Herausgegeben von
ASTRID REUTER

FRANÇOIS BOUCHER

Künstler des Rokoko

Wir danken für die freundliche Unterstützung:

AUSSTELLUNG







WOLFGANG RATJEN STIFTUNG, Liechtenstein

KATALOG

WIENAND



	6	Leihgeber
PIA MÜLLER-TAMM	8	Vorwort
ASTRID REUTER	14	François Boucher. Künstler des Rokoko
	28	Formen entdecken
	48	Bewegung erkunden
OLIVER JEHLE	78	Peinture fugitive. Das Rokoko und die Aufklärung
PETER FUHRING	82	François Boucher und das neue Rocailleornament
CHRISTOPH MARTIN VOGTHERR	86	Geist und Distanz: Ironie in Bouchers Werk
PERRIN STEIN	90	Druckgrafik und Pastiche
FRANÇOISE JOULIE	94	Der schöpferische Prozess bei François Boucher
	100	Im Gespräch mit Alastair Laing
	104	Landschaft erfinden
	130	Materialien fühlen
	154	Macht darstellen
INHALT		
MARTIN SCHIEDER	168	Zwischen Manucure und Manufacture.
		La Toilette (1742) von François Boucher
AILEEN RIBEIRO	174	Boucher und die Mode
HANS PLESCHINSKI	178	Die Chefin des Malers
MELISSA HYDE	184	Die Sammlerinnen
KIRSTEN CLAUDIA VOIGT	190	Avatare der Sinnlichkeit.
OLIVER IEHIE	106	Selbstwahrnehmung in Rollenspiel und Farce Bouchers Techniken der Natürlichkeit
OLIVER JEHLE	196	bouchers rechniken der Naturiichkeit
	200	Natur genießen
	250	Schönheit bewundern
	280	Geschichten erzählen
OLIVER JEHLE	320	Pastorale. Devianz à la Rococo
FRANÇOISE JOULIE	324	Motiv, Kopie und Replik im Werk von Boucher
CHRISTOPH MARTIN VOGTHERR	330	Die Historienmalerei: Boucher und Carle van Loo
BARBARA BAUER	334	Der Künstler als "Marke". Tapisserien und Porzellane nach Bouche
ALEXANDER EILING	340	"Voyage au pays de la poudre" Boucher im 19. Jahrhundert
	348	Kurzbiografie
	350	Auswahlbibliografie
	366	Abbildungsnachweis
	368	Impressum

Den genannten Leihgebern und allen, die ungenannt bleiben möchten, danken wir für ihre großzügige Unterstützung.

Amsterdam, Rijksmuseum

Taco Dibbits Jane Turner

National Trust Collections, Belton House

HRH The Prince of Wales Tim Parker Hilary McGrady

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Michael Eissenhauer Rainer Michaelis Sarah Salomon

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek

Moritz Wullen Elke Blauert

LEIHGEBER

Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Nicolas Surlapierre Yohan Rimaud Amandine Royer

Blois, Château de Blois

Elisabeth Latrémolière

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Thomas Richter Silke Gatenbröcker Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Luke Syson Jane Munro

Dijon, Musées des beaux-arts

Christine Martin David Liot

Düsseldorf, Hetjens – Deutsches Keramikmuseum

Daniela Antonin Janine Ruffing

Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg

Daniela Poth Cornelia Gilb

Frankfurt am Main, Städel Museum

Philipp Demandt Regina Freyberger

Genf, Sammlung Jean Bonna

Jean Bonna Nathalie Strasser

Haarlem, Teylers Museum

Marjan Scharloo Michiel Plomp

Hamburger Kunsthalle

Alexander Klar Sandra Pisot Andreas Stolzenburg

Hamburg

Thomas und Gianna Le Claire

Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe

Wolfgang Zimmermann Gabriele Wüst Karlsruhe, Badische Landesbibliothek

Julia Freifrau Hiller von Gaertringen Annika Stello

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

Eckart Köhne Jutta Dresch Heidrun Jecht

Karlsruhe, Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe

Norbert Lenz Hubert Höfer

Lille, Palais des Beaux-Arts

Bruno Girveau Cordélia Hattori

London, Victoria and Albert Museum

Tristram Hunt Ana Debenedetti

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Guillermo Solana Mar Borobia

