter in Venedig, Lazare de Baïf,¹⁴ der aus Florenz stammende und unter Andrea del Sarto ausgebildete Rosso Fiorentino empfohlen. Dieser kam 1530 nach Frankreich und begründete mit dem ab 1532 in Frankreich ansässigen Francesco Primaticcio (1504-1570) als künstlerischer Leiter die sog. erste Schule von Fontainebleau, die letztendlich bis 1570, dem Todesjahr Primaticcios, andauerte und den italienischen Manierismus nördlich der Alpen verbreitete.¹⁵ Im Gegensatz zu Rosso genoss der aus Bologna stammende Primaticcio eine Ausbildung unter Giulio Romano in Mantua, wodurch auch ein starker Einfluss der Kunst Raffaels deutlich wird.¹⁶ Ebenfalls aus Bologna kommt der wichtigste Mitarbeiter Primaticcios ab 1552, Niccolò dell'Abate, in die Künstlerwerkstätten nach Fontainebleau, der in seinem Werk insbesondere Charakteristika der Kunst Parmigianinos, Correggios und Dosso Dossi aufweist.¹⁷ Zu unterstreichen ist insbesondere, dass auffälligerweise das offizielle Ende der Schule von Fontainebleau nur kurz vor dem angenommenen Entstehungsjahr der *Dame au Bain* Clouets ist, welche in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt der Untersuchungen steht. Könnte man dies also als eine Art Wiedererstarkung bzw. auch Neudefinition des künstlerischen Selbstbewusstseins französischer Künstler gegenüber dem dominanten Einfluss der italienischen Manier in den Werkstätten von Fontainebleau bezeichnen, oder doch nur als reinen Zufall?

Hauptwerk dieser Schule ist in erster Linie die Ausstattung der *Galerie François Ier* in Fontainebleau zwischen 1534-37 und der daruntergelegenen *Appartements des Bains*, ebenfalls ab 1534, die in Form mythologischer Darstellungen vor allem die Verherrlichung des Königs, seiner Errungenschaften und seiner Macht verkörpert und metaphorisch darstellt:¹⁸ „François Ier voulut une retraite à son image; son goût, ses efforts pour créer à Fontainebleau une Italie française s'inscrivent dans les pierres [...]“¹⁹.

Nach dem Tod François Ier besteigt sein Sohn Henri II, der mehr an der Jagd und am Kriegshandwerk als an der Förderung der Künste interessiert ist, den Thron. Mit ihm gelangt eine der schillerndsten und bis heute geheimnisvollsten Frauen ins Zentrum der Macht: Diane de Poitiers, die nun an die Stelle ihrer Konkurrentin, Anne de Pisseleu, der Geliebten von François Ier, als *maîtresse en titre* tritt. Und obwohl Henri II mit Cathérine

¹⁴ Vgl. Lossky 1978, S.43.

¹⁵ Vgl. Béguin 1998, S.275.

¹⁶ Vgl. Béguin 1960, S.49ff.

¹⁷ Vgl. ebd., S.57ff.

¹⁸ Vgl. Béguin 1998, S.292.

¹⁹ Béguin 1960, S.23.

de Médicis verheiratet ist, steht dennoch Diane im Mittelpunkt des höfischen Geschehens: sie nimmt Einfluss auf nahezu alle politischen Entscheidungen, übernimmt die Erziehung der königlichen Kinder und fördert, allen voran mit dem Bau ihres Schlosses in Anet, auch die bildenden Künste – genauer gesagt dominiert und bestimmt sie als zentrale Figur die Geschicke Frankreichs. Als aber Henri II 1559 bei einem Reitturnier ums Leben kommt, nimmt Catherine de Médicis als Königinmutter der drei folgenden Könige - François II (1559-60), Charles IX (1560-74) und Henri III (1574-89) - indirekt die Regentschaft an sich, da alle drei Söhne noch zu jung und zu unerfahren sind, um die Regierungsgeschäfte allein zu übernehmen und so dem Einfluss der Mutter standzuhalten. Mit Henri III endet schließlich die Linie der Valois an der Spitze der französischen Macht, und Henri de Navarra, Ehemann von Marguerite de France, einer Tochter Henri II, besteigt 1589 als Begründer der Linie der Bourbonen den Thron. Unter ihm findet ein explizites Wiederbeleben und –aufgreifen der Glanzzeit unter François Ier und Henri II statt, was letztendlich dazu führt, dass eine zweite Schule von Fontainebleau gegründet wird. Keine andere Unternehmung von Henri IV hätte symbolträchtiger und aussagekräftiger sein können als diese Renaissance der Werkstätten in Fontainebleau, um zu zeigen, wie sehr er an einer Kontinuität des französischen Hofes interessiert ist und wie sehr er an seine zwei berühmten Vorgänger anknüpfen möchte

1.3 Die Rolle des Porträts in Frankreich

In der Malerei der französischen Renaissance nimmt besonders das Porträt eine einzigartige Stellung ein, da diese Kunstgattung ausschließlich von französischstämmigen Künstlern oder von Künstlern ausgeführt wurde, die außerhalb der Schule von Fontainebleau arbeiteten. Die italienischen und flämischen Künstler, die parallel dazu im Schloss von Fontainebleau vorrangig mit dessen Ausgestaltung beschäftigt waren, malten nur selten oder gar keine Porträts.²⁰ Man könnte fast meinen, als versuchten sich die nationalen Künstler damit vom dominierenden italienischen Einfluss abzugrenzen, um eine eigene, rein französische Kunst zu schaffen. Letztendlich bedeutet dies eine gewisse Distanzierung von der Kunst Rossos und Primaticcios hin zur Weiterentwicklung nordischer Traditionen, wie eben des Porträts, aber daneben auch der Stillleben- und Genremalerei.

Eine Sonderform stellt insofern der sog. *Crayon* dar, der schnell und einfach anzufertigen war und sich wegen der enormen Nachfrage unterschiedlichster Personen aus

²⁰ Vgl. Zerner 2003, S.208.

Hofkreisen großer Beliebtheit erfreute. Zunächst diente diese mehr oder weniger flüchtige Skizze als Vorzeichnung für spätere Porträts und ersparte der zu porträtierenden Person ein langes Modellsitzen: „[...] il [der Maler] indiquait la forme du cou et des épaules; il emportait ce crayon et s'en servait pour faire le tableau ou la série de tableaux, car les portraits se répétaient dans l'atelier à multiples exemplaires“²¹. In dieser speziellen Form sind die *Crayons* außerhalb von Frankreich nur bei Holbein und seinem Kreis bekannt.

Letztendlich entwickelten sich diese Kreideporträts im Laufe des 16. Jahrhunderts weg von bloßen Vorzeichnungen und Skizzen hin zu selbstständigen Kunstwerken, die vom gehobenen Bürgertum und der Aristokratie in zahlreichen Alben gesammelt wurden. Heute hat sich davon noch das Album Lécureux, das der Duchesse de Savoie und das des Pierre Bonnard erhalten, die in erster Linie die am französischen Hof lebenden Personen abbilden und illustrieren.²² Insofern kann man die *Crayons* durchaus mit der heutigen Fotografie vergleichen, was besonders deutlich an Catherine de Médicis' Gewohnheit deutlich wird, sich anhand dieser Zeichnungen ein Bild von der Entwicklung ihrer Kinder, aber auch über deren eventuellen Krankheitszustand zu verschaffen.²³ Besonders Catherine de Médicis stellt den Mittelpunkt dieser Sammeltradition dar, da sie zunächst Porträts der Personen des französischen Hofes von Jean Clouet, dann auch von dessen Sohn François sowie anderer Künstler sammelte und diese dann an die Herrscher und Prinzen Europas verschickte.²⁴ Demnach ist es auch nicht verwunderlich, dass bis heute nur drei Porträts der Diane de Poitiers bekannt sind, da diese als Mätresse Henri II zugleich die einzig große Rivalin Catherines war. Im Grunde genommen wurde sie nach dem Tod Henri II nicht nur vom Hofleben, sondern auch aus der höfischen Kunst am und um den Hof, wo jetzt Catherine de Médicis durch ihre Söhne herrschte, verbannt.²⁵

Untersucht man die weiblichen Bildnisse dieser Sammlungen, kann man feststellen, dass ein wirklich individuelles Frauenporträt nicht existiert, was auch René de Maulde de la Clavière bereits 1897 konstatiert: „[...] il n'y a que des idées, des arrières-pensées, des allusions plus ou moins transparentes“²⁶. In einem Großteil der Frauenporträts lässt sich so mehr eine deutliche Vereinheitlichung der Physiognomien der verschiedensten Damen am Hof erkennen, wie beispielsweise ein Portrait der Elisabeth de

²¹ Maulde de la Clavière 1897, S.28.

²² Vgl. Kat. Ausst. Paris 1970, S.10.

²³ Vgl. Leroy 1937, S.359.

²⁴ Vgl. Kat. Ausst. 1970, S.12.

²⁵ Vgl. ebd., S.13.

²⁶ Maulde de la Clavière 1897, S.30.

France²⁷ (Abb.2), und eines der Marie de Gaignon de Saint-Bohair, beide um 1559²⁸ (Abb.3) erkennen lassen

2. François Clouet (1505/10-72)

2.1 Biografischer Abriss

1541 beerbte François Clouet seinen Vater, der im November desselben Jahres starb²⁹, im Dienste des Königs als *Peintre et Valet de Chambre du Roi*. Daher schließt man in der Literatur auf ein Geburtsdatum vor 1520³⁰, wobei Jean Adhémar dies um 1510 ansetzt. Urkundlich belegt, befand sich François Clouet bis 1547 zunächst im Dienste von François Ier und anschließend bis 1557 unter Henri II. Besonders große Unterstützung und Förderung erfuhr er von Catherine de Médicis, für die er zahlreiche Crayons anfertigte. Jean Adhémar vermutet gar, dass Catherine ihn zwischen 1540 und 1547 nach Italien schickte, da sein Name ab 1557 nicht mehr in den königlichen Rechnungen zu finden ist, obwohl Henri II erst 1559 starb. Hinsichtlich seines wenig italienischen Stils und seiner eigenartigen Distanzierung gegenüber den mythologischen Themen der Schule von Fontainebleau erscheint dies aber eher unwahrscheinlich.

Erst 1572 erfolgte wieder eine Zahlung von 240 *livres* an ihn. Was seine Tätigkeit in der Zeit zwischen 1557 und 1572 betrifft, lassen sich bis heute nur Vermutungen anstellen. Weder war er unter François II (1559-60) noch unter Charles IX (1560-74), in dessen Regierungszeit die Entstehung des Bildnisses der *Dame au Bain* fällt, Hofmaler.³¹ Dennoch stand er die ganze Zeit über besonders Catherine de Médicis und ihrer Tochter Elisabeth de France, der spanischen Königin, sehr nahe, für die er zahlreiche Arbeiten ausführte.³²

Am 22.9.1572 starb François Clouet in Paris, im selben Jahr, in dem er die königliche Gunst auch bisher unbekannten Gründen wiedererlangte.³³ Automatisch stellt sich dadurch die Frage, ob diese wieder gewonnene königliche Gunst mit dem vermutlich kurz zuvor entstandenen Gemälde der *Dame au Bain* in Zusammenhang steht.

Letztendlich verkörpert François Clouet für seine französischen Zeitgenossen das „Non plus Ultra“ der in Frankreich heimischen Maler. Gepriesen von Marc-Claude de Buttet als

²⁷ Vgl. Jollet 1997, S.235.

²⁸ Vgl. ebd., S.233

²⁹ Vgl. ebd., S.15.

³⁰ Vgl. Fourreau 1929, S.43.

³¹ Vgl. Adhémar 1980, S.163.

³² Vgl. ebd., S.164.

³³ Vgl. ebd., S.167.

„Dieu Janet“³⁴ und von François de Billon als „égal de Michelangelo“³⁵ bezeichnet, ist er auch Anlass für Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay, den beiden führenden Dichtern der Pléiade, ihm entweder einige Gedichte zu widmen oder ihn zumindest lobend erwähnen. So schreibt Ronsard in einem Gedicht an seine Geliebte:

*„Je sens pourtraits dedans ma souvenance/ Tes longs cheveux et la bouche
et les yeux,/Ton doux regard, ton parler gracieux,/Ton doux maintien, ta
douce contenance./Un seul Janet, honneur de nostre France,/ De ses
crayons ne les pourtraitrait mieux [...]“³⁶*

Und wie auch Muret und François de Billon setzt Joachim Du Bellay Clouet mit Michelangelo gleich: *„Quant à moi je n’aspire à si haute louange/ Et ne sont mes portraits auprès de vos tableaux/ Non plus qu’est un Janet auprès d’un Michel-Ange“³⁷.*

Anhand dieser literarischen Rezeption der Person François Clouets und seines malerischen Œuvres kann man durchaus davon ausgehen, dass die reziproke Beeinflussung, aber auch die gegenseitige Konkurrenz im Frankreich des 16. Jahrhundert durchaus vorhanden war und vielleicht auch vom königlichen Hof gefördert wurde

2.2« Dame au Bain », um 1571, National Gallery, Washington

2.2.1 Bildbeschreibung

Das nahezu quadratische Bild der Dame au Bain François Clouets (Abb.1) mit den Maßen 92,1cm auf 81,3cm stammt aus der Samuel H. Kress Collection und befindet sich heute in der National Gallery in Washington. Neben dem *Porträt des Apothekers Pierre Outhé*³⁸ (Abb.4), einem engen Freund Clouets, ist es das einzige signierte Werk im Œuvre des Künstlers. Die Signatur selbst ist fast in der Bildmitte am oberen Zuberrand, also an besonders prominenter Stelle angebracht, und zieht so noch mehr die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Bildinhalt bzw. auf das, oder in diesem Fall die Dargestellte als visuelles Zentrum der Tafel. Sie selbst ist es vor allem, die die Signatur explizit hervorhebt und in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, indem sie das Badetuch, mit dem der Zuber ausgelegt ist, hochrafft und die lateinische Inschrift FRANCISCUS IANETII OPUS enthüllt. Wie auch beim Porträt des Apothekers signiert François Clouet hier mit dem latinisierten Namen seines Vaters Jean Clouet, in dessen Nachfolge er als erster Maler am Hof der französischen Könige seit François Ier steht.

³⁴ Buttet, Marc-Claude de, zitiert in: Fourreau 1929, S.46.

³⁵ Billon, François de, zitiert in: ebd., S.46.

³⁶ Ronsard, Pierre de, zitiert in: ebd., S.46.

³⁷ Du Bellay, zitiert in: ebd., S.46.

³⁸ Vgl. Jollet 1997, S.239f.

Auf dem Bild gibt ein geraffter roter Samtvorhang den Blick auf eine Badeszene frei und rahmt so den Bildausschnitt. Dabei scheint es aber, als ziehe eine unsichtbare Hand den Stoff rechts und links hoch, wodurch die Szenerie wie eine Art Bühne enthüllt wird: Im Mittelpunkt des Geschehens steht eine badende Dame in einem exakt bildparallel angeordneten Zuber, wodurch der rahmende Vorhang als Staffagestück des Bades ausgewiesen wird. Die Badende selbst ist infolge des Zubers, in dem sie sich befindet, in aufrechter Haltung halbfigurig abgebildet, wobei ihr Oberkörper in einer leichten Dreivierteldrehung zum Betrachter gewandt ist, die abschließend vom Kopf noch weiter nach rechts geführt und abgeschlossen wird. Somit ist sie zwar dem Betrachter zugewandt, aber dennoch geht ihr Blick durch die Drehung des Kopfes rechts an diesem vorbei und scheint mehr auf ein Objekt oder eine andere Person dahinter gerichtet zu sein. Allein durch diese gedrehte Körperhaltung, die mit dem Unterkörper parallel zum Bildrand beginnt und mit dem Kopf leicht nach rechts gedreht endet, stellt sie sich als Hauptfigur des Bildes dem Betrachter deutlich zur Schau. Bildkompositorisch betrachtet ist sie aber trotz ihrer Rolle als Mittelpunkt der Szenerie von der Mitte etwas nach rechts vor den dunklen Grund des sich dahinter befindenden Vorhangs geschoben, wodurch deutlich eine Zweiteilung, sowohl thematisch als auch genremäßig, stattfindet. Infolge dieser Situierung ihrer Person vor dem dunklen Grund des zugezogenen Vorhangs, hebt sich ihr Körper in elfenbeinfarbigem Inkarnat markant davon ab, und lässt so ihren Körper, vor allem aber ihr Gesicht, noch deutlicher als Porträtabbildung erscheinen. Trotz des Bades, das sie eben nimmt, trägt die nackte Schönheit zeitgenössischen Schmuck an Ohren, Handgelenken und auch am Finger. Ihre Haare sind, was auch recht ungewöhnlich für eine scheinbar alltägliche Gewohnheit der körperlichen Reinigung anmutet, zu einer offenbar in dieser Zeit modischen Frisur hochgesteckt und mit einer dazugehörigen blauen Samthaube sowie Edelsteinschmuck, der den Scheitel unterstreicht und auf der Stirn mit einer weißen Perle endet, geschmückt. Ihr Körper und ihr Gesicht selbst sind auffällig glatt modelliert und besonders der Körper weist wenige Abschattierungen auf, wodurch vor allem ihre unnatürlich weit auseinander liegenden Brüste in dem Elfenbeinton ihres Inkarnats zu verschwinden scheinen. Deutlich setzt sie sich daher aber auch, wie oben bereits erwähnt, scharf vom dunklen Hintergrund ab, was ihre Silhouette noch mehr unterstreicht und dem Körper folglich eine nahezu übernatürliche, artifizielle Erscheinung verleiht.

Der linke Arm ist auf den Zuberrand aufgelegt und rückt mit dem Raffén des Stoffes, wie oben bereits erwähnt, die Signatur François Clouets besonders in den Mittelpunkt der

Bildbetrachtung, sowie auch auf eine gewisse Art und Weise den Ring, den sie am grazil abgespreizten kleinen Finger der linken Hand trägt. Dieses Auflegen des Arms auf den Wannenrand – also parallel zum unteren Bildrand - fungiert hierbei als innerbildlicher Rahmen, beziehungsweise betont die Grenze zwischen dem Bild- und dem Betrachterraum³⁹. Insbesondere durch ihre Haltung fügt sich die Badende harmonisch in den rechteckigen Rahmen des Bildes ein und greift diesen dadurch auf. Somit bildet sie zusammen mit dem Badezuberrand, nach der Rahmenfunktion der Vorhangdraperie, eine Art zweiten Rahmen für die hinteren Ebenen, in diesem Fall für die dahinterliegende Genreszene.

Darüber hinaus dient der rechte Arm mit der Nelke in der Hand auch als bildliche Verbindung des Akts auf der rechten und dem Früchte- und Pflanzenarrangement auf der linken Seite, welches wiederum den Blick nach hinten in die häusliche Szenerie gleiten lässt. Diese Art Stilleben befindet sich auf einem quer über dem Zuber liegenden Holzbrett, ebenfalls mit weißem Stoff gedeckt, auf dem verschiedene Pflanzen verstreut liegen, und ein in einer Zinnschale befindliches Früchtearrangement, nach dem ein kleiner Junge hinter der Badenden zu greifen versucht. Der Blick des Knaben geht nicht - wie bei den anderen drei Figuren - aus dem Bild heraus, sondern ist ausschließlich auf die Früchte bzw. die Trauben gerichtet, die sich in der Zinnschale vor ihm befinden. Farblich auffallend ist die Darstellung seiner Kleidung, die sich ebenfalls, wie die Haube der Badenden, durch den Grünton des samtenen Materials von dem dominierenden Rot-Weiß-Ton abhebt, und dadurch eine gewisse Einheit mit der Protagonistin selbst bildet. Vor allem aber ist er die einzige Figur im Bild, die wirklich ebenenübergreifend fungiert und so Räumlichkeit in der Darstellung assoziiert. Dahinter stellt Clouet die oben bereits erwähnte Genreszene dar, die, ausgehend von dem Knaben, über die ein Neugeborenes stillende Amme und eine Dienerin im angrenzenden Zimmer, die Wasser für das Bad heranzuschaffen scheint, in die Raumtiefe gestaffelt ist. Anstatt diese Szenerie aber perspektivisch in die Tiefe auf einen Punkt hin anzuordnen, staffelt Clouet die verschiedenen kompositorischen Ebenen der Szenerie exakt bildparallel: in vorderster Ebene also der Badezuber mit der Aktfigur und daneben das Früchte- und Pflanzenarrangement, anschließend auf einer Art Zwischenebene der Knabe, auf den die zweite mit der Amme folgt, und abschließend die dritte Ebene - als Hintergrund – mit der Dienerin im angrenzenden Zimmer.

³⁹ Vgl. Ruby 2004, S.73.

Die Amme, die sich im selben Zimmer wie die Badende befindet, ist in der gesamten Darstellung die einzige Figur, die den Betrachter aus dem Bild heraus direkt anblickt, und so eine Verbindung zu ihm herstellt. Darüber hinaus besitzt sie im Vergleich zur eigentlich Porträtierten viel deutlicher individualisierte Gesichtszüge. Bekleidet ist sie mit einem weißen Unterkleid und einem roten Obergewand. Ihre Haare verschwinden unter einem langen weißen Kopftuch, das ihr bis in den Nacken reicht, wodurch ihre Gesichtszüge eine markante Herausstellung erfahren und ihr, im Vergleich zur badenden Schönheit, abstoßendes Äußeres noch verdeutlicht wird. Im angrenzenden Raum, in dem sich die Dienerin mit dem Wasserkrug für das Bad befindet, ist ein großer Steinkamin abgebildet, über dessen Sturz ein Gemälde, offenbar eine Landschaftsdarstellung, angebracht ist. Des Weiteren ist dieses Nebenzimmer noch mit einem grün gedeckten Tisch, einem dazugehörigen Stuhl, der mit einer Stickerei bezogen ist, die ein Einhorn vor einem baumähnlichen Gestrüpp darstellt, und einem Spiegel neben dem Kamin ausgestattet. Ein ebenfalls in der linken Bildhälfte befindliches, geöffnetes Butzenscheibenfenster gibt den Blick auf einen Baum frei.

Die gesamte Szenerie, oder besser gesagt die Hauptfigurengruppe bestehend aus Badender, Knabe und Amme, wird durch eine sich außerhalb des Bildes befindenden Lichtquelle von links oben her beleuchtet, wobei auch hier die Aktfigur hervorgehoben wird, indem das Licht fast ausschließlich auf sie gerichtet ist und die beiden anderen Figuren sich dadurch mehr im schattigen Bereich des Raumes befinden. Dies liegt zwar einerseits an der Disposition der Badenden auf erster Ebene im Zuber mit dem rahmenden Badevorhang bzw. dem Knaben und der Amme dahinter, ermöglicht aber andererseits dem Maler wiederum den Blick des Betrachter noch mehr auf die Badende zu lenken und zu fixieren. Folglich kann man sagen, dass allein die Beleuchtung des Bildes das primäre Sujet, nämlich das des Aktporträts, festlegt, woran sich die jeweils anderen Sujets, d.h. das Stilleben und die genreartige Szenerie der linken Bildhälfte, anreihen.

Farblich wird das Gemälde, ausgehend von der Vorhangdraperie, dominiert von einem leicht abgedämpften Rot, das einen Kontrast zum Weiß der anderen Stoffe und vor allem zum elfenbeinartigen Inkarnat der Protagonistin bildet. Diese in der vorderen Bildebene vorgegebene Farbkombination oder Farbkontrastierung setzt sich über die verschiedenen Ebenen in den Hintergrund hin fort und bindet so die verschiedenen Figuren und Ebenen in eine gemeinsame Bildkonstruktion ein: die rote Nelke in der Hand der Badenden und die am Rand des Brettes liegende weiße Rose, der rote Ärmel der Amme und ihr weißes Untergewand, der weiße Ärmel der Magd und deren rotes Mieder sowie das Weiß des

Einhorns und der rote Hintergrund. Lediglich der Knabe scheint aus diesem Farbzusammenspiel auszubrechen, wobei er durch die samtartige Behandlung seines Ärmels mit der Haube der Badenden, und somit mit dieser selbst in Verbindung steht. Abgesehen von diesen - einschließlich der grünen Tischdecke im Hintergrund - drei farblich heraus stechenden Elementen wird dennoch jegliche grelle Buntfarbigkeit im Bild vermieden. Ein auffallend ähnliches Farbkonzept zur Herstellung einer Einheit oder besser gesagt Zusammengehörigkeit im Bild, verwendete bereits Tizian 1538 in seiner *Venus von Urbino*⁴⁰ (Abb.5). Vor allem aber weist der Umgang mit der Farbe am Vorhang stark auf Tizian und die venezianische Malerei hin, was zum Beispiel im Vergleich mit Tizians Gemälde der *Jungfrau mit Kind, der hl Dorothea und dem hl. Georg*⁴¹ (Abb.6) und Sebastiano del Piombos *Salome*⁴² (Abb.7) gut zu sehen ist. Insbesondere aber am Farbauftrag und an der Präzision der Darstellung des gesamten Interieurs – oder besser: der Genredarstellung – ist deutlich eine „tonalité nettement nordique“⁴³ spürbar. Diese gewisse Sorgfalt in der Zeichnung und eine deutlich erkennbare Liebe zum Detail finden sich so in zahlreichen nordischen Gemälden des 16. Jahrhunderts, wie beispielsweise Hobeins Porträt des *Georg Gisze* von 1532⁴⁴ (Abb.8) oder Jan van Hemessens *Reisender im Freudenhaus*, um 1539⁴⁵ (Abb.9). Auf Grund der ständigen Präsenz nordischer, vor allem niederländischer Künstler am Hof von Fontainebleau wird wohl auch François Clouet mit ihrer Manier in Berührung gekommen sein

2.2.2 Versuch einer Datierung und Einordnung in das Œuvre Clouets

Was die Datierung des Bildes betrifft, wird in der aktuellen Forschung allgemein die Zeit um 1571 anerkannt, da die genannte, recht auffällige Haube nach Louis Dimier⁴⁶ nicht vor 1570 zu finden ist. Auch Henri Zerner⁴⁷ und Sigrid Ruby⁴⁸ übernehmen diese Datierung. Allerdings finden sich hier bereits kleinere Unstimmigkeiten. So schreibt Zerner, dass „[...] costume historians assure [us] that the lady's elegant bonnet cannot be much earlier than 1570 [...]“⁴⁹, wohingegen sich Ruby aber, wie Trinquet⁵⁰, auf die Haartracht bezieht

⁴⁰ Vgl. Kat. Ausst. Madrid 2003, S.184f.

⁴¹ Vgl. ebd., S.156.

⁴² Vgl. ebd., S.154.

⁴³ Trinquet 1966, S.100.

⁴⁴ Vgl. Foister 2004, S.211ff.

⁴⁵ Vgl. Wallen 1983, S.59ff.

⁴⁶ Vgl. Dimier 1904, S.189.

⁴⁷ Vgl. Zerner 2003, S.205.

⁴⁸ Vgl. Ruby 2004, S.71.

⁴⁹ Zerner 2003, S.205.

⁵⁰ Vgl. Trinquet 1966, S.102f.

– „Gegen eine Identifikation als Diane de Poitiers spricht unter anderem die Datierung des Gemäldes in die frühen 1570er [...], wie sie Louis Dimier schon 1904 mit Verweis auf die zeitgenössische Haartracht angab“⁵¹. Bezüglich der vermeintlichen Badehaube, die die Schöne trägt, findet man in den *Crayons* dieser Zeit leider keinerlei Parallelen. Dennoch ist es vermutlich nicht mehr als eine bloße Kopfbedeckung beim Bade, worauf das unsignierte Gemälde *Venus bei der Toilette* der Schule von Fontainebleau⁵² (Abb.10) hindeutet, welches um 1535/40 zu datieren ist. Wie auch die *Dame au Bain* trägt Venus hier eine Art Haube aus einem gazeartigen Stoff mit Rüschenabschluss, die die hochgesteckten Haare, bis auf die vordere Partie, verdecken. Außerdem wird bei beiden Schönheiten der Mittelscheitel durch Edelsteinschmuck hervorgehoben, wobei jeweils die abschließende Perle auf der Stirn aufliegt. Zudem scheint auch die Frisur der badenden Venus, wie die der *Dame au Bain*, vorne leicht nach oben frisiert zu sein, was eine frühere Datierung dieser durchaus möglich macht. Untersucht man daher die Kreideporträts der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die von Clouet und seiner Werkstatt angefertigt wurden, fällt auf, dass eine Haartracht, wie sie im Bild der *Dame au Bain* dargestellt ist, offenbar auch schon vor 1570 getragen wurde, was die Kreideporträts von *Marie Gaignon de Saint-Bohair* (Abb.3) und *Marguerite de Valois* (Abb.11), beide um 1560⁵³, sowie jenes von *Elisabeth de France*, welches bereits um 1559 datiert ist (Abb.12)⁵⁴, belegen.

Und schließlich kann auch der Vergleich Trinquets mit dem Porträt der *Elisabeth d'Autriche* von 1571⁵⁵ (Abb.13) widerlegt werden:⁵⁶ Zwar ist die Art der Frisur ident, aber von einer ähnlichen Kopfbedeckung der beiden Dargestellten kann nicht gesprochen werden, da Elisabeth d'Autriche anstelle einer Haube lediglich in die Haare geflochtene Perlen- und Edelsteinbänder trägt. Nur der am Hinterkopf sichtbare Wulst kann eventuell aus Stoff bestehen, ist aber dennoch nicht als Haube im Sinne der von Clouet in der *Dame au Bain* abgebildeten Kopfbedeckung zu bezeichnen. Allerdings finden sich an anderen Stellen mögliche Verbindungen zwischen dem Bildnis der *Elisabeth d'Autriche* und der Badenden, was zwar nicht die zeitliche Nähe bestätigt, dafür aber eine gewisse Verbindung zwischen den Dargestellten: Beide tragen - Elisabeth am Kleid (Abb.14) und die *Dame au Bain* auf dem Scheitel (Abb.15) - dasselbe Schmuckstück, nämlich eine Art Brosche aus einem Rubin, einem Smaragd und einer Perle, worauf im Zuge der

⁵¹ Ruby 2004, S.71.

⁵² Vgl. Kat. Ausst. Köln/München/Antwerpen 2000/01, S.252.

⁵³ Vgl. Jollet 1997, S.236ff.

⁵⁴ Vgl. ebd., S.233.

⁵⁵ Vgl. ebd., S.249ff.

⁵⁶ Vgl. Trinquet 1966, S.102f.

Identifizierungsversuche noch etwas genauer eingegangen werden soll. Was aber die beiden Bilder noch deutlicher miteinander, aber auch mit dem Porträt des Apothekers, also dem anderen, von Clouet signierten Bild, verbindet, ist der nahezu identische Ring mit dem kleinen Rubin am kleinen Finger der linken Hand (Abb.16-18).

Abschließend kann man hierzu sagen, dass das Bild entgegen der allgemein angenommenen Datierung von 1571 schon in den 1560ern entstanden sein kann. Dies führt schließlich zum Versuch, die Dame au Bain über eine Einordnung in das Œuvre Clouets näher zu datieren. Dies ist leider wegen der geringen Anzahl an sicheren Zuschreibungen und den dazugehörigen Datierungen relativ schwierig. Bis auf die Dame au Bain existiert lediglich ein weiteres Gemälde mythologischen Inhalts, nämlich das um 1558/59 datierbare Bain de Diane (Abb.19), was Reinach⁵⁷ zufolge Diane de Poitiers als Diana und Henri II als Aktäon abbildet. Wie auch vom Aktporträt existiert hiervon eine Kopie mit den Gesichtszügen Gabrielle d'Estrées und Henri IV⁵⁸. Betrachtet man die malerische Behandlung des nackten Frauenkörpers im Bain de Diane und in der Dame au Bain genauer, kann man durchaus eine Ähnlichkeit des Inkarnats und der glatten Modellierung des Körpers mit den auffallend kleinen, im Hautton des Körpers zu verschwinden scheinenden Brüsten feststellen. Auch die etwas rundlich wirkende Gesichtsform mit dem etwas kleinen spitzen Mund findet sich in beiden Gemälden, was besonders an der Nymphe links zu erkennen ist. Ich denke, dass die Dame au Bain wegen des Akts an sich und der malerischen Darstellung und Behandlung des Körpers nicht viel später als das Bain de Diane entstanden sein kann, d.h. in die 1560er datierbar wäre. Hinzu kommen die Kopien, die von beiden Bildern mit dem Konterfei der Gabrielle d'Estrées, der *maîtresse en titre*, Henri IV existieren: Sieht man dies unter dem Aspekt der zweiten Schule von Fontainebleau, die unter Henri IV als Wiederbelebung der ersten Schule und somit der Zeit der Valois-Könige, bzw. vor allem der François Ier und Henri II,⁵⁹ entstanden ist, kann man sagen, dass beide Bilder Clouets offenbar in einem kontextuellen, folglich also auch in einem zeitlichen Zusammenhang gesehen werden können.

An sich besteht das Gesamtœuvre Clouets der Monografie Jollets⁶⁰ zufolge heute aus sechs Gemälden, die bis auf das Bain de Diane in Rouen allesamt Porträts darstellen, was hinsichtlich der extrem großen Anzahl an Kreideporträts darauf schließen lässt, dass Clouet offenbar nur hochrangige Aufträge, wie zum Beispiel die Bildnisse Henri II⁶¹

⁵⁷ Vgl. Reinach 1920/I, S.158.

⁵⁸ Vgl. ebd., S.157f.

⁵⁹ Vgl. Béguin 1998, S.290f.

⁶⁰ Vgl. Jollet 1997.

⁶¹ Vgl. ebd., S.227ff.

(Abb.20), Charles IX⁶² (Abb.21) sowie Elisabeth d'Autriche (Abb.13), oder für ihn persönlich wichtige Bildnisse, wie das des Apothekers Pierre Quthe (Abb.4), in Öl ausführte. Demzufolge ist das Aktporträt der Dame au Bain entweder ein Auftragswerk aus höfischen Kreisen, wovon auch Salomon Reinach ausgeht, indem er sagt, dass ein „[...] *pareil tableau n'a pu être peint que sur commande*“⁶³, oder es ist, was meiner Meinung nach eher möglich scheint, ein persönlich initiiertes Bildnis. Leider ist bezüglich der Auftragslage bis heute nichts zu diesem Werk überliefert, wodurch sich besonders die Fragen nach der ursprünglichen Aufstellung sowie dem Publikum und dem Stellenwert am französischen Hof stellen.

Setzt man nun die heute existierenden Gemälde Clouets in eine Chronologie, so ergibt sich folgende Reihenfolge: Um 1558/59 entsteht das Bild des Bain de Diane (Abb.19), 1559 das Porträt Henri II (Abb.20), dann 1561 das Charles IX (Abb.21). Das darauffolgende Bildnis des Apothekers Pierre Quthe ist auf 1562 datiert und signiert (Abb.4) und ein weiteres Porträt Charles IX malt Clouet 1566⁶⁴ (Abb.22). Abschließend entsteht 1571 das Bildnis der Elisabeth d'Autriche (Abb.13) als sein letztes Werk, da Clouet am 22.9.1572 stirbt. Untersucht man hier allerdings die malerische Gestaltung des Vorhangs, welchen Clouet bei allein vier der sechs Gemälde abbildet, so kann man eine gewisse Zäsur zwischen dem Bild Pierre Quthes (Abb.4) und dem zweiten Porträt von Charles IX (Abb.22) erkennen: Erstere Draperie scheint mehr noch von der venezianischen Malweise, wie sie auch in der Dame au Bain zu finden ist, beeinflusst zu sein, wohingegen dem Stoff der letzteren diese plastische Gestaltung mit einer Art glänzenden Weißhöhung, die dem Stoff die Wirkung von Damast oder Taft verleiht, völlig fehlt. Dieser scheint sich mehr dem atmosphärisch dunklen Hintergrund anzupassen und verliert so, im Gegensatz zu den vorhergehenden Draperien, etwas von der farblich dominanten Präsenz im Bild.

Somit wäre das Bildnis der Dame au Bain also bereits in die 1560er, bzw. noch vor 1566 zu datieren, was mit der Haartracht erwiesenermaßen ebenfalls konform geht

2.2.3 Exkurs: Das Bad

Einzigartig hinsichtlich der zeitgenössischen Ikonographie und der Darstellungstradition von Porträts im Mittelalter ist die Darstellung des Akts im Bade bzw. direkt in einem

⁶² Vgl. Jollet 1997, S.231ff.

⁶³ Reinach 1920/I, S.168.

⁶⁴ Vgl. Jollet 1997, S.240ff.

