

**Blumen- und Fruchtestilleben ausgewählter Künstlerinnen
als Handels- und Sammlungsobjekte im 17. und 18. Jahrhundert
in Europa**

Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Natalie Geerlings

Kiel 2005

Erstgutachter: **Prof. Dr. phil. Lars Olof Larsson**
Zweitgutachter: **PD Dr. phil. Ulrike Wolff-Thomsen**

Tag der mündlichen Prüfung: 07.12.2005

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. phil. Ludwig Steindorff
zum Druck genehmigt am: 16.10.2006

Danksagung

An dieser Stelle sei den vielen Menschen gedankt, die mich bei meiner Arbeit unterstützt und begleitet haben.

Besonders möchte ich dabei Professor Larsson hervorheben, dessen wertvolle Betreuung mich durch Deutschland begleitet hat und mir immer wieder Anregungen und Auftrieb gab. Das Studium bei ihm hat mich an das Thema „Stillebenmalerei“ herangeführt und meine Begeisterung dafür geweckt.

Ferner danke ich Professor Michael North, Greifswald, Dr. Konrad Schneider vom Stadtarchiv Frankfurt/ Main sowie Johannes Beelen, Universität Oldenburg, für ihre Hilfe. Außerdem haben zahlreiche Mitarbeiter in Bibliotheken meine Arbeit unterstützt. Besonderer Dank gilt dabei den immer freundlichen und hilfsbereiten Bibliothekaren der Ruprechts-Karls-Universität Heidelberg.

Von den zahlreichen Freunden und Kommilitonen, die mir in Gesprächen Anregungen und Reflexionsmöglichkeiten gaben, seien besonders Christine Korb, Nicole Kosmala und Andrea Scholl erwähnt, deren unermüdliche Gesprächsbereitschaft mir eine große Hilfe war.

Zuletzt hat ferner die Unterstützung durch meine Familie nicht unerheblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Größter Dank gilt dabei neben meinen Eltern meinem Mann Ronald, der auf vielfältige Weise meine Arbeit unterstützt hat. Widmen möchte ich diese Arbeit unserem Sohn Elias, der während dieser Jahre geboren wurde.

Vorbemerkung der Verfasserin

Leider können aufgrund finanzieller Ansprüche einiger weniger Sammlungen diverse Bildbeispiele nicht beigebracht werden. An den entsprechenden Textstellen wird daher auf Abbildungen in der weiterführenden Literatur verwiesen.

Die Bildrechte liegen bei den jeweils genannten Institutionen.

Inhaltsverzeichnis		Seite
	Einleitung	7
1.	Die Betrachtung der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei durch Kunsttheorie und Kunsthandel	17
1.1	Die theoretische Betrachtung der Stillebenmalerei	17
1.1.1	Die Wurzeln der Diskussion über den Stellenwert der Stillebenmalerei	17
1.1.2	Die Gründung der Kunstakademien und ihre Bedeutung für die Stillebenmalerei	18
1.1.3	Die Blumen- und Fruchtestillebenmalerei im theoretischen Diskurs	22
1.1.4	Die Konstruktion der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei als Thema für Frauen	25
1.2	Blumen- und Fruchtestilleben des 17. und 18. Jahrhunderts als Handelsware	32
2.	Blumen- und Fruchtestilleben im 17. und 18. Jahrhundert	35
2.1	Die Niederlande	37
2.1.1	Maria van Oosterwyck	41
2.1.2	Rachel Ruysch	56
2.2	Italien	75
2.2.1	Giovanna Garzoni	77
2.2.2	Margherita Caffi	92
2.3	Deutschland	102
2.3.1	Maria Sibylla Merian	103
2.3.2	Barbara Regina Dietzsch	121
2.3.3	Catharina Treu	133
2.4	Frankreich	147
2.4.1	Louise Moillon	148
2.4.2	Anne Vallayer-Coster	160
2.5	England	177
2.5.1	Mary Delany	178
2.5.2	Mary Moser	188
3.	Zusammenfassung	196
	Anhang	203
	Maß- und Währungseinheiten	203
	Literaturverzeichnis	204
	Abbildungsverzeichnis	221

Einleitung

Die Stillebenmalerei galt sehr lange als ein wenig geschätztes Bildthema, wie kunsttheoretische Quellen belegen. Speziell die Blumen- und Früchtestillebenmalerei wurde zwar aufgrund ihrer Ästhetik, welche die Theoretiker als einen wichtigen Aspekt der Malerei betrachteten, besser bewertet, eine vergleichbare Anerkennung anderer Bildgattungen konnte auch sie allerdings nie erlangen.

Die Forschungsarbeit zur Sammlungsgeschichte hat in den letzten Jahren anscheinend bestätigt, daß diese theoretischen Gedanken praktische Umsetzung fanden: Stilleben wurden überall in Europa tatsächlich in relativ geringem Umfang gesammelt, wobei Motive mit Blumen und Früchten das Interesse der Sammler häufiger weckten. Allerdings – und dies steht im Widerspruch zur Geringschätzung des Bildthemas seitens der akademischen Theorie – waren diese Bilder zum Teil oft sehr teuer. Stillebenmaler wie Jan Breughel d.Ä. (1568-1625), Jan Fyt (1611-1661), Frans Snyders (1579-1657), Jan van Huysum (1682-1749), Willem van Aelst (1626-1683), Jan Davidsz. de Heem (1606-1683/84) oder Rachel Ruysch (1664-1750) wurden sehr gut für ihre Arbeiten bezahlt. Es wäre interessant zu wissen, ob es mehr Stilleben in den Sammlungen gegeben hätte, wenn solche Spitzenwerke für breitere Käuferschichten erschwinglich gewesen wären. Doch diese Frage ist müßig, da wir sie heute nicht mehr beantworten können.

Dieser Widerspruch zwischen theoretischer und finanzieller Bewertung spiegelt sich im Verhältnis zwischen der Blumen- und Früchtestillebenmalerei und dem weiblichen Geschlecht. Seit dem 17. Jahrhundert bemühten sich die akademischen Kreise dieses Thema als besonders passendes Medium für Frauen zu etablieren und empfahlen es ihnen zur Beschäftigung. Tatsächlich lag der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit im 17. und 18. Jahrhundert neben der Porträtmalerei nachweislich auf der Blumen- und Früchtestillebenmalerei. Im Umkehrschluß haftete dem Thema daher lange der Makel an, es sei ein für weniger geniale Künstler geeignetes Medium. Diese Auffassung wurde durch die Vorliebe vieler Amateure beiderlei Geschlechts für das Genre im 18. Jahrhundert weiter genährt.

Die Forschung der letzten Jahre hat hinlänglich bestätigt, daß Künstlerinnen keineswegs per se weniger talentiert waren als Männer. Ihr Anteil am Kunstschaffen war beträchtlich und der Erfolg, den einige Blumen- und Früchtestillebenmalerinnen hatten, steht nicht zur Diskussion. Viele Künstlerinnen nutzten die ihnen zugewiesenen Handlungsspielräume aus und partizipierten damit erfolgreich am Kunstmarkt.

Somit stellt sich die Frage, wie sie diese Handlungsräume ausfüllten. Mit welchem Selbstverständnis traten sie mit dem „niederen Bildthema“ als Künstlerinnen auf den Markt und unterschied sich ihr Auftritt von dem männlicher Kollegen?

Daran knüpft die Frage an, wie sich ihr Verhältnis gegenüber den Sammlern definierte, die mit ihren Kaufentscheidungen letztlich auch über den kommerziellen Erfolg der Künstler entschieden. Obwohl diese Fragestellungen geschlechtsspezifisch angelegt sind, geben sie Aufschlüsse über allgemein gängige Praktiken am Kunstmarkt, da sie die Interaktion von Künstler und Sammler dokumentieren und Beziehungsgeflechte zwischen Sammler, Kunstmarkt und Kunstproduktion darlegen.

Kunst wurde nicht nur auf regionalen Märkten, sondern über Landesgrenzen hinaus gehandelt. Die vorliegende Untersuchung will zeigen, daß im europäischen Rahmen auf dem Kunstmarkt gleiche Mechanismen wirkten. Am konkreten Beispiel der Blumen- und Früchtestillebenmalerei, die sich zeitgleich in mehreren europäischen Kunstzentren Ende des 16. Jahrhunderts etablierte, lassen sich damit Erkenntnisse über die Bedeutung von Marktmechanismen erzielen, die wiederum für die Interpretation der Kunstwerke wichtig sind.

Diese Fragestellungen sollen anhand der Werke von 11 Künstlerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts überprüft werden, die aus fünf europäischen Ländern stammen und die sich ausschließlich oder im Schwerpunkt ihrer Oeuvres mit der Blumen- und Früchtestillebenmalerei befaßt haben. Die Auswahl der Künstlerinnen orientierte sich neben dem Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens am Grad ihrer kunsthistorischen Bedeutung. Die vorliegende Studie mußte als Basis der Analyse auf bereits aufgearbeitete Werke zurückgreifen, die vergleichende Aussagen zulassen.

Die Arbeit konzentriert sich dabei nicht ausschließlich auf die Ölmalerei, sondern bezieht auch Werke anderer Maltechniken in die Untersuchung ein. Diese Auswahl begründet sich darin, daß es viele Künstlerinnen gab, die Blumen- und Früchtestilleben in anderen Techniken arbeiteten und damit erfolgreich waren. Da dieser Erfolg für eine Betrachtung des Sammlerverhaltens von Bedeutung ist, berücksichtigt die vorliegende Arbeit fünf Künstlerinnen, die sich der Aquarell- und Gouachemalerei, der Zeichnung, der Graphik, der Wandmalerei sowie dem Papierschnitt widmeten. Ferner wurden sechs Künstlerinnen ausgewählt, die sich hauptsächlich auf die Ölmalerei konzentriert haben.

Die Untersuchung umfaßt einen geographisch weit angelegten Rahmen, der die Niederlande, das deutsche Reichsgebiet, Frankreich, Italien und England betrifft. Diese großräumige Betrachtung wird durch die Tatsache begründet, daß der

Kunsthandel in seinen unterschiedlichen Formen im 17. und 18. Jahrhundert eine europäische Angelegenheit war und keineswegs vor Landesgrenzen halt machte. Vielmehr herrschte ein reger materieller und intellektueller Austausch zwischen den verschiedenen Regionen.

Obgleich bislang keine englische Künstlerin nachgewiesen werden kann, die sich im 17. Jahrhundert mit der Blumen- und Früchtestillebenmalerei beschäftigt hat, soll der Blick auch auf die englische Tradition dieses Bildthemas gelenkt werden. Obwohl sie später als im Rest Europas einsetzte, entwickelte sie sich im 18. Jahrhundert zu einem bedeutenden Bereich künstlerischen Schaffens, der besonders von Amateurrinnen geprägt wurde. Daher vermittelt die Betrachtung von Mary Delany (1700-1788) und Mary Moser (1744-1819) einen guten Einblick in die Entwicklung und den Umgang mit dem Bildthema in England und trägt damit zur Beantwortung der dieser Untersuchung zugrunde liegende Fragestellungen bei.

Die Festlegung des theoretischen Geschlechterrollenkonzepts im 17. und 18. Jahrhundert führte zur zeitlichen Eingrenzung der Arbeit auf diesen Zeitraum, obwohl er historisch betrachtet keine zusammenhängende Einheit ist, sondern Teil dessen, was in der Geschichtswissenschaft als „Frühe Neuzeit“ bezeichnet wird. Diese zeitliche Eingrenzung berücksichtigt die größere Zahl der ersten erhaltenen Blumen- und Früchtestilleben seit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert und ermöglicht die Betrachtung von Sammlerverhalten über einen längeren Zeitraum, in dem sich die Stilistik der Bilder stark veränderte. In wenigen Fällen werden auch Quellen des frühen 19. Jahrhunderts in die Untersuchung mit einbezogen, wenn dadurch ein differenzierteres Bild entwickelt werden kann.

Der erste Abschnitt der Untersuchung setzt sich mit der Bewertung von Blumen- und Früchtestilleben durch Kunsttheorie und Kunsthandel auseinander. Die Geringschätzung des Bildthemas und seine Festlegung als „Frauenthema“ soll dabei Verkaufsergebnissen der Blumen- und Früchtestilleben im 17. und 18. Jahrhundert sowie den Vermögensverhältnissen einiger Künstler gegenübergestellt werden. Während die Kunsttheorie die intellektuelle Betrachtung des Bildthemas widerspiegelt, können anhand der Handelsergebnisse Interessen der Sammler abgelesen werden, die sich nicht zwangsläufig dem Thema intellektuell genähert haben.

Im zweiten Teil der Arbeit werden anschließend die Werke der 11 Künstlerinnen im Hinblick auf die Fragestellungen untersucht. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Blumen- und Früchtestillebenmalerei soll dabei gezeigt werden,

welchen Handlungsspielraum die Künstlerinnen nutzen konnten und wie sie diesen ausfüllten. Es soll untersucht werden, wie sie auf den Kunstmarkt und ihren Sammlern gegenüber traten. Dabei erfolgt eine eingehende Betrachtung hinsichtlich der Verbreitung des Werkes der Künstlerinnen sowie dessen Bewertung durch Theoretiker und insbesondere durch Kunstsammler.

Leider haben Sammler und Sammlerinnen ihre Interessen nur selten in schriftlicher Form festgehalten. Das Inventar des Bürgermeisters von Goes, Hieronimus van der Staaten, ist daher ein besonderer Glücksfall. Hier wurde eindeutig zwischen Bildern unterschieden, die als Teil der Kunstsammlung einen Wert darstellten, und solchen, deren Aufgabe es war, das Haus zu schmücken.¹

In der Regel ist es heute nötig, den Wünschen der Sammler auf Umwegen nachzuspüren: zum einen können durch vorhandene Briefwechsel Rückschlüsse über ihr Kaufverhalten gezogen werden. Zum anderen lassen erhaltene Versteigerungskataloge, besonders wenn sie Preisangaben machen, Aussagen zu. Außerdem geben Inventare und Testamente Auskunft über die Sammeltätigkeit privater Personen.

Es bleibt zu berücksichtigen, daß besonders die Auswertung von Verkaufskatalogen und Inventaren die Gefahr von Fehlinterpretationen birgt, da in den wenigsten Fällen die Intentionen der Sammler für den Kauf eines Bildes durch persönliche Aufzeichnungen bekannt sind. Je mehr Inventare oder Verkäufe sich mit einer Künstlerin in Verbindung bringen lassen, desto präziser kann ihre Bewertung dargelegt werden. Die vorliegende Untersuchung greift dabei keine unveröffentlichten Quellen auf, sondern stellt bereits publizierte Dokumente im größeren Zusammenhang zum Vergleich dar.

Ein weiteres Problem stellen die verschiedenen Währungen der unterschiedlichen Handelsplätze dar: zum einen unterliegen die verschiedenen geographischen Regionen immer politisch-ökonomischen Einflüssen, die in einer so breit angelegten Untersuchung kaum berücksichtigt werden können, die aber sicher Einfluß auf die Bewertung von Kunst auf dem Markt genommen haben. Zum anderen ist der Vergleich verschiedener Währungen in diesem Fall eigentlich unmöglich, da sich der Untersuchungszeitraum auf 200 Jahre erstreckt und der Geldwert erheblichen Schwankungen ausgesetzt war.²

¹ Loughman, John, *The Market for netherlandish Still Lifes, 1600-1720*, in *AK Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Alan Chong, Wouter Kloek, Rijksmuseum Amsterdam, The Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999, S. 87-102, hier S. 87.

² Für eine präzise Bewertung der Währungen und ihrer Tauschwerte vgl. u.a. Flügel, Georg Thomas, *Derer vornehmsten Handels-Plätze in Europa erklärete Cours-Zettel, nebst andern zu denen Wechselgeschäften dienlichen Nachrichten*, Dritte Auflage, Frankfurt am Main 1764,

Dennoch liegt in einer weitläufigen geographischen Betrachtung ein nicht geringes Erkenntnispotential. Preisvergleiche von Bildern innerhalb kleinerer Zusammenhänge, wie Auktionen oder Inventaren, sind hilfreich, um Aufschluß auf die Bewertung der Sammlungsgüter im speziellen zu erhalten. Demgegenüber läßt die Untersuchung der geographischen Verbreitung der Arbeiten und ihres Vorkommens in verschiedenen Gesellschaftsschichten Rückschlüsse auf die Publizität der Künstler, ihre Bedeutung für den internationalen Kunsthandel sowie die dortige Integration von Künstlerinnen zu. Außerdem ist es so möglich, die Bedeutung der Sammler im Spannungsfeld zwischen Kunstmarkt und Kunstproduktion zu betrachten.

Die vorliegende Studie knüpft an Untersuchungen mit mikrosoziologischem Betrachtungsansatz an, der seit den 1930er Jahren besonders auf die Kunstentwicklung in Italien und den Niederlanden angewandt wurde. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei die „wechselnden materiellen Umstände, unter denen Kunstwerke geschaffen werden“.³ Darunter fällt besonders das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber, das sich oft ändert und unterschiedlich sein kann. Ferner wird das soziale Umfeld der Künstler untersucht. Daneben stehen Analysen des Kunstmarktes in der Tradition dieses Betrachtungsansatzes.⁴ Besonders wichtig für die differenzierte Schilderung der Entstehung und Bedeutung von Kunst als Handels- und Sammlungsobjekt ist dabei die Aufarbeitung von Inventaren und

sowie Nelckenbrechers Taschenbuch der Münz- Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute. Zehnte Auflage, um vieles vermehrte und verbessert durch M. R. B. Gerhardt sen., Berlin 1809.

Vorliegende Arbeit stützt sich daneben auf Kindleberger, Charles P., A Financial History of Western Europe, London, Boston, Sydney 1984, S. 474f, sowie North, Michael, Von Aktie bis Zoll. Ein historisches Lexikon des Geldes, München 1995. Ferner danke ich Herrn Dr. Konrad Schneider, Stadtarchiv Frankfurt am Main, für seine Hilfe.

³ Zitiert nach North, Michael, Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien ²2001, S. 10.

Der mikrosoziologische Ansatz entwickelte sich neben der makrosoziologischen Betrachtung, die die Entwicklung der europäischen Gesellschaft mit bestimmten Erscheinungsformen der Kunst in Verbindung brachte. Seit den 1980er Jahren begann man das Verhältnis zwischen Kunstmarkt und der allgemeinen wirtschaftlichen Lage zu erforschen (ökonomischer Ansatz), wobei es zu interdisziplinären Verbindungen zwischen den Fächern Kunstgeschichte und Wirtschaftsgeschichte kam (North 2001, S. 9-18).

⁴ Vgl. North 2001, S. 13-15.

Für die vorliegende Arbeit relevant u.a.: Reitlinger, Gerald, The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960, 2 Bde., New York 1982; Schroth, Sarah, Early Collectors of Still Life Painting in Castile, in: AK Spanish Still-Life Painting in the Golden Age 1600-1650, hrsg. von William B. Jordan, Kimbell Art Museum u.a., Fort Worth 1985, S. 28-39; Pears, Iain, The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768, New Haven, London 1988; Freedberg, David und Jan de Vries (Hg.), Art in History/ History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991; Haskell, Francis, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996; North, Michael und David Ormrod, Art Markets in Europe, 1400-1800, Aldershot, Brookfield/ USA, Singapur, Sydney 1998; North 2001.

Verkaufskatalogen. Seit den 1980er Jahren wurden besonders im Rahmen der Niederländerforschung diese Quellen verstärkt erforscht.⁵

Das *J. P. Getty Institute* förderte eine Reihe dieser Forschungsprojekte und errichtete mit ihrer Hilfe eine Datenbank, die den Zugang zu Auktionskatalogen und Inventaren ermöglicht. Diese *Provenance Index Database* ist eine wichtige Grundlage der vorliegenden Arbeit. In dieser Datenbank sind französische, italienische, niederländische und spanische Inventare sowie Dokumente zu Kunstsammlungen dieser Regionen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert zusammengefaßt. Weiter beinhaltet die Datenbank die Informationen der erhaltenen belgischen, britischen, französischen und niederländischen Auktionskataloge dieses Zeitraums sowie die der deutschen Kataloge des 17. und 18. Jahrhunderts. Damit bleiben zwar Lücken hinsichtlich deutscher und britischer Inventare sowie italienischer und spanischer Auktionskataloge des Untersuchungszeitraums, dennoch können anhand der gewonnenen Daten Informationen über das Sammelverhalten abgeleitet werden.⁶

Im engen Zusammenhang zu den soziologischen Untersuchungen des Kunstmarktes steht heute auch die Geschlechterforschung, die sich aus der feministischen Kunstgeschichte entwickelt hat. In deren Frühzeit konzentrierten sich die Forschungsprojekte besonders auf die Betrachtung zeitgenössischer Kunst und insbesondere der Kunst aktiver Künstlerinnen. Daneben ermöglichte die feministische Kunstgeschichte allerdings auch einen neuen, differenzierteren Blick auf die Rolle der Künstlerin vergangener Epochen, machte deren Existenz überhaupt bekannt und analysierte die geschlechtsspezifischen Lebens- und Arbeitsbedingungen. Die Künstlerinnen wurden im sogenannten Meisterdiskurs betrachtet und die von der Kunstgeschichtsschreibung etablierte Dominanz des männlichen, genialen Künstlers wurde nunmehr kritisch hinterfragt.⁷ Die 1976 gezeigte Ausstellung „Women Artists, 1550-1950“ begründete diese Tradition.⁸

⁵ Grundlegend dazu: Montias, John Michael, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.

⁶ Provenance Index. J. Paul Getty Trust, 2003 www.getty.edu.

Anhand einer Statistik des *J. P. Getty Institute* vom Mai 2002 wird ersichtlich, daß insgesamt 160.213 Inventare, 10.037 Archivalien über die Besitzer der Kunstgüter, 9.758 Auktionskataloge und 557.181 Einträge zu den Losnummern dieser Kataloge in der Datenbank verwaltet werden.

⁷ Es bleibt zu bemerken, daß sich die Forschung auf seit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert bekannte Dokumente stützte, die nun erstmals einem breiten Publikum zugänglich gemacht und interpretiert wurden (Weyl Carr, Annemarie, *Women as Artists in the Middle Ages*, in: *Dictionary of Women Artists*, hrsg. von Delia Gaze, 2 Bde., Chicago, London 1997, Bd. 1, S. 3-21, hier S. 3).

⁸ *AK Women Artist, 1550-1950*, hrsg. von Linda Nochlin und Ann Sutherland-Harris, Los Angeles, New York 1976, im folgenden Harris/ Nochlin 1976.

Viele Publikationen, die in der Folgezeit erschienen, vertraten einen radikalen Standpunkt und thematisierten einzelne Künstlerinnen, wie die Historienmalerin Artemisia Gentileschi (1593-1653) oder Maria Sibylla Merian (1647-1717), als Heldinnen ihrer Zeit. Wie auch in anderen historischen Disziplinen wurden diese radikalen Ansätze seit den späten 1980er Jahren durch die Arbeiten der Geschlechterforschung abgelöst, die sich als eigenständiger Wissenschaftszweig aus der Frauenforschung entwickelt hatte. Schwerpunkt der *Gender Studies* ist nun nicht mehr das Leben und Wirken ausschließlich von Frauen, sondern vielmehr das der Geschlechter allgemein.⁹

Im Rahmen der kunsthistorischen Forschung haben zahlreiche Publikationen den Anteil der Frauen am Kunstschaffen beleuchtet, ins Verhältnis zu dem männlicher Künstler gesetzt und damit ihre tatsächliche Bedeutung dargelegt.¹⁰

In diesem Zusammenhang wird die Stillebenmalerei als „Frauenthema“ häufig thematisiert, obwohl die meisten erhaltenen Werke von Männern geschaffen wurden. Blumen- und Früchtestilleben sind mit der Stillebenmalerei seit Anfang des 20. Jahrhundert stärker in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses gerückt. Dies geschah zum einen im Zuge einer zunehmenden Bedeutung des Themas „Stilleben“ für die moderne zeitgenössische Kunst, zum anderen entsprach es einer wachsenden Beschäftigung mit der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Folglich beschäftigten sich die Kunsthistoriker mit Bildthemen, die in diesem kulturellen Umfeld ihren vermeintlichen Ursprung hatten. Neben Stilleben waren das Genreszenen und Landschaften. Daher galt die Stillebenmalerei lange Zeit als niederländisches Bildthema und wird auch heute noch in erster Linie mit den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, respektive der Synonyme *Holland* oder *Flandern*, assoziiert. Dies findet seinen Niederschlag in einer hohen Anzahl an Publikationen und Ausstellungen.¹¹

⁹ Zur Entwicklung der Geschlechtergeschichte vgl. Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000.

¹⁰ U.a. Greer, Germaine, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst*, Berlin u.a. 1980; Krull, Edith, *Women in Art*, Leipzig 1986; Gaze 1997; Chadwick, Whitney, *Women, Art, Society*, London ³2002.

¹¹ Als Auswahl der jüngsten Publikationen: AK Amsterdam 1999; Grimm, Claus, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, 2 Teile, Teil 2, Stuttgart 2001; AK Sinn und Sinnlichkeit. *Das flämische Stilleben 1550-1680*, hrsg. von der Kulturstiftung Ruhr Essen und dem Kunsthistorischen Museum Wien, Lingen 2002 mit ausführlicher weiterführender Literatur; Meijer, Fred G., *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings bequeathed by Daisy Linda Ward*, The Ashmolean Museum Oxford, *Catalogue of the Collection of Paintings*, Zwolle 2002/03.

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts erschienen zwei Publikationen, die erstmals die Ursprünge der Stillebenmalerei mit der Kunstgeschichte Italiens in Verbindung brachten. Dabei handelt es sich um die Arbeiten von Ingvar Bergström und Charles Sterling.¹² Auch wenn diese These bis heute wenig Anhänger gefunden hat, galt die Stillebenmalerei damit nicht mehr als rein niederländisches Bildmotiv.

Seit den 1970er und 1980er Jahren wurde die Stillebenmalerei in der westlichen Kunstgeschichte zum Forschungsschwerpunkt. Als programmatisch muß vor diesem Hintergrund eine Ausstellung betrachtet werden, die 1979/ 1980 in Münster und Baden-Baden gezeigt wurde und die Entwicklung der europäischen Stillebenmalerei erstmalig thematisierte.¹³

Die italienische Stillebenmalerei wurde ab den 1960er Jahren intensiv erforscht, obwohl die „Ursprungstheorie“ von Bergström und Sterling in weiten Teilen ignoriert wurde. Die erste große Ausstellung fand 1964 in Neapel statt.¹⁴ Zahlreiche weitere Ausstellungen und Veröffentlichungen folgten im Laufe der folgenden Dekaden.¹⁵

In Frankreich hat sich im 20. Jahrhundert besonders der Kunsthistoriker Michel Faré der Geschichte des französischen Stillebens gewidmet.¹⁶ Darüber hinaus wurden einzelne Künstler, besonders Chardin, vorgestellt.¹⁷

Zur deutschen Stillebenmalerei im speziellen gibt es relativ wenig Literatur. Dies mag damit zusammenhängen, daß bereits früh enge Beziehungen zwischen deutschen und niederländischen Stillebenmalern und -malerinnen bestanden und viele Niederländer im 17. Jahrhundert nach Deutschland kamen und dort Wirkung

¹² Sterling, Charles, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952, S. 116-147; Bergström, Ingvar, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London, New York 1956.

¹³ AK *Stilleben in Europa*, hrsg. von Gerhard Langemeyer u.a., Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979/ 1980.

¹⁴ AK *La Natura Morta in Italia*, Palazzo Reale Neapel, Mailand 1964.

¹⁵ Eine Auswahl an Publikationen: AK *La natura in posa – aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private Bergamesche*, bearb. von Ingvar Bergström, Bergamo 1971; AK *Italian Still-Life Painting from three Centuries*, hrsg. von John T. Spike, National Academy of Design, New York, Florenz 1983; AK *Natura Morta Italiana. Italienische Stillebenmalerei aus drei Jahrhunderten*. Die Sammlung Silvano Lodi, Text von Luigi Salerno, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1985; Zeri, Federico, *La natura morta in Italia*, 2 Bde., Mailand 1989; John, Barbara, *Stilleben in Italien. Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991; AK *Stille Welt. Italienische Stilleben*, hrsg. von Mina Gregori und Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Mailand 2002.

¹⁶ Faré, Michel, *La Nature Morte en France, son histoire, son évolution, du XVIIe au XXe siècle*, 2 Bde., Genf 1962; ders., *Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVIIe siècle*, Freiburg/ Schweiz 1976; ders. und Fabrice Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Freiburg/ Schweiz 1976; Salvi, Claudia, *La nature morte en France au XVIIe siècle*, Tournai 2000.

¹⁷ AK *Chardin*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum im Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum, Köln 1999.

auf ortsansässige Künstler nahmen.¹⁸ Die „deutsche“ Stillebenmalerei stand somit eigentlich immer im „niederländischen“ Schatten, wenn von einigen einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Ludger tom Ring (1522-1584), Georg Flegel (1566-1638), Maria Sibylla Merian und Sebastian Stoßkopf (1597-1657), der als Verbindungsglied zwischen der französischen und deutschen Stillebenmalerei steht, abgesehen wird.¹⁹

Noch weniger Literatur ist zur englischen Stillebenmalerei publiziert worden, so daß hier von einem Forschungsdesiderat gesprochen werden muß.²⁰

Blumen- und Früchtestilleben im speziellen werden seit den 1980er Jahren immer wieder zum Forschungs- und besonders zum Ausstellungsgegenstand. Diese Tatsache korrespondiert mit dem in den letzten Jahren europaweit beobachteten wachsenden Interesse an der Blumen- und Gartenkultur, das den Ausstellungsmachern Aufmerksamkeit sichert.²¹

Die Forschung beschäftigte sich ausführlich mit den Wurzeln des Bildthemas, wobei es zur Auseinandersetzung mit anderen Forschungsfeldern wie der Buchmalerei oder der naturwissenschaftlichen Illustration kam.²² Daneben stehen besonders die Stilistik der Künstler, als auch die Eigenschaften der Blumen- und Früchtestilleben

¹⁸ Zur deutschen Stillebenmalerei vgl. Grimm 2001, Teil 1; Bott, Gerhard, Die Stillebenmaler Soreau, Binoit, Codino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650, Hanau 2001.

¹⁹ Zu tom Ring vgl. Segal, Sam, Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d. J., in: AK Die Maler tom Ring, hrsg. von Angelika Lorenz, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1996, S. 109-149; zu Stoskopf vgl. Hahn-Woernle, Birgit, Sebastian Stoskopf. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1996; zu Flegel: AK Georg Flegel 1566-1638. Stilleben, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum Frankfurt am Main, Stuttgart 1993; AK Georg Flegel. Die Aquarelle, bearbeitet von Michael Roth unter Mitarbeit von Sabine Pénot, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, München u.a. 2003, Ketelsen-Volkhardt, Anne-Dore, Georg Flegel 1566-1638, München, Berlin 2003, jeweils mit weiterführender Literatur; zu Maria Sibylla Merian vgl. Kap. 2.3.1.

²⁰ Kirby Talley, M., „Small, usual and vulgar things“: Still-Life Painting in England 1635-1760, in: The Walpole Society XLIX (1983), S. 123-223; Meijer 2003, S. 29-32.

²¹ Vgl. dazu u.a.: AK A Flowery Past. A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present, hrsg. von Sam Segal, Gallery P. de Boer, Amsterdam, Noordbrabants Museum s'Hertogenbosch, Amsterdam 1982; Ak A fruitful past – a survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Breughel till Van Gogh/ Niederländische Stilleben von Breughel bis van Gogh, Text von Sam Segal, Gallery P. de Boer, Amsterdam, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Amsterdam 1983; AK Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of four Centuries, hrsg. von Sam Segal, Natio Museum of Art, Osaka u.a., Amstelveen 1990 (im folgenden Segal 1990); Taylor, Paul, Dutch Flower Painting 1600-1720, New Haven, London 1995; AK Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Breughel und der Künstler um Peter Paul Rubens, hrsg. von Ursula Härting, Gustav Lübke Museum Hamm, Landesmuseum Mainz, München 2000.

²² Blunt, Wilfried und William T. Stearn, The Art of Botanical Illustration, Woodbridge 1994; Le Foll, Joséphine, Blumenmalerei. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1997; AK From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Art, hrsg. von Arthur K. Wheelock Jr., National Gallery of Art, Washington, Washington 1999.

als Bedeutungsträger „tiefer liegender Sinnschichten“ im Vordergrund.²³ Der ikonologische Interpretationsansatz wird im Zusammenhang mit der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei weniger kontrovers diskutiert, als es für die Genre- oder Landschaftsmalerei gilt.²⁴ Die Entschlüsselung der Bilder als Memento Mori oder Vanitasdarstellungen, als Allegorien des Maßhaltens, des Luxus oder der Verschwendung sind relativ unbestritten. Kaum im Fokus der Forschung steht im Gegensatz zur Diskussion um die Genremalerei die Tatsache, daß Blumen- und Fruchtestilleben in weiten Teilen Europas Anhänger fanden, die sehr unterschiedliche intellektuelle, soziale und religiöse Wurzeln hatten.²⁵ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen die Bedeutung der unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten an den konkreten Bildbeispielen der Künstlerinnen zur Diskussion gestellt werden.

²³ Warburg, Aby, Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, Hamburg, Leipzig 1893; Segal 1990; Taylor 1995; Tapié, Alain, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris 2000.

²⁴ Zur ikonologischen Methode, besonders zur holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts vgl. u.a. Herbert Rudolph, *Vanitas – Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Festschrift für Wilhelm Pinder, Leipzig 1938; Eddy de Jongh, *Erotica in vogelperspectief*, in: *Simiolus* 3 1968/69, S. 22-74; ders., *Tot lering en vermaak*, Amsterdam 1976; Peter Hecht, *The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth Century Art*, in: *Simiolus* 16, 2-3, 1986, S. 173-187; Alpers, Svetlana, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998.

²⁵ Zur Genremalerei vgl. Sluijter, Eric J., *Didactic or Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and The Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period*, in: *Freedberg/ Vries* 1991, S. 175-207.

1. Die Betrachtung der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei durch Kunsttheorie und Kunsthandel

1.1 Die theoretische Betrachtung der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei

1.1.1 Die Wurzeln der Diskussion über den Stellenwert der Stillebenmalerei

Die Zurücksetzung der Stillebenmalerei gegenüber anderen Bildthemen basiert auf ihrer Geringschätzung in antiken Schriften. Bereits Plinius d.Ä. (24-76 n. Chr.) zeigte sich verwundert über den Erfolg, den ein Maler namens Perikaos mit dem Malen von „Gemüse“ erzielte:

„Denn es ist sinnvoll, hier diejenigen Künstler anzuführen, die mit dem Pinsel in der Genremalerei berühmt sind; zu ihnen zählt Peiraikos, der in der Kunst nur wenigen nachzustellen ist: Ich weiß nicht, ob er sich vorsätzlich abgesondert hat, weil er sich nur von gewöhnlichen Gegenständen leiten ließ und doch gerade in diesem Kleinen den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches und erhielt deshalb den Beinamen ‚Schmutzmaler‘; aus diesen Werken spricht vollendetes Vergnügen, so daß sie zu höherem Preis verkauft wurden als die größten (Bilder) von vielen.“²⁶

An diesem Zitat wird zweierlei deutlich: zum einen zeigt sich, daß es bereits damals eine Gattungshierarchie unter den Motivgruppen der Malerei gab und daß die Bilder, die wir heute „Stilleben“ nennen würden, von Plinius weniger anerkannt waren. Zum anderen scheinen aber gerade diese Bilder beliebt gewesen zu sein. Sogar der Historiker fand sie „vergnülich“ und die Käufer haben für sie mehr Geld ausgegeben als für „anerkannte Kunstwerke“. Grund dafür mag die Wertschätzung der künstlerischen Fähigkeiten der Maler gewesen sein, die die Natur täuschend nachahmen konnten.²⁷

In der Renaissance wurde dieses Gattungsgefüge übernommen und verbreitet. Die intellektuelle Elite versuchte darüber hinaus, die Malerei als *Artes liberales* zu etablieren.²⁸ Daher wurden besonders die erzählerischen Möglichkeiten (*istoria*) der

²⁶ Plinius d.Ä., *Naturalis Historia*, hier zitiert nach König, Eberhard und Christiane Schön, *Stilleben*, Berlin 1996, S. 223.

²⁷ Vgl. zum Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrasios u.a. König/ Schön 1996, S. 108f.

²⁸ Bereits in der Antike richtete sich der Wert menschlicher Tätigkeit nach ihrer Distanz zur körperlichen Anstrengung, die an die Arbeit von Sklaven erinnerte. Entsprechend galt eine Kunst als „frei“, wenn sie ohne körperliche Mühen und aus „zweckfreier Freude“ ausgeführt wurde; dies ist aber nur möglich, wenn der Künstler über jene Tugend verfügt, die von Gott oder der Natur vergeben wird. Die Ausübung dieser Tugend entspricht der *Inventio* (Erfindung), die vom *Iudicium* (Urteil) geleitet wird, das wiederum der *Scientia* (Regeln und Techniken), also einer handwerklichen Ausführung unterliegt. Die Ermunterung der Tugend, die durch die Honorierung erreicht wird, erscheint vor diesem Hintergrund nur folgerichtig. Demgegenüber wurde die handwerkliche Ausarbeitung der Arbeiten nach dem tatsächlichen Zeitaufwand berechnet (vgl. Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln ²1996, S. 52-64).

