

Mit einem Anstrich von Historie. Ein aristokratischer Bildnistypus zwischen Modeerscheinung und Modernität

Marlen Schneider
**Bildnis – Maske – Galanterie. Das
„portrait historié“ zwischen Grand
Siècle und Zeitalter der Auf-
klärung** (Kunstwissenschaftliche
Studien, Bd. 197). Berlin/München,
Deutscher Kunstverlag 2019.
272 S., 16 Farb- und 86 s/w Abb.
ISBN 978-3-422-07487-3. € 38,00

Jean-Marc Nattiers Porträt von *Marie-Anne de Bourbon, Mademoiselle de Clermont, vor den Thermalquellen in Chantilly* (1729, Musée Condé, Chantilly) stellt nicht nur in der Karriere des Künstlers ein „Schlüsselbild“ (41) dar. Das Werk nimmt eine solche Schlüsselposition auch in der vorliegenden Monografie über das *portrait historié* ein und zielt wohl daher auch den Buchumschlag. So bewegt sich das Gemälde genau in jener im Titel benannten Kontaktzone „zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung“, in der Attribute mythologischer oder literarischer Figuren im Porträt nicht mehr der „typologische[n] Gleichsetzung einer zeitgenössischen Persönlichkeit mit antiken Vorbildern“ dienen, sondern vielmehr „für die Schilderung der Gegenwart“ (41) eingesetzt werden. Diese Bildkonstellation ermöglicht einerseits, die Porträtierte als moderne, mit aktuellen Fragen der Wasserheilkunde befasste und wohlhabende Schlossbewohnerin vor dem erst kurz zuvor errichteten Kurpavillon von Chantilly zu betrachten. Andererseits sieht man sie gleichzeitig als begehrtenwert-attractive Wassernymphe und göttlich-schöne Venus in Begleitung von Amor und einer an die jugendliche Hebe erinnernden Mundschenkin.

Gelassen und selbstbewusst blickt die junge Frau aus dem Bild (*Abb. 1*). Das locker in der Taille gebundene weiße Kleid ist tief dekolletiert und gibt zudem den Blick auf ihre nackten Unterarme, die linke Wade und ihre Füße frei. Der strahlend blaue Mantel betont die Pose der entspannt Sitzenden, indem er in üppigen Falten um die Oberarme und eines der beiden Beine gelegt ist. Mit der linken Hand deutet die Dame auf einen Kristallkrug, woraus ihre Begleiterin gerade ein Glas Wasser einschenkt. Im Hintergrund erstreckt sich eine Gartenanlage mit Pavillon und Brunnenbecken, an dem sich einige Figuren müßig die Zeit vertreiben. Abgesehen von der freizügigen und eher zeitgemäß anmutenden Kleidung könnte man glauben, eine genrehafte Szene aus dem Leben einer französischen Adelligen auf ihrem Landsitz im frühen 18. Jahrhundert vor Augen zu haben – wären da nicht weitere Bildelemente wie die von ihr als Armstütze genutzte Quellurne, das sie von hinten umfassende Schilfgewächs sowie nicht zuletzt der Putto in der linken unteren Bildecke. Sie alle verleihen der Porträtierten einen „Anstrich von Historie“ (63) – wie es bei Marlen Schneider maleirisch heißt.

Die auf der 2014 von Marlen Schneider an den Universitäten Leipzig und Lyon eingereichten Dissertation beruhende Publikation stellt die erste übergreifende Gattungsanalyse des *portrait historié* im Frankreich des späteren 17. und im Verlauf des 18. Jahrhunderts dar und schließt damit eine Forschungslücke. Zwar haben Hauptvertreter dieses Genres im Zuge einer generell erfolgten Revision der Rokokomalerei seit den 1990er Jahren neue Aufmerksamkeit erlangt. Insbesondere die französischsprachige Forschung bevorzugt jedoch nach wie vor die Betrachtung von Einzelkünstlern

Abb. 1 Jean-Marc Nattier, Marie-Anne de Bourbon, Mademoiselle de Clermont, vor den Thermalquellen in Chantilly, 1729. Öl/Lw., 195 x 161 cm. Chantilly, Musée Condé, Inv. 375 [Jean-Marc Nattier, Ausst.-Kat., hg. v. Xavier Salmon, Paris 1999, Abb. 11, S. 79]



und eine biografisch orientierte Darstellung von Gesamtœuvres gegenüber der vergleichenden Untersuchung systematisch formulierter Aspekte (vgl. u. a. Jean-Marc Nattier. 1685–1766, hg. v. Xavier Salmon, Ausst.-Kat. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999; Nicolas de Largillière. 1656–1746, hg. v. Dominique Brême, Ausst.-Kat.

