

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Bildpolitik des Marquis de Marigny
am Beispiel seiner drei für die Öffentlichkeit bestimmten Porträts

verfasst von | submitted by

Dr. Charlotte Harrer BA BA

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

Wien | Vienna, 2026

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

UA 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Hon.-Prof. Mag. Dr. phil.habil. Marianne Koos

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt in erster Linie meinem Mann und meiner Familie, die mit Interesse mein Studium verfolgt haben und trotz zeitintensiver und mitunter langwieriger Beschäftigung mit der Arbeit meinerseits, konnte ich immer auf ihre Unterstützung zählen.

Im fachlichen Bereich habe ich mit Prof. Dr. Marianne Koos eine über das übliche Maß hinausgehende Begleitung in der Themenfindung und Ausarbeitung der Masterarbeit erfahren. Sie hat durch ihre präzisen Kommentare und Fragen, ihre Überlegungen und Ideen meine Arbeit gefördert und weiterentwickelt. Dank ihrer Ermutigung und Konsequenz liegt nun die fertige Masterarbeit vor.

Mein weiterer Dank gilt den Damen und Herren des Département de la gestion des collections de Versailles, im Besonderen Géraldine Bidault, die mir während meines Studienaufenthalts in Versailles die vorhandenen Materialien zu den Porträts von Marigny bereitgestellt hat, als Ansprechperson für alle meine Fragen die ganze Zeit anwesend war und mir ermöglicht hat, die Bilder vor Ort zu sehen. Weiters bedanke ich mich bei den Mitarbeiter*innen der Bibliotheque Historique de la Ville de Paris, die mir ganz unkompliziert vor Ort die gesamten Papiere Marignys zur Verfügung gestellt haben.

Abstract

Porträts dienten im 18. Jahrhundert der Repräsentation der eigenen Persönlichkeit im gesellschaftlichen Umfeld. Sie sollten neben Ähnlichkeit, Lebendigkeit, den Charakter der dargestellten Person sichtbar machen und alle ihre Vorzüge und Privilegien hervorkehren. Letztendlich stand das Bild gleichberechtigt an Stelle des realen Individuums und konnte dessen Anwesenheit ersetzen.

Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, der um sechs Jahre jüngere Bruder der Madame de Pompadour, bekleidete während der Herrschaft von Louis XV. das Amt des Directeur général des Bâtiments, Arts et Manufactures du roi. In dieser Position vertrat er den König als Bauherrn, als Mäzen der Künstler, als Auftraggeber und Bewahrer der königlichen Sammlungen. Er war darüber hinaus für die Académies royales de peinture, sculpture et architecture [*königliche Akademien für Malerei, Bildhauerei und Architektur*] verantwortlich genauso wie für die königlichen Gobelins- und Savonnerie [*Seifen*] -Werkstätten. Eine große Aufgabe für einen jungen Mann.

Anhand eines Porträts von Louis Tocqué, das Marigny am Beginn seiner Laufbahn 1755 zeigt, werden in dieser Arbeit die Zeichen der Repräsentation, die bis ins Kleinste durchdacht waren, die seine gesellschaftliche Position darstellen, ja legitimieren sollten, entschlüsselt und durch den Vergleich mit einem früheren und einem späteren Bild von Marigny diskutiert und analysiert. Diese Vorgehensweise wirft auch einen Blick in die Konventionen der Anerkennung bei Hofe. Zwei weitere Gemälde - eines von Marignys Vorgänger im Amt, Charles François Paul Le Normant de Tournehem und das zweite, ein ebenfalls 1755 entstandenes Porträt der Pompadour – schärfen den Blick für die Besonderheiten in Marignys Bild.

Abstract

In the 18th century, portraits served to represent one's personality within the social sphere. Besides resemblance and vitality, they were intended to reveal the character of the depicted person and highlight all their advantages and privileges. Ultimately, the image stood on equal footing with the real individual and could replace their presence.

Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny, Madame de Pompadour's younger brother by six years, held the office of *Directeur général des Bâtiments, Arts et Manufactures du roi* [*General Director of Buildings, Arts and Manufactures of the King*] during the reign of Louis XV. In this position, he represented the king as a builder, patron of the artists, and custodian of the royal collections. He was also responsible for the *Académies royales de peinture, sculpture et architecture* [*Royal Academies of Painting, Sculpture, and Architecture*], as well as the Royal Tapestry - and Soap Workshops. A considerable responsibility for a young man.

Using a portrait by Louis Tocqué depicting Marigny at the beginning of his career in 1755, this study deciphers the meticulously planned symbols of representation intended to depict and indeed legitimize his social position. These symbols are then discussed and analyzed through comparison with an earlier and a later portrait of Marigny. This approach also sheds light on the conventions of recognition at court. Two further paintings—one of Marigny's predecessor, Charles François Paul Le Normant de Tournehem, and the other, a portrait of Madame de Pompadour, also painted in 1755—further illuminate the distinctive features of Marigny's image.

Résumé

Au XVIII^e siècle, les portraits servaient à représenter la personnalité d'un individu dans le milieu social. Outre la ressemblance et la vitalité, ils devaient rendre visible le caractère de la personne représentée et mettre en valeur tous ses atouts et privilèges. En fin de compte, l'image occupait la même place que l'individu réel et pouvait remplacer sa présence.

Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, frère cadet de six ans de Madame de Pompadour, occupait la charge de directeur général des Bâtiments, Arts et Manufactures du roi pendant le règne de Louis XV. À ce titre, il représentait le roi comme bâtisseur, mécène des artistes, commanditaire et conservateur des collections royales. Il était également responsable des Académies royales de peinture, de sculpture et d'architecture, ainsi que des ateliers royaux de tapisserie et de savonnerie. Une lourde tâche pour un jeune homme.

À partir d'un portrait de Louis Tocqué représentant Marigny au début de sa carrière en 1755, ce travail décrypte les symboles de représentation, savamment orchestrés, destinés à illustrer et à légitimer sa position sociale. Ces symboles sont ensuite analysés et comparés à un portrait antérieur et postérieur de Marigny. Cette approche permet également d'examiner les conventions de reconnaissance à la cour. Deux autres tableaux – l'un représentant son prédécesseur, Charles François Paul Le Normant de Tournehem, et l'autre, un portrait de Madame de Pompadour, également réalisé en 1755 – permettent de mieux appréhender les particularités du portrait de Marigny.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
1.1. Die gesellschaftliche Praxis in Frankreich unter Louis XV.	2
1.2. Die Geschwister Poisson.....	3
1.3. Quellen.....	6
1.4. Forschungsstand	7
1.5. Forschungsfragen und Thesen	8
1.6. Methode.....	8
2. Louis Tocqués Porträt von Marigny	10
2.1. Das Bild des jungen Directeur général und in den Adelsstand erhobenen Marquis	10
2.2. Bildkomposition.....	11
2.3. Der Künstler: Louis Tocqué	15
2.4. Mehr als Bekleidung – Ausdruck von Ansehen und Vermögen	17
2.5. Noble Blässe – lebhaftes Wangenrot.....	20
2.6. Die gepuderte Perücke als Modestatement.....	23
2.7. Sprechende Bilder der gesellschaftlichen Bedeutung.....	25
3. Der Salon und enttäuschte Erwartungen	34
3.1. Le Salon de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1755.....	34
3.1.1. Das Bild der tausend Anspielungen.....	35
3.1.2. Zwei Porträts: Gemeinsamkeiten und Unterschiede	40
3.1.3. Der Salon der Porträts	42
3.2. Zustimmung und Kritik	43
4. Das Porträt als Kulturtechnik und soziale Praktik.....	47
4.1. Auswahl der Künstler des Marquis de Marigny.....	49
4.2. Tocqué und die Porträtmalerei – sein Vortrag in der Académie des Beaux-Arts.....	52
4.3. Der Künstler und sein Porträt des Marquis von Marigny.....	54
4.4. Eine (Selbst)Inszenierung durch Harmonie in der Komposition	58
4.5. Technik und Qualität der Arbeit.....	60
5. Conclusio	63
5.1. Marignys Beziehungen und Netzwerke	64
5.2. Marignys Bildpolitik im Spiegel der zeitlichen Verhältnisse.....	65
6. Anhang: Provenienz der Porträts.....	70
7. Literaturnachweise	72
8. Abbildungsnachweise.....	77
9. Abbildungen.....	81

1. Einführung

In dieser Arbeit soll die Bildpolitik des Marquis de Marigny (1727 – 1781) befragt, diskutiert und die verschiedenen Elemente der Repräsentation in ihrer Inszenierung und Bedeutung herausgearbeitet werden. Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny war der jüngere Bruder von Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour (1721 – 1764). Er wurde von seiner Schwester protegiert und in die höfische Gesellschaft eingeführt.

Die gesellschaftliche Position war im Fall der Geschwister nicht durch Geburt gegeben, sondern mit Geschick erarbeitet worden und es galt daher, diese Stellung auch durch entsprechende Repräsentation und kluge Bildpolitik abzusichern. Madame de Pompadour war darin Meisterin und hatte mit François Boucher den Künstler gefunden, der ihre Vorzüge und Intentionen perfekt ins Bild bringen konnte. Aber auch ihr Bruder, der Marquis de Marigny bedurfte einer ausgeklügelten Bildpolitik, um seine Position als Directeur général des Bâtiments du Roi angemessen darzustellen. Im Gegensatz zur Pompadour hatte Marigny keinen ausgesprochenen „Lieblingskünstler“. Die von ihm bekannten Porträts sind jeweils von verschiedenen Malern, wenn auch von den anerkanntesten ihrer Zeit.

Im Mittelpunkt stehen diese noch wenig erforschten Gemälde, die Abel François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny zeigen. Er wurde 1751 nach dem überraschenden Tod von Charles François Paul Le Normant de Tournhem (1684 – 1751), seinem Vormund und Oheim seiner Schwester, Directeur général des Bâtiments du Roi am Hofe Ludwigs XV. und verkehrte – obwohl bürgerlich geboren – in den höchsten Kreisen. Dies verdankte er seiner Schwester Jeanne-Antoinette Poisson, Madame de Pompadour, Geliebte und Vertraute des Königs.

Anhand eines Porträts von Louis Tocqué (1696 – 1772), das Marigny am Beginn seiner Laufbahn 1755 zeigt (*Abb. 1*), sollen die Zeichen der Repräsentation, die bis ins Kleinste durchdacht waren, die seine gesellschaftliche Position darstellen, ja legitimieren sollten, entschlüsselt und diskutiert (und mit den zwei anderen offiziellen Porträts von Marigny verglichen) werden. Dazu trug schon die Wahl von Louis Tocqué zu seinem Porträtisten bei. Künstler, Komposition, Haltung, Dekor – jedes Detail erzählt eine Geschichte. Diese Arbeit soll jedes Bildelement untersuchen und in Beziehung zu den kulturellen Codes in Frankreich des 18. Jahrhunderts setzen. Die Repräsentation von Personen durch ihre Bildnisse wird in dieser Arbeit einerseits als künstlerische Äußerung der französischen Rokokomalerei, andererseits als kulturelle Praxis gezeigt werden. Aus dieser Perspektive heraus, stellt sich die Frage nach

der Bedeutungsproduktion und dem kollektiven Verständnis der Deutungsmöglichkeiten der Zeichen für Marignys Position in der höfischen Gesellschaft, die in dem Ölbild von Louis Tocqué zu finden sind.

1.1. Die gesellschaftliche Praxis in Frankreich unter Louis XV.

Der französische Ständestaat des 18. Jahrhunderts wurde geprägt von einer wachsenden Bedeutung und Einflussnahme des Bürgertums, das im Zeitalter des Absolutismus von 1600 – 1789 spezialisierte Staatsbedienstete stellte, die Träger der Staatsaufgaben waren. Die (Feudal)Aristokratie war zwar politisch ausgeschaltet, hatte aber nach wie vor soziale Vorrechte und der unter Louis XIV. zur Reife gelangte Absolutismus war ganz nach der Person des Königs ausgerichtet, die Selbstdarstellung des Monarchen erreichte einen bis dato nicht übertroffenen Höhepunkt.

„Geltungsbedürfnis und Selbsterhöhung, Abstand halten von der Mehrzahl, Entfaltung von Glanz und Prunk, um strahlender zu erscheinen als die Umwelt [...] mit dem Troß der hohen und niederen Dienerschaft. [...] Schon stritten die Angehörigen der vornehmsten Adelsgeschlechter Frankreichs um die Ehre, den Königs kult zu zelebrieren,“¹

Klerus, Adel, Bürgertum, Bauernstand waren streng in sich abgeschlossene Gesellschaftsräume, die nur in wenigen Fällen eine Überwindung der Grenzen zuließen. Das finanziell gehobene Bürgertum war am ehesten in der Lage diese Barriere zu überwinden. Der Adel selbst hatte durch die absolutistische Haltung des Herrschers an Macht und Einfluss verloren, er war dazu bestimmt, im Umfeld des Hofes repräsentative der Zur-Schau-Stellung des Monarchen dienende Aufgaben zu erfüllen. Vom politischen Leben weitgehend ausgeschlossen, galt die Aufmerksamkeit der (hierarchischen) Stellung bei Hofe und dem Bemühen, die Anerkennung des Königs zu erringen. *„Der trotzig Adel der Fronde wurde hier zum gepuderten Courtisan, der ein Lächeln der Sonne von Versailles mit einer ausgiebigen Pension zu erhaschen suchte.“²* Dem gebildeten Besitzbürgertum wiederum konnte der gesellschaftliche Aufstieg über administrative Positionen gelingen, die für das Funktionieren des Staatswesens oder des königlichen Haushalts entscheidend waren. Dieses Großbürgertum

¹ Walther Hubatsch, Das Zeitalter des Absolutismus 1600-1789. In: Gerhard Ritter (Hg.), Geschichte der Neuzeit, Band 2, Braunschweig 1962, S. 81 – 82.

² ebenda, S. 87.

entwickelte den Drang nach „*Aristokratisierung seiner Lebensbereiche*“³. Das Idealbild des ‚honnête homme‘ verlangte nach humanistischer Bildung, vornehmer Sitte und Haltung.

*„Sprachbildung, Schriftstellerei, die Gestaltung einer gesellschaftlichen Kultur, die nach den Maßstäben des Adels beurteilt werden wollte und sich in einer Art gegenseitiger Repräsentation zeigte, ließ Salons um den Hof entstehen, mit einem langen und späten Nachhall in der bürgerlichen Welt des ausgehenden 18. Jahrhunderts.“*⁴

Diese Position musste mit entsprechender Intensität zuerst angeeignet und dann mit verschiedensten Mitteln zur Schau gestellt werden. Die Porträtkunst stellte hier ein Mittel der Kommunikation von persönlichen Werten, Gelehrsamkeit, Position, Erfolg und Wohlstand dar, das durch Vervielfältigung und Mobilität weite Verbreitung finden konnte.

Als Louis XV. (1710 – 1774) mit 13 Jahren 1723 auf den Thron folgte, war die Blütezeit des absolutistischen Staatssystems im Schwinden. Beschrieben als „schwächlich, oberflächlich, genussüchtig und *stets von Frauen bestimmt*“⁵ wurde er nicht als Repräsentant der Autorität im Staat gesehen. Die Regierungsgeschäfte wurden weitgehend vom Kanzler, dem für Finanzen zuständigen Kontrolleur und den Staatssekretären geleitet, der König war nun vor allem die repräsentative Figur nach außen, die er mit großem Glanz erfüllte. Seine Porträts, u.a. von Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743, Abb. 2), Maurice-Quentin de La Tour (1704 – 1788, Abb. 3), Louis-Michel van Loo (1707 – 1771, Abb. 4) und Carle van Loo (1705 - 1765, Abb. 5) zeugen von dieser Selbstdarstellung.

Der König vertraute auf die Meinung und das politische und diplomatische Geschick seiner Mätressen, allen voran auf das von Madame de Pompadour.

1.2. Die Geschwister Poisson

Jean Antoinette und ihr jüngerer Bruder Abel-François Poisson waren Kinder des dritten Standes, der Bourgeoisie, in Frankreich. Ihre Familie war vermögend, die Geschwister umfassend gebildet, Jean Antoinette glänzte mit ihrer Musikalität und Schauspielkunst. Sie heiratete 1741 Charles-Guillaume Le Normant, Seigneur d'Étiolles (1717–1799), einen Neffen ihres väterlichen Vormunds, was sie nicht daran hinderte, die Begegnung mit dem französischen König zu suchen. Aus ihrem Ehrgeiz geboren und durch die Zuneigung des Königs gefestigt, stieg Madame d'Étiolles, geadelt als Madame de Pompadour zur ‚maîtresse

³ Hubatsch, Das Zeitalter des Absolutismus 1600-1789., S. 87.

⁴ ebenda, S. 87.

⁵ ebenda, S. 198.

en titre' auf und konnte sich bis zu ihrem Tod an der Seite des französischen Herrschers halten. Gleich, nachdem sie dem König nähergekommen war, begann sie – wie es damals am Hofe Usus war – ihre Familie mit Begünstigungen, Privilegien und Ämtern auszustatten. „...*jeder von ihnen [Pompadours Familie] profitierte von ihrem hohen Schutz und seinen Segnungen und derjenige, der sich dessen am würdigsten zeigte, war sicherlich ihr Bruder.*“⁶

Abel François Poisson de Vandières, der sechs Jahre jüngere Bruder der Pompadour, konnte in besonderem Maße von der Gunst des Königs profitieren. Der ebenfalls gebildete, mit allen Qualitäten eines noblen Herrn Vertraute erhielt bereits Ende des Jahres 1745 die Zulassung zum Amt des Schatzmeisters der Grande Ecurie und die Zusage zur Nachfolge seines Onkels als Leiter der Direction générale des Bâtiments.⁷ (Zu diesem Zeitpunkt war Abel François 24 Jahre alt.) Als Vorbereitung auf dieses Amt und auch weil es den Gepflogenheiten der noblen und gebildeten Gesellschaft entsprach, bereiste der Bruder auf ausdrücklichen Wunsch und mit der Vorbereitung durch die Schwester im Rahmen seiner Grand Tour von Dezember 1749 bis September 1751 Italien, um dort die Lebensart und Kunst von der Antike an studieren zu können. Begleitet wurde er auf dieser Fahrt von dem Architekten Jacques-Germain Soufflot (1713 – 1780), dem Zeichner/ Graveur Charles-Nicolas Cochin dem Jüngeren (1715 – 1790) und dem Abbé Jean-Bernard Leblanc (1707 - 1781), einem Kunstkritiker.

Dieses Unterfangen sollte große Auswirkungen auf die Entwicklung von Kunst und Geschmack in Frankreich haben. Während der letzten Station entstand in Rom auch das erste von drei Porträts (*Abb. 6*) gemalt von Jean-François Le Troy (1679 – 1752), Leiter der Académie française in Rom. (Ein viertes Porträt von Louis-Michel van Loo zeigt das Ehepaar Marigny.)

Nach dem überraschenden Tod von Charles François Paul Le Normant de Tournhem (1684 - 1751) im November musste Marigny seine Reise abbrechen und nach Frankreich zurückkehren, um seine neue Stellung als Directeur général des Bâtiments, Arts et Manufactures du roi anzutreten. Die Rückschau auf sein Wirken in dieser Position stellt ihm ein gutes Zeugnis aus:

„Seine Amtszeit als Direktor, die längste während der Regierungszeit Ludwigs XV., in der zahlreiche Kunstwerke entstanden und bedeutende architektonische Ensembles errichtet wurden, wie etwa die Militärschule oder die Kirche Sainte-Geneviève, um nur

⁶ Vgl. Alfred Marquiset, Le marquis de Marigny, 1727-1781. Paris 1918, S. 12: « ...chacun d'eux bénéficia de sa haute protection et de ses bienfaits et celui qui s'en montra le plus digne fut certainement son frère. »

⁷ Vgl. ebenda, S. 12 – 13.

die symbolträchtigsten im Herzen von Paris zu nennen, macht ihn zu einer zentralen Figur in der künstlerischen Landschaft des Zeitalters der Aufklärung.“⁸

Nachdem der König im Oktober 1749 das Land Marigny in Brie, einer Region im Osten der Île-de-France zwischen der Marne im Norden und der Seine im Süden gelegen, gekauft hatte, wurde dieses Anwesen bereits im Jänner 1750 zugunsten *"unseres Freundes F. Poisson, Knappen, Sieur de Vandières, der bar bezahlt"*⁹ weitergegeben.¹⁰ Obwohl damit auch der Titel eines Marquis de Marigny verbunden war, trug François Poisson (1684 – 1754), der Vater der Geschwister, diesen Titel nicht, akzeptierte ihn aber für seinen Sohn Abel François Poisson de Vandières.¹¹ Madame de Pompadour erstrebte darüber hinaus für ihren Bruder die Aufnahme als Ordensritter des Cordon Bleu an, was schließlich zu seiner Ernennung zum Sekretär der Ritterschaft des Heiligen Geistes führte und ihm das Tragen des blauen Ordensbandes gestattete.¹² Dieser neue Lebensabschnitt verlangte nach entsprechender bildlicher Repräsentation. Der junge Directeur général des Bâtiments du roi, der geadelte Bürgerliche bedurfte einer ausgeklügelten Bildpolitik, um seine gesellschaftliche Position zu beschreiben und festigen. Ähnlich wie bei seiner Schwester soll das neue Porträt die vielfältigen Vorzüge des jungen Manns wiedergeben. Und doch schien er um Vieles zurückhaltender als seine ältere Schwester.

Auch wenn er seiner Schwester sehr ergeben war, entwickelte er im Laufe der Zeit eigene Überzeugungen, die ihn seiner Schwester widersprechen ließen. Das Amt des Directeur général des Bâtiments du roi führte er gewissenhaft und mit viel Einsatz aus. Immerhin gehörten die Académie de peinture, Académie de sculpture, la Savonnerie [Seifenherstellung], les Gobelins [Tapisserieproduktion], l'Observatoire [Sternwarte], die Gärten, die Straßen, Palais, die königlichen Schlösser zu seinen Aufgabenbereichen. Er konnte sich dabei auf eine zentrale Administration mit drei Büros, die Polizei und das Bauamt stützen. Die Verwaltung der Landsitze, der Wasseraufbereitung und des Waldes, Vergnügungseinrichtungen, Brücken- und Straßenverwaltung waren ihm berichtspflichtig; der

⁸ Vgl. Isabelle Gensollen, Le marquis de Marigny. Administrateur des arts de Louis XV., in: Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques Bd. 36, Paris 2022, S. 9: « *Son directorat, le plus long du règne de Louis XV, qui voit la création de nombreuses oeuvres d'art e l'édification d'ensembles architecturaux majeurs, tels l'École militaire ou l'église Sainte-Genève, pour ne citer que les plus emblématiques au coeur de Paris, en fait un personnage central du paysage artistique du siècle des Lumières.* »

⁹ Archiv nationale, X^{1a} 8756 (fol. 80).

¹⁰ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 27.

¹¹ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 39.

¹² Vgl. Edmond und Jules de Goncourt, Madame Pompadour. Ein Lebensbild, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 58.

erste königliche Maler, der erste königliche Architekt, zwei General-Schatzmeister, drei Intendanten, drei Generalkontrolloren, 18 Kontrolloren für bestimmte Bereiche sandten Bericht an ihn.¹³

Als der Vater im Juni 1754 starb, unterzeichnete Ludwig XV. drei Monate später ein Patent, das eine Markgrafschaft auf dem Land von Marigny begründete.

„....Dieses Land, sagte das Pergament, würde wahrscheinlich mit dem Titel eines Markgrafen geschmückt werden, wenn wir erfreut wären, es zugunsten des besagten Sire de Vandières zu errichten, der uns gebeten hat, ihm unser Schreiben zu gewähren, und ihm [darin] unsere Zufriedenheit sowohl für die Dienste, die er uns zuvor im Amt des Landvogts und Kapitän der Jagden von Varenne des Thuilleries geleistet hat, als auch für die, die er uns seit mehreren Jahren in der Verantwortung des Direktors und Generalanweisungsbefugten unserer Gebäude, Künste und Manufakturen gibt, dessen Verwaltung wir ihm anvertraut haben, die er mit größter Exaktheit ausführt und dessen Umsicht, Geschmack und Talente wir uns [nur] wünschen können und die die Frucht der besonderen Arbeit sind, der er sich gewidmet hat, nachdem er in Italien und anderen Ländern das Wissen erworben hatte, das notwendig ist, um diesen wichtigen Ort mit Würde zu erfüllen... Wir präsentieren, schaffen, errichten und zeichnen hiermit das besagte Land, Lehen und die Herrschaft mit dem Titel des Markgrafen aus, etc.“¹⁴

Nun war der Zeitpunkt gekommen, ein Porträt von höchster Qualität mit allen Merkmalen und Kennzeichen der neuen Titel und Aufgaben anzufertigen. Das schien auch dem lieber im Hintergrund stehenden, mit neuen Ehren versehenen Marquis de Marigny notwendig und opportun zu sein.

1.3. Quellen

Unter den Bildnissen des Marquis de Marigny finden sich die bereits erwähnten drei Ölgemälde von Jean-François Le Troy (1679 – 1752, Abb. 6), von Louis Tocqué (Abb. 1) und von Alexandre Roslin (1718 – 1793, Abb. 7) plus ein weiteres, auf dem er gemeinsam mit seiner Ehefrau abgebildet ist (Abb. 8). Des Weiteren eine Radierung, die den Marquis mit einem

¹³ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 46.

¹⁴ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 57 – 58: «Cette terre, disait le parchemin, serait susceptible d'être décorée du titre de marquisat s'il nous plaisait d'en faire l'érection en faveur dudit sieur de Vandières qui nous a supplié de lui accorder nos lettres sur ce nécessaires et voulant lui donner des marques de notre satisfaction tant des services qu'il nous a ci-devant rendus dans la charge de bailly et capitaine des chasses de la Varenne des Thuilleries que de ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années dans la charge de Directeur et Ordonnateur général de nos Bâtiments, Arts et Manufactures dont nous lui avons confié l'administration qu'il remplit avec la plus exacte probité et dont le discernement, le goût et les talents que nous pouvons désirer et qui sont le fruit des travaux particuliers auxquels il s'est livré, ayant été puiser en Italie et dans les autres pays étrangers les connaissances nécessaires pour s'acquitter dignement de cette place importante... Par les présentes, créons, élevons, érigeons et décorons ladite terre, fief et seigneurie en titre de marquisat, etc. »

Architekturplan in seiner rechten Hand zeigt (Abb. 9) und dem Ölgemälde von Louis Tocqué entspricht. Ein zweiter Stich von Charles-Nicolas Cochin dem Jüngeren zeigt ihn im Profil (Abb. 10). Diese Werke scheinen auf sein Amt als Directeur général des Bâtiments du Roi hinzuweisen, im Zuge dessen er auch ab 1761 als Herausgeber mehrerer *Explication des peintures, sculptures et gravures* zu den Pariser Salons fungierte. Weiters existiert noch eine Zeichnung, die Marigny auf einer Terrasse sitzend darstellt (Abb. 11), und ein Miniaturporträt (Abb. 12). Cochin verwendete seine Zeichnung von Marignys Profil ein weiteres Mal innerhalb einer Federzeichnung anlässlich Marignys Tod (Abb. 13).

1.4. Forschungsstand

Abel -François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny steht, was die Aufarbeitung seiner Person angeht, im Schatten seiner berühmteren Schwester, Madame de Pompadour. Wenige Publikationen beschäftigen sich mit seinen Häusern und seinen Sammlungen (Ange-Jacques Gabriel (1698 -1782), Alden R. Gordon (*1947), Frédéric Lesueur (1877 – 1971)), seiner Bibliothek (Noël Garrigue (*1950)) und seinen Waffen (Pierre-Philippe Choffard (1730 – 1809)). In der Bibliothèque nationale de France wird eine Biografie von Alfred Marquiset (1867 – 1919) ausgewiesen, die sich mit dem Leben des Marquis beschäftigt. Die meisten Schriftstücke sind relativ alt. In der Forschung steht seine Arbeit als Directeur général des Bâtiments du Roi (Direktor der Königlichen Bauten) im Zentrum. Mit seinem Wirken als Intendant der Künste zur Zeit Louis XV.¹⁵ beschäftigt sich ein neues, erst unlängst entstandenes Werk von Isabelle Gensollen, die 2019 in ihrer Doktorarbeit eine möglichst vollständige tabellarische Auflistung der Tätigkeiten von Marigny in jedem der Bereiche verfasste, die unter seine Verantwortung fielen.¹⁶ Daraus entstand 2022 ein Buch, das seine Leistungen als Directeur général umfangreich und detailgenau darlegt. Über seine Porträts konnte keine kunstgeschichtlich relevante Literatur gefunden werden. Wohl findet sich aber der Wortlaut einer Rede von Louis Tocqué über das Porträt und worauf bei der künstlerischen Gestaltung zu achten ist im ersten Heft des Bulletins de la Société de l'Histoire de l'Art Français des Jahres 1929.

¹⁵ Vgl. Gensollen, Le marquis de Marigny. Administrateur des arts de Louis XV., in: Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques Bd. 36, Paris 2022.

¹⁶ Vgl. Isabelle Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773. Versailles 2019.

1.5. Forschungsfragen und Thesen

In dieser Arbeit soll der Fokus auf der Bildpolitik des Marquis de Marigny liegen. Im Mittelpunkt stehen die Botschaften, die vor allem von seinen offiziellen Porträts vermittelt werden: Welche Zeichen repräsentieren welche gesellschaftliche Stellung und damit verbunden welches Ansehen in der französischen Hofgesellschaft des 18. Jahrhunderts? Inwieweit folgen Marignys Porträts der gesellschaftlichen Konvention? Eine weitere Frage ergibt sich aus der Tatsache, dass im Vergleich zu seiner Schwester relativ wenige Bilder erhalten sind. Hatte er nicht so viel Interesse daran, sich mit eigenen Porträts der Hofgesellschaft zu empfehlen? Sind seine wenigen Gemälde Ausdruck des absoluten Minimums dessen, was in seiner gesellschaftlichen Position notwendig war?

Ausgehend von Marignys jungem Porträt als Directeur général des Bâtiments du roi von 1755 sollen in der Arbeit folgende Thesen überprüft werden:

- Die drei Porträts von Marigny waren offizielle Aufträge, die aufgrund seiner Stellung in der gesellschaftlichen Elite und seiner Position geordert wurden.
- Jedes Detail in den Bildern hat eine genaue Bedeutung, die von den Zeitgenoss*innen gelesen und interpretiert werden konnte.
- Im Gegensatz zu Madame de Pompadour beschränkte sich der Marquis auf wenige offizielle Bilder, wie es für seinen Status notwendig war.

1.6. Methode

Die ikonologische Analyse der Porträts wird das Herzstück der Masterthesis darstellen: Neben den ikonographischen Details werden auch materialsemantische Zusammenhänge und genderspezifische Aspekte untersucht werden. Die Bedeutung der Porträtmalerei und der jeweiligen Künstler im Kunstkanon der damaligen Zeit wird die Basis zur gesellschaftlichen Kontextualisierung der gegenständlichen Werke bilden. Im Vergleich mit zeitgenössischen Porträts sollen Charakteristika der Marigny-Porträts herausgearbeitet und auf ihren Beitrag zu einer eigenständigen Bildpolitik befragt werden.

Anhand der drei großen Porträts des Marquis – und zwar sowohl in der genauen und detailreichen Beschreibung als auch im Vergleich – sollen die wesentlichen Merkmale der Repräsentation des Directeurs général des Bâtiments du roi untersucht und analysiert werden. Wobei das Bildnis gemalt von Louis Tocqué Ausgangs- und Angelpunkt ist. Dieses

Porträt stellt das wohl mit Symbolen am meisten aufgeladene als auch das für ihn wichtigste der Marignischen Bilderreihe dar. Ausgehend davon widmet sich die vorliegende Arbeit dem Vergleich der drei Marigny-Porträts, zeigt aber auch Übereinstimmungen und Differenzen mit dem Porträt von Marignys Vorgänger Charles François Paul Le Normant de Tournehem, das ebenfalls von Louis Tocqué gemalt wurde.

