



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen Heilige und Hure. Die bildmediale Inszenierung von Marie Antoinette
von 1770 bis 1793.

verfasst von | submitted by

Isabelle Wirth BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissen-
schaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Brigitte Marschall

1. Einleitung und Herangehensweise	4
2. Begriffserklärungen und Methodik	7
2.1. Der Medienbegriff gemäß Andreas Hepp	7
2.2. Die Kulturwissenschaft	7
2.3. Definition von Geschichte nach Michel Certeau	13
2.4. Inszenierung	18
2.5. Kulturwissenschaftliche Medienanalyse von (Bild)-beispielen	21
2.6. Medienanalyse nach Sven Grampp	21
2.6.1. Die Diskursanalyse	25
2.6.2. Die Rahmenanalyse	26
3. Die Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure	28
3.1. Der Madonna-Hure-Komplex	28
3.1.1. Kritik und Weiterführungen der Theorien von Sigmund Freud	33
3.2. Die Selbst- und Fremddarstellungspraktiken von Frauen als Heilige oder Hure in den westlichen, sozialen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts.....	36
3.2.1. Tradwife	37
3.2.2. Mammy	39
3.2.3. Bimbo	41
3.2.4. Femme Fatale.....	44
3.3. The British Royal Family.....	45
4. Der historische Kontext von Marie Antoinette.....	52
4.1. Herkunft, erste Lebensjahre und Ankunft in Frankreich.....	52
4.2. Marie Antoinette vor der Mutterschaft.....	56
4.3. Kreislauf der Schuld.....	60
5. „LET THEM EAT CAKE“	66
6. Marie Antoinette und die Mode	75
6.1. Mode und Macht	75
6.2. <i>Pandoras</i>	76

6.3. „Weibliche Schwächen“	80
7. Marie Antoinettes Leben ab der Mutterschaft	84
7.1. Die Kinder	84
7.2. Marie Antoinette in der Französischen Revolution.....	87
7.2.1. 1789	88
7.2.2. 1790, 1791 und 1792	94
7.2.3. 1793	96
7.2.4. Die Verurteilung von Marie Antoinette	96
8. Analyse von Bildbeispielen	100
8.1. Eigeninszenierungen	100
8.1.1. „Marie Antoinette in Court Dress“	100
8.1.2. „Marie Antoinette and Her Children“	103
8.1.3. „Marie Antoinette in a Chemise Dress“	106
8.2. Fremdinszenierungen	120
8.2.1. Die Untersuchungsgegenstände	121
8.2.2. Marie Antoinette als Tier	122
8.2.3. Marie Antoinette in pornografischen Darstellungen	133
9. Conclusio	141

1. Einleitung und Herangehensweise

„Let them eat cake“, she says, just like Marie Antoinette”¹

So heißt es in dem Song „Killer Queen“ von der britischen Rockband *Queen* aus dem Jahr 1974.² Die Worte, die inbrünstig ertönen, beziehen sich auf ein berühmtes Zitat, welches einer der bekanntesten Personen der europäischen Geschichte zugeschrieben und durch die musikalische Namensnennung weiterhin reproduziert wird. Es handelt sich hierbei um die französische Königin Marie Antoinette (1755-1793)³, geborene Erzherzogin von Österreich, die während einer Hungersnot ihres Land gesagt haben soll, dass, wenn diese kein Brot haben, sollten sie eben Kuchen essen.⁴ Diese vermeintliche Aussage Marie Antoinettes wirkt nicht nur unreflektiert, unsensibel und realitätsfern, sie wurde schlichtweg auch nie von dieser so getätigt. Dennoch wird die Königin immer wieder untrennbar mit dem fälschlichen Zitat in Verbindung gebracht, was beispielhaft Einfluss auf die mediale Inszenierung von Marie Antoinette und deren Rezeption nimmt, die von klar stereotypen, eindimensionalen Darstellungspraktiken von Frauen allgemein geprägt werden. Die Frau ist entweder die Unantastbare, Mütterliche, Heilige oder sie ist die Befleckte, Sünderin, Hure. Dazwischen scheint es nichts zu geben. Warum das so ist, soll mit dieser Arbeit herausgefunden werden.

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich demnach mit der Inszenierung von Frauen als Heilige oder Hure in den Medien anhand des Beispiels von Marie Antoinette. Der Begriff der Heiligen wird in vielen Hinsichten oft als Synonym für die Mutter verwendet. Die Darstellung der Hure hingegen wird häufig mit Mode assoziiert. Es werden neben einzelnen Beispielen der Eigeninszenierung durch Portraits primär zeitgenössische mediale Fremddarstellungen über Karikaturen untersucht. Der visuelle Aspekt mit den diskursiven Implikationen hat hier einen hohen Relevanz-, und Analysefaktor, sowie auch die Eindimensionalität der Darstellungen in Bezug auf die Wahrnehmung von Frauen auf einer oberflächlichen Ebene, die das Stereotyp der ehrenwerten Frau oder der Sünderin replizieren. Durch diese Arbeit soll demonstriert werden, welche Inszenierungsstrategien verwendet werden, um öffentlich stattfindenden Frauen einen klar geprägten Stempel der Heiligen oder Hure aufzudrücken und wie sich dies bei der Königin Marie Antoinette geäußert hat. Dabei werde ich mich an den folgenden Forschungsfragen orientieren: Warum scheint es nur dieses „entweder oder“ zu geben und kein realistisch ausgeglichenes Bild? Welche Faktoren spielen in der Entstehung einer solchen

¹ Queen, „Killer Queen“.

² Vgl. Ebd.

³ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.16-17.

⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.198.

Inszenierung eine Rolle und weshalb? Wie kann sich eine solche Darstellung äußern? Hat sich diesbezüglich in den letzten 250 Jahren etwas verändert und wenn ja, inwiefern?

Die Arbeit beginnt mit einer Einführung in die Kulturwissenschaft und wie der Begriff „Inszenierung“ in dieser verstanden und verwendet wird. Daraufhin folgt eine Vorstellung in das Verständnis und die Konstruktion von Geschichte gemäß Michel Certeau. Als nächster Schritt folgt ein Exkurs zur kulturwissenschaftlichen Medienanalyse laut Sven Grampp, die hauptsächlich für die Untersuchung der Beispielgegenstände verwendet wird.

Daran anschließend wird der Madonna-Hure-Komplex gemäß Sigmund Freud definiert, auf den sich die Arbeit als Grundprämisse beziehen wird. Der Komplex und die damit zusammenhängenden Hintergründe, Auswirkungen und Darstellungs-, bzw. Rezeptionsmechanismen werden beleuchtet. Der theoretische Teil dient als Grundgerüst für die Analyse der medialen Inszenierung anhand des Forschungsgegenstandes Marie Antoinette. Für diese Arbeit werden anschließend moderne intermediale Beispiele wie *Stock characters* und die Online-Präsenz der *British Royal Family* analysiert, um retrospektiv aufzeigen zu können, dass die Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure nicht nur ein Phänomen des 18. Jahrhunderts war, sondern bis in die Gegenwart Fortbestand hat.

Weitergehend erfolgt ein zweiter Part basierend auf Theorien und Hintergrundwissen, der sich der Biografie Marie Antoinettes widmet. Dabei wird ihre Kindheit, ihre Anfangszeit in Frankreich, ihre Ehe mit Louis XVI. (auch als Ludwig bekannt) und ihr Leben vor ihrer Mutterschaft beleuchtet. Dieser Teil bietet die theoretische Grundlage für ein eigenes Gedankenexperiment, welches Machtdynamiken entschlüsselt und einen „Kreislauf der Schuld“ darstellen lässt.

Daraufhin konzentriert sich die Arbeit auf den Zusammenhang von Mode und der Darstellung von Marie Antoinette als Hure. Dafür wird das Anfangszitat „Let them eat cake“ und die filmische Darstellung dessen in *Marie Antoinette* von Sofia Coppola analysiert.⁵ Daran anschließend wird das Zusammenspiel von Mode und Macht, *Pandoras* und „weibliche Schwächen“ untersucht.

Der nächste Part widmet sich Marie Antoinettes Leben ab ihrer Mutterschaft, ihren Kindern und der Französischen Revolution mit all den Auswirkungen auf die Königsfamilie.

Zuletzt erfolgt eine ausführliche Analyse von verschiedenstem Bildmaterial Marie Antoinettes von den 1770er- bis zu den 1790er-Jahren. Um den Aspekt der Selbstinszenierung zu

⁵ Vgl. *Marie Antoinette*, R.: Sofia Coppola, US 2006.

betrachten, werden Porträts der Königin untersucht, die Auftragsarbeiten der Malerin Elisabeth Louise Vigée Le Brun waren. Vor allem das Gemälde „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ steht hier im Vordergrund, da es aufzeigt, wie unterschiedlich Intentionen und Wahrnehmungen ausfallen können. Danach werden fremderzeugte Karikaturen analysiert, die Marie Antoinette sowohl als Tiere als auch in sexuell anzüglichen Szenarien darstellen.

Eine Methodik, die hierbei zum Einsatz kommt, ist eine weitläufige Recherche von Sekundärquellen, die sich dem biografisch und historisch belegbaren Teil widmen. Außerdem werden zusätzlich induktive Schlüsse mithilfe der Praktik der kulturwissenschaftlichen Medienanalyse gewonnen, die eigene Beobachtungen und analytische Untersuchungen von medialen Werken mit der vorangegangenen Theorie kombiniert.

Die Arbeit soll insgesamt einen Beitrag dazu leisten, Inszenierungsstrategien sichtbar zu machen, die einen starken Einfluss auf die oft negative Rezeption medial stattfindenden Frauen haben und einen Perspektivenwechsel in Bezug auf verinnerlichte Geschlechternormen zu ermöglichen. Aspekte wie die verschiedenen Arten medialer Fremd-, und Selbstinszenierung, deren Wirkungen und Wahrnehmungsprozesse spielen eine große Rolle, aber auch Kriterien wie die Nachprüfbarkeit, die Schaulust und insgesamt, wie diese Faktoren eine Gesellschaft beeinflussen und von dieser beeinflusst werden.

In dieser Arbeit wird zum Ausdrücken von geschlechtsspezifischen Bezeichnungen im Plural grundsätzlich das Gender-Sternchen verwendet. Da aber in bestimmten Abschnitten aufgrund von genderspezifischen Themen und Zuschreibungen dezidiert ausschließlich Frauen oder Männer (in Einzahl und Mehrzahl) gemeint werden, werden diese in dem Kontext auch ohne inkludierende Bezeichnungsformen als solche genannt.

Außerdem werden bei indirekten Zitierungen fremdsprachiger Quellen diese sinngemäß ins Deutsche übersetzt.

2. Begriffserklärungen und Methodik

2.1. Der Medienbegriff gemäß Andreas Hepp

In dieser Arbeit wird das Definitionsverständnis eines Mediums gemäß dem deutschen Kommunikations- und Medienwissenschaftler Andreas Hepp angewendet. Dieser bezeichnet damit „jenes Gesamt von Institutionen und technischen Apparaturen, die wir als Menschen verwenden, um orts- und zeitübergreifend zu kommunizieren.“⁶ Hepp verfolgt dabei einen kulturwissenschaftlichen Ansatz, bei welchem untersucht wird, wie Identitäten, der Alltag und das gesellschaftliche Zusammenleben durch eine medial vermittelte Kommunikation geprägt wird.⁷ In der Medienkultur wird ein Medium auf seine Kultur erzeugenden Charakteristiken untersucht, während bei der Kultur darauf geachtet wird, wie diese durch das Medium geprägt wird und sich medial organisiert. Die Medienprodukte beinhalten eine Textualität und Zeichenhaftigkeit. Außerdem spielen auch Thematiken wie Interkulturalität, Intermedialität und Art des Umgangs der Medien durch Produzent*innen und Rezipient*innen eine Rolle.⁸

2.2. Die Kulturwissenschaft

„To belong to a culture is to belong to roughly the same conceptual and linguistic universe, to know how concepts and ideas translate into different languages, and how language can be interpreted to refer to or reference the world.“⁹

Bei der Kulturwissenschaft handelt es sich um ein von britischen Intellektuellen in den 1950 bis 1960er-Jahren vorgeschlagenes Konzept, welches nicht als Lösung für ein rhetorisches Problem angesehen werden soll, sondern als direkte Antwort auf konkrete politische Probleme der Nachkriegszeit und folgende Frage:¹⁰ „What happened to the working class under conditions of economic affluence?“¹¹

Das Leben in Großbritannien wurde in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg stark von US-amerikanischen Einflüssen geprägt, speziell in Bezug auf soziale Unterschiede. Außerdem lag darin die Geburtsstunde der Massenkultur, inklusive der Massenmedien, was dazu führte, dass britische Politiker*innen und Intellektuelle sind mit Fragen über die Natur dieser auseinandersetzen mussten und welche Veränderungen damit einhergingen.¹²

⁶ Hepp, *Medienkultur*, S.3.

⁷ Vgl. Ebd., S.1.

⁸ Vgl. Hackett, „Medienkultur“, S.213.

⁹ Hall, *Representation*, S.22.

¹⁰ Vgl. Hall, *Cultural Studies 1983*, S.5.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Ebd.

Einer der Intellektuellen war der britische Soziologe Stuart Hall, dessen diskursive Auffassung von Kulturwissenschaft die Grundlage für die Analysemethodik dieser Arbeit schafft.

„Als intellektuelles Projekt sind die *Cultural Studies* einem kontroversen Diskurs verschrieben, der sich die Analyse expliziter und Enthüllung impliziter Macht und Hegemoniestrukturen zum Ziel gesetzt hat.“¹³ Ein zentraler Fokus liegt in dem Zusammenhang von strukturellen und subjektiven Voraussetzungen, mithilfe welcher die unterschiedlichen Dimensionen von Identität und Identitätspolitik dargestellt werden. Das finale Erkenntnisziel liegt in der realpolitischen Abänderung der verschiedenen Verhältnisse und nicht in der scholastischen Deskription.¹⁴

„Die Menschen selbst werden in den verschiedenen kulturellen Kontexten des Alltags zu Ausgangspunkten und Adressaten der Forschung und ihrer Ergebnisse.“¹⁵

Um sich einen Begriff davon machen zu können, was Kultur bedeutet und beinhaltet, muss erstmals festgehalten werden, dass die Mitwirkung und Erschaffung durch Menschen essenziell sind. Kultur kann nicht ohne sie stattfinden. Zusätzlich ist es notwendig, den Fokus auf das Thema der Identität zu lenken, wie diese hergestellt wird und veränderbar ist.

Auch die Psychoanalyse beschäftigt sich mit der Entstehung von Identität beschäftigt. Der französische Psychiater und Psychoanalytiker Jacques Lacan formte Theorien von Sigmund Freud weiter und kam auf folgende These¹⁶:

„Personale Identität entwickelt sich in einer bestimmten Phase im kindlichen Entwicklungsprozess, wenn das Kind lernt, sich von einem „signifikanten Anderen“ zu unterscheiden (in erster Instanz ist dies zumeist die Mutter). Diese Erfahrung ist notwendig für die psychische Entwicklung und die Ausbildung des Selbst, es ist aber zugleich die Erfahrung von Verlust und eigener Mangelhaftigkeit/Unvollständigkeit. Das (der oder die) Andere wird zu dem, was begehrt wird und (wieder-)vereinnahmt werden will, aber niemals wieder so erreicht werden kann, wie es vor der ersten bewussten Trennung von der Mutter erlebt wurde.“¹⁷

Die persönliche Identitätsbildung eines Menschen kann dementsprechend also nie allein stattfinden, sondern ist von dem Austausch mit anderen abhängig. Zumeist liegt der Ausgangspunkt in der Mutter, oder auch Madonna, die die Grundlage für die Erkenntnis von Abgrenzung darstellt, durch die sich das eigene Selbst konstituiert und die Wahrnehmung für „das Andere“ möglich macht. Durch die Vorbildwirkung wird eine Vorstellung von Identität geschaffen, die gleichzeitig eine Abnabelung von dem eigenen Ursprung sichtbar macht. So wie die Kultur nicht ohne die Einwirkung anderer Menschen entstehen kann, sind auch diese für die Etablierung einer Identitätsvorstellung notwendig.

¹³ Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.404.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Supik, „Kulturelle Identität bei Stuart Hall“, S.48.

¹⁷ Supik, *Dezentrierte Positionierung*, S.48.

Die Definition des Begriffes „Kultur“ wird von der beschreibenden Einordnung der elitär geprägten Hochkultur in eine inklusive Alltagskultur umgewandelt, was Auswirkungen auf die Leitung der Erkenntnisgewinnung hat.¹⁸ Um „Kultur“ denken zu können, muss eine Beziehung zwischen den Konzepten und Zeichen geschaffen werden. Dies passiert mithilfe von *codes*, die die Bedeutung zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen stabilisieren.¹⁹

Dafür werden zwei verschiedene Repräsentationssysteme benötigt. Zum einen gibt es das System, mithilfe welchem alle Menschen, Objekte und Events konzeptartig durch eine Form von „mentaler Repräsentation“ festgehalten werden. Ohne diese, wäre es nicht möglich, die Welt bedeutungsvoll zu interpretieren. Bedeutung entsteht in erster Linie über konzeptuelle Systeme und Bilder, die gedanklich erzeugt werden und als Platzhalter des Repräsentierten in der realen Welt dienen. Somit können Konzepte innerhalb und außerhalb des menschlichen Denkens referiert werden.²⁰ Repräsentationssysteme basieren nicht auf individuellen Konzepten, sondern auf den verschiedenen Arten, Konzepte zu organisieren, anzuordnen, zu klassifizieren und komplexe Verbindungen zwischen ihnen herzustellen.²¹ Allerdings ist es auch möglich, dass diese konzeptuellen Verbindungen einer Person nicht ident sind mit denen einer anderen, was dazu führt, dass unterschiedliche Interpretations-, und Rezeptionserfahrungen entstehen.²²

„However, we are able to communicate because we share broadly the same conceptual maps and thus make sense of or interpret the world in roughly similar ways. That is indeed what it means when we say we 'belong to the same culture'. Because we interpret the world in roughly similar ways, we are able to build up a shared culture of meanings and thus construct a social world which we inhabit together.”²³

Durch gegenseitigen diskursiven Austausch von Konzepten werden (gedankliche) Realitäten geschaffen, die sich wechselwirkend konstituieren. So werden Erfahrungen erfahrbar gemacht, deren Rezeption trotzdem individuell ausfallen kann, da es um ein persönliches Erkennen und Wiedererkennen von diskursiven Wirklichkeiten geht.

Dadurch, dass gemeinsame konzeptuelle Verbindungen allein nicht ausreichen, muss eine zweite Art von Repräsentationssystem hinzukommen. Dabei handelt es sich um eine gemeinsame Sprache mithilfe welcher, Bedeutung überhaupt erst konstruiert, repräsentiert und

¹⁸ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.404.

¹⁹ Vgl. Hall, *Representation*, S.21.

²⁰ Vgl. Ebd. S.17.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Vgl. Ebd., S.18.

²³ Hall, *Representation*, S.18.

ausgetauscht werden kann. Diese Sprache kann aus geschriebenen oder gesprochenen Wörtern, aber auch über Bilder bestehen, was allgemein als Zeichen zusammengefasst wird.²⁴

„These signs stand for or represent the concepts and the conceptual relations between them which we carry around in our heads and together they make up the meaning-systems of our culture.“²⁵

Mithilfe dieser Zeichen werden Bedeutungen also beschreibbar und damit auch wahrnehmbar gemacht.

Symbolische Ordnungen wie Bilder oder Sprache werden in Bezugnahme auf deren repräsentationalen Charakter als Tragende von Strukturen empirischen Analysen und theoretischen Reflektionen ausgesetzt. Das Ziel davon ist, zum einen die Komplexität des Alltags, aber auch die inhärent vorherrschenden Machtstrukturen inklusive Ursachen plus Wirkungen der sozialen Ungleichheiten innerhalb des Beschreibungsprozesses aufdecken zu können.²⁶

Obwohl Bilder eine große optische Ähnlichkeit zu den Dingen haben, auf die sie verweisen, sind sie trotzdem Zeichen, die Bedeutung tragen und interpretiert werden müssen. Dafür muss allerdings der Zugang auf die beiden besprochenen Repräsentationssysteme gegeben sein.²⁷

Die erfolgreiche Erschaffung, Empfängnis und Entschlüsselung einer Botschaft setzt dementsprechend voraus, dass alle Teilnehmenden dieselben Bedeutungsvoraussetzungen erfüllen und in demselben Handlungsraum sein müssen, damit der Inhalt erkannt und verstanden werden kann. Insofern müssen sie Mitglieder der gleichen Repräsentationssysteme sein. Nur so ist es möglich, dass gesellschaftliche Interaktionen oder Identitäten und somit auch Machtstrukturen von der Kultur beeinflusst werden können. Kultur entsteht insofern durch aktive Handlungen innerhalb sozialer Strukturen, wo Bedeutungen erzeugt und verhandelt werden. Hall verfolgt ein „Konzept von Kultur als dynamischem Kreislauf und das gegenseitige Konstitutionsverhältnis von Repräsentation, Identität, Produktion, Konsumtion und Regulation.“²⁸

Seine Denkansätze wurden von den konstruktivistischen Theorien des französischen Philosophen Michel Foucault und schweizerischen Linguisten Ferdinand de Saussure inspiriert. Gemäß diesen folgt die entscheidende Erkenntnisgewinnung, dass symbolische

²⁴ Vgl. Hall, *Representation*, S.18.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.404.

²⁷ Vgl. Hall, *Representation*, S.19.

²⁸ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.404.

Repräsentationssysteme zunächst einem beliebigem Konstruktionsverhältnis unterliegen und somit keinen natürlich gegebenen Abbildcharakter haben.²⁹

„Das repräsentationale Verhältnis von *signifiant* und *signifié* eröffnet einen Raum für kulturelle Prägung, d. h. dass die den Symbolen zugeschriebenen Bedeutungen so viel sinnhafte Eindeutigkeit generieren, dass intersubjektive Verständigung möglich ist.“³⁰

Es werden zwei Bezugspunkte benötigt, damit Codes funktional bestimmt werden können. Hierfür entwickelte Hall das zentrale, theoretische Konzept von *encoding*, wo ein Code benutzt wird, und *decoding*, bei welchem derselbe Code interpretativ entschlüsselt wird. In diesem Konzept werden die Rezipient*innen als aktiv Teilnehmende in den Wahrnehmungsprozess integriert, womit sie von der passiven Position anderer Modelle befreit wurden, in welchen sie in erster Linie von kulturellen Manipulationen instrumentalisiert wurden.³¹

„Im Prozess zwischen *encoding* und *decoding* können also einerseits stereotype Konnotationen reproduziert werden, die Raum für hierarchische Verhältnissen schaffen, andererseits eröffnet sich ein Spielraum für interpretative Verschiebungen, d. h. dass hier gleichzeitig Potenzial für sozialen Wandel liegt.“³²

Mithilfe des Prinzips von *encoding* und *decoding* wird deutlich gemacht, wie essenziell die jeweilige Partizipation für den Prozess der Bedeutungsgewinnung ist. Außerdem wird so auf die manufaktierte „Künstlichkeit“ der Vorstellung von Realität hingewiesen. Wie auch anhand eines Beispiels im darauffolgenden Teil analytisch demonstriert wird, können die Absicht und Interpretation oder medialen Botschaft stark voneinander abweichen. Es kann argumentiert werden, dass die Gründe dafür entweder auf der Tatsache basieren, dass die Agierenden nicht Teil eines gemeinsamen kulturellen Ortes sind, wo gesellschaftliche oder machtpolitische Themen verhandelt werden und somit nicht eine „gemeinsame“ Sprache sprechen. Die andere Möglichkeit liegt darin, dass Wahrnehmungen auch selektiv stattfinden können und Empfänger*innen Inhalte von Botschaften gegebenenfalls auch missverstehen „wollen“. All diese Faktoren werden durch die Untersuchungsgegenstände analysiert und veranschaulicht dargestellt.

Die Repräsentation von machtpolitischen Einflüssen erfolgt eben auch mithilfe von im Vorhinein geprägten kulturellen Codes, da zumeist Benennungen ihre Bedeutung durch Codes erhalten, die diskursiv, hierarchisiert und komplementärer-binär geprägt wurden.³³ „They tell

²⁹ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.405.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Ebd.

³² Ebd.

³³ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.405.

us which language to use to convey which idea. The reverse is also true. Codes tell us which concepts are being referred to when we hear or read which signs.“³⁴

Die Frage, die sich hier stellt, ist, wer denn überhaupt diejenigen sind, die Codes mit Bedeutung belegen und prägen? Die Antwort kann je nach Situation variieren, allerdings suggeriert die Machtfunktion, die diese Fähigkeit mit sich bringt, dass es sich hierbei um Parteien in elitären und hervorgehobenen Positionen handeln muss.

Diese Form des Austausches entsteht also nicht natürlich, sondern ist das Resultat eines Sets von gesellschaftlichen Konventionen, die im sozialen Umgang und in der Kultur fixiert sind. Menschen lernen diese Systeme und Repräsentationskonventionen, indem sie Teil ihrer Kultur sind.³⁵

„They unconsciously internalize the codes which allow them to express certain concepts and ideas through their systems of representation - writing, speech, gesture, visualization, and so on - and to interpret ideas which are communicated to them using the same systems.“³⁶

Daraus kann resultiert werden, dass Kultur zwar aktiv von Menschen geprägt wird, Menschen aber häufig passiv von kulturellen Codes beeinflusst werden, die ihr gesamtes Handeln beeinflussen. Über ein gemeinsames System von Symbolen werden Ideen repräsentiert, die über verschiedene Arten ausgedrückt werden, allerdings alle auf die gleiche Weise entstehen.

„Repräsentation als symbolisches Phänomen wird von einem zunächst primär sprachlichen Konzept ausgehend weiterentwickelt und auf kulturelle Objekte und Praktiken übertragen.“³⁷

Gerade bei visuellen Repräsentationen, wie bei Gemälden, konstituiert jedes Detail das andere und sendet eine Gesamtbotschaft mithilfe von verschiedenen kleinen, wie die Bildkomposition selbst oder auch der gesellschaftliche und historische Kontext. Das mediale Werk ist die Zusammensetzung zahlreicher kulturwissenschaftlicher Codes.

Die Praktiken der Kulturwissenschaft dekodieren also das repräsentative Verhältnis von systematischen und interpretierten Bedeutungsebenen und die symbolische Ebene des sichtbar Gemachten. Nicht diese kann beobachtet werden, sondern die bedeutungsgebenden Praktiken, durch welche sie hervorgebracht werden und die Grundlage der neu entstandenen Materialität bilden. Nicht das Konzept, sondern die Handlung oder auch der Gegenstand werden zum Vorschein gebracht.³⁸

³⁴ Hall, *Representation*, S.21.

³⁵ Vgl. Ebd., S.22.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.406.

³⁸ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.406.

„Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.“³⁹

2.3. Definition von Geschichte nach Michel Certeau

„Die Geschichte bezieht sich schließlich auf ein »Machen« oder »Tun«, das nicht nur ihr eigenes (»das Machen von Geschichte«), sondern auch das der Gesellschaft ist, die eine wissenschaftliche Produktion spezifiziert. Wenn sie einer allgemeinen Handlungsweise erlaubt, sich eine eigene technische Sprache zu geben, verweist sie auf diese soziale Praxis, die von einer neuen Intelligibilität der Vergangenheit organisierte Texte ermöglicht.“⁴⁰

Gemäß dem französischen Soziologen, Jesuit, Historiker und Kulturphilosoph Michel Certeau, ist „»Das Machen von Geschichte« [...] eine Praxis.“⁴¹ Sie beginnt erst mit der über Sprache ausgedrückten Interpretation und ist somit eine diskursive Kunst, die unauffällig jegliche Spuren der Arbeitsschritte verwischt. Wie Geschichte organisiert wird, hängt von den Produktionsparametern ab, - dem Ort, der Zeit und vor allem von den Techniken. Grundsätzlich hält sich wegen ihrer eigenen Mittel und Instrumente jede Gesellschaft für „historisch“.⁴² „Die Forschung spielt sich an dieser veränderlichen Grenze zwischen dem *Vorgegebenen* und dem *Geschaffenen* und letztlich zwischen Natur und Kultur ab.“⁴³

Bei historischen Forschungen wird der erste Schnitt an den Personen spezifischen Grenzen gesetzt, also dort, wo die Untersuchungen zu Ende sind. Allerdings wird bei den gegenwärtigen Determinierungen begonnen.⁴⁴ Außerdem ist die Geschichtsschreibung immer mit dem Produktionsort verbunden, der politische, kulturelle und sozioökonomische Aspekte innehält. Dadurch hängt dieser von verschiedenen Bestimmungen, wie den Beobachtungsposten, aber auch Beschränkungen, wie Privilegien ab.⁴⁵ Jegliche historische Interpretation steht in direktem Zusammenhang mit einem Bezugssystem, welches eine „Subjektivität“ der Autor*innen suggeriert. Aufgrund der Einführung eines Sinns wurden „historische Fakten“ in die „Objektivität“ eingebettet. Durch die sprachliche Analyse werden „Entscheidungen“ zum Ausdruck gebracht.⁴⁶

³⁹ Hall, *Representation*, S.17.

⁴⁰ Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, S.69.

⁴¹ Ebd., S.89.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Ebd., S.90.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S.23.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S.73.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S.74.

Insofern kann aufgrund der selektiven Prozesse naturgemäß keine Objektivität gegeben sein. Certeau definiert eine Praktik, mithilfe welcher „Geschichte gemacht wird“, nämlich das Schreiben. Dabei handelt sich um eine Tätigkeit, „[...] die zur Konstitution ihrer selbst als leere, zu beschreibende Seite in der Lage ist.“⁴⁷

Die Geschichtsschreibung hat kein Interesse für eine „Wahrheit“, die entdeckt werden kann, sondern sie *produziert* ein Symbol,⁴⁸

„[...] gerade durch die Beziehung zwischen einem neuen, aus der Zeit herausgeschnittenen Raum und einem *modus operandi*, der »Szenarios« entwirft, die Praktiken in einen heute verständlichen Diskurs umsetzen können – was das »Machen von Geschichte« eigentlich ist.“⁴⁹

Es wird da operiert, wo eine Verwandlung von dem *Gegebenen* in ein *Konstrukt* stattfindet und Darstellungen mithilfe von Materialien aus der Vergangenheit gebaut und an der Grenze der Gegenwart angesiedelt werden können, wo mithilfe von einem Ausschlussverfahren aus der Tradition eine Vergangenheit erstellt werden muss. Während dieser Prozesse darf auch nichts verloren gehen.⁵⁰

In der Geschichtsschreibung wird zunächst die Gegenwart von der Vergangenheit getrennt. Dieser Akt der Unterscheidung wird stets wiederholt, woraus sich eine Chronologie aus verschiedenen geschichtlichen Perioden zusammensetzt. Im Zuge dessen muss entschieden werden, ob der Zeitabschnitt *nicht mehr das* oder *anders* ist als zuvor.⁵¹

„Jede »neue« Zeit macht der Reihe nach einem Diskurs *Platz*, der alles, was ihm vorausging, als »tot« betrachtet, aber eine, bereits durch frühere Brüche markierte »Vergangenheit« willkommen heißt.“⁵² Dieser Einschnitt wird einerseits zu einem Postulat einer aus der Gegenwart erschaffenen Interpretation, gleichzeitig aber auch ihr Gegenstand. Denn die Organisation der neuen Auslegungen von Darstellungen erfolgt über Entscheidungen und hat somit einen voluntaristischen Charakter. In der Abgrenzung zum Vergangenen muss dementsprechend ausgewählt werden, welche Inhalte *verstanden*, und welche *vergessen* werden. All das, was als irrelevant kategorisiert wird, lässt sich trotzdem am Rande eines Diskurses wiederfinden und wird zu unauffälligen Störfaktoren in der Ordnung eines Interpretationssystems.⁵³

⁴⁷ Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, S.16.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S.17.

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁵¹ Vgl. Ebd., S.14.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Ebd.

Historiker*innen verwenden verschiedenste Methoden und die eigene Wahrnehmung, um das geschichtliche Untersuchungsmaterial, wie Bilder oder Steine, in einem wissenschaftlichen Relevanzsystem einzuordnen. Das Material wird bearbeitet, um es in ein Stück Geschichte umzuwandeln. Somit wird eine Manipulation vorgenommen, die sich an Regeln halten muss. Denn das Rohmaterial (=Primärquelle) wird in das Standardprodukt (=Sekundärquelle) umgewandelt. Dieses wird dann von einem kulturellen Bereich in einen andern, also in die Geschichte, übertragen. Eine kulturelle Sprache wird in eine andere *übersetzt*, also soziale Produkte in geschichtliche Gegenstände. Elemente eines natürlichen Bereiches, können so in Kultur verwandelt werden.⁵⁴

Geschichtliche Erzählungen implizieren eine *konstruierte* Wirklichkeit, die sich an durch *Praktiken* entstandenen „Modellen“ orientiert.⁵⁵

Die Untersuchung von Wirklichkeit in der Geschichtsschreibung nimmt zwei Positionen ein. Die Wirklichkeit ist das *Bekannte*, also das bereits Erforschte oder durch frühere Gesellschaften Erschaffene. Gleichzeitig ist die Wirklichkeit auch das durch wissenschaftliche Vorgänge *Implizierte*, was sich auf die Gegenwart und verschiedenen Praktiken der Historiker*innen bezieht. Somit ist die Wirklichkeit zum einen das Resultat und zum anderen das Postulat der Analyse. Es ist nicht möglich, eine der beiden Formen auszuschalten oder jeweils auf die andere zu reduzieren.⁵⁶

„Die Geschichtswissenschaft findet genau in der Beziehung zwischen beiden Platz. Ihr eigentliches Ziel ist es, diese Beziehung in einen Diskurs zu verwandeln.“⁵⁷

Der Diskurs steht mit dem Tun in einer Beziehung und ist im Inneren des diskursiven Gegenstandes, da die Geschichte immer auf verschiedene Arten von Konfliktverhältnissen, Spannungs-, und Kräftespielen spricht. Gleichzeitig passiert diese auch äußerlich, weil die Typ- Art des Diskurses und des Verstehens von der soziokulturellen Gesamtheit, durch die die Geschichte ihren Platz erhält, bestimmt wird. Ist eine Gesellschaft stabil, wird eine Ordnungsbasierte und kontinuierliche Geschichte hervorgebracht, durch die die menschliche *Essenz* verliehen wird. Während einer Revolution hingegen entstehen Brüche durch individuelles oder kollektives Handeln, die als das Prinzip der historischen Verständlichkeit

⁵⁴ Vgl. Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, S.92.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S.63.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S.52.

⁵⁷ Ebd., S.52-53.

definiert werden.⁵⁸ „Der Diskurs ist zweifellos eine Form von in Symbole investiertem »Kapital«, das man übertragen, verschieben, vermehren oder verlieren kann.“⁵⁹

Eine Art sinniert darüber, was denkbar ist und welche Bedingungen zum Verstehen benötigt werden, während die andere vorgibt, zum Erlebten, das über eine vergangene Kenntnis erinnert wird, zurückzukehren. Sie stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander.⁶⁰

„In der Geschichte ist die unendliche Arbeit des Differenzierens (zwischen Ereignissen, Perioden, Daten oder Serien usw.) die Bedingung für das Inbeziehungsetzen der unterschiedenen Elemente und deshalb für ihr Verständnis. Diese Arbeit beruht auf der Unterscheidung zwischen einer Gegenwart und einer Vergangenheit. Sie setzt überall den Akt voraus, der ein Neues hervorbringt, indem er sich von einer Tradition löst, um sie als Erkenntnisgegenstand zu betrachten.“⁶¹

Der Schauplatz von Geschichte befindet sich an der Grenze, wo eine Gesellschaft ihre Vergangenheit mit der Differenzierung derselben verbindet, also dort, wo die Abgrenzung zum *Anderen* stattfindet.⁶² „So kann der Historiker nur schreiben, indem er das »Andere«, das ihn zum Narren hält, und die Wirklichkeit, die er nur als Fiktion darstellen kann, in seiner Praxis miteinander verbindet.“⁶³

Ein Individuum oder eine Gruppe autorisiert sich also über das, was von ihr ausgeschlossen wird, wodurch ein eigener Ort geschaffen wird.⁶⁴ Somit ist ein weiterer essenzieller Stützpunkt für die Geschichtsschreibung der Machtverhältnisse. Politische Macht wird *räumlich* erschaffen, hat einen eigenen Ort mit einem eigenen über Willen entstandenen System.⁶⁵ „Zum einen muß sich die Macht *legitimieren*, sie muß der Kraft, der sie ihre Wirkung verdankt, eine Autorität verleihen, die sie selbst glaubwürdig macht.“⁶⁶

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass sich die Geschichtsschreibung nach Certeau nicht nur über die reine Beschreibung historischer Inhalte definiert, sondern sie kontextualisiert und analysiert auch deren Zusammensetzung, Hintergründe und Bedingungen.

Geschichte kann insofern nie objektiv sein, denn sie ist ein Konstrukt, welches kulturell und sprachlich geprägt wird, weshalb das Schreiben darin eine große Rolle spielt, da die Hintergründe der Historiker*innen maßgeblich auf das Narrativ einwirken. Der

⁵⁸ Vgl. Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, S.69.

⁵⁹ Ebd., S.26.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S.53.

⁶¹ Ebd., S.54.

⁶² Vgl. Ebd., S.56.

⁶³ Ebd., S.27.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S.15.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S.17.

⁶⁶ Ebd.

aufschreibenden Person ist es nur aufgrund von Spuren, wie Dokumenten, möglich, die Vergangenheit abzubilden.

Certeau bestimmte einige relevante Bereiche für die Geschichtsschreibung. Zum einen das Praktizieren der Geschichtswissenschaft, womit die angewandten Methoden genannt werden. Darunter fallen die Auswahl und Untersuchung von verschiedenen Bildquellen, wie diese in ein Narrativ eingebettet werden und schlussendlich die Interpretation des Ganzen. Ein weiteres Operationsfeld ist das Schreiben der Geschichte, denn so wird die Bedeutung hergestellt, was sich dann auf das Verständnis der Geschichte auswirkt. Als letzter Punkt ist auch der Ort der Historiker*innen relevant, da dieser Teil der Geschichtsschreibung ist. Der eigene kulturelle und soziale Hintergrund beeinflusst, welche Perspektiven eingenommen und welche Fragen gestellt werden.

Außerdem muss festgehalten werden, dass die Geschichtsschreibung Machtverhältnissen unterliegt, die sich durch die reine Selektion darüber erkennen lässt, welche Ereignisse festgehalten werden. Dadurch, dass nicht alles beleuchtet werden kann, gibt es auch vergessene Aspekte, die Certeau „das Andere“ nennt. Auch wenn diese nicht sichtbar sind, sollte ein Bewusstsein darüber herrschen, dass sie trotzdem ein Teil der Geschichte sind.

Zusätzlich dazu definiert Certeau die Geschichtsschreibung als eine Art kulturelle Praxis, die sich symbolischen Bedeutungen widmet. Denn es gibt Strukturen auf kultureller Ebene, die Einfluss darauf haben, wie Vergangenes dargestellt wird. Gleichzeitig ist Geschichte ein Ort der Auseinandersetzung, wo die Konflikte der jeweiligen Zeit widergespiegelt werden. Somit ist diese nicht neutral, sondern unterliegt Bedeutungen und Deutungen.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Geschichtsschreibung nach Certeau niemals objektiv sein kann, da diese von ihrem kulturellen, historischen und gesellschaftlichen Kontext geprägt und über (selektive) Sprache wiedergegeben wird.

„Die Geschichte beginnt alles mit der Geste des *Beiseitelegens*, des Zusammenfügens, der Umwandlung bestimmter, anders klassifizierbarer Gegenstände in »Dokumente«. Diese neue kulturelle Aufteilung ist die erste Aufgabe. In Wirklichkeit besteht sie darin, derartige Dokumente durch Kopieren, Transkribieren oder Photographieren dieser Gegenstände zu *produzieren*, da sie gleichzeitig ihren Ort und Status verlieren.“⁶⁷

⁶⁷ Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, S.93.

2.4. Inszenierung

In dieser Arbeit werde ich mich primär auf das Verständnis von *Inszenierung* nach der deutschen Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beziehen, die diesen Begriff als wertneutral ansieht.⁶⁸ Allerdings betont sie auch, dass diese Bezeichnung inflationiert und dadurch die Differenz zwischen Darstellung und Inszenierung verschwimmen lässt.⁶⁹ Im 18. Jahrhundert wurde die *Inszenierung* im Zusammenhang mit der Malerei eingeführt, wo der Gegensatz zwischen „nature“ und „theatrical“ konstruiert wurde, was dann in der Gegenüberstellung von „Theatralität“ und „Authentizität“ endete. Ursprünglich wurde der Begriff hauptsächlich mit dem Theater assoziiert und in zwei Auffassungen unterteilt. Die erste hat klare Kriterien zum Ziel, über welche das Theater von den anderen Kunstformen abgegrenzt werden kann.⁷⁰ „Theatralität meint hier entsprechend die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen [...]“.⁷¹ Hier verweisen *Inszenierung* und Theatralität direkt aufeinander. Durch die *Inszenierung* wird die Theatralität zur Erscheinung gebracht.

In einer weiteren Begriffsfassung wird Theatralität als autonome Kunstform außerhalb der Welt des Theaters definiert. Theatralität intendiert ein allgemein gültiges kulturerzeugendes Prinzip.⁷² Auch laut der britischen Philosophin Elizabeth Burns kommt theatrales Verhalten sowohl auf der Bühne als auch im realen Leben vor. Die Menschen nehmen an Situationen und Szenen teil, die wiederum in einen größeren Aktionsbereich fallen und glauben dadurch, dass sie ihre eigenen und fremde Handlungen mitbestimmen können.⁷³ „In the first place we regard the roles that we adopt as means of imposing ourselves on society. It is only gradually that we come to realise the extent to which the role can impose itself upon the 'self' which plays it.“⁷⁴ Diese sozialen Rollen können sich auch mit dem Auftreten neuer Situationen anpassen oder verändern, bleiben aber nach Außen hin zumeist trotzdem erkennbar.⁷⁵ Die Sozialisierung innerhalb einer Gesellschaft erfolgt insofern durch nachahmendes Verhalten, das subjektive und objektive Aspekte beinhaltet. Die Gesellschaft gibt dem Individuum die notwendigen Taktiken und Werkzeuge, um die zugeschriebene Rolle performen zu können. Das Individuum hingegen realisiert auf diese Weise, dass für die Teilhabe an der Gesellschaft es notwendig ist,

⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung und Theatralität“, S.84.

⁶⁹ Vgl. Willems, „Inszenierungsgesellschaft?“, S.32.

⁷⁰ Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung und Theatralität“, S.85.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. Ebd.

⁷³ Vgl. Burns, *Theatricality*, S.126.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Ebd.

diese sozialen Rollen einzunehmen.⁷⁶ „Thus the performed self, distinguishable and yet not separate from the performer, is comparable to the character presented by the actor in a play.”⁷⁷ In einer modernen Gesellschaft werden aufgrund ihrer strukturellen Komplexität Spielräume, Zwänge und Formen von theatralen Handlungen erzeugt und bedingt.⁷⁸ Jede daran teilnehmende Person benötigt ein grundsätzliche Theatralitätskenntnisse, ein Basiswissen über theatrale Sinnkomplexitäten und das Vermögen, diese Inhalte dementsprechend zu verarbeiten.⁷⁹ Damit gehen auch Konsequenzen für die Handelnden einher, denn diese treffen innerhalb eines sozialen Systems auf zahlreiche und variable Rezeptionsvoraussetzungen und Rezipient*innen, durch welche ihre theatrale Effektivität beeinflusst wird.⁸⁰

Der Begriff der Inszenierung ist zusätzlich zu dem theatralen auch auf soziale, ökonomische und politische Kontexte anwendbar.⁸¹

„Insbesondere dort gewinnt Inszenierung als bedeutungsorientierter wie bedeutungskonstituierender Akt auch instrumentalisierende Funktion, insofern mit situativen Arrangements immer auch bestimmte (Macht-)Interessen verbunden sind.“⁸²

Für diese Arbeit ist die zweite Auffassung von Fischer-Lichte relevant. Sie definiert die „Theatralität als Modus der Zeichenverwendung durch Produzenten und Rezipienten“.⁸³ Durch diesen Modus wird der menschliche Körper inklusive all der sie umliegenden Objekte gemäß der Mehrfunktionalität und Mobilität in theatrale Zeichen umgewandelt. Somit handelt es sich hierbei um eine semiotische Kategorie, bei der Faktoren wie Körperverwendung, Wahrnehmung und die Produktion von Bedeutung relevant sind.⁸⁴

Der Körper kann als eine in verschiedenen Dimensionen vorkommende symbolische Realität verstanden werden. Er ist ein Zeichenträger, Zeichenproduzent, aber auch das Objekt von „Erkennungen“.⁸⁵ Gleichzeitig ist dieser auch ein Mittel der (Selbst-)Gestaltung und damit formbar und manipulierbar.⁸⁶

⁷⁶ Vgl. Burns, *Theatricality*., S.128.

⁷⁷ Ebd., S.132.

⁷⁸ Vgl. Willems, „Inszenierungsgesellschaft?“, S.55.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S.62.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S.63.

⁸¹ Vgl. O.A. „Einleitung“, S.10.

⁸² Ebd.

⁸³ Fischer-Lichte, „Inszenierung und Theatralität“, S.86.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Willems, „Inszenierungsgesellschaft?“, S.43.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S.44.

„Der Körper ist als habituellem Identitätskörper kosmologisch (alltagstheoretisch) kodiert und dementsprechend präsentativ.“⁸⁷

Wie über diesen Mitteilungen überbracht werden können, hängt von den Rahmungen der „körperlichen Symbolik“ ab.⁸⁸ Denn dieser wird auch zum Gegenstand von medialen Darstellungen und Diskursen gemacht.⁸⁹ Über Körper kann dementsprechend auch kommuniziert werden, wodurch diese die Funktion erhalten, soziale Ordnungen mit zu konstruieren.⁹⁰

Die *Inszenierung* ist also ein „spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion.“⁹¹ Sie bezieht sich auf den Teil der Theatralität, der sich auf die erschaffende Hervorbringung konzentriert, wo auch Anteile von Bedeutungen enthalten sind.⁹² Außerdem kommt der Begriff in jeglichen Kulturpraktiken zum Vorschein, in denen etwas zur Darstellung produziert wird, weshalb es sich hierbei um einen ästhetisierenden Vorgang handelt, der in einer ästhetisierten Wirklichkeit endet. Dadurch ist die *Inszenierung* eng mit Wahrnehmungsprozessen verbunden, welchen die spezielle Auswahl und Strukturierung von Untersuchungsgegenständen vorausgeht, was bedeutet, dass schon etwas da sein muss, dass durch die *Inszenierung* sichtbar gemacht wird.⁹³

„Als ästhetische und zugleich anthropologische Kategorie zielt der Begriff der Inszenierung auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzen.“⁹⁴

Dadurch entstehen (theatrale) Wirklichkeiten, bei welchen Situationen erfahren werden, in denen die Akteur*innen an einem bereitgestellten Ort zu einer spezifischen Zeit, sich selbst, die anderen oder auch eine Tätigkeit vor Zusehenden zur Schau stellen, was insofern auch zu *Selbstinszenierungen* führen kann. Lediglich die Aspekte, die in oder mit der *Inszenierung* zum Vorschein gebracht und vom Publikum wahrgenommen werden, aber auch die damit zusammenhängenden Praktiken und Techniken gelten schlussendlich als Teile dieser.⁹⁵

⁸⁷ Willems, „Inszenierungsgesellschaft?“, S.44.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S.48.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S.49.

⁹⁰ Vgl. Hitzler, „Das Problem, sich verständlich zu machen“, S.99.

⁹¹ Fischer-Lichte, „Inszenierung und Theatralität“, S.86.

⁹² Vgl. Ebd.

⁹³ Vgl. Ebd., S.87.

⁹⁴ Ebd., S.88.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S.89.

2.5. Kulturwissenschaftliche Medienanalyse von (Bild)-beispielen

Für die Erkenntnisgewinnung der untersuchten Gegenstände wird mithilfe der kulturwissenschaftlichen Medienanalyse gemäß dem deutschen Theater-, und Medienwissenschaftler Sven Grampp mit besonderem Fokus auf den diskursanalytischen und rahmenanalytischen Ansatz gearbeitet. Somit wird bei der Untersuchung auf den gesellschaftlichen und historischen Kontext, auf die Ikonografie und Symbolik, die Rezeption und Kommunikation und eine Gegenüberstellung mit den anderen Werken geachtet. Durch diese verschiedenen visuellen Inszenierungsformen kann erkannt werden, wie das Narrativ der Heiligen oder Hure über die bildlichen medialen Möglichkeiten des 18. Jahrhunderts erschaffen und verbreitet wurde.

In der Kulturwissenschaft wird besonders an und mit dem wechselwirkenden Zusammenhang von Praxis und Theorie gearbeitet, wodurch wissenschaftliches Wissen jenseits der fachspezifischen Theoriesprache verständlich und zugänglich vermittelt werden kann.⁹⁶

2.6. Medienanalyse nach Sven Grampp

Für die Interpretation der Beispielgegenstände, wird mithilfe einer kulturwissenschaftlichen Medienanalyse gemäß Sven Grampp gearbeitet. Die grundlegende Auffassung von *cultural studies* basiert auf Stuart Halls Theorien, die im vorangegangenen Teil dargelegt wurden.

In der kulturwissenschaftlicher Medienanalyse laut Grampp, geht es primär um qualitative Ansätze inklusive begründungsorientierter Interpretationsvorschläge, die zu einem besseren Verständnis in Bezug auf mediale Artikulationsarten verhelfen sollen. Der Einsatz der quantitativen Methodik erfolgt nur sekundär.⁹⁷ Einige Zugangsarten und Merkmale von einer kulturwissenschaftlicher Medienanalyse, die auch in dieser Arbeit eine Rolle spielen, sind situativ, exemplarisch und einzelne Produkte, die der Grundprämisse entsprechend spekulativ, interpretativ und begründungsorientiert behandelt werden. Bei Grampp ist die Medienwissenschaft ein Forschungsfeld, welches in drei verschiedene Bereiche aufgeteilt werden kann, wo jeder einen eigenen Zugriff auf Medien hat. Es gibt die Theorie, die Historiografie und die Analyse.⁹⁸

„So geht es in der Medientheorie um die universelle Bestimmbarkeit von Medien und um das, was Medialität prinzipiell auszeichnet. Historiografie ist demgegenüber das Teilgebiet, in dem am Gegenstand das interessiert, was sich im Lauf der Zeit verändert und wie sich diese

⁹⁶ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.405.

⁹⁷ Vgl. Grampp, *Medienanalyse*, S.11.

⁹⁸ Vgl. Ebd., S.12.

Veränderungen beschreiben lassen. Analyse kann wiederum von Theorie und Historiografie insofern abgrenzt werden, als dabei das konkrete Medienprodukt im Fokus steht.“⁹⁹

Die folgende Abbildung zeigt, wie die drei Bereiche sich gegenseitig beeinflussen, aufeinander aufbauen und was deren jeweiligen Teilaspekte sind.

