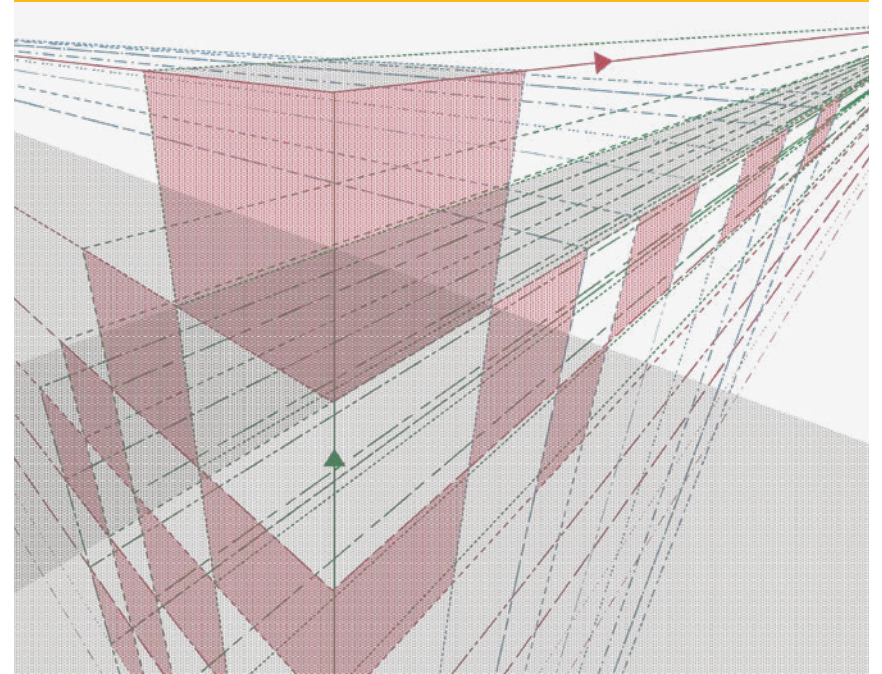




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

**Studien des Textilen und der Mode**  
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung  
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





## Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

---

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.

---



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

---

**Studien des Textilen und der Mode**

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

**Veranstalter**

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design  
der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

## Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung

### Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.  
Elisabeth Hackspiel-Mikosch  
Dorothee Haffner  
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch  
mail@netzwerk-mode-textil.de  
www.netzwerk-mode-textil.de

### Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



AC<sup>f</sup>FR

]a[ akademie der bildenden künste wien



## Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

**Gestaltung:** Ann Katrin Siedenburg

### Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

### Titelbild

Bianca Koczan

**ISSN für die Onlineausgabe:** 2364-1983

**DOI:** <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor\*innen.

### Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die  
Autor\*innen, 2021.

## Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger  
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava  
Einführung | 12

## I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic  
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel  
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von  
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen  
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat  
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-  
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava  
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der  
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

### III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

### III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

**Biografien der Autorinnen | 255**

**Abstracts | 261**

Titia Hensel

### Legitimationsfaktor Modekompetenz.

Zur politischen Relevanz von Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen Kaiserin Eugénie

Nähert man sich den Ursprüngen der Begriffe Mode und Monarchie, eröffnet deren Verbindung ein enormes Spannungsfeld. Monarchie baut, der Bedeutung und Geschichte nach, auf Beständigkeit und Tradition, wohingegen Mode von aktuellem Zeitbezug und somit von stetigem Wandel lebt.<sup>1</sup> Im 19. Jahrhundert waren Mode und Monarchie jedoch eng miteinander verknüpft. Die Porträts des Hofmalers Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) gelten als besonders markante Illustrierung dieser Verbindung. Der deutsche Maler arbeitete im Laufe von fünfzig Jahren, seit 1834 von seinem Atelier in Paris aus, für nahezu alle europäischen Herrscherhäuser und gilt als einer der erfolgreichsten und produktivsten Hofmaler des 19. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Bereits zu Lebzeiten erhielt er den Titel *peintre à la mode*.<sup>3</sup> Seine Strategie, den Fokus in seinen meist zur öffentlich-politischen Repräsentation genutzten Porträts auf die Kleidung zu lenken, sorgte für magnetischen Erfolg bei Auftraggebern und Salonpublikum und gleichzeitig für verheerende Kommentare von Seiten der Kunstkritik.

Dass Mode ein wichtiges Indiz für gesellschaftliche Veränderungen ist, ja im 19. Jahrhundert zum Zeichen der Moderne schlechthin avancierte, wurde von Zeitgenossen – und vielfach in der Forschungsliteratur – nicht treffend anerkannt. Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Modewelt einen bis dato unvergleichbaren Aufschwung und erfuhr große Veränderung. Die bis heute gültige Verbindung von Mode mit Weiblichkeit wurde seinerzeit zementiert. Zu diesem Zeitpunkt erlangte auch die Verschmelzung von Modeikone und Monarchin besondere Qualität. Doch inwie-

fern durfte eine Herrscherin sich Trends anschließen und ihr Äußeres in den Vordergrund stellen? Erwartete die Gesellschaft von ihr gar Kompetenz in Sachen Mode? Basierend auf der Annahme, dass Kleidung in Porträts maßgeblich zu deren Entschlüsselung beiträgt, sollen im Folgenden Winterhalters Bildnisse der Kaiserin Eugénie während des *Second Empire* aus neuer Perspektive diskutiert werden.<sup>4</sup>