In einem weiteren Kapitel trifft Marignys Porträt als junger Directeur général auf die ehrgeizige Selbstdarstellung seiner Schwester, Madame de Pompadour, die sich mit einem Pastellbild von dem damals hoch angesehenen Maurice-Quentin de La Tour eine Korrektur ihrer Wahrnehmung in der Öffentlichkeit erhoffte. Mittels der beiden, zeitgleich fertiggestellten Gemälde der Geschwister lassen sich die unterschiedlichen Zielsetzungen definieren, aber auch die den Porträts zugeschriebene Agency erkennen.

Louis Tocqués Rede vor den Studenten und Mitgliedern der Académie royale '*Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*'¹⁷ stellt einen weiteren Angelpunkt des Nachdenkens über das vom Künstler gestaltete Bild Marignys dar.

¹⁷ Louis Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*. In : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris 1929¹, S. 259 – 290.

2. Louis Tocqués Porträt von Marigny

Marquis de Marigny wurde im Laufe seines Lebens in vier Ölgemälden dargestellt, in drei Einzelporträts und einem Doppelporträt mit seiner Gemahlin (*Abb. 8*). Sein erstes Porträt wurde noch während der Grand Tour von den Pensionsschülern der Académie française in Rom angeregt und vom Leiter der Académie selbst ausgeführt (*Abb. 6*). Diese in Summe drei Einzelporträts spannen einen zeitlichen Bogen von dem noch recht knabenhaften Reisenden über den jungen Marquis (*Abb. 1*) in seiner neuen Funktion zum etablierten, selbstbewussten Directeur général (*Abb. 7*). Im Gegensatz zu seiner Schwester wählte Marigny für jedes seiner Bilder einen anderen Künstler, wohl auch um seine Gunst gleichmäßig zu verteilen. Eine Bevorzugung eines Künstlers hätte wohl Begehrlichkeiten auf der einen Seite und Abhängigkeiten auf der anderen bedingen können. Alle waren aber hoch angesehene, zu ihrer Zeit bekannte und in den höchsten Kreisen beschäftigte Porträtisten. Als besonders herausragend erscheint die Wahl von Louis Tocqué, der Mitte des 18. Jahrhunderts ein in höchsten Adelskreisen geschätzter Künstler war. Er gehörte nicht nur der Académie royale de peinture et de sculpture als etabliertes Mitglied an, sondern konnte auch auf ein beträchtliches Oeuvre von Porträts des französischen Königshauses verweisen. Er malte sowohl Ludwig XV. noch als Dauphin, wie auch dessen Gemahlin Marie Leszczyńska (1703 – 1768, *Abb. 14*) und die Kinder.

2.1. Das Bild des jungen Directeur général und in den Adelsstand erhobenen Marquis

Das hochformatige Gemälde (*Abb. 1*) zeigt das Bild des 27-jährigen Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny als Kniestück, vor einem Schreibtisch stehend, der auf der linken Seite ins Bild ragt und im hinteren Teil von einem schweren Vorhang verdeckt ist. Marigny steht in der Bildmitte, mit dem Körper zum Schreibtisch gewandt, sein Kopf zum*r Betrachter*in gedreht, sie/ihn anblickend. Mit der rechten Hand umfasst er das eingerollte Deckblatt von Planzeichnungen, die auf dem Schreibtisch auf einem in Leder gebundenem Folianten mit Goldschnitt liegen. Seine Finger umschließen locker die Papierrolle. Marignys linke Hand ist geöffnet, die Finger in eleganter Haltung gespreizt, wenn auch die Geste an sich künstlich wirkt und an den Zeigemodus sakraler Bildmotive erinnert (*Abb. 15a*). Die Hände selbst sind feingliedrig, sehr zart, jedenfalls scheinen sie nicht an manuelle Tätigkeiten gewöhnt zu sein. Der untersetzte Körper des Dargestellten ist in teure Gewandung gehüllt,

alle Insignien seiner noch sehr neuen Stellung lassen sich gut ausmachen: das blaue Band – Cordon Bleu – und die Medaille des Ordens des Heiligen Geistes sowie ein reich verzierter Degen.

Marignys Physiognomie ist sehr jugendlich, die Gesichtszüge im rundlichen Konterfei weich und wenig markant. Wasserblaue Augen blicken den Betrachter geradeheraus an, Nase und Mund fügen sich in den ebenmäßigen Gesichtsschnitt ein. Der Mund erscheint im Vergleich zu den runden Wangen klein, die vollen Lippen herzförmig aufgeworfen (*Abb. 14b*). Die Andeutung eines Doppelkinns betont die Weichheit der Züge zusätzlich und lässt durchaus auf Authentizität in der Wiedergabe des Aussehens schließen. Das helle Inkarnat wirkt durch die von seitlich links kommende Beleuchtung auf der Stirn und der Nasenwurzel noch heller und ebenmäßiger als in den übrigen Gesichtsregionen. Auf den Wangen leuchtet eine deutliche Rötung. Seine linke Gesichtshälfte ist an Haaransatz, Wange, Ohr und Hals verschattet, so dass diese zugewandte Seite schmaler wirkt. Nach den damaligen Gepflogenheiten trägt der jugendliche Porträtierte eine weiß gepuderte Perücke mit jeweils drei Locken über den Ohren sowie einem nach hinten gebundenen Haarschwanz, der mit einer dunklen Schleife im Nacken zusammengehalten wird.

Der dunkle Samtvorhang nimmt den vorderen Bildhintergrund ein und verdeckt Teile der dahinterliegenden Raumarchitektur. Er schwingt in großzügigen Falten von der rechten oberen Ecke ins Bild, wobei seine Aufhängung außerhalb des Bildausschnittes gelegen ist, zwei dicke, mit Goldfäden durchwirkte Kordeln mit aufwändigen Quasten an ihren unteren Enden versehen, markieren das Ende der Stoffbahn und deuten die nicht sichtbare Fixierung an. Der Vorhang gibt den Blick zum Teil frei auf eine halbhohle Brüstung mit einer darauf aufgesetzten Säule. Die dreistufige Basis trägt die Künstlersignatur und das Entstehungsdatum des Bildes. Der das Porträt einfassende Hintergrund links zeigt eine klassisch anmutende Apsis mit drei reliefartig angedeuteten Pilastern.

2.2. Bildkomposition

Marignys Porträt hängt jetzt im Empfangszimmer [*Antechambre*] des Appartements der Madame de Pompadour in Versailles in unmittelbarer Nachbarschaft des Porträts seines Vormundes und Vorgängers im Amt, Charles François Paul Le Normant de Tournhem (*Abb. 22*). Es ist nicht zu übersehen, wie ähnlich die beiden Porträts einander im Aufbau und in der

Komposition sind. Marigny hatte ganz bewusst den Auftrag an Louis Tocqué vergeben mit der Order, das neue Porträt in gleicher Manier zu gestalten wie das fünf Jahre zuvor gemalte des früheren Directeur général.¹⁸ So wollte sich Marigny mit diesem Bild in eine Linie mit den früheren Directeurs général einreihen und damit seiner Kompetenz und Fähigkeit, dieses Amt auszuführen, Nachdruck verleihen.

In beiden Werken steht der Porträtierte vor seinem Schreibtisch und deutet als Ausdruck seiner Tätigkeit und Funktion auf einen Plan eines Bauwerks hin. Während Marigny zum linken Bildrand gedreht ist, wo sich auch der Tisch befindet, zeigt sich sein ehemaliger Vormund Tournehem von seiner rechten Seite, der Tisch ragt daher vom rechten Bildrand herein. Beide Figuren sind leicht aus der Mitte verschoben, einmal nach rechts (Marigny), im anderen Fall nach links (Tornehem). Das Gesicht ist in beiden Porträts dem*der Betrachter*in zugewandt, im Falle Tournehems frontal, bei Marigny leicht nach links gedreht. Während Marigny seinem Gegenüber direkt in die Augen schaut, blickt Tournehem nach links ohne Blickkontakt zur/zum Betrachtenden. Die Feinheit und Grazilität der Hände fallen in beiden Bildern auf. Tournehem zeigt mit seiner nach vorne offener linker Hand auf eine Planrolle, die ein gutes Stück entfaltet über der Tischkante hängt, seine rechte Hand liegt leicht gespreizt, aber entspannt am Überrock und soll wohl eine feinsinnige Geste offenbaren.

Tournehems Bekleidung ist aus schwerem Samt von dezenterer Farbe als bei Marigny, aufwendig breit an Brustkanten, Ärmelaufschlägen und Taschenpatten mit Goldfäden bestickt, mit vielen Knöpfen entlang seiner rechten Überrockkante versehen, deren mittlerer geschlossen ist. Von der Weste darunter ist daher nichts zu sehen, lediglich unter der linken Mantelkante, die sich oberhalb des Verschlusses leicht aufwölbt, scheint ein heller Rand eines weiteren Kleidungsstücks, wahrscheinlich einer Weste, hervorzuschimmern. Der Spitzenbesatz auf Jabot und Manschetten ist ebenso schön ausgearbeitet wie in Marignys Bildnis.

Der deutlich hellere Hintergrund bei Marigny schiebt den Dargestellten nach vorne und intensiviert die räumliche Tiefenwirkung im Vergleich zu dem verschatteten Rahmen bei

¹⁸ Gwenola Firmin, Abel François Poisson, marquis de Vandières, puis de Menars et de Marigny (1727-1781), directeur des Bâtiments du Roi. In : D'un Louvre à l'autre, Ouvrir un musée pour tous, Paris 2017, S. 240.

Tournehem. In beiden Gemälden zeigt der umgebende Raum klassische, antike Formen und Gegenstände. Marquis de Marigny steht vor einer halbrunden in die Tiefe des Raumes strebenden hellen Wand mit drei Pilastern mit ionischen Kapitellen und dreiteiligen Gesims. An der rechten Bildkante ragt eine massive Säulenkonstruktion mit einer dreistufigen Basis auf, die im oberen Teil von einem mächtigen Samtvorhang, changierend in hellerem und dunklem Braunrot, verdeckt wird. Diese Draperie mit einer breiten gestickten Goldborte fällt schwer von der linken oberen Ecke über eine Balustrade und berührt mit einer Ecke die auf dem Schreibtisch ausgebreiteten Planzeichnungen. Das Textil teilt den Hintergrund diagonal in zwei Ebenen: hier die Raumtiefe mit ihrer Rundung, dort die nach vor gerückte, monolithische Säule an der rechten Bildkante. Die Stoffbahn wirft erst über der Balustrade Falten, hinter dem Porträtierten fällt sie glatt und umschmeichelt mit ihrem Lüster Marignys Gesicht, zum Unterschied zur Drapierung des Vorhangs im Porträt von Tournehem, wo der grüne Samt im Hintergrund als rein dekoratives Element einen Teil der rechten Wand verdeckt. Auch bei Tournehem finden sich Elemente, die die klassische Antike zitieren. So steht links von ihm eine reich mit Figurinen verzierte Amphore – als Medici-Vase bezeichnet, ein monumentales Marmorgefäß, das im ersten Jahrhundert vor Chr. als Garten-Dekorelement entstand und zu Tournehems Zeit im Garten der Villa Medici in Rom aufgestellt war¹⁹ - vor zwei Pilastern mit ionischen Kapitellen, die ebenfalls zu einem dreiteiligen Gesims aufstreben. Auch der Sockel, der dieses Gefäß trägt, ist mit einem Relief geschmückt. Die Wand im Hintergrund scheint auch leicht gekrümmt, sodass der Eindruck entsteht, dass in beiden Porträts dieselbe Räumlichkeit als Rahmen dient. Rechts vor dem Vorhang erscheint Pallas Athene, aus dem Kopf ihres Vaters Zeus geboren, symbolisiert sie Weisheit und Kunst, steht aber als kriegerische Göttin für Durchsetzungskraft.

In beiden Porträts sind die Draperien mit Goldschnüren mit Kordeln zusammengehalten, wobei die Schnüre in Marignys Bild viel prominenter gearbeitet sind. Sie hängen von der rechten oberen Bildecke bis zur Kantenmitte herab, eine der Kordeln liegt auf der Säulenbasis auf. Sie scheinen allerdings zu filigran gearbeitet, um die Schwere des Vorhangs bändigen zu können.

¹⁹ Vgl. Fabrizio Paolucci, Medici Vase. In: Website Le Gallerie degli Uffizi, Sculpture/Artworks, Florenz nach 2018.

Vorhänge spielten in Herrscherporträts eine wichtige Rolle. Waren diese textilen Rahmungen bei Louis XIV. vor allem in Rot gehalten, so variierte die Farbgebung im 18. Jahrhundert je nach Gesamtkomposition des Bildes, z.B. malte Carle van Loo in seinem Porträt Ludwig XV. von 1748 (*Abb. 5*) die Draperie in Blau passend zum Uniformrock des Monarchen.

Der Vorhang spielte in den Porträts zur Zeit Louis XV. eine wichtige Rolle in der Bildgestaltung und das nicht nur bei Herrscherporträts. So findet sich z.B. auch bei Tocqués Bild von Jean-Baptiste Massé (1687 – 1767, *Abb. 17*), das nur als Stich erhalten ist, ebenfalls ein samtiger Vorhang, der vom rechten Rand ins Bild ragt. Und auch in den Porträts der Madame de Pompadour zeigen sich mitunter Draperien im Hintergrund: So Maurice Quentin de La Tour in seinem Pastell von 1755 (*Abb. 23*), das genau wie Marignys Bild im Salon desselben Jahres ausgestellt wurde. Auch François Boucher (1703 – 1770), der bevorzugte Porträtist der Pompadour, malte Vorhänge als Rahmungen für die Favoritin des Königs, so in dem Porträt von 1756 (*Abb. 24*). Das letzte Bild der Pompadour (*Abb. 25*), in ihrem Todesjahr fertiggestellt, diesmal von François-Hubert Drouais (1727 – 1775) spielt ganz bewusst mit dem Vorhangsymbol und lässt sich in diesem Punkt von allen Porträts der Pompadour am besten mit dem ihres Bruders von 1755 vergleichen.

Ein Vorhang im Bild wird laut dem ‚Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst‘ folgendermaßen beschrieben: „*In Porträts der Renaissance und des Barocks sind oft mächtige Vorhangsdraperien als ein das Ansehen steigerndes Würdemotiv eingesetzt.*“²⁰ Im Vergleich mit Tournehems Porträt ist der Fall des Vorhangs relativ geradlinig, mit nur wenig Falten, deren Vertikalität durch einen zarten Lichtschimmer besonders betont wird. Insgesamt bleibt dieses stoffliche Element aber im Hintergrund, bewirkt aber, dass die davor platzierte Antikenfigur besser zur Geltung kommt. Marignys Draperie im Bild dagegen zeigt vielmehr Lebendigkeit und Raffinesse. Sie stellt ein wichtiges kompositorisches Element dar, das neben der Betonung einer Bilddiagonale die Figur des Porträtierten nach vorne in die Ebene der Betrachter*innen schiebt. Der Vorhang betont darüber hinaus Marignys linke Gesichtshälfte, die rechte ist verschattet, wird aber durch den an dieser Stelle hell beleuchteten Draperiestoff akzentuiert und plastisch geformt.

²⁰ Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2024¹², S. 440.

Die Planseiten auf dem Schreibtisch zeigen architektonische Zeichnungen der École militaire, einem der ersten Prestigeobjekte, die Madame de Pompadour anstieß und ihr Bruder als Bauvorhaben umsetzte.

Noch zu Zeiten, in denen der junge Abel-François Poisson de Vandières sich auf der Grand Tour durch Italien befand, entwickelte seine Schwester die Idee dieser Militärschule zu Saint-Cyr als politisch-soziale Einrichtung. Söhne gefallener oder verwundeter Heeresangehöriger sollten hier ihre militärische Qualifikation erhalten.²¹ Louis XIV. hatte in Frankreich ein stehendes Heer etabliert, ein Novum im 17. Jahrhundert. Soldaten, die jederzeit einsatzbereit waren, dafür regelmäßig bezahlt und versorgt wurden. Nun wollte Madame de Pompadour diesem Heer noch eine dauerhafte Ausbildungsstätte geben. Joseph Pâris-Duverney (1684 – 1770), ein Finanzier, der für den militärischen Nachschub Sorge trug und mit dem bereits Pompadours und Margnys Vater François Poisson Geschäfte gemacht hatte, war hierbei Vertrauter, Initiator und Leiter dieses Projektes.²² Das Gebäude wurde von Ange-Jacques Gabriel (*Abb. 26*), dem ersten Hofarchitekten Louis XV. (*Premier Architecte du Roi*), im Jahr 1751 entworfen, noch unter der Führung von Charles François Paul Le Normant de Tournehem, und während der Amtszeit Marignys realisiert. Der Plan zeigt die Front des mittleren Pavillons mit dem Frontispiz auf vier mächtigen, zweigeschoßigen Säulen mit Dreiecksgiebel und einem der beiden Seitenrisalite, die ebenfalls jeweils vier korinthische Säulen mit Dreiecksgiebel aufweisen. Diese Anlage zitiert die klassische Antike und verweist bereits auf den unter Marigny einsetzenden Neoklassizismus. Die Errichtung der Anlage begleitete den Directeur général nahezu während seiner gesamten Laufbahn, so wurde das Hauptgebäude erst 1772 und deutlich reduzierter als ursprünglich geplant, fertiggestellt.

2.3. Der Künstler: Louis Tocqué

Louis Tocqué, jüngstes von vier Kindern des wenig bekannten Malers Luc Tocqué (gest. 1710), Schüler von Jean-Marc Nattier (1685 -1766), Nicolas Bertin (1667 – 1736) und Hyacinthe Rigaud, wurde an der Académie ausgebildet, erreichte die Akkreditierung aber erst mit 35 Jahren, was wahrscheinlich seinem Status als Porträtmaler (nicht Historienmaler) geschuldet war. Jean Marc Nattier blieb er stets verbunden, porträtierte Nattier 1740 (*Abb. 16*) und

²¹ Vgl. Edmond und Jules de Goncourt, Madame Pompadour. Ein Lebensbild (Übersetzung: Ulrike Nikel), Düsseldorf/Zürich 1998, S. 96.

²² Vgl. Laulan Robert, La Fondation de l'École militaire et Madame de Pompadour. In : Revue d'histoire moderne et contemporaine 21/2, Paris 1974, S. 284 – 299.

heiratete 1747 seine Tochter Marie-Catherine. Laut Abbé Louis-Abel de Bonafous de Fontenai (1737 - 1806) war Tocqué auch eng mit François Boucher, dem bevorzugten Porträtmaler der Pompadour befreundet²³, was eines der Kriterien für Marignys Wahl sein könnte.

Tocqué besaß ein Atelier in Marais, porträtierte in den späteren 1730er-Jahren seinen Freund und Mitbewohner Jean Baptiste Massé (*Abb. 17*) sowie die Familien der Goldschmiede, die seine gemalte Eleganz, die weiche Modellierung der schönen und geschmeidigen Stoffe, seine brillante, schimmernde Kunst, verliebt in Vergoldungen und mit exquisit dargestellten Webereien schätzten.²⁴ Diese Gemälde erschienen in den Salons von 1738 und 1746. Eines der ersten, im Jänner 1734 der Académie zur Verfügung gestellte, zeigte den Maler Louis Galloche (1670 – 1761, *Abb. 18*), Lehrer von François Boucher. Tocqué zeigte den bereits in seinem siebenten Lebensjahrzehnt stehende Galloche mit durchsichtiger Blässe, die das Fleisch darunter durchschimmern lässt, mit müdem Gesichtsausdruck, schlaffen Händen, vom Alter gezeichnet. Ein frühes Meisterwerk im Schaffen des Künstlers, das ihn für weitere, höhere Aufgaben empfahl. Seine subtile Kenntnis der Realität²⁵, die genaue Komposition, die Auswahl der Attribute machten ihn zum idealen Kandidaten für Marignys wichtiges Porträt, das seiner neuen Position verpflichtet war, ein in der Académie bestens angesehener Künstler. Tocqué hatte 1750 vor den Mitgliedern und Studierenden der Académie seine vielbeachtete Rede über die Porträtmalerei²⁶ gehalten, war also ein anerkanntes und geschätztes Mitglied dieser Institution. Dass er darüber hinaus für das französische Königshaus gearbeitet hatte, zeichnete ihn ebenso für das Porträt Marignys aus, der am Beginn seiner professionellen Laufbahn stand und eben zum Marquis ernannt worden war.

Die Karriere von Louis Tocqué nahm ihren krönenden Abschluss in einer Serie von Porträts für den russischen Hof und die dänische Königsfamilie. Im Übrigen oblag es dem russischen Vizekanzler Michail Larionowitsch Woronzow (1714 – 1767), der in der Gunst der Zarin Elisabeth (1709 – 1762) stand, bei Madame de Pompadour sich nach einem begabten französischen Porträtmaler zu erkundigen.

²³ Vgl. Abbé de Fontenai, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Musiciens, Acteurs & Danseurs; Imprimeurs, Horlogers & Mécaniciens*. Band 2, Paris 1776, S. 640.

²⁴ Vgl. Prosper Dorbec, Louis Tocqué. In: *Gazette des beaux-arts* 51 (2), Paris 1909, S. 448.

²⁵ Vgl. Dorbec, Louis Tocqué. In: *Gazette des beaux-arts* 51 (2), S. 450: « *sa subtile saveur de réalité* »

²⁶ Vgl. Louis Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris 1929¹, S. 259 – 290.

2.4. Mehr als Bekleidung – Ausdruck von Ansehen und Vermögen

Der noch junge Directeur général des Bâtiments du Roi präsentierte sich in diesem zweiten Porträt (Abb. 1) in seiner beruflichen Laufbahn besonders prunkvoll und kostspielig gewandet. Die aufwändige Bekleidung entsprach dem Zeitgeschmack des Rokokos und bot alles an Luxus auf, was ein bürgerlich Geborener und in den Adelsstand erhobener junger Mann tragen konnte. Er orientierte sich dabei an der höfischen Mode, die unter Louis XIV. zum bestimmenden Stil an europäischen Fürstenhöfen aufstieg. Allerdings hatte diese Kunstrichtung in der Mitte des 18. Jahrhundert ihren Zenit in der Verbreitung bereits überschritten und fand nur in Frankreich selbst noch ihre späteste Ausprägung. *„Je mehr der Adel seine gesellschaftlichen Funktionen einbüßte und zu einer parasitären Klasse wurde, um so affektierter wurden seine Umgangsformen und um so raffinierter seine Kleidung.“*²⁷ Nach dem Tod Louis XIV. im Jahr 1715 wurden die Grenzen zwischen dem Adel und dem Großbürgertum langsam durchlässiger. Die reiche bürgerliche Schicht zelebrierte in ihren Pariser Salons eine bemerkenswerte Verfeinerung ihrer Lebensgewohnheiten, die sich wiederum stark an denen der Adelligen orientierte. In diesem Bündel an gesellschaftlichen Regeln spielte auch die Mode eine wesentliche Rolle. So betrachtet, bildete das Auftreten des Marquis de Marigny eine Brücke zwischen den eigentlich unüberbrückbaren Ständen.

*„Die Gesetze des ‹guten Tons› begannen auch in der Mode eine immer wichtigere Rolle zu spielen. Kostbare Stoffe und Schmuck genügten nicht mehr, erst der erlesene Geschmack – die raffinierte Zusammenstellung der Farben und der Details sowie die Grazie, mit der die Gewänder getragen wurden – ließen die Zugehörigkeit zur ‹besten Gesellschaft› erkennen.“*²⁸

Marignys Bekleidung war noch ganz dem unmilitärischen Stil des 17. Jahrhunderts verhaftet, etwas das in anderen Ländern Europas bereits überholt und von neuen Strömungen mit Anklängen an eine puristischere ‚bürgerliche‘ Modelinie, im Adelsstand auch wieder an militärische Uniformen angelehnte Männerbekleidung eingeholt war. In Frankreich sollte diese Entwicklung erst mit der Französischen Revolution nach 1789 einsetzen.

Der Porträtierte trägt eine reich verzierte Weste aus goldfarbenem Seidenbrokat, bestickt mit filigranen blauen Ranken und kleinen Blüten, ebenfalls in dem Blau gehalten, das aufs Feinste

²⁷ Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980, S. 247.

²⁸ ebenda, S. 248-249.

mit der Farbe des Überrocks korrespondiert. Die Hornknöpfe in den langgestreckten, aber schmalen Knopflöchern schließen das Kleidungsstück an Brust und Bauch, um dann in ein aufspringendes Schößchen überzugehen, wie es dem Zeitgeschmack entsprach. Auch die unter der Hüfte angebrachten Taschenpatten sind mit zwei Knöpfen verziert. Ihr Abschluss ist in dreifachem Bogen ausgeführt. Die kostbare Weste – es ist anzunehmen, dass deren textiles Gewebe mit Goldfäden durchwirkt war – fällt über den Oberschenkel und bauscht sich dadurch über dem links getragenen Degen. Der darüber angezogene Überrock aus schwerem Seidensamt weist vielfach verschlungene Posamentverschlüsse auf, ebenfalls in einem mittleren Blauton gehalten. Die breiten Ärmelaufschläge und der Kragen sind üppig mit dunklem Pelz besetzt und unterstreichen die kostbare Anmutung des Gewandes. Dieser Justaucorps fällt knielang herunter und hat keine wie immer gearteten durch Einlagen verstärkte Schößchen, wie sie noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Männerkleidung üblich waren.²⁹ Der Schnitt orientiert sich vielmehr bereits an den zu dieser Zeit aufkommenden Uniformjacken.³⁰

An den Ärmeln und am Hals quillt die Spitze des Unterhemds in mehrreihigen Kaskaden hervor. Wobei in dieser Zeit das Jabot im Kragenausschnitt als extra Accessoire mit Schnalle hinten geschlossen, über dem Stehkragen des Hemdes getragen wurde und so den Abschluss des meist spitzenbesetzten Hemdschlitzes bildete.³¹ Die dunkle Culotte lässt sich in ihrer Form nur erahnen, dürfte aber dem damaligen Modegeschmack entsprochen haben. Der unter der Weste gut sichtbare Griff des Degens ist wie mit einer Goldkordel umwickelt gestaltet, der Handschutz am Griffbügel als üppig gebauschtes Tuch ausgeführt. Dieser Degen springt durch seine außergewöhnliche Griffform ins Auge, was als durchaus beabsichtigt anzusehen ist. Ist doch die Erlaubnis einen Degen zu tragen an den neu gewonnenen Titel eines Marquis geknüpft und unterstrich den Eintritt in den Adelsstand.

An der weiteren Adjustierung springt das Kreuz des Ordens vom Heiligen Geist [*Cordon Bleu du Saint Esprit*] ins Auge, das sowohl in Medaillenform an Marignys Brust als auch am blauen Band quer über seinem Oberkörper gezeigt wird. Marigny kam zu diesem Zeitpunkt aus zweierlei Hinsicht als Ordensmitglied eigentlich nicht in Frage: Er war in den Augen der

²⁹ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 256.

³⁰ Vgl. Michael Hochedlinger, Uniformzwang. Zur ‚Militarisierung‘ des dynastischen Repräsentations- und Familienporträts in der Habsburgermonarchie 1750-1815, in: Sabine Haag (Hg.), Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 22, Wien, 2022, S. 59 ff.

³¹ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 256.

Hofgesellschaft zu jung und nicht von adeliger Herkunft. Trotzdem ernannte ihn Louis XV. im Juni 1756 Kraft seines Amtes zum Sekretär [*secrétaire-commandeur*]³² dieses Ordens, was ihm das Tragen der Ordensinsignien erlaubte. Marigny musste zum Zeitpunkt der Entstehung seines Porträts also bereits davon Kenntnis gehabt haben, dass seine Ernennung unmittelbar erwartet würde. Das Ernennungsdekret (*Abb. 19 - Verlängerungsurkunde*) wurde dann im Juni 1756, wahrscheinlich im Zuge der 47. Ernennungsrunde ausgestellt. Im Übrigen ließ sich auch der König selbst in einem seiner Bildnisse mit diesem Ordenszeichen an der Brust von Louis-Michel van Loo darstellen (*Abb. 20*).

Der Orden wurde von König Henri III. (1551 – 1589) als königlicher Hoforden 1579 neu gegründet, der König selbst stand dem Ritterorden als Großmeister vor (*Artikel I und II der Statuten*³³), unterstützt von dreizehn Komturen [*commandeurs*], von denen neben dem Kanzler, dem Schatzmeister und dem Zeremonienmeister einer der Sekretär des Ordens war. Die Mitgliederzahl war auf einhundert begrenzt. Der König stützte sich bei Marignys Ernennung auf Artikel XVI der Ordensstatuten:

*„Nur wir und nach Uns die unsere königlichen Nachfolger, Großmeister des besagten Ordens, werden diejenigen auswählen und vorschlagen, die wir für geeignet halten, dem besagten Orden beizutreten; und es wird niemandem offenstehen, dies zu beantragen und für sich selbst oder für andere zu verfolgen: Diejenigen, die darum bitten oder darum gebeten haben, werden von nun an für immer unwürdig erklärt, das zu erreichen. Damit dieser Ehrengrad, den wir durch Gnade und Verdienst zu verteilen beabsichtigen, nicht Gegenstand von Bestechung und Monopol ist.“*³⁴

Das Ordenszeichen zeigte eine Taube auf einer Mittelscheibe, die auf einem vierzackigen, gleichseitig symmetrischen Brustkreuz ruht, dessen Balken schwalbenschwanzförmig eingeschnitten und an den acht Spitzen mit Kugeln und mit Lilien an den Kreuzungsstellen der Balken besetzt ist (*Abb. 21*). Marigny trägt im Porträt den silbernen Bruststern und ein

³² Isabelle Gensollen, Le marquis de Marigny. Administrateur des arts de Louis XV., in: Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques Bd. 36, Paris 2022, S. 16.

³³ Les statuts de l'ordre du St. Esprit estably par Henry III. me du nom Roy de France et de Pologne au mois se décembre 1578.: I. Il y aura en cet Ordre un Souverain Chef & grand Maistre, qui aura toute autorité sur les Confreres, Commandeurs, & Officiers d'iceluy. II. Que le Roy sera à jamais Chef & Souverain grand Maitre de l'Ordre.

³⁴ Les statuts de l'ordre du St. Esprit, 1578, S. 26: XVI. « Nous seulement, & après Nous, les Rois nos successeurs, Grands Maitres dudit Ordre, choisirons & proposerons ceux que bon nous semblera, pour entrer audit Ordre: & ne sera loisible à personne quelconque, de le requerir & poursuivre pour soy ou pour autrui: declarant dès à present indignes à jamais d'y parvenir ceux qui le demanderont, ou feront demander pour eux: afin que ce grade d'honneur que nous entendons estre distribué par grace & merite, ne soit sujet à brigues & monopoles. »

hellblaues Ordensband mit Orden, das nach Ordensvorschrift über der rechten Schulter getragen wird. Er bekleidete dieses Amt von 1756 bis 1770.

Auf der entsprechenden Abbildung des Königs (*Abb. 20*) lassen sich die Ordensabzeichen noch deutlicher ausmachen: Der Bruststern ist identisch mit dem Marignys, sowohl in Größe als auch Ausführung. Die Medaille am blauen Band [*Cordon bleu*] ist hier deutlich sichtbar: Sie stellt eine etwas kleinere Version des Brustordens dar und scheint in Übereinstimmung mit ihm farbig gefasst zu sein. Das blaue Band ist hier zusätzlich noch mit einer roten Schleife zusammengehalten, die in ihrer Farbgebung mit dem roten Halstuch des Königs übereinstimmt. Die helle Weste im Kontrast zum dunkelgrünen Überrock stehend, ist ebenso wie dieser reich mit Goldbordüren bestickt. Die Schnitte der Oberbekleidung von Marigny und Louis XV. sind identisch und wohl bestimmend für die Mode dieser Zeit, die Ausführung in beiden Fällen kostbar, aber dem jeweiligen Stand entsprechend. Der Herrscher unterstrich, obwohl er in diesem Porträt in ziviler Kleidung zu sehen ist, mit der reichhaltigen Verzierung mit Goldbestickung auch seinen Rang als oberster Feldherr.³⁵ Marigny hingegen machte als strikter Privatmann mit Allover-Stickerei auf der Weste und Pelzbesatz seine vermögende Position – und zwar sowohl an Besitz als auch an Einfluss – deutlich.

