ALTE PINAKOTHEK

VERTIEFENDER ESSAY
**ALL EYES ON | FRANÇOIS BOUCHERS „RUHENDES MÄDCHEN"**
**LAUFZEIT: 18.02.–06.07.2025**

ALL EYES ON

Angaben zum Text:
www.pinakothek.de/francois-bouchers-ruhendes-maedchen
© 2025 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München / Elisabeth Hipp
Stand: 27.02.2025

*Unsere Präsentation zu Bouchers „Ruhendem Mädchen"[1] kann viele Dinge nur andeuten. Der folgende Text möchte einige der im Raumtext notwendigerweise in sehr knapper Form angesprochenen Aspekte etwas differenzierter ausführen und vor allem auch relevante Literatur nennen. Interessierte Besucherinnen und Besucher bekommen so die Gelegenheit, sich intensiver mit dem Bild zu befassen.*

## Das „Ruhende Mädchen" von François Boucher: Ein Bild und seine Geschichte(n)

**Von Elisabeth Hipp**

Bouchers „Ruhendes Mädchen" beschäftigt die Kunstgeschichte seit langem.[2] Im Folgenden soll ausgehend von einer Relektüre der wichtigsten Literatur und relevanter Quellentexte die Geschichte des Bildes rekapituliert werden, zu der vielerlei Hypothesen existieren. Der Text versucht zu sortieren: Was wissen wir sicher, was entzieht sich unserer Kenntnis, und welche – auch neuen – Überlegungen zum historischen Hergang erscheinen plausibel?

[1] Anlass für die aktuelle Präsentation (18.02.–06.07.2025) ist die Rückkehr des Bildes in die Säle der Alten Pinakothek: Das Gemälde wurde im Rahmen des interdisziplinären Bestandskatalogprojektes zur Französischen Malerei zunächst im Doerner Institut kunsttechnologisch untersucht, anschließend ebendort konserviert und restauriert. Siehe hierzu auch den Blogbeitrag von Ulrike Fischer: www.pinakothek.de/blog/fragile-schoenheit (letzter Aufruf: 15.02.2025). – Der folgende Beitrag stellt eine Erweiterung der für die Präsentation erarbeiteten kunsthistorischen Texte dar.

[2] Zur älteren Literatur siehe die umfangreiche Auflistung in: Alte Pinakothek München. Katalog IV. Französische und spanische Malerei, bearbeitet von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Halldor Soehner, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1972, S. 17–20, hier S. 19; als wichtigster vor 1972 publizierter Text zu dem Bild sei genannt: Paul Frankl, Boucher's Girl on the Couch, in: De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 138–152. Seitdem sind zahlreiche weitere Beiträge zu dem Bild erschienen. Von Bedeutung für den vorliegenden Text sind insbesondere folgende Publikationen: Alexandre Ananoff, François Boucher, Bd. 1, Lausanne 1976, S. 99–100; Alastair Laing, The Blonde Odalisque, in: Ausst.-Kat. François Boucher 1703–1770 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Detroit, The Detroit Institute of Arts und Paris, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais), Paris 1986, S. 258–263; Pierre Rosenberg, Ruhendes Mädchen (Louise O'Murphy?), in: Ausst.-Kat. Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard … Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, München, Haus der Kunst, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), hg. und bearb. von Pierre Rosenberg, Ostfildern-Ruit 2005, S. 314f.; Camille Pascal, Le goût du roi. Louis XV et Marie-Louise O'Murphy, Paris 2006, besonders S. 49–88; Alastair Laing, L'Odalisque blonde dit la rêveuse, in: Ausst.-Kat. L'Empire des sens de Boucher à Greuze (Paris, Musée Cognacq-Jay), hg. von Annick Lemoine, Paris 2020, S. 92f.; Guillaume Faroult, L'Amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIIIe siècle, Paris 2020, S. 188–196. Vgl. außerdem Alte Pinakothek. Französische und spanische Malerei, bearbeitet von Helge Siefert, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern 2009, S. 40 (mit fehlerhafter Datierung auf das Jahr 1756); Bernhard Maaz, Die Gemälde der Münchner Pinakotheken. I: Vom Mittelalter zur Aufklärung, München 2022, S. 652–654.

**Zur Herkunft des „Ruhenden Mädchens“**

François Boucher malte die Münchner Fassung des Gemäldes im Jahr 1752.[3] Eine frühere, 1751 datierte Version hängt heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln; sie unterscheidet sich von der Münchner Fassung in diversen Details; so ist dort etwa anstelle eines Räuchergefäßes ein Buch zu sehen.[4] Das Münchner Gemälde befand sich Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung der Zweibrücker Herzöge und gelangte mit dieser nach München, nachdem Maximilian Joseph von Pfalz-Zweibrücken (1756–1825) bayerischer Kurfürst geworden war. Wie und wann genau das Bild in die Zweibrücker Sammlung gekommen war, ist jedoch nicht bekannt. Ein Teil der kunsthistorischen Literatur hält an der Ansicht fest, dass bereits Max Josephs Onkel Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken (1722–1775) das Gemälde besessen habe und womöglich sogar der Auftraggeber gewesen sei.[5] So verführerisch diese Idee ist – Christian IV. stand in engem Austausch mit König Ludwig XV. von Frankreich sowie mit Madame de Pompadour und war nachweislich fasziniert von den Werken Bouchers –,[6] so wenig belegt ist sie doch. Über Christians Sammlung weiß man nur wenig: Ein großer Teil wurde 1778 in Paris versteigert, man darf davon ausgehen, dass einzelne Werke in Zweibrücken verblieben, doch lässt sich dies gerade für das „Ruhende Mädchen“ nicht nachweisen. Ebenso fehlen Belege für die alternative, sporadisch vertretene These, das Gemälde stamme ursprünglich aus dem Besitz des Zweibrücker Hofmalers Johann Christian von Mannlich (1742–1822), der 1799 mit Kurfürst Maximilian IV. Joseph nach München kam und dort die neu gegründete Zentralgemäldegaleriedirektion leitete, die Vorläuferinstitution der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.[7] Auch diese These erscheint zwar auf den ersten Blick plausibel, lernte Mannlich als junger Mann doch auf Wunsch Christians IV. eine Weile in Bouchers Atelier und berief sich auch in seinen eigenen Publikationen immer wieder auf seine Bekanntschaft mit dem Meister.[8] Zudem baute er über die Jahre eine eigene Sammlung auf, die 1778 sein damaliger Dienstherr Herzog Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken (1746–1795) , der Bruder und Vorgänger Max Josephs, von

[3] Das Gemälde ist von Boucher signiert und auf das Jahr 1752 datiert.

[4] Zum Kölner Bild vgl. u.a. Brigitte Klesse, Studien zu italienischen und französischen Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 34, 1972, S. 175–262, hier S. 242–250; Ananoff 1976 (wie Anm. 2), S. 83–84; Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 260; Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, Köln 1986, S. 200f.