Malerei herausgestellt, da diese sich in Form der Historienmalerei besonders gut mit der Rhetorik vergleichen ließen.²⁹

Dagegen bestand die Hauptleistung der Stillebenmalerei für die Theoretiker in der Wiedergabe der Umwelt (*imitatio*), die primär auf handwerklichen, nicht auf intellektuellen Fähigkeiten des Malers beruhte. Da Stilleben zudem leblose oder tote Dinge darstellten und das Interesse des Malers besonders der Veranschaulichung sinnlicher Qualitäten galt, wurde die Stillebenmalerei per se vom *ut-pictura-poesis* Gedanken der Paragone-Diskussion ausgeschlossen, der die Theoretiker beschäftigte.³⁰ Daher gibt es kaum frühe kunsttheoretische Auseinandersetzung mit der Stillebenmalerei.³¹

1.1.2 Die Gründung der Kunstakademien und ihre Bedeutung für die Stillebenmalerei

Diese Bewertung der Stillebenmalerei festigte sich mit der Einführung der Kunstakademien, die die Künftlerausbildung neu definierten und Künstlerinnen in der Folge auf bestimmte Bildthemen festlegten.³²

Die erste Institution dieser Art, die *Accademia del Disegno*, wurde 1563 in Florenz gegründet.³³ Ihr Ziel war eine künstlerische Reform, die die Künstler aus dem zünftischen Milieu befreien und den Beruf einer neuen Würde zuführen sollte. Intellektualität sollte mit technischem Können verbunden werden.³⁴

Die bedeutendste Akademie, die *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, wurde 1648 in Paris gegründet.³⁵ Bereits ab 1664 wurde sie durch Jean-Baptiste Colbert (1619-83) reorganisiert, der ihr das künstlerische Erziehungsmonopol zuspielte, das sie bis in die 1870er Jahre behalten sollte. Als Staatsmann und Finanzminister band Colbert die Akademie in den Staatsapparat ein und versuchte, sie im merkantilistischen Wirtschaftssystem nutzbar zu machen. Daher ordnete er 1663

²⁹ Die Fixierung auf den Erzählwert der Malerei rührte unter anderem daher, daß die Kunsttheoretiker humanistisch Gebildete waren, die der Literatur nahestanden (John 1991, S. 24).

³⁰ Einen Überblick über die Paragone-Diskussion bei: Kohle, Hubertus, *Ut pictura poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin, Hildesheim 1989.

³¹ John 1991, S. 24f.

³² Zur Gründung der Kunstakademien vgl. Pevsner, Nikolaus, *Geschichte der Kunstakademien*, München 1986; Boschloo, Anton W. A. u.a. (Hg.), *Academies of Art. Between Renaissance and Romanticism*, Leiden 1989; Perry, Gill und Colin Cunningham (Hg.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven, London 1999.

³³ Zur *Accademia del Disegno* vgl. Barzman, K.-E., *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist*, in: Boschloo 1989, S. 14-32; Wassyn Roworth, Wendy, *Academies of Art. Italy*, in: *Gaze* 1997, S. 43-45.

³⁴ Wassyn Roworth 1997, S. 43f.

³⁵ Schoneveld-Van Stoltz, H. F., *Some Notes on the History of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in the Second Half of the Eighteenth Century*, in: Boschloo 1989, S. 216-228; Sheriff, Mary D., *Academies of Art. France*, in: *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 45-48.

das öffentliche Ausstellen durch die Akademiekünstler an. Diese Veranstaltungen sollten als Lehrausstellungen und Leistungsschauen dienen und die Geschmacksgrundlagen allgemein verfügbar machen.³⁶

Ihre theoretische Grundlage, die nachhaltig auf andere Institutionen wirkte, erhielt die *Académie Royale* durch ihren Historiographen André Félibien (1619-1695), der die Hierarchie zwischen den Bildthemen 1669 erstmals festlegte.³⁷

Da Félibien das reine Abbilden von Bildgegenständen lediglich als eine mechanische Arbeit betrachtete (*Imitatio*) und die künstlerische Tätigkeit für ihn erst mit der Darstellung eines Themas begann, das über einen Erzählwert verfügte, sprach er den Stillebenmalern die Erfindungsgabe (*Inventio*) ab. Entsprechend etablierte er folgende Rangfolge der Bildthemen: Die Historienmalerei umfaßte mythologische, religiöse, historische oder allegorische Themen und stellte insbesondere menschliche Figuren dar. Sie war die bedeutendste Gattung, gefolgt von der Porträtmalerei. Schließlich ordnete er die Landschaftsmalerei vor Genre und Stilleben ein.³⁸ Während der Historienmalerei die Aufgabe zugesprochen wurde, den Betrachter zu erbauen und zu belehren, sollten die niederen Gattungen nur dazu dienen, ihm zu gefallen.³⁹

Die Hierarchie der Gattung übertrug Félibien auch auf die Stellung der Künstler:

„Ainsi celui qui parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs où des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres....“⁴⁰

Wollte ein Künstler in die Akademie aufgenommen werden, hatte er zunächst ein Werk einzuliefern, das ihn in die Position eines Anwärters setzte und über die Bildgattung, in der er zukünftig arbeiten durfte, entschied. Als Anwärter erhielt er dann den Auftrag, ein Werk bestimmten Inhalts zu arbeiten und durfte, wenn dieses fertig und als qualitativ gelungen eingestuft worden war, den Eid auf die Akademiestatuten schwören, der ihn in den Status eines vollwertigen Mitgliedes versetzte. Die Zeitspanne bis zum endgültigen Eintritt dauerte ein Jahr und wurde mit einer vertiefenden Ausbildung, insbesondere im Aktmalen verbunden.⁴¹

³⁶ Koch, Georg Friedrich, Die Kunstaussstellung, Berlin 1967, S. 127.

³⁷ Zu Félibien vgl. weiter: Germer, Stefan, Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., München 1997.

³⁸ Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 Bände, Paris 1666-1668, Band IV., S. 309.

³⁹ Sheriff 1997, S. 47.

⁴⁰ Félibien, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Genf 1973, Vorwort, ohne Seitenangabe.

⁴¹ Sheriff 1997, S. 45.

Künstlern, die niedere Bildthemen wie Stilleben oder Genrestücke malten, wurden demgegenüber sowohl Anwartschaft als auch Mitgliedschaft an einem Tag verliehen. Da Frauen keinen Eid leisten durften, erhielten sie im Gegensatz zu den Männern lediglich ein Ernennungsschreiben. Obwohl dieses Prozedere als Kompliment gegenüber ihren Talenten interpretiert wurde, wäre es für sie kaum anders möglich gewesen, der Akademie beizutreten, da Frauen das Aktmalen generell nicht gestattet war.⁴² Es wundert daher nicht, daß die meisten der aufgenommenen Künstlerinnen, wie Catérine Duchémin oder die Schwestern Geneviève und Madeleine de Boulogne, Stilleben malten.⁴³

Frauen war es außerdem nicht gestattet, Unterricht zu erteilen, an den Preiswettbewerben teilzunehmen oder ein Amt innerhalb der Institution auszuüben. Ihre Wahl galt als ehrenhalber. Ferner war es ihnen überall untersagt, am Aktzeichnen teilzunehmen.⁴⁴ Diese Restriktionen, die die ungleiche Behandlung der Geschlechter dokumentieren, führten dazu, daß von den zwischen 1648 und 1792 aufgenommenen 450 Künstlern nur 18 Frauen waren.⁴⁵

Die französische Akademie war Vorbild für zahlreiche weitere Kunstakademien, die in Europa gegründet wurden, und sie blieb in künstlerischen Geschmacksfragen wegweisend. Sie wirkte unter anderem auf die Institute in Stockholm (1735), Kopenhagen (1738) sowie in Berlin (1697) und London, wo die *Royal Academy of Arts* 1768 gegründet wurde.⁴⁶

Unter den 36 Gründungsmitgliedern waren Mary Moser und Angelika Kauffmann (1741-1807). Ein Gruppenporträt stellt die Mitglieder versammelt im Atelier dar, in dem zwei männliche Akte Modell sitzen. Beide Frauen sind lediglich als an der Wand hängende Porträts ins Bild integriert.⁴⁷ Das Gemälde macht den intellektuellen Anspruch der Akademie deutlich, der das Aktmalen als wichtigsten

⁴² 90% der weiblichen Mitglieder sowie der Stillebenmaler Jean-Baptiste Chardin und der Blumenmaler Nicolas Robert wurden auf diesem Weg zu Akademiemitgliedern (Roland Michel, Marianne, Vallayer in Her Time, in: AK Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette, hrsg. von Eik Kahng und Marianne Roland Michel, Dallas Museum of Art, New Haven, London 2002, S. 13-37, hier S. 17).

⁴³ Sheriff 1997, S. 45f.

⁴⁴ Harris/ Nochlin 1976, S. 36-38.

⁴⁵ Sheriff 1997, S. 46.

⁴⁶ Bereits seit dem späten 17. Jahrhundert hatte es private Akademien gegeben, die von Künstlern initiiert waren, um die Vormacht der italienischen Tradition und der französischen Akademie zu brechen. Zur Royal Academy of Arts vgl. Hutchinson, S. C., The Royal Academy of Arts in London: Its History and Activities, in: Boschloo 1989, S. 451-463, Perry, Gill, ‚Mere face painters?‘ Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain, in: Perry/ Cunningham 1999, S. 124-168.

⁴⁷ Johann Zoffany, The Royal Academicians 1771/ 72, Öl auf Leinwand, 101,1/ 147,5 cm, Königliche Sammlungen Ihrer Majestät Königin Elisabeth II., RCIN 400747.

Bestandteil der künstlerischen Ausbildung verstand.⁴⁸ Da es Frauen nicht erlaubt war, daran teilzunehmen, wurden sie nur in Form von Porträts ins Bild integriert. Ihre Bedeutung wurde dem künstlerisch-chauvinistischen Anspruch untergeordnet, der sich darin zeigt, daß sie ausgegrenzt wurden, obwohl das Bild keine realistische Ateliersituation wiedergibt, da die Künstler ohne Zeichenutensilien und mit vornehmer Kleidung dargestellt wurden.

Der Einfluß der Akademien erfaßte allerdings nicht alle Regionen Europas: In den Niederlanden hatte die akademische Ausbildung keinen hohen Stellenwert und es liegt nahe, daß die relativ hohe Zahl von Frauen, die hier künstlerisch tätig war, damit in Verbindung steht.⁴⁹

Denn dort, wo es Frauen erlaubt war, künstlerisch zu arbeiten, lassen sie sich auch nachweisen: dies gilt zum einen für die Akademien der französischen Provinz, die Frauen, wie auch männlichen Amateuren einen größeren Handlungsspielraum ermöglichten, da sie ausdrücklich aufgenommen wurden und auch an den Preiswettbewerben teilnehmen durften.⁵⁰ Zum anderen war es Frauen und männlichen Amateuren an den skandinavischen Akademien von Anbeginn erlaubt, an den Ausstellungen teilzunehmen. Obgleich die Frauen auch hier am Unterricht nicht teilnehmen durften und sich auf die Bereiche Zeichnen, Malen und textile Künste beschränken mußten, während die Männer in allen Bereichen, außer der Stickerei, tätig sein durften.⁵¹

Eine weitere Möglichkeit, sich als Frau künstlerisch zu organisieren, boten kunsthandwerklich orientierte Akademien wie die *Académie de Saint-Luc* in Paris, die 1751 in Anlehnung an die mittelalterliche Zunfttradition in Paris gegründet worden war. Sie stand dem Pariser Mittelstand nah und war für Frauen ebenso geöffnet wie für Männer. Der Anteil weiblicher Mitglieder lag bis zur Schließung der Institution 1777 immerhin bei 3%.⁵²

In London war 1754 die *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (Society of Arts)* gegründet worden, die Künstler und Kunsthandwerker aufnahm und Wettbewerbe veranstaltete, an denen Frauen wie Männer gleichermaßen teilnehmen durften und der Nachwuchs speziell gefördert wurde. Mary Moser, die Tochter eines Goldschmieds, feierte hier mit ihren Blumenstücken

⁴⁸ Chadwick 2002, S. 7; Mellor, Anne K., *British Romanticism and gender, and three women artists*, in: *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, hrsg. von Ann Bermingham und John Brewer, London, New York 1995, S.121-142, hier S. 136.

⁴⁹ Honig, Elizabeth Alice, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered*, hrsg. von Wayne Franits, Cambridge 1997, S. 187-244, hier S. 190. Zur Situation in den Niederlanden allgemein vgl. Pevsner 130-132.

⁵⁰ Chadwick 2002, S. 144.

⁵¹ Lindberg, Anna Lena, *Academies of Art. Nordic Countries*, in: *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 48-50.

⁵² Chadwick 2002, S. 161f.

erste Erfolge, bis sie als Gründungsmitglied der *Royal Academy* aufhörte, hier auszustellen.⁵³

Gerade daran wird deutlich, daß die Mitgliedschaft in einer Akademie den Frauen trotz aller Einschränkungen dennoch Vorteile bot: sie brachte Prestige und die Möglichkeit, vor wichtigem Publikum ausstellen zu dürfen.⁵⁴

1.1.3 Die Blumen- und Früchtestillebenmalerei im theoretischen Diskurs

Blumen- und Früchtestilleben sind ein spezieller Zweig der Stillebenmalerei, der häufig besser bewertet wurde als andere Motive dieses Genres. Dies mag unter anderem damit zu tun haben, daß die Blumen- und Früchtestillebenmalerei eine ebenso künstlerische Herausforderung wie andere Motive für die Maler darstellte, wie aus einem von Vincenzo Giustiani überliefertem Zitat Caravaggios (1571-1610) hervorgeht:

„...ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure.“⁵⁵

Ähnlich hat sich Jan Breughel d.Ä. in seinen Briefen an Ercole Bianchi über die Blumenmalerei geäußert. Aus verschiedenen Schreiben an Bianchi geht hervor, daß er das Bildthema als schwierig einstufte:

„... Quanto il desiderio de VS del compartimento de fiore, VS me crede che quel è de grandissima opere: fastidioso a faire tutto del natural, che piu volonteiro farei doi altri guardetti de paiesi: gli fiori de questo ane son passato, detto quadretto besoigneria cominciare il prima vera a vennir al meza de febraro fin al mesa d agusto: per auiso...“⁵⁶

„...gli fiori sone fastidioso a farle...“⁵⁷

Es könnte natürlich sein, daß Breughel seine Malerei gegenüber seinem neuen Auftraggeber aufwerten wollte, um eventuell auch den Preis in die Höhe zu treiben. Da er allerdings von den großen, frühen Kompositionen schnell Abstand nahm und kleinere Bilder malte, scheint es naheliegend, daß er diese Arbeiten tatsächlich als zu schwierig und zu arbeitsintensiv bewertete.

Einer der wichtigsten Auftraggeber Breughels war Kardinal Federico Borromeo (1564-1631).⁵⁸ An dessen Überlieferungen wird deutlich, welche Funktionen Blumen- und Früchtestilleben übernehmen konnten. Borromeo äußerte 1628, daß

⁵³ Wassyng Roworth, Wendy, *Academies of Art. Great Britain*, in *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 50-53, hier S. 53 (im folgenden Wassyng Roworth 1997a).

⁵⁴ Harris/ Noehlin 1976, S. 37.

⁵⁵ Giustiniani, Vincenzo Lettera, in: M. Gio. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...scritte da' più celebri personaggi die secoli XV, XVI e XVII*, 8 Bände, Mailand 1822-25, d. VI (1822), S. 121-129, hier S. 123.

⁵⁶ Brief an Ercole Bianchi vom 1. August 1608, zitiert nach König/ Schön 1996, S. 113.

⁵⁷ Brief an Ercole Bianchi vom 22. April 1622, zitiert nach König/ Schön 1996, S. 113.

⁵⁸ Zu Borromeo als Kunstsammler vgl. Jones, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art and Patronage in Seventeenth Century Milan*, Cambridge 1993.

Landschaften und Blumenstilleben für ihn zum einen Substitute für die reale Natur seien, in der er aus Zeitmangel nicht immer beten könne. Zum anderen schätzte er diese Substitutsfunktion, weil sie dauerhafter als die Natur selbst sei:

„(Wenn ich in meinem Studio bin) und es heiß ist, erfreuen mich Blumen und einige Früchte auf dem Tisch. Und am meisten habe ich es genossen, die Früchte des Frühlings und seine Blumen zu haben und stets im Sommer – ja nach der Unterschiedlichkeit des Wetters – verschiedene Vasen im Zimmer zu haben und diese nach Gelegenheit und Gefallen zu verändern. Wenn der Winter naht und alles mit Eis überzieht, hat mich der Anblick – und ich imaginiere sogar den Geruch –, wenn auch nicht von echten, so doch von künstlichen Blumen (...) erfreut, wie er sich in Malerei ausdrückt, (...) und in diesen Blumen wollte ich die Vielfalt der Farben sehen, die nicht verfliegen wie bei einigen Blumen, die (in der Natur) angetroffen werden, sondern beständig und sehr dauerhaft sind.“⁵⁹

Ähnliche Gedanken finden sich auch bei dem holländischen Dichter Jan Vos (1610-1667), wenn er in zwei Gedichten zur Blumenstillebenmalerei von Willem van Aelst und Daniel Seghers (1590-1661) ihre Beständigkeit gegenüber der vergänglichen Natur sowie ihre Überlegenheit, die Natur verfügbar zu halten, betonte.⁶⁰

Diese Gedanken lassen sich bis ins 18. Jahrhundert verfolgen. Johann Georg Sulzer (1720-1779) schrieb noch 1792:

„Da es nicht möglich ist, ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Teil der Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu sammeln, und in Natur zu besitzen; so muß die Kunst des Mahlers darin uns zu Hilfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.“⁶¹

Die Unterscheidung zwischen der allgemeinen Stillebenmalerei und der Blumenstillebenmalerei kann am Beispiel des holländischen Malers und Theoretikers Arnold Houbraken (1660-1719) verdeutlicht werden: Während Houbraken die Stillebenmalerei als das belangloseste Bildthema betrachtete, stellte er ohne den Widerspruch zu thematisieren, unter anderem Jan Breughel, Daniel Seghers (1590-1661) und Jan Davidsz. de Heem sowie Jan van Huysum und Rachel Ruysch als zeitgenössische Meister heraus, die er, wie auch Johann van Gool, als bedeutend einstufte.⁶²

⁵⁹ Borromeo, Federico, *Pro suis studiis*, ungedruckt: Mailand, Bibliotheca Ambrosiana, MS G 310, inf. No. 8, fol. 254v-255, hier zitiert nach König/ Schön 1996, S. 129.

⁶⁰ Vos, Jan, *Alle gedichten van den poeet Jan Vos*, hrsg. von J. Lescaille, Amsterdam 1662, S. 566.

⁶¹ Sulzer, Johann Georg, Artikel *Mahlerey*, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771-1774, ²1779, Bd. 3, S. 309.

⁶² Gool, Johan van, *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en Schilderessen (...)*, 2 Bände, s'Gravenhage 1750-1751; zu Rachel Ruysch, Bd. 1, 1750, S. 210-223; zu Jan van Huysum Bd. 2, 1751, S. 13-33; *Arnold's Houbraken's Grosse Schoughburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*, hrsg. von Alfred von Wurzbach, 3 Bände, Wien 1880 (Neuaufgabe 1970), Teil 3, S. 278. Zu Houbrakens Verhältnis zur Stillebenmalerei vgl. Horn, Hendrik J., *The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great*

Die Gründe, die zur Unterscheidung von Stilleben und Blumen- und Früchtestilleben im besonderen führten, lassen sich anhand des *Groot Schilderboek* von Gérard Lairesse (1640-1711), das zum ersten Mal die theoretischen Grundlage der Stillebenmalerei formulierte, zeigen.⁶³

Er widmete der Blumenmalerei ein eigenes Kapitel, obwohl er sie als eine Beschäftigung für schwache Gemüter, vornehmlich für Frauen, betrachtete:

*„Wobey wohl zu mercken, daß unter so vielerley Erwählungen in der Mahler-Kunst keine femininere oder dem weiblichen Geschlecht besser als ebendiese, eigen ist. Die Ursachen hievon sennd so begreiflich, daß sie keiner ferneren Auslegung bedürfen.“*⁶⁴

Ein Blumenstilleben sollte aus schönen, edlen, ausgesuchten Blumen bestehen, die nicht verwelkt oder verdorrt sein durften. Ferner sollten weder unreife, verrottete oder verschimmelte Früchte noch Gemüse oder Fisch dargestellt werden. Wohl aber konnten kunstvolle Musikinstrumente und Prunkgefäße integriert sein.

*„Man müßte wohl der Sinnen beraubt, oder von schlechtem Verstande seyn, wenn man dencken wolte, daß erstorbene oder verdorbene Blumen, jemandem so würden gefallen können, als in dem Leben selbst; [...] und wer ist zu finden, der ein Stück mit den schlechtesten und gemeinsten, ja noch unreifen, verfaulten und morschen Früchten, in sein bestes Gemach oder Cabinet unter seine schönste Kunst-Stücke wolte hängen, oder prangen sehen, davon das Leben selbst einen Eckel machet? [...] Demnach halte ich davor, daß die Schönheit und Tugend einer still-liegenden Sache bloß in den alerauserlesesten Objecten bestehe. Ich sage auserlesesten, womit ich meine, daß man unter allen Blumen die schönsten und raresten erwählen, die gemeinen und schlechten aber absondern müsse; und so auch mit den Früchte, und anderen Dingen...“*⁶⁵

Es sollten nicht zu viele Blumen, aber eine große Vielfalt an Blüten im Bild sein, um das Auge zu interessieren.⁶⁶ Außerdem legte er Wert auf ein gutes Bildarrangement und Harmonie: Die Blumen der Mitte, die am größten und vollsten sein sollten, seien, auch vom Symbolgehalt her, stark zu betonen. Die linke Bildhälfte sollte stärker erhellt werden als die rechte, da von dort das Licht meistens einfiel.⁶⁷

Von großer Bedeutung war für ihn der Farbaufbau des Bildes. Dazu gab er genaue Anweisungen, wie die Blüten farblich aufeinander abzustimmen seien.⁶⁸ Zudem maß er dem Bildhintergrund einen großen Stellenwert bei. Er schlug vor, blaue Grabsteine und dunkel olivfarbenen, hellgrauen oder weißen Marmor ins Bild zu integrieren, damit es zu spannungsvollen Kontrasten mit den Blüten käme. Das Hell-

Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses, 2 Bände, Doornspijk 2000, hier Bd. 1, S. 99-454.

⁶³ Lairesse, Gerhard de, Großes Mahler-Buch, Nürnberg 1784 (Originalausgabe Het Groot Schilderboek, Amsterdam 1707).

⁶⁴ Lairesse 1784, Zwölftes Buch S. 379.

⁶⁵ Lairesse 1784, Elfte Buch, S. 276.

⁶⁶ Taylor 1995, S. 100.

⁶⁷ Lairesse 1784, Zwölftes Buch, S. 385-390.

⁶⁸ Lairesse 1784, Zwölftes Buch, S. 387-393.

Dunkel sollte das Bild zusammenschließen, so daß die Blumen mit großer Kraft erscheinen konnten.⁶⁹

Mit seiner Forderung nach Kenntnissen der Perspektive war der Wunsch verbunden, daß das Bild Räumlichkeit vermitteln sollte. Den Blumenmalern warf Lairesse besonders vor, das perspektivische Malen nicht zu beherrschen, da sie nur nach Modellen oder Vorlagen arbeiteten. Er kritisierte weiterhin das Einfügen von Reflexen oder Spiegelungen. Vielmehr hätten sich die Maler den Platz ansehen sollen, wo das Bild letztlich hängen sollte, um entsprechende „richtige“ Reflexe einsetzen zu können.⁷⁰

Für Lairesse entfaltete die Blumen- und Fruchtestillebenmalerei ihre Wirkung besonders mit einer dekorativen Malerei, die zu festlichen Raumeindrücken beiträgt. Er schwärmte für reichverzierte Räume mit Pilastern und Basreliefs, zwischen denen Blumengirlanden von gleicher Größe hingen, die auch durch Früchte bereichert werden konnten.⁷¹ Entsprechend diesen Ansprüchen lehnte Lairesse die naturgeschichtliche Malerei als Bagatelle ab und zog eine virtuose Stillebenmalerei im Stil van Huysums vor. Ihm war mehr an der malerischen Technik und der optischen Wirkung der Malerei gelegen.⁷²

1.1.4 Die Konstruktion der Blumen- und Fruchtestillebenmalerei als weibliches Thema

Die Akademiestatuten zeigten, daß Frauen sich vornehmlich mit den niederen Bildthemen der Porträt-, Genre- und Stillebenmalerei beschäftigen sollten. Da sich viele Künstlerinnen allerdings bereits vor der Einführung der Akademien auf die Blumen- und Fruchtestillebenmalerei konzentrierten, ist anzunehmen, daß die Theoretiker im 17. Jahrhundert bereits vorhandene Vorurteile aufgriffen und gängige Praxis regulativ festschrieben.

Die Verbindung von Blumen mit dem weiblichen Geschlecht ist seit der Antike geläufig. Viele Symbole und Mythen dieser Zeit wurden im Mittelalter wieder aufgegriffen und im christlichen Sinn interpretiert. Ein gutes Beispiel dafür ist die Rose, die, ursprünglich ein Symbol der Venus, unter anderem ein Sinnbild der Muttergottes wurde. Ein anderes Beispiel bietet die weiße Lilie: Aufgrund ihrer Reinheit wurde sie bereits in antiker Zeit als die Blume der Göttin Hera bzw. der Juno betrachtet. Im Mittelalter wurde sie wegen eben dieser vermeintlichen Reinheit

⁶⁹ Lairesse 1784, Zwölftes Buch, S. 386f.

⁷⁰ Lairesse 1784, Zwölftes Buch, S.384f.

⁷¹ Lairesse 1784, Zwölftes Buch, S. 382-384.

⁷² Ludwig, Heidrun, Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1998, S. 117.

ein weiteres Symbol Mariens.⁷³ Man gründete diese Symbolik zum größten Teil auf das Hohelied Salomons, das Blumen als Symbol Christi preist.⁷⁴ Bemerkenswert ist dabei, daß die Tradition der antiken Mythologie, auch Männer mit Blumen zu assoziieren, nicht aufgegriffen wurde. Darin spiegelt sich der männliche Betrachterstandpunkt intellektueller Zirkel, die dieses Bild vom Zusammenleben der Geschlechter transportiert wissen wollten.

Künstlerisch knüpften die Rosenhag-Darstellungen des 15. Jahrhunderts an diese Adaptionen an.⁷⁵ Der „*Hortus conclusus*“ wurde als kleines irdisches Paradies betrachtet und in der höfischen Dichtung zum Liebesgarten gewandelt. Das Hohelied aufgreifend schufen Troubadure oder Minnesänger seit dem 12. Jahrhundert an den Höfen den Minnesang, mit dem Ritter um angebetete Frauen warben.⁷⁶

Frauen wurden also bereits im Mittelalter mit Blumen assoziiert, die als Botschafter von Gefühlen galten. Daraus leitete man eine Zusammengehörigkeit des weiblichen Geschlechts und der Gefühlswelt ab. Ein Lebensbereich, der ihnen besonders seit dem 18. Jahrhundert zugeordnet wird.

Die tatsächliche Lebenssituation der Frauen und damit auch der Künstlerinnen war natürlich eine andere. Die meisten Künstler lebten im frühen 17. Jahrhundert in einem städtisch-zünftischen Milieu, wo die weibliche Arbeitskraft zur Existenzsicherung unentbehrlich war. Die Frauen halfen ihren Männern bei der Bewältigung der alltäglichen Arbeitslast: Sie kochten für Familie, Lehrlinge und Gesellen, führten die Bücher, übernahmen Botengänge und kümmerten sich um den Verkauf der Waren.⁷⁷ Die Ehefrauen der Feinmaler übernahmen meistens die Rolle von Assistentinnen, die in der Werkstatt aushalfen, wo sie gebraucht wurden oder sie malten selber, wenn ihre Fähigkeiten dies zuließen.⁷⁸ In erster Linie waren sie aber, wie aus den Eintragungen der Gilden hervorgeht, für den Verkauf der Bilder verantwortlich. Der Vertrieb der Bilder erfolgte entweder im eigenen Geschäft, das, wie im Fall von Maria Sibylla Merian und ihrem Mann Anton Graff, dem Atelier angeschlossen war, oder auf Märkten und Messen.⁷⁹

⁷³ Segal 1982, S. 12. - Zum Blumensymbolismus allgemein vgl. Segal 1990, S. 23-40; Taylor 1995, S. 43-76; Tapié 2000.

⁷⁴ Segal 1990, S. 25f.

⁷⁵ Vgl. dazu: Rhodes, J. T., und Clifford Davidson, *The Garden of Paradise*, in: *The Iconography of Heaven*, hrsg. von Clifford Davidson, Kalamazoo 1994, S. 69-109, mit weiterführender Literatur.

⁷⁶ Schweikle, G., *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart Weimar ²1995, zur Bedeutung der Frau im Minnesang S. 181-192, 202f.

⁷⁷ Hufton, Olwen, *Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500-1800*, Frankfurt am Main 1999, S. 138.

⁷⁸ Kloek, Els, *Guilds and Open Market. The Example of the Netherlands. 17th and 18th centuries*, in: *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 30-36, hier S. 29.

⁷⁹ Hufton 1999, S. 231f.

Wie in vielen anderen handwerklichen Bereichen wurden auch bei den Malern die Töchter zur Unterstützung des Familienbetriebs in der eigenen Werkstatt ausgebildet. Selten nur kamen sie zu einem fremden Meister in die Lehre.⁸⁰ Ein Grund dafür lag sicherlich in den hohen Ausbildungskosten, die für eine Ausbildung bei einem fremden Meister aufgebracht werden mußten. In den Niederlanden waren bis zu 110 fl pro Ausbildungsjahr an den Lehrherren zu zahlen. Dies ist eine hohe Summe, wenn berücksichtigt wird, daß das jährliche Schulgeld 2-6 fl betrug.⁸¹ Auch wenn die Ausbildung der Mädchen aufgrund des geringeren Aufwands nicht so lange dauerte wie die eines jungen Mannes und darüber hinaus keine Aufwendungen für Studienaufenthalte im Ausland hinzukamen, die den männlichen Gesellen nach der sechsjährigen Ausbildung meistens nach Italien führte, wurden diese Kosten allgemein als zu aufwendig für die Töchter betrachtet.⁸² In der Regel durften sie sich nach ihrer Ausbildung nicht selbständig machen und arbeiteten in der Werkstatt der Familie oder ihrer Ehemänner mit.⁸³

In Nürnberg beispielsweise wurden Frauen und Amateure seit 1596, um das Malerhandwerk zu schützen und aufgrund der Proteste professioneller Maler, durch eine Verordnung von der Malerei ausgeschlossen. Sie durften lediglich Blumen- und Früchtestücke sowie naturgeschichtliche Motive auf Pergament in Wasserfarben und Gouache malen.⁸⁴ An diesem regionalen Beispiel wird deutlich, daß sowohl Maltechnik als auch Motive bereits im 16. Jahrhundert als „Frauenthema“ bagatellisiert wurden, obgleich diese „naturgeschichtliche Malerei“ von bedeutenden Künstlern begründet worden war.⁸⁵ Es handelte sich dabei hauptsächlich um Aquarelle, Temperaarbeiten oder Sepiazeichnungen mit Motiven aus Fauna und Botanik, die sich aus Studien entwickelten.⁸⁶

Die Trennung von männlichen und weiblichen Tätigkeitsbereichen wurde durch die Beschränkung des weiblichen Arbeitsraumes allerdings verstärkt und führte darüber hinaus dazu, daß Frauen wie Rosina Helena Fürst (1642-?) und Magdalena Fürst (1650-1717) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg begannen, die

⁸⁰ Hinz, Berthold, Künstlerinnen im 18. Jahrhundert. Eine soziologische Skizze, in: Kritische Berichte 4/ 92, S. 97-104, hier S. 100.

⁸¹ Die Kosten konnten erheblich variieren. Sie orientierten sich an der Reputation des Lehrers, dem Alter des Schülers und seiner Unterbringung: für einen Lehrling, der im elterlichen Haushalt lebte, fielen durchschnittlich 20-50 fl an, für den, der bei seinem Lehrherren wohnte hingegen, 50-110 fl (North 2001, S. 63).

⁸² Harris/ Nochlin 1976, S. 41, zur Ausbildung männlicher Gesellen North 2001, S. 62.

⁸³ Hufton 1999, S. 137-139.

⁸⁴ Ludwig 1998, S. 35.

⁸⁵ Wettengl, Kurt, Die Aquarelle Georg Flegels, in: AK Frankfurt 1993, S. 166-180, hier S. 170f. (im folgenden Wettengl 1993b); ausführlicher Ludwig 1998, S. 11-16.

⁸⁶ Zu den frühen Künstlern, die erste naturgeschichtliche Arbeiten anfertigten, gehörten Leonardo da Vinci, Martin Schongauer und Albrecht Dürer, der wohl als erster deutscher Künstler Naturstudien um ihrer selbst willen malte (Ludwig 1998, S. 11f).

ihnen zugeteilten Künste exklusiv zu beanspruchen und daraus ein Recht abzuleiten, das sie verteidigten:

„Es hat aber GOTT der HErr nicht allein die Manns-Personen zur Arbeit also verbunden: sondern wie Er auch dem Weiblichen Geschlechte Augen zu sehen, Ohren zu hören, die Zunge zu reden gegeben, und ihnen das Herz mit Verstand erfüllet: also hat Er auch die Hände zur Arbeit mitgeteilt, daß sie dieselbigen nicht in den Schoß legen, sondern zur ehrlichen Verrichtungen gewehnen, und etwas gutes darmit schaffen sollen. Daher ist die Arbeit gleichsam getheilet, und etzliche, die dem Manns-etzliche die dem Weiblichen Geschlechte besser anstehet, also daß wann dieselbige verwechselt, und von Manns-Personen Weiber-Arbeit, oder von Weibs-Personen Männer-Arbeit verrichtet werden, eines so wohl als das andere dem Jenigen zum Vorwurf, Schand und Unehren gereicht, der sich auf solche Weise aus den Schranken seines Berufs bringen lässet.“⁸⁷

Mit der Herausbildung des Bildungs- und Wirtschaftsbürgertums seit dem 17. Jahrhundert wurden die Frauen dieser Gesellschaftsschicht zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt. Während der Arbeitsbereich vieler Männer immer häufiger außerhalb des Hauses lag, kam den Frauen als Tätigkeitsbereich der Haushalt zu. Ihre Aufgabe war es, ihrem Mann eine gute Ehefrau zu sein, die Kinder zu erziehen und mit Hilfe einer sparsamen Haushaltsführung das tägliche Leben zu organisieren und zu strukturieren. Sie hatten die Aufsicht über die Dienstboten und Küchenhilfen.⁸⁸ Dieser häusliche Bereich wurde mit emotionalen Werten wie Geborgenheit aufgeladen, die der feindlichen Außenwelt des Mannes gegenüberstand.⁸⁹ Das Neue an der veränderten Frauenrolle waren ihre emotionalen Aufgaben, die sie besonders gegenüber ihrem Mann und ihren Kindern zu erfüllen hatte.⁹⁰ Dieses neue Verhältnis zwischen den Geschlechtern wurde auf „wesensmäßige, naturgegebene Merkmale“ zurückgeführt – Frauen wurden als „von Natur aus“ passiv und emotional betrachtet, während die Männer als aktiv und rational galten.⁹¹

Während der Mann dem Bereich der Kultur zugeordnet wurde, wurde die Frau der schönen, domestizierten Natur zugerechnet.⁹² Diese Theorien lassen sich in bildungsbürgerlichen Zeitschriften verfolgen, denenzufolge Frauen „von Natur aus“ wegen ihres „Geschlechtscharakters“ für personenbezogene Dienstleistungen geschaffen seien. Dieser „Geschlechtscharakter“ wurde als „eine Kombination aus

⁸⁷ Zitiert nach Ludwig, Heidrun, Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700 zwischen Dilettantismus und Professionalität, in: Kritische Berichte 4/ 1996, S. 21-29, hier S. 24.

⁸⁸ Vgl. Frevert, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986, S. 33-39.

⁸⁹ Hausen, Karin, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Sozialgeschichte der Familie und der Neuzeit Europas, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363-393, hier S. 378.

⁹⁰ Frevert 1986, S. 21f.

⁹¹ Frevert 1986, S. 21.