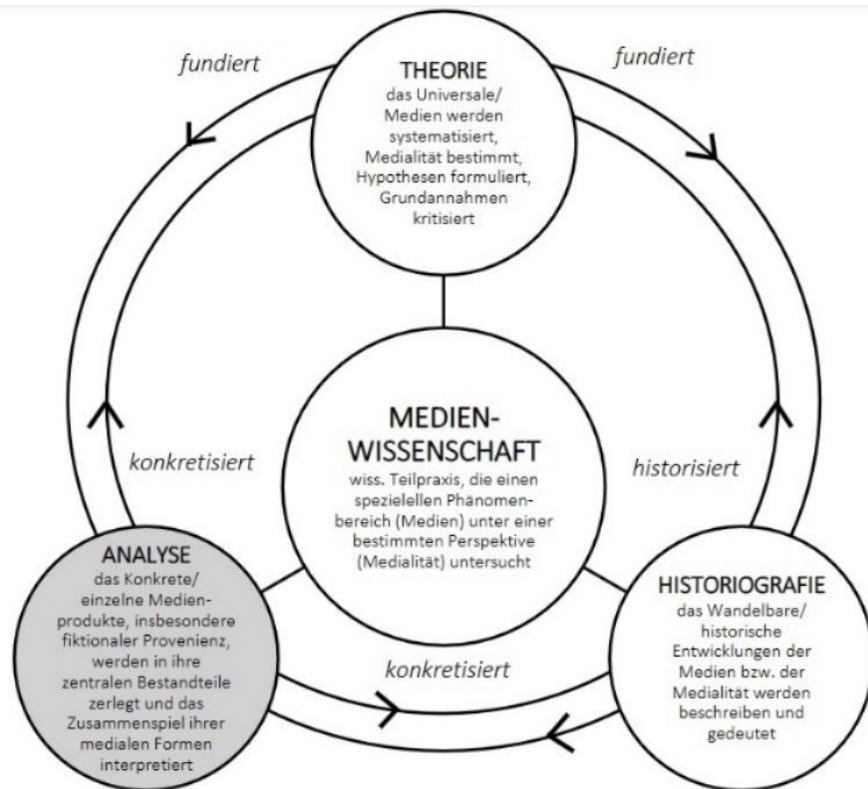


Abb.1.¹⁰⁰

Das Hauptaugenmerk einer Medienanalyse liegt auf dem *Konkreten*, das bedeutet, dass die einzelnen Medienprodukte betrachtet werden, die gesamtheitlich das mediale Produkt ergeben. Es geht um mediale Artikulationsformen und als erstes deren direkt sinnlich erfassbaren Charakteristiken. In weiterer Folge werden diese auf ihre Funktion als mit symbolischen Bedeutungen versehenen Zeichenträger untersucht.¹⁰¹ Die Medienanalyse bedient sich damit an Methodiken aus dem Bereich der Philologie, „bei der es einerseits primär um die kleinteilige Auslegung und Kommentierung einzelner Texte geht.“¹⁰²

In philologischen Disziplinen erfolgt die Untersuchung oft anhand der ästhetischen Formaspekte von Kunstwerken, was auch auf die Darstellung politischer Bildikonen übertragen

⁹⁹ Grampp, *Medienanalyse*, S.12.

¹⁰⁰ Ebd., S.13.

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S.14.

¹⁰² Ebd.

werden kann, wie die Untersuchungsgegenstände aufzeigen.¹⁰³ Der deutsche Medientheoretiker Hans Belting schrieb in Bezug auf den politischen Einfluss von Bildern, dass Institutionen gezielt für das Bild werben, welches den Rezipient*innen eingeprägt werden soll. Dadurch erhalten die Bilder einen Machtcharakter und schlussendlich auch einen Einfluss auf die öffentliche Meinung.¹⁰⁴ Der Begriff „Ikone“ kann sich per Definition entweder auf ein Kultbild innerhalb der orthodoxen Kirche beziehen, durch das eine heilige Person oder deren Geschichte dargestellt wird. Andererseits beschreibt diese Bezeichnung auch eine Person, die gewisse Werte, Vorstellungen oder ein spezifisches Lebensgefühl verkörpert.¹⁰⁵ „Zu Zeiten ihres kultischen Gebrauchs verknüpften Ikonen etwas Abgebildetes, die *imago*, mit einer *historia*, einer (Bilder-)Geschichte.“¹⁰⁶ Laut dem französischen Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman tritt die Zeit im Bild auseinander. Das bedeutet, dass es für eine Sichtbarmachung etwas Vorangegangenes benötigt.¹⁰⁷ Das Bild unterläuft „in seiner nackten Flächigkeit alle Filter, die sich in der Zeit über sie stülpten, und lädt geradezu ein, es gleichsam zum ersten Mal zu betrachten.“¹⁰⁸

Durch den bewussten Einsatz von Bildikonen können also (politische) Narrative nach außen hin kommuniziert werden, wodurch Bedeutungen geschaffen und Machtdynamiken beeinflusst werden. Außerdem sind sie eine Darstellung der Zeit, in der sie produziert wurden und hinterlassen Spuren von dieser, weshalb ein Bild nicht abgetrennt von dem Kontext seiner Entstehung angesehen werden kann.

Die folgende Abbildung von Grampp zeigt die spezifischen Bestandteile von Analysen in der Medienwissenschaft.

¹⁰³ Vgl. Grampp, *Medienanalyse*, S.16.

¹⁰⁴ Vgl. Belting, *Bild-Anthropologie*, S.22.

¹⁰⁵ Vgl. Duden, „Ikone, die“, 06.03.2025.

¹⁰⁶ Mitterhofer, *Das Repräsentations-Dispositiv*, S.380.

¹⁰⁷ Vgl. Alloa, Georges Didi-Huberman, S.145.

¹⁰⁸ Ebd., S.146.

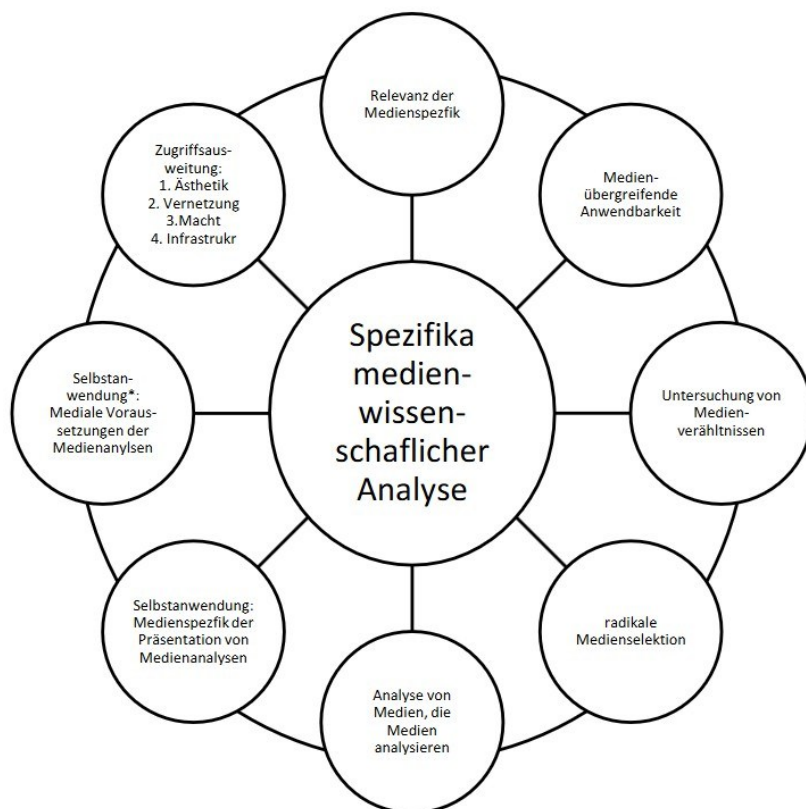


Abb.2¹⁰⁹

Grampp hat außerdem ein Modell entwickelt, anhand von welchem das Medienprodukt kleinteilig in seine Bestandteile zerlegt wird. Er unterteilt dabei „die Poetik“ (mediale Form), „den Code“ (mediale Referenzen), „Medien“ (mediale Verhältnisse) und das „Milieu“ (mediale Umwelten). Bei der „Poetik“ wird auf die Frage des Wie? konzentriert.¹¹⁰ Bei den „Codes“ werden nicht nur medieninterne, sondern auch externe Themen fokussiert, denn es handelt sich dabei um eine Zuordnungsregel, über die die Organisation des Verhältnisses von zwei verschiedenen Einheiten erfolgt. Denn innerhalb eines medialen Werkes werden Referenzen zu anderen Feldern, wie gesellschaftliche Probleme, verhandelt.¹¹¹

„Somit geht es um das Verhältnis von dem, wie erzählt wird zu dem, was erzählt wird, also auf was dabei Bezug genommen wird.“¹¹²

Der dritte Kreis „Medien“ zeigt das Verhältnis von einem Medium im zeitlichen Verlauf zu anderen Medien. Das „Milieu“ beschreibt die Umwelt des Werkes. Damit ist all das gemeint, was das Medienprodukt umgibt, es kontextualisiert und abseits anderer Produkte bestimmbar

¹⁰⁹ Grampp, *Medienanalyse*, S.23.

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S.24.

¹¹¹ Ebd., S.25.

¹¹² Ebd.

macht. Hier fallen die verschiedenen Produktionsaspekte und Rezeptionsmechanismen, aber auch Fragen bezüglich gesellschaftlichen Machtkonstellationen ins Gewicht.¹¹³

Für die Analysen in dieser Arbeit sind vor allem die „Codes“ und das „Milieu“ relevant. Außerdem muss geklärt werden, was unter einer Diskurs-, und Rahmenanalyse verstanden wird.

2.6.1. Die Diskursanalyse

Der Begriff des „Diskurs“ wird mit dem französischen Philosophen Michel Foucault in Verbindung gebracht.¹¹⁴

„Diskurse im Sinne Foucaults sind überindividuelle Realitäten, die in einem sozialen Bereich die Aussageproduktion strukturieren und insofern als eine Realität mit einem quasi-institutionellen Status angesehen werden können, da sie reglementieren, was gesagt werden kann. Die diskursiven Regeln haben ihren Ort nur in dieser diskursiven Praxis, sie sind weder grammatikalische Regeln, noch werden sie durch eine Autorin bzw. einen Autor oder ein Thema integriert, noch sind sie in anderer Weise universell oder durch einen externen Sachverhalt abgrenzbar.“¹¹⁵

Es gibt vier diskursive Regeln, die alle miteinander verbunden sind. Nummer 1 besagt, dass Begriffe durch ihre Bedeutung und Beziehung untereinander formiert werden. Zweitens werden durch die Regeln das im Objekt erhaltene Wissen inklusive der Ordnungsverhältnisse hervorgebracht. An dritter Stelle werden durch die Regeln die unterschiedlichen Diskurspositionen der Sprechenden festgelegt und ordnen diese gemäß der notwendigen Aussagemodalitäten. Die vierte Funktion der Regeln ist die Hervorbringung von den im Diskurs erscheinenden und für alle denkbaren Strategien, Perspektiven und Möglichkeiten.¹¹⁶

„Die Gesamtheit dieser Regeln lässt sich auf die soziologische Analyse der diskursiven Formation von Ungleichheit beziehen, da die diskursive Formation von Begriffen und Objekten, Sprecherpositionen und Strategien nicht nur Klassifikationen und Ordnungen generiert, sondern insbesondere auch unterschiedliche Wertigkeiten und Ränge.“¹¹⁷

Zusammengefasst bedeutet das, dass diskursive Regeln, *Begriffe* normativ benennbar und mit verschiedenen Wertungen behaftet kategorisierbar machen. Die im Diskurs auftretenden *Objekte* können nun „Tatsachen“, „Sachverhalte“ und „Probleme“ sein, allerdings auch „konkrete Entitäten“, die mit spezifischen Charakterzügen belegt werden.¹¹⁸

Mithilfe der diskursiven Regeln werden in der Ungleichheitsforschung Gruppen von Menschen benennbar, also *Begriffe*, und somit auch einteilbar, dementsprechend *Objekte*. Diesen werden

¹¹³ Vgl. Grampp, *Medienanalyse*, S.25.

¹¹⁴ Vgl. Diaz-Bone, „Foucaultsche Diskursanalyse und Ungleichheitsforschung“.

¹¹⁵ Ebd., S.52.

¹¹⁶ Vgl. Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Ebd.

verschiedene Eigenschaften und Problematiken zugeschrieben, die positiv und negativ ausfallen können. Im Diskurs wird bestimmt, was einem angemessenen und fairem Maß entspricht. Zusätzlich erfolgt darin eine Denkbarmachung von den Handlungen der kategorisierten Personen und dem passenden Umgang mit ihnen. Akteur*innen eines Diskurses können in unterschiedlichen Rollen, wie Autoritäten, Ankläger*innen und Kritiker*innen hervortreten, die Aussagen zu Themen wie Ungleichheiten und Legitimierungen treffen. Damit bleibt die Evidenz in Bezug auf unausgeglichene sozialen Kategorien und Behandlungen diskursiv gewichtig und erhalten.¹¹⁹

2.6.2. Die Rahmenanalyse

Die Rahmenanalyse beschäftigt sich damit, wie Erfahrungen organisiert werden können und beruht auf der Annahme, dass es nicht möglich ist, sich der Welt ahnungslos und ohne Vorbehalte anzunähern. Es wird auf ein Sammelsurium an Erfahrungen, strukturiertem Wissen und Erwartungen zurückgegriffen.¹²⁰

„Dies ist die Basis dafür, dass der Einzelne in unserer Gesellschaft täglich eine scheinbar unbeschränkte Anzahl von Sinneseindrücken und Ereignissen wahrnimmt und diese identifizieren und benennen kann.“¹²¹

Dadurch ist es möglich, Geschehnisse schnell einzuordnen und ihre Sinnhaftigkeit zu erkennen, was zeitlich erlaubt, dass der Fokus auf ausgewählte Ausschnitte und Aspekte gelegt werden kann. Unwesentlich wirkende Details werden dabei ignoriert. Der sogenannte *Frame* wird zu einem Deutungsrahmen oder einer Struktur, über welchen nur ein bestimmter Ausschnitt gezeigt wird. Dadurch, dass die Perspektive auserwählt werden muss, wird gesteuert, was gezeigt und nicht gezeigt wird.¹²²

„Der kognitive Prozess der Rekonstruktion von Bedeutung, Sinn und Relevanz wird als Framing bezeichnet.“¹²³

Zusammengefasst werden in der kulturwissenschaftlichen Medienanalyse quantitativ und qualitative Inhalte und Kommunikationsmittel auf ihre einzelnen Bestandteile systematisch untersucht und mit Begründungen interpretiert. Dabei soll herausgefunden werden, wie mithilfe medialer Mittel Wirklichkeiten konstruiert werden, die Einflüsse haben auf unterschiedliche Formen von Machtverhältnissen. Die Diskursanalyse hilft dabei, einzelne mediale Strukturen erkennbar zu machen und in Kontext mit all den zusammenhängenden Faktoren zu setzen, was

¹¹⁹ Vgl. Diaz-Bone, „Foucaultsche Diskursanalyse und Ungleichheitsforschung“, S.53.

¹²⁰ Vgl. Vettters, *Konvent + Verfassung = Öffentlichkeit*, S.143.

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. Ebd.

¹²³ Ebd.

dazu führt, dass Narrative entschlüsselt werden können, was wiederum Auswirkungen auf die Gesellschaft hat. Wie konstituieren sich die jeweiligen Teile des medialen Werkes, um die Öffentlichkeit zu beeinflussen? Außerdem wird die Rahmenanalyse verwendet, um selektieren zu können, welche Inhalte relevant sind und welche nicht. Dabei steht auch im Fokus, von welchen Faktoren die Auswahl beeinflusst wird, um Inhalte zu vermitteln.

Schlussendlich geht es darum, über Analyseschritte und hermeneutischer Interpretation Bedeutungen und Auswirkungen eines Mediums herauszufinden, worin der wissenschaftliche Mehrwert liegt.

3. Die Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure

Mithilfe von Theorien und Begrifflichkeiten des 20. und 21. Jahrhunderts wird retrospektiv analysiert, wie die Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure aussehen kann und welchen Ursprüngen diese zugrunde liegt, da diese Thematik aktuell ist, wie die zeitgenössischen Beispiele aufzeigen werden.

3.1. Der Madonna-Hure-Komplex

„They asserted in so many words that the main cause of a man’s impotence was the woman”.¹²⁴ Der Dichotomie des Frauenbilds von der Heiligen oder der Hure gehen verschiedene Auffassungen, Interpretationen und Behauptungen voran. Der österreichische Psychoanalytiker Sigmund Freud beschrieb dieses Phänomen, welches schlussendlich unter dem Überbegriff „Madonna-Hure-Komplex“¹²⁵ bekannt werden wird und die Grundthese der Untersuchungen der Arbeit darstellt. Diesem geht eine erotische Unterteilung von Männern auf die Wahrnehmungen und Gefühle in Bezug auf Sexualität und Frauen voran, die gemäß der Theorie des Psychoanalytikers bis hin zur Erektionsschwäche führen können. Die sogenannte „psychische Impotenz“ tritt allerdings nicht bei jedem Geschlechtsakt auf, sondern nur bei bestimmten Sexualpartnerinnen, was laut Freud auf die „Qualität“ der jeweiligen Frau zurückzuführen ist.¹²⁶ Wenn diese psychogene Störung eintritt, beeinflusst sie häufig das Selbstwertgefühl und die Selbstachtung der Männer auf eine negative Weise, was mit der Annahme zusammenhängt, dass Männer Sexualität verbunden mit Macht ansehen.¹²⁷ Die Hintergründe dafür scheinen in der Kindheit und den familiären Beziehungen, speziell in der zu der Mutter zu liegen.¹²⁸ Die Theorie des Psychoanalytikers besagt, dass Mädchen, die sich erst spät von ihrem geliebten Elternhaus lösen, eine kühle und sexuell anästhetische Ehefrau werden.¹²⁹ „Man lernt daraus, daß die anscheinend nicht sexuelle Liebe zu den Eltern und die geschlechtliche Liebe aus denselben Quellen gespeist werden, das heißt, daß die erstere nur einer infantilen Fixierung der Libido entspricht.“¹³⁰ Diese Mädchen würden sich einerseits einer asexuellen Liebe hingeben, aber andererseits auch die eigene Libido nach außen unentdeckt verstecken, indem sie diese als infantile, familienbezogene Zärtlichkeit tarnen.¹³¹ Junge Männer

¹²⁴ McLaren, *Impotence*, S.103.

¹²⁵ Vgl. Hartmann, „Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction“, S. 2332.

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 2335.

¹²⁷ Vgl. Pedersen, „Das Weibliche im Mann“, S.238.

¹²⁸ Vgl. Hartmann, „Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction“, S. 2335.

¹²⁹ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.118.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.118.

hingegen würden als erste Verliebtheit Interesse für ältere Frauen entwickeln, die an den Vater aber auch speziell an die Mutter erinnern.

„Vor allem sucht der Mann nach dem Erinnerungsbild der Mutter, wie es ihn seit den Anfängen der Kindheit beherrscht; im vollen Einklang steht es damit, wenn sich die noch lebende Mutter gegen diese ihre Erneuerung sträubt und ihr mit Feindseligkeit begegnet.“¹³²

Immerhin sind Menschen im Vergleich zu anderen Spezies überdurchschnittlich lange physisch von ihren Müttern abhängig und vor allem im Säuglingsalter allein hilflos. Mit dieser körperlichen Dependenz geht laut dem amerikanischen Psychoanalytiker Loren E. Pedersen eine tiefgreifende emotionale Bindung einher, die den später auftretenden Kampf um die Loslösung von der Mutter bedingt.¹³³ Die Mutterbrust beispielsweise wird aus der Sicht des Babys im Stillprozess als „gut“ empfunden, da sie das Kind nährt, aber auch als „böse“, wenn diese vorenthalten wird. Es kann dadurch ein Gefühl ausgelöst werden, welches entweder Sicherheit oder Bedrohung impliziert.¹³⁴

Insofern hat die tatsächliche Mutter im Zusammenspiel mit den archetypischen Mutterbildern unbewusst Einfluss darauf, wie Männer mit Frauen in Beziehung treten.¹³⁵ Pedersen geht außerdem davon aus, dass die frühe Beziehung zwischen Mutter und Kind zusätzlich die Qualität einer späteren Liebeserfahrung prägt. Der Mensch ist dann fähig auf eine gesunde Weise menschliche Liebe zu erfahren, wenn eine frühkindliche Sicherheit besteht. Diese wiederum basiert auf dem Vertrauen, dass Mütter das bestmögliche für ihre Kinder wollen und dadurch ein angemessenes Verhältnis zwischen beiden Familienmitgliedern liegt.¹³⁶ Entscheidend für die Beziehung zwischen Mann und Frau ist dementsprechend die (Mutter-)liebe.

Sigmund Freud war allerdings der Auffassung, dass die Männer, die lieben, kein Begehren verspüren können und die Männer, die das Begehren spüren können, nicht in der Lage sind zu lieben. Um diesen Konflikt lösen zu können, erfolgt eine Art Kompromiss, der darauf beruht, das sexuelle Objekt zu degradieren.¹³⁷ „As soon as the sexual object fulfils the condition of being degraded, sensual feeling can have free play, considerable sexual capacity, and a high degree of pleasure can be developed.“¹³⁸ Der Madonna-Hure-Komplex kann der Theorie folgend als vereinende Übereinkunft dieser beiden Unterscheidungen verstanden werden, wo sich die respektierte und degradierte Partnerin gegenüberstehen. Das, was die beiden

¹³² Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.119.

¹³³ Vgl. Pedersen, „Das Weibliche im Mann“, S.93.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S.94.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S.80.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S.217.

¹³⁷ Vgl. Hartmann, „Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction“, S. 2335.

¹³⁸ Ebd.

voneinander zu trennen scheint, ist das sexuelle Verlangen, welches von der Hure gestillt werden kann, aber nicht von der Madonna.¹³⁹

Um die Hintergründe und Implikationen des Madonna-Hure-Komplexes vielschichtiger verstehen zu können, bietet es sich an, die einzelnen Begriffskomponenten in ihrer Bedeutung zu untersuchen. Per Definition wird die „Madonna“ als „die Gottesmutter Maria“ angeführt, die in Darstellungen oft „mit Kind“ inszeniert wird. Synonyme, die alternativ zur „Madonna“ verwendet werden, lauten die „Gottesgebärerin“ oder die „unbefleckte Jungfrau“.¹⁴⁰ Der Name „Maria“ wird gerade in konservativ christlichen Kreisen als Synonym für „Enthaltsamkeit“ verwendet.¹⁴¹

Bei dem Begriff „Hure“ hingegen handelt es sich um eine diskriminierende und abwertende Bezeichnung für eine Prostituierte.¹⁴² Alternativ wird mit diesem Wort eine „Frau, die als moralisch leichtfertig angesehen wird, weil sie außerehelich oder wahllos mit Männern geschlechtlich verkehrt“¹⁴³ definiert.

Der Wortlaut „Komplex“ beschreibt ein „geschlossenes Ganzes, dessen Teile vielfältig verknüpft sind“.¹⁴⁴

In diesen Zusammenhang kommen zwei geschlechtliche Archetypen ins Spiel, die von dem Schweizer Psychiater Carl Gustav Jung stammen. Bei Archetypen handelt es sich grundsätzlich um strukturelle Erzeugnisse, welche zwar spezifisch kulturell geprägt werden, aber auf einer kollektiven Grundform basieren. Sie wirken auf das Bewusstsein wie ein Katalysator.¹⁴⁵ Zusammengefasst können Archetypen als mit eigens geprägten Assoziationen versehene Ursprungsbilder verstanden werden. Im Kontext dieses Teils der Arbeit bietet es sich an, „Anima“ und „Animus“ zu beleuchten, denen die Theorie unterliegt, dass jedes Geschlecht distinktive Charakteristiken des jeweils anderen in sich trägt. Anima hilft dieser Annahme entsprechend einem Mann dabei, Frauen besser zu verstehen, und Animus unterstützt eine Frau dabei, ein leichteres Verständnis des männlichen Wesens zu entwickeln. Dieses Verständnis kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden, wie mütterlich/väterlich, geistlich oder erotisch-sexuell. Unterteilt wird auch in verschiedene strukturelle Rollenbilder von Frau und Mann.¹⁴⁶

¹³⁹ Vgl. Hartmann, „Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction“, S. 2335.

¹⁴⁰ Vgl. Duden, „Madonna, die“, 06.04.2024.

¹⁴¹ Vgl. Musial, „From ‘Madonna’ to ‘Whore’“, S.399.

¹⁴² Vgl. Duden, „Hure, die“, 06.04.2024.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Duden, „Komplex, der“, 06.04.2024.

¹⁴⁵ Vgl. Pedersen, „Das Weibliche im Mann“, S.22.

¹⁴⁶ Vgl. Rodychn/Rodchyn/Rudnicki, „Das Konzept von Anima und Animus in den Werken „Rosshalde“ und „Der Steppenwolf“ von Hermann Hesse, S.79.

„Für eine Frau ist es „Mutter“, „Hetera“, „Amazonen“, „Ehepartnerin“ usw. Für einen Mann – „Sohn“, „Kämpfer“, „Asket“ und „Familienoberhaupt“. Diese Formen bestimmen die Rollenerwartungen und emotionalen Bedürfnisse des Individuums, und die Anima/Animus-Archetypen interagieren mit ihnen in einer komplexen, mehrdimensionalen Interaktion.“¹⁴⁷

Auch hier wird evident, welche sozialen Bezeichnungen den Frauen zugeschrieben werden. Die Frau ist eine Mutter oder Ehepartnerin oder aber auch eine „Hetera“, also eine Prostituierte.¹⁴⁸ Der Mann hingegen wird als Sohn beschrieben, nicht als Vater, und durch seine Deskription als Asket als sexuell enthaltsam erklärt. Es kann insofern argumentiert werden, dass auch in der psychoanalytischen Theorie von „Anima“ und „Animus“ Weiblichkeit vermeintlich primär mit Mutterschaft oder Sexualität existieren kann, obgleich laut Sigmund Freud die Libido ein männliches Merkmal wäre, welches aber sowohl bei Frauen und bei Männern vorkommt.¹⁴⁹ Außerdem gibt es psychische Eigenschaften, die stereotyp dem jeweiligen Geschlecht zugeordnet werden. Männer werden häufig mit Adjektiven wie autoritär, entschlossen, kraftvoll und unabhängig beschrieben, während Frauen mit den Charakteristiken zurückhaltend, passiv, abhängig und weinerlich assoziiert werden.¹⁵⁰

Eine gegenwärtigere und weitergreifende Auffassung des Madonna-Hure-Komplexes kann man in dem Diskurs der Distinktion des Bildes von schwangeren Frauen finden, welches sich entweder im Bereich der Asexualität oder der Hypersexualität befindet. Es besteht dementsprechend eine kulturelle Ambivalenz in Bezug auf die Sexualität während der Schwangerschaft, da sich der verkörperte Zustand und das verkörperte Verlangen miteinander kreuzen.¹⁵¹ Die Frau befindet sich während dieser Zeit in einem physischen, aber auch diskursiven Zwischenzustand, wo trotz derselben Ausgangssituation kategorische Distinktionen erfolgen. Dies wird beispielsweise anhand der diskursiven Unterscheidung zwischen einer schwangeren Darstellerin pornografischer Filme und einer sogenannten *Yummy Mummy* (=leckere Mami) sichtbar, bei welcher es sich der Übersetzung entsprechend um eine attraktive Mutter handelt, die den normativen Werten in Bezug auf gesellschaftliche Klasse, Sexualität und Geschlechterrollen entspricht.¹⁵² Die beiden weiblichen Stereotype unterscheiden sich primär durch optische Verkörperungen von Sexualität und tatsächlich stattfindenden physischen Handlungen. Die *Yummy Mummy* sieht „nur“ sexy aus, während die schwangere Darstellerin tatsächlich sexuelle Akte praktiziert. Auch in diesem Kontext finden

¹⁴⁷ Rodychn/Rodchyn/Rudnicki, „Das Konzept von Anima und Animus in den Werken „Rosshalde“ und „Der Steppenwolf“ von Hermann Hesse, S.79.

¹⁴⁸ Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Hetäre, die“, 09.04.2024.

¹⁴⁹ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.109.

¹⁵⁰ Vgl. Key, *Male/Female Language*, S.26.

¹⁵¹ Vgl. Musial, „From ‘Madonna’ to ‘Whore’“, S.397.

¹⁵² Vgl. Ebd., S.404.

charakterliche Zuschreibungen und Unterscheidungen statt, die sich auf die publike Wahrnehmung der Frauen auswirken. Der *Yummy Mummy* werden die Attribute der Zurückhaltung und Sauberkeit zugeschrieben. Außerdem erhält sie Respekt dafür, keine Sexarbeit zu betreiben, und wird somit als der geachtete Gegenentwurf zu der Performerin mit dem ihr fremd attestierten ungezügelter, sexuellen Appetit positioniert.¹⁵³ „Like the Madonna and the Whore, the yummy mummy and the pregnant pornographic performer are mutually constitutive.“¹⁵⁴

In Summe gesehen kann der Madonna-Hure-Komplex als diskursiv und deskriptiv fremderzeugtes Konstrukt interpretiert werden, welches aus einzelnen Komponenten besteht, die auf verschiedenste Weisen zusammenhängen und somit etwas „Fertiges“ ergeben. Allerdings sollte hier festgehalten werden, dass die beiden Teile dieses Komplexes sich komplett gegenüberstehende Entitäten sind, die als „Ganzes“ wenig Spielraum zwischen ihren jeweils distinktiven Eigenschaften haben. Das Entweder-Oder-Prinzip wird hiermit impliziert, denn den Definitionen entsprechend ist es nicht möglich, eine „unbefleckte Jungfrau“¹⁵⁵ zu sein und gleichzeitig „wahllos geschlechtlich zu verkehren“. Obwohl die Madonna häufig mit Kind dargestellt und als Gebälerin oder Mutter bezeichnet wird, was der Biologie entsprechend eigentlich einen Geschlechtsakt voraussetzt, wird dieser eine Jungfräulichkeit zugesprochen, die positiv assoziiert wird. Damit geht auch das Image einer Heiligen einher. Maria, die fromme Mutter von Jesus Christus, die diesen ohne jeglichen sexuellen Kontakt empfangen haben soll, somit als „reinlich“ gilt und schlussendlich dadurch unantastbar wird.¹⁵⁶ Die Heilige und die Mutter scheinen hier dasselbe zu sein. Der Hure hingegen wird neben ihrer negativ konnotierten Körperlichkeit auch eine verminderte Moral angelastet, die zusätzlich zu der physischen Abgrenzung auch eine Juxtaposition des Charakters deutlich machen soll. Es wird also sichtbar, dass in diesem Komplex eine Frau nur eines sein kann, eine Heilige oder eine Hure.

¹⁵³ Vgl. Musial, „From ‘Madonna’ to ‘Whore’“, S.405.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Duden, „Madonna, die“, 06.04.2024.

¹⁵⁶ Vgl. Schäfer, „Maria“, 06.04.2024.

3.1.1. Kritik und Weiterführungen der Theorien von Sigmund Freud

„In der Psychoanalyse geht es um die Bereitschaft, die Wahrhaftigkeit der Selbstpräsentationen zu prüfen, als Schritt auf dem Weg zur Selbstkenntnis.“¹⁵⁷

Die Theorien Sigmund Freuds zur weiblichen Entwicklung sind jeher Kritiken ausgesetzt, die sich besonders auf den Vorwurf fokussieren, dass der Psychoanalytiker Frauen als „Mängelwesen“ konstruierte. Dies ergab sich aus der These, dass die männliche Entwicklung einem Ideal entspräche, welches gewisse Normen mit sich bringt, die Mädchen nicht erfüllen könnten und diese deshalb mangelhaft wären.¹⁵⁸ Dadurch wird die Frau zu einem „Artefakt patriarchaler Prädominanz“¹⁵⁹ gemacht. Außerdem wird dadurch eine Unvoreingenommenheit im Bezeug auf das Weibliche verhindert.¹⁶⁰ Die deutsche Psychoanalytikerin und Philosophin Brigitte Boothe sprach sich zusammen mit der Psychoanalytikerin und Ärztin Annelise Heigl-Evers für ein neues, von den alten Anschauungen unabhängiges Sehen und Denken des Weiblichen aus. Dafür müssen neue Beschreibungsmuster und Kategorien geschaffen werden.¹⁶¹ „Ohne Gefahr trivialisierender und gefälliger Einebnung kann auf die kritische Durchdringung psychoanalytischer Kernannahmen nicht verzichtet werden.“¹⁶² Die Psychoanalytikerinnen geben in ihrem Werk „Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung“ an, dass gemeinsam mit dieser kritischen Durchdringung untersucht werden sollte, wie vergangene Konflikte und Beziehungen des Mädchens sich auf die Herausforderungen und Krisen auswirken.¹⁶³ Diese Herangehensweise erfolgt in mehreren Schritten. Als erstes wird sich mit der herausfordernden Aufgabe, die Öffnung der Welt, beschäftigt. Dabei geht es um den Ausbruch in die Welt, der durch die Eigeninitiative der Mädchen geschieht. Des Weiteren erfolgt eine aktive Selbstdarstellung, welche sich an die Elternfiguren richtet. Außerdem kommt es im Verlauf der Entwicklung zu zwei verschiedenen Arten von Liebeswerbungen, die einerseits zum weiblichen Selbstausschluss und andererseits zu einer Sich-Fremd-Machenden-Haltung führt. Letztere gilt als die Bewältigung der der ödipalen Krise durch die Mädchen.¹⁶⁴

¹⁵⁷ Boothe/Heigl-Evers, *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*, S.90.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S.79.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S.79-80.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S.80.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S.31

Ein weiterer Kritikpunkt an Freud lässt sich in der Art finden, wie er delicate Themen kommunizierte und behandelte.¹⁶⁵

„Man stempelt ihn gerne als misogyn ab, als Verächter mit Imperatorgehebe. Aber immer wieder wird deutlich, daß dies nicht den Kern der Sache trifft. Die Sprache der Misogynie mag sich sehr wohl durch den Ton der Wissenschaft maskieren, häufiger kleidet sie sich in Tiradenform.“¹⁶⁶

Durch den Einsatz einer misogynen Sprache soll eine Schmähung der Frau erfolgen, beispielsweise, indem ihnen kulturell angesehene Kompetenzen abgesprochen werden. Diese wird von der weiblichen Wirkungsmacht des Beunruhigtsein diktiert, dass Männer von Frauen abhängen. Boothe und Heigl-Evers geht es darum festzustellen, dass die Theorien von Weiblichkeit gemäß Freud nicht auf der Angst von der männlichen Abhängigkeit aufbauen, da sie kühlen Abstand halten.¹⁶⁷ „Kühler Abstand ist womöglich irritierender als die bekannte männliche Anklage der undurchsichtigen Frau, der man sich durch Entwertung zu entziehen sucht.“¹⁶⁸

Auch die deutsche Psychoanalytikerin und Soziologin Christa Rohde-Dachser beschäftigte sich in ihrem Werk „Expetition in den dunklen Kontinent“ mit der Frage, welche Richtlinien entwickelt werden können, um die Verhandlung von Geschlechterdifferenzen im Feld der diskursiven Psychoanalytik systematisch zu untersuchen. Dafür befasste sie sich mit der Leitdifferenz zwischen „männlich/weiblich“, dem Patriachatsbegriff und der Festlegung eines feministischen Standpunkts innerhalb der Untersuchung.¹⁶⁹ Rohde-Dachsner beschrieb einen Zusammengang zwischen der gesellschaftlichen Rollenfixierung, der Entstehung einer auf dem Geschlecht basierenden Hierarchie und einer geschlechtlichen Arbeitsteilung, die als Lebenspraxis zusammen mit den anderen Faktoren zu einer gesellschaftlichen Mythenbildung führt. Diese Parameter bilden dann die Grundlage für die unterschiedlichen Geschlechtsrollen von Frauen und Männer.¹⁷⁰ „In der patriarchalen Gesellschaft liefern sie so auch die Legitimationsbasis für die Asymmetrie dieser Rollenunterschiede. In diesem Sinne sind Geschlechtermythen also immer auch Herrschaftsmythen.“¹⁷¹ Daran lässt sich erkennen, dass Geschlechterdifferenzen nicht ein-dimensional abgebildet werden können. Dennoch nannte Rohde-Dachser auch weitere Arten, wie die Geschlechter voneinander unterschieden werden können. Diese Differenzen lassen sich ebenfalls in den Rollenerwartungen, zugeschriebenen Eigenschaften und im kollektiven bzw.

¹⁶⁵ Vgl. Boothe/Heigl-Evers, *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*, S.52.

¹⁶⁶ Ebd., S.53.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Rohde-Dachser, *Expetition in den dunklen Kontinent*, S.22.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S.25.

¹⁷¹ Ebd.

individuellen Unbewussten bezüglich „männlich/weiblich“ finden.¹⁷²

Bei „der Frau“ oder „dem Mann“ handelt es sich allerdings um ein soziales und diskursives Konstrukt, welches durch die gesellschaftlichen Vorstellungen in Bezug auf die Geschlechter und deren zugeschriebenen Eigenschaften entsteht.¹⁷³ Die Psychoanalytikerin verortete diese Differenzen in die patriarchale Welt und bot dadurch einen neuen Ansatz, bei welchem das Machtgefälle das Geschlechterverhältnis durch die männliche Dominanz aufgezeigt wurde.¹⁷⁴ Psychoanalytiker*innen „denken gewöhnlich nicht in den plakativen Kategorien von Täter-Opfer-Verhältnissen. Die hier gewählte Perspektive führt außerdem zur Suspendierung der [...] Vorstellung von einer spiegelsymmetrischen Relation der Geschlechter.“¹⁷⁵ In Rohde-Dachsers Ansatz ist die Asymmetrie zwischen dem, was in vorangegangenen Geschlechtertheorien als „weiblich“ oder „männlich“ angesehen wurde, ein zentraler Gegenstand. Denn trotz der vermeintlichen Gleichwertigkeit der Pole kommt es zu sekundären Abgrenzungen.¹⁷⁶

In den psychoanalytischen Werken von Sigmund Freud wird das Verhältnis der Geschlechter nur selten explizit angesprochen.¹⁷⁷ In den anderen Fällen wurde von Freud in universelle Kategorien verortet, was sichtbar macht, dass es dort keine „Geschlechtsspezifität“ gibt.¹⁷⁸

¹⁷² Vgl. Rohde-Dachser, *Expetition in den dunklen Kontinent*, S.25.

¹⁷³ Vgl. Ebd., S.26.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., S.29.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S.33.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S.34.

3.2. Die Selbst- und Fremddarstellungspraktiken von Frauen als Heilige oder Hure in den westlichen, sozialen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts

In diesem Abschnitt werden intermediale Beispiele von der eigenen und fremden Inszenierung einer Frau entweder als Heilige oder als Hure beleuchtet, um aufzuzeigen, wie vielschichtig diese ausfallen können und mit welchen wirkungstechnischen Konnotationen diese Anschauungen belegt sind. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse bilden dann die Grundlage, die notwendig ist, um die mediale Inszenierung von Marie Antoinette retrospektiv darstellen und verstehen zu können. Die Wahl der Beispiele ab dem 19. Jahrhundert wird eingesetzt, damit sichtbar gemacht werden kann, dass sich die Darstellungspraktiken und Rezeptionsverfahren einer Frau als Heilige oder Hure nicht großartig in ihrer Essenz verändert und immer noch Bestand haben. So wird die Aktualität des Themas dieser Arbeit demonstriert.

Stock Characters zwischen Heilige und Hure

Bei den sogenannten *Stock Characters* sind Figuren in fiktionalen Werken gemeint, die stereotypen Repräsentationspraktiken unterliegen und dadurch direkt mit einem bestimmten Genre assoziiert werden.¹⁷⁹ Per Definition handelt es sich bei einem Stereotyp um die „kognitive Struktur, die unser Wissen, unsere Überzeugungen und Erwartungen über eine soziale Gruppe von Menschen enthält.“¹⁸⁰ Sie können durch diese Charakteristiken den Archetypen nach Jung gegenübergestellt werden, bei denen ebenfalls Protagonist*innen mit universal identifizierbaren, distinktiven Eigenschaften beschrieben werden.¹⁸¹

Eine Art der Darstellung von weiblichen *Stock Characters* in den Medien wurde bereits am Exempel der *Yummy Mummies* demonstriert. Andere stereotype Beispiele, die entweder das Bild der Heiligen über das Charakteristikum der Mutterschaft oder der Hure in Zusammenhang mit Sexualität aufgreifen, sind die *Tradwife*, die *Mammy*, die *Bimbo* und die *Femme Fatale*. Dabei handelt es sich nicht ausschließlich um fiktive Auffassungen und Inszenierungen, sondern auch um Selbstdarstellungen in den sozialen Medien, über welche eine real gelebte Praktik dieser Rollenmuster erzählt wird, dies wird auch anhand des kommenden Beispiels erkennbar gemacht wird.

¹⁷⁹ Vgl. Luebering, „stock character“, 15.04.2024.

¹⁸⁰ Jonas/Stroebe, *Sozialpsychologie*, S.111.

¹⁸¹ Vgl. Faber/Mayer, „Resonance to archetypes in media“, S.307.

3.2.1. *Tradwife*

„All day, every day, therapist, mother, maid
Nymph, then a virgin, nurse, then a servant
Just an appendage, live to attend him
So that he never lifts a finger
24/7 baby machine
So he can live out his picket-fence dreams
It's not an act of love if you make her
You make me do too much labour“¹⁸²

Dieser Text stammt aus einem 2024 veröffentlichten Song der britischen Sängerin Paris Paloma und zeigt all die verschiedenen sozialen Rollen auf, die traditionell gesehen von Frauen erwartet werden.¹⁸³ Eine real und medial stattfindende Verkörperung dieser Zuschreibungen lassen sich in der Welt der *Tradwives* finden.

Der Begriff *Tradwife* wurde im Jahr 2019 eingeführt und bezeichnet Frauen, die bezahlte Arbeit außerhalb ihres Hauses ablehnen, da sie ihr Leben für die Ehe und Kinder verschrieben haben.¹⁸⁴ Kurz gesagt, ist sie eine Frau, die an „traditionelle“ Geschlechterrollen und Familiendynamiken glaubt.¹⁸⁵ Der Lifestyle wird medial speziell auf *TikTok* dargestellt, wodurch schlussendlich doch ein Einkommen generiert wird.¹⁸⁶ Dieses stützt sich, unter anderem, auf der Inszenierung von „aprons, 1950s dresses, and made-from-scratch recipes“. ¹⁸⁷ Für viele Frauen handelt es sich dabei aber nicht nur um eine Ästhetisierung, sondern bedeutet deren Identität.¹⁸⁸

Das Konzept der *Tradwives* wird in Feministischen Debatten vor allem aufgrund des sexistischen Leitmotivs kritisiert, dass darin Frauen als unterwürfig gegenüber Männern und gesellschaftlich nicht gleichberechtigt dargestellt werden.¹⁸⁹ Viele von den *Tradwives* sind bekennende Anti-Feministinnen, die die dichotomische Theorie verbreiten, dass sich Feminismus und Weiblichkeit als Entitäten gegenüberstehen.¹⁹⁰

Eine Botschaft, die aber auch über *Tradwives* verstanden werden kann, ist, dass es schwer ist für eine Frau eine erfolgreiche und auslastende Karriere und Familie zu haben, ohne daran zu zerbrechen. Eine *Tradwife* entscheidet sich für die Familie und verkauft diese Lebensweise in den sozialen Netzwerken als humaneren Weg für die Frau und gleichzeitig als Unterstützung

¹⁸² Paris Paloma, „labour“.

¹⁸³ Vgl. Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Radhakrishnan/Solari, „Beyond #Girlboss and #Tradwife“, S.29.

¹⁸⁵ Vgl. Proctor, „The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity“, S.7.

¹⁸⁶ Vgl. Radhakrishnan/Solari, „Beyond #Girlboss and #Tradwife“, S.29.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Proctor, „The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity“, S.7.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S.8.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S.9.

für den Mann.¹⁹¹ „Tradwives opt out of careers so they have time to do more of what they want, which includes elaborate makeup and dressing rituals that help make their homes sanctuaries for their husbands.“¹⁹²

Außerdem sollte festgehalten werden, dass es sich bei dieser *Trope* hauptsächlich um ein US-amerikanisches Phänomen von privilegierten, weißen Personen handelt.¹⁹³ Dieses Bild wird verstärkt durch die Reproduktion der traditionellen Werte der 1950er-Jahre, welche als eine Art Vorbild gesehen werden und den Standard festlegen. Dadurch wird sichtbar gemacht, dass *Tradwives* primär in der weißen Mittelschicht vorkommen, da deren Leben in dieser Zeit stark von dem von *people of colour* abwich, weshalb in diesem Zusammenhang auf Rassismuskorrekturen im Raum stehen.¹⁹⁴ Allerdings lässt sich die Inszenierung des „traditionellen“, häuslichen Lebens auch im deutschsprachigen Raum finden, wie man anhand der deutschen Influencerin Simha Lily erkennen kann. Diese zeigt in Videos beispielsweise wie sie, umgeben von ihren Kindern, selbst Butter herstellt oder aus Rohrzuckerstangen Zucker gewinnt.¹⁹⁵

Eine andere Influencerin, die medial sehr häufig mit *Tradwives* assoziiert wird, ist die US-Amerikanerin Hannah Neeleman, die auch als *Ballerina Farm* bekannt ist, sich selbst allerdings nicht mit diesem Label identifiziert.¹⁹⁶ In einem Porträt im Rolling Stone-Magazin wird sie folgendermaßen beschrieben: „she bakes her own bread, gives birth without medication by candlelight, serves her children freshly drawn raw milk, and swans around her farm barefoot, clad in a seemingly endless selection of ankle-length prairie dresses.“¹⁹⁷ Anhand dieser Beschreibung lässt sich erkennen, dass ein hoher Fokus auf Identifikationsmarkern, wie das Herstellen und Gewinnen eigener Lebensmittel und die Familie liegt. Aufgrund der Betonung, dass die Geburten der acht Kinder ohne medizinische Unterstützung, dafür aber im Kerzenschein stattgefunden haben sollen, wird ein Bild erschaffen, welches eine Ästhetisierung allem voranstellt und „moderne“ Güter, wie Medikamente abgelehnt werden. Auch die Erwähnung der Kleider und fehlenden Schuhen trägt dazu bei, dass Neelemans Lifestyle primär auf der Oberfläche stattzufinden scheint.

¹⁹¹ Vgl. Radhakrishnan/Solari, „Beyond #Girlboss and #Tradwife“, S.31.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. Radhakrishnan/Solari, „Beyond #Girlboss and #Tradwife“, S.31.

¹⁹⁴ Vgl. Proctor, „The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity“, S.10.

¹⁹⁵ Vgl. „Lebensmitteln traditionell herstellen ❤️ ✨ #handmade“

¹⁹⁶ Vgl. Dickson, „The Trad-Wife Revolution is upon us“, 19.03.2025.

¹⁹⁷ Ebd.

Die Influencerin beschreibt sich auf ihrer Webseite Ballerina Farm¹⁹⁸ währenddessen als eine Frau, die viele Hüte trägt. Sie ist Mutter, Ehefrau, Köchin, Geschäftsinhaberin, Content Createrin und eine Anhängerin Gottes.¹⁹⁹

Diese Fremd-, vor allem aber auch Selbstzuschreibungen, implizieren das Bild einer aufopferungsvollen Mutter und Frau nach „traditionellem“ Vorbild, die sich um ihre große Familie kümmert und diese mit sämtlichen Facetten von Grund auf versorgt. Die Inszenierung einer Art „Vollblutmama“, deren hauptsächlicher Lebensinhalt ihre Family zu sein scheinen, erzeugt ein Bild, welches mehr wie ein vorgelebter Lifestyle wirkt anstatt eines real gelebten Lebens. *Tradwives* scheinen auf ihre Wirkung nach außen bedacht zu sein und sich mithilfe von stereotypen Identifikationsmarkern benennbar zu machen. Durch klar definierte Parameter, sowohl was Geschlechterdynamiken, Familienkonstellationen als auch Aktivitäten betrifft, die über die sozialen Medien verbreitet werden, wird diese Art des öffentlichen Familienlebens kommerzialisiert und nachahmbar gemacht. Auch die Tatsache, dass die hier vorgelebte Weiblichkeit nicht gleichzeitig mit einer feministischen Haltung einhergehen kann, wird dadurch gezeigt, dass die *Tradwives* ihren Ehemännern zumeist untergeordnet werden und aufgrund der (oft) eigenen Joblosigkeit auch in Abhängigkeiten geraten können. Die Frauen machen das Zuhause gemütlich und sich selbst schön für ihren Ehemann, woraus sich ein transaktioneller Charakter in der Beziehungsdynamik ergibt. Sie kochen, putzen, kümmern sich um die Kinder, sind aber gleichzeitig auch begehrenswert für den männlichen Blick und werden damit zu einem sexuell verfügbaren Objekt degradiert, aber nicht als ein solches dargestellt. Denn gerade durch die Fokussierung auf die Ehe und Mutterschaft wird das Bild einer selbstlosen Frau erschaffen, die im Grunde nur dazu da ist, um anderen zu dienen und einem vorgelegten Wertesystem zu folgen, durch welches ihre eigenen Rechte und Freiheiten eingeschränkt werden. Insofern bekommen die *Tradwives* den Beigeschmack einer Märtyrerin und in weiterer Konsequenz auch den einer Heiligen.

3.2.2. Mammy

Ein weiterer weiblicher *Stock Character*, der aber fast ausschließlich durch die Zuschreibung anderer geschaffen wurde, ist der der *Mammy*, der primär über den Einsatz von meist derogatorisch karikaturistischen Praktiken dargestellt wurde. Der Begriff wurde während der Kolonialzeit im 19. Jahrhundert in den USA geprägt und bezeichnet eine *woman of colour*, die

¹⁹⁸ <https://ballerinafarm.com/>

¹⁹⁹ Neeleman, „Our Story“, 19.03.2025.

sich als Nanny oder Ersatzmutter um die Kinder weißer Familien kümmert, welche sie „lieber“ zu haben scheint als ihre eigenen. In fiktionalen Werken wurde sie während der Zeit der Sklaverei oft so dargestellt, als würde sie nicht gerne frei sein wollen, denn sie war zu beschäftigt damit, sich um die weiße Familie zu kümmern.²⁰⁰ „Mammy was so loyal to her white family that she was often willing to risk her life to defend them.“²⁰¹ Dieser *Stock Character* war und ist intermedial verbreitet und kommt unter anderem in der Literatur, in Filmen, Theaterstücken aber auch in Werbungen vor. Ein bekanntes Beispiel der medialen *Mammy* war die amerikanische Frühstücksmarke *Aunt Jemima* mit dem gleichnamigen Werbegesicht, welches Backmischungen, Sirupe und dergleichen produzierte. Auch hier wurden die bereits bekannten Darstellungspraktiken der realen Menschen, die inhaltlich falsch dargestellt werden, angewendet und das stereotype, realitätsferne Bild der liebenden und kümmernden Mutterfigur für fremde Kinder angewendet.²⁰²

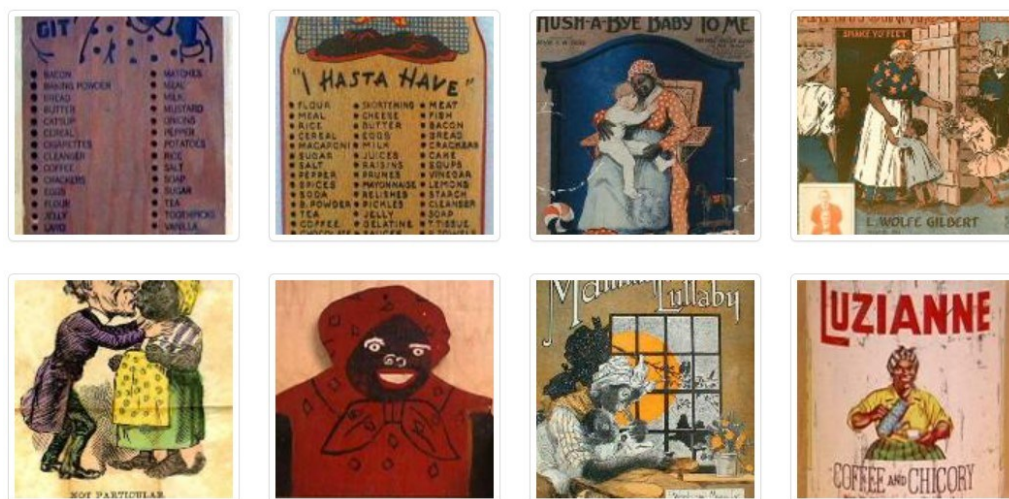


Abb.3²⁰³

Mammies wurden häufig als übergewichtig, alt, mütterlich und breit lächelnd inszeniert und so als Karikatur willkürlich „hässlich“ gemacht. Der Hintergrund dafür war, sie als Gegenentwurf zu der weißen Frau der Familie anzubringen und damit zu suggerieren, dass sie keine Konkurrenz für die hellhäutige Ursprungsfamilie darstellt. Die *Mammy* wurde trotz der Existenz ihrer eigenen Kinder entsexualisiert, was nicht der Realität der damaligen Zeit

²⁰⁰ Vgl. Pilgrim, „The Mammy Caricature“, 15.04.2024.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vgl. Osucha, „The Whiteness of Privacy“, S.93.

