LENA KATHARINA STICKEL

Zur Ikonographie einer Maîtresse en titre

Strategien der Legitimation in den Porträts der Madame de Pompadour

AVM

Zur Ikonographie einer Maîtresse en titre

Lena Katharina Stickel

Zur Ikonographie einer Maîtresse en titre

Strategien der Legitimation in den Porträts der Madame de Pompadour

AVM

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München 2010
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-285-9
ISBN (Print) 978-3-86924-707-6

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

Inhalt

I. Einleitung 3

I. 1. Gegenstand der Arbeit 3

I. 2. Forschungsstand 5

I. 3. Der Aufstieg Madame de Pompadours 7

II. Entwicklung der Porträts 11

II. 1. Bildtradition und Mätressenporträt 11

II. 2. Frühe Bildnisse Madame de Pompadours 16

II. 3. Die ersten Entwürfe von Boucher 18

II. 4. Ein repräsentatives Porträt 19
II. 4. a) Beschreibung 20
II. 4. b) Legitimation im Sinne der Aufklärung 20
II. 4. c) Wieso de La Tour? 25

II. 5. Das Münchner Porträt 26
II. 5. a) Beschreibung 26
II. 5. b) Neue Selbstdarstellung und Legitimationsstrategie 28
II. 5. c) Das Jahr 1756 – Ein neuer Wendepunkt 32
II. 5. d) Innenraum und Spiegelbild 33
II. 5. e) Wieso Boucher? 37
II. 5. f) Weitere Fassungen nach Münchner Vorbild 39

II. 6. Ein privates Porträt am Toilettentisch 41
II. 6. a) Beschreibung 42
II. 6. b) Rückgriff auf traditionelle Muster 42
II. 6. c) Ein Spiegel ihrer selbst 45

II. 7. Das Porträt der Freundschaft 47
II. 7. a) Beschreibung 48
II. 7. b) Die Freundschaft siegt 48

II. 8. Spätes Bildprogramm 50
II. 8. a) Beschreibung 50
II. 8. b) Eine Dame am Stickrahmen 51
II. 8. c) Die Verbürgerlichung der letzten Jahre 55
II. 8. d) Wieso Drouais? 56
II. 8. e) Weitere Fassungen Drouais' 57

II. 9. Unsichere Zuschreibungen 60
II. 9. a) Madame de Bergeret 60
II. 9. b) Ein orientalisches Porträt? 61
II. 9. c) Madame im Negligé 64
II. 9. d) Die Dame im Stadtkleid 65
II. 9. e) Die Damen mit Rose 65

III. Wirkung 67

III. 1. Madame de Pompadour als weiteres Vorbild 67

III. 2. Ein Vergleich mit der Comtesse du Barry 70

IV. Résumé und Schlussbetrachtung 76

V. Anhang 82

V. 1. Quellenverzeichnis 82

V. 2. Literaturverzeichnis 82

V. 3. Abbildungsnachweise 88

V. 4. Abbildungen 95

I. Einleitung

I. 1. Gegenstand der Arbeit

Im 18. Jahrhundert ereignete sich in Frankreich etwas, das man unter der Regierung Ludwigs XV. (reg. 1715-1774) noch nicht gesehen hatte, und welches das Volk ebenso empörte wie den königlichen Hofstaat, nämlich die Wahl der neuen Mätresse des Königs. Er überging die höfische Tradition und nahm sich eine Bürgerliche zur Geliebten. Diese Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), bald die Marquise de Pompadour, sollte eine der faszinierendsten Personen ihrer Epoche werden. Wie andere Favoritinnen vor ihr hatte sie schnell großen Einfluss auf den König und wurde eine der wichtigsten Personen am Hof. Die körperliche Beziehung der beiden war allerdings ebenso kurzfristig, wie bei den meisten anderen Mätressen. Doch wie keine Zweite nahm Madame de Pompadour in Versailles die Fäden in die Hand, mischte politisch mit und erreichte es, dass sich der König ihr auch nach vielen Jahren noch sehr verbunden fühlte und sie bis zu ihrem Tod am Hof bleiben durfte.