### Zum Modediktat im Second Empire

Kleidung chiffriert gesellschaftliche Veränderungen und ist damit ein für jedermann sicht- und lesbares Statement. Entsprechend großer Einfluss wurde Kleidung seit Jahrhunderten beigemessen. Etliche Luxus- und Kleiderordnungen gewährten in der Feudalgesellschaft den herrschenden Ständen Privilegien. Ihnen gebührten elitäre Stoffe und Schnitte, besondere Stücke, die sie vom Volk absetzten.<sup>5</sup> Die Aufweichung beziehungsweise Abschaffung solcher Gesetze war eine Folge der Französischen Revolution. Sie war auch für die Modewelt ein einschneidendes Ereignis. Eine neue Käuferschicht stellte eine politische und wirtschaftliche Macht dar, die den Modemarkt maßgeblich förderte und das Modesystem strukturell grundlegend veränderte. Das Bürgertum wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur immer mächtigerer Konsument begehrter Modeprodukte, sondern war selbst wichtigster Produzent jener Waren. Technischer Fortschritt sorgte in der industriellen Fertigung von Stoffen und Farben für Innovationen und ermöglichte, speziell für die Modewelt, eine enorme Preissenkung. Vielfältige Konsummöglichkeiten erhöhten die Nachfrage. Die Stahl- und Glasindustrie gestattete ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Produktion großformatiger Schaufenster. Kaufhäuser wurden in ganz Europa gebaut. Moderne Technik optimierte das Informations- und Pressewesen, und der Ausbau des Eisenbahnnetzes ermöglichte schnelleren Waren- und Wissenstransfer. Völlig neue Dimensionen nahm die Verbreitung von aktuellen Modetrends und -neuigkeiten an, welche ganz Europa fortan binnen weniger Tage erreichten.<sup>6</sup>

Diese Entwicklungen bewirkten eine Verschiebung der bis dato bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse von Mann und Frau. Mode wurde mehr denn je zum explizit weiblichen Thema und in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt. Ab Mitte des Jahrhunderts dominierte die weibliche Hälfte der Bevölkerung das Stadtbild. Die Frau galt als »wandelnde Visitenkarte« für Distinguirtheit und den Wohlstand ihrer Familie.<sup>7</sup> Die Damenwelt sollte sich dem immer schneller wechselnden Modediktat unterwerfen. Über das Zeigen von Modekompetenz, und damit der Aneignung des zeitgenössischen Schönheitsideals, konnte jede Frau zu gesellschaftlicher Anerkennung gelangen.<sup>8</sup> Die untrennbare Verbindung von Mode und Weiblichkeit, wie sie bis heute nachwirkt, wurde im 19. Jahrhundert gefestigt.<sup>9</sup>

Die Auswirkungen auf die politische Sphäre waren groß. Die französische Konsum- und Luxusindustrie war lange an die Hofkultur, die Staatsführung und die höfische Kunst gebunden. In diversen Papieren wurde die Strategie der französischen Regierung des *Second Empire* klar formuliert, mithilfe einer blühenden Luxusindustrie für wirtschaftlichen Aufschwung sorgen zu wollen.<sup>10</sup> Diese Aufgabe zu visualisieren und zu repräsentieren oblag in erster Linie der Monarchin. So sah sich Kaiserin Eugénie, wie bereits ihre Vorgängerinnen, verantwortlich, der nationalen Seiden- und Spitzenindustrie genügend Aufträge zu verschaffen und mit stetig neuen Trends eine prosperierende Wirtschaft zu pflegen. »Les toilettes politiques« nannte Eugénie selbst jene Kleidung, die sie während offiziellen Anlässen zur Schau stellte.<sup>11</sup> Ihr Umgang mit Mode und ihre Kleidung bargen stets politische Relevanz.<sup>12</sup>

### Die Kaiserin als Modeikone: Die Modeporträts von 1855

Die Rollen, die eine französische Kaiserin während des *Second Empire* zu bekleiden hatte, waren auf der Pariser Weltausstellung von 1855 visuell erfahrbar. Drei Jahre nachdem Napoléon III. sich zum Kaiser hatte krönen lassen, wollte er die populäre



Abb. 1 | *The Illustrated London News*, 1. September 1855, S. 253.

Londoner *Great Exhibition* von 1851 übertreffen. Der Monarch ließ Paris für das erwartete Publikum großräumig umbauen. Im *grand salon carré* hingen an prominenter Stelle diejenigen Bildnisse, die den Besuchern aus aller Welt das Kaiserpaar vorstellten. Die *Illustrated London News* informierte das Volk über die Bildhängerung, die besondere Beachtung während eines Besuchs von Queen Victoria und Prince Albert fand (Abb. 1). Drei Porträts von Franz Xaver Winterhalter waren ausgewählt worden: Neben einem – wie erwartet – klassischen *portrait d'apparat* von Napoléon III. präsentieren zwei Gemälde die Kaiserin. Sie zeigt in beiden aktuelle »Haute Couture«, herrschaftliche Insignien und zeremonieller Pomp fehlen (Abb. 2–3).



Abb. 2 | Franz Xaver Winterhalter, Kaiser Napoléon III., 1852, Öl/Leinwand, 240 x 150 cm, Château de Versailles.

Als der Kaiser Eugénie als seine zukünftige Ehefrau in einer Rede öffentlich vorstellte, versprach er seinem Volk, sie würde Frankreich als »ornement du trône« eine würdige Kaiserin geben.<sup>33</sup> Die Stilisierung ihrer Rolle zu einem Ornament zeichnet jenes passiv-dekorative und politisch inaktive Frauenideal nach, das seinerzeit in der Gesellschaft propagiert wurde.<sup>34</sup> Eugénie entpuppte sich in den folgenden Jahren jedoch als interessierte und engagierte Politikerin und übernahm drei Mal den Regierungsvorsitz in Abwesenheit ihres Mannes. Ihre Teilnahme am politischen Geschehen wurde von der Opposition und von der Presse überwiegend negativ bewertet und öffentlich kritisiert.<sup>35</sup> Der Schluss liegt nahe, dass solche Ablehnung die erwähnenswerte Bildauswahl für die internationale Ausstellung beeinflusste. Das durchaus existierende klassische Staatsporträt der Kaiserin war nämlich nicht Teil der Bildgruppe, ein Umstand, der in der Winterhalter-Literatur fälschlicherweise behauptet und reproduziert wurde.<sup>36</sup> Dieser Tatbestand ist jedoch wesentlich für die Botschaft, die der französische Hof an das Ausstellungspublikum und damit an die ganze Welt sandte:



Abb. 3 | Franz Xaver Winterhalter, Kaiserin Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen, 1855, Öl/Leinwand, 300 x 420 cm, Compiègne, Musée national du Château.