²⁰³ Jim Crow Museum, „Mammy Stereotype Image Gallery 02“, 16.04.2024.

entsprach, wo sexualisierte Übergriffe auf schwarze Frauen durch die weißen Männer der Familien keine Seltenheit waren.²⁰⁴

Grundsätzlich scheint die Repräsentation von Asexualität aber primär weißen Frauen vorbehalten zu sein. „Women of color are positioned as always-already sexual by logics of racism rooted in histories of slavery and colonial genocide.“²⁰⁵ Mit Hinblick auf die US-amerikanische Geschichte lässt sich aufzeigen, dass der Diskurs in Bezug auf Asexualität primär an weiße Frauen der gesellschaftlichen Mittelschicht gerichtet ist anstatt ebenfalls auch an marginalisierte Frauen.²⁰⁶

Unter Berücksichtigung dieser Zuschreibungen und Darstellungspraktiken wird dementsprechend ein Image der *Mammies* erschaffen, welches eine Dualität beinhaltet, die von einer guten Mutter bis hin zu einer schlechten Mutter reicht. Sie kümmert sich herzlich, loyal und selbstlos um die fremden Kinder der weißen Familie, während sie ihre eigenen Kinder vernachlässigt. Dadurch wird ein fragwürdiger Eindruck erweckt, der suggeriert, dass es eine Reinform von Prioritäten zu geben scheint, wo die schwarzen Zöglinge den weißen untergeordnet werden. Diese Annahme wird mithilfe einer implizierten, auf rassistischen Motiven basierenden, scheinbaren Richtigkeit dadurch bestätigt, dass selbst die eigene Mutter den Nachwuchs anderer präferiert. Allerdings darf in diesem Kontext nicht übersehen werden, dass dieses erschaffene Bild ein künstliches ist und gerade zur Zeit des Abolitionismus als Rechtfertigung für die Diskriminierung, Ausbeutung und teilweise Versklavung schwarzer Menschen verwendet wurde. Dieser Archetyp wird durch die Gleichzeitigkeit seiner Merkmale weniger kategorisierbar. Denn über die Charakteristiken der entsexualisierten Mütterlichkeit, aber auch der unterstellten fehlenden Moral, kann der *Stock Character* der *Mammy* sowohl der Sparte der Heiligen als auch der der Hure zugeschrieben werden und wird somit beide Formen gleichzeitig. Allerdings kommen diese nicht als Mischung der beiden vor, sondern als verkörperter Einzelfall, der sich an den jeweiligen Kontext anpasst.

3.2.3. *Bimbo*

Ein anderer weiblicher *Stock Character*, dessen konstruierten Implikationen oft mit den vorangehenden übereinstimmen, wenn auch gleich dieser einen anderen Hintergrund hat, ist der der *Bimbo*. Damit wird seit Ende der 1980er Jahre eine Frau beschrieben, die nicht besonders intelligent sei, dafür aber attraktiv, frivol und freizügig.²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. Pilgrim, „The Mammy Caricature“, 15.04.2024.

²⁰⁵ Musial, „From ‘Madonna’ to ‘Whore’“, S.399.

²⁰⁶ Vgl. Ebd.

²⁰⁷ Vgl. Oxford Reference, „bimbo“, 16.04.2024.

Über die Bildersuchfunktion von *Google* lässt sich schnell erkennen, über welche optischen Merkmale sich das Aussehen der *Bimbos* definieren lässt.

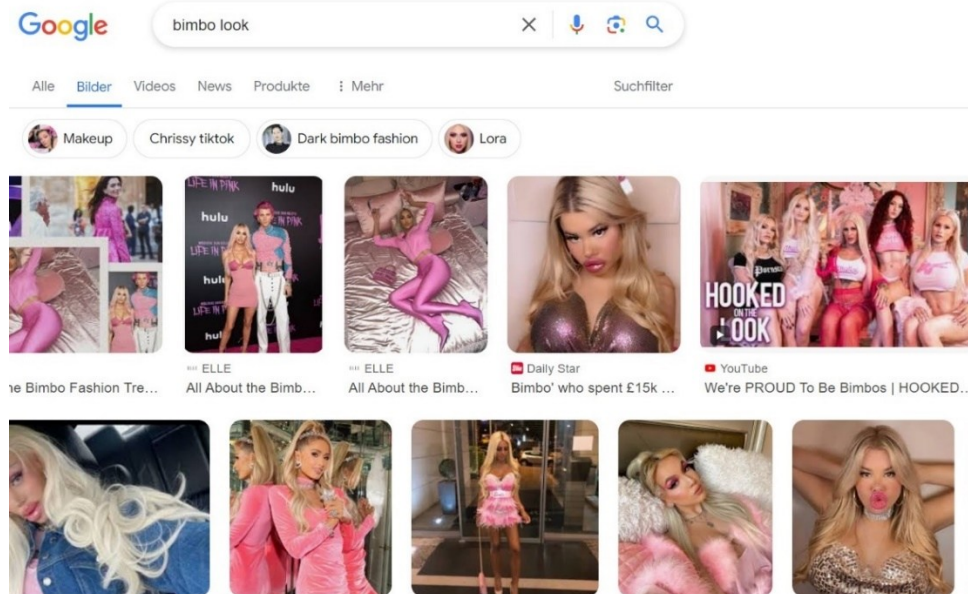


Abb.4²⁰⁸

Bimbos sind laut der Bildersuche hauptsächlich weiße Frauen mit langen blonden Haaren, die sich stark schminken. Außerdem scheinen sie, die Farbe Pink zu lieben und kleidungstechnisch primär zu tragen. Dieser *Stock Character* ist visuell, aber auch diskursiv und medial implikatorisch engmaschig mit dem der Trope der *Dumb Blonde* verbunden, ein Stereotyp, welcher eine unterstellte Dummheit und sexuelle Verfügbarkeit blonder Frauen hervorhebt.²⁰⁹ Die Darstellung der dummen Blondine begann im 20. Jahrhundert in Hollywood-Filmen, wie beispielsweise über Rollen der blond gefärbten Schauspielerin Marilyn Monroe in Filmen wie *Some like it hot* von dem Regisseur Billy Wilder aus dem Jahr 1959, wo sie sich selbst als wenig intelligent bezeichnet und Männern einfach nicht widerstehen kann.²¹⁰ Diese Darstellungspraktik war allerdings der filmischen Zensur der 1950er-Jahre zu verdanken, für die Erotik spezifisch doppeldeutig codiert wurde.²¹¹

„Naive Unschuld und sexuelle Provokation zu amalgamieren – darin läge somit der Kern der Kunstfigur ›dumb blonde‹. Es geht also im Grunde nicht um mangelnde Intelligenz, sondern um eine Form erotischer Inszenierung, in der Erotik nicht durch die bedrohliche weibliche Lust der *femme fatale* die Männerblicke herausfordert, sondern durch Naivität gezähmt wird, aber immer noch aufreizend bleibt.“²¹²

²⁰⁸ Google Bilder Suche nach „bimbo look“, 16.04.2024.

²⁰⁹ Vgl. Junkerjürgen, „Dumb Blonde“, S.121.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S.124.

²¹¹ Vgl. Ebd., S.125.

²¹² Ebd.

Allerdings dürfen die Hintergründe für die Entstehung dieses modernen Stereotyps nicht übersehen werden, die in der Misogynie und Sexualfeindlichkeit zu finden sind, da hier ein kommerziell attraktives Aussehen und sexuelle Verfügbarkeit mit fehlender Intelligenz verbunden werden. Es ist davon auszugehen, dass diese spezielle Anschauung von Intelligenz mit Bildung assoziiert wird, die die *Dumb Blonde* nicht ausreichend genossen zu haben scheint und ihr deshalb dieses gesellschaftliche Distinktionsmerkmal fehlt.²¹³

Die *Bimbo* kann als die Weiterführung des *Dumb Blond-Stereotyps* den Anfängen des 21. Jahrhundert angesehen werden mit medial stattfindenden Personen wie der Geschäftsfrau Paris Hilton oder die Schauspielerin Pamela Anderson, die beide das hyperfeminine Stereotyp erfüllten. Am Beginn der 2020er-Jahre kam es zu einem Revival der *Bimbos*, allerdings von Frauen selbst, die sich unter dem Motto „Bimbofication“ die Distinktionsmerkmale dieses *Stock Characters* selbstermächtig angeeignet haben.²¹⁴ Ein weiteres medial weitverbreitetes Beispiel für die reversierende Konnotation des *Bimbo*-Images ist der 2023 erschienene US-amerikanische Spielfilm *Barbie* von Greta Gerwig, welcher auf der gleichnamigen Puppe der Firma *Mattel* basiert. Dieser kann aufgrund seines Einsatzes von ausgefallenen Kostümen, Tanzsequenzen und dem großzügigen Vorkommens der Farbe Pink auf den ersten Blick als stereotyper, femininer Film angesehen werden. Allerdings befasst sich *Barbie* mit mehr als nur plakativen Äußerlichkeiten, indem inhaltlich auf Beziehungen zwischen Frauen eingegangen wird und patriarchale Strukturen kritisiert werden.²¹⁵

Unter *Bimbos* versteht man also fiktive und reale Frauen, die der westlich geprägten Anschauung von Attraktivität und Weiblichkeit in Kombination mit einer ihnen zugeschriebenen Dummheit entsprechen. Gerade durch die Verwendung von klassisch hyperfemininen Merkmalen wird den Frauen die Möglichkeit auf Intelligenz abgesprochen. Sie sind sexy, aber dumm und deshalb nicht bedrohlich. Ganz im Gegenteil, es wird suggeriert, dass ihre mangelnden kognitiven Fähigkeiten ihre Freizügigkeit und Promiskuität fördern. Die *Bimbo* wird also nur auf eine körperliche Funktion reduziert, fällt damit unter die Klassifizierung der Hure, unterscheidet sich aber aufgrund ihrer Naivität von einem ähnlichen weiblichen *Stock Character*, der *Femme Fatale*.

²¹³ Vgl. Junkerjürgen, „Dumb Blonde“, S.132.

²¹⁴ Vgl. Sangster, „Is bimbo fashion Gen-Z's antidote to an anti-women world?“, 16.04.2024.

²¹⁵ Vgl. Alexander/Inston, „Bimbos and Bombs“, S.3.

3.2.4. Femme Fatale

Die *Femme Fatale*, ist ihrem Namen entsprechend eine sehr attraktive, wenn auch mysteriöse Frau, die einen Mann (fatalerweise) in Gefahr bringt oder sogar der Grund ist für seinen Untergang.²¹⁶ Dieser Stereotyp, der sich am meisten über das Charakteristikum der Verführung auszeichnet, kommt unter anderem in der Mythologie, Literatur und bildenden Kunst vor. Außerdem erscheint die *Femme Fatale* als klassische Figur in Detektivromanen und in den *Film Noirs* aus dem 20. Jahrhundert. Der *Stock Character* wird dafür kritisiert, ein sexistisch geprägtes Produkt der männlichen Fantasie zu sein, weil er einige negative Stereotype von Frauen und Weiblichkeit vereint. Dennoch gibt es auch Stimmen, die diesen *Trope* verteidigen. Die *Femme Fatale* sei facettenreich, komplex, intelligent, aber auch intrigant, was sie in Kombination mit ihrer Schönheit zu dem macht, was sie ist.²¹⁷ Sie ist aufgrund des Einsatzes ihrer weiblichen Sexualität, der Lust an Gewalt und ihrem tiefen menschlichen Abgrund auch eine Verkörperung des Bösen. Das sind Eigenschaften, aufgrund welcher die Psychologin Klara Hoven-Buchholz einen Zusammenhang zu den Theorien von Sigmund Freud herstellt.²¹⁸ Denn dieser geht davon aus, dass in der männlichen Sexualität oft eine grundsätzliche Aggression vorhanden sei und auch der Drang, jemanden zu überwältigen, also „den Widerstand des Sexualobjektes noch anders als durch die Akte der Werbung zu überwinden“.²¹⁹ Es geht dementsprechend um ein Machtspiel zwischen den beiden Geschlechtern. Dem Prinzip von „Anima“ und „Animus“ folgend, besitzt die *Femme Fatale* die sonst den Männern zugeschriebenen Charakteristiken, wodurch eine andere Dynamik der Kräfteverhältnisse entsteht und dieser spezielle *Stock Character* somit zwar auch durch seine Sexualität definiert wird, aber im Gegensatz zu einer *Bimbo* als kognitiv ebenbürtig und somit auch gefährlicher angesehen wird.

Auch wenn sich *Stock Characters* manchmal auf reale Personen beziehen, darf nicht vergessen werden, dass diese lediglich aus äußerlichen Zuschreibungen, von anderen oder selbst, bestehen, die aus klischeehaften Charakteristiken eines Stereotyps gebaut werden. Es kann argumentiert werden, dass diese Projektionsflächen sind, die ein gewünschtes, eindimensionales Bild wiedergeben, ohne die vielschichtige Komplexität eines wirklichen Menschen in sich zu tragen. Gerade in Bezug auf Frauen sieht man anhand der Beispiele, dass diese primär über ihre Körper und den damit verbundenen Funktionen definiert werden, obwohl diese Faktoren auch immer politischen und gesellschaftlichen Veränderungen ausgesetzt sind.

²¹⁶ Cambridge Dictionary, „femme fatale“, 16.04.2024.

²¹⁷ Vgl. Ostberg, „femme fatale“, 17.04.2024.

²¹⁸ Vgl. Hoven-Buchholz, „Was verschleierte Salomes Tanz?“, S.358.

²¹⁹ Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.39.

Durch die Schwangerschaft wird der weibliche Leib zu einem Vehikel, in welchem Leben wachsen kann, was in dem Sinne der Erschaffung fast schon einen gottgleichen Charakter hat und sie somit auf eine besondere Weise heilig erscheinen lässt. Dennoch wirkt es so, dass nach der Geburt des Kindes eine Neuevaluierung stattfindet, durch welche herausgefunden wird, ob die Frau eine „gute“ oder „schlechte“ Mutter ist, denn das scheint von nun an ihr Hauptkennungsmerkmal und primärer Lebensinhalt zu sein. Das Ergebnis dieser Überprüfung kann dazu verwendet werden, um die Frau in vollster Eindimensionalität konsequent als Heilige oder Hure zu klassifizieren. Denn ist die Frau folgendermaßen keine „gute“ Mutter, kann sie insgesamt als Mensch nicht gut sein und wird zur „schlechten“ Hure degradiert. Diesem Argumentationsstrang erweiternd wird sie auch dann zur Hure, wenn ihr Körper in einem sexuellen Kontext zum Einsatz kommt. Eine Ausnahme dessen läge vermutlich im Geschlechtsverkehr, der das einzige Ziel hat, ein Kind zu zeugen. Durch die *Stock Characters* wird außerdem suggeriert, dass Frauen, die sich sexuell ausleben, entweder dumm und deshalb in ihrer Moral und weiterführend in ihrem gesellschaftlichen Wert verringert sind oder wenn sie intelligent sein dürfen, verwenden sie ihre Sexualität auf eine hinterhältige Weise, um anderen, vor allem Männern, damit zu schaden.

3.3. The British Royal Family

Das britische Königshaus mit all seinen Mitgliedern ist häufiger inhaltlicher Gegenstand verschiedenster Medien, vor allem aber der Boulevardpresse. Eine *Google*-Suche von „british royal family“ erbringt circa 950.000.000 Ergebnisse, was aufzeigt wie viel öffentliches Interesse zu diesem Thema vorhanden ist.²²⁰

An erster Stelle erscheint die eigene Website der Monarch*innen Großbritanniens. Über die Unterseite mit dem Namen „The Royal Family“, werden alle „aktiven“ Mitglieder der Familie vorgestellt, wie der König Charles, die Königin Camilla, der Thronfolger William und seine Ehefrau Catherine. Ganz unten auf der Webseite befinden sich der Herzog und die Herzogin von Sussex, König Charles jüngster Sohn Harry und Meghan, die nicht mehr aktive Mitglieder der königlichen Familie sind.²²¹ Für diese Arbeit sind die Selbstinszenierungsstrategien des Königshauses von Camilla, Kate und Meghan relevant, da diese dann der medialen Darstellung der Boulevardpresse gegenübergestellt werden. Außerdem liegt ein Fokus auf der Differenzierung der Inszenierung und Wahrnehmung zwischen Charles erster Frau Prinzessin Diana und Camilla. Letztere wird auf ihrem eigenen Eintrag zuerst nur mit ihrem Titel „The

²²⁰ Google Suche nach „british royal family“, 19.04.2024.

²²¹ Vgl. The Royal Family, „Members of The Royal Family“, 19.04.2024.

Queen“ vorgestellt. Außerdem lassen sich dort Informationen zu den königlichen Aufgaben, eine knapp gehaltene Biografie und Einblicke in ihre philanthropischen Arbeiten finden. Dem anschließend erscheinen zahlreiche Vernetzungen von Artikeln, wo Königin Camilla primär im Zuge von Wohltätigkeitsveranstaltungen freundlich mit anderen Menschen, häufig mit Kindern, agierend zu sehen ist.²²² Diese speziellen Darstellungspraktiken suggerieren Menschlichkeit, Nahbarkeit und Nächstenliebe, also alles Charakteristiken, die mit einer Heiligen assoziiert werden.

Ähnlich aufgebaut ist der eigene Eintrag von Catherine, bei welchem die Hochzeit mit dem Prinzen, der gemeinsame Nachwuchs und die Wohltätigkeitsarbeiten, vor allem die mit Kindern, im Fokus stehen.²²³ Es kann daraus geschlossen werden, dass Catherines primäres Identifikationsmerkmal in ihren familiären Beziehungen, vor allem ihre Rolle als Mutter, liegt. Außerdem wird durch diese Inszenierung das Bild einer aufopferungsvollen, kümmernden Frau erzeugt, deren Darstellung eine distinktive Form von Mütterlichkeit impliziert. Sie wird dementsprechend nicht nur als Mutter ihrer eigenen Kinder medial wiedergegeben, sondern auch als Mutter des Volkes.

Bei dem Eintrag zu Harry und Meghan wird als erstes angegeben, dass die beiden von ihren Positionen als arbeitende Mitglieder der Königsfamilie zurückgetreten sind. Außerdem wird von deren Hochzeit, den Kindern und von Meghans vorangegangenen Karriere als Schauspielerin berichtet. Ihre gemeinnützigen Arbeiten werden nur kurz erwähnt.²²⁴ Die Hintergründe für diese differenzierten Darstellungsarten werden deutlich, wenn Analysen zu Medienberichten der Boulevardpresse hinzugezogen werden.

Als Ehefrauen der beiden monarchischen Söhne werden Kate und Meghan häufig in einer Feindlichkeit gegenübergestellt, wie folgende *Google*-Suche erkennen lässt.

Denn gibt man vergleichsweise „Meghan Markle Kate Kate Middleton feud“ ein, kommen circa 30.400.000 Ergebnisse, was grob ein Drittel der Suche von „british royal family“ und somit eine hohe Relevanz und Aktualität darstellt.²²⁵

Diese Suche bezieht sich auf ein Narrativ, das besonders von der britischen und US-amerikanischen Regenbogenpresse aufgegriffen wurde, bei welchem eine vermeintliche Feindschaft und Konkurrenzkampf zwischen den Schwägerinnen Prinzessin von Wales

²²² Vgl. The Royal Family, „The Queen“, 19.04.2024.

²²³ Vgl. The Royal Family, „The Princess of Wales“, 19.04.2024.

²²⁴ Vgl. The Royal Family, „The Duke and Duchess of Sussex“, 19.04.2024.

²²⁵ Google Suche nach „Meghan Markle Kate Middleton feud“, 07.05.2024.

Catherine, auch bekannt als Kate Middleton, und Meghan Markle, der Herzogin von Sussex, den Inhalt darstellt. Provokant wirkende Artikel mit reißerischen Titeln wie „Battle of the Royals! A Timeline of Duchess Meghan and Princess Kate’s Feud“²²⁶, „Twist and turns of Kate Middleton and Meghan’s feud as wild Harry claims surface“²²⁷ und „Princess Kate and Meghan Markle’s Complex Relationship: Everything We Know“²²⁸ wurden im Jahr 2023 von verschiedenen Magazinen mit dem Fokus auf prominente Menschen veröffentlicht. Laut den Medienberichten waren sich die Frauen anfangs gegenübereinander positiv gestimmt, manchen Reporten nach sogar freundschaftlich miteinander verbunden, bis angeblich ein Disput um ein Brautjungfernkleid, welches Kates Tochter Charlotte bei Meghans Hochzeit tragen sollte, die beiden auseinandergetrieben haben soll.²²⁹ Die Anzahl der Suchergebnisse lässt erahnen, was für ein großes öffentliches Interesse an dem vermeintlichen Streit zwischen den Frauen herrscht und dass das Framing eine klare Abgrenzung von zwei sich gegenüberstehenden Seiten bedingt, wo Kate tendenziell besser dargestellt wird als Meghan. Beispielsweise gibt es Listen auf verschiedenen medialen Plattformen, die Gründe aufzählen, warum Meghan Markle bei der Öffentlichkeit so unbeliebt sein soll. Darunter fallen die Vorwürfe, dass sie ihren Ehemann Harry manipulieren würde, allein für alle Entscheidungen des Paares verantwortlich sei und übermäßigen Konsum betreibe, speziell im Bereich der Mode. Ein weiterer Grund kann in dem Fakt gefunden werden, dass sie Amerikanerin ist und somit eine „Fremde“ im Vereinten Königreich.²³⁰ „Markle by definition is marked as a *foreign* mother“.²³¹

Diese Motive decken sich mit dem, was 250 Jahre vorher auch über Marie Antoinette berichtet wurde, wie der weitere Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

Auch über Kate wurden online Listen erstellt, allerdings fallen diese zumeist positiv aus und fokussieren sich hauptsächlich auf ihr Image einer „guten“ Mutter, da sie beispielsweise problemlos mit den Wutanfällen ihrer Kleinkinder zurechtkommt oder auch mit dem Nachwuchs fremder Leute umgehen kann.²³² Diese mediale Fremdszenierung deckt sich mit der eigenen Darstellung der royalen Familie über deren Website. Die Thematik von Mutterschaft und den damit verbundenen positiven Charakteristiken steht stets im Raum und ist das distinktive Merkmal, anhand welchem unter anderem die Unterscheidungen zwischen Kate und Meghan angeführt werden. Medienkritiker*innen haben darauf aufmerksam gemacht,

²²⁶ In Touch Staff, „Battle of the Royals!“, 07.05.2024.

²²⁷ Newton, „Twist and turns of Kate Middleton and Meghan’s feud as wild Harry claims surface“, 07.05.2024.

²²⁸ US Weekly Staff, „Princess Kate and Meghan Markle’s Complex Relationship“, 07.05.2024.

²²⁹ Vgl. Ebd.

²³⁰ Vgl. „Top 10 Reasons Meghan Markle Is The Most Hated Celebrity“.

²³¹ Vgl. Orgad/Baldwin, „How Any Woman Does What They Do Is Beyond Comprehension“, S.181.

²³² Vgl. Lakritz, „19 times Kate Middleton dominated motherhood“, 08.05.2024.

was für abweichende Berichterstattungen zu den Frauen veröffentlicht werden, obwohl es dabei um dieselbe Sache geht. Während ihrer jeweiligen Schwangerschaften wurden beide ihren Bauch streichelnd fotografiert, nur, dass in der Presse Kate dafür positiv dargestellt und rezipiert, während Meghan für den gleichen Akt kritisiert wurde. Dasselbe passierte in Bezug auf den Konsum von Avocados, der auf verschiedene Weisen publik gemacht wurde und jeweils einseitig positiv oder negativ konnotiert war.²³³ Zusätzlich wurde Meghan als schlechte Mutter dargestellt, weil sie dabei fotografiert wurde, wie sie ihr Baby „falsch“ in den Armen hielt.²³⁴

Beide Frauen haben Kinder und sollten dementsprechend nach den gleichen Maßstäben gemessen werden, was den vorangegangenen Beispielen folgend nicht der Fall ist. Kate verkörpert die „gute“ Mutter und Meghan die „schlechte“, was stark in die Meinungsbildung der britischen Bevölkerung reinzuspielen scheint. Es kann davon ausgegangen werden, dass aus diesen undifferenzierten, aber dennoch sich abgrenzenden Darstellungen das pauschal eindimensionale Bild der Frau als Heilige oder Hure reproduziert wird.

Ein weiterer Kritikpunkt der Öffentlichkeit an Meghan Markle, lässt sich in der Behauptung finden, dass diese versuche, ihre 1997 verstorbene Schwiegermutter Diana, die ehemalige Prinzessin von Wales, zu imitieren.²³⁵ Die bei den Brit*innen beliebte „Königin der Herzen“ erlebte durch alltägliche Ehrbezeugungen eine solche Idealisierung, dass Parallelen zu einer christlichen Heiligen hergestellt werden können. Dies erfolgte über verschiedene Ebenen, denn einerseits war Diana eine attraktive, emanzipierte Frau, andererseits aber auch eine Ehefrau, Mutter und Wohltäterin. Durch beide öffentlichen Identifikationsinszenierungen galt Diana als meist fotografierte Person und war somit Gegenstand unzähliger medialer Publikationen verschiedenster Formen.²³⁶ Außerdem gilt sie bis heute als Stilikone, die mithilfe ihrer aufsehenerregenden Outfits zu einem Modevorbild vieler wurde.²³⁷

„Wenngleich einige dieser Zuschreibungen auf den ersten Blick widersprüchlich sein mögen, so erscheint hinter der persönlichen Gestaltung und medialen Positionierung die Princess of Wales als eine moderne Heilige.“²³⁸

²³³ Vgl. Azeem/Hunter/Ruffman, „Royally represented or royally shafted?“, S.8.

²³⁴ Vgl. Orgad/Baldwin, „How Any Woman Does What They Do Is Beyond Comprehension“, S.185.

²³⁵ Vgl. „Top 10 Reasons Meghan Markle Is The Most Hated Celebrity“.

²³⁶ Vgl. Steuten/Strasser, „Lady Di – Die moderne Madonna“, 08.05.2024.

²³⁷ Vgl. Pike, „Prinzessin Diana“, 08.05.2024.

²³⁸ Steuten/Strasser, „Lady Di – Die moderne Madonna“, 08.05.2024.

Auf der Videoplattform *TikTok* lassen sich zahlreiche Beiträge finden, die Diana und Camilla zu deren Nachteil gegenüberstellen.



Abb.5²³⁹



Abb.6²⁴⁰

Wie man anhand der Bilder erkennen kann, werden die beiden vor allem in zwei Bereichen unterschieden, nämlich in ihrem Gespür für Mode, vor allem aber in ihrem Umgang mit Kindern. Das Video „The difference between Camilla and Diana“, bestehend aus verschiedenen filmischen Aufnahmen, zeigt Camilla, die bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung im Umgang mit Kindern sehr unbeholfen wirkt. Ein kleines Mädchen steht vor ihr, sie nimmt den rechten Ärmel des Kindes, hebt damit dessen Arm und lässt ihn wieder fallen. Dem anschließend wird ein Clip hineingeschnitten, der erneut die Königin Englands im Umgang mit Kindern zeigt. Dieses Mal hält Camilla das Mädchen zwar halb im Arm und tätschelt ihm den Rücken, wirkt aber trotzdem noch etwas distanziert und ungelenkt. Ein Video von Diana wird eingeblendet, welches sie genervt den Kopf schüttelnd zeigt. Es wird durch den Schnitt der Eindruck erweckt, dass Diana besser damit umgehen würde. Denn daraufhin folgen vier verschiedene Sequenzen, die die „Königin der Herzen“ zeigen, wie sie mit Kindern verschiedenen Alters interagiert, diese im Arm hält oder zärtlich die Wangen streichelt.²⁴¹ Sämtliche der kleinen Protagonist*innen sind *people of colour*, was den *creator* dieses Videos die Frage stellen lässt: „Queen Consort Camilla is racist?“²⁴²

²³⁹ „The difference between Camilla and Diana“.

²⁴⁰ „Princess Diana vs Camilla STYLE“.

²⁴¹ Vgl. „The difference between Camilla and Diana“.

²⁴² Ebd.

Diese Darstellung der zwei Frauen läuft zwar über audiovisuelle Bildbeweise, die bis zu einem gewissen Teil auch für sich selbst sprechen, folgen aber auch einem starken *framing*, welches eine ganz klare Abgrenzung und einen subjektiven Kommentar der Ersteller*in beinhaltet. Ähnlich wie bei Meghan und Kate wird das Narrativ erzeugt, dass Diana besser mit Kindern umgehen kann und deshalb insgesamt ein besserer Mensch wäre. Außerdem steht die Frage im Raum, ob die Hautfarbe der Kleinen eine zentrale Rolle in dem jeweiligen Nähe-Distanz-Verhältniss liegt. Die Inszenierung kann zusätzlich den Eindruck erzeugen, dass eine Art Umkehrung des *Mammy-Tropes* stattfindet, dennoch aber die Essenz dessen beibehält. Eine weiße Frau kümmert sich um ein schwarzes Kind, welches nicht ihr eigenes ist. Es wird suggeriert, dass Camilla die „schlechte“ Mutter ist, die wenig Empathie und Geschick im Umgang mit den Kleinen demonstriert und möglicherweise rassistische Hintergrundmotive dafür hat. Diana hingegen wird den Inszenierungsstrategien des gesamten Videos entsprechend als offene und herzliche Person dargestellt, die souverän, authentisch und ohne Berührungängste mit ihnen interagiert. Zusätzlich dazu kann der Clip in der Mitte so aufgefasst werden, dass Diana sich dem Ungeschick ihrer Konkurrentin bewusst ist und durch ihr Kopfschütteln negativ kommentiert. Dazu passt auch die auditive Ebene dieses Teils, der durch die Worte „Can we skip to the good part?“²⁴³ eine klare Abgrenzung der Frauen darstellt. Diana ist „the good part“, weil sie die „gute“ Mutter ist, nämlich die Mutter aller und damit insgesamt „gut“ und vor allem „besser“ als Camilla.

Das Video hat bis dato über 70.000 Aufrufe und mehr als 500 Kommentare, die vor allem darauf gerichtet sind, Camilla für ihre Umgangsart zu kritisieren, Diana dafür zu loben oder sich grundsätzlich darauf beziehen, wie sehr die Verstorbene immer noch von den Brit*innen geliebt und vermisst wird.²⁴⁴

Durch ihre ikonische Darstellung, die sich neben der Mutterschaft auch auf die öffentliche Frau konzentriert, lassen sich auch hier Überschneidungen mit Marie Antoinette finden.

Es kann also zusammengefasst werden, dass sich gewisse Thematiken, die eine Rolle bei der Eigen-, und Fremddarstellung von Frauen spielen, im Verlaufe der Geschichte bis hin zur Gegenwart immer wieder finden lassen, wie retrospektiv anhand der genauen Analyse der medialen Inszenierung Marie Antoinettes noch dargelegt wird. Narrative, die von der Presse oder Privatpersonen in den sozialen Netzwerken gerne aufgegriffen werden, variieren von einem öffentlich mehrheitlich verhassten Menschen bis hin zu einem Publikumsliebbling der

²⁴³ The difference between Camilla and Diana”.

²⁴⁴ Vgl. Ebd.

Bevölkerung. Außerdem lässt sich herauslesen, dass gerne mit explizit zugeschriebenen Feindbildern gearbeitet wird, da mehrere Frauen häufig in Konkurrenz zueinander positioniert werden und jeweils entweder das Gute oder Schlechte verkörpern. Es scheint wenig Spielraum dazwischen zu herrschen, um einen ausbalancierteren, realistischeren Menschen zu porträtieren. In manchen Fällen aber kommt diese „Entweder-Oder-Haltung“ auch in Bezug auf nur einen Menschen vor, wie beispielsweise bei Marie Antoinette. Welche Faktoren diese Konstruktion beeinflussen werden somit am Untersuchungsgegenstand noch erörtert.

Gerade in Bezug auf Frauen lässt sich immer wieder anhand von Beispielen erkennen, dass die jeweilige Beliebtheit durch Beziehungen zu anderen Menschen und deren Qualität mitgeprägt wird. Ist sie eine gute Ehefrau, die hinter ihrem Mann steht oder manipuliert sie diesen? Ist sie eine gute Regentin, die auf das Wohl ihrer Untertan*innen bedacht ist oder bereichert sie sich an diesen für ihre eigenen Interessen? Und die anscheinend wichtigste Frage: Ist sie eine gute öffentliche Mutter, für ihre eigenen Kinder, aber auch für die Bevölkerung?

„Celebrity mothers play a significant role in registering and shaping ideas about motherhood in a time of crisis in which individuals are increasingly called upon to shoulder burdens of responsibility and care and find themselves without state support.“²⁴⁵

Kurz gefragt, ist sie eine Heilige oder eine Hure?

²⁴⁵ Handyside, „It’s All About the Poise“, S.204.

4. Der historische Kontext von Marie Antoinette

4.1. Herkunft, erste Lebensjahre und Ankunft in Frankreich

Marie Antoinette wurde am 2. November 1755 als Erzherzogin Maria Antonia Anna Josepha in Wien geboren. Sie war das fünfzehnte Kind von der Kaiserin Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen, das mit elf Jahren dazu auserkoren wurde, den um ein Jahr älteren französischen Thronfolger, den Dauphin Louis Auguste, später Louis XVI., zu heiraten. Diese Allianz hatte den diplomatischen Hintergrund die Habsburgermonarchie mit dem bis dato verfeindeten Königreich Frankreich zu verbinden, um als Verbündete um die europäische Vorherrschaft zu kämpfen. Ab diesem Zeitpunkt wurde Marie Antoinettes Erziehung an den Hof von Versailles angepasst, indem sie von einem französischen Lehrer, dem Abbé Mathieu-Jacques de Vermond, Sprachunterricht erhielt, aber auch über die Geschichte des Landes und dessen spezifischen höfischen Regeln des Benehmens.²⁴⁶ Bis dahin waren ihre Französischkenntnisse schlecht und mit einem starken wienerischen Akzent belegt.²⁴⁷ Allerdings konnte sich schon nach einiger Zeit der Zusammenarbeit eine Verbesserung der Sprache feststellen lassen.²⁴⁸ Auch optisch wurde sie an die französischen Schönheitsideale angepasst, indem ihr Haaransatz verschoben und ihre Zähne gerichtet wurden. Des Weiteren wurde dem Mädchen ein schwereloses Gleiten beigebracht, für das Frankreich bekannt war.²⁴⁹ „Dass Marie Antoinette dem modischen, also französischen Ideal der Zeit entspräche, war die Bedingung, die Ludwig XV. für die Ehe mit dem Dauphin gestellt hatte.“²⁵⁰

Außerdem war es von Bedeutung, dass sie über die französischen Adelsfamilien Bescheid wusste, damit sie diese nach ihrer Ankunft in Versailles anhand des Namens erkennen und zuordnen konnte, wer genau ihr vorgestellt wurde. Es ging in ihrer Ausbildung darum, ein Verständnis für Frankreichs Machtposition zu entwickeln und ihrer darin stattfindenden Rolle als Monarchin. Insofern wurden ihr hierarchisch relevante Ämter erklärt, aber auch Auszeichnungen und die einzelnen Funktionen des Hofstaates vor allem im Hinblick auf deren Zusammenhang zur Königin.²⁵¹

Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig veröffentlichte im Jahr 1932 eine Biografie über Marie Antoinette, welche einen freudianisch anmutenden Unterton hat.²⁵² Obwohl sich das

²⁴⁶ Vgl. Mutschlechner, „Marie Antoinette“, 16.05.2024.

²⁴⁷ Vgl. Schreiber, *Marie Antoinette*, S.15.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S.20.

²⁴⁹ Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.49.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.52.

²⁵² Vgl. Wolff, „Hapsburg Letters“, S.27.

Werk auf das Leben der Königin konzentrierte, setzte es der Autor in größeren Kontext mit der Kultur und Politik des 18. Jahrhunderts. Er versuchte darin zu erklären, warum Marie Antoinette so verhasst war und wie persönliche Verstrickungen als Mitgrund zu der Französischen Revolution führten.²⁵³

Zweig beschreibt sie in „Marie Antoinette“ nach zeitgenössischen Berichten. In ihren jungen Jahren soll sie optisch zart, anmutig und zweifellos hübsch, wenn auch vom Verhalten her temperamentvoll und verspielt gewesen sein. Gleichzeitig besaß sie eine natürliche Liebenswürdigkeit, mit der sie Leute mühelos um den Finger wickeln konnte. Laut dem Autor haben Marie Antoinette Bereiche wie Bildung, Bücher oder Studien nicht sonderlich interessiert.²⁵⁴ „Ihre Lern- und Konzentrationsschwächen lächelte sie einfach weg. Es funktionierte. Noch.“²⁵⁵ Vermond konnte auch einen Grund dafür feststellen, denn das Mädchen musste sich, einen Berichten nach, bis zu seinem zwölften Lebensjahr nie geistig anstrengen.²⁵⁶

Im Gegensatz dazu begeisterte sich Marie Antoinette für diverse Freizeitaktivitäten, die mit Theater, Tanz oder Musik zu tun hatten, vor allem, wenn sie sich aktiv an diesen etwa als Schauspielerin beteiligen konnte.²⁵⁷ Aus Darstellungen ihres Erziehers Vermond kann gelesen werden, dass Marie Antoinette eine positive Ausstrahlung nach außen hatte und Attribute erfüllte, mithilfe welcher sie die Erwartungshaltungen an die Rolle einer Prinzessin erfüllen konnte. Allerdings soll sie eine schwach ausgeprägte Konzentrationsfähigkeit und mangelndes Interesse an ernsten Themen gehabt haben. Die Erziehung würde nur dann bei ihr fruchten, wenn man sie gleichzeitig unterhalten würde.²⁵⁸ Da der Abbé zur Steigerung der Aufmerksamkeit die Inhalte in Form von amüsanten Anekdoten vermittelte, die eine sich darüber lächerlich machende Anmutung hatten, kam es dazu, dass Marie Antoinette von Beginn an über die eigene Art der Menschen des französischen Hofes spottete. Dieses Verhalten hatte Auswirkungen, da ein bestimmtes Image konstruiert wurde, welches im Laufe der Arbeit tiefer behandelt wird.²⁵⁹

Die ambivalente Beschreibung Stefan Zweigs von Marie Antoinette als wirkungsvolle, aber uninteressierte Person zieht sich wie ein roter Faden bei der Biografie durch, weshalb

²⁵³ Vgl. Mason, „We’re Just Little People, Louis“, S.242.

²⁵⁴ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.15.

²⁵⁵ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.50.

²⁵⁶ Vgl. Schreiber, *Marie Antoinette*, S.20.

²⁵⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.51.

²⁵⁸ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.16.

²⁵⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.52-53.

angenommen werden kann, dass damit auf den „mittleren Charakter“ verwiesen werden soll. Somit wird ein häufiges Narrativ in Bezug auf die Königin bedient, wenn auch abgeschwächt als kommende Beispiele in dieser Arbeit. Allerdings kann hier infrage gestellt werden, ob die Darstellung von zwei Attributen, die auf den ersten Blick konträr zueinanderstehend wirken, tatsächlich durch die Vermischung der Elemente eine Mittelmäßigkeit aufzeigt oder genau das Gegenteil, dass Marie Antoinette in zwei Extreme kategorisiert wurde, wie das ab ihrer Zeit als Königin medial mehrheitlich erkennbar ist.²⁶⁰

Im Frühling 1770 fuhr Maria Antonia im Alter von vierzehn Jahren nach Versailles, wo sie durch ihre Vermählung zu Marie Antoinette, der Dauphine von Frankreich wurde.²⁶¹ Allerdings ging dieser Hochzeit eine andere Art offizieller Eheschließung voraus, nämlich über eine „Prokurahochzeit“, die noch vor der Abreise am 19. April 1770 stattfand. Mithilfe dieses Notariatsakts wurde die politische Allianz endgültig abgesegnet, ohne dass sich das verheiratete Paar jemals in Persona gegenüberstand.²⁶²

Kurz vor ihrer Abreise schrieb Marie Antoinette einen Brief an ihren zukünftigen Mann.

„Sie werden in mir eine treue und ergebene Gattin finden, welche keine anderen Gedanken hat, als Ihnen zu gefallen, Ihre Anhänglichkeit verdienen und sich als würdige Tochter Ihres erlauchten Vorfahren beweisen soll.“²⁶³

Damit schien sie sich nach dem zu richten, was ihr ihre Mutter, die Kaiserin, als Vorbereitung ihrer neuen Rolle beigebracht hatte. Sie musste sich ihrem Mann gänzlich unterordnen und durfte sich nicht an Diskussionen politischer Natur beteiligen.²⁶⁴

Die Reise in ihre neue Heimat dauerte knapp drei Wochen, mit je acht Stunden Fahrzeit auf holprigen Straßen und durch starken Regen.²⁶⁵ Während eines Zwischenstopps in Augsburg schreibt Marie Antoinette ihrer Schwester Marie Christine einen Brief, in welchem sie traurig darüber klagte, ihre geliebte Familie verlassen haben zu müssen. Zusätzlich äußerte sie Ängste bezüglich des Unbekannten, versuchte sich aber für ihre Mutter positiver einzustimmen und auf die guten Erzählungen dieser über ihren zukünftigen Ehemann zu vertrauen.²⁶⁶

Im Vorhinein gab es Diskussionen der österreichischen und französischen Parteien darüber, wie und wo die Erzherzogin übergeben werden sollte, denn es sollte sich dabei um einen neutralen Ort handeln, damit niemand daraus einen Vorteil ziehen konnte. Eigens dafür wurde ein solcher

²⁶⁰ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*.

²⁶¹ Vgl. Mutschlechner, „Marie Antoinette“, 16.05.2024.

²⁶² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.55.

²⁶³ Marie Antoinette, *Marie Antoinette*, S.5-6.

²⁶⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.53.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S.10.

²⁶⁶ Vgl. Marie Antoinette, *Marie Antoinette*, S.7.

geschaffen, nämlich eine unbewohnte Insel nahe Kehl am Rhein.²⁶⁷ Dort wurde „mitten im Fluss ein pompöser Pavillon errichtet, den Marie Antoinette symbolisch als Erzherzogin von Österreich betrat und als Dauphine von Frankreich wieder verließ – ein Initiationsritual.“²⁶⁸

Nach der Grenzüberschreitung wurde die auf der Reise erkrankte Marie Antoinette in Straßburg von der jubelnden Bevölkerung empfangen, die die Ankunft der zukünftigen Königin freudig feierte. Das Straßburger Münster ließ seine Glocken ertönen, es gab Kanonendonner und zahlreiche Delikatessen wie gebratenen Ochsen und Wein, der aus den Brunnen heraussprudelte. Neben den Bürger*innen waren auch der Adel Straßburgs, die Kleriker*innen und militärischen Würdenträger*innen versammelt, um sie willkommen zu heißen.²⁶⁹ „Marie Antoinette war zwar müde, doch sie liebte Unterhaltungen und Amusements aller Art und bemühte sich redlich, die Freude der Bevölkerung zu erwidern.“²⁷⁰

Marie Antoinette beschrieb ihrer Schwester brieflich dieses Szenario und erwähnte vor allem die Geräuschkulisse, bestehend aus dem Läuten der Glocken und dem Donnern der Kanonen. Sie gab an, dass hierbei mehr Lärm entstand als sie verdient hätte. Außerdem erzählte die frisch gebackene Dauphine von den Glückwünschen und zahlreichen für sie veranstalteten Vorführungen der feiernden Gesellschaft.²⁷¹

Daran kann erkannt werden, wie die Stimmung der Menschen am Anfang aussah und, dass sie Marie Antoinette, aber auch den damit zusammenhängenden monarchischen Strukturen wohlgesonnen waren. Die Bevölkerung schien sich über die Thronfolgerin zu freuen und feierte sie ausgiebig. Verstärkt wurden diese Jubelrufe durch ein Szenario zwischen Marie Antoinette und einem straßburgischen Vertreter, welcher sie höflich auf Deutsch begrüßen wollte. Die Dauphine bittet im Zuge dessen nicht mehr Deutsch mit ihr zu sprechen, denn von diesem Zeitpunkt an möchte sie einzig und allein die französische Sprache hören. Die Zuseher*innen quittierten dies mit einem freudigen „Vive la Dauphine“.²⁷²

Über die Hochzeit des Brautpaares am 16. Mai 1770 in Versailles wird berichtet, dass nach der Trauung, wo lediglich der Adel beiwohnen durfte, das Fest auch für die Bevölkerung geöffnet wurde, an welchem, bis sich das Wetter stark verschlechterte, in Massen teilgenommen wurde.²⁷³ Auch das Hochzeitsmahl wurde zu einem sehenswerten Spektakel, das mehrere

²⁶⁷ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.58.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S.10.

²⁷⁰ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.10.

²⁷¹ Marie Antoinette, *Marie Antoinette*, S.9.

²⁷² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.12.

²⁷³ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.32.

tausend adelige Zuschauer*innen anlockte, die extra Eintrittskarten erwarben, um die Königsfamilie beim Essen zu beobachten. Danach erfolgte ein weiteres Zeremoniell, bei welchem das frisch vermählte Paar vom Hof in das Schlafgemacht begleitet wurde, wo das Ehepaar umgezogen und das Bett vom Erzbischof mit Weihwasser gesegnet wurde. Dann wurden beide allein gelassen, um die „Hochzeit zu vollziehen“.²⁷⁴ Das gemeinsame ins Bettlegen vor Zeug*innen hatte den Hintergrund, dass in einer arrangierten Ehe zwischen zwei Königshäusern juristische Aspekte wie das Erb-, Güter-, und Standesrecht im Sinne der Staatspolitik von höchster Relevanz waren. Die Blutlinie musste weitergeführt werden, damit die monarchische Familie in ihrer Legitimität bestehen bleiben konnte.²⁷⁵

Bei diesem Paar geschah allerdings alles anders, was folgenschwere Konsequenzen hatte, wie der nächste Teil dieser Arbeit aufzeigen wird.

4.2. Marie Antoinette vor der Mutterschaft

Damit Marie Antoinette überhaupt erst Mutter werden konnte, musste die „Hochzeit vollzogen werden“, was eine Umschreibung für den Geschlechtsverkehr ist, der bestenfalls einen Thronfolger hervorbringt. Solange dies nicht geschehen war, bestand immer die Gefahr, dass die Dauphine zurück nach Wien geschickt werden würde, da die Ehe erst durch den Koitus vollständig anerkannt wurde.²⁷⁶

Stefan Zweig beschrieb die erste gemeinsame Nacht des frisch vermählten Paares folgendermaßen:

„In jenem Bette geschieht nun zunächst – nichts. Und es gibt einen höchst fatalen Doppelsinn, wenn der junge Ehemann am nächsten Morgen in sein Tagebuch schreibt: »Rien.« Weder die höfischen Zeremonien noch die erzbischöfliche Segnung des bräutlichen Bettes haben Gewalt gehabt über eine peinliche Hemmung der Natur des Dauphins, *matrimonium non consummatum* est, die Hochzeit wurde im eigentlichen Sinne nicht vollzogen, nicht heute, nicht morgen und nicht in den nächsten Jahren.“²⁷⁷

Es ist annehmbar, dass Marie Antoinette in dieser Nacht auf die Annäherungsversuche des Dauphins wartete, da diese von ihrer Mutter Maria Theresia genaustens darüber aufgeklärt wurde, wie die weibliche Sexualität und Körperlichkeit auszusehen hatten. Obwohl die Dauphine über diese Aspekte Bescheid wusste, durfte sie nicht den ersten Schritt machen, da die Anschauung herrschte, dass eine „gute“ Ehefrau einzig und allein dafür da war, um die

²⁷⁴ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.33.

²⁷⁵ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.67.

²⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 68.

²⁷⁷ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.34.

Bedürfnisse ihres Mannes zu befriedigen und schwanger zu werden. Frauen, die nicht über Sexualität Bescheid wussten, oder das zumindest vorspielten, galten als besonders „rein“.²⁷⁸ In einem Brief vom 04. Mai 1770, also noch vor der Hochzeitsnacht, erinnerte Maria Theresia ihre Tochter daran, dass die Frau ihrem Gatten stets gehorsam sein muss und ihr einziges Bestreben darin liegen soll, ihrem Mann zu gefallen und sich seinem Willen zu beugen. Alles Glück würde von der Frau abhängen.²⁷⁹

Was die Kaiserin in ihrer Aufklärungsarbeit nicht bedacht hatte, war die Einseitigkeit dieser. Denn der zu diesem Zeitpunkt noch herrschende König Frankreichs Louis XV., der Großvater des Dauphins, hatte versäumt, seinem Enkel detailreich darin zu unterrichten, was in dieser Nacht hätte geschehen sollen.²⁸⁰ Außerdem soll Louis XVI. durch seine religiöse Erziehung verklemmt und schlussendlich auch liebesunfähig geworden sein. Aufgrund dieser Sozialisierung sah der Hof Marie Antoinette nicht als ideale Frau, sondern aufgrund ihres wiegenden Gangs, ihrer Kleidung und Haare als „leichtes Mädchen“ oder auch als Kurtisane.²⁸¹

Im Jahr 1782 erschien das Ratgeberwerk „Katechismus für Eheleute“ von Pater Feline, welches für ein breites Publikum gedacht war und auf den Werten des Christentums basierende Verhaltensregeln für ein gemeinsames Eheleben festlegte. Der Schwerpunkt dessen liegt in der Ehrung des Körpers als verpflichtendes Vehikel der Kinderzeugung, weshalb die Onanie als schlimmste Sünde gilt. Denn die Selbstbefriedigung würde dazu führen, dass weniger Nachwuchs entstehe und dadurch die Anzahl der Christ*innen beeinflusst wird.²⁸²

Es kann also zwischenzeitlich schon einmal festgehalten werden, dass die höfische und gesellschaftliche Erwartungshaltung an die frisch verheirateten Frauen als etwas lückenhaft angesehen werden kann. Denn einerseits wird die Frau dafür verantwortlich gemacht, ihren Mann ausreichend sexuell zu befriedigen und ein Kind von ihm zu empfangen, aber dürfte sich andererseits den damals herrschenden Konventionen entsprechend nicht mit diesen Themen auskennen oder dementsprechend selbstständig agieren. Es wird ein Habitus suggeriert, durch welchen Frauen in ihrer physischen Funktionalität rein auf ihren Körper reduziert werden, der neben der Lustbefriedigung des Mannes nur dafür da zu sein scheint, schwanger zu werden, das Baby auszutragen und zu gebären. Die Frauen dürften sich dieser eindimensionalen Logik entsprechend auf einem Spektrum befinden, welches durch eine Art „Reinigungsgrad“

²⁷⁸ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 68.