Badezuber. Zwar erklärt dieser auf den ersten Blick die Nacktheit des Modells, doch wirft er vor allem bei genauerer Betrachtung einige Unklarheiten bezüglich seiner Bedeutung für das Bild auf. Zunächst ist hier die Stellung des Bades, sei es im privaten oder öffentlichen Leben, im Frankreich des 16. Jahrhunderts, zu erläutern, da eine *Dame im Bad* auch in jener vermutlich freizügigen Welt des französischen Hofes recht überraschend, ungewöhnlich und vielleicht auch in gewisser Weise schockierend auf den oder die Betrachter gewirkt haben muss. Besonders im Hinblick auf das allmähliche Verschwinden aller öffentlichen Bäder wie auch die Verdammung des Waschens an sich scheint das Bildnis recht ungewöhnlich, ja fast paradox zur Wirklichkeit zu stehen.

Noch zu Anfang des Jahrhunderts pflegte man die Tradition der öffentlichen Bäder, die sich von der römischen Antike bis ins Mittelalter hindurch erhalten hatte.⁶⁵ Gemäß zeitgenössischen Stichen und Abbildungen solcher Bäder, badete man offensichtlich gemeinsam, wobei wohl weniger der Reinigungsakt an sich im Mittelpunkt zu stehen schien⁶⁶ als vielmehr das gemeinsame Vergnügen an sich, da die Badenden in zeitgenössischen Abbildungen meist trinkend und essend dargestellt sind. Auch Henri Zerner beschreibt das Bad oder das Baden als „*site of the exaltation of the senses, the aesthetic locale par excellence*“⁶⁷.

Ein Versuch, Männer und Frauen zu trennen, scheitert, und so geraten die öffentlichen Bäder zunächst bei der Kirche in Verruf, die diese als Ort der Sünde und der Unzucht bezeichnet:⁶⁸

„Dieu sait lorsque vous êtes découvertes dans les bains, depuis les mamelles jusqu’à la plante des pieds, quels sont vos regards impudiques, vos attachements criminels, vos paroles indécentes, et, ce qui est pire encore, vous ne rougisiez pas d’y conduire vos propres filles, qui sont toujours avec vous.“⁶⁹

Nicht umsonst war und ist heute noch *il bagno* im Italienischen mitunter auch die Bezeichnung für ein Bordell.⁷⁰ Nach und nach verschwinden aber alle öffentlichen Bäder in Frankreich, das letzte in Dijon 1569.⁷¹ Neben der Kirche, die unter anderem auch die zu große Aufmerksamkeit für den eigenen Körper beim Baden und das Entkleiden anprangerte, verbreiteten außerdem auch die Ärzte die Angst, dass sich ansteckende Krankheiten, wie vor allem die Pest, hauptsächlich über das Baden in solchen

⁶⁵ Vgl. Zerner 2003, S.221.

⁶⁶ Vgl. Bonneville 1998, S.76.

⁶⁷ Zerner 2003, S.224.

⁶⁸ Vgl. ebd., S.222.

⁶⁹ Menot, zitiert in: Cabanès 1921, S.256.

⁷⁰ Vgl. Zerner 2003, S.221.

⁷¹ Vgl. ebd., S.222.

Badeanstalten verbreiteten. Als Folge davon gingen die Badegewohnheiten in Frankreich nach und nach zurück, auch weil das Bad mit der Entdeckung verschiedenster Öle, Puder und Parfums in Italien als nicht mehr nötig empfunden wurde.⁷² Montaigne schreibt beispielsweise in seinen Essays:

„Allgemein schätze ich, dass Baden gesund ist, und ich glaube, dass wir unserer Gesundheit ein wenig schaden, weil wir diese in allen Ländern verbreitete Gewohnheit aufgegeben haben, die es in manchen noch gibt; sich jeden Tag den Körper zu waschen, und ich denke mir, dass wir weniger taugen, wenn wir unsere Glieder voll Schmutz belassen und unsere Poren von Fett verstopft sind.“⁷³

Tägliche Reinigung fand letztlich nur noch bei den niederen Ständen und besonders bei den Prostituierten statt.⁷⁴ Ansonsten beschränkte sich die Körperpflege auf die Hände und das Gesicht, Vollbäder werden nur noch zu Heilzwecken genutzt, jeglicher Genuss wird durch anschließende Bettruhe und Aderlass unterbunden.⁷⁵ Vor allem aber sind Vollbäder unter Henri IV einerseits nach der Niederkunft vorgeschrieben, und andererseits pflegte man dies auch bereits acht Tage zuvor mehrmals am Tag oder gar die gesamte Schwangerschaft hindurch. Darüber hinaus schrieb man dem Wasser auch eine Steigerung der Fruchtbarkeit der Frau zu.⁷⁶

Im Widerspruch zu der immer seltener werdenden Reinigung des Körpers schreibt Marie de Romien 1597 in ihrer *Instruction pour les jeunes dames, par la mère et la fille d'alliance*:

„Ich wünsche mir, dass sich ein hübsches Fräulein ganz [und] sehr oft wäscht, mit Wasser, in dem wohlige Düfte gezogen haben, denn nichts ist so sicher [wie] die Tatsache, dass nichts die Schönheit einer jungen Frau so strahlen lässt wie die Sauberkeit.“⁷⁷

In Anbetracht der Tatsache, dass auch von Diane de Poitiers ähnliche Badegewohnheiten überliefert sind - „*La réussite de Diane fut d'abord celle des soins corporels, de la toilette et du « make up » bien conduit*“⁷⁸ – möchte ich hier von der Behauptung ausgehen, dass es in der Aristokratie, sei es am Land oder am Hofe, offenbar dennoch vor allem für Frauen zum standesgemäßen Luxus gehörte, regelmäßige Bäder zur Pflege der Schönheit und der Jugend zu nehmen. Offensichtlich wurde Diane de Poitiers nicht umsonst mit der Geliebten und späteren Frau Kaiser Neros, Sabina Poppaea, verglichen. Diese soll der Legende nach täglich in Milch gebadet haben, was seit der

⁷² Vgl. Négrier 1925, S.150.

⁷³ Montaigne, zitiert bei: Bonneville 1998, S.80.

⁷⁴ Vgl. Trinquet 1967, S.102.

⁷⁵ Vgl. Bonneville 1998, S.80.

⁷⁶ Vgl. Bertrand 1993, S.76.

⁷⁷ Romien, Marie de, zitiert bei: Bonneville 1998, S.80.

⁷⁸ Bonnefoy 1978, S.264.

Antike zur Erhaltung der Jugend dient. Wie auch bei der *Dame au Bain* existiert hier eine Reihe von Bildnissen, die Diane de Poitiers darstellen und sie mit Hilfe einer Kartusche als *Sabina Poppaea* bezeichnen, was ein Gemälde der französischen Schule (Abb.23), um 1570, zeigt.⁷⁹

Untersucht man die Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts, kristallisiert sich eher eine sexuelle und erotische Konnotation des Bades in den zeitgenössischen Darstellungen heraus, was man beispielsweise sehr gut an der Radierung Jean Mignons nach einer Zeichnung oder einem Fresko Luca Pennis zwischen 1547 und 1550 entstanden, sehen kann⁸⁰: Der Druck zeigt Frauen im Bad (Abb.24), doch werde ich später noch genauer auf diesen Stich im Vergleich mit Clouets *Dame au Bain* zurückkommen. Ähnliche Beispiele für die erotisierte Darstellung des Bades gibt es auch in Frankreich zu Anfang des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der Malerei und in der Druckgraphik. Der mythologische Zusammenhang mit Venus, Diana o.ä. scheint hierbei nur ein Vorwand zu sein, um die Nacktheit und das erotisch aufgeladene Ambiente zu rechtfertigen.

Nahezu kontradiktorisch zum allmählichen Niedergang der Bade- und Reinigungsgewohnheiten des Mittelalters scheint in Frankreich auch eine neue Vorliebe der Fürsten und des Königs für die Ausstattung prunkvoller Bäder zu sein. Zwar gibt es in Italien bereits prächtig gestaltete Baderäume, wie es die *stufette* des Kardinal Bibbiena im Vatikanischen Palast Clemens VII. in der Engelsburg und die des Palazzo del Tè in Mantua, welche unter Giulio Romano entstand, beweisen, doch sind diese Räume im Vergleich zu den in Frankreich üblichen vergleichsweise klein.⁸¹

So lässt François Ier ab 1534 bis ca. 1547 unter der Galerie François Ier im Schloss von Fontainebleau die sog. *Appartements des Bains* einrichten und überaus reich dekorieren, welche bis dato eine absolute Sonderstellung in der Kunstgeschichte wie auch in der damaligen Sozialgeschichte einnehmen. Vorgänger bilden hier nur im weitesten Sinne die Baderäume in der Villa Poggio Reale und im Palast der burgundischen Herzöge in Dijon sowie im Château Wynendaeke von Philippe de Clèves.⁸² Leider sind die *Appartements des Bains* von Fontainebleau, ihre Ausstattung und Stellung am königlichen Hof heute nur noch durch zeitgenössische, meist widersprüchliche Beschreibungen und Dokumente erhalten, da die Bäder bereits 1697 zu Wohnappartements umgebaut wurden.⁸³ Genutzt wurden diese Räume nicht nur zur körperlichen Reinigung, sondern

⁷⁹ Vgl. Kat. Slg. Loche 1968, S.14.

⁸⁰ Vgl. Kat. Ausst. Los Angeles/New York/Paris 1994/95, S.273f.

⁸¹ Vgl. Bonnefoy 1978, S.225.

⁸² Vgl. ebd., S.225.

⁸³ Vgl. Eschenfelder 1992, S.41.

auch für verschiedenste Amusements, die vom gemeinsamen Essen und Trinken, über Spiele bis hin zu „galanten Abenteuern“ sowie auch politischen Unterredungen mit dem König dienten -das Bad hier also als Ort des „soin du corps et de l'esprit“⁸⁴. Im Mittelpunkt der Ausstattung steht zum einen die Repräsentation des Königs und seines Ruhmes, aber zum anderen auch, passend zum erotischen Aspekt des Bades, die Geschichte der Diana und der Callisto nach den Metamorphosen des Ovid.⁸⁵ Im Grunde genommen verkörpern die Haupträume der Bäder so die „Überhöhung der nackten Schönheit und des Bades“⁸⁶, was in sich bereits die ideologische Basis für die *Dame au Bain* Clouets impliziert.

Bildet also das Gemälde Clouets eine Synthese von nordischer Manier und Tradition mit den italienischen Strömungen der *belle donne* und der Idealisierung eines Akts oder Porträts, dann stellen auch die Badeappartements in Fontainebleau eine Verbindung von nordischer Badetradition und der aus Italien stammenden Dekoration dieser Bäder mit Grotesken oder besser gesagt Stuck und Fresken dar: „*Il semble bien, pourtant, que Fontainebleau s'inscrit dans une tradition culturelle nordique où le bain occupait une place significative tant dans la vie de cour que dans les habitudes urbaines*“⁸⁷.

Doch welche Bedeutung hat das Bad als solches im Gemälde François Clouets? In erster Linie ist es wohl eine Allusion auf eine Venusdarstellung, da Bade- oder Toiletteszene in einem solchen Zusammenhang zumeist eine (metaphorische) Darstellung der Göttin der Liebe verkörpern, wie beispielsweise die *Venus bei der Toilette* Tizians⁸⁸ (Abb.25) oder Vasaris⁸⁹ (Abb.26) sowie des unbekannten Meisters der Schule von Fontainebleau (Abb.10). Andere Badeszenen finden sich lediglich im Zusammenhang mit der Jagdgöttin Diana, welche allerdings fast ausschließlich im Freien abgebildet sind, sowie Werke, die die biblischen Texte der Bathseba und der Susanna illustrieren. Diese sind allein schon wegen dem profanen Zusammenhang, in dem sich die Dame au Bain befindet auszuschließen. Als metaphorische Referenz auf Venus wird die Badende daher in gewisser Hinsicht in den Rang dieser idealschönen Göttin gehoben. Aber was wollte François Clouet darüber hinaus mit dieser Badeszene erreichen? Roger Trinquet schreibt 1967 hierzu:

⁸⁴ Eschenfelder 1992, S.43.

⁸⁵ Vgl. ebd., S.45f.

⁸⁶ Béguin 1998, S.292.

⁸⁷ Zerner 1990, S.110.

⁸⁸ Vgl. Kat. Ausst. Köln/München/Antwerpen 2000/01, S.250.

⁸⁹ Vgl. ebd., S.248.

„Peut-être, observait-on, par esprit de méchanceté, s'est-on amusé à répondre sous cette forme le portrait de dames dont la réputation de beauté était presque publique, mais dont la réputation de vertu était moins solidement établie“⁹⁰

Einmal mehr sei an dieser Stelle betont, dass die Präsentation der Signatur Clouets deutlich dagegen spricht. Wahrscheinlicher scheint so, dass der Badezuber, bzw. das Baden der Schönheit als Bindeglied zwischen dem (Akt-)Porträt und der in der linken Bildhälfte dargestellten Genreszene liegt. Nur durch den Badezuber kann der Maler die Darstellung einer idealen Schönheit in das Genre daneben mit einbinden. Die dadurch entstehende Allusion auf eine Venus im Bad trägt nur noch mehr zur Negation der These Trinquets einer politischen Satire bei. Im Gegensatz dazu scheint es mir eher, als handle es sich hier um eine hochgestellte Adelige des königlichen Gefolges, da sich die dortigen Damen offenbar des Öfteren in den Bädern aufzuhalten pflegten ungeachtet mancher Staatsgäste die zumindest François Ier durch die *Appartements des Bains* zu führen pflegte, wie folgender Bericht aus dem Jahr 1540 des englischen Botschafters zeigt:

„From thense He brought me to his lodgings under the said gallery, aswell to see them, as the baynes and stoves; fynding Madame de Estampes and Madame Dowbeyne, in a chamber next unto them, where was two beddes: and in myn oppinion theye more mete to be in the said baynes, then to lye with their howsbandes [...]“⁹¹

Auch wird hier deutlich, dass das Bad in erster Linie weniger der Hygiene gedient hat, als vielmehr der Unterhaltung und des Genusses – sowohl in geistiger als auch in physischer Hinsicht. In der *Dame au Bain* wird eben dieser Eindruck insbesondere durch die Haltung der Badende, die in keiner Weise mit der körperlichen Reinigung beschäftigt ist, sowie durch die Früchteschale als Zeichen des Wohlstandes und des Genusses verstärkt hervorgerufen. Demzufolge wirkt das Gemälde Clouets fast als eine Art voyeuristischer Einblick in eine solche Badeszene wie sie durch den Engländer beschrieben wird. Ein derartiges Bad hatte zur Mitte des 16. Jahrhunderts also nichts Anrühiges oder eine derartig satirische Konnotation wie sie Trinquet interpretiert.

2.2.4 Identifizierungsversuche

Besonders die für die Porträtmalerei so typische Abbildung eines Vorhangs, wie sie in zahlreichen Porträts dieser Zeit auftritt, sei es in der Kunst nördlich der Alpen oder in der italienischen Malerei, wie zum Beispiel Clouets eigene Bildnisse des *Apothekers Pierre Quthe* (Abb.4) oder *Henri II* (Abb.20) zeigen oder vor allem die venezianischen Porträts

⁹⁰ Trinquet 1967, S.102.

⁹¹ Wallop 1540, zitiert in: Eschenfelder 1992, S.43f.

wie das des *Dogen Francesco Veniers* von Tizian⁹² (Abb.27), vermitteln dem Betrachter, dass die Dame au Bain nach ein wirklichen Modell gemalt sei, welches es nur zu identifizieren gelte. Unterstützt wird dieser Porträtcharakter auch durch die relativ häufig gebrauchte Armhaltung, die der von sitzenden Porträtierten gleicht, wie beispielsweise der *Dame mit Hund* von Bronzino⁹³ (Abb.28), Anfang 1535. Weniger ist es also die Darstellung des Gesichts der Badenden als mehr das Wie der Abbildung, was allein schon durch die Zweiteilung evoziert wird, welche das Modell in ein mehr oder weniger alltägliches Interieur versetzen, welches sich auf einer Seite entweder durch ein Fenster oder eine Tür nach hinten öffnet. So wird der Blick einerseits auf ein weiteres Geschehen des Bildes gelenkt, und andererseits aber auch das Gesicht der Person abgebildeten Person hervorgehoben, indem diese sich von dem dunklen Hintergrund dahinter deutlich absetzt, siehe das *Mädchen mit Laute* (Abb.29), um 1530, welches Jan van Amstel oder Jan van Hemessen zugeschrieben wird⁹⁴.

Wie bereits oben erwähnt, wurde das Gemälde 1874 bei seiner Versteigerung bei Christie's London als *Diane de Poitiers*⁹⁵ *dans un bain de lait*, also die Mätresse von Henri II, bezeichnet.⁹⁶ Diese war bekanntermaßen außergewöhnlich blass „et presque sévère dans le port de sa beauté régulière“.⁹⁷ Dieser Identifizierung würde allerdings die allgemein anerkannte Datierung um 1570 widersprechen, da Diane de Poitiers bereits 1566 verstarb. Vergleicht man dann noch die Gesichtszüge der *Dame au bain* mit dem heute erhaltenen *Crayon*, welches Diane de Poitiers als junge Frau zeigt⁹⁸ (Abb.30), muss man leider feststellen, dass nur wenig Ähnlichkeiten zu finden sind. So stimmt zwar die Gesichtsform im Großen und Ganzen überein – relativ oval mit rundlich geformten Wangen-, sowie auch die Mundpartie mit den dünnen, aber ausgeprägten und schön geschwungenen Lippen, aber weder die Nase noch die Augenpartie weisen in etwa identische Züge mit denen der *Dame au Bain* auf: ihr Nase wirkt deutlich länger und in Verbindung mit den perfekt geschwungenen Augenbrauen wie mit einer Schablone gezogen. Und schließlich sind auch ihre Lider deutlich größer bzw. länger angelegt, als die der Diane de Poitiers, wodurch Clouet der Badenden einen eher unbeteiligten, ja fast

⁹² Vgl. Kat. Ausst. Madrid 2003, S.256.

⁹³ Vgl. Brock 2002, S.69ff.

⁹⁴ Vgl. Bloch 1956, S.445.

⁹⁵ Diane de Poitiers (ca. 1499-1566): 1515 heiratet sie den *Grande Sénéchal de Normandie*, Louis de Brézé, der 1551 stirbt. Ab 1538 ist sie die *maîtresse en titre* des späteren Königs Henri II, der um die 20 Jahre jünger ist als sie. (vgl. Bonnefoy 1978, S.264.)

⁹⁶ Vgl. Reinach 1920/I, S.174.

⁹⁷ Vgl. Bonnefoy 1978, S.265.

⁹⁸ Vgl. Zvereva 2002, S.130.

abwesenden Blick verleiht. Lediglich die Möglichkeit, dass Diane im Gemälde Clouets stark verjüngt und idealisiert dargestellt ist, könnte den Mangel an gemeinsamen Merkmalen erklären. Und auch eine Verbindung zu den im Bild dargestellten Kindern gestaltet sich schwierig, da Diane lediglich eine Tochter hatte.⁹⁹ Zwar könnten es auch die Kinder des Königs und Catherine de Médicis sein, die sich zeitweilig in ihrer Obhut befanden, doch auch dies ist durch deren Alter auszuschließen¹⁰⁰. Allerdings stellte Diane während der Regierung von Henri II das weibliche Ideal schlechthin dar - „une modèle qui doit entraîner et dominer toute une cour: elle donne un style à l'élégance, à la majesté, et même à la beauté“¹⁰¹. Sie war während der Renaissance zugleich ein poetischer wie auch künstlerischer Mythos, der fast das gesamte Jahrhundert bestimmte und offenbar noch unter Henri IV Geltung hatte.¹⁰² Letztendlich ist es nicht auszuschließen, dass hier Züge der Diane de Poitiers in die Darstellung der Badenden miteingeflossen sind, da sie schließlich das maßgebliche Ideal ihrer Zeit verkörperte, dem zahlreiche Damen am französischen Hof nacheiferten.

Darüber hinaus etabliert sich mit ihr erstmals eine allegorische Malerei, die Personen des Hofes als historische oder mythologische Figuren darstellte, da sie sich oft als ihre Namenspatronin, die Jagdgöttin Diana, darstellen ließ, was unter anderem auch als Legitimation für ihre Nacktheit genutzt wurde: „*On sait qu'elle aimait à de faire peindre et que sa galerie d'Anet était pleine de tableaux qui la représentaient richement vêtue, mais aussi parfois « en la forme et nue comme la Diane des Anciens »*“¹⁰³. Eine Wiederbelebung erlebt diese Kunst erst wieder unter Henri IV, da Diane de Poitiers während der Quasi-Herrschaft Catherine de Médicis nach dem Tod Henri II sowohl vom Hofleben und fast gänzlich auch aus der Kunst am Hof verbannt war.¹⁰⁴ Demnach meine ich, dass es durchaus möglich wäre, dass diese allegorische Kunst der Diane de Poitiers als mythologische Gottheit oder aber auch als der schönsten Frau ihrer Zeit unter Henri IV und seiner Mätresse Gabrielle d'Estrées eine Art Wiedergeburt erlebte. Insofern könnte die Dame im Bad eine Erinnerung des Hofes an die Schönheit der Diane de Poitiers, deren Stellung am Hof als *maîtresse en titre*, und damit einhergehend natürlich auch ein Sinnbild ihrer Macht sein.

⁹⁹ Vgl. Zerner 2003, S.205.

¹⁰⁰ Alle neun Kinder von Henri II und Catherine de Médicis werden zwischen 1544 und 1556 geboren.

¹⁰¹ Bonnefoy 1978, S.263.

¹⁰² Vgl. Chastel 1994, S.233.

¹⁰³ Béguin 1960, S.73.

¹⁰⁴ Vgl. Bardon 1970, S.40.

Von der angenommenen Datierung her naheliegender wäre demzufolge aber eine Identifizierung mit Marie Touchets, der Mätresse von Charles IX. Doch stimmt dieser Identifizierungsversuch weder mit dem Alter ihrer Kinder – ein gemeinsames Kind mit Charles IX brachte sie 1573 zur Welt sowie zwei weitere (ebenfalls in den 1570ern) mit ihrem späteren Ehemann, einem M. d’Entragues – überein, noch mit der Person Marie Touchets, die nach Henri Zerner gegen eine solche prunkvolle, ostentative Präsentation gewesen wäre.¹⁰⁵ Und schließlich zeigt auch ein Vergleich ihres Porträts (Abb.31) keinerlei Gemeinsamkeiten mit der Protagonistin Clouets: Marie Touchets Gesicht ist deutlich runder geformt und auch ihre Nase ist kleiner und rundlicher ausgeprägt.

1966 und 1967 versucht der Literaturwissenschaftler Roger Trinquet das Gemälde als politisch-satirisches Porträt Maria Stuarts (1542-1587) zu identifizieren¹⁰⁶, was angesichts der Ähnlichkeit mit einer der zeitgenössischen *Crayons* (Abb.32) möglich wäre. Demnach kann man eine deutliche Ähnlichkeit an der langen, besonders geraden Nase erkennen, wie auch an den dünnen, ausgeprägt geschwungenen Lippen, an der Augenpartie mit den auffallend dünn gezogenen bzw. gebogenen Augenbrauen und den breiten Lidern, wodurch die Augen relativ tief zu liegen scheinen. Allerdings lässt sich auf dem Kinn Maria Stuarts ein kleineres Grübchen ausmachen, was bei der *Dame au Bain* fehlt, sich aber auf den idealisierenden Anspruch der Darstellung zurückzuführen ließe. Des Weiteren erscheint ebenfalls das Gesicht Maria Stuarts etwas länglicher und schmaler zu sein, als das der Badenden.

Doch möchte ich diese These als parodierendes Bildnis verwerfen, da einerseits schon Henri Zerner schreibt, dass die eher poetische Atmosphäre des Bildes keine Anzeichen für eine satirische Darstellung gibt¹⁰⁷ und man sich andererseits auch fragen sollte, weshalb der erste Maler Frankreichs ein solch satirisches Porträt dieser Größe malen wollte. Hinzu kommt auch, dass Clouet das Bild signierte, was prinzipiell schon gegen eine solche These sprechen würde. Allerdings ist die Identifizierung mit Maria Stuart an sich im Folgenden nicht gänzlich auszuschließen, da auch sie bekanntermaßen in Frankreich als viel gerühmte Schönheit gesehen und besungen wurde: So bezeichnet sie Michel de Montaigne als „[...] plus belle Roïne [...] de la Chrestienté“¹⁰⁸, Brantôme als „[...] plus belle princesse qui naquist jamais au monde“¹⁰⁹ und Joachim Du Bellay geht sogar soweit, sie mit der Liebesgöttin gleichzusetzen, indem er schreibt: „*Si en sa main elle avoit un*

¹⁰⁵ Vgl. Zerner 2003, S.205.

¹⁰⁶ Vgl. Trinquet 1966/1967.

¹⁰⁷ Vgl. Zerner 2003, S.206.

¹⁰⁸ Montaigne, zitiert in: Trinquet 1966, S.108.

¹⁰⁹ Brantôme, zitiert in : ebd. 1966, S.108.

brandon,/On la prendroit pour Vénus la déesse“¹¹⁰. Vermutlich ist diese Lobpreisung ihrer Schönheit aber eher in die Zeit ihrer Ehe mit François II zu datieren, d.h. 1558-60, was aber, wie auch die Identifizierung als Diane de Poitiers, mit der zugeschriebenen Datierung um 1571 nicht konform wäre.

Abschließend kann man sagen, dass offenbar weder Diane de Poitiers noch Maria Stuart wirklich als alleiniges Modell für die *Dame au Bain* herangezogen werden können. Sicher scheint allerdings eine Verbindung mit der adeligen Welt am Hof der Valoiskönige. In gewisser Hinsicht wird dies, neben dem recht gehobenen Innenraum und dem Bad an sich, vor allem durch den Edelsteinschmuck, den die Badende am Scheitel trägt, verdeutlicht - wie oben bereits erwähnt trägt ja auch Elisabeth d’Autriche ein identisches Geschmeide. Doch findet es sich auch in zahlreichen anderen Porträts reicher, adeliger bzw. schöner Frauen sowohl in der italienischen Kunst als auch in der nördliche der Alpen, was zum Beispiel das Porträt der *Jane Seymour* von Holbein¹¹¹ (Abb.33), ein Bildnis Tizians der *Kaiserin Isabella von Portugal*¹¹² (Abb.34) sowie auch die *Antea* Parmigianinos¹¹³ (Abb.35) illustrieren: alle tragen eine fast identische Edelsteinkombination, sei es in den Haaren oder am Gewand.

2.2.5 Analyse

Ich möchte im folgenden Kapitel die Analyse mit den Elementen der Bildkonstruktion beginnen, die uns den Blick auf die *Dame au Bain* erlaubt. Im Mittelpunkt hier wird die Frage stehen, wie das Gemälde durch seine malerische Konstruktion funktioniert und welche Wirkung dies auf den Betrachter hat. Im Anschluss daran fügt sich ein zweiter Teil der Analyse mit der genaueren Untersuchung der Komposition der Tafel und der Darstellung der malerischen Momente.

Im Zuge dieser Betrachtung fällt zuallererst das Motiv des Vorhangs als wichtigstes kompositorisches Element im Bild auf. Hinsichtlich der Frage seiner Funktion für das Dargestellte und das Bildgeschehen nimmt er einen zentralen und komplexen Teil der Tafel ein. Zwar sieht Henri Zerner dieses 1990 in seinem Aufsatz *La Dame au Bain* noch als „*exaltation et, presque littéralement, (l’) apothéose de cette belle inconnue*“¹¹⁴, wodurch der Betrachter mehr noch den Eindruck hat „[...] *que le corps est sacralisé, et*

¹¹⁰ Joachim Du Bellay, zitiert in: Ebd., S.108.

¹¹¹ Vgl. Foister 2004, S.184ff.

¹¹² Vgl. Kat. Ausst. Madrid 2003, S.208.

¹¹³ Vgl. Ekserdjian 2006, S.152f.

¹¹⁴ Zerner 1990, S.96.

*devient l'objet d'un véritable culte, comme pour légitimer justement le pouvoir qu'il confère*¹¹⁵. Doch im Gegensatz dazu bezeichnet er 2003 in seinem Buch *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism* den Vorhang als rein willkürliche Verwendung des sonst traditionellen Triumphmotivs.¹¹⁶ Ich denke, dass es durchaus von Bedeutung ist, dass Clouet in seinen einzigen zwei signierten Bildern, der *Dame au Bain* (Abb.1) und dem *Porträt des Apothekers Pierre Quthe* (Abb.4), die beide in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind, eine gewöhnlich als Triumphmotiv genutzte Vorhangdraperie abbildet. Zwar stellt Clouet auch in diversen anderen Porträts, wie beispielsweise jenem *Henri II* (Abb.20) oder *Charles IX* (Abb.22), ein solches Velum dar, doch verwendet er sie hier im Bild der *Dame au Bain* vollkommen anders: Während das Motiv in den männlichen Bildnissen größtenteils als eine Art Herrscher- und Triumphmotiv zu verstehen ist, wie es in der zeitgenössischen europäischen Malerei durchaus üblich war (Abb.27), so wird das Velum in der *Dame au Bain*, nicht nur als bloße zeitgenössische Verhüllung des Zubers¹¹⁷ eingesetzt, sondern auch als eine einerseits zufällige, aber andererseits auch gewollt theatralische Enthüllung dieser intimen Badeszenerie. Zudem wird ein solcher Vorhang in der Malerei generell zur Steigerung der Intimität verwendet,¹¹⁸ wie z.B. in Tizians *Danae*¹¹⁹ (Abb.36) oder auch in seinem Gemälde *Venus und Organist*¹²⁰ (Abb.37), ist aber innerhalb der Figurenmalerei im 16. Jahrhundert lediglich in der Marienikonographie zu finden, wofür Tizians *Sixtinische Madonna*¹²¹ (Abb.38) als Beispiel *par excellence* genannt werden kann. Indem nun diese Draperie, wie oben bereits erwähnt, offenbar von unbekannter Hand hochgezogen wird, unterstreicht Clouet diesen Moment der Präsentation des Dargestellten gegenüber dem Betrachter, wodurch dieser, ähnlich wie bei einer Theateraufführung, seine volle Aufmerksamkeit dem nun Erscheinenden, also der Badenden und ihrer Umgebung, widmet. In gewisser Hinsicht kann man dies auch als eine Theatralisierung bzw. Erhöhung der Schönheit der Badenden zu einer abbildungswürdigen idealen weiblichen Schönheit dar:

„Comme Vénus surgissant des flots, la femme doit apprendre à apparaître sur la scène du monde. Si la peinture place la femme dans des décors mûrement choisis, rideaux somptueux, lits défaits, fenêtre dévoilant des

¹¹⁵ Zerner 1990, S.103.

¹¹⁶ Vgl. Zerner 2003, S.204.

¹¹⁷ Vgl. Zerner 1990, S.96: Ein Bad war damals – ähnlich einem Bett – mit vier Pfosten umstellt, woran ein Vorhang befestigt war.

¹¹⁸ Vgl. Sigl 1977, S.128f.

¹¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Madrid 2003, S.236.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.248f.

¹²¹ Vgl. Vecchi 2002, S.248ff.

*villes et des forêts lointaines, elle prolonge en cela une théâtralisation générale de la beauté féminine*¹²²

Dem entspricht auch die unerschrocken wirkende Haltung der Schönen, die sich durch ihre gedrehte Haltung dem Betrachter zuwendet und sich somit präsentieren zu scheint. Einzig ihr abgewandter Blick widerspricht solch einer gewollten Enthüllung und gibt der Szenerie den Anschein einer zufälligen, plötzlichen Erscheinung, da die Protagonistin so den Betrachter nicht wahrzunehmen scheint und ihm somit die Rolle eines heimlichen, unbemerkten Beobachters zukommen lässt – die Badende als „discovered and displayed in her privacy“¹²³. Dadurch vermittelt das Gemälde eine subtil voyeuristische Atmosphäre der Szenerie.

Insbesondere aber durch die kunstvolle Drapierung des Stoffes, der nicht, wie hinter der Badenden, lose herunterfällt, und seiner überaus prominenten Platzierung vor dem eigentlichen Bild, geht dieser über die Bedeutung einer bloßen Staffage, wie im Bild des *Pierre Quthe* (Abb.4), hinaus. Mehr noch nimmt er dadurch eine Position zwischen der Wirklichkeit des Dargestellten und der des Betrachters ein. Somit kann er durchaus als eine Art Bildervorhang interpretiert werden, welcher das Gemälde und seinen Inhalt nur zeitweise freigibt und dadurch einem ausgewählten Betrachter präsentiert. Unterstrichen wird dies noch durch den Gegensatz zwischen überaus plastisch und reell gestaltetem Faltenwurf und der durch ihre auffallend glatte Modellierung fast platt wirkenden Badenden: der Vorhang also, der vor dem erdachten Bildnis einer idealen Schönheit, wie sie in der Realität nicht existiert, angebracht ist. Demzufolge könnte er auch als Hinweis an den Betrachter gesehen werden, der die *Dame au Bain* nur als künstlich erschaffenes Abbild des Malers ansehen soll – eine Schönheit, die vielmehr nur in der imaginären Welt der Malerei bzw. der Kunst bestehen kann.

Als malerische Abbildung eines Tafelvorhangs stellt dies wiederum eine Anspielung auf die Künstleranekdote des Parhassius und des Zeuxis¹²⁴ dar, der zu Folge „Parhassius einen so realistischen Vorhang vor ein Bild malte, dass sein Kollege Zeuxis, dies sehend, verlangte, man möge endlich den Vorhang beiseite ziehen und das Bild vorzeigen“¹²⁵. Wolfgang Kemp schreibt hierzu, dass das Werk letztlich erst durch den Vorhang zum Kunststück erhoben wird, also eine deutliche Aufwertung des Sujets erlebt, sprich im Falle der *Dame au Bain* zeichnet diese Vorhangdraperie die Protagonistin und ihre Umgebung als gemaltes Kunstwerk - und somit einer jeden Kunstsammlung würdig - aus.

¹²² Marnhac 1986, S.20.

¹²³ Campbell 1990, S.109.

¹²⁴ Vgl. Plinius d.Ä., S.65f.

¹²⁵ Kemp 1992, S.34.

Dies muss vor allem aber auch in engem Zusammenhang mit der Signatur und dem expliziten Zeigegestus der Badenden gesehen werden. Dadurch, dass die Schönheit die Signatur dem Betrachter offenbart, verweist sie explizit auf ihre künstlich erschaffene Natur, so als würde sie dem Betrachter sagen wollen, dass sie nur das malerische Werk François Clouets sei, dem somit die Rolle ihres Schöpfers zukommt. Setzt man dies nun in Relation zur Anekdote des Plinius über den Künstlerwettkampf zwischen Parhassius und Zeuxis, versinnbildlicht dies einen Appell an den Betrachter, das Werk Clouets als Kunstwerk, ja als Abbild seiner künstlerischen Meisterschaft zu sehen: eine explizite Demonstration und Präsentation seines malerischen Könnens also, wodurch er, sich an Parhassius messend, einerseits versucht, den Betrachter in seiner Wahrnehmung der Realitätsebenen irrezuführen, andererseits aber deutlich auf die artifizielle Existenz dieser idealen Schönheit hinweist. In dieselbe Richtung verweisen die Trauben sowie der Knabe, der diese zu greifen versucht, worauf allerdings an späterer Stelle im Zusammenhang mit einer Stillebenanalyse noch genauer eingegangen wird.

In Verbindung mit dem Zuberrand aber, der gleichermaßen ein Accessoire des Bades darstellt sowie als ein, in der Porträtmalerei gerne verwendetes, Parapet fungiert, kann der Vorhang durchaus auch als eine Art zweiter Rahmen des Bildes, zusätzlich zum vermutlich ursprünglichen Holzrahmen, gesehen werden. Infolgedessen wird „die Welt des Betrachters, der davor steht, von der Welt des Bildes, die dahinter liegt, [ge]trennt“¹²⁶. Folglich bildet dies, wie bereits erwähnt, einerseits eine Grenze zwischen Betrachterraum und Bild, also der Protagonistin. Andererseits geschieht dies aber auch dadurch, dass die Badende selbst eine gewisse Rahmenfunktion innehat. So entsteht noch mehr der Eindruck, dass der Betrachter dadurch implizit aufgefordert wird, diese Idealschönheit nur als gemaltes Bild, also als nicht real existent, wahrzunehmen, und auf der anderen Seite wird dadurch auch eine gewisse Abgrenzung von Badender und linker Bildhälfte unternommen. So zerfällt das Bildnis nicht nur durch den hinter dem Zuber hängenden Vorhang horizontal in zwei Hälften - ähnlich einem Diptychon - sondern auch tiefenräumlich, nämlich der Badenden im Zuber inklusive dem Früchte- und Blumenarrangement auf vorderster Ebene und dem häuslichen Leben im Mittel- sowie Hintergrund der Darstellung.

