

Christoph Martin Vogtherr

Oh l'Amour. Madame de Pompadour in Versailles und München

Madame de Pompadour et les arts, Ausstellung Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 2002; Madame de Pompadour – L'Art et l'Amour, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2002; Madame de Pompadour. Images of a Mistress, London, The National Gallery, 2002/2003.

Schon zu ihren Lebzeiten galt Jeanne-Antoinette Poisson – seit 1741 Madame Le Normant d'Étiolles, ab 1745 Marquise de Pompadour – als Inbegriff des höfischen Luxus und der sinnlichen Kunst. Mit den Brüdern Goncourt wurde sie zur Symbolfigur des französischen Rokoko, auch wenn sich zu ihren Lebzeiten allmählich neoklassizistische Tendenzen in der französischen Kunst durchsetzten. Ihr Renommé übertrug sich schon zu ihren Lebzeiten auf ihren Kunstbesitz. Seit den Versteigerungen ihrer Sammlung 1766 und der ihres Erben und Bruders Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, 1782 war eine Pompadour-Provenienz ein Adelsprädikat vor allem für Objekte der Angewandten Kunst. Im deutschen Reich ließen etwa Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken und Prinz Heinrich von Preußen aus solchen Motiven Gemälde aus ihrer Sammlung erwerben. Immer mehr Werken wurde im Laufe der folgenden Jahrhunderte eine solche Provenienz untergeschoben, was zunehmend Pompadours tatsächliches Profil als Käuferin, Sammlerin und Auftraggeberin verunklärte. Erst die Veröffentlichung des Nachlassinventars durch Cordey 1939 ermöglichte eine realistische und kritische Sicht auf die Kunst, mit der sich die Mätresse und Vertraute Ludwigs XV. umgab.

Weitergehende Interpretationen des Verhältnisses der Pompadour zur Kunst begannen sich allmählich von den festgefahrenen Positionen in Goncourt-Tradition zu entfernen. Kritische Einwände zur kunsthistorischen Bedeutung Pompadours erhob am grundsätzlichsten Donald Posner, der in seinem Aufsatz über »Madame de Pompadour as a Patron of the Visual Arts« 1990 die Bedeutung der Marquise für die Kunst ihrer Zeit das erste Mal weitgehend in Frage stellte. Posners Position wurde zwar vielfach intellektuell akzeptiert, aber emotional nicht nachvollzogen: Der Mythos Pompadour ist stärker.

Die Forschung verlagerte seitdem ihren Schwerpunkt. Ein verstärktes Interesse an visueller Repräsentation und die Entdeckung von »Bildstrategien«, feministische Ansätze, dann auch die Geschlechtergeschichte ließen die überfällige Frage nach den Rollen und der Selbstdarstellung der Marquise entstehen. Vor allem in den letzten Jahren wandte man sich unter neuen Fragestellungen mehr und mehr den Porträts der Marquise zu. Bajou konzentrierte sich 1995 mit seinem Artikel zur Erwerbung von Carle Van Loos Porträt der Marquise als Gärtnerin für Versailles noch weitgehend auf Fragen des Stils und der Provenienz. Gleichzeitig begannen die Werke insbesondere von Goodman (Elise Goodman: *The Portraits of madame de Pompadour. Celebrating the Femme Savante*, Berkeley/Los Angeles 2000), Hyde (Melissa Hyde: *The »Makeup« of the Marquise. Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette*, in: *Art Bulletin* 82, 2000, S. 453-475) und Méjanès (Jean-François Méjanès: *Maurice-Quentin Delatour. La Marquise de Pompadour*, Paris 2002, Collection solo 19) seitdem das Augenmerk ganz auf die Frage zu lenken, wie Pompadour ihr eigenes Bild kontrollierte, manipulierte, die Grenzen des Akzeptablen scheinbar respektierte und dabei ihre Stellung sicherte. Wie kaum eine andere beherrschte sie

die Kunst des visuellen Statements in einer sorgfältig orchestrierten Öffentlichkeit. Aufmerksame Beobachter konnten ihre sich wandelnde Position aus diesen »Auftritten« ablesen. Die letzten Jahrzehnte haben das Interesse an solcher Imagekontrolle immer weiter wachsen lassen, da die aktuelle Dimension dieses Phänomens in ihrer Bedeutung bis heute steigt. Die Porträts der Pompadour und die relativ gute Quellenlage ermöglichen hier eine genaue Analyse.