²⁷⁹ Maria Theresia, *Maria Theresia*, S.20.

²⁸⁰ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 67.

²⁸¹ Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette“, S.274.

²⁸² Vgl. Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.*, S.199.

bestimmt, ob sie in ihrer Klassifizierung eher in den Bereich der Hure fallen oder in den der Heiligen, also in den der Mutter. Die Teilhabe des Mannes an diesem Geschehen wirkt in jeglicher Form unwesentlich.

Insgesamt dauerte es acht Jahre, bis die Ehe zwischen Marie Antoinette und Louis XVI., die mittlerweile Königin und König waren, „vollzogen“ wurde. Es wird davon ausgegangen, dass Louis an einer Vorhautverengung litt und Marie Antoinette ein widerstandsfähiges Hymen hatte, was den Geschlechtsverkehr erschwerte. Andere Spekulationen zu der langen Kinderlosigkeit des Paares hatten ihren Ursprung in der Behauptung, dass der König schüchtern war und die Königin entweder verächtlich oder frigide. Außerdem gab es Überlegungen, welche Faktoren dazu führten, dass es Louis plötzlich möglich war, den Koitus auszuführen. Entweder lag es an einer medizinischen Erfindung oder aber an Ratschlägen, die ihm sein Schwager Joseph II. gegeben hatte. Aufgrund des langen Wartens auf Nachwuchs fing die Öffentlichkeit an, sich über das Paar lustig zu machen.²⁸³ Es wurden Karikaturen publiziert, die Louis als zu wenig und Marie Antoinette zu stark sexuell aktiv darstellten.²⁸⁴ Eines der meistverwendeten Medien, um teils erfundene Geschichten über die königliche Familie zu verteilen, waren die Pamphlete, die häufig pornografische Inhalte verbreiteten. In den Jahrzehnten vor der Französischen Revolution war primär der alte König Louis XV. der Protagonist dieser Schmähschriften. Grund dafür war sein ausschweifendes Sexualleben, das zahlreiche Frauen involvierte, aber auch Vorwürfe der Korruption und des Egoismus. In ähnlicher Anmutung wurde Louis XVI.s Bruder Charles X. in den Pamphleten porträtiert, wenn auch mit einer positiveren Konnotation.²⁸⁵ „His frivolity, his licentiousness made him the privileged masculine hero of fictions that repeated ad infinitum the theme of the impotence of Louis XVI.“²⁸⁶ Dabei schrieb Marie Antoinette noch im Jahr 1774 an ihre Mutter, dass ihr Mann als König nicht so schwach sein würde wie sein Großvater.²⁸⁷ Gleichzeitig gibt sie ihre Befürchtung zu, dass Louis XVI. gefällig und zu milde sein könnte. In demselben Brief versprach sie außerdem ihrer Mutter keine großen Ausgaben von dem König zu verlangen und thematisierte ihre Vergnügungslust.²⁸⁸

Louis XVI. wurde also angelastet, „zu gut“ zu sein, was einen weiteren Beweis seiner Unfähigkeit zu regieren demonstrieren sollte. Dem gegenüber standen die Attribute, die seiner

²⁸³ Vgl. McLaren, *Impotence*, S.98.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S.99.

²⁸⁵ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.103.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Vgl. Marie Antoinette, *Maria Theresia*, S.130.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., S.131.

Frau Marie Antoinette zugeschrieben wurden. Die Königin war laut den Schriften ein „weibliches Monster“, das sich durch politische Teufelei und eine gesteigerte erotische Potenz auszeichnete.²⁸⁹

Diesen Darstellungen kann entnommen werden, dass den jeweiligen Parteien des Königspaares unterschiedliche Arten von Handlungsfähigkeiten zugetraut wurden. Louis XVI. wurde in seiner „Güte“ als moralisch inszeniert, was aber nicht als positiv angesehen wurde, weil diese Eigenschaft seine Regierungsführung schwächen sollte. Marie Antoinette hingegen war laut diesen Schilderungen die „Schlechte“ in der Beziehung, galt insofern als unmoralisch und intrigant. Durch die Bezeichnung „weibliches Monster“ wurde das Negative geschlechtlich feminin gemacht. Auch der Vorwurf der politischen Teufelei replizierte das gegensätzliche Bild einer Madonna, was dadurch verstärkt wurde, indem ihr eine erotische Potenz diagnostiziert wurde und somit die als schlecht angesehenen weibliche Sexualität mit ins Spiel kam. In Bezugnahme auf den Madonna-Hure-Komplex kann argumentiert werden, dass Louis XVI. als Madonna rezipiert wurde und Marie Antoinette als Hure.

Die charakterlichen Zuschreibungen in diesem Beispiel stehen außerdem im Kontrast zu dem, was im ersten Teil der Arbeit als stereotype psychische Merkmale für Frauen und Männer genannt wurden. Die Königin schien die Autoritäre, Kraftvolle und Entschlossene zu sein, während der König als passiv, zurückhaltend und weinerlich galt.²⁹⁰ Allerdings mit der Ausnahme, dass bei ihr die spezifischen Attribute als etwas Negatives anschaulich gemacht wurden.

Durch dieses Image wurde impliziert, dass Marie Antoinette das politische Sagen hatte und Louis XVI. sich ihr unterordnete, was offiziell aber gar nicht sein hätte können. Am französischen Königshof wurde nämlich das Salische Recht befolgt, welches weibliche Thronfolgerinnen und somit auch Herrscherinnen ausschloss. Allein der Begriff „König“ war untrennbar mit der Tätigkeit des Herrschens implementiert worden, die nur von Männern ausgeübt werden durfte. Die „Königin“ von Frankreich verriet anhand des Titels lediglich, dass sie mit einem „König“ verheiratet war, aber hatte trotz der Begriffsgleichheit nicht dieselbe Bedeutung und dieselbe Implikation. Das Salische Recht wurde als das erstgeltende der grundlegenden Gesetze von Frankreich angesehen.²⁹¹

²⁸⁹ Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.104.

²⁹⁰ Vgl. Key, *Male/Female Language*, S.26.

²⁹¹ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.47.

Darin lag der große Unterschied zur Habsburgermonarchie, die von dem antiösterreichischen, französischen Herzog de La Vauguyon degradierend, als „Weiberwirtschaft“ bezeichnet wurde. Vor der Verlobung mit Marie Antoinette warnte er den damaligen Dauphin, dass sie wie auch ihre Mutter, die Kaiserin, alles in ihrer Macht Stehende tun werde, um ihren Gemahlen zu unterdrücken und dadurch fremde Interessen durchzusetzen.²⁹²

Aus diesen Aussagen kann resultiert werden, dass hier Fragen von Machtdynamiken zentral im Raum standen, vor allem in Bezug auf Nationalität und Geschlechtlichkeit. Auf die Rolle Marie Antoinettes österreichischer Herkunft wird im Laufe der Arbeit noch näher eingegangen. Der nächste Teil der Arbeit widmet sich den geschlechtlichen Machtdynamiken, die mit der bereits mehrfach genannten Impotenz einhergingen und einen „Kreislauf der Schuld“ auslösten, der für den weiteren Verlauf von Marie Antoinettes Schicksal und dem der französischen Bevölkerung mitverantwortlich war.

4.3. Kreislauf der Schuld

Die Thematik der bereits mehrfach erwähnten Impotenz des Königs spielte in der Beziehung zwischen ihm, Marie Antoinette und der Bevölkerung zweierlei eine Rolle. Die potenziellen Gründe für die Errektionsschwäche von Louis XVI. wurden zwar bereits angeführt, sind für diesen Teil der Arbeit aber nicht relevant. Viel mehr wird darauf eingegangen, wie sich die Impotenz(en) des Königs auf Marie Antoinette persönlich, ihren Handlungen und damit verbundenen öffentlichen Image auswirkten.

Um dies weiter zu erörtern, bietet es sich an, auf die Bedeutung des Wortes „Impotenz“ einzugehen. Zum einen wird damit die „Zeugungsunfähigkeit, Unfähigkeit (eines Mannes) zum Geschlechtsverkehr“²⁹³ bezeichnet, zum anderen aber auch grundsätzlich einfach die Unfähigkeit und das Unvermögen.²⁹⁴ Louis XVI. wurden beide Anschauungen dieses Begriffs unterstellt, wobei sich die erste, die physisch basierende, tatsächlich auch für mehrere Jahre bewahrheitete.

„In den abendlichen Gesprächen hatte Maria Theresia ihrer Tochter eingeschärft, ihre einzige Aufgabe sei es, so rasch wie möglich schwanger zu werden. Doch dafür benötigte sie die Mitwirkung des 15-jährigen Jungen an ihrer Seite. Bald hörte sie neben sich Schnarchgeräusche.“²⁹⁵

²⁹² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 73.

²⁹³ Duden, „Impotenz, die“, 07.06.2024.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

²⁹⁵ Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 68.

Anhand dieses Abschnittes aus der Biografie „Marie Antoinette“ von Michaela Lindinger über Marie Antoinette, lassen sich zwei wesentliche Merkmale für den „Kreislauf der Schuld“ herauslesen. Zum einen war es die mehrfach betonte Notwendigkeit für Marie Antoinette ein Kind zu bekommen. Denn die Aufgabe der Königin lag darin, den Thronfolger auf die Welt zu bringen, was mehr oder weniger ihre einzige Daseinsberechtigung zu bedingen schien. Ohne den Vollzug der Hochzeit war es ihr allerdings nicht möglich, ihrer Verantwortung in Bezug dessen nachzugehen. Die „Mitwirkung“ des Königs war wesentlich für die Einhaltung von Marie Antoinettes Pflichten und ihrer Etablierung als Königin der französischen Bevölkerung. Ihre (Un)fruchtbarkeit und die Ehe(un)fähigkeit von Louis XVI. waren keine Privatangelegenheiten, sondern auf staatlicher und politischer Ebene öffentlich, weil die Erbfolge Einfluss auf das gesamte Land hatte.²⁹⁶

Stefan Zweig schrieb nur wenige Jahrzehnte nach Sigmund Freuds „Entdeckung“ der psychischen Impotenz über folgende „mutmaßliche“ Zusammenhänge:

„Gemäß der Gegensätzlichkeit der Geschlechter bringt ein und dieselbe Störung im männlichen und weiblichen Charakter genau gegensätzliche Erscheinungen hervor. Wo bei einem Mann die sexuelle Schlagkraft Störungen unterliegt, entsteht Gehemmtheit und Unsicherheit; wo der Frau die passive Hingabebereitschaft nichts hilft, muss zwanghaft Überreiztheit und Hemmungslosigkeit, eine flackrige Überlebensfähigkeit zutage treten.“²⁹⁷

Marie Antoinette wäre von Natur aus eine Frau gewesen, die aufgrund ihrer Zärtlichkeit und Weiblichkeit für eine zahlreiche Mutterschaft bestimmt war. Ihr Verhängnis lag darin, dass sie sich in einer abnormen Ehe mit einem, wie Zweig es nannte, „Nicht-Mann“ befand, was insgesamt Einfluss auf ihre seelische Entwicklung hatte.²⁹⁸

Auch hier kann herausgelesen werden, dass eine gewisse Umkehrung der stereotypen Geschlechterdynamiken stattfand. Wenn Louis XVI. als „Nicht-Mann“ deklariert wird, ist er dieser Beschreibung entsprechend kein Mann, trotzdem aber auch keine Frau, sondern irgendetwas anderes. Es kann insofern argumentiert werden, dass diesbezüglich eine gewisse Form des *otherings* einwirkt, die eine klare Abgrenzung der Geschlechtlichkeit mit ihren diskursiven Eigenschaften beinhaltet. Beim *othering*, also der „Andersmachung“, werden allerdings nicht nur festzustellende Unterschiede aufgezeigt, sondern auch unmoralische Machtdynamiken, Unterdrückungen und systemische Ungleichheiten. Die Andersartigkeit lässt sich in soziologischen, psychologischen oder institutionellen Positionen finden und wird immer negativ bewertet. In dem Prozess des *otherings* wird das, was nicht minderwertig ist, als

²⁹⁶ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.37.

²⁹⁷ Ebd., S.41.

²⁹⁸ Vgl. Ebd.

minderwertig gekennzeichnet, um es aufgrund dessen unterdrücken zu können.²⁹⁹ Eine Abgrenzung setzt also einen Ausgangspunkt voraus, der samt seiner Charakteristiken als Norm etabliert wurde, anhand welcher Unterschiede überhaupt erst ausgemacht werden können. Keine Gruppe definiert sich als das eine, ohne sofort die andere Gruppe als gegenteilig zu positionieren.³⁰⁰ Das andere ist dann eben das Schlechte.

Beim geschlechtsspezifischen *othering* herrscht laut der französischen Philosophin Simone de Beauvoir die gesellschaftlich etablierte Ansicht, dass der Mann den besagten Ausgangspunkt darstellt. Männer könnten ohne Frauen Bedeutung in sich tragen, aber nicht umgekehrt. Die Frauen wären nur das, was die Männer für sie entscheiden, weshalb sie lediglich als ihr Geschlecht angesehen werden. Das Geschlechtliche würde die weibliche Gesamtheit ausmachen.³⁰¹ „She determines and differentiates herself in relation to man, and he does not in relation to her; she is the inessential in front of the essential. He is the Subject; he is the Absolute. She is the Other.“³⁰² Auf die reine Physiognomie bezogen argumentiert De Beauvoir, dass Männer ihre Körper als die direkteste und normalste Verbindung zu der Welt ansehen würden, worin sich sämtliche Objektivitäten finden lassen. Der weibliche Körper hingegen wäre ein Hindernis, eine Art Gefängnis, geplagt von all den Komponenten, die ihn ausmachen.³⁰³

In Bezugnahme auf diese Theorie kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Männer den Ausgangspunkt darstellen und damit den Maßstab festlegen, an dem sich alle Frauen und „Nicht-Männer“ messen und durch diesen andersgemacht werden. Sie sind schon im Vorhinein als das Negative gebrandmarkt, weil sie eben nicht das eine sind, also Männer, die inhärent Bedeutung in sich tragen. Frauen können dieser Argumentation entsprechend aber auch immer nur das andere sein, weil sie durch und über den Mann konstituiert werden und somit nie den Nullpunkt darstellen können. Wenn man diese Thesen in Zusammenhang mit dem Madonna-Hure-Komplex bringt, lässt sich ableiten, dass die Madonna eher mit den Männern in Ähnlichkeit gestellt werden kann. Durch ihre Nähe zum Mütterlichen, der damit verbundenen Ursprünglichkeit und positiven Außenwirkung können sie nicht als das Schlechte klassifiziert werden, was dann die Hure ist. Die Anschauung, dass die gesamte Weiblichkeit nur durch ihr Geschlecht erschaffen wird, hat aber sowohl auf die Madonna, also auch auf die Hure Auswirkungen. Das Gefängnis des weiblichen Körpers, der von seinen Funktionen gepeinigt

²⁹⁹ Vgl. Southcott/Theodore, „Othering“, S.162.

³⁰⁰ Vgl. De Beauvoir, *The Second Sex*, S.8.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S.7.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Vgl. Ebd.

wird, äußert sich durch die von Männern entschiedene funktionelle Redundanz auf die physische Fähigkeit des Geschlechtsverkehrs und des Kinder erzeugen, austragen und gebären. Denn auch wenn die Madonna den Männern in ihrer Bedeutung eher entgegenkommt, ist es ihr in diesem Theorierahmen trotzdem nie möglich, das eine zu werden, da sie schlussendlich in ihrer Existenz als Frau doch immer das andere bleiben wird.

All das hat Einfluss auf Machtdynamiken, ob intern oder extern, wie man anhand von Marie Antoinette und Louis XVI. erkennen kann. Der König als „Nicht-Mann“ scheint in dieser Abgrenzung denselben verminderten Stellenwert zu haben, wie die Königin als Frau. Niemand von den beiden kann in diesem theoretischen Konstrukt den Ausgangspunkt darstellen, somit sollte auch keine der beiden Personen in der Machtposition stehen können. Allerdings kann auf dieses Beispiel bezogen argumentiert werden, dass innerhalb einer Ansichtsweise, in der Macht über Geschlechtlichkeit definiert wird, Marie Antoinette durch ihr reines Frausein einen höher angesiedelten Stellenwert erhält. Denn selbst wenn ihre weibliche Gesamtheit, wie bereits angeführt, lediglich über ihre Geschlechtlichkeit geschaffen wird, wird ihr diese trotzdem zugesprochen und ist schlussendlich all das, was sie ausmacht. Darin liegt ihre Machtposition. Louis XVI. Klassifikation als impotenter „Nicht-Mann“ hingegen, gleicht schon fast einer diskursiven Kastration, die ihn geschlechtslos macht und ihm somit all seine Möglichkeiten an Macht nimmt.

Dieser aufgestellter Theorieansatz ist notwendig, um den „Kreislauf der Schuld“ anschaulicher darzustellen und besser verstehen zu können. Befragt man *Google* als Onlinequelle, warum Marie Antoinette verhasst war, kommt als erstes beantwortendes Ergebnis das Folgende.



Der erst erscheinende Beitrag stammt von dem Magazin *Der Spiegel* und nennt als Gründe für die Unbeliebtheit der Königin ihre österreichische Herkunft und die mehrjährige

³⁰⁴ Google Bilder Suche nach „Warum war Marie Antoinette so verhasst?“, 15.06.2024.

Kinderlosigkeit.³⁰⁵ Auf die Kontroverse von Marie Antoinette als Österreicherin wird später in der Arbeit genauer eingegangen. In diesem Abschnitt geht es darum, was der lange Verzug der Mutterschaft grundsätzlich auslöste und ein weiteres Verhalten bedingte, welches negative Auswirkungen auf die Bevölkerung und somit auf das Image des Königshofs hatte.

Zwei Jahre nach der Hochzeit war die Ehe immer noch nicht vollzogen worden. Die anfänglichen Mühen von Marie Antoinette diesbezüglich ließen irgendwann nach, da Louis XVI. fehlende Aufmerksamkeit und sein Ungeschick bei ihr einen Widerwillen gegen ihren Mann aufkeimen ließen. Diesen zu überwinden, fiel ihr schwer.³⁰⁶ Das zog sich einige Jahre fort und führte irgendwann zu einem kompensierenden Verhalten, wie auch Stefan Zweig in seiner Biografie festhielt.

„Weil nicht im tiefsten bewegt und beruhigt, muss die nach sieben Ehejahren noch immer nicht eroberte Frau ständig Bewegung und Unruhe um sich haben, und allmählich wird, was anfangs bloß kindisch muntere Verspieltheit gewesen, zu einer krampfigen, krankhaften und vom ganzen Hof als skandalös empfundenen Vergnügungswut, gegen die auch Maria Theresia und alle Freunde vergebens anzukämpfen suchen.“³⁰⁷

Die weibliche Erniedrigung, basierend auf einer sexuellen Unzufriedenheit durch den Ehemann, sieht Zweig als Wurzel für Marie Antoinettes ewiges Jagen nach Vergnügungen jeglicher Art, wie beispielsweise das Aufhalten in Spielsälen mit ihren Freundinnen.³⁰⁸

Diese zahlreichen Belustigungen kosteten viel Geld, wie auch die grundsätzliche aufwändige Lebenshaltung des Hofes und teure Anschaffungen aufgrund von Repräsentationszwecken.³⁰⁹

Die königliche Haupteinnahmequelle waren Steuern, die im Feudalismus vor allem in der Bauernwirtschaft erzielt wurden, welche als dritter Stand den Großteil der Bevölkerung darstellte. Diese mussten neben dem Kirchenzehnt und der Grundrente auch die königliche Steuer bezahlen.³¹⁰ Außerdem war die Bauernschaft bis 1786 der einzige Stand, welcher überhaupt steuerpflichtig war. Die akute Finanzkrise Frankreichs in diesem Jahr führte allerdings dazu, dass auch die wohlhabenderen Stände, die Kirche und der Adel, sich geldlich beteiligen mussten.³¹¹

³⁰⁵ Vgl. Andresen, „Im Bett mit dem Feind“, 15.06.2024.

³⁰⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 74.

³⁰⁷ Zweig, *Marie Antoinette*, S.42.

³⁰⁸ Vgl. Ebd.

³⁰⁹ Vgl. Sahm, *Zum Teufel mit der Steuer*, S.138.

³¹⁰ Vgl. Ebd.

³¹¹ Vgl. Ebd., S.215.

Kurzgefasst kann festgehalten werden, dass Marie Antoinettes Frust kompensierende Vergnügungen durch die Steuern der Bewohner*innen finanziert wurden, vor allem durch jene, die sowieso schon ein stark begrenztes Einkommen hatten.

Die Königin gab ihrer Bevölkerung also nicht nur nicht den ersehnten Thronfolger, sie lebte auch auf deren Kosten in Saus und Braus. Dass diese Umstände Missgunst bei den Menschen erregten, erscheint unumgänglich und fiel primär negativ auf sie zurück, wie das nächste Kapitel aufzeigen wird.

Der „Kreislauf der Schuld“ findet seinen Ursprung in der zweifachen Impotenz des Königs Louis XVI.. Die Tatsache, dass legitim anmutende Gründe dies bedingen zu schienen, tut in diesem Konstrukt nichts zur Sache. Fakt ist, dass aufgrund dessen jahrelang die Ehe nicht „vollzogen“ wurde, deshalb im Grunde gar nicht gültig war und auch kein Nachwuchs entstehen konnte, was die Hauptaufgabe von Marie Antoinette als Königin darstellte. Die Frustration darüber dürfte zu einem verschwenderischen Verhalten ihrerseits geführt haben und über teure Vergnügungen zu kompensieren versucht worden sein. Die Kosten allerdings trug die Bevölkerung, welche sich gegen das Königshaus richtete. Es gibt zahlreiche Gründe, warum Marie Antoinette der Hauptgegenstand der Anfeindungen wurde, obwohl sie innerhalb des Salischen Rechts keine offiziell legitime politische Macht hatte. Die vorangegangene Argumentation von Macht über Geschlechtlichkeit könnte einen davon darstellen.

5. „LET THEM EAT CAKE“

Dieses Kapitel widmet sich dem vielverbreiteten Zitat, mit welchem die Arbeit eingeleitet wurde – „Let them eat cake“.

Der 2006 erschiene US-amerikanische Spielfilm *Marie Antoinette* von Sofia Coppola, der die Biografie der Königin beleuchtet, thematisiert dieses vermeintliche Zitat.

Die kurze Sequenz beginnt mit einer Supertotale, die den lang erstreckten Garten von Versailles zeigt mit dem Schloss im Hintergrund. Die Zuseher*innen sehen grüne Wiesen, eine flächenreiche Wasseranlage und sauber gereimte Bäume links und rechts. Der Himmel ist rosafarben und weitestgehend bewölkt. Die Bildebene hilft dabei, ein Gefühl zu entwickeln, wie riesengroß und pompös das gesamte Anwesen ist. Auf der auditiven Ebene ist eine nicht diegetische Männerstimme zu vernehmen, welche inmitten einer hörbar aufgeregten Menschenmenge sagt: „And when they went to the queen to tell her her subjects had no bread...do you know what she said?“ Noch während der zweite Halbsatz ausgesprochen wird, erfolgt ein Schnittwechsel zu Marie Antoinette (Kirsten Dunst), die mittels einer Nahaufnahme in einer Badewanne sitzend dargestellt wird. Dabei sticht ihr hoch toupiertes Haar und die dunkelrot geschminkten Lippen ins Auge, vor allem aber ihr Schmuck, den sie auch im Wasser trägt. Die Halskette und Ohrringe scheinen mit wertvollen Diamanten besetzt zu sein. Sie antwortet lächelnd auf die Frage des fehlendes Brotes mit einem nonchalant anmutenden „Let them eat cake“.³¹²



Abb.8³¹³

³¹² Vgl. *Marie Antoinette*, R.: Sofia Coppola, US 2006, 01:35:19-01:35:28.

³¹³ Let them eat cake, *Marie Antoinette*, 01:35:28.

Sobald diese Worte ausgesprochen sind, wird wieder ein abrupter Schnitt gesetzt, der in eine neue Halbtotale Sequenz leitet, woraufhin Marie Antoinette ungläubig erwidert: „That’s such nonsense. I would never say that.“ Währenddessen sitzt sie mit drei Freundinnen, unter anderem der Herzogin von Polignac (Rose Byrne), in einem festlichen Salon. Die eine Frau stickt, die andere feilt der Tee trinkenden Königin die Fingernägel. In der Zwischenzeit liest die Herzogin von Polignac bäuchlings auf einem Bett liegend Schlagzeilen vor, die die Anwesenden betreffen. Es wird suggeriert, dass die vorher eingegangene Unterstellung auch in dem Pamphlet geschrieben wurde, das weitere reißerische Behauptungen verbreitet, wie „And here you’re having an orgy with quite a big group“. Dieses Statement dürfte von einer Karikatur begleitet werden, in welcher die Herzogin von Polignac ein Szenario zu erkennen scheint, das sie mit den Worten „I think I’m here sucking your toes.“ kommentiert, was die stickende Frau zum Kopfschütteln bringt. Marie Antoinette ist nun wieder in einer Nahaufnahme zu sehen und fragt ihre Freundinnen: „Don’t they ever get tired of these ridiculous stories?“.³¹⁴

Der Film ist keine akkurate historische Quelle, sondern eine Interpretation der Regisseurin Sofia Coppola und nimmt sich viele Freiheiten in Bezug auf die Geschichtserzählung der Biografie Marie Antoinettes. Abgesehen von der Tatsache, dass die Originalsprache des Films Englisch ist und somit nicht dem Ursprungsmaterial entspricht, zeichnet sich diese auch dadurch aus, dass die Sprache in den Dialogen sehr modern wirken.³¹⁵ Die Literaturwissenschaftlerin Heidi Brevik-Zender argumentiert, dass der Film auf diese verspielte Art die Erfahrung weiblicher Jugend einfängt, die eher zeitgenössisch erscheint, anstatt mehr als zweihundert Jahre alt. Es geht nicht nur um eine biografische Dekontextualisierung der Königin, sondern ebenfalls um die bewusste Neuinterpretation der Geschichtsschreibung.³¹⁶ Coppola erzählt Marie Antoinette als „eine natürliche, liebenswerte Frau: ohne falsches Pathos, mit Humor und Anteilnahme.“³¹⁷ Sie wird als „armes reiches Mädchen“ inszeniert, das aufgrund ihrer sexuellen Frustration und ausbleibenden Mutterschaft zum it girl avanciert, wodurch eine Modernisierung der Geschichte einsetzt.³¹⁸ Der Sachverhalt wird im Film von Coppola folgendermaßen dargestellt. Marie Antoinette strebt nicht nach Macht oder politischer Potenz, sondern nach Liebe und vor allem nach einem Kind.³¹⁹ Dafür bedarf es aber einen Geschlechtsakt zwischen den Eheleuten. „Hätte man mehr Sex, würde man weniger Geld

³¹⁴ Vgl. *Marie Antoinette*, R.: Sofia Coppola, US 2006, 01:35:28-01:35:40.

³¹⁵ Vgl. Ebd.

³¹⁶ Vgl. Brevik-Zender, „Let Them Wear Manolos“, S.2.

³¹⁷ Vinken, „Königin der Mode?“, S.48.

³¹⁸ Vgl. Ebd.

³¹⁹ Vgl. Vinken, „Königin der Mode?“, S.49.

ausgeben und wäre wirklich befriedigt.“³²⁰ Der (modische) Konsum wurde also ein Mittel der Kompensation.

Mode spielte auch in Marie Antoinettes realem Leben eine große Rolle, was im nächsten Abschnitt der Arbeit behandelt wird. Zuerst soll aber die Frage geklärt werden, was dieses berühmte Zitat auf sich zu haben scheint.

Wie schon im vorangegangenen Unterkapitel thematisiert, befand sich Frankreich in einer (Hungers-)krise, die einerseits mit der stark ansteigenden Bevölkerung und deren hauptsächlichlicher Ernährung durch landwirtschaftliche Produkte zu tun hatte, aber auch medial mitkonstruiert wurde. Denn im Vergleich zu anderen überstandenen Nöten ging der Hunger im 18. Jahrhundert sogar kontinuierlich zurück. In Paris benötigte man damals rund 500.000 Kilogramm an Brot jeden Tag, was viel Getreide voraussetzte, welches bei Missernten in Frankreich aus Afrika importiert wurde. Die Produkte wurden immer teurer, während die Löhne nur minimal anstiegen.³²¹ Daraus kann abgelesen werden, dass Brot zwar grundsätzlich da war, aber es immer schwieriger wurde, sich dieses zu leisten, was schlussendlich auch zum Hungern führen konnte.

Die Aussage darüber, dass wenn die Bevölkerung kein Brot habe, diese einfach (zutatenreicheren) Kuchen essen sollte, erweckt den Eindruck von Weltfremdheit, Naivität oder schlichtweg Desinteresse an dem Leben anderer, die wesentlich weniger Privilegien in ihrem Leben haben. Der Satz kann dementsprechend als eine Art Sinnbild darüber verstanden werden, dass der französische Königshof mit all seinen Mitgliedern über wenig soziales Bewusstsein verfügte.³²²

Wenn eine Äußerung von Sprecher*innen in einer Klatschkommunikation als Zitat gekennzeichnet wird, wird dadurch impliziert, dass die Aussage bereits prä-exzitert und nur re-aktiviert wird, weshalb diese lediglich als Übermittler*innen auftreten.³²³ Wird ein Zitat innerhalb der „Alltagswelt“ geäußert, verbindet sich mit diesem „der Anspruch, ein in dieser Form tatsächlich produziertes Stück Rede zu reproduzieren.“³²⁴ Die Zitatform suggeriert eine Authentizitätsmarkierung, bei denen die Sprecher*innen sich distanzieren können und Gestaltungsräume bieten, was eine Fiktionalisierung ermöglicht. Denn die Information, die

³²⁰ Vinken, „Königin der Mode?“, S.49.

³²¹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 197.

³²² Vgl. Mutschlechner, „Wenn sie kein Brot haben, dann sollen sie Kuchen essen!“, 24.06.2024.

³²³ Vgl. Bergmann, „Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen“, S.118.

³²⁴ Ebd.

über ein Zitat verbreitet wird, ist in den meisten Fällen nicht neutral, sondern mit Bewertungen der Sagenen versehen.³²⁵

Woher stammt aber das vermeintliche Zitat „Let them eat cake“, welches weit verbreitet ist und kann dieses Marie Antoinette zugeschrieben werden?

„People who know almost nothing about the French Revolution are familiar with the queen, especially with the cake she did not ask anyone to eat.“³²⁶

Die Antwort lautet also nein, Marie Antoinette hat diese Aussage nicht getätigt. Es handelt sich dabei schlichtweg um einen Mythos. Die Königin war zwar ahnungslos darüber, wie die Lebensrealität der Bevölkerung wirklich aussah, sprach sich aber nach Bewusstmachung dessen darüber aus, den Leidenden schnellstmöglich helfen zu wollen. Die Verbreitung dieses Gerüchts ist auf den Aufklärer Jean-Jacques Rousseau zurückzuführen, der noch während sie ihre Kindheit als Erzherzogin in Österreich verbrachte von einer „großen Prinzessin“ erzählte, die dieses Zitat gefällt haben soll.³²⁷ Es kann also gar nicht Marie Antoinette gewesen sein, dafür aber eine andere Person. Viel wahrscheinlicher ist es nämlich, dass es sich bei der Aussagenden um die Infantin von Spanien Maria Teresa handelte, die ungefähr hundert Jahre früher den französischen König Louis XIV. geheiratet hatte. Ebenso wie Marie Antoinette war auch sie eine Erzherzogin Österreichs.³²⁸

Das berüchtigte Zitat „Let them eat cake“ kann auch heutzutage noch als eine Art Metapher für die Einstellung jener Menschen angesehen werden, die sich ihren eigenen Privilegien und der weltweiten sozialen Ungerechtigkeit nicht bewusst sind, wie man anhand eines *TikTok*-Videos der Influencerin Haley Kalil im Mai 2024 erkennen konnte. Diese postete am Tag der jährlich stattfindenden Met Gala, zu welcher sie allerdings nicht eingeladen wurde, ein Video, in welchem sie ein aufwändiges, mit Blumen geschmücktes Kostüm des Designers Marc Bouwer inklusive einer Kopfbedeckung, die an die königlichen Perücken des 18. Jahrhunderts erinnern, trägt. Auf der auditiven Ebene hört man die Worte „Let them eat cake!“.³²⁹

³²⁵ Vgl. Bergmann, „Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen“, S.121.

³²⁶ Lanser, „Eating Cake“, S.276.

³²⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 198.

³²⁸ Vgl. Ebd.

³²⁹ Vgl. Clark, „Influencer Haley Kalil apologises for ‘let them eat cake’ Met Gala video“, 25.06.2024.



Abb.9³³⁰

Dabei handelt es sich aber nicht um die tatsächliche Stimme der Influencerin, sondern um den bereits vorgestellten Ausschnitt aus *Marie Antoinette* von Sofia Coppola. Kalil bewegt lediglich ihre Lippen synchron dazu. Die Kamera fokussiert sich zuerst in einer Nahaufnahme auf ihr Gesicht, um dann in die Totale zu wechseln, wodurch ihr ganzes Outfit zu sehen ist. Kritiker*innen warfen ihr daraufhin vor, dass dieses Verhalten „tone-deaf“ sei, in Anbetracht dessen, dass aufgrund des Krieges in Gaza mehr als zwei Millionen Menschen von einer katastrophalen Hungersnot betroffen sind.³³¹ Die Kritik bezog sich aber auch auf das Event selbst. Bei der Met Gala handelt es sich offiziell um eine Benefizveranstaltung des Metropolitan Museum of Art in New York City, wo Spenden für das Kostüminstitut gesammelt werden, weil dieses sich als einziges Department selbst finanzieren muss. Inoffiziell gilt die Gala als wichtiges High Society Event, wo Stars aus Branchen wie der Mode, der Musik oder des Films eingeladen werden. Die Exklusivität der Met Gala ergibt sich durch zweierlei Faktoren. Einerseits kosten die Tickets mehrere zehntausend und mit einem Tisch sogar hunderttausend US-Dollars. Zusätzlich dazu erfolgt die Möglichkeit des Kartenkaufs nur auf Einladung der Vorsitzenden Anna Wintour, der Chefredakteurin des US-amerikanischen Modemagazins *Vogue*.³³² Anhand dieser Faktoren kann erkannt werden, dass die Teilnahme an der Met Gala ausschließlich einer ausgewählten Elite vorbehalten ist, die neben einem hohen ökonomischen Kapital auch über ein symbolisches Kapital verfügt, welches für die Partizipation ausschlaggebend ist.

Die negativen Reaktionen auf Haley Kalil und der Met Gala allgemein beziehen sich aber nicht nur auf die Krisensituation in Gaza und Israel und der damit verbundenen Gegenüberstellung von Reichtum und Leid. In einem *TikTok*-Video, welches mehr als drei Millionen Mal angeklickt wurde, kritisiert die Erstellerin mit dem Usernamen *thewokemama* die Tatsache,

³³⁰ „let them eat cake“.

³³¹ Vgl. Clark, „Influencer Haley Kalil apologises for ‘let them eat cake’ Met Gala video“, 25.06.2024.

³³² Vgl. Friedmann, „What Is the Met Gala, and Who Gets to Go?“, 25.06.2024.

dass die Tickets mehr kosten als das, was die durchschnittliche Bevölkerung jährlich verdiene, und die Menschen sich aufgrund von Teuerungen kaum noch Grundnahrungsmittel leisten können. Außerdem spricht sie die (vermeintlichen) Hintergründe des „Let them eat cake“-Zitats an und spannt somit einen Bogen zu der Grundthematik von klaffenden Klassenunterschieden, die sowohl im Frankreich des 18. Jahrhunderts als auch international kontemporär relevant sind.³³³ In Bezugnahme auf Kalils Marie Antoinette Inszenierung resümiert *thewokemama*, „to pair your Met Gala look with this sound and to essentially say, well I’m sorry you’re suffering, but I’m out here having a great time.“³³⁴

Haley Kalil hat sich später für ihr Verhalten in einem *TikTok*-Video entschuldigt und zugegeben, dass ihr bei der Erstellung das Bewusstsein darüber fehlte, was für Signale dieses senden würden und betont, dass sie nicht elitär, sondern auch „a normal person“ wäre.³³⁵ Insofern kann ihr Video nicht als bewusste Kritik interpretiert werden.

Es kann festgehalten werden, dass Haley Kalil aufgrund ihrer Verwendung von Identifikationsmarkern, die mehrheitlich mit Marie Antoinette assoziiert werden, rund zweihundertfünfzig Jahre später, ähnliche Reaktionen auf ihr Verhalten erfuhr wie die Königin zu ihrer Zeit. Obwohl zahlreiche Personen an der Met Gala teilnahmen oder publik zelebrierten, war sie diejenige, über deren Gesicht der performative Reichtum, die sozialen Privilegien und dem damit verbundenen Vorwurf einer unsensiblen Ignoranz repräsentiert wurden. Ähnlich wie bei Marie Antoinette, die stellvertretend für den gesamten Hof von Versailles und dem Adel allgemein als Sinnbild für Verschwendung und Stümperhaftigkeit zu dienen schien. Gründe dafür könnten unter anderem in der Tatsache liegen, dass wie auch bei der Met Gala, Reichtum und Privilegien über Statussymbole, wie modische Güter, optisch nach außen getragen wurden. Es kann außerdem unterstellt werden, dass die Motivation dafür unter anderem in der eigenen Eitelkeit zu finden ist, die sich über oberflächliche Faktoren äußert.

Im Christentum wird die Eigenschaft der Eitelkeit als erweiterter Ausdruck der Todsünde des Stolzes verstanden und dementsprechend als kritisch angesehen. So wie in dem Buch Prediger des Alten Testaments wiedergegeben, kann Eitelkeit mit einer Leere, Sinnlosigkeit oder auch Vergeblichkeit gleichgesetzt werden, die einen fehlenden nachhaltigen Wert und eine Vergänglichkeit mit sich trägt. Das bezieht sich vor allem auf Vergnügungen und irdischen Beschäftigungen, denn diese würden nicht anhalten und seien unbefriedigend für die Seele. Des

³³³ Vgl. „let them eat cake“.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. Clark, „Influencer Haley Kalil apologises for ‘let them eat cake’ Met Gala video“, 25.06.2024.

Weiteren wird der in der Bibel beschriebene Götzendienst in Zusammenhang mit der Eitelkeit gebracht.³³⁶

„Jeremia 10:15 beschreibt die Götzen als „eitel“, weil sie das Werk von Irrtümern sind, wertlos und unfähig, Gutes zu sagen oder zu tun. Hier bezieht sich die Eitelkeit auf alles, was Gott in unserem Leben ersetzt, sei es Reichtum, Macht oder Schönheit. Bei der Sünde der Eitelkeit geht es in diesem Zusammenhang nicht nur um übermäßigen Stolz, sondern auch darum, das Zeitliche dem Ewigen vorzuziehen.“³³⁷

Auch ein weiteres Zitat einer französischen Herrschaftsfigur gilt als sehr bekannt, nämlich „der Staat bin ich“, getätigt von dem absolutistischen Sonnenkönig Louis XIV. der seinerseits der Ehemann von Maria Teresa war, die eigentlich hinter „Let them eat cake“ stecken soll.³³⁸ Dieser ließ ab dem Jahr 1661 ein schon bestehendes Jagdschloss umbauen, das nach langer Arbeit zum Hof von Versailles wurde. Die Kosten für die Errichtung des Anwesens betrugen knapp 77 Millionen Livres. Das Schloss diente nicht nur als Repräsentationsgegenstand, über welchen die Erhabenheit des Königs demonstriert werden sollte, sondern auch als Kontrollinstrument gegenüber dem hohen Adel, da sich dort alle Ämter konzentriert versammeln mussten und dadurch überwachbar wurden.³³⁹ In dieser Taktik lässt sich ein zentrales Charakteristikum des absolutistischen Herrschaftssystems finden. „Alle Macht ging vom Monarchen – dem Souverän – aus, der aufgrund der Theorie des Gottesgnadentums unangreifbar und losgelöst von den Gesetzen („legibus solutus“) regierte.“³⁴⁰ Das Gottesgnadentum beschreibt den Glauben, dass die Herrschenden ihre Macht direkt von Gott erhalten haben und ihre Sonderstellung somit legitimiert wird.³⁴¹ Der König vereint in seinem Körper, der imago Christi entsprechend, eine menschliche, aber auch göttliche Natur.³⁴² Der majestätische Leib erscheint beinahe wie ein heiliges Sakrament, welches von dem Hofstaat auf ewig angebetet wird und gilt als idealer Körper von dem Königtum.³⁴³ Der König tritt praktisch die Nachfolge Christi an und das damit einhergehende Martyrium.³⁴⁴ „Aufgabe des Königs ist deshalb nicht so sehr, Macht, Majestät und Glorie auszustellen, sondern das Leiden der Welt an deren Stelle auf sich zu nehmen.“³⁴⁵ Wie im Laufe dieser Arbeit dargestellt wird, handelt es sich hierbei nicht um einen Leitsatz, der von allen Monarch*innen befolgt wird.

³³⁶ Vgl. Christian Pure Team, „Ist die Eitelkeit eine Sünde?“, 28.06.2024.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. Schnettger, „Das 17. Jahrhundert“, S.168.

³³⁹ Vgl. Ebd., S.88.

³⁴⁰ Vgl. Ebd., S.168.

³⁴¹ Vgl. Cambridge Dictionary, „divine right“, 28.06.2024.

³⁴² Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette“, S.271.

³⁴³ Vgl. Ebd., S.272.

³⁴⁴ Vgl. Ebd., S.271.

³⁴⁵ Ebd.

Unter „Götze“ wird ein Gegenstand oder eine Person verstanden, die bildlich dargestellt, als Gottheit verehrt werden. Dieser Definition folgend wird ein Götze zum Lebensinhalt von einer Person gemacht, die sich dadurch in eine sklavisch anmutende Abhängigkeit begibt, die nicht begründet erscheint.³⁴⁶ Dementsprechend geht es um Repräsentationsflächen, die menschlich oder sachlich sein können und verschiedene Machtdynamiken in sich vereinen. Die Monarch*innen können mit beiden definitorischen Auffassungen klassifiziert werden, da sie durch ihre Gottesgegebene Legitimation als suppletorische Funktion des Übermächtigen agieren können, zeitgleich aber auch die Möglichkeit haben, sich über Götzen wie Versailles gegenständlich repräsentieren zu lassen. Dies widerspricht allerdings den angeführten christlichen Werten. Götzen, die wertlos, eitel und unfähig sein sollen, ersetzen Gott durch Dinge wie Schönheit, Macht und Reichtum. Durch Vergnügungen und Besitztümer kann gegebenenfalls eine Leere und Sinnlosigkeit gefüllt werden, welche dadurch aber nicht langfristig gedeckt werden.

Durch diese Informationen kann erkannt werden, wie auch Marie Antoinette die Leere ihrer langjährigen Kinderlosigkeit mithilfe von Götzen und anderen Eitelkeiten zu füllen versuchte. Ein potenzielles Ausdrucksmittel dafür ist die Mode.

Der deutsche Germanist Ekkehart Mittelberg hat folgende Kausalitätskette dazu formuliert:

„Mode dient der Eitelkeit, Eitelkeit dient dem Ehrgeiz, Ehrgeiz dient der Macht, die Macht bedient sich selbst.“³⁴⁷

Allerdings können auch noch andere, vor allem machtpolitische, Gründe hinter dem prunkvollen Leben am Königshof stecken. Höfische Feste hatten einen doppelten Zweck. Zum einen boten sie den adeligen Teilnehmenden vordergründig einen Kulturkonsum und Unterhaltung und dienten gleichzeitig als festes Gerüst für die Bevölkerungsschicht deren Zeitplanung nicht arbeitsabhängig war.³⁴⁸ Die höfischen Feste waren ein subtiler Ausdruck für adelige Ideale, den Herrschaftsprinzipien des Absolutismus und den damit zusammenhängenden Sinnesstrukturen. Dadurch erfolgte eine Stärkung des Hofes in seiner Funktion als Machtzentrum.³⁴⁹ Außerdem wurde die Repräsentation des Herrschenden gewährleistet und ein Moralgefüge versinnfälligt, „in dem Religion und Glaube, ethischer Anspruch und das Gefühl sozialer Auserwähltheit sich mit Luxus, Pracht und Verschwendung paarten.“³⁵⁰ Daraus kann geschlossen werden, dass die Adeligen auch in das höfische Leben

³⁴⁶ Vgl. Duden, „Götze, der“, 30.06.2024.

³⁴⁷ Mittelberg, „Meine Aphorismen ©Ekkehart Mittelberg“, 03.07.2024.

³⁴⁸ Vgl. Müller, *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit*, S.54.

³⁴⁹ Vgl. Ebd., S.55.

³⁵⁰ Ebd.

miteinbezogen wurden, sodass diese ihren Einfluss und ihr Geld direkt dort ausgaben und nicht für andere Zwecke verwendeten, die dem Königshaus schaden könnten.

6. Marie Antoinette und die Mode

6.1. Mode und Macht

„Thus, by transforming her body into a subjective territory, Marie Antoinette neglects the implications of ignoring what it means to be Queen of France. And by making the fashion system the primary language of her discourse, she centers her communications on the aesthetic dimension and imposes the ephemeral as the social value par excellence.“³⁵¹

Marie Antoinettes vollzog eine Selbstermächtigung unter anderem durch den Einsatz von Mode, mithilfe welcher sie eine Form des eigenen „Ichs“ konstruierte, das ihr dabei half, Grenzen und Distanz zu erschaffen. So konnte sie ihren eigenen Körper zu einem Territorium machen, was sie allerdings von ihren Pflichten als Königin abgelenkt haben soll. Marie Antoinette hatte dementsprechend die Mode zu ihrem persönlichen Ausdrucksmittel gemacht, worüber sie dann aber auch in der Öffentlichkeit rezipiert wurde, da sie über genau diese Optiken zu kommunizieren schien. Die damit zusammenhängende Schnelllebigkeit wurde zu einem sozialen Wert in der höchsten Stellung. „Der modische Körper, der sich zeigt, ist tatsächlich ihr Körper und nicht mehr der Körper der Königin.“³⁵²

Allerdings soll in diesem Zuge auch festgehalten werden, dass Marie Antoinette nicht die erste Monarchin war, die den Einsatz von Kleidung dazu nützte, um eindrucksvoll zu wirken und damit Einfluss und Prestige zu erhalten. Kurz nach ihrer Ankunft in Versailles stellte sie fest, wie wichtig dort die optische Inszenierung-durch Mode, auch in Zusammenhang mit Ritualen des Anziehens und Ausziehens war. In Frankreich galten diese Repräsentationspraktiken des Körpers und der Kleidung als Demonstrationen von Macht. Die Königin wurde zu einer aktiven Teilnehmerin in dem Modesystem selbst.³⁵³ Denn auch in der Mode wird mit Zeichen gearbeitet, die entschlüsselt und interpretiert werden müssen.³⁵⁴ „‘Modische‘ Selbstdarstellung baut darauf auf, daß Zeichencodes von allen Interaktionsbeteiligten in halbwegs prognostizierbarer Weise rezipiert und decodiert werden (können).“³⁵⁵ Dafür wird eine kollektive Kenntnis der semantischen Regeln vorausgesetzt.³⁵⁶

Der deutsche Philosoph Walter Benjamin stellte die Mode mit ihren wiederkehrenden Elementen dem alten Rom gegenüber, welches wiederum in der Französischen Revolution zu finden war. Denn in der Aktualität der Mode, ist auch das bereits Vergangene versteckt. Kommandiert wird das gesamte System von der herrschenden Klasse, die damit über die Macht

³⁵¹ Flores, „Fashion and Otherness“, S.608.

³⁵² Vinken, „Marie-Antoinette“, S.277.

³⁵³ Vgl. Crowston, *Credit, Fashion, Sex*, S.258.

³⁵⁴ Vgl. Würtz/Eckert, „Aspekte modischer Kommunikation“, S.179.

³⁵⁵ Ebd., S.180.

³⁵⁶ Vgl. Ebd., S.183.

verfügt.³⁵⁷ Außerdem ist die modische Selbstdarstellung ein Akt des eigenen Handelns, der sich tagtäglich an den Erwartungen der anderen und des selbst orientiert.³⁵⁸

Um somit ihre Bedeutsamkeit repräsentieren zu können, erhielt Marie Antoinette jährlich ein Budget von 150.000 Livres, welches im Durchschnitt die Kosten für zwölf Staatskleider, zwölf Zeremonienkleider und zwölf Fantasiekleider decken sollte. Zusätzlich dazu erwarb die Königin im Minimum hundert Kleider, die sie im Alltag tragen konnte. Die Ausgaben dafür betrugen wesentlich mehr, als eigentlich vorgesehen war, weshalb sich in kurzer Zeit die Schulden bei der am meisten beauftragten Schneiderin Rose Bertin auf ungefähr eine halbe Million Livres beliefen.³⁵⁹ Die Zusammenarbeit von Marie Antoinette mit Bertin dauerte von 1775 bis 1792.³⁶⁰ Politische Kritiker*innen werteten den hohen finanziellen Aufwand für die Kleider der Königin als ein Zeichen für den systematischen Missbrauch der absolutistischen Autoritäten.³⁶¹

Auch Marie Antoinettes Mutter Maria Theresia thematisierte in einem Brief aus dem Jahr 1776 die hohen Ausgaben und die dadurch kursierenden Gerüchte. Die Tochter soll 250.000 Livres für Armbänder ausgegeben und dadurch Schulden gemacht haben.³⁶² „[...] man vermute, daß Sie den König zu so unnützen Ausgaben veranlassen, die seit einiger Zeit von neuem anwachsen und den Staat in die Notlage bringen, in der er sich befindet.“³⁶³

6.2. *Pandoras*

Marie Antoinettes Einfluss in diesem Bereich war unübertroffen, denn sie war nicht nur ein modisches Vorbild, sondern galt als die Mode selbst. Zu der damaligen Zeit gab es die Praktik, kleine Puppen, die sogenannten *Pandoras*, aus Paris an die anderen europäischen Höfe zu schicken, um an diesen die neuesten französischen Modekreationen präsentieren zu können.³⁶⁴ „Ziel der Mission war es, bei den potenziellen Kundinnen den Wunsch zu wecken, ein lebensgroßes Abbild der jeweiligen *Pandora* zu werden.“³⁶⁵

³⁵⁷ Vgl. Benjamin, *Passagen, Durchgänge, Übergänge*, S.7.

³⁵⁸ Vgl. Würtz/Eckert, „Aspekte modischer Kommunikation“, S.177-179.

³⁵⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 112.

³⁶⁰ Vgl. Crowston, *Credit, Fashion, Sex*, S.247.

³⁶¹ Vgl. Ebd., S.278.

³⁶² Vgl. Maria Theresia, *Maria Thersia*, S.193.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 112.

³⁶⁵ Guggenberger, „Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück“, S.72.