⁹² Crampe-Casnabet, Michèle, Aus der Philosophie des 18. Jahrhunderts, in: Geschichte der Frauen. Frühe Neuzeit, Bd. 3, hrsg. von Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt am Main 1997, S. 333-366, hier S. 343f.

Biologie und Bestimmung aus der Natur abgeleitet und zugleich als Wesensmerkmal in das Innere des Menschen verlegt.⁹³ Frauen und Männer wurden fortan nicht mehr nach Stand, Rechten und Pflichten, sondern aufgrund ihres Wesens unterschieden. Dieses Wesen ordnete die Frauen schon aufgrund biologischer Anlagen dem häuslichen Bereich zu: Zerbrechlichere Knochen, ein breiteres Becken sowie weiches Gewebe galten als physiologischer Ausdruck einer natürlichen Berufung zur Mutterschaft und damit zur häuslichen Existenz.⁹⁴

Um nicht einem möglichen Müßiggang zu erliegen, sollten sich die Frauen mit des „*Frauenzimmers Werk und Künsten*“ beschäftigen. Tatsächlich belegen die von den Fürst-Schwestern herausgegebenen Vorlagenwerke, daß die Frauen diese Haltung adaptierten.⁹⁵ Frauen standen in der Pflicht, ihre Zeit mit sinnvoller und angemessener Arbeit zu füllen und ihr öffentlicher Ruf hing von ihrer Tugendhaftigkeit ab, die sich sowohl in der Einhaltung der Haushaltspflichten als auch in der Ausübung kunsthandwerklicher Tätigkeiten, die in zeitgenössischen pädagogischen Frauenschriften propagiert wurden, manifestieren konnten.⁹⁶

Diese sogenannten „*Frauenzimmer-Ergötzungen*“ sollten der Verschönerung der privaten Räume dienen.⁹⁷ Darunter fielen Tätigkeiten wie Nadelarbeiten oder Malen, wie sie auch Jean-Jacques Rousseau als passend für die Frauen empfand:

*„Ce que Sophie sait le mieux, ce qu'on lui a fit apprendre avec le plus de soin, ce sont les travaux de son sexe, même ceux dont on ne s'avise point, comme de tailler et coudre ses robes.“*⁹⁸

Die Frauen wurden im Linien- und Bleistiftzeichnen sowie in der Aquarell- und Pastellmalerei unterwiesen, manchmal zudem in der Miniaturmalerei auf Elfenbein. Diese Techniken resultierten zum einen aus praktischen Gründen: Da nur wenigen ein eigenes Atelier zur Verfügung stand, mußten ihre Arbeiten relativ sauber sein und durften nur wenig Platz benötigen. Zum anderen wurden Feinheit, Präzision und Überfeinerung als weibliche Fähigkeiten angenommen, die besonders in kleinen, intimen Bildern das persönliche Umfeld der Frauen widerspiegelten. Gemeint waren damit vornehmlich Blumen, Früchte, Tiere und Landschaften. Die Arbeiten, die bestens zuhause ausgeführt werden konnten, paßten in den Tugendkanon der „Hausfrau“. Darüber hinaus galt die Beschäftigung mit der naturhistorischen Malerei

⁹³ Hausen 1976, S. 369 ff.

⁹⁴ Berriot-Salvadore, Evelyne, Der medizinische und andere wissenschaftliche Diskurse, in: Geschichte der Frauen, Bd. 3, 1997, S. 367-407, hier S. 407; Volland, Gerlinde, Botanische Illustration im 18. Jahrhundert: Künstlerinnen und Auftraggeberinnen, in: Feministische Studien 2/ 1999, S. 58-68, hier S. 59.

⁹⁵ Ludwig 1996, S. 25.

⁹⁶ Ludwig 1996, S. 27f.

⁹⁷ Ludwig 1996, S. 22.

⁹⁸ Rousseau, Jean-Jacques, Emile où l'Éducation, hrsg. von Francois und Pierre Richard, Paris 1957, S. 499.

als eine gottesfürchtige Beschäftigung, die in das allgemeine Klima der Zeit paßte.⁹⁹ Florale Motive wurden als eine „*tragende Seule der Tugend*“, die „*manierliche Gedanken*“ unterstützten erachtet.¹⁰⁰

Die Frauen arbeiteten nach kolorierten Vorlagen, so daß sie hauptsächlich geschult wurden, die Arbeitsgeräte zu beherrschen. Gängig war die Praxis mit einem „*Reisse-Buch*“ zu arbeiten. Die Schülerinnen versuchten die von einem „*Reisse-Meister*“ gemalten Blumen, die seit dem späten 17. Jahrhundert oft nach Vorlagen Maria Sibylla Merians gearbeitet waren, im Buch auf der gegenüberliegenden Seite zu kopieren. Das Ziel war es, auf diesem Weg zu lernen, selber Vorlagen zu erarbeiten, um danach Stickereiarbeiten anfertigen zu können.¹⁰¹ Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte sich die Stickkunst als vermeintliche Frauentätigkeit, während noch um 1600 Stickerarbeiten von Männern und Frauen gleichermaßen ausgeführt worden waren.¹⁰²

An der professionellen Ausbildung dieser Amateurinnen wird deutlich, welcher Stellenwert diesen Tätigkeiten beigemessen wurde. Die Beschäftigung mit schöngeistigen Themen gewann immer größere Bedeutung. Hinzu kam, daß sich die Kunstgeschichte als neuer Wissenschaftszweig im 18. Jahrhundert zunehmend etablierte. In größerem Umfang wurde Literatur über Kunst verfaßt, die einer wachsenden bürgerlichen Mittelschicht zugänglich wurde, welche als stärkster Rezipient der neuen Geschlechterdefinitionen auch an der ästhetisch-philosophischen Debatte über Kunst teilhatte. Von größter Bedeutung innerhalb dieser Diskussion war zum einen das Verhältnis von Natur und Kunst, das besonders Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) beschäftigte, zum anderen die Genielehre von Immanuel Kant (1724-1804). Durch diese Theorien etablierte sich schließlich das Verständnis vom genialen, männlichen Künstler, dessen *inventio* „wahre Kunst“ hervorbringt, die über den nachahmerischen Charakter unter anderem der Blumen- und Früchtestillebenmalerei herausweist.¹⁰³ Für Künstlerinnen bedeutete die zunehmende Intellektualisierung des Kunstschaffens, die einherging mit dem Ausbau der Akademien, eine Reduzierung des Arbeitsgebiets. Es kam zu einer stärkeren Trennung zwischen professionellem Künstlerstatus, der mit intellektuellen Inhalten aufgeladen wurde, und einem Bereich, in dem „Amateure“ aus Vergnügen und Muße malten, zeichneten und andere künstlerische Tätigkeiten

⁹⁹ Ludwig 1998, S. 102f.

¹⁰⁰ Ludwig 1996, S. 28.

¹⁰¹ Ludwig 1998, S. 96ff.

¹⁰² Ludwig 1998, S. 102.

¹⁰³ Vgl. dazu Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: Kritische Berichte 4/ 1996, S. 7-20; Volland 1999, S. 60.

ausführten.¹⁰⁴ Möglich wurde diese Entwicklung durch die gesellschaftlichen Veränderungen, die für die bürgerlichen Gesellschaftskreise mehr „Freizeit“ mit sich brachten. Besonders in Großbritannien suchten Amateure der oberen Bevölkerungsschicht durch die Beschäftigung mit Kunsttheorie und praktischer Übung eine neue soziale Identität.¹⁰⁵ Ihr Anspruch, über Kenntnisse in Kunst, Musik, Tanz und anderen Dingen zu verfügen, geht dabei auf das humanistische Bildungsideal der Renaissance zurück.¹⁰⁶

Trotz oder wegen der Ernsthaftigkeit, mit der er die Kunst als Hobby betrachtete, sah sich der Amateur oft belächelt, wie ein Zitat der „Morning Post“ aus dem Jahr 1783 spiegelt:

„In London art was more fashionable in 1783 than ever been before and the practice of painting, modelling and design attracted amateurs of all ranks from the King and Queen downwards.“¹⁰⁷

Die gewählten Motive stammten meistens aus dem Bereich der niederen Bildthemen, wie der Landschafts- oder Stillebenmalerei.¹⁰⁸ Weil die Qualität der Blumenmalerei im besonderen an den nachahmerischen Fähigkeiten des Malers, respektive der Malerin gemessen wurde, paßte diese Kunst entsprechend gut zum Arbeitsfeld des Amateurs. Da sich die Malerei darüber hinaus weniger an den Intellekt, sondern mehr an das Gefühl des Betrachters richtete, war sie ein ideales Bildthema der Frauen.

Die Menge an Amateuren schuf für professionelle Künstler schnell ein neues Betätigungsfeld, da viele von ihnen Unterricht bei angesehenen Malern beiderlei Geschlechts nahmen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Der Begriff „Amateur“ wurde im 17. Jahrhundert eingeführt und bezeichnete explizit einen Kenner der schönen Künste, der diese einschätzen und bewerten kann (Stighelen, Katlijn van de, *Amateur Artist. Amateur art as a social skill and a female preserve*, in *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 66-70, hier S. 66).

Bedeutung und Komplexität dieses Phänomens zeigen sich in Goethes Dilettantismuskritik. Vgl. dazu: Vaget, Hans Rudolf, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München 1971.

¹⁰⁵ Schultendorff, Christiane von, *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Bonn 1999, S. 9; vgl. auch Sloan, Kim, *„A Noble Art“. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London 2000.

¹⁰⁶ Schultendorff 1999, S. 10f.

¹⁰⁷ Zweig, Marianne, Mary Moser, in: *The Connoisseur, Year Book*, 1956, S. 104-110, hier S. 105.

¹⁰⁸ van de Stighelen 1997, S. 66f.

¹⁰⁹ Greer 1980, S. 287f.

1.2 Blumen- und Fruchtestilleben des 17. und 18. Jahrhunderts als Handelsware

Stilleben gehörten statistisch betrachtet innerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit nirgendwo in Europa zu den beliebtesten Sammlungsstücken.¹¹⁰ Dennoch erhielten einige Künstler für ihre Bilder mehr Geld als mancher Historienmaler.¹¹¹ Diese Tatsache korrespondiert mit der Meinung einiger Theoretiker, daß ein gutes Blumen- oder Fruchtestück einem schlechten Historienbild vorzuziehen sei, wie Samuel Hoogstraten (1627-1678) es formulierte. Obwohl für ihn Stillebenmaler „*gemeene Soldaeten in het veltleger van de konst*“ waren und er die Stillebenmalerei lediglich als eine Entspannung von bedeutungsvoller Kunst betrachtete, räumte er ein, daß sie durchaus bessere Ergebnisse erzielen konnte als schlechte Historienmalerei.¹¹²

Quellen belegen, daß Jan Fyt, Frans Snyders, Jan Davidsz. de Heem und Willem van Aelst über beträchtliche Vermögen verfügten. Snyders hinterließ 1657 ein Vermögen von 50.000 fl, während der Wert der Möbel und Bilder aus dem Besitz de Heems 1643 auf mehr als 4000 fl beziffert wurde. Van Aelsts Vermögen wurde 1674 im Zuge einer Steuerschätzung auf 4000 fl taxiert.¹¹³ Ferner belegt die Tatsache, daß van Aelst und Maria van Oosterwyck (1630-1693) Häuser in der Keizersgracht in Amsterdam besaßen, deren Wert über 5.000 fl lag, ihren Wohlstand.¹¹⁴ Ähnliches läßt sich für Mario Nuzzi ableiten, der in Rom ein florierendes Geschäft betrieb, sich ein Haus baute und eine Straße nach seinem Namen benennen ließ.¹¹⁵

Am eingangs bereits erwähnten Inventar von Hieronimus van der Straaten kann veranschaulicht werden, wie hoch Blumen- und Fruchtestilleben geschätzt wurden. Eine Arbeit von de Heem wurde dort mit 1000 fl, ein Gemälde von Rembrandt („Der Besuch“, heute Detroit Institute of Arts) nur mit 800 fl bewertet.¹¹⁶

Zum Teil sollen Blumenstilleben erstaunlich hohe Preise erzielt haben: Bereits 1606 soll Jacques de Gheyn II. (1565-1629) für ein Blumenstück 600 fl von Kaiser Rudolf II. erhalten haben.¹¹⁷ Von den Generalstaaten erhielt er angeblich 1000 fl für

¹¹⁰ North 2001, S. 95, 103.

¹¹¹ Le Foll 1997, S. 135.

¹¹² Hoogstraten, Samuel van, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Anders de zichtbaere Welt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen*, Rotterdam 1678, S. 75, hier zitiert nach König/ Schön 1996, S. 157.

¹¹³ Loughman 1999, S. 93.

¹¹⁴ Taylor 1995, S. 126.

¹¹⁵ Grimm 2001, Bd. 2, S. 63.

¹¹⁶ Loughman 1999, S. 87.

¹¹⁷ Langemeyer, Gerhard, *Die Nähe und die Ferne*, in: AK Münster/ Baden-Baden 1979/ 80, S. 20-46, hier S. 22.

ein Blumenstück, das als ein Geschenk an die Königin nach Frankreich geschickt wurde. Ambrosius Bosschaert (1573-1621) soll die gleiche Summe für ein Blumenstück erhalten haben, das der Kämmerer des Prinzen von Oranien kaufte. Tatsächlich geht aus Gerichtsakten hervor, daß Bosschaert 1620 für einen gemalten Blumenkorb 240 fl und für einen großen Blumentopf 200 fl verlangte.¹¹⁸

Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682-1760) soll für zwei Stilleben von Conrad Roepel 1000 fl ausgegeben,¹¹⁹ für Arbeiten von Jan van Huysum sogar 1200 fl pro Bild aufgewendet haben.¹²⁰ Und Jan Davidsz. de Heem soll eine Kartusche an einen Johan van der Meer für 2000 fl verkauft haben.¹²¹ Jan Breughel d.Ä. wurde von Kardinal Borromeo mit 300 Th für einen Blumenkranz entlohnt, während Hendrik van Balen nur 12 Th für dessen Einsatzbild erhielt und der Rahmen mit 4 Th veranschlagt wurde.¹²²

Diese Preise belegen, daß auch Maler von Blumen- oder Früchtestilleben viel Geld verdienen konnten, so daß der Verkauf eines Bildes reichen konnte, um ein Jahr gut davon leben zu können.¹²³ Zur Mitte des 17. Jahrhunderts lag das Durchschnittseinkommen eines Leidener Feinmalers bei 1400 fl und war damit dreimal höher als das eines Tischlermeisters.¹²⁴ Delfter Maler brachten durchschnittlich 1785 fl auf, um ein Haus zu kaufen. Damit besaß diese Berufsgruppe nach den Buchdruckern die teuersten Häuser. Das Pro-Kopf Einkommen im Nordwesten Europas lag zu dieser Zeit bei 85 fl. Ein ungeschulter städtischer Arbeiter konnte maximal 180 fl, ein geschulter maximal 300 fl pro Jahr verdienen.¹²⁵ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lag das Jahreseinkommen von 80 % der Haushalte Hollands, als der reichsten Provinz der nördlichen Niederlande, bei weniger als 600 fl.¹²⁶

Tatsächlich wurden die Stillebenmaler, die besonders detailgetreu malten, höher dotiert als Künstler, die flüchtiger malten. Aus Versteigerungskatalogen geht hervor, daß Bilder von van Aelst, de Heem, Mignon, van Oosterwyck, Ruysch, Snyders und

¹¹⁸ Taylor 1995, S. 126.

¹¹⁹ Weber, Gregor J. M., Stilleben alter Meister in der Kasseler Gemäldegalerie, Kassel 1989, S. 12.

¹²⁰ Gool 1751, Bd. 2, S. 19: „By Prins Willem van Hessen zyn er verscheide, die tot veel hoger pryzen als 1200 guldens betaelt zyn.“

¹²¹ Taylor 1995, S. 166.

¹²² Le Foll 1997, S. 132.

¹²³ Taylor 1995, S. 126. Zur Festsetzung der Preise durch die Künstler vgl. Bok, Marten Jan, Pricing the Unpriced: How Dutch 17th century Painters determined the selling price of their work, in: North/ Ormrod 1998, S. 103-111.

¹²⁴ North 2001, S. 74f.

¹²⁵ Peres, Cornelia, Materialkundliche, wirtschaftliche und soziale Aspekte zur Gemäldeherstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2/ 1988, S. 263-296, hier S. 287.

¹²⁶ North 2001, S. 71.

Jan Weenix die höchsten Preise erzielten. Diese lagen sehr oft über 100 fl. In den ersten zwei Dekaden des 18. Jahrhunderts waren die Arbeiten von Rachel Ruysch mit häufig mehr als 250 fl die teuersten Stilleben überhaupt.¹²⁷ Damit gehörten diese Bilder zu den 5% der produzierten Gemälde, die über 100 fl kosteten. Die meisten Bilder (39%), das ergeben statistische Berechnungen, haben weniger als 5 fl gekostet. 37,8% der gemalten Werke werden zwischen 5 und 20 fl, und 18,2% zwischen 20 und 100 fl gekostet haben.¹²⁸

Das spiegelt sich in zahlreichen weiteren überlieferten Honoraren: In Frankfurt läßt sich am Vergleich zwischen Georg Flegel (1566-1638) und den Valckenborchs zeigen, daß Stillebenmaler in der Regel weniger verdienten. Flegel wurde vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis 1633 in den Steuerbüchern Frankfurts mit dem kleinsten Steuersatz von 50 fl Vermögen geführt. Martin Valckenborch d.Ä. (1535-1612) hatte 1611 300 fl, im Jahr 1616 bereits 400 fl Vermögen aufgebracht. Gillis van Valckenborch (um 1570-1622) versteuerte 1612 1200 fl.¹²⁹ Auch der Maler Jacob Woutersz. Vosmaer (1584-1641) erhielt für kleinere Arbeiten lediglich 10-15 fl, für größere 130 fl. Von Hans Bollongier (um 1600-nach 1642) ist bekannt, daß er 1680 für ein Blumenstück 30 fl erhalten hat.¹³⁰

Abraham van Beyeren (1620/1-?) versuchte 1689 aus einer finanziellen Notlage heraus 54 Bilder zu versteigern, um Schulden begleichen zu können. Insgesamt konnte er nur 10 Arbeiten verkaufen und erhielt dafür lediglich 153,80 fl. Besonders schlecht ging es Malern, die direkt bei einem Händler angestellt waren, wie das Beispiel von Elias van den Broeck (1680-1708) zeigt: Als er 1674 für ein Jahr zu dem Antwerpener Händler Bartholomäus Floquet ging, um für ihn zu arbeiten, erhielt er, neben freier Kost und Unterkunft, 120 fl Lohn.¹³¹

Der größte Teil der Stillebenmaler verdiente sicher wenig, aber es war durchaus möglich mit diesem Bildgenre zu hohen Ehren und Vermögen zu kommen.

Im folgenden Kapitel soll nun geprüft werden, wie die Arbeiten der 11 Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden und in welchem Verhältnis diese Beurteilung zu ihrer kunsttheoretischen Bewertung steht.

¹²⁷ Loughman 1999, S. 94f.

¹²⁸ Peres 1988, S. 288.

¹²⁹ Wettengl, Kurt, Georg Flegel in Frankfurt am Main, in: AK Frankfurt 1993, S. 16-28, hier S. 25f (im folgenden Wettengl 1993a).

¹³⁰ Taylor 1995, S. 126.

¹³¹ Loughman 1999, S. 93f.

2. Blumen- und Früchtestilleben im 17. und 18. Jahrhundert

Mit dem Begriff Blumen- und Früchtestilleben werden in der Regel Ölgemälde assoziiert, obwohl dieses Bildthema auch in anderen künstlerischen Techniken bearbeitet wurde.

Bereits im Rahmen der Tafelmalerei kann das Erscheinungsbild dessen, was unter dem Begriff Blumen- und Früchtestilleben zusammengefaßt wird, sehr variieren: Zum einen gibt es reine Blumenbouquets, die oft mit einigen Früchten, Insekten oder Pretiosen kombiniert werden. Je nach Künstler oder Auftraggeber werden einfache Feld- oder Gartenblumen oder aber teure Züchtungen dargestellt. Eine besondere Form des Blumenbouquets sind die Blumengirlanden, die meist Madonnendarstellungen, Porträts oder andere zu verehrende Motive umkränzen. Das Pendant zu diesen Blumenstücken sind Früchtestilleben, die Obst auf Tellern oder Schalen darstellen und auch mit einzelnen Blüten oder Insekten kombiniert werden.

Zum anderen gibt es auch Stilleben, die Früchte oder Blumen mit anderen Essenswaren oder Haushaltgerätschaften verbinden und in sehr enger Anlehnung an die Küchenstücke des 16. Jahrhunderts konzipiert sind.¹³² Daneben erscheinen Blumen- und Früchte auch als Teile größerer Bildzusammenhänge in allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten oder der fünf Sinne sowie weiterhin bei Heiligen- oder Madonnendarstellungen. Als wichtiger Bestandteil wurden sie auch in Vanitasstilleben oder -allegorien verwendet, so daß die Unterscheidung in Blumen-, Früchte- oder Vanitasstilleben oft nicht vorzunehmen ist.

Die große Anzahl der erhaltenen Stilleben seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts läßt die Annahme zu, daß sich der Bildtyp zu dieser Zeit als eigenständige Bildform der Tafelmalerei in verschiedenen Teilen Europas durchgesetzt hatte.¹³³ Während die frühen Blumen- und Früchtestilleben der Frühphase einem streng symmetrischen, radialen Aufbau unterlagen, bei dem es kaum Überschneidungen einzelner Bildelemente gab, wurden die Kompositionen bereits zur Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend fülliger, oft luxuriöser und dekorativer. Diese

¹³² Im Laufe des Jahrhunderts verlieren diese Stilleben, Dessert-, Frühstück- oder Mahlzeitenstilleben genannt, jedoch ihre Bedeutung (zu den Dessert- und Mahlzeitenstilleben vgl. Schneider, Norbert, Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989, S. 89-99).

¹³³ Frühe Zentren der Stillebenmalerei waren Antwerpen, Frankfurt bzw. Hanau sowie Toledo und die Lombardei. Die Forschung ist sich allerdings nicht einig, ob sich die Malerei wirklich unabhängig voneinander entwickelt hat oder ob entscheidende Impulse aus den Niederlanden ausgingen (vgl. dazu als jüngste Publikationen Schütz 2002, S. 17-31; Gregori, Mina, Das italienische Stilleben und Europa, in: AK München 2002, S. 11-15).

Darstellungsform wurde im 18. Jahrhundert weiter entwickelt, so daß die Bilder hauptsächlich asymmetrisch mit unterschiedlichen Bildachsen aufgebaut wurden, einer ausgefeilten Perspektive gehorchten und eine enorme Tiefenwirkung erzielten. Blüten und Blätter überlappten sich oft, wodurch die räumliche Wirkung verstärkt wurde. Die dekorative Wirkung der Stilleben fand ihre Entsprechung in der Verwendung der Bilder als Raumdekoration.¹³⁴

Das große Interesse an botanischen Motiven und deren Bedeutung für das künstlerische Klima läßt sich an den Florilegien ablesen, die seit dem 16. Jahrhundert aufkamen und die Einflüsse aus der botanischen Illustration sowie der naturgeschichtlichen Malerei aufnahmen. Es handelt sich dabei um Sammelwerke, in denen Gartenzüchtungen in jahreszeitlicher Chronologie abgebildet wurden, um „dem Blumenliebhaber zur Betrachtung“ zu dienen.¹³⁵ Sie waren als Vorlagenwerke für Künstler und Kunsthandwerker, als Bilderbücher für Pflanzenliebhaber oder als Verkaufskataloge für Händler gedacht oder dienten dokumentarischen Zielen.¹³⁶ Aufgrund dieser Vielfalt an Bedürfnissen, die Florilegien befriedigten, wird deutlich, daß sie in weiten Teilen der Bevölkerung zu finden waren. Entsprechend ihrer Verwendung konnten sie aus preiswerteren Graphiken oder kostspieligeren Aquarellarbeiten zusammengestellt sein.

Oft ließen Fürsten solche Florilegien anfertigen. In Florenz beauftragte der Großherzog Francesco I. von Toskana 1577 den Künstler Jacopo Ligozzi (1547-1626) mit der Dokumentation der exotischen Pflanzen aus den großherzoglichen Gärten. Ligozzi malte 80 Pflanzendarstellungen und begründet damit eine neue Bildtradition in Italien, die auch Einfluß auf die Tafelmalerei nahm. Das Außergewöhnliche an diesen Arbeiten war ihr neuartiger Naturalismus, da der Künstler die Pflanzen nicht ausschließlich in höchster idealisierter Perfektion malte, sondern ihnen durch Faulstellen, Wurmstiche und ähnlichem eine naturalistisch-realistische Erscheinung verlieh.¹³⁷

In Frankreich wurde das erste französische Florilegium, das 1608 erschienene *Le Jardin du Roy très Chrestien Henry IV.*, von dem Hofsticker Pierre Vallet (1576- ?) herausgegeben. Es war Heinrichs Gemahlin Maria de Medici gewidmet und sollte ihr als Musterbuch für Stickereien dienen, da sie großes Interesse an

¹³⁴Vgl. dazu Segal 1990, S. 50-55.

¹³⁵ Ludwig 1998, S. 62.

¹³⁶ Segal 1990, S. 22; Wettengl 1993b, S. 166-179, hier S. 173.

¹³⁷ Blunt 1994, S. 94f; Conigliello, Lucilla, Die naturwissenschaftliche Illustration in Italien im 16. und 17. Jahrhundert, in: AK München 2002, S. 66-69, mit weiterführender Literatur.

Gartenkultur und Blumen hatte. Dieses Werk hatte so großen Erfolg, daß es von Johann Theodor de Bry (1561-1623) in Frankfurt erneut verlegt wurde.¹³⁸

Anhand des von Emanuel Sweert, Leiter der Gärten Kaiser Rudolfs II., 1612 veröffentlichten *Florilegium* wird die Bedeutung der Bücher als Kataloge für Pflanzen und Saatgut deutlich.¹³⁹

Eine ähnliche Katalogfunktion erfüllte eine besondere Form der Pflanzenbücher: die Tulpenbücher, die in Holland während der „Tulpomanie“ in den 1630er Jahren herausgegeben wurden.¹⁴⁰ Dabei handelt es sich um Bücher, die einerseits als Katalog für den Verkauf von Zwiebeln dienten und andererseits vorhandene Sammlungen porträtieren sollten. Ihre künstlerische und ökonomische Bedeutung zeigt sich auch in der Tatsache, daß viele Künstler an solchen Büchern arbeiteten.¹⁴¹ Die Sammler von Tulpen waren zwar in der Regel reiche, aber keineswegs ausschließlich fürstliche Sammler. Viele zu Wohlstand gelangte Kaufleute, besonders in den Niederlanden, beteiligten sich am wachsenden Interesse an Gartenbau und Pflanzenzucht. Auch Gelehrte ließen ihre Sammlungen mithilfe der „Tulpenbücher“ festhalten.¹⁴²

Im 17. und 18. Jahrhundert hat das breite gesellschaftliche Interesse an botanischen Motiven seinen Niederschlag in Kunst und Kunsthandwerk gefunden.

2.1 Die Niederlande

Die frühe Zeit der niederländischen Blumen- und Früchtestillebenmalerei bis etwa 1620 zeichnet sich durch verschiedene Charakteristika aus: Häufig wurden kleine Formate benutzt, der Bildaufbau ist symmetrisch und die Perspektive oft noch nicht voll entwickelt. Meistens stehen viel zu viele Blumen in den Behältnissen, deren Blüten sich aber, ebenso wenig wie dargestellte Früchte, kaum überlappen. Die Proportionen des Dargestellten zueinander bleiben oft unrealistisch, Blätter und Stiele sind nicht detailliert ausgearbeitet. Die Komposition ist sehr einfach und es entsteht zuweilen der Eindruck, daß die einzelnen Objekte im Bild schief stehen. Der Hintergrund variiert zwischen einer einfachen dunklen Fläche oder einer angedeuteten Steinnische, der Vordergrund deutet häufig einen Tisch oder eine Tischkante an.¹⁴³

¹³⁸ Blunt 1994, S. 101f; zu Frankreich im Besonderen Nissen, Claus, Die botanische Illustration. Ihre Geschichte und Bibliographie, 3 Bände, Stuttgart 1966, Bd. 1, S. 91-100.

¹³⁹ Wettengl 1993b, S. 173 und 222; Blunt 1994, S. 102f.

¹⁴⁰ Das erste Tulpenbuch erschien 1630 (Segal 1990, S. 43).

¹⁴¹ Wheelock 1999, S. 55.

¹⁴² Nissen 1966, Bd. 1, S. 81.

¹⁴³ Vgl. dazu Segal 1990, S. 51ff.

Zu den Pionieren dieser frühen Malerei gehören Roeland Savery (1576-1639), Jan Breughel d.Ä. und Jacques de Gheyn II. sowie in den nördlichen Niederlanden Ambrosius Bosschaert, ein Glaubensflüchtling aus Antwerpen.¹⁴⁴ Die ersten Früchtestücke, die anfangs oft noch eine große Verwandtschaft mit Dessertstilleben aufwiesen, stammen von Osias Beert (ca. 1580-1623/24) und Clara Peeters (1594- ca. 1640).¹⁴⁵

Bei der Betrachtung der Stillebenmalerei nach 1620 wird es nötig, zwischen „flämischer“ und „holländischer“ Tradition zu differenzieren, was auch für die Blumen- und Früchtestillebenmalerei gilt.¹⁴⁶

Im Süden der Niederlande wurde die Malerei Breughels in erster Linie von dessen Schüler Daniel Seghers weiterentwickelt.¹⁴⁷ Dieser malte hauptsächlich Blumenstücke, besonders Girlanden, Kränze oder Kartuschenbilder, die in Zusammenarbeit mit anderen berühmten Kollegen, wie Rubens, entstanden und religiöse Figurenszenen in die Bilder integrierten. Seghers wurde damit zum Begründer des religiösen Blumenbildes, das die mittelalterliche Blumensymbolik im Sinn der Gegenreformation neu belebte.¹⁴⁸

Seghers' Bilder, die daher als Andachtsbilder verstanden werden können, entsprachen sowohl inhaltlich wie auch formal der Bildtradition der südlichen Provinzen. Hier entstanden hauptsächlich großformatige Stilleben, die einen höfischen Geschmack bedienten und entsprechend repräsentativ wirken sollten. Weitere Vertreter dieser Richtung waren Jan Fyt (1611-1661), Jan van Kessel (1626-1679) und Nicolaes van Veerendael (1640-1691), die diese Maltraditionen fortsetzten. Sie orientierten sich weiterhin an der flämischen Farbigkeit, trugen Farbe pastoser auf, beschäftigten sich allerdings weniger mit der Lichtwirkung.¹⁴⁹

In der Malerei der nördlichen Provinzen wurde die Entwicklung unter anderem durch Balthasar van der Ast (1593/94-1657), einem Schüler Bosschaerts, und durch Jacob Marrell (1614-1681) fortgesetzt.¹⁵⁰ Die Künstler bevorzugten hier im allgemeinen kleinere Motive, die naturnah dargestellt wurden und zunehmend einen säkularen Charakter hatten. Der Bildaufbau folgte in der Regel symmetrischen Prinzipien, der Bildraum wurde allerdings zunehmend tiefer und plastischer. Dies geschah zum

¹⁴⁴ Wheelock 1999, S. 32-50.

¹⁴⁵ Grimm 2000, Bd. 1, S. 206; zu Clara Peeters vgl. Hibbs-Decoteau, Pamela, Clara Peeters (1594-ca. 1640) and the Development of Still Life Painting in Northern Europe, Lingen 1992.

¹⁴⁶ Welzel, Barbara, Historische Einführung, in: AK Hamm/ Mainz 2000, S. 1f, hier S. 1.

¹⁴⁷ Zu Daniel Seghers vgl. AK Essen 2002, S. 306f mit weiterführender Literatur.

¹⁴⁸ Schneider 1989, S. 151 mit weiterführender Literatur.

¹⁴⁹ Segal 1982, S. 55ff.

¹⁵⁰ Segal 1990, S. 53f.

einen durch den sichereren Umgang mit der Perspektive, zum anderen durch eine gezielt eingesetzte Lichtführung.¹⁵¹

Auch im Norden wurden die Frucht- und Prunkstücke in den 1630 und 1640er Jahren beliebter, womit die Grenzlinie zwischen Blumenstilleben einerseits und Früchtestilleben andererseits zunehmend verwischte.¹⁵²

So unterschiedlich sich die Maltraditionen in Holland und Flandern entwickelten, gab es dennoch keine strikte Trennung zwischen ihnen. Ihre Verbindung wird am Beispiel Jan Davidsz. de Heems deutlich, der die zentrale Figur der Blumen- und Früchtestillebenmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war und der Zeit seines Lebens Kontakte zu beiden Landesteilen besaß.¹⁵³

De Heem malte neben Blumen- und Früchtestilleben auch Frühstück-, Vanitas-, Bücher- und Prunkstilleben, die den eigentlichen Schwerpunkt seines Oeuvres ausmachen. Ferner haben sich Girlanden, Festons und Interieurdarstellungen, ebenso wie ein Scheunenstilleben und Waldbodenstücke erhalten.¹⁵⁴ Er führte viele stilistische und thematische Neuerungen wie den asymmetrischen Bildaufbau in die Blumen- und Früchtestillebenmalerei ein.¹⁵⁵ Darüber hinaus erreichte die Materialverwendung unter seinem Einfluß ihren Höhepunkt, da er mit zahlreichen technischen Zusätzen, die die Strahlkraft seiner Bilder erhöhten, arbeitete.¹⁵⁶ Damit wirkte de Heem auf viele Künstler seiner Zeit, wie Jacob Marrel, den Stiefvater und Lehrer Maria Sibylla Merians, Abraham Mignon (1640-1679) und auf Maria van Oosterwyck (1630-1693).¹⁵⁷

Neben Jan Davidsz. de Heem dominierten Willem van Aelst und Otto Marseus van Schrieck (1619-1678) die Blumen- und Früchtestillebenmalerei in den nördlichen Landesteilen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Beide verbrachten gemeinsam einige Zeit einer Studienreise in Italien.¹⁵⁸

¹⁵¹ Segal 1990, S. 54ff.

¹⁵² Segal 1990, S. 54f.

¹⁵³ Seine Ausbildung erhielt de Heem sowohl in Utrecht, wo er in Kontakt mit der Bosschaertdynastie kam, als auch in Leiden, wo ihn die Tradition der Vanitasstillebenmalerei nachhaltig beeinflusste. Im Anschluß ging er nach Antwerpen, wo er durch die religiösen Blumenbilder von Daniel Seghers angeregt wurde. Ferner nahm er dort Einflüsse von Synders auf (Wheelock 1999, S. 61). - Zu de Heem vgl. AK Jan Davidsz. de Heem und sein Kreis, hrsg. von Sam Segal, Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1991 (im folgenden Segal 1991).

¹⁵⁴ Segal 1991, S. 17f.

¹⁵⁵ De Heem integrierte in seine Bilder oft Pflanzen, die zuvor noch nicht dargestellt wurden, wie Blüten von Obstbäumen, wilde Pflanzen, Gräser oder Hülsenfrüchte. Ebenso geht das Motiv der auf Rosenblättern krabbelnden Ameisen auf ihn zurück (Segal 1991, S. 36). Dabei füllte er den Raum zwischen einzelnen Blüten mit weiteren kleineren Spezies, Insekten und Früchten und erzeugte so ein hohes Maß an Räumlichkeit (Wheelock 1999, S. 63).

¹⁵⁶ Segal 1990, S. 55f.

¹⁵⁷ Zu seinen Nachfolgern vgl. Segal 1991, S. 39-50.

¹⁵⁸ Beide Künstler hielten sich von 1648 bzw. 1649 dort auf und wurden unter anderem vom Großherzog von Toskana und dessen Familie beschäftigt. 1652 reisten sie weiter nach Rom,

Marseus entwickelte das sogenannte Kräuter- oder Waldbodenstück, in dem oft ein dicker Baumstamm als Hintergrund für eine Waldbodenszene diente, wo sich Pflanzen, Pilze, Früchte und Echsen, Schlangen und Insekten tummelten. Van Schriecks Interesse galt der äußeren Erscheinung der Kreaturen, die er genau beobachtete. Seine Arbeiten beeinflussten Abraham Mignon und Rachel Ruysch.¹⁵⁹

Im Gegensatz zu van Schrieck malte van Aelst sehr malerische und elegante Blumenarrangements. Seinen Bildaufbau legte er, wie de Heem, asymmetrisch an und staffelte die Blumen und Blätter scheinbar geschraubt in den Bildhintergrund. Selbst die Lichtführung lehnte er an diese Asymmetrie an, womit er die dekorative Wirkung seiner Arbeiten erhöhte. Diese Atmosphäre, die kein botanisches Interesse mehr erkennen läßt, unterstützte er durch eine kühle Farbwahl und dem Einsetzen kostbarer Materialien und Gegenstände wie Seidenbänder, edle Vasen, Marmorplinten und Uhren.¹⁶⁰

In den nördlichen Niederlanden wurden die Entwicklungen von van Aelst besonders von Jan van Huysum und Rachel Ruysch fortgeführt.