Zunehmend findet heute auch die Rolle der Mätresse Pompadour das Interesse der historischen und kunsthistorischen Forschung. Wartet man nach wie vor auf eine fundierte und grundlegende Arbeit zur politischen und kulturellen Funktion des Mätressen-Amtes an den europäischen Höfen, hat sich die Mätressenforschung doch aus der Schlüssellockerperspektive gelöst und sieht zunehmend die allgemeine Bedeutung des Phänomens, die durch bürgerliche Ehe- und Moralvorstellungen verstellt worden war. Die nächsten Jahre werden hier hoffentlich europaweit die notwendigen Einzeluntersuchungen liefern, um allmählich zu allgemeineren Erkenntnissen zu gelangen.

Bis heute ist das politische Geschick und das ikonographische Programm Pompadours zu bewundern, mit dem sie den Übergang von der Geliebten zur Beraterin vollzog, nachdem der König 1750/1751 aufgehört hatte, mit ihr zu schlafen. Freundschaft in ihrer Beziehung zur Liebe wurde nun in höchst auffälliger Weise thematisiert, um die Öffentlichkeit auf die gewandelte Funktion Pompadours hinzuweisen. Pigalle vollendete 1753 ihre lebensgroße Porträtstatue als Allegorie der Freundschaft (Louvre), die an ebenso prominenter wie öffentlicher Stelle im Park von Bellevue die Durchreisenden und die Besucher begrüßte. Daneben betonte Pompadour immer wieder, dass von ihr keine unangemessene Einmischung in politische Angelegenheiten zu erwarten war, wie sie allen prominenteren Mätressen und besonders ihr nachgesagt wurde.

Es war also Zeit geworden, das entstehende neue Bild der Pompadour kritisch zu sichten, zu ergänzen und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Xavier Salmon, Gemäldekurator am Schloss Versailles, hat sich dieser Aufgabe in gewohnt gründlicher und umfassender Weise unterzogen. Er zog zahlreiche Fachkollegen hinzu, von denen die Rolle Pompadours für die einzelnen Kunstgattungen untersucht wurde. Wie leider inzwischen üblich, vermisst man im Ausstellungskatalog den großen Einführungsaufsatz, der das umfassende Bild entwirft, außerdem – besonders schwer zu missen – eine Darstellung von Pompadours Biografie und eine Zeittafel. Doch führt die aufmerksame Lektüre der Einzelaufsätze zu einem Bild. Es ist nun klarer, welche Bedeutung den einzelnen Medien in der Strategie und im Geschmack der Marquise zukam. Humphrey Wine analysiert noch einmal das öffentliche Bild Pompadours, wie es in ihren Porträts und mit Werken aus ihrem Besitz im Salon konstruiert (und rezeptiert) wurde. Eher dekonstruierend ist dagegen Alastair Laings Aufsatz zu den »Enfants de Boucher«, auf denen bis heute wesentlich der schale Beigeschmack bei der Beschäftigung mit der Epoche im allgemeinen und mit Boucher im besonderen basiert. Laing kann nachweisen, dass Boucher seine »Kinder« schon entwickelt hatte, bevor Pompadour zu seiner Auftraggeberin wurde, doch dass sie dann in größter Anzahl Kinderdarstellungen dieser Art von Boucher und anderen in Auftrag gab und erwarb. Die bisher Boucher zugeschriebenen, berühmten Wanddekoration mit Kinderszenen der Allegorien der Künste in der New Yorker Frick Collection kann Laing jedoch klar als frühe Werke eines *goût Pompadour* in der Nachfolge Bouchers nachweisen. Man kann nun besser nachvollziehen, wie sich dieser Geschmack ohne direkte Einwirkung

Pompadours zum Klischee verfestigte. Alden Gordon schließlich untersucht das Verhältnis Pompadours zu ihrem Bruder, dem Marquis de Marigny, und kann deutlich unterschiedliche Haltungen der beiden zur Kunst ihrer Zeit belegen.