Abb.10³⁶⁶

Der Name „Pandora“ ist auf die griechische Mythologie zurückzuführen und bedeutet die „Allbeschenkte“. Sie war der Überlieferung nach, eine aus Lehm geformte Frau. Ihr Schöpfer Hephaistos fertigte sie so an, dass sie körperlich attraktiv proportioniert war und lebensecht erschien, denn ihre oberste Aufgabe war die Verführung. Allein durch ihr betörendes Aussehen soll die Pandora die Fähigkeit gehabt haben, zu manipulieren, zu animieren und zu verlocken. Ihr „Archetyp“ wird häufig als der Inbegriff für Eitelkeit und Hinterlist angesehen.³⁶⁷

Der frühchristliche Kirchenschriftsteller Tertullian stellte Pandora der biblischen Sünderin Eva gegenüber und verglich sie in Bezug auf ihren Einsatz von Mode-, und Schmuckelementen, um die Frage zu klären, welche der beiden tatsächlich die „erste Frau“ gewesen wäre – Eva in der Bibel³⁶⁸ oder Pandora in der griechischen Mythologie.³⁶⁹ Er resultierte, dass es Eva gewesen sein musste, da diese nackt sofort ihren Schambereich mit Laub verdeckte, während Pandora zuerst ihren Kopf mit Blumen beschmückte.³⁷⁰ Pandora wäre also das „äußerlich mit Schmuck, innerlich aber mit negativen Eigenschaften ausgestattete Mädchen, eine Strafe für die Menschen.“³⁷¹ Sie wäre diejenige, die aus einem Krug sämtliche Übel für die Menschheit entlasse.³⁷²

Die *Pandoras* waren dementsprechend Puppen, die als Miniaturversionen von Frauen angefertigt und von Land zu Land geschickt wurden, um an ihnen Modetrends darzustellen.

³⁶⁶ Victoria and Albert Museum, „Doll“, 07.07.2024.

³⁶⁷ Vgl. Guggenberger, „Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück“, S.71-72.

³⁶⁸ Vgl. Petruzzello, „Garden of Eden“, 18.03.2025.

³⁶⁹ Vgl. Augustyn, „Pandora“, 18.03.2025.

³⁷⁰ Vgl. Panofsky/Panofsky, *Pandora's Box*, S.12.

³⁷¹ Hesiodus, *Theogonie*, S.240.

³⁷² Vgl. Ebd.

Die weiblich nachempfundenen Körper wurden insofern zu einer Art künstlich produzierbarem und angreifbarem Medium, das zirkuliert werden konnte. Außerdem handelte es sich dabei um eine reine Repräsentationsfläche, die für monetäre Zwecke beliebig bespielt werden konnte. Dennoch wurden diese auch dazu eingesetzt, um eine Vorbildfunktion zu bedienen, also die lebensgroße Replika der Pandora, die auch menschlich ist, herzustellen.³⁷³ Auch die Auswahl des Namens und der damit zusammenhängende Hintergrund spielt eine Rolle. Die mythologische Pandora wurde künstlich von einem Mann erschaffen, der ihr den einzigen Zweck gab, verführerisch zu sein. Dementsprechend wurde sie auch designt und angefertigt. Die negativen Attribute, die ihr zugeschrieben wurden, sind vor allem auf ihr Aussehen zurückzuführen, worauf sie aber keinen eigenen Einfluss hatte, da sie so wie sie war von fremder Hand erzeugt wurde. Genau diese Aspekte erinnern an die Charakteristiken des *Stock Characters* der *Femme Fatale*, die sich auch primär über ihre verführerische Schönheit und intriganten Manipulationsfähigkeiten äußern.³⁷⁴ Die negativ konnotierte Eitelkeit prallt hier mit der Ansicht einer verminderten Moral zusammen, da sich diese beiden Faktoren gegenseitig zu konstituieren scheinen.

Auch die Erzählung von Tertullian repliziert dieses Bild. Allein die Gegenüberstellung mit Eva ist aussagekräftig, da diese eigentlich dem christlichen Glauben entsprechend gemeinsam mit Adam die „original sin“ begangen haben soll und somit als erste Sünderin deklariert werden könnte.³⁷⁵ Marie Antoinette und ihr Ehemann wurden in manchen Pamphleten als Eva und Adam dargestellt. Die Königin, die neben den gutmütigen, schwachen König die diabolische und mächtige Verführerin des alten Testaments verkörperte.³⁷⁶ Die Ansichtswiese, dass Eva Pandora als moralisch überlegen dargestellt werden sollte, basiert nur auf der Tatsache, dass Eva als erste Handlung ihren Schambereich bedeckte und nicht ihren Kopf wie Pandora. Diese Darstellung impliziert, dass Pandora so sehr auf ihre Eitelkeit fixiert war, dass sie das Schmücken ihres Hauptes als wichtiger betrachtete als ihre intime Bedeckung. Dies wiederum spiegelt die Annahme wider, dass ein freier, weiblicher Schambereich etwas Schlechtes wäre, was erneut in das negative Bild der Verführerin reinspielt. Zusammengefasst wird sie als Übel für die Menschheit bezeichnet, das die Leute in ihr Unheil stürzt, also wieder eine charakterliche Übereinstimmung mit der *Femme Fatale*.³⁷⁷ Außerdem kann argumentiert werden, dass die

³⁷³ Vgl. Guggenberger, „Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück“, S.72.

³⁷⁴ Vgl. Ostberg, „femme fatale“, 17.04.2024.

³⁷⁵ Vgl. BBC, „Original sin“, 07.07.2024.

³⁷⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 197.

³⁷⁷ Vgl. Cambridge Dictionary, „femme fatale“, 16.04.2024.

Pandora aufgrund genau dieser Fakten in dem Narrativ der Hure angesiedelt werden kann, da dieser auch eine sexuell erhöhte Körperlichkeit und verminderte Moral unterstellt werden.

Der Einsatz der *Pandoras* veränderte sich durch Marie Antoinette. Aufgrund ihrer Bedeutungsmacht maßfertigte Rose Bertin auf Anfrage ein lebensgroßes Modell nach dem Vorbild der Königin, anhand welchem die Kundinnen ihre Designs begutachten konnten. Marie Antoinette galt als der Ursprung, auf dem sich ab den 1770er-Jahren alle Trends aufbauten, weshalb die Designs an ihr gesehen werden wollten.³⁷⁸ Die Königin sah dies als herausragenden Triumph an, während einige Untertan*innen diese Ansichtswiese nicht teilten, denn es gab bereits vor ihr einmal eine Modepuppe, die nach dem Ebenbild einer realen Person angefertigt wurde. Dabei handelte es sich um Madame de Pompadour, eine Mätresse von Ludwig XV.. Einige Menschen interpretierten die Puppe von Marie Antoinette deshalb als eigene Degradierung von einer Herrscherin zur Mätresse.³⁷⁹ Unter dieser Bezeichnung versteht man die offizielle Geliebte eines oft adeligen, verheirateten Mannes.³⁸⁰ Insofern kann argumentiert werden, dass der Ruf der Madame de Pompadour Marie Antoinette im direkten Vergleich nicht geholfen hatte. Denn die Frau, die Louis XV. neunzehn Jahre zur Seite stand, galt als die berühmteste und mächtigste Mätresse, die von Zeitzeug*innen als hab-, und machtgierig, niederträchtig und geizig beschrieben wurde. Außerdem wurde sie für das militärische Scheitern während des Siebenjährigen Krieges verantwortlich gemacht.³⁸¹ Zusätzlich dazu wurden Probleme in ihrer Erotik und Sexualität gesehen. „Indem sie ihre körperlichen Vorzüge schamlos zur Schau stellte und keinen Hehl aus ihrem Wunsch machte, den König zu amüsieren, offenbarte die Favoritin, welche unheilvollen Einfluss sie auf ihn ausübte.“³⁸² Die Madame de Pompadour hatte den König also nicht nur sexuell in Griff, sondern gewann auch an Macht, indem sie ihn psychologisch manipulierte und ihn von ihr abhängig machte.³⁸³ Der königliche Hof als öffentlicher Raum wurde durch diese Erotisierung, Intimisierung und Feminisierung entsakralisiert. Die von Gott gewollte ständische Ordnung und die der Geschlechter wurden umgekehrt. Louis XV. konnte sich nicht selbst beherrschen, sondern wurde Opfer der fleischeslüstlichen Tyrannei, die sich unter anderem die Madame de Pompadour zunutze machte.³⁸⁴

³⁷⁸ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 112.

³⁷⁹ Vgl. Ebd.

³⁸⁰ Duden, „Mätresse, die“, 08.07.2024.

³⁸¹ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.346.

³⁸² Ebd. S.353-354.

³⁸³ Vgl. Ebd., S.354.

³⁸⁴ Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette“, S.272.

Eine weitere Anschuldigung gegen die Mätresse deckte sich mit dem, was auch Marie Antoinette immer wieder vorgeworfen wurde - unnötige Ausgaben auf königliche Kosten für Vergnügungen, aber auch teure Anschaffungen wie Gemälde, Häuser und Stoffe. Die Pompadour sah darin jedoch Anzeichen des Fortschritts und der Kultiviertheit, anstatt einem Laster.³⁸⁵ Man findet also auch in der Darstellung der Madame de Pompadour die deskriptiven Motive, die sich mit denen decken, die das Narrativ der Hure konstituieren.

Das alles schien Marie Antoinette nicht zu interessieren, denn ihre Puppe wurde von der Modewelt positiv rezipiert, wodurch sie sich bestätigt fühlte. Darin sah die Königin ihre Möglichkeit zu rebellieren und sich zu ermächtigen, womit sie aber auch aneckte.³⁸⁶

„Doch diese Königin nahm eine Revolution vorweg, wenn auch nur die an ihrem eigenen Körper. Und in ihrer privaten Umgebung.“³⁸⁷

Was zu diesem Zeitpunkt niemand erahnen konnte, war, dass genau diese Marie-Antoinette-Puppen nach dem Tuileriensturm am 10. August 1792 als eine Art Mahnmal von den Laternen baumeln werden.³⁸⁸

6.3. „Weibliche Schwächen“

„Was Frauen in der Öffentlichkeit darstellen, ist ihre Weiblichkeit, die mit der Mode synonym geworden ist.“³⁸⁹

Aufgrund der Tatsache, dass Marie Antoinettes sämtliche Anschaffungen durch Steuergelder finanziert wurden, konnten diese nicht als Privatangelegenheiten angesehen werden und wurden von der Öffentlichkeit dazu verwendet, das bereits bekannte Narrativ der Königin als eitle, zügellose und vergnügungssüchtige Frau weiter zu etablieren. Denn der ihr vorgeworfene finanzielle Missbrauch wurden nicht als etwas vom Geschlecht Unabhängiges verstanden, sondern als untrennbare Einheit mit ihrem Frausein und ihren angeblichen sexuellen Eskapaden. Ihr Hang zu Oberflächlichkeiten sollte sichtbar machen, dass sie voller „weiblicher Schwächen“ war, die sich über Attribute wie Eitelkeit, Stolz und Maßlosigkeit äußerten. Außerdem wurde ihr angelastet, falsche Entscheidungen zu treffen, sei es in Bezug auf ihre

³⁸⁵ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.355.

³⁸⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 113.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Vgl. Ebd., S.237.

³⁸⁹ Vinken, *Angezogen*, S.70.

Begleiterinnen oder aufgrund ihrer aufwendigen Kleidung, mit welcher sie das Tragen neuer Stile propagierte.³⁹⁰

Eine Person in dem Leben von Marie Antoinette, die kritisch betrachtet wurde, war Yolande von Polignac, die als eine freundschaftliche Favoritin der Königin an zahlreichen Vergnügungen beteiligt war.³⁹¹ Die Frauen lernten einander im Jahr 1777 kennen³⁹², da Marie Antoinette aufgrund der Schönheit, der ihr bis dato unbekannten Polignac aufmerksam wurde.³⁹³ In Schmähschriften wurde die Herzogin als Double der Königin dargestellt, die beide mit dem Titel der „Messalina“ benannt wurden.³⁹⁴ Diese Bezeichnung ist ein mittlerweile veraltetes Wort für eine genussüchtige und auch zügellose Frau.³⁹⁵ Die teils pornografischen Darstellungsmuster in den Pamphleten zeichneten ein Bild von den Frauen, speziell aber von Marie Antoinette, als pathologische Nymphomaninnen.³⁹⁶ „The pamphlets, which strip off her clothes, reveal sexuality that dishonors both the queen and the woman.“³⁹⁷ Der Königin wurden einige Affären mit Frauen unterstellt, unter anderem auch mit der Herzogin von Polignac. Die Impotenz des Königs wurde als Ursache dafür angesehen, dass Marie Antoinette sich in vermeintlich lesbische Beziehungen begab. Zusätzlich dazu soll ihre Homosexualität auch auf den österreichischen Königshof zurückzuführen sein.³⁹⁸ Wiederum wurde im Frankreich der damaligen Zeit der Geschlechtsverkehr zwischen Frauen auch „Le Vice Allemand“ genannt, was übersetzt „das deutsche Laster“ bedeutet.³⁹⁹ Wie genau die beiden Frauen von den Schmähschriften inszeniert wurden und welche Hintergründe mitspielten, wird dann in der Analyse des Darstellungsbeispiels in Kapitel 8.2.3. angeführt.

Neben den unterstellten sexuellen Vergnügungen verbrachten die Königin und Herzogin auch anderweitig Zeit miteinander. Finanziert wurden diese Unternehmungen von Marie Antoinette, da die Madame de Polignac über wenig eigenes Kapital verfügte. Außerdem zog sie bald schon mit ihrem Ehemann in ein Appartement, welches eigens für sie in Versailles errichtet wurde. Die Herzogin hingegen hatte den Vorteil Kontakte zur Kunstwelt zu haben, weshalb sie Marie Antoinette der Künstlerin Élisabeth Vigée-Lebrun vorstellte, die zahlreiche Portraits der Königin anfertigte, auf die in folgenden Abschnitten der Arbeit noch genauer eingegangen

³⁹⁰ Vgl. Crowston, *Credit, Fashion, Sex*, S.280.

³⁹¹ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.410-411.

³⁹² Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.16.

³⁹³ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 129.

³⁹⁴ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.104.

³⁹⁵ Vgl. Duden, „Messalina, die“, 22.08.2024.

³⁹⁶ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.108.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.126.

³⁹⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.189.

wird.⁴⁰⁰ Ein Portrait von Marie Antoinette mit ihren Kindern aus dem Jahr 1785 kostete beispielsweise 18.000 Livres.⁴⁰¹

Es lässt sich feststellen, dass die Punkte, die an der Königin kritisiert wurden, in der Herzogin von Polignac eine Erweiterung fanden. Sie wurde Teil der kollektiven Vergnügungen, was wiederum mehr Geld zur Finanzierung verlangte. Auch in dieser Beziehung vermischten sich die ökonomischen Elemente aufgrund der unnötig erscheinenden Ausgaben mit der Thematik von weiblicher Sexualität und Körperlichkeit. Die Bezeichnung der „Messalina“ impliziert, dass die Natur dieser Frauen ist, zügellos zu sein und sich all den hedonistischen Gelüsten hinzugeben.

Die gesellschaftlichen und finanziellen Kosten würden diesen Wiedergaben entsprechend von der Bevölkerung übernommen werden müssen. Denn Historiker*innen identifizierten in Darstellungen Marie Antoinettes eine Art libidinöse Ökonomie, die durch Berichte ihrer problematischen wirtschaftlichen Beziehungen reproduziert und verstärkt wurden, was ihren Kritiker*innen in die Hände spielte. In diesem Zusammenhang traten Probleme verschiedenster Naturen auf, die teilweise kettenartig aufeinander reagierten. Das wirtschaftliche Problem darüber, dass unproduktive Kosten entstanden, führte dazu, dass ebenfalls die politische Ebene problematisch wurde, da der Staat durch seine verminderte Kreditwürdigkeit geschwächt wurde. Gleichzeitig kam es auch zu Komplikationen in den gesellschaftlichen Bereichen, vor allem innerhalb der Geschlechterdynamiken. Denn den Frauen wurde vorgeworfen, Geld zu verschwenden, sich der Kontrolle von Männern zu entziehen und durch die neu erworbene Mode ihre weibliche Sexualität zu zeigen, die als skandalös empfunden wurde.⁴⁰² Kleidung und Sex wurden also in einen direkten Zusammenhang gebracht.

„Die Mode schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verehrt sein will.“⁴⁰³ Sie verbindet zwei Welten miteinander, die organische des lebendigen Körpers mit der anorganischen der Ware. Generationenübergreifendes Modeempfinden soll fast schon aphrodisierend wirken.⁴⁰⁴ „Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf Liebe, in jeder sind Perversionen auf das rücksichtsloseste angelegt.“⁴⁰⁵

Im Endeffekt erfolgte Marie Antoinettes Diskreditierung bei der französischen Bevölkerung maßgeblich durch den ihr vorgeworfenen Missbrauch von ihren käuflichen Kreditbeziehungen,

⁴⁰⁰ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.131.

⁴⁰¹ Vgl. Millon, „Portrait de Marie-Antoinette et de ses enfants“, 28.08.2024.

⁴⁰² Vgl. Crowston, *Credit, Fashion, Sex*, S.280.

⁴⁰³ Benjamin, *Passagen, Durchgänge, Übergänge*, S.32.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

da somit ihre vermeintlich fehlende Ehrlichkeit und moralische Integrität demonstriert wurde.⁴⁰⁶

„Her extravagant and reckless spending, moreover, became figuratively associated with her supposedly unbridled spending of sexual libido and political influence. In all of this lay not only a condemnation of absolutist rule but a condemnation of new forms of commercial and economic activity, the triumph of fashion over substance, and of the authority women assumed as cultural arbiters of taste and style.“⁴⁰⁷

Über einige Hintergründe, die das übermäßige Konsumverhalten Marie Antoinettes mitverursachten, wurde in dieser Arbeit geschrieben. Der nächste Abschnitt widmet sich der Veränderung, die in dem Moment eintritt, wo die Königin ihr erstes Kind bekommt.

⁴⁰⁶ Vgl. Crowston, *Credit, Fashion, Sex*, S.280.

⁴⁰⁷ Ebd.

7. Marie Antoinettes Leben ab der Mutterschaft

„Wer nicht die weibliche Verzweiflung hinter der Vergnügungswut dieser Frau versteht, kann die merkwürdige Wandlung weder erklären noch begreifen, die dann einsetzt, als Marie Antoinette endlich Frau und Mutter wird. Mit einem Mal werden die Nerven merklich ruhiger, eine andere, zweite Marie Antoinette entsteht, jene beherrschte und willenskräftige, kühne, die sie im zweiten Teil ihres Lebens wird.“⁴⁰⁸

7.1. Die Kinder

Anfang Mai 1778 konnte Marie Antoinette ihrer Mutter in Wien die frohe Botschaft verkünden, endlich das langersehnte Kind zu erwarten. Diese Botschaft löste eine große Freude bei Maria Theresia aus.⁴⁰⁹ Diese schrieb im Juni desselben Jahres, dass sie Gott darum bitten würde, einen Sohn zu geben oder eine Tochter, die Marie Antoinette ähnelte und denselben Trost spenden würde, den die Kaiserin von ihrer eigenen erhielt.⁴¹⁰

Am 20. Dezember 1778 war es nach einem langen Warten der französischen, aber auch der habsburgischen Monarchie so weit.⁴¹¹ Marie Antoinette gebärte zwar nicht den ersehnten Thronfolger, dafür aber eine Tochter, die sie der Tradition ihres Heimatlands folgend Marie Thérèse, also nach ihrer Mutter, benannte. Dem Säugling wurde der Titel „Madame Royal“ zugeteilt. Bei der Geburt selbst waren einige Personen des Hofstaats vor Ort, um zu bezeugen, dass das Kind legitim war und gegen kein anderes ausgetauscht wurde. Aufgrund des anwesenden Publikums versuchte Marie Antoinette so wenig wie möglich zu schreien, was in Kombination mit einem zu stickigen Zimmer dazu führte, dass sie kurzzeitig in Ohnmacht fiel.⁴¹² Ihr Zustand war kurzzeitig so schlecht, dass der König die Fenster aufmachte und indiskrete Gaffer*innen aus dem Raum entfernen ließ. Nach diesem Vorfall kam es zu einer Veränderung der Vorschriften, was sich auf das gesamte Wohlbefinden auswirkte.⁴¹³

Die öffentliche Vorführung des königlichen Körpers im Zuge der Geburt hatte keine Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Bevölkerung, welche sie als eine Art himmlisches Ideal ansah. Gerade weil das Königliche währenddessen verkörpert wurde, galten die sonst herrschenden Anschauungen der Sittlichkeit nicht.⁴¹⁴

In einem Brief an ihre Mutter Maria Theresia schrieb Marie Antoinette von der Niederkunft ihres Kindes, welches zwar kein Junge wurde, sie sich aber trotzdem sehr darüber freute, was

⁴⁰⁸ Zweig, *Marie Antoinette*, S.43.

⁴⁰⁹ Vgl. Maria Theresia, *Maria Theresia*, S.259.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd., S.263.

⁴¹¹ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.16.

⁴¹² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 141.

⁴¹³ Vgl. Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.*, S.87.

⁴¹⁴ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.107.

einen besonderen Grund hatte.⁴¹⁵ „Ein Sohn hätte mir nicht gehört, sie wird immer bei mir sein, sie wird mir leben helfen, wird mich trösten in meinen Leiden, und wir werden Beide glücklich sein.“⁴¹⁶ Die Freude über die Geburt des Mädchens fiel aufgrund des Salischen Rechts am Hof spärlicher aus als bei der eines Jungen.⁴¹⁷

Trotz der Enttäuschung über das Geschlecht des Kindes soll die Ankunft der Madame Royal in Paris und Versailles gefeiert worden sein. Gemäß den Berichten Stefan Zweigs ertönten einundzwanzig Kanonenschüsse, allerdings neunundsiebzig weniger als bei einem Thronfolger. Im ganzen Land wurden Almosen verteilt, Gefangene begnadigt und verlobten Paaren auf königliche Kosten die Hochzeit mit all den anfallenden Notwendigkeiten ermöglicht. Als Marie Antoinette das erste Mal seit der Geburt nach Paris kam, soll dort ein großes Fest für die komplette Bevölkerung stattgefunden haben. Essen wurde verteilt, Wein sprudelte aus Brunnen und die Teilnehmenden durften gratis in die Comédie Française gehen.⁴¹⁸ Für die Königin bedeutete die Geburt ihres ersten Kindes eine neue Sinngebung für ihr eigenes Leben, in welchem sie eine liebevolle Zuwendung vermisste. Sie konnte ebenfalls mit der aufkommenden Mutterliebe die Sehnsucht nach ihrer Heimat und verblassten Kindheit kompensieren.⁴¹⁹

Marie Antoinette wurde als erster Frau am Hof von Versailles von ihrem Ehemann, dem König, gestattet, ihr Baby selbst zu stillen. Die Erziehung der Madame Royal folgte den noch neuen, aufklärerischen Ansätzen des Philosophen Jean-Jacques Rousseau. Dieser widersprach der bis dato herrschenden Anschauung, dass Kinder verkleinerte Erwachsene wären, und gab an, dass auf die kindlichen Fragestellungen im Unterricht dementsprechend eingegangen werden musste. Dem Ganzen unterliegt ein Autonomiegedanke in Bezug auf Kinder. Der Mensch wäre von Geburt an gut, weshalb es in der Erziehung darum ginge, alles Negative fernzuhalten.⁴²⁰ „Die Dinge erziehen den Menschen, an ihnen bildet er sich.“⁴²¹ Ein weiterer Fokus von Rousseaus Lehren lag im Zeigen von Gefühlen.⁴²² Durch ihn wurde das Konzept der Mutterliebe en vogue.⁴²³

Insgesamt brachte Marie Antoinette vier Kinder auf die Welt. Am 22. Oktober 1781, also drei Jahre nach der Geburt ihrer Tochter, konnte der Palast die Niederkunft des lang ersehnten

⁴¹⁵ Vgl. Marie Antoinette, *Marie Antoinette*, S.66.

⁴¹⁶ Ebd., S.66-67.

⁴¹⁷ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.173.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd.

⁴¹⁹ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.420.

⁴²⁰ Vgl. Vierteljahresschrift für wissenschaft, Editors, „Jean-Jacques Rousseau“, S.225.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.411.

⁴²³ Vgl. Ebd., S.421.

Thronfolgers verkünden, der auf den Namen Louis-Josèphe getauft wurde. Bei dieser Entbindung waren im Vergleich zur ersten „nur“ zehn Personen anwesend. Marie Antoinette glaubte wieder ein Mädchen geboren zu haben, bis der König kam, um ihr die Geburt des Dauphins zu verkünden.⁴²⁴

Die Madame von Polignac wurde zur offiziellen „Gouvernante der Kinder Frankreichs“ gemacht.⁴²⁵ Dadurch erreichte sie den Herzoginnenstatus und erhielt ein hohes Gehalt. Ihre Aufgaben lagen in der Erziehung und darin, auf das Wohlergehen der Zöglinge zu achten. Kurze Zeit später erkrankte der Dauphin und Marie Antoinette wurde mit dem dritten Kind schwanger, verlor das Baby aber aufgrund einer Fehlgeburt.⁴²⁶ „Der König soll bitterlich geweint haben, als er von dem schweren Verlust erfuhr. Auch Marie Antoinette erholte sich nur langsam, sowohl seelisch als auch körperlich.“⁴²⁷ In dieser Zeit ließ die Königin ihre Kinder oft zu sich holen, um mit ihnen zu lesen und zu spielen. Außerdem wurden diese von Élisabeth Vigée-Lebrun porträtiert, mussten aber dafür nicht stillsitzen, sondern konnten, sich frei bewegen.⁴²⁸

Im Jahr 1785 kam der zweite Sohn des königlichen Paares auf die Welt.⁴²⁹ Dieser wurde in Anspielung auf Marie Antoinettes Lieblingsschwester Maria Carolina, der Königin von Neapel, Louis-Charles genannt.⁴³⁰ Nur ein Jahr nach dieser Geburt brachte Marie Antoinette ein weiteres Kind zur Welt. Es handelte sich hierbei um eine Tochter, Sophie-Hélène-Béatrice, die im Alter von eins verstarb. Im selben Zeitraum verschlechterte sich der Gesundheitszustand des Thronfolgers Louis-Josèphe drastisch.⁴³¹ Es schien so, als würde er an einer Knochentuberkulose leiden, die als bourbonische Familienkrankheit galt. Aufgrund dieses Leidens verzögerte sich sein Wachstum und sein Körper war stark angeschwollen. Zusätzlich dazu hatte er hohes Fieber und Probleme, Wasser zu lassen.⁴³² Am 14. Juni 1798 verstarb der Dauphin im Alter von sieben Jahren.⁴³³

Vor seinem Tod verbrachte das Königspaar, aber vor allem Marie Antoinette, so viel Zeit wie möglich mit ihrem kranken Sohn, aber auch allgemein mit ihren anderen Kindern.⁴³⁴ Aufgrund

⁴²⁴ Vgl. Hardman, *Marie-Antoinette*, S.73.

⁴²⁵ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.16.

⁴²⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 162.

⁴²⁷ Ebd., S.163.

⁴²⁸ Vgl. Ebd.

⁴²⁹ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.17.

⁴³⁰ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 168.

⁴³¹ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.17.

⁴³² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 166.

⁴³³ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.17.

⁴³⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 166.

ihrer eigenen Kindheit, in der ihre Mutter viel abwesend war, wollte sie sich an dem Wachstum und an der Erziehung ihres Nachwuchses persönlich beteiligen.⁴³⁵ Gerade bei der Königin wurde das vom Hof als Anlass gesehen, Kritik auszuüben. Es wurde ihr vorgeworfen, sich nicht um den Hofstaat zu kümmern und somit ihre Pflichten zu vernachlässigen. Es herrschte das gängige Bild, dass Kinder von dem Personal betreut werden sollten und nicht von der Königin selbst. Marie Antoinette tat diese Aussagen als „Geschwätz“ ab, welches sie ignorierte. Sie orientierte sich stattdessen an einem neuen Vorbild von moderner Mütterlichkeit, wo eben Frauen ihre Kinder selbst stillten.⁴³⁶

„Marie Antoinette machte ihre Wünsche klar: Sie wollte als Mutter leben, mit ihren Kindern, mit ihren Freundinnen und Freunden, und zwar in einem ungestörten, friedvollen Utopia. Ohne Beanstandungen, aber mit dem finanziellen Auslangen, das einer Königin zustand. Der König suchte es ihr recht zu machen; aber das genügte schon lange nicht mehr.“⁴³⁷

Marie Antoinettes wich in Bezug auf Mutterschaft von den bis dato herrschenden Normen des Königshofs ab. Die Erziehung ihrer Kinder erfolgte gemäß den aufklärerischen Ansätzen Rousseaus und durch ihre Freundin Madame von Polignac. Des Weiteren verbrachte die Königin selbst viel Zeit mit ihren Kindern, stillte diese als Säuglinge und spielte mit ihnen. Diese Faktoren implizieren, dass sie eine Mutter war, die direkt involviert war im Leben ihres Nachwuchses und deshalb eigentlich davon auszugehen ist, dass ein gutes Verhältnis zwischen ihr und den Kindern herrschte, was in das Bild der Heiligen fallen würde.

7.2. Marie Antoinette in der Französischen Revolution

Aufgrund der Weitläufig-, und Vielschichtigkeit von der Thematik der Französischen Revolution, kann für diese Arbeit lediglich eine kurze Zusammenfassung aller relevanten historischen Ereignisse bis zu dem Zeitpunkt von Marie Antoinettes Tod angebracht werden. Die Ereignisse des Jahrs 1789 werden genauer dargelegt, während die drei darauffolgenden nur kurz angeschnitten werden. Diese Kontextualisierung ist notwendig, um das restliche Leben und schlussendlich das Ende der Königin aufzuzeigen. Dadurch wird auch sichtbarer gemacht, welche Rolle die medialen Darstellungspraktiken für die Etablierung des Images als Heilige oder Hure hatten und wie diese den Verlauf der Geschichte mitprägten.

In der Nacht vom vierzehnten auf den fünfzehnten Juli 1789 wurde Louis XVI. überraschenderweise von seinem Großmeister der Garderobe, dem Herzog de Liancourt, aufgeweckt, der ihm von den jüngsten politischen Ereignissen berichtete. Zuvor schrieb der

⁴³⁵ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.421.

⁴³⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 166.

⁴³⁷ Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 166.

König noch in sein Tagebuch, dass an diesem Tag nichts passiert wäre.⁴³⁸ „Ludwig XVI. ist erstaunt. »Das ist eine Revolte!« sagt er. - »Nein, Sire, das ist eine Revolution.«“⁴³⁹ Das Motto dieser Revolution lautete „Liberté, égalité, fraternité – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“.⁴⁴⁰

7.2.1. 1789

Einige Gründe, die als Auslöser für die Französische Revolution gelten, wurden bereits genannt. Ab dem Jahr 1788 kam es zu einer Hungerkrise in dem unteren Teil der Bevölkerungsschichten, da aufgrund einer schlechten Ernte die Lebensmittelpreise stark angestiegen waren. Die misslichen Lebensumstände und die daraus resultierende Unzufriedenheit der Menschen verbesserten sich nicht, weshalb diese im Frühling 1789 zu rebellieren begannen. Die Bevölkerung forderte gerechte Preise für Lebensmittel. Außerdem wurden im Zuge dessen grundsätzliche Widersprüche und auch Ungerechtigkeiten in Hinsicht auf die soziale Ordnung offengelegt.⁴⁴¹ Denn den Pachtherren, bestehend aus den hohen Geistlichen und dem Adel, gehörten 65% der Böden, für die sie aber weder eine Grund-, noch eine Vermögenssteuer bezahlten. Dafür musste die restliche Bevölkerung aufkommen.⁴⁴²

Diese Erkenntnisse bildeten den Grundstein für einen politischen Reformprozess. Speziell die Bewohner*innen am Land wehrten sich gegen die feudale Ordnung, die unter anderem mit Frondiensten, Abhängigkeiten und verschiedenen Abgabeverpflichtungen einhergingen. Die Menschen in den Städten hatten zusätzlich Probleme sozialer Art. Die Folgen der Hungersnot und unverhältnismäßigen Aufteilung von Armut und Reichtum waren politisierende Proteste. Im April des Jahres 1789 eskalierte die Situation in einer Papierfabrik in einem Vorort von Paris, da die Arbeitenden höhere Löhne verlangten. Der Streik entwickelte sich schnell zu einem allgemeinen Aufstand, bei welchem das Militär eingesetzt wurde und mit mehr als 300 Todesopfern endete.⁴⁴³

Aufgrund der steigenden Unruhen und des androhenden Staatsbankrotts berief der Finanzminister Jacques Necker am 05. Mai 1789 die Generalstände in Versailles ein.⁴⁴⁴ Am Tag zuvor gab es eine Prozession, die von dem durchreisenden, amerikanischen Politiker Gouverneur Morris in einem Tagebucheintrag beschrieben wurde.⁴⁴⁵ Er berichtete von der prächtigen Prozession, von den mit Teppichen behängten Häusern und den Reaktionen auf das

⁴³⁸ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.48.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Gruber, „Liberté, égalité, fraternité“, 09.09.2024.

⁴⁴¹ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁴² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.198.

⁴⁴³ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁴⁴ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.399.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd., S.15.

königliche Paar.⁴⁴⁶ „Der König wird überall auf seinem Weg mit dem Ruf »Es lebe der König!« begrüßt, aber kein Zuruf gilt der Königin.“⁴⁴⁷

Anhand dieses Augenzeugenberichts wird evident, dass die öffentliche Stimmung bezüglich der jeweiligen Ehepartner*innen stark voneinander abwich. Die Wahrnehmung der Anwesenheit und Anerkennung des königlichen Titels war ein medial erschaffenes Spiegelbild dessen, was die Öffentlichkeit jeweils von dem König und der Königin hielt.

Die Versammlung der Generalstäbe am nächsten Tag bestand aus allen drei Ständen, also dem Adel und dem Klerus, aber vor allem auch aus dem Bürgertum, welches mit 96% den Großteil der gesamten Bevölkerungsschicht ausmachte.⁴⁴⁸ Bei dem dritten Stand handelte es sich primär um Personen, die während des 18. Jahrhunderts in Branchen, wie der Verwaltung, dem Handel oder der Finanzwelt zu Geld gekommen waren. Aufgrund ihres steigenden Einflusses, verlangten nun auch sie Mitbestimmungsrechte. Die Vertretenden wollten von „Nichts“ zu „Etwas“ werden.⁴⁴⁹

Insgesamt waren alle Männer über 25 Jahre wahlberechtigt. Der dritte Stand erhielt von dem königlichen Rat zwar die doppelte Anzahl an Vertretern, allerdings nicht die Abstimmung nach Köpfen anstatt von Kurien. Insofern bekam die absolute Mehrheit der Französ*innen lediglich ein Drittel der Generalständischen Stimmgewalt und unterschied sich nicht von den restlichen vier Prozent, bestehend aus den anderen beiden, privilegiierteren Ständen.⁴⁵⁰

Auch Louis XVI. und Marie Antoinette waren bei der Versammlung anwesend. Es war das letzte Mal, dass sie in ihren Staatsgewändern als Königin von Frankreich auftrat.⁴⁵¹ Marie Antoinette trug ein Kleid aus Seidenbrokat und 55-karätige Diamanten im Haar, während sich die Diamanten des Königs auf seinen Jackenknöpfen, Schuhen und Schwert befanden.⁴⁵² Durch diese Kleiderordnung sollte eine Sichtbarmachung der Gottgewolltheit der französischen Krone erfolgen.⁴⁵³ Der dritte Stand trug währenddessen schwarze Anzüge, günstige Halstücher aus Musselin und unverarbeitete Hüte.⁴⁵⁴

⁴⁴⁶ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.16.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.200.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebd., S.206.

⁴⁵⁰ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁵¹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.201.

⁴⁵² Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.53.

⁴⁵³ Vgl. Ebd., S.51.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd., S.54.

Stefan Zweig erinnerte daran, dass in Zeiten der Unruhen die Sichtbarkeit immer zu einer Gefahrenquelle wird, wie die folgende Beschreibung aufzeigt.⁴⁵⁵

„Marie Antoinette und Ludwig XVI. betraten die Szenerie nicht – sie erschienen: Als Repräsentanten der kosmischen Ordnung auf Erden. Die Königin in Silber als weiblicher Mond (Luna), sie verkörperte das Gegenstück zur männlichen Sonne (Sol), dem König [...]. Kosmos bedeutet auf Griechisch nicht nur Glanz und Ehre, sondern vor allem: Schmuck. Sonne, Mond und Sterne sollten die Monarchie umstrahlen, doch es reichte nur mehr für den letzten Abglanz der alten Ordnung.“⁴⁵⁶

Anhand dieser Inszenierungsstrategien wurde sichtbar gemacht, dass kein Bewusstsein des Hofes darüber vorhanden war, dass sich seit der letzten Versammlung der Generalstände 170 Jahre früher einiges verändert hatte. Gerade in Krisenzeiten wurden solche Darstellungsmittel als überheblich, geschauspielert und unwahrhaftig rezipiert, vor allem wenn in Betracht gezogen wird, wie kritisch Marie Antoinettes Einsatz von Mode angesehen wurde.⁴⁵⁷ Zusätzlich dazu kann argumentiert werden, dass die Selbstinszenierung des Paares als die „Repräsentanten der kosmischen Ordnung auf Erden“⁴⁵⁸ als Erinnerung an das Gottesgnadentum aufgefasst werden konnte. Dieses wurde mittlerweile stark von den Bürger*innen hinterfragt, da die Gesellschaft in Zeiten der Aufklärung ein kritisches und vor allem eigenes Selbstbewusstsein entwickelte. Dadurch konnte eine öffentliche Meinung konstituiert werden, welche eine neue Form an Macht darstellte. Diese wurde vor allem über Zeitungspublikationen erworben. Kritische Publizist*innen hatten als Ziel, die misslichen Rollenverhältnisse zwischen dem Königshof und der Bevölkerung aufzudecken. Das Königspaar versuchte diese Veränderungen lange Zeit zu ignorieren.⁴⁵⁹

Die Wirkung des Auftritts der beiden bei der Versammlung der Generalstäbe konnte allerdings auch variieren. Denn Gouverneur Morris legte in seiner Beschreibung der Szenerie den Fokus auf etwas Anderes, wodurch ein unterschiedliches Bild gezeichnet wurde. Zwar erzählte er auch von dem königlichen Stolz und Haltung, die während einer Rede von Louis XVI. zum Vorschein kam, konzentrierte sich aber mehr auf die positiven Reaktionen der anderen Anwesenden. Diese unterbrachen die Ansprache mit tosenden Beifallskundgebungen, die nicht nur Morris zu Tränen rührten, sondern auch die Königin.⁴⁶⁰ „Die Königin weint oder scheint zu weinen, aber keine Stimme erhebt sich für sie.“⁴⁶¹ Nach weiteren Ansprachen von dem

⁴⁵⁵ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.247.

⁴⁵⁶ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.201.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁸ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.201.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebd., S.196.

⁴⁶⁰ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.18.

⁴⁶¹ Ebd.

Siegelbewahrer und von Finanzminister Necker, steht der König auf, um aus dem Saal zu gehen.⁴⁶²

„[...] langes und zu Herzen gehendes Rufen: »Es lebe der König!« ertönt. Die Königin erhebt sich, und zu meiner großen Befriedigung hört man zum erstenmal seit vielen Monaten den Ruf »Es lebe die Königin!«.⁴⁶³

Trotz der Zurufe wusste Marie Antoinette, dass sich vieles verändert hatte. Dieser Gruß erschien ihr zögerlich und bemitleidend, was in großen Kontrast zu dem tosenden Beifall stand, welchen sie in der Vergangenheit erlebte. Ihr war bewusst, dass eine Versöhnung mit der Bevölkerung aussichtslos war.⁴⁶⁴ Zusätzlich dazu belastete sie, dass ihr Sohn, der Thronfolger Louis-Josèphe, während dieser Zeit sterbenskrank im Bett lag.⁴⁶⁵

Nach der Versammlung der Generalstände waren die politischen Konflikte noch immer nicht geklärt, da der dritte Stand weiterhin an der Forderung festhielt, die Stimmen nach den Köpfen zu zählen und nicht nach den Kurien, da ansonsten deren zweifache Anzahl der Abgeordneten den Klerus und Adel keine Auswirkung auf die Entscheidungen hätte. Die Person, die dies final bestimmen konnte, war der König doch Louis XVI. zögerte, was sich negativ auf seine Position auswirkte.⁴⁶⁶ Einer Sache war er sich allerdings sicher, nämlich seinen Willen für den Fortbestand der absoluten Monarchie.⁴⁶⁷

Eine weitere revolutionäre Entwicklung erfolgte am 17. Juni 1789, als der dritte Stand sich eigenständig dazu entschloss, sich als Nationalversammlung nach amerikanischem Vorbild zu konstituieren, die die Etablierung einer Verfassung mit sich brachte.⁴⁶⁸ Ein Vorschlag lautete, einen Teil der Macht der Nationalversammlung zu geben und den anderen Teil beim König zu belassen, was dieser allerdings missbilligte. Er war der Meinung, dass sich seine „Untertanen“ ihrem Stand entsprechend um ihn herum positionieren müssten.⁴⁶⁹ „Die Ordnung auf Erden diene der Abwehr des Chaos der Hölle, meinte er.“⁴⁷⁰

Die Vertretenden von Adel und Klerus wurden dazu aufgefordert, sich der Nationalversammlung anzuschließen, was der Großteil der niederen Priesterschaft auch tat. Damit stießen sie auf Widerstand von dem Königshof, dem Adel und dem hohen Klerus. Als

⁴⁶² Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.18.

⁴⁶³ Ebd., S.19.

⁴⁶⁴ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.261.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., S.262.

⁴⁶⁶ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.18.

⁴⁶⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.206.

⁴⁶⁸ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁶⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.207.

⁴⁷⁰ Ebd.

Folge dessen wurde von Louis XVI. angeordnet, die Versammlung aufzulösen.⁴⁷¹ „Doch die Abgeordneten waren nicht mehr bereit, der monarchischen Autorität Folge zu leisten.“⁴⁷²

Am 20. Juni 1789 traf sich die Nationalversammlung im Ballhaussaal in Versailles, wo sie einen Eid ablegten, der sie dazu verpflichtete, erst dann wieder auseinanderzugehen, wenn eine sichere Verfassung ausgearbeitet wurde.⁴⁷³ Nachdem der König weitere Male vergeblich versuchte, die Versammlung aufzulösen, gab er nach und forderte die anderen beiden Stände auf, sich mit dem Dritten zu verbünden.⁴⁷⁴ Dies geschah am 27. Juni 1789.⁴⁷⁵

Zwei Wochen später, am 11. Juni 1789, wurde der bei der Bevölkerung beliebte Finanzminister Necker seines Amts behoben und aus dem französischen Königreich verbannt, was den Verlauf der Revolution stark beeinflusste. Denn Necker war die Person, die ganz nach dem Motto „Égalité“ verfügte, dass auch der Klerus und Adel Steuern zahlen mussten. Zusätzlich dazu kaufte er im Hungerwinter 1788 von seinem eigenen Geld Getreide für die hungrigen Bewohner*innen von Paris, was ihn zu einer Art Volksheld machte. Die Entscheidung des Königs, den Finanzminister zu entlassen, erfolgte aufgrund starker Einflussnahme seiner Brüder.⁴⁷⁶ Neckers Schwiegersohn hingegen bezeichnete die Kündigung als einen Triumph Marie Antoinettes.⁴⁷⁷

Die Ablösung Neckers wird von der Bevölkerung als militärischer Auftakt gegen die Nationalversammlung aufgefasst, was dazu führte, dass die Massen sich nun beteiligten und damit den eigentlichen Grundstein für die Revolution legten. Die Waffenarsenale wurden gestürmt, damit sich die Pariser*innen gegen die königlichen Gruppen wehren konnten. Daraus entstand die Nationalgarde.⁴⁷⁸

Am 14. Juli 1789 wurde die Bastille von einer bewaffneten Volksmenge gestürmt. Die Bastille war das Staatsgefängnis in Paris, welches symbolisch für die Willkürherrschaft des Königs stand.⁴⁷⁹ „Der Versailler Hof versank in lethargischem Schock.“⁴⁸⁰ Das Ziel der Stürmung war die Erlangung von Schießpulver und Munition für die Aufständischen, die in den Kellern gelagert waren. Außerdem wurden sieben Gefangene befreit. Ein Mann tötete den Anführer der

⁴⁷¹ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.399.

⁴⁷⁴ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.19.

⁴⁷⁵ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.400.

⁴⁷⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.207.

⁴⁷⁷ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.23.

⁴⁷⁸ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.20.

⁴⁷⁹ Vgl. Mutschlechner, „Marie Antoinette und die Französische Revolution“, 10.09.2024.

⁴⁸⁰ Ebd.

Bastille-Kommandanten, wessen abgetrennter Kopf dann durch die Stadt paradiert wurde.⁴⁸¹ Nach der Kapitulation der Bastille, zog der Hof seine militärischen Gruppen ab. In ganz Frankreich kam es zu Aufständen. Vor allem in den Städten erfolgte eine neue politischen Machtergreifung durch das bewaffnete Bürgertum, das von der breiten Masse unterstützt wurde.⁴⁸²

„Auch die Nationalversammlung wurde von der Dynamik der Bewegung mitgerissen und begann mit großer Entschiedenheit, die gesellschaftliche Ordnung und das Machtverhältnis zwischen Krone und Volksvertretung auf eine neue Basis zu stellen.“⁴⁸³

In einer Versammlung am 04. August 1789 wurde der Verzicht der Abgeordneten auf sämtliche feudale Vorrechte und die grundsätzliche Abschaffung der Feudalordnung erzielt.⁴⁸⁴ Zusätzlich dazu kam es zur Erlassung der „Erklärung für Menschen- und Bürgerrechte“, die besagte, dass alle Menschen von Geburt an frei sind und das auch bleiben. Außerdem wären sie in sämtlichen Rechten gleich. Das führte dazu, dass die Macht nun bei der französischen Bevölkerung lag. Marie Antoinette soll unglaublich auf die „Erklärung der Menschenrechte“ reagiert haben und tat diese als Absurditäten ab.⁴⁸⁵ Als weiterer Schritt erfolgten in den nächsten Wochen Beschlüsse, die die Umwandlung von Frankreich in eine konstitutionelle Monarchie vorsahen. Die Grundpfeiler dafür waren die Volkssouveränität, die Gewaltenteilung und die parlamentarische Repräsentation.⁴⁸⁶

Am 05. Oktober 1789 zog eine große Gruppe von bewaffnetem Volk nach Versailles.⁴⁸⁷ Die Hauptteilnehmenden dieses Demonstrationzuges waren Pariser Frauen, welche nach der Akzeptanz der Beschlüsse der Nationalversammlung und nach einer besseren Lebensmittelversorgung verlangten. Die Nationalgarde schloss sich an. Die Demonstrierenden drangen nach blutigen Auseinandersetzungen mit den Wachen bis in das königliche Schloss ein.⁴⁸⁸ Aufgrund von Louis XVI. mangelnder Entscheidungsfähigkeit war es zu spät für eine Flucht der königlichen Familie. Der Leibwächter Marie Antoinettes wurde ermordet, geköpft und wie auch beim Sturm auf die Bastille auf einer Pike präsentiert. Die schreiende Menge forderte, dass sich die Königin auf den Balkon begeben.⁴⁸⁹

⁴⁸¹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.210.

⁴⁸² Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.20.

⁴⁸³ Ebd., S.21.

⁴⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁸⁵ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.215.

⁴⁸⁶ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.21.

⁴⁸⁷ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.400.

⁴⁸⁸ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.21.

⁴⁸⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.217.

„Ludwig ließ sich ankleiden und versprach: „Meine Kinder! Ich werde mit meiner Familie unter euch leben!“ Schließlich fasste sich Marie Antoinette ein Herz und obwohl sie glaubte, die Menge wollte sie töten, begab sie sich, an jeder Hand ein Kind, für alle sichtbar auf den Balkon.“⁴⁹⁰

Gewehre wurden auf sie gerichtet, untermalt von Parolen, die dazu aufforderten, sie zu erschießen. Marie Antoinette blickte nicht weg und knickte lächelnd. Den Aufschrei der Demonstrierenden „Keine Kinder“ interpretierte sie als Erinnerung an ihre lange Kinderlosigkeit, die sie jedoch überwunden hatte. Insofern verstand die Königin die Reaktionen nicht. Allerdings war mit diesem Ruf gemeint, dass die Kinder die Instandhaltung der Monarchie darstellten, was die Bevölkerung nicht mehr wollte.⁴⁹¹

Durch diesen Aufstand wurde die Königfamilie dann dazu gezwungen, in einer Art Geiselhaft lebend nach Paris zu übersiedeln. Ziel dessen war die Durchsetzung einer besseren Lebensmittelversorgung und die Verfassung der Nationalversammlung zu beschützen. Ein paar Tage darauf wurde beschlossen, Louis XVI. nur „König der Franzosen“ zu nennen, anstatt „König von Frankreich“.⁴⁹² „Die Frage, ob Ludwig XVI. tatsächlich bereit war, seine Rolle als konstitutioneller Monarch zu spielen, sollte bald in das Zentrum der revolutionären Politik rücken.“⁴⁹³

7.2.2. 1790, 1791 und 1792

Das darauffolgende Jahr 1790 wurde häufig als ein glücklicheres während der Zeit der Revolution angesehen. Der Grund dafür war, dass die Nationalversammlung ohne die Einwirkung von größeren Aufständen der Bevölkerung die Verfassung vorantreiben konnte.⁴⁹⁴ In diesem Zeitraum wurde unter anderem das Land in 83 Departements eingeteilt und die Geistlichkeit erhielt eine bürgerliche Verfassung.⁴⁹⁵

Marie Antoinette, die sich währenddessen mit ihrer Familie in der Pariser Geiselhaft im Tuilerien Palast befand, schrieb im Februar 1790 an ihren Bruder Joseph, dass die Lage der Dinge sehr böse wäre und sie glaubte, sich trotz dieser aussichtslosen Situation zu viele Hoffnungen zu machen.⁴⁹⁶

Im Jahr 1791 kam es zu einem Ereignis, welches die weitgehendsten Auswirkungen für die Königsfamilie, deren weiteren Schicksals und die Revolution hatte. Am 21. Juni 1791 stellten

⁴⁹⁰ Lindinger, *Marie Antoinette*, S.217.

⁴⁹¹ Vgl. Ebd.

⁴⁹² Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.21.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd., S.22.

⁴⁹⁵ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.400.

⁴⁹⁶ Vgl. Marie Antoinette, *Marie Antoinette*, S.106-107.

die Wachposten fest, dass die monarchischen Appartements leer waren.⁴⁹⁷ Das war nach einem gescheiterten Versuch im April, das zweite Fluchtvorhaben des Königs samt Familie, um Frankreich zu verlassen und gemeinsam mit Truppen aus dem Ausland eine Wiederherstellung seiner Herrschaft zu etablieren. In der Ortschaft Varennes, kurz vor der belgischen Grenze, wurden sie aufgehalten und nach Paris zurückgeführt.⁴⁹⁸ Die geplante Flucht demonstrierte, dass die konstitutionelle Monarchie, die die revolutionäre Souveränität mit dem Königtum verbinden sollte, wenig Zukunft hatte.⁴⁹⁹ Deshalb wurde versucht, diese als Entführungsversuch zu verkaufen, was aber nicht gelang. Es wurde propagiert, dass der König somit Hochverrat begangen hatte, deshalb vor Gericht musste und sich nun auf demselben tiefen Niveau befand wie seine verhasste Ehefrau.⁵⁰⁰ „Man nannte das Herrscherpaar „den Verräter mit seiner österreichischen Hure“.“⁵⁰¹

Am 14. September 1791 wurde Frankreich in eine konstitutionelle Monarchie umgebildet. Hierfür leistete Louis XVI. einen Eid auf die Verfassung. Ende desselben Monats ging die Nationalversammlung als sogenannte „Constituante“ auseinander.⁵⁰² In dem neuen Herrschaftssystem hatte der König ein Vetorecht, welches er auch häufig einsetzte. In der Bevölkerung hieß es, dass hinter den Einsprüchen vor allem die „herrsüchtige“ Marie Antoinette stecken sollte, da Louis XVI. selbst zu „schwach“ für diese wäre. In journalistischen Massenwerken wurde die Königin nur noch als „weibliches Veto“ bezeichnet.⁵⁰³

Im Februar 1792 wurde ein Bündnis zwischen Österreich und Preußen geschlossen. Zwei Monate später erklärte die französische Nationalversammlung Österreich den Krieg.⁵⁰⁴ Aufgrund der umstrittenen Kriegspolitik des Königs kam es am 20. Juni 1792 zu Massendemonstrationen in Paris, die dazu führten, dass Aufständische in die königlichen Gemächer eindrangen und Louis XVI. zwangen, auf die Revolution zu trinken. Allerdings änderte dies nichts an seinen politischen Beschlüssen.⁵⁰⁵ Am 10. August 1792 erfolgte ein Sturm auf die Tuilerien, wo die gesamte königliche Familie festgenommen und in das Temple-

⁴⁹⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.226.