[5] Als Hypothese findet sich der Bezug bei Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262; er vermutet im Münchner Gemälde eine für Christian IV. angefertigte Replik der ersten Fassung; entsprechend äußert sich auch Pierre Rosenberg in der französischen Fassung des Ausst.-Kat. Poussin, Watteau, Chardin, David … : peintures françaises dans les collections allemandes XVIIe – XVIIIe siècles (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, München, Haus der Kunst und Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Paris 2005, S. 257. Seitdem wird die Herkunft aus der Sammlung Christians IV. von Pfalz-Zweibrücken vielfach ohne weitere Begründung als Tatsache angesehen, wie die folgenden Beispiele zeigen: Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 79f. geht davon aus, dass Christian IV. das Bild direkt erworben habe und entwickelt auf der Basis einen Teil seiner Deutung; Patrick Michel, Christian IV, duc des Deux-Ponts (1722–1775): Un prince allemand francophile, « protecteur des arts » et collectionneur à Paris, in: Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles 11/2016 (online: www.doi.org/10.4000/crcv.16148 (letzter Aufruf 15.02.2025), S.15 geht im Anschluss an Laings Hypothese sicher von der Herkunft des Münchner Bildes aus der Sammlung Christians IV. aus; im Ausst.-Kat. Paris 2020 (wie Anm. 2), S. 94 ist wohl ebenso im Anschluss an Laings Hypothese die Rede davon, Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken habe das Gemälde in Auftrag gegeben.

[6] Zu den Werken Bouchers, die Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken erwarb, gehört etwa „Die Mühle“ von 1761, die sich in deutschem Privatbesitz befindet; siehe hierzu den Katalogeintrag von Christoph Martin Vogtherr in: Ausst.-Kat. Wie es uns gefällt. Kostbarkeiten aus der Sammlung Rudolf-August Oetker (Bielefeld, Museum Huelsmann), hg. von Monika Bachtler, München 2014, Nr. 38.

[7] So ausschließlich in der deutschen Ausgabe des Ausst.-Kat. Paris/München/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 315.

[8] Vgl. etwa Johann Christian von Mannlich, Histoire de ma vie, Bd. 1, Trier 1989, S. 56; Johann Christian von Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München und Schleißheim, 2 Bde. [1805], Bd. 3 [1810] u.d.T. Fortgesetzte Beschreibung der Königlich-Baierischen Gemälde-Sammlungen. Die Gemälde zu Schleisheim und Lustheim, München 1805–1810, Bd. 1, S. 64–67.

Mannlich erwarb. Jedoch fehlt auch für diese Herkunft des Gemäldes jeglicher Nachweis.[9] Gut möglich wäre, dass das Bild erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts direkt durch Herzog Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken für die Gemäldegalerie in dem von ihm neu erbauten Schloss Karlsberg erworben wurde; möglicherweise gab Mannlich hier einschlägigen Rat.[10]
Sicher ist lediglich, dass das Gemälde 1799 nach München gelangte.[11] Hier wurde das „Ruhende Mädchen" bald in der Hofgartengalerie präsentiert; dies belegt der von Mannlich verfasste Katalog von 1805.[12] Mit der Eröffnung der neu erbauten Pinakothek 1836 wanderte das Gemälde zunächst nach Schleißheim, wo es in der öffentlich zugänglichen Schlossgalerie zu sehen war, wie nicht zuletzt den gedruckten Schleißheimer Katalogen zu entnehmen ist.[13] 1909/10, als die Alte Pinakothek unter Direktor Hugo von Tschudi grundlegend neu eingerichtet wurde, wurde das Bild aus Schleißheim in deren Säle zurückgeführt.[14] Seitdem gehört es zu den in der Alten Pinakothek dauerhaft ausgestellten Werken – und sicherlich auch zu einem der bekanntesten Werke des Bestandes. Pierre Rosenberg hat betont, wie sehr dieses Gemälde die Wahrnehmung der französischen Malerei des Rokoko in Deutschland geprägt hat.[15]

Aber wo konnten die Zweibrücker Herzöge das Bild erwerben, wenn sie es nicht selbst in Auftrag gegeben haben? Verschiedene Inventareinträge und Versteigerungskataloge bezeugen die Existenz von zwei Fassungen des „Ruhenden Mädchens", die Ende des 18. Jahrhunderts verkauft wurden. Eine davon befand sich im Eigentum des Bruders der Madame de Pompadour, Abel François Poisson de Vandières (1727–1781), seit 1754 Marquis de Marigny, seit 1764 Duc de Menars; sie wurde zuletzt 1791 in Paris versteigert. Eine weitere Version des Gemäldes befand sich in der Sammlung des Monsieur de Billy, wie ein Eintrag im Katalog der 1784 in Paris abgehaltenen Auktion belegt.[16] Das Münchner Gemälde könnte hinsichtlich der im Auktionskatalog beschriebenen Details, die zugleich eine Identität mit dem Kölner Bild ausschließen, mit diesem Bild aus der Sammlung Billy übereinstimmen.[17] Die Beschreibungen des Werkes in der Sammlung von Vandières sind weniger spezifisch; dass es sich

[9] Mannlich erwähnt das Bild in seinen Memoiren nicht. Die Rekonstruktion der Zweibrücker Sammlungen ist auch deswegen schwierig, weil wichtige Inventare auf der Flucht vor den Truppen Napoleons verloren gingen; vgl. Wilhelm Weber, Schloss Karlsberg. Legende und Wirklichkeit. Die Wittelsbacher Schloßbauten im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, Homburg-Saarpfalz 1987, S. 408.
[10] Vgl. zur Geschichte der Gemäldesammlung Karls II. August Weber ebd., S. 401–419.
[11] Die Herkunft aus der Zweibrücker Galerie ist durch die Inventare der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen belegt.
[12] Mus.-Kat. München 1805–1810 (wie Anm. 8), Bd. 2 [1805], S. 39, Nr. 188.
[13] Vgl. beispielsweise Katalog der kgl. Gemälde-Galerie in Schleissheim, München 1870, S. 26: „594. Boucher, Franç. – Ein nacktes Mädchen auf einem Ruhebett."; Katalog der Gemälde-Galerie im k. Schlosse zu Schleissheim, Amtliche Ausgabe, München 1905, S. 157f.: „756. François Boucher [...], Ruhendes nacktes Mädchen. Auf dem zum Teil mit Kleidungsstücken und einem weissen Kissen bedeckten grüngelben Sopha liegt der jugendliche Körper hingestreckt. / Unten links Räucherbecken, Kissen und eine Rose, dort bez.: F. Boucher 1752."
[14] Der Katalog der Alten Pinakothek von 1911 schreibt, das Gemälde sei 1909 aus Schleißheim gekommen (vgl. Katalog der kgl. älteren Pinakothek. Amtliche Ausgabe, hg. von Hugo von Tschudi, 11. Auflage, München 1911, S. 15), im Inventarbuch von 1905 ist vermerkt, das Gemälde werde seit 1910 in der Alten Pinakothek gezeigt; beide Daten schließen einander freilich nicht aus.
[15] So Pierre Rosenberg im Ausst.-Kat. Paris/München/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 315: „Das Münchner Gemälde galt in Deutschland lange Zeit als Inbegriff der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts schlechthin".
[16] Siehe die ausführlichen Nachweise aller genannter Einträge bei Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 258, S. 260.
[17] „[...] il représente une jeune femme nue, étendue sur un lit de repos, & des draperies de différentes couleurs ; sa tête vue de profil porte le caractère de l'attention ; le devant du Tableau est orné de quelques accessoires analogues à la composition; dont une cassolette, un coussin à parfums & une rose. » (Catalogue des Tableaux [...] qui composoient le Cabinet de feu M. de Billy [...], Hôtel de Buillion (Paillet & Boileau), 15. November ff. 1784, lot. 49, zit. nach Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 260, Nr. 2. In der Kölner Version ist links statt des hier genannten Räuchergefäßes ein Buch angeordnet, und es liegen mehrere Rosen auf dem Boden.

hierbei tatsächlich um eine Version des „Ruhenden Mädchens“ handelte, kann aber als ziemlich sicher gelten,[18] wobei die Identität mit dem Kölner Exemplar als wahrscheinlich gilt.[19]
Alastair Laing allerdings ging 1986 davon aus, dass zumindest eine weitere, verschollene Fassung neben den bekannten Bildern aus Köln und München existiert habe, da er das Münchner Gemälde für eine Erwerbung des 1775 verstorbenen Christians IV. von Pfalz-Zweibrücken hielt, womit es ihm zufolge weder aus der Sammlung Vandières', noch aus der Sammlung Billy stammen konnte.[20]

Man sieht: Vieles bleibt hier Vermutung und ist nicht endgültig zu klären. Im Hinblick auf die Münchner Fassung scheint es jedoch die nächstliegende Annahme zu sein, dass sie durch Karl II. August aus der Sammlung Billy für die Galerie in Schloss Karlsberg erworben wurde. Nicht zuletzt kommt diese Hypothese mit den wenigsten Unbekannten aus; man braucht in ihrem Fall etwa nicht von einem heute verschollenen weiteren Exemplar des Gemäldes auszugehen.