Das ovale Porträt der Kaiserin, das die Bildgruppe von rechts einschließt, transportiert ein auf politische Inaktivität reduziertes Frauenideal.<sup>37</sup> Die Kaiserin meidet direkten Blickkontakt und schaut abwesend und milde lächelnd in die Ferne. Ihre Hände liegen untätig übereinander auf ihrem Schoß. Der im Ölbild deutliche Hinweis auf ihre politische Position, eine rote samtene Draperie mit Ausblick im Hintergrund, ist im Zeitungsbild nicht mehr klar konturiert. Die von Winterhalter in Szene gesetzten Stoffmassen hingegen hat auch der Zeitungskünstler akzentuiert. Im Ölbildnis bestimmt minutiöse Feinmalerei Haut und Haar der Kaiserin, ein lockererer Pinselstrich charakterisiert Winterhalters Malweise der Stoffe. Der Samt der Draperie erscheint schwer und matt, die Seide des Kissens changiert glänzend in verschiedenen Grüntönen, der in Falten geordnete Chiffon liegt leicht über der



Büste. Die Kostbarkeit der Textilien ist sorgfältig ausgearbeitet und unterstreicht deren herrschaftlichen Ursprung. Die Rüschen ihres Rockes quellen sozusagen fast über die Bildgrenze in Richtung Betrachterin.

Das ovale Porträt von Eugénie repräsentiert feminine Ideale passiver Kontemplation und Interesse an dekorativen und modischen Stoffen. Dies entfernt die Kaiserin von genuin politischen Aufgaben, die sie auf Bildebene im *portrait d'apparat* im vollen Ornat neben Regalien repräsentiert.<sup>18</sup> Der Schwerpunkt jedoch des ovalen Bildnisses liegt auf den Materialien aktueller Mode. Dass es in der Weltausstellung als Pendant zum *portrait d'apparat* des Kaisers gehängt wurde, postuliert seine politische Relevanz. Keinesfalls handelt es sich um ein »intime[s] Gemälde«, wie jüngst formuliert.<sup>19</sup>

Welche Funktion dem mittig positionierten Gruppenporträt zukommt, soll im Folgenden genauer betrachtet werden. Mit seinen Maßen von 300 x 420 cm war es eines der größten im Saal der Weltausstellung (Abb. 3). Neun lebensgroß abgebildete Frauen haben in verschiedenfarbigen Roben auf einer idyllischen sommerlichen Lichtung Platz genommen. An höchster Stelle sitzt die französische Kaiserin, was der Betrachter nur mithilfe des Bildaufbaus und durch das Kennen und damit Erkennen ihrer individuellen Physiognomie erfasst, da klare Hinweise klassischer Herrscherikonographie fehlen.<sup>20</sup> Um sie herum sitzen acht ihrer Hofdamen. Zwischen ihnen herrscht kaum Interaktion. Lediglich angedacht scheint eine solche am rechten Bildrand. Das Gruppenporträt sollte offenbar nicht Informationen über die zwischenmenschlichen Beziehungen preisgeben. Vielmehr laden die farbenfrohen Roben, differenzierten Posen und sauber gescheitelten Frisuren dazu ein, sie genau zu begutachten: Stehend, im Profil, von hinten und *en face* werden der Betrachterin neueste Schnittmuster, Farben und Accessoires der Saison präsentiert.<sup>21</sup> Damit ähnelt das Gruppenporträt in seiner Offerte und Zurschaustellung aktueller Trends Modeillustrationen, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreich gegründete Modemagazine und Stichsammlungen in alle Gesellschaftsschichten hinein verbreiteten.<sup>22</sup>

Winterhalter festigt in diesem Bildnis seinen Ruf als Modemaler entscheidend. Einige seiner Briefe und auch Tagebucheintragen seiner Modelle verraten, dass er für die Auswahl von Kleidern und Accessoires mitverantwortlich war. In diesem Gruppenporträt beweist er, dass er die stofflichen Statussymbole Seide, Taft, Spitze oder Tüll, in welcher Farbe auch immer, besonders plastisch in Szene zu setzen versteht. Und wie als letzter Hinweis darauf, dass tatsächlich der Umgang mit aktueller Mode das wesentliche Bildthema ist, hat Winterhalter der weiß gekleideten Dame rechts ein Heft in die Hände gelegt, eine Modezeitschrift oder eine Sammlung von Modestichen, auf das sie zusammen mit ihrer Nachbarin blickt. Solches Motiv, das eigene Medium im Medium zu zitieren, sollte zur Nachahmung animieren und wurde auch in der Modeillustration eingesetzt, in denen die Modelle beim Durchblättern von Modezeitschriften ihre eigene Kleidung präsentieren. Das Heft im Winterhalterschen Gruppenbildnis ist ein von der Forschung bisher übersehener innerbildlicher Fingerzeig auf die gegenseitige Beeinflussung von Modeillustration und Modemalerei, und zugleich gewichtiges Indiz dafür, dass Eugénie und Winterhalter das Porträt ganz bewusst in stilistischer Nähe zu einer Modeillustration komponierten.<sup>23</sup>

Dafür gibt es weitere Hinweise: Das Gruppenporträt von Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen wurde vielfach kommentiert. Wie so oft warfen die Kritiker Winterhalter aufgrund seiner dekorativen Malart charakter- und inhaltslose Malerei vor. Gustave Planche schrieb in der *Revue des Deux Mondes*: »Ces robes si coquettement étalées ne contiennent absolument rien.«<sup>24</sup> Winterhalter idealisiert Körper und Gesichter der Damen stilistisch tatsächlich noch stärker als in anderen Porträts. Doch genau diese »Typisierung« und Idealisierung war charakteristisch für die zeitgenössische Modeillustration.<sup>25</sup> Für eine wohlüberlegt komponierte Ähnlichkeit des Porträts mit einem Modemedium spricht ebenfalls, dass die bildliche Kleidersituation kaum einer realen entsprochen haben wird. Tagsüber waren Roben oder dreiteilige Kostüme langärmelig und hochgeschlossen, erst am Abend oder zu formellen Anlässen entblößten die Oberteile nackte Arme und ein weites Dekolleté.<sup>26</sup> Der Tageszeit und Verortung in einer Parklandschaft nach zu urteilen wären im Gruppenbildnis

Tageskleider getragen worden, gemalt sind aber Abendroben. Das offiziell genutzte Herrscherinnenporträt forderte die formellste und eleganteste Variante.