Louis' XV. Porträt zeigt darüber hinaus das Beinkleid, das in Marignys' Porträt aufgrund des gewählten Ausschnitts nur angedeutet ist: eine dunkle Kniehose, die seit den 1730er Jahren über die Strümpfe gezogen und unterhalb des Knies mit einer am Knieband befestigten Schnalle geschlossen wurde, die Seitenschlitze wurden geknöpft. Louis XV. trägt die Schnallenschuhe mit runder Kappe und deutlich niedrigeren Absätzen, wie sie seit den 1720er Jahren modern waren. Das Rot der Absätze war ein Privileg des Adels.³⁶ Die beiden Ganzkörperporträts von Marigny (*Abb. 8 und 11*) zeigen Schuhe mit schwarzen Absätzen, Marignys Stellung berechtigte ihn offenbar nicht zu dieser Auszeichnung.

2.5. Noble Blässe – lebhaftes Wangenrot

In der Zeit des französischen Rokokos galt die Verwendung von Schminke als Zeichen der Noblesse, der Zugehörigkeit zum adeligen Stand und der Hofgesellschaft. Das Gesicht zu ‚bemalen‘, besser dem Gesicht Glanz zu verleihen³⁷, war sehr viel mehr als der Schönheit

³⁵ Vgl. Hochedlinger, Uniformzwang, S. 62.

³⁶ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 257.

³⁷ Vgl. Melissa Hyde, The ‚Makeup‘ of the Marquise. Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette,

verpflichtet: Es stellte eine symbolische Geste dar, die eng mit der Politik am Hofe Louis XV. verbunden war und so die soziale Identität festschrieb. Dieser Mechanismus galt für die Damen am Hof, scheint aber, betrachtet man das Bild des Marquis de Marigny, in ähnlicher Weise für die Herrn der Hofgesellschaft von Bedeutung gewesen zu sein. Im Vergleich mit dem Porträt von Marignys Schwester, das sie bei der Morgentoilette zeigt (Abb. 27), fällt die Ähnlichkeit bei der Modellierung des Antlitzes auf: Die makellose helle Haut der weichen Gesichtszüge, die nur unwesentlich dunkler erscheint als bei seiner Schwester. (Bei männlichen Darstellungen war es durchaus üblich, das Inkarnat etwas dunkler darzustellen.) Allerdings wirkt die Hautfarbe in Marignys Porträt sehr viel natürlicher als das weiß geschminkte Gesicht der Pompadour in dem oben angeführten Bild (Abb. 27).

Weißes Schminke galt in dieser Zeit als Statussymbol, wies den/die Träger*in als hochgestellte Persönlichkeit aus, die keiner Tätigkeit im Freien nachgehen musste, sondern sich auf ihre Erscheinung und ihr Erscheinen konzentrieren konnte. Dieser weiße Grundton wurde auf das ganze Gesicht und die Schultern bis zum Halsausschnitt aufgebracht. Diese Schminkmittel wurden in feinsten Puderform mit Pomade als Fettschminke oder mit Zitronensaft vermischt als Brei auf der Haut verstrichen. Das Puder konnte mineralisch-chemischer Natur, pflanzlich oder tierischen Ursprungs sein³⁸, oft wurde hochgiftiges Bleiweiß verwendet, weil es über eine besonders hohe Deckkraft und ein gleichmäßiges natürliches Finish verfügte, obwohl die toxische Wirkung bekannt war.³⁹

Männer scheinen dieses Schminkmittel in weitaus geringerem Maße benutzt zu haben. Jedenfalls weisen die hier herangezogenen Männerporträts ein der Natur nachempfundenen Inkarnat auf, ganz nach der Forderung Tocqués in seiner Rede über das Porträt bzw. die Porträtmalerei vor den Mitgliedern der Académie royale de peinture et de sculpture vom 07. März 1750, in der er auf eine höchstmögliche Genauigkeit der Gesichtszüge bei der malerischen Wiedergabe pocht, die nicht von Schminke übertüncht werden sollte:

Vom Charakter und dem Verhältnis der Köpfe im Porträt: Um den Charakter der Person, die Sie malen, nicht zu verfälschen, konzentrieren Sie sich zunächst auf die genaue

in: H. Perry Chapman (Hg.), The Art Bulletin, Band 82/3, London 2000, S. 453 – 475, S. 453: “...to paint or ,illuminate’ the face [s’enluminer le visage] ...

³⁸ Vgl. Gabriele Simon, Kosmetische Präparate vom 16. bis 19. Jahrhundert. Braunschweig 1983, S. 155.

³⁹ Vgl. Pia Helderemann, Barock + Rokoko Makeup Tutorial – Mozart & Marie Antoinette. In: retrochicks.de, Berlin 2014.

*Wiedergabe der Gesichtsstruktur; dies gewährleistet die Gesamtwirkung und stellt die Ähnlichkeit her.*⁴⁰

Anders verhält es sich beim Wangenrot, das im Porträt von Marigny besonders auffallend ist und den Vergleich mit Porträts der Pompadour durchaus standhält, auch was den flächigen Auftrag von unterhalb der Augenpartie bis zum Kinn betrifft. In keinem der anderen Marigny-Porträts (Abb. 6, 7, 8) sticht das Wangenrot derart hervor, sodass hier davon ausgegangen werden kann, dass die Abbildung die mit einem roten Schminkmittel auf die Wangen gesetzten Akzente wiedergibt. Ob dies in natura auf den Wangen des Marquis aufgetragen worden war oder der Maler das Rot im Bild eingefügt hat, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Wenn man die oben beschriebene Äußerung Tocqués ernst nimmt, scheint das auf den Wangen aufgetragene Rot aus Anlass der Porträtsitzungen wahrscheinlicher zu sein. Gestärkt wird diese Annahme durch eine Bemerkung Tocqués im Zuge seiner Académierede, in der er darauf hinwies, dass

*„... keine Farbflecken entstehen [dürfen], die durch ihre Erhabenheit einen Schatten auf die Natur werfen [...]. Es ist notwendig entsprechend der Grundstruktur der Haut und der [bildlichen] Verkürzung mit breitem Pinselstrich zu malen: Legen sie [mit sicherer Hand] eine Farbschicht über die andere. [...] Es ist die Pinselführung, die Leben und Bewegung gibt.“*⁴¹

Die Wangen zeigen aber deutlich unnatürlich abgegrenzte rötliche Farbpartien. Die hier wahrscheinlich verwendeten roten Schminkmittel gehörten nach ihrer Wirkungsweise zu zwei unterschiedlichen Kategorien: Es gab hautreizende und durchblutungsfördernde Drogen einerseits und Farbstoffe andererseits⁴², die zum erwünschten Ergebnis führten. Hautreizende Pflanzenteile fanden sowohl frisch als auch – was häufiger der Fall war – getrocknet, zerkleinert oder zu Pulver verrieben Verwendung. Die Schinken aus Farbstoff bestanden aus einer „Mischung aus Talcum mit farbigen Drogen“³³, was eine „feine Nuancierung des Rots“³³ möglich machte. Für die Betonung der Lippen kamen meist dieselben Schminkmittel zur Anwendung, die auch auf den Wangen aufgetragen wurden. Der rote Farbstoff bestand häufig

⁴⁰ Vgl. Louis Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*. In : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris 1929¹, S. 259 – 290, S.272 f.: *“Du caractere et de la charpente des têtes par rapport; Pour ne point vous eloigner du caractere de la personne que vous peignez, attachez vous d'abord a bien rendre la charpente du visage; c'est ce qui assure l'ensmble et établit la ressemblance.”*

⁴¹ Vgl. Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 276: *«... non pas en mettre un paquet qui souvent reste seul, et qui par son élévation porte une ombre sur la nature ne peut autoriser [...] Il faut peindre largement selon le sens de la peau et de raccourci: touchez fierement la partie qui passe sur l'autre. [...] C'est la touche qui donne la vie et le mouvement.»*

⁴² Vgl. Simon, *Kosmetische Präparate vom 16. bis 19. Jahrhundert*, S. 158.

aus Zinnober, das Quecksilber enthält, also ebenfalls den giftigen Farbstoffen zuzurechnen ist. Pflanzliche Inhaltsstoffe wie Safran, Wurzelharz, Sandelholz oder Rotholz waren um einiges zuträglicher für die Haut. „Einer der teuersten roten Farbstoffe war Karminrot aus den südamerikanischen Cochenille Insekten.“⁴³ Als einziges, speziell für den Mund produziertes Rot war die mit Ochsenzungenwurzel gefärbte Lippenpomade bekannt.³³

Marignys Mundform im gegenständlichen Porträt weist eine auffallende Ähnlichkeit mit der seiner Schwester in François Bouchers Bild am Toilettetisch auf. Mund und Kinn der Geschwister könnten ihre Verwandtschaft betonen, allerdings kann es sich hier auch um eine zur damaligen Zeit gebräuchliche Idealisierung der Konturen handeln. Jedenfalls zeigen sie die damals verbreitete gleiche Schminktechnik für weibliche und männliche Gesichter: helle Hautfarbe – rote Wangen – roter, herzförmig geschminkter Mund – betonte Augenbrauen. Diese wurden bei Bedarf halbmondförmig in Form gezupft *„und mit Khol, Holunderbeerensaft, verbranntem Kork oder Russ von Öllampen geschwärzt.“*³⁴

Melissa Hyde (*1963) bezeichnete diese *„Kunst der Kosmetik“* als *„Mittel zur Gestaltung und Darstellung der Identität – zur ‚Erschaffung‘ eines Selbst.“*⁴⁴ Make Up war ein Mittel, den eigenen gesellschaftlichen Status zu unterstreichen, gleichzeitig sorgte die breite Verwendung für die Maskierung und so für eine Verwirrung der Klassen- und Geschlechtsunterschiede. Konnte Rouge somit eine Rolle in der Destabilisierung der französischen Klassengesellschaft gespielt haben?

Die Gegenbewegung, also keine „Farbe“ auf Gesicht und Dekolleté wurde ausgerechnet von Maria Leszczyńska (1703-1768), der Gattin Ludwig XV., angeführt, was aber bei Hofe auf wenig Gegenliebe stieß. Die Königin war eine sehr fromme Frau und lehnte wie die Kirche diese Art von Schmuck und Koketterie ab. Das konnte in dieser Zeit auch als Rückzug aus dem weltlichen Leben interpretiert werden. Allerdings blieb Schminken weiterhin Mode bei Hofe, ebenso wie die öffentliche Toilette im Kreise von geladenen Zuschauern.

2.6. Die gepuderte Perücke als Modestatement

Perücken kamen im 17. Jahrhundert zur Zeit des Sonnenkönigs am französischen Hof in Mode. Sie waren genauso ein Zeichen für den sozialen Status wie Schminke. Die Allongeperücke Louis

⁴³ Heldermann, Barock + Rokoko Makeup Tutorial – Mozart & Marie Antoinette.

⁴⁴ Hyde, The ‚Makeup‘ of the Marquise, S. 453.

XIV. (1638–1715), eine langhaarige, wallende Lockenmähne, die an die Stärke des Löwen als Symbol für die königliche Kraft und Macht erinnerte, war ab 1670 Staatsperücke und modische Ausstattung, die den Träger als stilbewusst und der aktuellen Mode aufgeschlossen auswies. Zugleich war die Perücke Sinnbild der übersteigerten höfischen Etikette.⁴⁵

Im Rokoko wandelte sich die Haartracht zu einem im Nacken mit einer üppigen schwarzen Schleife gebundenen Zopf, der nun auch kürzer als die Haarlänge der Allongeperücke ausfiel. Ab 1700 und in verstärktem Maße nach dem Tod Louis XIV. nahm die Vielfalt an Perückenmodellen zu. Die «Encyclopédie perruquière»⁴⁶ listete 115 verschiedene Arten auf, darunter Knotenperücken, Stutzperücken, Haarbeutelperücken und Zopfperücken.³⁷ Diese waren nun leichter und bequemer, dafür in aller Regel gepudert, wofür wieder ein gewisser Aufwand notwendig war, um das perfekte Ergebnis zu erzielen. Die gleichmäßige Verteilung des Puders war eine Kunst.

„Man richtete eigens dafür bestimmte Kabinette ein. [...] Hier wurde der Puder gegen die Decke gestäubt, so daß er sich möglichst gleichmäßig zart auf den Kopf niederlassen konnte. Um Mund, Nase und Augen gegen den feinen Puderstaub zu schützen, wurde das Gesicht während dieser Prozedur mit einer Maske bedeckt; zum Schutz der Kleidung gab es Puderjacken. [...] Fast mehr noch als die Perücke selbst, diente das Pudern als Standesmerkmal;“⁴⁷

Marigny trägt in diesem Porträt die zur Mitte des 18. Jahrhunderts typische, für die Aristokratie obligatorische gepuderte Perücke mit Zopf und Haarbeutel (als ‚crapaud‘ oder ‚bourse‘ bezeichnet), sowie jeweils drei Haarlocken oberhalb der Ohren. *„Ob geflochten oder ungeflochten wurde dieses barocke Überbleibsel mit einer schwarzen Maske zusammengefasst.“⁴⁸* Diese Haartracht sollte Eleganz und Zierlichkeit ausdrücken.⁴⁹ Für einen jungen Mann im Umkreis des Königs war dieser modische Trend Ergänzung und Finalisierung der Inszenierung seiner neuen Position und wies ihn als dem Hof und der Gesellschaft des Königs zugehörig aus.

⁴⁵ Vgl. Muriel Schlup, Macht und Pracht der Perücke. Blog des Nationalmuseums Schweiz vom 16.02.2023, Zürich 2023.

⁴⁶ Vgl. Jean Henri Marchand, Encyclopédie perruquière. Ouvrage curieux à l’usage de toutes fortes de Têtes, enrichi de Figures en Taille-douce, Paris 1757.

⁴⁷ Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 259.

⁴⁸ Annemarie Bönsch, Formgeschichte europäischer Kleidung. In: Gabriela Krist (Hg.), Konservierungswissenschaft - Restaurierung – Technologie, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 197.

⁴⁹ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 258.

2.7. Sprechende Bilder der gesellschaftlichen Bedeutung

Das hier beschriebene Porträt ist das wohl mit Symbolik und gesellschaftlich hierarchisch aufgeladenen Hinweisen das augenfälligste Bild der Porträtreihe des Marquis de Marigny. Zeitlich eingerahmt wird es von einem 1751 gemalten Bildnis des designierten Directeur général und einer um 1761 in Auftrag gegebenen Darstellung des etablierten Mannes, der stellvertretend für den König die kulturellen Geschicke in Frankreich leitete.

Seinem Jugendporträt (*Abb. 6*) - gemalt von Jean-François de Troy, der zu dieser Zeit Directeur der Académie française in Rom war - fehlt es verständlicherweise an den Attributen der neuen Stellung des Directeur général, weil Marigny zu diesem Zeitpunkt zwar bereits designiert war, die Position aber noch nicht innehatte. Die Komposition betont allerdings seine bedeutende Stellung innerhalb der französischen Hofgesellschaft als Bruder der Favoritin des Königs und Anwärter auf eine einflussreiche Rolle für die akademische Künstlergemeinschaft.

Das Bild, als Sitzporträt angelegt, zeigt den jugendlichen Mann in kostbarer Gewandung in einem klassisch-zeitgenössischen Ambiente. Der Stuhl im Stil Louis XV. mit geschwungener, mit Schnitzereien reich verzierter Holzumrahmung und hoher Polsterung mit grünem Ausbrennersamt bezogen zeugt von der Raffinesse und Kunstfertigkeit in der Möbelverarbeitung. In der rechten oberen Bildecke nimmt ein ebenso kunstvoll geschnitztes Podest mit Rocailles, Blüten und einem Kugelfries versehen, auf dem ein antik anmutendes Gefäß platziert ist, die Verspieltheit der Möbelstücke auf. Der Tisch, schräg von der linken unteren Bildecke in die Tiefe weisend, rahmt den Dargestellten ein und gibt ihm Bodenhaftung. Der linke vordere Tischfuß trägt ein aus dem Holz herausgearbeitetes Antlitz gleich einer antiken Maske. Mit dem rechten Ellenbogen stützt sich Marigny auf die Tischplatte, um ein Buch zu halten, das wiederum gegen ein weiteres Buch und eine dazwischen liegende Schriftrolle lehnt. ‚Oeuvre de Vignol‘ ist auf dem Buchrücken des auf dem Tisch liegenden Werks zu lesen. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um das Werk von Giacomo Barozzi da Vignola (1507 – 1573), der mit den ‚Grund-Regeln über Die Fünf Säulen‘⁵⁰ ein vielbeachtetes, in viele Sprachen übersetztes, architekturtheoretisches Lehrbuch verfasst hatte. Die Schrift auf der Papierrolle ist schwer entzifferbar, gut lesbar lediglich die Wörter ‚Plan du‘ und ‚Royale‘, was als Hinweis auf Marignys kommende Aufgabe und auf seine

⁵⁰ Vgl. Giacomo Barozzi da Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura. 2. Auflage, Rome 1562.

besondere Nähe zum König gedeutet werden kann. Im Hintergrund strebt eine antik anmutende Säule in die Höhe, deren breite Kanneluren im Schaft und eine profilierte Basis angedeutet sind. Die Bildkomposition folgt einer Diagonalen, sowohl das Mobiliar wie auch der Porträtierte sind in schräger Richtung von rechts oben nach links unten wiedergegeben. Nur der Kopf dreht sich in die entgegengesetzte Richtung, sodass Marignys Blick an dem/der Betrachter*in vorbei auf der rechten Seite in die Ferne schweift.

Die Kleidung des jungen Mannes ist edel und kostbar. Der Gehrock ist genauso wie die Kniebundhose aus rotem Seidensamt gefertigt, innen mit goldschimmerndem Satin gefüttert. Wie es der Mode im Rokoko entsprach, konnten gar nicht genug Goldstickereien und Verzierungen an Justaucorps und Weste den Reichtum und guten Geschmack des Trägers transportieren. Eine extrem breite Goldborte, die fast den gesamten Brustbereich bedeckt und die Pattentaschen im Hüftbereich umschließt, um sich dann zum Saum hin zu verjüngen, fasst den Gehrock ein. Die breiten Ärmelaufschläge tragen ebenso Goldborten, die mit den gleichen Goldknöpfen bestückt sind, wie sie auch entlang der Gehrockkante angebracht sind. Die unter dem geöffneten Überrock gut sichtbare Weste ist in ihrem sichtbaren Teil aus passendem Goldbrokat gefertigt. Beide Kleidungsstücke sind verschwenderisch lang geschnitten, was den vermögenden Hintergrund des Dargestellten hervorhebt. Die über die weißen Zwirnstrümpfe gezogene Kniebundhose nimmt die Verzierungen des Gehrocks auf: Die Seitenschlitze sind mit den gleichen halbkugelförmigen Knöpfen geschlossen, wie sie auch an den Kanten von Justaucorps und Weste zu finden sind, ein schmaler goldener Kniebund mit einer reich ziselierten Schnalle bildet den Abschluss. Wie in dieser Zeit üblich sind Rock und Weste – obwohl sie mit zahlreichen Knöpfen und entsprechenden Knopflöchern versehen waren – weit geöffnet. Nur die Weste ist mit drei Knöpfen in der Taille geschlossen. Das erlaubt einen ungestörten Blick auf das mit einem kostbaren Spitzenjabot geschmückte Hemd. An den Handgelenken zeigt sich die gleiche kostbare zarte Spitze, die unter den Ärmelstulpen hervortritt.

Gesicht und Haar wirken im Vergleich zum Porträt des um vier Jahre älteren und durch Position und Titel auf eine höhere Stufe in der Hofgesellschaft katapultierten Marquis de Marigny natürlicher. Das Inkarnat an Stirn und oberer rechter Wangenhälfte ist hell gehalten – was der damaligen Vorstellung entsprechend auf einen höheren Stand verwies – hervorgehoben durch die Beleuchtung von links. Die rötliche Färbung seiner rechten unteren

Wangenhälfte, die bis zum Kinn und bis zum Nasenflügel reicht, scheint eher einer gewissen jugendlichen Lebhaftigkeit zu entspringen und nicht künstlich aufgetragener Wangenröte. Darauf deutet auch das ebenfalls gerötete Ohr hin. Louis Tocqué unterstrich schon in seiner Akademie-Rede von 1750, dass der Blutfluss unter der Haut immer mitzudenken sei und die Ausfertigung beim Malen maßgeblich bestimmt.

„Anders verhält es sich mit den fleischigen Teilen, die das Blut wie ein Schwamm aufnehmen; sie müssen weich gemalt werden, mit Farben reichlich versehen, die mit Liebe angewendet unmerklich in Verschattung übergehen. Es dürfen keine Farbflecken entstehen, die durch ihre Erhabenheit einen Schatten auf die Natur werfen ...“⁵¹

Die Gesichtszüge sind weich und jugendlich und die Ähnlichkeit mit dem vier Jahre späteren Porträt offensichtlich – und das, obwohl die beiden Bilder von unterschiedlichen Künstlern gefertigt wurden. Die Erkennbarkeit des Dargestellten war von außerordentlicher Wichtigkeit, sollte doch das Bild seine Wirkung als sprechender Nachweis für Stellung und Ansehen einer bestimmten, von den Betrachter*innen erkannten Person, haben.

Marignys Haar ist sorgfältig in der Mode der Zeit frisiert, der Haarschwanz mit einer üppigen schwarzen Schleife zusammengehalten. Die Frisur ahmt die im 18. Jahrhundert von den Männern getragene „*Perücke à l’Enfant*“⁵² nach, deutet drei Locken oberhalb der Ohren an. Der Farbe nach scheint es sich aber um seine Naturhaarfarbe zu handeln, nicht um eine der damals gebräuchlichen Perücken, was wiederum die Jugendhaftigkeit Marignys hervorhebt. Das Haar selbst hat Fülle und schimmert in einem Farbspektrum von aschblond bis hellbraun. Davon ausgehend, dass dies Marignys natürliche Haarfarbe ist, erscheinen die Augenbrauen dunkler und sind sehr akkurat geformt. Hier scheint kosmetische Nachhilfe manifestiert.

Das Porträt wurde nach Fertigstellung in die Heimat gesandt, wo auch der Vater Marignys, François Poisson, das Bild seines Sohnes zu Gesicht bekam.

„Gestern, an Versailles vorbeigehend, [...] zeigte mir M. Portail dein Porträt; die Haltung schien mir sehr gut, sehr ähnlich, [...] Das besagte Porträt gefiel dem

⁵¹ Vgl. Louis Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 276: *«Il n’en est pas de même des parties charnues qui reçoivent le sang comme une éponge; elles demandent à être peintes rondement, il faut les nourrir de couleurs employées avec amour et ménagées imperceptiblement vers l’ombre, et non pas en mettre un paquet qui souvent reste seul, et qui par son élévation porte une ombre sur la nature ...»*

⁵² Thiel, *Geschichte des Kostüms*, S. 258.

Vorfahren [Vater] dennoch, da er es in seinem Schloss, zwischen dem von Alexandrine d'Etioles und dem der verstorbenen Madame Poisson aufstellte.“⁵³

Der dritte, dezidiert mit Marignys Position verbundene Porträtauftrag ging an Alexandre Roslin, der 1753 in die Académie aufgenommen wurde, einem ebenso bekannten und angesehenen Porträtmaler wie Tocqué oder Maurice-Quentin de la Tour (1704 – 1788) in Frankreich. Roslin war ein Freund von François Boucher, dem erklärten Lieblingsporträtisten der Madame de Pompadour. Es ist nicht auszuschließen, dass sie ihrem Bruder diese Wahl nahelegte. Allerdings kannte Marigny den Künstler wohl selbst, stand dessen Berufung in die Académie doch am Beginn von Marignys Amtszeit.

Das 1761 in Auftrag gegebene Gemälde (Abb. 7) zeigt einen gereiften, mit seiner Stellung in Einklang befindlichen Mann. Dieses Porträt ist genau wie das Bild von 1755 als Kniestück ausgeführt. Der nun deutlich ältere Directeur général sitzt an seinem Schreibtisch, die Szene suggeriert, dass er gerade in seiner Arbeit (durch den/die Betrachter*in) unterbrochen wurde. Der Körper ist dem Schreibtisch zugewandt, der dieses Mal von der rechten Bildkante angeschnitten und bildparallel dargestellt ist. Das, gemeinsam mit der im Hintergrund ebenfalls bildparallel verlaufenden Wandvertäfelung, die auch von der unteren Kante des Rahmens eines an der Wand hängenden Bildes aufgenommen wird, nimmt dem Bild Tiefe und rückt den Porträtierten näher an die Betrachtenden. Im linken Teil des Hintergrunds sticht eine reich geschnitzte, durchbrochene Wandverkleidung ins Auge, davor ein bauchiges, mit einer Girlande aus Akanthusblättern verziertes Deckelgefäß mit aufwändig gearbeitetem Fuß, der mit Gold überzogen ist. Marignys Vorliebe für die gegenwärtig zeitgemäßen Dinge war ebenso deutlich in der Wahl der für den „griechischen“ Stil charakteristischen Accessoires wie für neu erschienene literarische Werke erkennbar. Diese Porphyrvase mit vergoldeter Bronzefassung stand im Eigentum Marignys. Sie wird heute im Louvre aufbewahrt (Abb. 7a) und wurde im September 1779 von Marigny an den König verkauft.⁵⁴ Der mit zwei Henkeln ausgestattete Pokal wird auf einer massiven, mit breiten Rippen versehenen Säule präsentiert, an der eine dicke Kordel rundum in Schlaufen befestigt ist. Diese nimmt ein Element des

⁵³ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, 1727-1781, S. 38 – 39: « *Hier en passant par Versailles, [...], M. Portail me fit voir ton portrait ; l'attitude m'en a paru très bien, beaucoup de ressemblance, [...] Ledit portrait n'en plaisait pas moins à l'ancêtre, puisqu'il le plaçait dans son château entre celui d'Alexandrine d'Etioles et celui de la défunte M^{me}. Poisson.* »

⁵⁴ Vgl. Magnus Olausson und Xavier Salmon, Alexandre Roslin 1718 – 1793. Un portraitiste pour l'Europe, Paris 2008, S. 41.

Bilderrahmens auf, der an der unteren Leiste ebenfalls ein plastisch am Rahmen befestigtes Kordelelement zeigt. Der sichtbare Wandausschnitt besticht durch eine grüne Seidentapete mit orangefarbenen floralen Elementen. Marigny sitzt auf einem der Zeit entsprechendem Louis XV.-Stuhl, mit grünem Seidenbrokat gepolstert, wie er auch in Marignys Jugendporträt aus Rom zu sehen ist. Der reich verzierte Tisch, auf dem die Arbeitsunterlagen des Directeur général ausgebreitet sind, steht auf kannelierten Beinen, deren Abschluss auf einem ECKelement mit plastisch geschnittener und vergoldeter Blüte ruht. Die daneben befindliche Schreibtischlade ist ebenfalls mit goldenem Dekor versehen. Der Rand der Tischplatte trägt ein umlaufendes Band aus goldfarbenen Blütenintarsien – ein sehr kostbar anmutendes Möbelstück, das mit seiner Pracht die Bedeutung von Marignys Arbeit betont. Wie auch in den beiden anderen Porträts von Marigny weisen zwei auf der Tischplatte stehende Bücher und ein darauf liegender Plan auf die Profession, seine Aufgaben, sein umfangreiches Wissen und seine Interessen hin. Eines der Bücher im Roslin-Porträt lässt sich als ‚Kunst zu malen‘ (*Poème l’Art de Peindre avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*) von Claude-Henri Watelet (1718 – 1786) identifizieren, das 1760 erschien (Abb. 7b). Dieses Lehrgedicht ermöglichte Watelet, einem zeitgenössischen Autor, Enzyklopädisten, Künstler und Kunstsammler, der auch im Salon von Madame de Pompadour verkehrte, die Aufnahme in die Académie française. Ein doppelter Hinweis findet sich also im Bild: auf Margyns Kunstverständnis auf der Höhe der Zeit und auf seine Akzeptanz in den Künstler*innenkreisen.

Das Bild im Porträt, angelehnt an die dahinterstehenden Bücher, zeigt eine Ansicht des Louvre von Pierre-Antoine Demachy (1723 – 1807), einem französischen Künstler und Zeitgenossen Marignys, der vor allem für seine Architekturmalerei bekannt war. Der fast die gesamte Tischplatte bedeckende Plan nimmt die Bildansicht auf und beschreibt in der Zeichnung „die Lichtung der Kolonnade des berühmten Palastes.“⁵⁵ Der Louvre beherbergte zu dieser Zeit die königliche Kunstsammlung, für deren Pflege und Erweiterung Marigny verantwortlich war. Das berühmte Gebäude diente aber auch anerkannten Künstlern⁵⁶ als Atelier und Wohnung. Diese Ehre war für einen Künstler auch aus rechtlicher und steuerlicher Sicht ein großer Vorteil, weil damit Ausnahmen vom gemeinen Recht verbunden waren. So konnten die so

⁵⁵ Olausson und Salmon, Alexandre Roslin 1718 – 1793, S. 41: «... le dégagement de la colonnade du célèbre palais, ... »

⁵⁶ Hier ist nur die männliche Form gemeint. Für Künstlerinnen war in dieser Zeit die Aufnahme in die Académie royale nahezu unmöglich und eine Anerkennung in Form eines Ateliers im Louvre ausgeschlossen.

geadelten Künstler außerhalb von gewerblichen Körperschaften ihrer Arbeit nachgehen, Lehrlinge beschäftigen und sie waren von Steuern, Gebühren und Abgaben befreit. Hinzu kam noch das *Committimus*-Recht, ein Privileg, das den Bewohnern garantierte – außer bei Strafsachen – nur vom Provost des Louvre verurteilt werden zu können.⁵⁷ Und diese Aufnahme in den Louvre konnte nur nach Dahinscheiden eines dort arbeitenden und wohnenden Kunstschaftenden⁵⁸ und ausschließlich über Marignys Vorschlag und Genehmigung durch den König erfolgen. Plan und Ansicht des Louvre stellten also einen subtilen Hinweis auf Marignys Machtposition dar.

Wie auch in den anderen Porträts Marignys ist die Bekleidung von großer Kostbarkeit und verdeutlicht die hohe Stellung des Porträtierten. Er trägt ein hellrotes Seidensamtensemble aus Justaucorps, Weste und Kniebundhose. Der aus verschwenderisch viel Tuch gefertigte Gehrock ist genauso wie die darunter befindliche Weste großzügig mit Goldfäden bestickt. Diese zeichnen ein breites, von Blüten und Blütenranken inspiriertes Band entlang der Jackenkanten, auf und unterhalb der Pattentaschen und an den großzügigen Ärmelaufschlägen. Knopfreihe aus goldfarbenen Halbkugeln komplettieren an Kanten, Pattentaschen und Ärmelaufschlägen die üppige Stickerei. Unter der offenen, ohne viel Bedacht beim Hinsetzen auf der Armlehne des Stuhls drapierten Jacke wird die im Brustbereich in der gleichen Weise reich bestickte Weste sichtbar, die ab der Hüfte geknöpft ist. Das mit zarten Rüschen an den Ärmeln und einem passenden Jabot verzierte Hemd quillt im Ausschnitt der Weste hervor. Auch hier offenbart sich eine gewisse Sorglosigkeit im Umgang mit der Garderobe: Die rechte Westenkante wölbt sich oberhalb der geschlossenen Knopfreihe. Der achtlos über die Stuhllehne geworfene Jackenschoß enthüllt einen ebenfalls goldfarbenen Futterstoff. Die akkurate Trageweise der Kleidung scheint nun nicht mehr so wichtig zu sein. Darauf wurde in Marignys Bild als junger *Directeur général* noch deutlich mehr Aufmerksamkeit gelegt.