Jan van Huysum machte sich mit technisch virtuos, überfließenden Arrangements einen Namen, die von einer verschwenderischen Fülle an kreisförmig angeordneten Blumen gekennzeichnet sind. Er führte den hellen Bildhintergrund in die Blumen- und Fruchtestillebenmalerei ein, der den Bildern eine besondere Tiefenwirkung verleiht, besonders wenn eine Parklandschaft dargestellt wird.¹⁶¹ Seine standardisierten Mahagonitafeln in der Größe 80/ 60 cm, die er als Bildträger verwendete, verweisen auf die Bedeutung des Marktes für sein Werk.¹⁶²

Weitere bedeutende Blumen- und Fruchtestillebenmaler des 18. Jahrhunderts waren in den Niederlanden Jan van Os (1744-1808) und Gerard van Spaendonck (1746-1822), der bereits früh nach Paris ging.

wo sie Mitglieder der „Schilderbent“ wurden. Van Aelst kehrte 1656 nach Delft zurück, van Schrieck reiste über England zurück und erreichte die Niederlande 1657 (Gemar-Koeltzsch, Erika, *Holländische Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, 3 Bde., Lingen 1992, Bd. 2, S. 11, Bd. 3, S. 921, S. 1133).

¹⁵⁹ Zum Kräuter- oder Waldbodenstück vgl. Segal 1990, S. 59-64; Schneider 1989, S. 195-201.

¹⁶⁰ Wheelock 1999, S. 61f; Weber 1989, S. 30.

¹⁶¹ Wheelock 1999, S. 68; zum Zusammenhang zwischen den Bildhintergründen und der Begeisterung der Niederländer für Gärten vgl. Taylor 1995, S. 22.

¹⁶² Segal 1990, S. 57.

2.1.1. Maria van Oosterwyck 1630-1693

Das Werk Maria van Oosterwycks ist, gemessen an ihrer Popularität, die sie bereits in zeitgenössischen Quellen genießt, wenig erforscht.¹⁶³ Die intensive Forschungstätigkeit zur holländischen Stillebenmalerei hat in den letzten Jahren zu Neuzuschreibungen geführt, welche auch Werke betreffen, die Maria van Oosterwyck früher zugeschrieben waren. Diese Forschungsergebnisse müßten berücksichtigt und überprüft werden.¹⁶⁴

Zur Biographie

Maria van Oosterwyck wurde im August 1630 in Noordorp bei Delft als Tochter eines Predigers geboren.¹⁶⁵ Ihr Elternhaus scheint ihre Einstellung zur Religion nachhaltig geprägt zu haben, da Houbraken, ihr erster Biograph, sie „*sittsam und ungewöhnlich fromm*“ nennt.¹⁶⁶ Über ihre Ausbildung zur Malerin ist wenig bekannt. Houbraken berichtet, sie habe „*sich den berühmten Blumenmaler Johann de Heem zum Lehrmeister*“ ausgesucht.¹⁶⁷ Sie wurde offenbar von ihrer Familie in ihren Bestrebungen, Malerin zu werden, unterstützt, da ihr im Haus ihres Großvaters ein Zimmer als Atelier zur Verfügung stand.¹⁶⁸

Van Oosterwyck kam 1672 oder 1673 über Delft nach Amsterdam, wo sie bis zu ihrem Lebensende bleiben sollte. Sie lebte dort in unmittelbarer Nähe zu Willem van Aelst in der Nieuwe Keizersgracht.¹⁶⁹ Van Aelst, so berichtet Houbraken, soll ihr den

¹⁶³ Bis heute existiert nur ein Werkverzeichnis aus dem Jahr 1862, dessen Zuschreibungen mit den neuen Erkenntnissen der Forschung abgeglichen werden müßten (Bosboom-Toussaint, A.L.C., *De bloemenschilderes Maria van Oosterwijck*, Leiden 1862). Eine von Harris/ Nochlin erstellte Liste bekannter Gemälde der Künstlerin zeigt die Ungenauigkeit früherer Aufstellungen von Bildern der Künstlerin. Wurzbach und Thieme-Becker listen nur einen Teil ihrer Arbeiten auf (Wurzbach, Alfred von, *Niederländisches Künstlerlexikon*, 3 Bde., Amsterdam 1910, Bd. 2, S. 256; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Leipzig 1999, Bd. 26, S. 25; Harris/ Nochlin 1976, S. 145, Anm. 1).

¹⁶⁴ Erst jüngst hat sich herausgestellt, daß ein in Schwerin verwahrtes Gemälde, das lange als ein Werk Maria van Oosterwycks galt, vermutlich eine Kopie in der Art des Simon Petersz. Verelst ist (AK *Stilleben des Goldenen Zeitalters*. Die Schweriner Sammlung hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 2000, S. 76f und 128).

¹⁶⁵ Houbraken gibt als Geburtstag den 20., Gaze den 27. August an (Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 244, Gaze 1997, Bd. 2, S. 1042).

¹⁶⁶ Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 245.

¹⁶⁷ Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 244.

¹⁶⁸ Haak, Bob, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 454.

¹⁶⁹ Vgl. dazu eine Aktennotiz vom 25. Juli 1676, Amsterdam, abgedruckt bei Bredius, Abraham, *Archiefsprokkelingen: Een en ander over Maria van Oosterwyck, vermaart Konstschilderesse*, in: *Oud Holland*, 52 (1935), S. 180-182, hier S. 180. Hier geht es um eine Auseinandersetzung, die die Mägde beider Künstler hatten, als Geertje Pieters, die Magd Maria van Oosterwycks, einen Mantel ihrer Herrin im Haus van Aelst abholen sollte.

Hof gemacht haben, aber abgelehnt worden sein, da die Künstlerin sich ganz auf ihre Karriere konzentrieren wollte.¹⁷⁰

Obwohl Maria van Oosterwyck als Frau der Zutritt zur Malergilde in Amsterdam untersagt war, scheint sie als selbständige Malerin finanziell so gut gestellt gewesen zu sein, daß sie mehrfach holländische Seefahrer freikaufen konnte, die von Piraten gefangengenommen und nach Algerien verkauft worden waren. Für jeden Matrosen wurde dabei eine Summe von immerhin 750 fl fällig.¹⁷¹

Maria van Oosterwyck blieb zeitlebens unverheiratet. Sie starb im November 1693 in Uitdam, nördlich von Amsterdam im Haus ihres Neffen, den sie nach dem frühen Tod seiner Eltern zu sich genommen hatte.¹⁷²

Das künstlerische Werk

Insgesamt sind heute etwa 20 Bilder von ihr bekannt. Dabei handelt es sich um Arbeiten auf Leinwand, Holz und Kupfer, die sie mit vollem Namenszug signiert hat und die zwischen 1667 und 1689 datiert sind.¹⁷³ Mit zwei Ausnahmen, einem Vanitasstilleben und einem Stilleben in der Art des Willem Kalf, hat sie nur Blumen- und Früchtestilleben sowie Festons mit Blumen und Früchten hinterlassen.¹⁷⁴

Das kleine Oeuvre deckt sich scheinbar mit Houbrakens Feststellung, daß van Oosterwyck aufgrund ihrer hohen Detailtreue langsam arbeitete.¹⁷⁵ Dennoch erscheint es zweifelhaft, daß sie mit nur ungefähr 20 Bildern ein beträchtliches Vermögen erwirtschaftet haben soll, das es ihr möglich machte, Gefangene frei zu kaufen. Wahrscheinlicher ist es, daß größere Teile ihres Oeuvres verloren sind oder unter falschem Namen laufen. Hier wäre weitere Forschungsarbeit nötig.

Van Oosterwyck präsentierte ihre Blumenvasen gern auf polierten, grauen Marmorflächen und brachte auf Gläsern oder anderen spiegelnden Materialien

¹⁷⁰ Houbraken verlagert diese Episode nach Delft, was allerdings aufgrund der Quellenlage unwahrscheinlich ist (Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 245f).

¹⁷¹ Zur Haltung der Gilde in Amsterdam gegenüber Künstlerinnen vgl. Gaze 1997, Bd. 2, S. 1209, zur Auslösung der Matrosen vgl. Bredius 1935, S. 180f.

¹⁷² Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 245.

¹⁷³ „Blumenvase mit Weintrauben und Früchten vor einer Nische“, signiert und datiert 1667 wurde bei Christie's in London am 6. Mai 1938 unter der Los-Nr. 57 versteigert. Käufer war die Arthur Tooth Gallery, London (Harris/ Nochlin 1976, S. 145). „Stilleben mit Blumen, Insekten und einer Muschel“, Öl auf Holz, 47,6/ 36,8 cm, signiert und datiert unten links „Maria van Oosterwyck 1689“ befindet sich seit der Regentschaft von Queen Anne (1665-1714, reg. Ab 1702) im Besitz der englischen Krone (Inv.-Nr. RCIN 405625 – vgl. AK Enchanting the Eye. Dutch Paintings of the Golden Age, Text Christopher Lloyd, Royal Collection Publications, London 2005, S. 111f.).

¹⁷⁴ „Vanitas“, Öl auf Leinwand 73/ 88,5 cm, signiert und datiert auf der Tischkante rechts „Maria van Oosterwijck 1668“, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. 5714.

Das Stilleben in Manier von Willem Kalf wurde am 24. März 1922 (Los-Nr. 129) bei Christie's in London versteigert (Harris/ Nochlin 1976, S. 145, Anm. 1).

¹⁷⁵ Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 245.

Reflexlichter an, die Szenen aus ihrem Atelier widerzuspiegeln scheinen.¹⁷⁶ Immer wieder treten grün-weiß gestreifte Gräser, Schmetterlinge, bevorzugt im Bildvordergrund und s-förmig geschwungene Blütenstiele oder Halme auf.¹⁷⁷ Als sonst eher seltenes Bildmotiv setzte sie oft eine Sonnenblume als höchsten Punkt ihrer Blumenbouquets ein, wie unter anderem an Bildbeispielen aus Den Haag und Dresden zu belegen ist.¹⁷⁸ Überhaupt stellte Maria van Oosterwyck meistens teure Pflanzenzüchtungen dar, die sie mit einfachen Kräutern, wie Rosmarin oder Thymian kombinierte. Der Bildmittelgrund und damit das Zentrum des Blumenarrangements wird von hellen Blüten akzentuiert. Als dominierende Farben wählte sie Gelb, Weiß und Rot. Die Blüten sind radial angeordnet, stehen zwar natürlich bewegt zueinander in den Vasen, haben allerdings nur sehr wenig Raum zwischen sich und erscheinen entsprechend kompakt zusammengestellt. Über die Blüten herausragende Gräser oder Halme lockern die Bouquets auf.

Exemplarisch mag als Beispiel ihr Werk aus dem Mauritshuis in Den Haag genannt sein (Abb. 1). Die Blumen sind in einer im Bildzentrum stehenden Vase angeordnet, die mit einem Puttenrelief verziert ist und auf einem grauen Marmortisch steht. Die Blüten werden aus unterschiedlichen Blickperspektiven dargestellt, was dem Bild Bewegung verleiht: die große Sonnenblume, die den höchsten Punkt im Bild beschreibt, öffnet sich frontal zum Betrachter, während der rote Klatschmohn, der ihr von schräg unten gegenübersteht, seine Rückseite zeigt. Weiter unterhalb dominieren zwei weiß-rote Malven- und eine Nelkenblüte die Bildmitte. Die obere Malvenblüte ist der hellste Punkt im Bild. Eine rosafarbene Rosenblüte, eine orangefarbene Tagetes sowie zwei weitere rote Klatschmohnblüten begrenzen den Strauß zum Vasenrand hin. Zwischen den einzelnen Blüten bleibt wenig Platz, so daß die Komposition kompakt wirkt. Grün-weiß gestreifte Grashalme, die aus der Vase gezupft scheinen, bilden auf der rechten Bildseite das kompositorische Gegengewicht zu einer kleinen Alabasterskulptur, die links neben der Vase auf dem Tisch steht und eine Badende darstellt, die allgemein als Venus identifiziert wird. Oberhalb dieser Figur hat Maria van Oosterwyck einen roten Schmetterling ins Bild

¹⁷⁶ Segal 1991, S. 216.

¹⁷⁷ Harris/ Nochlin 1976, S. 145.

¹⁷⁸ „Blumen in einer Vase mit Venusskulptur“, Öl auf Leinwand 62/ 47,5 cm, signiert links unten „Maria van Oosterwy(ck)“, Den Haag, Mauritshuis, Inv-Nr. 468.

„Blumenbouquet in Glasvase mit Beiwerk“, Öl auf Leinwand 72/ 56 cm signiert unten rechts „Maria van Oosterwyck“, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv-Nr. 1333.

Die Sonnenblume wurde erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Jan Davidsz. de Heem, Maria van Oosterwyck, Rachel Ruysch, Christiaan Dielaert und Elias van den Broeck in die Blumenmalerei aufgenommen (Bol, Laurens, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969, S. 50).

eingefügt.¹⁷⁹ Das Bild wird in der Literatur häufig mit christlicher Symbolik in Verbindung gebracht, die später zur Diskussion gestellt wird.



Abb. 1: Maria van Oosterwyck,
Blumen in einer Vase mit Venusskulptur,
Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag.

Das bereits erwähnte „Vanitasstilleben“ (Abb. 2), das sich heute in Wien befindet, beinhaltet eine große Anzahl an Elementen, die als Symbole verstanden werden können: Vor einer Wandnische steht ein an den Ecken angeschlagener grauer Marmortisch, der überhäuft ist mit diversen Objekten. Nebeneinander im Bildhintergrund stehen ein Himmelsglobus und links davon eine Vase mit Blumen. In der Mitte davor befindet sich schräg gestellt ein oft benutztes Buch mit der Aufschrift *„Rekening/ Wy/ Leeúen om te sterúen/ En/ Sterúen om te leeúen“* (Rechnung. Wir leben, um zu sterben und sterben um zu leben). Auf der hochstehenden Buchecke des weichen Umschlags sitzt ein Schmetterling. Aus dem Buch heraus schaut ein weiterer Zettel mit folgendem Bibelzitat: *„Job: 14./ De Mensche van e (en vrouw geboren,)/ Is kort van daege (en)/ sadt van Orrust.“* (Hiob 14.1: Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe). Zwischen Blumenstrauß und Buch liegt ein mit Efeu umkränzter Totenschädel; links davor befinden sich eine Flöte, ein Notenheft, eine Maus, die an einer Weizenähre knabbert und eine halbgefüllte Karaffe, welche die Aufschrift *„Aqua Vitae“* sowie das Porträt der Künstlerin als Spiegelbild trägt. Rechts unterhalb

¹⁷⁹ Zu diesem Bild vgl. Taylor 1995, S. 48f; AK A chacun sa grace. Femmes Artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950, hrsg. von Katlijne van der Stighelen und Mirjam Westen, Antwerpen 1999, S. 182.

des Globus liegen ein Geldsack, einige lose Münzen und Bücher, auf denen ein Stundenglas steht. Ferner liegen dort Schneeglöckchen, Winterlinge und wilde Hyazinthen auf dem Tisch. In den Büchern stecken Zettel mit den Aufschrift „*Self-Strijt*“ und „*Navolging Christ*“. Neben den Büchern steht ein japanisches Tintenfaß mit Feder. Auch die oft mit Vanitassymbolik in Zusammenhang gebrachten Insekten fehlen nicht in diesem Bild: Nahe dem Bildrand hat die Künstlerin auf einem Papier eine Fleischfliege, auf dem Zettel mit der Aufschriften „*Self-Strijt*“ eine Hausfliege dargestellt.



Abb. 2: Maria van Oosterwyck, *Vanitas*,
Kunsthistorisches Museum Wien

Die dargestellten Objekte wie Sanduhr, Flöte und Blumen verweisen auf die Flüchtigkeit des Lebens, während Geld und Bücher auf die Eitelkeit des Menschen anspielen, die keinen Bestand im Gegensatz zur Ewigkeit Gottes hat. Die ins Bild eingefügten Texte sollen den Betrachter an die Demut, die Gott entgegengebracht werden sollte, ermahnen.¹⁸⁰

Scheinbar kokett erscheint es, daß das Konterfei der Künstlerin gerade in einem Gefäß reflektiert wird, das die Aufschrift „*Wasser des Lebens*“ trägt. Vielleicht wollte sie damit ihre Hoffnung zum Ausdruck bringen, durch ihre Kunst weiter leben zu können. Den Glauben an Auferstehung und an ein Weiterleben durch die Kunst bringt sie zum einen durch den um den Schädel gewundenen Efeu, zum anderen durch den prominent an der hellsten Stelle des Bildes plazierten Schmetterling zum Ausdruck, der auf den zerfledderten Seiten des mittleren Buchs sitzt.¹⁸¹

Der Aufbau des Blumenstrausses entspricht ihrem Stil: Maria van Oosterwyck kombinierte hier teure Gartenzüchtungen wie Rosen, Mohn, Lilien, Levkojen, Nelken

¹⁸⁰ Zur Interpretation der Symbolik vgl. Segal 1991, S. 216f.

¹⁸¹ Zur Vanitassymbolik vgl. Segal 1990, S. 30-34.

und Tulpen mit einfachen Gartenkräutern wie Rosmarin, Dill, Johanniskraut und Kapuzinerkresse.¹⁸² Die Blumen sind radial angeordnet, die hellsten Blüten befinden sich nahe des Vasenrandes und damit auch in der Nähe des Bildzentrums.

Es ist anzunehmen, daß Maria van Oosterwyck die Kombination von eindeutigen Vanitassymbolen mit einem Blumenstilleben von Jan Davidsz. de Heem übernommen hat, der diesen Bildtyp geschaffen hatte.¹⁸³ Speziell die ins Bild gesetzten Textzeilen „*Aqua Vitae*“, „*Navolging Christ*“ und „*Rekeningh*“ erscheinen in einem Bild de Heems, das sich heute in Brüssel befindet (Abb. 3).¹⁸⁴



Abb. 3: Jan Davidsz. de Heem, *Vanitas*,
Königliches Museum der schönen Künste Belgien, Brüssel.

Damit kann eine direkte Verbindung zwischen den beiden Künstlern gezogen werden, womit die von Houbraken erwähnte Ausbildung bei de Heem noch wahrscheinlicher wird. Wann diese Ausbildung allerdings stattgefunden haben soll, ist nicht sicher. Wahrscheinlich wäre eine Lehrzeit ab 1658, als de Heem begann, die nördlichen Provinzen häufiger zu besuchen. Die vermeintliche Zusammenarbeit würde damit in eine Zeit fallen, in der er sich besonders mit der Blumenstillebenmalerei beschäftigte und Blumen mit Früchten und anderen Gegenständen kombinierte. Thematisch würde dies zum Werk Maria van Oosterwycks passen, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt mit 38 Jahren allerdings relativ alt gewesen wäre, um eine Ausbildung zu beginnen. Darüber hinaus läßt das Bild aufgrund seiner Qualität die Annahme zu, daß es sich dabei keinesfalls um ein Erstlingswerk handelte. Es ist wahrscheinlich, daß sie, bevor sie mit de Heem

¹⁸² Segal 1991, S. 217.

¹⁸³ Segal 1991, S. 17 sowie S. 21-25.

¹⁸⁴ „*Vanitas*“, Öl auf Leinwand, 88/ 116 cm, bezeichnet im aufgeschlagenen Buch „J D. De Heem f.“, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel, Inv.-Nr. 2661 (vgl. dazu Segal 1991, S. 180-182). - Wobei zu berücksichtigen bleibt, daß auch ein Buchtitel Jacob Cats' mit dem Wort „*Self-Strijft*“ beginnt (Segal 1991, S. 217).

zusammengearbeitet hat, eine Ausbildung bei einem anderen Künstler erhalten hatte.¹⁸⁵

Einige Forscher vermuten eine Ausbildung bei van Aelst, da sie sowohl Farben und Formen als auch die Atmosphäre der Bilder eher an van Aelst angelehnt empfinden.¹⁸⁶

Obwohl Maria van Oosterwyck kein eingetragenes Mitglied der Gilde war und deshalb eigentlich keine Schülerinnen und Schüler hätte unterrichten dürfen, bildete sie ihre Magd Geertje Pieters (1665-1735) zur Blumenmalerin aus, die mit dieser Tätigkeit später ihren Lebensunterhalt selbständig verdienen konnte.¹⁸⁷

Vergleicht man die Oeuvres von van Oosterwyck, de Heem und van Aelst, wird deutlich, daß die Männer, im Gegensatz zu Maria van Oosterwyck, ein breiteres Themenrepertoire abdeckten: Van Aelst entwarf brillante Jagd- und auch Waldbodenstilleben, während de Heem neben Blumen- und Früchtestilleben, Frühstück-, Vanitas-, Bücher- und Prunkstilleben sowie Girlanden, Festons und Waldbodenstücke malte.¹⁸⁸ Wenige Nachfolger dieser Künstler reduzierten sich derartig auf ein bestimmtes Bildthema, wie van Oosterwyck es anscheinend tat. Denkbar wäre aber auch, daß sich andere Bilder nicht erhalten haben oder ihr nicht zugeschrieben sind. Die vermeintliche Existenz des Stillebens in Kalf-Manier läßt vermuten, daß sie auch andere Themen gemalt hat.

Eine Kombination von Blumen mit eindeutigen Vanitssymbolen, wie Maria van Oosterwyck sie in dem Wiener Bild umsetzt, verleitet dazu, auch in anderen Blumen- und Früchtestilleben, die auf eindeutige Zeichen verzichten, eine versteckte Symbolik erkennen zu wollen. Daher verwundert es nicht, daß immer wieder vermeintlich tieferliegende Sinnschichten in ihre Werke hinein interpretiert werden.

Auch das bereits erwähnte Blumenstilleben in Den Haag wird häufig religiös interpretiert: Die Sonnenblume, die oberhalb aller anderer Blumen steht, kann als ein Zeichen der Demut vor Gott gedeutet werden.¹⁸⁹ Sie stünde dann dem Mohn als einem Symbol für Ignoranz und Extravaganz gegenüber.¹⁹⁰ Die Haltung der

¹⁸⁵ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1042.

¹⁸⁶ Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 1, S. 64.

¹⁸⁷ Houbraken 1753 (1970), Teil 2, S. 245.

Constantijn Huygens hat 1677 ein Gedicht verfaßt, das die starke Anlehnung der Arbeitsweise von Geertje Pieters an den Stil ihrer Lehrerin preist (Worp, J. A., De Gedichten van Constantijn Huygens, naar zijn Handschrift uitgegeven, Band 8, 1671-1687, Groningen 1898, S. 137).

Von Geertje Pieters hat sich ein signiertes Bild erhalten, das sich heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge befindet (AK Antwerpen 1999, S. 61).

¹⁸⁸ Segal 1991, S. 17f.

¹⁸⁹ Taylor 1997, S. 65, weitere Bedeutungsebenen S. 67f.

¹⁹⁰ Ferguson, George, Signs and Symbols in Christian Art, London, Oxford, New York 1961, S. 37.

heidnischen Venus, die sich im Angesicht Gottes, der Sonnenblume, niederkniet, könnte als Zeichen der erforderlichen Demut Gott gegenüber verstanden werden, der über ihr fliegende Schmetterling als Zeichen der Auferstehung, dem Lohn der Demut.¹⁹¹

Auch ein in Dresden verwahrtes „Früchtestilleben mit Akeleipokal vor einem Fenster“ wird christologisch gedeutet. Es stellt hauptsächlich Weintrauben dar, neben denen ein Glas mit Wein steht.¹⁹² Auf den Trauben sitzt wiederum ein Schmetterling. Zusammen betrachtet können diese Gegenstände als ein Hinweis auf Leben und Tod Christi verstanden werden.¹⁹³

Ob diese Interpretationen so von der Künstlerin intendiert waren, kann heute nicht mehr beantwortet werden. Leider stehen sie bei der Bewertung des künstlerischen Werks Maria van Oosterwycks häufig im Vordergrund und verdecken den Blick auf die Qualität ihrer Gemälde. Werke, die keine eindeutigen Symbole aufweisen, werden entsprechend selten diskutiert. Bei einem Blumenstück, das sich heute in Denver befindet, hat die Künstlerin beispielsweise nur einen Blumenstrauß ohne additive Bildelemente in einer Glasvase abgebildet.¹⁹⁴ Es ist daher fraglich, ob die Fokussierung auf symbolische Inhalte in den Arbeiten Maria van Oosterwycks gerechtfertigt ist. Leider ist bislang nicht bekannt, ob die Künstlerin hauptsächlich im Auftrag oder für den freien Kunstmarkt gearbeitet hat. Dennoch sollte berücksichtigt werden, daß sie wahrscheinlich nicht zuletzt als Künstlerin tätig war, um ihren Lebensunterhalt zu erwirtschaften und daher auf die Bedürfnisse ihrer Sammler eingehen mußte und wollte. An ihrem Beispiel wird damit der Einfluß der Kunstgeschichtsschreibung auf die Bewertung von Künstlern sehr deutlich: Vielleicht weil sie das Klischee einer Ehefrau und Mutter nicht erfüllte, blieb die Schilderung ihrer Person in einer Zeit, die Geschlechts- und Verhaltensstereotype anders definierte, einseitig und eindimensional. Problematisch ist, daß hauptsächlich diese Schilderung bis heute als Grundlage der kunsthistorischen Forschung dient. Zeitgenössische literarische Quellen wie Gedichte von Dirk Schelte und Constantijn Huygens belegen, daß die Malerin Maria van Oosterwyck von ihren Mitmenschen durchaus verehrt wurde.

¹⁹¹ Ferguson 1961, S. 13; Segal 1991, S. 221; Taylor 1995, S. 75.

¹⁹² „Früchtestilleben mit Akeleipokal vor Fenster“, Öl auf Leinwand, 70,5/ 56 cm, signiert unten rechts „Maria van Oosterwijck“, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.-Nr. 1334.

¹⁹³ Zu Weintrauben als Trägern von symbolischen Inhalten vgl. AK Les raisins du silence. Chefs-oeuvres de la nature morte européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles, hrsg. von Francois Ribemont und Bernadette de Boysson, Musée des Beaux Arts Bordeaux, Bordeaux 1999, S. 16/17-22/23.

¹⁹⁴ „Blumen in einer Vase“, Öl auf Leinwand, 74,9/ 57,2 cm, signiert unten links „Maria van Oosterwyck“ 1670er Jahre, Denver Art Museum, Inv.-Nr. 1997.219.

Bewertung und Verbreitung des Werks der Künstlerin

Von Constantijn Huygens, Maler und Theoretiker, wurden sowohl Maria van Oosterwyck als auch Geertje Pieters wegen ihrer künstlerischen Fähigkeiten gelobt:

Aenden Heere W. van Heemskerck, van Ioff. Oosterwyck en haer dienstmaegd, oock schildersche

*Ons' aerdighe Vriendinn', de selzsam' Oosterwijck,
 Bij dien wij geen' gelyck en kennen, haers gelijck,
 Doet daeglix wonderen noijt hoogh genoegh te schatten.
 Een van die wonderen, by niemand licht te vatten,
 Is, dat de Maeghd een' Maegd, een Dienstmaeght heeft gebaert,
 En van den vaet-doeck af, van Bessem en van Haerd
 Soo schielick aengequeect en leeren Oosterwijcken,
 Dats' Oosterwijcks Pinceel alleen bestaet te wijcken.
 Wat dunckt u, geestigh Vriend, heb ick groot ongelyck,
 Die Geertje Pieters noem Geertruid van Oosterwijck?
 Sy is door Oosterwijck al dats' heeft leeren wesen,
 Sy is haer eigen Print; of, wilt ghij 't klaerder lesen,
 S' is Oosterwijckens Maen: en geeft die sulcken schijn,
 Denckt watter in die Son, die 'licht geeft, lichts moet zijn.¹⁹⁵*

Die Arbeiten der Künstlerin befanden sich in den Sammlungen von Ludwig XIV. von Frankreich (1643-1715), August dem Starken von Sachsen (1670-1733), dem polnischen König Jan Sobieski (1629-1696), Kaiser Leopold I. (1658-1705) und dem Statthalter der Niederlande Wilhelm V. (1650-1702, ab 1689 König Wilhelm III. von England). Der französische König soll, ebenso wie der Kaiser, ein Bild in einem seiner Kabinette verwahrt haben. Es ist leider nicht mit absoluter Sicherheit zu klären, welches Bild der Kaiser besaß, aber es ist wahrscheinlich, daß es sich um das heute in Wien aufbewahrte Vanitasstück handelt, obwohl dessen Provenienz nur bis 1730 zurückzuverfolgen ist.¹⁹⁶ Kaiser Leopold soll Oosterwyck so hoch geschätzt haben, daß er ihr ein mit Diamanten besetztes Porträt von sich geschenkt hat.¹⁹⁷

Kein weiteres ihrer heute noch existierenden Bilder kann mit Sicherheit einem der oben genannten Sammler zugeordnet werden.¹⁹⁸ Allerdings wird vermutet, daß der Großherzog von Toskana Cosimo III. de' Medici (1642-1723) ebenfalls eines ihrer

¹⁹⁵ zitiert nach Worp 1898, S. 163.

¹⁹⁶ Segal 1991, S. 216.

Den einzigen Hinweis auf die Urheberin dieses Bildes gibt Joachim von Sandrart, der von einer unverheirateten „Holländerin“ spricht, die für den Erzherzog Leopold Wilhelm Miniaturen und eben dieses Vanitasstück gemalt haben soll, das ein Selbstporträt in einem Lichtreflex beinhalte. Aufgrund der von Sandrart angegebenen Datierung von vor 1662, ging die Forschung lange davon aus, daß die unbekannte Künstlerin Clara Peeters war, da das Vanitasstück von Maria van Oosterwyck mit 1668 datiert ist. Dennoch ist es naheliegend, einen Irrtum von Sandrarts anzunehmen: Da das „Vanitasstilleben“ in Wien verwahrt wird, ist es wahrscheinlich, daß Maria van Oosterwyck die Künstlerin war, die das Bild für den Kaiser malte (Harris/ Noehlin 1976, S. 146).

¹⁹⁷ Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 244f.

¹⁹⁸ Harris/ Noehlin 1976, S. 146.

Werke kaufte. Das Bild, das Blumen und Früchte darstellt, befindet sich noch heute in Florenz.¹⁹⁹

Neben den vielen fürstlichen Sammlern, die anhand der Quellen bestimmt werden können, lassen sich die Werke der Künstlerin auch in bürgerlichen Sammlungen finden, wie die Recherche mittels der Datenbank des Getty Institutes zeigt:

Bereits im 17. Jahrhundert listen zwei Inventare aus den Jahren 1683 und 1690 Bilder der Maria van Oosterwyck auf. Dabei handelt es sich zum einen um „*Een Blompot*“ aus dem Nachlaß des Apothekers Tames van den Bergh, der am 5. Juli 1683 gestorben war.²⁰⁰ Zum anderen besaß der emeritierte Professor Jacobus Heijbloq, der am 6. November 1690 verstorben war, „*Een stilleven*“ der Künstlerin.²⁰¹ Weitere Nachlässe sind aus den Jahren 1703, 1707 und 1756 erhalten. „*Een stuck met fruijten*“ der Künstlerin kann im Besitz des Paulo von Uchelen 1703 nachgewiesen werden²⁰², ein „*Blompot*“ bei der Witwe Petronella de la Court 1707²⁰³ und „*Twee bloem- en vrugtstukken*“ bei dem Kaufmann Diederik Gromme 1756²⁰⁴.

Neben diesen Quellen, die eine Verbreitung der Arbeiten Maria van Oosterwycks in bürgerlichen wie adeligen Sammlerkreisen sogar schon zu Lebzeiten der Künstlerin belegen, gibt es Quellen, die sich auf die finanzielle Einschätzung ihrer Gemälde beziehen (vgl. dazu Tabelle 1):

¹⁹⁹ „Blumen und Früchte“, Öl auf Leinwand, 38/ 30,2cm, signiert und datiert unten links auf der Tischkante „Maria van Oosterwyck/ A° 167...(?)“, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florenz, Inv. 1890, n. 1308 (AK La natura morta a palazzo e in villa. Le collezioni dei Medici e dei Lorena, hrsg. von Marco Chiarini, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz 1998, S. 148).

²⁰⁰ PI Inventory No. N-26:

„*Inventaris van de goederen van Tames van den Bergh en zijn Adriana de Man. Gemaakt na het overlijden van Adriana de Man (op 28-3-1683 (fol354v)). Opgemaakt op 5-7-1683, met ampliatie van 26-8-1683.*“

²⁰¹ PI Inventory No. N-251:

„*Inventaris (...) metter dood ontruijmt (...) door wijlen Jacobus Heijbloq (in zijn leven rector emeritus van de Latijnse scholen alhier), overleden op den (23/09/1690) gedreest (?) bij Sebastiaen van Hoogstraten getroet met Hillegonda Heijbloq eenige nagelaten dochter ende geinstitueerde erfgename in de legitime portie, ende noch den selven Hoogstraten ende Barnard van Doirne als executeurs vande testamente ende voogden over de onmondige erffgenamen van den overleden sijnde de kinderen dewelke de voorn...*“

weitere Literatur: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, Leiden, 9 (1933), kol. 351-352.

²⁰² PI Inventory No. N-398: „*Boedelscheiing tussen de erfgenamen van Paulo van Uchelen.*“

Weitere Literatur: Bredius, Abraham, Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, 7 Bände, Haag 1915, Band IV, 1239.

²⁰³ PI Inventory No. N-462: „*Boedelinventaris van Juffrouw Petronlla de la Court (overleden), weduwe van de Heer Adam oortmans.*“

Weitere Literatur: Bredius 1915, Band 3, S. 868.

²⁰⁴ PI Inventory No. N-536:

„*Opening en bezichting van twee pakkisten op verzoek van en ten huize van de heren gromme en Compagnie te Amsterdam. Hierin bevinden zich de volgende schilderijen, die verzonden waren door Pieter Ietswaart.*“

Houbraken berichtet, daß Maria van Oosterwyck für ihre Arbeiten von Wilhelm III. von Oranien pro Bild 900 fl bekommen haben soll, während der polnische König für drei Werke 2400 fl zahlte.²⁰⁵

Mit diesen Preisen lag das durchschnittliche Jahreseinkommen der Künstlerin über dem eines Feinmalers zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Delft.²⁰⁶ Auch die Lage ihres Hauses in der Keizersgracht in Amsterdam zählte zu den wohlhabenderen Vierteln der Stadt.²⁰⁷

In den vom *Getty Institute* ausgewerteten Versteigerungskatalogen wurden im 18. Jahrhundert sieben Mal Bilder von van Oosterwyck aufgerufen. Das früheste Verkaufsdokument, das der *Getty Provenance Index* auflistet, ist „ein Blumen=Stück“, das im Nachlaß von Balthasar Denner am 31. Juli 1749 in Hamburg für 16 Th angeboten wurde.²⁰⁸ Die Versteigerung umfaßte insgesamt 116 Gemälde, 16 davon von Denner selbst, die alle zu überdurchschnittlichen Preisen verkauft wurden. Neben dem Blumenstück Maria van Oosterwycks besaß Denner drei Blumenstücke von Heinrich Berichau (zusammen 4,4 Th), ein Kräuter- und Insektenstück von Christian Wilhelm Ernst Dietrich (8,12 Th) sowie eines von Otto Marseus van Schrieck (12,12 Th). Darüber hinaus befanden sich ein Früchtestück von Franz Werner von Tamm (9,4 Th) und ein Blumenstück von Gaspar Peeter de Verbruggen (9,4 Th) in seinem Besitz. Das Gemälde der Oosterwyck war mit 16 Th das teuerste dieser Bilder, der Durchschnittswert lag bei 8,03 Th. Leider wurden in diesem Katalog keine Größenangaben gemacht, so daß die Preise nur bedingt miteinander verglichen werden können.

In einem Angebotskatalog, den der Kunsthändler und Bankier Jean-Henri Eberts 1759 an die Markgräfin Karoline Louise von Baden schickte und der vermutlich auf dem Bestand einer Leipziger Sammlung Böttcher beruhte, war „ein Frucht- und Blumen Stückgen auf Holtz“ der Oosterwyck, das bei einer Größe von 10,5 Zoll/ 1 Schuh 1 Zoll für 40 Th angeboten wurde.²⁰⁹ Weitere Blumenstücke auf dieser Liste waren zwei Kräuter- und Insektenstücke von Johann Falch (1 Schuh 0,5 Zoll/ 1 Schuh 5,5 Zoll), die zusammen auf 100 Th geschätzt wurden, zwei Frucht- und Blumenstücke von Nicolaes van Gelder (1 Schuh 7 Zoll/ 2 Schuh), mit ebenfalls 100 Th angesetzt, für den gleichen Preis zwei Kräuter- und Insektenstücke Otto

²⁰⁵ Houbraken 1970 (1880), Teil 2, S. 244f.

²⁰⁶ North 2001, S. 74f.

²⁰⁷ Taylor 1995, S. 126.