Musée Jacquemart-André, Paris 2003; Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud. 1659–1743. Le peintre des rois*, Montpellier 2004; Jean Raoux. 1677–1734. *Un peintre sous la Régence*, hg. v. Michel Hilaire/Olivier Zeder, Ausst.-Kat. Musée Fabre, Montpellier, Paris 2009). Allgemeiner angelegte neuere Studien, die der neuzeitlichen Porträtkunst im breiteren europäischen Kontext oder der kunsthistorischen Entwicklung verschiedener Formen allegorisch aufgeladener Bildnisse gewidmet sind, konnten andererseits bisher kaum der historischen Spezifität der französischen Subgattung gerecht werden (vgl. zuletzt: *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, hg. v. Volker Manuth/Rudie van Leeuwen/Jos Koldeweij, Turnhout 2016). Demgegenüber weiß Schneider durch eine Fokussierung auf jenen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang, aus dem die Bezeichnung *portrait historié* selbst hervorgegangen ist, auch den heuristischen

Wert des Begriffs zu nutzen. So zeigt der Blick in die zeitgenössischen *Dictionnaires*, dass mit ‚historier‘ um 1700 nicht etwa die korrekte Wiedergabe historischer Details gemeint ist, sondern Anlehnungen an die höher gestellte Gattung der Historie letztlich als formalästhetische Mittel der Verschönerung und Ausschmückung gedeutet werden können: „Embellir, orner quelque chose.“ (s. v. „Historier“, in: Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Bd. 2, Den Haag/Rotterdam 1690, s. p.)

FLEXIBILITÄT UND EXPERIMENTIERFREUDE

In ihrem lohnenswerten Unterfangen, die Produktion und Rezeption des *portrait historié* als eine „soziokulturelle Praxis“ (13) zu perspektivieren, erschließt die Autorin ihren Untersuchungsgegen-



Abb. 2 Jean Nocret, Die Familie Ludwigs XIV., um 1669. Öl/Lw., 305 x 420 cm. Châteaux de Versailles et de Trianon (Thierry Bajou, La peinture à Versailles, XVII^e siècle, Paris 1998, S. 124)

stand anhand von ausgewählten Fallbeispielen und Referenzen aus zeitgenössischen Quellen – darunter Kunsttheorie und -kritik, poetische Festbeschreibungen, Briefe, Ausstattungsinventare, druckgrafische Blätter oder Theaterlivrets. Sie analysiert Werke, die von Jean Nocrets *Die Familie Ludwigs XIV.* (um 1669, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles; Abb. 2) bis zu Élisabeth Vigée-Lebruns *Anne Pitt als Hebe* (1792, Eremitage, Sankt Petersburg; Abb. 3) reichen, in vier Hauptkapiteln: „Zwischen den Gattungen“, „Im Kontext höfischer Kultur“, „Soziale Repräsentation“ und „Kritik“. Mit der königlichen Kunstakademie und den Salonausstellungen, den aristokratischen Residenzen sowie deren Gegenschauplätzen in und außerhalb von Paris werden zentrale Erscheinungs-, Funktions- und Rezeptionskontexte des untersuchten Gegenstandes behandelt. Dabei wird deutlich, wie sehr sich der „hybride Bildtypus“ (46) aufgrund seiner formalen und inhaltlichen Anpassungsfähigkeit dazu eignete, unterschiedliche Ansprüche dynastischer Inszenierung oder sozialen Aufstiegs auszudrücken.