Die passende Culotte wird mit einem im gleichen goldenen Farbton bestickten Riegel und einer ziselierten Schnalle über den weißen Strümpfen geschlossen. Das weiße Hemd zeigt sich nur in Form eines Stehkragens seitlich am Hals und durch die filigranen Spitzen des Jabots und der Ärmel, die fein gekräuselt über Ausschnitt und Jackenärmel hervorkommen. Das blaue

⁵⁷ Vgl. Gensollen, *Le marquis de Marigny*, Chapitre 2: *Créer pour le roi*, S. 69.

⁵⁸ Während Marignys Amtszeit wurde ausschließlich Künstlern das Atelier- und Wohnrecht im Louvre zuerkannt.

Band des Ordens vom Heiligen Geist wird schräg über der Brust getragen, die Medaille selbst ist durch die Position Marignys nicht sichtbar. Er ist hier schräg von links vorne nach rechts hinten platziert - seine rechte Schulter wendet sich den Betrachtenden zu -, während seine linke Körperhälfte in den Halbschatten des Raumes dreht. Die Bekleidung signalisiert einerseits durch die kostbaren Materialien und Goldfadenstickereien die hohe Stellung des Dargestellten, andererseits deuten die Haltung und die Nonchalance, mit der die Bekleidung in ihrem Faltenwurf und Arrangement dargestellt ist, auf Selbstsicherheit und die wachsende Vertrautheit mit seinen Aufgaben hin. Es scheint nicht mehr ganz so wichtig gewesen zu sein, alle Details der hierarchischen Stellung in korrekter Weise zu zeigen. Die Hofgesellschaft, die Künstler*innen, die administrativen Verantwortlichen wussten nun um die Position und den Einfluss des Marquis Bescheid.

Es ist zum ersten Mal in einem von Marignys Porträts, dass der Porträtierte den Blick der Betrachtenden sucht. Es existiert lediglich noch eine Miniatur mit Marignys Porträt von Jean André Rouquet (1701 – 1758; Abb. 12), wo er ebenfalls seinen Blick dem/der Betrachtenden zuwendet. Diese Miniatur hatte natürlich einen viel intimeren Charakter als das offizielle Porträt des Directeur général. In allen anderen bekannten Darstellungen geht die Blickrichtung des Porträtierten am Betrachtenden vorbei in die Ferne. Dieser direkte Blick unterstreicht die über die Jahre gewonnene Selbstsicherheit des Marquis. Auch wenn die Aufgabe, die er zu erfüllen hatte, eine sehr umfangreiche war, zollten ihm selbst seine größten Kritiker Anerkennung für seine umsichtige Arbeit.

„Marigny ist entschlossen, die gesamte Verantwortung für seine Mission in der gesamten Verwaltung zu übernehmen, die ihm vom König anvertraut wurde. Er ist tatsächlich stets bestrebt, seine Mission im vollen Umfang seiner Befugnisse zu erfüllen. [...] Marigny scheint tatsächlich nie aufgehört zu haben, seinen Wert unter Beweis zu stellen und zu zeigen, dass er für diese prestigeträchtige Position berechtigt ist, denn sein flüchtiger Aufstieg war stets durch das Risiko bedroht, an den Rand gedrängt zu werden...“⁵⁹

Inkarnat und Wangenrot wirken in diesem Bild, wohl auch durch das auftreffende Licht, viel weniger deutlich geschminkt als in dem früheren Porträt von 1755. Die leichte Röte kann als

⁵⁹ Vgl. Gensollen, Le marquis de Marigny, Conclusion, S. 157: « Marigny s'attache à prendre en main la totalité de sa mission dans toutel'administration que lui a confiée le roi. Il est en effet toujours sourcieux d'accomplir sa mission dans toute l'étendue de ses prérogatives. [...] Marigny semble en effeten'avoir de cesse de prouver sa valeur et de montrer qu'il est légitime à cette place prestigieuse, car son élévation fugurante fut toujours menacée par le risque d'etre écarté... »

durchaus authentisch angesehen werden, wobei das Gesicht einen sehr gepflegten Eindruck macht: sorgfältig rasiert, die Augenbrauen in Form gebracht, die Lippen gepflegt. Der leicht geöffnete Mund unterstreicht die entspannte Attitüde des Porträtierten. Roslin scheute auch nicht davor zurück, den Ansatz eines Doppelkinns zu dokumentieren. Die Haut des 34-jährigen Marigny ist faltenlos, auch wenn sich eine gewisse Reife im Aussehen erkennbar macht. Sollte mit den damals für Frauen und Männer gleichermaßen gängigen Kosmetika nachgeholfen worden sein, so auf eine sehr subtile, auf die natürliche Ausstrahlung bedachte Weise. Das würde aber in keiner Weise der gängigen Gewohnheit entsprechen, durch besonders sichtbares Auftragen der Schminke den persönlichen Status innerhalb der französischen Gesellschaftsordnung hervorzuheben. Umso überraschender scheint daher diese malerische Wiedergabe, denn

„Trotz seines Alters und seiner Erfahrung lässt sich hier sicherlich ein grundlegender Komplex erkennen, der mit seinem sozialen Hintergrund zusammenhängt. Es ist in der Tat bezeichnend, dass er nie versuchte, ein Netzwerk am Hof aufzubauen, sondern sich mit einem kleinen Kreis enger Freunde und dem von Madame de Pompadour zufriedengab.“⁶⁰

Die gepuderte Perücke entsprach ganz dem Zeitgeist: Die seitlichen Locken, die ‚ailes de pigeon‘ (Taubenflügel)⁶¹ waren nun auf zwei reduziert, die sich um den Hinterkopf herumzogen. Die Puderfarbe changiert zwischen weiß und grau. Die Frisur akkurat gelegt, kein Haar tanzt aus der Reihe – ein Sinnbild für Marignys Schaffen, dem nichts entging, der alles bis ins letzte Detail überblickte und kontrollierte.

In den beiden hier beschriebenen Bildern sucht man einen Vorhang als stilbildendes Element im Hintergrund vergebens. Dieses Detail findet sich ausschließlich in dem Porträt des jungen Marquis, Directeur général und Träger des Cordons bleu von 1755. Keines der beiden anderen Porträts – das des jungen Abel-François Poisson de Vandières und das des in seiner Position gefestigten Marquis de Marigny zeigen diese stoffliche Komponente.

Beide Porträts sind ebenso wie das in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende Gemälde von 1755 heute Teil der Sammlung im Schloss Versailles, wobei die Porträts von 1751 und 1755 im

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 157: « Il faut sûrement y voir, malgré les années et l'expérience, un complexe fondamental lié à son origine sociale. Il est en effet révélateur que jamais il n'ait cherché à se constituer un réseau à la cour, se contentant d'un petit cercle de familiers et de celui de Mme de Pompadour. »

⁶¹ Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 259.

Appartement der Madame de Pompadour hängen, das spätere Bild von 1761 sich (in einer Kopie von 1764) im Archiv befindet.

Die drei Porträts offenbaren (und begleiteten) die Entwicklungsgeschichte des jüngeren Bruders der Madame de Pompadour: vom jugendlichen, designierten Directeur général auf Grand Tour über den gerade erst geadelten und mit königlichen Ehren dekorierten Marquis bis zum in seiner Position bei Hofe gefestigten Mann. Trotzdem jedes der Gemälde von einem anderen Künstler angefertigt wurde – allesamt anerkannte und höchst erfolgreiche Mitglieder der Académie royale – lässt die Ähnlichkeit des jeweiligen Porträtierten ein sofortiges Erkennen zu, um wen es sich handelt.

Alle drei waren von der Académie offiziell beauftragte Arbeiten, die auch aus den Mitteln der Institution beglichen wurden. Vom Porträt Roslins wurden, ebenfalls im Auftrag der Académie, zeitnah zwei weitere Kopien angefertigt, eine Kopie des Originals und eine Miniatur. Das Originalbild wurde 1763 ein weiteres Mal von Jean Baptiste Deshays (1729 – 1765) für die l'Académie de France in Rom kopiert.⁶²

⁶² Vgl. Isabelle Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773. Thèse de doctorat, Poitiers 2019, S. 9.

3. Der Salon und enttäuschte Erwartungen

Seit ihrer Gründung 1648 unter dem Protektorat des Souveräns als Vereinigung bildender Künstler (und in späteren Jahren weniger Künstlerinnen) sollte die l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris der Pflege und Verteidigung der Vornehmheit und des liberalen Status ihrer Kunst dienen.

„Am 26. April 1737 verlas Guillaume Coustou, Direktor der Akademie, einen Brief des neuen Directeur général des Bâtiments du Roi Philibert Orry. Darin teilte er mit, dass der König beabsichtige, am kommenden Tag des Heiligen Ludwig im alten Louvre eine Ausstellung mit den Werken aller Mitglieder der Akademie für Malerei und Bildhauerei zu veranstalten. Diese Ausstellung solle am 18. August beginnen und bis zum ersten September dauern, [...]. Die Mitglieder der Akademie erklärten, sie würden die Absichten Seiner Majestät gerne umsetzen.“⁶³

Die von nun an jedes zweite Jahr stattfindenden Ausstellungen der Werke etablierter und anerkannter Künstler*innen, die von der Académie vorab selektioniert und freigegeben wurden, waren als Querschnitt des sanktionierten künstlerischen Schaffens in dieser Zeit gedacht und sollten der Öffentlichkeit exzellente künstlerische Werke näherbringen, um deren Geschmack und Ästhetik zu schulen. Der Salon öffnete traditionell am 25. August, dem Fest des Hl. Ludwig seine Pforten und dauerte einen Monat.

3.1. Le Salon de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1755

Charles-Nicolas Cochin, einer der Reisebegleiter Marignys während seiner Grand Tour, wurde am 25. Jänner 1755 zum Generalsekretär und Historiograf der Académie gewählt und im April von Marigny mit der Leitung der ‚Abteilung der Künste‘ betraut. Ab diesem Jahr war dann der die Ausstellung begleitende Katalog [*livret*] in seiner Gestaltung und Produktion wieder komplett in der Hand der Académie. Der Vorgänger Cochins, François-Bernard Lépicié (1698 - 1755) als Interims-Sekretär hatte die Rechte an dieser Broschüre an Jean-Baptiste Reydellet (? – 1754?), den Concierge und Konkursverwalter der Akademie, abgetreten, der damit für die Gestaltung und den Verkauf verantwortlich war. Am 16. August 1755 hielt ein Brief von Cochin

⁶³ Vgl. Udolpho van de Sandt, *Histoire des Expositions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1663-1791). Solennités, Fêtes, Cérémonies, Concours et Salons*, Paris 2018, S. 8: « Le 26 avril 1737, Guillaume Coustou, directeur de l'Académie, fait lecture d'une lettre du nouveau Directeur des Bâtiments Philibert Orry par laquelle « il donne avis que l'intention du Roi est qu'il soit fait au vieux Louvre, à la fête de Saint Louis prochaine, une exposition des ouvrages de chacun des membres de l'Académie de peinture et sculpture, et que cette exposition commence le dix-huit d'août prochain et continue jusqu'au premier septembre prochain, [...]. Les académiciens déclarent « d'exécuter avec plaisir les intentions de Sa Majesté ».

an Marigny fest, dass der Académie-Ausschuss die Auswahl der im Salon auszustellenden Gemälde getroffen hat.⁶⁴

Im Salon von 1755 wurde nun das Porträt des noch jungen neuen Directeur général des Bâtiments du Roi – seit vier Jahren im Amt - von Louis Tocqué ebenso präsentiert wie eine Miniatur Marignys (Abb. 12) von Jean André Rouquet (1701 -1758). Diese nur 4,1 x 3,5 cm große Abbildung zeigt den Porträtierten als Brustbild in einem aufwändig gestalteten goldenen Rahmen, der Inschriften sowohl zum Dargestellten als auch zum Künstler trägt. Auch hier blickt Marigny direkt zum Betrachtenden, das Antlitz seinem Gegenüber zugewandt. Seine äußere Erscheinung wirkt sorgfältig inszeniert, ist aber lang nicht so prunkvoll gezeichnet wie in den großen Porträts. Dem Zeitgeist entsprechend sind Wangen und Augenbrauen betont, wohl mit den geeigneten Schminkmitteln hervorgehoben. Der Blick ist geradlinig, offen, der Mund geschlossen, aber zu einem ganz leichten Lächeln gezogen. Die Pupillen nach oben gerichtet, sodass es scheint, der Künstler hätte auf die Situation der Miniatur in der Hand und den daraus folgenden Betrachtungswinkel Rücksicht genommen. Der Porträtierte trägt eine akkurat in Locken gelegte Perücke mit einer großen schwarzen Samtschleife im Nacken. Die Gewandung ist deutlich schlichter gehalten, eine kragen- und verschlusslose, einfach geschnittene Jacke aus hellviolettem Tuch umschließt das weiße Hemd mit hohem Stehkragen und einem über die ganze Länge der Jackenkanten in mit Stickerei versehenen Rüschen fallenden Jabot. Insgesamt eine deutlich privatere Erscheinung des Marquis verglichen mit seinen großen Porträts. Das lag wahrscheinlich auch an der differenten Verwendung der Miniatur, die nicht zur Zurschaustellung in der Öffentlichkeit gedacht war, sondern als private Herzensgabe an einen geschätzten Menschen.

3.1.1. Das Bild der tausend Anspielungen

Besondere Aufmerksamkeit und wohlwollende Aufnahme ihres neuen Porträts erhoffte sich in diesem Salon allerdings die Schwester von Marigny, Madame de Pompadour. Sie hatte am Beginn der 1750er-Jahre mit einer Vielzahl an Anfeindungen zu kämpfen, auch zwei Ereignisse den König betreffend – einmal ein Kreislaufkollaps, das zweite Mal ein Reitunfall, der glimpflich verlief – führten Madame de Pompadour vor Augen, „*wie zerbrechlich ihre Stellung*“ war.⁶⁵ Sie trachtete daher mit ihrem neuen Porträt „*Propaganda in eigener Sache* [zu

⁶⁴ Vgl. van de Sandt, *Histoire des Expositions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, S. 111 – 112.

⁶⁵ Weisbrod, *Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*, S. 51.

betreiben] wie nie zuvor.“⁶⁶ Für dieses Bildnis (Abb. 23) wählte sie Maurice-Quentin de la Tour (1704 – 1788) als ausführenden Künstler, der im Gegensatz zu dem sonst von ihr präferierten François Boucher (1703 – 1770) nicht mit Ölfarben sondern mit Pastellkreiden arbeitete, was den Porträts eine innere Leuchtkraft gab.

Die Ausführung des Auftrags gestaltete sich, vor allem auf Seiten der Auftraggeberin besonders schwierig. De la Tour war schwierig, nicht bereit den höfischen Umgangsformen zu entsprechen, ein eigensinniger Vertreter seines Faches. Der Porträtauftrag wurde bereits 1751 erteilt⁶⁷, das fertige Porträt aber erst 1755 präsentiert. Es bedurfte der zweimaligen Intervention von Marigny, um De la Tour zu veranlassen, an dem Porträt weiterzuarbeiten. So schrieb Marigny im Auftrag seiner Schwester bereits am 20. Februar 1752:

*„Meine Schwester möchte wissen, Sir, wann Sie beabsichtigen, ihr Porträt zu malen. Ich habe mir vorgenommen, Ihnen zu schreiben, und Sie werden mir dies gern in Ihrer Antwort mitteilen. Ich erwarte die Antwort morgen und kann sie frühzeitig erhalten, wenn Sie so freundlich wären, sie mir mit der Kutsche aus Versailles zukommen zu lassen.“*⁶⁸

Auf der Website des Louvres ist von langen Diskussionen die Rede, bevor der Künstler dem Malen dieses Porträts zustimmte. *„Lediglich der Kopf musste vor dem Modell gemalt werden, was erklärt, warum er auf ein Blatt Papier gezeichnet wurde.“*⁶⁹

Die Pompadour sitzt in diesem Ganzkörperporträt vor einem Schreibtisch in einem privaten, intimen Rahmen. Das zeigt sich auch in ihrer vergleichsweise schlicht gehaltenen, dennoch eleganten Aufmachung. Sie trägt ein Tageskleid aus elfenbeinfarbener Seide, mit Ranken und Blumen in Gold, Blau und Rosa dekoriert. Dabei dürfte es sich um Seidensatin handeln, das Material weist neben einem dezenten Lüster auch eine gewisse Schwere und Kompaktheit auf. Das Oberteil im zeitgenössischen Mieder-Stil dekoriert mit vier elfenbeinfarbenen Maschen, die den Blick auf das große, carréförmige Dekolleté lenken. Die Ärmel sind eng bis zum Ellenbogen gehalten, fallen dann in einer Mischung aus Stoff und Spitze kaskadenartig

⁶⁶ Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung, S. 54.

⁶⁷ Vgl. Description de Portrait en pied de la marquise de Pompadour. In: Website Collections de Louvre, Inv. 27614. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213445> (20.07.2025)

⁶⁸ Albert Besnard und Georges Wildenstein, La Tour. La Vie et l'Oeuvre de l'Artiste, Paris 1928, S.50 - 51: « *Ma sœur voudrait savoir Monsieur dans quel tems vous comptés faire son portrait. Je me suis chargé de vous en écrire, vous me ferés plaisir de me le mander par votre réponse que j'attendrai demain et que je pourrai recevoir de bonne heure si vous voulés bien me le faire tenir par la voye des voitures de Versailles.* »

⁶⁹ Oliver Wunsch, Neil Jeffares 'Maurice-Quentin de la Tour'. In: Master Drawings, Band 61/4, New York 2023, S. 549 – 552, S. 549: « *Seule la tête dut être exécutée devant le modèle, ce qui explique qu'elle soit dessinée sur une feuille de papier rapporté.* »

über die Unterarme. Der Rock mit einem üppigen Überwurf versehen zeigt noch einmal die exquisite Ausführung des Materials. Kokett lässt die Pompadour ihre überkreuzten, hellbestrumpften Füße in rosa Pantoletten mit dreifacher zarter Rüschenkante unter dem Kleid hervorblitzen. Nicht umsonst wird das Bild als *Portrait en pied de la marquise de Pompadour*⁷⁰ in der Sammlung des Louvre beschrieben.

Das jugendliche Gesicht der Porträtierten ist sorgfältig, aber dezent zurechtgemacht. Im hellen Inkarnat stechen die dunklen Augen hervor, die aber nicht dem/der Betrachter*in zugewandt sind, sondern in den sie umgebenden Raum hinein, zu einem/einer präsumtiven Besucher*in. Das Wangenrot ist sichtbar, aber sanft aufgetragen, die Lippen zart getönt. Insgesamt zeigt das Porträt ein frisches, noch junges Gesicht. Auch die Haartracht trägt zu diesem Eindruck bei: ondulierte Locken, die nicht zu akkurat gelegt sind und die natürliche Haarfarbe durchschimmern lassen. Ein kleines Lächeln umspielt den Mund und deutet daraufhin, dass die hier Dargestellte bei einer angenehmen Tätigkeit unterbrochen wurde. In ihren graziösen Händen hält sie eine Mappe mit Notenblättern, wurde sie *„vielleicht beim Einstudieren einer neuen Rolle für ihr Theater gestört? Der Künstler lässt die Antwort offen.“*⁷¹

Madame de Pompadour sitzt auf einem zierlichen, vergoldeten Stuhl mit einer hellblauen Polsterung mit gestickten Rosenranken bildparallel zum Betrachtenden, nur ihr Kopf ist nach links gewandt. Ihr linker Arm stützt sich auf den Schreibtisch, dessen Tischplatte neben einem reich verzierten Globus mit Büchern bedeckt ist. Unter dem Bücherstapel hängen über den Schreibtischrand zwei Kupferstiche herab, wobei nur die erste Seite der *‚Traitée des pierres gravées‘* deutlich zu sehen ist. Diese *Traitée* war eine zu der Zeit berühmte Sammlung von Stichen des Kupferstechers Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774), von der Madame de Pompadour zwei Ausgaben besaß.⁷² Diese Seite ist allerdings durch den Bildrand beschnitten, sodass die im Original dargestellte Büste von Louis XV. nicht mehr zu sehen ist – eine Entscheidung, die wohl nur in einer sehr stabilen Beziehung zum König möglich war. Am unteren Rand des Blattes wurde noch eine Zeile eingefügt: *‚Pompadour sculpsit‘*, eine sehr selbstbewusste Botschaft, die hier steht und auf die Rolle der Pompadour als königliche

⁷⁰ Website Collections de Louvre, Paris 2025. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213445> (23.07.2025)

⁷¹ Andrea Weisbrod, *Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*. Berlin 2021, S. 58.

⁷² Vgl. ebenda, S. 61.

Beraterin hinweist. Mit diesem Bild trat „*Madame de Pompadour endgültig aus dem Schatten des Königs.*“⁷³

Die blaue Mappe, die die Stiche enthält, lehnt an einem reich verzierten Globus, auf dem Frankreich durch eine blaue Umrandung hervorgehoben ist. Andrea Weisbrod (*1966) spricht in ihrem Text ‚*Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*‘ vom Globus als Symbol für eine klare Botschaft der Pompadour: „*Seht her, dies ist mein Herrschaftsbereich.*“⁷⁴

Sie legte großen Wert darauf, dass die Bildkomposition einem früheren Werk De la Tours nachempfunden wurde: dem Porträt des Präsidenten des zweiten Untersuchungsausschusses im Parlament von Paris und der Rechnungskammer [*la Chambre des comptes*], Gabriel Bernard de Rieux (1687 – 1745; Abb. 27). In beiden Werken spielen die der/den Dargestellten umgebenden Objekte – jedes für sich in seiner spezifischen Aussage – eine bedeutende Rolle. Die Bücher, die links neben dem Globus aufgereiht sind, zeigten beredt die Geisteshaltung der Favoritin des Königs, unterstrichen dadurch, dass sie auf dem Schreibtisch platziert wie eine Handbibliothek anmuten: ‚*La Henriade*‘ von Voltaire (eigentlich François-Marie Arouet; 1694 – 1778), ‚*De l’esprit des lois*‘ [*Vom Geist der Gesetze*] von Charles de Secondat, Baron de Montesquieu (1689 – 1755), der vierte Band der *Encyclopédie* von Denis Diderot (1713 – 1784) und Jean-Baptiste le Rond d’Alembert (1717 – 1783) und ‚*Il Pastor fido*‘ [*Der getreue Schäfer*] von Giovanni Battista Guarini (1538 – 1612). Die erstgenannten drei Bücher standen ganz im Sinne der Aufklärung und damit im Gegensatz zu der Auffassung, dass die Kirche und der/die absolutistische Herrscher*in die alleinige Interpretationshoheit über Recht und Unrecht, die macht über Leben und Tod aller Untertanen hätte.⁷⁵

‚*La Henriade*‘ ist das Lobgedicht Voltaires auf den französischen König Henri IV., der mit dem Edikt von Nantes 1598 den Calvinisten im katholischen Frankreich Toleranz für ihren Glauben und die Bürgerrechte zusicherte. Louis XIV. widerrief 1685 alle diese Rechte im Edikt von Fontainebleau. In Zeiten Louis XV. gab es nur eine Staatsreligion in Frankreich, den Katholizismus. Ein neues Steuerrecht, das 1749 auf den Weg gebracht wurde und auch für den Adel und den Klerus eine fünfprozentige Abgabe vorsah, wurde von der Kirche heiß bekämpft. Sie geißelte Louis XV. moralisches Fehlverhalten, bis dieser vor der Entscheidung stehend, sich

⁷³ Vgl. Weisbrod, *Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*, S. 60.

⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 62.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 63.

zwischen seiner Mätresse und der Steuereinhebung zu entschließen, für Pompadour und gegen die bitter benötigte Steuer votierte. Die Ausführung im Porträt der Pompadour zeugte also durchaus von ihrem Selbstbewusstsein und einer gut gefestigten Position bei Hof.

Mit Montesquieu, d'Alembert und Diderot tauschte sich Madame de Pompadour regelmäßig aus, sie traf und diskutierte mit ihnen und unterstützte deren Werke. Montesquieus Schrift, die in vier Bänden erschienen war, legte eine neue Weise des Herrschens im Sinne der Aufklärung vor. Im Bild ist der dritte Teil wiedergegeben, in dem der Autor von der Gleichheit der Geschlechter spricht, dass die Frau dem Mann intellektuell ebenbürtig sei und in hohem Maße zur Zivilisierung der Gesellschaft beitrage.⁷⁶

Die von Diderot und d'Alembert herausgegebene Encyclopédie, zwischen 1751 und 1772 veröffentlicht, wurde vor allem von der Kirche scharf kritisiert und hart bekämpft. „Das gotteslästerliche Projekt“⁷⁷ sah man als „Angriff auf das christliche Weltbild, das Primat der Kirche und die von Gott abgeleitete Macht der Könige“⁷⁸ an. So wurden am 07. Februar 1752 die bis dahin erschienen ersten beiden Bände verboten. Der Porträtist malte den knapp davor publizierten vierten Band und auch hier weist Andrea Weisbrod darauf hin, dass diese Wahl kein Zufall, sondern wohlüberlegtes Kalkül sei: Die Einträge hier beginnen mit ‚Conseil‘ [Rat], ‚Conseiller‘ [Ratgeber*in] und ‚Conseiller du Roi‘ [Berater*in des Königs] – ein Hinweis auf die außergewöhnliche Rolle der Pompadour.⁷⁹

Das vierte Buch auf dem Schreibtisch ‚Il Pastor fido‘ ist ein tragikomisches Schäferstück in fünf Akten, das in seiner Handlung auf eine Geschichte Pausanias (gest. 470 v. Chr.) zurückgreift. Ein Orakelspruch besagte, dass die Arkadier nur „die Liebe zwei[er] Himmelssprösslinge vereint und treulosen Weibes alten Fehler die hohe Frömmigkeit eines treuen Schäfers sühnt.“⁸⁰ Letztendlich ist es der treue Schäfer Mirtillo, der mit seiner Verbindung mit der von dem Hirtengott Pan abstammenden Amarilli den Fluch, dass jedes Jahr eine Jungfrau geopfert werden muss, lösen kann. Der Hinweis auf Madame de Pompadours treue, unverbrüchliche

⁷⁶ Vgl. Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 64.

⁷⁷ ebenda, S.65.

⁷⁸ Götz Hamann, Diderots Encyclopédie: Das gesammelte Wissen der Welt. In: Die Zeit online, Hamburg 17. Januar 2011.

⁷⁹ Vgl. Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 65.

⁸⁰ Peter Müller, Guarini, Giovanni Battista: Il pastor fido. Zusammenfassung, in: Springer Nature Link (ursprünglich veröffentlicht unter © J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH), London 2020.

Verbindung mit dem König kam hier klar zum Ausdruck, die Geschichte war bei Hofe wohl bekannt.

Am Fußende des Schreibtisches lehnt eine braune Ledermappe mit Pompadours Wappen und weiteren losen Kunstdrucken, die aber im Detail nicht erkennbar sind. Auf der Wand hinter der Porträtierten mit samtiger, blauer Bespannung ist in der rechten oberen Ecke ein Teil eines Gemäldes zu sehen, während die linke von einem rosafarbenen schweren Samtvorhang verhüllt ist, der hinter einem weiteren Stuhl in ähnlicher Ausführung und Dekor wie der, auf dem die Protagonistin sitzt, zu Boden fällt. Eine dort abgelegte Laute kann als Hinweis gedeutet werden, dass ihre Interessen und ihre Tätigkeit sich nicht mehr auf rein Künstlerisches und auf Zerstreuung für den König beschränkten.⁸¹

3.1.2. Zwei Porträts: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Seit dem Beginn der Beziehung von Madame d'Étioles⁸² mit Louis XV. im Frühjahr 1745 war es das erklärte Ziel der Pompadour, ihre Familie und vor allem ihren jüngeren Bruder in einflussreichen und lukrativen Positionen zu etablieren, um so auch ihre eigene Stellung bei Hofe durch ein noch umfangreicheres Netzwerk abzusichern. Die Hofintrigen waren vielfältig, zielten darauf ab die Pompadour in Misskredit zu bringen. Die Geschwister mussten sorgfältig darauf achten, ihre Fähigkeiten, Charaktereigenschaften und Verdienste auch über entsprechende Bildrepräsentationen beredt zur Schau zu stellen. Die beiden Porträts von Marigny und der Pompadour verfolgten diese Zielsetzung mit einem damals akkordierten und in den Kreisen der Hofgesellschaft und des gehobenen Bürgertums verstandenen Mittel – dem Porträt.

Marigny wählte die Darstellung im offiziellen, pompösen Rahmen seines Arbeitsplatzes, während seine Schwester sich in ihrem Arbeitszimmer, „*in der exklusiven Atmosphäre ihrer Privaträume*“⁸³ abbilden lässt. Dass beide räumlichen Umgebungen von exquisiter Ausstattung und Zusammenstellung waren versteht sich von selbst. Marigny setzte auf wenige klassisch antike Elemente wie die Marmorsäule und die Pilaster, die der Wand im Hintergrund Rhythmisierung geben und damit seine feinsinnige Ausbildung und seinen an der Antike geschulten Geschmack ausdrückten. In Pompadours Porträt zeugt der sie umgebende Raum

⁸¹ Vgl. Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 58.

⁸² Vgl. Edmond und Jules de Goncourt, Madame Pompadour, S. 13: Madame de Pompadour war seit 1741 mit einem Neffen ihres Vormunds und Ziehvaters Charles François Paul Le Normant de Tournheim verheiratet.

⁸³ Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 58.

von der Eleganz und Verspieltheit des Rokokos. Beide Gemälde heben die Leistungen der Porträtierten hervor, indem sie durch eine sorgfältige Auswahl und Anordnung von Skizzen, Stichen und Notenblättern ihre Taten und Pläne darlegen. Auch die auf den jeweiligen Schreibtischen angeordneten Bücher sind beredte Zeugen von Wissen und Haltung. In Marignys Bild steht alleine seine Position als Directeur général des Bâtiments du Roi im Fokus. Der zum Zeitpunkt der Präsentation seines Porträts 28-Jährige war in seiner Funktion keineswegs unwidersprochen, genau wie bei seiner Schwester warteten Neider*innen auf jede nur erdenkliche Möglichkeit, auf jeden seiner Fehler, um ihn beim König anzuschwärzen und seine Qualifikation in Frage zu stellen. Daneben hatte er auch unter Beweis zu stellen, dass er auch ohne die Unterstützung seiner Schwester sein Amt ausfüllen könnte. Alle Details und Accessoires konnten daher mit seiner öffentlichen Rolle in Verbindung gebracht werden – auch das Kreuz des Ordens vom Heiligen Geist am blauen Band unterstrich, für jeden sichtbar, die Gunst und das Vertrauen, die Louis XV. ihm entgegenbrachte. Ein Bild, ganz auf Marignys öffentliche Position abgestimmt.

Madame de Pompadour verfolgte mit ihrem von ihr sehnlichst erwarteten Porträt diffizilere Ziele. Natürlich ging es auch hier um ihre öffentliche Position, die allerdings weit weniger klar umrissen war als die ihres Bruders und die sie gedachte einflussreich für die Geschicke Frankreichs zu gestalten. Sie musste sowohl ihre Fähigkeiten als gebildete Frau ins rechte Licht rücken als auch ihre Überzeugungen und ihre Haltung zu gesellschaftlichen Fragen darlegen, gerade wenn sie im Widerspruch zu bisherigen Auffassungen standen. Das Porträt sollte Pompadours Eintritt in eine neue Ära symbolisieren: *„Von der anmutigen Geliebten des Herrschers [...] zur versierten Politikerin ...“*⁸⁴ De la Tours Gemälde zeigte eine *„umsichtige Staatslenkerin, weitblickende Strategin, Wohltäterin und Förderin der Künste, die ihrem Land zu Wohlstand verhilft.“*⁸⁵ Pompadours Auftrag war also um Einiges komplexer als der ihres Bruders.

Auch die Ausführung der Gemälde war unterschiedlich. Während Marigny auf die gängige Öl auf Leinwand-Technik baute, die mit größtmöglicher Farbdichte und Brillanz den Porträtierten zeigte, wählte seine Schwester mit De la Tour einen Künstler, der für seine Pastellmalerei gefeiert wurde. Diese wurde als besonders subtil, als ob sie *„von innen heraus zu leuchten*

⁸⁴ Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 59.