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Bernhard Maaz Elisabeth Hipp

München, Hypo-Kulturstiftung

Roger Diederen

Oxford, The Ashmolean Museum, University of Oxford Alexander Sturgis

Catherine Whistler

Paris, Banque de France François Villeroy de Galhau

Anne Brock

Paris, Bibliothèque nationale de France Laurence Engel

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Jean de Loisy Emmanuelle Brugerolles

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

Ger Luijten

Paris, Musée des Arts Décoratifs

Olivier Gabet Anne Forray-Carlier

Paris, Musée du Louvre,
Département des Peintures
und Département des
Arts graphiques
Jean-Luc Martinez

Jean-Luc Martinez
Guillaume Faroult
Sébastien Allard
Xavier Salmon

Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Christoph Martin Vogtherr Franziska Windt Susanne Evers

PrivatsammlungRichard Mansell-Jones

Quimper, Musée des beaux-arts Guillaume Ambroise Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau Amaury Lefébure

Céline Meunier

Saint-Étienne Métropole, Musée d'Art Moderne et Contemporain Aurélie Voltz

Saint-Jean-Cap-Ferrat, Villa Ephrussi de Rothschild Laure Barthélemy-Labeeuw Bruno Henri-Rousseau

Stockholm, Nationalmuseum

Susanna Pettersson Magnus Olausson Daniel Prytz

Tours, Musée des Beaux-Arts Hélène Jagot

Waddesdon, National Trust und Rothschild Family Trust

Lord Jacob Rothschild Juliet Carey

Wien, Albertina Klaus Albrecht Schröder Christof Metzger

Worms, Museum Heylshof Olaf Mückain

Zürich, Sammlung Emil Bührle Lukas Gloor

21

Landleben, 1731/32

Öl auf Leinwand; 61 × 48 cm National Trust Collections, Belton House Inv. 436213

LIT.: Ananoff/Wildenstein 1976, Nr. 55 – Ananoff/Wildenstein 1980, Nr. 55 – Ausst. Kat. New York/Detroit/Paris 1986/87, Nr. 9 (Alastair Laing) – Hedley 2004, S. 33f. – Ausst. Kat. Dijon/London 2004/05, Nr. 17bis (Françoise Joulie) – Ausst. Kat. London/Glasgow 2008, Abb. 82

22

Knabe hinter einem Esel, mit einem Kessel und anderen Dingen beladen, um 1730

Schwarze Kreide, weiß gehöht, Spuren von Rötel auf grauem Papier; 24,8 × 21,7 cm Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

Inv. RF 14751

LIT.: Ausst. Kat. New York/Detroit/Paris 1986/87, Nr. 9, Abb. 3 (Alastair Laing) – Ausst. Kat. Dijon/London 2004/05, Nr. 18 (Françoise Joulie) – Ausst. Kat. Holte 2013, Nr. 43, Abb. 3 (Françoise Joulie)