²⁰⁸ PI Inventory No. D-20, alle Bilder ohne Größenangaben, Los-Nr. 44:

„*Catalogus einer Sammlung auserlesener Kunst-Mahlereyen, welche am Donnerstage, 31. Julii, Vormittags um 10 Uhr, im Dennerischen Hause am Gänsemarkt öffentlich an die Meistbietende verkauft werden sollen durch den Auctioarium Henrich Rademin. Hamburg, Anno 1749. Gedruckt mit Piscators Schriften.*“

²⁰⁹ PI Inventory No. D-34, Los-Nr. 63.

Marseus van Schriecks (2 Schuh 8 Zoll/ 3 Schuh 7 Zoll), ein Blumenstück von Rachel Ruysch (1 Schuh 3 Zoll/ 1 Schuh 8 Zoll), das alleine 100 Th kosten sollte, sowie ein Blumenstück von Jacob Weyermann (1 Schuh 9 Zoll/ 2 Schuh 5,5 Zoll), das mit 300 Th angesetzt wurde. Insgesamt kaufte Karoline Louise 12 Bilder aus dieser Sammlung, davon 5 Stilleben. Sie gliederte die Werke von Rachel Ruysch, Jacob Weyermann, die zwei Stücke von Nicolaes van Gelder und einen heute nicht identifizierbaren de Heem in ihre Sammlung ein. Das Bild der Oosterwyck kaufte sie nicht und ließ es sich anscheinend noch nicht einmal zur Ansicht schicken.

Insgesamt umfaßte die Angebotsliste 212 Objekte, 9 davon waren Blumenstilleben, die einen Durchschnittswert von 82,2 Th hatten. Die Bewertung des Gemäldes von Maria van Oosterwyck liegt also deutlich unter diesem Wert, die des von Rachel Ruysch merklich darüber. Dies mag Ausdruck des Zeitgeschmacks des 18. Jahrhunderts sein, der die luftigen, dekorativen Arrangements einer Ruysch oder eines Weyermanns bevorzugte.

In Frankfurt wurde am 19. Januar 1763 von den Kunsthändlern Johann Christian Kaller und Justus Juncker eine anonyme, wahrscheinlich niederländische Sammlung im Umfang von 150 Stücken versteigert.²¹⁰ Darunter befanden sich drei Blumenstücke (Gesamtanteil: 2%). Das mit 6 fl preisgünstigste stammte von dem Flamen Jean-Baptiste Morel. Ein Bild mit Blumen und Früchten (13/ 11 pouces) von Rachel Ruysch wurde für 60 fl, das größere Bild von Maria van Oosterwyck (25/ 21 pouces) wurde für 75 fl verkauft.²¹¹ Dabei handelte es sich um „*Un Pot avec plusieurs fleurs & papillons d'une belle ordonnance & naturellement peint.*“

Der Schwerpunkt dieser Sammlung lag auf der holländischen Schule, die 2/3 des Gesamtvolumens ausmachte und auch die zwei teuersten Bilder, ein Frauenporträt von Rembrandt für 141 fl und ein Historienbild von Cornelis Troost für 207 fl, beisteuerte.

Johann Christian Kaller versteigerte am 12. März 1764 eine weitere, wahrscheinlich holländische, anonyme Sammlung.²¹² Es standen 293 Bilder zur Auktion, etwa 100 Arbeiten davon waren anonym. Den höchsten Einzelpreis erzielte ein Gemälde von Gerrit van Honthorst, das Jupiter und Callisto darstellte und für 101 fl

²¹⁰ PI Inventory No. D-40, teilweise ohne Größenangaben. Eventuell könnte es sich um die Sammlung Schermer aus Rotterdam handeln:

„*Catalogue d'un magnifique cabinet de tableaux des plus grands maitres, flammands hollandais 6 c. Rassemblés avec beaucoup de soin & grande Depense par un fameux connoisseur & Amateur Monsieur ***. ...*“

²¹¹ Los-Nr. 0133 (Morel), Los-Nr. 0065 (Ruysch), Los-Nr. 0068 (Oosterwyck).

²¹² PI Inventory-No. D-44:

„*Catalogue d'un magnifique cabinet de tableaux des plus celebres maitres, italiens, flammands, allemands & hollandais recueillis avec beaucoup de soin & de fraix par monsieur ***. ...*“

zugeschlagen wurde. Der Durchschnittspreis der Bilder lag demgegenüber bei 10-50 fl.

Unter den Bildern waren 10 Blumen- und Früchtestücke. Dabei handelte es sich um ein Blumenstück von Georg Flegel, das zusammen mit zwei anonymen Früchtestücken für 5,32 fl verkauft wurde. Daneben wurden zwei Waldbodenstücke von Marseus van Schrieck (43/ 32 pouces) für zusammen 50 fl, ein Früchtestück von einem Künstler namens Schlots für 3 fl (zusammen mit zwei Porträts) sowie ein Blumenstück von Jan Philips van Thielen für 20,15 fl verkauft. Darüber hinaus wurde ein Blumenstilleben von Nicolas van Verendael für 3 fl und zwei anonyme Früchtestücke zusammen mit einem Fischstilleben von Georg Flegel für 3,20 fl versteigert. Zusätzlich beinhaltete die Sammlung noch 8 Blumengouachen der Barbara Regina Dietzsch (1706-1783) aus Nürnberg, womit der Gesamtanteil der Blumenmotive auf 6,1% stieg. Von Maria van Oosterwyck wurde *„Une belle pièce de Cabinet avec du fruit, des oranges, des fleurs & des insects très bien achevée“* (12/ 10,5 pouces) für 17,30 fl an den Sammler Dr. Benedikt Ludwig Schlund verkauft, der mit verschiedenen Käufen innerhalb der Datenbank in Zusammenhang gebracht werden kann. In den Jahren von 1763-1765 kaufte er 20 Bilder, das Blumenstück der Oosterwyck blieb das einzige seiner Art.²¹³

Auf drei weiteren Auktionen wurden Gemälde der Maria van Oosterwyck verkauft. Zum einen auf einer Versteigerung des Frankfurter Kunsthändlers Heinrich Christian Feyh am 7. April 1788. Diese Versteigerung umfaßte 250 Gemälde vorwiegend zeitgenössischer, deutscher Künstler der Frankfurter Gegend; daneben waren besonders holländische und flämische Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten.²¹⁴ Neben zwei anonymen Blumenstücken (24 3/4 Zoll/ 20 1/4 Zoll), die für zusammen 5 fl zugeschlagen wurden, kam

„ein in Ansehung der Composition sowohl, als auch des saftigen Collorits und fleißigen Ausarbeitung, ganz unverbesserliches Blumenstück mit Insecten und anderen Beywerk, von A.M. Osterwyck. Auf Tuch.“

zum Aufruf. Das Bild wurde für 85,30 fl dem Sammler Friedrich Wilhelm Hoyneck zugeschlagen, der ebenfalls mit weiteren Käufen innerhalb der Datenbank in Verbindung gebracht werden kann.²¹⁵ Von den 20 Bildern, die er zwischen 1782 und 1788 ersteigert hat, befinden sich vier weitere Blumenstücke. Unter anderem zwei

²¹³ Los-Nr. 0087; zu Schlundt vgl. D-42, D-52.

²¹⁴ PI Inventory No. D-178:

„Verzeichniß einer Sammlung von Gemälden der berühmtesten Meister, welche zu Frankfurt am Mayn in der Behausung des geschworenen Ausrufers Herrn Fayh auf dem Barfüßer Plätzchen, Montags den 7. April dieses Jahrs und die darauffolgenden Tage, öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung losgeschlagen werden sollen. ...“

²¹⁵ Los-Nr. 0103; zu Hoyneck vgl. weiter: PI Inventory No. D-146, D-152, D-154, D-157, D-183, D-217.

Gouachen der Nürnbergerin Barbara Regina Dietzsch, die er zusammen für 3,4 fl kaufte.

Vermutlich am 25. August 1790 ließ der Kunsthändler Kaller seinen Lagerbestand von 538 Bildern versteigern, der sich hauptsächlich aus Arbeiten deutscher Künstler, besonders des Frankfurter Raums, zusammensetzte.²¹⁶ Daneben waren auch Holländer und Flamen vertreten. Das Preisniveau der Auktion war niedrig, selten stieg ein Preis über 10 fl, der Durchschnittspreis lag bei 5,3 fl pro Bild. Unter diesen Bildern befand sich ein „Blumenstück“ (29/ 23 Zoll) der Maria van Oosterwyck, das der Händler selbst für 8,15 fl ersteigerte. Wahrscheinlich handelte es sich hier um einen Rückgang.²¹⁷

Ein letztes Mal erscheint in der Datenbank ein Bild Maria van Oosterwycks bei einer Auktion am 7. Januar 1799 in Breslau, als die „Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche“ des Kriegsrats Frandorff unter 93 Losnummern angeboten wurden. Den Hauptanteil dieser Sammlung machten Münzen aus.²¹⁸ Leider sind weder Größe noch Preis notiert worden. Ihr „sehr schönes Blumenstück“ war das einzige seiner Art in der Sammlung.

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe H x B	Verkäufer	Käufer	Preis
31.07.1749	Hamburg	Blumen	o.A.	Denner	o.A.	16 Th
1759	Leipzig	Blumen und Früchte	10,5 Z/ 1S 1Z	Böttcher über J.-H. Eberts	Angebot an Karoline Luise von Baden	40 Th
19.01.1763	Frankfurt/ M.	Blumen	25/ 21 p	o.A. (niederl. Slg?)	o.A.	75 fl
12.03.1764	Frankfurt/ M.	Blumen und Früchte	12/ 10,5 p	o.A.	Schlundt	17,30 fl
07.04.1788	Frankfurt/ M.	Blumen	27 Z/ 21,5 Z	o.A.	Hoyneck	85,30 fl
25.08.1790	Frankfurt/ M.	Blumen	29 Z/ 23 Z	o.A. (niederl. Slg.?)	Kaller	8,15 fl
07.01.1799	Breslau	Blumen	o.A.	Frandorf	o.A.	o.A.
o.A.	o.A.	Blumen	o.A.	(van Oosterwyck ?)	Wilhelm III. v. Oranien	900 fl
o.A.	o.A.	Blumen (3)	o.A.	(van Oosterwyck ?)	Jan Sobieski	2400 fl

Tabelle 1: Verkaufsdaten Maria van Oosterwyck

²¹⁶ PI Inventory No. D-207:

„Verzeichnis einer beträchtlichen Gemäldesammlung von berühmtesten Italiänischen, Deutschen und Niederländischen Meistern, welche von den Eigenthümern Kaller und Michael in dem allhiesigen Bildersaal im Creuzgangee, Mittwochs den 25ten August durch die geschworenen Ausrüfer an die meistbietenden gegen baare Bezahlung am 24 fl. Fuss losgeschlagen und überlassen werden sollen;...“

²¹⁷ Los-Nr. 0448.

²¹⁸ Pi Inventory No. D-280:

„Verzeichni(ß) der zu der Kriegsrath Frandorffschen Verlassenschaft gehörigen großen Theils seltenen goldenen u. silbernen Medaillen, auch Friedrichs= und Louisd'or, Ducaten, Taler, Gulden und anderer Münzen, auch diverser Gemälde und Zeichnungen...“

Zusammenfassung

Die Bilder Maria van Oosterwycks lassen sich bereits zu Lebzeiten der Künstlerin in fürstlichen, wie auch in bürgerlichen Sammlungen nachweisen. Verkaufserlöse aus dieser Zeit beziehen sich allerdings ausschließlich auf fürstliche Potentaten, die hohe Summen für ihre Bilder aufgewendet haben. Diese finanzielle Wertschätzung korrespondiert mit der ideellen Anerkennung, welche der Künstlerin durch zeitgenössische Literaten entgegengebracht wurde.

Das Bild, das die Quellen von Maria van Oosterwyck zulassen, scheint widersprüchlich zu sein:

Einerseits transportieren sie das Bild einer religiösen Frau, die fleißig arbeitete und ihren Mitmenschen Gutes tat. Daran knüpfen die religiösen Interpretationen ihrer Werke an, die auch heute noch den Kern der Forschungen zu ihrem Oeuvre ausmachen. Leben und Werk Maria van Oosterwycks wurden in den Quellen stets vor dem Hintergrund eines tiefen Glaubens betrachtet. Nur so konnte man sich anscheinend ihre vermeintliche Entscheidung, unverheiratet zu bleiben und sich der Blumenmalerei zu widmen, erklären. Daher stand weniger die Qualität ihrer Arbeiten im Mittelpunkt des Interesses.

Tatsächlich erlauben uns die Quellen, Maria van Oosterwyck andererseits als eine unabhängige Frau zu betrachten, die sich ohne die Stützen von Mann und Gilde einen beträchtlichen finanziellen Freiraum geschaffen hatte. Ferner hat sie sich nicht hindern lassen, ihre Magd auszubilden.

Leider läßt die Quellenlage bislang keine Erkenntnisse zu, auf welche Weise die Künstlerin ihre Arbeiten verkaufte. Hatte sie einen Agenten oder wickelte sie ihre Verkäufe selbständig ab? Malte sie vornehmlich im Auftrag oder für den freien Markt? So oder so muß davon ausgegangen werden, daß die Künstlerin ihre Arbeiten zum Zweck des Verkaufs malte, woraus der Schluß zu ziehen ist, daß sie sich auch an den Wünschen der Sammler orientierte. Daher sollten ihre Bilder weniger primär als Ausdruck ihrer höchstpersönlichen Einstellung zum Leben verstanden, sondern vor dem gesellschaftlichen und religiösen Hintergrund ihrer Zeit betrachtet werden. Während der eine Sammler Bilder mit einem bestimmten Symbolcharakter besitzen wollte, wünschte ein anderer dies vielleicht gerade nicht. Darüber hinaus ist es notwendig, sich von überholten Geschlechtsstereotypen zu lösen, die die kunsthistorische Literatur noch immer begleiten: warum werden die von Maria van Oosterwyck ins Bild integrierten Sinnsprüche als Ausdruck tiefer religiöser Überzeugung oft betont, während sie im Werk von de Heem selbstverständlich als Ausdruck des „Zeitgeistes“ betrachtet werden? Es gibt zudem Beispiele von nachweislich gläubigen männlichen Künstlern, wie das Beispiel von

Abraham Mignon im nächsten Abschnitt zeigen wird, deren religiöse Überzeugungen bei der Interpretation ihrer Werke viel weniger Beachtung geschenkt wird.

Nach dem Tod Maria van Oosterwycks erzielten ihre Arbeiten keine vergleichbaren Preise. Vielmehr sieht es so aus, als sei das Ansehen der Künstlerin in der Sammlergunst gesunken, da die bekannten Verkaufserlöse sehr viel niedriger lagen. Es stellt sich die Frage, ob die starke Reduzierung ihres Schaffens auf einen religiösen Kontext in der Historiographie Einfluß auf die Bewertung der Künstlerin genommen hat.

2.1.2 Rachel Ruysch 1664-1750

Das Werk von Rachel Ruysch wurde durch Marianne Berardi jüngst neu bearbeitet, nachdem die Forschung lange auf das Werkverzeichnis von Grant aus dem Jahr 1956 angewiesen war, das in weiten Teilen unzuverlässig ist.²¹⁹

Zur Biographie

Rachel Ruysch wurde 1664 in Den Haag geboren. Ihr Vater Frederick Ruysch (1638-1731) war Professor für Anatomie und Botanik, ihre Mutter Maria die Tochter des Architekten Pieter Post.²²⁰ Die Familie siedelte 1666 nach Amsterdam über, nachdem der Vater eine Anstellung in der Chirurgen Gilde erhalten hatte. Mit ungefähr 15 Jahren ging Rachel Ruysch in die Lehre bei Willem van Aelst, bei dem sie bis zu dessen Tod im Jahr 1683 blieb.²²¹

In Amsterdam konnte sie nicht der Malergilde beitreten, da diese keine Frauen aufnahm, so daß sie nach ihrer Hochzeit 1693 mit dem Porträtmaler Juriaen Pool II. (1666-1745) ihre Bilder vielleicht über ihn vertrieb. 1701 wurden beide Eheleute Mitglied der Gilde in Den Haag, obgleich sie in Amsterdam wohnen blieben.²²² Sie blieben auch dort, als sie 1708 beide zu Hofmalern am kurfürstlichen Hof von Johann-Wilhelm von der Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf ernannt wurden. Der Kurfürst kaufte alle Werke der Künstlerin und verschenkte sie zum Teil an seinen Schwager, den Großherzog von Toskana Ferdinando II. (1663-1713). Die

²¹⁹ Grant, Maurice Harold, *Rachel Ruysch 1664-1750*, Leigh-on-Sea 1956; Berardi, Marianne, *Science into Art: Rachel Ruysch. Early Development as a Still Life Painter*, Pittsburgh 1998.

²²⁰ Zur Familie Post vgl. Berardi 1998, S. 1-33, zur Familie Ruysch S. 34-134, zu Frederik Ruysch S. 38-68.

²²¹ Zur Biografie Berardi, Marianne, *The Nature Pieces of Rachel Ruysch*, in: *Porticus* 1987-88, v. 10-11, S. 2-15; Gaze 1997, Bd. 2, S. 1208; zur Lehrzeit bei van Aelst ausführlich Berardi 1998, S. 144f.

²²² Gaze 1997, Bd. 2, S. 1209.

Anstellung dauerte bis zum Tod des Kurfürsten 1716.²²³ Die Eheleute gewannen 1723 bei einer Lotterie 60.000 fl, wodurch ihr Leben sicherlich unabhängiger wurde. Es bleibt fraglich, ob es einen Zusammenhang zwischen dem Lotteriegewinn und einer eventuellen Arbeitspause während der Jahre von ca. 1725 bis 1735 gibt. Aus diesem Zeitraum sind jedenfalls keine signierten Bilder bekannt.²²⁴ Das Ehepaar hatte zehn Kinder. Die Künstlerin starb 1750 in Amsterdam.²²⁵

Das künstlerische Werk

Insgesamt haben sich 60 signierte und datierte Blumen- und Früchtestilleben sowie 35 nur signierte Gemälde erhalten. Weitere Werke können der Künstlerin zugeschrieben werden.²²⁶ Die datierten Arbeiten stammen aus dem Zeitraum von 1681 bis 1747 und sind überwiegend auf Leinwand, seltener auf Holz gemalt.²²⁷ Das früheste datierte Werk stammt aus dem Jahr 1681. Dabei handelt es sich um einen „Früchteston“, der sich heute in einer Privatsammlung in New York befindet.²²⁸ Besonders viele Arbeiten von Rachel Ruysch sind aus den Jahren 1690, 1701 und 1715/16 erhalten. Im allgemeinen nimmt die Zahl der datierten Arbeiten ab 1712 allerdings stark ab.²²⁹ Ihre wahrscheinlich letzten Werke sind zwei kleine Blumenstücke, die von 1747 datieren.²³⁰

Thematisch hat sich die Künstlerin hauptsächlich auf Blumenbouquets konzentriert, die sie teilweise mit Früchten, Insekten und anderen Tieren kombinierte. Aus der Frühzeit ihres Oeuvres sind auch einige Waldbodenstücke sowie Girlanden und Festons bekannt. Seit 1707 malte sie ferner Früchtestücke in landschaftlicher Umgebung.²³¹ Während sie zu Beginn ihrer Karriere eine breitere Palette an Bildthemen arbeitete, konzentrierte sie sich später zunehmend auf die Darstellung von Blumensträußen.²³²

²²³ Wie Adrian van den Werff hatten beide damit eine ähnlich seltene und privilegierte Stellung, nicht ständig in Düsseldorf leben zu müssen (Möhlig, Kornelia, Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf, Köln 1993, S. 142, 147; Berardi 1998, S. 394).

²²⁴ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1210.

²²⁵ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1208.

²²⁶ Harris/ Nochlin 1976, S. 158.

²²⁷ Die drei Arbeiten auf Kupfer, die Grant auflistet, werden ihr heute nicht mehr zugeschrieben (Berardi 1998, S. 388f).

²²⁸ Blumen- und Früchtegirlande, Öl auf Leinwand, 65,5/ 50,8 cm, Privatsammlung, New York (Berardi 1998, S. 161f).

²²⁹ Segal 1991, S. 219.

²³⁰ Öl auf Leinwand, beide 29,5/ 24 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch AF 83 1747“, heute im Musée des Beaux-Arts Lille, Inv.-Nr. 684 und 685.

²³¹ Zum Themenrepertoire der Künstlerin vgl. Berardi 1998, S. 154ff.

²³² Berardi 1998, S. 394f.

Die Gemälde der Rachel Ruysch zeigen Blumen und Früchte im Zustand der schönsten Blüte bzw. Reife. Ihre Darstellung ist idealisiert, Verblühtes oder Verfaultes wird nicht dargestellt. Hauptsächlich malte die Künstlerin einfache Pflanzenzüchtungen, auch Obstblüten und Kräuter und stellte im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Künstlern ungewöhnlich oft Ranunkeln sowie eine große Vielfalt an Anemonen dar.²³³

Besonders charakteristisch für ihr Werk sind zum einen schwingende S-Linien, die den Bildaufbau während ihres gesamten Schaffens bestimmen und die die Künstlerin besonders bei der Darstellung von Blumenstielen und Blättern verwendete. Dadurch entstehen mitunter diagonale Achsen, welche die Gemälde rhythmisieren und den Eindruck von Bewegung erwecken, da sich die einzelnen Blumen zu wiegen scheinen.²³⁴

Zum anderen entwickelte Rachel Ruysch spezifische Charakteristika bei der Darstellung des Lichts durch Hell-Dunkel-Kontraste: Sie blieb immer, obwohl die Mode des 18. Jahrhunderts helle Bildhintergründe zu favorisieren begann, bei einem dunklen Grund.²³⁵ Darüber hinaus beleuchtete sie die kostbarsten Blüten oder Früchte in der Bildmitte immer außergewöhnlich deutlich mit einer weiß gehöhten Farbe und veränderte die verschiedenen Farbtöne unter Berücksichtigung des Lichteinfalls. Sie beachtete, daß grüne Blätter in der Sonne gelblich, im Schatten dunkelgrün und im Abendlicht rötlich scheinen, wodurch sie ihre Bilder atmosphärisch auflud.²³⁶

Der Aufbau ihrer Gemälde veränderte sich im Laufe ihres Schaffens: Während die Blumen zunächst locker in den Vasen stehen, so daß die Bouquets zum Teil sogar auseinander zu fallen scheinen, wurden die Arrangements seit der Düsseldorfer Zeit zunehmend runder, da die Künstlerin die Blüten in den Sträußen dichter arrangierte. Beim Vergleich zweier Werke wird dies deutlich:

Ein Beispiel für ihre Frühphase ist ein Blumenstrauß, der sich heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge befindet (Abb. 4).²³⁷

Der Strauß steht in einer Vase auf einer Steinplatte, die hellsten Blüten befinden sich im Bildmittelpunkt in der unteren Hälfte des Bouquets. Oberhalb hat Rachel Ruysch eine blaue Iris und eine apricotfarbene Lilie plaziert. Das Bild wird von s-förmigen Stielen durchzogen, deren vorgebliche Bewegung durch die großen,

²³³ Segal 1990, S. 239.

²³⁴ Harris/ Nochlin 1976, S. 160.

²³⁵ Lauts, Jan, *Stilleben alter Meister bis 1800, I. Niederlande und Deutschland*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1969, S. 42.

²³⁶ Zur Farbbehandlung vgl. Bol 1969, S. 337f; Wheelock 1999, S. 67; AK Schwerin 2000, S. 82f.

²³⁷ „Blumenstrauß“, Öl auf Leinwand, 76,9/ 63,5cm, signiert und datiert auf der Tischkante „Rachel Ruysch 1701“, Fitzwilliam Museum Cambridge, Inv.-Nr. PD 86-1973.

stark geäderten Blätter in dem Blumenstrauß unterstrichen wird. Einzelne Blumen, wie die rosafarbene Rose in der rechten unteren Bildhälfte scheinen sogar aus der Vase herausfallen zu wollen. Blüten und Blätter machen einen sehr dynamischen Eindruck und scheinen nicht festzustehen.



Abb. 4: Rachel Ruysch, Blumenstrauß, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Ein typisches Beispiel für ein späteres Werk ist das Blumenstück, das heute im Palazzo Pitti verwahrt wird.²³⁸ Obwohl die Künstlerin auch hier mit geschwungenen s-förmigen Stielen und Formen arbeitet, ist der Aufbau des Straußes sehr viel runder und dichter. Die Blüten stehen enger beieinander, so daß der ganze Strauß fülliger, kompakter und stabiler wirkt.

Die Idealisierung der Blumen und Früchte korrespondiert mit einer hohen Detailtreue, die die Werke der Künstlerin auszeichnen und die sie unter Verwendung ausgefeilter Maltechniken erreichte: Rachel Ruysch arbeitete wahrscheinlich wie van Schrieck echte Schmetterlingsflügel in das Bild ein und imitierte Moos, indem sie einen mit grobkörniger Farbe bestrichenen Gegenstand auf die Leinwand drückte. Die dabei entstandenen feinen Grate wurden nach dem Trocknen wieder mit Farbe bestrichen und ausgewischt.²³⁹

²³⁸ „Blumen in einer Vase“, Öl auf Leinwand, 89,5/ 67,5 cm, signiert und datiert unten links „Rachel Ruysch 1715“, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florenz, inv. Galleria Palatina 1912, n. 455, abgebildet u.a. in AK Florenz 1998, S. 157.

²³⁹ Zum Einfluß Marseus van Schriecks auf Rachel Ruysch vgl. Timm, Werner, Bemerkungen zu einem Stilleben von Rachel Ruysch, in: Oud Holland, LXXVII, 1962, S. 137-149; Weber 1989, S. 35; Berardi 1998, S. 293-305.

Darüber hinaus erlaubte sich Rachel Ruysch viele künstlerische Freiheiten, um den idealistischen Anspruch ihrer Arbeiten zu erhöhen: wie andere Künstler stellte auch sie Blumen zusammen, die nicht zeitgleich blühen. Ferner wäre es für die Blumen, die in ihren Waldbodenstücken üppig blühen, im Dickicht viel zu dunkel. Außerdem ist die Beleuchtungssituation hier völlig unrealistisch. Blüten und Früchte erscheinen frontal angestrahlt, ohne daß eine Lichtquelle verortet werden kann. Eine ähnliche Lichtführung läßt sich auch bei einigen Blumenstücken beobachten. Am Beispiel eines Werks der National Gallery in London wird deutlich, wie wenig diese Lichtführung mit den Lichtgesetzen übereinstimmt, den Kompositionen allerdings ein hohes Maß an vermeintlichem Naturalismus und Räumlichkeit verleiht und die einzelnen Blüten plastisch modelliert (Abb. 5).²⁴⁰



Abb. 5: Rachel Ruysch, Blumenstrauß in Glasvase,
© National Gallery London.

Grundlegenden Einfluß auf die Künstlerin hatte ihr Lehrer Willem van Aelst, der sich besonders in der Verwendung s-förmiger Linien und der Verwendung des Hell-Dunkels vor dunklem Hintergrund zeigt.²⁴¹ Seit der Düsseldorfer Zeit distanzierte sie sich zunehmend von ihm und bevorzugte weniger geschraubt wirkende Kompositionen.²⁴² Bereits früh hat sie sich auch durch andere Künstler inspirieren lassen und so ihren eigenen, von anderen unabhängigen Stil entwickeln können: Besonders in der Frühzeit wurde sie neben Marseus van Schrieck noch durch Jan Davidsz. de Heem und Abraham Mignon beeinflusst, was thematisch an den

²⁴⁰ „Blumenstrauß in Glasvase“, Öl auf Leinwand, 57/ 43,5 cm, signiert unten rechts „Rachel Ruysch“, National Gallery, London, Inv.Nr. 1690NG6425.

²⁴¹ Berardi 1987/ 88, S. 7; Wheelock 1999, S. 67.

²⁴² Taylor 1995, S. 184; Berardi 1998, S. 177-184.

Waldbodenstücken dieser Periode deutlich wird.²⁴³ Ihr Einfluß zeigt sich in der Hervorhebung von Blumen und Bäumen im Bildvordergrund der Waldbodenszenen sowie in der Betonung der Landschaft. Ruysch wählte, wie Mignon und de Heem, ein höhlenartiges Ambiente, aus dem die Blüten glanzvoll herausstechen.²⁴⁴ Besonders deutlich wird diese Anlehnung beim Vergleich zweier Waldbodenstücke der Künstlerin mit einem Bild gleichen Themas von Mignon und de Heem.²⁴⁵ Die Arbeiten von Rachel Ruysch befinden sich heute in Rotterdam und Rochester.²⁴⁶ Ruysch hat beide Arbeiten aus Teilen des Waldbodenstücks in Vaduz zusammengesetzt, woran sich bereits, so Berardi, ihr Wunsch nach Individualisierung erkennen läßt.²⁴⁷

Der Einfluß der de Heem-Familie zeigt sich ferner in der Auswahl ihrer Bildthemen, die besonders in ihrem Frühwerk vielfältiger ist. Während sie sich später darauf konzentrierte, ihre eigene Ästhetik zu wahren, beschäftigte Rachel Ruysch sich anfangs mit unterschiedlichen Themen, wie Girlanden, Festons oder Waldbodenstücken, weshalb ihr Frühwerk experimentierfreudiger erscheint.²⁴⁸

Rachel Ruysch hatte nach heutigem Forschungsstand in ihrer Schwester Anna Ruysch ihre einzige Schülerin. Allerdings wirkte sie durch ihr Ansehen und durch die weite Verbreitung ihrer Werke auf andere Künstler, unter anderem auf Jacobea Nikkelen (1690-?), ihre Nachfolgerin als Hofmalerin am Düsseldorfer Hof.²⁴⁹

Insgesamt muß festgehalten werden, daß Rachel Ruysch ihren Vorbildern nicht dogmatisch folgte, sondern besonders hinsichtlich ihres Umgangs mit Farben und der Darstellung des Lichts eigene Qualitäten entwickelte. Sie orientierte sich mit ihren Kompositionen eng an dem Dekorationsbedürfnis ihrer Zeit, das eine idealisierte Naturdarstellung bevorzugte und von den zeitgenössischen Theoretikern

²⁴³ Eine Lehrzeit bei Mignon, die einige Forscher angenommen haben, ist unwahrscheinlich, aber der Einfluß kann über van Aelst, der mit Mignon zusammengearbeitet hatte, gewirkt haben (Berardi 1998, S. 212).

²⁴⁴ Berardi 1987/ 88, S. 8.

²⁴⁵ Öl auf Leinwand, 113/ 130 cm, um 1660, Sammlung des Prinzen von Liechtenstein, Vaduz, Inv.-Nr. 926. Das Bild galt lange als ein Werk Jan Davidsz. de Heems, wurde 1987 Abraham Mignon zugeschrieben und schließlich als Gemeinschaftsarbeit beider Künstler deklariert (Berardi 1998, S. 321-324).

²⁴⁶ Öl auf Leinwand, 98,8/ 82,5 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch 1685“, Museum Boymans van Beuningen Rotterdam, Inv.-Nr.1751 (dazu Berardi 1998, S. 303ff); Öl auf Leinwand, 93/ 74 cm, Memorial Art Gallery in Rochester, Inv.-Nr. 82.9 (dazu Berardi 1987/ 88, S. 8-12 mit einem genauen Vergleich der Arbeiten). – Ein weiteres Bild, das auf die Vorlage de Heems und Mignons zurückgeht, befindet sich in Kassel (Öl auf Leinwand, 93/ 74 cm, Staatliche Gemäldesammlungen Kassel, Inv.-Nr. 450) und galt lange als weitere Arbeit von Rachel Ruysch, wird inzwischen allerdings unterschiedlich bewertet (Berardi 1998, S. 324-327).

²⁴⁷ Berardi 1987/ 88, S. 10.

²⁴⁸ Berardi 1998, S. 166-177 und 395.

²⁴⁹ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1212.

formuliert wurde.²⁵⁰ Vergänglichkeitsgedanken, wie sie für andere Künstler vielleicht noch relevant waren, betont sie nicht ausdrücklich. Dies wird bei der Betrachtung der Waldbodenstücke, die sie nach Vorlage des Liechtensteiner Bildes von de Heem und Mignon gemalt hat, deutlich. Auf dem Liechtensteiner Bild wurden sowohl ein Distelfink, der, da er Dornen frißt, als ein Symbol der Passion Christi verstanden werden konnte, als auch eine Tanne, die als immergrüner Baum als Zeichen der Unsterblichkeit galt, nah dem Bildzentrum plazierte. Die Verwendung dieser Symbole könnte auf Mignon zurückzuführen sein, der gläubiger Calvinist und als Dekan in Utrecht tätig war. Er integrierte beinahe in jedes seiner Bilder einen solchen Vogel.²⁵¹ Rachel Ruysch, die viele Teile dieses Bildes in unterschiedlicher Art und Weise zusammenstellte, übernahm weder den Vogel noch die Tanne in ihre Arbeiten.²⁵² Anscheinend schien ihr die Betonung einer tiefer liegenden Symbolik entbehrlich.

Bewertung und Verbreitung des Werks der Künstlerin

Rachel Ruysch war eine zu Lebzeiten sehr beliebte Künstlerin, zu deren Ehren kurz vor ihrem Tod 1750 ein Gedichtband erschien. Darin waren ihr gewidmete Dichtungen von 11 Schriftstellern aus den Jahren 1731 bis 1750 zusammengestellt, die ihr Biograph van Gool zitiert.²⁵³

Die damit zum Ausdruck kommende Wertschätzung, die ihr intellektuell entgegengebracht wurde, läßt sich auch an ihrem Gehalt ablesen, das sie für ihre Werke erhalten hat. Sie verdiente zwischen 750 und 1250 fl pro Bild und erhielt damit im Verhältnis zu Jan van Huysum oder Conrad Roeppel keineswegs weniger Honorar.²⁵⁴

Ihr bedeutendster Auftraggeber war Johann Wilhelm von der Pfalz, der alle Arbeiten kaufte, die sie anfertigte.²⁵⁵ Ihre Berufung zur Hofkünstlerin muß als Anerkennung ihres bereits vorhandenen guten Rufs verstanden werden, der damit weiter untermauert wurde. Neben Rachel Ruysch war Rosalba Carriera die einzige Frau, deren Bilder in Düsseldorf gesammelt wurden, ohne daß letztere eine Anstellung als Hofkünstlerin hatte.²⁵⁶ Die einzigen Stilleben, die in der Sammlung des Kurfürsten

²⁵⁰ Taylor 1995, S. 79-113.

²⁵¹ Berardi 1987/ 88, S. 10; zur Symbolik des Distelfinks Ferguson 1961, S. 19.

²⁵² Berardi 1987/ 88, S. 11f.

²⁵³ Gool 1750, Bd. 1, S. 210-223.

²⁵⁴ Tufts, Eleanor, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, New York, London 1974, S. 101 sowie Weber 1989, S. 12.

²⁵⁵ Die vielen Arbeiten der Künstlerin, die heute in deutschen Museen verwahrt werden, gehen auf dieses Mäzenatentum zurück (Gaze 1997, Bd. 2, S. 1212).

²⁵⁶ Zum Verhältnis zwischen dem Kurfürsten und der italienischen Künstlerin: West, Shearer, *Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera*, in: *Italian Culture in Northern*

zusätzlich aufgenommen wurden, stammten von Herman van der Myn (1684-1741), der allerdings kein Hofkünstler war.²⁵⁷ Folglich besaß Rachel Ruysch als „einziger Stillebenmaler“ in Düsseldorf den Rang eines Hofkünstlers. Ferner erhielt sie vom Kurfürsten kostbare Geschenke, wie ein 28teiliges Toilettenset aus Silber oder einen sechsarmigen Kandelaber.²⁵⁸ Die hohe Ehre der Nobilitierung, die Adriaen van der Werff (1659-1722) durch den Kurfürsten erhalten hatte, wurde ihr allerdings nicht zuteil.²⁵⁹

Die Bilder Rachel Ruyschs wurden einer Richtung innerhalb der Gemäldesammlung zugerechnet, deren zentrale Figur van der Werff war. Thematischer Schwerpunkt dieser Bilder waren Landschaften, Genreszenen und Stilleben, die bevorzugt als kleinere Bildformate und mit größerer „maltechnische Feinheit“ dargestellt wurden.²⁶⁰ Das Interesse des Kurfürsten an diesen „bürgerlichen Themen“ deckt sich mit der Beobachtung, daß seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Paris ein Kunstmarkt entstanden war, der mit dem Angebot dieser Bildthemen auf die steigende Nachfrage aus Kreisen des Adels reagierte. Obwohl die französische Akademie den Kunstgeschmack des „*Grand Goût*“ vorgegeben hatte.²⁶¹ Dieser Geschmackswandel läßt sich anhand der meisten Sammlungen des 18. Jahrhunderts beobachten.²⁶²

Der Aufbau der kurfürstlichen Gemäldesammlung erfolgte aber auch in eine andere Richtung. Als „Wertanlage“ sammelte Johann Wilhelm Bilder mit monumentalen Ausmaßen und einer kräftigen Farbpalette, die wichtige - historische - Themen darstellten. Hauptvertreter dieses Stils war Rubens.²⁶³

Das Ziel Johann Wilhelms von Pfalz-Neuburg bestand darin, eine vielschichtige Übersicht über die Malerei verschiedener Epochen zu geben. Er wollte Werke von Künstlern besitzen, die berühmt waren.²⁶⁴ Vor diesem Hintergrund ist es durchaus bedeutsam, daß er sich für Stilleben von Rachel Ruysch und nicht für Werke von Jan van Huysum (1682-1749) entschieden hat, die den gleichen Marktwert besaßen. Daraus läßt sich schließen, daß das Geschlecht eines Hofkünstlers von untergeordneter Bedeutung war. Tatsächlich gab es für Frauen kaum

Europe in the Eighteenth Century, hrsg. von Shearer West, Cambridge 1999, S. 46-66, hier S. 48.