**Kabinettbild des Rokoko**

Auch ohne dass der Auftraggeber bzw. der erste Besitzer des Münchner Gemäldes somit sicher nachgewiesen wäre, ermöglichen einige der genannten Quellen eine Annäherung an den Präsentationszusammenhang, für den es ursprünglich gedacht war. Denn das Gemälde ist vom Gegenstand her nicht konventionell: Es zeigt eine unbekleidete junge Frau auf einem Ruhebett. Anders als bei Darstellungen nackter Körper lange üblich, verzichtete Boucher darauf, ihr eine mythologische Rolle zuzuschreiben (selbst die bereits sehr weltliche „Venus von Urbino“ Tizians wirkt im Vergleich ambivalenter).[21] Das war auch noch im Zeitalter der Aufklärung gewagt, für Boucher selbst aber kein Novum: Schon in den 1740er Jahren schuf er verwandte Darstellungen eines dunkelhaarigen Modells.[22] Derartige Gemälde erotischer Thematik waren für private Bilderkabinette bestimmt – wie eben jenes, das Abel François Poisson de Vandières um 1752 einrichtete und für das er die in den oben erwähnten Inventaren und Auktionskatalogen genannte Version des „Ruhenden Mädchens“ – wahrscheinlich also die Kölner Version - erwarb.[23] Vandières' Kabinett steht exemplarisch für die Art von Kontext, in dem die unterschiedlichen Versionen des „Ruhenden

[18] Vgl. die Zitate bei Laing ebd.; im Versteigerungskatalog wird darauf hingewiesen, dass das Gemälde durch einen Stich Demarteaus bekannt sei, dabei handelt es sich wohl um die bekannte Venus-Darstellung mit Cupido nach einer Zeichnung Bouchers, die somit nicht direkt das Bild wiedergibt, die weibliche Hauptfigur aber in dergleichen Pose wie das „Ruhende Mädchen“ abbildet (Ananoff 1976 [wie Anm. 2], S. 101, Abb. 1161).
[19] Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262; er führt als Begründung auch die Datierung auf das Jahr 1751 auf.
[20] Laing ebd.
[21] Dies betonen deutlich bereits Rosenberg im Ausst.-Kat. Paris/München/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 315 und Faroult 2020, S. 195. Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 117 thematisiert die Entmythologisierung am Beispiel der motivisch verwandten „Odalisque“ des Louvre. – Zur Mythenbildung um Tizians „Venus von Urbino“ vgl. Andreas Plackinger, „... Cette Vénus n'est qu'une simple mortelle“. Tizians „Venus von Urbino“ und ihre Wahrnehmung vor dem Zeitalter der Photographie, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Bd. LXIX / 2018, S. 93–139.
[22] Vgl. die bekannten Beispiele (u.a. im Louvre) bei Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 216–220. Zu dem Bild im Louvre siehe u.a. Szanto / Lemoine 2020/21 (wie Anm. 2), S. 18–23.
[23] Die erste entsprechende Erwähnung findet sich in Vandières' berühmtem und in der Literatur oft zitierten Brief an den Künstler Charles-Joseph Natoire, damals Direktor der französischen Akademie in Rom, vom 19. Februar 1753: „ [...] J'ay un cabinet particulier que j'ay voulu enrichir de quatre morceaux des quatre plus habiles peintres de notre École. J'ay déjà en place un Vanloo, un Boucher et un Pierre; vous jugez bien qu'il m'y manque un Natoire. Je vous envoye le papier cy-inclus, qui est la grandeur exacte du tableau, c'est-à-dire que la toile est de 27 pouces de large sur 22 ½ de haut. Je dois vous ajouter encore que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ay voulu que des nudités: le tableau de Carle représente "Antiope endormie"; celuy de Boucher, une "Jeune femme couchée sur le ventre", et celuy de Pierre, une "Io". Choisissés le sujet que vous voudrés, pourvu qu'il n'y ait aucune ressemblance avec ceux cy-dessus nommés et qu'il n'y ait pas ou, au moins, presque pas de draperie. (...)“ (Zit. nach: Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants

Mädchens“ rezipiert wurden; sein Bild von Boucher beschreibt er ganz allgemein als „junge, auf dem Bauch ruhende Frau“.[24] Die anderen drei in Vandières‘ Kabinett vertretenen Künstler – Carle Vanloo, Charles-Josephe Natoire und Jean-Baptiste-Marie Pierre – wählten für ihre Darstellungen nackter Figuren in bewährter Weise mythologische Sujets. Pierre Rosenberg vermutete, Boucher habe sich mit seinen Aktdarstellungen neuer Art generell von seinen Konkurrenten künstlerisch absetzen wollen; dies bestätigt gerade auch Vandières‘ Kabinett-Ausstattungs-Projekt: tatsächlich ließ er den von ihm beauftragten Künstlern ja alle Freiheit bei der Wahl des Themas und gab neben den Maßen lediglich vor, dass die Figuren nackt sein sollten, wie sein Schreiben an Natoire von 1753 belegt.[25] – Auch wenn man bestimmte, im „Ruhenden Mädchen“ verwendete Motive in der zeitgenössischen erotischen bzw. pornographischen Literatur wiederfinden mag,[26] unterscheidet sich das Gemälde deutlich von den expliziten Illustrationen dieser literarischen Werke.[27]

„Libertin“ (freigeistig) gesonnene und kulturell gebildete Mitglieder der höfischen Kreise wie Vandières konnten Bouchers besonderen Ansatz erkennen, gerade weil ihnen die Tradition der historisch-mythologisch „verkleideten“ Nacktheit vertraut war. So dürfte es bei den Gesprächen in den intimen Bilderkabinetten nicht allein um die frivolen Inhalte der Bilder, sondern auch um deren künstlerische Qualitäten gegangen sein. Nicht zufällig erklärte Vandières in seinem Brief an Natoire ja explizit, in seinem Nuditätenkabinett vier der wichtigsten Vertreter der französischen Schule vereinen zu wollen. Vielleicht sah er sich auch in der Tradition zu kunstliebenden Fürsten der Renaissance und ihrer ebenfalls gerne mit einschlägigen mythologischen Bildern ausgeschmückten Studiolos.[28]

**Wer ist das „Ruhende Mädchen“?**

Seine Berühmtheit verdankt das Gemälde des „Ruhenden Mädchens“ in der Münchner wie in der Kölner Fassung aber nicht allein der Eleganz oder der Sinnlichkeit seiner Darstellung. Nachdem die älteren Inventare und Kataloge in München und Schleißheim immer von einer anonymen Dargestellten ausgegangen waren, stellte der Katalog der Alten Pinakothek von 1911 wohl erstmals in der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte den Bezug zu Marie-Louise O’Murphy (1737–1814) her,[29] die spätestens 1753 eine inoffizielle Mätresse König Ludwigs XV. war. Dieser Katalogeintrag benannte sie noch als „Nelly O’Morphie“ und bezog sich als Quelle ausschließlich auf die Memoiren Giacomo

---

des bâtiments, Bd. X, Paris 1900, S. 436–437). Das Gemälde taucht auch in späteren Inventaren seines Kunstbesitzes auf; siehe hierzu Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 258f., Nr. 1; siehe etwa auch Alden R. Gordon, The Houses and Collections of the Marquis de Marigny, Los Angeles 2003, S. 306 (Nr. 853).