⁸⁵ ebenda, S. 66 - 67.

*scheint*⁸⁶, charakterisiert. Maurice Quentin de la Tour war ebenso geschätzt wie Louis Tocqué, auch er hatte bereits 1745 und 1748 Louis XV. (Abb. 3) porträtiert⁸⁷. Seit 1750 Berater an der Académie royale de peinture et de sculpture und Hofmaler des Königs wurde er für dieses Prestigeprojekt ausgewählt. Beide Geschwister vertrauten bei ihren Aufträgen auf anerkannte Künstler, die am Hof bestens etabliert waren. Beide Porträts wurden im Salon von 1755 der Öffentlichkeit präsentiert, beide dienten in unterschiedlicher Weise der Repräsentation von Stellung und Ansehen, der Propaganda für eine neue Position.

3.1.3. Der Salon der Porträts

Den Aufbau der Ausstellung im Grand Salon du Louvre [heute: Salon carré du Louvre] besorgte 1755 Jean Siméon Chardin (1699 – 1779), ein Maler von Stilleben und Genrebildern, der in diesem Fall für die Hängung als ‚Tapissier‘ oder ‚Decorateur‘ verantwortlich war. Dies geschah nach einem vorgegebenen Schema: In der Mitte der Hauptwand wurde ein Porträt des Königs angebracht, die großen religiösen Gemälde hingen an gut beleuchteten Stellen, die am wenigsten anerkannten Bilder entlang der Treppen. Sie hingen dicht gedrängt, in drei bis vier Reihen übereinander. Die Skulpturen waren auf langen Tischen ohne erkennbare Ordnung aufgestellt.⁸⁸ Der ‚Tapissier‘ stand dennoch vor einer großen und schwierigen Aufgabe. Er musste die ausgewählten Werke unter Zeitdruck in einem begrenzt zur Verfügung stehenden Raum unterbringen. Nicht auf jedem Platz waren die Bilder gleich gut beleuchtet oder adäquat zu betrachten, sodass sich der für den Aufbau Verantwortliche mit vielen Anforderungen und Druck von den Kunstschaaffenden, letztendlich auch mit deren Klagen wegen Benachteiligung konfrontiert sah. 1755 listete Jean-François Descamps (1714 – 1791) z.B. unter den für den Salon aufgewendeten Kosten 24 Livres auf *„um den Platz des Porträts von Madame la Marquise de Pompadour über Nacht zu wechseln, wurden sechs Männer beschäftigt.“*⁸⁹

In diesem Jahr waren siebzig Porträts in Form von Gemälden ausgestellt, dazu zwei Plastiken und acht Stiche. Louis Tocqué zeigte neben Marignys Porträt noch weitere fünf, das Pompadour-Bild war allerdings das einzige Porträt von Maurice Quentin de La Tour im Salon. Die meisten Porträts in dieser Ausstellung präsentierten Jean Valade (1710 – 1787) nämlich

⁸⁶ ebenda, S. 54.

⁸⁷ Vgl. Xavier Salmon, Maurice Quentin de La Tour. Le voleur d'âmes, Versailles 2004, S. 39 - 42.

⁸⁸ Vgl. Salon de Paris. In: Academic dictionaries and encyclopedias

URL: https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1228106#Ausstellungsr.C3.A4ume_und_Aufbau (03.09.2023)

⁸⁹ van de Sandt, Histoire des Expositions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, S. 116: *«Pour avoir changé de place le portrait de Mme la marquise de Pompadour pendant une nuit, employé 6 hommes»*.

elf, zehn kamen von Alexandre Roslin und neun von Louis-Michel van Loo.⁹⁰ Er wird 1769 das einzige Porträt des Ehepaars Marigny malen, das gleichzeitig auch die einzige Porträtierung Marignys mit privatem Hintergrund ist. Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805) debütierte im Salon von 1755 mit sechs Werken, darunter zwei Porträts. Mit seinen zwei Genre-Bildern ‚Ein Vater liest seinen Kindern aus der Bibel vor‘ [*Un pere de famille qui lit la Bible à ses enfants*] (Abb. 29) und ‚Kind, das über seinem Buch eingeschlafen ist‘ [*Enfant qui s’est endormi sur son livre*] (Abb. 30) feierte er einen triumphalen Erfolg und wurde dadurch zu einem assoziierten Mitglied der Académie.

3.2. Zustimmung und Kritik

Die Salon-Kritiken hoben zum Teil die Flut an Porträts hervor, kritisierten deren Überzahl im Vergleich zu den gesamten ausgestellten Kunstwerken. *„Das Publikum war der Meinung [...], dass es im Salon zu viele Porträts gebe. Allerdings hätte man ihm die Wahl derjenigen überlassen sollen, die in der Menge nicht untergehen sollten“*⁹¹, schrieb ein Kritiker, der sich – wahrscheinlich satirisch – als blind bezeichnete. Auch Etienne La Font de Saint-Yenne (1688 – 1771), aus dem Großbürgertum stammend, hatte als einer der frühen französischen Kunstkritiker bereits um 1750 einen hartnäckigen Kampf gegen die Gattung der Porträtbilder zu führen, weil er – wie viele andere der bürgerlichen Schichte – deren Bedeutung als Repräsentanten von Macht erkannt hatte. Das Ziel war die Bildgattung Porträt in die Bedeutungslosigkeit zu katapultieren. Das konnte als recht unverhohlene Botschaft gegen die Machtverhältnisse in der Ständegesellschaft und das von der Kirche geprägte Weltbild gesehen werden.⁹² In einer weiteren kritischen Meinung wurde die Qualität der ausgestellten Porträts in Frage gestellt.

„Sie möchten also wissen, Sir, warum ich die Vielzahl der Porträts im diesjährigen Salon tadle. Meine Antwort ist ganz einfach. Die meisten dieser Porträts sind so miserabel gemalt, dass sie selbst den am wenigsten dafür geeigneten Augen wehtun. Es ist unseren akademischen Malern zweifellos völlig gestattet, Gemälde zu schaffen, in denen weder Erfindung noch Farbe noch Design stecken. Daher achte ich darauf, es nicht als falsch zu empfinden, wenn sie manchmal der Menschheit einen Tribut zollen, den sie schulden. Ich würde einigen von ihnen sogar erlauben, nur mittelmäßige

⁹⁰ Vgl. N.N., *Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l’Académie Royale*. [...] dans le grand Salon du Louvre, pour l’année 1755, Paris 1755, S. 7 – 43.

⁹¹ Vgl. Du Londel, *Réponse d’un aveugle a Messieurs les critiques des tableaux exposés du Sallon*. Paris (?) 1755, S. 6: *«Le public a pensé [...] qu’il y a trop de portraits au sallon : vous auriez dû cependant lui abandonner le choix de ceux qui ne doivent point être confondus dans la foule.»*

⁹² Vgl. Weisbrod, *Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*. S. 67 - 68.

Arbeiten zu produzieren. Was mich beleidigt, ist zu sehen, dass das, was die Brillanz der französischen Schule trübt, zu einer Trophäe gemacht wird, dass man den meisten Porträtmalern erlaubt hat, ihre hervorragenden Leistungen zu verbergen, weil sie Mitglieder der Akademie sind, um dem Publikum nur grobe Gemälde anzubieten, in denen Kunst ebenso wenig erkennbar ist wie Natur.“⁹³

Allerdings stand Louis Tocqué nicht in der Kritik der Zeitgenossen. Derselbe kritische Geist, der im Textabsatz davor noch die zum Teil mindere Qualität der Bilder beanstandet hatte, lobte Tocqués Malweise, seine Ausdruckskraft und Wahrhaftigkeit in der Darstellung, wobei er auch Marignys Porträt ansprach. – Eine Seltenheit, dieses Bild blieb in den Salonbesprechungen zum überwiegenden Teil unerwähnt.

„Herr Tocqué hat in diesem Streit also nichts richtigzustellen. Die Perfektion, die er seinem Genre verleiht, macht ihn allen seinen Konkurrenten überlegen. Seine Porträts sind gut angeordnet, seine Köpfe vornehm wiedergegeben, seine Farben sind kräftig, seine Hintergründe, ob architektonisch oder landschaftlich, sind glücklich erdacht und ausgearbeitet, soweit es sein muss, um der Figur nicht zu schaden, die das bemerkenswerteste Objekt dieser Art von Malerei sein muss. Alles, was ein so gelehrter Pinsel hervorbringt, verdient die Aufmerksamkeit neugieriger Betrachter. [...] Das Werk von M. le Marquis de Marigny weist eine trügerische Ähnlichkeit auf.“⁹⁴

Marignys Bild wurde hier also wenig Ähnlichkeit mit dem lebenden Protagonisten bescheinigt. Wiedererkennung war (und ist) eine zentrale Forderung in der Porträtmalerei, mit der damals wesentlich mehr verbunden wurde als die bloße Wiedergabe äußerlicher Merkmale – umso bedauerlicher nicht nur für den Künstler, sondern vor allem für den Auftraggeber, der sich

⁹³ Vgl. Guillaume Baillet de Saint-Julien, Seconde lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des peintures, gravures & sculptures, faite par Messieurs de l'Académie Royale, dans le grand Salon du Louvre le 28 Août 1755, s.l. 1755 – 1756, S.1 – 2: *«Vous voulez donc sçavoir, Monsieur, par quels motifs je blame la multiplicité des portraits qu'il y a cette année dans le Salon. Ma réponse est toute simple. La plûpart de ces Portraits sont peints si miserablement, que les yeux le moins faits pour s'y connoître, en sont blessés. Il est sans doute très permis à nos Académiciens Peintres de produire des Tableaux où il n'y ait ni invention, ni couleur, ni dessein. Aussi je n'ai garde de trouver mauvais qu'ils s'acquittent quelquefois d'un tribut qu'ils doivent à l'humanité. Je permettrois même à quelques-uns d'eux de ne jamais produire que du mediocre. Ce qui m'offense, c'est de voir qu'on fasse trophée de ce qui ternit l'éclat de l'école Française, c'est qu'on ait permis au plus grand nombre des faiseurs de Portraits de cacher l'excellent qu'ils peuvent produire, puisqu'ils font membres de Académie, pour n'offrir au Public que des Peintures grossieres où l'art se laisse aussi peu deviner que la nature.»*

⁹⁴ Vgl. Baillet de Saint-Julien, Seconde lettre a un partisan du bon gout, S. 2 – 3: *« Ainsi, M. Tocqué n'a rien à démêler dans cette querelle. La perfection qu'il donne à son genre le rend supérieur à tous ses concurrents. Ses portraits sont bien posés, ses têtes sont rendues avec noblesse, sa couleur est forte, ses fonds, soit d'architecture ou de paysage, sont heureusement imaginés & travaillés, autant qu'ils doivent l'être pour ne pas nuire à la figure qui doit être l'objet le plus remarquable de cette sorte de tableaux. Tout ce que produit un pinceau si savant mérite l'attention des curieux. [...] Celui de M. le Marquis de Marigny a un faux air de ressemblance. »*

wohl Anerkennung seiner Position und damit seiner zukünftigen Arbeit im königlichen Umfeld erwartet hatte.

Noch enttäuschender waren die kritischen Reaktionen auf das so genau komponierte Bildnis seiner Schwester, die sich mit der Hilfe eines neuen, hochgeschätzten Porträtmalers eine Korrektur ihres Bildes in der Öffentlichkeit erhofft hatte. Die freundlichste Beurteilung hob die Künstlerschaft de la Tours hervor, zollte ihm Anerkennung, erwähnte aber in keiner Weise die besonderen Zeichen und Aussagen, die der Porträtierten so am Herzen lagen, ja in Wahrheit sagte diese Schrift nichts über die Dargestellte. Lediglich der schlechte Platz der Präsentation wurde bemängelt und dass, obwohl Madame de Pompadour das Bild noch über Nacht hatte umhängen lassen.⁹⁵

„Das erste beachtenswerte Objekt, das sich dem Betrachter bietet, ist das Porträt von Madame de Pompadour: Es scheint, dass M. de la Tour in diesem Werk alle Mittel der Kunst ausgeschöpft hat; es ist keine Darstellung, es ist Natur, es ist ein belebtes Wesen, das hinter einer Scheibe sitzt; Drapierung, Ornament, Anpassung, alles ist reich an diesem Gemälde, und alles hat eine Wirkung. Es ist ein Werk, das für seinen Erschaffer Gefühle der Bewunderung und Anerkennung hervorruft.

Wir freuen uns, dass die Künste so große Anstrengungen unternehmen, um jemanden zu unterstützen, der sie mit solcher Großzügigkeit, Einsicht und Größe unterschützt. Es wäre nur für dieses Gemälde zu wünschen, dass es besser platziert wäre; es befindet sich im hellsten Teil des Salons; alle Gegenstände sind spiegelverkehrt gemalt, was dieses Porträt schwer lesbar macht. Ich habe keinen Zweifel, dass dieses Gemälde, wenn es ohne Einfluss betrachtet würde, noch mehr Wirkung hätte...“⁹⁶

Madame de Pompadour hatte sich mit Hilfe de la Tours, einem der von der Kunstkritik positiv aufgenommenen Porträtmaler, auch eine freundliche Besprechung ihres Porträts mit durchaus spektakulärem Zeugnis von ihrer neuen Rolle erwartet – und wurde darin bitter enttäuscht. Niemand reagierte auf ihre Ambitionen, die meisten Kritiken ignorierten ihr Porträt und erwähnten es nicht in ihren Texten. Die Texte, in denen das Bild besprochen wurde, äußern sich zu unbedeutenden Details, die die Pompadour letztendlich wieder in den

⁹⁵ Vgl. Fußnote 87.

⁹⁶ Vgl. N.N., Lettre sur le Salon de 1755, Adressée à ceux qui la liront. Amsterdam 1755, S. 20 – 22: «Le premier objet digne d'attention qui se présente à la vue, est le Portrait de Madame de Pompadour: il semble que M. de la Tour ait épuisé dans cet ouvrage toutes les ressources de l'Art; ce n'est pas une représentation, c'est la nature, c'est un être animé, assis derrière une glace; draperie, ornement, ajustement, tout est riche dans ce Tableau, & tout fait effet. C'est un ouvrage qui fait naître pour son Auteur, des sentiments d'admiration & de reconnaissance [sic]; on est enchanté de voir les Arts faire de si grands efforts pour quelqu'un qui les pousse avec tant de générosité, de discernement & de grandeur; il resteroit à désirer pour ce Tableau, qu'il fut mieux placé; il est dans la partie la plus éclairée du Salon; tous les objets extérieurs viennent se peindre dans la glace, ce qui rend ce Portrait très – difficile à être vu; je ne doute pas que ce Tableau vu à nud ne fit encore plus d'effet;...»

Bereich der oberflächlichen, auf Gefallen ausgerichteten Frau zurückwerfen.⁹⁷ Ein weiterer Kritiker äußerte sich irritiert über die Bildaussage:

„Die Frisur ist nicht besser erdacht. Sie besteht aus zurückgebundenem Haar und ist ungepudert. Obwohl sich die meisten Frauen so kleiden, wäre es notwendig gewesen, dem Kopf einen attraktiveren Schmuck zu verleihen. Es scheint, als hätte sich Herr de la Tour vorgenommen, das Porträt einer Philosophin zu malen. Weiß er nicht, dass man Ablenkung und Vernachlässigung von Feinanpassungen vermeiden muss, wenn man eine schöne Frau darstellen möchte? Dieser geschickte Maler hatte zu viel Vertrauen in seine Kunst. Er glaubte fälschlicherweise, die Natur in ihrer ungünstigsten Form wiedergeben zu können, ohne dass sie ihren kostbarsten Reiz einbüßte. Damit sein kühnes Projekt den Betrachtern nicht entging, legte er auf den Tisch, der in diesem Gemälde zu sehen ist, sehr seriöse Bücher. Solche Nachbarn sympathisieren nicht mit dem Angenehmen, ihre Nähe überträgt sich [auf die Porträtierte].“⁹⁸

Alles in allem konnten Schwester und Bruder im Salon 1755 nicht reüssieren. Während Marigny sein Bild, das von der l'Administration des Bâtiments (Gebäudeverwaltung unter der Leitung Marignys) in Auftrag gegeben und bezahlt worden war, nach dem Salon an seinem Bestimmungsort in der Académie platzieren ließ⁹⁹, ist nicht überliefert, wo oder überhaupt ob Madame de Pompadour ihr Porträt von de la Tour aufhängen ließ.¹⁰⁰

⁹⁷ Vgl. Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 69.

⁹⁸ Vgl. Baillet de Saint-Julien, Seconde lettre a un partisan du bon gout, S. 5: « *La coëffure n'est pas mieux imaginée. Elle est en cheveux relevés par derriere & sans poudre. Quoique la plûpart des femmes se coëffent de cette maniere, il auroit fallu donner à la tête un ornement plus pictoresque. On diroit que M.de la Tour s'est proposé de faire le portrait d'un Philosophe. Ne sçait-il pas que la distraction & la négligence des ajustemens doivent être évités, lorsqu'on veut représenter une belle femme ? Ce Peintre habile a eu trop de confiance en son art. Il a crû mal-à-propos qu'il pourroit rendre la nature sous l'aspect le moins favorable, sans lui faire perdre ses agrémens les plus précieux. Afin que son hardi projet n'échapât pas aux Spectateurs, il a eu le soin de placer sur une table qui est dans ce tableau, des livres très-sérieux. De pareils voisins ne sympathisent pas avec l'agréable, leur proximité est contagieuse.* »

⁹⁹ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, S. 6.

¹⁰⁰ Vgl. Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. S. 69.

4. Das Porträt als Kulturtechnik und soziale Praktik¹⁰¹

„Wenn die Malerei eine Nachahmung der Natur ist, gilt dies in doppelter Hinsicht für das Porträt, das nicht nur einen Menschen im Allgemeinen darstellt: sondern insbesondere einen solchen Menschen, der sich von allen anderen unterscheidet; und so wie der wichtigste Aspekt zur Vollkommenheit eines Porträts eine extreme Ähnlichkeit ist, so besteht sein größter Mangel darin, einer Person zu ähneln, für die es nicht gemacht wurde, da es auf der Welt keine zwei Menschen gibt, die gleich aussehen.“¹⁰²

André Félibien (1619 – 1695), französischer Architekt und Begründer der Kunsttheorie in Frankreich unter Ludwig XIV. hatte anlässlich seiner Rede vor den Mitgliedern der l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture eine Reihung der Bildgattungen in der Malerei vorgenommen: Dabei setzte er die Bilder der Menschen als die perfekten Geschöpfe Gottes nach der Historienmalerei, an die zweite Stelle im Bedeutungsranking.¹⁰³

Schon Albrecht Dürer (1471 – 1528) sah in Porträts neben Kirchengemälden eine der wichtigsten Aufgaben für den/ die Künstler*in: Sie bewahren das Aussehen der Menschen über deren Tod hinaus und halten die Erinnerung an sie wach.¹⁰⁴ Karl Schütz (*1945), ehemaliger Leiter der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, sieht drei Faktoren als entscheidend für die Genese des autonomen Porträts: Ähnlichkeit, Wesensnähe und Lebendigkeit. Die Ähnlichkeit ermöglicht das *Wiedererkennen des Individuellen* und diese Individualität ist unmittelbar mit der Physiognomie verbunden.¹⁰⁵ Dieser Aspekt fordert, dass der Künstler entsprechende Vorzeichnungen des Porträtierten nach der Natur anfertigt und das fertige Bild dem natürlichen Aussehen entspricht. Die Lebendigkeit geht noch weit über die Ähnlichkeit hinaus: Das Bildnis soll einen unmittelbaren Eindruck vermitteln, der die/den Dargestellten im Augenblick des Betrachtens als Menschen aus Fleisch und Blut zeigt, der Aktivität und Handlungsmacht ausdrückt.

¹⁰¹ Die einführenden Worte sind einer eigenen Seminararbeit über „Hans Holbein der Jüngere, Dr. John Chambers und die Vitalität im Bild“, WS 2021/ 22 entnommen.

¹⁰² Roger de Piles, Cours de peinture par principes. Sur la manière de faire les Portraits, Paris 1708, S. 260: *«Si la Peinture est une imitation de la Nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général : mais un tel homme en particulier qui soit distingué de tous les autres ; & de même que la première perfection d'un Portrait est une extrême ressemblance, ainsi le plus grand de ses défauts est de ressembler à une personne pour laquelle il n'a pas été fait, n'y ayant pas deux personnes dans le monde qui se ressemblent.»* (Übersetzung: Amsterdam/Leipzig 1766)

¹⁰³ Vgl. André Félibien (Hrsg.), Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667. Paris 1668.

¹⁰⁴ Vgl. Karl Schütz, Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500, in: Sabine Haag et al., Dürer Cranach Holbein, Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, München/ Wien 2011, S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 14.

Als drittes Merkmal eines gelungenen Porträts wird die Sichtbarmachung des Charakters der dargestellten Person gefordert, sozusagen das Zutagetreten der Wesenszüge des Menschen. Etwas, das bereits Plinius (23/24 – 79) mit seinem Ausspruch „*animorum imagines*“, d.h. „*Porträts des Geistes*“,¹⁰⁶ forderte. Dahinter steht der Wunsch, die/den Porträtierte*n als Ganzes, als Einheit äußerlicher und innerlicher Merkmale zu begreifen und zu visualisieren.

Wie entscheidend ein aus Sicht der/des Porträtierten gelungenes Werk mit seiner vielschichtigen Aussagekraft war, lässt sich auch an der Korrespondenz der Madame de Pompadour an ihren Bruder während seiner Grand Tour ablesen. Im Brief vom 26. April 1750 schrieb sie:

*„Ich schicke Ihnen endlich die Kopie meines Portraits von Boucher; sie gleicht ziemlich dem Original, mir selbst weniger; alles in allem recht erfreulich. Ich lasse das von Liotard kopieren. Vielleicht kann man damit etwas Sinnvolles bewerkstelligen. Die Kopie Ihrer Schatulle befindet sich auf demselben Portrait.“*¹⁰⁷

Zwei Tage später, am 28. April 1750 fand sich im nachfolgenden Brief an den Bruder ein weiterer Verweis auf Porträts der Pompadour, die Marigny zu diesem Zeitpunkt bereits in Händen halten musste:

*„Es erleichtert mich sehr, daß Sie mit meinen Portraits zufrieden sind; man fand sie hier sehr hübsch, aber nicht besonders ähnlich. Wie dem auch sei, da es das am wenigsten schlechte ist, habe ich es Ihnen gesandt. Von Latour darf man sich nichts mehr erhoffen, er wird von Augenblick zu Augenblick wahnsinniger.“*¹⁰⁸

Die Auseinandersetzung mit den eigenen Abbildungen und die Beauftragung und das Ringen mit der künstlerischen Umsetzung waren entscheidende Parameter jeder Repräsentation der eigenen Persönlichkeit im gesellschaftlichen Umfeld. Gerade Madame de Pompadour beherrschte dieses Spiel auf höchstem Niveau. – Sie war Mäzenin der Künste, unterstützte Kunstschaffende, hatte aber dabei immer auch ihre eigene Agenda der Positionierung im Auge. Sie verfolgte auch kritisch die repräsentativen Darstellungen ihres Bruders, seine gesellschaftliche und persönliche Entwicklung lagen ihr am Herzen und sollten in seinen Porträts die geeignete Entsprechung finden. So konstatierte sie im selben Schreiben vom 28. April:

¹⁰⁶ Rudolf Preimesberger et al. (Hrsg.), Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2. Band, Berlin 1999, S. 237.

¹⁰⁷ Hans Pleschinski (Hg. und Übersetzung), Ich werde niemals vergessen, Sie zu lieben. Madame de Pompadour Briefe, München/Wien 1999, S. 374.

¹⁰⁸ ebenda, S. 376.

„Ihr Portrait ist, meine ich, gut gemalt; ein bißchen ähneln Sie darauf Gargantua¹⁰⁹. Ich werde es meinem Vater schicken, und Sie werden Sorge tragen, nachdem Sie wieder in Rom sind, mir ein besseres machen zu lassen. Das andere Bild ist sehr spaßig, aber ich glaube nicht, daß man den Mann hier gebrauchen kann.“¹¹⁰

Jedes Porträt wurde also sofort auf seine Verwendbarkeit für die Pflege des eigenen Bildes (oder das einer nahestehenden Person) eingeschätzt, wobei die Reaktionen im Salon als entscheidende Hinweise für die intendierte Wirkung galten. Die Enttäuschung, wenn das Porträt nicht die entsprechende Resonanz bekam, war beim Auftraggebenden dann groß. Hatte man doch unter Umständen jahrelang auf das Bild gewartet. Fiel ein Porträt im Salon durch, oder waren die Zweifel bei Ansicht des fertiggestellten Bildes zu groß, war es nicht zu gebrauchen und wurde verräumt.

4.1. Auswahl der Künstler des Marquis de Marigny

Der Directeur général des Bâtiments du roi hatte eine verantwortungsvolle und herausfordernde Position in der höfischen Hierarchie. Marigny war sozusagen das Bindeglied zwischen dem König mit seinen Wünschen und Aufträgen und dem Verwaltungsapparat. Er führte nach enger Abstimmung mit dem Monarchen mit Hilfe einer regelrechten Hofbürokratie seine weitgehenden Agenden aus.

„... die gesamte Leitung und Verwaltung unserer Gebäude, Pläne, Gärten und Parks sowie deren Instandhaltung, aller Kanäle und Aquädukte, Reparaturen und Neubauten, die davon abhängen, die Leitung der Künstler, die in der Großen Galerie unseres Louvre-Schlusses untergebracht sind [...] gleichberechtigt die Aufsicht zu haben über die Maler, Bildhauer, Grafiker und Tapisseriehersteller in den Gobelins - Werkstätten und in der Savonnerie, über die Akademien für Malerei, Bildhauerei und Architektur in unserer schönen Stadt Paris und in Rom sowie über die Gebäude der Kirche des Hôtel Royal des Invalides, über die Sternwarte im Faubourg Saint-Jacques in Paris, über die Baumschule im Faubourg Saint-Honoré derselben Stadt und über den uns gehörenden Blumengarten in unserer Stadt Toulon sowie über Angelegenheiten, die die Errichtung von Gebäuden in unserem königlichen Heilpflanzengarten im Faubourg Saint-Victor in Paris betreffen...“¹¹¹

¹⁰⁹ Gargantua ist der Name des Riesen im Romanzyklus von François Rabelais (ca. 1493 – 1553) ‚Gargantua und Pantagruel‘.

¹¹⁰ Pleschinski, Ich werde niemals vergessen, Sie zu lieben. Madame de Pompadour Briefe, S. 376.

¹¹¹ Vgl. La survivance de la charge de directeur général des Bâtiments octroyée par Louis XV à Marigny en 1746. In : Charges et dépenses de la Maison O1 1058 (1746-1753), Archives nationales, Paris: « ...l'entière direction et conduite de nos Bâtiments, plans, jardins et parcs et de leur entretenement, ensemble des canaux et aqueducs, réparations et nouveaux ouvrages qui en peuvent dépendre, avoir la direction sur les artisans logés sous la Grande Galerie de notre château du Louvre [...] avoir pareillement la direction sur les peintres, sculpteurs, dessinateurs et tapissiers qui sont dans la maison des Gobelins et la Savonnerie, sur les Académies de peinture, sculpture et d'architecture, établies en notre bonne ville de Paris et à Rome, sur les bâtiments de l'église de l'Hotel Royal des

Diese Aufzählung im königlichen Schreiben von 1746 zeigt den umfangreichen Verantwortungsbereich des zu diesem Zeitpunkt noch designierten Marignys. Daraus lässt sich erahnen, welchen Einflüsterungen, Schmeicheleien, Widerständen, Anfeindungen und Verleumdungen gerade der junge Directeur général ausgesetzt war und wie vorsichtig er daher auch seine Wahl für das wahrscheinlich wichtigste Porträt in seiner Karriere zu treffen hatte. Diplomatie und Fingerspitzengefühl waren Grundvoraussetzungen in seiner Position.

Marigny wählte für jedes seiner Porträts einen anderen Künstler, wohl auch um keinen zu bevorzugen oder zu benachteiligen. Das erste Bild, das während seiner Grand Tour in Rom entstand, malte Jean-François de Troy, Leiter der l'Académie de France à Rome, der kurz darauf verstarb. Das zweite große Porträt wurde von Louis Tocqué für die Räumlichkeiten der Académie royale in Paris gestaltet. Tocqué war bereits seit 30. Jänner 1734 Mitglied der Académie, hatte 1750 einen vielbeachteten Vortrag über Porträtmalerei gehalten, 1754 wurde ihm eine lebenslange Pension von 600 Livres per anno zugesprochen und schließlich wurde ihm von Marigny 1759 lebenslanges Wohnrecht und ein Atelier in den Galerien des Louvre zuerkannt, was mit Steuerbefreiung und eigener Gerichtsbarkeit verbunden war.¹¹²

Das darauffolgende Porträt 1761 setzte Alexandre Roslin um, auch dieses im Auftrag der Kulturverwaltung (Administration des Bâtiments du roi). Das Porträt wurde als so gelungen angesehen, dass davon zwei weitere Kopien bestellt wurden, eine für die Académie royale d'architecture und eine kleinere Version, deren Bestimmung nicht überliefert ist. Jean-Baptiste Deshayes (1729 – 1765) fertigte 1763 ebenfalls eine Kopie dieses Gemäldes für die Académie de France à Rome an.¹¹³ Alexandre Roslin, von Geburt her Schwede, übersiedelte in den 1750er-Jahren nach Paris, wo er am 24. November 1753 auf Anordnung des Königs – Roslin war Protestant – in die Académie royale aufgenommen wurde.¹¹⁴ Der entsprechende Brief von Marigny an den Direktor der Académie Nicolas Charles de Silvestre (1699 – 1767) lautete wie folgt:

Invalides, sur l'Observatoire sis au faubourg St. Jacques à Paris, sur la pépinière établie au faubourg St. Honoré de laditte ville et le jardin à fleurs qui nous appartient en notre ville de Toulon, comme aussi sur ce qui regarde les Bâtiments qui pourront être à faire en notre jardin royal des plantes médicinales établi au faubourg St. Victor à Paris ... »

¹¹² Vgl. Isabelle Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773. Thèse de doctorat, Poitiers 2019, S. 29 und S. 33.

¹¹³ Vgl. ebenda, S. 9.

¹¹⁴ Vgl. Ludovic Vitet, Liste chronologique des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Depuis son origine (1^{er} février 1648) jusqu'au 8 aout 1793, jour de sa suppression, Paris 1861, S. 369.