Schon zu ihren Lebzeiten nahmen die Menschen Anteil am Werdegang dieser Frau. Allerdings entstand durch ihre allgemeine Unbeliebtheit beim Volk über die Jahre ein recht einseitiges Bild von ihr. Und so gab sie nach ihrem Tod den geschichtswissenschaftlichen Disziplinen, auch der Kunstgeschichte, einige Rätsel auf. Zur Rekonstruktion ihres ereignisreichen Lebens verwendete die Wissenschaft bisher fast ausschließlich schriftliche Quellen; doch genau dies wird schnell problematisch. Wie Analysen des Schriftkorpus zu Madame de Pompadour gezeigt haben, sind die vielen Memoiren, Briefe und anderen Erzählungen keine zuverlässigen Quellen; die meisten vermeintlichen Zeitdokumente stellten sich als Fälschungen heraus. Und selbst die Briefe, die nach sorgsamer Untersuchung für echt erklärt wurden, geben hauptsächlich historische Begebenheiten wieder und kaum Aufschluss über die Beweggründe ihres Handelns. Dies liegt vor allem daran, dass das Briefgeheimnis im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch nicht existierte[1] und man mit persönlichen Äußerungen stets vorsichtig war. Besonders galt das für Madame de Pompadour, die immer darum bemüht sein musste, ihren Kritikern keine Angriffsfläche zu bieten. Da Briefinhalte also sehr gefährdet waren, verbreitet zu werden, ließ man die persönliche Gefühlswelt möglichst außen vor. Erwähnungen oder Einschätzungen der

[1] Weisbrod, Andrea: Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus. Königstein/Taunus 2000, S. 27.

Absichten der Favoritin in den Memoiren diverser Vertrauter und Bekannter sind zwar vorhanden. Doch bleiben dies Beobachtungen und Eindrücke Außenstehender und können nicht ohne weiteres als wahr gelten. Hieraus ergibt sich das Problem, welches sich jedem Kunsthistoriker stellt, der versucht, überlieferte Texte als Basis für seine Bildstudien heranzuziehen: Die schriftlichen Quellen sind nicht verlässlich. Die meisten sind unzureichend erforscht und schlecht rekonstruiert. Für den Kunsthistoriker sind sie fast unbrauchbar, will er nicht im Vorfeld umfangreiche und fächerübergreifende historische Quellenstudien betreiben. Noch vor wenigen Jahren formulierte Sigrid Ruby in einem Aufsatz: „Eine seriöse ‚Geschichte der (königlichen) Mätresse(n)' liegt bislang nicht vor, und die kunstgeschichtliche Forschung kann sich nur sehr bedingt auf von der Historiographie vorgelegte Daten und Erkenntnisse stützen, um ihrerseits den visuell manifesten Vorstellungen von der bzw. einer bestimmten Mätresse nachzuspüren."[2] Da auch die vorliegende Arbeit nicht das Ziel hat, historische Schriftquellen zu beurteilen, verlasse ich mich an einigen Stellen auf Angaben der zitierten Autoren. Im Übrigen sagen jedoch auch gefälschte Dokumente in gewisser Weise etwas über Madame de Pompadour aus, etwa wie ihre Zeitgenossen sie sahen und was sie ihr in ihrer Machtposition zutrauten.

In den letzten Jahrzehnten, während das allgemeine Interesse an Madame de Pompadour stieg, maß man ihren Porträts, vielleicht auf Grund der genannten Problematik, mehr Bedeutung bei und verwendet diese nun als zusätzliche Quellen. Denn da die meisten Gemälde allem Anschein nach von der Marquise selbst in Auftrag gegeben wurden und sie am Programm mitarbeitete, können sie in vielerlei Hinsicht als aussagekräftigere Quellen für ihr Selbstverständnis, für die eigene Einschätzung ihrer Rolle am Hof und für ihr Verhältnis zu Ludwig XV. gelten als jede Schrift. Besonders die ‚großen' Porträts, von denen einige in den Salons ausgestellt wurden, bieten hierfür eine reiche Fundgrube an Indizien. Das Bildinventar dieser Gemälde wurde gewiss in Absprache mit der Auftraggeberin erstellt. Madame de Pompadour muss voll und ganz hinter den Aussagen dieser Bildnisse gestanden haben, andernfalls hätte sie sich von ihnen nicht in den großen Salons repräsentieren lassen. Denn auch ihre Legitimation am Hof, die von verschiedenen Seiten stets in Frage gestellt wurde, konnte durch diese Porträts und deren Botschaft gefestigt werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Porträts der Madame de Pompadour genauer zu untersuchen, um die verschiedenen Bildformeln der Repräsentation und