Doch was bedeutet diese forcierte Nähe eines derart repräsentativen und großformatigen Gemäldes zum zeitgenössischen Modestich? Winterhalters Gruppenbildnis weist Kaiserin Eugénie als wichtiges Mitglied der Pariser Modeszene aus und beweist ihre Stilkompetenz. Das Bildnis fungierte auf der Weltausstellung von 1855 nicht als Porträt von einem Herrscher im allgemeinen Sinne; vielmehr wird in größtmöglichem Format ein Ideal von *Umgang mit Mode* während des *Second Empire* formuliert. Das Bildnis definiert ein Modesystem, an dessen Spitze, so die Botschaft des Bildes, Kaiserin Eugénie als Mode-Idol und *trendsetter* ihren Platz einnimmt. Obwohl sie in Pose und Mimik, ähnlich dem ovalen Porträt, tendenziell passiv dargestellt ist, wechselt ihr Modus damit in einen führenden, aktiven.<sup>27</sup> Das Modebildnis erlangt den Status eines Staatsporträts und ersetzt das *portrait d'apparat* partiell innerhalb der Öffentlichkeitsarbeit – ein Bruch mit dem Dekor.<sup>28</sup> Die Verantwortlichen offenbaren damit einen progressiven Umgang mit Herrscherporträts im *Second Empire*.

Winterhalters Gruppenporträt der *Kaiserin im Kreise ihrer Hofdamen* ist ein Appell an den Betrachter, am Modesystem teilzunehmen, Mode zu studieren, Mode zu kaufen, Mode zu tragen. Das Bild und seine Protagonistinnen forcieren und entfesseln dezidiert jenen in feudalem Gesellschaftssystem jahrhundertlang streng begrenzten Prozess der vestimentären Nachahmung, der den Wandel von Moden und somit den Kern des Phänomens Mode bis heute bildet.<sup>29</sup>

### Eugénie in Hermelin: Von der Insigne zum Modeaccessoire

Sieben Jahre nach der Pariser *Exposition universelle* im Jahr 1862 öffnete die nächste große Weltausstellung ihre Türen, dieses Mal wieder in London. Im französischen

Abb. 4 | Franz Xaver Winterhalter, S.M.I. Doña María Eugenia de Guzmán, condesa de Teba, Kaiserin der Franzosen, 1862, Öl/Leinwand, 229 x 146 cm, Signatur P.5, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.



Pavillon war, wie es sich gehört, das französische Herrscherpaar bildlich anwesend. Mit großem Aufwand hatte Eugénie dafür gesorgt, dass ein neues, soeben von Winterhalter fertig gestelltes, lebensgroßes und ganzfiguriges Porträt von ihr in letzter Sekunde nach London überführt wurde. Ihr nachdrückliches Engagement, das in diversen Briefen und Notizen nachzuvollziehen ist, offenbart wie wichtig es ihr war, das aktuelle Gemälde möglichst rasch publik zu machen.<sup>30</sup>

Das 230 x 150 cm messende Bildnis mag die Betrachterin überrascht haben: Weder ein klassisches Regalienporträt noch eines der farbenfrohen Modeporträts hing neben demjenigen des Kaisers, sondern eines, das die Herrscherin als denkende Politikerin präsentiert (Abb. 4). Eugénie sitzt vor unspezifischem Hintergrund auf einem wuchtigen hölzernen Thronsessel, dessen lederbezogene Rückenlehne von

hochkarätiger Schnitzkunst im wahrsten Sinne des Wortes gekrönt wird. Hell beleuchtet sind Pose und Kleidung der Herrscherin: Sie blickt mit wachen Augen links aus dem Bild, ihre Miene ist kontemplativ und konzentriert zugleich. Die linke Hand stützt in Denkerpose ihre Kinnkontur. Ein erster Hinweis darauf, dass sie die Sphäre jenes geschlechtsspezifisch eingegrenzten Handlungsraumes verlässt, der 1855 auf der Weltausstellung noch in zweifacher Ausfertigung ihr Image stärkte – einmal als passiv-dekoratives Weiblichkeitsideal, einmal als Modeikone – und sich stattdessen einen Platz im eng definierten politischen Gefüge einräumt.<sup>31</sup> Dies hat einen differenzierten Umgang mit Kleidung im politischen Porträt zur Folge:

Bildfüllend ist die Robe der Kaiserin, die nahezu die gesamte untere Bildhälfte einnimmt. Schwarze, von Winterhalter glänzend in Szene gesetzte Seide fällt über eine voluminöse Krinoline. Schwarze französische Spitze säumt kurze Ärmel und eine perlenbestickte Schneppentaille zeugt von aufwändiger Schneiderkunst. Der Rock ist in spitzenbesetzte Volants geteilt. Schwarz und Weiß waren seinerzeit die Trendfarben schlechthin, schwarz galt allerdings als besonders seriös, distinguert und würdevoll.<sup>32</sup> Dass solche Wirkung Eugénies Ziel war, beglaubigt der weiße Tüllschal, der ihr weit ausgeschnittenes Dekolleté und damit weibliche Reize explizit kaschiert. Jene sollten offensichtlich nicht zum wesentlichen Bildinhalt werden.