„Herr de Saint-Contest hat mich gebeten, Herrn Roslin, einen schwedischen Maler der sogenannten reformierten Religion, in die Akademie der Malerei aufzunehmen. Ich möchte, dass er genau geprüft wird, um sicherzustellen, dass er für die Aufnahme geeignet ist. Ich verlasse mich auf das Empfinden erfahrener Künstler; und da sie über alle Vorurteile und Parteilichkeitsmotive erhaben sein müssen, verlasse ich mich auf ihre Aufrichtigkeit und ihre Aufklärung. Was das religiöse Hindernis betrifft, wird der König ihm dieselbe Gnade gewähren und der Akademie sogar die Erlaubnis erteilen, die er ihm zugunsten von Herrn Lundberg erteilt hat. Es geht daher lediglich darum, die Verdienste des Bewerbers durch eine strenge Abstimmung in einer Versammlung der Akademie festzustellen, und ich warte auf das Ergebnis, um Herrn de Saint-Contest zu antworten. Ermahnen Sie Ihre Kollegen, meine Herren, nur auf das Talent zu achten; alle anderen Erwägungen sind bei der Wahl eines Akademikers irrelevant. Da es Ihre Wertschätzung ist, die ihn wählen muss, sind es seine Werke, die für ihn sprechen. Ich bin, Sir, Ihr sehr demütiger und gehorsamer Diener.“¹¹⁵

Auch Alexandre Roslin bekam letztendlich 1772 Wohnung und Atelier in den Galerien des Louvre, im Übrigen in der Nachfolge von Louis Tocqué, der in diesem Jahr verstorben war.¹¹⁶

Das letzte Porträt, in dem Marigny gemeinsam mit seiner Ehefrau Marie Françoise Julie Constance Filleul (1751 - 1822) dargestellt ist, war 1769 ein privater Auftrag an Louis-Michel van Loo, der nicht in den Büchern der Kulturverwaltung verzeichnet ist. Obwohl es in diesem Jahr zwei Bestellungen von offizieller Seite an van Loo gab, ein Brust-Porträt von Louis-Auguste, Duc de Berry, Dauphin de France und eine weitere Kopie davon, die für den Duc de la Vauguyon bestimmt war.¹¹⁷ Van Loo, Académie-Mitglied seit 1733¹¹⁸, bekam ab 1766 in der Nachfolge von Jean-Marc Nattier (1685 – 1766), ein geschätzter Porträtmaler am

¹¹⁵ Vgl. Vitet, Liste chronologique des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, S. 369:

«M. de Saint-Contest m'a demandé, monsieur, de faire recevoir à l'Académie de peinture le sieur Roslin, peintre suédois de la religion prétendue réformée ; je désire qu'il soit examiné afin de m'assurer s'il est en état d'y être admis. C'est au sentiment des artistes habiles que je m'en rapporte ; et comme ils doivent être au-dessus de toute prévention et de tout motif de partialité, je me repose sur leur sincérité et sur leurs lumières. Quant à l'obstacle de religion, le roi lui fera la même grâce, et donnera même permission à l'Académie qu'il lui a donnée en faveur du sieur Lundberg. Il ne s'agit donc que de constater le mérite de l'aspirant par un scrutin rigoureux dans une assemblée de l'Académie, et j'en attends le résultat pour répondre à M. de Saint-Contest. Exhortez messieurs vos confrères à n'avoir égard qu'au talent, toute autre considération est étrangère au choix d'un académicien. Comme c'est votre estime qui doit l'élire, c'est à ses ouvrages à solliciter pour lui. Je suis, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.»

¹¹⁶ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, S. 31.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 13.

¹¹⁸ Vgl. Vitet, Liste chronologique des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, S. 362.

Hofe Louis XV., der auch die Schwester Marignys porträtiert hatte (*Abb. 30*), die Pension von 500 Livres per anno ausbezahlt.¹¹⁹

Die Entscheidung für den jeweiligen Künstler fiel aufgrund seiner Reputation, die er am Königshof genoss, die wiederum mit der Mitgliedschaft in der Académie royale einherging. Marigny wählte ganz bewusst für sein erstes offizielles Porträt als junger Directeur général, neu in den Adelsstand erhobener Marquis und gerade im Begriff zum Sekretär des Ordens vom Heiligen Geist ernannt zu werden, denselben Porträtisten, den schon sein Vorgänger im Amt mit seinem Porträt betraut hatte. Die Kontinuität im Bildaufbau des Louis Tocqué sollte wohl auch die Konstanz in der Amtsführung unterstreichen. Mit Alexandre Roslin wurde der zu dieser Zeit berühmteste Porträtmaler engagiert, was auch Marignys Status erhöhte.

Andererseits konnten die beauftragten Künstler davon ausgehen, dass sie in Zukunft über Marigny mit der Gunst des Königs bei der Vergabe von Subsidien rechnen konnten, was wirtschaftlichen Druck von ihren Schultern nahm – eine win-win-Situation für beide Parteien.

4.2. Tocqué und die Porträtmalerei – sein Vortrag in der Académie des Beaux-Arts

Charles François Le Normant de Tournehem, der Vorgänger von Marigny in der Position des Directeur général des Bâtiments du Roi, in dessen Aufgabengebiet auch die Académie Royal fiel, legte großen Wert auf die schriftstellerische Ausbildung der Académie-Mitglieder und auf deren vertiefte Auseinandersetzung mit Fragen der Lehre und Ästhetik.¹²⁰

Tocqué hielt – wie für jedes anerkannte Mitglieder der Académie vorgesehen – am 07. März 1750 einen Vortrag über seine künstlerische Profession - das Porträt – und sein erfolgreiches Wirken in diesem Rahmen (*Abb. 32*). Der zeitgenössische Kunstkritiker Etienne La Font de Saint-Yenne (1688 – 1771) bemerkte darüber in seinem Bericht über den Salon 1753, dass er in einem Gespräch mit Monsieur Tocqué erstaunliche Details seiner Beobachtungen und seiner tiefgehenden Studien über die natürliche Wirkung und über die Schwierigkeiten, eine Unendlichkeit zarter Nuancen in den Porträts einzufangen, erfahren hätte.¹²¹

¹¹⁹ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, S. 37.

¹²⁰ Vgl. Arnauld Doria, Le Discours de Tocqué à l'Académie. Avant-propos, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1929¹, S. 255 – 259, S. 255.

¹²¹ Vgl. Dorbec, Louis Tocqué. In: Gazette des beaux-arts 51 (2), S. 444: «*Dans les entretiens que j'ai eus avec le S^r Tocqué il m'a donné le détail prodigieux de ses observations et de ses études profondes sur les effets de la nature et sur la difficulté de saisir une infinité de nuances délicates...*»

Bei seinem Académie-Vortrag war Louis Tocqué jenseits der Fünfzig, immer noch gutaussehend, wie Prosper Dobrec (1870 – 1953), Kurator Musée Carnavalet (Paris) und Autor verschiedener kunstgeschichtlicher Werke in seinem Aufsatz zu Tocqué anmerkt.¹²²

Louis Tocqué bezog sich in seiner Académie-Rede (Abb. 32) auf die Porträtmalerei, das Metiers, indem er seiner Meinung nach valide Erfahrungen weitergeben konnte.

So stellte er in der Einführung zu diesem Thema fest, dass es nicht genügt, das Bild derer, die man malt, auf die Leinwand zu bringen, sondern dass eingeräumt werden muss, *„dass das Talent zum Porträt ein geringes wäre, wenn dafür nicht noch viel Anderes erforderlich“*¹²³ wäre. Dieses Andere präzierte er dann im Laufe des Vortrags in sieben Kapiteln. Am Anfang stehe die Begabung, die er mit einem Rohdiamanten verglich: *„Die Begabung öffnet uns den Weg, das ist wahr. Aber wenn dich das Studium nicht leitet, wirst du nicht lange allein auf ihm gehen, ohne dich zu verirren.“*¹²⁴ Er unterstrich, dass nur das Lernen, das sich Vertiefen in die Aufgabenstellung den Blick in die Tiefe bis zu den Wurzeln der Dinge lenkt. Dieses Erfassen von mehr als der Oberfläche bringt erst die perfekte Mimesis hervor.

In seinen folgenden Ausführungen gab Tocqué konkrete Hinweise zu Fragen der Technik wie der lebendigen Darstellung des Inkarnats, der Lichtsetzung, der Tiefenwirkung von Gemälden zur kompositorischen Gestaltung, der Position der/des Porträtierten im Bild, des Verhältnisses von Farben zueinander, die viel zur Harmonie im Gemälde beitragen können. Er sprach in diesem Zusammenhang auch von der Einheit eines Gemäldes in Anbetracht von Licht und Schatten, von den *„Mitteln, um sich einen Überblick über ein Gemälde zu verschaffen, unter Berücksichtigung im Hinblick auf die Lichtverhältnisse oder das Hell-Dunkel.“*¹²⁵

Am Ende des Tages, stellte Tocqué fest, könne besser beurteilt werden, ob die verschiedenen Elemente eines Gemäldes ein gelungenes Ganzes bilden, ob es keine Teile gibt, die

¹²² Vgl. Dobrec, Louis Tocqué, S. 460.

¹²³ Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 263: *«car il ne suffit pas de mettre sur la toile la ressemblance de ceux qu'on peint; [...] mais il faut convenir que le talent du portrait seroit peu de chose s'il n'en exigeoit pas nombre d'autres.»*

¹²⁴ Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 264: *« Le don nous ouvre, il est vrai, le chemin. mais si l'étude ne vous guide, vous ne marcherez pas longtemps [sic!] seul avec lui sans vous égarer. »*

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 287: *« Moyens pour s'assurer de l'ensemble d'un tableau, eu égard [au regard] aux lumières où au clair obscur »*

durcheinandergebracht sind oder im Gegenteil, sich zu deutlich voneinander abheben, isoliert und an Nichts gebunden erscheinen.¹²⁶

Louis Tocqués Vortrag gliederte sich in sieben Abschnitte, die tief in die Materie der Porträtmalerei eindringen und die langjährigen Erfahrungen in seinem Metier widerspiegeln.

-  ber die Begabung *Sur le don*
-  ber die Wahl *Sur le choix*
- Von Harmonie und Komposition *De l'harmonie et de la composition*
- Vom Charakter und dem Verhältnis der Köpfe im Porträt
Du caractere et de la charpente des têtes par rapport
- Von der Komposition im Porträt *De la composition par rapport au portrait*
-  ber den Vorteil von Spiegelungen, Faltenbildung und Luftperspektive
De l'avantage des reflets, de la composition des plis et de la perspective aérienne
- Mittel zur Sicherstellung der Einheit eines Gemäldes im Hinblick auf Licht und Hell-Dunkel
Moyens pour s'assurer de l'ensemble d'un tableau, eu egard [au regard] aux lumières o  au clair obscur

4.3. Der Künstler und sein Porträt des Marquis von Marigny

Der Maler als großer und einflussreicher Akteur, dessen Ziel es war, den Menschen im Bild als ganze Persönlichkeit darzustellen: mit allen äußeren Merkmalen und mit seinen hervorstechenden Charakterzügen. Wie schon Roger de Piles (1635 – 1709) in seinen *Cours de peinture par principes* 1708 für die Porträtmalerei als höchste Zielsetzung die Abbildung der Natur forderte, wandte sich auch Tocqué gegen jede Perfektionierung der Gesichtszüge. „*Ich weiß nicht, ob wir das Verschönern nennen, aber als Porträtmalerei können wir das sicher nicht bezeichnen.*“¹²⁷ Er forderte vielmehr, Fehler und Unregelmäßigkeiten als Vielfalt zu begreifen, die Träger der Seelenbewegungen der jeweiligen Person sind. Es gäbe Augenblicke, in denen die Anmut im Antlitz der zu Portr tierenden aufleuchtet und diese Momente gelte es festzuhalten. Auch mit dem Körper, der Haltung sei in gleicher Weise zu verfahren. „... jeder

¹²⁶ Vgl. Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 288: « *Au déclin du jour [...] l'on peut mieux juger si les parties d'un tableau forment un beau tout ; s'il n'en est point qui se confondent ou qui au contraire en se detachant trop en clair paroissent isolées et semblent ne tenir à rien.* »

¹²⁷ ebenda, S. 273: « *Je ne s ais si c'est la ce qu'on appelle embellir, mais surement ce n'est point la ce qu'on peut appeller faire des portraits.* »

Mensch hat in seiner Gestalt ein Ganzes, das, wenn ich es zu sagen wage, nur ihm gehört und das wir versuchen müssen, perfekt wiederzugeben.“¹²⁸

In Marignys Porträt leuchtet sein Angesicht vor dem dunkler gehaltenen Hintergrund subtil hervor. Hier liegt der zentrale Angelpunkt der Erkennbarkeit, des Charakters, der Fähigkeiten und der ganz persönlichen Natur des Porträtierten. So sehr die zahlreichen, laut sprechenden Attribute die Person des jungen Directeur général auch seine gesellschaftliche Position unterstreichen, im Gesicht liegt der Fokus auf seinem ureigensten Wesen, auf dem, was die Betrachter*innen anziehen und zum Innehalten bewegen soll. Hier geht es nicht um Schönheit, hier geht es nicht um die getreue Wiedergabe der äußerlichen Gesichtszüge, um bloße Abbildung. Tocqué unterstrich im vierten Teil seiner Rede: *„Um nicht vom Charakter der zu malenden Person abzuweichen, versuchen Sie zunächst, die Struktur des Gesichts gut wiederzugeben; das sichert das Ganze und stellt die Ähnlichkeit her.“¹²⁹* Und das Porträt Marignys zeigt – soweit das aus heutiger Sicht beurteilbar ist – die Züge eines jungen Mannes, die so auch im ersten Porträt 1751 von Jean-François de Troy erkennbar sind. Die Übereinstimmungen in der Mundform, die übrigens auch in François Bouchers Bildnis der Schwester [Madame de Pompadour bei der Toilette, 1758] ausgemacht werden kann, die einen ausgeprägten Herzschwung der Oberlippe und eine volle Unterlippe aufweist. Die gerade, nach unten breiter werdende Nase, die leicht nach vorne gewölbten Augen, die den Blick zusätzlich verschleiern, die vollen Wangen in der runden Gesichtsform und die hohe, glatte Stirn lassen sich als übereinstimmende Merkmale beider Porträts festmachen. Damit hat Tocqué bewiesen, dass er der Wiedererkennbarkeit durch eine genaue Konstruktion der Gesichtsstruktur sicherstellte. Die Abbildung trägt immer auch die subjektive Wahrnehmung des Künstlers. Umso mehr beeindruckten die beiden Porträts von unterschiedlichen Künstlern, die durch ihre Fähigkeit der Analyse, des genauen Hinsehens und der Komposition der Gesichtsteile die Zuordnung ein und derselben Person möglich machten.

Tocqué wandte sich dabei dezidiert gegen bewusste Korrekturen im Sinne eines schönen, gleichmäßigen Antlitzes.

¹²⁸ Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 279: « ... chaque personne a dans sa figure un ensemble qui, si j'ose le dire, n'appartient qu'à elle et qu'on doit tascher de rendre parfaitement. »

¹²⁹ ebenda, S. 272: « Pour ne point vous éloigner du caractere de la personne que vous peignez, attachez vous d'abord a bien rendre la charpente du visage; c'est ce qui assure l'ensmble et établit la ressemblance. »

„Die meisten Maler glauben, [...] dass sie die(se) Mängel der Natur mithilfe der Kunst korrigieren müssen, und in der Hoffnung, zu gefallen, vergrößern sie die Augen, verkleinern Nase und Mund und verlieren allmählich die Ähnlichkeit mit dem gesamten Kopf. [...] aber das Ganze, das den dominierenden Teil darstellt, hat seine Form und seinen Charakter verloren und wird nur eine vage und unauffällige Ähnlichkeit aufweisen. [...] Wir müssen Schönheit also nicht auf Kosten der Gesamtheit der Merkmale schaffen, sondern indem wir die Spielarten studieren, denen diese Merkmale in Momenten der Freude, der Trauer oder der Träumerei ausgesetzt sind. Ich denke, wir können sagen, dass die Gesichtszüge auf Befehl der Seele ihre Regungen zum Ausdruck bringen.“¹³⁰

Was sah Tocqué wohl in Marignys jungen Gesichtszügen? Augen ohne Argwohn, auf den Betrachtenden gerichtet, einen offenen Blick darbietend, der geschlossene Mund mit der Andeutung eines Lächelns drängt sich nicht auf, signalisiert Freundlichkeit. Annäherung nicht um jeden Preis, hinter der glatten Stirn scheint ein wacher Geist zu sein, der der bedeutenden Aufgabe, die der Marquis übernommen hat, gewachsen ist. Es lässt sich auch eine gewisse Trotzigkeit, ein Jetzt-erst-recht im Mienenspiel ausmachen. – Etwas, das durchaus zur damaligen Position von Marigny passt: Von der Schwester auf den gesellschaftlichen Platz gelobt, in einem Parforceritt von nicht einmal zwei Jahren darauf vorbereitet und nun dazu aufgefordert, sich und seiner Umwelt zu beweisen, dass er über das Wissen, den Esprit und das Durchsetzungsvermögen für diese Aufgabe verfügt.

Ergänzend zu Kopf und Miene spielt, betonte Tocqué in seinen Ausführungen, die Form und die Haltung des Körpers eine ebenso große Rolle: *„Der Porträtmaler sollte sich nicht auf die Wiedergabe des Gesichts beschränken. Die Ähnlichkeit des Körpers muss der des Kopfes entsprechen. Körper sind fast so vielfältig wie Physiognomien;“*¹³¹ Auch hier lässt sich eine Übereinstimmung der Körperform Marignys zwischen den oben genannten Porträts erkennen. Der Abgebildete zeigt in beiden Bildern eine Neigung zu einer rundlichen Silhouette, wie auch sein Vater, François Poisson in einem Brief 1751 an seinen Sohn bemerkte:

¹³⁰ Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 273-275: *«La plupart des peintres, [...] croiront devoir employer l'art pour corriger ces défauts de la nature, et dans l'espoir de plaire, ils grandiront les yeux, diminueront le nez et la bouche et perdront insensiblement l'ensemble de la tête du côté de la ressemblance ? [...] mais le tout ensemble qui est la partie dominante aiant perdu de sa forme et de son caractere, n'offrira plus qu'une ressemblance louche et peu frappante. [...] Ce n'est donc point aux dépens de l'ensemble des traits qu'il faut donner de la beauté; c'est en étudiant les variétés dont ces traits sont suceptibles dans les instans de joie, de tristesse ou de reverie. On peut dire, je pense que les traits du visage sont aux ordres de l'ame pour exprimer ses mouvemens. »*

¹³¹ ebenda, S. 279: *« Le peintre de portait ne doit pas se borner à la ressemblance du visage. La ressemblance du corps doit répondre à celle de la tête. Les corps sont presque aussi variés que les phisionomies ; »*

„... an Versailles vorbeigehend, zeigte mir M. Portail dein Porträt; [...], aber du musst so dick geworden sein wie der verstorbene Herr von Brindel , Oberst der Schweizer; werde nicht so dick und komm gesund zurück.“¹³²

Tocqués Abbildung, das einzige der drei hier besprochenen Bilder, die Marigny stehend vor seinem Schreibtisch darstellen, lässt ebenfalls einen zur F lle neigenden Körper erkennen. Die aufrechte Haltung drückt seinen Willen aus, seine Stellung auszuf llen, der richtige Mann in der richtigen Position zu sein. Tocqué hatte ja in seinem Vortrag unterstrichen, dass der Maler *„verpflichtet [ist], sich auf die Gefühle des Helden einzulassen, den er darzustellen wünscht,“*¹³³ Daher die gerade Gestalt, die jegliche Unsicherheit verbergen soll, der offene Gestus, der Selbstbewusstsein und Einladung ausstrahlen soll. Louis Tocqué hatte sich beim Porträtieren sichtlich gut auf dessen Gefühlslage eingelassen.

„Das ist es, was den Esprit in exquisiten Gemälden hervorbringt: Sie berühren uns, sie bewegen uns, als würde sich die Handlung selbst vor unseren Augen abspielen. Es ist daher von großer Bedeutung, den Esprit wieder mit dem schönen Manöver des Malens zu vereinen und sich eine ziemlich lebhaft  Vorstellung vom Charakter der Hauptfiguren des Themas zu machen, mit dem man sich befasst, um sich in deren Lage versetzen zu können, indem man sie malt“¹³⁴,

hält er in seiner Akademierede fest. Trotz all den vordergründig transportierten Zeichen lässt sich auch eine gewisse Reserviertheit und Zurückhaltung in der Person des Porträtierten herauslesen. Ein Charakterzug, den auch Marignys Biograf beschreibt und in der Arbeit von Isabelle Gensollen (*1965) Erwähnung findet: *„Die Quellen stimmen daher nicht überein, zeichnen aber das Bild eines Mannes mit starkem, ja sogar schwierigem Charakter, der unbekannt [blieb] und stark kritisiert wurde.“*¹³⁵ In den Memoiren von Nicole Du Hausset (1713 -1801), der Ersten Kammerzofe von Madame de Pompadour findet sich folgende Beschreibung über Marigny, die gut erklärt, warum dieser verschlossen und zurückhaltend war:

¹³² Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 38/39 : «... Hier en passant par Versailles M. Portail me fit voir ton portrait ; [...], mais il faut que tu sois devenu aussi gros que feu M. de Brindel , colonel des Suisses ; ne grossis pas tant et reviens en bonne santé. »

¹³³ Tocqué, Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait, S. 270: «... de se penetrer des sentiments du heros qu'il veut représenter,... »

¹³⁴ ebenda, S. 270: « Voila ce que produit l'esprit dans les tableaux exquis: ils nous touchent, ils nous remuent comme si l'action même se passoit sous nos yeux. Il est donc d'une grande importance de réunir l'esprit à la belle manoeuvre de la peinture et de se former une idée assez vive du caractere des personnages princepeaux du sujet que l'on traite pour pouvoir se mettre à leur place en les peignant. »

¹³⁵ Gensollen, Le marquis de Marigny, S. 18: « Les sources sont donc discordantes, mais  baissent l'image d'un homme au caractère affirmé, voire difficile, m connu et fortement d cri . »

„Er ist [...] ein wenig bekannter Mann. Niemand spricht über seinen Witz und sein Wissen oder darüber, was er für die Förderung der Künste tut. Niemand seit Colbert hat in seiner Position so viel erreicht; außerdem ist er ein sehr ehrlicher Mann, aber die Leute wollen in ihm nur den Bruder der Favoritin sehen, und weil er dick ist, halten sie ihn für schwerfällig und begriffsstutzig.“¹³⁶

Die Persönlichkeit des Marquis scheint schwer zu fassen zu sein. Er soll von schwierigem Charakter gewesen sein, spröde im Umgang mit anderen, eifersüchtig auf seine Vorrechte bedacht.¹³⁷ Eine Ahnung davon hatte Tocqué in Haltung und Miene des Porträtierten zum Ausdruck gebracht.

Die Hände und deren Gestus waren für den Porträtmaler ebenfalls von großer Wichtigkeit, um die Eigenart und im Falle Marignys seine Relevanz für wichtige Bauaufgaben zu betonen.

„Die Hände in einem Gemälde tragen viel zum Ausdruck bei; ihre verschiedenen Bewegungen, die den Gedanken folgen, sind je nach Verschiedenheit der Charaktere und Temperamente mehr oder weniger lebhaft. [...] Es ist daher notwendig, dass die Bewegung der Hände wie die des Körpers eine Vorstellung vom Inneren der Menschen gibt, den sie gemalt haben; und auch ihre Form muss zur perfekten Ähnlichkeit mit dem Äußeren beitragen.“¹³⁸

hielt Tocqué in seiner Rede fest. Die Hände unterstrichen die jugendliche Ausstrahlung des Directeur général, deuteten aber gleichzeitig auf ein bereits in seiner Anfangszeit prestigeträchtiges Bauvorhaben hin: die École militaire, die noch von seinem Vorgänger auf Drängen der Pompadour angestoßen wurde und deren Bau während der gesamten Amtszeit Marignys hindurch andauerte.

4.4. Eine (Selbst)Inszenierung durch Harmonie in der Komposition

Die französische Hofordnung verlangte eine genaue Einordnung in die festgesetzte Hierarchie. Hatte der König einem Höfling eine besondere Gunst erwiesen und ihn mit bedeutenden Privilegien ausgestattet, entband ihn das nicht davon, diese ständig zu verteidigen und vor allem auch die äußeren Zeichen zur Schau zu stellen. Während die Nähe zum König sich in

¹³⁶ Vgl. Mémoires de Madame Du Hausset, Paris 1824, S. 102-103: «C'est un homme [...] bien peu connue. Personne ne parle de son esprit et de ses connaissances, ni de ce qu'il fait pour l'avancement des arts; aucun depuis Colbert n'a fait autant dans sa place; il est d'ailleurs fort honnête homme, mais on ne veut le voir que comme le frère de la favorite, et parce qu'il est gros, on le croit lourd et épais d'esprit.»

¹³⁷ Vgl. Gensollen, Le marquis de Marigny, S. 18.

¹³⁸ Vgl. Tocqué, Reflexions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait, S. 280 : «Les mains dans un tableau concourent beaucoup à l'expression ; leurs mouvemens divers qui suivent la pensée sont plus ou moins vifs selon la difference des caractères et des temperamens. [...] Il faut donc que l'action des mains comme celle du corps donne une idée de l'interieur des gens qu'ont peint ; ainsi que leur forme doit contribuer à la parfaite ressemblance de l'exterieur.»

einzelnen Momenten präsentieren ließ, z.B. hatte Marigny - noch in seiner Rolle als Bruder der Favoritin des Königs – diesen bei Tisch bedient und Louis XV. lud ihn ein, an seiner Tafel Platz zu nehmen¹³⁹. Am 09. Oktober 1754 wurde der gerade Geadelte bei Hof dem König und der königlichen Familie präsentiert, nur zwei Tage später stieg er in die königliche Kutsche.¹⁴⁰ – Königliche Auszeichnungen, die ihn unter den Höflingen hervorhoben, ihn aber auch ständig zur Repräsentation seiner Stellung (und zur Absicherung seiner Position) zwangen. Marignys Porträt vermittelte diesen Rang in jedem Detail: Tocqué sah alle weiteren Elemente im Porträt, ob Möbel, Stoffe, Spiegel, Bücher, etc. als Gegenstände an, die einerseits dem Verständnis für die Porträtierten dienten, andererseits selbst als Porträt aufgefasst werden konnten. Es bedurfte jedenfalls in seinen Augen neben Talent großer Hingabe an das Studium und das Praktizieren dieser Kunstgattung.

„Man kann aus einem schlechten Historienmaler nicht mehr als einen schlechten Porträtmaler machen. Denn es genügt nicht, das Bild derer, die man malt, auf die Leinwand zu bringen; ich weiß, dass dieser absolut notwendige Teil [der Arbeit] derjenige ist, der für den weniger kundigen Menschen am wichtigsten scheint...“¹⁴¹

Zum Porträtieren gehörte für Louis Tocqué neben der Darstellung der natürlichen Erscheinung, die vorteilhaften Seiten der Person in der Wiedergabe herauszustreichen, wie diese*r in die räumliche Umgebung eingegliedert ist, wie der Hintergrund gestaltet ist und welche Accessoires sie/ihn umgeben. Jedes Detail legt dabei beredtes Zeugnis von den Fähigkeiten, Aufgaben und Interessen des/der Dargestellten ab. Die Komposition aller Elemente, kombiniert mit der Lichtführung und dem Setzen von Reflexionen führt letztendlich erst zu einer harmonischen Komposition. So hielt Tocqué fest:

„Ein harmonisches Bild wirkt auf mich wie die Sonne, die ihr Licht mehr oder weniger auf alles um sich herum ausstrahlt. Jedes Gemälde hat seine Sonne, die die Gruppe ist, in der die Hauptfigur steht. Was sich um das dominante Objekt herum befindet, ist nur nebensächlich und scheint nur von ihm beleuchtet zu werden.“¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 20.

¹⁴⁰ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 58.

¹⁴¹ Vgl., Tocqué, Reflétions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait, S. 263: « On ne peut jamais faire d'un mauvais peintre d'histoire qu'un mauvais peintre de portrait, car il ne suffit pas de mettre sur la toile la ressemblance de ceux qu'on peint; je sais que cette partie absolument nécessaire est celle qui en impose le plus aux gens peu connoisseurs... »

¹⁴² Vgl. Tocqué, Reflétions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait, S. 268: « Un tableau harmonieux fait sur moy l'effet du soleil repandant sa lumiere plus ou moins sur tout ce qui l'environne. Chaque tableau a son soleil qui est le groupe où la figure principale. Ce qui est autour de l'objet dominant n'est plus qu'accessoire et semble n'etre plus éclairé que par lui. »

In Marignys Porträt liegen die Lichtpunkte, der Lichtstrahl scheint von links oben zu kommen, auf dem Gesicht, vor allem auf der glatten, hohen Stirn des Porträtierten – wohl ein Hinweis auf seinen regen Geist, seine schnelle Auffassungsgabe. Der Teil des Vorhangs hinter ihm, der ebenfalls ins Licht getaucht ist, lässt Marigny noch plastischer und lebendiger erscheinen. Auch die Goldkantenstickerei auf dem samtenen Vorhangstoff fällt dadurch in ihrer Kostbarkeit noch mehr ins Auge. Und auch der neu erworbene Orden vom Heiligen Geist erhält zusätzlichen Glanz durch die Abstrahlung des Metalls von der kühlen und matteren stofflichen Oberfläche des Justaucorps.

Die Person Marignys zentral in der Mitte wurde in einer antikisierenden Umgebung situiert, der Vorhang und vor allem der in der linken unteren Ecke platzierte Schreibtisch sind aber noch ganz im Rokoko verhaftet. Marigny stand an der Schwelle des Rokokos zum wieder entdeckten Klassizismus, ja in seiner Rolle trug er wesentlich zu dessen Etablierung und Wertschätzung bei. Louis Tocqué betonte in seiner Rede auch die Wichtigkeit dieser den Porträtierten umgebenden Dinge.

„Wenn dieser Teil [gemeint ist der Porträtierte] gut wiedergegeben ist, scheint das Bild fertig zu sein. Wenn das, was interessieren soll, schön und großartig ist, gehen wir davon aus, dass der Betrachter zufrieden ist. Aber im Gegenteil, wenn die gelungene Ausführung des Zubehörs fehlt, die das Thema charakterisiert, ist der Betrachter unglücklich.“¹⁴³

Alles, wirklich jedes Element, jeder Pinselstrich erzählt die Geschichte vom Aufstieg und von den königlichen Auszeichnungen des Marquis de Marigny. Tocqué hatte hier, wohl in enger Abstimmung mit dem Directeur général und seiner Administration, ein bildliches Narrativ für die Hofgesellschaft und die Künstler*innen seiner Zeit geschaffen.

4.5. Technik und Qualität der Arbeit

Louis Tocqué strebte wie die meisten seiner Zeitgenossen, die ihren Porträts mit „*farbkraftiger Pinselschrift*“¹⁴⁴ Lebendigkeit einhauchten, nach dem Idealbild des ‚beau fard‘ [des schönen

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 268: «Quand cette partie est bien rendue, les autres semblent être finies. Si ce qui doit intéresser est beau et magnifique, le spectateur est satisfait. Mais au contraire vous aurez beau réussir dans l'exécution des accessoires; si ce qui caractérise le sujet est manqué, le spectateur est mécontent.»

¹⁴⁴ Marianne Koos, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702 – 1789), Paderborn 2014, S. 127.

Scheins], der mithilfe kompakter Malerei und einer subtilen Farb-, Licht- und Schattensetzung den Eindruck von Wahrhaftigkeit und von lebendiger Wiedergabe erweckte.