---

[2] Ruby, Sigrid: Die Mätresse als Günstling am französischen Hof des 16. Jahrhunderts. Zur Porträtkultur von Anne de Pisselieu und Diane de Poitiers. In: Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. Hrsg.: Jan Hischbiegel und Werner Paravicini. Sigmaringen 2004, S. 499.

damit ihre Legitimationsstrategien zu verfolgen. Denn in den Gemälden ließ sie jeweils diejenigen Fähigkeiten und Interessen betonen, die sie in den verschiedenen Phasen ihrer Karriere für ihre Ziele einsetzen wollte. Zunächst sollen die Bildnisse in die Tradition der Mätressenporträts eingeordnet werden. Hierdurch soll geklärt werden, inwieweit Madame de Pompadour die bestehenden Bildtraditionen verändert oder nachhaltig beeinflusst hat. Folgende Leitfragen werden in der Untersuchung gestellt: Welche Bildformeln entwickelte Madame de Pompadour im Laufe ihrer Jahre in Versailles? Wie passte sie die Bildaussagen ihrer jeweiligen Situation an? Welche Künstler beauftragte sie wann und mit welcher Absicht? Gelang es ihr, ihre unsichere Stellung am Hof durch die Bildnisse zu sichern?

I. 2. Forschungsstand

Die Literatur über Madame de Pompadour zeugt vom Interesse an ihrer Person über die Jahrhunderte. Schon während ihrer Zeit in Versailles erfreuten sich die berühmten „Poissonaden“, die Spottlieder des Volkes über die Mätresse, großer Beliebtheit. Bald nach ihrem Tod erschienen Texte in Form von Berichten, Memoiren und Briefen, wobei sich viele nachträglich als Fälschungen herausstellten. Zudem sind unzählige Biographien über die Pompadour geschrieben worden. Auch hier müssen die meisten als verfälschte oder sehr einseitige Darstellungen bezeichnet werden, da die Biographen wiederum die gefälschten Briefe als Vorlage für ihre Erzählungen nahmen. Von ihren Porträts, welche einst so großes Aufsehen erregten, war nach ihrem Tode selten die Rede.

Und bis heute beschäftigte sich die Literatur relativ wenig mit ihnen. Erst in den letzten Jahrzehnten wurden sie ‚wiederentdeckt’. Einige Schriften, die sich mit speziellen Themen auseinandersetzen, sollen hier kurz Erwähnung finden, da sie neues Licht auf die relevanten Forschungsfragen warfen. In ihrer Dissertation über die Porträts der Madame de Pompadour[3] von 1998 analysiert Sabine Caroline Seufert das Programm der großen, repräsentativen Porträts. Dabei achtet sie auf die subtile Bildsprache, welche Aufschluss über die Strategie der Favoritin gibt. Zudem verweist sie auf versteckte Allegorien und Andeutungen, die schon von anderen Autoren bemerkt wurden. Zwei Jahre später veröffentlicht Andrea Weisbrod ein Buch, das sich mit dem Phänomen der Mätresse und der Stellung der Frau in der Politik des

[3] Seufert, Sabine Caroline: Porträts der Madame de Pompadour. Dissertation. München 1998.