⁴⁹⁸ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.23.

⁴⁹⁹ Vgl. Ebd., S.24.

⁵⁰⁰ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.227.

⁵⁰¹ Ebd., S.229.

⁵⁰² Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.401.

⁵⁰³ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.229.

⁵⁰⁴ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.401.

⁵⁰⁵ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.28.

Gefängnis gebracht werden.⁵⁰⁶ An diesem Tag schimpften Betrunkene vor allem über die Königin.⁵⁰⁷

„Marie Antoinette sei eine Bestie, eine Hure sowieso. Unersättlich bei ihren Orgien. Eine Furie, die sich mit Männern und Frauen im Dreck ihrer Laster wälze. Morgens und abends, den ganzen Tag. Eine Verräterin sei sie noch dazu. Doch das sei auch ihr Mann, der Noch-König.“⁵⁰⁸

Die Frage, die die Zeitungen an diesem Tag beherrschte, lautete, ob der König ein Tyrann war oder das Opfer seiner Frau, der intriganten Verräterin, was eher angenommen wurde.⁵⁰⁹

Am 21. September 1792 wurde Frankreich zur Republik erklärt.⁵¹⁰ Zum Jahreswechsel 1792/93 wurde dem König, der nun mit seinem bürgerlichen Namen Louis Capet angesprochen wurde, der Prozess gemacht. Der Anklagepunkt lautete Landesverrat, da er mit dem feindlichen Ausland konspiriert hatte. Mit nur knapper Mehrheit wurde er zum Tode verurteilt.⁵¹¹

7.2.3. 1793

Am 21. Jänner 1793 erfolgte die Hinrichtung des ehemaligen Königs von Frankreich vor 80.000 Schaulustigen. Nachdem Marie Antoinette das erfuhr, erklärte sie ihrem Sohn, dass dieser nun der neue König, Louis XVII., wäre.⁵¹²

Am 14. Oktober 1793 wurde Marie Antoinette der Prozess gemacht, welcher zwei Tage später in ihrer Hinrichtung durch die Guillotine enden wird.⁵¹³

Auf welche Grundlagen sich dieses Urteil stützte und welche Hintergründe diesem zugrunde lagen, wird im folgenden Kapitel aufgezeigt.

7.2.4. Die Verurteilung von Marie Antoinette

Während ihrer Zeit in Gefangenschaft wurde Marie Antoinette der Name „Marie“ aberkannt, da dieser der, der Mutter Gottes war und somit nicht geeignet für Verbrecherinnen. Sie wurde nur noch mit „Antoinette“ oder „Witwe Capet“ adressiert.⁵¹⁴

Aufgrund von fehlendem Beweismaterial konnte sie in dem politischen Schauprozess nicht wegen Hochverrats verurteilt werden.⁵¹⁵ Das Gericht sprach sie deshalb des Inzests schuldig,

⁵⁰⁶ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.402.

⁵⁰⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.235.

⁵⁰⁸ Ebd., S.235-236.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd. S.236.

⁵¹⁰ Vgl. Kruse, *Die Französische Revolution*, S.31.

⁵¹¹ Vgl. Ebd., S.32.

⁵¹² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.254.

⁵¹³ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.403.

⁵¹⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.259.

⁵¹⁵ Vgl. Ebd., S.270.

weshalb Marie Antoinette an die Frauen im Saal gerichtet, folgendes adressierte⁵¹⁶: „Die Natur weigert sich, auf eine solche Anschuldigung gegen eine Mutter auch nur zu antworten. Ich appelliere an alle Mütter, die sich hier befinden.“⁵¹⁷

Eine maßgebliche Rolle in der Verurteilung der ehemaligen Königin spielte ihr Sohn, der achtjährige Louis XVII., der während der Zeit im Temple immer wieder von seiner Mutter oder Tante väterlicherseits, Madame Élisabeth, beim Masturbieren erwischt wurde.⁵¹⁸ Die Frauen versuchten, ihm diese Tätigkeit auszutreiben, da im 18. Jahrhundert Selbstbefriedigung in Europa als „krankhaft“ und „schändlich“ angesehen wurde. Diese Tatsache wurde als Vorwand verwendet, um den Sohn weg von seiner Familie, in die Obhut des Schusters Antoine Simon zu geben. Dieser zeigte dem Kind pornografische Pamphlete, die seine Mutter darstellten und brachte ihn dazu, hässliche Geschichten zu verbreiten.⁵¹⁹

Stefan Zweig beschrieb den weiteren Verlauf wie folgt.

„Gedrängt von Simon, wer ihm diese üble Angewohnheit beigebracht, sagt oder lässt sich der Junge einreden, seine Mutter, seine Tante hätten ihn zu dieser Unart verleitet. Simon, dem von dieser »Tigerin« alles, auch das Teuflischste, glaubhaft erscheint, fragt weiter und weiter und bringt, über diese Lasterhaftigkeit einer Mutter redlich empört, den Knaben schließlich so weit, zu behaupten, die beiden Frauen hätten ihn im Temple häufig zu sich ins Bett genommen und seine Mutter mit ihm Inzest getrieben.“⁵²⁰

Da die Anklagenden zu diesem Zeitpunkt keine Beweise gegen Marie Antoinette in der Hand hatten, machten sie sich die Massenmedien für ihre Zwecke zu nutze. In den Zeitungen wurde sie unter anderem als „perverses Teufelsweib“ inszeniert, was dazu führte, dass die Geschworenen sie nicht als Mensch wahrgenommen hatten, sondern als eine Art Sex-Monster.⁵²¹ Der Publizist Jacques-René Hébert der Zeitschrift „Père Duchesne“ war ein großer Verfechter für den Tod der ehemaligen Königin.⁵²² Deshalb suchte er den Erzieher Simon auf, um Louis-Charles zu befragen, wo dieser die Praktiken erlernt hatte. Der Junge wurde von seinem Aufpasser mithilfe von Gewaltakten dazu instruiert, auf so eine Frage mit „Die Capet“ zu antworten und somit seine Mutter zu beschuldigen. Hébert protokollierte diese Aussage und ließ das Kind diese vor Zeug*innen unterschreiben.⁵²³

⁵¹⁶ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.422.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.262.

⁵¹⁹ Vgl. Ebd., S.263.

⁵²⁰ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.514.

⁵²¹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.266.

⁵²² Vgl. Ebd., S.262.

⁵²³ Vgl. Ebd., S.267.

Auch die Tochter Marie Thérèse wurde verhört und sagte aus, dass sie keine der Anschuldigungen gegen ihre Mutter bestätigen könnte. Da ihr Bruder an seiner Aussage festhielt und das Mädchen durch die Inquisitoren eingeschüchtert wurde, hatte ihr Einfluss als Zeugin wenig Gewicht.⁵²⁴

Somit war Marie Antoinettes Schicksal besiegelt. Ein Journalist namens Prudhomme war bei ihrer Hinrichtung anwesend und berichtete darüber. Sie trug, der Meinung des Publikums nach unpassend, weiße Gewänder als Symbol der Unschuld.⁵²⁵ Die Anwesenden verhielten sich friedlich, manche klatschten sogar. Bei Prudhomme wurde der Eindruck erweckt, dass in diesem Moment kurzzeitig vergessen wurde, was sie als Königin der Bevölkerung angetan hatte. Insofern wurde ihre Hinrichtung als Gerechtigkeit gewertet. Zusätzlich berichtete er anekdotisch davon, dass Marie Antoinette ihrem Vollstrecker versehentlich auf den Fuß gestiegen war und sich dafür entschuldigte.⁵²⁶ Der Journalist resümierte anderweitig:

„Es wäre möglich, daß sie diese kleine Szene doch absichtlich veranstaltet hat, um sich im Gedächtnis interessant zu machen, denn die Eigenliebe verlässt manche Menschen erst mit dem Tod.“⁵²⁷

Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Barba Vinken resümiert, dass Marie Antoinettes Körper die Körperkonzepte der Heiligen und der Königin widerruft, aber gleichzeitig auch aufruft. Sie war lieber eine Frau als eine Königin. Gerade die Erzählungen, durch welche eine Interpretation ihres Prozesses und Hinrichtung als eine Art *passio Christi* erfolgt, zeigen also nicht das Bild einer Heiligen auf, sondern das eines einfachen Menschen mit all seinen Fehlern.⁵²⁸

Die französischen Schriftsteller Edmond und Jules de Goncourt interpretierten das Szenario gegenteilig. Während der Revolution wechselte Marie Antoinette aufgrund der Krisensituation in das Genre der „männlichen Frau“.⁵²⁹ Sie wird daraufhin zu einer Märtyrerin, die zur Nachfolge Christi antritt.⁵³⁰ „Gefesselt von der Schwäche des Königs, opfert sie ihren heroischen Willen, ihre männliche Entschlossenheit und Tatkraft, um ihn nicht in den Schatten zu stellen.“⁵³¹ Durch die Art wie sie vor ihrer Hinrichtung behandelt wurde, änderte sich ihr

⁵²⁴ Vgl. Zweig, *Marie Antoinette*, S.517.

⁵²⁵ Vgl. Pernoud/Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, S.257.

⁵²⁶ Vgl. Ebd., S.258.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette.“, S.270.

⁵²⁹ Vgl. Ebd., S.279.

⁵³⁰ Vgl. Ebd., S.280.

⁵³¹ Ebd.

Bild. Sie wurde von einer Königin zu einer mit Wunden übersäte Heiligen, deren Leiden durch den Umgang mit ihren Kindern noch verstärkt wurde.⁵³²

⁵³² Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette.“, S.280-281.

8. Analyse von Bildbeispielen

Für die Untersuchung des Bildmaterials, wurden zwei mediale Kategorien ausgewählt. Zum einen werden Portraits von Elisabeth Louise Vigée Le Brun untersucht, die Marie Antoinette als Mutter mit ihren Kindern, als Königin in herrschaftlichen Gewändern, aber auch im reduzierten Chemisenkleid darstellen. Gerade letzteres lässt viel selektiven Interpretationsraum zu, wie die zeitgenössischen Reaktionen aufzeigten. Zeitgleich werden auch Karikaturen aus Pamphleten und Zeitungen untersucht, die die Königin in Form von Tieren und in der Ausübung sexueller Handlungen skizzierten.

8.1. Eigeninszenierungen

8.1.1. „Marie Antoinette in Court Dress“



Abb.11⁵³³

Bei dem im Jahr 1778 fertiggestellten Ölgemälde „Marie Antoinette in Court Dress“ handelt es sich um den ersten Auftrag des französischen Königshofs an Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Dieser beruhte auf dem Wunsch von Maria Antoinettes Mutter Maria Theresia ein Jahr vorher nach einem Porträt ihrer Tochter. Vigée Le Brun soll erzählt haben, dass die Königin besser als

⁵³³ Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in Court Dress“, 23.09.2024.

alle anderen Frauen Frankreichs gegangen wäre, ihren Kopf dabei mit einer solchen Majestät in die Höhe haltend, dass sie auch inmitten des gesamten Hofstaats herausstach.⁵³⁴

Diese Haltung kann auch in dem Gemälde erkannt werden, welches Marie Antoinette als zentrales Sujet in einem herrschaftlichen Saal stehend darstellt. Im Hintergrund sieht man Wandverzierungen, einen schweren Vorhang, einen großen Sessel und einen bunten Blumenstrauß. Rechts neben ihr befindet sich ein mit rotem Tuch bedeckter Tisch, auf dem eine goldene und mit Edelsteinen geschmückte Krone abgebildet ist, die auf einem bestickten Polster thront. Im rechten Bildrand über ihr lässt sich eine Büste erkennen, die ihren Ehemann Louis XVI. repräsentiert. Er blickt in ihre Richtung, sie jedoch nicht in seine. Die Königin selbst trägt ein aufwändiges, goldenes Kleid im Stil à l'anglaise und eine Federkopfbedeckung, die hoch auf ihrer Turmfrisur sitzt. Die Auswahl ihrer Kleidung verstärkt ihren royalen Status, der mit Macht und Reichtum einhergeht. In ihrer Hand hält sie eine Rose.⁵³⁵

Das Bild wurde in dem Jahr fertiggestellt, in dem Marie Antoinette zum ersten Mal Mutter wurde und kann dementsprechend als Darstellung von dem Leben angesehen werden, das sie vor ihrer Elternschaft führte.⁵³⁶ Ein (oft negativ rezipiertes) Image, welches geprägt wurde durch ihre repräsentative Rolle als Königin, die Mode und Luxusgegenstände liebte, aber sonst ihrer Bevölkerung wenig zu bieten hatte. Verstärkt wird diese Wahrnehmung durch die Tatsache, dass auch ihr Mann, der König, zwar nur in Büstenform, aber trotzdem mit Gesicht in dem Gemälde vorkommt. Es wird durch die Positionierung der Eindruck erweckt, dass dieser über sie wacht, was die hierarchische Reihung des Königs über der Königin auch visuell etabliert. Außerdem kann diese Bildkomposition den Eindruck erwecken, dass er als höchstes Kontrollorgan Frankreichs ebenfalls seine Frau überwacht. Eine andere Interpretationsweise lässt allerdings argumentieren, dass Louis XVI. durch die Erhöhung seine Ehegattin stets beschützend im Blick hat und somit auf das Näheverhältnis der beiden hingewiesen werden möchte. Das Stilelement der gemeinsamen Kopfrichtung der beiden könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass das Paar das gleiche Ziel vor Augen hat, welches vermutlich Frankreich und seine Monarchie ist.

Auch der Einsatz der Requisiten lässt Rückschlüsse über die Symboliken zu. Die Abbildung der Krone ist ein eindeutiger Verweis auf die Monarchie und Marie Antoinettes Rolle in dieser. Zeitgleich haben auch die Rosen im Bild eine distinktive Repräsentationsaufgabe. Rosafarbene

⁵³⁴ Vgl. O.A., „Marie Antoinette in Court Dress“, 23.09.2024.

⁵³⁵ Vgl. O.A., „Erzherzogin Marie Antoinette (1755-1793)“, 27.09.2024.

⁵³⁶ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette's Life“, S.16.

Rosen stehen nämlich zum einen für Jugend, Fruchtbarkeit, Schönheit und zärtliche Liebe. Außerdem sind sie ein Zeichen für Weiblichkeit.⁵³⁷ In der Ikonografie des Christentums wird die Rose als botanische Stellvertretung für die Jungfrau Maria und als Symbol für das ewige Paradies angesehen. Die Mutter Gottes ist die Wurzel des Erlösers Jesus Christus und auch in der christlichen Religion ein Zeichen für die Liebe.⁵³⁸

Zusammengefasst kann argumentiert werden, dass „Marie Antoinette in Court Dress“ die Repräsentation dessen ist, was die Königin vor allem in der Zeit vor ihren Kindern nach außen hin darstellen wollte und auch darstellte – eine Modeikone, die sämtliche Arten von ihr zur Verfügung stehendem Kapital zur Schau stellte, indem sie den Fokus auf ihre Schönheit, Jugend und Kaufkraft legte. Durch diese Inszenierungsstrategien wird stets auf ihren Status als Königin hingewiesen. Gleichzeitig spielt sie mithilfe des Einsatzes von Rosen an die Ikonografie der Jungfrau Maria an, was als Aneignung deren Images und damit zusammenhängenden Implikationen verstanden werden kann.

Somit kann dieses Gemälde mehr der Auffassung Marie Antoinettes als Heilige als der als Hure angesehen werden. Denn obwohl sie negative Attribute wie Eitelkeit, Materialismus und Erhabenheit ausstrahlt, wird sie gleichzeitig als der personifizierte Platzhalter für die jugendliche Fruchtbarkeit dargestellt, die zur Erlösung führt, wenn man davon ausgeht, dass das Gebären des französischen Thronfolgers der Geburt Jesus gleichgesetzt wird.

⁵³⁷ Vgl. O.A., „Rosenbedeutung“, 27.09.2024.

⁵³⁸ Vgl. Stravinskas, „Roses, The Rose, and the Rosary“, 27.09.2024.

8.1.2. „Marie Antoinette and Her Children“



Abb.12⁵³⁹

Dieses vom König in Auftrag gegebene Ölgemälde mit dem Titel „Marie Antoinette and Her Children“ von Elisabeth Louise Vigée Le Brun aus dem Jahr 1787 zeigt die Königin Marie Antoinette im Zentrum des Bildes mit ihren drei Kindern Marie Thérèse, dem aktuellen Thronfolger Louis-Josèphe und Louis-Charles.⁵⁴⁰ Die leere Krippe im Hintergrund erinnert an die kürzlich verstorbene Tochter Sophie-Hélène-Béatrice. Marie Thérèse schmiegt sich liebevoll an ihre sitzende Mutter und hält zusätzlich deren Arm, während diese ihr jüngstes Kind auf dem Schoß trägt. Der Säugling scheint zu seinem älteren Bruder zu blicken, welcher etwas abseits neben der Babytrage steht und diese mit beiden Händen festhält. Es wirkt, als würde er mit dieser Geste auf die Leere hinweisen wollen, die durch den Tod seiner Schwester entstanden ist. Der Hintergrund ist in gedeckten Farben gehalten und zeigt einen zurückgehenden Raumverlauf und die Hälfte eines prunkvollen Schrankes. Auf dem Boden befinden sich ein bunt gemusterter Teppich und ein dickes Kissen für die Füße der Königin. Marie Antoinette trägt ein rotes Kleid mit einem ausstehenden Rock, einer mit Spitzenborte versehenen Korsage und einer voluminösen, mit Federn geschmückten Kopfbedeckung in demselben Farbton. Auch ihre Tochter hat ein rotes Kleid an, welches mit einer Schleife in der Taillengegend geschmückt wurde. Das Baby wurde in einem weißen Gewand mit passender

⁵³⁹ Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette and Her Children“, 23.09.2024.

⁵⁴⁰ O.A., „Marie Antoinette and Her Children“, 23.09.2024.

Haube gekleidet. Außerdem trägt es eine blaue Schärpe um den Oberkörper. Sein älterer Bruder hat ebenfalls eine Schärpe, zusätzlich dazu eine Halskrause aus Spitze und einen Anzug in Orange.⁵⁴¹ Damit entsprachen die Kinder genau dem gängigen Modestil der 1780er-Jahre.⁵⁴²

Das Gemälde ist 1787, also zwei Jahre vor Beginn der Französischen Revolution entstanden, und fällt somit schon in den zeitlichen Bereich der Krisenjahre der Monarchie. Diese wurden durch die „Halsbandaffäre“ mitgeprägt, die sich von 1785-1786 abspielte. Dabei handelte es sich um einen Betrugsversuch im Namen Marie Antoinettes, der den Kauf teuren Schmuckes beinhaltete. Sie hatte allerdings nichts mit dieser Angelegenheit zu tun. Trotz dessen herrschte bei vielen Menschen das (Wunsch-)bild, dass die Königin schuldig war, was unter anderem auch an deren verschwenderischen Lebensstil lag.⁵⁴³

Marie Antoinettes Glaubwürdigkeit litt unter dem Image, welches einerseits durch ihr Verhalten selbst, aber auch die Interpretation und Verbreitung anderer geschaffen wurde. Dadurch, dass die Königin bekannt dafür war, viel Geld für Kostbarkeiten auszugeben, wurde ihr auch dieser Kauf zugetraut und negativ ausgelegt. Infolgedessen kann das Gemälde als Versuch angesehen werden, ihr öffentliches Bild zu ihrem Vorteil zu verändern, da dieses ihre Position als Mutter ihrer Kinder, aber auch in ihrer Rolle als Monarchin, also „Mutter der Nation“, verstärkt zum Ausdruck bringt. Der königliche Nachwuchs wurde einerseits eingesetzt, um die nahbare Seite Marie Antoinettes zu beleuchten, andererseits auch darauf hinzuweisen, dass diese die Zukunft der französischen Monarchie sind. Auch die Tatsache, dass die leere Krippe porträtiert wurde, kann als Versuch angesehen werden, die Königin als trauernde Mutter zu zeigen, die sich in ihren menschlichen Emotionen nicht von anderen Frauen unterscheidet, die ein Kind verloren haben.

Es gibt viele Details an dem Gemälde, die den Verdacht bestärken, dass der Sinn von diesem war, den Ruf von Marie Antoinette zu verbessern und von dem Vorwurf der Ungezügelltheit und Frivolität zu befreien. Außerdem verwendete Vigée Le Brun malerische Elemente, die auch in sakralen Darstellungen der Renaissance verwendet wurden. Die Königin wurde als eine Art Heilige porträtiert.⁵⁴⁴

„Indeed, the painting is rich with references to religious and historical painting, each intended to resonate with French viewers of the time.“⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Vgl. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette and Her Children“, 23.09.2024.

⁵⁴² Vgl. Callahan, „Children's Clothing“, S.145-146.

⁵⁴³ Vgl. Maza, „The Diamond Necklace Affair Revisited“, S.74.

⁵⁴⁴ Vgl. Stauble, „Marie Antoinette and her children“, 26.09.2024.

⁵⁴⁵ Ebd.

Dementsprechend ist das Gemälde ein selbst inszeniertes und ausgestellt Medium, das positiv rezeptiv auf das Publikum einwirken und dessen Meinung prägen sollte. Marie Antoinette in ihrer doppelten Mutterdarstellung reproduziert die Rolle, die ihr inhärent in ihrer Funktion als Königin zugeschrieben und von Hof und Bevölkerung eingefordert wurde. Sie wird primär als Mutter und sekundär als Monarchin gezeigt, was sie trotzdem zweierlei in die Kategorie der Heiligen verorten lässt. Einmal über ihre weibliche Körperlichkeit, die sie dazu fähig macht, Kinder zu gebären und groß zu ziehen und durch diese Faktoren eine repräsentative Mutter Frankreichs darzustellen. Gleichzeitig erinnerte sie mit ihrer malerischen Darstellung auch an das Eigenverständnis des Gottesgnadentums.

Das Gemälde hatte keine nachhaltige Auswirkung, wie der Ausbruch der Französischen Revolution wenige Jahre später und in einem ähnlichen Zeitraum entstandene Karikaturen zeigen, die in den folgenden Abschnitten analysiert werden.

8.1.3. „Marie Antoinette in a Chemise Dress“

„The desacralization, through fashion, of the royal head was like the first, fatal step in the fall of the monarchy.“⁵⁴⁶

Anhand des nächsten Untersuchungsgegenstandes wird dargestellt, wie unterschiedlich die Botschaft eines medialen Werkes gelesen werden kann, gemäß Hall das *encoding* und *decoding*, weshalb einmal die positive Absicht und dann die negative Interpretationsweise dargelegt wird.⁵⁴⁷



Abb.13⁵⁴⁸

Das Ölgemälde „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ ist eine weitere Arbeit Vigée Le Brun aus dem Jahr 1783 und befindet sich damit zeitlich zwischen den zwei vorangegangenen Beispielen. Darauf ist abermals die Königin Marie Antoinette zu sehen, allerdings mit abgewandelten Darstellungspraktiken, die sich stark von den vorherigen unterscheiden. Der Hintergrund ist in diesem Werk eindimensionaler und in dunklen Farben gehalten. Die einzige Tiefe des Bildes entsteht durch einen kleinen Blumenstrauß, der primär aus Rosen besteht, im unteren rechten Bildrand und dem Sujet selbst. Marie Antoinette trägt ein weißes, mit Rüschen

⁵⁴⁶ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.105.

⁵⁴⁷ Vgl. Scheurle, „Stuart Hall (Hg.)“, S.405.

⁵⁴⁸ Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in a Chemise Dress“, 23.09.2024.

versehenes Kleid aus Musselin-Stoff, an der Hüfte eine gelbe Schleife und einen Strohhut mit Band und Federn. Außerdem hält sie erneut eine rosafarbene Rose in den Händen.⁵⁴⁹

8.1.3.1. *Positive Intention*

Das herkömmliche Verständnis eines „Chemisenkleids“ bezog sich vor allem auf den Schnitt des Kleidungsstücks, der seitlich gerade verlief und die Taille nicht betonte. Mit dieser Bezeichnung wurden Parallelen zu Unterkleidern gezogen, die im 18. Jahrhundert aus weißen Leinen bestanden und einen lockeren Cut hatten. Allerdings veränderte sich in den 1780er-Jahren die Bedeutung mithilfe des Begriffs Oberbekleidungen zu bezeichnen, damit eine Abgrenzung zu den bisherigen, körpernahen Silhouetten stattfinden konnte. Marie Antoinette war diejenige, die diesem Stil schlussendlich in Frankreich zur Beliebtheit verhalf.⁵⁵⁰

„The style was immensely popular in England, where it made a fashion statement for the “natural woman”, suggesting simplicity and honest sentiment.”⁵⁵¹

In diesem Fall wurde durch den Einsatz von Mode eine mediale Botschaft nach außen gesendet, die ein vordefiniertes Bild reproduzieren sollte. Marie Antoinette versuchte sich als „natürliche Frau“ zu inszenieren, deren Eigenschaften tugendhafter waren als in dem bis dato vermittelten Image. „The entire image is coded for informality and refers to the artful naturalness of the picturesque.”⁵⁵² Dazu passte das neueste Hobby der Königin, das daraus bestand, in einem „Kulissendorf“ mit ihren Freundinnen und ihrer Tochter ein einfaches Schäferinnenleben nachzuspielen. Für dieses Vergnügen wurden extra Entenseen angelegt, neu erbaute Landhäuser wurden künstlich veraltet und abgewohnt aussehend gemacht und Bauernhoftiere verschiedenster Arten wurden angeschafft.⁵⁵³

„Die „Bauerndörfer“ samt „natürlicher“ Umgebung waren bei den Superreichen schwer in Mode, es war also nicht die durchgeknallte Königin, die auf den absurden Gedanken kam, in einem Land voller mittel-, und besitzloser Bauern ein artifizielles normannisches Dorf aufbauen zu lassen.“⁵⁵⁴

Die Erbauung des Dorfes, wo sich auch das Schloss „Petit Trianon“ befand, kostete um die zwei Millionen Livres, wobei hier die Erhaltungskosten noch nicht mit ein kalkuliert wurden.⁵⁵⁵ Böse Zungen am Hof behaupteten, dass Marie Antoinette den Namen in „kleines Wien“ oder „kleines Schönbrunn“ umgeändert hatte, was als Zeichen ihrerseits für eine Abkehr von

⁵⁴⁹ Vgl. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in a Chemise Dress“, 23.09.2024.

⁵⁵⁰ Vgl. Ward, „Chemise Dress“, S.144.

⁵⁵¹ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.45.

⁵⁵² Vgl. Ebd., S.57.

⁵⁵³ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.143.

⁵⁵⁴ Ebd., S.145.

⁵⁵⁵ Vgl. Ebd.

Frankreich gedeutet wurde.⁵⁵⁶ Zusätzlich dazu wurde ihr angekreidet, dass sie mit ihrer Gruppe an Frauen im Trianon einen heiligen Ort der französischen Monarchie „feminisieren“ würde.⁵⁵⁷ „Male sexuality was banished and replaced by an intimacy among women.“⁵⁵⁸ Somit wurde das Trianon zu einem fremden Platz oder auch zum Platz der Fremden.⁵⁵⁹ Dabei ermöglichte es Marie Antoinette genau dieser Rückzugsort sich der wichtigsten Aufgabe als Königin zu entziehen, nämlich die Ausstellung ihres Körpers als ikonisches Zeichen für die Öffentlichkeit. Sie erschuf damit einen Ort für eine Gegengesellschaft, wo das Herz anstatt des Ranges regierte.⁵⁶⁰ Es war ein Triumph der Weiblichkeit.⁵⁶¹

Ursprünglich war das „Petit Trianon“ als Lustschloss für den alten König Louis XV. und seiner Mätresse Madame du Barry errichtet worden, weshalb schon eine Degradierung des Ortes durch die weibliche und sexuelle Aura stattgefunden haben konnte, die nicht erst durch Marie Antoinette entstand.⁵⁶² Dennoch führte dies zu folgender Empfindung:

„This violation – like that of her son – was all the more egregious because engineered by a foreign woman, by the *Autrichienne*.“⁵⁶³

Marie Antoinette zog diesem reduzierten Lifestyle entsprechend jetzt lieber die ungefärbten Musselinkleider an und verzichtete somit auf feine Stoffe, wie Brokat oder Seide. Außerdem wurde das Make-up dezenter und belief sich lediglich auf das Röten der Wangen.⁵⁶⁴ Durch diesen modischen Wandel kann die prunkvolle Garderobe, die Marie Antoinette bei der Versammlung der Generalstäbe trug, als Verkleidung ihrer veränderten Persönlichkeit gedeutet werden.⁵⁶⁵

Durch diese oftmals oberflächlichen Darstellungsmittel wurden neue Assoziationen zur Königin und deren Lebensweise geweckt. Die Natürlichkeit des Aussehens konnte eine Anspielung auf den Ausdruck dessen sein, was im Inneren Marie Antoinettes passierte. Eine Priorisierung des einfachen Lebens mit direkter Naturverbundenheit, wo sie Zeit mit ihrer Liebsten verbrachte, was sie wiederrum nahbarer und vor allem bodenständiger erscheinen lassen könnte. Die Rahmenbedingungen für das künstlich produzierte Leben als Hirtin wurden

⁵⁵⁶ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.61.

⁵⁵⁷ Vgl. Ebd., S.59.

⁵⁵⁸ Ebd., S.62.

⁵⁵⁹ Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.68.

⁵⁶⁰ Vgl. Ebd., S.66.

⁵⁶¹ Vgl. Vinken, „Marie-Antoinette“, S.277.

⁵⁶² Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.60.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.147.

⁵⁶⁵ Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.55.

allerdings teuer angeschafft, womit es zum Widerspruch mit dem abgeänderten Imageversuch kam.

Alles in allem wurden hier Praktiken verwendet, die man auch in der Etablierung eines Heiligenimages wiederfindet, indem bildlich auf Attribute wie Natürlichkeit, Zurückhaltung und Bescheidenheit hingewiesen wurden. Allerdings wird anhand dieses Beispiels auch deutlich, wie stark die Entschlüsselung des Inhaltes einer medialen Botschaft von der empfangenden Person, deren Vorwissen bzw. Voreingenommenheit und intendierten Verständnissen abhängt. Der nächste Abschnitt widmet sich erneut „Marie Antoinette in a Chemise Dress“, konzentriert sich aber anstatt auf die Wahrnehmung einer Heiligen, auf die der Hure.

8.1.3.2. *Negative Wahrnehmung*

Obwohl der Kleidungsstil später häufig mit Marie Antoinette in Verbindung gebracht wird, stammte dieser ursprünglich aus England. Die Schneiderin der Königin Rose Bertin adaptierte diesen lediglich für ihre royale Kundin und den französischen Markt.⁵⁶⁶

Auch die Gestaltung des Anwesens von dem „Petit Trianon“ wurde von englischen Gärten inspiriert, die eher einem natürlich wachsenden Konzept folgten, während die Pflanzen in Frankreich akribisch und einem Plan entsprechend getrimmt wurden.⁵⁶⁷ „More important, perhaps, is that the English garden (like the English dress *en chemise*) was a foreign import into the heart of the French symbolic space.“⁵⁶⁸

Hier geht es also um die Frage von Identität, zum einen in Bezug auf die nationale Zugehörigkeit, zum anderen aber auch auf die der Klasse und was dies über Marie Antoinette aussagte. Stefan Zweig beschreibt die Empfindung der diesen „Lifestyle“ beobachtenden Königin wie folgt:

„Ach, sie ist so herrlich, diese Einfachheit, so moralisch und so bequem, alles sauber und reizend in dieser paradiesischen Welt [...]“. ⁵⁶⁹

Die dort stattfindenden Aktivitäten waren das Tragen der Musselinkleider, unschuldige Vergnügungen, wie Blumen pflücken, und die „Bauernstatisten“ dabei zu beobachten, wie diese ihrer wirklichen Arbeit nachgingen. Es war ein Theaterspiel inmitten eines natürlichen Theaters und hatte wenig mit der Realität zu tun.⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.45.

⁵⁶⁷ Vgl. Ebd., S.60.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Zweig, *Marie Antoinette*, S.141.

⁵⁷⁰ Vgl. Ebd.

Überträgt man dieses Prinzip in heutige Termini, könnte es als *poor core* bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um ein Phänomen, das primär auf Social Media-Plattformen stattfindet, und berühmt und gut situierte Menschen in „einfachen“ Situationen darstellt, wie beim Waschen eines Autos. Das Ziel dessen ist, eine Nahbarkeit zu der restlichen Bevölkerung zu suggerieren. Allerdings werden diese Inszenierungen eher als unsensibel und realitätsfern wahrgenommen, da die Elite zumeist nicht dieselben Probleme und Lebensrealitäten der anderen teilt.⁵⁷¹

Durch den Einsatz von *poor core* wird es möglich gemacht, Reichtum und Status auf eine neue Art zu demonstrieren, nämlich als hinweisende Abgrenzung zu wirklicher Armut und Prekarität.⁵⁷²

„In countless moments this year alone, the rich have made no effort of compassion or self-awareness when it comes to the suffering of the less fortunate. A person's standard of living should not be subject to fashionable adaptation. Poverty is not a trend, nor is it the inspiration for mood boards.“⁵⁷³

Dieses Beispiel macht deutlich, dass auch Marie Antoinette ein weniger privilegiertes Leben theatral nachgestellt und dabei nur die oberflächlichen Aspekte fokussiert hat, die sie mit einer romantisierenden Linse beobachten konnte und dabei nicht sah, welche realen Probleme darin verborgen waren, weil sie diese nie zu spüren bekam. Nur im Gegensatz zu der richtigen Bauernschaft konnte sie aus dieser Rolle heraustreten und wieder Königin in ihrem Schloss sein. „We see class outrage, and we anticipate the final dramatization of the distinction between the queen playing a peasant and the real state of the French people.“⁵⁷⁴

Ihr Spiel als Schäferin wurde zur neuesten Mode und orientierte sich inszenatorisch an den langsam beliebt gewordenen Werten der Aristokratie Frankreichs, die sich in Empfindsamkeit und Moral wiederfanden.⁵⁷⁵

Allerdings wurden mit der Wahl des Kleides und den Implikationen des Lifestyles Widersprüche deutlich gemacht.

„In France, however, the formalities of court made these simple styles less acceptable; for public appearances the *robe en chemise* was considered immodest, even though it revealed far less body than traditional court dresses with deeply scooped necklines.“⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Vgl. Laguerre, What's Up With Rich People and "Normal" Cosplay?, 08.10.2024.

⁵⁷² Vgl. Ebd.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.58.

⁵⁷⁵ Vgl. Craveri, *Königinnen und Mätressen*, S.411.

⁵⁷⁶ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.45.

Das Gemälde von Arbeit Vigée Le Brun wurde in einem Salon ausgestellt, musste aber aufgrund der Reaktionen wieder entfernt werden.⁵⁷⁷ In den 1780er-Jahren galt der Salon als Ort, an welchem moralisches Verhalten und Tugendhaftigkeit ausgelebt wurde. Vermeintliche Unanständigkeiten hatten dort keinen Platz, weil Kritiker*innen bewerteten Gemälde damals anhand der Moralität des Motivs.⁵⁷⁸ Anstatt des intendierten Bildes einer, in verschiedenen Hinsichten, reduzierten Marie Antoinette, wurde dieses „unanständige“ Kleid von der Öffentlichkeit als Hinweis auf die verminderte Moral verstanden, die ihr bereits ab dem Jahr 1774 immer wieder vorgeworfen wurde.⁵⁷⁹

Grundsätzlich wird mit dem Begriff „Moral“ die Summe eines gewissen Verhaltenskodex bezeichnet, der in einer Gesellschaft festgelegt wurde und von jedem Mitglied akzeptiert werden muss. Der Inhalt dessen bezieht sich primär auf ethische und sittliche Angelegenheiten.⁵⁸⁰ Wenn Marie Antoinette also gegen die vorherrschenden Normen der Moral verstieß, begab sie sich damit auch in die oppositionelle Position zu dem Rest der französischen Gesellschaft. Anhand dieser vermeintlich selbsterbrachten Abgrenzung war es für die Bevölkerung leichter, ein Feindbild zu erschaffen, mithilfe welchem, sie sich eine eigene Identität konstruieren konnten, die auf moralischen Grundsätzen baute. Marie Antoinette zeigte ihnen also durch ihr Verhalten, dass sie „besser“ waren, weil sie nicht so wie die Königin und damit anders waren, und darauf beruhte ihre Identität.

Identitäten sind nicht von Grund aus gegeben, sondern gehen aus politischen und sozialen Konstruktionsprozessen hervor. Sie werden durch aktives Handeln innerhalb einer Kultur produziert, erlernt und ausgeübt.⁵⁸¹ „In diesen Konstruktionsprozessen wird politische Artikulations- und Handlungsfähigkeit hergestellt, die Subjekte befähigt, Herrschafts- und Diskriminierungsverhältnisse zu kritisieren.“⁵⁸²

Zusätzlich dazu konnte die Kritik auch in gesellschaftlichen Angelegenheiten vorkommen, wie die Reaktionen auf das Portraits „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ sichtbar machten.

Denn es wurde bei der Deklaration des Kleides als „unanständig“ die Tatsache ignoriert, dass dieses weniger Haut zeigte als die herkömmlichen Staatsgemälde. Die Ursache dieser Auffassung ist in der generellen Assoziation mit dem Kleidungsstück zu finden. Denn die *robe*

⁵⁷⁷ Vgl. O.A., „Marie Antoinette in a Chemise Dress“, 23.09.2024.

⁵⁷⁸ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.58.

⁵⁷⁹ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.124.

⁵⁸⁰ Vgl. Duden, „Moral, die“, 12.10.2024.

⁵⁸¹ Vgl. Schubert/Schwartz, „Konstruktivistische Identitätspolitik“, S.565.

⁵⁸² Ebd.

en chemise wurde tendenziell in den Privatgemächern oder im Schlafzimmer getragen, weshalb dieses als Art Unterwäsche einer Königin unwürdig empfunden wurde.⁵⁸³ Die Königin kehrte das Untere nach oben, weshalb ihr vorgeworfen wurde, dass sie die Macht ihres Fleisches über die Monarchie stellen würde.⁵⁸⁴

Marie Antoinettes Absicht ihrer Abbildung im modernen Chemisenkleid war, an eine altgriechische Jungfrau zu erinnern.⁵⁸⁵

„Doch sie wurde als Sexarbeiterin in Unterwäsche angeprangert, bereit es überall mit jedem zu treiben.“⁵⁸⁶

Die Eigeninszenierung einer Königin in ihrer „Unterwäsche“ schien nicht nur unpassend, sondern auch das Image der versexten, unersättlichen Frau verstärkte, welches sich in den Jahren ihrer Regierungszeit etabliert hatte. Durch diese „Freizügigkeit“ wertete sie sich selbst ab und degradierte sich von einer Königin zur Mätresse, also von der Heiligen zur Hure. Diese Prämisse lässt sich auch in Diskursen des 21. Jahrhundert wiederfinden, vor allem in Form des sogenannten *victim blaming*. Dabei geht es um die vermeintliche Korrelation der Bekleidung von Frauen und der damit fremd angenommenen Aussage über deren sexueller Verfügbarkeit.⁵⁸⁷

„Public opinion polls continue to indicate that if a woman is wearing a revealing outfit she is considered in some way responsible for a subsequent sexual offence. In 2005, Amnesty International found that more than a quarter of the 1,000+ adults sampled said a female was partially or totally responsible for rape if she was wearing sexy or revealing clothing at the time.“⁵⁸⁸

Die Kernaussage des *victim blaming* besagt, dass Frauen, die „leichter“ bekleidet sind, selbst die Schuld daran tragen, wie sie wahrgenommen werden und mit welchen, potenziell gefährlichen, Konsequenzen sie zu rechnen haben. Wenn weibliche Personen wenig Stoff tragen, dann ist es dieser Auffassung nach gerechtfertigt, ihnen einen eigens ausgedachten Stempel aufzudrücken, sie zu degradieren und anzugreifen.

Insofern wäre es auch Marie Antoinettes eigene Schuld, dass sie aufgrund der Wahl ihres Outfits als unmoralisch und „schlampig“ dargestellt wurde, denn sie zeigte sich ja in ihrer „Unterwäsche“.

⁵⁸³ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.45-46.

⁵⁸⁴ Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.62.

⁵⁸⁵ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.205.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Vgl. Gunby, „The short skirt“, 04.10.2024.

⁵⁸⁸ Ebd.

Die Königin selbst sah sich in dem Kleid eben mehr als naturnahe Hirtin und war insgesamt bekannt dafür, ihr persönliches Befinden mithilfe von Mode auszudrücken.⁵⁸⁹ Wie bereits in Kapitel 6.1. dargelegt, verwendete Marie Antoinette ihre Bekleidung als Mittel der Selbstermächtigung und als Ausdruck darüber, dass ihr Körper ihr persönliches Territorium war, über welches sie eigenständig entscheiden konnte. Jedoch wurde hier nicht miteinbezogen, dass ihr modischer Fokus als Ablenkung ihrer eigentlichen royalen Pflichten verstanden wurde. Mithilfe der stylischen Inszenierung kann auf ihre ambivalente Beziehung zu ihrer Position als Königin von Frankreich hingewiesen werden.⁵⁹⁰

Gleichzeitig zog sie nicht in Betracht, dass ihr Körper in ihrer Funktion als Königin nicht untrennbar von dem König war und nicht gänzlich eigenständig bestimmt werden konnte. „At court, the queen did not own her own body.“⁵⁹¹ In diesem Zuge kann auf das salische Recht verwiesen werden, das der Königin allein keine Bedeutung zugesteht und ihr erst durch die Ehe Bedeutung gibt. „Because queens could never rule in France, except indirectly as regents for underage sons, they were not imagined as having the two bodies associated with kings.“⁵⁹² Aufgrund ihrer Modopolitik zeigte die Königin unabsichtlich, dass das Gottesgnadentum willkürlich war. Denn die transzendente Dimension, welche speziell über den Körper des Königs dargestellt werden sollte, kollabierte in einer Art narzisstischer Selbstreflexion. Sie wurde zu einer Selbstreferenz, die dann der weiblichen Natur gleichgesetzt wurde.⁵⁹³

Wie bereits angeführt, kann „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ als Erinnerung daran angesehen werden, dass ihr Körper ohne männliche Zugehörigkeit als nichtig verstanden wurde. Die Macht einer französischen Königin hing immer von dem Dasein eines Königs ab, der in der Form eines Ehemannes oder in seiner zukünftigen Position, der des Thronfolgers, vorkommen konnte.

Marie Antoinette war insofern eine herrschaftliche Projektionsfläche, über die der Einfluss eines Mannes zur Schau gestellt wurde.

„A queen is a wife, and an official portrait of the queen shows the wife of the king.“⁵⁹⁴ In den Staatsgemälden wurden die Könige als aktiv dargestellt, während die Königinnen unbeweglich erschienen, was auf die Kraft, die mit männlichen Körpern assoziiert wird, zu tun hatte. Das

⁵⁸⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.146-147.

⁵⁹⁰ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.57.

⁵⁹¹ Ebd., S.52.

⁵⁹² Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.119.

⁵⁹³ Vgl. Vinken, *Angezogen*, S.63.

⁵⁹⁴ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.48.

Portrait einer französischen Monarchin verwies nicht auf ihre eigene Macht, sondern auf die ihres Mannes. Wiederrum wurde der hohe Status über Merkmale der Königinnenwürde ausgedrückt.⁵⁹⁵

Die Zusammensetzung der Würde Marie Antoinettes gliedert der französische Soziologe Pierre Bourdieu in vier verschiedene Arten von Kapital. Dabei werden nicht nur die ökonomischen Aspekte angesprochen, sondern vor allem die gesellschaftlichen Austauschverhältnisse. Der Begriff „Kapital“ bezieht sich laut Bourdieus Auffassung auf die soziale Welt, die sich auf einer akkumulierten Geschichtlichkeit stützt. In dieser lassen sich auch Gesetzmäßigkeiten finden, die der Strukturierung von Öffentlichkeit und den darin stattfindenden Menschen dienen.⁵⁹⁶ Es erfolgen also ähnliche Schaffensprozesse wie bei der Etablierung eines moralischen Richtwerts.

Das Ziel der Anschaffung verschiedenster Kapitalarten ist der Erwerb von Macht, die sich quantitativ und strukturell zusammengesetzt aus der Ansammlung ergibt.⁵⁹⁷

„Die Kapitalaneignung ist gleichzeitig eine Aneignung von sozialer Energie in Form verdinglichter oder lebendiger Arbeit.“⁵⁹⁸ Es gibt das „ökonomische Kapital“, wie beispielsweise ein materielles Gut, das direkt in Geld verwandelbar ist und den Besitz von Eigentum sichtbar macht. Außerdem findet man ein „kulturelles Kapital“, das vor allem eine, über familiäre Verhältnisse, erworbene intellektuelle Fähigkeit beschreibt, die durch die Bildung weiter institutionalisiert wird. Zusätzlich dazu nannte Bourdieu das „soziale Kapital“, welches sich durch die Ansammlung sozialer Beziehungen und Verpflichtungen ergibt.⁵⁹⁹ Das letzte ist „das symbolische Kapital (das Ansehen, das mit dem Besitz dieser oder jener Kapitalsorte einhergeht, und das bisweilen in Form von Adelstiteln institutionalisiert wird).“⁶⁰⁰

Marie Antoinettes ökonomisches und symbolisches Kapital wurden vor allem über ihren Titel als Königin und dem damit zusammenhängenden Reichtum und Luxus offen gezeigt. Für die Repräsentation des Königs durch seine Frau als Art würdetransportierendes Statussymbol spielen primär das soziale und kulturelle Kapital eine Rolle.

Beim kulturellen Kapital haben neben den ökonomischen auch die symbolischen Unterscheidungen einen hohen Relevanzfaktor, da es nicht nur darum geht, Güter zu besitzen, sondern um die Weise, wie diese verwendet werden und sie dabei als Distinktionsmittel zu

⁵⁹⁵ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.49.

⁵⁹⁶ Vgl. Jurt, „Bourdieu's Kapital-Theorie“, S.23.

⁵⁹⁷ Vgl. Papilloud, „Kapital.“, S.110.

⁵⁹⁸ Jurt, „Bourdieu's Kapital-Theorie“, S.23.

⁵⁹⁹ Vgl. Ebd., S.24.

⁶⁰⁰ Ebd.

instrumentalisieren.⁶⁰¹ In Bereichen, wo das kulturelle Kapital für den Machterwerb notwendig ist, hat jemand mit primär ökonomischen Mitteln einen Nachteil.⁶⁰²

„Die Manier, die Form einer Handlung oder der Umgang mit einem Gegenstand, tritt an die Stelle der Funktion.“⁶⁰³

Das bedeutet, dass zusätzlich zu dem durch ökonomisches Kapital erworbene Gut auch ein Verwendungshabitus angeeignet werden muss. Ohne diesen ist die Macht vermindert.

„Daher besitzen von allen Unterscheidungen diejenigen das größte Prestige, die am deutlichsten die Stellung in der Sozialstruktur symbolisieren, wie etwa Kleider, Sprache oder Akzent und vor allem die "Manieren", Geschmack und Bildung. Denn sie geben sich den Anschein, als handelte es sich um Wesenseigenschaften einer Person, ein aus dem Haben ableitbares Sein, eine Natur, die paradoxerweise zu Bildung, eine Bildung, die zu Natur, zu einer Begnadung und einer Gabe geworden seien.“⁶⁰⁴

Das Gemälde einer Königin sollte der Definition nach ein visueller Ausdruck des kulturellen Kapitals sein, da dieses mithilfe von Identifikationsmarkern, wie Kleidung mit all den Einzelaspekten dieser oder allein schon durch die Verwendung des Mediums, auf den sozialen Status hinweist. Dadurch, dass allerdings aufgrund dieser Faktoren Rückschlüsse über das Wesen eines Menschen gezogen werden, kam es auch bei „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ dazu. Der öffentlichen Meinung entsprechend symbolisierte das Portrait eine Frau, deren „Manieren“ und Geschmack fragwürdig waren. Die Königin hatte Zugriff zu ökonomisch erwerbenden Gegenständen, schien aber nicht genau zu wissen, wie sie sich dieser bedienen sollte, was ihr persönliches kulturelles Kapital beeinflusste, aufgrund dessen ihre Machtposition und damit auch die ihres Mannes schwächte.

Über das soziale Kapital hingegen werden Zugehörigkeitsverhältnisse sichtbar gemacht. Individuelles Handeln wird zum Ausdruck des gesellschaftlichen Umfelds, das dann zum Vorschein kommt, wenn von Personen mit den gleichen Kapitalvoraussetzungen aufgrund von anderen Kapitalgruppen verschiedene Profite erlangen. Die Grundlage für diese sich ständig erneuernden, sozialen Beziehungen ist das Tauschprinzip. Die Parteien bedingen sich gegenseitig.⁶⁰⁵ Der „Wechselkurs“, der für die Kapitalzusammensetzung zum Erhalt von Macht notwendig ist, wird jedoch von der herrschenden sozialen Partei festgelegt.⁶⁰⁶

⁶⁰¹ Jurt, „Bourdieu Kapital-Theorie“, S.25.

⁶⁰² Vgl. Papilloud, „Kapital“, S.110-111.

⁶⁰³ Jurt, „Bourdieu Kapital-Theorie“, S.25.

⁶⁰⁴ Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S.60.

⁶⁰⁵ Vgl. Jurt, „Bourdieu Kapital-Theorie“, S.29.

⁶⁰⁶ Vgl. Papilloud, „Kapital“, S.111.

„Aus der Zugehörigkeit zur Gruppe ergeben sich sowohl materielle wie symbolische Profite; aus dieser Zugehörigkeit können sich dauerhafte Verpflichtungen ergeben, die auf subjektiven Gefühlen oder auf Rechtsansprüchen beruhen.“⁶⁰⁷

Aufgrund von Manieren ist es möglich, auf eine Gruppenzugehörigkeit hinzuweisen, weshalb auch diese als soziales Kapital angesehen werden. Für Bourdieu ist es insofern immer wichtig herauszufinden, welche, häufig auch versteckten, Mechanismen sich wie auf bestehende Ungleichheiten auswirken.⁶⁰⁸

Marie Antoinettes soziales Kapital lag insofern in ihrer Zugehörigkeit zu den österreichischen und französischen Königshäusern, bei zweiterem aber primär durch ihre Ehe. Ihr persönliches Handeln spiegelte also das des Hofes wieder. In Zeiten der publikum Beliebigkeit kann dies positiv sein, wenn aber die Stimmung schwankt, negativ. So wirkten die „öffentliche Person“ Marie Antoinette und die Bevölkerung gegenseitig aufeinander ein und erhoben Ansprüche aneinander. Obwohl das Gemälde im Grunde eine Privatperson darstellt, glaubte die Öffentlichkeit aufgrund dieser Strukturen ihr Anrecht auf die Königin geltend machen zu können.