„Es braucht, wenn ich es zu sagen wage, ein Gefühl im Pinsel, das die Muskeln durchsucht und sie geschickt freilegt, damit sie leicht durch die fleischigen Teile gleiten. Dadurch entsteht dieser Anschein von Bewegung, der den Figuren Seele verleiht.“¹⁴⁵

Der/die Betrachtende sollte einen Anschein von Wahrheit erfahren. Dabei ging es keinesfalls um das getreue Abbild der zu porträtierenden Person, vielmehr sollte Wahrhaftigkeit in der Repräsentation erzeugt werden. Im Idealfall stand das Porträt in direkter Wechselwirkung mit dem/der Abgebildeten und war gleichgestellt mit dem/der Lebenden. Das Abbild hatte die Macht, an Stelle und im Namen der realen Person aufzutreten –ein Propagandainstrument für das Wirken und den Einfluss des/der Dargestellten. Was im Fall des Marigny Porträts von großer Bedeutung war. Stärke und Lebendigkeit wurden nicht durch einen offenen, beherrzten Pinselstrich entwickelt, vielmehr diente die Genauigkeit im Spiel der Reflexionen als Maßstab eines gelungenen Bildes. Dies lässt sich auch im gegenständlichen Gemälde abseits des Porträtierten in den meisterhaft gesetzten Glanzlichtern an der geschnitzten Eck- und Beinverzierung des Schreibtisches beobachten. Die dadurch erzeugte Plastizität schiebt das Möbelstück förmlich aus dem Bild heraus und erhöht seine Dreidimensionalität. Dazu hielt Tocqué fest:

„Was ich gerade über Reflexionen gesagt habe, betrifft nicht nur die Vereinigung verschiedenfarbiger Stoffe, sondern die Harmonie aller Gegenstände, aus denen ein Bild zusammengesetzt werden kann. Seien Sie versichert, dass Sie ohne die Hilfe von Reflexionen niemals in der Lage sein werden, diese zarte Vielfalt einzubringen, die den schönen Akkord hervorbringt.“¹⁴⁶

Die Wirkung von Licht und Schatten waren für den Künstler essentiell und umfangreiche Studien von Lichtverhältnissen zu unterschiedlichen Tageszeiten schulten sein Auge und zeigten ihm, wie unterschiedlich die Farben und Schatten auftreten konnten. So berichtete er den Zuhörern; dass er seine

„... Bilder am selben Tag mehrmals mit der Natur konfrontiert [habe]; wie anders erschienen sie mir denn, als ich sie mir vorgestellt hatte: Ich bemerkte dort zu helle

¹⁴⁵ Vgl. Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait* S. 272: «*Il faut, si je l'ose dire, un sentiment dans la brosse qui fouille les muscles et les decouvre adroitement pour les faire passer avec legereté dans les parties charnues. Voilà ce qui produit cette apparence de mouvement qui donne l'ame aux figures.*»

¹⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 286: «*Ce que je viens de dire au sujet des reflets regarde non seulement l'union des étoffes de diverses couleurs, mais l'harmonie de tous les objets dont un tableau peut être composé. Soiez assuré que vous ne pourrez jamais sans le secours des reflets, y jeter cette variété douce qui produit le bel accord.*»

Lichter, zu braune Halbtöne, zu schwarze Schatten, ich nahm dort jene weichen Lichter nicht wahr, die sich in der Natur unmerklich ausbreiten und uns immer eine Vorstellung der Form bewahren.“¹⁴⁷

Besonders hervorzuheben ist die Meisterschaft der Oberflächengestaltung der unterschiedlichen Bekleidungsstücke: Der blaue Samt - in der Farbgebung an das königliche Blau der Bourbonen angelehnt - ist am rechten Ärmel durch Weißhöhung und dunkle Strichführung in plastische Falten gelegt, was den Eindruck von Dichte und Weichheit des Materials transportiert. Der Lichteinfall an der inneren Ärmelseite unterstreicht diesen Effekt und verführt dazu, als Betrachende*r das Material nahezu zu spüren. Während die Posamentverschlüsse mit den gedrehten Kordeln glänzend und stabiler in ihrer Materialität hervortreten. Der Cordon bleu, das blaue Ordensband, ist unschwer als aus Moiré gefertigt zu erkennen, die Meisterschaft der Darstellung zeigt deutlich die Sperrigkeit dieses Materials. Weiters sei noch die genaue, bis ins Detail ausgearbeitete Zeichnung der Spitzenvolants an Jabot und Ärmelabschlüssen hervorgehoben. Obwohl alles mit geschlossenem Pinselstrich gearbeitet, wirkt die Spitze dank der subtilen Platzierung von Farbabstufungen in Cremeweiß und Beige und der genauen Wiedergabe des Musters filigran in ihrem üppigen Fall. Ob das Gewand in natura von solcher Gestalt war oder der Künstler eine gewisse Freiheit in der detailreichen Gestaltung zugrunde legte, kann nicht ausgeschlossen werden. Jedenfalls diente diese mit höchster Präzision gefertigte Ausarbeitung der so dringend geforderten Repräsentation des neuen Directeur général.

¹⁴⁷ Vgl. Tocqué, *Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*, S. 288 : « *J’ai quelquefois à ce même jour confronté mes tableaux avec le naturel ; combien alors me paroisoient-ils différens de ce que je croiois qu’ils étoient : j’y remarquois des clairs trop vifs, des demi teintes trop brunes, des ombres trop noires, je n’y appercevois point ces lumières douces qui dans la nature s’étendent imperceptiblement et nous conservent toujours une idée de la forme.* »

5. Conclusio

Das im Focus stehende Porträt von 1755 (*Abb. 1*) war das wohl wichtigste in der Karriere von Marigny. Es stand am Beginn seines Lebensweges, der ihm dank seiner Schwester in unmittelbare Nähe zum König gebracht hatte. Und es gelang ihm, in den ersten Jahren durch und mit Hilfe der Pompadour, später dann durch eigenes Geschick, vor allem durch seine unverbrüchliche Loyalität dem König gegenüber hielt er sich 22 Jahre im Amt des Directeur général des Bâtiments du roi.

In seiner Rolle vertrat er den König als Bauherrn, als Mäzen der Künstler, als Auftraggeber und Bewahrer der königlichen Sammlungen. Die vielen offiziellen königlichen Audienzen warfen ein beredtes Licht, wie eng die Abstimmung zwischen Marigny und dem König war. So besprach er mit Louis XV. bis zu zehn Mal im Jahr anstehende Projekte, wobei bei jedem Zusammentreffen eine Vielzahl an Vorschlägen behandelt wurden.

Jahr	Anzahl der Audienzen	eingebrachte Projekte ¹⁴⁸
1752	10	71 (nicht vollständig)
1753	10	93 (nicht vollständig)
1754	7	121
1755	8	141
1756	9	102 (nicht vollständig)
1757	7	89 (nicht vollständig)
1758	5	79
1759	5	47 (nicht vollständig)
1760	6	52 (nicht vollständig)
1761	5	60 (nicht vollständig)
1762	7	75 (nicht vollständig)
1763	5	144
1764	5	84 (nicht vollständig)
1765	7	keine Angabe
1766	8	87 (nicht vollständig)
1767	3	67 (nicht vollständig)
1768	5	keine Angabe
1769	4	keine Angabe
1770	3	keine Angabe
1771	4	keine Angabe
1772	3	keine Angabe
1773	3	keine Angabe

Tab. 1: Überblick von Marignys Audienzen während seiner Amtszeit¹⁴⁹

¹⁴⁸ soweit diese in den erhaltenen Quellen erwähnt werden.

¹⁴⁹ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773, S. 3 – 4.

5.1. Marignys Beziehungen und Netzwerke

Isabelle Gensollen untersuchte sehr genau Marignys Tätigkeit und listete penibel die von ihm erfolgten Aufträge an die Künstler auf. So hat er im Laufe der Zeit in seiner Verantwortung 236 Gemälde unterschiedlichster Art, darunter Historienbilder, viele Allegorien, Heiligendarstellungen und Werke mit Themen aus der klassischen Mythologie geordnet. Bei der Vergabe der neu zu erstellenden Gemälde für die Räume der königlichen Familie konsultierte Marigny in den meisten Fällen seinen Reisebegleiter während der Grand Tour Charles-Nicolas Cochin (1715 – 1790), seit 1755 bis zu seinem Tod ständiger Sekretär der Académie royale. 71 Porträts wurden in Marignys Amtszeit fertiggestellt, darunter acht Bilder von Louis XV., 57 Porträts der königlichen Familie und auch vier von ihm selbst. Louis Tocqué wurde im Übrigen nur für dieses eine Bild von Marigny 1755 beauftragt, während Alexandre Roslin noch sechs weitere Porträts der königlichen Familie ausgeführt hat.¹⁵⁰ Besonders häufig beschäftigt wurde Louis-Michel Van Loo, der im Laufe von Marignys Amtszeit 19 Porträtaufträge erhielt, davon waren acht Bestellungen Kopien seiner eigenen Werke.

Marigny blieb bis dato als Persönlichkeit weitgehend unfassbar. Er wurde von seinen Zeitgenossen als schwieriger Charakter, spröde, überempfindlich und besonders auf seine Vorrechte bedacht beschrieben.¹⁵¹ Marigny blieb zeitlebens vorsichtig, was seine gesellschaftlichen Beziehungen betraf. Er umgab sich mit einem kleinen Kreis an Vertrauten, die ihm über seine Arbeit verbunden waren. Er kannte nur wenige Personen, auf die er sich stützte, vor allen anderen auf seinen Reisebegleiter Jacques-Germain Soufflot, Architekt, Mitglied der l'Académie royale, contrôleur général des Bâtiments du roi und damit für die Erhaltung, Erweiterung und den Um- und Neubau der königlichen Anwesen und der Pariser Gebäude verantwortlich. Soufflot gestaltete und überwachte die Fertigstellung des Louvre mit dem Cour Carrée und ab 1755 den Bau der Eglise Ste. Geneviève, heute das Panthéon in Paris, ein Meisterwerk des französischen Neoklassizismus, mit dem sich auch der Marquis selbst in die französische Kunstgeschichte einschrieb.¹⁵² Mit Soufflot und Charles-Nicolas Cochin (1715 – 1790) führte Marigny diese Kunstrichtung zu neuen Höhen.

¹⁵⁰ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773, S. 5-14.

¹⁵¹ Vgl. Gensollen, Le marquis de Marigny, S. 15.

¹⁵² Vgl. Scott, The Marquis de Marigny, S. 27-28.

Der zweite zu Lebzeiten von Madame Pompadour vielbeschäftigter Architekt war Jacques-Ange Gabriel (*Abb. 26*), der unter anderem den Place de la Concorde und die École militaire plante. Allerdings wurde das Verhältnis von Gabriel und Marigny als durchaus problematisch beschrieben, beide waren komplizierte, stolze und reservierte Persönlichkeiten mit nur wenigen Freunden.¹⁵³

Es gibt darüber hinaus nicht viele handschriftliche Aufzeichnungen Marignys, keine Briefe, keine Memoiren, ja nicht einmal ein Testament. Das, was über seine Arbeit und sein Leben bekannt ist, speist sich aus den Schreiben der wenigen Vertrauten und zahlreichen Notizen, die er auf verschiedensten Dokumenten anbrachte, die ihm vorgelegt wurden.¹⁵⁴

5.2. Marignys Bildpolitik im Spiegel der zeitlichen Verhältnisse

Im Gegensatz zu seiner Schwester existieren vom Marquis de Marigny nur wenige Porträts, die zwei, die während seiner Zeit als Directeur général angefertigt wurden, allerdings in mehreren Ausführungen. Bei Betrachtung der Porträts in ihrer zeitlichen Reihenfolge lässt sich die persönliche Entwicklung vom jungen Abel-François Poisson de Vandières ablesen: Er wurde durch seine Schwester in den innersten Kreis bei Hof katapultiert, in den Adelsstand erhoben, mit der großen Aufgabe des Directeurs général des Bâtiments du roi betraut, die er erfolgreich über viele Jahre hinweg bewältigte. Im Hintergrund schwingt aber auch immer die Notwendigkeit der möglichst vollständigen Darstellung seiner Fähigkeiten, Privilegien und Charaktereigenschaften mit. Die wenigen Autoren, die sich mit Marignys Biografie beschäftigt haben, berichten übereinstimmend von einer schwierigen, misstrauischen und auf seine Vorrechte bedachten Person.

Marigny entsprach in seinen Porträts ganz der zur damaligen Zeit geforderten und erwarteten Darstellung bedeutender Persönlichkeiten. Keines der drei Bilder (das Jugendbild von 1751 und die beiden offiziellen Porträts während seiner Amtszeit als Directeur général) versucht einen neuen Weg der Darstellung einzuschlagen, sie bleiben – trotz der unterschiedlichen Autorenschaft – den gelernten und bei den Betrachtenden eingeübten Erkennungsmerkmalen verhaftet: Marigny in den Vordergrund geschoben, nahezu zwei Drittel des Raumes

¹⁵³ Vgl. Scott, *The Marquis de Marigny*, S. 28.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 17.

einnehmend, daneben mit Zug in den Hintergrund ein Schreibtisch, auf dem die wesentlichen Schriftstücke platziert sind, die über sein Wissen und seine Verantwortlichkeiten Aufschluss geben. In jedem der Gemälde ist der Dargestellte kostbar gewandet, Kniebundhose, die lang geschnitten Justeaucorps in Seidensamt und passender Weste darunter, ganz im Stil der zeitgenössischen Mode mit verschwenderischer Gold- und Silberstickerei, das Hemd mit Spitzenjabot und -volants, wie es sich für den Bruder der Favoritin des Königs geziemt. In dem im Fokus stehenden Porträt von 1755 unterstreichen ein üppiger Pelzkragen und ebensolche Pelzmanschetten die auch finanziell hochgestellte Position. Im Hintergrund zeigen bei allen drei Bildern klassische Interieurs und ebensolche Dekorationsgegenstände den gediegenen Geschmack des Protagonisten und weisen darüber hinaus auf seine Bildung hin. Unter Marigny fand der Neoklassizismus vor allem in der Architektur zu großer Blüte, der Directeur général war aber kein Dogmatiker, denn gleichzeitig vergab er zahlreiche Aufträge an Rokokomaler wie François Boucher, Charles André van Loo und Charles-Joseph Natoire.¹⁵⁵

Wenn die drei Porträts von Marigny im zeitlichen Verlauf gelesen werden, lassen sich biografische und persönliche Entwicklungen des Bruders der Madame de Pompadour identifizieren. Die aufrechte, etwas steife Sitzhaltung, die den breiten Sessel kaum einnimmt, weicht im letzten Porträt einer selbstbewussten, den Stuhl ausfüllenden Sitzposition. Im mittleren Gemälde verzichtete Tocqué auf ein elegantes Sitzmöbel zugunsten einer aufrechten, stehenden Haltung, die dem neuen, noch jungen Directeur général Fassung und Präsenz verleiht. Hier wurde auch jedes prestigeträchtige Detail in Szene gesetzt, vom ins Auge springenden Ordensemblem vom Heiligen Geist, das die zentrale Mitte des Bildes einnimmt und förmlich hervorsticht, über die breite blaue Schärpe mit einem weiteren Ordensstern bis zum Degen, der nur von adeligen Personen getragen werden durfte. Die Haltung selbst ist aufrecht, korrekt und drückt Ernsthaftigkeit im Bewusstsein der übertragenen Verantwortung aus. Besondere Beachtung findet die unverkennbare Ähnlichkeit des Porträtierten in den drei Gemälden, obwohl jedes von einem anderen Künstler gemalt wurde. Sehr klar ist das Älterwerden des Protagonisten zu beobachten. Dem jugendlichen, noch mit kindlichen Rundungen und weichen Linien Dargestellten im ersten Bild, folgt ein deutlich gereiftes, wenn auch noch junges Antlitz im zweiten Porträt. Alexandre Roslin stellte dann in seiner

¹⁵⁵ Vgl. Barbara Scott, *The Marquis de Marigny. A dispenser of royal patronage*, in: *Apollo*, Bd. 97, Ausgabe 131, London 1973, S.28.

künstlerischen Wahrnehmung 1761 einen in der Mitte des Lebens stehenden Mann dar, der zu wissen scheint, dass er seiner Aufgabe gewachsen und für den König ein geschätzter Berater und Mitglied der Hofgesellschaft ist. Jedenfalls finden sich in jedem der drei Porträts so große Ähnlichkeiten, dass eine Wiedererkennung möglich ist, was aber nichts über das tatsächliche Aussehen der Person zu Lebzeiten aussagen muss.

Die Kleidung des Porträtierten ist in jedem der Bilder von kostbarer Qualität und Üppigkeit. Im Jugendbildnis aus Rom fällt vor allem die reichhaltige Silber- und Goldstickerei auf Justaucorps und Weste auf. Im Leitbild dieser Arbeit steht die goldfarbene, reich bestickte Seidensamtweste im Mittelpunkt. Das letzte offizielle Porträt wiederum zeigt eine voluminöse, ornamentale Goldstickerei auf hellrotem Samt. Marigny trägt sowohl im ersten wie auch im dritten Bild in der Zeitreihe (1751, 1755, 1761) ein rotes Gewand, nur in Tocqué's Porträt ist die Jacke passend zum *Cordon bleu* des Ordens vom Heiligen Geist in Blau gehalten und auch in der reich bestickten Weste darunter finden sich ebenfalls blaue florale Motive. Pelzaufsätze am Obergewand bringen zusätzliche Exzellenz und betonen die Kostbarkeit. Hier präsentiert sich ein Mann, der alle finanziellen Voraussetzungen für ein Leben in unmittelbarer Nähe des Königs mitbringt. In jedem der Porträts hält Marigny außerdem ein Schriftstück in der Hand. Im Jugendbildnis ist es ein Buch, in den beiden anderen sind es Planskizzen von zum jeweiligen Zeitpunkt entscheidenden, große Beachtung findenden Bauaufträgen. Während 1755 der Plan der *École militaire*, Planung und Bau von Madame de Pompadour mit aller Kraft initiiert und unterstützt, abgebildet ist, zeigt das Bildnis von 1761 eine Ansicht des Louvre. Dieser wurde auf Betreiben von Marigny selbst fertiggestellt, was ebenfalls als ein Hinweis auf seine im Laufe der Zeit gewonnene Selbstsicherheit interpretiert werden kann.

Der Marquis de Marigny, von Louis XV. in den Adelsstand erhoben, mit einflussreichen und gut dotierten Aufgaben betraut, blieb sein Leben lang misstrauisch und skeptisch gegenüber der Hofgesellschaft. Im Gegensatz zu seiner Schwester schienen für ihn Porträts eine notwendige Usance der Repräsentation zu sein, nicht aber ein Mittel, mit dem er seine Persönlichkeit nach seinen Vorlieben und je nach Anlass gestalten könnte. Marigny entsprach mit den beiden offiziellen Porträts, die während seiner Tätigkeit als *Directeur général* in Auftrag gegeben wurden, den Gepflogenheiten in dieser Position und der Zeit. Porträts waren

wie Visitenkarten eine Möglichkeit, sich im Gedächtnis der Öffentlichkeit einzuschreiben und die vielfältigen Ergebnisse seiner Arbeit mit einem persönlichen Stempel zu versehen. So existiert nach dem Bild des jungen Marquis (*Abb. 1*) eine Radierung (*Abb. 9*) von Jean Georges Wille (1715 -1808), damals bereits Graveur du Roi, an dem er sechs Jahre lang gefeilt hatte und deren exzellente Ausführung ihm die Mitgliedschaft in der Académie royale ermöglicht hatte.¹⁵⁶ Dass dieses wahrscheinlich wichtigste Porträt von 1755 in der Karriere Marignys, die damals noch am Anfang stand, in weitgehend kompositorischer Anlehnung an das Gemälde seines Vormunds, Förderers und Vorgängers im Amt, Charles François Le Normant de Tournhem entstand, ist ein weiteres Indiz für Marignys Bestreben, sich als qualifiziert und für diese Herausforderung geeignet zu zeigen. Diesen Anspruch musste dieses Porträt erfüllen, auf elegante, aber direkte Art und Weise. Mit Louis Tocqué wurde auch derselbe Künstler verpflichtet, der fünf Jahre davor Tournhems Bild angefertigt hatte. Marignys Gemälde ist in seiner Fülle an Details und Anspielungen klar im Rokoko verhaftet, vor allem, was Kleidung und Mobiliar betrifft. Der Plan der École militaire und die klassische Ausgestaltung des Raumes im Hintergrund lassen aber bereits auf eine Zeitenwende zum Neoklassizismus hin schließen.

Das letzte der offiziellen Porträts, von Alexandre Roslin gefertigt, wurde in doppelter Ausführung und in einer kleineren Version bestellt. Das große Porträt mit den Maßen 126 x 112 cm wurde im Salon von 1761 (Nr. 71)¹⁵⁷ präsentiert und als sehr gelungen gelobt. Eines der Bilder wurde der Académie royale d'architecture übergeben, um auch dort den Directeur général immer präsent zu haben. 1763 fertigte Jean-Baptiste Deshayes (1729 – 1765), wieder im Auftrag der Administration, eine weitere Kopie für die Académie de France à Rome.¹⁵⁸ Marigny konnte bei seinen vielfältigen Aufgaben und Verantwortlichkeiten nicht überall persönlich anwesend sein, seine Porträts dienten als ebenso lebendige Stellvertreter und erinnerten alle, die den Bildern ansichtig wurden, an den umsichtigen, vom König mit allen erdenklichen Ehren ausgestatteten Directeur général. Marigny ging es aber bei seinen Porträts wahrscheinlich nicht um eine Erinnerung über den Tod hinaus. Er sah es als notwendig an,

¹⁵⁶ Vgl. Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Wille, Johann Georg, Band 36, Leipzig 1947, S. 11.

¹⁵⁷ Vgl. N.N., Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale.

Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtiments, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales: dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761, Paris 1761, S. 20.

¹⁵⁸ Vgl. Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773, S. 9.

seine Position in der französischen Hofgesellschaft zu etablieren. Einmal geschehen, gestärkt durch das besondere Vertrauen, das der König ihm in den Folgejahren entgegenbrachte, schien er keine Veranlassung für neuerliche Gemälde von sich selbst zu sehen. Dafür spricht, dass nach 1761 kein weiteres, von der Administration in Auftrag gegebenes Porträt überliefert ist.¹⁵⁹

Die Porträts hingen so lange in den Räumlichkeiten, solange Marigny im Amt war, was weit über den Tod seiner Schwester hinausging. Erst 1773 reichte Marigny auf Wunsch des Königs seine Demission ein. Sein Nachfolger Joseph Marie Terray, Abbé Terray (1715 – 1778) blieb nur ein Jahr bis zum Tod Louis XV. in diesem Amt.

¹⁵⁹ Vgl. Gensollen, *Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773*, S. 10-14.

6. Anhang: Provenienz der Porträts

Die hier vorgestellten Porträts stammen zum Teil aus der ehemaligen Sammlung des Marquis de Marigny, zum Teil waren sie im Besitz der Académie royale. Der Marquis hatte bei seinem Tod kein Testament hinterlassen, trotz einer schweren Gichterkrankung rechnete er offensichtlich nicht mit seinem Ableben. Da er keine unmittelbaren Erben hatte, ging sein Adelstitel auf einen entfernten Verwandten, Auguste Poisson de Malvoisin (1723–1789), Neffe der Madame de Pompadour. Marignys Sammlung (Möbeln, Bilder und Bücher) wurde sehr schnell verkauft.¹⁶⁰ Sein Jugendporträt war allerdings nicht im Auktionskatalog nach Marignys Tod gelistet.¹⁶¹ Die anderen Bilder blieben wohl im Eigentum der Académie und der Direction des Bâtiments du roi. Es lässt sich nicht nachverfolgen, wo Marignys Porträts in den Jahren nach seinem Tod aufbewahrt wurden. Sie tauchten erst nach der Französischen Revolution um die Mitte des 19. Jahrhunderts wieder auf, eingegliedert in die Sammlung von Versailles und auch dort ausgestellt.

Im Jänner 1835 wurde Louis Tocqués Bild des Marquis de Marigny in die Porträtsammlung aufgenommen. Das Porträt von 1755 (*Abb. 1*) befand sich zuerst im Nordflügel im zweiten Obergeschoss, wo das Bild im Porträtsaal vis-à-vis der Fenster ausgestellt war. Im September 1964 wurde das Gemälde im Crimée-Saal im ersten Obergeschoss erwähnt, danach wurde es im Dauphine-Zimmer (Nr. 45), in der Wohnung der Dauphine im Erdgeschoss, Mittelgebäude ab Juli 1965 präsentiert, wanderte anschließend in das erste Antichambre von Madame Victoire (Nr. 52) und ist seit Februar 1994 im Vorzimmer des Appartements von Madame de Pompadour (*Abb. 33*) zu sehen.¹⁶² In unmittelbarer Nähe hängt übrigens das Porträt von Charles - François Le Normant de Tournhem, dem Vorgänger im Amt des Directeur général und Patenonkel von Marigny. Allerdings sind diese Räumlichkeiten bei Abschluss der gegenständlichen Arbeit nur im Rahmen von Spezialführungen zugänglich.

Beim zweiten offiziellen Porträt im Zuge vom Marignys Tätigkeit, das 1761 von Alexander Roslin (*Abb. 7*) gemalt wurde, handelt es sich in der Sammlung von Versailles um die ebenfalls

¹⁶⁰ Vgl. Scott, The Marquis de Marigny. A dispenser of royal patronage, S. 28.

¹⁶¹ Vgl. François Basan, Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu M. le Marquis de Menars, commandeur des ordres du roi, Paris 1782.

¹⁶² Vgl. Beschreibung zum Bild auf der Website der Collections de Chateau de Versailles, URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/e7488dbd-b33b-4df4-be48-1a85b663c47f> (31.10.2025)

vom Künstler selbst ausgeführte Kopie 1764 für die Académie royale d'architecture. Das Gemälde wurde unter der Regentschaft (1830 – 1848) von Louis – Philippe (1773 – 1850) in die Sammlung von Versailles eingegliedert und genau wie das Porträt von 1755 im Porträtsaal ausgestellt. In weiterer Übereinstimmung wanderte es dann im Juli 1965 in das Appartement von Madame de Victoire und wurde in späterer Folge zuerst im Kabinett der Wohnung des Hauptmanns der Garde ab 1988 und ab Oktober 1992 in der Wohnung Maurepas präsentiert.¹⁶³ Heute befindet sich das Bild im Depot in Versailles.

Das dritte in dieser Arbeit ausführlich zu Vergleichszwecken behandelte Jugendbild Marignys von Jean-François de Troy, 1750/51 realisiert (Abb. 6), zeigt eine weniger klare Provenienz. In der einzigen Biografie Marignys gibt es einen Hinweis, dass François Poisson, Marignys Vater, das besagte Porträt in seinem Schloss, zwischen dem von Alexandrine d'Etioles und dem seiner verstorbenen Ehefrau aufhängte.¹⁶⁴ Nachweisbar ist das Gemälde erst wieder im zwanzigsten Jahrhundert, als es 1931 in der Collection Pierre Cailleux in Paris auftauchte und 1938 dann ausgestellt wurde. 1941 kaufte das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld dieses Werk. Es kam dann 1951 über das ‚*l' Office des Biens et Intérêts Privés*‘ zurück nach Frankreich und wurde 1953 in Versailles hinterlegt. Das lässt darauf schließen, dass der Verkauf während der deutschen Besatzung nicht freiwillig erfolgte. Das ‚*l' Office des Biens et Intérêts Privés*‘ kümmerte sich nach dem Zweiten Weltkrieg um die Restituierung von Eigentum, das vom Feind unrechtmäßig ins Ausland gebracht worden war. Ab 1965 war das Porträt dann in der Sammlung von Versailles im Dauphinesaal ausgestellt.¹⁶⁵ Heute befindet es sich ebenfalls – wie auch Tocqués Porträt im zum heutigen Zeitpunkt (Jänner 2026) nicht öffentlich zugänglichen Appartement der Pompadour (Abb. 34).

¹⁶³ Vgl. ebenda, URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/8ee95e0f-e0ee-45cd-8414-8a8025be7d52> (31.10.2025)

¹⁶⁴ Vgl. Marquiset, Le marquis de Marigny, S. 38-39: « *Ledit portrait n'en plaisait pas moins à l'ancêtre, puisqu'il le plaçait dans son château entre celui d'Alexandrine d'Etioles et celui de la défunte M^{me}. Poisson.* »

¹⁶⁵ Vgl. Beschreibung zum Bild auf der Website der Collections de Chateau de Versailles, URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/78c42348-cf55-48a1-8285-b9f5f661211d> (31.10.2025)

7. Literaturnachweise

Schriftliche Quellen

Baillet de Saint-Julien 1755

Guillaume Baillet de Saint-Julien, Seconde lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des peintures, gravures & sculptures, faite par Messieurs de l'Académie Royale, dans le grand Salon du Louvre le 28 Août 1755, s.l. 1755 – 1756.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443006k/f1.item> (18.08.2025)

Barozzi da Vignola 1562

Giacomo Barozzi da Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura. 2. Auflage, Rome 1562.

URL: <https://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Vignole.asp?param=en>
(22.03.2025)

Basan 1782

François Basan, Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu M. le Marquis de Menars, commandeur des ordres du roi, Paris 1782.

Félibien 1668

André Félibien (Hrsg.), Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667. Paris 1668.

Du Hausset 1824

Nicole Du Hausset, Mémoires de Madame Du Hausset. Paris 1824.

Marchand 1757

Jean Henri Marchand, Encyclopédie perruquière. Ouvrage curieux à l'usage de toutes fortes de Têtes, enrichi de Figures en Taille-douce, Paris 1757.

N.N. 1578

Les statuts de l'ordre du St. Esprit estably par Henry III.me du nom Roy de France et de Pologne au mois se décembre 1578

N.N. 1746

N.N., La survivance de la charge de directeur général des Bâtiments octroyée par Louis XV à Marigny en 1746. In : Charges et dépenses de la Maison O1 1058 (1746-1753), Archives nationales, Paris.

N.N. 1755

N.N., Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale. Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtiments du Roi, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755, Paris 1755.

N.N. 1755

N.N., Lettre sur le Salon de 1755, Adressée à ceux qui la liront. Amsterdam 1755.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442964t.r=Arkst%C3%A9%20und%20Merkus%2C%20Lettre%20sur%20le%20Salon%20de%201755?rk=21459;2> (16.08.2025)

N.N. 1761

N.N., Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale. Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtiments, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761, Paris 1761.

de Piles 1708

Roger de Piles, Cours de peinture par principe. Sur la manière de faire les Portraits, Paris 1708. (Übersetzung: Amsterdam/Leipzig 1766)

Tocqué 1750 (1929)

Louis Tocqué, Reflétions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait. In : Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1929¹, S. 259 – 290.

Vitet 1861

Ludovic Vitet, Liste chronologique des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Depuis son origine (1er février 1648) jusqu'au 8 août 1793, jour de sa suppression, Paris 1861.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58322551/f380.item> (06.09.2025)

Sekundärliteratur**Bönsch 2001**

Annemarie Bönsch, Formgeschichte europäischer Kleidung. In: Gabriela Krist (Hg.), Konservierungswissenschaft - Restaurierung – Technologie, Wien/Köln/Weimar 2001.

De Fontenai 1776

Abbé de Fontenai, Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Musiciens, Acteurs & Danseurs ; Imprimeurs, Horlogers & Mécaniciens. Band 2, Paris 1776, S. 638 – 641.

Dorbec 1909

Prosper Dorbec, Louis Tocqué. In : Gazette des beaux-arts 51 (2), Paris 1909, S. 441 – 468.

Doria 1929

Arnauld Doria, Le Discours de Tocqué à l'Académie. Avant-propos, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1929, S. 255 – 259.

Firmin 2017

Gwenola Firmin, Abel François Poisson, marquis de Vandières, puis de Menars et de Marigny (1727-1781), directeur des Bâtiments du Roi. In : D'un Louvre à l'autre, Ouvrir un musée pour tous, Paris 2017.

Gensollen 2019

Isabelle Gensollen, Les conditions institutionnelles de la production artistique sous le directorat du marquis de Marigny, 1751-1773. Thèse de doctorat, Poitiers 2019.

URL: <https://chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/administrer-les-arts-sous-louis-xv-le-directorat-du-marquis-de-marigny-1751> (20.03.2024)

Gensollen 2022

Isabelle Gensollen, Le marquis de Marigny. Administrateur des arts de Louis XV., in: Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques Bd. 36, Paris 2022.

Goncourt 1998

Edmond und Jules de Goncourt, Madame Pompadour. Ein Lebensbild (Übersetzung: Ulrike Nickel), Düsseldorf/Zürich 1998.

Hamann 2011

Götz Hamann, Diderots Encyclopédie: Das gesammelte Wissen der Welt. In: Die Zeit online, Hamburg 17. Januar 2011.

URL: <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2011-01/wikipedia-diderot> (02.08.2025)

Heldemann 2014

Pia Heldermann, Barock + Rokoko Makeup Tutorial – Mozart & Marie Antoinette. In: retrochicks.de, Berlin 2014. URL: <http://www.retrochicks.de/barock-rokoko-makeup-tutorial-mozart-marie-antoinette/> (15.03.2025)

Hochedlinger 2022

Michael Hochedlinger, Uniformzwang. Zur „Militarisierung“ des dynastischen Repräsentations- und Familienporträts in der Habsburgermonarchie 1750-1815, in: Sabine Haag (Hg.), Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 22, Wien 2022.

Hubatsch 1962

Walther Hubatsch, Das Zeitalter des Absolutismus 1600-1789. In: Gerhard Ritter (Hg.), Geschichte der Neuzeit, Band 2, Braunschweig 1962.