[24] In diesem Sinne argumentieren bereits Rosenberg in Ausst.-Kat. München/Paris/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 315; Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 74; besonders ausführlich und differenziert: Faroult 2020 (wie Anm. 2), S. 188–196. – Die einschlägigen Quellen werden bereits genannt bei Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262.

[25] Siehe hierzu das Zitat in Anm. 23.

[26] So etwa das Ruhebett, das als „Sopha“ bereits im Titel eines solchen Romans vorkommt; vgl. Faroult 2020 (wie Anm. 2), S. 195.

[27] Entsprechende Druckgraphiken finden sich bei Faroult 2020 (wie Anm. 2), S. 399, S. 405. beispielsweise im Kontrast zu den skizzenhaften Gemälden Jean-Honoré Fragonards.

[28] Vgl. Faroult 2020 (wie Anm. 2), S. 162, der – neben zahlreichen weiteren Anspielungen – die Traditionslinie vom Boudoir des Rokoko zum Studiolo der italienischen Renaissance betont.

[29] Siehe die Angaben in Anm. 15. Dass in diesem kurzen, wahrscheinlich von August Liebmann Mayer verfassten Katalogeintrag erstmals der Bezug zur historischen Person der Marie-Louise O’Murphy hergestellt wird, betont bereits Frankl 1961 (wie Anm. 2), S. 139; ebenso Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 258 sowie Laing in: Ausst.-Kat. Paris 2020/2021, S. 92.

Casanovas.[30] Er gab damit den Anstoß zu einem Verständnis des Gemäldes als eine Art „Porträt", die seitdem in vielen Darstellungen – von populär bis historiographisch, von überzeugt bis skeptisch – teilweise unter Heranziehung weiterer Quellen aufgegriffen wurde;[31] die Identifizierung bleibt jedoch, und das muss man betonen, nach wie vor eine Hypothese.[32] Die Gleichsetzung der gemalten Darstellung mit der historischen Person O'Murphys lässt sich letztlich auf ein Gerücht aus dem Jahr 1753 zurückführen, das verschiedene Texte aufgegriffen und immer wieder abgewandelt haben; auch der im Münchner Katalog von 1911 zitierte Abschnitt aus Casanovas Memoiren ist eine Variation davon, was nicht überrascht: Dass Casanova seine Erinnerungen poetisierte, ist bekannt.[33] Gleichsam in „Reinform" und besonders prägnant findet sich die dem Gerücht inhärente Erzählung in einer Notiz der mit der Überwachung der „femmes galantes", der „ausgehaltenen" Frauen beschäftigten Pariser Polizeiabteilung aus dem Mai 1753, die auch die fünf O'Murphy-Schwestern aufgrund ihres Lebenswandels ins Visier genommen hatte. Diese Notiz hat zuerst Paul Frankl 1961 in Anlehnung an einen Casanova-Kommentar als verkürztes, indirektes Zitat in den kunstgeschichtlichen Diskurs eingeführt; erst Camille Pascal hat sie 2006 vollständig ausgewertet.[34] Der Inspektor Jean-Baptiste Meusnier hält hier fest, es werde behauptet, dass die jüngste der Schwestern (die Notiz spricht unrichtigerweise von der vierten, sie war die fünfte) von Boucher nackt gemalt geworden sei; das entsprechende Bild habe Boucher an Vandières übergeben oder verkauft, dieser wiederum habe das Bild dem König gezeigt, der daraufhin das dargestellte Mädchen selbst habe sehen wollen.[35] Ganz

[30] Mus.-Kat. München 1911 (wie Anm. 15), S. 15; das Gemälde erhält dort den Titel: „Ruhendes Mädchen (Nelly O'Morphie)".

[31] Hier seien nur einige Beispiele genannt: Den Bezug des Gemäldes zu O'Murphy akzeptiert Frankl 1961 (wie Anm. 2), S. 141, S. 150f., wobei er den Bezug zu Casanova im Sinne einer Illustration explizit ablehnt; der Mus.-Kat. München 1972 (wie Anm. 2), S. 18 betont: „Die Identifizierung des „Ruhenden Mädchens" mit Marie-Louise O'Murphy kann als ziemlich gesichert angesehen werden."; der Eintrag im Mus.-Kat. Köln 1986 (wie Anm. 4), S. 200 hält fest: „Die reizvolle Vorstellung, den Namen und die Lebensumstände des Modells für das „Ruhende Mächen" mit großer Gewißheit zu kennen, [...] verleiht dem kleinen Bild, ungeachtet der Tatsache, daß Boucher bedeutendere Bilder und berühmtere Kompositionen gemalt hat, eine über das künstlerische hinausführende kulturhistorische Bedeutung." Für Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 73 ergibt die Sichtung der Quellen, dass die Identifizierung der Dargestellten in Bouchers Gemälde „presque certaine" sei. – Über die Kunstgeschichte hinaus hat die populäre Identifizierung der Dargestellten mit Marie-Louise O'Murphy auch in der Literatur Einzug gehalten; so geht beispielsweise bereits Peter Hacks in seinem Stück „Der Maler des Königs" ganz selbstverständlich von der Identität O'Murphys mit dem Gemälde aus (siehe Peter Hacks, Der Maler des Königs, in: Ders., Die späten Stücke I, Berlin 2003, S. 105–157, hier S. 107). Ich danke Astrid Reuter für den Hinweis auf diesen Text.

[32] Entsprechend lautet die Formulierung im Ausst. Kat. Louis XV, 1710–1774. Passions d'un roi (Versailles, Château de Versailles), hg. von Yves Carlier und Hélène Delalex, Paris 2022, S. 172 im Katalogeintrag zu Bouchers „Odaliske" aus dem Louvre von 1745 mit Bezug auf diese und die Darstellungen des „Ruhenden Mädchens": „Il y a plusieurs hypothèses sur l'identité du modèle". – Kritisch äußerten sich zu der Identifizierung Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 259-263, Rosenberg in Ausst.-Kat. München/Paris/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 314f.; Laing in Ausst.-Kat. Paris 2020/21 (wie Anm. 2), S. 92; siehe hierzu auch die Argumentation weiter unten.

[33] Vgl. etwa Achim Aurnhammer, Lieben wie man liest. Dichtung und Wahrheit in Casanovas „Histoire de ma vie", in: Die Casanovas [...], hg. von Max Kunze, Stendal 2000, S. 9–27, hier: S. 9, S. 20.

[34] Die Stelle wird bereits genannt im Kommentar von Raoul Vèze in: Mémoires de J. Casanova de Steingalt, hg. von Raoul Vèze, Paris 1926, S. 329 (Anm. 2), den Frankl S. 138f. und S. 139, Anm. 4 zitiert; hiervon ausgehend zitiert die Stelle etwa auch Mus.-Kat. München 1972 (wie Anm. 2), S. 18. Ausführlich widmet sich der Quelle Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 72.