Wenn also die Macht von Louis XVI. über Merkmale der Würde Marie Antoinettes ausgedrückt wurde, impliziert diese Annahme, dass die Königin von einem Subjekt zum Objekt gemacht wurde, mithilfe welchem die erhöhte Position des Königs verdeutlicht oder geschwächt wird. Ihr Körper wird zu einem, auf Kapital basierendem, Medium, das dazu da ist, Botschaften zu kommunizieren, deren Aussagekraft Rückschlüsse auf den König ziehen lassen. Wenn mithilfe des Corpus der Marie Antoinette über ein Gemälde Reichtum, Schönheit und royale Werte ausgedrückt werden, dann wird sie zum Gegenstand ihres Mannes, der über sie genau diese Attribute erhält. Zeitgleich erhält der König auch die negativen Konnotationen seiner Ehefrau. Das hing in erster Linie davon ab, wie sich ihre Kapitalarten gegenseitig beeinflussten und mit welchen Implikationen der jeweils aktuelle Status versehen war.

Ihre wichtigste körperliche Funktion jenseits der Repräsentation lag jedoch darin, einen Thronfolger zu produzieren, also die zwei Könige miteinander zu verbinden. „She was the medium through which power was exchanged between father and son.“⁶⁰⁹ Der Körper der Königin wurde als Staatsangelegenheit und somit als ein öffentliches Gut angesehen, auf welches die Bevölkerung Zugriff haben musste und medial bespielt werden durfte.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Jurt, „Bourdieu's Kapital-Theorie“, S.29.

⁶⁰⁸ Vgl. Ebd. S.30.

⁶⁰⁹ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.50.

⁶¹⁰ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.106.

Wenn also „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ sexuelle Verfügbarkeit kommuniziert, die unausweichlich notwendig ist für die Erzeugung von Kindern inklusive eines Thronfolgers, warum wurde dieses primär negativ aufgefasst und nicht als Hinweis auf Fortpflanzung und Familie?

„It was precisely because it did not stop incarnating royalty that it escaped the norms of modesty.“⁶¹¹

Weitere Gründe dafür liegen in der Beziehung zwischen Frankreich und Österreich im 18. Jahrhundert. Als König war Louis XVI. mit seiner Nation verheiratet und seine Kinder waren die Kinder Frankreichs, was Marie Antoinette als deplatzierte Mutter des zukünftigen Herrschers zurückließ und sie somit in eine Außenseiterposition gelang.⁶¹² Sie galt als „Austrian bitch“, also die „österreichische Hure“.⁶¹³ Denn der König hatte zwei Ehefrauen, zum einen sein Königreich, welches seinen Hoheitsanspruch teilte, und zum anderen die entfremdete Königin, die davon abgetrennt wurde.⁶¹⁴

„Queens are theoretically and symbolically foreign to the kingdom, so the portrait of the queen operates no exchange between the real historical woman and the political body/state.“⁶¹⁵

Wie man auch anhand des kontemporären Beispiels von Meghan Markle erkennen kann.

Weiters kam hier auch die außergewöhnliche Dynamik von Marie Antoinette und Louis XVI. in Bezug auf Sexualität zusätzlich ins Spiel. Denn wie in Kapitel 6.2. beschrieben, wurde davon ausgegangen, dass sich die Damen am Hof damals über Aktivitäten im Schlafzimmer Macht und Einfluss aneigneten. „Der Herrscher, beherrscht von seiner Lust, kann nicht herrschen. Lustbesessen, zersetzt, vergiftet er den Volkskörper und blutet ihn aus.“⁶¹⁶

Diese aus der Sexualität gewonnene Macht wurde normalerweise zwischen verschiedenen Frauen aufgeteilt, da ein König tendenziell mehrere Mätressen hatte, die teilweise auch vertrauensvolle und beraterische Funktionen hatten. Es war nicht bekannt, ob Louis XVI. eine offizielle Geliebte hatte, allerdings galt er als schwacher Herrscher und Mann, wodurch die Königin als einflussreichste Frau verstanden wurde.⁶¹⁷

„In short, Marie-Antoinette had used her sexual body to corrupt the body politic either through “liasons” or “intimacies” with criminal politicians or through her ability to act sexually upon the king, the ministers or his soldiers.“⁶¹⁸

⁶¹¹ Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.107.

⁶¹² Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.51.

⁶¹³ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.152.

⁶¹⁴ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.51.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Vinken, *Angezogen*, S.62.

⁶¹⁷ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.52.

⁶¹⁸ Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.120.

Das wurde ihr im Zuge ihrer Gerichtsverhandlung von dem Vorsitzenden des Revolutionstribunals Martial Joseph Armand Herman vorgeworfen.⁶¹⁹ Diese vermeintlichen Offenbarungen gingen allerdings nicht aus Beweisen, wie geheime Botschaften in Briefen oder dergleichen, hervor. Für die Öffentlichkeit und Herman beruhte diese Annahmen auf ihren sich selbst zugeschriebenen Fähigkeiten, Mitteilungen von Marie Antoinettes Körper „abzulesen“.⁶²⁰

Ein weiterer Kritikpunkt in Bezug auf die Machtposition der Königin ging, zusätzlich zu ihrer österreichischen Herkunft, grundsätzlich von ihrem Elternhaus aus.

„Marie Antoinette was an archduchess and daughter of an empress; she presented the real and imagined threat of allegiance to her mother’s house.”⁶²¹

Auf die Beziehung zu ihrer Mutter ist die Entstehung eines Gemäldes wie „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ überhaupt erst zurückzuführen. Denn das Portrait ist kein offizielles Staatsgemälde und deshalb auch nicht so formell.⁶²² Kaiserin Maria Theresia fragte brieflich immer wieder nach Bildern ihrer Tochter, auf denen sie mit ihrer liebsten Bekleidung bei einer favorisierten Aktivität dargestellt wird.⁶²³ Aufgrund ihres Todes im Jahr 1780 bekam Marie Antoinettes Mutter dieses Gemälde inklusive der publiken Reaktionen nicht mehr zu Gesicht.⁶²⁴

Durch das vermeintlich harmlose Bild „Marie Antoinette in a Chemise Dress“ und der damit einhergehenden Rückkehrung von französischen Symbolen wurde die Annahme losgetreten, dass die Königin durch ihre eigentliche Herkunft immer eine Außenseiterin in ihrem neuen Land sein würde. Diese Vermutung wurde durch die Tatsache verstärkt, dass bei den zugeschriebenen Titeln des Gemäldes zuerst ihr österreichischer und erst dann der französische genannt wurde.⁶²⁵ Zusätzlich half dabei nicht, dass das Musselinkleid von englischen Webereien erworben wurde, was als Affront gegen die Seidenindustrie Frankreichs aufgefasst wurde.⁶²⁶ Diese Art der Treulosigkeit wurde in den Pamphleten einerseits als weibliches Attribut deklariert, vor allem aber als österreichische Erbeigenschaft, die auf das Königshaus zurückzuführen war.⁶²⁷ Insofern passte Marie Antoinette zweimal in das Feindbild.

⁶¹⁹ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.119.

⁶²⁰ Vgl. Ebd., S.120.

⁶²¹ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.52.

⁶²² Vgl. Ebd., S.56.

⁶²³ Vgl. Ebd., S.57.

⁶²⁴ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, S.16.

⁶²⁵ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.62.

⁶²⁶ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.150-151.

⁶²⁷ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.113.

„Marie Antoinette as *Autrichienne* was not invented by the revolutionaries or even by her enemies at court. She was conceived with the fundamental laws of France. Even in the moments of the queen greatest popularity, the *Autrichienne* was always lurking in the shadows.”⁶²⁸

Dabei hatte die Königin aufgrund ihrer Großeltern sogar mehr französisches Blut in sich als ihr Mann.⁶²⁹

„Marie Antoinette in a Chemise Dress“ ist ein Beweis dafür, wie stark Reaktionen von Intentionen abweichen können und mediale Botschaften anders, als antizipiert, ankommen. Die Königin wollte mit dem Gemälde ihr Hobby und ihre Leidenschaften ausdrücken, durch welche sie einen natürlichen Lifestyle zelebrierte, der schlussendlich auch nur eine theatrale Inszenierung war. Die Kritik an ihrem bodenständig erscheinenden Lebenswandel wirkt erstmals widersprüchlich, wenn man bedenkt, dass genau die öffentliche Darstellung ihres Status und damit einhergehenden Vermögens kritisiert wurde. Die Gründe dafür sind, wie anhand dieses Beispiels angeführt, mannigfaltig, nuancenreich und liegen zwischen den Zeilen der Erkenntnisgewinnung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Gemälde auf die drei Aspekte verwies, die Marie Antoinette am meisten vorgeworfen und kritisiert wurden. Dabei handelte es sich um ihre Position als die ausländische *Autrichienne*, ihre hohen finanziellen Ausgaben und vor allem ihre unkontrollierte Sexualität.⁶³⁰ In jeglichen Punkten sind Attribute der Hurendarstellung zu finden, mit welchen dieses Image stark verstärkt und zementiert wurde. Wie diese Vorwürfe dann bildlich von anderen dargestellt wurden, zeigt der nächste Abschnitt.

⁶²⁸ Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.62.

⁶²⁹ Vgl. Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.*, S.51.

⁶³⁰ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.62.

8.2. Fremdinszenierungen

„The pamphlets were not in the realm of pleasure. They were first and foremost an act of revolution.“⁶³¹

Im 18. Jahrhundert waren eins der am meisten verbreiteten Massenkommunikationsmittel Pamphlete, vor allem die sogenannten „Libelles“. Dabei handelte es sich um Veröffentlichungen, die in Krisenzeiten mit der Macht der gedruckten Wörter arbeiteten, um durch Wiederholungen die publike Meinung zu beeinflussen und zu lenken.⁶³² Diese sind untrennbar mit der Französischen Revolution verbunden und hatten den Charakter einer Vorhersehung.⁶³³ „Not only do events unfold in a rhythm unknown before, but the scene of the event is multiplied, mobile, not always possible to capture.“⁶³⁴

Die Zielgruppe der „Libelles“ waren „die wankelmütigen Angehörigen unterprivilegierter Schichten“.⁶³⁵ Die Textualität der Pamphlete war lächerlich, manchmal kläglich, aber immer lustig. Aber genau durch diese kurze und simple Inhaltsvermittlung ohne jeglichen Qualitätsanspruch wurde die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erweckt.⁶³⁶ Man kann diese als Gattung der Boulevardpresse klassifizieren, die in dem Zeitraum entstanden und deren Hauptinhalt die Exzesse wohlhabender Frauen waren.⁶³⁷ Vor allem die Königin und ihre Entourage waren ein beliebtes Opfer dieser Publikationen. Diesen wurden auch feste Charakterzüge zugeschrieben, die wiederholend in jeder Ausgabe vorkamen.⁶³⁸

„Pamphlet writing put on the stage a limited number of characters whom it was a matter of reducing to symbols of evil, without any possible nuance or ambivalence. These characters existed only in order to manifest the evil essence that constituted them.“⁶³⁹

Mithilfe der „Libelles“ wurde von Marie Antoinette das mediale Bild einer boshaften, übersexualisierten und niederträchtigen Herrscherin mit speziellen erotischen Fähigkeiten erschaffen. Die Grenze zwischen Wahrheit und Lüge verschwamm, manchmal auch willkürlich. So wurden pornografische Pamphlete publiziert, die Namen trugen wie „Der königliche Dildo“ oder „Das uterine Wüten der Marie Antoinette“.⁶⁴⁰

⁶³¹ Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.110.

⁶³² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 194.

⁶³³ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.100.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 194.

⁶³⁶ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.102.

⁶³⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.195.

⁶³⁸ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.103.

⁶³⁹ Ebd., S.104.

⁶⁴⁰ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S. 195.

Vor dem Jahr 1789 war der Inhalt der Pamphlete diskreter und erzählte die Geschichten als Anspielungen, was sich danach jedoch veränderte und eine direktere Adressierung erfolgte. Die Öffentlichkeit „hört“ nicht nur die Gerüchte, sondern „sieht“ das ganze Ausmaß der königlichen Degeneration durch die Printmedien.⁶⁴¹ Es gibt darin klar definierte Versionen von Zusehenden, wie Zeug*innen, Reporter*innen oder Voyeuer*innen.⁶⁴²

„Marie-Antoinette occupies a curious place in this literature; she was not only lampooned and demeaned in an increasingly ferocious pornographic outpouring, but she was tried and executed.”⁶⁴³

Der Körper der Königin wurde in den Pamphleten zu einem öffentlichen Gut, welches mit Prostitution gleichgesetzt werden konnte. Sie wurde dadurch medial nackt gemacht, was das voyeuristische Interesse der Leser*innen befeuerte und Aufsehen erregte.⁶⁴⁴

Während ihres Prozesses wurde Marie Antoinette vorgeworfen, dass sie die Schmähschriften selbst geschrieben haben soll, um dem Image der französischen Bevölkerung zu schaden.⁶⁴⁵

Die Königin wurde in Pamphleten allerdings nicht nur pornografisch dargestellt, sondern auch animalisch, wie anhand der kommenden Beispiele ersichtlich wird.⁶⁴⁶

8.2.1. Die Untersuchungsgegenstände

Die kommenden Untersuchungsgegenstände bilden Marie Antoinette karikaturistisch sowohl als verschiedene Tierarten als auch pornografisch mit unterschiedlichen Sexualpartner*innen ab. Allerdings gibt es keine belegbaren Informationen darüber, unter welchen Umständen und in welchen Organen diese erschienen sind, wie auch von dem französischen Historiker Charles-Eloi Vial nach einer vorangegangenen, weitläufigen Recherche bestätigt wurde. Die Karikatur „Ma Constitution“ wird Villeneuve zugeschrieben⁶⁴⁷, genau wie auch „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“, die in anderen Quellen mit einer Hyäne anstatt eines Leoparden beschrieben wird. Allerdings handelt es sich hierbei lediglich um Mutmaßungen.⁶⁴⁸ Villeneuve war ein Kupferstecher und Publizist, der während der Französischen Revolution für viele blutrünstige Bilder verantwortlich war und diese nicht nur entworfen und gedruckt, sondern auch selbst vertrieben haben soll. Sein Vorname ist nicht bekannt.⁶⁴⁹

⁶⁴¹ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.128.

⁶⁴² Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.110.

⁶⁴³ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.117.

⁶⁴⁴ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.107.

⁶⁴⁵ Vgl. Ebd., S.113.

⁶⁴⁶ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.129.

⁶⁴⁷ Vgl. Wirth, E-Mail-Verkehr mit Vial.

⁶⁴⁸ Vgl. O.A., „[Visage de Marie-Antoinette sur un corps de hyène] : [estampe]“, 18.03.2025.

⁶⁴⁹ Vgl. O.A., „Villeneuve“, 18.03.2025.

Was aber zu den Karikaturen bekannt ist, ist, dass diese aus der Kunstsammlung des belgischen Diplomaten Carl de Vinck stammen.⁶⁵⁰ Außerdem gibt es Schätzungen bezüglich des Publikationsjahrs, welche jeweils zu den Beispielen genannt werden.

8.2.2. Marie Antoinette als Tier

Der folgende Abschnitt widmet sich Darstellungen von Marie Antoinette allein und gemeinsam mit Louis XVI., die sie als Tier-Mensch Hybrid zeigten. Das erste Beispiel „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“ soll laut Schätzungen aus dem Jahr 1791 stammen.⁶⁵¹ Der zweite Untersuchungsgegenstand „The Two Are But One“⁶⁵² wird dem Jahr 1791 zugeordnet.⁶⁵³ Aufgrund ähnlicher Darstellungspraktiken und dem geschichtlichen Kontext kann hergeleitet werden, dass die andere Karikatur ungefähr diesem Zeitraum zugeordnet werden kann.

Diese Tier-Mensch-Mischwesen sind unter dem Begriff „Chimären“ bekannt, der auf eine mythologische Geschichte des antiken Griechenlands zurückzuführen ist.⁶⁵⁴ Im Laufe der Zeit wurde der Name grundsätzlich für die Mischwesen verwendet, die in einer Gestalt verschiedene Organismen vereinen. Je nach Zusammensetzung werden Chimären häufig spezielle Fähigkeiten und Charaktereigenschaften zugeschrieben.⁶⁵⁵ Diese Assoziationen fallen oft negativ aus und erwecken den Eindruck, dass sie eine eventuelle Bedrohung für die Menschheit darstellen würden.⁶⁵⁶

„Ihre Doppelnatur ist nicht nur unbeständig, sondern Figur der Täuschung und Verführung: Der menschliche Kopf täuscht über das, was im tierischen Leib Gestalt gewinnt.“⁶⁵⁷

Wird die grundsätzliche Tatsache betrachtet, dass in der Darstellung der Chimären ein Mensch mit einem Tier vermischt wird, kann dies als Indiz dafür gesehen werden, dass der Person die absolute Menschlichkeit abgesprochen wird und humane Teile durch animalische ersetzt werden. Dadurch wird der Eindruck einer Gefahr für die Allgemeinheit suggeriert. Wie diese aussieht, ist oft von den Charaktereigenschaften und Symbolkraft abhängig, die dem jeweiligen Tier zugeordnet werden, wie anhand der Analysen aufgezeigt wird.

Marie Antoinette verliert durch ihre Kombination mit einem Tier ihren Status als vollständiger Mensch und damit auch all die Attribute, die nur in dieser Spezies vorkommen. Durch die

⁶⁵⁰ Vgl. O.A., „French Revolution Images“, 18.03.2025.

⁶⁵¹ Vgl. O.A., „[Visage de Marie-Antoinette sur un corps de hyène] : [estampe]“, 18.03.2025.

⁶⁵² Anonymous, „The Two Are But One (Les deux ne font qu'un)“, 23.09.2024.

⁶⁵³ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette's Life“.

⁶⁵⁴ Vgl. Schmidt, *Biologische Chimären*, S.38.

⁶⁵⁵ Vgl. Ebd., S.39.

⁶⁵⁶ Vgl. Ebd., S.40.

⁶⁵⁷ Menke, „Die anagogische Leseart“, S.101.

Entmenschlichung wird sie zu etwas Neuem, etwas Anderem, was ihre Außenseiterrolle und die damit einhergehende Entfremdung sichtbar macht. Außerdem sind Tiere dafür bekannt, von ihren Instinkten geleitet zu werden und ihren unmittelbaren Bedürfnissen nachzugeben. Die Darstellung als Tierwesen suggeriert insofern eine Zügellosigkeit und einen animalischen Egoismus, der, je nach Tierart, dem reinen Lustprinzip folgt. Diese Motive lassen sich auch immer wieder in den Kritiken gegenüber Marie Antoinette finden.

8.2.2.1. Als Leopard



Abb.14⁶⁵⁸

Bei „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“ handelt es sich um eine politische, karikaturistische Radierung unbekannten Ursprungs, die Marie Antoinettes Kopf auf dem Körper eines Leoparden darstellt. Aus ihren Haaren stehen sechs Schlangen hervor. Dadurch, dass bis auf den mit Gras bedeckten Boden keine anderweitige Umgebung zu sehen ist, wird der Fokus auf das Subjekt gelenkt. Die hinteren Beine befinden sich auf dem Grund, während die vorderen Beine sich leicht erheben und eine Angriffspose suggerieren, was den Eindruck von Gefahr und Unzähmbarkeit weckt. Der Gesichtsausdruck wirkt wie ein leicht süffisantes Lächeln, wodurch Stolz und Unnahbarkeit kommuniziert werden.⁶⁵⁹

Vor allem in der Zeit nach der Exekution von Louis XVI. wurde Marie Antoinette in der Öffentlichkeit mit Raubtieren verglichen, wie einer Wölfin oder Tigerin, die durstig war nach

⁶⁵⁸ Anonymous, „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“, 23.09.2024.

⁶⁵⁹ Vgl. Ebd.

französischem Blut.⁶⁶⁰ Alternativ wurde sie auch als Panther bezeichnet und dargestellt, oder eben auch als Leopardin.⁶⁶¹

Bei Leoparden handelt es sich um Raubkatzen, die sich bei der Jagd nach Beute besonders gut anschleichen können. Sie ernähren sich ausschließlich von Fleisch und haben ein ausgeprägtes Beutespektrum.⁶⁶² „Als Sprinter versuchen Leoparden vor dem Angriff so nah wie möglich an ihre Beute heranzukommen, entweder durch Anschleichen oder Auflauern, und überraschen das Opfer aus der Deckung.“⁶⁶³

Wird dieses Verhalten auf Menschen übertragen, können den Leoparden Hinterlist, Gier, Schonungslosigkeit, Eigennützigkeit und Gefahr unterstellt werden. In zahlreichen Mythen werden Großkatzen mit Attributen wie Männlichkeit, Kraft, Potenz und Stärke assoziiert, aber aufgrund ihres Anschleichens auch mit Verführung und Gerissenheit.⁶⁶⁴ Eine Todsünde, mit der der Leopard im christlichen Glauben in Zusammenhang gebracht wurde, war die des Zorns.⁶⁶⁵ Ab dem 15. Jahrhundert galten Katzen im Allgemeinen als Symbol für Völlerei, da diese durch das Putzen ihres Fells Haare fressen und wieder erbrechen, was ebenfalls mit Beutegier und Egoismus zusammenhängt.⁶⁶⁶

Wie in Kapitel 3.1. beschrieben, sind hier einige Charakterzüge, die tendenziell nicht dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden, Marie Antoinette aber häufig schon. Außerdem wurde die Königin immer wieder als eitle, gierige, egoistische Verführerin dargestellt, die nie genug bekommt und für ihren eigenen Vorteil ihre Beute, also die französische Bevölkerung, ausnimmt.

Auch die Symbolik der Schlange hat eine besondere Bedeutung, die Rückschlüsse auf die durch das Medium antizipierte Rezeption von Marie Antoinette zulässt. Seit dem Sündenfall rund um Adam und Eva gilt dieses Tier in religiösen und spirituellen Kontexten als Sinnbild für das Böse, dem Teufel und vor allem für die Verführung. Durch sie wird die Todsünde des Neids verkörpert, der wie die Schlange sein Gift versprüht.⁶⁶⁷

⁶⁶⁰ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.130.

⁶⁶¹ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.156.

⁶⁶² Vgl. WWF, „Der Leopard“, 25.10.2024.

⁶⁶³ WWF, „Der Leopard“, 25.10.2024.

⁶⁶⁴ Vgl. Ebd.

⁶⁶⁵ Vgl. Pelizaeus, „Greif, Löwe und Drache.“, S.182.

⁶⁶⁶ Vgl. Leitner-Ruhe, „Vom Hochmut bis zur Faulheit“, 25.10.2025.

⁶⁶⁷ Vgl. Ebd.

Selbst der Bereich der Tiefenpsychologie beschäftigt sich mit der Symbolik von Tieren und deren Vorstellungen in Bezug auf die menschliche Seele. Speziell die Schlange kann vielseitig und damit widersprüchlich interpretiert werden.⁶⁶⁸

„den alten Völkern war die Schlange Leben zeugende und erhaltende Gottheit, aber auch Tod und Verderben bringende; sie war ihnen das Wesen der Erde und des Wassers, aber auch des Feuers und der Sonne; sie bedeutete Fruchtbarkeit und Zerstörung, das Heilende und das Urböse. Sie galt als Bild des Phallischen, andererseits des urweiblichen Prinzips, sie wurde aber auch gesehen als Sinnbild des Logos, ja in einigen gnostischen Sekten des Gottes-Sohnes selbst.“⁶⁶⁹

Die Schlange als Symbol kann mit all den beschriebenen Charakterzügen, die sich stets gegenüberstehen, als die animalische Stellvertreterin des Madonna-Hure-Komplex angesehen werden. Zum einen vermischt sie Aspekte der Heiligen, wie die Fruchtbarkeit, hat gleichzeitig, aber auch zerstörerische Fähigkeiten, wie die Hure. „Die Schlange als Repräsentantin des großen Nicht-Ich, von welchem dem Ich die Gefahr des Verschlungenwerdens droht, ist einer der großen Hauptaspekte des Schlangenbildes.“⁶⁷⁰ Marie Antoinette war also das, was die Bevölkerung nicht war und umgekehrt. Ihre Andersartigkeit und die damit suggerierte Gefährlichkeit wurde durch diese Symbolik unterstrichen und in den Vordergrund gestellt.

Außerdem repräsentiert das Reptil eine Form von Geschlechtlichkeit, die je nach Zuschreibungen positive oder negative Assoziationen mitbringe. In vorderasiatischen Kulturen wird das Schlangenbild häufig in Verbindung mit der Muttergottheit dargestellt. Alternativ zeigt diese auch selbst die Schlangengestalt. Sie porträtiert Attribute einer Doppelgeschlechtlichkeit.⁶⁷¹ „Dem entspricht das Erscheinen der Schlange als weibliches wie als männliches Symbol, es entspricht auch die stete Ambivalenz aller „schlangenhaften“ Werte.“⁶⁷²

Die Schlangen, die in „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“ aus der Frisur der Königin herausragen, weisen Parallelen auf zu einer Figur aus der griechischen Mythologie, Medusa. Deren optisches Charakteristikum ist ein Haupt bestehend aus Schlangen. Alle Menschen, die dieses ansehen, werden in Stein verwandelt, weshalb sie unter anderem ein schreckliches Ungeheuer genannt wird. Schlussendlich wird ihr der Kopf abgeschlagen.⁶⁷³ Die Medusa deutet gleichzeitig auf eine phallische Leerstelle hin, denn sie verweist zwar auf die Angst vor dem weiblichen Geschlecht, gleichzeitig erinnert sie an die Macht des Gebärens, die

⁶⁶⁸ Vgl. Strauß, „Zur Symbolik der Schlange“, S.340.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Ebd., S.344.

⁶⁷¹ Vgl. Ebd., S.345.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Vgl. Möhn, „Das Medusenhaupt in Mythos und Medizin“, S.389.

den Frauen vorbehalten ist und in der die Fähigkeit zur Kreativität ruht.⁶⁷⁴ „Sie ist ihre böse Schwester, eine Form der Weiblichkeit, die für die männliche Ordnung eine kaum zu bewältigende Form der Bedrohung darstellt.“⁶⁷⁵

Für Sigmund Freud repräsentiert der abgetrennte Kopf der Medusa die Kastrationsangst, die bei Buben aufgrund des Anblicks eines weiblichen Genitals, speziell dem der Mutter, auftritt. Die Haare und der Schlund erinnern, laut dem Psychoanalytiker, an die Geschlechtsmerkmale von Frauen und Mädchen, was bei den männlichen Betrachtern die Angst vor dem Verlust des eigenen Genitals auslöst. Gleichzeitig interpretiert er die körperliche Starrheit durch die Versteinerung der Medusa als Metapher für eine Erektion, mithilfe welcher an die Existenz des Penis erinnert wird.⁶⁷⁶

„Dem Medusenaupt kommt damit eine ambivalente Funktion zu: Auf der einen Seite ist es Ausdruck der männlichen Kastrationsangst, auf der anderen Seite Selbstversicherung und Schutz vor der Angst, die das grässliche Haupt einflößt.“⁶⁷⁷

Schlangen werden außerdem mit Begriffen, wie Chaos⁶⁷⁸, List⁶⁷⁹ und mit dem Tod⁶⁸⁰ in Verbindung gebracht.

Die Vermischung des Leoparden und der Schlange mit Marie Antoinette verweist auf die ambivalente Stellung, die sie durch die mediale Prägung innehatte. Beide Tiere reißen ihre Beute, stellen somit eine Bedrohung dar und tragen sowohl weibliche als auch männliche Attribute in sich. Marie Antoinette befindet sich als Frau, der diese Charakterzüge nachgesagt werden, in einer außenstehenden Position, der sie nicht gerecht werden kann. Ihre „Anima“ und „Animus“ sind unausgeglichen.

Die Königin ersetzt durch ihre vermeintliche Männlichkeit die ihres Mannes und zweckentfremdet sich somit selbst, da sie sich ihrer eigenen Weiblichkeit entledigt, die die Grundlage für ihre Daseinsberechtigung in Versailles darstellt. Aufgrund dessen kommuniziert „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard“ eigentlich genau das Gegenteil, als die unterstellte Absicht dies vermuten ließe. Anstatt entweder zur Heiligen oder zur Hure gemacht zu werden, wird sie aufgrund der fehlenden Weiblichkeit zu etwas Anderem, das sich nicht innerhalb des Komplexspektrums zu befinden scheint.

⁶⁷⁴ Vgl. Geisenhanslüke, *Die Sprache der Liebe*, S.100.

⁶⁷⁵ Ebd., S.101.

⁶⁷⁶ Vgl. Ebd. S.102.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.747.

⁶⁷⁹ Vgl. Ebd., S.763.

⁶⁸⁰ Vgl. Ebd., S.777.

„Marie-Antoinette had, in a manner of speaking, many bodies. These many bodies, hydra-like, to use one of the favorite revolutionary metaphors for counterrevolution, were each in turn attacked and destroyed because they represented the threats, conscious or unconscious, that could be posed to the Republic.“⁶⁸¹

8.2.2.2. Gemeinsam mit Louis XVI.



Abb.15⁶⁸²

Die Radierung „The Two Are But One“, also „die Zwei sind nur Eins“ stammt aus dem Jahr 1791.⁶⁸³ Diese wurde von einer anonymen Person handkoloriert und zeigt nicht nur Marie Antoinettes Kopf, sondern auch den ihres Ehemanns. Die Beiden sind am Bauch zusammengewachsen und tragen äußerliche Erscheinungsmerkmale verschiedenster Tiere. Man kann diese Darstellung als Form von umgekehrter Anthropomorphisierung ansehen. Der Körper des Königs ist dem eines Schweins gleich, außerdem trägt er zwei große Hörner auf dem Kopf. Der Corpus der Königin hingegen wurde mit dem einer Hyäne ausgetauscht. Marie Antoinette trägt einen Kopfschmuck, der aus bunten Straußenfedern und mehreren Schlangen besteht. Der Hintergrund bleibt leer, während am Boden eine Blume mit Blättern zu sehen ist. Unter der Karikatur wurde der Titel dieser auf Französisch dazugeschrieben.⁶⁸⁴

Dass das Ehepaar in dieser Darstellung zusammengewachsen erscheint, kann als Symbolik dafür angesehen werden, dass die beiden in der öffentlichen Meinung nicht untrennbar voneinander existieren. Gleichzeitig kann es ein Hinweis darauf sein, dass die eine Partei ohne

⁶⁸¹ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.119.

⁶⁸² Anonymous, „The Two Are But One (Les deux ne font qu'un)“, 23.09.2024.

⁶⁸³ Vgl. Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette's Life“.

⁶⁸⁴ Vgl. Anonymous, „The Two Are But One (Les deux ne font qu'un)“, 23.09.2024.

die andere nicht bestehen könnte, da diese sich gegenseitig in ihrer Identität konstituieren, vor allem die Königin nicht.⁶⁸⁵ Diese Inszenierung wird untermalt, indem der Kopf des Königs nach links gedreht ist, während sein Blick zu den Rezipient*innen, also zu der betrachtenden Öffentlichkeit, wandert. Marie Antoinettes Kopf ist in die Richtung ihres Mannes gedreht, den sie auch zu visieren scheint. Daraus kann geschlossen werden, dass sie ihn dringender „braucht“ als er sie, denn sie ist diejenige, die ihn nicht aus den Augen lässt. Louis XVI. Blickrichtung impliziert jedoch einen anderen Fokus, nämlich den auf die Bevölkerung. Zusätzlich dazu kann argumentiert werden, dass er somit der publiquen Meinung gegenüber offen wirkt, während Marie Antoinette sich das nicht traut oder schlichtweg sich nicht dafür interessiert.

Auch in diesem Beispiel ist die Auswahl der Tiere mit den charakteristischen Implikationen von Bedeutung. In der Bibel wird das Schwein, welches Louis XVI. Körper darstellt, als unreines Wesen beschrieben, das sich im Dreck suhlt, zornig und böse ist. Gleichzeitig gilt das Tier als Symbol für Völlerei, denn es ist so gierig, dass es sogar die eigenen Jungen frisst.⁶⁸⁶ Außerdem steht das Schwein für Heimtücke und Unberechenbarkeit.⁶⁸⁷ Es wird unter anderem auch mit Dummheit⁶⁸⁸, Opfergabe⁶⁸⁹ und Zerstörung⁶⁹⁰ assoziiert.

Durch die Hörner auf dem Kopf wird der König zu einem „Gehörnten“ gemacht, womit der Teufel bezeichnet werden kann, aber auch ein betrogener Ehemann.⁶⁹¹

Die Karikatur will den König als Mensch darstellen, der „unrein“ ist, was eher auf die moralische Perspektive zu beziehen ist. Gleichzeitig wurde er aufgrund des Vergleiches mit einem dreckigen Schwein in seiner Menschlichkeit abgewertet. Die Völlerei von Louis XVI. kann einerseits als Hinweis auf seinen ausschweifenden Lebensstil als französischer König angesehen werden, was dieser kostete und durch welche Mittel er finanziert wurde. Gleichzeitig wird in Berichten über ihn immer wieder seine körperliche Gier nach Essen genannt, die auch in Zeiten von akuten Krisen zum Vorschein kam. So soll er nach dem Tuileriensturm und der Einkerkierung im Temple acht Vorspeisen, vier Braten und acht Nachspeisen mit passender

⁶⁸⁵ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.119.

⁶⁸⁶ Vgl. Leitner-Ruhe, „Vom Hochmut bis zur Faulheit“, 25.10.2025.

⁶⁸⁷ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.574.

⁶⁸⁸ Vgl. Ebd., S.748.

⁶⁸⁹ Vgl. Ebd., S.767.

⁶⁹⁰ Vgl. Ebd., S.787.

⁶⁹¹ Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Gehörnte, die oder der“, 02.11.2024.

Getränkebegleitung verschlungen haben.⁶⁹² Die Spielkarte des Königs wurde damals in den Pariser Lokaltäten nur noch „das fette Schwein“ genannt.⁶⁹³

Auch die Tatsache, dass Schweine unter Umständen ihre eigenen Jungen fressen, trägt einen implizierenden Symbolwert. Als weiteres Indiz für einen unstillbaren Hunger sollte daran erinnert werden, dass die Kinder des Königs auch die Kinder Frankreichs sind.⁶⁹⁴ Insofern würde Louis XVI. seinem Königreich die Thronfolger wegfressen, was Auswirkungen auf die Zukunft des Landes hätte. Denn als Person, die hierarchisch über allen anderen Menschen stand, war er auch eine Art Vaterfigur für seine Bevölkerung. Nicht nur die Revolution, sondern auch der König fraß seine eigenen Kinder, indem er ihnen jegliche Rechte absprach und den Zugriff auf alltägliche Notwendigkeiten erschwerte, während er selbst in Saus und Braus existierte.⁶⁹⁵

Die Adjektive, die dem Schwein zugeschrieben werden, unterstreichen das Image des dummen, unberechenbaren Königs, der vor allem durch Mitwirkung seiner Frau zerstörerisch für das Land wirkte. Die Hörner wirken in diesem Beispiel weniger als Gleichsetzung mit dem Teufel, sondern eher als Erinnerung an den mutmaßlich betrogenen Ehemann durch die „Nymphomanin“ Marie Antoinette, die diesem Narrativ entsprechend einen unersättlichen sexuellen Durst gehabt haben soll.⁶⁹⁶ Diesen soll sie laut den Pamphleten in Orgien mit Männern und Frauen gestillt haben.⁶⁹⁷

„Men jockeyed for position by stigmatizing their enemies as powerless cuckholds and as “feminine” partners in same-sex liaisons. Those who played the feminine role were often accused of impotence. Indeed, the lowest rung was reserved for the impotent man, most notably the king himself.”⁶⁹⁸

Marie Antoinettes Körper hingegen wurde einer Tüpfelhyäne nachempfunden, was anhand der Musterung des Fells erkannt werden kann. Diese Tiergattung besitzt einen kräftigen Kiefer, mit welchem sie Beutetiere reißen können. Außerdem fressen sie auch Aas und Abfälle.⁶⁹⁹ Die Sozialformen der Hyänen unterscheiden sich von denen anderer, da diese matriarchal organisiert sind und nur von einem weiblichen Tier angeführt werden.⁷⁰⁰ Die Weibchen sind

⁶⁹² Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.252.

⁶⁹³ Vgl. Ebd., S.229-230.

⁶⁹⁴ Vgl. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, S.51.

⁶⁹⁵ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.260.

⁶⁹⁶ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.108.

⁶⁹⁷ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.236.

⁶⁹⁸ Ebd., S.149.

⁶⁹⁹ Vgl. Der Zoo Zürich, „Tüpfelhyäne“, 04.11.2024.

⁷⁰⁰ Vgl. Krajewski, „Die allegorische Lesart“, S.66.

nicht nur größer oder gewaltbereiter als die Männchen, sondern haben auch einen erhöhten Rang und eine freie Partnerwahl.⁷⁰¹

„[...] gilt die Hyäne als ein schillerndes, nachgerade asoziales Tier, als ein Zwitterwesen, dessen Mannweiblichkeit nicht nur eine klare zoologische und moralische Zuordnung unterläuft, sondern auch paradigmatisch für den unsteten und hinterlistigen Charakter dieses Landraubtiers entsteht. Homosexualität, Unreinheit und die Zerrüttung des Gemeinwesens sind nur einige Gemeinplätze, die immer wieder mit der Hyäne in Verbindung gebracht worden sind.“⁷⁰²

Die Klitoris des Hyänenweibchens ist verlängert und rohrähnlich geformt, weshalb diese auch als „Scheinpenis“ angesehen und bezeichnet wird. Laut dem britischen Naturforscher Charles Darwin handelt es sich bei der Klitoris um eine durch die Evolution verkümmerte Form eines Penis. Hier lassen sich auch erneut Verbindungen zu den Theorien Sigmund Freuds finden.⁷⁰³

„Für den Mitbegründer der Psychoanalyse war die Klitoris nichts weiter als ein Rudiment wie die männliche Brustwarze und der Übergang von vermeintlich primitiver Klitorissexualität zum höheren „vaginalen Orgasmus“ ein Quell weiblicher Neurosen nebst Neigung zur Hysterie.“⁷⁰⁴

Marie Antoinette wurde in Pamphleten auch immer wieder als Hermaphrodit dargestellt.⁷⁰⁵

Damit ist eine Person gemeint, die Geschlechtsmerkmale beider Geschlechter hat.⁷⁰⁶ Diese Zuschreibung war nicht auf ihr biologisches Geschlecht zurückzuführen, sondern auf die Art, wie sich die Königin verhielt, nämlich gegengeschlechtlich.⁷⁰⁷ Laut Simone De Beauvoir ist der Hermaphrodit „[...] a case of its own: it is not both a man and a woman, but neither man nor woman.“⁷⁰⁸ Somit wurde Marie Antoinette zu etwas anderem gemacht, das nicht einer erkenntlichen Gruppe zugehörig war, wo weitere Überschneidungen mit dem Tier stattfanden.

Eine Hyäne sei unzüchtig, böswillig und gierig.⁷⁰⁹ Diese Spezies wird häufig mit Hunden verglichen, ist aber das eingeschlossene Ausgeschlossene jeglicher Tierfamilien, da sie keine feste Gestalt hat, sondern nur aus Einzelteilen besteht, die kein sonst erkennbares Gesamtbild ergeben.⁷¹⁰

„Insofern gehört sie überhaupt keiner Familie an, ihre Hundeähnlichkeit basiert nur darauf, dass sie mit nichts eine Ähnlichkeit hat, sodass sie die Ähnlichkeit der Familie annimmt, an die sie sich jeweils anreihet, ohne dazu zu gehören.“⁷¹¹

⁷⁰¹ Vgl. Scholz, „Freudlos glücklich.“, S.54.

⁷⁰² Krajewski/Maye, *Die Hyäne*, S.9.

⁷⁰³ Vgl. Scholz, „Freudlos glücklich.“, S.54.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.158

⁷⁰⁶ Vgl. Duden, „der, Hermaphrodit“, 05.11.2024.

⁷⁰⁷ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.159.

⁷⁰⁸ De Beauvoir, *The Second Sex*, S.21.

⁷⁰⁹ Vgl. Siegert, „Die moralische Lesart“, S.78.

⁷¹⁰ Ebd., S.79.

⁷¹¹ Ebd.

Um sich in ein Gefüge zu integrieren, muss sich die Hyäne anpassen und ohne eigene Gestalt, die der anderen imitieren.⁷¹² Das bedeutet, dass diese über Nachahmung ihre eigene, negativ konnotierte Identität verschleiert und als Ausgegrenzte einer Gemeinschaft als solche benannt werden kann, womit es leichter geht, jemanden als Monster zu inszenieren, da das Bekannte nicht existiert oder nur ein Trug ist.

Das Tier wird auch einem Höllenwesen gleichgesetzt, das als unzüchtig und lüstern beschrieben wird.⁷¹³

„Das zwischen den Zeilen Geschriebene lässt sich unschwer als eine [...] Beschreibung der Hyäne als Hure entziffern.“⁷¹⁴

Hyänen sind gierige, allesfressende Tiere, bei denen die Weibchen das Sagen haben und somit die Männchen ihre Bedeutsamkeit verlieren. Nicht nur aufgrund ihrer Physiologie werden die weiblichen Hyänen als „Mannsweiber“ dargestellt, die für Hinterlist und Unreinheit stehen und auch mit Homosexualität in Verbindung gebracht werden, die in diesem Kontext als etwas Negatives deklariert wird. Sie können nicht richtig kategorisiert werden, was es erschwert, sie in ihrer Identität zu benennen und sie als homogenes Mitglied in ein Gefüge einzugliedern. Insgesamt werden Hyänen, ähnlich wie Marie Antoinette, in mehreren Hinsichten sexualisiert und als Hure degradiert.

Die Bedeutungsebenen der Schlangen sind schon im vorangegangenen Beispiel dargelegt worden und haben auch in dieser Bildanalyse denselben Inhaltsgehalt.

Der Grund, warum Marie Antoinette auch Straußenfedern im Haar trägt, kann auf zweierlei Tatsachen beruhen. Zum einen galten diese ab dem 17. Jahrhundert in Europa sowohl als Symbol für Prestige, Macht und Autorität, als auch als ein teures Modestatement, das der Elite vorbehalten war.⁷¹⁵

Andererseits können diese auch als visuelle Darstellung eines Wortspiels angesehen werden, da das französische Wort für Strauß (autruche) große Ähnlichkeiten hat zu der Bezeichnung „Österreicherin“ (Autriche) in derselben Sprache und somit auf das Heimatland der Königin angespielt wurde.⁷¹⁶

⁷¹² Vgl. Siegert, „Die moralische Lesart“, S.79.

⁷¹³ Vgl. Krajewski, „Die allegorische Lesart“, S.64.

⁷¹⁴ Krajewski, „Die allegorische Lesart“, S.67.

⁷¹⁵ Vgl. Boum/Bonine, „The elegant plume“, S.6.

⁷¹⁶ Vgl. Anonymous, „The Two Are But One (Les deux ne font qu'un)“, 23.09.2024.

Karikatur verband mehrere Bedeutungsebenen miteinander, wo die meisten darauf hinausliefen, Marie Antoinette lächerlich zu machen. Denn obwohl Louis XVI. als dummes Schwein mit Hörnern dargestellt wurde, haben diese Implikationen mehr Aussagekraft über seine Frau als über ihn selbst. Der König war der minderbemittelte Impotente, der Opfer der Machtintrigen und Promiskuität seiner moralisch verfaulten Ehefrau wurde. „[...] the pamphlets against the queen made it possible to salvage an acceptable image of the king [...]“⁷¹⁷

Marie Antoinette hingegen fraß alles, auch tote Lebewesen und ihre Bevölkerung, bestimmte wie eine Hyäne über den König und damit über alle Menschen Frankreichs. Die zugeschriebene Sexualität und Geschlechtsidentität lag außerhalb des Normativen, weshalb diese als etwas Schlechtes klassifiziert werden. Somit hatte die Königin nicht nur in diesen Bereichen keine klar definierbare Zugehörigkeit, sondern auch auf nationaler Ebene, wie die Straußenfedern in ihrem Haar deutlich machten. Auch die Schlangen wiesen auf all die negativen Attribute hin, die mit Marie Antoinette assoziiert wurden.

In „The Two Are But One“, war sie erneut die Hure, sie war das Böse.

„Throughout these passages, it is possible to see the horrific transformations of the queen’s body; the body that has once been denounced for its debauchery and disorderliness becomes in turn the dangerous beast, the cunning spider, the virtual vampire who sucks the blood of the French.“⁷¹⁸

⁷¹⁷ Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.106.

⁷¹⁸ Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.130.

8.2.3. Marie Antoinette in pornografischen Darstellungen

8.2.3.1. Mit dem Marquis de Lafayette



Abb.16⁷¹⁹

Diese oval förmige Radierung, die Schätzungen zufolge im Jahr 1790 von einer anonymen Person geschaffen wurde, porträtiert die Königin Marie Antoinette, die sexuelle Akte mit dem Marquis de Lafayette, einem Politiker, ausübt. Darunter steht „Ma Constitution“ geschrieben, das „meine Verfassung“ bedeutet. Es ist die Königin zu sehen, die breitbeinig vor einem Sessel sitzt. Sie trägt eine Perücke und ein tief ausgeschnittenes Kleid, welches so nach oben geschoben wurde, dass ihr nackter Unterkörper inklusive der Strümpfe und Schuhe zum Vorschein kommt.⁷²⁰ Aufgrund der Rüschen im Brustbereich ihres Gewandes kann davon ausgegangen werden, dass dieses das bereits analysierte kontroverse Chemisenkleid darstellen soll.⁷²¹

Unter ihrem Gesäß lassen sich die Worte „Res publica“ lesen.⁷²² Das bedeutet „öffentliche Angelegenheit“ und weist auf einen Staat hin.⁷²³ Aufgrund der Platzierung wird suggeriert, dass Marie Antoinettes Genitalien öffentliches Gut und damit für alle zugänglich wären.

Vor ihr kniet der vollständig bekleidete Marquis, der sie mit seiner rechten Hand im Intimbereich berührt. Neben ihm ist ein langes Schwert erkennbar. Die beiden Sujets halten den Blickkontakt zueinander, der freundlich erscheint. Im Hintergrund befindet sich ein schwerer Vorhang mit Kordel, daneben an der Wand die Statue eines nackten Babyengels, der den

⁷¹⁹ Anonymous, „Ma Constitution“, 23.09.2024.

⁷²⁰ Vgl. Ebd.

⁷²¹ Vgl. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in a Chemise Dress“, 23.09.2024.

⁷²² Vgl. Anonymous, „Ma Constitution“, 23.09.2024.

⁷²³ Vgl. Dictionary.com, „res publica“, 12.12.2024,

rechten Zeigefinger Geheimnis behütend vor den Mund hält und eine Standuhr.⁷²⁴ Auf dieser ist eine Kugel zu sehen, die die französische Flagge vor der Revolution darstellt.⁷²⁵ Diese wird von einem Lorbeerkranz umgeben, der genauso wie die darauf sitzende Krone ein Herrschaftssymbol des Königshauses ist.⁷²⁶ In dem Gehäuse der Uhr kann unter dem Ziffernblatt die plastisch wirkende Darstellung einer Vulva, eines Penis und Hoden identifiziert werden. Auf dem Boden befindet sich ein gemusterter Teppich.⁷²⁷

Um die Implikationen dieser Konstellation zu verstehen, muss zuerst geklärt werden, wer Lafayette überhaupt war. Der Marquis war ein französischstämmiger General, der im US-amerikanischen Unabhängigkeitskrieg militärisch mitwirkte, was in ihm einen neuen Freiheitsgedanken in Bezug auf sein Heimatland auslöste. Nach Ende des Krieges 1783 kehrte er nach Frankreich zurück, wo er trotz seines progressiven Denkens in Versailles triumphal willkommen geheißen wurde. Ab Juni 1789 war er Mitglied der Nationalversammlung.⁷²⁸ Er war derjenige, der eine Verfassung wie in den USA vorschlug.⁷²⁹ Nach dem Sturm auf die Bastille wurde er gegen die Wünsche des Königs zum Kommandanten der Nationalgarde ernannt, dessen Aufgabe es war, Paris unter Kontrolle zu behalten. Im Oktober desselben Jahres konnte er den Marsch nach Versailles zwar nicht aufhalten, aber er konnte die Königin retten.⁷³⁰

„Torn between revolutionary and monarchist sympathies, La Fayette seemed untrustworthy to both camps.“⁷³¹

Es gab mehrere Pamphlete, die sexuelle „Rendezvous“ zwischen Marie Antoinette und Lafayette darstellten.⁷³² Außerdem wurde bei der Königin aufgrund ihres Geschlechts davon ausgegangen, dass sie einflussreiche Männer, wie eben auch Lafayette, für die Ausführung ihrer perfiden Zwecke instrumentalisieren musste, weil sie das als Frau allein gar nicht können konnte.⁷³³

Diese Darstellung impliziert, dass die Königin nicht nur ihren Mann betrug, sondern auch noch mit einem Vertrauten des Hofes und der Bevölkerung, der wiederum damit beide Seiten zu hintergehen schien, worauf der Titel „Meine Verfassung“ hinwies. Keine*r von beiden erschien damit vertrauenswürdig und ihren Ämtern gerecht, weshalb diese Darstellung als Affront gegen

⁷²⁴ Vgl. Anonymous, „Ma Constitution“, 23.09.2024.

⁷²⁵ Vgl. Smith, „flag of France“, 06.11.2024.

⁷²⁶ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.344.

⁷²⁷ Anonymous, „Ma Constitution“, 23.09.2024.

⁷²⁸ Vgl. Château Versailles, „La Fayette“, 08.11.2024.

⁷²⁹ Vgl. Lindinger, *Marie Antoinette*, S.207.

⁷³⁰ Vgl. Château Versailles, „La Fayette“, 08.11.2024.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.111.

⁷³³ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.118.

beide angesehen werden kann. Gerade Lafayette, der ein Verfechter für die Verfassung war, wird in der gleichnamigen Persiflage zweckbezogen verspottet.

In einer anderen Analyseart kann Lafayette als Synonym für die französische Bevölkerung angesehen werden, die von Marie Antoinette ausgenutzt wird. Denn wie in den Pamphleten berichtet wurde, verwendete sie Männer für ihre Zwecke mit dem hauptsächlichen Sinn, diese zu demütigen. Ihre sexuelle Unersättlichkeit würde sich allerdings nicht nur in ihrem generellen Konsumverhalten bemerkbar machen.⁷³⁴ „[...] it was with this sexuality that Marie-Antoinette fed her taste for crime and, more precisely, her hatred of the French people.“⁷³⁵

Der kleine Engel, der bewachend seine Hand über die Krone und das Wappen hält, kann als Symbol dafür angesehen werden, dass dieser versucht, die königliche Familie vor ihrem Schicksal zu bewahren.⁷³⁶ Gleichzeitig gelten diese der christlichen Vorstellung nach als Tragende des Guten oder des Bösen.⁷³⁷ „Sie dienen ihren jeweiligen Herren, Gott oder dem Teufel, vermitteln zwischen ihm und den Menschen und nehmen bei ihrer Arbeit auf deren Seelen Einfluss.“⁷³⁸ Der Engel kann auch als Metapher für Lafayette interpretiert werden, der zwischen den zwei Parteien stand, zu vermitteln versuchte und damit beidseitig Macht erzielte. Gleichzeitig ist es auch möglich, Marie Antoinette zwischen Gott und Teufel, also zwischen Heiliger und Hure einzuordnen.