Gewinnt man Einsichten aus dem Katalog stückweise, so gab die Ausstellung in Versailles ein ebenso schlagendes wie umfassendes Bild von »Madame de Pompadour et les arts«. Der Eröffnungsraum, als Oktogon gestaltet, präsentierte die wesentlichen Porträts der Pompadour, versammelt um Carle Van Loos Darstellung des Königs. Bouchers Münchener Porträt und seine weiteren Porträts- und Porträtstudien waren zu sehen und demonstrierten deutlich die verschiedenen Rollen zwischen gebildet und empfindsam, in denen Pompadour sich darstellen ließ. Drouais' ganzfiguriges Londoner Porträt zeigte dann die gealterte Pompadour, die sich nun am Stickerahmen in die Tradition der Maintenon stellte und so ihre Rolle als respektable Vertraute des Königs inszenierte. Einzig Maurice Quentin de la Tours großes Pastell aus dem Louvre war wegen seiner Empfindlichkeit glücklicherweise nicht nach Versailles gereist, wurde aber gleichzeitig durch die schon genannte Veröffentlichung von Méjanès monographisch gewürdigt. Es reflektiert wie keine andere Darstellung den Bildungsanspruch Pompadours.

Der anschließende Raum war der Gemäldesammlung Pompadours gewidmet und reflektierte weitgehend die Forschungen Salmons. Ein erster Blick zeigte bereits Pompadours charakteristisches Profil: Carle Van Loo und Boucher hingen sich als die Protagonisten gegenüber. Thematisch nahmen der Orient und eine ebenso imaginierte Kinderwelt den zentralen Raum ein. Unmittelbar wurde deutlich, dass Pompadours Übersetzung gerade religiöser Motive in die Welt der Kleinkinder (und attraktiver männlicher Heranwachsender) obsessive Züge annahm. Guilhelm Scherf stellte in einer Galerie mit Skulpturen die programmatische Bedeutung der Bildwerke als Positionsbestimmungen und mehr oder weniger öffentliche Stellungnahmen noch einmal heraus.

Eine ganze Folge von Galerien war dem Kunstgewerbe gewidmet, das man sicher und absolut gerechtfertigt zuallererst mit Pompadour verbindet. Jean Vittet hatte hier den gewichtigen Bereich der Teppiche bearbeitet, Marie-Laure de Rochebrune das Porzellan, Tamara Préaud die Porzellanskulptur. Alle Katalogbeiträge können hier mit wichtigen neuen Ergebnissen und Identifizierungen aufwarten. Die Bedeutung der Gattungen wurde unmittelbar deutlich, die Bedeutung einzelner Manufakturen und Herkunftsorte sofort sichtbar. Die systematische Gliederung der Ausstellung ersetzte lange Erörterungen und resümierte gleichzeitig die versammelten Ergebnisse einer höchst umfangreichen Detailforschung zum Kunstgewerbe um Pompadour.

Mit den Wohnungen, Palais und Landsitzen Pompadours wurde der Rahmen ihrer Sammlungen dargestellt, von dem heute nur noch frustrierend wenig erhalten ist. Es wurde noch einmal deutlich, dass die Pompadour-Sammlung eher ein umfangreicher Besitz von Einrichtungsgegenständen war und dadurch in der Intention untrennbar mit den Wohnungen verbunden. Es überraschte daher die von Bertrand Rondot prononciert und überzeugend vorgetragene Einsicht, wie wenig Möbel aus dem Besitz Pompadours zweifelsfrei nachweisbar sind, da die Marquise fertige Möbel auf dem freien Markt kaufte, die in den seltensten Fällen Tekturen aufweisen.