[35] „on prétend que la petite Morfi quatrième sœur et conséquemment la plus jeune servait de modèle à Boucher peintre, qu'il la peignit nue et donna ou vendit ce tableau à M. de Vandières qui l'ayant fait voir au Roy, ne put s'imaginer que le peintre ne l'ait beaucoup flattée, il demande à voir la petite Morfi et la trouve encore supérieure au tableau." (Zit. nach Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 72; das Originalmanuskript [Bibliothèque nationale de France. Bibliothéque de l'Arsenal. Ms-10234] ist online einsehbar über www.gallica.bnf.fr: Manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal. Archives de la Bastille. PREMIÈRE SECTION. ADMINISTRATION DU LIEUTENANT GÉNÉRAL DE POLICE. Bureaux de la lieutenance de police. 2e Bureau. — DISCIPLINE DES MOEURS. Six cahiers de notes par l'inspecteur Meusnier chargé de la surveillance des mœurs | Gallica) (letzter Aufruf : 16.02.2025).

offensichtlich zielte die hier festgehaltene Erzählung auf die Version des „Ruhenden Mädchens“ in Vandières’ Besitz. Das endgültige Polizeidossier stellt den Gehalt der Anekdote jedoch in Frage; die Rolle des Gemäldes als Vehikel zum Kennenlernen wird verworfen und es wird eine alternative Geschichte favorisiert, der zufolge eine kuppelnde Näherin das Mädchen dem königlichen

Kammerdiener Lebel vermittelt habe, der es dann Ludwig XV. vorstellte.[36] Daneben existierten offenbar noch weitere, abweichende Erzählungen von den Umständen, unter denen er dem Mädchen begegnet war.[37] Dennoch findet sich die Geschichte des durch ein Mädchenbild bezauberten Monarchen immer wieder in verschiedenen Journalen und (auto)biographischen Texten der Zeit; eine andere Variante benennt allerdings nicht konkret das Bild Bouchers, sondern spricht von einer „Zeichnung“;[38] Casanova wiederum beschreibt das Bild als in der Jacke zu transportierende Miniatur, die ein deutscher Maler angefertigt habe; O’Murphy gibt er den Vornamen „Helena“.[39]
Tatsache ist, dass Marie-Louise O’Murphy in Versailles spätestens 1753 im „Parc au Cerfs“ untergebracht war; 1754 kam sie mit einem Kind des Königs nieder; 1755 wurde sie mit Jacques de Beaufranchet, seigneur d’Ayat (1728-1757) verheiratet.[40] Marie-Louise O’Murphy konkurrierte zumindest anfangs nicht ernstlich mit Madame de Pompadour; diese war noch immer die offizielle Mätresse des Königs und erfüllte dabei die Rolle der Freundin und Ratgeberin, das intime Verhältnis

[36] Siehe hierzu den in der Bibliothèque de l’Arsenal erhaltenen Bericht über die Familie O’Murphy: „ […] Quoique l’on rapporte cet événement différemment, en disant que ce fut sur la copie peinte par Boucher pour M. de Vandière, que le Roi devint curieux de voir l’original, il n’est pas possible d’adopter ce sentiment, ou bien il faudrait supposer bien peu de jugement à M. de Vandière. On tient donc d’une voie plus sûre que c’est la Fleuret et une de ses amies qui ont brocanté cette affaire vis-à-vis du sieur Lebel.“ (zit. nach Maurice Fleury, Louis XV intime et les petites maîtresses, Paris 1899, S. 116; das Originaldokument [Bibliothèque nationale de France. Bibliothéque de l’Arsenal. Ms-10251] ist online einsehbar über www.gallica.bnf.fr: BnF. Bibliothèque de l’Arsenal. Ms-10251 | Gallica (letzter Aufruf: 16.02.2025). Die Quelle referiert auch Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 22 u.ö.
[37] Eine alternative Variante beschreibt etwa ein 1753 verfasster Eintrag des Journal de Barbier in : Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier, Paris 1857, S. 360: „On dit que le Roi a trouvé dans son chemin, dans les jardins de Choisy, une jeune fille de quinze à seize ans, extrèmement jolie, à laquelle il s’est amusé […]“. Die Stelle zitiert auch Camille Pascale 2006 (wie Anm. 2), S. 28.
[38] So das Journal Barbier ebd.: „[…] d’autres disent que c’est sur un dessin que tenoit un peintre que le Roi a eu envie de voir l’original; qu’on lui a amené cette jeune fille qui est du commun.“
[39] Giacomo Casanova, Geschichte meines Lebens (revidierte und ergänzte Ausgabe der Übersetzung von Heinrich Conrad), Leipzig und Weimar 1984, S. 209: „Ich bekam Lust, den herrlichen Mädchenleib im Bilde zu besitzen, und ein deutscher Künstler malte sie mir göttlich schön für sechs Louis. Die Stellung, die er sie einnehmen ließ, war entzückend. Sie lag auf dem Bauch, Arme und Busen auf ein Kissen aufgestützt, aber den Kopf so herumgedreht, wie wenn sie zu drei Vierteln auf dem Rücken gelegen hätte. Der geschickte und geschmackvolle Künstler hatte den unteren Teil ihres Leibes mit so viel Kunst und Wahrheit gemalt, daß man sich nichts Schöneres wünschen konnte. (…) Mein Freund Patu bekam Lust, eine Kopie des Bildes zu besitzen; einen so unbedeutenden Dienst schlägt man einem Freunde nicht ab, und derselbe Maler erhielt den Auftrag, sie anzufertigen.“, S. 210: „Eine halbe Stunde darauf kam der König allein nach dem Gartenhaus, fragte die junge Morphy, ob sie Griechin sei, zog das Porträt aus seiner Tasche, sah die Kleine genau an und rief: „Ich habe niemals etwas Ähnliches gesehen!““ - Casanovas Beschreibung dieser Miniatur ist so nahe an dem „Ruhenden Mädchen“, dass es verständlich ist, dass der Autor des Eintrags im Mus.-Kat. München 1911 (wie Anm. 14) - wahrscheinlich August Liebmann Mayer (siehe hierzu Anm. 29) - den Bezug zu dem Münchner Gemälde hergestellt hat. Eine Variante aus Privatbesitz der 1745 entstandenen dunkelhaarigen „Odaliske“ des Louvre wurde 1910 in Berlin ausgestellt und als Darstellung von „Miss Murphy“ benannt (vgl. Ausst.-Kat. Ausstellung von Werken französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts, Berlin, Akademie der Künste, München 1910, Nr. 146; vgl. auch Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 218); möglicherweise hat Mayer oder einer seiner Kollegen das Gemälde in Berlin gesehen und davon inspiriert den Bezug zum Münchner Gemälde hergestellt. – Das Kölner Gemälde gelangte erst 1914 in Folge seiner Verauktionierung in das Bewusstsein der Kunsthistoriker; dies zeigt Frankl 1961 (wie Anm. 2), S. 140f., Anm. 15.
[40] Vgl. u.a. Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 119, S. 169; Camille Pascal, Le parc aux cerfs: Mythe révolutionnaire ou réalité historique?, in : Ausst.-Kat. Versailles 2022 (wie Anm. 32), S. 166-170.

mit ihm jedoch hatte bereits 1750 ein Ende gefunden.[41] Als inoffizielle Geliebte, die in der höfischen Rangordnung weit unterhalb Madame de Pompadours rangierte, wählte der König wohl nicht zuletzt aus Angst vor Geschlechtskrankheiten mit Marie-Louise O'Murphy ein junges Mädchen.[42]