Die Genitalien im Schrank verweisen auf verschiedene mögliche Rezeptionsintentionen.

Eine Vulva hat mehrere symbolische Deutungsebenen, die tendenziell negativ behaftet sind. So stehen diese für ein Zeichen der weiblichen Erotik und Verführung, das aufgrund der kirchlichen Sexualethik von Jungfräulichkeit als etwas Tabuisierendes und zu Verdeckendes in ästhetischen Abbildungen gilt.⁷³⁹

„Zum Symbol der Verführung avanciert sie als das den Penis [...] empfangende Gefäß, psychoanalytisch auch als „Herberge des Penis“ (Freud, [...]) bezeichnet.“⁷⁴⁰

Zusätzlich dazu wird das Geschlechtsorgan seit dem frühen Christentum als Sinnbild für die gefährliche, dämonische Weiblichkeit angesehen, die gleichzeitig auch unersättlich, libidinös und zerstörerisch ist.⁷⁴¹

⁷³⁴ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.112.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.144.

⁷³⁷ Vgl. Ebd., S.143.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Vgl. Ebd., S.671.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Vgl. Ebd.

Ebenfalls negativ ist die Symbolik der Vulva wegen ihres Aussehens und Geruchs als etwas Ekelhaftes, Schamloses und Abstoßendes, weshalb diese auch in den Künsten nicht gezeigt werden durfte.⁷⁴² „Die offen ausgestellte V. verweist dabei entweder auf die weibl. Schamlosigkeit oder den schamlosen männl. Blick.“⁷⁴³

Werden sämtliche der Vulva zugeschriebenen Adjektive in Betracht gezogen, wird erkennbar, dass diese sich mit denen decken, mit welchen Marie Antoinette auch titulierte wurde – verführerisch, dämonisch, zerstörerisch, unersättlich und schamlos.

Wie die Königin vom König kann auch die Vulva nicht untrennbar vom Phallus stehen. Es wird damit impliziert, dass weibliche Identität in jeglicher Form nie allein entstehen kann, da deren Ursprung immer in der Abgrenzung zum Männlichen liegt. Das weibliche Geschlecht hängt dementsprechend immer vom Gegenteiligen ab, gilt aber widersprüchlicher Weise trotzdem als Wurzel des Schlechten.⁷⁴⁴

Die männlichen Geschlechtsorgane sind weitestgehend mit gegengesetzten Implikationen belegt. Symbolisch betrachtet steht ein Phallus für das Staatswesen⁷⁴⁵, Fruchtbarkeit und eine schützende Kraft, für eine (gefährdete) Männlichkeit und für Rebellion.⁷⁴⁶ All diese Punkte werden in „Ma Constitution“ suggeriert. Durch das vom Körper losgelöste Genital Marie Antoinettes kann Ehemann Louis XVI., der, wie bereits beschrieben, durch sie auf verschiedene Arten „kastriert“ wurde und nun eingesperrt und somit machtlos zusehen, wie seine Frau sich mit einem anderen Mann vergnügt.

Lafayettes Schwert symbolisiert einerseits Herrschaft, da ihm mit der Waffe auch versinnbildlicht die Macht übergeben wird.⁷⁴⁷ Gleichzeitig repräsentiert dieses auch einen erotischen Aspekt, denn das Schwert wird in verschiedensten Darstellungen als Metapher für einen Phallus verwendet.⁷⁴⁸ Sigmund Freud sieht diese Art von Substitution des „verlorenen, weiblichen Phallus“ als Reaktion auf den Kastrationsschreck.⁷⁴⁹ Dieser entsteht aufgrund der verweigerten Erkenntnisgewinnung eines Jungen, dass Frauen und damit auch seine Mutter keinen Penis haben.⁷⁵⁰

⁷⁴² Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.672.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Vgl. De Beauvoir, *The Second Sex*, S.7.

⁷⁴⁵ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.775.

⁷⁴⁶ Vgl. Ebd., S.475.

⁷⁴⁷ Vgl. Ebd., S.578.

⁷⁴⁸ Vgl. Ebd., S.579.

⁷⁴⁹ Vgl. Freud, „Fetischismus“, S.20.

⁷⁵⁰ Vgl. Ebd., S.18.

„Nein, das kann nicht wahr sein, denn wenn das Weib kastriert ist, ist sein eigener Penisbesitz bedroht, und dagegen sträubt sich ein Stück Narzißmus, mit dem die Natur vorsorglich gerade dieses Organ ausgestattet hat.“⁷⁵¹

Um die Verleugnung des fehlenden Penis bei weiblichen Personen aufrecht erhalten zu können, erfindet der Junge laut Freud unbewusst den Glauben, dass Frauen im Psychischen diesen noch besitzen, aber das Genital sich nun zu einem Ersatz verändert hat.⁷⁵²

„Dies Interesse erfährt aber noch eine außerordentliche Steigerung, weil der Abscheu vor der Kastration sich in der Schaffung dieses Ersatzes ein Denkmal gesetzt hat. Als *stigma indelibile* der stattgehabten Verdrängung bleibt auch die Entfremdung gegen das wirkliche weibliche Genitale [...].“⁷⁵³

Durch den Ersatz des Phallus bleibt der weibliche Charakter als Sexualobjekt erhalten.⁷⁵⁴

Summa Summarum kann festgehalten werden, dass „Ma Constitution“ sich einerseits über seine Sujets im Einzelnen, als auch im Kollektiv lustig macht. Die Tatsache, dass Lafayette im Bild vollständig bekleidet ist und bei Marie Antoinette alle weiblichen Geschlechtsmerkmale erkenntlich sind, unterstreicht deren unterschiedliche Images. Denn auch wenn Lafayette als illoyal lächerlich gemacht wurde, behielt er in dem mit sexuellen Konnotationen aufgeladenen Bild trotzdem seine Potenz. Der König ist nämlich derjenige, der kastriert in der Form eines Penis im Schrank eingesperrt ist, während der Marquis sich mit der Symbolik des Schwertes in seiner „Männlichkeit“ behaupten kann. Auch bei dem Mann findet eine Reduktion auf seine Geschlechtlichkeit statt, allerdings ist diese deutlich weniger grafisch und aufgrund der inhärent positiveren Assoziationen zum Phallus weniger degradierend als bei Marie Antoinette, die vollkommen entblößt und fast schon entmenslicht dargestellt wird. Sie wird durch diese Inszenierung erneut zu einem reinen Körper gemacht, über den das ausgestrahlt wird, was die Öffentlichkeit sehen will – die Königin als die Hure aller, deren Lustbefriedigung über alles andere gestellt wird.

⁷⁵¹ Freud, „Fetischismus“, S.18.

⁷⁵² Vgl. Ebd., S.19.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Vgl. Ebd., S.20.

8.2.3.2. Mit Yolande von Polignac



Abb.17⁷⁵⁵

Diese Radierung aus unbekannter Quelle wird dem Jahr 1789 zugeschrieben. Darauf zu erkennen sind zwei Frauen, Marie Antoinette und die Herzogin von Polignac, die sich küssen, während die eine auf dem Schoß der anderen sitzt. Unter dem Bild steht „Je ne respire plus que pour toi.. un baiser, mon bel Ange!“ geschrieben, dass „ich atme nur für dich...ein Kuss, mein schöner Engel“ bedeutet. Es ist anhand der Darstellung nicht klar erkenntlich, welche der beiden die Königin porträtieren soll. Die Körper der Damen sind eng miteinander verschlungen und sie tragen ähnliche Kleider. Der Oberkörper der auf dem Schoß sitzenden Frau ist so entblößt, dass die Frau darunter ihre nackte Brust anfassen kann. Auch in diesem Bild ist im Hintergrund eine von Pflanzen umgebene Uhr erkennbar, die jedoch kleiner ist und auf einem Kamin steht. Neben ihr befindet sich eine Vase. Rechts neben den Sujets steht ein kleiner Tisch, auf welchem zwei brennende Kerzen zu sehen sind.⁷⁵⁶

Über die Person Yolande von Polignac wurde bereits in Kapitel 6.3. berichtet, weshalb sich dieser Teil auf die mediale Darstellung von Homosexualität und die damit zusammenhängenden Implikationen und Reaktionen in Bezug auf die Königin fokussiert.

⁷⁵⁵ Anonymous, „Je ne respire plus que pour toi.. un baiser, mon bel Ange!“, 23.09.2024.

⁷⁵⁶ Vgl. Ebd.

Insgesamt wirkt diese Radierung weniger obszön und offener als die „Ma constitution“, da die Protagonistinnen weniger entblößt sind und die ganze Szenerie einen intimeren Anschein macht. Die Hand auf der Brust der Geliebten gleicht nicht nur einer zärtlichen Geste, sondern dem Versuch, der einen die andere vor dem voyeuristischen Blick der Öffentlichkeit zu schützen. Der Text darunter, der das gesprochene Wort der Frauen suggeriert, unterstreicht den Eindruck einer romantischen Beziehung zwischen den beiden, die nicht nur auf sexueller Ebene stattzufinden scheint. Diese Inszenierung einer implizierten Liebesbeziehung widerlegt augenscheinlich den Vorwurf, dass alle in Versailles getroffenen Entscheidungen rein auf den Geschlechtsverkehr zurückzuführen sind.⁷⁵⁷

Die zwei Kerzen können als symbolische Repräsentation der Frauen angesehen werden, da diese einerseits für das Göttliche und Geistliche stehen, aber auch für die Vergänglichkeit und den Tod.⁷⁵⁸ Dadurch wird auf das Gottesgnadentum des Königinnenstatus angespielt. Allerdings können diese auch als Art *foreshadowing* interpretiert werden, dass die Beziehung der beiden vergänglich ist und auch in Zeiten der Revolution der Tod nicht mehr lange auf sich warten lässt. Außerdem repräsentiert eine Kerze die Liebe.⁷⁵⁹

Schon ab den 1770er-Jahren gab es Gerüchte bezüglich der Beziehungsart der Königin zu ihren Freundinnen, da aufgrund der langen Kinderlosigkeit über die mögliche Impotenz des Königs spekuliert und darin ein Zusammenhang gesehen wurde.⁷⁶⁰ Aufgrund dessen wurde auch in den „Libelles“ verbreitet, dass der Thronfolger ein „Bastard“ war.⁷⁶¹

In den Pamphleten wurde Marie Antoinettes unterstellte Vorliebe für Frauen als öffentliche Bedrohung angesehen, die auf ethischer und religiöser Ebene grundsätzlich mit weiblicher Sexualität assoziiert wurde.⁷⁶²

Die vermeintlichen homosexuellen Tendenzen Marie Antoinettes wurden von Kritiker*innen als erneuerter Anlass gesehen, um ihre Geschlechtsidentität zu hinterfragen.

„Marie-Antoinette passes as a woman in pornographic pamphlets but acts like a man.“⁷⁶³

Die Königin hatte somit eine liminale Position in den Diskursen der Schmähschriften, da sie einerseits erschreckend feminin, gleichzeitig aber auch bedrohlich maskulin erschien.⁷⁶⁴

⁷⁵⁷ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.109.

⁷⁵⁸ Vgl. Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.318.

⁷⁵⁹ Vgl. Ebd., S.763.

⁷⁶⁰ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.149.

⁷⁶¹ Vgl. Thomas, „The Heroine of the Crime“, S.105.

⁷⁶² Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.155.

⁷⁶³ Ebd., S.143.

⁷⁶⁴ Vgl. Ebd.

Insofern war sie im selben Moment wandelbar, deshalb aber auch unzurechnungsfähig und dem Thron unrechtmäßig.⁷⁶⁵ Marie Antoinettes Körper war mysteriös symbolisch, da er aufgrund seines verheimlichenden Charakters zahlreiche Gefahrenquellen darstellte. Das bewusste Tragen einer Maske in der Öffentlichkeit wurde im 18. Jahrhundert nicht nur als aristokratisches Attribut angesehen, sondern auch als ein inhärent weibliches. Frauen im publiquen Leben glichen Prostituierten aufgrund der verschobenen Lücke zwischen den privaten und öffentlichen Bereichen.⁷⁶⁶

Durch diese Zuschreibungen konnte ein bereits angeführtes Narrativ reproduziert werden, nämlich das von Marie Antoinette als Hyäne artigen Hermaphrodit.⁷⁶⁷

„French law had long recognized female sodomy as a capital crime, as an aberrant practise that originated, it was once assumed, in an enlarged clitoris.“⁷⁶⁸

Auch Yolande von Polignac wurde zwischen Mann und Frau eingeordnet, was als Verstoß gegen die Normen angesehen wurde, die die weibliche Sexualität regulierten.⁷⁶⁹ Im Gegensatz zu einem Hermaphrodit war Marie Antoinette eine Frau, die sich männliche Privilegien aneignete und somit gegen das Salische Gesetz und die bis dato vorherrschenden Konventionen verstieß.⁷⁷⁰

Die weibliche Sexualität im öffentlichen Raum erschien als Bedrohung, Männer zu feminisieren, also den männlichen Körper zu verwandeln.⁷⁷¹

⁷⁶⁵ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man, S.152.

⁷⁶⁶ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.121.

⁷⁶⁷ Vgl. Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man.“, S.158.

⁷⁶⁸ Ebd., S.154.

⁷⁶⁹ Vgl. Ebd., S.156.

⁷⁷⁰ Vgl. Ebd., S.158.

⁷⁷¹ Vgl. Hunt, „The Many Bodies of Marie Antoinette“, S.121-122.

9. Conclusio

Das Ziel dieser Masterarbeit war es zu analysieren, welche historischen und gesellschaftspolitischen Hintergründe der Darstellung von Frauen als Heilige und/oder Hure zugrunde liegen und durch welche Formen (bild-)medialer Inszenierungen diese ausgedrückt werden. Mithilfe der ausführlichen Analyse von Eigen- und Fremddarstellungen der französischen Königin Marie Antoinette in Kombination mit Forschungsliteratur aus unterschiedlichen Disziplinbereichen wurde eine Zeitreise vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart ermöglicht, durch welche man zu einer nüchternen Erkenntnis kommt:

Die Dichotomie von der Wahrnehmung einer Frau als Heilige oder Hure entstammt einer mittlerweile veraltet wirkenden Haltung, die sich jedoch auch noch teilweise im 21. Jahrhundert finden lässt, wie die zeitgenössischen Untersuchungsgegenstände aufzeigen. Die Grundideen des Madonna-Hure-Komplexes lassen sich auf Theorien aus den 1920er-Jahren von dem Psychoanalytiker Sigmund Freud zurückzuführen, sind hundert Jahre später aber immer noch Teil eines wachsenden und sich verändernden Diskurses, wie auch in der Arbeit angeführt wurde. Wichtig war es aufzuzeigen, wie Geschlechterdynamiken, gesellschaftliche Wertesysteme und Macht miteinander zusammenhängen, sich gegenseitig beeinflussen oder sogar bedingen.

Die Assoziierung der Heiligen und der Mutter wirkt aktuell, wenn man sich das Beispiel der *Tradwives* ansieht, wo eine regressive Kehrtwendung von der weiblichen Rolle in der Gesellschaft stattfindet, die durch politische Entwicklungen, wie den ansteigenden Rechtsruck, geprägt wird. Die sozialen Medien werden zum Schauplatz eindimensionaler Darstellungen von Frauen, können so international konsumiert werden und gehen schlussendlich mit Implikationen über die Eigenschaften der jeweiligen Person einher, die positiv oder negativ ausfallen können, wie anhand der Analyse von Kate und Meghan demonstriert wurde. Denn was die eine zur Heiligen macht, macht die andere zur Hure. Es geht selten um das, was gesagt oder getan wurde, sondern primär darum, von wem und welche gesellschaftlichen Werte bedient werden sollen.

Auch bei Marie Antoinette kam es schon im 18. Jahrhundert zu diesen Differenzierungen. Gerade als Monarchin war sie eine Person der Öffentlichkeit, deren Handeln genaustens beobachtet wurde und die auch eine Verantwortung gegenüber der Bevölkerung hatte. Die Königin polarisierte, was verschiedene Gründe hatte wie ihre Herkunft, ihre Lifestyle-Entscheidungen und ihre lange Kinderlosigkeit. In der Arbeit wurde aufgeführt, wie diese

Aspekte miteinander zusammenhängen und wie die ihr entgegengebrachte Kritik, die sich schließlich in Hass umwandelte, dadurch beeinflusst wurde.

Ob diese Anklagen und das Verhalten Marie Antoinette gegenüber gerechtfertigt waren, liegt schlussendlich im Ermessen jeder einzelnen, jedoch lässt sich erkennen, dass die Antwort eigentlich nicht schwarz-weiß ausfallen kann, denn dazu ist der Mensch an sich zu komplex. Die Unterscheidung von Heiliger und Hure ist in dem Wortlaut extra hart gewählt, um die Absurdität dieser Zuschreibungen und Distinktion zu verdeutlichen. Die Mutterschaft macht eine Frau noch nicht automatisch zu einer Heiligen, genauso wenig, wie die Leidenschaft für Mode oder ein ausgelebtes Sexualleben sie zu einer Hure macht.

Gerade aber diese Faktoren hatten großen Einfluss auf Marie Antoinettes öffentliches Image. Sie war eine Person, die sich selbst in ihren Porträts inszenierte und von anderen rezipiert wurde. Gleichzeitig wurde sie von den Rezipient*innen über Karikaturen und diffamierende Berichterstattungen zur Schau gestellt. Der Fokus lag selbst in den schwierigen Zeiten des Umbruchs, der Französischen Revolution, auf dem weiblichen Geschlecht und der damit zusammenhängenden Sexualität.

Auch die Dynamik zwischen Marie Antoinette und ihrem Ehemann Louis XVI. spielte hier eine große Rolle, da sie stellvertretend für das Verhältnis zwischen Frauen und Männern und den damit zusammenhängenden, stereotyp assoziierten Charaktereigenschaften agierten. Vor allem am französischen Königshof im 18. Jahrhundert, wo Frauen keine direkte Macht besaßen und primär als Geburtsmaschine und Repräsentationsapparat agieren mussten, kam es deshalb zu Kontroversen. Denn es fand in Bezug auf das Herrscherpaar eine Umkehrung der stereotypen Zuschreibungen statt, die aufzeigte, dass dieselben Attribute, die bei Männern als positiv angesehen werden, bei Frauen den gegenteiligen Effekt hatten und als negativ abgestempelt wurden. Gleichzeitig wurde auch der Mann mit „weiblichen“ Charakteristiken abgewertet, was zur Annahme führt, dass Weiblichkeit inhärent schlecht wäre. Das beweist auch die eindimensionale Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure, als Mutter oder als Sünderin, als Gut oder Böse, kurz gesagt, als Mann oder als Frau. Dazwischen scheint dieser Auffassung entsprechend nichts zu existieren.

Durch den Einsatz von verschiedensten Bildmedien wurde demonstriert, wie die Selbstwahrnehmung von der der anderen abweichen kann und wie Signale (miss-)gedeutet werden können. Die Tatsache, dass diese Rezeption von vielen verschiedenen Faktoren abhängt, wurde in der Arbeit deutlich gemacht. Die medialen Mittel des 18. Jahrhunderts

unterscheiden sich natürlich von denen des 21. Jahrhunderts, sind sich aber in einem gleich - sie reproduzieren ein vorgefertigtes Narrativ. Gerade über Bilder wie Porträts oder Karikaturen, aber auch über andere optische Marker wie Mode, kann mit jeder Person kommuniziert werden, egal ob diese überhaupt lesen kann oder dieselbe Sprache teilt. Insofern wurde die Öffentlichkeit mit verschiedensten, zumeist gezielten Sujet-Inszenierungen bedient.

Gleichzeitig muss auch festgehalten werden, dass eine Kehrtwendung in Bezug auf das Image von Marie Antoinette stattgefunden hat, wie beispielsweise durch den Film von Sofia Coppola erkannt werden kann. Dort liegt der Fokus auf ihrer Weiblichkeit, die dort positiv konnotiert ist und einen menschlicheren Blick auf die Königin erlaubt, die gerade als sie nach Versailles kam, eigentlich noch ein Kind war.

Durch diese Masterarbeit sollte also aufgezeigt werden, dass Marie Antoinette, wie auch alle anderen Frauen, kein eindimensionales Wesen war, dessen Bandbreite sich nur zwischen der Heiligen und der Hure bewegte. Sie war die Tochter einer Kaiserin, wurde zur Frau eines Königs, zur Mutter eines Thronfolgers und zum Hassobjekt der französischen Bevölkerung. Gleichzeitig war sie auch eine eigenständige Person, die sich für Mode und Theater interessierte, enge Freundschaften zu anderen Frauen pflegte und das „einfache“ Leben am Land genoss. Sie war ein Mensch, der viele soziale Rollen spielte, die aber definitiv vielseitiger waren als einfach nur die Heilige oder nur die Hure.

Quellenverzeichnis

Literaturquellen

Cate Alexander/Camille Intson, „Bimbos and Bombs: The Barbenheimer Phenomenon“, *Imaginations* 03, 2024, S.1-13.

Emmanuel Alloa, „Georges Didi-Huberman“, *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, hg. v. Iris Därmann/Kathrin Busch Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Anita A. Azeem/John A. Hunter/Ted Ruffman, „Royally represented or royally shafted? Effect of positive and negative captions and ideological beliefs on readers' evaluations of Kate Middleton and Meghan Markle“, *World of media* Vol.2021 (4), 2021, S.5-32.

Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag⁴, 2011.

Walter Benjamin, *Passagen, Durchgänge, Übergänge*, hg. v. Johanna Sprondel, Ditzingen: Reclam², 2020.

Jörg R. Bergmann, „Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen“, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.107-125.

François Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.. Leben und Kultur am Vorabend der Revolution*, Stuttgart: Reclam, 1989.

Brigitte Boothe/Annelise Heigl-Evers, *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*, München: Ernst Reinhardt, 1996.

Aomar Boum/Michael Bonine, „The elegant plume: ostrich feathers, African commercial networks, and European capitalism“, *The journal of North African studies* Vol.20 (1), 2015, S.5-26.

Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Heidi Brevik-Zender, „Let Them Wear Manolos“, *Camera obscura* Vol.26 (3), 2011, S-1-33.

Elizabeth Burns. *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Great Britain: Longman Group Limited, 1972.

Günter Butzer, *Metzlers Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Joachim Jakob, Stuttgart : J.B. Metzler³, 2021.

Colleen R., Callahan, „Children’s Clothing.“, *The Berg Companion to Fashion*, hg. v. Valerie Steele. Oxford: Bloomsbury Academic, 2010, S.145-149.

Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt, Main: Campus-Verlag 1975.

Elizabeth Colwill, „Pass as a Woman, Act Like a Man: Marie Antoinette as Tribade in the Pornography of the French Revolution.“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.139-171.

Benedetta Craveri, *Königinnen und Mätressen. Die Macht der Frauen – von Katharina de’ Medici bis Marie Antoinette*, München: Carl Hanser Verlag, 2008.

Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, London: Vintage, 2015.

Rainer Diaz-Bone, „Foucaultsche Diskursanalyse und Ungleichheitsforschung“, *ZQF - Zeitschrift für Qualitative Forschung* Vol.19 (1-2), 2018, S.47-61.

Michael Faber/John. D. Mayer, „Resonance to archetypes in media: There’s some accounting for taste“, *Journal of research in personality* Vol.43 (3), 2009, S.307-322.

Erika Fischer-Lichte, „Inszenierung und Theatralität“, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.81-93.

Pamela Flores, „Fashion and Otherness: The Passionate Journey of Coppola’s Marie Antoinette from a Semiotic Perspective“, *Fashion Theory* Vol.17 (5), 2013, S.605-622.

Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Ditzingen: Reclam⁴, 2020.

Sigmund Freud, „Fetischismus“, *Almanach der Psychoanalyse* Vol.3, 1928, S.17-24.

Achim Geisenhanslüke, *Die Sprache der Liebe: Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan*, United States: BRILL 2016.

Dena Goodman, „A Select Chronology of Marie Antoinette’s Life“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.16-18.

Sven Grampp, *Medienanalyse. Eine medienwissenschaftliche Einführung*, München: UVK, 2021

Aliena Guggenberger, „Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück. Weibliches Selbstverständnis zwischen (Re)Präsentation und Individualität“, *Denkste: Puppe* Vol.5 (1), 2022, S.70-77.

Stuart Hall, *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*, hg. v. Jennifer Daryl Slack/Lawrence Grossberg, Durham : Duke University Press, 2016.

Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Milton Keynes: The Open University, 1997.

Fiona Handyside, „It's All About the Poise: Meghan Markle, Doria Ragland, and Black Motherhood(s)“, *Women's studies in communication* Vol.44 (2), 2021, S.198-214.

John Hardman, *Marie-Antoinette: the making of a French Queen*, New Haven: Yale University Press, 2019.

Uwe Hartmann, „Sigmund Freud and His Impact on Our Understanding of Male Sexual Dysfunction“, *Journal of sexual medicine* Vol.6 (8), 2008, 2332-2339.

Clare Haru Crowston, *Credit, Fashion, Sex: Economics of Regard in Old Regime France*, Durham: Duke University Press, 2013.

Andreas Hepp, *Medienkultur: Die Kultur mediatisierter Welten*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften², 2013.

Hesiodus, *Theogonie*, hg. v. Albert von Schirnding, Berlin: Akad.-Verl., 2012⁵.

Knut Hickethier, „Medienkultur“, *Lexikon Kommunikationsund Medienwissenschaft*, hg. v. Gunter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren, Wiesbaden: Springer VS², 2013.

Ronald Hitzler, „Das Problem, sich verständlich zu machen“, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.93-107.

Klara Hoven-Buchholz, „Was verschleiert Salomes Tanz? Eine psychoanalytische Interpretation jenseits des Femme-fatale-Klischees“, *Psyche* Vol.62 (4), 2008, S.356-380.

Lynn Hunt, „The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.117-139.

Klaus Jonas/Wolfgang Stroebe, *Sozialpsychologie*, hg. v. Miles Hewstone, Berlin: Springer-Verlag⁶ 2014.

Ralf Junkerjürgen, „Dumb Blonde. Zur Popularisierung eines misogynen Stereotyps“, *Populärkultur. Perspektiven und Analysen*, hg. v. Thomas Kühn/Robert Troschitz, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S.121-136.

Joseph Jurt, „Bourdieu's Kapital-Theorie“, *Bildung – Arbeit – Erwachsenwerden*, hg. v. Manfred Max Bergmann/Sandra Hupka-Brunner/Thomas Meyer/Robin Samuel, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2012, S.21-41.

Maria Theresia, Geheimer Briefwechsel mit Marie Antoinette, hg. v. Paul Christoph, Frankfurt am Main: Ullstein GmbH, 1980.

Mary Ritchie Key, *Male/Female Language*, New Jersey: The Scarecrow Press 1975.

Markus Krajewski/Harun Maye, *Die Hyäne: Lesearten eines politischen Tieres*, Zürich: Diaphanes, 2010.

Markus Krajewski, „Die allegorische Lesart. Eine Milieugeschichte“, *Die Hyäne: Lesearten eines politischen Tieres*, hg. v. Markus Krajewski/Harun Maye, Zürich: Diaphanes 2010, S.63-71.

Wolfgang Kruse, *Die Französische Revolution*, Stuttgart: UTB GmbH 2005.

Susan S. Lanser, „Eating Cake: The (Ab)uses of Marie Antoinette“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.273-291.

Michaela Lindinger, Marie Antoinette. Zwischen Aufklärung und Fake News. Im Zentrum der Revolution. Königin der Lust, Wien – Graz: Molden Verlag 2023.

Marie Antoinette, Marie Antoinette: Ein Lebensbild in Briefen von eigener Hand. Nach den Original-Handschriften herausgegeben von Graf Paul Vogt von Hunolstein aus dem Französischen, hg. v. Graf Paul Vogt von Hunolstein, Berlin: Hasselberg 1864.

Laura Mason, „We're Just Little People, Louis“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.239-253.

Sarah Maza, „The Diamond Necklace Affair Revisited“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.73-99.

Angus McLaren, *Impotence: a cultural history*, Chicago: University of Chicago Press 2007.

Bettine Menke, „Die anagogische Lesart. Verhüllung, Nachahmung, Hybridität, Übersetzungen“, *Die Hyäne: Lesearten eines politischen Tieres*, hg. v. Markus Krajewski/Harun Maye, Zürich: Diaphanes 2010, S.87-108.

Hermann Mitterhofer, *Das Repräsentations-Dispositiv. Eine Annäherung über Narration, Gedächtnis und Pathos*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.

R. Möhn, „Das Medusenhaupt in Mythologie und Medizin – Versuch einer ganzheitlichen Betrachtung“, *Aktuelle Dermatologie* Vol.33 (10), 2007, 388-393.

Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*, München: R. Oldenbourg Verlag², 2004.

Jennifer Musial, „From ‘Madonna’ to ‘Whore’: Sexuality, pregnancy, and popular culture“, *Sexualities* Vol.17 (4), 2014, S.394-411.

O.A., „Einleitung“, *Inszenierung und Gedächtnis: Soziokulturelle und ästhetische Praxis*, hg. v. Hermann Blume/Elisabeth Großegger/Michael Rössner/Andrea Sommer-Mathis, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 9-12.

Shani Orgad/Kate Baldwin, „How Any Woman Does What They Do Is Beyond Comprehension”: Media Representations of Meghan Markle’s Maternity“, *Women’s studies in communications* Vol.44 (2), 2021, S.177-197.

Eden Osucha, „The Whiteness of Privacy: Race, Media, Law“, *Camera Obscura*, Vol.24 (1), 2009, S.67-107.

Dora Panofsky/Erwin Panofsky, *Pandora’s Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton: Princeton University Press 2019.

Christian Papilloud, „Kapital. Piketty vs. Bourdieu? Notiz zu pyramidalen Gesellschaften“, *Lendemains* Vol.40 (157), 2015, S.108-119.

Loren E. Pedersen, *Das Weibliche im Mann*, Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main 2014 (*Dark Hearts* 1992).

Anette Pelizaeus, „Greif, Löwe und Drache. Die Tierdarstellungen am Mainzer Dom – Provenienz und Nachfolge.“, *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, hg. v. Sabine Obermaier, Berlin ; New York : Walter De Gruyter 2009, S.181-207.

Georges Pernoud/Sabine Flaissier, *Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 1976.

Devin Proctor, „The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity“, *Persona Studies* Vol.8 (2), 2023, S.7-26.

Smitha Radhakrishnan/Cinzia D.Solari, „Beyond #Girlboss and #Tradwife: Reclaiming Joy by Expanding Our Feminist Imagination“, *Contexts* Vol.24 (1), 2025, S.28-33.

Zoriana Rodchyn/Sofiia Rodchyn/Maciej Rudnicki, „Das Konzept von Anima und Animus in den Werken „Rosshalde“ und „Der Steppenwolf“ von Hermann Hesse“, *Scientific Journal of Polonia University* Vol.40 (3), 2020, S.77-87.

Christa Rohde-Dachser, *Expetition in den dunklen Kontinent: Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin: Springer-Verlag, 1991.

Reiner Sahm, *Zum Teufel mit der Steuer!: 5000 Jahre Steuern – ein langer Leidensweg der Menschheit*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2023.

Esther Scheurle, „Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, Sage: London/Thousand Oaks/New Delhi 2012 [erschieden 1997], 400 S“, *Klassiker der Sozialwissenschaften*, hg. v. Samuel Salzborn, Germany: Springer Vieweg. in Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2016, S.404-407.

Kirsten Schmidt (hg.), „Biologische Chimären – mythologische Mischwesen oder wissenschaftliche Werkzeuge?“, *Was sind Gene nicht?*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S.37-104.

Matthias Schnettger, *Das 17. Jahrhundert: Krisen, Kriege, Konsolidierungen*, München: Wien: De Gruyter Oldenbourg 2024.

Joachim Scholz, „Freudlos glücklich: Das Liebesleben der Hyänen“, *Uro-news* Vol.28 (5), 2024, S.54.

Karsten Schubert/Helge Schwiertz, „Konstruktivistische Identitätspolitik. Warum Demokratie partikuläre Positionierung erfordert“, *Zeitschrift für Politikwissenschaft* Vol.31 (4), 2021, S.565-593.

Hermann Schreiber, *Marie Antoinette. Die unglückliche Königin*, Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 2007.

Mary D. Sheriff, „The Portrait of the Queen“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.45-73.

Bernhard Siegert, „Die moralische Lesart. Moralis docet quid agas“, *Die Hyäne: Lesearten eines politischen Tieres*, hg. v. Markus Krajewski/Harun Maye, Zürich: Diaphanes 2010, S.75-84.

Tanya Southcott/David Theodore, „Othering“, *Journal of architectural education* Vol.74 (2), 2020, S.162-164.

Sigrid Strauß, „Zur Symbolik der Schlange“, *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* Vol.1 (3), 1948, S.340-357.

Linda Supik, *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Chantal Thomas, „The Heroine of the Crime: Marie-Antoinette in Pamphlets“, *Writings on the Body of a Queen*, hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.99-117.

Regina Vettters, *Konvent + Verfassung = Öffentlichkeit? Die Verfassungsdebatte der Europäischen Union in den deutschen, britischen und französischen Printmedien*, Baden-Baden : Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2008.

Vierteljahresschrift für wissenschaftl. Editors, „Jean-Jacques Rousseau: „Emil oder über die Erziehung“. In neuer deutschmer Fassung besorgt von Josef Esterhues. Paderbom 1958. 436 S. Leinen 16,80 DM“, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, Vol. (35) (3), 1959, S.225.

Barbara Vinken, *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*, Stuttgart: Klett-Cotta⁸, 2014.

Barbara Vinken, „Königin der Mode? Sofia Coppola und Marie Antoinette“, *Kleider in Bewegung – Mode im Film*, hg. v. Theresa Georgen/Norbert M. Schmitz, Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2014.

Barbara Vinken, „Marie-Antoinette: Kultkörper, verworfen und heilig“, *Zeitschrift für Semiotik*, Vol.27 (3), 2005, S.269-285.

Susan Ward, „Chemise Dress“, *The Berg Companion to Fashion*, hg. v. Valerie Steele. Oxford: Bloomsbury Academic, 2010, S.144-145.

Herbert Willems, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Herbert Willems, „Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis“, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, sic!] Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.23-81.

Isabelle Wirth, E-Mail-Verkehr mit Dr. Charles-Eloi Vial, 17.02.2024.

Larry Wolf, „Hap[sic!]sburg Letters“, *Writings on the Body of a Queen: The Disciplinary Dynamics of Epistolary Narrative in the Correspondence of Maria Theresia and Marie-Antoinette* hg. v. Dena Goodman, New York: Routledge 2003, S.25-45.

Stefanie Würtz/Roland Eckert, „Aspekte modischer Kommunikation“, *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Martin Jurga, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.177-193.

Stefan Zweig, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Anaconda Verlag: München 2022 (Orig.: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Leipzig: Insel-Verlag 1932).

Online-Quellen

Karen Andresen, „Im Bett mit dem Feind“, *SPIEGEL Geschichte*, 25.01.2010, <https://www.spiegel.de/geschichte/im-bett-mit-dem-feind-a-bcf20cad-0002-0001-0000-000068812752>, 15.06.2024.

Anonymous, „Caricature Showing Marie Antoinette as a Dragon“, *The Met*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393247>, 18.05.2023.

Adam Augustyn, „Pandora. Greek mythology“, *Britannica*, 12.02.2025, <https://www.britannica.com/topic/Pandora-Greek-mythology>, 18.03.2025.

BBC, „Original sin“, *bbc.co.uk*, 17.09.2009, https://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/beliefs/originalsin_1.shtml#:~:text=In%20traditional%20Christian%20teaching%2C%20original,in%20the%20Garden%20of%20Eden.,07.07.2024.

Cambridge Dictionary, „divine right“, *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/divine-right>, 28.06.2024.

Cambridge Dictionary, „femme fatale“, *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/femme-fatale>, 16.04.2024.

Château de Versailles, „Élisabeth Vigée-Lebrun“, *chateauversailles.fr*, <https://en.chateauversailles.fr/discover/history/great-characters/elisabeth-louise-vigee-brun#consecration>, 22.08.2024.

Château Versailles, „La Fayette“, *chateauversailles.fr*, <https://en.chateauversailles.fr/discover/history/great-characters/fayette>, 08.11.2024.

Christian Pure Team, „Ist Eitelkeit eine Sünde? (Was sagt die Bibel über Eitelkeit?)“, *Christian Pure*, 27.05.2024, <https://christianpure.com/de/learn/is-vanity-a-sin/>, 28.06.2024.

Meredith Clark, „Influencer Haley Kalil apologises for ‘let them eat cake’ Met Gala Video“, *The Independent*, 14.05.2024, <https://www.independent.co.uk/life-style/haley-kalil-met-gala-video-apology-b2545044.html>, 25.05.2024.

Der Zoo Zürich, „Tüpfelhyäne“, *Der Zoo Zürich*, <https://www.zoo.ch/de/naturschutz-tiere/tier-pflanzenlexikon/tuepfelhyaene>, 04.11.2024.

EJ Dickson, „The Trad-Wife Revolution is upon us“, *Rolling Stone*, 02.08.2024, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/ballerina-farm-trad-wife-hannah-neeleman-1235072506/>, 19.03.2025.

Dictionary.com, „res publica“, *Dictionary.com*, <https://www.dictionary.com/browse/res-publica>, 12.11.2024.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Gehörnte, die oder der“, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Geh%C3%B6rnte>, 02.11.2024.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Hetäre, die“, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Het%C3%A4re>, 09.04.2024.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Semiotik, die“, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Semiotik?o=semiotik#d-1-1>, 03.12.2024.

Duden, „Götze, der“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Goetze>, 30.06.2024.

Duden, „Hure, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hure>, 06.04.2024.

Duden, „Hermaphrodit, der“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hermaphrodit>, 05.11.2024.

Duden, „Ikone, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ikone>, 06.03.2025.

Duden, „Impotenz, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Impotenz>, 07.06.2024.

Duden, „Komplex, der“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Komplex>, 06.04.2024.

Duden, „Madonna, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Madonna>, 06.04.2024.

Duden, „Mätresse, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Maetresse>, 08.07.2024.

Duden, „Messalina, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Messalina>, 22.08.2024.

Duden, „Moral, die“, *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Moral>, 12.10.2024.

Vanessa Friedmann, „What Is the Met Gala, and Who Gets to Go?“, *The New York Times*, 03.05.2016, <https://www.nytimes.com/2018/05/03/fashion/what-is-the-met-gala-and-who-gets-to-go.html>, 25.06.2024.

Clare Gunby, „The short skirt: a symbol of victim blaming culture?“, *University of Leicester*, <https://le.ac.uk/social-worlds/all-articles/short-skirt>, 04.10.2024.

Stephan Gruber, „Liberté, égalité, fraternité – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, *Die Welt der Habsburger*, <https://www.habsburger.net/de/kapitel/liberte-egalite-fraternite-freiheit-gleichheit-bruederlichkeit>, 09.09.2024.

Google Suche nach „british royal family“, 19.04.2024, 15:21.

Google Suche nach „Meghan Markle Kate Middleton feud“, 07.05.2024, 15:43.

In Touch Staff/Hannah Loesch, „Battle of the Royals! A Timeline of Duchess Meghan and Princess Kate’s Feud“, *InTouch*, 18.12.2023, <https://www.intouchweekly.com/posts/kate-middleton-and-meghan-markles-rumored-feud-timeline-of-events/>, 07.05.2024.

Gael Laguerre, „What’s Up With Rich People and “Normal” Cosplay?“, *Strike Magazines*, <https://www.strikemagazines.com/blog-2-1/whats-up-with-rich-people-and-normal-cosplay>, 08.10.2024.

Talia Lakritz, „19 times Kate Middleton dominated motherhood“, *Business Insider*, 08.01.2022, <https://www.businessinsider.com/kate-middleton-kids-royal-family-2017-9>, 08.05.2024.

Karin Leitner-Ruhe, „Vom Hochmut bis zur Faulheit, Wunder Tier Teil 3“, *Universalmuseum Joanneum*, 04.06.2016, <https://www.museum-joanneum.at/blog/vom-hochmut-bis-zur-faulheit-wunder-tier-teil-3/>, 25.10.2024.

J. E. Luebering, „stock character“, *Britannica*, <https://www.britannica.com/art/stock-character>, 15.04.2024.

Ekkehart Mittelberg, „Meine Aphorismen ©Ekkehart Mittelberg“, *ekkehart-mittelberg.de*, <http://www.ekkehart-mittelberg.de/>, 03.07.2024.

Martin Mutschlechner, „Marie Antoinette: Kindheit im Schatten der Politik“, *Die Welt der Habsburger*, <https://www.habsburger.net/de/kapitel/marie-antoinette-kindheit-im-schatten-der-politik>, 16.05.2024.

Martin Mutschlechner, „Marie Antoinette und die Französische Revolution“, *Die Welt der Habsburger*, <https://www.habsburger.net/de/kapitel/marie-antoinette-und-die-franzoesische-revolution>, 10.09.2024.

Martin Mutschlechner, „Wenn sie kein Brot haben, dann sollen sie Kuchen essen!“, *Die Welt der Habsburger*, <https://www.habsburger.net/de/kapitel/wenn-sie-kein-brot-haben-dann-sollen-sie-doch-kuchen-essen>, 24.06.2024.

Millon, „Portrait de Marie-Antoinette et de ses enfants“, *millon.com*, <https://www.millon.com/actualites/portrait-de-marie-antoinette-et-de-ses-enfants>, 28.08.2024.

Hannah Neeleman, „Our Story“, *Ballerina Farm*, <https://ballerinafarm.com/pages/about-us>, 19.03.2025.

Jennifer Newton, „Twists and turns of Kate Middleton and Meghan’s feud as wild Harry claims surface“, 20.07.2023, *The Mirror*, <https://www.mirror.co.uk/news/royals/twists-turns-kate-middleton-meghans-30514538>, 07.05.2024.

René Ostberg, „femme fatale“, *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/femme-fatale>, 17.04.2024.

O.A., „Erzherzogin Marie Antoinette (1755-1793), Königin von Frankreich“, *Kunsthistorisches Museum Wien*, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2423/>, 27.09.2024.

O.A., „French Revolution Images. Iconography from the collections of the Bibliothèque nationale de France.“, *Stanford University*, https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/catalog?f%5Bauthor_person_facet%5D%5B%5D=Vinck%2C+Carl+de%2C+1859-19&f%5Btopic_facet%5D%5B%5D=reine+de+France%2C+Marie-Antoinette%2C+1755-1793&per_page=96&q=Carl+de+Vinck&search_field=search, 18.03.2025.

O.A., „Marie Antoinette“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt0422720/>, 18.05.2023.

O.A., „Marie Antoinette and Her Children“, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656654>, 23.09.2024.

O.A., „Marie Antoinette in a Chemise Dress”, *The Metropolitan Museum of Art*,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>, 23.09.2024.

O.A., „Marie Antoinette in Court Dress”, *The Metropolitan Museum of Art*,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656452>, 23.09.2024.

O.A., „Rosenbedeutung“, *Rosenbote.de*, <https://www.rosenbote.de/infos/rosenbedeutung.html>,
27.09.2024.

O.A., „Villeneuve“, *The British Museum*,
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG49786>, 18.03.2025.

O.A., „[Visage de Marie-Antoinette sur un corps de hyène] : [estampe]“, *Stanford University*,
<https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/catalog/jq813xf4108>, 18.03.2025.

Oxford Reference, „bimbo“, *Oxford Reference*,
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095506198>,
16.04.2024.

Melissa Petruzzello, „Garden of Eden”, *Britannica*, 10.03.2025,
<https://www.britannica.com/topic/Garden-of-Eden>, 18. 03.2025.

Naomi Pike, „Prinzessin Diana: 101 Outfits, die sie zur Stilikone machten“, *Vogue Germany*,
02.07.2021, <https://www.vogue.de/mode/galerie/prinzessin-diana-diese-looks-machten-sie-zur-stilikone>, 08.05.2024.

David Pilgrim, „The Mammy Caricature”, *Jim Crow Museum*, 2023,
<https://jimcrowmuseum.ferris.edu/mammies/homepage.htm>, 15.04.2024.

Ella Sangster, „Is bimbo fashion Gen-Z’s antidote to an anti-women world?“, *Harper’s Bazaar*,
<https://harpersbazaar.com.au/bimbo-fashion/>, 16.04.2024.

Joachim Schäfer, „Maria“, *Ökumenisches Heiligenlexikon*,
<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria.htm>, 06.04.2024.

Whitney Smith, „flag of France”, *Britannica*, 29.10.2024,
<https://www.britannica.com/topic/flag-of-France>, 06.11.2024.

Katherine Stauble, „Marie Antoinette and her children: an icon of French painting”, *National Gallery of Canada*, 19.04.2026, <https://www.gallery.ca/magazine/in-the-spotlight/marie-antoinette-and-her-children-an-icon-of-french-painting>, 26.09.2024.

Ulrich Steuten/Hermann Strasser, „Lady Di – Die moderne Madonna“, *APuZ*, 12.12.2008, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30765/lady-di-die-moderne-madonna/>, 08.05.2024.

Peter M. J. Stravinskias, „Roses, The Rose, and the Rosary“, *The Catholic World Report*, 01.10.2021, <https://www.catholicworldreport.com/2021/10/01/roses-the-rose-and-the-rosary/>, 27.09.2024.

The Royal Family, „Members of The Royal Family“, *royal.uk*, <https://www.royal.uk/royal-family>, 19.04.2024.

The Royal Family, „The Duke and Duchess of Sussex“, *royal.uk*, <https://www.royal.uk/sussex>, 19.04.2024.

The Royal Family, „The Princess of Wales“, *royal.uk*, <https://www.royal.uk/the-princess-of-wales>, 19.04.2024.

The Royal Family, „The Queen“, *royal.uk*, <https://www.royal.uk/the-queen>, 19.04.2024.

US Weekly Staff, „Princess Kate and Meghan Markle’s Complex Relationship: Everything We Know“, *US Weekly*, 04.10.2023, <https://www.usmagazine.com/celebrity-news/pictures/inside-duchess-kate-and-duchess-meghans-complex-relationship/>, 07.05.2024.

WWF, „Der Leopard – lautloser Jäger“, *wwf.at*, <https://www.wwf.at/artenlexikon/der-leopard-lautloser-jaeger/#:~:text=Der%20Leopard%20in%20der%20Kulturgeschichte,wieder%20mit%20Gerissenheit%20und%20Verf%C3%BChrung.>, 25.10.2024.

Audiovisuelle Quellen

„Lebensmitteln traditionell herstellen ❤️💎 #handmade“, Simha Lily, *youtube.com*, 22.08.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=4ABXMLBRIcc>, 19.03.2025.

„let them eat cake“, R.: thewokemama, *tiktok.com*, 07.05.2024, <https://www.tiktok.com/@thewokemama/video/7366284760789929259>, 25.06.2024.

Marie Antoinette, R.: Sofia Coppola, US 2006.

Paris Paloma, „labour“, *Cacophony*, Netzwerk Music Group, 2024.

Queen, „Killer Queen“, *Sheer Heart Attack*, EMI/Elektra 1974.

„The difference between Camilla and Diana“, MC STYLES, *tiktok.com*, 27.11.2022, <https://vm.tiktok.com/ZGeq6Rj1H/>, 06.06.2024.

„Top 10 Reasons Meghan Markle Is The Most Hated Celebrity“, R.: Top 10 Beyond The Screen, *youtube.com*, 03.04.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=D19hSM6A8x8>, 07.05.2024.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Sven Grampp, *Medienanalyse. Eine medienwissenschaftliche Einführung*, München: UVK, 2021, S.13.

Abbildung 2: Sven Grampp, *Medienanalyse. Eine medienwissenschaftliche Einführung*, München: UVK, 2021, S.23.

Abbildung 3: Jim Crow Museum, „Mammy Stereotype Image Gallery 02“, *Jim Crow Museum*, <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/mammies/more/mammy-image-gallery-02.htm>, 16.04.2024.

Abbildung 4: Google Bilder Suche nach „bimbo look“, 16.04.2024, 11:34 Uhr.

Abbildung 5: „The difference between Camilla and Diana“, R.: MC STYLES, *tiktok.com*, 27.11.2022, https://www.tiktok.com/@mcstyles23/video/7170726765474696474?_r=1&_t=8myXbdUAdj1, 06.06.2024.

Abbildung 6: „Princess Diana vs Camilla STYLE“, R.: STYLE & Cola, *tiktok.com*, 05.05.2023, https://www.tiktok.com/@styleandcola/video/7229799717595565338?_t=8mya1LWQ9wX&_r=1, 06.06.2024.

Abbildung 7: Google Bilder Suche nach „Warum war Marie Antoinette so verhasst?“, 15.06.2024, 14:26.

Abbildung 8: Let them eat cake, Marie Antoinette, 01:35:28.

Abbildung 9: „let them eat cake“, R.: thewokemama, *tiktok.com*, 07.05.2024, <https://www.tiktok.com/@thewokemama/video/7366284760789929259>, 25.06.2024.

Abbildung 10: Victoria and Albert Museum, „Doll“, *Victoria and Albert Museum*, <https://collections.vam.ac.uk/item/O100708/doll-unknown/>, 07.07.2024.

Abbildung 11: Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in Court Dress“, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656452>, 23.09.2024.

Abbildung 12: Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette and Her Children”, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656654>, 23.09.2024.

Abbildung 13: Elisabeth Louise Vigée Le Brun, „Marie Antoinette in a Chemise Dress”, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>, 23.09.2024.

Abbildung 14: Anonymous, „Caricature Showing Marie Antoinette as a Leopard”, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393249>, 23.09.2024.

Abbildung 15: Anonymous, „The Two Are But One (Les deux ne font qu'un)“, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393244>, 23.09.2024.

Abbildung 16: Anonymous, „Ma Constitution“, *Bibliothèque nationale de France*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40252632m>, 23.09.2024.

Abbildung 17: Anonymous, „Je ne respire plus que pour toi.. un baiser, mon bel Ange !", *Bibliothèque nationale de France*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40249123r>, 23.09.2024.

Abstract – Deutsch:

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der bildmedialen Darstellung von Frauen als Heilige und Hure anhand von Inszenierungen der Königin Marie Antoinette. Dabei liegt der hauptsächliche Fokus auf dem zeitlichen Rahmen von den 1770er bis 1790er-Jahren, spannt aber auch einen Bogen bis hin in die Gegenwart. Im Zuge dieser Arbeit soll aufgezeigt werden, welche Hintergründe für die eindimensionale Darstellung von Frauen als Heilige oder Hure verantwortlich sind und wie sie bildmedial umgesetzt werden. Dafür werden historische Fakten und themenzentrale Informationen mit Analysen von Porträts und Karikaturen von und über Marie Antoinette verbunden. Der Status der Heiligen hängt sehr häufig mit der Mutterschaft einer Frau zusammen, während das Sündige mit Mode in Verbindung gebracht wird. Durch diese Arbeit werden die Mechanismen enthüllt, die der Etablierung der Wahrnehmung und Darstellung einer Frau als Heilige oder Hure zugrunde liegen.

Abstract – English:

This master 's thesis deals with the one-dimensional representation of women, marking them as saints or whores by using visual media with the focus on Queen Marie Antoinette. The time frame spans primarily from the 1770s to the 1790s and to the present. The main premise of this thesis is to show which factors lead to the portrayal of women as saints or whores and how it is visually demonstrated. Therefore, historical facts have been combined with important information about the topics and in addition to that with different analyses of visual media representations such as portraits and caricatures of Mary Antoinette. It is important to clarify that the image of the saint is closely tied to motherhood, whilst the whore has deep connections to fashion. This work helps to reveal all the mechanisms that are necessary to establish and portray the one-dimensional image of women as saints or whores.