In lichten Farben entwirft Boucher das Bild eines paradiesischen Arkadiens (Kat. 21). Mensch und Tier haben sich in ungestörter Eintracht vor dem Hintergrund einer dicht bewachsenen, aus Felsen gebildeten Bogenarchitektur niedergelassen. Als "Regentschaft der Freiheit, Vergnügen der Unschuldigen, des Friedens" sollte der Artikel der Enzyklopädie (1765) die "Pastorale" beschreiben, so zeigt es auch Bouchers Darstellung. Körperliche Arbeit, Mühsal, Armut und die existenzielle Not des bäuerlichen Lebens sind vergessen,1 stattdessen dauert der glückliche Moment in der Zeitlosigkeit des Bildes für immer an. Während der rücklings auf dem Boden liegende Hirte in friedlichen Schlaf versunken ist, leitet der Knabe hinter ihm seinen Esel, und die beiden von Schafen umgebenen Frauen richten ihren Blick in eine Ferne, die den Betrachtern verschlossen bleibt. Die dicht am Bildrand angesiedelten Szenen verbinden sich nicht zu einer Bilderzählung. In ihrer Vereinzelung verleihen sie dem Gemälde einen stilllebenartigen Charakter, der in dem Schlafenden auch motivisch angelegt ist. Der Schlaf, der in der Tradition der niederländischen Genremale-

rei gemeinhin als Indiz für Faulenzerei oder einen durch übermäßigen Alkoholkonsum ausgelösten Verlust der Selbstkontrolle galt, wird bei Boucher dank der jugendlichen Anmut des Mannes zum Inbegriff glückseliger Ruhe, so wie es mit Verweis auf Voltaires Henriade in der Enzyklopädie unter dem Stichwort "Sommeil" zu lesen ist.² Die Darstellung des selbstvergessenen Landmanns in südlicher Landschaft mit seinem zur Seite gelegten Instrument ruft die idealisierenden Vorstellungen in Erinnerung, die Abbé du Bois in seinen Reflexionen über Poesie und Malerei 1719 formuliert hatte: "In manchen Teilen Italiens hüten die Bauern ihre Herden und kultivieren die Erde mit der Gitarre auf dem Rücken, sie verstehen es noch, ihre Liebe mit Versen zu besingen, die sie selbst auf dem Feld komponieren."³ Zwar verweisen die nackten Füße und das Loch in der Hose des Liegenden auf ein eher bescheidenes Leben, doch sprechen die leuchtenden Farben seiner Kleidung eine heitere Sprache. Die dem Schlafenden gegenüber lagernde Kuh erscheint dabei als augenzwinkernder Kommentar des Künstlers (vgl. den Beitrag von Christoph Martin Vogtherr, S. 86).

In enger Verbindung zu dem Bild steht die Zeichnung eines Knaben mit seinem Esel, die der Künstler mehrfach verwendete (Kat. 22).4 Auffallend sind neben der seitenverkehrten Wiedergabe die deutlichen Abweichungen in einigen Details. Stärker als das Gemälde formuliert die Darstellung das enge Miteinander zwischen dem Knaben und seinem beladenen Tier. Das Kind wendet sich mit großer Aufmerksamkeit dem Esel zu, dessen Blick fast melancholisch und damit menschlich erscheint. Sorgfältig differenziert der Zeichner die Strichlagen, lässt das Papier partiell mitsprechen und setzt Lichtpunkte in Weiß, sodass ein anschaulicher Eindruck von der variierenden Dichte des Fells und der unterschiedlichen Beleuchtung entsteht. Das Fragmentarische des Motivs lenkt das Augenmerk auf den Wechsel von Materialien und Formen, die von dem fließend fallenden Stoff der Decke, der glänzenden Metalloberfläche und dem spröden Korbgeflecht bis hin zum weichen Haar des Knaben reichen. Die Qualität der Studie liegt in dieser zeichnerischen Verdichtung, die im Bild in Farbigkeit umgesetzt wird.