Was die Signatur anbelangt, fällt die bereits angedeutete Verbindung zwischen ihr und dem Ring am kleinen Finger der Badenden auf. Offensichtlich wird hier eine besondere Verbindung des Malers zu ihr illustriert, wodurch sich die Überlegung aufdrängt, ob hier

¹²⁶ Belting/Kruse 1994, S.39.

im Sinne einer *Fornarina* Raffaels¹²⁷ (Abb.39) ebenfalls ein Abbild einer Angebeteten oder Geliebten François Clouets dargestellt ist. Deutlich erkennbar ist auf jeden Fall eine sehr persönliche Verbindung des Malers zum Bild und zu seiner Hauptfigur selbst, da auch das zweite signierte Werk Clouets einen engen Freund, den Apotheker Pierre Quthe, abbildet. Wenn Clouet also in dem einen signierten Bild einen seiner engsten Freunde abbildet, und im Gemälde der *Dame au Bain* die Signatur emphatisch in die Aufmerksamkeit des Betrachters gerückt wird, könnte man vermuten, dass François Clouet hier ebenfalls sehr persönliche Intentionen mit dem Bild verfolgte - sei es ein Abbild einer Geliebten oder einfach nur ein Abbild seiner persönliche Idealvorstellung von weiblicher Schönheit.

Hier schließt sich nun die Frage nach der malerischen Wirkung des Bildes als Abbild einer idealen und somit auch unerreichbaren Schönheit, sowie eine genauere Untersuchung seiner Komposition an:

Die Protagonistin selbst wirkt zunächst durch ihre - oben bereits genannte - glatte Modellierung mit nur wenig plastischen Schattierungen eher flach, besonders im Vergleich zur lebhaft gestalteten Vorhangdraperie, und auf eine gewisse Art und Weise unantastbar für den Betrachter. Unterstrichen wird dies unter anderem auch durch die leuchtend wirkende Silhouette, die sich scharf vom dunklen Hintergrund absetzt. Diese Distanz setzt sich vor allem auch in ihrem abwesenden Blick und in ihrer offenen, dem Betrachter zugewandten Körperhaltung, fort, wodurch sie diesen auch nicht wahrzunehmen scheint. Mehr noch wird dadurch die Nacktheit selbst reduziert, ja sogar negiert – die Badende könnte so ihrer unerschrockenen Haltung wegen, *“unaware of the spectator, and therefore showing no concern to attract and to charm [...]”*¹²⁸, ebenso bekleidet sein. Dementsprechend assoziiert Raphaël Bouvier die an sich nackte Haut auch als eine weitere Hülle, die den Körper bekleidet, was als Charakteristikum der manieristischen Körperauffassung gelte, wonach der nackte Leib nichts anderes als ein zusätzlicher verhüllender Schleier sei.¹²⁹ Hülle also hier in dem Sinne einer idealisierten Hülle, die dem Abbild weiblicher Schönheit wegen über den Körper der Dargestellten gelegt wurde. Die Nacktheit wird so auf eine gewisse Art und Weise wieder etwas zurückgenommen bzw. nicht ausdrücklich im Vordergrund präsentiert, wodurch wiederum der porträthafte Charakter unterstrichen wird. Im Großen und Ganzen

¹²⁷ Vgl. Vecchi 2002, S.234ff.

¹²⁸ Rogers 2000, S.93.

¹²⁹ Vgl. Bouvier 2005, S.34f.

manifestiert sich nun der Eindruck einer Porträtdarstellung weniger durch die exakte, die Konturen betonende Malweise des Gesichts, als mehr durch die alltägliche Szenerie, in der die Dargestellte eingebettet ist, und den schmückenden Attributen. Letztendlich stellt dieses Spiel zwischen Porträt und Akt den (erotisierten) Reiz der *Dame au Bain* dar, besser gesagt „*the exaltation and even, literally, the apotheosis of this unknown beauty*“¹³⁰.

Vor allem aber weist die Darstellung der Aktfigur im Bade in der Renaissance, sowohl in Italien, wie auch nördlich der Alpen, meist auf eine Venusallusion hin, was zahlreiche, oben bereits genannte Bade- und Toilettedarstellungen des 16. Jahrhunderts illustrieren. Dadurch wird die *Dame au Bain* – wie schon gesagt – gewissermaßen in den Rang der idealschönen Göttin gehoben, nur eben in einer alltäglichen Umgebung. Neben dieser Funktion ist das Bad wohl auch – oder vor allem – eine Verbindung zur Genreszene in der linken Bildhälfte. Indem Clouet seine Aktfigur hier während des Baderituals zeigt, fordert er den Betrachter auf der einen Seite dazu auf, die Dame als Verkörperung der idealen Schönheit zu sehen, und auf der anderen Seite legitimiert er dadurch sowohl die Genreszene wie auch die Nacktheit der Figur. Folglich ist die Gesamtwirkung des Bildes nicht, wie Henri Zerner bemerkt, mythologisch, wodurch der Körper dem Alltäglichen der Betrachterebene entzogen wird¹³¹, sondern eher der einer Badeszene der französischen Aristokratie des 16. Jahrhunderts. Dieses Herausheben der Protagonistin aus der alltäglichen Atmosphäre erreicht Clouet vielmehr durch die reine Assoziation mit Venusdarstellungen im Bad sowie die auffallend glatte und wenig individualisierte Darstellung des Körpers und in gewissem Maße auch die des Gesichtes.

Letztendlich wird an der gesamten Bildkomposition ein Zerfallen in zwei Hälften deutlich, was nicht allein durch den Vorhang hinter der Badenden erreicht wird, sondern auch durch die innerbildlichen Themen oder eben Genres: rechts das Aktporträt und links eine die Natur oder das Alltagsleben abbildende Malerei. Indem Clouet im linken Teil maßgeblich die Realität nachzubilden versucht, das imitierende oder mimetische Moment im Bild, ist der Raum illusionistisch nach hinten, auf die Dienerin als Perspektivpunkt hin, gestaffelt. Dies leitet besonders auch die Vorhangdraperie am linken Bildrand ein, die, anders als das Pendant rechts, einen deutlichen Tiefenzug nach hinten über die Amme in den angrenzenden Raum evoziert. Das gleiche Prinzip einer Teilung in zwei Hälften mit verschiedenen Inhalten findet sich abermals, wie auch die Farbkomposition, in der 1538 entstandenen *Venus von Urbino* (Abb.5). Auch hier scheint Tizian ein Aktporträt vor dem

¹³⁰ Zerner 2003, S.204.

¹³¹ Vgl. ebd., S.218.

Grund einer dunklen Stoffdraperie abzubilden, dem auf der anderen Seite eine häusliche Szenerie entgegengesetzt wird.

Doch darüber hinaus gehend fungiert diese Zweiteilung des Gemäldes vor allem aber als Versinnbildlichung des Gegensatzes von *imitatio* und *inventio*. Letztere wurde aber im Laufe der Renaissance mehr geschätzt als die bloße Nachahmung von Realität bzw., im Falle des Stillebens, von unbelebter Materie,¹³² woraus sich eine Hierarchie der in Clouets Bild dargestellten Gattungen ergibt, welche an erster Stelle die Porträt- oder die Aktmalerei sieht, da der Maler hier eine schöpferische Rolle einnimmt, und dann absteigend die Landschafts-, die Genre- und abschließend die Stillebenmalerei. Demnach wirkt die *Dame au Bain* als eine künstlerische Stellungnahme Clouets selbst, wonach für ihn das sich zu dieser Zeit verselbstständigende Stilleben und das Aktporträt gleichwertig sind, im wahrsten Sinne des Wortes auf gleicher Ebene stehen. Von da aus bildlich wie auch ideologisch absteigend kommt die Genremalerei sowie an letzter Stelle offensichtlich die Landschaft in Form des sich im Hintergrund befindlichen, stark von der Wand und vom Vorhang beschnittenen Gemäldes am Kaminsturz.

2.2.6 Stilleben

2.2.6.1 Exkurs zum Stilleben

Bezüglich des Stillebens, das sich auf neben der Aktfigur in der linken Hälfte des Bildes befindet, meint Henri Zerner, dass eine genauere Identifizierung des Obstes und der Pflanzen nicht nötig sei.¹³³ Die Stellung des Stillebens im Bild, nämlich parallel zur Badenden, und seine Entwicklung in der europäischen Malerei des 16. Jahrhunderts sprechen allerdings deutlich dagegen:

Als selbstständige Gattung bildet sich das Stilleben erst gegen Ende des Jahrhunderts heraus. Folglich entsteht die *Dame au Bain* François Clouets in einer Zeit künstlerischer Neuerungen, da sich hier unter anderem auch das Genre als autonome Gattung manifestiert. Stillebenhafte Elemente gibt es an sich bereits in der Malerei seit dem Spätmittelalter, sozusagen als Spiegelung des Interesses der Maler an der Realität und ihrer Nachahmung.¹³⁴ Zunächst besteht dies aus stilllebenhaft gestalteten Bildelementen innerhalb eines größeren Bildzusammenhangs, den sie ergänzen oder interpretativ erweitern können.¹³⁵ Diese Entwicklung findet zwar mehrheitlich in den Niederlanden

¹³² Vgl. Schütz 2002, S.17.

¹³³ Vgl. Zerner 1990, S.106.

¹³⁴ Vgl. Schütz 2002, S.17.

¹³⁵ Vgl. ebd., S.19.

statt, dennoch ist in diesem Zusammenhang, mit der *Dame au Bain* François Clouets, die Bedeutung der italienischen Stillebenmalerei nicht zu unterschätzen, da diese vor allem auf Früchtearrangements spezialisiert war.¹³⁶ Demnach konzentrierte sich insbesondere der Maler Antonio da Crevalcore mit Stilleben in der Malerei, wovon heute leider nichts dergleichen erhalten zu sein scheint. Lediglich zeitgenössische Kommentare verweisen auf sein großes Können im Bereich der Früchtearrangements, wie folgender Auszug aus einem Text Achillinis beweist: „Im Darstellen der Natur gilt für den Crevalcore, wie für Zeuxis, dass er die Vögel täuscht mit Früchten“¹³⁷. Außerdem ist 1506 auch ein großes Früchtestilleben von seiner Hand dokumentiert, welches in diesem Jahr von Girolamo Casier der Isabella d’Este vorgelegt wurde.¹³⁸

Doch kommt der attributive Aspekt solcher Elemente, die besonders im 16. Jahrhundert eine große Rolle spielen, eher aus der Tradition nördlich der Alpen¹³⁹, da Früchte- und Blumenarrangements in Italien mehr in Verbindung mit der Groteskenmalerei stehen. Eine solche Attributfunktion stillebenähnlicher Partien findet sich beispielsweise in einer Darstellung des *Georg Gisze* von Hans Holbein d.J. (Abb.8). Einerseits kann der Porträtierte so durch seine Tätigkeit und typische Kennzeichen seines alltäglichen Lebens charakterisiert und identifiziert werden, und andererseits stellt dies auch für den Maler eine ideale Möglichkeit dar, „seine malerischen Fähigkeiten im Reichtum der Details zu beweisen“¹⁴⁰.¹⁴¹ Bezogen auf das Porträt der idealschönen Frau ist dieses Verweissystem von Attributen und Metaphern, mit dessen Hilfe der Maler einen gewissen Wiedererkennungswert bei gleichzeitiger Idealisierung des Modells beibehalten kann; was schließlich auch den Reiz eines solchen Gemäldes ausmacht. Auffallend ist allerdings, dass Früchtearrangements mit symbolhafter Bedeutung für die dargestellte Figur im 16. Jahrhundert fast ausschließlich in der Marienikonographie der nordischen Kunst vorkommen: so beispielsweise in der *Rattier-Madonna* Quentin Massys¹⁴² (Abb.40) oder auch in einer Madonnen-Darstellung Joos van Cleves¹⁴³ (Abb.41).

Darüber hinaus ist die Darstellung eines gedeckten Tisches o.ä. in einem profanen Porträt auch ein Verweis auf sich selbst als Speise und folglich auf den Wohlstand der abgebildeten Person sein, wie beispielsweise im Kasseler *Familienporträt* Maerten van

¹³⁶ Vgl. Ebert-Schifferer 1998, S.75.

¹³⁷ Achillini, *Viridario*, zitiert in: Coletti 1928, S.9.

¹³⁸ Vgl. Coletti 1928, S.9.

¹³⁹ Vgl. Schütz 2002, S.22.

¹⁴⁰ Ebd., S.25.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S.21.

¹⁴² Vgl. Silver 1984, S.81.

¹⁴³ Vgl. ebd., S.78.

Heemskercks (Abb.42) oder in der Darstellung eines *Spielenden Paares* von Jan van Hemessen¹⁴⁴ (Abb.43).¹⁴⁵

Darüber hinaus schreibt Uwe Wiczorek, dass die Darstellung von Stilleben oft als Dokumentation des malerischen Könnens diene¹⁴⁶, da „*ein Stillebengemälde [...] ein der ästhetischen Wahrnehmung verpflichteter Gegenstand*“¹⁴⁷ bleibt. Besonders im Bereich der Stillebenmalerei, was an sich ein hohes mimetisches Können des Künstlers erfordert, kann der Maler seine Meisterschaft unter Beweis stellen. Erst dann, wenn er alltägliche Gegenstände als täuschend echt abbilden kann, wird er als wahrer Künstler anerkannt, siehe auch die Legende des Zeuxis und des Parhassios¹⁴⁸, auf die an anderer Stelle noch genauer eingegangen werden soll.

Zu guter Letzt ist hier auch anzumerken, dass dieses neue Genre innerhalb der Autonomiebestrebungen zur selbstständigen Gattung eine Konkurrenz zur Figurenmalerei anstrebte, mit dem Ziel, dieser gleichgestellt zu werden.¹⁴⁹ Einen Beweis dafür könnte man in der nahezu gleichwertigen Behandlung, nämlich direkt nebeneinander in der vorderen Bildebene, des Früchte- und Blumenstillebens und der Badenden sehen. So gesehen kann man dies als eine Art Stellungnahme Clouets im Zuge des Verselbstständigungsprozesses der Stillebenmalerei werten: er als erster Maler Frankreichs sieht das neue Genre als der Figurenmalerei ebenbürtig. Beziehungsweise spiegelt er so in der *Dame au Bain* zumindest die Autonomisierungsversuche des Stillebens um Anerkennung innerhalb des Mediums der Malerei wider.

2.2.6.2 *Interpretative Analyse*

Was die innerbildlichen „Accessoires“ betrifft, stellen sie im Großen und Ganzen Attribute der Badenden dar und sind in direktem Bezug zu ihrer Person und ihrer Identifikation als Ideal weiblicher Schönheit zu sehen: „Objects placed in the sitter's hands, or close to him, might indicate his real or assumed status or interests“¹⁵⁰.

Diese Art von malerischer Erweiterung eines Porträts findet sich im 16. Jahrhundert aber vor allem in Madonnen-Bildern nördlich der Alpen, wie die beiden eben genannten Gemälde von Quentin Massys (Abb.40) und Joos van Cleve (Abb.41) zeigen. In beiden Fällen stellen die Arrangements im Bildvordergrund Metaphern dar, die implizit auf die

¹⁴⁴ Vgl. Wallen 1983, S.47ff.

¹⁴⁵ Vgl. Wiczorek 2002, S.248.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S.249.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S.249.

¹⁴⁸ Vgl. Plinius d.Ä, S.65f.

¹⁴⁹ Vgl. Eberl 1992, S.43.

¹⁵⁰ Campbell 1990, S.132.

Figuren Mariens und den Jesusknaben hinweisen und für den Betrachter bestimmte religiöse Aspekte illustrieren. Ingvar Bergström bezeichnet dies in einem Beitrag im *Burlington Magazine* als „disguised symbolism“¹⁵¹.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll nun erstmals versucht werden, die verschiedenen Bildaccessoires zunächst detailliert zu identifizieren und zu interpretieren und diese im Anschluss dann auf die gesamte Bildaussage und die Bedeutung für die Badende zu beziehen. Insbesondere wird hier auch die Frage nach einer möglichen Identifizierung der Badenden genauer untersucht. Dabei soll aufgezeigt werden, dass sowohl die Bezeichnung als Mätressenbildnis wie auch der eines satirischen Porträts mit Hilfe der Symbolik des Stillebens widerlegt werden können. Vielmehr möchte ich hier versuchen die Überlegung, die Dargestellte repräsentiere ein Idealbild einer hochgestellten und tugendhafte Persönlichkeit des französischen Hofes, genauer zu untersuchen. Diane de Poitiers ist dabei allerdings nicht auszuschließen, da sie nach dem Tod ihres Mannes, Louis de Brézé, deutlich ihre Treue zu ihm, ihre Trauer und ihre Tugendhaftigkeit offen zur Schau trägt.

Beginnen möchte ich zunächst mit dem Element der Perle, da sie das Attribut ist, welches der Protagonistin am nächsten steht - sie trägt Perlenohrringe und eine Perle als Endstück des Haarschmucks auf der Stirn. Dadurch hat sie vermutlich auch eine explizite Funktion zur näheren Bestimmung der *Dame au Bain* inne. Die Perle galt schon immer als Luxusgut¹⁵², was in erster Linie auf die hohe Herkunft der Porträtierten verweist bzw. sie als ein Mitglied der Aristokratie herausstellt, was beispielsweise auch in Piero di Cosimos Bildnis der *Simonetta Vespucci* (Abb.44) der Fall ist. Durch ihren zart schimmernden Glanz steht die Perle symbolisch für den Mond und damit für Weiblichkeit an sich. Ob diese Verbindung über den Mond als Zeichen der Jagdgöttin Diana, wie sie in einem metaphorischen Porträt der Jagdgöttin von Frans Floris (Abb.45) besteht, und dadurch zugleich der Mätresse von Henri II, Diane de Poitiers¹⁵³, mag durchaus im Sinne des Malers als zusätzlicher Reiz des Bildes gewesen sein, soll zunächst aber dahingestellt bleiben. Allerdings lässt sich allein schon durch ihre runde, vollkommene Form eine Assoziation zur vollkommenen Schönheit und damit auch zur Liebesgöttin Venus herstellen. Schließlich „entsteigen“ sozusagen beide dem Meer, wodurch die Perle als

¹⁵¹ Bergström 1955, S.304.

¹⁵² Vgl. Egger 1996, S.145.

¹⁵³ Die Mondsichel als Symbol der Diana war zugleich sowohl das persönliche Symbol Diane de Poitiers als auch Henri II.

unverkennbares Attribut der Venus zu sehen ist, vermutlich also ein Hinweis auf die Gleichsetzung der Protagonistin Clouets mit der schönsten aller Göttinnen.¹⁵⁴ Dieselbe Referenz findet sich so auch unter anderem in Tizians Variationen der *Venus und Organist* (Abb.37) sowie in Bronzinos *Triumph der Liebe*¹⁵⁵ (Abb.46).

Was nun aber das Stillleben anbelangt, spricht die mittelalterliche Tradition, die auch in der Renaissance weiterhin Bestand hatte, Frauen metaphorisch mit der Blumen- und Pflanzenwelt in Verbindung zu setzen, gegen Zerners Annahme, das Stillleben sei nicht weiter von Belang für die Bildbedeutung. Bezeichnend ist so vor allem gegen Ende des Mittelalters die Assoziation mit Blumen¹⁵⁶, siehe zum Beispiel Botticellis *Primavera* (Abb.47). So steht ihre Schönheit in der Malerei symbolisch für die Schönheit und Liebe einer Frau¹⁵⁷, beziehungsweise für die irdische Schönheit im Allgemeinen, wobei freilich auch eine gewisse Anspielung auf ihre Vergänglichkeit mitschwingt¹⁵⁸, wie zum Beispiel das Bild der *Bescheidenheit und Vergänglichkeit* Bernardo Luinis (Abb.48) zeigt. Vor allem aber stehen Blumen prinzipiell für irdischen, sinnlichen Genuss,¹⁵⁹ insofern gewissermaßen für den Genuss des Mannes bei der Betrachtung einer schönen Frau – eine Metapher also für das Bild der weiblichen Schönheit an sich. Die Dame au Bain demzufolge als irdische Verkörperung einer Schönen Frau, wobei aber der Hinweis auf ihre Vergänglichkeit latent mitschwingt.

Das Hauptaugenmerk aber liegt wohl in erster Linie auf der im Bildzentrum dargestellten Nelke, sie bildet ein Attribut der Badenden und zugleich eine bildliche Überleitung vom Akt zum Stillleben. Traditionell ist die Nelke als Symbol der Zuneigung zu sehen¹⁶⁰, was sich vermutlich auf einen Verehrer, Geliebten oder auch Ehemann bezieht, in dem Fall also mitunter auf die (platonische) Liebe eines Mannes zu einer idealschönen Frau bezieht. Die Nelke hier also als deutliches Zeichen für den verheirateten Status der Protagonistin¹⁶¹ - siehe auch als Beispiel die *Lucrezia* von Lorenzo Lotto¹⁶² (Abb.49) - da sie mitunter sehr häufig in Verlobungs- oder Hochzeitsbildern der Renaissance als Pfand der Liebe abgebildet wird.¹⁶³ Dies distanziert

¹⁵⁴ Vgl. Schäpers 1997, S.145.

¹⁵⁵ Vgl. Brock 2002, S.214ff.

¹⁵⁶ Vgl. Hyde 1999, S.276f.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S.281.

¹⁵⁸ Vgl. Heinz-Mohr 1981, S.54.

¹⁵⁹ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.62.

¹⁶⁰ Vgl. Chastel 1994, S.233.

¹⁶¹ Vgl. Levi d'Ancona 1982, S.74.

¹⁶² Vgl. Humfrey 1997, S.110.

¹⁶³ Vgl. Egger 1996, S.144.

eine Identifizierung der Badenden also deutlich von einer Mätressendarstellung und lässt dadurch einen verheirateten und damit einhergehend tugendhaften Status erkennen. Einhergehend ist nicht zuletzt durch die Nelke abermals eine Referenz auf die ideale, ja fast überirdische Schönheit der Protagonistin, da ihre Fachbezeichnung, *dianthus*, übersetzt ‚göttliche Blume‘ bedeutet¹⁶⁴.

Betrachtet man anschließend die weiteren Pflanzen des Stillebens (Abb.50), fällt direkt neben der Hand der Badenden ein Veilchen auf, das in diesem Farbton allerdings in den Breitengraden Europas nicht vorkommt und folglich entweder aus einer Züchtung oder lediglich der Phantasie Clouets entstammt. Erstere Vermutung könnte die Behauptung bestätigen, dass das Bild wohl ein Auftragswerk aus Hofkreisen ist oder für diese gemalt wurde, was ebenfalls eine Identifizierung mit Damen des königlichen Hofes nahe legt. Gegen die Annahme eines Phantasiegebildes des Malers spricht wiederum aber auch die präzise Darstellung der Pflanzen im *Porträt des Apothekers Pierre Quthe* (Abb.4), woraus man schließen kann, dass Clouet durchaus mit der Pflanzenwelt vertraut war und diese auch naturgetreu darstellen konnte. Symbolisch gesehen steht das Veilchen für Reinheit, Treue und Tugendhaftigkeit¹⁶⁵ gemäß den Versen Polizianos „Trema la mamoletta verginella/ con occhi bassi onesta e vergoguosa“¹⁶⁶. Es zeichnet somit die Badende indirekt als eine bescheidene und tugendhafte Jungfrau aus. Da aber Veilchen auch zu den Liebesgaben der Venus gezählt werden, findet man hierin ebenfalls eine Bestätigung der oben bereits erwähnten Vermutung, bei der Dargestellten handle es sich um eine metaphorische Verkörperung der Liebesgöttin. Unterstrichen wird dies noch durch die Symbolik des Veilchens als Blume der Liebe bei Petrarca.¹⁶⁷ Eine mögliche Erklärung der außergewöhnlichen Farbe wäre, dass Clouet sich damit wohl von der gängigen Assoziation eines violetten Veilchens mit der Passion Christi¹⁶⁸ distanzieren wollte. Gegensätzlich zur Bedeutung des Veilchens an sich könnte die außergewöhnliche Farbe aber auch als ein Hinweis auf den Status der Schönen als Kurtisane dienen, wodurch dem Veilchen mitunter eine ambivalente Stellung, zwischen tugendhaft rein und Geliebter oder Kurtisane schwankend, zugewiesen wird.

Ebenfalls als Attribut der Venus gilt das Gänseblümchen, da es als Blume des Frühlings betrachtet wird und dieser wiederum der Göttin geweiht ist. Einen weiteren Hinweis auf ihre Schönheit enthält auch sein wissenschaftlicher Name, nämlich *bellis*

¹⁶⁴ Vgl. Heilmeyer 2000, S.64.

¹⁶⁵ Vgl. Egger 1996, S.150.

¹⁶⁶ Poliziano, *Stanze*, 78, zitiert in: Levi d’Ancona 1982, S.94.

¹⁶⁷ Vgl. Levi d’Ancona 1982, S.94.

¹⁶⁸ Vgl. Egger 1996, S.150.

perennis, also die ‚Ewig Schöne‘¹⁶⁹. Neben dem Gänseblümchen spielt aber auch der Huflattich – das etwas geschwungene Gewächs links von der Zinnschale – auf eine Darstellung der Liebesgöttin an, da dieser zu Anfang des Frühlings blüht und dadurch ebenfalls als Blume des Frühlings symbolisch für diese Göttin steht. Ein (Huf)Lattich ist auch das Gewächs, mit dem Venus den toten Adonis bedeckt, wodurch auf die Mannesschwäche hingewiesen wird,¹⁷⁰ die Schwäche also, die der männliche Betrachter beim Anblick der Badenden verspürt und der Dargestellten anschließend sofort verfällt. Ebenfalls auf Venus weist der Rosmarinzweig links vorne, da ihn bereits die Griechen dieser Gottheit widmeten.¹⁷¹

Eine etwas schwierigere Deutung bildet allerdings das glockenblumenähnliche, gebogene Gewächs links neben der Schale. Glockenblumen an sich stehen für Elfen und deren zarte Beschaffenheit, sowie für die Jungfräulichkeit der Muttergottes.¹⁷² Folglich spiegeln sie bezüglich der *Dame au Bain* entweder die Zerbrechlichkeit ihrer Schönheit dar, die durch den porzellanfarbenen Teint unterstrichen wird, oder aber sie sind eine weitere Allusion auf die Jungfräulichkeit und Keuschheit jener Schönheit.

Und schließlich ist hinter der Hand der Badenden eine weiße Rose abgebildet, die abgesehen von ihrer Farbe wieder auf die Göttin der Liebe verweist, da in dem Moment, als Venus dem Meer entstieg, ein Rosenbusch aus der Erde entsprang, und somit die Geburt der Venus mit der Geburt der Rosen gleichgesetzt werden kann, wie es auch zum Beispiel Lorenzo Lotto in seinem Gemälde *Venus und Cupido*¹⁷³ (Abb.51) abbildet. Folglich symbolisiert die Rose hier den Stolz und die triumphierende Liebe.¹⁷⁴ In gewisser Hinsicht kann in ihr daher durchaus auch eine Art Triumphmotiv gesehen werden, da die Rose bereits in der Antike als Königin der Blumen bezeichnet wurde: die Badende also als triumphierende Schönheit bzw. schönste aller „Göttinnen“.¹⁷⁵ Im Mittelalter standen Rosen aber ausschließlich für Jungfrauen¹⁷⁶, wobei hier zu beachten ist, dass sie nur eine Blüte hat und die andere schon verblüht ist: Kann dies vielleicht, wie bereits die Nelke, auch eine Allusion auf einen Liebhaber oder Ehemann sein? Da aber Weiß als Farbe der Reinheit auch mit Keuschheit assoziiert wird, wird vermutlich eher auf einen Ehemann hingewiesen als auf einen Liebhaber.

¹⁶⁹ Vgl. Heilmeyer 2000, S.56.

¹⁷⁰ Vgl. Emblemata 1967, S.344f.

¹⁷¹ Vgl. Müller-Kaspar 2005, S.235.

¹⁷² Vgl. ebd., S.107.

¹⁷³ Vgl. Humfrey 1997, S.139.

¹⁷⁴ Vgl. Levi d’Ancona 1982, S.91.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S.92.

¹⁷⁶ Vgl. Heinz-Mohr 1981, S.248.

Zusammenfassend kann man sagen, dass allein die Blumen und anderen Gewächse des Bildes einerseits die Reinheit, Keuschheit und Tugendhaftigkeit der Badenden illustrieren. Und andererseits bilden die Pflanzen eine deutliche Referenz auf Venus, die Göttin der Liebe und die schönste unter den Göttinnen.

Nimmt man im Anschluss daran das Obststilleben hinzu, findet man eine ähnliche Symbolik, die die Badenden durch ihre Attributfunktion als Göttin der Liebe und Schönheit illustrieren. In der Zinnschüssel erkennt man einen Apfel, eine Birne, einen Pfirsich, Trauben, Physalis und Kirschen.

Von diesen Früchten hat der Apfel die komplexeste Symbolik. In der antiken Mythologie steht er im Allgemeinen für Liebesfreuden,¹⁷⁷ demnach abermals ein impliziter Hinweis auf Venus. Eine weitere Verbindung mit ihr findet sich auch in der Metapher des Apfels als Zankapfel, den die Göttin Eris in die Götterversammlung warf und welchen Paris anschließend Venus als schönste aller Göttinnen überreichte. Und schließlich symbolisieren die Äpfel der Hesperiden die Früchte der Unsterblichkeit.¹⁷⁸ Durch ihre Kugelform, die als die vollendetste aller Formen gilt, stellt sie das Abbild der Erde dar und stehen so implizit für alle irdischen Reize und Sünden.¹⁷⁹

Demzufolge illustriert der Apfel einerseits die Badende als Göttin der Liebe, andererseits versinnbildlicht er auch ihre Fruchtbarkeit. Daneben, hinsichtlich des Liebespfands der Gaia an Zeus sowie des Dionysos an Aphrodite, kann man ihn auch als einen impliziten Hinweis auf eine emotionale Verbindung Clouets mit dem Modell oder diesem Abbild einer idealschönen Geliebten sehen. Und zu guter letzt erhebt der Apfel die Schönheit der *Dame au Bain* auch gegenüber allen anderen Schönheiten, er macht sie im wahrsten Sinne des Wortes mit dem goldenen Apfel der Götterversammlung zu der Schönsten aller Frauen. Die gleiche Symbolik besitzt auch der Pfirsich in der Fruchtschale, wird er doch mit seiner botanischen Bezeichnung als Persischer Apfel (*malum persicum*) auch zur Gattung der Äpfel gezählt. Noch expliziter als der Apfel bildet er folglich eine Allusion auf die jugendliche weibliche Schönheit, auf Liebe und insbesondere auch auf ihre Erotik.¹⁸⁰

Des Weiteren kann man in der Schale eine Birne ausmachen, die mit ihrer Form in erster Linie natürlich auf den weiblichen Körper anspielt. Mythologisch gesehen ist diese

¹⁷⁷ Dionysos schenkte Aphrodite, mit der er eine Liebesbeziehung pflegte, einen Apfel, wie auch Gaia Zeus einen Apfel als Hochzeitspfand übergab (vgl. Egger 1996, S.135).

¹⁷⁸ Vgl. Egger 1996, S.135.

¹⁷⁹ Vgl. Heinz-Mohr 1981, S.33.

¹⁸⁰ Vgl. Müller-Kaspar 2005, S.217.

Frucht eine Referenz auf die Göttin Hera, deren Statuen in Tiryns und Mykenä gemäß Pausanias, der im Frankreich des 16. Jahrhunderts aller Wahrscheinlichkeit durch die Humanisten am Hof, bekannt war, aus Birnenholz geschnitzt waren. Und da schließlich Hera als Patronin der Ehe gilt, könnte die Birne abermals auf den Ehestand der Badenden hinweisen.

Wiederum eine Assoziation auf die irdischen Freuden¹⁸¹, und somit eine Hervorhebung der erotisierten Stimmung des Bildes, stellen die Kirschen dar, da sie symbolisch für sinnlichen Genuss stehen.¹⁸² Mehr noch symbolisieren sie die „gerade erst aufgeblühte Schönheit“¹⁸³ der *Dame au Bain*, die dem (männlichen) Betrachter dadurch einen durchaus erotisch aufgeladenen Genuss bei ihrer Betrachtung ermöglicht. Eine ähnliche Allusion bilden die daneben platzierten Physalis, die schon der Form nach den Kirschen entsprechen. Doch darüber hinaus ist deren traditionelle Bezeichnung in Frankreich *amour en cage*, also „Liebe im Käfig“. Dieser Käfig ist möglicherweise ein Zeichen für die von der Schönen gefangenen Liebe eines Liebhabers: die Badende hier abermals als Clouet'sche Variante der *Fornarina* Raffaels.

Doch das Hauptaugenmerk liegt offensichtlich auf den Trauben, die ganz zuoberst auf der Schale liegen und die zusätzlich durch den Griff des Knaben in den Vordergrund gerückt werden. Der Knabe nimmt infolgedessen auch eine Scharnierfunktion zwischen der vorderen und der hinteren Bildebene ein, man könnte fast sagen, dass hier eine Verschränkung der Bildgattungen im wahrsten Sinne des Wortes versinnbildlicht und mit einer gewissen Emphase für das Auge des Betrachters abgebildet wird.

An sich dienen Trauben in erster Linie nicht der Ernährung, sondern vielmehr dem Genuss, symbolisieren in der Malerei folglich mehr die privilegierte Position der porträtierten Person.¹⁸⁴ Bereits in der Antike spielten die Trauben eine große Rolle im Paragone zwischen Zeuxis und Parrhasios¹⁸⁵, der bereits in Verbindung mit dem Vorhang erwähnt wurde. So stellt Zeuxis der Legende nach ein Traubenstillleben dar, worauf die Vögel herbeiflogen, da sie glaubten, die Trauben seien echt, wohingegen sein Konkurrent Parrhasios den Wettstreit mit dem gemalten Vorhang für sich entschied. Daraufhin versuchte sich Zeuxis an einem Knaben mit Trauben, womit er wiederum nur das tierische Auge, nicht aber das menschliche täuschen konnte. Schlussendlich erwies er sich seinem

¹⁸¹ Vgl. Brown/Oberhuber 1978, S.33f.

¹⁸² Vgl. ebd., S.48.

¹⁸³ Müller-Kaspar 2005, S.150.

¹⁸⁴ Vgl. Wiczorek 2002, S.247.

¹⁸⁵ Vgl. Plinius d.Ä., S.65f.

Empfinden nach damit als schlechter Figurenmaler.¹⁸⁶ Eben jene Legende wird wohl nicht nur durch die Humanisten am Hof des französischen Königs, allen voran Guillaume Budé, bekannt gewesen sein, sondern auch und vor allem durch die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausbildende Stillebenmalerei, in der dieses Werk des Zeuxis eine Schlüsselrolle als erstes dokumentarisch überliefertes Stilleben spielt. Setzt man dieses Vorwissen des zeitgenössischen Publikums in Bezug zum Gemälde François Clouets, so könnte man in dem nach den Trauben greifenden Knaben durchaus eine Parallele zu Zeuxis sehen. Da aber Clouet sein Stilleben in der gleichen Ebene wie den Akt darstellt, stellt er sein mimetisches Können auf dieselbe Stufe wie seine Figurenmalerei. Eine ähnliche Bildkomposition findet sich überwiegend in der italienischen Malerei, wie beispielsweise im Porträt eines *Mädchens mit Haube* Sebastiano del Piombos¹⁸⁷ (Abb.52) sowie dem Bildnis des *Mercurio Buas* von Lorenzo Lotto¹⁸⁸ (Abb.53). Er nimmt hiermit auf eine gewisse Art und Weise einen Paragone mit Zeuxis auf. Ob nun dieser Knabe letztendlich wirklich als real existierende Person und/oder als Kind der Dame im Bad zu identifizieren ist, bleibt fraglich bzw. ist anzuzweifeln.

Das letzte zu nennende Objekt ist der im Hintergrund sich befindende Stuhl, der mit dem wahrscheinlich gestickten Bild eines Einhorns bespannt ist, das vermutlich vor einem Lorbeerbaum sitzt. Gemäß der traditionellen Überlieferung steht das Einhorn für Keuschheit und Reinheit, steht also ergänzend zur Nelke und anderen Elementen des Stillebens für die Jungfräulichkeit der Aktfigur. Darüber hinaus kann es auch ihren Liebhaber symbolisieren, der sich, wie das Einhorn, von ihrer Keuschheit anlocken ließ und dadurch gefangen und gezähmt werden konnte. So schreibt Maurice Scève, ein Dichter der Lyoneser Dichterschule, 1554 in einem Gedicht an seine Geliebte *Délie*, indem er sich als Einhorn sieht, welches durch die Jungfrau – also *Délie* – gefangen und getötet werden konnte: „Je perds la vie pour le voir“¹⁸⁹. Im Gegensatz dazu kann dies ein Hinweis auf das rituelle Bad während der Hochzeitszeremonie sein.¹⁹⁰ Hinzu kommt, dass solche mit Einhornmotiven bestickten Stühle in erster Linie Hochzeitsgeschenke oder Geschenke für höfische Feste waren, wobei dies durchaus mit den Referenz der Pflanzen, vor allem der Nelke, konform geht: die Badende als verheiratete und tugendhafte Dame aus den aristokratischen Kreisen Frankreichs.