französischen Absolutismus auseinandersetzt.[4] Weisbrod untersucht zwei Aspekte: Zum einen beschäftigt sie sich mit dem umfangreichen schriftlichen Quellenkorpus zu Madame de Pompadour und benennt dort auch die ihrer Meinung nach gefälschten Briefe und Memoiren. Bei der Untersuchung der für echt deklarierten Korrespondenz versucht sie, die Beziehungen der Mätresse zu König, Hof und ihrer Familie nachzuvollziehen und ihr Verhalten in Bezug auf Macht und Politik zu verstehen. Anschließend betrachtet sie zum anderen die bildliche Repräsentation auf den großen Porträts. Im selben Jahr erscheint in den USA Elise Goodmans „The Portraits of Madame de Pompadour“[5]. In dieser ikonographisch und kulturgeschichtlich angelegten Studie untersucht sie die Porträts im Hinblick auf die Darstellung der Marquise als *femme savante*, als gebildete und politisch aktive Frau.

Auch einige Aufsätze sind in den letzten Jahren mit speziellen Fragen zu den Pompadour-Porträts erschienen. Mehrmals wird das Münchner Porträt von Boucher behandelt, was das große Interesse an diesem Gemälde bekundet. Eine erste Beschreibung und umfangreiche Bestandsaufnahme unternimmt Johann Georg Prinz von Hohenzollern 1972.[6] Fast zwanzig Jahre später geht Bernhard Rupprecht[7] über die Beschreibung hinaus und interpretiert einige mythologische Anspielungen. Vor ihrer Dissertation veröffentlichte Sabine Seufert bereits einen Aufsatz über Bouchers vieldiskutiertes Porträt am Toilettentisch im Vergleich mit Drouais’ Porträt am Stickrahmen.[8] Hier zeichnet sie den Imagewechsel der Mätresse ab 1750 nach, welcher sich auch in ihren Bildnissen niederschlägt. 2004 beschäftigt sich Nina Trauth mit den oft nur als Auftragsarbeiten der Pompadour erwähnten Gemälden einer orientalischen Dame, in denen Trauth, wie andere Autoren zuvor, Porträts der Mätresse selbst sieht.[9]

Im Jahr 2002 bekam Madame de Pompadour endlich eine ‚eigene’ Ausstellung, die in Zusammenarbeit der Alten Pinakothek in München, der

---

[4] Weisbrod, Andrea: Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus. Königstein/Taunus 2000.

[5] Goodman, Elise: The Portraits of Madame de Pompadour. Berkeley u. a. 2000.

[6] Hohenzollern, Johann Georg Prinz von: Die Porträts der Marquise de Baglion und der Marquise de Pompadour. In: Pantheon XXX, 1972, S. 300-312.

[7] Rupprecht, Bernhard: Bouchers Pompadour-Porträt von 1756. In: Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Herrmann Bauer zum 60. Geburtstag. Hrsg.: Karl Möseneder und Andreas Prater. Hildesheim 1991, S. 274-283.

[8] Seufert, Sabine: Madame de Pompadour zwischen Koketterie und Frömmigkeit. In: Kritische Berichte 24, 1996, S. 84-92.

[9] Trauth, Nina: Madame de Pompadour als Türkin? Maskeraden zur kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellung im orientalisierenden Porträt des Barock. In: Weiße Blicke: Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg.: Victoria Schmidt-Linsenhof. Marburg 2004, S. 75-96.

National Gallery in London und dem Schloss Versailles stattfand. Diese Ausstellung beschäftigte sich vornehmlich mit der Rolle der Marquise als Förderin der Künste. Sie zeigte ihre Tätigkeit als Bauherrin von Schlössern, Dekorateurin von geschmackvollen Innenräumen mit den neuesten Möbeln und natürlich als Auftraggeberin unzähliger Gemälde und Dekorationsprogramme für ihre Refugien. Sie wird als Liebhaberin und Sammlerin feinsten Porzellans in Form von Geschirr und Plastiken ausgewiesen. Außerdem dokumentierte die Ausstellung die zahlreichen künstlerischen Begabungen Madame de Pompadours von der Zeichnung über die Gravur bis hin zur Kunst des Steinschneidens. Im Rahmen dieser Ausstellung entstand ein umfangreicher und hervorragend recherchierter Katalog.[10] Fast beiläufig werden hier interessante Aspekte aus dem Leben der Marquise und ihrem Umfeld genannt, und die detaillierten Angaben über die Entstehung und Provenienz der Kunstobjekte macht diese Begleitschrift zur hervorragenden neueren Forschungsliteratur.