Die modische Robe wird um ein Kleidungsstück ergänzt, das die Grenzen zwischen den Begriffen ›Mode‹ und ›Kleidung‹ strapaziert. Ein dunkelblauer voluminöser Mantel umhüllt die im Sessel sitzende Kaiserin, dessen Ränder säumt edler Hermelin. Das Fell war seit dem frühen Mittelalter hohem Adel und Geistlichen vorbehalten und gehörte in zahlreichen Ländern zum Krönungsornat, auch Kronen wurden damit gefüttert. Im Bildnis von Winterhalter berührt der Mantel den symbolischen Gehalt eines Krönungsmantels, gleichzeitig ergänzt er die Robe als kostbares Accessoire. Die malerische und kompositionelle Behandlung der Stoffe und Modeaccessoires betont deren Bedeutung, wie es auch in den oben analysierten Porträts von 1855 geschieht. Eugénie befühl den Hermelinpelz zwischen ihren Fin-

gern, und lenkt damit besonderes Augenmerk auf ihn und seinen herrschaftlich-symbolischen Ursprung. Diese Geste gewichtet den Mantel zum herrschaftlichen Ornat. Ursprünglich diente der Krönungsmantel mit Hermelinborte der sozialen Abgrenzung. Mit dem Tragen von königlichem Material wie Hermelin, beansprucht die Kaiserin weniger, Trends zu setzen und als Identifikationsfigur zu fungieren, als dass sie den Fokus auf ihren einmaligen politischen Machtstatus als Kaiserin verlegt.

Ähnlich symbolischen Machtanspruch fordert Eugénies goldenes Diadem. Dieses wurde kurz vor der Bildentstehung nach ihren Vorgaben angefertigt. Der frontal eingearbeitete Diamant gehörte zu den seinerzeit größten und populärsten Edelsteinen Europas, und es war allgemein bekannt, dass er die französischen Kronen seit Ludwig XV. dekoriert hatte, in deren dynastische Linie sich Eugénie offensichtlich einreihen wollte.<sup>33</sup> Sollte der Betrachter die Botschaft des Bildes nicht über die Hinweise von Pose, Kleidung und Accessoires dechiffriert haben, verdeutlicht die lateinische Inschrift in der linken oberen Bildecke Eugénies Machtanspruch: Maria Eugenia Guzman/Comitissa Tebae/Gallorum/Imperatrix/MDCCCLXII. Die lateinische Schriftsprache zu wählen bot ihr die Möglichkeit, die französische Schreibweise ihres spanischen Vornamens zu umgehen. Neben der Schreibweise ihres Vornamens ist in die Rückenlehne das Wappen der Albas, der spanischen und aristokratischen Familie ihrer Schwester, eingearbeitet. Diese Betonung ihrer spanischen Herkunft ist insofern erwähnenswert, als anhand ihrer ersten Porträts als französische Kaiserin eine systematische Entspannifizierung ihrer Physiognomie nachverfolgt werden kann.<sup>34</sup> Dass sie ihre Wurzeln nun explizit in einem offiziellen Staatsporträt akzentuiert, demonstriert ihr politisches und persönliches Selbstbewusstsein und ihr Verlangen nach einem neuen Identitätskonzept. Das vestimentäre und textile Spiel mit Stoffen und Schnitten in diesem großformatigen Herrscherporträt verrät einmal mehr Eugénies kompetenten Umgang mit dem Thema Kleidung und Mode, und verleiht ihrem Habit monarchische Legitimationskraft.

Das Porträt wurde ein Jahr nach der Weltausstellung im Pariser *Salon* von 1863 ausgestellt. Die Kritiker erwähnen den klar formulierten politischen Machtanspruch im Porträt nicht. Ihre Kommentare betrafen weiterhin die Darstellung von Figur und Mode. Ein Karikaturist gesteht der Robe besondere Wirkkraft zu (Abb. 5). Seine Zeichnung zeigt nur ein leeres, sich stark bewegendes, ja nahezu lebendiges Kleid in einem pompösen Rahmen. Der starke Schwung der Krinoline verdrängt sogar die ornamentale Applikation in der unteren Rahmenmitte. Die zweizeilige Bildunterschrift lautet: »Une robe au pied d'un mur. Il n'en faut pas davantage à Winterhalter pour faire un chef-d'œuvre.« Der Zeichner scheint ein massives Übergewicht von Modedarstellung empfunden zu haben. So massiv, dass er die Figur der Herrscherin, und auch den Krönungsmantel, nicht einmal mitgezeichnet hat. Damit degradiert der Karikaturist Winterhalter zum Kleidermaler, der die Persönlichkeit seines Modells zugunsten der äußeren Hülle hintenanstehen lässt. Sein Kommentar trifft einen ähnlichen Ton wie die Kritiker des Gruppenporträts von 1855.

Warum in diesem Porträt trotz der Indizien für den politischen Machtanspruch der Kaiserin in erster Linie die Modedarstellung wahrgenommen wurde, lässt sich mit dem Umstand erklären, dass Eugénies Reputation als Modeikone längst gefestigt war. Trotz ihres Engagements, das neue Image europaweit zu etablieren, setzte es sich nicht durch. Bis heute wird die Kaiserin eher als Modeikone denn als engagierte und einflussreiche Politikerin wahrgenommen. Winterhalters Porträt der Monarchin gerät zwischen die Gattungsgrenzen von Modeporträt und *portrait d'apparat*. Die zeitgenössische Mode, die momenthafte Pose und der real existierende und auf zahlreichen *cartes de visite* wiederzuerkennende Thronstuhl ermöglichten der Betrachterin einen zeitgenössischen Zugang zum Bild, Krone und Hermelinfell rufen hingegen tradierte Formensprache auf.