¹⁸⁶ Vgl. Wiczorek 2002, S.247.

¹⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07, S.228f.

¹⁸⁸ Vgl. Humfrey 1997, S.136f.

¹⁸⁹ Maurice Scève, zitiert in: Grieco 1991, S.108.

¹⁹⁰ Vgl. Zerner 1990, S.106.

Der hinter dem Tier abgebildete Lorbeer kann wohl als Zeichen des Lobes, Ruhmes und des Sieges gesehen werden¹⁹¹: der metaphorische Sieg der Dame als Idealbild weiblicher Schönheit über alle anderen. Gemäß Polizian ist der Lorbeer auch ein Gewächs im Garten der Liebe, folglich ein Symbol der Liebe, welches wiederum für Venus steht, da dieser besonders zu Festlichkeiten im Frühlingsmonat Mai als Schmuck verwendet wurde.¹⁹² Allerdings könnte es auch eine Referenz auf die Unnahbarkeit und Unerreichbarkeit der Badenden für den Betrachter oder den petrarkistischen Liebhaber darstellen, da sich bekanntlich Daphne auf der Flucht vor Apoll bei dessen erster Berührung in einen Lorbeerbaum verwandelt. Die Dame im Bad gilt als idealschöne Frau, dadurch als Geliebte im petrarkischen Sinne, und wirkt durch ihre Keuschheit und Tugendhaftigkeit unnahbar und wie die nur aus der Ferne zu liebende Laura, die sich jedem Geliebten entzieht, wie auch Daphne dem Apoll. Darüber hinaus wird der Lorbeer schließlich auch in direkter Verbindung mit Petrarca und seiner Laura gesehen, also ein im 16. Jahrhundert unmissverständlicher Hinweis. Letztendlich steht der Lorbeer dadurch aber auch für die Anziehungskraft der Frau und ihrer Reize, was bereits durch das Einhorn anklängt.¹⁹³

Und schließlich hat auch der sich immer wiederholende farbliche Kontrast von Rot und Weiß einen symbolträchtigen Gehalt, der diese Interpretationsrichtungen der Attribute nur noch mehr unterstreicht und sozusagen vervollständigt. So wird Weiß mit Unschuld und Reinheit assoziiert, demzufolge also eine Allusion auf die Tugendhaftigkeit und Keuschheit der Badenden. Dies unterstützt außerdem auch die Vermutung, sie sei verheiratet. Im Gegensatz dazu steht Rot für Liebe, Eroberung und ist Sinnbild höchster Macht, d.h. in Bezug zur Dargestellten gesetzt einerseits ein Hinweis auf die Liebe des Betrachters für sie und andererseits für ihren Triumph als Idealschönheit über alle anderen.¹⁹⁴ Insofern könnte man unter dem Ausdruck der allerhöchsten Macht auch die Macht der Schönheit über den Betrachter-Liebhaber sowie über alle Männer verstehen, was durchaus nicht unwahrscheinlich ist.

Die Amme selbst mit dem Neugeborenen könnte eher als eine Art Negativfolie zur Profilierung und Hervorhebung der Schönheit interpretiert werden¹⁹⁵, die durch ihr Alter und ihr mehr oder weniger hässliches Antlitz die Idealität der Badenden zu ihrer Linken

¹⁹¹ Vgl. Egger 1996, S.143.

¹⁹² Vgl. Levi d'Ancona 1982, S.83f.

¹⁹³ Vgl. Trinquet, Roger 1966, S.116.

¹⁹⁴ Vgl. Heinz-Mohr 1981, S.100.

¹⁹⁵ Vgl. Ruby 2004, S.79.

unterstreicht und kontrastiert, als eine mit der Badenden in Verbindung stehende Person. Ähnlich einer Synkrisis, in der zwei Personen, die oft auch mehr Personifikationen von Tugend und Laster verkörpern, kontrastierend gegenüber gestellt werden,¹⁹⁶ bildet hier Clouet beide Figuren ab. Im Fall der *Dame au Bain* unterstützt besonders das hässliche, aber dennoch charakterlich aussagekräftigere Antlitz der Amme das Ideal und in gewisser Hinsicht auch den Stereotyp der badenden Schönheit. Im Grunde genommen erreicht Clouet hiermit eine deutliche Idealisierung der Dargestellten, die dem Betrachter im Vergleich zur Amme mehr wie eine überirdische, in der Realität nicht existierende Schönheit erscheint. Demnach wirkt diese auf den Betrachter deutlich weniger greifbar oder fassbarer, also einer anderen, fast göttlichen Sphäre angehörig als die scheinbar dem alltäglichen Leben gegriffene Amme.

2.2.7 Exkurs: Die Genreszene als Schauplatz der Darstellung

Bei näherer Betrachtung des Bildes der *Dame au Bain* könnte man fast sagen, dass zwar der Akt als solcher im Mittelpunkt des Bildinteresses steht, er aber dennoch in den größeren Kontext der Genreszene der gesamten linken Bildhälfte eingebunden ist, der den Akt legitimiert und dem Ganzen den Stempel einer real stattfindenden Szene aufdrückt.

Nun befindet sich die Genremalerei wie auch das Stilleben in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in einer Phase des Umbruchs und der Autonomisierung als eigenständige Gattung, auf die auch François Clouet hier offensichtlich Bezug nimmt.

Definiert wird die Genreszene als eine „*Malerei, die Szenen des Alltagslebens wiedergibt, und zwar konventionalisierte beziehungsweise traditionsgeleitete Lebensformen und Verrichtungen des « Volkes », womit wiederum in der Regel die unteren Schichten – früher: Stände – der Gesellschaft gemeint sind: das Bürgertum, die Bauern und auch die sozialen Randgruppen*“¹⁹⁷, was man unter anderem auch als Sittenbild oder Konversationsstück bezeichnen kann. Ähnlich wie das Stilleben taucht die Genremalerei erstmals in einem größeren Zusammenhang auf, um das Dargestellte zu charakterisieren und zu personalisieren. In Frankreich erlebt die Genremalerei eine erste Hochzeit Anfang des 16. Jahrhunderts, die bis etwa 1530 andauert, und wird dann erst wieder ab circa 1560 wiederaufgegriffen. Grosso modo entsteht diese kurze Phase, in der die Genremalerei weniger gefragt ist, durch die Bildung der Schule Fontainebleau bzw. der Ankunft Rossos bzw. Primaticcios in Frankreich und dessen Tod 1570. Zeitlich

¹⁹⁶ Vgl. Boehm 1985, S.129.

¹⁹⁷ Schneider 2004, S.7.

gesehen fällt so das angenommene Entstehungsjahr um 1571/72 der *Dame au Bain* exakt in den beginnenden Wiederaufschwung der Genremalerei in Frankreich unter flämischem flämischem Einfluss oder vielleicht auch in das Wiedererstarken der französischen Malerei nach dem Tod Primaticcios, der zugleich in gewisser Hinsicht das Ende der ersten Schule von Fontainebleau und der Dominanz der italienischen Kunst in Frankreich markiert. Bestes Beispiel hierfür ist eine *Scène Galante*¹⁹⁸ eines unbekannten Meisters, die im Hintergrund die Rückkehr des verlorenen Sohnes zeigt (Abb.54). Deutlich kann man hier den Einfluss der Genrebilder Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers erkennen.¹⁹⁹ Neben diesem Gemälde und der Dame au Bain mit ihren zahlreichen Varianten, kann man leider kaum andere erhaltenen Genrebilder der französischen Malerei ausmachen.

Genrehaft gestaltete Badeszenen finden sich erstmals im 15. Jahrhundert in den *Très Riches Heures* der Gebrüder Limburg im Monatsbild August (Abb.55). Auffallend ist allerdings, dass die heute bekannten Badeszenen, die in keinerlei Zusammenhang mit einem mythologischen oder religiösen Zusammenhang stehen, hauptsächlich niederländischen oder deutschen Ursprungs sind, worauf ich bei den Vergleichswerken noch näher eingehen möchte. Demnach stimme ich Norbert Schneider nur auf die Malerei bezogen zu, dass sich das Badethema als beliebte Genreszene erst im 17. Jahrhundert vollends entmythologisiert etabliert,²⁰⁰ da sich das Bad als Inspirationsquelle der Kunst bereits in den Stichen und Zeichnungen des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen großer Beliebtheit erfreute (siehe Vergleichswerke).

Im Großen und Ganzen unterstützt dieses genrehafte Interieur, in das die Badende einerseits eingebettet ist und welches andererseits auch die Nacktheit in gewisser Hinsicht legitimiert, insbesondere den voyeuristischen Eindruck, den die Darstellung evoziert. Schließlich weist das Bild auf ein Zimmer hin, in dem sich diese Badeszenerie befindet und von welchem lediglich die vierte Wand, also die zum Betrachter hin, entfernt wurde, wodurch dieser direkt in das Geschehen miteinbezogen ist. Besonders typisch auch für Genreszenen insbesondere in den Niederlanden ist in der *Dame au Bain* auch diese Tür- oder Wandöffnung in ein angrenzendes Zimmer. Dies ermöglicht zunächst dem Maler die Erweiterung der Genreszene und so automatisch eine bessere Eingliederung der Badeszene in ein alltägliches Interieur, sowie eine Verringerung der Distanz zum Betrachter, da dieser umso mehr das Gefühl hat, sich im selben Raum zu befinden. Im Zuge dessen müsste der Vorhang automatisch als Teil des zeitgenössischen Badehabitus

¹⁹⁸ Vgl. Adhémar 1937, S.1.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S.1.

²⁰⁰ Vgl. Schneider, 2004, S.157.

gesehen werden. Und andererseits ist diese Öffnung gleichzeitig ein „autobiografisches Bekenntnis“²⁰¹ Clouets, mit dem er seine eigene Meditation über die „strukturelle Konsubstantialität zwischen dem Rahmen des Bildes und jeder anderen Art Umrahmung“²⁰² und deren Anwendung im Medium der Malerei verdeutlicht. In gewisser Weise gehört wiederum der Vorhang zu diesem Überbegriff des gemalten Rahmens, der als Rahmen des Bildes gesehen, die Fiktion der Darstellung verdeutlicht und hervorhebt, also eine Gegenbewegung zur oben festgestellten Distanzminderung bildet: „*Einem Bild zusätzlich zu einem wirklichen Rahmen einen gemalten Rahmen zu geben, heißt die Fiktion zu potenzieren*“²⁰³. Letztendlich signalisiert der gemalte Rahmen in Form des *Velums* dem Betrachter nachdrücklich, dass dieser sich vor dem Bild eines Gemäldes befindet, folglich auch vor der fiktionalen Darstellung einer idealen, weiblichen Schönheit. Somit nimmt der Vorhang aus dieser Sicht eine Position zwischen der Realität des Bildes und der des Betrachters ein, wodurch eine ambivalente Sichtweise der Bildkonstruktion entsteht: die Draperie einerseits als Ausstattungsstück des Bades und andererseits als Teil des Bildes selbst – nämlich als Rahmen für die Dame im Bad sowie die dahinterliegende Szenerie.

2.2.8 Das Bild als Selbstinszenierung François Clouets?

Ausgehend von der Behauptung der pikturalen Gattungsverschränkung, die Sigrid Ruby aufwirft,²⁰⁴ drängt sich die Frage auf, ob François Clouet hiermit nicht ein Bild zur Präsentation seiner künstlerischen Fähigkeiten geschaffen hat. Nicht nur, dass er in der *Dame au Bain* zeitgenössische Strömungen der Kunstlandschaft aufgreift und sie mit dem Akt als Hauptmotiv zu einer harmonischen Synthese formt, er greift darüber hinaus noch zu anderen wertsteigernden Mitteln, um dieses maßgebliche „Meisterwerk“ in den Vordergrund zu rücken.

Ein Mittel zu dieser künstlerischen Inszenierung der eigenen Fähigkeiten ist der Vorhang, der wie zufällig den Blick auf die Badende freigibt. Nach Henri Zerner stellte der Vorhang für den zeitgenössischen Betrachter ein Mittel dar, mit dem die Realitäts- und die Bildnisebene aufeinander treffen.²⁰⁵ einerseits also als Ausstattungsstück des

²⁰¹ Stoichita 1998, S.74.

²⁰² Ebd., S.74.

²⁰³ Ebd., S.75.

²⁰⁴ Vgl. Ruby 2004, S.71.

²⁰⁵ Vgl. Zerner 1990, S.96.

Bildes und andererseits auch als realer Vorhang vor dem Bild zur Steigerung der Intimität und der Wirkung des Dargestellten²⁰⁶.

An sich gehört der Vorhang im 16. Jahrhundert wie alle anderen gemalten Rahmen zu der Gruppe der Ausstellungsaccessoires und ist ausschließlich in der religiösen Malerei zur Inszenierung und zur Ver- oder Entschleierung des Dargestellten zu finden, siehe Raffaels *Sixtinische Madonna* (Abb.38) oder die sog. *Kirschenmadonna* Quentin Massys²⁰⁷ (Abb.56). Wenn nun aber dieser Vorhang nicht mehr Teil des bildlichen Kontextes ist, befindet sich der Betrachter, nach Victor Stoichita, nun nicht mehr vor einem Gemälde, sondern vor der Darstellung eines Gemäldes.²⁰⁸ Gewissermaßen erfährt das Bild durch seinen Autor eine Steigerung des Reizes, was somit den Wunsch Clouets nach einem „Schaustück malerischen Könnens“²⁰⁹, gemäß der Legende des Zeuxis und seines Konkurrenten Parhassios, widerspiegelt.²¹⁰ Aber ist dies wirklich die Intention Clouets mit seinem Gemälde der *Dame au Bain*? Meiner Meinung nach dient zwar der Vorhang durchaus zur Selbstinszenierung der Malerei, aber mehr der Schönheit der Malerei, also der dargestellten idealen Schönheit. Insofern ist er eine Art Apotheose und Nobilitierung der Badenden, aber auch in gewisser Hinsicht ihres Schöpfer, nämlich Clouet. Vor allem aber ist das Velum ein Mittel Clouets mit den verschiedenen Realitätsebenen zu spielen: einerseits evoziert er beim Betrachter den Eindruck, er befinde sich im selben Raum mit der Badenden, gewissermaßen als heimlicher Beobachter. Doch andererseits kann man den Vorhang als Element zwischen der Ebene des Bildes und der Wirklichkeit des Betrachters ansehen, also als Hinweis oder Verdeutlichung der malerisch geschaffenen Realität des Bildes.

Ebenfalls zur Selbstinszenierung der Malerei Clouets trägt die Signatur am Zuberrand bei, indem sie durch die das Tuch hochraffende Geste der Badenden, mit der diese ihren Autor preisgibt, in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird. Wie auch der Vorhang trägt dies zur Präsentation und Selbstinszenierung von Clouets Können bei.

Und schließlich ist, wie auch Sigrid Ruby bereits konstatiert, das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter sowie zwischen Kunst und Wirklichkeit das zentrale Thema der *Dame au Bain*. Indem also die Badende das Tuch hochrafft und dadurch die Signatur als

²⁰⁶ Vgl. Sigl 1977, S.28f.

²⁰⁷ Vgl. Silver 1984, S.2.

²⁰⁸ Vgl. Stoichita 1998, S.81.

²⁰⁹ Kemp 1986, S.34.

²¹⁰ Parhassios malt in einem Wettstreit mit Zeuxis einen Vorhang vor sein Bild, welchen Zeuxis wegziehen möchte, um das dahinterliegende Bild zusehen. Letztendlich erkennt er dadurch die künstlerische Überlegenheit des Parhassios an, da dieser imstande ist, ein menschliches Auge täuschen könne (Kemp 1986, S.34).

„Zeugnis der wirklichen Welt“²¹¹ dem Betrachter preisgibt, bezieht sie sich direkt auf diesen und dessen außerbildliche Wirklichkeit. Ruby sieht dies als wiederholte Konfrontation von Künstler und Modell während dem Malakt, wobei hier der Betrachter in die Rolle des Künstlers schlüpft.²¹² Doch geht dies, wie ich meine, noch darüber hinaus, da die Badende durch diese Art Zeigegestus mehr noch explizit auf ihren Schöpfer hinweist und darüber hinaus damit dem Betrachter zu verstehen gibt, dass sie trotz ihrer scheinbaren Echtheit nur gemalt ist. Mehr noch verbirgt sich hierin die Bildaussage, dass eine solche ideale Schönheit nur im Medium der Kunst existieren kann, in der Wirklichkeit des Betrachters aber nicht möglich ist. Sieht man daher den nach den Trauben greifenden Knaben als Allusion auf Zeuxis, bildet dieses Motiv schließlich bereits im Kleinen einen Hinweis auf die Darstellungsproblematik der badenden Schönheit: obwohl der Betrachter zwar den Eindruck hat, eine real greifbare Frau vor sich zu haben, muss er dennoch erkennen, dass diese nichts anderes ist, als ein Abbild der Phantasie des Künstlers oder dessen Vorstellung von idealer Schönheit.

2.3 Kopien und Nachfolge

Die extreme Beliebtheit, die das Bild der *Dame au Bain* in Frankreich genoss, beweisen die überaus zahlreichen Kopien und Nachfolgebilder, die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts angefertigt wurden. Ähnliches ist ungewöhnlicherweise auch bei den thematisch verwandten Werken Tizians *Venus im Bad* oder Leonardos *La Joconde nue*, festzustellen, was beweist, dass solche Darstellungen von Schönheiten, die sich ungeachtet ihrer Nacktheit dem Blick des (männlichen) Betrachters darbieten, im 16. Jahrhundert sehr *en vogue* und gefragt waren. So gesehen wäre dies das ideale Bildthema für Clouet, um sein Können zu beweisen und seinen Platz als erster Maler Frankreichs zu behaupten.

Die beiden dem ursprünglichen Bild wohl am nächsten liegenden Werke befinden sich heute im Musée des Arts Décoratifs in Paris (Abb.57) und im Schloss von Azay-le-Rideau (Abb.58), wobei Letzteres lediglich eine Kopie aus dem Jahr 1856 eines gewissen Malers namens Lehmann nach einem verlorenen Original ist.²¹³ Ersteres sieht Salomon Reinach noch als eventuelles Werk Clouets selbst oder als aus dessen Werkstatt stammend.²¹⁴ Zeitgleich hierzu entstand wohl auch die Originalvorlage der Kopie im Schloss von Azay-

²¹¹ Ruby 2004, S.79.

²¹² Vgl. ebd., S.79.

²¹³ Vgl. Reinach 1920/I, S.167.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S.173.

le-Rideau. Beide sind nahezu identisch mit dem Ausgangswerk Clouets, bis auf das Gesicht der Badenden selbst. Außerdem wurden einzelne Blumen im Vorhang hinzugefügt, und die beiden goldenen Armkettchen des Modells weggelassen. Deutlicher Unterschied beider Bilder zum Original liegt in der Dekoration des Kamins, der bei Clouet noch aus einer Art Landschaftsbild bestand und nun in ein ovales Relief umgeändert wurde. An der linken unteren Seite des Ovals ist offensichtlich eine Sphinx angebracht, die ein Medaillon, vielleicht mit dem Konterfei des Geliebten der Badenden (genauer ist leider weder zu erkennen, noch findet sich ein Hinweis in der Literatur), zwischen ihren Klauen hält – eine Metapher *par excellence* für den, im wahrsten Sinne des Wortes, gefangenen Liebhaber.²¹⁵ Letztendlich sind beide Kopien in die zeitliche Nähe zu Clouets *Dame au Bain* zu setzen; sie mögen durchaus auch Bilder der Werkstatt oder des direkten Clouet-Umkreises sein, wie oben bereits angedeutet, wurde.

Ein weitere Kopie des Clouet'schen Prototyps der *Dame au Bain* befindet sich heute im Musée Condé in Chantilly (Abb.59) und stellt wohl eine der ersten Varianten der Darstellung Gabrielle d'Estrées, der Mätresse Henri IV,²¹⁶ als *Dame im Bad* dar. An sich ist es ebenfalls eine bis auf kleine Details identische Kopie des Originals. Anstelle eines idealisiert dargestellten Porträts wurde hier das Gesicht mit einem offenbar naturgetreuen Porträt der Gabrielle d'Estrées lediglich ausgetauscht. Letztendlich wird wohl ein solches Gemälde mit der Darstellung Gabrielles der Ausgangspunkt für die Bezeichnung dieser Reihe von Aktporträts als Mätressenikonographie sein, welcher für die Vorgängerwerke nicht eindeutig nachzuweisen ist. Meiner Meinung nach ist das Bild im Musée Condé zeitlich direkt nach den Werken in Azay-le-Rideau und im Musée des Arts Décoratifs anzusiedeln, da bei allen dreien das Relief des Kaminsturzes nahezu identisch ist: eine Sphinx, die zwischen den Pfoten eine Medaille mit dem Konterfei Henri IV hält, als Zeichen der königlichen Liebe oder als Allusion auf die Macht Gabrielles, die den König infolgedessen sprichwörtlich in der Hand hat.²¹⁷

*„Par l'étalage de ses charmes qu'elle lui a généreusement prodigués, Gabrielle d'Estrées a réduit Henri IV à l'esclavage, et elle a achevé de le captiver par les enfants qu'elle lui a donné“*²¹⁸

²¹⁵ Vgl. Bertrand 1993, S.73.

²¹⁶ Gabrielle d'Estrées, die selbst einem alteingesessenen Adelsgeschlecht Frankreichs entstammt, trifft Henri IV 1590 und wird zunächst für eine kurze Zeit seine Mätresse. 1592 heiratet sie auf Wunsch des Königs Nicolas d'Amerval. Doch bereits 1595 lässt der König diese Ehe bereits wieder annullieren und heiratet Gabrielle seinerseits 1599. Nur kurze Zeit später, am 10.4.1599 stirbt Gabrielle. Insgesamt gebar sie dem König drei Kinder: César de Bourbon (1594), duc de Vendômois, Alexandre de Vendôme (1598) und Henriette Catherine (1596); alle drei wurden von Henri IV als leibliche Kinder anerkannt. (Zerner 2003, S.213f.)

²¹⁷ Vgl. Bertrand 1993, S.73.

²¹⁸ Ebd., S.73.

Wie auch in den Werken zuvor befinden sich Blumen im Vorhang, die wohl auf die Fruchtbarkeit speziell Gabrielle d'Estrées hinweisen, die dem König drei uneheliche Kinder schenkte, die nach Bertrand im Bild dargestellt sind.²¹⁹ In Verbindung mit dem Bad, der Fruchtschale, in diesem Zusammenhang wohl ebenfalls eine Allegorie auf die Fruchtbarkeit, und dem neugeborenen Alexandre de Vendôme könnte das Bild somit Gabrielle d'Estrées darstellen, die eben aus dem Wochenbett kommend ihre „féminité triomphante“²²⁰ metaphorisch verkörpert.²²¹

Eine andere anonyme Variante der *Dame au Bain* François Clouets befindet sich heute im Worcester Art Museum (Abb.60) und wird von Zerner ebenfalls Clouet selbst oder seiner Werkstatt zugeschrieben. Auch hier kann man porträthafte Züge in der Pose, der Physiognomie und der Komposition deutlich erkennen, wobei wie bei den zahlreichen Kopien dieses Typus immer nur das Gesicht variiert, ein Beispiel wäre das Gemälde eines ebenfalls unbekannten Meisters im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Abb.61): „*Le type du visage rappelle les belles célèbres du temps, toutes deux blondes et claires, Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrées*“^{222, 223} Hier wird dann auch das Spiegelmotiv eingeführt, was wohl von zeitgenössischen italienischen Werken inspiriert wurde. Auffallend ist bei diesen beiden Werken allerdings, dass offenbar das Bad als eigentlicher Hauptgegenstand der Darstellung entweder in den Hintergrund rückt oder ganz verworfen wird: Aus der *Dame im Bad* Clouets ist nun eine *Dame bei der Toilette* geworden, was durchaus auf die mehr oder weniger zeitgleichen italienischen Künstler, wie Tizian oder Bronzino, hinweist. Und es ist letztendlich dieser italienische Einfluss, nicht allein wegen der in einer Truhe stöbernden Magd, die eindeutig der *Venus von Urbino* Tizians (Abb.5) entlehnt ist, der hier am stärksten im Vergleich mit den anderen Varianten des Clouet-Bildes spürbar ist. Vor allem ist es aber „*un rythme plus souple, une recherche moins littérale des volumes qui suggère encore l'idée d'un modèle italien*“²²⁴, was ganz deutlich in der *Dame à la Toilette* im Kunstmuseum in Basel²²⁵ (Abb.62) zu erkennen ist, deren Entstehung vermutlich noch nach den vorher behandelten Bildern zu datieren sein wird. Im Katalog zu Lucas Cranach d.Ä. von Koepplin/Falk wird das Bild einem deutschen Meister zugeschrieben, der unter dem Einfluss der Schule von Fontainebleau steht. Auch hier wurde einst ein Identifizierungsversuch unternommen, nämlich mit Philippine

²¹⁹ Vgl. Bertrand 1993, S.75.

²²⁰ Ebd., S.76.

²²¹ Vgl. ebd., S.76.

²²² Béguin 1960, S.105.

²²³ Vgl. Zerner 2003, S.213.

²²⁴ Béguin 1960, S.106.

²²⁵ Vgl. Kat. Slg. Basel 1964, S.58.

Welser²²⁶, deren Gesichtszüge zwar ähnlich seien, was aber nach Koeplin/Falk eher unwahrscheinlich ist.²²⁷

Und schließlich ist an dieser Stelle noch das Doppelporträt Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern, eventuell die duchesse de Villars, im Bad, um 1599, im Louvre (Abb.63), zu erwähnen, das sicherlich ebenfalls der Reihe der Paraphrasen des Washingtoner Bildes entstammt. Bereits Salomon Reinach schreibt 1920:

*„Il n'est pas impossible que les tableaux avec deux baigneuses au lieu d'une dérivent, eux aussi, d'un tableau perdu de Clouet où Diane aurait été représentée avec une autre personne“*²²⁸

Ein solches Gemälde befand sich 2003 in einer Galerie in Paris und ist an sich in erster Linie eine identische Kopie der Dame au Bain in Washington, da hier auch die Amme sowie das Detail der Nelke in der rechten Hand abgebildet sind und lediglich auf der rechten Seite eine weitere Badende hinzugefügt wurde. Im Unterschied zum Louvre-Bild fehlt freilich die provokante Geste des Griffs an die Brust. Zeitlich fügt sich das Gemälde somit nahtlos in die Entwicklung von der Dame im Bad Clouets und der Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern im Bad, was auch ein Gutachter des Louvre auf Grund einer Zertifikatsanfrage der oben genannten Galerie bestätigt – „à mi-chemin entre le Clouet de Washington et la toile du Louvre“²²⁹.

Auffallend an dieser Variationsreihe zweier Damen im Bad ist allerdings, dass keines der mir bekannten Werke jene Provokation des Griffs an die Brust aufweist, siehe beispielsweise die Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Lyon (Abb.64) oder im Musée Fabre in Montpellier (Abb.65), um nur zwei der überaus zahlreichen Kopien zu nennen, die größtenteils entweder im Kunsthandel, in verschiedenen Museen oder in Privatsammlungen zu finden sind. Daraus lässt sich schließen, dass diese Geste sich ausschließlich auf die Person Gabrielles bezieht. Nahezu eindeutig wird hier auf Gabrielles Fruchtbarkeit angespielt, die immerhin dem König drei Kinder schenkte, wobei allerdings ein latenter, erotisierender Aspekt auch nicht auszuschließen ist. Doch schließlich soll hier unter Henri IV die Tradition der Valoiskönige explizit fortgesetzt werden, um die neue Dynastie der Bourbonen, die mit Henri IV einsetzte, zu legitimieren und eine gewisse Konstanz zu repräsentieren. Insbesondere sucht man aber vor allem einen Anschluss und eine Kontinuität über die künstlerische Repräsentation des

²²⁶ Philippine Welser war die bürgerliche Ehefrau von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und Böhmen. Sie lebten zunächst 19 Jahre in morganatischer Ehe zusammen, bevor sie öffentlich gemacht werden konnte.

²²⁷ Vgl. Koeplin, Dieter, Falk, Tilman, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik*, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1976, S.669f.

²²⁸ Reinach, 1920/I, S.173.

²²⁹ Documentation de Peinture, Musée du Louvre, Paris 2006.

Königshauses in einer Linie mit der ersten Schule von Fontainebleau unter François Ier und Henri II. Verstärkt wird deshalb Wert auf eine Fortsetzung dieser künstlerischen Blütezeit unter dem Renaissance-König *par excellence*, François Ier, in Form einer zweiten Schule von Fontainebleau gelegt.²³⁰ Betrachtet man das Bild der *Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern im Bad*, kann man hier durchaus hinsichtlich des Initialwerks Clouets einen Rückgriff auf das hier abgebildete Schönheitsideal der französischen Renaissance an sich erkennen: Gabrielle steht also ideologisch in der Kontinuität der schönsten Frauen dieser Zeit, Diane de Poitiers und Maria Stuarts. Insbesondere aber wird die Diana-Ikonographie unter Henri IV verstärkt wieder aufgenommen, stellte sie doch bereits unter François Ier und weiter auch unter Henri IV, besonders natürlich im Hinblick auf seine Mätresse Diane de Poitiers, eines der beliebtesten mythologischen Sujets dar:²³¹

„Evidemment, l'exemple d'Henri II s'impose au nouveau souverain: celui-ci fait construire et décorer une galerie à Fontainebleau, il y une favorite que l'on représente en Diane, il commande une suite de tapisseries sur l'histoire de Diane: la volonté d'imitation est claire; si fort est le besoin de pasticher qu'il y a des incohérences: Diane est utilisée à la fois pour la favorite et pour la reine, et c'est en l'honneur d'une troisième personne que les tapisseries sont tissés [...] Le souvenir d'un prestigieux modèle se fond dans une nouvelle esthétique de la puissance [...]“²³²

Und so steht auch automatisch Gabrielle d'Estrées in dieser ikonographischen Kontinuität als „nouvelle Diane“²³³.

3. Das idealisierte (Akt)Porträt

3.1 Versuch einer Gattungsdefinition

Das idealisierte (Akt)Porträt impliziert als solches, wie der Name schon sagt, zwei Genres der Malerei: den Akt einerseits, der mit einem idealisierten Porträt andererseits kombiniert und ergänzt wird. Das idealisierte Porträt wird als Subgenre des Porträts gesehen, das besonders in der Renaissance bzw. bereits seit dem Quattrocento in Italien reges Interesse erweckte, von wo aus es in der darauffolgenden Zeit in Europa, besonders aber in Frankreich verbreitet wurde. In erster Linie war dies ein Genre, das, bis auf wenige Ausnahmen - wie beispielsweise dem Bildnis *Andrea Dorias als Neptun* von Bronzino²³⁴ (Abb.66) - nahezu ausschließlich Frauen mit einer besonderen oder außergewöhnlichen

²³⁰ Vgl. Zerner 2003, S.215.

²³¹ Vgl. Bardon 1963, S.135.

²³² Ebd., S.135.

²³³ Vgl. ebd., S.142.

²³⁴ Vgl. Brock 2002, S.180.

sozialen Stellung vorbehalten war. Insbesondere waren dies Mätressen, die mitunter auch großen Einfluss auf die Politik oder höfische Angelegenheiten hatten und somit das gesamte aristokratische Leben dominierten. Vor allem in Frankreich kamen die Mätressen meist aus adeligen Familien, die eng mit dem Königshaus verbunden waren, so war beispielsweise Diane de Poitiers ursprünglich von deutlich höherem Stand als Catherine de Médicis selbst, da sie von der alteingesessenen Familie Saint Valliers abstammte, Anne de Pisseleu, die Mätresse François Iers, stammte von einer Linie Louis IV ab und Gabrielle d'Estrées kam aus einer wohlhabenden und einflussreichen Familie in der Picardie. Alles letztendlich Frauen, deren Liebesleben von großer Bedeutung und Einfluss am Hof war.²³⁵

Eine wichtige und aufschlussreiche Theorie zum idealisierten Porträt stellt Brita von Götz-Mohr 1987 in ihrem Werk *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts* auf, eine Theorie, die sich auch bei der kunsthistorischen Einordnung der *Dame au Bain* Clouets als sehr hilfreich erweist. Sie unterscheidet beim Genre des Porträts zwei Sprachebenen: einerseits die Nominalsprache des Bildes und andererseits die Idealsprache. Die nominalsprachliche Ebene folgt dem mimetischen Anspruch eines Porträts und versucht diesen naturgetreu im Bild wiederzugeben. Im Gegensatz dazu wird die idealsprachliche Ebene aus einer Art Synthese aus den Bildmustern und Bildmotiven der verschiedensten Wissensbereichen und des Formenfundus eines Künstlers gebildet, um das künstlerische Ideal, das nur in der Phantasie des Malers besteht, im Medium der Kunst darzustellen:²³⁶ „So werden im Porträt das am Naturvorbild orientierte abbildhafte Prinzip und das aus dem „Wissensvorrat“ gespeiste erdachte schöpferische Ideal zu einer funktionalen Einheit zusammengeschlossen.“²³⁷ Im Verlauf der Entwicklung des Porträts, insbesondere jenes der Frau, werden so diese beiden Ebenen immer weiter einander angeglichen, bis die Grenzen zu verschwinden scheinen.²³⁸ Ein Grund hierfür könnte der gesellschaftliche Druck auf die Frau sein, schön zu sein und einem gewissen Ideal zu entsprechen, das natürlich wiederum stark von der Kunst und den idealen Vorstellungen der Künstler geprägt ist, und zu einer gewissen reziproken Beeinflussung dieser beiden Bereiche führt. Die idealisierende Wiedergabe beschränkt sich zunächst nur auf den Körper und die Umgebung des Modells, wohingegen das Gesicht naturgetreu und personalisiert

²³⁵ Vgl. Zerner 2003, S.216.

²³⁶ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.49.

²³⁷ Götz-Mohr 1987, S.49.

²³⁸ Vgl. ebd., S.50.

abgebildet wird. Schließlich aber nähern sich Abbild und Ideal an, wodurch *„Idealität im Porträt nicht nur Ausdrucksträger allgemeingültiger Inhalte sein kann, sondern so weit umgeformt und variiert wird, dass sie den gattungsspezifischen Aufgaben und Möglichkeiten der Porträtmalerei, immer einen bestimmten Menschen darzustellen, angepasst und zur Wiedergabe von Individuen eingesetzt wird“*²³⁹. Infolgedessen verliert das Gesicht an individuellem Charakter und nähert sich mehr und mehr einem glatten, gerundeten Gesicht mit ebenmäßigen Zügen ohne die außergewöhnlich persönlichen Merkmale des Ausgangsmodells an,²⁴⁰ d.h. es findet eine Art „sachte Verschleifung der Gesichtskonturen“²⁴¹ statt:

*„Das Gesicht besteht nicht aus der Addition verschiedener separater Einzelteil, das sich in ihrer spezifischen Form und ihrem besonderen Aussehen noch voneinander unterscheiden, es ist ein organisches Zusammenspiel von Formen und Farbtönen, die sich jedoch, je näher man an das Bild herantritt, in ihrer Form und Intensität aufzulösen scheinen, ineinander übergehen“*²⁴²

Letztendlich resultiert daraus mehr der Eindruck eines Gesichts oder eine Vorstellung des Künstlers davon als ein real greifbares Abbild eines Menschen,²⁴³ vielmehr überlagern sich nach der Terminologie Brita von Götz-Mohrs die nominal- und idealsprachlichen Ebenen und ergeben so ein neues Ganzes. Ein Rückbezug auf die Realität ist so mehr auf die Bilddetails reduziert als auf die dargestellte Person selbst,²⁴⁴ was sich besonders in der zweiten Hälfte des Quattrocento durch die Zuweisung von Attributen herausbildet.²⁴⁵

Hinsichtlich des hier zu behandelnden Gemäldes Clouets appelliert mehr das genrehafte Interieur an einen Identifizierungsversuch und evoziert beim Betrachter den Eindruck des Porträthaften als die Badende selbst. Zwar scheint ihr Körper noch deutlich individualisierter zu sein als ihr Gesicht, doch weisen beide bereits die oben genannte Verschleifung der Konturen und diese Glättung der Gesichts- sowie Körperoberfläche auf. Dieses so entstandene idealisierte Porträt bezeichnet Gottfried Böhm letztendlich als „Bildnis ohne Individuum“²⁴⁶, das nur durch die Fremdbestimmung des Betrachters

²³⁹ Götz-Mohr 1987, S.50.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S.59.

²⁴¹ Ebd., S.59.

²⁴² Ebd., S.59.

²⁴³ Vgl. ebd., S.59.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S.60/67.

²⁴⁵ Vgl. Böhm 1985, S.118.