Die Gerüchte der Zeit skandalisierten jedoch nicht das Alter des Mädchens, sondern betonten eher den niedrigen sozialen Status.[43] Hin und wieder wurde zusätzlich hervorgehoben, dass Marie-Louise O'Murphy mit einem Milieu in Verbindung stand, in dem Frauen Malern Modell standen[44] – auch das von Meusnier notierte Gerücht, das Mädchen sei von Boucher nackt gemalt worden, gehört dazu. Modelle, insbesondere Aktmodelle bewegten sich in jener Zeit in einer moralisch-gesellschaftlichen Grauzone: Wenn Maler den weiblichen Körper studieren wollten, mussten sie dies privat organisieren; tatsächlich waren weibliche Aktmodelle an der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture nicht zugelassen.[45]
Das abschließende Polizeidossier zu den Schwestern O'Murphy spricht davon, dass die zweitälteste Schwester Brigitte O'Murphy gelegentlich als Modell für verschiedene Maler gearbeitet habe, hebt aber hervor, dass sie vor allem als Handmodell tätig gewesen sei. Eine weitere Schwester namens Victoire war einem Bilderhändler anvertraut worden, um dort zeichnen zu lernen.[46] Es bestand also eine gewisse Nähe der Familie O'Murphy zum damaligen Kunstbetrieb, die die Gleichsetzung des „Ruhenden Mädchens" mit Marie-Louise O'Murphy durchaus plausibel erscheinen lässt.[47] Einigen im Frühjahr 1753 ventilierten Gerüchten zufolge hatte die neue junge Geliebte des Königs als Modell für Boucher gearbeitet.[48] Aber handelte es sich bei dieser wirklich um Marie-Louise O'Murphy? Tatsächlich ist in den überlieferten Quellen hierzu auch eine abweichende Angabe zu finden: Die Aufzeichnungen des Marquis d'Argenson kolportieren, dass es eine ebenfalls sehr junge Vorgängerin in der Gunst des Königs gegeben haben soll, die als Modell für Boucher tätig gewesen sei. Auf der

[41] Vgl. Andrea Weisbrod, Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus, Königstein im Taunus 2000, S. 157f.
[42] Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 50f. – Diese Erklärung findet sich schon in den höfischen Tratsch kolportierenden Texten jener Zeit; vgl. etwa Journal et mémoires du marquis d'Argenson, hg. von E. J.B. Rathery, Bd. 7, Paris 1865, S. 440. Die Aufzeichnungen des Marquis d'Argenson sind eine wichtige Quelle für die Geschichte der Marie-Louise O'Murphy; u.a. beziehen sich Frankl 1961 (wie Anm. 2), S. 140, Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262 und Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 19, S. 28 u.ö. darauf.
[43] Vgl. etwa d'Argensons Bemerkung in: Argenson ed. 1865 (wie Anm. 42), S. 440 : „À présent il a une maitresse en règle d'un ordre encore inférieur à celle-là s'il se peu [...] ."
[44] In dem in London erschienenen Buch: L'Histoire de Madame la Marquise de Pompadour, traduite de l'anglois, première partie, London 1759, S. 93 gilt der Beruf der Schwester als Modell als Beleg für die „traurige Situation", der Marie-Louise O'Murphy entstamme. – Die Schrift wurde – wie alle hier zitierten Quellen – ausführlich von Pascal 2006 (wie Anm. 2) ausgewertet, vgl. hierzu S. 66, S. 77 u.ö.
[45] Vgl. u.a. Susanne Müller-Bechtel, Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850, Berlin/München 2018, S. 250f., sowie Ausst.-Kat. Paris 2020/21 (wie Anm. 2), S. 77. Insofern stimmt die Behauptung in der Londoner L'Histoire de Madame la Marquise [...] 1759 (wie Anm. 44), S. 93 skeptisch, eine ältere Schwester sei Modell an der „Académie de peinture" gewesen und Marie-Louise O'Murphy zu ihrer Nachfolge bestimmt gewesen.
[46] So referieren die Aussagen im Dossier zu Marie-Louise O'Murphys Schwestern Fleury 1899 (wie Anm. 36), S. 112–113 sowie Pascal 2006, S. 76f. In dem in London erschienenen Buch: L'Histoire de Madame la Marquise (...) 1759 (wie Anm. 44), S. 93 ist davon die Rede, dass eine ältere Schwester Modell an der „Académie de peinture" gewesen und Marie-Louise O'Murphy zu ihrer Nachfolge bestimmt gewesen sei (vgl. zu diesem Zitat ebenfalls Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 77). Ob man dieser Aussage des 1759 erschienenen Buches trauen kann, ist angesichts der Tatsache, dass an der Pariser königlichen Kunstakademie keine weiblichen Aktmodelle zugelassen waren, fraglich.
[47] In diesem Sinne argumentiert Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 76.
[48] So überliefert etwa das Journal inédit du Duc de Croÿ (1718–1784), Bd. 1, hg. vom Vicomte de Grouchy und Paul Cottin, Paris 1906, S. 199f.: „La plus grande nouvelle que je laissai à la Cour était le goût que le Roi prenait pour une jeune beauté qui demeurait au Parc-au-Cerfs. Cette jolie fille, que l'on prétendait que le peintre Boucher, qui avait souvent de beaux modèles, avait procurée au Roi [...]." Siehe hierzu auch Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 76.

Basis dieser Notate vermutete Alastair Laing, dass in Bouchers Gemälde wahrscheinlich dieses dem König als Geliebte vermittelte Modell dargestellt sei und nicht Marie-Louise O'Murphy.[49]

Weiterhin kann die Tatsache irritieren, dass das Kölner Bild auf das Jahr 1751 datiert ist.[50] Es ist damit deutlich vor dem Zeitpunkt entstanden, zu dem Marie-Louise O'Murphy an den Hof gebracht wurde. In den Polizeiakten taucht sie in dieser Zeit noch gar nicht auf. Und im späteren Dossier ist, anders als im Fall der beiden erwähnten Schwestern, von keinen einschlägigen beruflichen Tätigkeiten die Rede, von dem notierten Gerücht bezüglich ihres durch Boucher angefertigten Nacktbildnisses abgesehen.
Bereits angesichts der vielen Ungereimtheiten in den Quellen erscheint es angebracht, im Hinblick auf die Identifizierung des „Ruhenden Mädchens" mit der historischen Person Marie-Louise O'Murphys Vorsicht walten zu lassen.

**Gerücht und Mythos**

Hinzu kommt ein anderer Aspekt: Die Geschichte um das Bild als Vermittler der Geliebten verbreitete sich ausschließlich als Gerücht.[51] In den Quellen werden die referierten Anekdoten stets eingeleitet von Worten wie: „Man sagt" („on dit"), „man behauptet" („on prétend") etc. Das in Meusniers Notizen dokumentierte Gerücht um den in ein Gemälde Bouchers aus Vandières' Besitz verliebten König erscheint politisch nicht absichtslos. Es schwächte deutlich die Position der umstrittenen offiziellen Mätresse Madame de Pompadour; dies halten auch einige der die Erzählungen tradierenden Quellen selbst fest.[52] Es stellte darüber hinaus ihren Lieblingsmaler in ein ebenso problematisches Licht wie ihren Bruder, der seit 1751 Generaldirektor der Königlichen Bauten war und damit dem offiziellen Kunstbetrieb vorstand.[53] Und eine frühe in England erschienene Biographie der *Maîtresse en titre* hält fest, dass die Anekdote unwahrscheinlich erscheinen mag, weil man sie so ähnlich aus Märchen kennen würde, bevor sie mit der wiederum variierten Erzählung über das vermittelnde Bild fortfährt. Es wird also zunächst klar erkannt, dass es sich hierbei um einen Topos handelt, dann jedoch dargelegt, dass sich die Geschichte wegen der großen Schönheit des Mädchens in diesem Fall wohl wirklich so ereignet habe.[54]