Wie die Autorin zeigt, ermöglichte das *portrait historié* gleichermaßen eine Nobilitierung der auftraggebenden und dargestellten Personen wie der Produzenten dieser Werke. So konnten Künstler etwa im Zuge ihrer Bewerbungen als Porträtmaler an der *Académie royale de peinture et de sculpture* damit unter Beweis stellen, dass sie nicht nur über das technische Können einer angemessenen und schmeichelhaften Nachahmung der Abgebildeten verfügten, sondern auch über reiche ikonografische Kenntnisse und vor allem über die Fähigkeit zur Erfindung innovativer Bildkompositionen. Parallel zum zeitgleichen Phänomen der *Fête galante* offenbart sich hier eine zunehmende künstlerische Experimentierfreudigkeit bei der Vermischung vormals gattungsspezifischer Konventionen und eine neue Geschmacksvorliebe diesbezüglich von Seiten des Publikums. Da dies jedoch zu keiner anderen fachlichen Zuordnung der Maler in der Akademie führte, macht Schneider hier auf eine Diskrepanz zwischen kunsttheoretischer Programmatik, akademischen Statuten und der Auftrags- und Ausführungspraxis um 1700 aufmerksam.

Abb. 3 Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Pitt als Hebe, 1792. Öl/Lw., 140 x 99,5 cm. Eremitage, St. Petersburg (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabeth_Vigée-Lebrun_-_Portrait_of_Anna_Pitt_as_Hebe_-_WGA25079.jpg)



Einleuchtend wird von der Verfasserin beschrieben, wie die Annäherung an bestimmte Kompositionsweisen und formalästhetische Merkmale von Porträt, Historie oder auch Genremalerei als bewusste gestalterische Strategie mit unterschiedlichen Aussageintentionen fungierte. Eine solche konnte beispielsweise christliche Frömmigkeit signalisieren, wie im Fall des Pierre Mignard zugeschriebenen Porträts der Gouvernante Ludwigs XIV. mit den in ihrer Obhut befindlichen

legitimierten Kindern des Königs als Maria mit Christuskind und Johannesknabe (*Madame de Maintenon, der Duc du Maine und der Comte de Vexin*, undatiert, Privatsammlung). In Form eines geselligen Gruppenbildes konnte der Bildnistyp aber auch neopreziöse und frühaufklärerische Ideale zum Ausdruck bringen, wofür mit François de Troy's Inszenierung des galanten Zirkels um den Duc und die Duchesse de Maine am Hof von Sceaux als *Das Festmahl von Dido und Aeneas* (1704, Musée de l'Île de France, Sceaux; Abb. 4) ein eindruckliches Exempel gegeben wird. Schneiders Analysen dieser und anderer Werke machen insbesondere klar, dass die jeweils ange-

strebte ‚Historisierung‘ nicht nur durch die attributhaft eingesetzte Ikonografie, sondern vor allem durch die gesamte formale Gestaltung der Werke gewährleistet wird. Der äußerst freie Umgang mit der Tradition und die damit verbundene „Flexibilität in der Bildsemantik“ (91) zeugen dabei von einer grundsätzlich neuen Auffassung von Zeitgenossenschaft und Geschichtsverhältnis.

ARISTOKRATISCHE SELBSTINSZENIERUNG ALS KULTURTECHNIK UND CODE

Bemerkenswerterweise bilden sich die konventionsüberschreitenden Darstellungsstrategien des *portrait historié* als eine spezifische Repräsentati-



Abb. 4 François de Troy, Das Festmahl von Dido und Aeneas, 1704. Öl/Lw., 160,5 x 230 cm. Sceaux, Musée de l'Île de France [Schneider 2019, Taf. 3, S. 67]

onsform der herrschenden Schicht im Ancien Régime, also der französischen Aristokratie, heraus. Zu Recht betont die Autorin daher die Bedeutung der Einbettung des von ihr behandelten Porträtgenres in die zugehörigen architektonischen Ausstellungszusammenhänge und dort betriebenen sozialen Praktiken. Exemplarisch wird von ihr das bereits erwähnte Gruppenporträt der Bourbonen von Noret untersucht (vgl. Abb. 2), worin den verschiedenen Mitgliedern der Königsfamilie durch Rollen wie Apollo, Juno, Diana, Flora oder Amphitrite ihr Rang innerhalb des dynastischen Gefüges zugewiesen wird. Die Bildeinheit wird dabei nicht – wie für die Historie in der zeitgenössischen Theorie eingefordert – narrativ durch einen gemeinsamen Handlungszusammenhang erzeugt, vielmehr fungiert bei dem „patchworkartig zusammengestellten olympischen Personal“ (84) das Rollenspiel selbst beziehungsweise das damit verbundene Standesbewusstsein „als formales Bindeglied, um die Geschlossenheit der heterogenen Gruppe zu suggerieren.“ (85)