²⁴⁶ Ebd., S.111.

identifiziert und interpretiert werden kann und so auf dessen Vorwissen und Bildung aufbaut.²⁴⁷

Dennoch denke ich, dass jeder Idealisierung eines weiblichen Bildnisses ein mimetisches oder beschreibendes Porträt, wie Brita von Götz-Mohr diese andere Art von Porträts nennt,²⁴⁸ zugrunde liegt, „um eine allgemein künstlerische Aussage zu treffen“²⁴⁹. Ausgehend also von einer wirklich existierenden Person wird ein Idealbildnis oder auch eine gesellschaftliche Hülle modelliert, die sich an den Gewohnheiten, Gebräuchen und Idealen der Zeit orientiert und diese zusammengefasst in Form einer Synthese abbildet.²⁵⁰

„The idealizing portraitist uses his model's features as a framework on which to peg his artistic conceptions on man, rather than allowing either the distinctive appearance or distinctive character of his model to dominate“²⁵¹.

Von einem allgemeineren Standpunkt aus betrachtet, dient das Porträt, besonders in Italien, als Austragungsort eines Paragones zwischen der Poesie und der Malerei, in dessen Mittelpunkt schon seit Leonardo die Frage steht, ob das jeweilige Werk den Betrachter verliebt machen kann oder nicht:

“If the poet says that he can inflame men with love, the painter has the power to do the same and to an even greater degree, in that he can place in front of the lover the true likeness of that which is beloved, often making him kiss and speak to it [...] So much greater is the power of a painting over man's mind that he may be enchanted and enraptured by a painting that does not represent any living woman“²⁵²

Die Identität eines solchen Modells wäre demnach unwichtig, da das Ziel lediglich ist, den Betrachter verliebt zu machen und in ihm das Gefühl hervorzurufen, die Schönheit identifizieren zu wollen. Diesen Wettstreit gewinnt schließlich der Maler, indem er mit dem Porträt sowohl die Poesie als auch die Natur selbst übertreffen kann. Somit steht die Darstellung weiblicher Schönheit zugleich als „Synekdoche für die Schönheit der Malerei selbst“^{253 254}.

Um aber eine solche Schönheit darzustellen, der der Betrachter sofort verfällt, sobald er sie sieht, wird automatisch eine Idealisierung vorgenommen, wodurch weibliche Bildnisse oft in den Status physischer Perfektion gehoben werden, ohne die Bedingung, dass dies mit der Realität übereinstimmen muss²⁵⁵, was aber durchaus möglich sein kann:

²⁴⁷ Vgl. Böhm 1985, S.112.

²⁴⁸ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.17.

²⁴⁹ Ebd., S.17.

²⁵⁰ Vgl. Martin 1961, S.70.

²⁵¹ Ebd., S.86f.

²⁵² Leonardo da Vinci, zitiert in: Vaccaro 2000, S.107.

²⁵³ Cropper 1986, S.176.

²⁵⁴ Vgl. Vaccaro 2000, S.109.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S.107.

“*Ideal beauty in a portrait [...] asserts and mirrors the artist’s creative presence even as it renders anonymous the sitter*”²⁵⁶. Bereits Apelles nimmt mehrere krotonische Jungfrauen als Modelle, von denen er den jeweils schönsten Teil nimmt und dies dann zusammenfügt, um ein Abbild der Helena von Sparta zu schaffen. Auch Raffael schreibt Ähnliches in einem Brief an Castiglione bezüglich dessen Bewunderung der *Galatea*:

„[...] und so sage ich, dass ich um eine Schöne zu malen mehrere Schöne sehen müsste, aber stets unter der Bedingung, dass Euer Gnaden mir zur Seite stünden, um die Auswahl zu treffen. Aber bei dem allgemeinen Mangel an guten Kennern und schönen Frauen bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob diese irgendwelche künstlerischen Vorzüge aufweist, vermag ich nicht zu sagen, aber ich gebe mir große Mühe, dass es so sei.“²⁵⁷

Automatisch impliziert diese Aussage Raffaels zugleich, dass eine Identifizierung bis zu einem gewissem Grad möglich wäre, da eine solche Darstellung nur das Resultat mehrerer Schönheiten ist. Der Reiz der Interpretationsmöglichkeiten, der sich daraus ergibt, legitimiert wiederum in gewisser Hinsicht die Bezeichnung als idealisiertes Porträt: eine Synthese aus mehreren real existierender Frauen, die unter dem Aspekt der *certa idea* des Meisters vereint werden.

Verbindet man nun ein solches Idealporträt mit einem Akt als ideales Abbild der Vollkommenheit der Natur, d.h. als Kunstwerk, wird das Bildnis idealer Schönheit noch durch die idealschöne Nacktheit erweitert und ergänzt, was dann letztendlich wiederum per se eine Venus-Darstellung suggeriert: Venus als „mythologische Verkörperung idealer weiblicher Schönheit“²⁵⁸. Die Aktdarstellung steht so für Schönheit an sich, aber besonders als Metapher der Schönheit der Malerei selbst, da hier der Wunsch nach Vervollkommenung immer im Mittelpunkt steht und dadurch den mimetischen Anspruch verdrängt:²⁵⁹ „*Gleichzeitig avancierte sie [die Darstellung der Schönen Frau] aber auch zum Inbegriff für die Schönheit der Malerei und für die Wahrhaftigkeit der Darstellung von Schönheit schlechthin*“²⁶⁰. Darüber hinaus evoziert Nacktheit automatisch sofort auch einen historischen, mythologischen oder antiken Bezug der Darstellung.²⁶¹ Banal gesehen könnte man diese Montage auch, wie Raphaël Bouvier, als Kombination zwischen einem öffentlichen, also bekannten Gesicht, mit dem privaten Verlangen der wohl meist männlichen Betrachter bezeichnen.²⁶² Dabei kann natürlich, wie oben bereits dargestellt,

²⁵⁶ Vaccaro 2000, S.107.

²⁵⁷ Raffael, zitiert in: Gombrich 1983, S.7f.

²⁵⁸ Schäpers 1997, S.84/87.

²⁵⁹ Vgl. Clark 1958, S.12.

²⁶⁰ Bouvier 2005, S.348.

²⁶¹ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.49.

²⁶² Vgl. Bouvier 2005, S.339f.

dieses öffentliche Gesicht variieren, von naturgetreuen Porträt bis hin zu einem ebenfalls idealisierten Bildnis, dem zwar ein öffentliches Gesicht zugrunde liegt, das aber nur durch Details noch erkennbar ist.

Erstes dieser Reihe von (idealisierten) Aktporträts in Frankreich ist die *Madonna mit Kind* des *Meluner Diptychon* von Jean Fouquet, um 1450-60, das sich heute im Musée des Beaux-Arts in Antwerpen befindet (Abb.67). Die Madonna selbst wird hierbei vor allem als Abbild der Agnès Sorel, der Mätresse Charles VII., der ersten der großen und mächtigen Mätressen Frankreichs, angesehen. Diese Interpretation resultiert aus der Provenienz des Diptychons selbst, das durch ein Gelöbnis Etienne Chevaliers im Zuge des Tods der Agnès Sorel entstanden ist. Darüber hinaus kann man auch eine große Ähnlichkeit mit ihrer Totenmaske im Schloß Loches und zeitgenössischen Porträts erkennen.²⁶³ Eine Kopie des Porträts war als Halbfigurenbildnis Teil einer Schönheitengalerie im Château des Bussy-Rabuton.²⁶⁴ In eine ähnliche Richtung weist das *Porträt der Françoise d'Orléans-Rothelin, princesse de Condé* der Sammlung Maulde de la Clavière (Abb.68), welches offenbar ebenfalls ein Aktporträt darstellt.²⁶⁵

Bei einem Versuch, das Bild Clouets in diese Tradition einzufügen und vor einem solchen Hintergrund zu untersuchen, muss man ihm dennoch eine gewisse Sonderstellung zuweisen.²⁶⁶ Betrachtet man zunächst nur die rechte Bildhälfte lässt sich das Bild problemlos als idealisiertes Aktporträt bezeichnen, wobei vor allem der dunkle Hintergrund, der Vorhang und die Haltung der Badenden den Porträtcharakter ausmachen. Nimmt man nun aber den linken Teil des Bildes hinzu, wird eine eindeutige Zuordnung zu einer Gattung nahezu unmöglich, da das Stilleben wie auch die Genreszene einen viel zu selbstständigen Eindruck hinsichtlich der Dargestellten erwecken und sich dieser nicht einfach als bloßes Attribut unterordnen lässt. Insbesondere das Stilleben scheint, wie bereits erwähnt, dem Aktporträt ebenbürtig zu sein, da es sich auf derselben Ebene im Bild befindet. Fast hat man hier den Eindruck, als würde dabei nicht nur der Paragone zwischen Dichtung und Malerei aufgegriffen, sondern auch der Wettstreit zwischen Figuren- bzw. Porträtmalerei sowie zwischen Figuren- und Genremalerei ausgetragen. Letztendlich entsteht dadurch eine Art von interpiktorialem Diskurs, der die zur Zeit der Bildentstehung sich autonomisierenden bzw. sich aus dem Kontext der Figurenmalerei

²⁶³ Vgl. Zerner 2003, S.209.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S.209.

²⁶⁵ Vgl. Maulde de la Clavière 1898, S.417.

²⁶⁶ Vgl. Zerner 2003, S.217.

heraus zu kristallisierenden Bildsujets miteinander vereint. Indirekt bildet Clouet so bereits eine persönliche Rangordnung dieser im Entstehen begriffenen Gattungen ab: an erster Stelle die Figurenmalerei, dann fast ebenbürtig das Stilleben und anschließend die Genre- sowie die Landschaftsmalerei.

Besonders auffällig ist dabei aber, dass Clouet fast paradoxerweise die Schule von Fontainebleau mit der dort dominierenden mythologischen und historischen Malerei völlig zu ignorieren oder bewusst auszuschließen scheint. Dieser ungewöhnliche Wesenszug der „wirklich“ französischen Malerei, nämlich der seit Generationen in Frankreich lebender Maler, sich offenbar explizit vom Zentrum des Italianismus nördlich der Alpen abzugrenzen, findet sich ebenfalls in der französischen Literatur dieser Zeit, worauf noch in einem anderen Kapitel präziser eingegangen werden soll.

3.2 Vergleichswerke

3.2.1 Die Schule von Fontainebleau

Zeitlich steht, wie bereits erwähnt, natürlich die Schule von Fontainebleau in direkter Konkurrenz zum Schaffen François Clouets. Neben den dort tätigen Italienern, die deutlich in der Überzahl waren, waren unter der Leitung Rossos und Primaticcios auch zahlreiche Flamen angestellt, die nach Sylvie Béguin hinsichtlich der ursprünglich französischen Kunst überwiegend in Paris und somit auch auf das Bild der *Dame au Bain* großen Einfluss hatten.²⁶⁷ Zwar waren auch französische Künstler in Fontainebleau angestellt, wie beispielsweise Bourdichon, Perréal oder Nicolas Belin,²⁶⁸ aber dennoch entsteht der Eindruck, dass beide Künstlergruppen mehr oder weniger getrennt voneinander arbeiteten oder sich vielleicht auch bewusst abzugrenzen versuchten. So findet man zwar nahezu keine direkten Parallelen zwischen der *Dame au Bain* und der Schule von Fontainebleau, doch muss man sagen, dass das Werk François Clouets durchaus an die Schule von Fontainebleau angrenzt, „*mais son ascendant, ses thèmes qui furent maintes fois repris invitent à inclure dans son histoire*“²⁶⁹. So malten zwar weder Primaticcio noch Rosso je Frauenbildnisse im Bad, doch legen einige dieser mythologischen Kompositionen durchaus den Gedanken an solche Darstellungen nahe wie auch die Idealisierung der weiblichen Figuren. In Verbindung mit den Flamen am Hof und der zeitgleichen nordischen Malerei entstand schließlich die Bildidee Clouets, d.h.

²⁶⁷ Vgl. Béguin 1960, S.94.

²⁶⁸ Vgl. Hevesy 1952, S.14.

²⁶⁹ Béguin 1960, S.34.

eine Synthese aus einem idealisierten weiblichen Akt, ideologisch vom Geist der Schule von Fontainebleau geprägt, und eines Genrebildes im zeitgenössischen Bad:

„Der Erfolg des weiblichen Akts [...] in der französischen Malerei des 16. Jahrhunderts oder des Diana Motivs zur Zeit Henri II. wäre ohne die Beliebtheit, der sich die erotische Darstellung in Fontainebleau erfreuten [...], nicht zu erklären [...]“²⁷⁰

3.2.2 Frauen im Bad oder bei der Toilette

Im folgenden Kapitel möchte ich meine Fragestellung genauer untersuchen, inwiefern die Dame au Bain Clouets eine Synthese aus der italienischen Malerei mit der Kunst nördlich der Alpen bildet. Mit beiden Sorten von Künstler konnte er, wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt, durch die Schule von Fontainebleau in Kontakt bzw. Berührung gekommen sein.

Die erste Badedarstellung in der spätmittelalterlichen Malerei stammt von Jan van Eyck, wovon heute allerdings nur noch zwei Kopien nach dem verlorenen Original des 15. Jahrhunderts erhalten sind: in einem Galeriebild Willems van Haechts der Sammlung des Cornelius van der Geest²⁷¹ im Rubenshaus in Antwerpen von 1628 (Abb.69). Dargestellt ist eine nackte Frau, die mit der Körperpflege beschäftigt ist. Eine große Rolle spielt nach Van Mander hier der Spiegel, der in erster Linie eine Präsentation der optischen Möglichkeiten der Malerei van Eycks sein soll,²⁷² was zwar zu hinterfragen wäre, in dieser Arbeit aber nicht näher diskutiert werden soll. Wichtig an der Badeszene ist vor allem die Darstellung einer nackten Frau, die sich in einem häuslichen Umfeld der Körperreinigung und -pflege widmet. Neben der ersten Darstellung eines weiblichen Akts ohne religiösen, mythologischen oder allegorischen Inhalts, ist insbesondere auch die Verbindung eines Akts mit einer Genreszene, bzw. eigentlich eine gewisse Legitimation des Akts durch die genrehafte Badeszene von großer Bedeutung. Im Hinblick auf die italienischen Aktdarstellungen kann man bereits jetzt sagen, dass diese Verbindung ausschließlich der Malerei nördlich der Alpen zuzuschreiben ist, von wo aus sie wiederum Einfluss auf die italienische Renaissance-malerei wie auch auf die Künstler in Fontainebleau und Paris nimmt.

²⁷⁰ Arasse/Tönnemann 1997, S.377.

²⁷¹ 1638 wird das Gemälde van Eycks in der Sammlung Willem van Haechts erwähnt (Hammer-Tugendhat, Daniela, S.80).

²⁷² Mander, Carel van, zitiert in: Zerner 2003, S.218.

Clouet übernimmt prinzipiell diese Darstellung van Eycks: eine Frau im Bad, von einem häuslichen, alltäglichen Interieur umgeben und begleitet von einer Dienerin. Größter Unterschied ist und bleibt, was durch die folgenden Beispiele deutlich wird, die Darstellung der weiblichen Halbfigur in einem Badezuber, was wohl als einzigartige Bildschöpfung Clouets gewertet werden kann. Durch die Präsenz der *Dame au Bain* als dominierendes Bildthema der Clouet'schen Komposition gewinnt die Bedeutung des Bildes eine völlig andere Intention als die der *Dame bei der Toilette* van Eycks, da diese viel stärker in den Bildzusammenhang des Genres miteingebunden ist und sich nahtlos in diese Szenerie einfügen lässt.

Ein weiteres Bild van Eycks, das ebenfalls verloren und nur durch eine zeitgenössische Beschreibung Bartolomeo Facios aus dem Jahr 1454 erhalten ist, war vermutlich die Darstellung eines Frauenbades:

„[...] Frauen von ungewöhnlicher Schönheit, aus dem Bade steigend, die intimeren Teile des Körpers mit sichtlicher Schamhaftigkeit mit durchsichtigen Schleiern bedeckt. Von einer von ihnen zeigte er nur das Gesicht und die Brust, ihre Rückenansicht aber malte er in einem Spiegel, der auf der gegenüberliegenden Wand gemalt war, so dass du ihren Rücken wie auch ihre Brust sehen konntest. Im gleichen Bild ist eine Lampe wie echt gemalt und eine alte schwitzende Frau, ein Hund, der Wasser trinkt, und auch kleine Figuren von Pferden und Männern, Waldungen, Dörfer und Schlösser, mit so einer Kunstfertigkeit gemacht, dass man glauben könnte, einer sei 50 Meilen vom anderen entfernt. Aber nichts ist wunderbarer in diesem Werk als der Spiegel, der im Bild gemalt ist, in dem du alles sehen kannst, wie in einem echten Spiegel.“²⁷³

Besonders der Terminus „Frauen von ungewöhnlicher Schönheit“ zeigt bereits, dass das Bad in der Malerei, vor allem eben in der nördlich der Alpen, mit der Abbildung weiblicher Schönheit in Verbindung gesetzt wird. Ebenfalls weist der Kommentar Facios auf den Umstand hin, dass solche nordischen Badedarstellungen vom genrehaften Eindruck der Gesamtkomposition dominiert werden, was auch die folgenden Beispiele belegen. So kann man besonders deutlich die entgegengesetzten Intentionen van Eycks und Clouets erkennen: einerseits die reinen Genreszenen van Eycks, die dem Thema entsprechend einen Akt erfordern, und andererseits Clouet, der zwar dieses nördliche Interesse an Badeszenen prinzipiell übernimmt, es aber einer anderen Bildintention, nämlich der Darstellung einer idealen Schönheit, unterordnet.

Für Daniela Hammer-Tugendhat stellt die zeitgenössische Innendekoration der Schlösser einen nicht unwichtigen Einflussbereich für das große Interesse der Maler nördlich der Alpen an Badeszenen dar. Bis heute haben sich nur wenige solcher

²⁷³ Bartolomeo Facio, zitiert in: Zerner 2003, S.81.

genrehafter, mitunter auch erotisch aufgeladener Dekoration erhalten. Ein Beispiel ist die Darstellung eines *Jungbrunnens* im Castello della Manta bei Saluzzo im Piemont, um 1430 (Abb.70), wobei der Jungbrunnen in der nordeuropäischen Malerei dieser Zeit eine besondere Vorliebe genoss, wie zahlreiche Gemälde, beispielsweise von Lucas Cranach d. Ä. in Berlin belegen. Zwar dient die Wandmalerei im Schloss La Manta nicht wirklich als direkte Vergleichsmöglichkeit mit der *Dame au Bain* Clouets, stellt aber in gewisser Hinsicht ein Beispiel für vermutlich weit verbreitete Innendekorationen von Schlössern im 16. Jahrhundert dar. Solche oder ähnliche mehr oder weniger genrehafte Szenerien stellten wohl einen Großteil der zeitgenössischen Innendekoration der Wohnräume ab dem 14. Jahrhundert dar.²⁷⁴ Ebenfalls Darstellungen dieser Art sind nach Hammer-Tugendhat heute im Schloss Runkelstein in Südtirol erhalten sowie in der Residenz Niederhausen in Bozen, die stark von der höfischen Kultur Frankreichs geprägt sind.²⁷⁵

Vermutlich in dieser Nachfolge steht eine für die Darstellung von Badeszenen mit genrehaften Umfeld nicht unwichtige Tapiserie aus dem Musée de Cluny in Paris, die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden und Teil einer Tapiseriefolge mit dem Titel *La Vie Seigneuriale* der Loire-Werkstätten ist (Abb.71)²⁷⁶. Wie schon der Titel impliziert, handelt es sich hierbei um alltägliche, genrehafte Szenen, die das Leben der Aristokratie illustrieren, mitunter eben das Bad einer Dame. Zwar findet das Bad im Freien statt, dennoch erweckt es den Anschein einer alltäglichen Szenerie. Wie auch in der *Dame au Bain* sind neben der Badenden noch andere Personen anwesend, die sich um sie kümmern. Ebenfalls trägt die Dame hier einen offenbar zeitgenössischen Kopfschmuck sowie auch eine Kette, doch fallen ihre Haare trotz der Haube, im Gegensatz zur *Dame au Bain* Clouets, offen über ihre Schultern, was durchaus auch einen erotisierenden Eindruck evoziert. Dennoch ist die Badeszene der Tapiseriefolge mehr eine Momentaufnahme einer alltäglichen Szenerie zur Ausstattung eines zeitgenössischen Wohnraums, als eine ostentative Repräsentation wie bei der Badenden Clouets. In der *Dame au Bain* dominiert deutlicher der porträtartige Charakter bzw. der Eindruck der Darstellung einer Idealschönheit über die gesamte Szenerie. Darüber hinaus ist auch in der Tapiserie in keiner Weise dieser Bezug auf den Betrachter und dessen Interpretation und Rezeption des Bildes gegeben, wodurch deutlich wird, dass beide Werke einem völlig unterschiedlichen Rezeptions- und Ausstellungszusammenhang entstammen: die Badeszene der Loire-Werkstätten steht deutlich im Zusammenhang mit Interieurs, also ein

²⁷⁴ Vgl. Troescher 1966, S.292f.

²⁷⁵ Vgl. Hammer-Tugendhat 2006. S.84.

²⁷⁶ Vgl. Verlet 1947, S.36ff.

rein dekorativer Hintergrund, wohingegen die Dame au Bain auf ein privateres und intimeres Umfeld abzielen scheint.

Ein Frauenbad Jan Gossaerts, um 1500²⁷⁷ (Abb.72), steht vermutlich in einem direkten Zusammenhang mit der von Bartolomeo Facio beschriebenen Badeszene nach einem Bildnis van Eycks, und belegt das ausgeprägte Interesse an solchen oder ähnlichen Darstellungen nördlich der Alpen. Dargestellt sind mehrere Frauen in einem Bad, die, jede für sich, mit den verschiedensten Formen der Körperpflege beschäftigt sind. Doch keine der Badenden nimmt, wie auch die Clouets, Notiz vom Betrachter, wodurch diesem wiederum eine Art voyeuristische Position als unsichtbarer Zuschauer zugeteilt wird.

Vor allem in Deutschland fand das Thema des genrehaften Bades großen Anklang. So stellt Dürer in eine Federzeichnung ein Frauenbad dar (Abb.73).²⁷⁸ Hier ist erstmals inmitten einer Gruppe sich badender Frauen eine zentrale Figur abgebildet, die den Betrachter anblickt und mit ihm zu kommunizieren scheint. In Verbindung mit ihrem, im Vergleich zu den anderen Frauen im Bad, durchaus porträthaften Gesicht, hebt sie sich aus der Szenerie heraus und wird zu einer individuellen greifbaren bzw. fassbaren Person. Gleichermaßen taucht hier auch zum ersten Mal in dieser Reihe eine alte Frau auf, die sich rechts von der Protagonistin befindet und sich in deutlichem Gegensatz von den anderen jugendlichen Schönheiten abhebt. Indem sie so eine Art Kontraposition zu den restlichen Figuren im Bild einnimmt, wirkt sie bereits, wie die alte Amme bei Clouet, als eine Art Hervorhebung *ex negativo* der Schönheit der sie umgebenden schönen Frauen.

Ebenfalls ein Frauenbad war in mehreren Werken Hans Baldung Griens dargestellt, von denen der Großteil heute leider verloren. 1773 wurde in der sog. Nüditätensammlung des Markgräflichen Hofes zu Basel ein Bild erwähnt wird, „in welchem sich ein altes Weib die Haare mit einer Schere abschneidet und ein junges Weibsbild mit einer Bürste Kurzweil [=Reinigung] treibt [...]“²⁷⁹, und ist um 1515 entstanden.²⁸⁰ Auffallend ist hier, dass, wie auch bei Clouet, eine Badeszene mit einer hässlichen Alten kombiniert wird. So auch in einem verlorenen Bild Baldung Griens aus ungefähr derselben Zeit, das Dokumenten zufolge ebenfalls eine junge Frau und über ihr eine alte Hässliche abbildet.²⁸¹

Auch der Nürnberger Maler Barthel Beham (1502-1540) stellt zwei Badeszenen dar: ein Stich eines Frauenbades im Cabinet Rothschild im Louvre (Abb.74) und ein Stich

²⁷⁷ Vgl. Weissenböck 1990, S.85f.

²⁷⁸ Vgl. Kat. Ausst. Wien 2003, S.238.

²⁷⁹ Zitiert in: Osten 1983, S.255.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S.254f.

²⁸¹ Vgl. ebd., S.275.

einer *Frau mit Badezuber* in der Kunstsammlung der Veste Coburg (Abb.75).²⁸² Deutlich hervorgehoben wird hier insbesondere ein stark genrehafter, fast vulgärer Eindruck des Bades. Keine der sich im Bad befindenden Frauen ist auf den Betrachter bezogen, wodurch der Betrachter abermals als unbemerkter Zuschauer fungiert.

Eine ähnliche Szenerie ist auch für Raffael durch einen Stich Marcantonio Raimondis (Abb.76), von 1510/20 belegt, der ebenfalls einen alltäglichen, genreartigen Kontext zeigt.²⁸³ Vermutlich ist die Darstellung vor allem durch die Stiche und Graphiken nördlich der Alpen beeinflusst, da es die einzige solcher alltäglichen genreähnlichen Badedarstellungen in der italienischen Kunst zu sein scheint. Insbesondere durch die Verbreitung vergleichbarer nordischer Werke – wie Gossaerts *Frauenbad* (Abb.72) – ist eine solche Beeinflussung durchaus möglich. Wie keine andere italienische Darstellung zeigt der Stich hier eine zufällig erscheinende Szenerie mehrerer Frauen im Bad, welche in keiner Weise explizit auf einen Betrachter gerichtet ist, sondern lediglich die Abbildung einer offenbar gewöhnlichen oder alltäglichen Szene in einem Badehaus. Ebenso ist auch keine der Frauen direkt an den Betrachter gewandt, wodurch die Szene in sich geschlossen scheint, wie auch die Werke zum selben Thema von Dürer, Gossaert etc.

Geblichen ist wie bei allen anderen aber das genrehafte Umfeld, das der gesamten Komposition den Eindruck einer wie aus dem Leben gegriffenen Momentaufnahme verleiht, was auch bei der *Dame au Bain* deutlich mitschwingt. Das Gleiche kann man an einem Kupferstich Jean Mignons nach Luca Penni (Abb.24) erkennen sowie an einem weiteren Stich des Meisters GK, ebenfalls nach Luca Penni (Abb.77). Deutlich wird insbesondere der Einfluss nordischer Badedarstellung, was auf einen direkten Einfluss der nordischen Künstler in den Werkstätten der Schule von Fontainebleau schließen lässt. Im Stich Jean Mignons fällt darüber hinaus auf, dass im Mittelpunkt der Komposition, wie auch bei zahlreichen anderen nordischen Bildern, eine ältliche Dienerin abgebildet ist, die dem Ganzen mehr noch den Anschein einer alltäglichen Szenerie verleiht. Darüber hinaus wird dies auch durch die palastähnliche Architektur im Hintergrund unterstrichen. Außergewöhnlich für eine solche Darstellung scheint aber der dekorative, stuckähnliche Rahmen zu sein, der auf den Kontext der Ausstattung der Räume von Fontainebleau hinweisen könnte, da schließlich eine solche Stuckrahmung typisch für die dortigen Räume war. Könnte diese mehrfigurige Badeszene also vielleicht als Teil der Ausstattung der *Appartements des Bains* unter der *Galerie François Ier* im Schloss von Fontainebleau gewesen sein? Letztendlich scheint mir dies nicht unwahrscheinlich zu sein, da sich dies

²⁸² Vgl. Löcher 1999, S.38/186.

²⁸³ Vgl. Schäpers 1997, S.83.

schließlich auch in die Tradition der Raumausstattung anderer Schlösser, siehe beispielsweise die Tapisserie im Musée de Cluny, einreihen würde. Daraus lässt sich folglich schließen, dass solche oder ähnliche Darstellungen, vor allem badender Frauen, als Teil einer Interieursdekoration offenbar öffentlich zugänglich und keinesfalls als zu schamlos zur Präsentation angesehen wurden.

Neu bei letzterem Bild ist allerdings eine auf den Betrachter bezogene Bildkonzeption, die durch den direkten Blick zweier Badender aus dem Bild heraus erreicht wird. Im Grunde genommen kann man sagen, dass hier das Bild Clouets in seinen Grundzügen bereits vorgezeichnet ist. Einerseits kann man eine ähnliche Teilung oder fast ein Zerfallen des Bildes erkennen: rechts der Teil des Bildes, der durch die beiden herausblickenden Aktfiguren mehr auf den Betrachter als Voyeur der Szenerie gerichtet ist, und andererseits links die beiden mit der Körperreinigung beschäftigten Figuren, womit die nördliche Tradition von Frauenbädern fortgesetzt wird. Ebenfalls schon vorhanden ist die Vorhangdraperie, die sich hier zwar im Hintergrund befindet, sich offenbar dennoch auf das Velum zahlreicher Porträts dieser Zeit bezieht.

Und schließlich ist die Darstellung eines Frauenbades auch noch Jahrzehnte später aktuell, was eine Zeichnung einer *Badeszene* des Cabinet d'Estampes im Louvre beweist, die wohl um 1570 entstanden ist²⁸⁴ (Abb.78). Im Gegensatz zu den vorhergehenden nordischen Bädern kann man hier bereits einen deutlichen Einfluss der Schule von Fontainebleau erkennen, besonders was die plastische Darstellung des Körpers an sich anbetrifft - „*ce dessin a l'intérêt de montrer les diverses influences qui ont joué sur l'Ecole de Fontainebleau dans l'évocation de ce nu féminin qui est l'essentielle recherche des peintres de ce temps*“²⁸⁵.

Dass solche oder ähnliche Werke in Frankreich nicht nur bekannt waren, sondern auch gesammelt wurden, zeigen zahlreiche Inventarslisten, wie beispielsweise die der Sammlung der Witwe Denis Florimonds von 1574, welche ein Gemälde mit dem Titel *Des Femmes qui sont aux Estuves* erwähnt, und des Michel Baumoult Céouyer von 1597 mit einem Bild, *Les Estuves* genannt.²⁸⁶ Auch Brantôme beschreibt eine dieser Sammlungen, nämlich die des Comte des Chasteauvillain, wie folgt:

„*Un tableau fort beau, où estoy représentéed force belles dames nues qui estoient au bain, qui s'entretouchoient, se palpyent, se maniouyent et frottoyent, s'entremesloyent, se tastonnoyent, et, qui plus est, se faissoyent le*

²⁸⁴ Vgl. Adhémar 1954b, S.135.

²⁸⁵ Ebd., S.135.

²⁸⁶ Vgl. Wildenstein 1951, S.31.

*poil tant gentiment et si proprement, en monstrant tout, qu'une froide recluse ou hermite s'en fust es chauffée et esmene.*²⁸⁷

Personalisiert und individualisiert wird das Thema des Bades aber in der italienischen Malerei und darüber hinaus auch in Bezug zur Darstellung einer schönen Frau gesetzt. Das erste Gemälde dieser Art ist die *Junge Frau bei der Toilette* Giovanni Bellinis aus dem Jahr 1515, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien²⁸⁸ (Abb.79), die „erste profane Darstellung einer nackten Frau als Hommage an die weibliche Schönheit“²⁸⁹. In der Behandlung des Körpers reiht sich Bellinis Akt in die Tradition venezianischer Frauenakte. Im Mittelpunkt steht hier ganz deutlich weniger die Badeszene an sich, als die Darstellung eines nackten weiblichen Körpers, wobei nur beiläufig durch wenige Details und mitunter durch die Nacktheit selbst auf den Zusammenhang des Bades verwiesen wird. Bellini benutzt hier weniger das Bad als Legitimation der Nacktheit, als mehr den idealschönen, weiblichen Körper als Begründung der Aktdarstellung. Clouet übernimmt zwar in seinem Bild die Intention der Abbildung idealer weiblicher Schönheit, doch bleibt bei ihm das Thema des Bades in einzigartiger Weise erhalten. Doch geht er über Bellinis Gemälde hinaus, indem er, trotz des den Betrachter nicht beachtenden Blicks der Badenden, die Toilettenszene zu einer außergewöhnlichen Synthese mit der Bildkonzeption eines (Ideal-)Porträts bringt.

Noch weiter von einer Badeszene entfernt ist die *Dame bei der Toilette* von Giulio Romano, um 1520-25, im Pushkin-Museum in Moskau²⁹⁰ (Abb.80), die deutlich unter dem Einfluss der *Fornarina* Raffaels (Abb.39), auf die später noch einzugehen ist, steht. Als Schüler Raffaels wird er sicherlich das Bild in Original oder Entwürfe dazu gekannt haben.

Wie schon bei Bellini steht hier nicht das Bad im Mittelpunkt der Betrachtung, ein entsprechendes Interieur fehlt vollkommen, sondern das Thema der Frau in ihrer Nacktheit und somit auch die Abbildung der idealen Schönheit.²⁹¹ Auf das Bade- oder Toilettenzusammenhang des Bildes selbst weist lediglich das kleine Tischchen neben der Dame, auf dem sich ein kleiner Spiegel und andere Schönheitsutensilien befinden. Besonders die *gaze à la romaine*, mit der sie ihre Nacktheit mehr hervorhebt als verdeckt, und der turbanähnliche Kopfschmuck, lassen den direkten Einfluss der *Fornarina*

²⁸⁷ Brantôme, zitiert bei: Zerner 1990, S.107.

²⁸⁸ Vgl. Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07, S.219ff.

²⁸⁹ Vgl. Schäpers 1997, S.76.

²⁹⁰ Vgl. Battisti 1989, S.21f.

²⁹¹ Vgl. Oberhuber 1987, S.71

Raffaels erkennen. Diese wird noch an anderer Stelle genauer besprochen, da hier eine Grenze bezüglich des Sujets zwischen ‚Damen bei der Toilette oder im Bad‘ und ‚weiblicher Aktporträts zur Illustration idealer weiblicher Schönheit‘ gezogen werden soll. Der markanteste Unterschied zu Raffael ist zunächst der an dem Betrachter vorbeigehende Blick, der an sich bereits auf die Washingtoner Dame au Bain hinweist, wodurch man das Bild Giulio Romanos an sich als Mittlerbild zwischen Leonardos Joconde nue (Abb.81) bzw. Raffaels Fornarina und der Badenden François Clouets sehen könnte. Hinzu kommt hier auch, dass Romano ebenfalls einen genrehaften Hintergrund darstellt, der den Akt in eine Gesamtkomposition miteinbindet. Noch mehr als im Bildnis Clouets wird die Badende hier aber als Venus durch den Armreif ausgezeichnet, was aber in Kombination mit dem fast dominierenden Badekontext des Bildes²⁹² dennoch wieder auf die Dame au Bain vorausgreift.

Weiter soll hier nicht auf die durchaus zahlreichen Darstellungen von Frauen im Bade im italienischen Raum eingegangen werden, da diese einerseits vorwiegend Bilder der Venus im Bad oder bei der Toilette sind, und andererseits, wie schon bei Bordone aufgezeigt, in keinerlei Verbindung zu diesem genrehaften Charakter der Dame au Bain stehen.

Abschließend kann man hierzu sagen, dass die Tradition genrehafter Badeszenen in erster Linie in der nordischen Malerei anzusiedeln ist: die dortigen Künstler setzen sich vor allem mit den verschiedenen Badegewohnheiten und Tätigkeiten in den Badestuben auseinander. Wichtig dabei ist die Darstellung des meist weiblichen Akts in den verschiedenen Posen und Ansichten während des Badens und der körperlichen Reinigung. Im Gegensatz dazu steht bei den Künstler in Italien mehr der weibliche Akt im Mittelpunkt der Betrachtung, der Zusammenhang mit dem Bad scheint wie nebenbei mit einzufließen. Wie bereits erwähnt, fließt hier bereits die zeitgleiche Entwicklung eines idealisierten weiblichen Bildnisses, der sog. *bella donna* mit ein, wobei das Bad scheinbar eine gute Möglichkeit der Darstellung eines perfekten Frauenkörpers darzustellen scheint. Daher soll im anschließenden Kapitel die Entwicklung des idealisierten (Akt-)Porträts detaillierter betrachtet und mit der *Dame au Bain* verglichen werden.

²⁹² Vgl. Götz-Mohr 1987, S.55.