Das mittelformatige Gemälde (Kat. 21) entstand vermutlich kurz nach der Rückkehr Bouchers aus Italien



21

des Künstlers findet und individuelle Züge vermissen lässt. Sie selbst war sich dieser Diskrepanz offenbar bewusst, wie zwei Briefe belegen. In dem einen bezeichnete sie die Kopie nach einem Bild Bouchers als dem Original, aber nicht ihr selbst ähnlich; in dem anderen hob sie noch einmal hervor, dass Bouchers Porträts von ihr als sehr hübsch, aber wenig ähnlich empfunden würden.³ Dennoch war ihr keineswegs an einer gleichsam dokumentarischen Treue gelegen, wie die Ablehnung eines Bildnisses des Genfer Pastellmalers Jean-Étienne Liotard (1702–1789) belegt, der für seine ungeschönten und detailgetreuen Schilderungen bekannt war. 4 Bouchers idealisierende Porträtauffassung schien eher geeignet, um die Wünsche des Modells zu erfüllen. Aufschlussreich ist die Kombination des vollkommenen Äußeren mit der Wiedergabe von Büchern, Noten und Stichen rechts sowie dem Bibliotheksschrank im Hintergrund, wie sie auch in anderen ihrer Darstellungen zu finden sind (Kat. 61). Boucher präsentiert Madame de Pompadour als schöne und modebewusste Frau mit geistigen und künstlerischen Interessen, die sich ihrer exponierten Rolle am Hof bewusst ist. AR

- Dazu Ausst. Kat. New York/Detroit/Paris 1986/87, Nr. 59 (Alastair Laing), und Hyde 2006, S. 117 und Abb. 12.
- 2 Die intime Beziehung bestand von 1745 bis 1750. Vgl. zum Armband Goodman-Soellner 1987, S. 58; Hyde 2006, S. 128f.
- 3 Correspondance Pompadour 1878, Briefe der Madame de Pompadour an ihren Bruder, Marquis de Marigny, 26.4.1750 und 28.5.1750, S. 50 und 55.
- 4 Koos 2014, S. 191-214.

6

Bildnis der Madame de Pompadour, 1756

Öl auf Leinwand; 201 × 157 cm

Bez. an dem kleinen Tischchen u.r.:

F. Boucher 1756

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Dauerleihgabe der Sammlung der HypoVereinsbank, Member of UniCredit

Inv. HuW18

LIT.: Hohenzollern 1972 – Ananoff/Wildenstein 1976, Nr. 475 – Ananoff/Wildenstein 1980, Nr. 500 – Slg. Kat. München 1981, S. 72f. (Johann Georg von Hohenzollern) – Ausst. Kat. Tokyo/ Kumamoto 1982, Nr. 51 (Denys Sutton) – Brunel 1986, Abb. 201 – Ausst. Kat. New York/Detroit/Paris 1986/87, Nr. 64 (Alastair Laing) – Posner 1990, S. 99 – Seufert 1998, S. 58–88 – Goodman 2000, S. 22–25 – Lajer-Burcharth 2001 – Ausst. Kat. Versailles/ München/London 2002/03, Nr. 22 (Johann Georg von Hohenzollern/Helge Siefert) – Hesse 2003 – Scott 2005, S. 250–256 – Slg. Kat. München 2009, S. 44f. (Helge Siefert) – Stickel 2010, S. 26–40 – Weisbrod 2014, Abb. S. 63 – Guichard 2015, S. 86f. – Devaureix 2017, S. 143–146, Abb. 88 – Lajer-Burcharth 2018, S. 83–85

Die leicht überlebensgroße Darstellung der auf ihrem Ruhebett (lit de repos) lagernden Madame de Pompadour (1721-1764), die das Buch in ihrer Hand einen Moment zur Seite gelegt hat, erscheint als vollendete künstlerische Inszenierung. Der auf beiden Seiten sichtbare Vorhang des Alkovens rahmt die elegante Gestalt und öffnet den Blick auf den hinter ihr angebrachten Spiegel, der das Umfeld nur partiell abbildet. Diese Form der Präsentation und der Verzicht auf räumliche Tiefe verbinden das Bild mit der Welt der Bühne. Die Gestalt der Pompadour ist unter der Opulenz ihres extravaganten Kleides verborgen, das einen großen Teil der Leinwand einnimmt und damit zum eigentlichen Bildthema wird. Die wenigen sichtbaren Partien ihres Körpers – Gesicht, Dekolleté und Arme¹ - zeigen ein makelloses Inkarnat und vollenden ihre perfekte Erscheinung, die von dem Cockerspaniel zu ihren Füßen bewundert wird. Das kostbare Gewand zeigt einen überreich mit Schleifen geschmückten Stecker, feine Spitzen an den Ärmeln und zahlreiche Rüschen sowie Stoffrosen, die mit den Blumen an der linken Schulter sowie den im Raum verteilten Rosen korrespondieren. Die Grenze zwischen den realen