Hyde 2000

Melissa Hyde, The ‚Makeup‘ of the Marquise. Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette, in: H. Perry Chapman (Hg.), The Art Bulletin, Band 82/3, London 2000, S. 453 – 475.

Koos 2014

Marianne Koos, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702 – 1789), Paderborn 2014.

Kretschmer 2024

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2024¹²

Marquiset 1918

Alfred Marquiset, Le marquis de Marigny, 1727-1781. Paris 1918.

Müller 2020

Peter Müller, Guarini, Giovanni Battista: Il pastor fido. Zusammenfassung, in: Springer Nature Link (ursprünglich veröffentlicht unter © J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH), London 2020.

URL: https://link.springer.com/rwe/10.1007/978-3-476-05728-0_3903-1 (02.08.2025)

Olausson und Salmon 2008

Magnus Olausson und Xavier Salmon, Alexandre Roslin 1718 – 1793. Un portraitiste pour l'Europe, Paris 2008

Paoluzzi nach 2018

Fabrizio Paolucci, Medici Vase. In: Website Le Gallerie degli Uffizi, Sculpture/Artworks, Florenz nach 2018.

URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-vase-roman-art> (19.10.2024)

Pleschinski 1999

Hans Pleschinski (Hg. und Übersetzung), Ich werde niemals vergessen, Sie zu lieben. Madame de Pompadour Briefe, München/Wien 1999.

Preimesberger 1999

Rudolf Preimesberger et al. (Hrsg.), Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2. Band, Berlin 1999.

Robert 1974

Laulan Robert, La Fondation de l'École militaire et Madame de Pompadour. In : Revue d'histoire moderne et contemporaine 21/2, Paris 1974, S. 284 – 299.

Salmon 2004

Xavier Salmon, Maurice Quentin de La Tour. Le voleur d'âmes, Versailles 2004.

Schlup 2023

Muriel Schlup, Macht und Pracht der Perücke. Blog des Nationalmuseums Schweiz vom 16.02.2023, Zürich 2023.

Schütz 2011

Karl Schütz, Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500, in: Sabine Haag et al., Dürer Cranach Holbein, Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, München/ Wien 2011, S. 13 - 19.

Scott 1973

Barbara Scott, The Marquis de Marigny. A dispenser of royal patronage, in: Apollo, Bd. 97, Ausgabe 131, London 1973, S. 25-35.

Simon 1983

Gabriele Simon, Kosmetische Präparate vom 16. bis 19. Jahrhundert. Braunschweig 1983.

Thiel 1980

Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980.

Valerius 2010

Gudrun Valerius, Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 – 1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder, Norderstedt 2010. [Festschr.u.Aufs.Akad.Paris]

Van de Sandt 2018

Udolpho van de Sandt, Histoire des Expositions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1663-1791). Solennités, Fêtes, Cérémonies, Concours et Salons, Paris 2018.

Vollmer 1947

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Wille, Johann Georg, Band 36, Leipzig 1947.

Weisbrod 2021

Andrea Weisbrod, Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung. Berlin 2021.

Wunsch 2023

Oliver Wunsch, Neil Jeffares 'Maurice-Quentin de la Tour'. In: Master Drawings, Band 61/4, New York 2023, S. 549 - 552.

8. Abbildungsnachweise

Abb. 1: Louis Tocqué, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 1755, Nationalmuseum Versailles.

URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE007318>
<http://collections.chateauversailles.fr/#3df27881-285d-4c2b-9425-9debd0c831d>

Abb. 2: Hyacinthe Rigaud, Ludwig XV. Im Krönungsmantel. Öl auf Leinwand, 271,0 x 186,0 cm, 1727-1730, Nationalmuseum Versailles.

URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_XV.#/media/Datei:LouisXV-Rigaud1.jpg

Original:URL:<https://collections.chateauversailles.fr/#8b807c70-6856-452b-b2a8-0f9c5de89035> (02.03.2024)

Abb. 3: Maurice Quentin de la Tour, Porträt Ludwig XV., König von Frankreich. Pastell, 65,0 x 54,3 cm, 1748, Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213446> (02.03.2024)

Abb. 4: Louis-Michel van Loo, Porträt von Ludwig XV. von Frankreich. Öl auf Leinwand, 80,5 x 65,0 cm, 1748, Nationalmuseum Versailles.

URL:<https://collections.chateauversailles.fr/#17e7da87-eec5-4227-b07c-9ef2da02f264>
(02.03.2024)

Abb. 5: Carle van Loo, Ludwig XV, König von Frankreich in militärischer Kleidung. Öl auf Leinwand, 279,0 x 195,0 cm, 1748, Nationalmuseum Versailles.

URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#9dbab9b5-7738-48bd-9ded-3f6397b977e6>
(02.03.2024)

Abb. 6: Jean-François de Troy, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 133 x 96 cm, 1750/51, Nationalmuseum Versailles.

URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#aa25b772-a829-4843-8e8d-2ec13e3276d8>
(22.03.2024)

Abb. 7: Alexander Roslin, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 126 x 112 cm, ca. 1761, Nationalmuseum Versailles.

URL:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abel-Fran%C3%A7ois_Poisson,_marquis_de_Marigny.jpg (14.03.2024)

Abb. 7a: Porphyrvase, 17./18. Jhdt., Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010102892> (09.05.2025)

Abb. 7b: Frontblatt von Claude-Henri Watelet, Poème l'Art de Peindre avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture, Paris 1760.

Abb. 8: Louis-Michel van Loo, Le Marquis de Marigny avec sa femme. Öl auf Leinwand, 129,6 x 97,5 cm, 1769, Louvre, Paris.

URL:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Loo_-_Le_Marquis_de_Marigny_et_de_sa_femme_\(1769\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Loo_-_Le_Marquis_de_Marigny_et_de_sa_femme_(1769).jpg) (14.03.2024)

Abb. 9: Jean Georges Wille, Abel François Poisson Marquis de Marigny, Radierung, 72,5 x 51,6 cm (49,0 x 34,6 cm), 1761, Musée Lansyer.

URL:

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/02600001426?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22Portrait%20de%20Marquis%20de%20Marigny%22&last_view=%22list%22&idQuery=%221af0808-abab-434c-5e43-cce0b2ae3b2%22 (23.03.2022)

Abb. 10: Charles-Nicolas Cochin der Jüngere, Portrait du Marquis de Marigny. Bleistiftzeichnung, Ø 11,5 cm, 1757, Musée Carnavalet, Paris.

URL: <https://www.carnavalet.paris.fr/collections/explorer-les-collections> (14.03.2024)

Abb. 11: Carmontelle, Mr. Le marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour, Zeichnung: Grafit, Rötel, Aquarellfarben, 28,0 x 17,0 cm, ca. 1760, Musée Condé, Chantilly.

URL:

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00000107467?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22Portrait%20de%20Marquis%20de%20Marigny%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22df02b1-a15-3cb-bff6-66b3b44841a2%22 (23.03.2022)

Abb. 12: Jean André Rouquet, Portrait du marquis de Marigny en habit violet, Emaille, Miniatur, 4,1 x 3,5 cm, 18. Jhdt., Louvre, Paris.

URL: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50350214660?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22Portrait%20de%20Marquis%20de%20Marigny%22&last_view=%22list%22&idQuery=%224ceb32-7ead-128-4387-1ca8487308%22 (21.03.2022)

Abb. 13: Charles Nicolas Cochin, La Sculpture, la Peinture et la Gravure pleurant la mort du marquis de Marigny et de Ménars. Federzeichnung, 12,2 x 7,6 cm, in: François Basan et François-Charles Joullain, Catalogue des différents Objets de Curiosités dans les Sciences et Arts, Paris 1781.

URL: https://archive.org/details/gri_cataloguedes00basa/page/n5/mode/1up?view=theater (14.03.2024)

Abb. 14: Louis Tocqué, Marie Leszczyńska, Königin von Frankreich. Öl auf Leinwand, 1740, Louvre, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061953> (20.02.2023)

Abb. 15a: Louis Tocqué, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Detailausschnitt der linken Hand, Öl auf Leinwand, 137,5 x 104,0 cm, 1755, Nationalmuseum Versailles.

Abb. 15b: Louis Tocqué, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Detailausschnitt Kopf, Öl auf Leinwand, 137,5 x 104,0 cm, 1755, Nationalmuseum Versailles.

Abb. 16: Louis Tocqué, Porträt des Jean-Marc Nattier. Öl auf Leinwand, 1740, Metropolitan Museum of Art, New York. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437831> (20.02.2023)

Abb. 17: Jean Georges Wille, nach Louis Tocqué, Jean Baptiste Massé. Druck auf Papier, 1755, The British Museum, London.

URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0906-101 (20.02.2023)

Abb. 18: Louis Tocqué, Porträt des Louis Galloche. Öl auf Leinwand, 1734, Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061952> (20.02.2023)

Abb. 19: Verlängerungsurkunde, 22.07.1770. In: MS-NA-88 Lettres de noblesse, brevets et pièces, concernant François Poisson, père de la marquise de Pompadour, son fils, le marquis de Marigny, et le cousin de ce dernier, Poisson de Malvoisin 1747-1771, Bibliothèque historique de la ville de Paris.

Abb. 20: Louis-Michel van Loo, Portrait of Louis XV. mit dem Ordenskreuz des Heiligen Geistes. Öl auf Leinwand, 118,1 x 163,0 cm, 1763, Musée des Beaux-Arts de Grenoble (?).

URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LouisXV-1.jpg?uselang=de> (12.08.2024)

Abb. 21: Sodacan, Cross of the Order of the Holy Spirit in heraldry. In: Wikimedia Commons, 2010.

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cross_of_the_Order_of_the_Holy_Spirit_\(heraldry\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cross_of_the_Order_of_the_Holy_Spirit_(heraldry).svg) (21.08.2024)

Abb. 22: Louis Tocqué, Porträt von Charles François Le Normant de Tournehem. Öl auf Leinwand, 137,5 x 105,0 cm, 1750, Schloss Versailles.

URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/eaebd495-aac0-4a13-b229-38d2fedf682a> (10.09.2024)

Abb. 23: Maurice Quentin de La Tour, Porträt der Madame de Pompadour. Pastell, 175,0 x 131,0 cm, 1755, Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213445> (02.10.2024)

Abb. 24: François Boucher, Porträt der Madame de Pompadour. Öl auf Leinwand, 205,0 x 161,0 cm, 1756, Alte Pinakothek, München.

URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dj4mX97G5A> (02.10.2024)

Abb. 25: François-Hubert Drouais, Madame de Pompadour am Stickrahmen. Öl auf Leinwand, 217,0 x 156,8 cm, 1763/164, The National Gallery, London.

URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-hubert-drouais-madame-de-pompadour-at-her-tambour-frame> (06.10.2024)

Abb. 26: Jean-Baptiste Greuze, Porträt des Ange-Jacques Gabriel, Öl auf Leinwand, 65,0 x 54,0 cm, 2. Hälfte des 18. Jhdts., Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059072> (17.05.2025)

Abb. 27: François Boucher, Madame de Pompadour bei der Toilette. Öl auf Leinwand, Maße: 81,2 x 64,9 cm, 1758, Fogg Art Museum, Harvard Art Museum, Cambridge, Massachusetts, USA.

URL: <https://www.harvardartmuseums.org/art/303561> (15.03.2025)

Abb. 28: Maurice-Quentin de La Tour, Portrait of Gabriel Bernard de Rieux. Pastel und Gouache auf blauem Papier, auf Leinwand aufgebracht, 200.7 × 149.9 cm, 1739–1741, Getty Center, Los Angeles. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RK7> (28.07.2025)

Abb. 29: Jean-Baptiste Greuze, Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants. Öl auf Leinwand, 65,3 x 82,4 cm, 1755, Louvre, Paris.

URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010365283> (14.08.2025)

Abb. 30: Jean-Baptiste Greuze, Enfant qui s'est endormi sur son livre. Öl auf Leinwand, 65,0 x 54,5 cm, 1755, Musée Fabre, Montpellier.

URL: https://www.museefabre.fr/recherche/musee%3AMUS_BIEN%3A3320?is_search_page=1&search=Le%20Petit%20Paresseux¤tPage=1 (14.08.2025)

Abb. 31: Jean-Marc Nattier, Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour en Diane chasseresse. Öl auf Leinwand, 101,3 x 81,5 cm, 1746, Nationalmuseum Versailles.

URL: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/bd8437b7-a561-4b7d-8118-c5bc14237385> (10.09.2025)

Abb. 32: Louis Tocqué, Erste Seite der Reflexions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait. In : Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1929¹, zw.S.260/261.

Abb. 33: Appartement von Madame Pompadour. Antechambre, Sept. 2024.

Abb. 34: Appartement von Madame Pompadour. Wohnzimmer, Sept. 2024.

9. Abbildungen



Abb. 1: Louis Tocqué, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 137,5 x 104,0 cm, 1755, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 2: Hyacinthe Rigaud, Ludwig XV. Im Krönungsmantel. Öl auf Leinwand, 271,0 x 186,0 cm, 1730, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 3: Maurice-Quentin de la Tour, Porträt Ludwig XV., König von Frankreich. Pastell, 65,0 x 54,3 cm, 1748, Louvre, Paris.



Abb. 4: Louis-Michel van Loo, Porträt von Ludwig XV. von Frankreich. Öl auf Leinwand, 80,5 x 65,0 cm, 1748, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 5: Carle van Loo, Ludwig XV, König von Frankreich in militärischer Kleidung. Öl auf Leinwand, 279,0 x 195,0 cm, 1748, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 6: Jean-François de Troy, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 133 x 96 cm, 1750/51, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 7: Alexander Roslin, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 126 x 112 cm, ca. 1761, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 7a: Porphyrvase, 17./18. Jhdt., Louvre, Paris.

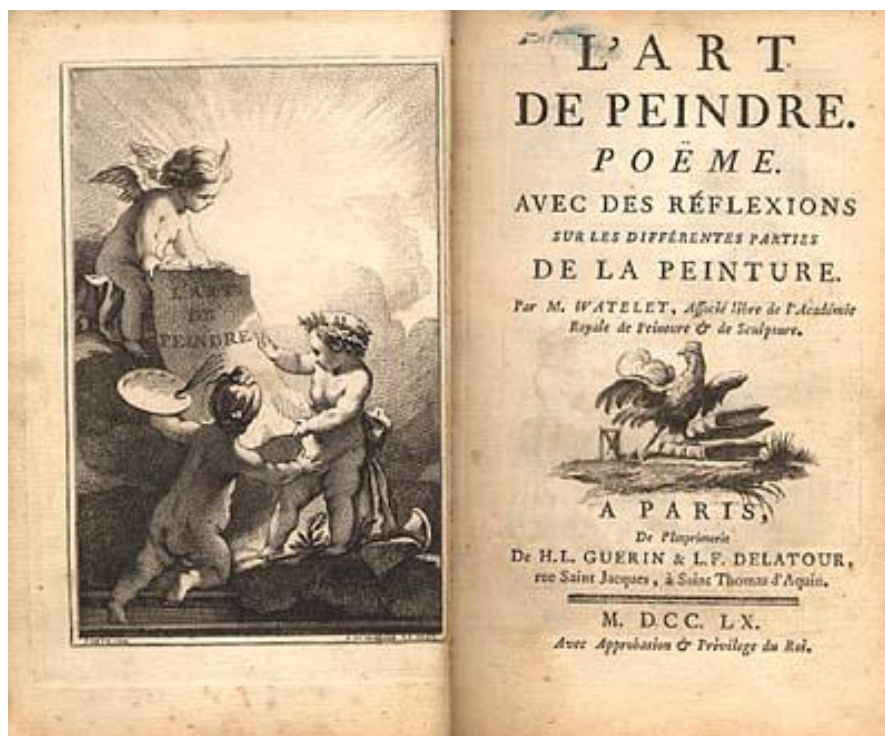


Abb. 7b: Frontblatt von Claude-Henri Watelet, Poëme l'Art de Peindre avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture, Paris 1760.



Abb. 8: Louis-Michel van Loo, Le Marquis de Marigny avec sa femme. Öl auf Leinwand, 129,6 x 97,5 cm, 1769, Louvre, Paris.



Abb. 9: Jean Georges Wille, Abel François Poisson Marquis de Marigny, Radierung, 72,5 x 51,6 cm (49,0 x 34,6 cm), 1761, Musée Lansyer.



Abb. 10: Charles-Nicolas Cochin der Jüngere, Portrait du Marquis de Marigny. Bleistiftzeichnung, Ø 11,5 cm, 1757, Musée Carnavalet, Paris.

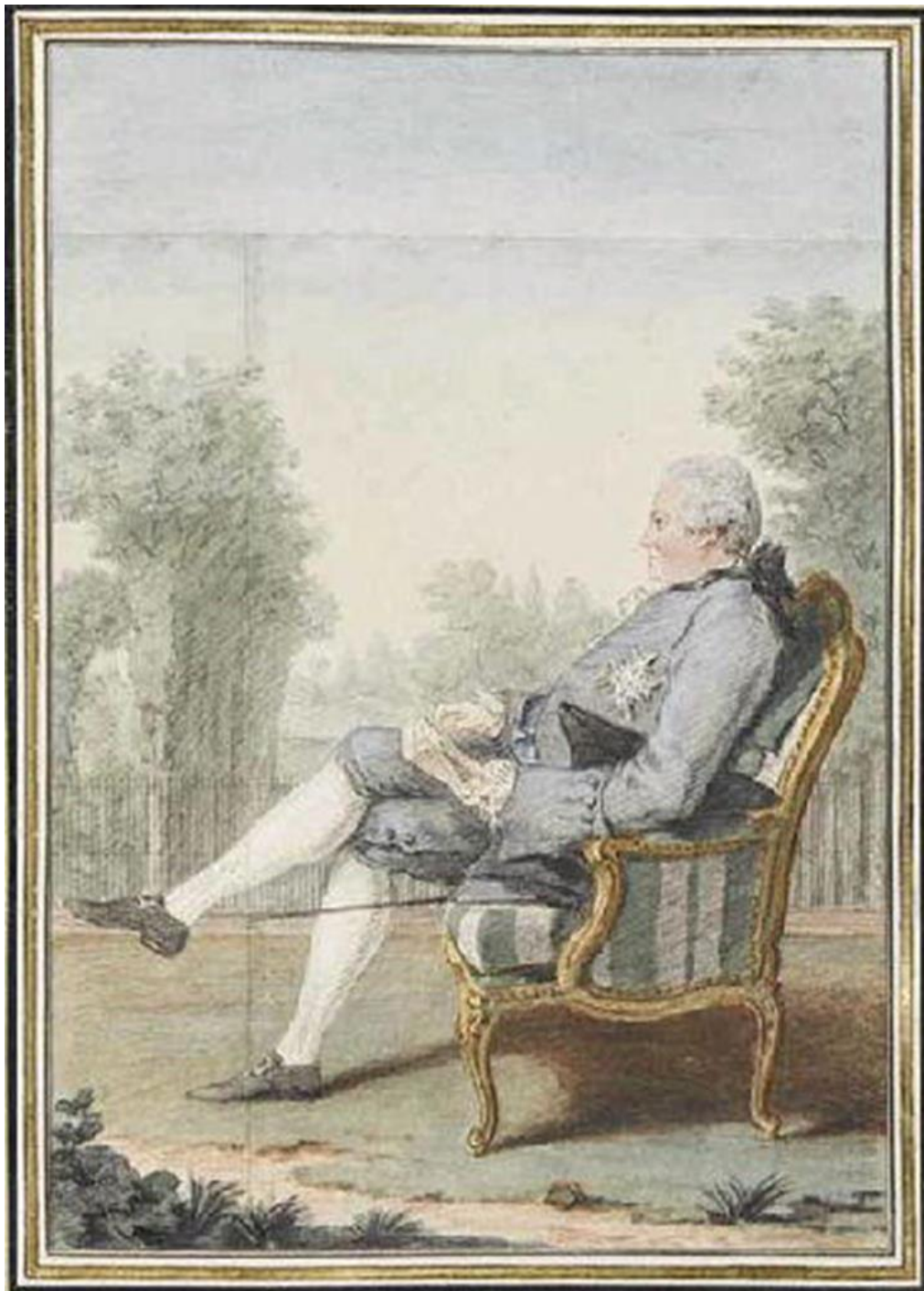


Abb. 11: Carmontelle, Mr. Le marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour, Zeichnung: Graft, Rötél, Aquarellfarben, 28,0 x 17,0 cm, ca. 1760, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 12: Jean André Rouquet, Portrait du marquis de Marigny en habit violet, Emaille, Miniatur, 4,1 x 3,5 cm, 18. Jhdt., Louvre, Paris.



Abb. 13: Charles Nicolas Cochin, La Sculpture, la Peinture et la Gravure pleurant la mort du marquis de Marigny et de Ménars. Federzeichnung, 12,2 x 7,6 cm, Paris 1781.



Abb. 14: Louis Tocqué, Marie Leszczyńska, Königin von Frankreich. Öl auf Leinwand, 277,0 x 191,0 cm, 1740, Louvre, Paris.

Detailausschnitte

Louis Tocqué, Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny. Öl auf Leinwand, 137,5 x 104,0 cm, 1755, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 15a: Detailausschnitt der linken Hand



Abb. 15b: Detailausschnitt Kopf



Abb. 16: Louis Tocqué, Porträt des Jean-Marc Nattier. Öl auf Leinwand, 75,5 x 59,1 cm, 1740, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 17: Jean Georges Wille, nach Louis Tocqué, Jean Baptiste Massé. Druck auf Papier, 49,7 x 35,7 cm, 1755, The British Museum, London.



Abb. 18: Louis Tocqué, Porträt des Louis Galloche. Öl auf Leinwand, 130,0 x 98,0 cm, 1734, Louvre, Paris.

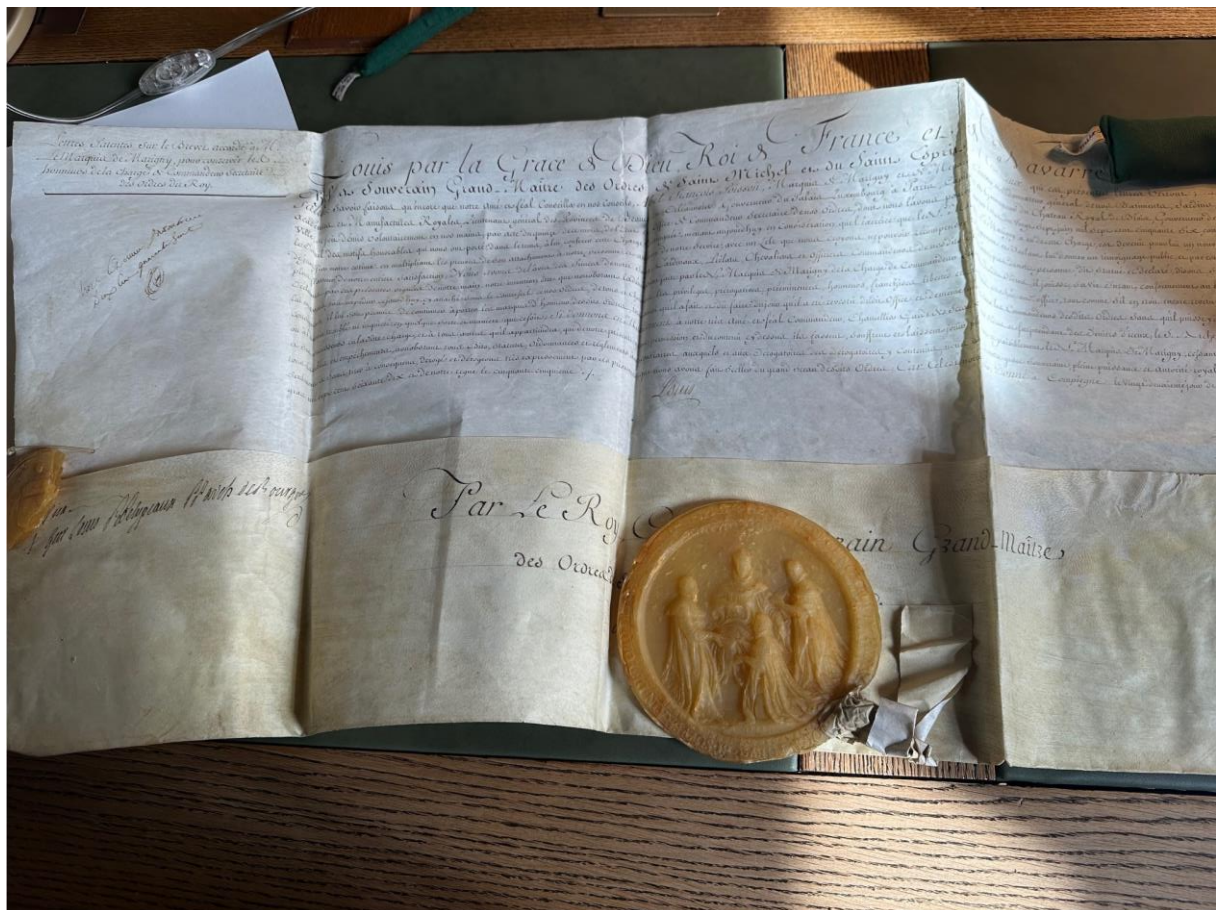


Abb. 19: Verlängerungsurkunde, 22.07.1770. In: MS-NA-88 Lettres de noblesse, brevets et pièces, concernant François Poisson, père de la marquise de Pompadour, son fils, le marquis de Marigny, et le cousin de ce dernier, Poisson de Malvoisin 1747-1771, Bibliothèque historique de la ville de Paris.



Abb. 20: Sodacan, Cross of the Order of the Holy Spirit in heraldry. In: Wikimedia Commons, 2010.



Abb. 21: Louis-Michel van Loo, Portrait of Louis XV. mit dem Ordenskreuz des Heiligen Geistes. Öl auf Leinwand, 118,1 × 163,0 cm, 1763, Musée des Beaux-Arts de Grenoble (?).



Abb. 22: Louis Tocqué, Porträt von Charles François Le Normant de Tournehem. Öl auf Leinwand, 137,5 x 105,0 cm, 1750, Nationalmuseum Versailles.



Abb. 23: Maurice Quentin de La Tour, Porträt der Madame de Pompadour. Pastell, 175,0 x 131,0 cm, 1755, Louvre, Paris.



Abb. 24: François Boucher, Porträt der Madame de Pompadour. Öl auf Leinwand, 205,0 x 161,0 cm, 1756, Alte Pinakothek, München.



Abb. 25: François-Hubert Drouais, Madame de Pompadour am Stickrahmen. Öl auf Leinwand, 217,0 x 156,8 cm, 1763/164, The National Gallery, London.



Abb. 26: Jean-Baptiste Greuze, Porträt des Ange-Jacques Gabriel, Öl auf Leinwand, 65,0 x 54,0 cm, 2. Hälfte des 18. Jhdts., Louvre, Paris.



Abb. 27: François Boucher, Madame de Pompadour bei der Toilette. Öl auf Leinwand, Maße: 81,2 x 64,9 cm, 1758, Fogg Art Museum, Harvard Art Museum, Cambridge, Massachusetts, USA.



Abb. 28: Maurice-Quentin de La Tour, Portrait of Gabriel Bernard de Rieux. Pastel und Gouache auf blauem Papier, auf Leinwand aufgebracht, 200.7 × 149.9 cm, 1739–1741, Getty Center, Los Angeles.



Abb. 29: Jean-Baptiste Greuze, Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants. Öl auf Leinwand, 65,3 x 82,4 cm, 1755, Louvre, Paris.

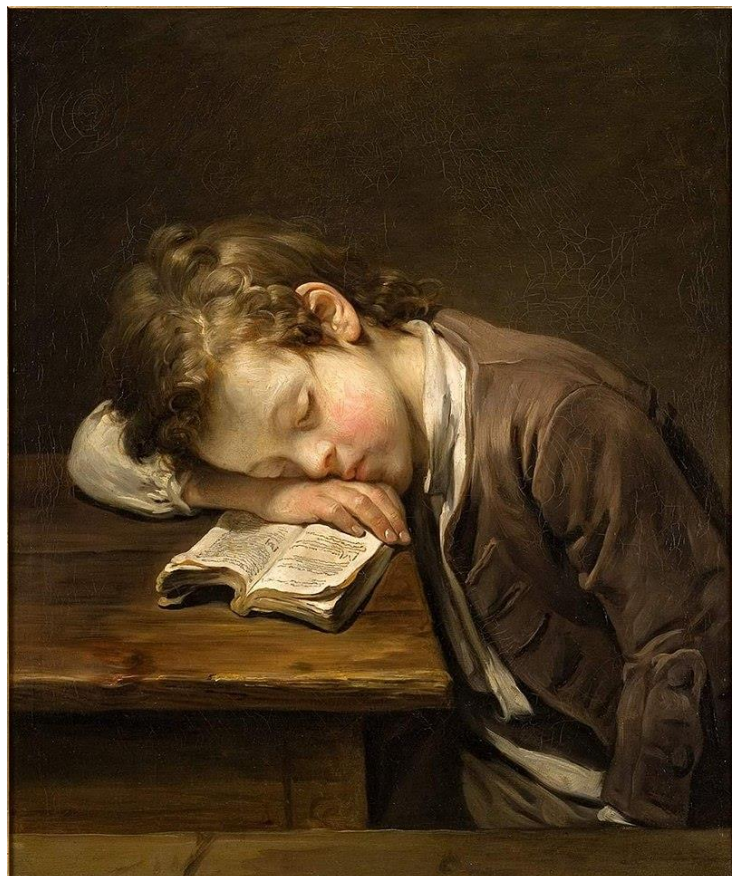


Abb. 30: Jean-Baptiste Greuze, *Enfant qui s'est endormi sur son livre*. Öl auf Leinwand, 65,0 x 54,5 cm, 1755, Musée Fabre, Montpellier.



Abb. 31: Jean-Marc Nattier, *Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour en Diane chasseresse*. Öl auf Leinwand, 101,3 x 81,5 cm, 1746, Nationalmuseum Versailles.

le 7^e mars 1750.

Par M. Tocqué Conseiller de L'Acad.

Reflexions Sur La peinture et
particulièrement Sur Le genre du Portrait.

Messieurs,

Les excellens discours que plusieurs d'entre vous ont
prononcés dans cette Académie sur Les Dissertations
de La peinture, ont fait naître depuis Long temps en moy
un desir extrême d'être de quelque utilité aux Ecoliers
que vous voulez bien admettre à vos conférences. mais
combien n'ai-je pas été retenu par une timidité que
mon peu d'expérience dans L'art de bien écrire ne
rend que trop Legitime.

J'ose cependant me flatter, Messieurs, que vous ferez
grace aux negligences de Style que vous remarquerez
dans cette Dissertation en faveur du motif qui me fait
hasarder de La prononcer aujourd'hui devant vous.

Mes reflexions auront pour objet L'Idée qu'on doit
avoir de La peinture en general. Lorsque L'on veut en
faire la principale étude. mais comme il n'est que ces
de parties de ce bel art qui ~~ne~~^{ne sont} déjà été traitées, pour
ne point tomber dans de froides repetitions, je
m'étendrai particulièrement sur celles qui caractérisent
Le peintre de portraits. heureux si ces reflexions peuvent
contribuer aux progrès de la jeunesse à qui je
vais m'adresser.

Pénétrée des bontés du Roy, L'Académie
apporte tous ses soins pour vous éclairer dans vos
études, et plus vous rencontrerez d'épines dans le
chemin que vous vous proposez de suivre, plus
vous La trouverez disposée à vous donner les secours
dont

PREMIÈRE PAGE DU MANUSCRIT ORIGINAL

« RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE

ET PARTICULIÈREMENT SUR LE GENRE DU PORTRAIT »

Abb. 32: Louis Tocqué, Erste Seite der Refléxions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait. In : Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1929¹, zw. S.260/261.



Abb. 33: Appartement von Madame Pompadour. Antechambre, Sept. 2024.

Abb. 34: Appartement von Madame Pompadour.
Wohnzimmer, Sept. 2024.