Wie aber ist vor diesem Hintergrund das 1753 von Meusnier notierte, so präzise Gerücht zu werten? Camille Pascal sieht in der ersten Notiz den eigentlich wahren Kern, den der Inspektor in seinem persönlichen Journal notiert habe, und deutet deren spätere Abwertung im finalen Dossier als verschleiernde Redaktion im Sinne von Meusniers Vorgesetzten, des Generalleutnants der Polizei, der

[49] Argenson ed. 1865 (wie Anm. 42), S. 436, S. 440; vgl. Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262.
[50] Dies ist auch ein Argument bei Laing 1986 (wie Anm. 2), S. 262, das ihm zufolge die These bestätigt, dass ein unbekanntes Modell Bouchers vor Marie-Louise O'Murphy eine Geliebte des Königs gewesen sei.
[51] Gerüchte (als sich verbreitende Steigerung von Tratsch) gehörten zum festen Bestandteil der nach wie vor stark auf Mündlichkeit gegründeten Kommunikation in der frühen Neuzeit; vgl. zum Gerücht als „unsecured information" (mit Bezug auf eine Arbeit von Lindsay Porter) Ulrich Niggemann, Revolution in der frühen Neuzeit, Tendenzen und Probleme der Forschung, in: Zeitschrift für Historische Forschung 46/2019, S. 255-288, hier S. 263f.
[52] So betont das Journal de Barbier ed. 1857 (wie Anm. 37), S. 360: „Toutes ces plaisanteries se font apparemment à cause de madame la marquise de Pompadour, qui a ses ennemis à la Cour. "
[53] Alle genannten Implikationen des Gerüchts beschreibt auch Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 72.
[54] Dieselbe Stelle hat bereits Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 67 zitiert – er sieht dadurch allerdings seine These von der prinzipiellen Gültigkeit der Erzählung nicht infrage gestellt. Vgl. L'Histoire de Madame la Marquise [...] 1759 (wie Anm. 44), S. 92f. : „Concevoir de l'amour à la vue d'un portrait, est une chose qu'on trouve dans tant de Nouvelles nouvelles, dans tant de Romans, qu'on craindroit de donner à cette histoire, les airs d'une fiction, si l'on disoit que le Roi devint amoureux d'avoir vu le portrait en question."

ein Parteigänger Madame de Pompadours gewesen sei.[55] Dem Gemälde und seinem Maler Boucher, nicht zuletzt auch Madame de Pompadour schreibt er eine entsprechend aktive Rolle in der Rekrutierung der jungen Marie-Louise O'Murphy für den König zu. Man darf aber nicht vergessen: Gegen Madame de Pompadour und ihren Bruder wurden Gerüchte immer wieder ganz gezielt gestreut, auch ohne dass sie einen wahren Gehalt gehabt hätten.[56] Vielleicht trieben Meusnier also echte Zweifel an der Wahrheit des Gerüchts um. Nina Kushner hat in ihrer ausführlichen Untersuchung der Polizeiakten des *Département des femmes galantes* gezeigt, dass den endgültigen Dossiers sehr wohl genaue Prüfungen vorangingen, dass diese also einen gewissen Gültigkeitsanspruch besaßen.[57] Das Ziel des ausgefeilten Systems der Überwachung und der Dossiers sieht sie mehr oder weniger in sich selbst.[58]

Bleibt man also den Gerüchten gegenüber skeptisch und nimmt sie zugleich als notierte mündliche zeitgenössische Äußerungen ernst, kann man noch eine alternative Sichtweise einnehmen, die die besondere Rolle, die ein Gemälde darin spielt, erklären würde: Die Einrichtung seines Kabinetts mit Bildern nackter Figuren hielt Vandières sicher nicht geheim. In seinem Brief von 1752 bittet er ja Natoire ganz offen, einen Beitrag dazu zu leisten. Gewiss wussten einige Personen von seinen Plänen. Hinzu kommt: Bilder in Kabinetten und Galerien dienten gerade im 18. Jahrhundert wesentlich als Anlass zum angeregten Vergleich und Gespräch, in den kunsthistorischen Diskurs durften auch ironische Bezüge etwa zum Eigentümer der Bilder einfließen.[59] Eine besondere, pointierte Gesprächskultur deutet sich schon in Vandières' Brief an: Er begründet seinen Wunsch nach Bildern nackter Figuren damit, dass er mit ihnen ein besonders kleines, „warmes" Kabinett ausstatten wolle.[60] Nicht zufällig hat Guillaume Faroult das Gemälde interpretiert als kleine „composition de boudoir", die die Aufgabe habe, die Sinne zu täuschen und eine Erzählung zu initiieren.[61] Gerade bei der Darstellung von nackten ruhenden Damen gibt es in der Geschichte entsprechende Traditionen.[62] Sollten Vandières selbst oder ein Besucher in dem neu eingerichtetem Bilderkabinett Vergleiche des in Bouchers Gemälde dargestellten Mädchens mit bekannten Personen angestellt haben, könnten sich diese rasch verbreitet und als Gerücht verselbständigt haben – auch unter Personen, die dem Eigentümer nicht wohlgesonnen waren.

Auffällig ist allerdings gerade im Hinblick auf die beschriebene anekdotische Bildbetrachtung, dass in allen frühen bekannten Einträgen in Inventaren und Katalogen (auch Auktionskatalogen) der verschiedenen Versionen des „Ruhenden Mädchens" immer nur nüchtern und anonym von einer

[55] Vgl. Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 22, S. 72f. Ihm zufolge bestätige die erste Notiz „beinahe sicher" die Identität des Modells von Bouchers Gemälde mit Marie-Louise O'Murphy.
[56] Siehe hierzu Andrea Weisbrod, Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des Absolutismus, Königstein/Taunus 2000, S. 108–110.
[57] Vgl. Nina Kushner, Erotic Exchanges. The World of Elite Prostitution in Eighteenth-Century Paris, Ithaca und London 2013, S. 36f.
[58] Kushner ebd., S. 21: „But rather than being compiled for use as court documents, for blackmail, or to keep track of the most predatory of mistresses, this dossier system, I would argue, was an end in itself."; S. 37: „What we have, the, is a fairly significant police operation that was designed to produce documents specifically for police consumption as part of a larger mission of policing the demimonde."
[59] Christoph Martin Vogtherr hat das kürzlich gezeigt in einem Vortrag für den Pinakotheks-Verein in München anhand der Präsentation der Sammlung des Prinzen Eugen im Oberen Belvedere (Christoph Martin Vogtherr, Im Gespräch – wie das 18. Jahrhundert Gemälde betrachtete, Vortrag am 24.06.2024, Alte Pinakothek, München; ich danke dem Autor sehr herzlich für die Überlassung des Manuskripts. (Ein Buch zu dem Thema wird 2025 erscheinen: Mary Tavener Holmes und Christoph Vogtherr, In Conversation. Intention and Innovation in Eighteenth-Century Display.)
[60] Vgl. zum besonderen gelehrten Verweissystem im libertinen Boudoir Faroult 2020 (wie Anm. 2), S. 195.
[61] Faroult ebd., S. 196.
[62] Vgl. beispielswese Plackinger 2018 (wie Anm. 22), S. 109.