²⁵⁷ Möhlig 1983, S. 168.

²⁵⁸ Berardi 1998, S. 139.

²⁵⁹ Houbraken 1970 (1880), Teil 3, S. 442.

²⁶⁰ Möhlig 1993, S. 156.

²⁶¹ Möhlig 1993, S. 158f.

²⁶² Vgl. dazu North, Michael, Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert, in: North, Michael (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 83-103.

²⁶³ Möhlig 1993, S. 155.

²⁶⁴ Möhlig 1993, S. 132.

Benachteiligungen im Hofdienst.²⁶⁵ Selbst wenn unterstellt würde, daß der Kurfürst lieber van Huysum beschäftigt hätte, dieser aber nicht verfügbar war, bliebe es bemerkenswert, daß er mit Rachel Ruysch eine Frau wählte.

Durch die Heirat der Tochter des Großherzogs Cosimos III. mit Johann Wilhelm herrschte ein reger Kontakt zwischen den Höfen von Düsseldorf und Florenz. Der Kurfürst unterstützte die Bemühungen seines Schwagers, des Erbprinzen Ferdinandos, seine eigene Kunstsammlung aufzubauen.²⁶⁶ Von Rachel Ruysch schickte der Kurfürst zwei Bilder als Geschenke nach Florenz, die heute in den Uffizien aufbewahrt werden.²⁶⁷ Im Gegenzug erhielt der Kurfürst Bilder italienischer Maler, mit denen dieser Sammlungszweig in Düsseldorf aufgebaut wurde.²⁶⁸

Gemälde von Rachel Ruysch befanden sich auch in weiteren adeligen Sammlungen. Unter anderem besaß der Statthalter Wilhelm V. die zwei Blumenstücke der Künstlerin von 1747, die sich heute in Lille befinden.²⁶⁹ Ferner geht aus einem Inventar der Dresdner Sammlung von 1722/ 1728 hervor, daß zwei Gemälde von ihr bereits zu diesem Zeitpunkt Teil des Sammlungsbestands waren.²⁷⁰ Ein weiteres Bild kaufte der Galerieinspektor Riedel ein Jahr nach ihrem Tod 1751 auf der Leipziger Ostermesse.²⁷¹

Außerdem besaßen auch zahlreiche bürgerliche Sammler Arbeiten der Künstlerin, wie die nachfolgenden vier niederländischen Inventare belegen:

Das älteste Inventar datiert aus dem Jahr 1684 und bezog sich auf den Kirchensekretär Jan Post und dessen Ehefrau Susanna Outhuijs. Er besaß „*Een schilderije van een struijck van Rachel Ruijsch*“.²⁷² Ferner besaß das Ehepaar Albert Houting und Magdalena Pater „*Een bloempot geschildert door Rachel Ruijsch*“, wie aus

²⁶⁵ Krull 1986, S. 29.

²⁶⁶ Zwischen Ferdinando und Johann Wilhelm herrschte ein reger Austausch. (Zur Sammeltätigkeit Ferdinandos vgl. Epe, Elisabeth, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici. Erbprinz von Toskana (1663-1713), Marburg 1990, S. 172f).

²⁶⁷ „Früchte und Insekten“, Öl auf Leinwand, 44/ 60 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch 1711“, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. 1890, Nr. 1276; „Korb mit Blumen“, Öl/ Holz, 44,5/ 62 cm, rückseitig signiert und datiert „Rachel Ruysch 17..“, Galleria degli Uffizi, Florenz Inv. 1890, Nr. 1285.

²⁶⁸ Sammlungsführer Alte Pinakothek München, München 1983, S. 582.

²⁶⁹ Grant 1956, S. 43.

²⁷⁰ „Fruchstück mit dem Hirschkäfer“, Öl/ Kupfer, 74/ 61,5 cm, signiert und datiert unten links „Rachel Ruysch 1718“, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.-Nr. 1722 A 1929; „Blumenglas“, Öl/ Kupfer, 74/ 61,5 cm, signiert unten rechts „Rachel Ruysch.“, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.-Nr. 1722 A 1928.

²⁷¹ „Blumen und Tiere“, Öl auf Leinwand, 71,5/ 56,5 cm, bezeichnet links unten „Rachel Ruysch“, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Gal.-Nr. 1694 (vgl. dazu AK Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung der Museen der UdSSR, der CSSR und der DDR, Albertinum Dresden, Dresden 1983, S. 156).

²⁷² PI Inventory No. N-271:

„*Inventaris (...) metter doot ontruijmt bij Jan Post in zijn leven clerck ter Secretarij alhier, soo ende sulx hij die gemeen beseten heeft met Juffr. Susanna Olthuijs sijne huijsvrouw....*“

dem Inventar von 1704 hervorgeht. Houting war Buchhalter der Ostindien Kompanie.²⁷³

Zwei weitere Inventare stammen aus dem Jahr 1750 und 1759. Leider sind die Berufe der Besitzer nicht bekannt. Dabei handelte es sich zum einen um Abraham Straalman, der „Een stuk, hoog binnens lijst hoog 16 3/4 duym, breed 15 duym, zijnde een bloemstukje door Juffrouw Rachel Ruys Pool, mede vergulde lijst“ besessen hat.²⁷⁴

Zum anderen gehörte dem Ehepaar Hendrik Blank und Maria van Dam „Een bloemstuk door Juffrouw Ruysch“.²⁷⁵

Außerdem besaß Michiel Musscher (1645-1705), der wahrscheinlich ein Porträt von Rachel Ruysch in ihrem Studio gemalt hat, ein Blumenstück der Künstlerin, wie aus einem Inventar von 1699 hervorgeht.²⁷⁶

Neben diesen Inventarangaben sind zahlreiche Verkaufsdaten überliefert, die Arbeiten von Rachel Ruysch betreffen und die Informationen über die geographische Verbreitung und die finanzielle Bewertung ihrer Bilder zulassen. Die zahlreichen, hauptsächlich im *Getty Provenance Index* verzeichneten Auktionen, die keine Hinweise auf Preise oder die Käufer der Bilder geben, werden nicht gesondert vorgestellt.²⁷⁷ Lediglich auf die Sammlung des bayerischen Hof- und Kommerzienrats Franz Ignatz von Dufresne sei verwiesen, der

„Un Bouquet formé par des differentes sortes des fleurs, semble être apuie contre un vieu tronc d'arbre déjà couvert de mousse; sur les fleurs l'on voit des petites coquilles, vers & papillons; sur le devant il y a un lézard qui voudroit attraper un papillon. Peint sur toile.“

von Rachel Ruysch besaß, von dem wir allerdings nicht wissen, ob es einen Käufer fand.²⁷⁸ Diese bedeutende Sammlung umfaßte 22 Bilder von Rubens und wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch öfter erwähnt.

Neben den Daten, die anhand des *Getty Provenance Index* gewonnen werden können, basiert die folgende Zusammenstellung ferner auf den in der Literatur angegebenen Auktions- und Verkaufsangaben. Diese werden im folgenden mit den

Im gleichen Inventar befand sich darüber hinaus eine Arbeit von Frederik Ruysch, der ebenfalls Stilleben von Schmetterlingen und Pflanzen malte (Berardi 1998, S. 64f).

²⁷³ PI Inventory No. N-451:

„Boedelinventaris van Albert Houting (overleden 1704/04/06), boekhouder van de Oostindische Compagnie, en zijn weduwe Magdalena Pater“.

²⁷⁴ PI Inventory No. N-380:

„Inventaris van Abraham Straalman (overleden 20 april 1759), gewoond hebbende op de Keizersgracht tussen de Leidse- en de Spiegelstraat“.

²⁷⁵ PI Inventory No. N-376:

„Aanvulling op de inventaris van wijlen Hendrik Blank en Maria van Dam, echtelieden“.

²⁷⁶ Berardi 1998, S. 393. Zum Porträt vgl. Berg, Lili-Ann, *Allegory of a Painter* www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/pubs/zine/nd2/berg.htm

²⁷⁷ PI Inventory No. D-9, Los-Nr. 9; D-14, Los-Nr. 450; D-15, Los-Nr.76; D-45, Los-Nr. 619; D-47, Los-Nr. 288 und 289; D-60; D-62, Los-Nr. 16; D-67, Los-Nr. 77, 78; D-70, Los-Nr. 130, 131; D-229, Los-Nr. 136; D-115, Los-Nr. 50; D-229, Los-Nr. 136; SC-206, Los-Nr. 115.

²⁷⁸ PI Inventory No. 62 (1769), Los-Nr. 16. Es handelt sich bei diesem Bild um das Waldbodenstück, das sich heute im Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam befindet.

zur Verfügung stehenden Informationen zu Sammlern, Preisen und Käufern besprochen (vgl. dazu Tabelle 2).

Im Rahmen der Betrachtung von Verkaufsergebnissen, die Maria van Oosterwyck betrafen, wurde der Name Rachel Ruysch bereits einige Male erwähnt.

Zum einen war eines ihrer Werke mit auf der Angebotsliste, die Jean-Henri Eberts der Markgräfin Karoline von Baden 1759 zuschickte. Ihr „*Blumenstück auf Leinwand*“ wurde mit 100 Th angeboten.²⁷⁹ Die Markgräfin kaufte insgesamt 12 Bilder von Eberts, fünf davon waren Blumenstücke. Neben dem Bild von Rachel Ruysch, für das sie allerdings nur 50 Th zahlte, erwarb sie die bereits erwähnten Bilder Weyermans, van Gelders und de Heems.²⁸⁰

Die Markgräfin ist eine interessante Sammlerpersönlichkeit. Sie war die Tochter des Landgrafen Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt, heiratete 1751 den Markgrafen Karl Friedrich von Baden Durlach und sammelte bis 1764, besonders während der Jahre von 1759 bis 1764. Sie kaufte viele Bilder während des Siebenjährigen Krieges, da die Preise zu diesem Zeitpunkt relativ moderat waren. Nach 1763/ 64 sank die Zahl ihrer Kunstkäufe nicht zuletzt deswegen, weil Friedrich II. von Preußen und Katharina II. von Rußland Kunst im großen Umfang kauften und die Preise dadurch in die Höhe trieben.²⁸¹ Dabei folgte sie ihrem persönlichem Geschmack und erwarb insgesamt 205 Gemälde hauptsächlich niederländischer und französischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts.²⁸² Ihr Ziel war der Aufbau eines „*Mahlerey-Cabinets*“, das ihr selber als Vorbildsammlung für die eigene künstlerische Tätigkeit dienen sollte.²⁸³

Karoline Luise wurde bereits früh von Hofmalern unterrichtet und zeichnete, malte und radierte zeitlebens.²⁸⁴ Besonders Jean-Etienne Liotard (1702-1789) übte großen Einfluß auf sie aus, in dem er sie nicht nur handwerklich, sondern auch theoretisch ausbildete und so Einfluß auf ihren künstlerischen Geschmack nahm.²⁸⁵

²⁷⁹ PI Inventory No. D-20, sowie Kircher, Gerda, Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin, Karlsruhe 1933, S. 113.

²⁸⁰ Los-Nr. 44.

²⁸¹ AK Caroline Luise Markgräfin von Baden (1723-1783). Ausstellung anlässlich der 200. Wiederkehr ihres Todesjahres, hrsg. von Jan Lauts, Karlsruhe 1983, S. 209f.

²⁸² Diese Zahl errechnet sich anhand des 1784 erstellten Inventars des Malers Melling, das nach dem Tod der Markgräfin angelegt wurde. Es listet 34 Blumen- und Früchtestilleben auf, was einem prozentualen Anteil von 16,6% entspricht (Kircher 1933, S. 182-186). Allerdings bleiben Unstimmigkeiten mit später angelegten Inventaren (Kircher 1933, S. 215f). In einem weiteren Inventar von 1829 werden weitere Blumen- und Früchtestilleben erwähnt, die zuvor nicht aufgelistet worden waren („*Verzeichnis von Mahlereyen, die zur Verlassenschaft Ihrer Hoheit der hochseligen Frau Markgräfin Christiane Louise gehören (1829)*“, abgedruckt bei Kircher 1933, S. 187-193).

²⁸³ AK Karlsruhe 1983, S. 208.

²⁸⁴ AK Karlsruhe 1983, S. 171-205.

²⁸⁵ Lauts, Jan, Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württembergs 14, 1977, S. 43-70.

Wahrscheinlich hat Liotard die Vorliebe der Markgräfin für Stilleben durch seine eigene Bewunderung für Jan van Huysum mit geprägt.²⁸⁶ Karoline Luise schätzte an Bildern besonders die „Accuratesse und Finesse“ des Pinsels, was dazu führte, daß sie einen Rubens, den sie zunächst ausdrücklich erwerben wollte, wieder abstieß, weil ihr die Flüchtigkeit des Pinselstrichs nicht zusagte.²⁸⁷ Interessant ist diese Entscheidung der Markgräfin vor dem Hintergrund der Sammlung von Johann Wilhelm von der Pfalz, der Gemälde von Rubens gezielt aus Gründen der Wertanlage erwarb.

Den Anstoß, eine eigene Sammlung aufzubauen, erhielt die Markgräfin von Jean-Henri Eberts, der in Paris tätig war und sich darüber hinaus als Kunstvermittler betätigte. Die Markgräfin kaufte einige Werke über ihn, wie auch über andere Agenten, die in den europäischen Kunstzentren tätig waren. Sie achtete allerdings immer darauf, daß ein gewisses Budget nicht überschritten wurde.²⁸⁸

Insgesamt lassen sich vier Arbeiten von Rachel Ruysch im Besitz von Karoline Luise nachweisen. Neben dem, welches sie über Eberts kaufte, hatte sie bereits 1759 aus der Sammlung des Baron Heinrich Jakob von Haeckel (1682-1760) zwei Werke der Künstlerin für 100 Dukaten übernommen.²⁸⁹ Außerdem erwarb die Markgräfin am 10. Juni 1763 zwei Blumenstücke, von denen eines, für das sie 350 fl zahlte, von Anna Ruysch stammte.²⁹⁰ Das andere Bild, über dessen Verbleib heute nichts bekannt ist, war ein Werk von Rachel Ruysch und kostete sie 450 fl.²⁹¹

Ein weiteres Mal wurde der Name Rachel Ruysch bereits im Zusammenhang mit der von Kaller und Juncker durchgeführten Versteigerung erwähnt, die in Frankfurt am Main am 19. Januar 1763 stattfand. An diesem Angebot zeigt sich, daß die Arbeiten von Rachel Ruysch auch in bürgerlichen Kreisen gehandelt wurden. Das „*tableau avec diverses fleurs & de fruits très bien peint & imitant la nature au mieux*“ der Rachel Ruysch war, im Verhältnis betrachtet, das teuerste der drei angebotenen Blumenstücke.²⁹² Bei einer Größe von 13/ 11 pouces wurde es mit 60 fl angeboten, das Werk der Maria van Oosterwyck, auf das bereits näher eingegangen wurde,

²⁸⁶ AK Karlsruhe 1983, S. 206 und 240.

²⁸⁷ Kircher 1933, S. 12.

²⁸⁸ Zu den Einkäufen, die Karoline Luise über ihre verschiedenen Agenten abwickelte vgl. Kircher, 1933 sowie zusammengefaßt in AK Karlsruhe 1983, S. 209.

²⁸⁹ „Blumenstrauß“, Öl /Lwd, 65,2/ 44,5 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch 1715“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 376; „Fruchtstilleben mit Hirschkäfer und Buchfinkennest“, Öl /Lwd, 62,5/ 54,5 cm, bezeichnet oben links „Rachel Ruysch 1717“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 377 (Lauts, Jan, Katalog alter Meister, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2 Bde., Karlsruhe 1966, Bd. 1, S. 264).

²⁹⁰ „Dickicht mit Blumen und Tieren“, Öl auf Leinwand, 56/ 52 cm, bezeichnet rechts unten „Anna Ruysch“, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 378.

²⁹¹ Kircher 1933, S. 155.

²⁹² Los-Nr. 65.

kostete bei einer Größe von 25/ 21 pouces, 75 fl. Eine Arbeit von Jean-Baptiste Morel war mit 6 fl angesetzt und 15/ 11,5 pouces groß. Leider ist nicht bekannt, ob die Arbeiten verkauft wurden.

Gleiches gilt für „*Un Tableau de fleurs, peint sur toile...*“ der Künstlerin, das am 12. Dezember 1757 in Paris im Rahmen der Versteigerung der Sammlung des Baron von Heineken zu 400 Livres angeboten wurde.²⁹³

Eine in Frankfurt am Main am 28. September 1778 abgehaltene Versteigerung fällt auf, da hier drei Stilleben von Rachel Ruysch und drei weitere in ihrer Art verkauft worden sind.²⁹⁴ Es handelt sich hier um die Nachlaßversteigerung der Sammlung des Weinhändlers Georg Wilhelm Bögner, einem langjährigen Frankfurter Kunstsammler.²⁹⁵ Bögner hatte hauptsächlich holländische und flämische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts gesammelt. Darunter befanden sich sehr viele Früchtestilleben von Künstlern wie Jan Davidsz. de Heem, Jacob Marrell oder Rachel Ruysch.²⁹⁶

Unter den Käufern der Auktion waren viele Frankfurter Kunsthändler, wie auch Johann Andreas Benjamin Nothnagel, der 49 Gemälde kaufte, darunter „...*ein auserlesenes Blumenstück*“ (1 Schuh 11 Zoll/ 1 Schuh 8 Zoll), das er zusammen mit einem de Heem für 251,30 fl erwarb. Für „*Ein unvergleichliches Früchtenstück von der Rachel Ruysch*“ (2 Schuh 3 Zoll/ 1 Schuh 9 Zoll) investierte er 100 fl.²⁹⁷ Ferner erstand er ein Werk in ihrer Manier. Dieses, „*Ein schöner Blumenkranz, wo in der Mitte ein grau in grau gemaltes Brustbild befindlich, in dem Geschmack von der Rachel Ruysch*“, (2 Schuh 7 Zoll/ 1 Schuh 10 Zoll), war das größte der Bilder und kostete ihn 22 fl.²⁹⁸

Ein weiteres Bild von Rachel Ruysch, das auf dieser Auktion verkauft wurde, war viel kleiner. Dr. Matthias Ehrenreich wandte für „*ein vortreffliches Blumenstück*“ in der

²⁹³ PI Inventory No. F-A55, Los-Nr. 58.

²⁹⁴ Zur zunehmenden Bedeutung von Zuschreibungen von Gemälden an bestimmte Künstler seit den 1760er Jahren vgl. Ketelsen, Thomas, Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century, in: North/ Ormrod 1998, S. 143-152, S. 149.

²⁹⁵ PI Inventory No. D-116:

„*Verzeichniß von Gemälden der besten und berühmtesten Italiänischen, Französischen, Deutschen und Niederländischen Meister, welche die Georg Wilhelm Bögnerischen Erben zu Frankfurt am Mayn durch öffentliche Versteigerung an den Meistbietenden zu überlassen gesonnen sind.*“

²⁹⁶ Daneben umfaßte die Sammlung 186 flämische, 61 italienische und 171 deutsche (besonders Frankfurter Maler) Gemälde.

²⁹⁷ Los-Nr. 277 (Blumenstück), Los-Nr. 510 (Früchtestück).

Zu Johann Benjamin Nothnagel vgl: Schmidt, Ulrich, die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung, Göttingen 1960, Anhang ohne Seitenangabe; AK Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe, hrsg. von Rainer Koch, 3 Bände, Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1991, Bd. 3, S. 236-240.

²⁹⁸ Los-Nr. 223.

Größe 18/ 14 Zoll 50 fl auf²⁹⁹, während ein Käufer namens Mertens für ein Paar Blumenbilder „in der Manier von Rachel Ruysch“ in der Größe 15/ 10 Zoll 18 fl ausgab.³⁰⁰

Beim Vergleich dieser Verkaufsergebnisse mit denen, die Werke männlicher Kollegen erzielten, fällt auf, daß Rachel Ruysch durchaus gleichwertig dotiert wurde: Auf dieser Auktion wurden unter anderem drei weitere Blumen- und Früchtestilleben von Jan Davidsz. de Heem angeboten, die bei vergleichbarer Größe zu dem Bild von Rachel Ruysch, das 100 fl einbrachte, 30, 48 und 50 fl kosteten. Ein kleineres Früchtestilleben des Künstlers kostete 27 fl. Zwei Stilleben von Daniel Seghers wurden für 15 fl (14/ 9 Zoll) und 37 fl (15 Zoll/ 1,5 Schuh) versteigert, ein Bildpaar von Jacob Marrell (jeweils 16 Zoll/ 1 Schuh) für 12 fl sowie ein Blumenstilleben von Abraham Mignon (2 Schuh/ 1 Schuh 7 Zoll) für 11,30 fl. Lediglich ein Bildpaar, das sich aus einem Blumenstilleben Jan van Huysums und einem Blumen- und Früchtestück von Cornelis de Heem zusammensetzte, lag mit seinem Preis von 612 fl deutlich höher.³⁰¹ Dieser Erlös deckt sich mit der Feststellung, daß Jan van Huysum zum Teil höhere Preise als Historienmaler erzielte.³⁰²

Der Frankfurter Kunsthändler Sebastian Hüsgen kaufte ein weiteres „fürtrefflich, natürlich und fleißig ausgeführtes Früchtenstück von der Rachel Ruysch“ auf einer Auktion am 27. September 1779, die von Nothnagel ausgerichtet wurde.³⁰³ Da Größe und Thema des Bildes mit dem übereinstimmen, welches der Auktionator im Jahr zuvor aus der Sammlung Bögner gekauft hatte, liegt die Vermutung nah, daß er auch eigene Bestände in die Versteigerung gab.³⁰⁴ Wenn dem so gewesen wäre, hätte das Bild von Rachel Ruysch innerhalb eines Jahres die Hälfte seines Wertes verloren, da Hüsgen es nur für 51 fl ersteigern konnte, während Nothnagel noch 100 fl ausgegeben hatte. Darüber hinaus ersteigerte Hüsgen „ein schönes Blumenstück“ der Künstlerin für 18 fl.³⁰⁵

Auf einer Versteigerung am 17. Mai 1785 wurde der Nachlaß des Mainzer Domprobstes Hugo Franz Karl Graf von Eltz (1701-1778) im Umfang von 1131 Gemälden angeboten.³⁰⁶ Schwerpunkt der Sammlung Eltz waren flämische und

²⁹⁹ Los-Nr. 728; zu Ehrenreich vgl. ferner: D-42, D-44, D-102, D-116, D-125, D-134, D-146, D-152.

³⁰⁰ Los-Nr. 759 und 760, zu Mertens vgl. ferner: D-125.

³⁰¹ Vgl. dazu die Los-Nr. 182, 237, 271, 600 (Jan Davidsz. de Heem), 350, 351 (Marrell), 666 (Mignon), 329, 382 (Seghers), 511 (van Huysum), 262 (Cornelis de Heem).

³⁰² Roland Michel 2002, S. 23.

³⁰³ PI Inventory No. D-125, Los-Nr. 811. Zu Sebastian Hüsgen vgl. Schmidt 1960, Anhang ohne Seitenangabe.

³⁰⁴ Vgl. PI Inventory No. 116, Los-Nr. 510.

³⁰⁵ Los-Nr. 943.

³⁰⁶ PI Inventory No. D-157:

„Verzeichnis der Gemäldesammlung Sr. Excellenz des verstorbenen Grafen zu Elz, ...“

holländische Arbeiten, allerdings auch italienische Künstler. Die Käufer stammten meistens aus Mainzer Klerikerkreisen und dem kurfürstlichen Umfeld. Ferner traten auch einige Frankfurter Sammler, wie Johann Friedrich Ettling oder Friedrich Wilhelm Hoyneck auf.

Die Blumen- und Früchtestilleben hatten mit einer Anzahl von 65 Stücken lediglich einen Anteil von 5,75 % am Gesamtangebot. Allerdings muß berücksichtigt werden, daß sie von hoher Qualität waren, wie die Namen der Künstler vermuten lassen. Eine besondere Vorliebe hatte Eltz für die Familie de Heem, von der er 16 Blumen- und Früchtestilleben zusammengetragen hatte. Ein Früchtestück von Jan Davidsz. de Heem war mit 154 fl auch das teuerste Bild seiner Art. Daneben besaß Eltz Arbeiten von Breughel, van Utrecht, Hulsdonck, Seghers, van Kessel, van Aelst und anderen.

Für insgesamt 57 Bilder können Verkaufsergebnisse festgestellt werden, die den Durchschnittspreis auf 22,80 fl fixieren. Das „*Blumenstück mit einem Vogelneste von Rachel Ruysch*“ brachte 46 fl ein und lag damit weit über diesem Durchschnittswert. Eltz besaß nur dieses eine Bild von Rachel Ruysch, das von Georg Joseph Melber ersteigert wurde, der insgesamt mit 50 Käufen innerhalb des Provenance Index in Verbindung gebracht werden kann.³⁰⁷

Der Kunstsammler Friedrich Samuel von Schmidt erstand bei einer Frankfurter Auktion am 1. Oktober 1788 „*ein Gemälde von Blumen und Brombeersträuchern von unnachahmlicher Feinheit*“ der Künstlerin für 6,45 fl.³⁰⁸ Es ist unklar, wessen Sammlung angeboten wurde. Hauptsächlicher Bestandteil waren allerdings Werke der holländischen und flämischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts.

In Hamburg wurde am 20. Mai 1790 „*Verschiedene Blumen auf einem steinernem Tisch liegend. Sehr schön und natürlich Gemahlt. Auf H(olz). S.R.G.L. (Schwarzen Rahm, goldne Leisten)*“ der Künstlerin für 8 Mark an den Sammler Richardi verkauft.³⁰⁹ Aufgerufen

Auf einer zweiten Auktion wurden dann noch einmal 900 Gemälde verkauft (PI Inventory No. D-157a).

Zur Kunstsammlung des Grafen von Eltz vgl. Veit, Ludwig, Andreas, Mainzer Domherren vom Ende des 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in Leben, Haus und Habe, Mainz 1924, mit Abdruck des Katalogs.

³⁰⁷ Zu Melber vgl. weiter PI Inventory No. D-157a.

Hauptsächlich kaufte er Bilder mit religiösem Thema (42%), daneben hat er besonders Landschaften (18%) gesammelt, gefolgt von Blumen- und Früchtestücken, die immerhin noch 10% seines Einkaufsvolumens einnahmen.

³⁰⁸ PI Inventory No. D-183, Los-Nr. 44:

„*Verzeichniß einer Sammlung von Gemälden derer berühmtesten Flammändischen, Niederländischen und Holländischen Meister, welche zu Frankfurt am Mayn in dem Senckenbergischen Stiftungshauß den 1ten Oktober 1788. und die darauffolgenden Tage öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung überlassen werden sollen.*“

Zu von Schmidt vgl. Schmidt 1960, Anhang ohne Seitenangabe.

³⁰⁹ PI Inventory No. D-201, Los-Nr. 128:

„*Verzeichniß des in Plön verstorbenen Herrn Dominicus Gottfrid Waerdigh hinterlassenen vortreflichen gemähliden=Sammlung, wovon die mehresten von des gedachten Künstlers*

war die Sammlung des Hamburger Malers Dominicus Gottfried Waerdigh (1700-1789), dessen eigene Werke neben holländischen und weiteren deutschen Arbeiten den größten Anteil des Angebots ausmachten.³¹⁰ Das Preisniveau war relativ hoch und lag bei durchschnittlich 14 Mark pro Bild, womit das Bild von Rachel Ruysch (11/ 9 Zoll) im Vergleich günstig blieb. Dies gilt allerdings auch für zwei Früchtestücke (19,5/ 18 Zoll) von van Aelst, für zusammen 3 Mark sowie für drei Früchtestilleben von de Heem, die versteigert wurden. Ein Paar brachte zusammen 58 Mark (11,5/ 14 Zoll), während ein Einzelstück (5,5/ 9 Zoll) 12 Mark kostete.

Am 21. März 1794 wurde die Sammlung eines Citoyen Destouches in Paris aufgerufen, der

„Différens fruits artistement groupés, avec quelques fleurs sur une table de marbre: ce morceau d'une grande perfection, présente toutes les vérités de détail que cette femme habile a employées avec succès dans ses productions“, sowie „Un vase rempli de fleurs & de plantes étrangères, d'espèces rares & variées; il est posé sur une table de marbre, où l'on voit encore une orange & un papillon qui voltige. (...)“

besaß.³¹¹ Das Früchtestilleben ging für 1001 frs an Louis-Francois Jacques Boileau, während das Blumenstück für 602 frs an einen Sammler namens Dufour verkauft wurde.

Ebenfalls in Paris wurde am 8. Mai 1795 eine anonyme Sammlung angeboten, die eine weitere Arbeit von Rachel Ruysch beinhaltet.³¹² Leider ist lediglich der Preis des Bildes, das *„Une caraffe remplie de Pivoine, Pavots, Iris, Soucis, Jacintes, Roses & autres fleurs, sur les feuilles desquelles on remarque des insects“* zeigt, bekannt: dieser sollte bei 701 frs liegen.

Weitere im Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit erfolgte Verkäufe von Arbeiten der Rachel Ruysch führen Grant und Berardi an. Sie werden im folgenden zusammengefaßt, wobei aus dem Verzeichnis Grant lediglich die Verkäufe berücksichtigt werden, die auch Preise angeben und sich auf signierte Werke der Künstlerin beziehen.

Am 22. September 1694 kamen *„Een Bloempot van Juffrouw Rachel Ruys“* für 47 fl sowie *„Een dito van denzelven“* für 27 fl bei einer anonymen Auktion in Amsterdam zum Aufruf.³¹³

Ebenfalls in Amsterdam wurden am 4. Juni 1727 *„een Bloemstuk“* unter der Los-Nr. 17 und *„een Fruytstukje“* unter der Los-Nr. 18 aus einer nicht weiter

eigener Hand, als auch von andern berühmten Meistern gefertigt worden, und in saubern Rahmen gefaßt, welche den 20sten und 21sten May 1790, auf dem Börsen=Saal öffentlich an den Meistbietenden verkauft werden sollen,“

³¹⁰ Zu Waerdigh vgl. weiter D-225.

³¹¹ PI Inventory No. F-A2091, Los-Nr. 110 (Früchtestück), Los-Nr. 5171 (Blumenstück).

Destouches tritt im 19. Jahrhundert bei zahlreichen Auktionen auf.

³¹² PI Inventory No. F-A2107, Los-Nr. 12.

³¹³ Berardi 1998, S. 185, Anm. 345.

identifizierbaren Sammlung für zusammen 56 fl versteigert.³¹⁴ Auf einer weiteren Auktion in Amsterdam wurde am 17. September des gleichen Jahres, „*een Fruytstukje van Juffr. Rachel Ruysch*“ als Los-Nr. 7 für 30 fl verkauft.³¹⁵

Am 12. April 1746 wurde aus der Sammlung Jacob Boreels in Amsterdam ein Blumenstück von Rachel Ruysch für 77 fl verkauft.³¹⁶

Sechs Jahre nach dem Tod der Künstlerin fand in Amsterdam eine andere anonyme Auktion statt, auf der ein Paar „*extra uitvoerige Bloemstukjes*“ für 160 fl versteigert wurden.³¹⁷

Das Mauritshuis in Den Haag besitzt ein Blumenstilleben von Rachel Ruysch, das in Amsterdam zunächst 1761 aus der Sammlung D. Smith für 49 fl und 1764 als Los-Nr. 81 für 21 fl verkauft wurde.³¹⁸ In Innsbruck werden zwei Blumenstücke der Künstlerin verwahrt, die bereits am 10.11.1762 in Amsterdam für 126 fl, bzw. 105 fl versteigert worden waren.³¹⁹

Zwei Blumenstilleben von Rachel Ruysch, die am 17. Juli 1782 an den Grafen Anton Lamberg-Spitzenstein verkauft worden waren, besitzt heute die Akademie der bildenden Künste in Wien. Es handelt sich unter anderem um ein „*Blumenstilleben mit Pflaumen*“, für das Grant einen Verkaufspreis von 126 fl, Segal hingegen einen Preis von 131 fl angibt.³²⁰ Der Graf übergab die Bilder 1822 an die Akademie.³²¹

Zwei weitere Gemälde, die sich heute in Florenz befinden, wurden 1797 aus der Sammlung Wattier für zusammen 2700 frs verkauft. Es handelte sich um ein Blumenstück und ein Waldbodenstilleben.³²²

³¹⁴ Berardi 1998, S. 218, Anm. 403.

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Berardi 1998, S. 134.

³¹⁷ Berardi 1998, S. 273.

³¹⁸ „Blumenstilleben“, Öl auf Leinwand, 46/ 38 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch 1715“, Mauritshuis, Den Haag, H. d. G. 23, erworben 1802 (Grant 1956, S. 40, Nr. 165).

³¹⁹ „Blumenstück“, Öl auf Leinwand, 67/ 53,5 cm, signiert, Tiroler Landesmuseum Innsbruck, Inv.-Nr. 684. Dieses Stück erzielte unter der Los-Nr. 30 126 fl (Grant 1956, S. 33, Nr. 91); „Blumenvase“, Öl auf Leinwand, 67/ 53,5 cm, signiert, Tiroler Landesmuseum Innsbruck, Inv.-Nr. 688. Dieses Gemälde wurde unter der Los-Nr. 31 für 105 fl verkauft (Grant 1956, S. 34, Nr. 95).

³²⁰ „Blumenstilleben mit Pflaumen“, Öl auf Leinwand, 84/ 68 cm, signiert und datiert auf der Tischkante unten rechts „Rachel. Ruysch 1703“, Gemäldegalerie in der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv.-Nr. 664, vgl. dazu Grant 1956, S. 30, Nr. 50 und 51 sowie Segal 1991, S. 220.

Das Gegenstück dieses Bildes, das die gleichen Maße hatte, ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen und wurde jüngst in Rußland lokalisiert (The Art Newspaper. Event, politics and economics, London, Mai 2004, S. 9).

³²¹ Segal 1991, S. 219.