In diesem Zusammenhang bisher in der Forschungsliteratur unerwähnt ist der Umstand, dass das ursprünglich Macht symbolisierende Material des Hermelinpelzes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sukzessive zu einem modisch, und damit



Abb. 5 | *La Vie parisienne* 25, 20. Juni 1863, S. 245.

schichtenübergreifend genutzten Werkstoff avancierte. In einer Modeillustration der bekannten französischen Modezeichnerin Héroïse Leloir von 1863 findet sich der Hermelinmantel als Accessoire über einer schwarzen voluminösen Robe wieder und ähnelt augenfällig Eugénies vestimentärer Ausstattung im Winterhalterschen Porträt, welches in demselben Jahr im Pariser *Salon* ausgestellt wurde.<sup>35</sup> Selbst die typische Frisur der Kaiserin mit über den Nacken fallenden Locken wird zitiert.<sup>36</sup> Die Zeichnung wurde in der Modezeitschrift *La Corbeille* am 1. Januar 1864, also nur wenige Monate nachdem Winterhalters Ölporträt im *Salon* ausgestellt war, veröffentlicht. Eugénies Appell von 1855, ihr Modeverhalten nachzuahmen, ist aufgegangen. Dass Eugénie bewusst auch mit monarchisch konnotiertem Material neue Mode-Trends forcierte und derart ihren Machtstatus doppelt sichert, illustriert ein weiteres Porträt von Franz Xaver Winterhalter von 1864. Sie posiert für das Bruststück in edler Abendrobe mit modischem, weiten Dekolleté; um die Oberarme gelegt ergänzt eine Hermelinstola ihr Outfit.<sup>37</sup>

### Fazit: Legitimationsfaktor Modekompetenz

Die Analyse der Winterhalterschen Eugénie-Porträts unter dem Aspekt der Kleiderkunde zeigt, wie wertvoll die Entschlüsselung von Kleidungs-codes für die Bildaussage ist. In Winterhalters Herrscherinnenporträts von Eugénie liegt der Fokus auf Zeichen, die innerhalb einer demokratisierten Modewelt Gewicht haben: Versiertheit in Mode- und Stilfragen zu beweisen wird für die moderne Herrscherin eine wegweisende politische Aufgabe. Die gesellschaftliche Rolle der Kaiserin ist nicht allein über die Wahl bestimmter oder symbolträchtiger Kleidung zu definieren. Nicht die einzelne Falte, Rüsche, das Schnittmuster und deren realitätsgetreue Wiedergabe sind Ziel der Darstellungen. Vielmehr dokumentieren Winterhalters Porträts der französischen Kaiserin deren *Umgang mit Mode*. Die Konzeption, Ausführung und Verbreitung ihrer Porträts verraten ihre modische und damit auch politische Kompetenz. Die Roben, die Posen, die Bildkonzepte transportieren eine übergreifende

Bewertung des vorherrschenden Modesystems. Mit ihrem Porträtprogramm wird an den Betrachter appelliert, einen lebendigen Umgang mit dem Thema Mode zu pflegen. Und erst diese Appellwirkung macht Eugénie zur Modeikone. Winterhalters Stil entsprach solcher Zielvorgabe. Selbst als Eugénie diese Strategie mit dem Porträt von 1862 aufbricht und ursprünglich sozial abgrenzendes Material wie Hermelin trägt, hat dies Auswirkungen auf die Modewelt. Das öffentliche Demonstrieren von Modekompetenz gerät zu einer von vielen neuen Legitimationsstrategien für die Institution Monarchie.<sup>38</sup>

## Anmerkungen

- 1 | Der Terminus Mode wird hier bezogen auf textile Bekleidung »als soziale Erscheinung, die ein auf bestimmte Zeit favorisiertes Verhalten benennt.« **Haberler** 2012, S. 24. Die Autorin verwendet mit dem Ziel geschlechtergerechter Sprache in dem vorliegenden Text »der Betrachter« und »die Betrachterin« zufällig und synonym, davon ausgehend, dass im 19. Jahrhundert eine breite, beidgeschlechtliche politische Öffentlichkeit Zugang zu Winterhalters Porträts hatte.
- 2 | Zu Biographie und Werk Winterhalters vgl. umfassend **Panter** 1996. Zu Winterhalters Porträts von Kaiserin Eugénie vgl. **McQueen** 2016, S. 93–110.
- 3 | Beispielsweise schrieb Alphonse de Calonne in der *Revue Contemporaine et Athenæum Français* zur jährlichen Salonausstellung 1857 über Winterhalter und Dubufe: »Ces messieurs sont des peintres à la mode«, Paris 1857, S. 600; vgl. zu dieser Klassifizierung auch **Panter** 1996, S. 147.
- 4 | Vgl. für die methodische Herangehensweise **Zitzlsperger** 2008.
- 5 | **Lehnert** 1998, S. 7: »Von »Mode« kann man erst sprechen, seitdem Aristokraten im hohen Mittelalter und wenig später auch Mitglieder des entsprechenden Bürgertums sich mit Hilfe ihrer Kleidung nicht mehr nur, wie es bislang üblich war, ständisch abzugrenzen suchten, sondern sich als Individuen kenntlich machten.«
- 6 | Vgl. zur Geschichte von Mode und Konsum **Dogramaci** 2011, S. 8f.; vgl. **Haase** 2010, S. 185.
- 7 | **Budde** 2009, S. 87.
- 8 | Vgl. **Dogramaci** 2011, S. 34.
- 9 | Dies hat bis heute Nachwirkungen: Schenkt eine Politikerin Bereichen wie Mode und ihrem äußeren Erscheinungsbild offensichtliches Desinteresse anstelle von professioneller Aufmerksamkeit, wird dies nicht positiv interpretiert, wie es beim Mann in Bezug auf den schlichten Herrenanzug der Fall ist, nämlich »als ästhetische Askese zugunsten politischer Arbeit [...], sondern als falscher Umgang einer Frau mit ihrem Äußeren.« **Hofmann** 2014, S. 225.
- 10 | Vgl. beispielsweise **Léon de Laborde**, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris 1856.
- 11 | Vgl. **Haase** 2010, die in ihrem Aufsatz zu *Mode und Staatsräson im Second Empire* einen anderen, lesenswerten Schwerpunkt setzt.
- 12 | Wie brisant die Modeerscheinung der Krinoline war, thematisieren zahlreiche zeitgenössische Karikaturen, vor allem in der meinungsfreieren britischen Presse wie *The Punch*, die Eugénie zur »Comtesse de la Crinoline« und »Impératrice de la mode« stilisieren und damit ihre politische Einmischung kritisierten, vgl. **Dolan** 1994, S. 23.