I. 3. Der Aufstieg Madame de Pompadours

Um das Leben und die schwierige Situation der Madame de Pompadour am französischen Hof zu verstehen, darf man ihre Herkunft nicht außer Acht lassen. 1721 wurde sie als Jeanne-Antoinette Poisson ins Pariser Großbürgertum geboren.[11] Der Nachteil der bürgerlichen Herkunft wurde durch den schlechten Ruf ihrer Eltern noch verstärkt. Ihr Vater, der vermögende Heereslieferant und Steuereintreiber François Poisson, war nach einer Verurteilung wegen Unterschlagung ins Exil nach Deutschland geflüchtet; die Mutter, die schöne Louise-Madeleine de La Motte, hatte während ihrer Ehe unzählige Affären, von denen jeder wusste.[12] Man vermutet, dass nicht François Poisson, sondern entweder der Steuereintreiber Charles-François Paul Le Normant de Tournehem oder der Finanzier Pâris de Montmartel der Vater Jeanne-Antoinettes war; beide kümmerten sich gleichermaßen um ihr Wohlergehen und ihre Ausbildung.[13] Erzogen von den Ursulinerinnen im Kloster von Poissy, welches bekannt für die exzellente Ausbildung höherer Töchter war, wurden die vielen Talente des Mädchens zusätzlich privat gefördert. Im Gesang wurde es von Pierre Jeliotte

[10] Madame de Pompadour und die Künste. Ausstellungskatalog. Hrsg.: Xavier Salmon und Johann Georg Prinz von Hohenzollern. München 2002.
[11] Jurewitz-Freischmidt, Sylvia: Galantes Versailles. Die Mätressen am Hofe der Bourbonen. München 2006, S. 382.
[12] Seufert 1998, S. 15.
[13] Seufert 1998, S. 15.

unterrichtet, einem gefeierten Sänger der Pariser Oper.[14] Von weiteren Pariser Persönlichkeiten erhielt Jeanne Unterricht in Tanz, Haltung, Vortragskunst und Schauspielerei,[15] außerdem gehörten das Klavierspiel, Malen und Zeichnen zu ihrem Stundenplan.[16] Mit 21 Jahren heiratete sie Charles-Guillaume Le Normant d'Étoilles; diese Ehe wurde von ihrem „Onkel" Tournehem vermittelt.[17] Mit dieser Heirat begann der soziale Aufstieg der Jeanne-Antoinette Le Normant d'Étoilles. Nun bewegte sie sich in den Salons der Pariser Bourgeoisie, wo sie sowohl wegen ihrer Schönheit, als auch auf Grund ihrer umfassenden Bildung und ihrer vielen Talente sehr beliebt war. Schon bald führte sie ihren eigenen kleinen Salon, in dem die politische und geistige Elite des Landes ein und aus ging, und wo sie Kontakte zu den großen Philosophen der Zeit knüpfte.[18] Hier lernte sie unter anderem Voltaire als wertvollen Gesprächspartner kennen, welcher oft ihre Anmut und ihren Esprit rühmte.