³²² Beide Bilder wurden 1723 von dem Mannheimer Kunsthändler Artaria nach Florenz verkauft: „Blumenstück“, Öl auf Leinwand, 89,5/ 67,5 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch/ 1715“, Palazzo Pitti, Galleria Palatina Florenz, Inv. 1912, Nr. 455; „Waldbodenstilleben“, Öl auf Leinwand, 89/ 69 cm, signiert und datiert „Rachel Ruysch

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe H x B	Verkäufer/ Sammler	Käufer	Preis
22.09.1694	Amsterdam	Blumen	o.A.	o.A.	o.A.	47 fl
22.09.1694	Amsterdam	Blumen	o.A.	o.A.	o.A.	27 fl
04.06.1727	Amsterdam	Blumen und Früchte	o.A.	o.A.	o.A.	zus. 56 fl
17.09.1727	Amsterdam	Früchte	o.A.	o.A.	o.A.	30 fl
12.04.1746	Amsterdam	Blumen	o.A.	Jacob Boreel	o.A.	77 fl
11.05.1756	Amsterdam	Blumen (2)	o.A.	o.A.	o.A.	160 fl
12.12.1757	Paris	Blumen	27/ 19 p	von Heineken	nicht verk.	400 Livres
1759	Leipzig	Blumen	1 S 3 Z/ 1 S 8 Z	Böttcher über J.-H. Eberts	Karoline v. Baden	100 Th
Okt. 1759	Frankfurt	Blumen	65/ 44,5 cm	von Haeckel	Karoline von Baden	zus. 100 Dukaten
		Früchte	65,2/ 54,5 cm			
1761 (1764)	Amsterdam	Blumen	46/ 38 cm	Smith o.A.	o.A. o.A.	49 fl 21 fl)
10.11.1762	Amsterdam	Blumen	67/ 53,5 cm	o.A.	o.A.	126 fl
		Blumen	67/ 53,5 cm	o.A.	o.A.	105 fl
19.01.1763	Frankfurt	Blumen	13/ 11 p	Kaller/ Junker (niederl. Slg.?)	?	60 fl
10.06.1763	Den Haag	Blumen	o.A.	o.A.	Karoline von Baden	450 fl
14.05.1764	Bonn	Blumen	2 pd 10 p/ 2 pd 3 p	Clemens August	Broggia	81 Rt
28.09.1778	Frankfurt	Blumen (Pendant zu de Heem)	1 S 11 Z/ 1 S 8 Z	Bögner	Nothnagel	251,30 fl
		Früchte	2 S 3 Z/ 1 S 9 Z	Bögner	Nothnagel	100 fl
		Blumen	18/ 14 Z	Bögner	Ehrenreich	50 fl
27.09.1779	Frankfurt	Früchte	2 S 3 Z/ 1 S 9 Z	o.A.	Hüsgen	51 fl
		Blumen	18/ 14 Z	o.A.	Hüsgen	18 fl
10.11.1782	Amsterdam	Pflaumen- zweig	84/ 68 cm	o.A.	Lamber- Spitzenstein	126/ 105 fl
	Amsterdam	Blumen	84/ 68 cm	o.A.	Lamber- Spitzenstein	o.A.
17.05.1785	Mainz	Blumen	1 S/ 9 Z	von Eltz	Melber	46 fl
01.10.1788	Frankfurt	Blumen	11,5/ 15 Z	o.A.	von Schmidt	6,45 fl
20.05.1790	Hamburg	Blumen	11/ 9 Z	Waerdigh	Richardi	8 M
21.03.1794	Paris	Früchte	19/ 15 P	Destouches	Boileau	1001 frs
		Früchte	32/ 27 p		Dufour	602 frs
08.05.1795	Paris	Blumen	23/ 18 p	o.A.	o.A.	701 frs
1797	Mannheim	Blumen Waldboden	89,5/ 67,5 cm 89/ 69 cm	Wattier über Artaria	Großherzog von Toskana	zus. 2700 frs

Tabelle 2: Verkaufsdaten Rachel Ruysch

Zusammenfassung

Die große Anzahl von Verkaufsergebnissen zeigt, daß die Bilder von Rachel Ruysch sehr verbreitet waren. Sie fanden sich in den unterschiedlichsten Sammlungen. Bereits zu Lebzeiten war sie eine beliebte Künstlerin, deren Arbeiten sich besonders bei adeligen Sammlern und in deren Umfeld nachweisen lassen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts können viele Verkaufsergebnisse nachgewiesen

werden, die belegen, daß Rachel Ruysch auch in bürgerlichen Kreisen in weiten Teilen Europas gesammelt wurde.

Dies kann sie ihrer Anstellung am Düsseldorfer Hof verdankt haben, die ihre Reputation gefestigt haben wird. So hoch sie dort allerdings geschätzt wurde, zeigt sich beim Vergleich mit der Person van der Werffs, daß ihr die höchste Ehrung, die Nobilitierung, vorenthalten wurde. Es bleibt allerdings fraglich, ob dies mit ihrem Geschlecht oder dem Bildgenre in Zusammenhang steht, dem sie sich gewidmet hat.

Ein Vergleich der Preise, die ihre Bilder erzielten, erweist sich als schwierig. Allerdings läßt sich festhalten, daß sie schwankten, was wohl am ehesten auf die Unsicherheiten des Kunstmarktes zurückzuführen ist. Im Vergleich zu männlichen Künstlerkollegen erweisen sich die Gemälde von Rachel Ruysch auf dem Kunstmarkt hingegen als nicht weniger geschätzt, sondern gehören neben de Heem und van Huysum immer mit zu den teuersten Arbeiten.

Ihr Oeuvre wird in der kunsttheoretischen Literatur im Gegensatz zu dem von Maria van Oosterwyck weniger vor dem Hintergrund ihrer Biographie besprochen. Lediglich ihr Status als Hofkünstlerin wird zuweilen als Beispiel für die Anerkennung weiblicher Malerinnen in der Literatur herangezogen, ohne zu berücksichtigen, daß sie nicht gleich behandelt wurde. In der Regel steht die künstlerische Qualität im Vordergrund der Betrachtung.

Es ist bemerkenswert, daß Rachel Ruysch sich mit zunehmendem Alter anders als ihre Vorbilder und andere zeitgenössische Künstler auf das Malen von Blumen- und Früchtestilleben beschränkte, die sie lediglich in unterschiedlichen Szenarien präsentierte. Leider haben wir keine Information, warum dem so war.

Es wäre allerdings möglich, daß sie auf die Nachfrage ihrer Auftraggeber reagiert hat, die vielleicht hauptsächlich Blumenstücke von ihr verlangten. Eine Orientierung an der Nachfrage würde mit einer möglichen Arbeitspause aufgrund des Lotteriegewinns korrespondieren, der ihr ein Leben ohne oder zumindest mit weniger Arbeit ermöglicht haben könnte. Dies muß zu diesem Zeitpunkt aufgrund der Quellenlage Spekulation bleiben.

2.2. Italien

In Italien gab es verschiedene Zentren, in denen sich die Stillebenmalerei entwickelte, die im folgenden vorgestellt werden.

Die frühesten Bildbeispiele der Blumen- und Früchtestillebenmalerei lassen sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in der Lombardei nachweisen. Dort gab es mit Ambrogio Figino (1548-1608) und Fede Galizia (1578-1630) Künstler, die bereits vor dem 17. Jahrhundert Früchtestilleben schufen, die mit den frühen, zeitgenössischen niederländischen und spanischen Werken vergleichbar sind. Diese Arbeiten zeichnen sich durch einen strengen Stil aus, bei dem die Objekte in der Bildmitte isoliert werden. Ihr Aufbau ist axial und streng symmetrisch.³²³

Dies läßt sich auch über vier erhaltene Blumenstücke einer Vincenzo Campi nahestehenden Werkstatt aus Cremona sagen, deren Blüten sorgfältig, ohne Überschneidungen mit nur wenig Blättern dargestellt sind.³²⁴

Caravaggio, der als Gründer der römischen Stillebenmalerei gilt, verband die Traditionen Norditaliens und Roms. Er kam 1592 in die Stadt und malte zunächst Einzelpersonen in Kombination mit stillebenhaften Elementen. Um 1596 malte er den „Mailänder Früchtekorb“, den Kardinal Federico Borromeo 1606 für seine Kunstsammlung erwarb. Das Besondere an diesem Bild war, daß Caravaggio die Früchte auf diesem Bild nicht in idealisierter Perfektion, sondern sehr realistisch mit Faulstellen gemalt hat, womit er an Jacopo Ligozzi anknüpft, auf dessen Bedeutung bereits hingewiesen wurde.³²⁵

Caravaggios Einfluß erstreckte sich in Rom unter anderem auf Tommaso Salini (um 1575-1625) und Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635).³²⁶

Aufenthalte von Frans Synders vor 1609 und Daniel Seghers von 1625 bis 1627 beeinflussten die Entwicklung der Blumen- und Früchtestillebenmalerei in Rom ebenfalls.³²⁷

³²³ AK New York 1988, S. 14; Gregori, Mina, Zwei Ausgangspunkte für die Stillebenmalerei in der Lombardei, in: AK München 2002, S. 17-40, hier bes. S. 17-21, mit weiterführender Literatur (im folgenden Gregori 2002a).

³²⁴ Gregori, Mina, Die Blumenmalerei, in: AK München 2002, S. 41-44, hier S. 41 (im folgenden Gregori 2002b).

³²⁵ Zu Caravaggio vgl. Gregori 2002a, S. 22-40, mit weiterführender Literatur.

³²⁶ Gregori 2002a, S. 22-40; Cottino, Alberto, Das Stilleben in Rom: der Naturalismus von Caravaggio, in: AK München 2002, S. 120-129 (im folgenden Cottino 2002a). Zu Crescenzi vgl. Gregori, Mina, Die Werkstätten und die Akademie des Giovanni Battista Crescenzi in Rom, in: AK München 2002, S. 45-48.

³²⁷ Der Einfluß von Seghers kann besonders bei Mario Nuzzi, gen. Mario de' Fiori festgestellt werden. (AK New York 1988, S. 17). Neben Nuzzi wurde auch die Künstlerfamilie Stanchi durch den Flamen beeinflusst (Gregori 2002a, S. 14).

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts kann eine schnelle Verbreitung der Stillebenmalerei in Rom beobachtet werden, die mit dem Bedürfnis nach Dekoration in Verbindung zu bringen ist. Viele reiche Adelige und Patrizier statteten ihre Landhäuser und Villen mit Landschaften und Stilleben aus. Die Bilder wurden zunehmend größer und der Überfluß von Blumen und Früchten rückte in den Mittelpunkt des Darstellungsinteresses. Vertreter dieser Malrichtung waren unter anderem Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) und Mario de' Fiori (1603-1673), ein Neffe von Tommaso Salini.³²⁸

Die Auftragsarbeiten zur Ausstattung von Villen und Palästen zogen natürlich auch viele Künstler von außerhalb an. Um 1700 wurde die römische Stillebenmalerei von ausländischen Künstlern dominiert, wie die Beispiele von Franz Werner Tamm (1658-1724), Karel van Vogelaer (1653-1695) und Christian Berentz (1658-1733) belegen.³²⁹

Der Einfluß der römischen Blumen- und Früchtestillebenmalerei erstreckte sich auf weitere künstlerische Zentren. Zum einen nahm sie durch die engen wirtschaftlichen und politischen Kontakte zu Spanien auf die dortige Entwicklung Einfluß.³³⁰ Zum anderen beeinflussten sie die neapolitanische Stillebenmalerei. Zu den Protagonisten gehörten hier unter anderem Luca Forte (1600- vor 1670), Paolo Porpora (1617-1673) und Andrea Belvedere (um 1662-1732).³³¹

In Florenz etablierte sich die Stillebenmalerei kaum. Man begegnete ihr hier mit eher wissenschaftlich-dokumentarischem Interesse. Daher erstaunt es nicht, daß die Tradition des Bildgenres hier auf Jacopo Ligozzi aufbaute. Die wichtigsten Vertreter der Florentiner Blumen- und Früchtestillebenmalerei waren Jacopo da Empoli (1551-1640), Giovanna Garzoni und Bartolomeo Bimbi (1648-1730).³³² Dennoch wurden zahlreiche Stillebenmaler von auswärts gerade am Hofe der Medici unterstützt. Dies waren zum einen die Holländer Willem van Aelst und Marseus van Schrieck, zum anderen auch römische Künstler, wie Andrea Scacciati (1644-171?).³³³

Weitere Zentren der Blumen- und Früchtestillebenmalerei waren Genua, Venedig und die Emilia Romagna. In Genua, wo enge wirtschaftliche Kontakte mit Spanien und Flandern bestanden, kann ein starker Einfluß durch flämische Künstler festgestellt werden, wie sich in den Arbeiten von Stefano Camogli (um 1610-

³²⁸ Cottino, Alberto, Die Entstehung des barocken Stillebens in Rom, in: AK München 2002, S. 350-356, hier S. 353 (im folgenden Cottino 2002b).

³²⁹ Cottino 2002b, S. 353f.

³³⁰ Gregori 2002a, S. 13f.

³³¹ Spinosa, Nicola, Das Stilleben in Neapel. Fortschritte und Versäumnisse in den Studien von gestern und heute, in: AK München 2002, S. 184-189.

³³² Casciu, Stefano, Das Stilleben in Florenz, in: AK München 2002, S. 248-255.

³³³ Casciu 2002, S. 253f.

nach 1690) und Bernardo Strozzi (1582/83-1644) zeigt, die vielfach menschliche Figuren oder lebende Tiere in ihre Bilder integrierten.³³⁴ Strozzi verließ Genua 1633 und ging nach Venedig, wo er eine große Werkstatt leitete.³³⁵

Im Bereich der Emilia Romagna können unterschiedliche Einstellungen zur Stillebenmalerei festgestellt werden. Während Bologna unter dem Einfluß des Vatikan stand und dort nur wenige Stilleben produziert wurden, kann in den Einflußgebieten der Este (Modena, Ferrara) und Farnese (Parma, Piacenza) ein ausgesprochenes Interesse an Blumen- und Früchtestilleben beobachtet werden.³³⁶

Seit den 1730er und 1740er Jahren ebte das allgemeine Interesse an der Stillebenmalerei in Italien vor dem Hintergrund eines aufkommenden neoklassizistischen Kunstgeschmacks und dessen Orientierung an antiken narrativen Bildinhalten schließlich ab.³³⁷

2.2.1. Giovanna Garzoni 1600 - 1670

Das Werk von Giovanna Garzoni wurde seit den 1990er Jahren verstärkt erforscht und damit Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen. Besonders Gerard Casale widmete ihm zwei bedeutende Veröffentlichungen.³³⁸ Darüber hinaus wurde es in den meisten Publikationen zur italienischen Stillebenmalerei besprochen.³³⁹

Zur Biographie

Giovanna Garzoni wurde 1600 in Ascoli Piceno als Tochter von Giacomo Garzoni und Isabetta Gaia geboren. Ihre Familie, die väter- wie mütterlicherseits venezianische Künstler und Handwerker waren, hatte sich dort seit einer Generation niedergelassen. Giovanna selber ist in Venedig von 1615 bis 1630 nachzuweisen, hat aber wahrscheinlich nur mit Unterbrechungen dort gelebt. Sie ging dort bei ihrem Onkel Pietro Gaia, einem Schüler Palma di Giovanes (1544-1628), und bei dem Kalligraphen Giacomo Rogni in die Lehre.³⁴⁰

³³⁴ Orlando, Anna, Das Goldene Zeitalter des ‚Belebten Stillebens‘ in Genua, in: AK München 2002, S. 298-302.

³³⁵ Gregori 2002a, S. 13f.

³³⁶ Benati, Daniele, Die Emilia und Romagna, in: AK München 2002, S. 330-333, hier S. 330.

³³⁷ Cottino 2002a, S. 355.

³³⁸ Casale, Gerard, Giovanna Garzoni: „Insigne minimatrice“ 1600-1670, Mailand 1991; ders., Gli incanti dell'Iride, Mailand 1996; Meloni Trkulja, Silvia und Elena Fumagalli, Stilleben. Giovanna Garzoni, Paris 2000; AK München 2002, S. 278-280.

³³⁹ AK Neapel 1964, S. 27; AK New York 1983, S. 65-70; AK Berlin 1985, S. 134-137; Zeri 1989, Bd. 1, S. 568f; AK Florenz 1998, S. 110-114.

³⁴⁰ Gaze 1997, Bd. 1, S. 570.

Sie heiratete 1622 den Porträtmaler Tiberio Tinelli (1586-1639), wurde aber bereits im darauffolgenden Jahr geschieden, da sie ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatte, das sie nicht aufgeben wollte.³⁴¹ Sie blieb für den Rest ihres Lebens alleinstehend.

Bemerkenswert an ihrer Biographie ist die intensive Reisetätigkeit, die 1630 mit einem ersten Aufenthalt mit ihrem Bruder Matteo, in Rom begann.³⁴² Noch im gleichen Jahr reiste die Künstlerin weiter ins spanische Vizekönigreich Neapel, wo sie beim Vizekönig, dem Herzog von Alcalà (1583-1637), Unterkunft erhielt. Sie blieb dort ein gutes Jahr, bis ihr Mäzen 1632 Neapel verließ und reiste selber in Richtung Turin weiter, nachdem sie eine Anstellung am Hof des Herzogs von Savoyen, Vittorio Amadeo I., bekommen hatte. Wahrscheinlich war dort Octavianus Monfort (nachgewiesen 1580-85) ihr Schüler.³⁴³ Sie selbst scheint 1637 nach Paris aufgebrochen zu sein, wo es ihr schwer fiel, mit den Gewohnheiten des Landes zurecht zu kommen, wie aus einem Brief Ferdinando Bardis, dem Botschafter des Großherzogs von Toskana in Paris, hervorgeht.³⁴⁴ Er bat im Namen Giovanna Garzonis um eine Anstellung am Hof der Medici, „*da sie sich nicht an die französischen Sitten gewöhnen kann*“.³⁴⁵ Aus ihrem Bittschreiben an Bardi geht hervor, daß sie sich anscheinend um eine Anstellung zur Hofkünstlerin beworben hatte, um ein monatliches Gehalt zu beziehen.³⁴⁶

Im Jahr 1642 ließ sich die Künstlerin schließlich in Florenz nieder. Die intensiven Beziehungen zu der Stadt und ihren dortigen Auftraggebern gab sie auch nicht auf, nachdem sie 1651 wieder nach Rom gezogen war, wo sie sich neben der *Accademia di San Luca* ein Haus bauen ließ und sich mit zunehmendem Alter auf die Hilfe dieser Institution stützte. In ihrem Testament verfügte sie 1666, ihren Besitz der Akademie zu vermachen, wenn diese ihr ein Grab in der Kirche *San Luca e Martino* errichten ließe. Giovanna Garzoni starb im Februar 1670 in Rom. Ihr Grabmahl errichtete Mattia' di Rossi; es wurde 1698, 28 Jahre nach ihrem Tod, aufgestellt.³⁴⁷

³⁴¹ Bottacin, Francesca, Appunti per il soggiorno beneziiano di Giovanna Garzoni. Documenti inediti, in: *Arte Veneta* 52, 1998/I, S. 141-147, hier S. 142; Meloni Trkulja, Silvia, Giovanna Garzoni und „das große Schauspiel der Natur“, in: Meloni Trkulja/ Fumagalli 2000, S. 4-11, hier S. 5.

³⁴² Casale 1991, S. 7; Meloni Trkulja 2000, S. 5.

³⁴³ Monfort blieb in Turin, arbeitete im Stil Giovanna Garzonis und bemalte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts unter anderem Porzellan mit Motiven, die an Giovanna Garzoni erinnern (Meloni Trkulja 2000, S. 6, zu Monfort außerdem Casale 1991, S. 3, 19 und 31 mit weiterführender Literatur).

³⁴⁴ Fumagalli, Elena, Giovanna Garzoni in Paris, in: Meloni Trkulja/ Fumagalli 2000, S. 11-13, hier S. 12.

³⁴⁵ Dokument im Staatsarchiv von Florenz, Mediceo del Principato 4648, hier zitiert nach Fumagalli 2000, S. 12.

³⁴⁶ Fumagalli 2000, S. 12.

³⁴⁷ Gaze 1997, Bd. 1, S. 570-572.

Das künstlerische Werk

Das Oeuvre Giovanna Garzonis ist sehr umfangreich. Es haben sich einige Gemälde auf Leinwand, hauptsächlich allerdings Papierarbeiten erhalten. Sie arbeitete mit Tempera-, Aquarell- und Gouachefarben auf Pergament.

Giovanna Garzoni hat eine charakteristische Technik entwickelt, die zwischen Malerei und Zeichnung liegt und die sich am Stil englischer Miniaturtechnik orientierte³⁴⁸: Die Bilder setzen sich aus vielen winzigen Punkten, die mit spitzem Pinsel auf Pergament aufgebracht wurden, sowie aus zarten, dicht gesetzten Strichen zusammen. Außergewöhnlich an der Anwendung dieser Technik, die beinahe pointillistisch zu nennen ist, ist, daß sie den ausgesprochen naturalistischen Anspruch der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts nicht erfüllt, da sie die Materialität des Dargestellten nicht wiedergeben kann. Von der rein naturwissenschaftlichen Darstellung unterscheidet sie sich wiederum durch ihren ästhetischen und dekorativen Anspruch.

Die Malerei scheint entsprechend weniger der naturalistischen Darstellung des zeitgenössischen Stillebens verhaftet zu sein als der naturgeschichtlichen Malerei, die ihren Ausgang bei Dürer oder Leonardo genommen hatte.³⁴⁹

Das Themenrepertoire der Künstlerin ist im Gegensatz zu den zwei vorgestellten holländischen Malerinnen weiter gefaßt. Ihre frühesten bekannten Bilder sind Ölgemälde und stellen religiöse Themen dar: Im Alter von 16 Jahren malte sie eine „Heilige Familie“, kurz danach einen „Heiligen Andreas“, der sich heute in Venedig befindet und als Teil einer Serie für *Ospedale degli Incurabili* in Venedig gemalt wurde, an der weitere Künstler mitgearbeitet hatten.³⁵⁰

Bereits früh scheint sie sich aber auch der Kalligraphie, dem Miniaturporträt und der naturgeschichtlichen Malerei zugewendet zu haben, was anhand eines Studienbuchs zu belegen ist, das 42 Blätter mit Studien aus diesem Motivrepertoire umfaßt.³⁵¹ Besonders erfolgreich war Giovanna Garzoni als Porträtmalerin. Die Gattung der Bildnisminiatur war in Italien nicht weit verbreitet und so verwundert es nicht, daß Garzoni über Jahre sehr erfolgreich war.

³⁴⁸ Giovanna Garzoni könnte durch ihren Mann Tiberio Tinelli in Kontakt mit der internationalen Porträtkunst gekommen sein. Tinelli, der selber ein berühmter Porträtist war, stand Tizian und van Dyck nah. Diese Kontakte könnten erklären, wodurch die außergewöhnlichen Leistungen Giovanna Garzonis auf dem Gebiet des Miniaturporträts, das in Italien ohne bedeutende Vorbilder war, beeinflusst wurden (zu Tinelli vgl. Thieme-Becker 1999, Bd. 33, S. 182, zum Einfluß auf Giovanna Garzoni vgl. Bottacin 1998).

³⁴⁹ Harris/ Noehlin 1976, S. 136.

³⁵⁰ „Heilige Familie“, Öl auf Leinwand, 91/ 67 cm, 1616, Privatsammlung (vgl. Casale 1996, S. 32f), „Heiliger Andreas“, Öl/Lwd, 158/ 115 cm, signiert „Giovanna Garzoni F.“, Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 662 (Casale 1996, S. 34f).

³⁵¹ Heute Biblioteca Sarti, Accademia Nazionale San Luca (vgl. dazu Casale 1991, S. 120-135).

Im Bereich der Motive aus Botanik und Fauna ist das Werk Giovanna Garzonis variantenreich. Verstärkt scheint sie sich diesem Thema seit den 1640er Jahren gewidmet zu haben. Seitdem malte sie Stilleben mit Obst- oder Gemüseschalen, die den Bildgrund beinahe vollständig ausfüllten und mit weiteren Blüten oder Tieren kombiniert wurden. Diese Blätter folgen in der Regel einem einfachen, symmetrischen Bildaufbau: eine Blumen- oder Früchteart, die in der Bildmitte in einem Gefäß präsentiert wird, wird dabei stets durch eine weitere, nebenliegende Art bereichert, wobei ein wichtiger Bildbestandteil ihrer Stilleben das Laubwerk ist, das Früchte und Blüten hinterfängt. Die dargestellten Dinge sind oft von einfacher Qualität und stehen entweder auf einfachen Holztischen oder auf dem Erdboden.

Als Beispiel sei eine Arbeit mit „Pfersichen und Pflaumen auf tiefem Teller“ angeführt.³⁵² Hier steht der mit Blättern ausgelegte Keramikteller, dessen Rand angeschlagen ist, in der Bildmitte auf dem Erdboden. Auf dem grünen Laub liegen Pfirsiche, auf denen sich ein Ast mit gelben Blättern befindet. Vor dem Teller hat die Künstlerin links drei Pflaumen an einem Zweigstück plaziert. An diesem Bild wird deutlich, daß Giovanna Garzoni weniger einen idealisierten als vielmehr einen naturalistischen Zustand darstellte, der angefressene oder welkende Blätter, angeschlagene Keramik und nicht perfekte Früchte einschloß.

Neben diesen Arbeiten, deren Objekte überwiegend der Alltagswelt entlehnt waren, malte Garzoni auch prunkvollere Stilleben, wie Arrangements von Früchten in Tazza-Gefäßen sowie aufwendige Blumenbouquets, die üppige Sträuße mit einer Vielzahl an Blumen darstellen, deren Masse in einer realen Vase keinen Platz finden könnten. Als Basis wählte die Künstlerin einen Marmortisch und dekorierte am Fuß der Vase kostbare Muscheln. Die Blumen sind radial angeordnet und überschneiden sich häufig.³⁵³

Daneben gibt es auch zierliche Arrangements in Glasvasen, die dem Betrachter den Blick auf die Stiele ermöglichen, oder in kostbaren Porzellanvasen. Die Blumen sind radial angeordnet, die Komposition erscheint allerdings sehr viel luftiger, da weniger Exemplare dargestellt werden und jede Blüte mehr Platz erhält.³⁵⁴

Giovanna Garzoni arbeitete auch naturwissenschaftliche Illustrationen, wie an dem Beispiel eines Blumenbuchs offensichtlich wird, das heute in Dumbarton Oaks

³⁵² „Pfersiche und Pflaumen auf tiefem Teller“, Gouache auf Vélin, 24/ 33 cm, Galleria Palatina, Florenz, Inv.-Nr. 1890/ 4761.

³⁵³ „Blumen in Vase auf Marmorsockel mit zwei Muscheln und Schmetterlingen“, Gouache und Graphitstift auf Vélin, 66,3/ 47,9 cm, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 2152 Orn, abgebildet in Casale 1991, S. 108.

³⁵⁴ Vgl. dazu „Blumen in Glasvase“, Gouache und Graphitstift auf Vélin, 45,2/ 31,1 cm, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 2140 Orn, abgebildet in Casale 1991, S. 98.

verwahrt wird.³⁵⁵ Das Buch besteht aus 50 ganzseitigen Aquarellen, die am oberen Bildrand die von der Künstlerin mit Tinte geschriebenen Namen der dargestellten Pflanze sowie Querverweise hinsichtlich der Abbildungen tragen. Dabei zeigte sich Giovanna Garzoni als versierte Wissenschaftlerin, die in der Botanik ihrer Zeit als auch der Antike bewandert war.³⁵⁶

Das Werk Giovanna Garzonis läßt im Laufe der Jahre eine thematische Entwicklung erkennen. Während sie zu Beginn hauptsächlich figürliche Themen behandelte, konzentrierte sie sich seit den 1630er Jahren zunehmend auf botanische Motive, ohne allerdings die Figurenmalerei jemals ganz aufzugeben. In Turin begann sie schließlich Blumen, Früchte und Tiere auf Pergament zu malen.³⁵⁷ Auffällig an den Stillleben Giovanna Garzonis ist eine starke Anlehnung ihrer einfachen Obstschalen an die lombardische und Piemontese Stilllebenstradition einer Orsola Caccia (1596-1676), eines Panfilo Nuvolone und einer Fede Galizia (Abb. 18).³⁵⁸ Sie unterscheiden sich allerdings zum einen durch das künstlerische Medium und den charakteristischen Stil, zum anderen durch das eher zufällig erscheinende Arrangement, das den Arbeiten der anderen Künstler fremd ist.³⁵⁹

In Paris hat Giovanna Garzoni, wie aus dem Brief von Bardi an den Großherzog von Toskana hervorgeht, Blumengirlanden gemalt, die zu dieser Zeit in Nordeuropa sehr beliebt waren. Bardi hatte eine dieser Arbeiten gesehen und sie, wie der in Paris lebende Florentiner Künstler Stefano della Bella, für gut befunden.³⁶⁰ Sonst sind aus dieser Zeit keine Arbeiten bekannt, aber fest steht, daß sich nach ihrer Rückkehr aus dem Ausland ihre Werke veränderten. Sie scheinen in Themenwahl und Komposition enger an die nordische Tradition angelehnt. Zum ersten Mal treten Blumensträuße als Bildthema in ihrem Werk auf. Die radial angelegten Bouquets bestehen, egal ob üppig oder zierlich angelegt, hauptsächlich aus gezüchteten Blumen, die zum Teil sehr kostspielig waren. Sie malte häufig Tulpen, besonders die teuren gestreiften Züchtungen.

Die Gouachen „Blumen in Glasvasen“ zeigen Anklänge an die nordische Tradition. Die Blumen, insbesondere zwei Narzissen, sind ungewöhnlich naturalistisch dargestellt, nicht zuletzt, weil die Künstlerin in diesem Blatt ihren eigenen Stil

³⁵⁵ Mongan, Agnes, A Fete of Flowers: Women Artists' Contribution to Botanical Illustration, in: Apollo, April 1984, S. 264-267, hier S. 264f; Casale 1991, S. 138-164.

³⁵⁶ Mongan 1984, S. 265.

³⁵⁷ Meloni Trkulja 2000, S. 6.

³⁵⁸ Meloni Trkulja 2000, S. 8.

³⁵⁹ AK Florenz 1998, S. 111.

³⁶⁰ Fumagalli 2000, S. 12f. Sie bedankte sich für die Vermittlungstätigkeit bei Bardi mit einem „Kirschteller mit Schoten“, den sie mit persönlicher Widmung versah (Meloni Trkulja 2000, S. 7).

erheblich zurücknahm und mit natürlicheren Farben und weniger Straffurtechnik arbeitete. Der Aufbau aller Bouquets dieser Serie ist symmetrisch und die Künstlerin legte besonderen Wert darauf, ihre Kunstfertigkeit zu demonstrieren: die Stiele sind in der Vase deutlich zu erkennen, werfen zum Teil sogar noch Schatten. Außerdem erscheinen gespiegelte Fenster auf den Gläsern, ein Stilmittel, das in der nordischen Stillebentradition weit verbreitet war.³⁶¹

Neben diesen zierlichen Arrangements treten in ihrem Oeuvre auch einige Arbeiten auf, die eine Anlehnung an Jan Breughel vermuten lassen, wie die „Blumenbouquets in Tonvasen auf Marmortischen“ sowie die „Früchte in Tazzegefäßen“ zeigen. Der Einfluß bezieht sich allerdings auch in diesen Fällen nur auf Komposition und Darstellungsgegenstand.³⁶² Ihrer Technik und ihrem eigenen Stil blieb Giovanna Garzoni treu.³⁶³

Die Künstlerin schloß ihre stilistische Entwicklung in Florenz allerdings ab und Werke der Zeit in Rom lassen sich kaum von früheren Arbeiten unterscheiden. Sie malte später hauptsächlich im Auftrag einfache Kompositionen von Blumen und Früchten, die bereits angelegte Sammlungsreihen ergänzten.³⁶⁴

Beim Vergleich des Oeuvres von Giovanna Garzoni mit dem zeitgenössischen Stillebenmaler wird die Eigenständigkeit der Künstlerin aufgrund ihrer thematischen Varianz als auch ihrer charakteristischen Technik offensichtlich. Sie vermochte die unterschiedlichen Einflüsse als Impulse für ihren eigenen Stil zu nutzen.

Dennoch fallen zwei Aspekte auf: Zum einen wiederholen sich, wenn auch mit kleinen Abänderungen, zahlreiche Motive, was aber durch die Existenz des Studienbuchs plausibel wird.³⁶⁵ Zum anderen ist auffällig, daß Giovanna Garzoni Schwierigkeiten hatte, Gefäße samt Inhalt perspektivisch korrekt wiederzugeben. Oft zeigte sie Teller und Schalen aus einem anderen Blickwinkel als das darauf liegende Obst, das manchmal wie schwebend dargestellt wurde.

Verbreitung und Bewertung des Werks der Künstlerin

Leider sind keine Verkaufsdaten bekannt, die das Werk von Giovanna Garzoni betreffen. Dennoch können aus dem vorliegenden Quellenmaterial und der daraus resultierenden Rückschlüsse über ihre Kontakte zu Sammlern und Auftraggebern, Informationen über die Bewertung ihrer Arbeiten gewonnen werden: Das Empfehlungsschreiben des spanischen Botschafters in Venedig, Cristobal de

³⁶¹ „Glasvasen mit Blumen“, Tempera und Spuren von schwarzem Bleistift auf Pergament, 45,2/ 31,1 cm und 44,4/ 31,1 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 2140 Orn, sowie 2141 Orn, abgebildet in AK Wahington 2002, S. 83.

³⁶² AK Florenz 1998, S. 114.

³⁶³ Meloni Trkulja 2000, S. 7.

³⁶⁴ Meloni Trkulja 2000, S. S. 9f.

³⁶⁵ Casale 1996, S. 94-99.

Benavente y Benavides, an den Herzog von Alcalá bezeugt nicht nur ihre wertvollen Kontakte, die sie bereits in Venedig geknüpft hatte, sondern auch seine Anerkennung ihr gegenüber. Der Botschafter war eine in Venedig sehr geschätzte und bekannte Person, dessen Zeugnis der Künstlerin sicher einen guten Ruf bescheinigte.³⁶⁶

Darüber hinaus könnte Giovanna Garzoni auch mit anderen angesehenen Persönlichkeiten Venedigs bekannt gewesen sein. Spätestens in Paris nahm sie Kontakt zur Familie Lumaga auf. Die Lumaga waren berühmte Kaufleute, Bankiers und Kunstsammler, deren Familienzweige sich über Italien und Frankreich erstreckten. In Italien lebte ein großer Teil der Familie in Venedig. Die Beziehung Giovanna Garzonis zu ihnen wird durch den Brief bestätigt, den Bardi 1640 an den Großherzog von Toskana aus Paris sandte. Bardi berichtete, die Künstlerin habe sich über diese Familie an ihn gewandt. Es ist nicht bekannt, ob die Lumaga ihr in Venedig oder in Paris Aufträge erteilt hatten, aber die Verbindung zeigt zumindest, daß Giovanna Garzoni keine gänzlich unbedeutende Künstlerin gewesen sein kann.³⁶⁷

Von besonderer Bedeutung für ihre Karriere war sicherlich der Kontakt zu Cassiano dal Pozzo (1588-1657), der seit ihrem ersten Besuch in Rom 1630 bestand.³⁶⁸ Cassiano dal Pozzo hegte großes Interesse für die Antike und die Naturgeschichte. Er besaß eine große Bibliothek, sammelte seltene Vögel und Pflanzen, Skelette, Medaillen, mechanische Geräte und anderes und besaß damit eine moderne Forschungseinrichtung, die nichts mit den Laboratorien der Kunst- und Wunderkammern der Vergangenheit zu tun hatte. Vielmehr stand er in seriösem Kontakt zu vielen Wissenschaftlern in ganz Europa.³⁶⁹ Mit dem sogenannten „Papiermuseum“ verfolgte er das ehrgeizige Ziel, eine große Sammlung von Zeichnungen antiker Zeugnisse und Objekte aus Flora und Fauna

³⁶⁶ Bottacin 1998, S. 141.

³⁶⁷ Fumagalli 2000, S. 12f.

³⁶⁸ Dal Pozzo stammte aus einer alten angesehenen Turiner Adelsfamilie, die bereits lange in Verbindung zum Hof von Savoyen stand. Er hatte in Pisa studiert, wo er unter der Obhut des Erzbischofs, dem Cousin seines Vaters, stand, der enge Verbindungen zum Großherzog von Toskana unterhielt. Cassiano ging 1612 nach Rom, wo er bis zu seinem Tod lebte. Bereits früh knüpfte er dort Beziehungen zur Familie der Barberini und mit der Wahl von Kardinal Maffeo Barberini zum Papst Urban VIII. im Jahr 1623 wurde dal Pozzo dem Haushalt von dessen Neffen und seinem guten Freund, Kardinal Francesco Barberini (1597-1679), zugeteilt. - Zu Cassiano dal Pozzo vgl. Haskell 1996, bes. S. 149-175; Freedberg, David und Enrico Baldini, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné, Serie B*, London 1997; zu seiner Sammlertätigkeit *AK I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, hrsg. von Francesco Solinas, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom 2000.

³⁶⁹ Haskell 1996, S. 151.

zusammenzutragen. Die Arbeiten wurden von Künstlern, die Cassiano anstellte, ausgeführt und wurden zu seinen Lebzeiten nicht abgeschlossen.³⁷⁰

Im allgemeinen bevorzugte Cassiano Künstler, „die seine aus der archäologischen und naturwissenschaftlichen Ausbildung hervorgegangene Leidenschaft für das Altertum entweder instinktiv teilten oder sich anzueignen bereit waren“.³⁷¹

Daher ist es nicht verwunderlich, daß sich sein Kunstgeschmack unabhängig vom päpstlichen Hof, der einen barocken, monumentalen Stil favorisierte, eher am Klassizismus eines Nicolas Poussin (1594-1665) orientierte, den er förderte und von dem er zahlreiche Bilder besaß.³⁷²

Eventuell arbeitete Giovanna Garzoni mehrere Aquarelle, die Zitrusfrüchte darstellen, für dal Pozzos Papiermuseum.³⁷³ Sicher ist, daß beide bereits früh in Briefkontakt standen. Es sind fünf Briefe aus der Zeit von Juni 1630 bis Juli 1631 erhalten, die Giovanna Garzoni ihm aus Neapel schickte. Sie klagte unter anderem darüber, daß sie zu viele Porträts auszuführen habe, so daß es ihr unmöglich sei, an den Arbeiten für ihn und Donna Anna Colonna weiterzuarbeiten.³⁷⁴

Der Kontakt zu Donna Anna Colonna, Witwe Taddeo Barberinis, des Präfekten von Rom, zeigt, daß Cassiano dal Pozzo Giovanna Garzoni wahrscheinlich Zugang zu weiteren Sammlern, wie den Barberini, verschafft hatte.³⁷⁵ Der Briefwechsel belegt auch, daß sie in Neapel viele Aufträge übertragen bekommen hatte. Sie malte dort hauptsächlich Heiligenbilder und Porträts, die bei den Adligen Neapels als Schutz- und Verehrungsbilder, die über den Betten aufgehängt wurden, reißenden Absatz fanden.³⁷⁶

Giovanna Garzoni lebte in Neapel am Hof des spanischen Vizekönigs, Fernando Enríquez Afán de Ribera, dem dritten Herzog von Alcalá (1583-1637). Dieser stammte aus einer alten Adelsfamilie aus Sevilla und gehörte mit zu den reichsten Männern des Königreichs Spanien. Er hatte eine humanistische Ausbildung genossen und eine Antiquitätensammlung von seinen Vorfahren geerbt, die er weiter ausbaute. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts begann er, vermutlich unter dem Einfluß seines Freundes Francisco Pachero (1564-1654) mit dem Aufbau einer

³⁷⁰ Haskell, Francis und Henrietta McBurney, General Introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, in: Freedberg 1997, Serie B, Teil 1, S. 13-24.