- 13 | Die Rede ist gedruckt in: *Œuvre de Napoléon III*, 1856, S. 359.
- 14 | Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wandelte sich das »Ideal der »vernünftigen Frau« zu dem der empfindsam-tugendhaften und passiven [...]. Gelehrsamkeit galt nun plötzlich als Widerspruch zur »schönen Weiblichkeit.« **Paletschek** 1994, S. 162.
- 15 | Vgl. zur kritischen Presse zu Eugénies politischem Engagement, ihrer Übernahme von politischer Verantwortung und ihrem politischen Einfluss **Dolan** 1994.
- 16 | Dies schließt **McQueen** 2016, S. 94 aus der Katalognummerierung der Weltausstellung, die das *portrait d'apparat* der Kaiserin aufführt. Reisberg wiederholt McQueens Ausführungen, vgl. **Reisberg** 2016, S. 149. Bildquellen der Weltausstellung wie der eingangs analysierte Stich in der *Illustrated London News* oder ein Foto von André-Adolphe-Eugène Disdéri von 1855 des *Grand Salon carré* (BNF, Paris; gedruckt in: **Kat. Paris** 2008, cat. 121) enthüllen jedoch, dass das Regalienbildnis von Eugénie nicht an prominenter Stelle genutzt wurde, um das Kaiserpaar personell aller Welt vorzustellen. McQueen hat ihre eigene Aussage revidiert und korrigiert während eines Vortrags am 11. Juli 2018, Konferenz *Kings & Queens 7: Ruling Sexualities: Sexuality, Gender, and the Crown*, Royal Studies Network, University of Winchester. Vgl. zur Kostümanalyse des Winterhalterschen Staatsporträts von Eugénie von 1853 auch **Haase** 2010, S. 183f.
- 17 | Franz Xaver Winterhalter: Kaiserin Eugénie, 1854, Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm, Privatbesitz.
- 18 | Vgl. **McQueen** 2016, S. 94, die überzeugend zu einem ähnlichen Ergebnis kommt.
- 19 | Als solches wird es eingeordnet im **Kat. Stuttgart** 2015, S. 152. Auch im **Kat. London** 1987, S. 201 ist Ähnliches vermerkt. Vgl. dagegen **Panter** 1996, S. 138, der erkennt: »Trotz des intimen Ovals wirkt es vornehm und repräsentativ.«; vgl. **McQueen** 2016, S. 97.
- 20 | Wie die Kaiserin konnten alle Hofdamen vom wissenden Besucher identifiziert werden, vgl. **Kat. London** 1987, S. 203.
- 21 | Die Bildbeschreibung des Porträts ähnelt bezeichnenderweise stark Mayerhofer-Llanes Charakterisierung von Modeillustrationen. Zur »Entwicklung der ersten Modezeitschriften zu einem Massenmedium« im 19. Jahrhundert vgl. **Mayerhofer-Llanes** 2005, S. 215f.
- 22 | Vgl. z.B. Héloïse Leloir, *Vier Damen in Promenadetoilette und ein Mädchen*, um 1868, Gouache über Bleistift auf weißem Karton, 226 x 305 mm, Paris, Musée Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris.
- 23 | Reisberg erwähnt als einziger Forscher das Heft in seiner Bildbeschreibung, ohne ihm allerdings Bedeutung zuzusprechen, vgl. **Reisberg** 2016, S. 151. Panter wertet die Mode im Bild lediglich als »Geschmack der Hofdamen«, den Winterhalter »berücksichtigte«, vgl. **Panter** 1996, S. 142.

- 24 | **Planche** 1855, S. 404. Für die zeitgenössische Kritik am Bild vgl. ausführlich **McQueen** 2016, S. 97f.
- 25 | Vgl. **Mayerhofer-Llanes** 2005, S. 216.
- 26 | Beispiele für Tageskleider abgebildet in: **Fukai** 2006, S. 212–232.
- 27 | **McQueen** 2016 hingegen schlussfolgert, dass auch das Gruppenbildnis ein Image einer »largely passive and decorative role« verkörpert, S. 97.
- 28 | Ähnliches Vorgehen ist für Kaiserin Elisabeth von Österreich zu konstatieren, deren offizielle Repräsentation sich zugunsten modischer Dominanz von klassischer Herrscherdarstellung entfernt. Das Bildschema des Winterhalterschen Porträts von 1865 (Sisi-Museum, Hofburg, Wien) erweist sich als Vorreiter der in den späten 1860er Jahren aufkommenden flanierenden Städterin. Vgl. **Hensel** 2016.
- 29 | Vgl. zu diesem Prozess **Zitzlsperger** 2008, S. 121f.
- 30 | Vgl. allgemein zum Porträt McQueens umfassende Analyse. Da sie die Bedeutung der Kleidung für die Botschaft des Bildes wenig beachtet, soll diese Lücke hier geschlossen werden. Vgl. **McQueen** 2016, S. 105–107, hier S. 107.
- 31 | Vgl. ebenda, S. 106, die für das neue Porträt ähnliches erkennt: »Eugénie in her political persona as a considered and serious decision-maker«.
- 32 | Vgl. **Haase** 2005, S. 232f. Bekannte Beispiele für Modeporträts in schwarzer Kleidung liefern Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1851 (National Gallery of Art, Washington); Carolus-Duran, *Madame Durant*, 1869 (Musée d'Orsay); James Tissot, *Portrait de Mlle L.L.*, 1864 (Musée d'Orsay); Edouard Manet, *La Parisienne*, 1875 (Nationalmuseum Stockholm). Es handelt sich im Porträt von Winterhalter nicht um Trauerkleidung wie u.a. **McQueen** 2016, S. 107 vorschlägt. Diese wäre seinerzeit hochgeschlossen, langärmelig und mit Handschuhen getragen worden.
- 33 | Vgl. **Streeter, Edwin**: *Great Diamonds of the Earth*, London 1982, S. 169–83, nach **McQueen** 2011, S. 142, Anm. 97.
- 34 | Dieser Prozess kann nachverfolgt werden am Beispiel der Porträts von Edouard Dubufe. Vgl. dazu **McQueen** 2016, S. 90–93 und S. 106f.
- 35 | Héloïse Leloir: *Quatre toilettes de bal*, 1863, 308 x 235 mm, Bleistift, Gouache und Tinte auf Papierkarton, Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris. Leider sind die Bildrechte so teuer, dass die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden kann. Die Abbildung ist zu finden unter folgendem Link: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/quatre-femmes-en-toilettes-de-bal-fonds-d-archives-graphiques-de-maurice#infos-principales> (Stand: 04.11.2021).