3.2.3 Porträts idealer Schönheiten

Das vermutlich erste idealisierte weibliche Aktporträt stellt das Bildnis der Simonetta Vespucci von Piero di Cosimo dar, das um 1480 datiert wird und sich heute im Musée Condé in Chantilly befindet (Abb.44). Elisabeth de Boissard bezeichnet es auch als „Pseudoporträt“²⁹³, welches zwar die Person porträthaft darstellt, sie aber dennoch verkleidet und idealisiert.²⁹⁴ Und obwohl bereits zur Entstehungszeit zahlreiche Bilder nackter Frauen in Italien existierten, nimmt das Bildnis Piero di Cosimos eine Sonderstellung ein, da es eine mehrdeutige Interpretation zulässt, nämlich einerseits durch die Identifizierung mit Simonetta Vespucci, andererseits aber auch als Darstellung idealer Schönheit, die wiederum in jener Zeit in Florenz vor allem auch durch Simonetta verkörpert wurde. Unterstrichen wird diese Idealisierung darüber hinaus durch die Datierung, um 1480, da Simonetta bereits am 26.4.1467 mit nur 23 Jahren an Schwindsucht gestorben war. Letztendlich stellt es so mehr eine posthume „image de la beauté parfaite“²⁹⁵ dar, da Simonetta als Giuliano de Medicis Geliebte galt, „pour commémorer le souvenir de Simonetta, qui avait été « l'idole de Florence »“²⁹⁶.²⁹⁷

Betrachtet man so die beiden Bilder nun hinsichtlich des gemeinsamen Sujets, nämlich der Darstellung eines idealschönen, weiblichen Akts, kann man sagen, dass die Dame au Bain Clouets durchaus in der Tradition des Bildnisses der Simonetta Vespucci steht. Beide Bildnisse weisen eindeutige porträthafte Züge der Dargestellten auf und werden durch attributive Zugaben näher identifiziert oder zumindest charakterisiert, zum Beispiel weisen die dunklen Wolken und der abgestorbene Baum der Hintergrundslandschaft, auf ihren frühen Tod hin, um hier nur eine der zahlreichen Interpretationsversuche und –möglichkeiten zu nennen.²⁹⁸ Folglich übernimmt die Landschaft in Piero di Cosimos Bild eine Attributsfunktion, wie auch das Stillleben und die Genresszene im Bildnis der Dame au Bain. Und wie auch bei François Clouets Bildnis finden sich hier zahlreiche Allusionen auf die Keuschheit und die Tugendhaftigkeit der Dargestellten, die nur auf den ersten Blick durch ihre Nacktheit konterkariert wird. So stehen beispielsweise die zahlreichen Perlen im hochgesteckten Haar der Simonetta exemplarisch für deren Tugendhaftigkeit und Reinheit. Darüber hinaus symbolisiert die Schlange, die sich selbst in den Schwanz

²⁹³ Kat. Slg. Boissard 1988, S.120.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S.120.

²⁹⁵ Ebd., S.120.

²⁹⁶ Ebd., S.118.

²⁹⁷ Vgl. Geronimus 2006, S.48ff.

²⁹⁸ Vgl. Beyer 2002, S.72.

beißt, Ewigkeit,²⁹⁹ vermutlich als Anspielung auf die Unvergänglichkeit und somit auf die unvergessene, ideale Schönheit Simonettas. Ebenfalls steht die Schlange hier einerseits für die *Prudentia*, da Simonetta in Florenz insbesondere für ihre Klugheit gerühmt wurde. Andererseits ist sie das Familiensymbol der Vespucci, womit ihre Identifizierung durch einen zeitgenössischen Betrachter aus den Hofkreisen der Medici ermöglicht wurde.³⁰⁰

*„Ce qui émane surtout de ce portrait, c'est l'assurance conquérante de la jeune femme, la séduction d'une physionomie dans laquelle rayonnent l'intelligence et la grâce. Libérée des misères humaines, elle s'avance pour une marche triomphale à travers les siècles. C'est la victoire de la beauté sur la mort.“*³⁰¹

Letztendlich kann man sagen, dass sich die *Dame au Bain* Clouets hinsichtlich ihres Darstellungsprinzips hinsichtlich ihrer Präsentation als ideale, makellose Schönheit in die Tradition von Piero di Cosimos Simonetta Vespucci einfügt. Beide verkörpern „a beautiful, chaste, and unattainable upperclass woman whom he [Giuliano de Medici, bezogen auf Simonetta Vespucci] adored from afar in the spirit of Petrarch's love for Laura“³⁰². Doch im Gegensatz zu François Clouets Badender ist das Bildnis Simonettas elegischer, eigentlich „göttlicher“ und unnahbarer in ihrer Schönheit, was unter anderem besonders durch die atmosphärische Landschaft im Hintergrund unterstrichen wird, wohingegen die *Dame im Bad* aus der göttlichen Sphäre Simonettas in die reale Welt eines zeitgenössischen Bades versetzt wurde. Zwar verliert sie so in gewisser Hinsicht die Aura der übermenschlichen, göttlichen Schönheit, doch wird sie damit für den zeitgenössischen Betrachter greifbarer gemacht – fast eine gewisse Entfernung von der petrarkistischen Unnahbarkeit. Dennoch ist aber diese Unnahbarkeit, diese nahezu unantastbare Schönheit in der Haltung der Badenden erhalten geblieben, nämlich insbesondere in ihrem kühlen Blick am Betrachter vorbei, wodurch sie diesen gar nicht wahrzunehmen scheint, und vor allem auch in ihrer unerschrockenen Haltung trotz des Moments der Überraschung während des Bades. Innerhalb der fast 100 Jahre, die zwischen Piero di Cosimo und François Clouet liegen, ist aus der überirdischen, poetischen Schönheit des Porträts der Simonetta Vespucci zwar eine Frau aus Fleisch und Blut in einem zeitgenössischen Interieur geworden, aber in Haltung und Ausstrahlung lebt das petrarkistische Ideal der weiblichen Schönheit weiter.

²⁹⁹ Vgl. Olszewski 2002, S.8.

³⁰⁰ Vgl. Beyer 2002, S.72.

³⁰¹ Broglie 1973, S.25.

³⁰² Schmitter 1995, S.33.

Wohl der wichtigste Einfluss auf die Dame au Bain und somit auch die initiale Bildinvention im Bereich des Aktporträts stellt das Bildnis der sog. Joconde nue (Abb.81) dar, das sich in vielfachen Kopien und Variationen großer Beliebtheit nicht nur in Frankreich erfreute. Hier formuliert sich zum ersten Mal die Idee einer Dame im halbfigurigen Porträt, die stolz ihre Nacktheit zur Schau trägt.³⁰³ Die Dargestellte selbst weist ähnlich porträtartige Gesichtszüge wie die Badende Clouets auf, so dass man versucht ist, sie zu identifizieren, und so glaubt Henri Zerner, ein Bildnis eine der Mätressen Giuliano de'Medicis erkennen zu können, nach dem der Leonardo-Schüler und –Erbe eine Fassung in Öl angefertigt hat.³⁰⁴ Im Gegensatz dazu ermöglicht die Inschrift der Zeichnung in Chantilly eine Identifizierung der Joconde nue mit einer der Mätressen François Iers.³⁰⁵ Doch welche der Damen hier auch immer abgebildet sein mag, feststeht, dass auch hier dem Betrachter das Bild einer idealen weiblichen Schönheit präsentiert wird, die durch ihre porträtartigen Züge durchaus zu Identifizierungsversuchen verleitet. Allerdings fällt dabei, wie auch bei Simonetta Vespucci, auf, dass sich die Identifizierungsfragen lediglich auf Geliebte und Mätressen hochrangiger Persönlichkeiten beschränken. Daher stellt sich natürlich mitunter die Frage, ob dies einfach daraus entsteht, dass diese Mätressen in der zeitgenössischen Gesellschaft als die idealen Schönheiten angesehen wurden, war dies doch nicht nur bei Diane de Poitiers der Fall war, dass sich nach ihr das gesamte Schönheitsideal und auch die Mode am Hof der Valois richtete: Bringt also nicht eine Darstellung idealer Schönheit zugleich auch Charakterzüge der zeitgenössischen Mätresse des Fürsten oder des Königs mit sich? Sie war es auch, die mit ihrer Schönheit, ihrer Mode oder ihren Vorlieben den gesamten Hof prägte und beeinflusste – die zeitgenössische Verkörperung also von idealer Schönheit, bzw. der Liebesgöttin per se.

Auch nach der Joconde nue existieren noch heute zahlreiche Kopien und Varianten, wie z.B. eine in der Sammlung Lord Spencers in Althorp (Abb.82), die unmissverständlich die Beliebtheit des Sujets – fernab von Italien - beweisen.

Zerner geht davon aus, dass Clouet mit aller Wahrscheinlichkeit die Joconde nue selbst oder eine der Kopien gekannt hat, da man ihren Einfluss, wie oben bereits ausgeführt, im Washingtoner Bild deutlich erkennen kann.³⁰⁶ Vergleicht man daher beide Bilder miteinander so kann man feststellen, dass Clouet mit der Dame au Bain in erster

³⁰³ Vgl. Zerner 2003, S.212.

³⁰⁴ Vgl. Zerner 1990, S.100.

³⁰⁵ Vgl. Hevesy 1952, S.17.

³⁰⁶ Vgl. Zerner 2003, S.213.

Linie das Konzept des in sich gedrehten Halbfigurenporträts Leonardos übernimmt: die *Joconde nue* wendet sich erst durch eine leichte Drehung des Halses dem Betrachter zu, wohingegen die Körperdrehung bei der *Dame au Bain* aber schon beim Becken zu beginnen scheint, wodurch Clouet dabei einen Schritt weiter als Leonardo geht und den Blick der Protagonistin rechts am Betrachter vorbei lenkt. Im Prinzip lässt er hier aber vor allem die neuartige Dynamisierung und Verlebendigung der Dargestellten durch Drehung des Körpers nach dem Prinzip Leonardos miteinfließen. Dadurch wirkt auch die Schöne in beiden Fällen in Bezug auf den Betrachter direkter und greifbarer, wobei allerdings Leonardos *Joconde nue* mehr das petrarkistische Prinzip der Unnahbarkeit verkörpert, obwohl sie den Betrachter direkt fixiert. Und schließlich übernimmt Clouet von Leonardo auch diese unerschrockene Präsentation der Nacktheit bzw. diese porträthafte Haltung mit dem aufgelegten Arm und dem Betrachter zugewandten Körper, was beim Betrachter den Eindruck evoziert, die Damen könnten ebenso angezogen sein.

Die interessantesten Varianten und vermutlich auch die vermittelnden Werke zwischen dem Bildnis Leonardos und der *Dame au Bain* François Clouets sind die Bilder des Kölner Malers Barthel Bruyns d. Ä. (Abb.83) und des Antwerpener Meisters Joos van Cleve (Abb.84). Letzterer befand sich nachweislich um 1530-1535 für ein Porträt des Königs am Hof in Fontainebleau.³⁰⁷ Bei beiden Bildnissen wird die Drehung des Oberkörpers der Dargestellten und deren Arm- und Handhaltung von der *Joconde nue* übernommen. Neu ist hier aber die Einführung des Vorhangmotivs in Verbindung mit einem weiblichen Akt, woraus man schließen kann, dass dies hinsichtlich François Clouets eine Inventio der Kunst nördlich der Alpen ist, und Clouet folglich eines der beiden Bilder oder beide wohl gekannt hat. Ebenfalls übernommen und erweitert in der *Dame au Bain* wird die Situierung der Dargestellten in einem Innenraum. Auffallend ist hier allerdings, dass das Bildnis Barthel Bruyns, das um 1535/36 entstanden und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ausgestellt ist, durch den am Betrachter vorbeigehenden unbeteiligten oder desinteressierten Blick der Dame bereits deutlich auf das Gemälde Clouets weist, wohingegen Joos van Cleve mit dem den Betrachter fixierenden Blick um einiges deutlicher den Einfluss Leonardos spüren lässt.

Nach Zerner ist vor allem in Bruyns Bild der Bruch mit dem italienischen Ideal deutlich spürbar und verstehe sich durch den „Germanismus“ gewollt als Distanzierung von der italienischen Kunst.³⁰⁸ Und wieder finden sich in der Literatur Identifizierungsversuche der abgebildeten nordischen Schönheit. So sieht Hildegard

³⁰⁷ Vgl. Chastel 1994, S.117.

³⁰⁸ Vgl. Zerner 2003, S.213.

Westhoff-Krummacher in ihrer Monografie zu Barthel Bruyn d. Ä. hierin das Porträt Katharina Jabachs, der Geliebten des Kölner Domherren und späteren Erzbischofs Johann Gebhardt von Mansfeld, und ordnet das Bild folglich in die Reihe der Kurtisanenbildnisse ein, die mit dem Porträt der Simonetta Vespucci ihren Anfang nimmt.³⁰⁹ Als Verbindungsglied zur Bildnisform der *Joconde nue* sieht Westhoff-Krummacher wiederum die *Joconde nue* Joos van Cleves, da sie einen unmittelbaren Kontakt Bruyns nach Frankreich für unwahrscheinlich hält.³¹⁰

Auch in der Leonardo-Nachfolge steht Raffael mit dem Bildnis *La Fornarina* in der Galleria Nazionale d'Arte Antica des Palazzo Barberinis in Rom (Abb.39). Entstanden ist das Gemälde um 1520, also kurz vor Raffaels Tod, was in gewisser Hinsicht parallel zu Clouets Werk steht, welches ebenfalls kurz vor dem Lebensende des Malers geschaffen wurde. Vermutlich ist es ebenfalls eine Mätressendarstellung, nämlich der Geliebten Raffaels, die hier in der Bildtradition einer *Venus Pudica* dargestellt ist und die in seinen Briefen immer wieder als *dama* oder *amica* erwähnt wird.³¹¹ Des Weiteren wird sie aber auch als Beatrice de Ferrara, die Geliebte des Herzogs Lorenzo d'Urbins, oder als Imperia, eine in Italien nahezu legendäre Kurtisane, identifiziert.³¹², was beweist, dass hier, gemäß Götz-Mohr, Nominalsprache und Idealsprache deutlich voneinander getrennt sind:³¹³ Das Gesicht ist stark porträthaft gezeichnet und veranlasst den Betrachter so die Dargestellte zu identifizieren, wohingegen der Körper deutlich einer Idealisierung oder auch Stereotypisierung unterliegt. Vor allem aber durch den Oberarmreif wird die Dargestellte als zeitgenössische Verkörperung der Venus ausgezeichnet. Ob nun diese sog. *Fornarina* wirklich existierte, bleibt weiterhin fraglich, doch merkt Jennifer Craven bezüglich des Porträts an, dass es sich hier mehr um die Fantasie oder künstlerische Einbildungskraft handelt, mit der der weibliche Akt dargestellt wird, und wohl weniger um eine wirklichkeitsgetreue Studie des Modells. Auch in der Raffael-Monografie von Jones und Penny klingt diese Vermutung an, *La Fornarina* sei „nur“ eine Abbildung einer *bella donna*.³¹⁴

Die auffallendste Parallele im Vergleich von Raffaels *Fornarina* mit der *Dame au Bain* Clouets ist die überaus prominente, sich fast dem Betrachter „aufdrängende“ Position der Künstlersignatur: Raffael signiert auf dem Oberarmreif, dem Zeichen der

³⁰⁹ Vgl. Westhoff-Krummacher 1965, S.182.

³¹⁰ Vgl. Ebd., S.184.

³¹¹ Vgl. Craven 1994, S.373.

³¹² Vgl. Götz-Mohr 1987, S.43.

³¹³ Vgl. Ebd., S.49.

³¹⁴ Vgl. Craven 1994, S.373.

Venus, worauf die Dargestellte zu deuten scheint, und Clouet bringt seine Signatur auf dem Zuberrand an, der durch das Hochraffen des Tuchs in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt wird. Bezüglich der *Fornarina* vermutet Jennifer Craven darin ein Zeichen für den Stolz des Künstlers auf sein Werk und zugleich auch Raffaels Wunsch und Drang nach Ruhm, also als petrarkische Referenz auf den Ruhm und das Ansehen des Künstlers selbst.³¹⁵ Letztendlich denke ich, dass die Signatur Clouets in der Dame au Bain exakt dieselbe Funktion eines ostentativen Zur-Schau-Tragen oder Präsentieren des eigenen Könnens innehat. Mehr noch scheint es, als würde sowohl die *Fornarina* als auch die *Dame au Bain*, dem Betrachter damit vermitteln wollen, dass sie trotz ihrer realen Wirkung gemalt sind. Fast so als würden sie dadurch sagen wollen „Dieser hat mich gemalt, er ist mein Schöpfer“, wodurch der Künstler sich selbst in gewisser Hinsicht in die Position eines Gott-Schöpfers rückt – folglich eine Selbstinszenierung des Malers und seiner Fähigkeiten.

Untersucht man die Behandlung der nackten Dame näher, kann man feststellen, dass die *Fornarina* durch die Gestik, mit der sie versucht, ihre Blöße mit der sog. *gaze à la romaine* zu verdecken, ihrer Nacktheit eine noch deutlichere Emphase verleiht und sie so ins Zentrum des Bildthemas stellt. Anders bei Clouet: Die Badende scheint hier keineswegs bemüht zu sein, ihre Nacktheit zu verbergen. Zusammen mit der porträthaften Körper- und Armhaltung scheint diese in der Bildkomposition mehr in den Hintergrund gedrängt zu werden, so als ob die Abbildung des Aktes an sich nicht die zentrale Bildaussage sei. Hinzu kommt zu diesem Unterschied in der jeweiligen Bildintention noch der Blick der Porträtierten: Die *Fornarina* Raffaels fokussiert den Betrachter direkt und nimmt dadurch unmittelbar Kontakt zu ihm auf, während die *Dame au Bain* den Betrachter entweder meidet oder schlichtweg gar nicht wahrnimmt. Letztendlich wird dadurch nur umso mehr die Nacktheit bei Raffael unterstrichen und zum selbstständigen Bildthema gemacht, während sie bei Clouet nahezu negiert wird, wodurch der Akt selbst nur eine Komponente des Bildes zu spielen scheint. Im Grunde genommen liegt hier ein konzeptioneller und ideologischer Unterschied in der Auffassung des Bildsujets bzw. der Bildintention vor: Raffael stellt ein „wirkliches“ Aktbildnis dar, was bei Clouet nur ein Teil einer Gesamtheit ist. Dies wird schließlich auch durch die anderen Gattungen, die im Bild dargestellt sind, unterstrichen. Im Grunde genommen nimmt dies wiederum Bezug auf den Paragone zwischen Malerei und Dichtung, indem es die figürliche Sprache der petrarkistischen Liebesdichtung, im Falle Clouets natürlich die der Pléiade, bildlich

³¹⁵ Vgl. Craven 1994, S.375f.

darstellt und durch die Emphase auf die Signatur des Künstlers die Malerei als lebendiger über die Dichtung stellt³¹⁶ – also abermals eine weitere Stellungnahme des Künstlers, die das Bild der Schönen Frau impliziert.

Dass La Fornarina auch in Frankreich bekannt war und dort auch von den Künstlern rezipiert wurde, beweist eine nahezu identische Variante mit dem Titel Femme au Lys Rouge des High Museums of Art in Atlanta, bzw. eine Kopie in der Sammlung Wildenstein (Abb.85), die beide wohl um 1570 entstanden sind.³¹⁷ Es scheint fast als wäre diese französische Fornarina das vermittelnde Werk zwischen Tizians Gemälde und Clouets Dame au Bain, da sie die Armhaltung eins zu eins von der Fornarina kopiert, aber den Gesichtsbereich noch stärker idealisiert, was dann später bei Clouet einem vollständigen Stereotyp einer Idealschönheit weicht. Ebenfalls übernommen wird von Clouet das Prinzip der Verbindung eines idealisierten Gesichts mit einem offenbar zeitgenössisch modischen Kopf- und Haarschmuck, was den Betrachter dazu auffordert, das Modell identifizieren zu wollen. Jedoch stärkstes Indiz dafür, dass Clouet das Bildnis der Femme au Lys Rouge gekannt haben muss, ist die identische Übernahme der Brustpartie. Fast als wären sie kopiert, liegen bei beiden Damen die Brüste gleichermaßen weit auseinander und besitzen darüber hinaus exakt dieselbe Form. Im Grunde genommen kann man sagen, dass Clouet mit seiner Dame au Bain nur noch einen Schritt weiter, hin zur vollkommenen Idealisierung seiner Schönheit, geht, als der anonyme Meister der Femme au Lys Rouge, welche anhand der Gesichtszüge noch mehr den Anschein eines wirklichen Porträts erweckt.

Letztendlich findet von Raffaels Bildnis der Fornarina aus der Sprung zur Toilettenszene statt, nämlich zur Dame bei der Toilette Giulio Romanos (Abb.80), von wo aus es hinsichtlich des Bildsujets nicht mehr weit zur Badedarstellung François Clouets ist. Da in vorliegender Arbeit aber die Idealporträts von den Bade- und Toilettenbildern getrennt untersucht werden, wird das Bildnis Romanos, gemäß dem Titel Dame bei der Toilette, zu den Badedarstellung gezählt.

Eine andere Möglichkeit des Aktporträts zeigt Bartolomeo Veneto mit einer Weiblichen Halbfigur, meist als Flora bezeichnet, die zwischen 1506 und 1508 entstanden ist und sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt befindet (Abb.86)³¹⁸. Wie bei den eben behandelten Werken wurden in der kunsthistorischen Forschung auch

³¹⁶ Vgl. Craven 1994, S.373.

³¹⁷ Vgl. Bouvier 2005, S.342.

³¹⁸ Vgl. Kat. Slg. Sander 2004, S.308ff.

Identifizierungsversuche unternommen, die in der Dargestellten entweder Lucrezia Borgia oder Giulia Farnese sehen,³¹⁹ zwei ebenfalls für ihr Liebesleben, das hinsichtlich der zeitgenössischen Politik eine nicht unwesentliche Rolle spielte, bekannte Damen der italienischen Renaissance. Bezogen auf Brita von Götz-Mohrs Definition eines idealisierten (Akt-)Porträts, differieren hier die Nominal- und Idealsprache weit auseinander. Das Gesicht an sich weist, auch im Gegensatz zur Badenden Clouets, deutlich individualisierte Gesichtszüge auf. Dies wird insbesondere noch durch den direkt an den Betrachter gewandten Blick den Eindruck eines Porträts evoziert. Im Gegensatz dazu erwecken der Körper und die gesamte Erscheinung mit der Kleidung und dem Schmuck mehr den Eindruck einer antiken oder mythologischen Idealschönheit. In Verbindung mit dem Efeu im Kopfschmuck und dem Blumensträußchen in der Hand spielt die Darstellung implizit auf eine Flora-Darstellung an. Folglich sehen wir ein Porträt der Lucrezia Borgia oder der Giulia Farnese als Flora. Im Unterschied dazu sind bei Clouet die nominalsprachliche und die idealsprachliche Ebene ineinander verwoben, so dass die Badende ein harmonisches Bild aus weiblicher Vollkommenheit in Anspielung auf die Göttin der Liebe verkörpert und wiederum auch ein im weitesten Sinne zeitgenössisches Porträt einer vermeintlich realen Schönheit impliziert. Anders als Bartolomeo Veneto versetzt Clouet seine Schönheit gänzlich in eine zeitgenössische Umgebung und gleicht auch ihren Schmuck und ihre Kopfbedeckung dem aktuellen Modegeschmack an. Allerdings verweist das Bild bereits auf die attributive Funktion der zusätzlichen Elemente hin, die wie bei der *Dame au Bain* eine Allusion auf die Charaktereigenschaften der Dargestellten implizieren wie auch auf eine mythologische Gottheit, im Falle von Bartolomeo Veneto die Flora und bei Clouet die Venus.

Einen Schritt weiter geht Giorgione mit seinem Bildnis der *Laura* von 1506³²⁰ (Abb.87), indem er die porträthaften Züge zurücknimmt bzw. stark reduziert, und eine Identifikation seiner Schönen eher über den Lorbeerstrauch, der die Dargestellte umfängt, möglich macht. Das Gesicht an sich ist daher weich, in sich nur wenig unterscheidenden Farbtönen modelliert, wodurch sich nur latent eine individuelle Physiognomie ausmachen lässt.³²¹

Nahezu gänzlich idealsprachlich gestaltet ist erst Tizians *Mädchen mit Pelz* des Kunsthistorischen Museums Wien, das zwischen 1535 und 1537 entstanden ist

³¹⁹ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.41.

³²⁰ Vgl. Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07, S.208ff.

³²¹ Vgl. Götz-Mohr 1987, S.62.

(Abb.88)³²². In ihr vereinen sich idealsprachliche und nominalsprachliche Elemente zu einer einzigartigen harmonischen Synthese. Clouet übernimmt von Tizian deutlich die weiche Malweise des Gesichts, welches nahezu keine individuellen Merkmale aufweist, als es deutlich eine gewisse „Regelmäßigkeit und an allgemeingültigen Schönheitsidealen orientierte Gesichtszüge“³²³ betont. Wie Tizian modelliert Clouet das Gesicht seiner Schönen mit weichen Farben und einer die Kontur auflösende Darstellungsweise, je näher man dem Bild kommt. Fast kann man sagen, dass Clouet insbesondere die Gesichtspartie mit der scharf herausstechenden Brauen-Nasen-Kontur kopiert. Dagegen ist die Aufmachung der beiden Idealschönheiten sowie ihre Haartracht und –schmuck gleichermaßen nach zeitgenössischen Modeströmungen gerichtet, so dass der Eindruck eines Porträts nach einem wirklich existierenden Modell evoziert wird, welches man nur mehr identifizieren muss. Im Unterschied zur *Dame au Bain* richtet die Dargestellte bei Tizian ihren Blick direkt an den Betrachter und scheint dadurch mit diesem kommunizieren zu wollen bzw. fast an ihn appellieren zu wollen, sie zu identifizieren. Infolgedessen glaubte man ehemals im *Mädchen mit Pelz* Eleonora d’Urbino, der Geliebten und späteren Gemahlin des Herzogs von Urbino, zu sehen.³²⁴ Viel mehr aber verkörpert die Schöne Tizians persönliches, subjektives Idealgebilde einer Frau. Ob diese Schönheit nun schließlich seine Geliebte oder aber eine andere Kurtisane ist, wie Gustav Glück meint,³²⁵ ist folglich hinfällig.

4. Das literarische Porträt

Um schließlich die Untersuchung der *Dame au Bain* vollständig abschließen zu können, ist es unumgänglich, auch den literarischen Kontext, in den das Bild eingebettet ist, näher zu betrachten. Schon Mario Praz schreibt 1967, dass es eine Frage eines gemeinsamen Diskurses ist, der ausnahmslos alle Kunstformen in mehr oder weniger gleicher Weise beeinflusst und leitet:³²⁶

*„Perhaps this is what it all amounts to, as I shall say in a moment. Each epoch has its peculiar handwriting or handwritings, which if one could interpret them, would reveal a character, even a physical appearance, as from the fragment of a fossil palaeontologists can reconstruct the entire animal”*³²⁷

³²² Vgl. Kat. Ausst. Wien/Venedig 2007/08, S.133f.

³²³ Götz-Mohr 1987, S.65.

³²⁴ Vgl. ebd., S.43.

³²⁵ Kat. Slg. Glück 1931, S.165.

³²⁶ Vgl. Praz 1967, S.28.

³²⁷ Ebd., S.25.

Insofern kann kein Künstler einer bestimmten Zeit die spezifischen Charakteristika und Strömungen meiden oder sie gar gänzlich ignorieren, unbewusst lässt er diese mal mehr, mal weniger deutlich in seine Kunst einfließen und sein Schaffen auch bestimmen. Demnach ist es im Zusammenhang mit der *Dame au Bain* vor allem Ruby, die in der *Élégie à Janet Ronsards*, auf die an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden soll, das Zeichen für ein „gesteigertes Bewusstsein von der Existenz und der Besonderheit eines künstlerischen Diskurses“³²⁸. Doch auch der Betrachter wird von diesem gemeinsamen Gedanken- und Ideengut dieser Zeit beeinflusst, da hiermit, mehr noch als eine bestimmte Richtung in den Künsten, vor allem ein “common way of feeling at the time, it is in the air one breathes [...]”³²⁹ impliziert ist. Letztendlich lebt jede Kunstform vom Betrachter, dessen Interpretation und Sichtweise des Kunstwerks, oder besser gesagt, von einem gegenseitigen Verständnis. Ist dies nicht gegeben, kann auch die Kunst als Spiegel ihrer Zeit nicht funktionieren. Folglich kommt zur, dem gemeinsamen Diskurs entsprechenden Kunstströmung, auch die Vorbildung und das Vorwissen des Betrachters hinzu, mit dem er das Bild oder das Gedicht rezipiert. Geht man also davon aus, dass der implizite Betrachter der *Dame au Bain*, diese nur mit Hilfe eines bestimmten zeitgenössischen Wissens richtig interpretieren und verstehen kann, so ist dies insbesondere durch die Literatur des 16. Jahrhunderts für die *Dame au Bain* gegeben. So schreibt auch Zerner, dass die Idee eines Aktporträts der Geliebten zu jener Zeit vermutlich nichts Anstößiges hatte und durchaus gängig war³³⁰. Im Fall der Badenden Clouets kann man nun fast sagen, dass die Literatur vor allem unter der Führung der Pléiade den Betrachter ja fast schon auf das später folgende Bild vorbereitet und formt. Und auch Clouet wird hinsichtlich der Literatur nicht unberührt geblieben sein, arbeitet er doch auch in einer Phase der Autonomisierung und Unabhängigkeitsbestrebungen der bildenden Künste aus den Zunftzwängen der *artes mechanicae*, also der niederen Künsten, heraus, hin zu den freien Künsten, den *artes liberales*.³³¹ Eben diese Vorbildung und Ausrichtung der Kunstströmungen durch die französische Dichtung des 16. Jahrhunderts soll im Folgenden untersucht und näher erörtert werden.

Mit der Herausbildung dieses, die gesamten Künste betreffenden Diskurses der französischen Renaissance geht natürlich auch eine reziproke Beeinflussung der beiden

³²⁸ Ruby 2004, S.74.

³²⁹ Praz 1967, S.34.

³³⁰ Vgl. Zerner 2003, S.209.

³³¹ Holländer 1999, S.379.

Künste einher, was bereits in der Antike einen Paragone zwischen der Malerei und der Dichtung als zwei miteinander konkurrierende Schwesternkünste zur Folge hatte – „painting is mute poetry and poetry a speaking picture“³³². Insofern dient natürlich besonders die Literatur als wichtige Inspirationsquelle für den Maler, wohingegen der Dichter „tried to conjure up before the reader’s eyes such images as only the visual arts, one would have thought, might adequately convey“³³³.

Die dichterische Tradition, dem Maler Anweisungen zu erteilen, wie er ein Bild, bzw. in erster Linie ein Abbild seiner idealschönen Geliebten, malen solle, besteht an sich bereits seit der Antike. Im 6. Jh.v.Chr. formuliert der griechische Lyriker Anakreon eine Ode, in der er den Maler beauftragt, ihm nach seinen Wünschen ein Bildnis seiner Geliebten zu schaffen. Hierbei wird insbesondere der Paragone zwischen Maler und Dichter in der Darstellung weiblicher Schönheit implizit eingebunden.³³⁴ Wie auch in der Malerei wird folglich das Porträt der idealschönen Geliebten auch in der Dichtkunst als Möglichkeit angesehen, sich zu beweisen und seine Fähigkeiten dem Publikum zu präsentieren, um dadurch Ruhm und Ansehen zu erlangen. Die Beschreibung der *amie* also als Möglichkeit des Selbstaudrucks³³⁵ und Präsentation bzw. Unter-Beweis-Stellung der individuellen Fähigkeiten als Dichter.

Dies setzt sich anschließend in der künstlerischen Tradition weiter und findet zunächst mit zwei Sonetten der *Canzoniere* Petrarcas auf ein Bild seiner Geliebten von Simone Martini einen Höhepunkt. Insbesondere in seiner Nachfolge wird dieser Paragone häufig aufgegriffen und thematisiert.

Ebenso wie in Italien ist die Literatur im Frankreich des 16. Jahrhunderts mit Diskussionen, Traktaten und Definitionen der idealschönen Frau aufgeladen. Es findet in der Literatur eine wahre Glorifizierung und Apotheose der Schönheit statt, wodurch die reale Frau mehr und mehr an Körperlichkeit verliert und zu einem überirdischen Mythos „verkommt“. Auch in der französischen Literatur wird eine ideale Schönheit als Mittel für den männlichen Liebhaber angesehen, um Gott und der geistigen Vollkommenheit näher zu kommen, da sich in allem Schönen dieser Welt das Göttliche widerspiegelt:³³⁶ „La

³³² Praz 1967, S.5.

³³³ Ebd., S.5.

³³⁴ Vgl. Holländer 1999, S.376.

³³⁵ Vgl. Craven 1994, S.378.

³³⁶ Vgl. Grieco 1991, S.133f.

*beauté féminin devient miroir de la divinité, et l'amour d'une femme vertueuse, le moyen par lequel l'homme pouvait atteindre la perfection spirituelle*³³⁷

Im Mittelpunkt steht neben dieser äußeren Beschreibung auch eine Zusammenfassung der Tugenden, die eine solche Verkörperung der perfekten Weiblichkeit aufweisen muss. Die zwei wichtigsten dieser Tugenden sind Jungfräulichkeit und Keuschheit bzw. Reinheit sowie Mutterschaft und Fruchtbarkeit.³³⁸ Zugleich spiegelt sich diese innere Reinheit der Frau auch in ihrem Äußeren wider, d.h. nur wer moralisch perfekt und rein ist, verkörpert auch nach außen hin die ideale Schönheit.³³⁹

4.1 Die französische Literaturlandschaft

Im Mittelpunkt der Betrachtung der französischen Renaissance-Literatur als wichtige Einflussquelle stehen ohne Zweifel Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay als die führenden Dichterfürsten der Pléiade, der ersten sog. „Nationalliteratur“ in Frankreich. Im Folgenden soll daher nur auf diese beiden Literaten eingegangen werden, da sie mit ihrem Werk für die französische Dichtung im 16. Jahrhundert überhaupt stehen. Insbesondere Pierre de Ronsard galt schon zu seiner Zeit als der Prinz aller Poeten³⁴⁰, weshalb wohl vor allem er als direktes Pendant, aber auch als einflussreicher Konkurrent, hinsichtlich eines eventuellen Paragones von Malerei und Dichtung, zu François Clouet gesehen werden kann.

Ronsard selbst war durchaus an der Malerei und Skulptur seiner Zeit interessiert und besaß wohl eine recht gute Kenntnis des Vokabulars und der neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst und deren Meister. Und so spielen die bildenden Künste eine nicht unwesentliche Rolle in seinem literarischen Œuvre.³⁴¹ Neben seiner literarischen Tätigkeit erstreckt sich die Bandbreite an Werken auch auf die Kunstkritik, wobei hier in seinen Augen lediglich Jean und François Clouet sowie Lescot Bewunderung und Anerkennung finden. Trotz des künstlerischen Erfolgs und der internationalen Bedeutung der Schule von Fontainebleau und der dort tätigen italienischen Meister scheint er diese nicht zu beachten bzw. ist er der Meinung, dass der König und die Fürsten des Landes diese überschätzt und sie des Ansehens nicht würdig sind. So stellt Jean Adhémar die Frage, ob nicht dieser von ihm propagierte Sieg der Dichtkunst über die Malerei im allgegenwärtigen, künstlerischen Paragone mehr auf jene italienischen Künstler am Hof

³³⁷ Grieco 1991, S.133.

³³⁸ Ebd., S.105.

³³⁹ Vgl. Lazard 1985.

³⁴⁰ Vgl. Zerner 2003, S.208.

³⁴¹ Vgl. Adhémar 1958, S.344.

bezogen sei als auf die französischen Künstler.³⁴² Wenn letztendlich auch kein direkter Kontakt zwischen François Clouet und Pierre de Ronsard nachweisbar ist, so ist ein solcher doch anzunehmen, zumal Clouet als „chief of portraitists“³⁴³ der erste Maler am königlichen Hof unter François Ier, Henri II und eventuell auch François II, und Ronsard, der „prince of poets“³⁴⁴, der führende Dichter der Pléiade, war. Darüber hinaus kann man in der Dichtung Ronsards viele Anerkennungs- und Bewunderungsbekundungen der Malerei Clouets finden. Auch besaß er einige *Crayons* verschiedener Damen des Hofes, wie beispielsweise *Maria Stuart en deuil blanc* (Abb.32), oder auch eine Version des Porträts der *Elisabeth d’Autriche* (Abb.13), das sich heute im Louvre befindet.³⁴⁵

Die deutlichste Bewunderungsbekundung Ronsards an Clouet ist insbesondere die *Élégie à Janet peintre du Roi*, welche erstmals in der Ausgabe der *Mélanges* von 1555 erscheint.³⁴⁶ Im Mittelpunkt steht ein Auftrag an François Clouet, ihm ein Abbild seiner Geliebten zu schaffen bzw. ein idealisiertes Bild, das nur ihre Schönheiten erfasst – „sur ce tableau les beautés de m’amie“³⁴⁷. Frauen stellen für Ronsard offenbar keine lebenden Geschöpfe dar, sondern eher Statuen und Gemälde³⁴⁸, die automatisch eine gewisse ideale Schönheit implizieren, was besonders in der Elegie deutlich wird. Nahezu paradox scheint dabei wiederum die Forderung, die Geliebte so zu malen „*telle qu’elle est, sans vouloir déguiser/ Son naturel pour la favoriser*“³⁴⁹. Im Grunde genommen lässt dies bereits die *certa idea* Raffaels anklingen, mit der dieser seine Frauengestalten malt. Wichtig hierbei ist in erster Linie, dass das lyrische Ich, also Ronsard, den Maler nicht beauftragt, ein Porträt nach dem lebenden Modell anzufertigen, sondern nach den eigenen, also subjektiven Schilderungen. Nun ist dadurch bereits die wichtige Aussage der Elegie festgelegt, nämlich dass der Dichter den Maler anleitet, also die Dichtung die Malerei, wodurch die Dichtung bereits zu Anfang des impliziten Paragones über die Malerei gestellt wird. Im Anschluss daran beginnt also das lyrische Ich mit der detaillierten Beschreibung seiner Geliebten von oben bis unten, die eher den Eindruck eines geliebten und verehrten Gegenstandes erweckt, als dass es sich hier um eine lebende Schönheit handelt.