72

einen Einblick in die Malweise des Künstlers.⁶ Da sich keine Vorzeichnung nachweisen lässt, kann vermutet werden, dass Boucher die Komposition mit schwungvollem Pinsel direkt auf dem Bildträger anlegte. Eine feine graue Untermalung diente als Fond und ermöglichte es dem Maler, weitere dünne Farbschichten in einer reduzierten Palette von Pastelltönen so anzuordnen, dass eine feine Nuancierung beispielsweise im hell leuchtenden Himmel entstand. Vor allem im Ge-

mälde *Der chinesische Garten* ist das Licht- und Schattenspiel in der Staffelung der Landschaft und den hell beleuchteten Frauengestalten mit reich geschmückten Gewändern meisterhaft gelöst.

Boucher beschäftigte sich vor allem in den Jahren von 1735 bis 1745 intensiv mit dem asiatischen Motivrepertoire, das er später – vermutlich auch aufgrund negativer Kritik – zugunsten anderer Themen aufgab.⁷ Die Reichweite seiner Entwürfe blieb davon unbe-



73

rührt; sie beeinflussten die Innenausstattungen des 18. Jahrhunderts entscheidend. BB

- Die Serie zur Geschichte des chinesischen Kaisers nach Entwürfen der Künstler Guy-Louis Vernansal (1648–1729), Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653–1715) und Jean-Baptiste Monnoyer (1636–1699) war so häufig gewebt worden, dass sich der Zustand der Vorlagen entscheidend verschlechtert hatte. Ausst. Kat. Besançon 2019/20, Nr. I (Lisa Mucciarelli).
- 2 Tillerot 2018, S. 90f. und S. 164.

- Zur freien Adaptation japanischer Darstellungen für Chinoiserien siehe: Stein 1996, S. 600f.
- 4 Vgl. Ausst. Kat. Paris 2014, Nr. 47 (Mary Tavener Holmes).
- 5 Stein 1996, S. 604; Stein 2007, S. 93.
- 6 Ausst. Kat. Besançon 2019/20, Nr. 92, Nr. 98 (Yohan Rimaud). Die Ergebnisse der Untersuchungen durch Arcanes am 16.7. 2019 wurden uns freundlicherweise von Yohan Rimaud zur Verfügung gestellt.
- Vgl. beispielsweise die Kritik von Charles Léoffrey de Saint-Yves, 1748; zit. in Ausst. Kat. New York/Detroit/Paris 1986/87, Nr. 43.





126

torisch zugleich die beiden Medaillons in einem ele- lung (Kat. 126). Sie legt eine zeitliche Nähe in der Entganten Schwung ein.

Die vom Künstler verwendete charakteristische Federführung mit kurzen, teils gebogenen Strichen und die Anlage der Hell-Dunkel-Werte mit in Wasser gelösten, flächig aufgetragenen Rötelpigmenten findet sich vergleichbar in einer weiteren allegorischen Darstel-

stehung beider Blätter nahe.6 Zentrales Motiv der pyramidal gestaffelten Karlsruher Komposition ist die Allegorie des Glaubens. Ihre triumphierende Gestalt bildet das Gegenüber einer am Boden liegenden Hydra, deren Köpfe sich schlangenartig in unterschiedliche Richtungen winden. Die unmittelbar darüber als