Über diese werkimmanente Deutung hinaus rekonstruiert Schneider den ursprünglichen Rezeptionskontext des Gemäldes innerhalb der Raumausstattung im Schloss von Saint-Cloud unter Philippe d'Orléans, der als Bruder des Sonnenkönigs auf Noret's Gemälde passenderweise die

sondern auch dessen bewusste Platzierung innerhalb eines umfassenderen politischen Bildprogramms in der Antichambre des Parade-Appartements der Herzogin von Orléans, Henrietta von England, deren Heirat mit Philippe von Frankreich für den vorläufigen Friedensschluss zwischen beiden Ländern sorgte.

Eine gewisse, in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts stattfindende Ablösung des herrschaftlichen Anspruchs beim Einsatz der mythologischen Rollen kann durchaus als „Entpolitisierung des Themenkanons“ (108) bezeichnet werden. Die ‚historisierenden‘ Referenzen im *portrait historié* bieten nun eher Anlässe für galante Konversation und Unterhaltung. Als spezifische Kulturtechniken erfüllen sie dabei aber nicht minder gesellschaftlich bedeutsame Funktionen der sozialen Identifikation und Differenzierung. Somit beschreibt Schneider die Galanterie als eine Art Geheimsprache voller Metaphern und intermedialer Referenzen, deren Entschlüsselung den Eingeweihten großes Vergnügen bereite. Diese Codes fanden in offiziellen Formaten wie Panegyrik oder Festbericht ebenso Ausdruck wie in ephemeren Impromptu-Gedichten oder informellen Geselligkeitsspielen. Ausgehend von den mehr oder weni-

**Abb. 5 Jean-Marc Nattier,
Der Duc de Chaulnes als
Herkules, 1746. Öl/Lw., 129
x 103,5 cm. Paris, Musée
du Louvre, Inv. RF 2157
[Ausst.-Kat. Nattier 1999,
Abb. 46, S. 186]**



ger expliziten Bildunterschriften auf den gleichzeitig verbreiteten Modegrafiken belegt die Verfasserin jedoch vor allem die Wechselwirkung von Wort und Bild. Es findet nicht nur ein Transfer von Motiven aus den beliebtesten Romanen oder dem *opéra-ballet* in die zeitgenössische Bildproduktion statt, die somit nur sekundär-illustrativ zu verstehen wäre. Wie Schneider veranschaulicht, konnte gerade umgekehrt die Malerei, indem sie das metaphorische In-eins-Fallen von porträtierte Person und mythologischer Rolle in sinnlich erfahrbare Evidenz umsetzte, zum maßgebenden Medium der für die galante Konversation typischen Ästhetik werden.

BILDFORMEL UND TYPUS

Wurde die Kompetenz zur Entschlüsselung galanter Bilder und Texte einerseits zum differenzierenden Erkennungszeichen aristokratischer Kulturviertel, so eröffnete die damit verbundene Konzentration auf das formalästhetische Spiel andererseits den Zugang für ein breiteres Publikum aus niedrigeren adeligen oder anderen Gesellschaftsschichten. Jenes konnte die etablierten Kulturtechniken nun einsetzen, um sich auf gleicher Höhe mit der politischen und vor allem kulturellen Elite zu inszenieren. Schließlich ist es im *portrait historié* auch erlaubt, durch „Maskerade im Bild

über fehlende Würdeattribute hinweg[zu]täuschen“ (134). Diese bildperformative Kraft wusste bereits Madame de Montespan als Favoritin Ludwigs XIV. zu nutzen, wie Schneider darlegt. Vor allem sind es aber die sozialen Parvenüs aus dem urbanen und ländlichen Kontext, welche durch die geschickte Auftragsvergabe an höfische Porträtmaler den eigenen Status aufzuwerten und sich gleichzeitig als besonders moderne Zeitgenossen zu präsentieren wussten.