³⁴² Vgl. Adhémar 1958, S.347f.

³⁴³ Zerner 2003, S.208.

³⁴⁴ Ebd., S.208.

³⁴⁵ Vgl. Adhémar 1958, S.345.

³⁴⁶ Vgl. Ruby 2004, S.74.

³⁴⁷ Ronsard, *Élégie à Janet*, Z.1.

³⁴⁸ Vgl. Adhémar 1958, S.344.

³⁴⁹ Ronsard, *Élégie à Janet*, Z.7/8.

Hinsichtlich eines Vergleichs dieser Elegie mit der *Dame au Bain* Clouets ergeben sich zahlreiche Unterschiede wie auch Parallelen: So beschreibt das lyrische Ich die Haare als offen, gewellt und, entgegen dem (petrarkistischen) blonden Ideal, zedernfarben.³⁵⁰ Clouet malt zwar ebenfalls zedernfarbenes Haar, doch verbirgt sich dies hochgesteckt unter einer Badehaube. Daher stellt sich hier die Frage, ob er diese Haube lediglich zur authentischen Darstellung eines Bades abbildet, oder ob dies mehr eine Allusion auf die Keuschheit oder gar den Ehestand der Badenden ist, denn schließlich gilt offenes, ungebändigtes Haar explizit als erotisch.³⁵¹ Um bereits hier die Überlegenheit der Dichtkunst zu verbildlichen, fügt Ronsard noch eine Beschreibung des Dufts der Haare an, die wie Blumen duften,³⁵² was natürlich der Maler in seinem Bild nicht darstellen kann. Allerdings könnte man die Blumen, die um die Fruchtschale verteilt liegen, als pitkorale Antwort Clouets auf diese Herausforderung sehen, wobei die Blumen dazu, meiner Meinung nach, allerdings zu wenig in den Vordergrund gerückt sind. Darüber hinaus ist es in der zeitgleichen Dichtung auch relativ gängig, dass die literarische Umschreibung einer weiblichen Schönheit zugleich mit Blumen verbunden wird, wie beispielsweise im Sonett LXV der *Olive* Du Bellays: „*Ces cheveux d’or, ce front de marbre, & celle/ Bouche d’œillez & de liz toute pleine,/ Ces doux soupirs, cet’ odorante haleine [...]*“³⁵³. Dominierend ist bei Du Bellay aber auch die Assoziation der Blumen mit Vergänglichkeit und Tod, was im Stillleben des Clouet’schen Bildes auch anklingt: „*Comme une fleur tout cela perira:/ Mais en esprit, en faconde & memoire,/ Quand l’aage aura sur la beauté victoire, [...]*“³⁵⁴.

Das Gesicht der *amie* Ronsards sei glatt wie „*l’eau de la marine,/ Quand tant soi peu le vent ne la mutine*“³⁵⁵, was durchaus übereinstimmt mit der plastisch-glatten, alabasterähnlichen Darstellung des Gesichts bei Clouet. Eine Assoziation des Bades mit der Metapher des Meeres in der Elegie scheint mir wenig wahrscheinlich.

Auch erwähnt das lyrische Ich einen Rubin, der sich vermutlich auf der Stirn befindet, welchen Clouet aber nicht abbildet. Insofern findet sich hier aber zwischen der Dichtung und dem Bild ein ähnlicher Farbkontrast, wie er sich in beiden Medien immer wieder zu wiederholen scheint: der Kontrast rot-weiß, der farblich sowohl bei Clouet als auch bei Ronsard zu dominieren scheint: „*Un beau ruby, de qui l’éclat s’épand/ Par le tableau,*

³⁵⁰ Vgl. Ronsard, *Élégie à Janet*, Z.11ff.

³⁵¹ Vgl. Woods-Marsden 2001, S.68.

³⁵² Vgl. Ronsard, *Élégie à Janet*, Z.16ff.

³⁵³ Du Bellay, Sonett LXV, Z.1-4.

³⁵⁴ Du Bellay, Sonett XVIII, Z.5-7.

³⁵⁵ Ronsard, *Élégie à Janet*, Z.21/22.

[...]/ *Déssus la neige au fond d'un val coullée* [...]"³⁵⁶. Doch auch dies ist in der *Olive* Du Bellays ähnlich dominant in den Vordergrund gerückt fast allgegenwärtig. Im Sonett LXV beschreibt Du Bellay so das Gesicht seiner Geliebten als marmorfarben und kontrastiert dies mit dem „bouche d'œillez & de liz toute pleine“³⁵⁷, womit wohl die Zähne gemeint sind. Und auch an anderer Stelle, wie beispielsweise im Sonett XLI findet sich eine solche kontrastive Gegenüberstellung: „*Rendez ces mains au blanc yvoire encore,/ Ce seing au marbre & ces levres aux roses,/ Ces doux soupirs aux fleurettes descloses,/ Et ce beau teint à la vermeille Aurore*“³⁵⁸.

Anschließend wird jedes einzelne Teil des Gesichts detailliert umschrieben und metaphorisch abgebildet. Und wieder ist bei der Beschreibung der Augen implizit die Behauptung spürbar, die Dichtung stehe über der Malerei: „*Mais là Janet, hélas je ne sais pas/ Par quel moyen, ni comment tu peindras/ [...]/ De ses beaux yeux la grâce naturelle*“³⁵⁹. Besonders durch die Exclamatio „*Mais là!*“ und „*hélas*“ wird explizit eine bestimmte Überheblichkeit des Dichters deutlich, die durch die Akkumulation von paradoxen Vergleichen und Metaphern ausgeschmückt wird: Einerseits sprüht das eine Auge nur so vor Freude, wie die Augen der Penelope, als Odysseus nach den Irrfahrten zurückkehrt,³⁶⁰ und andererseits ist das andere Auge voller Trauer, wie die der „Ariadne laissée/ Aux bords de Die [...]"³⁶¹.

Die oben bereits angedeutete Kontrastierung rot-weiß kehrt im Gesicht anschließend bei der Darstellung der Ohren³⁶², der Wangen und des Mundes mit den Lippen und Zähnen wieder. Zwar zieht das lyrische Ich zum Vergleich des Rot-Weiß-Kontrastes im Gesicht zweimal eine Nelke heran, die Clouet ebenfalls in seinem Bild darstellt, doch ist auch diese eventuelle Übernahme Clouets von der Dichtung nicht haltbar, da Ronsard auch andere Blumen, wie beispielsweise die Lilie als Metapher heranzieht, welche Clouet allerdings nicht abbildet. Auch eine Allusion der Perlen, die die Badende als Ohrschmuck und auf der Stirn trägt, auf die „*deux rangs de perlettes choisies/ D'un ordre égal en la place des dents*“³⁶³ ist wenig glaubhaft. Exakt die gleichen Metaphern verwendet hingegen auch Du Bellay bei der Beschreibung seiner *amie*, wodurch mehr und mehr deutlich wird, dass es sich hier nicht um die persönliche poetische Sprache oder

³⁵⁶ Ronsard, *Elégie à Janet*, Z.26/29.

³⁵⁷ Du Bellay, Sonett LXV, Z.1/2.

³⁵⁸ Du Bellay, Sonett XLI, Z.5-8.

³⁵⁹ Ronsard, *Elégie à Janet*, Z.39ff.

³⁶⁰ Vgl. ebd., Z.54f.

³⁶¹ Ebd., Z.49f.

³⁶² Vgl. ebd., Z.57f.

³⁶³ Ebd., Z.94/95.

rhetoisches Repertoire Ronsards handelt, welches durch Clouet aufgegriffen wird, sondern mehr der literarischen Sprache des 16. Jahrhunderts in Frankreich entspricht, die im Folgenden auch in der Malerei adaptiert wird. Nimmt man beispielsweise obige Metaphern Ronsards, in welchen er die Nelke, die Lilie und die Perlen zum Vergleich heranzieht, so findet man einerseits im bereits zitierten Sonett LXV der Olive den Vergleich des Mundes mit der Farbe einer Nelke und die des Gesichts mit einer Lilie³⁶⁴. Andererseits kehrt dieser metaphorische Formenschatz aber auch innerhalb eines Sonetts immer wieder, wodurch nur umso deutlicher wird, dass diese und ähnliche Vergleiche Teil eines gängigen Repertoires der Darstellung einer idealen Schönheit, sei es nun im Gedicht oder in der Malerei, bildeten, und so auch immer wieder aufgegriffen wurden, wie zum Beispiel das Sonett LXXI Du Bellays zeigt:

*„Le cresse honneur de cet or blanchissant
Sur cet argent uny de tous coutez,
Sur deux soleils deux petiz arcz voutez,
Deux petiz brins de coral rougissant,*

*Ce cler vermeil, ce vermeil unissant
Eillez & lyz freschement enfantez,
Ces deux beaux rancz de perles, bien plantez,
Et tout ce rond en deux par finissant,*

*Ce val d'alabastre, & ces couteux d'ivoire,
Qui vont ainsi comme les flots de Loire
Au lent soupir d'un zephir adoulci,*

*C'est le main beau des beautez de Madame,
Mieuls engravée au marbre de mon amie,
Que sur mon front n'en est peinct le soucy.“³⁶⁵*

Am Übergang vom Kopf zum Oberkörper in Ronsards Elegie gibt es laut Beschreibung der Arme eine Zäsur, da das lyrische Ich nun nicht mehr, wie beim Gesicht und den Armen aus der Erinnerung das Gesehene umschreiben kann, sondern nunmehr nur nach Vermutungen den Rest des Körpers der Geliebten dichterisch darstellen kann:

*„[...] je ne puis/ Comme i'ay fait, te declarer le reste/ De ses beautez qui ne
m'est manifeste/ Las! Car iamais tant de faveurs ie n'u,/ Que d'avoir veu ses
beaux tetins à nu./ Mais si lon peut iuger par coniecture,/ Persuadé de
raisons ie m'asseure/ Que la beauté qui ne s'apparoit, doit/ Estre semblable
à celle que lon voit.“³⁶⁶*

Letztendlich ist dies eine explizite Referenz auf Raffaels *certa idea* idealer weiblicher Schönheit, also wird der Körper mehr noch als das Gesicht idealisiert und stilisiert. Darüber hinaus steckt hierin allerdings auch implizit eine Anspielung auf die Keuschheit

³⁶⁴ Vgl. Du Bellay, Sonett LXV, Z.2.

³⁶⁵ Du Bellay, Sonett LXXI.

³⁶⁶ Ronsard, *Elégie à Janet*, Z.116ff.

und Tugendhaftigkeit der Geliebten, die den Werbungen des Dichters widersteht, um wie die Laura Petrarkas ihre Tugendhaftigkeit und Reinheit zu bewahren.

Größter Unterschied zwischen Elegie und Gemälde ist zunächst die Darstellung des Körpers: Ronsard beschreibt und beauftragt den Maler zugleich damit, den ganzen Körper bis zu den Füßen zu malen. Clouet hingegen malt nur ein Halbfigurenbildnis, stellt den Oberkörper also nur bis kurz vor dem Bauchnabel dar und lässt den Rest im Badezuber „verschwinden“. Auch dominieren hier die Rot-Weiß-Kontraste, wie die weiße Brust³⁶⁷ und „dedans lequel mille rameuses veines/ De rouge sang ressaillent toutes pleines“³⁶⁸ oder die weiße Haut an sich und der rote Bauchnabel - „Qu’un bel œillet favoris du Soleil“³⁶⁹. Die Metapher der Nelke wird hier abermals herangezogen, ist aber als direkte Vorlage dennoch unwahrscheinlich. Eventuell als visualisierte Metaphern im Bild Clouets könnten die zahlreichen Verweise Ronsards auf Obst oder dergleichen zur ausschmückenden Beschreibung des weiblichen Körpers gesehen werden: so vergleicht er zum Beispiel die Brüste mit Äpfeln³⁷⁰ oder die Arme mit Obstgärten³⁷¹.

Alles in allem kann man sagen, dass die Elegie wohl keine direkte Vorlage oder initiale Idee für Clouets *Dame au Bain* darstellte, sondern mehr eine Art Zeugnis des künstlerischen Diskurses oder geistigen Strömung in Frankreich darstellt, in dem beide Werke entstanden sind, was besonders durch den Vergleich mit Du Bellays *Olive* deutlich wird. Auch Zerner konstatierte bereits, dass das Gedicht nicht als dokumentarische Quelle für die Badende Clouets gedient hat, da es außerdem auch keinerlei Belege für einen näheren Kontakt zwischen Ronsard und Clouet gibt.³⁷² Ruby kommt ebenfalls zu diesem Schluss, dass keines der Gemälde Clouets in direkter Verbindung mit der Elegie zu sehen ist.³⁷³ Zudem findet sich auch in der *Olive* ein Sonett, welches sich indirekt mit Anweisungen an einen imaginären Maler, der zwar nicht explizit angesprochen, aber dennoch durch die Bitten oder den Imperativ „Rendez“ des lyrischen Ichs evoziert wird, mit dem Wunsch nach einem Bildnis der Geliebten wendet:

„Rendez à l’or cete couleur, qui dore
Ces blondes cheveux, rendez mil’ autres choses :
A l’orient tant de perles encloses,
Et au soleil ces beaux yeulx, que j’adore.

Rendez ces mains au blanc yvoire encore,

³⁶⁷ Vgl. Ronsard, *Elégie à Janet*, Z.127/128.

³⁶⁸ Ebd., Z.129/130.

³⁶⁹ Ebd., Z.148.

³⁷⁰ Vgl. ebd., Z.133/134.

³⁷¹ Vgl. ebd., Z.142.

³⁷² Vgl. Zerner 2003, S.206ff.

³⁷³ Vgl. Ruby 2004, S.78.

*Ce seing au marbre & ces levres aux roses,
Ces doux soupirs aux fleurettes descloses,
Et ce beau teint à la vermeille Aurore.*

*Rendez aussi à l'Amour tous ses traictz,
Et à Venus ses graces & attraictz :
Rendez aux cieulx leur celeste harmonie [...]*³⁷⁴

Es existieren zwar gewisse Analogien in Dichtung und Malerei, doch resultieren diese vermutlich mehr aus einer wechselseitigen Beeinflussung von Dichtung und bildenden Künsten, als aus einem expliziten Heranziehen eines bestimmten Gedichts, oder eben wie hier einer Elegie, als direkter Vorlage für die Entstehung eines Gemäldes. Die nun von Ruby³⁷⁵ und Zerner³⁷⁶ angenommene Beziehung zwischen dem Bildnis Clouets und der *Élégie à Janet* resultiert daher zum Einen wohl lediglich aus der Tatsache, dass Ronsard die Elegie explizit an Clouet richtet, und zum Anderen auch, dass sowohl Ronsard wie auch Clouet als die führenden Künstler ihrer Zeit galten. Folglich liegt es mehr als nahe, dass Ronsard seine Elegie nicht an einen beliebigen Maler, sondern an sein ranggemäßes Pendant in der Malerei, nämlich Clouet, richtet. Dass dieser nun aber mit der *Dame au Bain* explizit Bezug darauf nimmt, scheint mir eher unwahrscheinlich.

Literarisch gesehen ist diese Kombination Dichter-Maler und ihre reziproke Einflussnahme, wie oben schon erwähnt, ein bereits bei Anakreon zu findendes Modell, das bereits im 14. Jahrhundert durch zwei Sonette von Petrarca im Canzoniere (LXXVII & LXXVIII) aufgegriffen wird. Dieser schreibt diese beiden Sonette als eine Art Hommage an ein Porträt seiner Laura von Simone Martini, was auch später häufig nachgeahmt wurde, z.B. bei Pietro Bembo sowie Pietro Aretino und auch in Frankreich eine intensive Rezeption erfährt.³⁷⁷ Weiter soll hier allerdings nicht auf dieses Thema eingegangen werden, da durch den obigen Vergleich der Elegie Ronsards mit dem Gemälde Clouets bereits ausreichend aufgezeigt wurde, dass eine Überlegung, Clouet hätte das Bild als direkte Antwort auf die Elegie gemalt, nicht zu halten ist.

Doch ist in der Literatur der französischen Renaissance diese bestehende Konkurrenz von Malerei und Dichtung, bzw. dieser Paragone zwischen den Künsten allgegenwärtig. Insbesondere in der dominierenden Liebesdichtung und Anbetung einer idealschönen Geliebten jener Zeit spielen diese Querverweise auf die Schwesternkunst der Malerei eine große Rolle, und evozieren deutlich den Eindruck eines Paragone.

³⁷⁴ Du Bellay, Sonett XCI, Z.1-11.

³⁷⁵ Vgl. Ruby 2004, S.74ff.

³⁷⁶ Vgl. Zerner 2003, S.206ff.

³⁷⁷ Vgl. Ruby 2004, S.75.

Neben Ronsard nimmt so auch das zweite führende Pléiade-Mitglied, Joachim du Bellay, in seinem Hauptwerk der Liebesdichtung, *L'Olive*, bei der Um- und Beschreibung seiner *amie* immer wieder deutlich Bezug auf die konkurrierende Malerei. So schreibt du Bellay beispielsweise im Sonett XVIII der Olive, dass sein literarisches Bildnis der Geliebten besser sei als jedes andere der bildenden Künste, da es durch ihn und seine *amie* immer wieder zum Leben erweckt und wieder von neuem gelebt werden kann:

„[...] *Mieux qu'en tableaux, en bronze, en marbre, en cuyvre,/ Je luy feroy
& à moy un honneur,/ Qui elle & moy feroit vivre & revivre*“³⁷⁸

Viel näher am Bild Clouets, aber ebenfalls bereits in den 1550er entstanden, sind zwei Gedichte Ronsards und Joachim Du Bellays: 1553 erscheint im *Livre des Folastries III* von Pierre de Ronsard ein Gedicht, in dem er eine junge Schönheit und eine hässliche Alte kontrastierend gegenüberstellt. Allein schon durch ihr abstoßendes Äußeres spiegelt sie die innere Verkommenheit ihres Wesens wider, worin man natürlich eine deutliche Parallele zu der alten Amme in Clouets Bild sehen könnte. Im Fall von Ronsards Gedicht ist es eine Alte namens Catin, welche permanent die schöne Geliebte des lyrischen Ichs umgibt – „[...] *de Catin à gauche et à dextre,/ Jamais ny à clerc, ny à prestre* [...]“³⁷⁹ und diese mit ihren Moralpredigten vergiftet und gegen ihren Liebhaber aufbringt. Im Grunde genommen war auch Catin in ihrer Jugend als Kurtisane eine begehrte Schönheit, die allerdings wahllos ihre Liebhaber aussuchte und sich nur der sinnlichen Lust hingab. Diese innere Verkommenheit spiegelte sich allmählich, je älter sie wurde, auch in ihrem Äußeren, welches mehr und mehr verkam und unansehnliche wurde: „[...] *noires les dens,/ Se voyant rider la mammelle,/ Comme une escouillé de Cybelle,/ Se voyant grisons les cheveux,/ L'œil chassieux, le nez morveux,/ Et par ses deux conduis soufflante/ A bas une haleine puante* [...]“³⁸⁰. Weiter geht Ronsard allerdings nicht auf die Beschreibung ihres abstoßenden Äußeren ein.

Schließlich aber fängt Catin an, der *amie* des lyrischen Ichs von der Verwerflichkeit ihres Daseins offenbar ebenfalls als Kurtisane zu überzeugen und „[...] *pour la convertir ainsi qu'elle/ A mille bigotations,/ Dont elle a mille inventions* [...]“³⁸¹. Infolgedessen verwehrt sich die Schöne dem lyrischen Ich, deren Liebesglück Catin mit ihren Moralpredigten von den Gefahren der Liebe und der irdisch-sinnlichen Verlockungen zerstört: „[...] *Si qu'or', quand baiser je la veux,/ Elle me tire les cheveux;/ Si je veux*

³⁷⁸ Du Bellay, Sonett XVIII, Z.11-14.

³⁷⁹ Ronsard, *Gayeté*, Z.5/6.

³⁸⁰ Ebd., Z.48-54.

³⁸¹ Ebd., Z.100-103.

tater sa cuisette,/ Ou fesser sa fesse grossette,/ Ou si je mets la main dedans/ Ses tetins, elle à coup de dens/ me déchire tout le visage/ Comme un singe ému contre un page [...]“³⁸². Nachdem die junge Schönheit so der Liebe entsagt, wird sie ihrerseits zu einer hässlichen Alten als Spiegel ihres eigenen verkommenen Wesens, was schlussendlich eine Art „[...] Plädoyer gegen die Liebe [ist], da sich die Geliebte letztendlich dem Dichter verweigert“³⁸³.

Im selben Jahr erscheint auch von Joachim Du Bellay, dem neben Ronsard wichtigsten Dichter der Pléiade und Verfasser des programmatischen Werks *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, im Anhang der *Olive* das Gedicht *L'Anérotique. De la vieille et de la jeune amye*.³⁸⁴ Wie schon bei Ronsard steht hier auf den ersten Blick die Gegenüberstellung einer jugendlichen Schönheit und einer hässlichen Alten, welche ebenfalls das Liebesglück der Schönen zerstört.

Im Gegensatz zu Ronsard, der weder die Schöne noch die Alte detailliert umschreibt, nehmen bei Du Bellay die metaphorische Beschreibung und das Ausschmücken der Hässlichkeit der einen wie auch der Schönheit der anderen einen überaus wichtigen Teil im Gedicht ein. Immerhin umfasst die lyrische Darstellung der hässlichen Alten 92 Zeilen und die der jungen Geliebten des lyrischen Ichs ebenfalls an die 90 Zeilen. So hat die Alte, die nie stirbt³⁸⁵ und so alt ist „[...] comme celle qui après l'unde universelle/ Du ject de la pierre fecunde/ Eugendra la moitié du monde [...]“³⁸⁶, fingertiefe Furchen im Gesicht, keine Haare, fettige Haut und Schleim um den Mund.³⁸⁷ Sie ist gar so hässlich, „[...] que mesmes le soleil se cache/ De peur d'y prendre quelque tache [...]“³⁸⁸. Ihr gegenüber steht die jugendliche Schönheit „sur l'an quinziesme“³⁸⁹, deren Schönheit sich das lyrische Ich sehr gut noch erinnert³⁹⁰ und dessen Geliebte sie war. Und hier, bei der beschreibenden und metaphorischen Beschreibung ihrer Schönheit, zieht er abermals das zeitgenössische Vokabular des 16. Jahrhunderts heran. Dies heißt kurz gesagt, dass die Schöne langes, lockiges, blondes Haar hat „qu'ilz font honte au beau soleil mesme“³⁹¹. Außerdem hat sie schöne, strahlende Augen, schön geschwungene Brauen und einen

³⁸² Ronsard, *Gayeté*, Z.125-132.

³⁸³ Fischer 2000, S.87.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S.81.

³⁸⁵ Vgl. Du Bellay, *L'Antérotique*, Z.71.

³⁸⁶ Ebd., Z.1-4.

³⁸⁷ Vgl. Ebd., Z.8-18.

³⁸⁸ Ebd., Z.33/34.

³⁸⁹ Ebd., Z.96.

³⁹⁰ Vgl. Ebd., Z.95.

³⁹¹ Ebd., Z.99.

perfekten Teint.³⁹² Sprich ein idealschönes Antlitz „[...] *qui or' & ores/ Semble le ciel, wuand il deceuvre/ Le plus luyant de son chef d'œuvre* [...]“³⁹³. Wie auch schon bei der *Elegie à Janet* ist das Haar der augenfälligste Unterschied zum Bild, da die Badende Clouets ihr dunkles Haar unter einer Badehaube versteckt, was offenbar dem von Du Bellay formulierten Schönheitsideal widerspricht.

Erst im letzten Viertel des Gedichts findet eine Zäsur statt, indem das lyrische Ich nun vom deskriptiven Teil zu der grundlegenden Handlung umschwingt, da sich nun die Alte dem lyrischen Ich während einer Umarmung mit seiner *amie* nähert. Offenbar haucht sie ihm anschließend einige Worte, die nicht näher genannt werden, ins Ohr, woraufhin seine Liebe sofort erlischt bzw. erkaltet.³⁹⁴ Letztendlich personifiziert die Alte hier abermals die Eifersucht und den Neid, die die Liebe verhindern und zerstören.

Schon in den *Jeux Rustiques – Contre une Vieille* steht der Blick der Alten bei Du Bellay „*pour esteindre dans une ame/ L'ardeur d'une amoureuse flamme*“³⁹⁵, was in gewisser Hinsicht als Parallele zu Clouets Bild gesehen werden könnte. Hinzu kommt, dass diese Amme den Betrachter aus dem Bild heraus zu fixieren scheint – der Betrachter also der vermeintliche Liebhaber der Badenden ist, dessen Liebe eventuell durch die Alte ausgelöscht werden könnte.

Wichtig ist schließlich bei den beiden Werken nicht der Kontrast, sondern die Funktion der Gegenüberstellung, da die Figur der Alten schließlich nur das äußere Hindernis der Liebe des lyrischen Ichs ist. Doch im Grunde genommen stellt sich das Hindernis bei genauerer Betrachtung als die psychische Hemmung des Ichs heraus: bei Ronsard ist es die der schönen Geliebten und bei Du Bellay die des Liebhabers. Letztendlich ist in beiden Fällen die Alte mehr eine Personifikation oder eine Allegorie des Neides und der Eifersucht, die damit das Liebesglück der Liebenden verhindert.³⁹⁶

Darüber hinaus fällt auf, dass in beiden Fällen die junge Schönheit erst recht spät im Gedicht auftritt, was nach Carolin Fischer ein Zeichen für eine gewisse Abkehr Ronsards und Du Bellay von der idealisierten Anbetung der *amie* sei, letztlich also eine Loslösung von der „art de pétrarquiser“³⁹⁷, hin zur Autonomisierung der französischen Dichtkunst.³⁹⁸ Der ausschlaggebende Punkt war vermutlich die 1549 erfolgte Publikation von Du Bellays *Deffense et Illustration de la Langue Françoyse*, in deren Mittelpunkt der Ausbau

³⁹² Vgl. Du Bellay, *L'Antérotique*, Z.97-113.

³⁹³ Ebd., Z.118-120.

³⁹⁴ Vgl. ebd., Z.195-200.

³⁹⁵ Joachim Du Bellay, zitiert bei: Fischer 2000, S.82.

³⁹⁶ Vgl. Fischer 2000, S.81.

³⁹⁷ Ebd., S.86.

³⁹⁸ Vgl. Ebd., S.87ff.

der französischen Sprache und Literatur steht, um diese der lateinischen und italienischen ebenbürtig zu machen und sie natürlich, wie der Titel schon vorgibt, auch abzugrenzen. Ein Gedicht mit dem Titel *A une Dame* (XVIII) in seinem *Recueil de Poésies* von 1553, welches 1557 in modifizierter Form unter dem Titel *Contre les Pétrarquistes* abermals erscheint,³⁹⁹ setzt zudem bezeichnenderweise mit folgenden Worten ein: „*J’ay oublié l’art de petrarquizer/ Je veulx d’amour franchement deviser/ Sans vous flater, & sans me deguiser [...]*“⁴⁰⁰. Bezogen auf die idealschöne Frau bedeutete dies schließlich, dass diese überirdischen Göttinnen wieder menschlicher und somit auch wieder greifbarer bzw. fassbarer für den Leser wurden.⁴⁰¹ Letztendlich kann man sagen, dass sich die Dichter vor allem der Pléiade ab Mitte des Jahrhunderts mehr und mehr von der italienischen Tradition und den italienischen Vorbildern zu distanzieren versuchten, was durchaus auch im Bereich der Malerei und so auch für das Werk Clouets gelten könnte.

Bezogen auf das Bild stellt sich letztendlich die Frage, ob mit diesem imaginären, im Bild angesprochenen Betrachter der Maler, also Clouet selbst, gemeint ist, der hier seine idealschöne und keusche Geliebte darstellt, oder mehr der Betrachter des Bildes, also eine Person außerhalb des Zeitkontinuums des Bildes, angesprochen wird. Ersteres würde zugleich bedeuten, dass dies mehr ein für den persönlichen Besitz des Malers gedachtes Bild wäre, gegen den insbesondere der dominante Repräsentationscharakter durch den Vorhang und die Signatur spricht. Die zweite Möglichkeit und auch die eher wahrscheinliche ist, dass das Bild ein Auftragswerk für einen hochrangigen Sammler war und somit für jeden einzelnen Betrachter individuell seine Wirkung hätte; vorausgesetzt natürlich, dass dieser mit der zeitgenössischen Literatur vertraut wäre. Sollte man das Bild Clouets vielleicht auch in gewisser Hinsicht als moralisierenden Appell an den Betrachter sehen, Eifersucht und Neid zu unterdrücken, die dieser beim Anblick einer solchen idealen Schönheit verspüren könnte? Ich denke, die Alte könnte hinsichtlich des Betrachter-Liebhabers durchaus die immer gegenwärtige Eifersucht verkörpert, einziges Widerspruch ist in diesem Rahmen das Neugeborene.

4.2Blasondichtung

Eine derartige literarische Glorifizierung und explizite Erotisierung des weiblichen Körpers, wie sie im übertragenen Sinne im Bild Clouets abgebildet ist, findet in

³⁹⁹ Vgl. Fischer 2000, S.80.

⁴⁰⁰ Du Bellay, *A une Dame*, Z.1-3.

⁴⁰¹ Vgl. Lazard 1985, S.38.

Frankreich durch die sog. Blasondichtung statt. Diese wird um 1535 von Clément Marot während seines Exils in Ferrara „erfunden“ bzw. in die französische Literatur eingeführt, was anschließend in Frankreich auf einen offenbar besonders fruchtbaren Boden stieß.⁴⁰² Hauptanliegen ist „*l'idée de composer un poème d'amour qui comporterait à la fois la description d'une partie de l'anatomie de la femme, une loanges de ses charmes, et l'expression de l'amour du poète pour la dame en question*“⁴⁰³, also im Grunde genommen der Wunsch des Dichters, seine Liebe zu seiner *amie* auszudrücken, indem er sich aber nur auf einen ihrer Körperteile beschränkt. Dieser wird als Ausdruck der Liebe und des Begehrens so ausführlich wie möglich mit den schillerndsten Metaphern umschrieben und gepriesen, und spiegelt so auch die subjektive Empfindung des Dichters beim Anblick des jeweiligen Körperteils wieder: „*En tant que poèmes d'amours, les blasons sont entièrement subjectifs, et chaque fois que le blasonneur analyse la beauté de la partie de l'anatomie qu'il a choisie, il analyse ensuite l'effet qu'exerce cette beauté sur sa propre sensibilité*“⁴⁰⁴.

Erstmals erscheint eine solche Sammlung von *Blasons Anatomiques*, die sich, wie der Name schon sagt, nur auf den Körper beschränken, im Anhang der französischen Ausgabe des *Hecatomphile* Albertis 1536, wo sie zusammengefasst mehr oder weniger eine detaillierte Beschreibung und Glorifizierung des weiblichen Körpers von den Haaren bis zu den Zehen ergeben.⁴⁰⁵ Im Grunde genommen wird durch die Akkumulation mehrerer kleiner Gedichte zu jeweils einem Teil des weiblichen Körpers eine, in der Realität nicht existierende, also ideale und nur in den Köpfen der Dichter bestehende Schönheit geschaffen. Und auch dies ist nicht ohne klassische Vorläufer, da für diese Art von Aneinanderreihung der für den Künstler schönsten Körperteile seiner Geliebten die Geschichte des Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen als Vorbild dient.⁴⁰⁶ Beide Künstler oder in der Blasondichtung Dichtergruppen setzen ein Abbild einer weiblichen Idealschönheit aus den jeweils schönsten Teilen mehrerer schöner Frauen zusammen und so geraten „[...] die Körper [...] zu einem künstlich hergestellten Konglomerat perfekter Einzelteile, das einem allgemein gültigen Schönheitsideal folgt“.⁴⁰⁷

Wie auch in den oben behandelten Werken, wenden die Dichter der Blasons eine ähnliche metaphorische Formensprache zur literarischen Darstellung des weiblichen

⁴⁰² Vgl. Saunders 1981, S.45.

⁴⁰³ Saunders 1990, S.39.

⁴⁰⁴ Saunders 1981, S.49.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S.56.

⁴⁰⁶ Vgl. Ruby 2004, S.76.

⁴⁰⁷ Bouvier 2005, S.350.

Körpers an. Das berühmteste Beispiel ist der *Blason* Clément Marots *Le Beau Tétin*, also über die Brustwarze:

„Tétin reffaict plus blanc qu'ung œuf,
Tétin de satin blanc tout neuf,
Tétin qui faitz honte a la rose,
Tétin plus beau que nulle chose
Tétin dor, non pas Tétin, voyre
Mais petite bouille divoyre [...]“⁴⁰⁸

Im Grunde genommen ist auch in der Blasondichtung der Rot-Weiß-Kontrast allgegenwärtig, da am Beispiel Marots *Beau Tétin* die Brustwarze einerseits rot wie eine Rose ist, was andererseits von dem sie umfangenden Weiß, wie ein Ei oder weißem Satin, kontrastiert wird.

Lediglich der *Blason du Corps* eines unbekannten Autors, das ebenfalls im *Hecatomphile* erscheint, besingt bzw. umschreibt den gesamten weiblichen Körper und steht somit exemplarisch für die Metaphorik der *Blasons* allgemein. Letztendlich spiegelt dieser *Blason* das Schönheitsideal dieser Zeit wider, das in der gesamten französischen Dichtung immer wiederkehrt und aufgegriffen wird. Demnach ist das Gesicht „plus polly que nest le blanc yvoire“⁴⁰⁹, die Augen leicht lachend und der korallrote Mund und „Espaisse, & molle“^{410, 411}. Zusammenfassend kann man sagen, dass diese Metaphorik des *Blason du Corps*, indem sie nahezu ident mit den Dichtungen ihrer Zeit ist, mehr als deutlich beweist, dass, trotz zahlreicher Übereinstimmungen, die *Elégie à Janet Pierre de Ronsards* nicht direkte Vorlage für die *Dame au Bain* Clouets war, sondern lediglich die gängige Metaphorik und Charakteristika der Beschreibung einer idealen Schönheit aufgreift.

Im Anschluss an die *Blasons Anatomiques* entsteht dann auch sehr bald die Gegenbewegung zu dieser erotisierten Glorifizierung des weiblichen Körpers, nämlich in Form der sog. *Contreblasons*, wobei es wieder Clément Marot ist, der hierzu den Grundstein legt. Ziel ist in erster Linie eine Art Unter-Beweis-Stellung der Fähigkeit eines Dichters, der jederzeit auch seinen Stil ändern kann und nicht nur auf eine Gedichtform oder Richtung beschränkt ist.⁴¹² Letztendlich bilden diese *Contreblasons* aber mehr auch

⁴⁰⁸ Clément Marot, *Le Beau Tétin*, zitiert in: Saunders 1981, S.56.

⁴⁰⁹ *Blason du Corps*, zitiert in: ebd., S.64.

⁴¹⁰ Saunders 1981, S.64.

⁴¹¹ Vgl. *Blason du Corps*, zitiert in: Saunders 1981, S.64.

⁴¹² Vgl. Saunders 1990, S.39.

eine Negativfolie zur besseren Profilierung oder Kontrastierung der Idealschönheit,⁴¹³ wie dies ebenfalls im Bild der Dame au Bain mit Hilfe der alten Amme dargestellt wird.

⁴¹³ Vgl. Saunders 1990, S.56.

5. Conclusion

Abschließend kann man sagen, dass das Bildnis der *Dame au Bain* François Clouets eine ostentative Inszenierung und Zurschaustellung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist – „die Demonstration eines authentischen Künstler-Ichs“⁴¹⁴. Indem er eine Synthese aus den wichtigsten Kunstströmungen seiner Zeit, sei es aus Italien oder aus der Malerei nördlich der Alpen, bildet, beweist er in meisterhafter Weise sein Können. Allein durch die Kombination mit einer Aktdarstellung geht Clouet bereits über das Thema eines bloßen Porträts idealer, weiblicher Schönheit hinaus. Diese Darstellung des vollkommenen Körpers, der sich durch das dominierende Bildsujet der italienisch beeinflussten *bella donna* ergibt, was auch Ruby konstatiert⁴¹⁵, steht hier reziprok in Verbindung mit der Genreszene, die das Bad umgibt. Beide Themen, Akt sowie Genre, legitimieren sich somit gegenseitig: der Akt an sich impliziert die Erweiterung zum Genrebild, wohingegen das Genre des Bades natürlich wiederum die Nacktheit der Dargestellten erklärt, und dadurch eine zeitliche Kontextualisierung der Szenerie ermöglicht. Vor allem aber nimmt dieser alltägliche Charakter des Bades viel von der überirdischen Vollkommenheit der Badenden zurück, was Zerner bereits 2003 als Kollision eines idealisierten Akts mit einer familiären Szenerie bezeichnet.⁴¹⁶ Weniger aber sehe ich hier die von ihm erwähnte poetische oder elegische Atmosphäre der gesamten Szenerie.⁴¹⁷ Zwar wirkt die Badende durch ihre malerische Wiedergabe unnahbar und nicht real, was aber durch ihre alltägliche Umgebung, wie in den zahlreichen nordischen Badedarstellungen, negiert wird. Dadurch wird die Protagonistin selbst zeitlich greifbarer und dadurch auch fassbarer für den Betrachter, wodurch diese in den italienischen Vorbildern immer präsente Spannung zwischen Porträt und Ideal noch gesteigert wird.