Abschließend demonstrierte Xavier Salmon an einigen Beispielen die Macht des Pompadour-Mythos vor allem für den Kunstmarkt, der zu einer ständig wach-

senden Anzahl von vermeintlichen Pompadour-Porträts und mit ihr verbundenen Objekten führte. Dem Münchener Katalog hat Helge Siefert ein Kapitel angefügt, das am Beispiel Herzog Christians IV. von Pfalz-Zweibrücken und Caroline Luises von Baden-Durlach den direkten Kontakt eines westdeutschen Fürsten mit Pompadour und die modische Ausrichtung einer süddeutschen Fürstin an ihr darstellt.

Die Zielrichtung der Münchener Ausstellung war die entgegengesetzte. Hier hatte die Hypo-Kunsthalle die Verantwortung übernommen, handelt es sich bei Bouchers großem Pompadour-Porträt doch um das Kronjuwel unter den Leihgaben der Bank an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Doch schlug dem Besucher in München ein anderer Wind entgegen, wie schon der aus dem Französischen ins Französische übersetzte neue Ausstellungstitel überdeutlich machte: »Madame de Pompadour – L'Art et l'Amour«. Was der Titel versprach, wurde auch eingelöst: die Rückkehr zu den alten Klischees. Pompadour wurde wieder zur hirnlosen Venus eines femininen Rokoko, zum Luxusgeschöpf ohne Anliegen. Das wurde vor allem verursacht durch eine konzeptlose Vermischung der Gattungen ohne inhaltliche Gruppen zu bilden. Meisterwerke des Rokoko wurden aneinandergereiht, jede Analyse, gar von Strategien, unterblieb.

So entstand kaum ein Eindruck von den einzelnen Residenzen Pompadours und nur in den seltensten Fällen eine Aussage zu ihrer Haltung zu einzelnen Gattungen. Die Ausstellung begann mit einem Raum zu Tapisserien, ohne eine Andeutung von deren Stellenwert zu geben. Der nächste Raum versammelte dann bereits fast wahllos Werke unterschiedlichster Gattungen und Provenienzen. Hier hing das große Boucher-Porträt, das nicht dem Vergleich mit den anderen Darstellungen Pompadours ausgesetzt wurde. Stattdessen wurde es zum direkten Nachbarn von Bouchers berühmtestem weiblichen Akt, der so genannten »Louise O'Murphy« aus der Alten Pinakothek. Dass sich das Gemälde in München befindet, war wohl der wesentliche Grund für seine Auswahl. In der Ausstellung unterstrich es einmal mehr die Rückkehr zu den abgenutztesten Rokoko-Klischees: Das große Porträt einer Frau von Esprit wurde durch den nackten Rückenakt im zerwühlten Bett gleich wieder dort verortet, wo eine Frau des Rokoko anscheinend hingehört.

Der Vergleich der beiden Ausstellungsorte verdeutlicht noch einmal die Bedeutung der Hängung und Präsentation, die durch die kunsthistorische Fixation auf den Katalog häufig übersehen wird. Denn eine äußerst ähnliche Auswahl an Objekten konnte in Versailles den Stand der Fragen aufgreifen und – teilweise neue – Antworten geben, zumindest aber den heutigen Kenntnisstand schlagend präsentieren, in München dagegen ein altes, wohliges Gefühl beim Umgang mit dem Rokoko wiederbeleben. Versailles zeigte Pompadour als Bildregisseurin und geniale Akteurin, München als Luxusgeschöpf. Und gab es in Versailles eine Folge klassischer Galerier, so regnete es in München Rosen in Siebdruck auf die ausgestellten Werke. Das Verhältnis von Kunst und Liebe, das der Münchener Titel der Ausstellung ansprach – nähme man ihn ernst – kam nicht zur Sprache. Hierzu hätte man sich allerdings auch in heutige Debatten um Sexualität und Gender im 18. Jahrhundert einzuklinken müssen. Doch wenn schon keine konzeptuelle Auseinandersetzung mit der Liebe im 18. Jahrhundert, warum dann nicht »Madame de Pompadour und die Künste«? Diese dem Medium Ausstellung besonders angemessene Fragestellung wurde in München dem Katalog überlassen. Wer hier mehr über die Bildregie und das Geschmacksprofil der Mätresse erfahren wollte, musste zu Hause lesen.