- 36 | Die berühmte Frisur ist von Franz Xaver Winterhalter bereits in einem Ölporträt von Kaiserin Eugénie im Profil 1861 festgehalten, 46 x 38 cm, Arenenberg, Napoleon-Museum.
- 37 | Franz Xaver Winterhalter: *Kaiserin Eugénie*, 1864, Öl/Leinwand, 61 x 54 cm, Château de Compiègne.
- 38 | Dieser Text basiert auf einem am 25. Mai 2017 gehaltenen Vortrag während der Promovend\*innen-Spring-School des *netzwerk mode textil e.V.* in Berlin und ist Teil des Dissertationsprojekts der Autorin zum Porträt der Monarchin im politischen Kommunikationsraum des 19. Jahrhunderts. Für ein kritisches Feedback zum Text sei Antje Amonet, Nathalie Dimic und Barbara Schrödl gedankt.

#### Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | *The Illustrated London News*, 1. September 1855, S. 253.
- Abb. 2 | Franz Xaver Winterhalter, *Kaiser Napoléon III.*, 1852, Öl/Leinwand, 240 x 150 cm, Château de Versailles. Photo (C): bpk/RMN – Grand Palais/Gérard Blot.
- Abb. 3 | Franz Xaver Winterhalter, *Kaiserin Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen*, 1855, Öl/Leinwand, 300 x 420 cm, Compiègne, Musée national du Château. Photo (C): bpk/RMN – Grand Palais/Daniel Arnaudet.
- Abb. 4 | Franz Xaver Winterhalter, *S.M.I. Doña María Eugenia de Guzmán, condesa de Teba, Kaiserin der Franzosen*, 1862, Öl/Leinwand, 229 x 146 cm, Signatur P.5, Madrid, Fundación Casa de Alba.
- Abb. 5 | *La Vie parisienne* 25, 20. Juni 1863, S. 245.

#### Literaturverzeichnis

- | **Budde, Gunilla**: *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2009.
- | *Communication relative au mariage de l'empereur, 22 janvier 1853, Le Sénat, le Corps législatif et le Conseil d'État se réunissent aux Tuileries [...]*, in: *Œuvre de Napoléon III. Discours, proclamations, messages*, hrsg. von **Amyot** und gedr. von **Henri Plon**, Bd. 3, Paris 1856, S. 357–360.
- | **Dogramaci, Burcu**: *Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, Marburg 2011.
- | **Dolan, Therese**: *The Empress's New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France*, in: *Women's art journal*, 15 (1994), S. 22–28.

- | **Fukai, Akiko:** *Fashion. Eine Modegeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Band I, Köln 2006.
- | **Haase, Birgit:** »Une toilette vaut un tableau« – *Impressionismus und Mode*, in: *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, hrsg. von **Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 228–237.
- | **Haase, Birgit:** »Les toilettes politiques«. *Mode und Staatsräson im Second Empire*, in: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, hrsg. von **Philipp Zitzlsperger**, Berlin 2008, S. 181–193.
- | **Haberler, Viola:** *Mode(n) als Zeitenindikator. Die Kreation von textilen Modeprodukten*, Wiesbaden 2012.
- | **Hansen, Dorothee/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.):** *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, **Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005.
- | **Hensel, Titia:** *Kaiserin »à la mode«*. *Franz Xaver Winterhalters »Bildnis der Elisabeth von Österreich in Balltoilette«*, in: *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, hrsg. von **Uwe Fleckner und Titia Hensel**, Berlin/Boston 2016, S. 163–181.
- | **Hofmann, Viola:** *Das Kostüm der Macht. Das Erscheinungsbild von Politikern und Politikerinnen von 1949 bis 2013 im Magazin Der Spiegel*, (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Studien zur Kultur- anthropologie des Textilen, Band 7), Ebersbach 2014.
- | **Kessler Aurisch, Helga et al. (Hrsg.):** *Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag ihrer Majestät*, **Kat. Stuttgart**, The Museum of Fine Arts Houston/Augustinermuseum Freiburg/Palais de Compiègne, Stuttgart 2015.
- | **Lehnert, Gertrud (Hrsg.):** *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998.
- | **McQueen, Alison:** *Empress Eugénie and the Arts. Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, (†2011) 2. Aufl., New York 2016.
- | **Mayerhofer-Llanes, Andrea:** *Modeillustration im 19. Jahrhundert*, in: *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, hrsg. von **Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 214–227.
- | *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, hrsg. von **Musée national du château de Compiègne, Kat. Paris**, Paris 2008.
- | **Ormond, Richard/Blackett-Ord, Carol (Hrsg.):** *Franz Xaver Winterhalter et les Courts d'Europe de 1830 à 1870*, **Kat. London**, National Portrait Gallery London und Musée du Petit Palais Paris, London 1987.

- | **Paletschek, Sylvia:** *Adelige und bürgerliche Frauen (1770–1870)*, in: *Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848*, hrsg. von **Elisabeth Fehrenbach**, München 1994, S. 159–185.
- | **Panter, Armin:** *Studien zu Franz Xaver Winterhalter (1805–1873)*, Karlsruhe 1996.
- | **Planche, Gustave:** *Revue des Deux Mondes*, Band 4, Paris 1855.
- | **Reisberg, Eugene Barilo von:** *Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Portraiture in the Age of Social Change*, Diss. University of Melbourne, 2016, <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/127963> (Stand: 04.11.2021).
- | *Revue Contemporaine et Athenæum Français*, Paris 1857.
- | **Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.):** *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, Berlin 2010.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008.