Ebenso verhält sich die Rolle des Stilllebens im Bild, was weder bei Ruby noch bei Zerner große Beachtung findet, meiner Meinung aber durch seine überaus präsente Stellung im Bild ausschlaggebend für dessen Inhalt ist. Als Teil der Genreszene unterstützt es den Eindruck eines Porträts, dessen Modell der Betrachter nur mehr identifizieren muss, wohingegen aber die einzelnen Elemente selbst eine Allegorie einer idealschönen, keuschen und dadurch unnahbaren Frau hervorrufen - eine perfekte Verkörperung der Venus auf Erden.

⁴¹⁴ Ruby 2004, S.82.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S.71.

⁴¹⁶ Vgl. Zerner 2003, S.225.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S.206.

Dies wird außerdem und vor allem durch das Spiel mit den verschiedenen Realitätsebenen unterstrichen, ja fast vollendet. Sowohl der Vorhang als auch die Signatur evozieren beide beim Betrachter eine gewisse Unsicherheit bezüglich seiner eigenen Positionierung zum Bild. Zum Einen scheint er durch die Genreszenerie und durch die unerschrockenen Haltung der Badenden eine Art voyeuristischen Standpunkt im selben Raum einzunehmen, zum Anderen aber wird die Distanz von Betrachtterraum und Bildgeschehen unterstrichen bzw. sogar erweitert. Dies geschieht insbesondere durch die mehr als deutliche Präsentation oder das Hinweisen der Dargestellten auf die Signatur Clouets, wodurch sie implizit natürlich auf ihren Schöpfer hinweist sowie auf ihre Gemaltheit. Somit befindet sich der Betrachter nicht im Bild und nicht in der zeitlichen Ebene der Szenerie, sondern **vor** dem Abbild einer Idealschönheit, was ebenfalls durch den Vorhang als Bildaccessoire unterstrichen wird. Schon Ruby erwähnt in diesem Zusammenhang den Fokus Clouets auf die „Gemachtheit als Kunst“, was allein über die Signatur weit hinausgeht. Damit geht vor allem auch das Motiv des Vorhangs einher, der an sich dem Gemälde bereits diesen Status des Besonderen verleiht und den Betrachter für das Sujet und seine Bedeutung sensibilisiert, impliziert im Grunde genommen bereits diese Selbstinszenierung François Clouets, seines Ranges als erster Maler des Landes und seines malerischen Könnens. Ähnliches vermutet auch Klaudia Burgstaller bei Pierre de Ronsard, so gesehen als Prinz der Dichter, das literarische Pendant zu Clouet. Jener zieht sich 1572, nach dem Misserfolg der *Franciade*, auf seine Kirchengüter zurück, wird natürlich von anderen Dichtern am Hof, in diesem Fall Philippe Desportes, ersetzt und versucht daraufhin durch eine Selbstinszenierung seines Könnens in den *Sonnets pour Hélène* von 1584 seinen Status als führender Dichter Frankreichs zu verteidigen.⁴¹⁸ Auch François Clouet war in der Zeit vor der Entstehung der *Dame au Bain* schon lange aus den königlichen Rechnungsbüchern als *Peintre du Roy* verschwunden. Eine letzte Zahlung erfolgte bereits 1557 und dann erst wieder in seinem Todesjahr, 1572. 1559 stirbt Henri II, François II folgt ihm mit einer kurzen Regierungszeit von ungefähr nur einem Jahr, und 1560 besteigt Charles IX den Thron. Unter ihm wird Marc Duval *Peintre du Roy*⁴¹⁹ und tritt damit sozusagen die Nachfolge François Clouets an. Hinzu kommt, dass ab den 1560ern die Schule von Fontainebleau langsam ihre künstlerische Vormachtsstellung in Frankreich verliert und 1570 mit dem Tod Primaticcios fürs Erste endet. Mehr als wahrscheinlich scheint es mir daher, dass François Clouet in dieser Zeit des Umbruchs, der Neuordnung und –orientierung der Kunst in Frankreich seine Chance gekommen sah,

⁴¹⁸ Vgl. Burgstaller 1984, S.13.

⁴¹⁹ Vgl. Adhémar 1980, S.160.

seinen Status als *Peintre du Roy* und somit erster Maler Frankreichs mit einem aufsehenerregenden Meisterwerk zu beweisen und zu verteidigen. Vor allem aber diente dies wohl auch, wie bei Pierre de Ronsard kurze Zeit später, als Möglichkeit, die direkte Konkurrenz des neuen Hofmalers, Marc Duval, als Paragone aufzunehmen und damit dem königlichen Hof zu beweisen, wer den wahren Anspruch auf den Titel des ersten Maler des Landes hat. Offensichtlich malte er die *Dame au Bain* also mehr aus einer persönlichen Initiative heraus, um die Gunst und das Ansehen am französischen Königshof wiederzuerlangen. Dabei geht er aber deutlich über eine bloße Auseinandersetzung mit den italienischen Vorbildern und der zeitgleichen französischen Dichtertradition⁴²⁰ hinaus, und verbindet dies meisterhaft mit den nordischen Kunstströmungen, in erster Linie indem er das Bad als genrehaftes Element mit in die Darstellung einer Schönen Frau mit einfließen lässt und daneben auch durch das sich vor allem in den Niederlanden herausbildende Genre des Stillebens und der flämischen Präzision und Exaktheit in der Malerei. Im Grunde genommen wie eine Art gemalte *illustration* und *défense* Du Bellays⁴²¹: einerseits also eine Verteidigung der nordischen Malereitradition, aber andererseits auch eine gewissen Auf- und Übernahme der italienischen Manier, um daraus eine neue Synthese zu schaffen und die Malerei nördliche der Alpen dadurch als gleichberechtigt zur italienischen Kunst zu etablieren.

Noch deutlicher beweisen insbesondere auch die zahlreichen Kopien und Varianten die große Beliebtheit des Bildes, was letztendlich auch eine fulminante Rückkehr Clouets als bester Maler des Landes an den Hof der französischen Könige vermuten lässt. Demnach repräsentiert die Badende weniger eine wirkliche, dokumentierte Frau der französischen Aristokratie als vielmehr das subjektive Idealgebilde François Clouets einer idealen Schönen oder einer fiktiven Geliebten. Dass dies von Frauen wie Diane de Poitiers oder Maria Stuart geprägt ist, kann durchaus möglich sein, da sich das jeweilige Schönheitsideal natürlich auch immer nach den als schön und perfekt empfundenen Frauen orientiert, welche dementsprechend als Idole und Vorbilder ihrer Zeit angesehen wurden. Letztendlich meine ich, dass die *Dame au Bain* das Porträt perfekter weiblicher Schönheit verkörpert und erst die nachfolgenden Kopien und Varianten wirkliche Porträts zeitgenössischer Frauen darstellen. Eine Einordnung durch Ruby in das Genre der Mätressenikonographie⁴²² ist also folglich, zumindest bei der Badenden Clouets, auszuschließen, und so nur in gewisser Hinsicht für die darauffolgenden Varianten zu

⁴²⁰ Vgl. Ruby 2004, S.78.

⁴²¹ Vgl. Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Francoyse*, Paris 1549.

⁴²² Vgl. Ruby 2004, S.73.

verwenden. Möglich wäre allerdings eine engere Anlehnung an Raffaels *Fornarina* als Geliebte, Angebetete oder auch nur als Konstrukt Clouets Vorstellung einer anbetungswürdigen Frau.

Wichtig für diesen doch recht offensichtlichen Erfolg des Sujets sind darüber hinaus auch die Werke der zeitgenössischen Dichter Frankreichs als Zeichen eines künstlerischen Diskurses zur Zeit der Bildentstehung. Allerdings sind, außer der *Dame au Bain*, keine weiteren französischen Werke als Beweis für einen solch gemeinsamen Gedanken gut belegt⁴²³. Weniger sehe ich hier – wie auch bereits Zerner⁴²⁴ und Ruby⁴²⁵ – die Aufnahme oder Weiterführung eines Paragones zwischen Dichtung und Malerei, d.h. zwischen Ronsard und Clouet, gegeben, als eher einen gemeinsamen Versuch der nationalen französischen Künstler, sich von dem dominierenden italienischen Vorbild zu distanzieren. Letztendlich diene wohl die *Elégie à Janet* Ronsards weniger als explizites Vorbild für die *Dame au Bain* Clouets, sondern ist eher als Spiegel der für das literarische Porträt idealer, unnahbarer Schönheiten verwendeten Metaphorik zu sehen. Folglich lässt sich das Gemälde mehr in die allgemeine dichterische Tradition der Beschreibung schöner Frauen in Frankreich einreihen, was umso mehr den Eindruck unterstreicht, dass er bewusst französische Zeitgenossen aufgreift, um einen nationalen Gegenpol zur Kunst in Fontainebleau zu bilden. Daher erweitert er dementsprechend das italienische Modell der *bella donna* durch eine genuin nördlich geprägte Genreszene des Frauenbades, und schafft damit eine harmonische Synthese der zeitgleichen Entwicklungen, sei es in der Malerei oder in der Dichtung, ganz im Sinne von *ut pictura poesis*.

⁴²³ Vgl. Ruby 2004, S.78.

⁴²⁴ Vgl. Zerner 2003, S.206ff.

⁴²⁵ Vgl. Ruby 2004, S.74ff.

6. Bibliographie

Adhémar 1937

Jean Adhémar, "French sixteenth century genre painting", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1937, S.1-5.

Adhémar 1954a

Jean Adhémar, *Le Dessin Français au XVIe Siècle*, Lausanne 1954.

Adhémar 1954b

Jean Adhémar, "Aretino : Artistic advisor to Francis I", in: Journal of the Courtauld and Warburg Institutes, 1954, S.311-318.

Adhémar 1958

Jean Adhémar, „Ronsard et l'école de Fontainebleau“, in: Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, XX (1958), S.344-348.

Adhémar 1975

Jean Adhémar, „Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500“, in: Gazette des Beaux-Arts, LXXXVI (1975), S.99-101.

Adhémar 1980

Jean Adhémar, „Documents and hypotheses concerning François Clouet“, in: Master Drawings, 1980, S.155-168.

Adler 1929

Irene Adler, „Die Clouet. Versuch einer Stilkritik“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1929, S.201-246.

Angenot 1988

Marc Angenot, „Le Discours du Corps Féminin“, in: *Das Frauenbild im literarischen Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1988, S.67-87.

Arasse/Tönnemann 1997

Daniel Arasse & Andreas Tönnemann, *Der europäische Manierismus 1520-1610*, München 1997.

Bardon 1963

Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Paris 1963.

Battisti 1989

Eugenio Battisti, „Conformismo ed Eccentricità in Giulio Romano come Artista di Corte“, in: *Giulio Romano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su « Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento », Mantua 1989, S.21-43.

Béguin 1998

Sylvie Béguin, „Die Schule von Fontainebleau: « Alte und neue Geschichten »“, in: Roberto Cassanelli (Hg.), *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich/Düsseldorf 1998, S.275-296.

Béguin 1960

Sylvie Béguin, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la Cour de France*, Paris 1960.

Belting/Kruse 1994

Hans Belting, Christian Kruse (Hg.), *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.

Bergström 1955

Ingvar Bergström, „Disguised Symbolism in ‘Madonna’ Pictures and Still Life”, in: *The Burlington Magazine* XCVII (1955), S.303-304.

Bertrand 1993

Pierre Bertrand, „Le Portrait de Gabrielle d'Estrées au Musée Condé de Chantilly ou la Gloire de la Maternité“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1993, S.73-82.

Beyer 2002

Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.

Bloch 1956

Vitale Bloch, „Jan van Hemessen“, in: *The Burlington Magazine* XCVIII (1956), S.445-446.

Boehm 1985

Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Bonneville 1998

Françoise de Bonneville, *Das Buch vom Bad*, München 1998.

Bonnefoy 1978

Yves Bonnefoy, „Diane de Poitiers : ‘l'Éros de la beauté froide’“, in: Yves Bonnefoy, *Fables. Formes. Figures*, Bd.I, Paris 1978, S.263-272.

Bouchot 1892

Henri Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon, d'après des documents inédits*, Paris 1892.

Bousquet 1963

Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520-1620*, München 1963.

Bouvier 2005

Raphael Bouvier, „Das Bildnis der *Gabrielle d'Estrées* und einer ihrer Schwestern – Körperbild und Ästhetik des Körpers im Kontext des weiblichen Aktporträts“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (2005), S.339-357.

Broglie 1973

Raoul de Broglie, *Cinq Siècles d'Histoire à Travers Cinq Portraits de Femmes*, Chantilly 29 juillet 1973.

Brock 2002

Maurice Brock, *Bronzino*, Paris 2002.

Brown/Oberhuber 1978

David Alan Brown & Konrad Oberhuber, “‘Monna Vanna’ & ‘Fornarina’: Leonardo and Raphael in Rome”, in: Sergio Bertelli (Hg.), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Florenz 1978, S.25-86.

Burgstaller 1984

Klaudia Burgstaller, *Les Sonnets „contre” Hélène in „Les Amours“ von Pierre de Ronsard*, DA Klagenfurt 1984.

Busignani 1965

Alberto Busignani, *Botticelli*, Florenz 1965.

Campbell 1990

Lorne Campbell, *European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.

Cabanès 1921

Augustin Cabanès, *La vie aux bains – Moeurs intimes du passé*, Paris 1921.

Chastel 1994

André Chastel, *L'Art français. Temps modernes. 1430-1620*, Paris 1994.

Chiesa 1956

Angela Ottino della Chiesa, *Bernardo Luini*, Novarra 1956.

Clark 1958

Kenneth Clark, *Das Nackte in der Kunst*, London 1958 (1953).

Coletti 1928

Luigi Coletti, “Über Antonio da Crevalcore”, in: *Belvedere* 13 (1928), S.9-11.

Craven 1994

Jennifer E. Craven, “*Ut pictura poesis*: a new reading of Raphael's portrait of *La Fornarina* as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire”, in: *Word & Image* 10 (1994), S.371-394.

Cropper 1976

Elizabeth Cropper, “On beautiful women, Parmigianino, *Petrarchismo* and the vernacular style”, in: *The Art Bulletin* 58 (1976), S.374-394.

Cropper 1986

Elizabeth Cropper, “The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture”, in: Margarete F. Ferguson, Maureen Quilligan & Nancy J. Vickers (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/London 1986, S.175-190.

Derrida 1978

J. Derrida, *La Verité en Peinture*, Paris 1978.

Dimier 1904

Louis Dimier, *La Chronique des Arts*, 4. Juni 1904.

Eberl 1992

Brigitte Eberl, *Die Anfänge des Stillebens in Markt- und Küchenszenen bei Pieter Aertsen und Jan Beuckelar [...]*, phil. Dipl., Wien 1992.

Ebert-Schifferer 1998

Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.

Egger 1996

Martina Egger, *Die italienische Stillebenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, phil. Diss., Innsbruck 1996.

Ekserdjian 2006

David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven/London 2006.

Eschenfelder 1992

Chantal Eschenfelder, „Les appartements des bains de François Ier à Fontainebleau“, in: *Histoire de l'Art*, 19 (1992), S.41-49.

Ferino-Pagden 2006

Sylvia Ferino Pagden, „Pictures of Women – Pictures of Love“, in: David Allan Brown & Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Kat. Ausst., Washington/Wien 2006/2007, S.198-235.

Fischer 2000

Carolin Fischer, „Die hässliche Alte funkt dazwischen. Psychologische Liebeshindernisse bei Du Bellay und Ronsard“, in: Carolin Fischer & Carola Veit (Hg.), *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*, Stuttgart/Weimar 2000, S.79-90.

Foister 2004

Susan Foister, *Holbein and England*, New Haven/London 2004.

Fourreau 1929

Armand Fourreau, *Les Clouet*, Paris 1929.

Geronimus 2006

Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful & Strange*, New Haven/London 2006.

Gombrich 1983

Ernst H. Gombrich, *Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei*, Opladen 1983.

Götz-Mohr 1987

Brita von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987.

Grewenig 1987

Meinrad Maria Grewenig, *Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst*, Freren 1987.

Grieco 1991

Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La Présentation de la Femme au XVIe Siècle*, Paris 1991.

Grosshans 1980

Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980.

Hammer-Tugendhat 2006

Daniela Hammer- Tugendhat, „Jan van Eyck: Die Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz“, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S.73-97.

Hauser 1979

Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, 1979.

Heilmeyer 2000

Marina Heilmeyer, *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*, München/London/New York 2000.

Heinz-Mohr 1981

Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, 6. Aufl., Köln 1981 (1971).

Henkel/Schöne 1967

Arthur Henkel & Albrecht Schöne (Hg), *Emblemata. Handbuch zur sinnbildlichen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd.1, Stuttgart 1967.

Hevesy 1952

André de Hevesy, „L’Histoire Véridique de la Joconde“, in: Gazette des Beaux-Arts, 40 (1952), S.5-26.

Holländer 1999

Barbara & Hans Holländer, „Die Damen von Fontainebleau und das poetische Schönheitsinventar“, in: Sammer, Marianne (Hg.), *Leitmotive. Kulturgeschichte. Studien zur Traditionsbildung*, Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser, Kallmünz 1999, S.375-388.

Houdoy 1876

Jules Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature du XIIIe au XVIe siècle*, Paris 1876.

Humfrey 1997

Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven 1997.

Hyde 1999

Elizabeth Hyde, „Royaume de Fleurs/Royaume de Fémynie: Fleurs et « Gender » en France à la Fin de la Renaissance“, in: Kathleen Wilson-Chevalier & Eliane Viennot, *Royaume de Fémynie. Pouvoirs, Contraintes, Espaces de Liberté des Femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris 1999, S.275-287.

Jollet 1997

Étienne Jollet, *Jean & François Clouet*, Paris 1997.

Kat. Ausst. Paris 1970

Jean Adhémar (Hg.), *De François Ier à Henri IV. Les Clouet et la Cour des Rois de France*, Kat. Ausst., Paris 1970.

Kat. Ausst. Los Angeles/New York/Paris 1994/95

Karen Jacobson (Hg.), *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Kat. Ausst., Los Angeles/New York/Paris 1994/1995.

Kat. Ausst. Köln/München/Antwerpen 2000/01

Ekkehard Mai & Ursula Weber-Woelk (Hg.) *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Kat. Ausst., Köln/München/Antwerpen 2000/2001.

Kat. Ausst. Washington 2001/02

David Allan Brown (Hg.), *Virtue & Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Kat. Ausst., Washington 2001/2002.

Kat. Ausst. Madrid 2003

Miguel Falomir (Hg.), *Tiziano*, Kat. Ausst., Madrid 2003.

Kat. Ausst. Wien 2003

Klaus Albrecht Schröder & Maryan Wynn Ainsworth (Hg.), *Albrecht Dürer*, Kat. Ausst., Wien 2003.

Kat. Ausst. Chantilly 2004

Françoise Autrand & Patricia Stirnemann (Hg.), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry et L'Enluminure en France au Début du XVe Siècle*, Kat. Ausst., Chantilly 2004.

Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07

David Allan Brown & Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Kat. Ausst., Washington/Wien 2006/2007.

Kat. Ausst. Wien/Venedig 2007/08

Sylvie Ferino-Pagden (Hg.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Kat. Ausst., Wien/Venedig 2007/2008.

Kat. Slg. Basel 1964

Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde. 12-20. Jahrhundert, Kat. Slg., Basel 1964.

Kat. Slg. Glück 1931

Gustav Glück, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Kat. Slg., Wien 1931.

Kat. Slg. Loche 1968

Renée Loche, *Musée d'Art et d'Histoire. Beaux-Arts. Salles 1-15, Bd.2*, Kat. Slg., Genf 1968.

Kat. Slg. Boissard 1988

Elisabeth de Boissard, *Chantilly, musée Condé. Peinture de l'Ecole Italienne*, Kat. Slg., Paris 1988.

Kat. Slg. Sander 2004

Jochen Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Oberitalien, die Marken und Rom*, Kat. Slg., Mainz 2004.

Kemp 1986

Wolfgang Kemp, Rembrandt. *Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt 1986.

Kirkham 2001

Victoria Kirkham, „Poetic Ideals of Love & Beauty“, in: David Allan Brown (Hg.), *Virtue & Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Kat. Ausst., Washington 2001/2002, S.50.

Koepplin/Falk 1976

Dieter Koepplin & Tilman Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik*, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1976.

Lazard 1985

Madeleine Lazard, *Images Littéraires de la Femme à la Renaissance*, Paris 1985.

Leroy 1937

Alfred Leroy, *Histoire de la Peinture au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris 1937.

Leroy/Muguette 1989

Geneviève Leroy & Vivian Muguette, *Histoire de la Beauté à travers les Âges*, Paris 1989.

Levi d'Ancona 1982

Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florenz 1982.

Löcher 1999

Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München/Berlin 1999.

Lossky 1978

Boris Lossky, *Le Maniérisme en France et en Europe du Nord*, 1978.

Marnhac 1986

Anne de Marnhac, *Femmes au Bain. Les Métamorphoses de la Beauté*, Paris 1986.

Martin 1961

F. David Martin, „On Portraiture : Some Distinctions“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), S.61-72.

Maulde de la Clavière 1898

René de Maulde de la Clavière, *Les femmes de la Renaissance*, Paris 1898.

Maulde de la Clavière 1897

René de Maulde de la Clavière, „A propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVI^e siècle“, in: *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1897, S.27-38, S.411-420.

Moreau-Nélaton 1924

Etienne Moreau-Nélaton, *Les Clouet et leurs Émules*, Paris 1924.

Müller-Kaspar 2005

Ulrike Müller-Kaspar (Hg.), *Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A bis Z*, Wien 2005.

Négrier 1925

Paul Négrier, *Les bains à travers les âges*, Paris 1925.

Oberhuber 1987

Konrad Oberhuber, "Rome & the Art of the Courts of Northern Europe in the Sixteenth Century, some Reflections", in: "... *Il se rendit en Italie*". *Études offertes à André Chastel*, Paris 1987, S.69-75.

Olszewski 2002

Edward J. Olszewski, „Piero di Cosimo's Lady Fiametta“, in: *Source. Notes in History of Art* XXI (2002), S.6-12.

Ost 1981

Hans Ost, „Tizians sogenannte « Venus von Urbino » und andere Buhlerinnen“, in: Justus Müller Hofstede (Hg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981.

Osten 1983

Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983.

Panofsky 1969

Erwin Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, New York 1969.

Pallucchini 1974

Rodolfo Pallucchini, *L'opera completa del Lotto*, Mailand 1974.

Plinius d.Ä.

Plinius d.Ä., *Naturalis historiae*, Buch 35, S.65f.

Plogsterth 1991,

Ann Plogsterth, *The Institution of the Royal Mistress and the Iconography of Nude Portraiture in the 16th Century France*, Columbia 1991.

Polano 1989

Sergio Polano, *Giulio Romano*, Mailand 1989.

Praz 1967

Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Washington 1967.

Reinach 1920

Salomon Reinach, „Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrées“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, S.157-177 (I), S.249-266 (II).

Ridderbos 2005

Bernhard Ridderbos (Hg.), *Early Netherlandish Painting: rediscovery, reception, and research*, Los Angeles 2005.

Rogers 2000

Mary Rogers, "Fashioning Identities for the Renaissance Courtesan", in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Ashgate 2000, S.91-105.

Rogers/Tinagli 2005

Mary Rogers & Paola Tinagli, *Women in Italy, 1350-1650. Ideals and Realities. A Sourcebook*, Manchester/New York 2005.

Ruby 2004a

Sigrid Ruby, „Das Porträt der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard“, in: Simone Roggendorf & Sigrid Ruby (Hg.), *(En)Gendered. Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, Marburg 2004, S.71-86.

Ruby 2004b

Sigrid Ruby, „Die Mätresse als Günstling am französischen Hof des 16. Jahrhunderts. Zur Porträtkultur der Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers“, in: Jan Hirschbiegel & Werner Paravicini (Hg.), *Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert*, 8.Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Ostfildern 2004, S.495-513.

Saunders 1990

Alison Saunders, „« La Beaulté que Femme doit avoir »: La Vision du Corps dans les Blasons Anatomiques“, in: Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXXe Colloque de Tours 1987, Paris 1990, S.39-59.

Saunders 1981

Alison Saunders, *The 16th Century Blason Poétique*, Bern 1981.

Scaillérez 1992

Cécile Scaillérez, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris 1992.

Schäpers 1997

Petra Schäpers, *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt a.M. 1997.

Schmitter 1995

Monika Anne Schmitter, „Botticelli's images of Simonetta Vespucci: between portrait and ideal“, in: Rutgers Art Review, 15 (1995), S.33-57.

Schneider 1992

Norbert Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildkunst. 1420-1670*, Köln 1992.

Schneider 2004

Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.

Schütz 2002

Karl Schütz, „Die Geschichte des Stillebens“, in: Wilfried Seipl (Hg.), *Das flämische Stilleben. 1550-1680*, Kat. Ausst., Wien 2002, S.16-31.

Sigl 1977

Brigitt Andrea Sigl, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, phil. Diss., Zürich 1977.

Silver 1984

Larry Silver, *The Paintings of Quintin Massys*, Oxford 1984.

Stoichita 1998

Victor J. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

Tempestini 1998

Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, München 1997.

Tosi 1987

Alessandro Tosi, in: Delay, Florence, *Les Dames de Fontainebleau*, Mailand 1987, S.185.

Trinquet 1966

Roger M. Trinquet, „L’Allégorie Politique au XVIe Siècle: La « Dame au Bain » de François Clouet (Washington)“, in: Bulletin de la Société de l’Art Français, (1966), S.99-119.

Trinquet 1967

Roger M. Trinquet, „L’Allégorie Politique dans la Peinture Française au XVIe Siècle: Les Dames au Bain“, in: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Française, (1967), S.7-25.

Troescher 1966

Georg Troescher, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966.

Vaccaro 2000

Mary Vaccaro, „Beauty and Identity in Parmigianino’s Portraits“, in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Ashgate 2000, S.107-117.

Vecchi 2002

Pierluigi de Vecchi, *Raffaël*, München 2002.

Velde 1975

Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bd.I & II, Brüssel 1975.

Verlet 1947

Pierre Verlet, *La Tapisserie Française du Moyen Age à nos Jours*, Burxelles 1947.

Wallen 1983

Burr Edgar Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor 1983.

Weissenböck 1990

Regina Weissenböck, *Studien zur idealen Gestaltung bei Jan Gossaert*, phil. Dipl., Wien 1990.

Westhoff-Krummacher 1965

Hildegard Westhoff-Krummacher, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler*, München 1965.

Wieczorek 2002

Uwe Wieczorek, „Früchte- und Prunkstillleben“, in: Wilfried Seipl (Hg.), *Das flämische Stillleben. 1550-1680*, Kat. Ausst., Essen/Wien 2002, S.246-251.

Wildenstein 1951

Georges Wildenstein, „Le Goût pour la Peinture dans la Bourgeoisie Parisienne entre 1550 et 1610“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 93/2 (1951).

Woods-Marsden 2001

Joanna Woods-Marsden, „Portrait of the Lady. 1430-1520“, in: David Allan Brown (Hg.), *Virtue & Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Kat. Ausst., Washington 2001/2002, S.64-81.

Zerner 1990

Henri Zerner, „La Dame au Bain“, in: Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin (Hg.), *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXXe Colloque de Tours 1987, Paris 1990, S.39-59.

Zerner 2003

Henri Zerner, *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism*, Paris 2003.

Zvereva 2002

Alexandra Zvereva, *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'Œuvres Graphiques du Musée Condé*, Paris 2002.

7.2 Abbildungsnachweis

- Abb.1: Jollet 1997, S.267.
 Abb.2: ebd., S.233.
 Abb.3: ebd., S.235.
 Abb.4: ebd., S.151.
 Abb.5: Kat. Ausst. Madrid 2003, S.185.
 Abb.6: ebd., S.157.
 Abb.7: ebd., S.154.
 Abb.8: Foister 2004, S.212.
 Abb.9: Wallen 1983, Abb.55.
 Abb.10: Kat. Ausst. Köln/München/Antwerpen 2000/01, S.253.
 Abb.11: Jollet 1997, S.241.
 Abb.12: ebd., S.232.
 Abb.13: ebd., S.251.
 Abb.14: ebd., S.251.
 Abb.15: ebd., S.267.
 Abb.16: ebd., S.151.
 Abb.17: ebd., S.251.
 Abb.18: ebd., S.267.
 Abb.19: ebd., S.271.
 Abb.20: ebd., S.51.
 Abb.21: ebd., S.231.
 Abb.22: ebd., S.243.
 Abb.23: Kat. Slg. Loche 1968, S.15.
 Abb.24: Kat. Ausst. Los Angeles/New York/Paris 1994/95, S.274.
 Abb.25: Kat. Ausst. Wien/Venedig 2007/08, S.247.
 Abb.26: ebd., S.249.
 Abb.27: Kat. Ausst. Madrid 2003, S.257.
 Abb.28: Brock 2002, S.70.
 Abb.29: Wallen 1983, Abb.38.
 Abb.30: Zerner 2003, S.207.
 Abb.31: Kat. Ausst. Paris 1970, S.52.
 Abb.32: Jollet 1997, S.236.
 Abb.33: Foister 2004, S.185.
 Abb.34: Kat. Ausst. Madrid 2003, S.209.
 Abb.35: Ekserdjian 2006, S.153.
 Abb.36: Kat. Ausst. Madrid 2003, S.237.
 Abb.37: ebd., S.249.
 Abb.38: Vecchi 2002, S.249.
 Abb.39: ebd., S.239.
 Abb.40: Silver 1984, Abb.68.
 Abb.41: ebd., Abb.161.
 Abb.42: Grosshans 1980, Abb.11.
 Abb.43: Wallen 1983, Abb.45.
 Abb.44: Geronimus 2006, S.54.
 Abb.45: Velde 1975, Abb.8.
 Abb.46: Brock 2002, S.215.
 Abb.47: Busignani 1965, Abb.30.
 Abb.48: Chiesa 1956, Abb.153.

- Abb.49: Pallucchini 1974, Abb. 57.
 Abb.50: Jollet 1997, S.267.
 Abb.51: Humfrey 1997, S.140.
 Abb.52: Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07, S.229.
 Abb.53: Humfrey 1997, S.3.
 Abb.54: Adhémar 1937, S.43.
 Abb.55: Kat. Ausst. Chantilly 2004, S.45.
 Abb.56: Silver 1984, Abb.58.
 Abb.57: Foto privat, Documentation du Musée du Louvre 2006.
 Abb.58: Reinach 1920/I, S.167.
 Abb.59: Bertrand 1993, S.74.
 Abb.60: Zerner 2003, S.214 Abb.223.
 Abb.61: ebd., S.214 Abb.224.
 Abb.62: Kat. Slg. Basel 1964, S.59.
 Abb.63: Zerner 2003, S.215.
 Abb.64: Foto privat, Documentation du Louvre 2006.
 Abb.65: Reinach 1920/I, S.171.
 Abb.66: Brock 2002, S.181.
 Abb.67: Zerner 2003, 211.
 Abb.68: Maulde de la Clavière 1897.
 Abb.69: Ridderbos 2005, S.73.
 Abb.70: Troescher 1966, Abb.492.
 Abb.71: Foto privat, Musée de Cluny, Paris 2006.
 Abb.72: Weissenböck 1990, Abb.141.
 Abb.73: Kat. Ausst. Wien 2003, S.239.
 Abb.74: Löcher 1999, S.39, Abb.34.
 Abb.75: ebd., S.39, Abb.36.
 Abb.76: Schäpers 1997, S.83.
 Abb.77: Kat. Ausst. Los Angeles/New York/Paris 1994/95, S.334.
 Abb.78: Adhémar 1954a, S.76.
 Abb.79: Tempestini 1998, S.189.
 Abb.80: Zerner 2003, S.214 Abb.222.
 Abb.81: ebd., S.212.
 Abb.82: Hevesy 1952, S.12.
 Abb.83: Westhoff-Krummacher 1965, S.183.
 Abb.84: Hevesy 1952, S.14.
 Abb.85: Foto privat, Documentation du Louvre 2006.
 Abb.86: Geronimus 2006, S.60.
 Abb.87: Kat. Ausst. Washington/Wien 2006/07, S.209.
 Abb.88: Kat. Ausst. Wien/Venedig 2007/08, S.132.

8. Anhang

Abstract

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts malte François Clouet das (Akt-) Porträt der *Dame au Bain*, welches sich heute in der National Gallery in Washington befindet. Entgegen der allgemeinen Annahme einer Datierung um 1570/71 kann das Bildnis durch einen Vergleich mit dem gezeichneten Œuvre Clouets dennoch schon in den späten 50er bzw. in den frühen 60er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Ein Frage nach der Identifizierung der Dargestellten steht aber dennoch weniger im Vordergrund, da hier vielmehr die Idee einer idealen weiblichen Schönheit abgebildet wird, die im Frankreich des 16. Jahrhunderts sowohl von Diane de Poitiers, der *maîtresse en titre* Henri II sowie Maria Stuart geprägt und beeinflusst wurde. Letztendlich entsteht daraus ein meisterhaftes Spiel Clouets zwischen Porträt und Idealbildnis, was durch das Interieur und die darin befindlichen Accessoires und Attribute erweitert und fortgesetzt wird. In diesem Sinne bildet Clouet eine Synthese zwischen italienischem Bildsujet der *bella donna*, wie sie schon vor ihm Giorgione, Tizian u.a. malten, und der eigenen nordisch-französischen Tradition des Genres und des Stillebens. Es ist also ein Spiegel der Kunstströmungen seiner Zeit und des Spannungsverhältnisses der italienischen Kunst in Fontainebleau und der nördlichen Manier in Paris. Vor allem aber bildet dieses Stilleben eine Deutung der Badenden weg von der Mätressenikonographie hin zur Darstellung der idealen Verkörperung weiblicher Schönheit.

Und analog zu den italienischen Idealbildnissen tritt Clouet hiermit in eine Art Paragone mit den Dichtern der französischen Renaissance, allen voran mit Pierre Ronsard und Joachim du Bellay als die führenden Literaten der Pléiade, die sich schon Jahre zuvor dichterisch mit der Darstellung der idealen Geliebten auseinandergesetzt haben. Doch letztendlich resultiert daraus mehr eine Art Verteidigung und Abgrenzung der französischen Malertradition gegenüber den italienischen Neuerungen, ganz im Sinne der programmatischen Schrift du Bellays *Deffence et Illustration de la Langue françoise*.

Im Hinblick darauf, dass die *Dame au Bain* neben dem Bildnis des Apothekers Pierre Quthe, welches 1562, also in etwas zur selben Zeit entstanden ist, das einzig signierte Werk François Clouets ist, nimmt es in seinem Œuvre eine Sonderstellung ein und stellt dadurch eine persönliche Bindung des Malers zum Bild her. In diesem Sinne steht es in direkter Verbindung zum Bildnis der *Fornarina*, welches ebenfalls das einzig signierte Bildnis in Raffaels Werk darstellt. Dieses Bildnis wird anschließend durch Giulio Romano in eine

Genreszene eingebunden und wird so – ausgehend von Clouets *Dame au Bain* – in der französischen Malerei variiert und weiterentwickelt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Claudia Maria Scharl
Geburtsdatum/-ort: 20.11.1982, Schwandorf
Staatsangehörigkeit: deutsch

Schulische Ausbildung

1989-1993 Grundschule Fronberg/Schwandorf
1993-2002 Carl-Friedrich-Gauß-Gymnasium, Schwandorf
Allgemeines Abitur

Studium

2002-2004 Universität Regensburg
Kunstgeschichte/Vergleichende Kulturwissenschaft (1.-3. Semester)
Kunstgeschichte/Französisch/Politikwissenschaft (4. Semester)
Zwischenprüfung Kunstgeschichte
Seit 2004 Universität Wien
Kunstgeschichte und Französisch

Praktika

2003-2004 Stadtzeitung FILTER, Regensburg
Juli-Oktober 2006 Musée d'Orsay, Paris (Isabelle Cahn)
Februar 2008 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Dr. Uta Neidhardt)

Sprachkenntnisse

Französisch, Englisch, Spanisch und Italienisch