Doch die junge Jeanne-Antoinette wollte mehr. Anfang des Jahres 1745 begann sie unter der Anweisung ihres Onkels die Aufmerksamkeit des Königs bei dessen täglichen Jagdausflügen in atemberaubender Robe und prächtiger Kutsche zu erregen.[19] Ludwig XV. war von ihrer Erscheinung und ihrer Schönheit sehr angetan, und sie erhielt eine offizielle Einladung zum Ball anlässlich der Hochzeit des Dauphins.[20] Bereits im März, als an einigen Abenden die *soupers* abgesagt wurden, war klar, dass der König seine Abende mit Madame d'Étoilles verbrachte; und als die beiden einige Wochen später gemeinsam das Frühstück in Versailles einnahmen, stand fest, dass sie die neue *maîtresse en titre* sein wird.[21] Die Höflinge waren entsetzt, denn diese Bürgerliche würde nun allen Damen mit Titeln vorangestellt sein! Doch Ludwig XV., der stets eine Abneigung gegen die strenge Etikette des Hofes hatte, zeigte keine Reue über das Brechen dieses Tabus, wahrscheinlich amüsierte er sich sogar über die allgemeine Empörung.[22] Jeanne-Antoinette war nun tatsächlich die offizielle Mätresse des Königs und bezog mehrere Räume in Versailles. Als noch im selben Jahr eine Marquise de Pompadour starb, ohne direkte Nachfahren zu hinterlassen, bekam sie diesen Adelstitel

---

[14] Hohenzollern 1972, S. 302.
[15] Seufert 1998, S. 13.
[16] An der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder. München 1998, S. 440.
[17] Seufert 1998, S. 15.
[18] An der Heiden 1998, S. 440.
[19] Lever, Evelyne: Madame de Pompadour. Eine Biographie. München 2008, S. 24.
[20] Jurewitz 2006, S. 388.
[21] Jurewitz 2006, S. 389.
[22] Jurewitz 2006, S. 392.

verliehen und konnte nun offiziell bei Hofe eingeführt werden.[23] So glücklich die neue Mätresse den sonst so melancholischen König machte, so erbost waren die Höflinge über ihre Anwesenheit. Unter ihren Gegnern befand sich auch die Kirche, die den doppelten Ehebruch anprangerte und dem König die Sakramente verweigerte; die Königskinder nannten Madame de Pompadour im familiären Gespräch *maman putain*.[24] Schnell wurden alle Frustrationen in der Politik, beim Volk und bei Hofe dem Einfluss der Mätresse angelastet.

Das Jahr 1750 war ein Wendepunkt in ihrem Leben. Bis dahin sorgte sie für die geistige und körperliche Unterhaltung des Königs. Doch ihr „unterkühltes erotisches Temperament“[25] und ihre chronischen körperlichen Beschwerden führten in diesem Jahr zum Ende der sexuellen Beziehung.[26] Für gewöhnlich verließ eine Mätresse daraufhin umgehend den Hof. Doch dieses Mal lagen die Dinge anders: Ludwig XV. schätzte seine Favoritin besonders für ihre unterhaltsamen Talente und für ihr Verständnis ihm gegenüber. Sie war „zu einem unverzichtbaren Teil seines Lebens geworden, sie wusste seine Anfälle von Mutlosigkeit, seine Ängste und seine Hypochondrie zu bekämpfen, sie kannte seine Vorlieben und Gewohnheiten“[27]. Damit war klar, dass sie in Versailles bleiben würde. Trotzdem änderte sich natürlich ihre persönliche Situation. Gegenüber der Öffentlichkeit brauchte sie nun eine Legitimierung, die nicht mehr auf der körperlichen Beziehung zum König basierte.

Dann wurde ihr eine besondere Ehre zuteil: Der König veranlasste ihren Umzug aus dem traditionellen Appartement der offiziellen Mätressen in ein seinen eigenen Wohnräumen nahe gelegenes.[28] Dies war eine große öffentliche Wertschätzung der Marquise, die einer „Legitimierung ihres neuen, halbamtlichen Status als Ratgeber und Minister“[29] gleichkam. Der König bezeugte ihr öffentlich sein Vertrauen und seine Freundschaft. Fortan begann sie sich zunehmend mit den politischen Geschicken des Landes zu beschäftigen und sich über alle Vorgänge zu informieren. Ihre Position war nun ebenso einflussreich wie umstritten. So ist es verständlich, dass sie fortan stets bemüht war, so wenig Angriffsflächen wie möglich zu bieten und sich gleichzeitig im besten Licht zu präsentieren. Die Tatsache, dass sie die Stellung der offiziellen Mätresse bis zu ihrem Tod 1764 innehatte, zeugt zum einen von ihrer Macht am Hof, zum anderen von der tiefen Zuneigung