Dabei verstärkt sich ab den 1720er Jahren ein Verständnis des *portrait historié* als spezifisch weibliches Genre, wozu auch die zeitgleich in Mode kommenden Rollenporträts von Schauspielerinnen beitragen. Symbole und Kostüme, die auf die Keuschheit der Diana, erblühende Schönheit der Flora oder die – aus dem bürgerlichen Umfeld stammende und ab Mitte des Jahrhunderts auf die

Höfe zurückwirkende – Ikonografie der tugendhaften Vestalin verweisen, werden so zu modischen Accessoires und stereotypen Schablonen. Als kurioses Beispiel für die gleichsam universale Übertragbarkeit der Inszenierungsmittel bespricht Schneider das Porträt des *Duc de Chaulnes als Herkules* von Jean-Marc Nattier (1746, Musée du Louvre, Paris; Abb. 5), das den Herzog im für die Bildnisse von noblen Frauen typischen Stil mit freigelegter Brust, körperumspielender Draperie und sinnlich-zartem Hautbild zeigt.

Gerade im Hinblick auf die geschilderte Herausbildung des *portrait historié* als eine Art flexibles Raster und „Bildformel“ (44) ist der von Schneider zur Bezeichnung ihres Untersuchungsgegenstandes immer wieder verwendete, wenn auch nicht näher definierte Begriff des „Bildtypus“ äußerst treffend. Man könnte ihn als Verweis auf das im 18. Jahrhundert so bedeutende Verständnis der entindividualisierten Charakterrolle deuten, wie es beispielsweise die *tipi fissi* aus der *Commedia dell'arte* kennzeichnet. Dieses Rollenkonzept ist nicht an bestimmte literarische Narrative, historische Begebenheiten oder allegorische Bedeutungen gebunden, sondern schematisch mit signalhaften Attributen und leicht wiedererkennbaren, kontextunabhängigen charakterlichen Eigenschaften ausgestattet. Dabei eröffnet gerade die Typisierung Raum für die spontane Entfaltung eines situationsbezogenen, auf formale Aspekte konzentrierten und zumal selbstironischen Rollenspiels durch die inszenierten beziehungsweise inszenierenden Personen.

MEHR ALS EINE EPISODE

So ertragreich die Fokussierung auf den behandelten Zeitraum und die einzelnen Fallbeispiele ist, fragt man sich gegen Ende des Buches dennoch, ob das von Schneider für das *portrait historié* in den Jahrzehnten rund um 1700 in aller Vielfalt geschilderte innovative Potenzial nicht auch Anlass für weiterführende Schlussfolgerungen hätte bieten können. Im vierten, etwas lakonisch mit „Kritik“ betitelten Abschnitt wird dieses Potenzial jedoch – letztlich im Sinne der Kritiker – als nicht mehr zeitgemäß dargestellt. Die als exemplarische Be-

ge für „Kontinuität und Wandel“ (195) oder „Neudefinition“ (202) diskutierten Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden schließlich unter der Überschrift „Niedergang“ zusammengefasst. Durchaus ist die Reduktion der Auftragszahlen an die in der ersten Jahrhunderthälfte beliebten Porträtmaler sowie vor allem die abwertende kunsttheoretische Rezeption in den Quellen nachweisbar. Auch überrascht es nicht, dass die aus bürgerlich-aufklärerischer Perspektive formulierte Ablehnung sich vor allem gegen den mit dem Bildtypus assoziierten aristokratischen Stand richtet und zugleich neue Weiblichkeitskonzepte spiegelt oder dass die Rokoko-Ästhetik mit kunstkritischen Bewertungskategorien und moralphilosophischen Idealen wie Natürlichkeit, Bescheidenheit und Aufrichtigkeit als nicht vereinbar galt. Aber muss damit auch die ästhetische und soziale Sprengkraft des *portrait historié* – wie sie zuvor anhand von medienübergreifenden und metakünstlerischen Bezügen, wechselseitigen Einsätzen von zunehmend fluktuierenden Gattungsmerkmalen oder Grenzüberschreitungen von Standes- und Geschlechterrollen aufgezeigt wurde – verabschiedet werden?