„Frau“ oder einem „Mädchen“ die Rede ist.[63] Das trifft auch auf den von Johann Christian von Mannlich verfassten Katalog der Münchner Hofgartengalerie von 1805 zu, in dem das Gemälde folgendermaßen benannt wird: “Ein entkleidetes Mädchen liegt auf einem Ruhebett“. Die frühen, eindeutig auf das Gemälde bezogenen Texte stellen also keinen Bezug zu Marie-Louise O'Murphy her. Gerade im Falle Mannlichs, der ja als junger Maler in Bouchers Atelier geschickt worden war, um von ihm zu lernen, sollte man davon ausgehen, dass er, sollte der Bezug nachvollziehbar gewesen sein, davon gewusst und ihn sehr wahrscheinlich auch im Katalog hergestellt hätte – bei anderen

Gemälden ist er jedenfalls weniger zurückhaltend: So stellt er im Katalog von 1805 eine Darstellung der heiligen Maria Magdalena nach Charles Le Brun als Rollenporträt von Louise de La Vallière vor, einer Mätresse Ludwigs XIV, und bezeugt damit seine Verwurzelung in der Gemälderezeption des 18. Jahrhunderts, die eben auch anekdotische Interpretation zuließ.[64] Interessanterweise haben sich andere Gerüchte, O'Murphy sei Modell für konkrete religiöse Gemälde Bouchers und Viens gewesen, kontinuierlicher gehalten und waren teilweise noch im 19. Jahrhundert bekannt.[65] Entweder war im Fall des „Ruhenden Mädchens“ die Gleichsetzung mit der Dargestellten schnell in Vergessenheit geraten, oder sie wurde für das Verständnis des Gemäldes als sekundär, vielleicht sogar als falsch betrachtet.

Letztendlich muss man der Ansicht zustimmen, dass es nur begrenzt zum Verständnis des „Ruhenden Mädchens“ beiträgt, darin ein Porträt zu suchen.[66] Tatsächlich wird man damit der in Bouchers Werken zu beobachtenden spezifischen Mischung von Kunstsprache und Natürlichkeit,[67] dem relativ hohen Stilisierungsgrad seiner Figuren kaum gerecht. Die Ähnlichkeit mit einer bzw. einem Dargestellten war Boucher selbst bei eindeutigen Porträts nicht vorrangig wichtig, er schuf nur relativ wenige Bildnisse. Auch der zuerst von Paul Frankl betonte Zusammenhang der Pose des Mädchens mit Figurenstudien Bouchers für mythologische Szenen (insbesondere für „schwimmende“ Figuren)[68] gerät bei einer auf die Identifizierung der Dargestellten reduzierten Betrachtung aus dem Blickfeld.

Dass das Kabinettbild des „Ruhenden Mädchens“ dennoch seit so langer Zeit gerade in populären Darstellungen vorrangig als „Porträt“ der Marie-Louise O'Murphy wahrgenommen wird, bestätigt vielleicht, wie gewagt Bouchers Entscheidung war, einen weiblichen Akt in einer besonders aufreizenden Pose ohne mythologisch-historische Verortung zu malen: Mit der Vorstellung, hier sei die Geliebte des Königs nackt und wiedererkennbar wiedergegeben worden, wurde die Leerstelle des Gemäldes gewissermaßen mit einem anderen Mythos ausgefüllt – wobei sich die Annahme selbst, als Hypothese verstanden, freilich nach wie vor diskutieren lässt.

---

[63] Die in Frankreich geläufige Bezeichnung „L'Odalisque blonde“ ist kein Originaltitel des 18. Jahrhunderts; hier dürfte dasselbe gelten, wie es Guillaume Faroult für die dunkelhaarige „Odaliske“ des Louvre von 1745 festgehalten hat; vgl. Guillaume Faroult, François Boucher: L'Odalisque brune, Paris 2019, S. 50, Anm. 9 („Le titre est moderne …“).

[64] So schreibt Mannlich etwa im Katalog der Hofgartengalerie von 1805 (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 139 mit Bezug auf die heutige Inventarnummer 174 (Kopie nach Charles Le Brun, Hl. Maria Magdalena): „Das Bildniß der berühmten Madame Valliere als büssende Magdalena vorgestellet.“

[65] Siehe beispielsweise Edmond und Jules de Goncourt, Les maitresses de Louis XV, Paris 1860, S. 269; Fleury 1899 (wie Anm. 36), S. 115f.

[66] So auch Rosenberg in Ausst.-Kat. München/Paris/Bonn 2005 (wie Anm. 2), S. 315.

[67] Vgl. Oliver Jehle, Bouchers Techniken der Natürlichkeit, in: Ausst.-Kat. François Boucher. Künstler des Rokoko (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), hg. von Astrid Reuter, Köln 2020, S. 196–199, hier S. 199.

[68] Vgl. Frankl 1961 (wie Anm. 2), S. 148.

Heute, nach der Sensibilisierung durch zeitgenössische Debatten (wie #MeToo) und besonders angesichts des jugendlichen Alters[69] der Dargestellten weckt das Bild bei vielen Besucher:innen verständlicherweise nochmals abweichende, gemischte Gefühle, ganz unabhängig von einer konkreten Identifizierung des Mädchens – das Gemälde wird anders wahrgenommen als im 18. Jahrhundert. Und selbst wenn man von einem anonymen Modell ausgeht, stellen sich Fragen nach den sozialgeschichtlichen Bedingungen, unter denen Frauen und Mädchen im Ancien Régime ihr Leben gestalten konnten bzw. welche Grenzen ihnen gesetzt waren – diese unterscheiden sich gar nicht so sehr von den Fragen, die angesichts der Biographie der historischen Marie-Louise O'Murphy aufkommen; die Schattenseiten der Epoche und komplexe gesellschaftliche Realitäten werden hier erahnbar.[70] Es gibt also viele – und sicher noch viele weitere – Gesichtspunkte, über die wir heute und in Zukunft bei Betrachtung des Gemäldes reden sollten. Gerade im Museum sind Diskussionen möglich und erwünscht, und die kleine aktuelle Präsentation soll dazu ebenso beitragen wie dieser Text.[71]

[69] Das aus heutiger Sicht irritierend jugendliche Alter der Dargestellten dürfte zur Entstehungszeit des Bildes keinen Tabubruch dargestellt haben, durften doch nach damals geltendem Recht bereits zwölfjährige Mädchen und vierzehnjährige Jungen verheiratet werden (was allerdings in der Praxis kaum vorkam); vgl. Louis Henry und Jacques Houdaille, Célibat et âge au mariage au XVIIe et XIXe siècles en France. II. Age au premier mariage, in: Population, Nr. 2 / 1979, S. 403–442, hier S. 404.

[70] Pascal 2006 (wie Anm. 2), S. 59 erkennt in der Vorliebe von Repräsentanten des hohen Adels für junge Mädchen wie Marie-Louise O'Murphy die „Abgründe des Zeitalters der Aufklärung" („les bas-fonds du Siècle des lumières"). - Nina Kushner zeigt mit Blick auf die „ausgehaltenen Frauen" im Paris des 18. Jahrhunderts, dass sich für Mädchen und Frauen aus niedrigen sozialen Schichten die Eliteprostitution bzw. das Leben als finanzierte Geliebte eines Mannes durchaus als Karrieremöglichkeit anbot, trotz der damit einhergehenden moralisch-gesellschaftlichen Stigmatisierung, dass aber selbstverständlich die Wahlmöglichkeiten sehr eingeschränkt waren und sich die Zukunft häufig extrem ungewiss gestaltete; vgl. Kushner 2013, S. 222–224.

[71] Dies und die Möglichkeit einer Kontextualisierung ist auch der Grund, weshalb die Präsentation im Rahmen der Reihe „All Eyes On" vorgenommen wurde, auch wenn der Reihentitel vordergründig missverständlich ist: Das Bild war im 18. Jahrhundert keineswegs für die Augen aller bestimmt. Heute aber hängt das Gemälde in einem öffentlichen Museum.