[23] Jurewitz 2006, S. 397.
[24] Jurewitz 2006, S. 405.
[25] Craveri, Benedetta: Königinnen und Mätressen. München 2008, S. 348.
[26] Gordon, Katherine, K.: Madame de Pompadour and the Iconography of Friendship. In: The Art Bulletin, Bd. 50, 1968, S. 249-262, S. 249.
[27] Craveri 2008, S. 358.
[28] Craveri 2008, S. 359.
[29] Craveri 2008, S. 359.

Ludwigs XV. Doch obwohl dieser ihr stets seine Loyalität versicherte und sie 1752 sogar zur Duchesse de Ménars ernannte,[30] war sie fortwährend in Sorge um ihre Stellung. So verfolgte sie über die Jahre bestimmte Strategien zur Legitimation, welche in unterschiedlicher Gewichtung auf ihren Talenten, ihrem Engagement, auf Liebe und besonders auf der Freundschaft zum König basierten.

[30] AK Pompadour, S. 116, Kat. Nr. 22 (Johann Georg Prinz von Hohenzollern / Helge Siefert). Den Titel der Duchesse benutzte sie allerdings nie.

II. Entwicklung der Porträts

II. 1. Bildtradition und Mätressenporträt

Seit dem 17. Jahrhundert waren Porträts an den Höfen Europas ein wichtiges Instrument zur Selbstdarstellung und Machtfestigung. Als Repräsentationsmedien zeigten sie die Stellung und Bedeutung einer Person. Hierfür gab es meist festgelegte Bildformeln, die für die jeweiligen Ansprüche eingesetzt wurden, und es bildete sich ein differenziertes Motivrepertoire aus. Viele entwickelten eine „persönliche Ikonographie mit dem Ziel, ihren Status innerhalb der Adelsgesellschaft zu visualisieren und damit zu manifestieren“[31]. Den Höhepunkt der französischen Porträtmalerei bildet das *portrait du roi*, das Herrscherporträt. Diese Bildnisse haben eine lange Tradition, welche die Monarchen in die familiäre Herrscherkette einreiht. Die Macht der Bilder trug dazu bei, die Regierungsgewalt vor dem Volk und der Kirche zu legitimieren. Besonders in Frankreich dienten diese Porträts der Verdeutlichung der Kontinuität des Herrschergeschlechts nach dem Leitsatz „Der König ist tot, es lebe der König!“[32], nach dem die Beständigkeit des französischen Königshauses niemals abbrechen wird. Vor allem die einzigartige bildliche Selbstinszenierung des Sonnenkönigs Ludwig XIV. (Abb. 1) war mitverantwortlich für den allgemeinen Aufschwung des Porträts am französischen Hof.[33]

Bei den Königinnen dagegen bestand keine solche Tradition. Da es keine weiblichen Thronerbinnen gab, hing das Amt der Königin stets unmittelbar mit dem des Königs zusammen. Die Braut wurde ausgewählt und verdankte ihre Position ihrer Herkunft und dem Wohlwollen der Königsfamilie. Ihre Aufgabe war es lediglich, die männliche Thronfolge zu sichern. Üblicherweise brachte man die Königin auf ihren Porträts durch eine Büste oder Herrschaftssymbole mit dem König in Verbindung.[34] So auch die Gemahlin Ludwigs XV., Maria Leszczynska (1703-1768). Auf einem Ganzkörperporträt ist sie stehend in repräsentativer Kleidung dargestellt

---

[31] Baumbach, Gabriele / Bischoff, Cordula: Frau und Bildnis 1600-1750. Einleitung. In: Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Hrsg.: Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff. Kassel 2003, S.7-13, S. 9.

[32] Weisbrod 2000, S. 152.

[33] Mai, Werner Willi Ekkehard: „Le portrait du roi“. Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich. Dissertation. Bonn 1974, S. 35.

[34] Weisbrod 2000, S. 152.