Insgesamt drängt sich der Eindruck auf, dass vielleicht ein etwas zu rundes Bild von historischem Verlauf gegeben wird, das weniger zu dem von der Autorin selbst herausgestellten spezifischen Geschichtsverständnis des Spätbarock und Rokoko passt als zu klassizistischen Vorstellungen von Stilentwicklung. In der erhellenden Analyse und ansprechenden Darstellung der Fallbeispiele zeichnet sich hingegen keine ideale Glockenkurve mit Vorstufe, Höhepunkt und Verfall, sondern ein vielfältiges und komplexes Bezugsnetz ab. So sind es gerade die aufgezeigten Gleichzeitigkeiten und Brüche innerhalb der Entwicklung, welche das Interesse beim Lesen wecken und dabei die unterschiedlichen Intentionen der an mehreren Stellen des Buches immer wieder auftauchenden Protagonisten beleuchten. Dieses Netz lässt sich anhand des Registers im Anhang nachverfolgen, daraus abgeleitete übergreifende Schlüsse vermisst man aber im knapp ausgefallenen Fazit. Insbesondere im Hinblick auf die Spezifik der verschiedenen

untersuchten künstlerischen Positionen wie beispielsweise des bisher in der Forschung wenig beachteten Malers Pierre Gobert hätte sich eine ausführlichere, breiter und vergleichend angelegte Konklusion gelohnt.

Jedenfalls bietet Marlen Schneiders Untersuchung die wichtige Erkenntnis, dass der hybride Zwischenstatus des *portrait historié* nicht einfach Symptom eines vorübergehenden Übergangsphänomens in der vermeintlich ebenso nur *ex negativo* bestimmbaren „Zwischenphase“ der 1670er bis 1740er Jahre ist. Offensichtlich handelt es sich dabei um mehr als eine Episode „zwischen Grand Siècle und Aufklärung“. Als bewusst gewähltes

und unter Ausreizung aller Möglichkeiten eingesetztes künstlerisches Darstellungsmittel kann im selbstreflexiven Spiel mit dem „Dazwischen“ ein signifikantes Epochenmerkmal verortet werden, das zugleich moderne Konzepte von Gegenwart, Subjektivität und Bildlichkeit aufscheinen lässt.

DR. ELISABETH FRITZ
Seminar für Kunstgeschichte und
Filmwissenschaft, Friedrich-Schiller-
Universität Jena, Frommannsches Anwesen,
Fürstengraben 18, 07743 Jena,
elisabeth.fritz@uni-jena.de

Weibliche Herrschaft im Zentrum europäischer Hofkultur: Die Patronage der Christine von Lothringen

Christina Strunck
Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589–1636). Petersberg, Michael Imhof Verlag 2017. 735 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7319-0126-6. € 99,00

übt worden sei und dass die Kunstproduktion in Florenz immer nur als Impulsgeberin, nicht aber als Rezipientin auswärtiger Kunst fungiert habe. Diese im Grunde nicht neuen Thesen werden von Strunck am Beispiel der Florentiner Großherzogin derart gründlich aufgearbeitet, dass sich einerseits ein Kaleidoskop höfischer Kulturgeschichte ergibt, andererseits sich viele neue Perspektiven auf die Entstehung weniger bekannter Ensembles sowie einiger Glanzstücke frühneuzeitlicher Kunstgeschichte eröffnen.

Christina Struncks Publikation über *Christiane von Lothringen am Hof der Medici* bietet einen umfassenden Einblick in die höfische Kultur an der Schwelle zum Barock. Als Leitlinie durch das reiche Quellenmaterial führt ihre grundlegende Infragestellung älterer Forschungsmeinungen, dass Politik und Kunstpatronage nur von Männern ausge-

FORSCHUNGSSTAND UND METHODE

Trotz des erst in jüngerer Zeit erwachten Interesses an den späteren Medici und ihrer Kunstpatronage sowie den Frauen des Hauses blieb die Figur der Christine (oder Cristina oder Christiane) von Lothringen (*Abb. 1*) bislang eher blass. Mit vorliegender, auf Grundlage der 2013 eingereichten Habilitationsschrift entstandenen Publikation ist die-