³⁷¹ Haskell 1996, S. 153.

³⁷² Haskell 1996, S. 155-163.

³⁷³ Freedberg, David und Enrico Baldini, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Citrus fruit, London 1997, S. 250f.

³⁷⁴ Bottari, S., Raccoltadi lettere sulla pittura e architettura scritte da' più celebri professori che in dette Arti fiorentino dal sec. XV al XVII, 1822 (1754), Bd 1, S. 342-348.

³⁷⁵ Meloni Trkulja 2000, S. 5f.

³⁷⁶ Meloni Trkulja 2000, S. 6.

Sammlung zur zeitgenössischen spanischen Kunst.³⁷⁷ Wahrscheinlich aufgrund dieses Einflusses besaß der Herzog bereits früh 14 Früchtestilleben von Antonio Mohedano (ca. 1563-1626), die in einem kleinen Empfangszimmer aufgehängt waren. Alcalá entsprach damit dem Bild des modernen, spanischen Kunstsammlers, da Stilleben in Spanien seit den 1590er Jahren zunächst von gebildeten Adeligen und Klerikern gesammelt wurden.³⁷⁸

Die politische Karriere führte den Herzog von 1625 bis 1626 nach Rom und von 1629 bis 1631 nach Neapel. Schon während seines ersten Aufenthaltes in Italien, als er Einkäufe in Venedig und Neapel tätigte und Kontakte zu römischen Sammlern, wie Paolo Giordana Orsini und Kardinal Ludovico Ludovisi, knüpfte, veränderte sich sein Sammelverhalten. Er begann, unter anderem Skulpturen zu sammeln, und kaufte zahlreiche Werke von zeitgenössischen italienischen Künstlern, unter anderem auch von Artemisia Gentileschi, die 1630, kurz nach der Ankunft des Herzogs, ebenfalls nach Neapel kam.³⁷⁹ Welche Arbeiten Giovanna Garzoni für den Vizekönig gemalt hat, ist leider nicht bekannt.

Der Herzog verfügte testamentarisch, daß Teile seiner Sammlung zwecks Schuldentilgung verkauft werden sollten. Daher wurde 1637 ein Inventar aufgestellt, das leider nur 20% der Arbeiten bestimmten Künstlern zuschreibt. Beim Vergleich mit einem zweiten Inventar, das der Herzog bereits zwischen 1632 und 1636 hatte aufstellen lassen, ist festzustellen, daß er, neben 66 Bronzeskulpturen, Medaillen, Halbedelsteinen und Möbeln ungefähr 464 Bilder besaß. Den größten Anteil hatten daran Porträts und religiöse Motive, die jeweils 26% des Gesamtvolumens betrug. Die Landschaften machten 19%, mythologische oder antike Themen 13% und Genreszenen und Stilleben 10% aus. Dieser Sammlungsquerschnitt stimmt mit dem anderer spanischer privater Sammlungen überein, in denen die nicht-religiösen Themen ebenfalls deutlich überwogen; das mag nicht zum Angebot des spanischen Kunstmarkts passen, aber dieser hatte ja auch noch religiöse Institutionen als Käufer und Auftraggeber zu beliefern.³⁸⁰

In Turin begann sich Giovanna Garzoni auf Motive wie Blumen, Früchte und Tiere zu konzentrieren. Dies könnte mit der Vorliebe des Herzogs von Savoyen Vittorio Amadeo für die Stillebenmalerei in Zusammenhang stehen. Er besaß Arbeiten von

³⁷⁷ Brown, J., und R. L. Kagan, The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution, in: The Art Bulletin, 69, (1987), S. 231-255, hier S. 232f. Zu Pachero und seiner Bedeutung für die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. Jordan, William B. und Peter Cherry, Spanish Still Life from Velázquez to Goya, London 1995, bes. S. 17f; Pachero über die Stillebenmalerei in König/ Schön 1996, S.117-119.

³⁷⁸ Brown/ Kagan 1987, S. 238; Schroth 1985, S. 28-39.

³⁷⁹ Brown/ Kagan 1987, S. 235 und 239.

³⁸⁰ Brown/ Kagan 1987, S. 245f.

Peter Binoit, Isaak Soreau, Jan Breughel, Jan Fyt sowie von Panfilio Nuvolone und Fede Galizia.³⁸¹

Neben Vittorio Amadeo I. kann in Turin ein weiterer Sammler von Giovanna Garzoni ausgemacht werden: Ein Inventar aus dem Jahr 1635 belegt, daß ihre Arbeiten auch in anderen Sammlungen zu finden waren. Es handelt sich dabei um das „*Inventario dei quadri nel palazzo di Torino a Mirafiori e nel Castello di Rivoli di S.A.R. Carlo Emmanuele III*“.³⁸²

Carlo Emmanuele besaß zwei Arbeiten der Künstlerin neben zwei Gemälden von Willem van Aelst, einem Stilleben von Giovanni Battista Nasaci und einem von Panfilo Nuvolone. Daneben befanden sich weitere 29 anonyme Stilleben in dieser Sammlung.³⁸³

In Florenz arbeitete Giovanna Garzoni unter anderem für den Großherzog Ferdinando II. (1610-1670), dessen Brüder, die Kardinäle Giovan Carlo (1611-1663) und Leopoldo (1617-1675), sowie für die Großherzogin Vittoria della Rovere.

Unter Ferdinando II., der trotz seiner großen Religiosität großes Interesse an Kunst und Wissenschaften hatte, blühte das kulturelle Leben in Florenz erneut auf. Es wurden in begrenztem Umfang und besonders von Giovan Carlo (1611-1663) ältere Kunstwerke gesammelt. Großes Interesse wurde insgesamt der zeitgenössischen Kunst entgegengebracht. Besondere Bedeutung hatte die römische Barockmalerei, die dem herrschaftlichen Repräsentationsbedürfnis entsprach und von allen Brüdern, hauptsächlich allerdings von Ferdinando II. protegiert wurde. Leopoldo de Medici (1617-1675), der jüngste der Brüder, unterstützte Kunst und Wissenschaft mit universellem Interesse. Daneben sammelten die Brüder auch niederländische Kunst. Willem van Aelst und Otto Marseus van Schrieck arbeiteten von 1648 bis 1652 in Florenz im Auftrag von Giovan Carlo und Matteos (1613-1667).³⁸⁴

Giovanna Garzoni malte für die Medici Porträts, heilige und mythologische Figuren, Tiere, Blumen, Früchte und fertigte auch Kopien. Sie arbeitete kunsthandwerkliche Objekte, wie einen Fächer, den sie für die Großherzogin mit floralen Motiven bemalte. Außerdem entwarf sie für Giovan Carlo Motive für Pietra-Dura-Arbeiten.³⁸⁵

Insgesamt läßt sich aber beobachten, daß Giovanna Garzoni sich seit den 1640er Jahren zunehmend auf die Stillebenmalerei konzentrierte, wie bereits näher beschrieben wurde. Dies mag auch in Übereinstimmung stehen mit der Bedeutung, die der Gartenbau und die Pflanzenzucht am Hof der Medici gewonnen hatten:

³⁸¹ AK Florenz 1998, S. 18 mit weiterführender Literatur.

³⁸² Zeri 1989, Bd. 1, S. 94, mit weiterführender Literatur.

³⁸³ Ebenda.

³⁸⁴ Chiarini, Marco, Von der Residenz zur Galerie: Geschichte der Florentiner Sammlungen, in: Gregori, Mina, Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 10-18, hier S. 12f; Fumagalli 2000, S. 7ff.

³⁸⁵ AK Florenz 1998; S. 20, Meloni Trkulja 2000, S. 8.

Ferdinando und Vittoria ließen unter anderem ihre Paläste mit floralen Motiven ausstatten.³⁸⁶

Giovan Carlo de' Medici besaß mehrere Temperaarbeiten Giovanna Garzonis, die er in seinem „Casino di via della Scala“ aufbewahrte, dem Stadtpalast, den er 1642 von seinem Bruder Ferdinando überschrieben bekommen hatte.³⁸⁷ Im Jahr 1648 erbte er die „Villa di Castello“ außerhalb von Florenz, wo er seine Sammlung von Stilleben und Landschaften aufbewahrte, während er in seinen Räumen in Florenz die herausragenden Repräsentationsstücke seiner Sammlung präsentierte.³⁸⁸

Aus der Datenbank des Getty Provenance Index geht hervor, welche Werke er von Giovanna Garzoni besaß. Es handelte sich dabei um zwei Malereien in oktogonalem Format, die auf Pergament gemalt waren:

„Due quadri in ottangolo entrovi sopra la Cartapecora, miniature di frutti, fiori, et vasi della Giovanna Garzoni fiamminga adornamento d'ebano braccia 2. doble 21“

sowie um folgende sieben ebenfalls auf Pergament gemalte Miniaturen:

„Sette ovali in Cartapecora di Miniature di Frutti, Fiori et Animali et vasi di Gio: garzoni altezza braccia 1-1/2. doble 73-1/2.“³⁸⁹

Darüber hinaus befanden sich zwei weitere Malereien in oktogonalem Format in seiner Sammlung:

„Una Tazza, alta di piede, che in uno Pesche, un fico; e tre bazzaruole, al piede“,

„Una tazza, susine asparse, di gensomini, e foglie, et al piede di cette coppe, sono due pere e cinque ciriege“

und eine weitere Malerei mit

„Una caraffa di diversi fiori, ed un vaso di Pocellana, pieno di ciliegie, con una Ciliega, che sta per cadere, et un'altra caduta, fra li piedi di detto vaso e detta Caraffa, con due Pesche intere, et una mezza Pesca, et un altro con una Pietruzza.“³⁹⁰

³⁸⁶ AK Florialia. Florilegio dalle collezioni fiorentine del Sei-Settecento, Palazzo Pitti, Florenz 1988, S. 14. Zur Bedeutung der Botanik am Hof der Medici vgl. AK The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici, hrsg. von Lucia Tongiorgi Tomasi und Gretchen A. Hirschauer, National Gallery of Art Washington, Washington 2002.

³⁸⁷ Zu Giovan Carlo, dessen Sammlung 1663, entgegen der Familientradition, in Florenz zum Verkauf angeboten wurde, vgl. Mascalchi, Silvia, Giovan Carlo de' Medici: An Outstanding but Neglected Collector in Seventeenth Century Florence, in: Apollo, Oktober 1984, S. 269-272, hier bes. S. 270; AK Florenz 1998, S. 14f, hinsichtlich Giovanna Garzoni bes. S. 15.

³⁸⁸ Mascalchi 1984, S. 271.

³⁸⁹ PI Inventory No. I-395. Das Inventar listet die Bildersammlung des Kardinals auf und gibt bei einigen Stücken Größen und Schätzpreise an.

³⁹⁰ PI Inventory No. 396. Dieses Inventar listet den von der Bildersammlung unabhängigen Besitz des Kardinals auf. Die ersten zwei Bilder hingen „nella Camera di mezzo; su la Sala grande verso San Martino“, während sich das dritte Bild „nella Seconda Camera, pto. Il Salotta di sopra“ befand.

Auffällig ist, daß sie zuweilen mit dem Zusatz „fiamminga“ (Flämin) bezeichnet wird und daß zumindest ein Teil ihrer Arbeiten nicht auf dem Landgut, sondern in der Stadt verwahrt wurde.

Die Motive, die Giovanna Garzoni für Giovan Carlo gemalt hat, stellen dekorative Arrangements in Gefäßen von edlen Materialien dar. Ganz anders sind die 20 Gouachen, die sie für Ferdinando II. gemalt hat und die heute im Palazzo Pitti verwahrt werden. Dabei handelte es sich um Stilleben, die Obst- und Gemüseschalen darstellen und die die bereits dargelegte Ähnlichkeit mit den Arbeiten Nuvolones oder Galizias aufweisen.³⁹¹ An diesem Auftrag ist einiges bemerkenswert. Auf die charakteristischen Eigenarten der Arbeiten wurde bereits hingewiesen. Die Blätter stellen weder außergewöhnliche Pflanzenzüchtungen, noch kostbare Gegenstände dar. Da sie vermutlich gezielt für das Landgut Ferdinandos angeschafft wurden, ist es wahrscheinlich, daß der Großherzog die Früchte und das Gemüse seiner Ländereien dargestellt wissen wollte. Die These, der Großherzog habe den Gedanken der landwirtschaftlichen Spende zu thematisieren gesucht, liegt nahe.³⁹²

Ferdinando II. verwahrte darüber hinaus in der Villa Poggio Imperiale Blätter der Künstlerin, die in der Tradition einer naturgeschichtlichen Malerei stehen, wie am Beispiel einer „Hyazinthe mit Artischocke, Kirschen und Echse“ deutlich wird.³⁹³ Dabei handelt es sich um Arbeiten, die sich von der botanischen Illustration durch das Hinzufügen dekorativer Bildelemente, wie Kirschen, Echse oder Artischocke, die mit dem eigentlichen Hauptmotiv, einer Pflanze, nichts zu tun haben, unterscheiden. Andererseits weisen die dargestellten Pflanzen jedoch Bildteile, wie Zwiebeln oder Wurzeln auf, die auf einem Bild mit ausschließlich dekorativen Inhalten nicht abgebildet werden.

Die Arbeiten für die Familie Medici setzte Giovanna Garzoni auch fort, als sie bereits in Rom lebte. Aus den Rechenschaftsberichten, die sie nach Florenz schickte, geht hervor, daß sich der florentiner Hof bemühte, sie mit Modellen von Pflanzen und Früchten zu versorgen, die sie als Vorlage für ihre Arbeiten nutzte.³⁹⁴ Daher verwundert es nicht, daß sie zu dieser Zeit in erster Linie bereits begonnene Serien auf Wunsch ergänzte.³⁹⁵

Betrachtet man den Werdegang der Künstlerin, ist es sehr wahrscheinlich, daß sie auch außerhalb der Medicifamilie in Florenz weitere Auftraggeber hatte. Das

³⁹¹ Casale 1996, S. 72-93.

³⁹² Gaze 1997, Bd. 1, S. 572.

³⁹³ Tempera und Spuren von schwarzem Bleistift auf Pergament, 53,2/ 40,1 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 2147 Orn.

³⁹⁴ Meloni Trkulja 2000, S. 10.

³⁹⁵ Meloni Trkulja 2000, S. 9.

Pflanzenbuch in Dumbarton Oaks scheint diese These zu stützen, da es den Sammlerstempel der florentiner Familie Strozzi trägt.³⁹⁶ Wobei es keinen Hinweis darauf gibt, ob die Arbeit auch im Auftrag der Familie ausgeführt wurde.

In der Datenbank des Getty Provenance Index beinhalten zwei weitere Inventare Arbeiten Giovanna Garzonis. Zum einen handelt es sich dabei um das Inventar des Neapolitaner Sammlers Giovanni Francesco Salernitano Barone di Frosolone († 1648), das belegt, daß neben dem Vizekönig auch andere Neapolitaner Werke der Garzoni sammelten.³⁹⁷

Der Baron di Frosolone gehörte zum niederen Adel Neapels. Er scheint ein bescheidenes Haus gehabt zu haben, das auf 2.500 Dukaten geschätzt wurde, hinterließ allerdings eine Kunstsammlung sowie eine Bibliothek von erheblichem Umfang. Der Baron besaß viele Bücher unterschiedlicher Themen, darunter auch kunsttheoretische Werke von Vasari, Lomazzo, Ripa, Dürer und anderen. Seine Kunstsammlung zeigt sein Interesse an alten Meistern wie Dürer, Breughel, Tizian, Tintoretto und Leonardo. Daneben fanden sich Werke von Bologneser, Genueser und römischen zeitgenössischen Künstlern; neapolitanische Maler sind kaum vertreten. Aber Salernitano besaß „*Tre quadri di minia di Giovanna Garzoni*“. Um welche Motive es sich dabei handelt, bleibt ungewiß.

Zum anderen wird in der Datenbank das Inventar von Giovanni Francesco Negri (1593-1659) aus Bologna angeführt, in dem sich ein Bild der Künstlerin mit einem Wappen befunden hat.³⁹⁸ Negri, der in Bologna lebte, war mit Giovanna Garzoni befreundet. Er war ein intellektuell gebildeter Mann, der zahlreiche Kontakte zu Künstlern, Literaten und Wissenschaftlern pflegte.

Das jüngste Inventar, das „*Due Vasi do fiori dipinti in raso...di p. 1 1/2 e 1 1/4 che il Vaso color d'oro con Putti...*“ von Giovanna Garzoni verzeichnet, stammt aus dem Jahr 1713. Dabei handelt es sich um das

„*Inventario del Guardaroba e del Palazzo del Duca Giovanni Battista Rospigliosi*“.³⁹⁹

Diese Sammlung umfaßte sehr viele Stilleben, wobei Zeri nicht ausdrücklich Blumen- und Früchtestilleben ausweist. Die Sammlung enthielt zwei Stilleben von Brugnoli, eines von Brugolo, zwei von Karel Vogelaer, eines von Cornelito Satiro, zwei von David de Coninck sowie von Pietro Paolo Bonzi und Paolo Antonio Barbieri. Mario Nuzzi war mit fünf Gemälden in der Sammlung vertreten, ebenso

³⁹⁶ Mongan 1984, S. 264f.

³⁹⁷ PI Inventory No I-171

³⁹⁸ PI Inventory No I-2170.

³⁹⁹ Zeri, Federico, *La Galleria Pallavicini in Roma, Florenz 1959*, S. 313; Zeri 1989, Bd. 1, S. 95.

PI Inventory No. I-2344.

Franz Werner Tamm, nur eines weniger besaß der Sammler von Marseus van Schrieck. Die meisten Stilleben besaß Rospigliosi von Stanchi (9) und Varelli Zenone (8). Von Giovanni Paolo Spadino, Spandino Vecchio, Daniel Teniers sowie Vandinotti befanden sich nur je ein Stilleben in der Sammlung. Die Zahl der anonymen Arbeiten liegt bei 60.

Leider sind keine Verkaufsdaten bekannt, die zum einen eine pekuniäre Einschätzung der Arbeiten Giovanna Garzonis zulassen und zum anderen zeigen könnten, ob sich ihr Bekanntheitsgrad nach ihrem Tod verändert hat.

In seinen Künstlerviten, die zwischen 1730 und 1736 herausgekommen waren, bestätigt der Künstlerchronist Lione Pascoli den großen Erfolg der Giovanna Garzoni. Er schreibt, daß sie eine sehr produktive Künstlerin gewesen sei, die für ihre Bilder habe verlangen können, was sie wollte.⁴⁰⁰

Die Wertschätzung, die Giovanna Garzoni zu Lebzeiten erfahren hat, kommt darüber hinaus in den Porträts zum Ausdruck, die Carlo Maratta und Giuseppe Ghezzi von ihr angefertigt haben.⁴⁰¹ Bemerkenswert ist allerdings, daß sie als Zeugnis ihrer Künstlerschaft je eine Porträtminiatur und keine Arbeit mit floralem oder botanischem Motiv in Händen hält. Diese Ikonographie könnte auf ein Selbstbildnis zurückgehen, das sie von sich angefertigt hat und welches das Deckblatt des Kräuterbuchs in Dumbarton Oaks ziert: ein Halbporträt in einem Oval, das, von kleinen Putten begleitet, auf einen Sockel gestützt scheint. Das Oval wird von dem Schriftzug „*Giovanna Garzoni. Ascolana. Minimatrice.*“ halb umschlossen. Im Innern stellte sie sich in einer nonnenähnlichen Tracht dar, eine Porträtminiatur in Händen haltend. Beim Vergleich der Porträts von Maratta und Ghezzi wird der Bezug auf das Selbstporträt offensichtlich: sowohl Miniatur als auch Kleidung und Bildausschnitt sind identisch. Maratta hat es lediglich seitenverkehrt wiedergegeben.

Zusammenfassung

Die Arbeiten Giovanna Garzonis lassen sich in vielen Sammlungen Italiens nachweisen und es ist wahrscheinlich, daß sie auch im Ausland eine geschätzte Künstlerin war. Darüber hinaus muß festgehalten werden, daß die Sammler, mit denen sie, auch als Hofkünstlerin, zusammengearbeitet hat, zu den bedeutendsten Mäzenen ihrer Zeit in Italien gehörten.

Es scheint, als habe der Glaube eine zentrale Rolle im Leben der Künstlerin eingenommen. Früh legte sie ein Keuschheitsgelübde ab, das ihre Ehe angeblich scheitern ließ. Bemerkenswert ist, daß sie nicht in ein Kloster ging, wo sie durchaus künstlerisch hätte tätig sein können, sondern relativ unabhängig versuchte, ihr

⁴⁰⁰ Gaze 1997, Bd. 1, S. 571.

⁴⁰¹ Casale 1991, S. 138.

Leben allein verantwortlich zu gestalten. Sie bemühte sich um ein gewisses Maß an Sicherheit, in dem sie Kontakte zu Menschen knüpfte, die ihr Aufträge geben oder zumindest vermitteln konnten. Leider sind keine Verkaufsdaten oder Preise überliefert, die die Künstlerin für ihre Arbeiten bekommen hat. Aus ihren Lebensumständen sowie aus überlieferten Quellen läßt sich schließen, daß sie keine arme Frau war. Vielmehr vermochte sie die Anerkennung, die ihr entgegen gebracht wurde, in finanzielle Sicherheit umzuwandeln.

Fraglich bleibt, welche Rolle in diesem Zusammenhang ihre künstlerische Tätigkeit übernahm: War sie der Motor, der ihre Aktivität antrieb oder war sie das Mittel zum Zweck der Sicherung ihrer Unabhängigkeit. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage, welche Bedeutung der Blumenmalerei zukommt, da sich ihr Spätwerk augenscheinlich darauf beschränken läßt. Während sie zuvor ein variantenreicheres Werk geschaffen hatte, reduzierte sie sich später, zu einem Zeitpunkt, an dem sie wahrscheinlich relativ unabhängig in Rom lebte, auf die Blumenmalerei, veranschaulichte ihre künstlerische Tätigkeit auf dem Selbstporträt allerdings mit einer Bildnisminiatur.

Bemerkenswert ist weiter, daß sich Giovanna Garzoni, die durchaus Erfolg auf dem Gebiet der Ölmalerei hatte, auf eine außergewöhnliche Maltechnik konzentrierte. Meloni Trkulja vermutet, daß die Reduzierung auf die Miniaturmalerei mit der Tatsache in Zusammenhang stand, daß dies eine Tätigkeit war, die im häuslichen Umfeld gearbeitet werden konnte.⁴⁰² Diese Annahme mag richtig sein, doch trifft sie auf Giovanna Garzoni nur bedingt zu, da diese Künstlerin spätestens seit 1630 nicht mehr im häuslichen Umfeld arbeitete, sondern diesen Radius bewußt verließ. Die Aufenthalte an den verschiedenen Höfen hätten es sicher zugelassen, Ateliers einzurichten, in denen sie Gemälde hätte malen können. Vielleicht hat Giovanna Garzoni ihr Arbeitsgebiet absichtlich, im Hinblick auf spätere Arbeitgeber, gewählt, da sie aus der eigenen Familiengeschichte wußte, welche Arbeitskreise sie sich auf diesem Weg erschließen konnte. Miniaturisten zählten wie Goldschmiede, Intarsienkünstler, Teppichwirker und Waffenschmiede zu den Künstlern, die sich an den seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierten Fürstenhöfen mit der Herstellung von Luxusartikeln beschäftigten.⁴⁰³

Ungewöhnlich an der Biografie Garzonis ist darüber hinaus die intensive Reisetätigkeit, die sie von vielen anderen Künstlerinnen unterscheidet, die diese Möglichkeiten entweder nicht hatten oder nicht wahrnahmen. Garzoni reiste gemeinsam mit ihrem Bruder und sicherte sich, bevor sie eine Stadt verließ, bereits

⁴⁰² Meloni Trkulja 2000, S. 4.

⁴⁰³ Meloni, Silvia, Die Sammlung von Bildnisminiaturen und kleinen Porträts, in: Gregori 1994, S. 626-628, hier S. 626.

im Vorfeld einen Auftraggeber oder eine Auftraggeberin, um in der neuen Umgebung ihren Lebensunterhalt sichern zu können. Dabei bewarb sie sich gleich mehrfach erfolgreich um Anstellungen zur Hofmalerin.

2.2.2 Margherita Caffi 1650/1-1710

Das Werk von Margherita Caffi wurde im Rahmen der italienischen Stillebenmalerei zum ersten Mal 1964 vorgestellt, seitdem aber immer wieder besprochen.⁴⁰⁴ Dies hängt zum einen damit zusammen, daß sie eine zu Lebzeiten gefragte Künstlerin war, deren Werke in zahlreichen Sammlungen Italiens zu finden waren. Zum anderen waren ihre Bilder eine wichtige Exportware, die besonders nach Spanien ausgeführt wurde.⁴⁰⁵

Zur Biographie

Über Leben und Ausbildung Margherita Caffis sind nur wenige Fakten bekannt. Sie wurde wahrscheinlich in Mailand als Tochter des Stillebenmalers Francesco Volò und dessen Frau Veronica geboren. Margherita Caffi heiratete im Jahr 1668 den Stillebenmaler Ludovico Caffi aus Cremona, mit dem sie sich in Piacenza niederließ. Das Paar hatte vier Kinder. Die Künstlerin starb im September 1710 in Mailand.⁴⁰⁶

Das künstlerische Werk

Aus Margherita Caffis Oeuvre sind heute ungefähr 30 Bilder bekannt.⁴⁰⁷ Dabei handelt es sich ausschließlich um Gemälde auf Leinwand, von denen leider nur wenige signiert und datiert sind. Gesicherte Arbeiten sind von 1662,⁴⁰⁸ 1681⁴⁰⁹ und

⁴⁰⁴ AK Neapel 1964, S. 112f; Harris/ Nochlin 1976, S. 151f; AK Berlin 1985, S. 312f; AK Florenz 1988, S. 107-111; Zeri 1989, Bd. 1, S. 254-259; AK Florenz 1998, S. 86f; Ak München 2002, S. 420 und 465.

⁴⁰⁵ Pérez-Sánchez, Alfonso E., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid 1965; *AK Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, hrsg. von A. E. Pérez-Sánchez, Madrid 1983; Jordan/ Cherry 1995, S. 148.

⁴⁰⁶ Zur Biographie vgl. Harris/ Nochlin 1976, S. 151; Gaze 1997, Bd. 1, S. 339.

Der von ihr zur Signatur verwendete Zusatz „Vicencina“ oder auch „Vincencina“ wurde oft als ein Hinweis auf einen Aufenthaltsort in Venedig angenommen. Die neuere Forschung geht davon aus, daß Margherita Caffi damit auf das Atelier ihres Onkels Vincenzo Volò Bezug nimmt, dem sie über ihren Vater nahegestanden haben könnte (Gaze 1997, Bd. 1, S. 339; AK *Natura Morta Lombarda*, hrsg. von Flavio Caroli und Alberto Veca, Mailand 1999, S. 202).

⁴⁰⁷ Harris/ Nochlin 1976, S. 151.

⁴⁰⁸ Das Bild wurde bei Sotheby's in London am 15. Juli 1970 (Los.-Nr. 90) angeboten (Greer 1980, S. 233).

⁴⁰⁹ Heute Privatsammlung Mailand (Gaze 1997, Bd. 1, S. 339).

1700⁴¹⁰ erhalten. Die meisten ihrer Arbeiten befinden sich heute in Privatbesitz. Daneben besitzen Museen in Italien und Spanien verschiedene Werke.⁴¹¹

Die Bilder Margherita Caffis stehen in der Tradition der Arbeiten ihres Vaters und unterscheiden sich damit von denen anderer zeitgenössischer Blumen- und Früchtestillebenmaler, da ihre Kompositionen hauptsächlich asymmetrisch angelegt sind. Sie bevorzugte Querformate, auf denen sie häufig Blumenarrangements in zwei Gruppen unterschiedlicher Größe darstellte. Die Blüten, die hauptsächlich in Rot-, Blau- und Weißtönen vor einem dunklen Hintergrund aufleuchten, füllen den größten Teil des Bildgrundes aus. Als Beispiel soll ein Bildpaar dienen, das sich heute in Privatbesitz befindet (Abb. 6/ 7).⁴¹²



*Abb. 6: Margherita Caffi,
Blumenstilleben, Privatsammlung.
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.*



*Abb. 7: Margherita Caffi,
Blumenstilleben, Privatsammlung.
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.*

⁴¹⁰ Harris/ Nochlin 1976, S. 152.

⁴¹¹ Gaze 1997, Bd. 1, S. 340.

⁴¹² „Zwei Blumenstilleben“, Öl auf Leinwand, je 72/ 107 cm, nicht bezeichnet, Privatsammlung, vgl. dazu Zeri 1989, Band 1, S. 256f, Tafeln 294, 295.

Vor einem dunkelbraunen Hintergrund flammen auf der ganzen Bildfläche Blumen in Rottönen auf. Helle Blüten in Weiß- und zarten Gelbtönen erhöhen die Leuchtkraft des Rots vor dem dunklen Grund, der das dunkle Blattgrün beinahe verschluckt. Die starken Farbkontraste und die anscheinend unregelmäßige Anordnung der Blumen sind besonders charakteristisch für die Künstlerin. Damit verlieh Margherita Caffi ihren Motiven Bewegung, die sie von den hauptsächlich symmetrischen, zumindest geordnet aufgebauten Bouquets und Obstschalen anderer zeitgenössischer Maler unterscheidet.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich an einem weiteren Bild der Künstlerin machen, das sich in Privatbesitz befindet. Das querformatige Bildfeld teilt sich vertikal in der Mitte in zwei Hälften. Im linken Bereich hat die Künstlerin einen Blumenstrauß dargestellt, dessen kaum zu identifizierende Blüten in Weiß- und Rottönen vor dem dunklen Hintergrund aufleuchten. Die Vase wird nur durch einzelne Lichtreflexe angedeutet. Im rechten Bildteil steht eine Schale mit Erdbeeren, wobei auch dieses Gefäß beinahe mit dem Hintergrund verschmilzt (Abb. 8).⁴¹³



*Abb. 8: Margherita Caffi, Blumenvase mit Erdbeeren, Privatsammlung.
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.*

Der Aufbau scheint zufällig und locker, was noch durch die Tatsache verstärkt wird, daß die Gefäße nur angedeutet werden. Der für Margherita Caffi typische, stakkatoartige Pinselstrich, mit dem sie die Blüten auf die Leinwand brachte, verstärkt diesen Eindruck. An einer naturalistischen Darstellung, die Details von Blumen, Blättern oder Beiwerk wie Insekten, Tautropfen und Früchte ins Bild einbindet, war sie anscheinend nicht interessiert. Ihr virtuoser, malerischer und dekorativer Stil war außergewöhnlich für seine Zeit und Margherita Caffi eine der

⁴¹³ „Blumenvase mit Erdbeeren“, Öl auf Leinwand, 54/ 126 cm, signiert unten links „MARGH.TA/ CAFFI F. 167/ (...)“, Privatsammlung, vgl. dazu AK München 2002, S. 420.

wenigen Künstler, die vor dem 19. Jahrhundert so arbeiteten.⁴¹⁴ Sie wirkte auf Künstler wie Elisabetta Marchioni (gest. ca. 1700)⁴¹⁵ und bereitete den venezianischen Barock eines Francesco Guardis (1712-1793) mit vor, worauf bereits Charles Sterling 1952 hinwies.⁴¹⁶

Verbreitung und Bewertung des Werks der Künstlerin

Margherita Caffi wurde als Künstlerin von vielen Sammlern geschätzt. Ihr Ansehen bei zeitgenössischen Sammlern kommt in einem Zitat von Giampietro Zanotti 1739 zum Ausdruck, der schrieb:

*„celebratissima pittrice..., che nel dipinger fiori fu egregia al sommo, come la fama ne dice, ma più l'opere sue, le quali sono ricercate, e comparate a caro prezzo;“*⁴¹⁷

Die einzigen Verkaufsdaten, die zum Werk von Margherita Caffi erhalten sind, beziehen sich auf einen Ankauf ihrer Arbeiten durch Prinz Ferdinando de' Medici, dem Schwager von Johann Wilhelm von der Pfalz, im Jahr 1686 (vgl. dazu Tabelle 3). Die Sammeltätigkeit des Prinzen ist sehr gut dokumentiert und entsprechend ausgezeichnet erforscht.⁴¹⁸ Ferdinando begann mit dem Aufbau seiner Kunstsammlung in den 1680er Jahren. Da er das Jahr an verschiedenen Orten verbrachte, wurde seine Sammlung auf verschiedene Villen auch außerhalb der Stadt verteilt.⁴¹⁹

In Florenz bewohnte er als Erbprinz von Toskana den linken Flügel des *Piano Nobile* im Palazzo Pitti. Hier wurden repräsentative Kunstwerke von hohem künstlerischem und repräsentativem Wert aufbewahrt, die Wirkung auf offizielle Besucher nehmen sollten. Daher befand sich in diesem Teil der Sammlung ein großer Anteil von Kunstwerken aus dem Familienbesitz der Medici, der thematisch von Historien- und Porträtmalerei bestimmt wurde.⁴²⁰ Die Villen hingegen waren eher Teil des privaten Lebens des Erbprinzen. Er begann mit ihrer Ausstattung in den 1680er und frühen 1690er Jahren und folgte dabei einem dekorativen

⁴¹⁴ Harris/ Nochlin 1976, S. 152.

⁴¹⁵ Spike, John T., *The Sense of Pleasure. A Collection of Stil-Life Paintings*, Mailand 2002, S. 88.

⁴¹⁶ Sterling 1952, S. 115.

⁴¹⁷ Zitiert nach Epe 1990, S. 74, S. 210, Anm. 1.

⁴¹⁸ Chiarini, Marco, *I Quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in: *Paragone* 1975, 301, S. 57-98; 303, S. 75-108; 305, S. 53-88; Chiarini, Marco, *Aggiunte a „I Quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana“*, in: *Paragone* 1992, 505-507, S. 92-100; Strocchi, Maria Letizia, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in: *Paragone* 1975, 309, S. 115-126, sowie *Paragone* 1976, 311, S. 83-116; Epe 1990; Haskell 1996, bes. S. 327-347.

⁴¹⁹ Epe 1990, S. 25.

Die Zeit von Jahresbeginn (25. März) bis nach Ostern blieb er mit seinem Gefolge in Florenz, dann brach er auf, um zunächst in der *Villa Poggio a Caiano*, im Sommer dann in der *Villa in Pratolino* einzukehren. Mitte Dezember begab er sich nach Pisa, verbrachte den Karneval in Livorno und kehrte im Anschluß nach Florenz zurück.

⁴²⁰ Epe 1990, S. 26.

Kunstgeschmack. Ferdinando kaufte vornehmlich Landschaftsgemälde und Blumen- und Früchtestücke. Die wenigen Historien Gemälde hatten vornehmlich mythologische Inhalte und die Porträts der Sammlung zeigten Menschen seines Umfeldes.⁴²¹

Bei der Betrachtung einer weiteren im Mezzaningeschoß des Palazzo Pitti eingerichteten Gemäldesammlung, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich war, werden Ferdinandos Vorlieben sehr deutlich: den größten Anteil hatten hier die Historien- und Porträtmalerei. Daneben sammelte er Landschaften und einige Stilleben, wie Arbeiten von Giuseppe Recco, Andrea da Belvedere, Willem van Aelst und Mario de' Fiori belegen.⁴²² Ferdinando orientierte sich also bei der Zusammenstellung seiner Sammlung an der Hierarchie der Gattungen. Damit stimmt auch überein, daß er für die öffentlichen Räume im Palazzo Pitti Repräsentationswerke und für die Villen dekorativere Bilder wählte, die dem Landleben thematisch entsprachen und als passender Raumschmuck empfunden wurden.

Die Bilder von Margherita Caffi waren in zwei Villen untergebracht: In der *Villa Poggio a Caiano* gab es einen Raum, in dem ausschließlich Blumenstilleben aufgehängt waren. Dabei handelte es sich um 7 Bildpaare: Drei Bildpaare stammten von Margherita Caffi, drei weitere von Bartolomeo Bimbi. Ein anderes setzte sich aus einem Werk Bimbis und Bartolomeo Ligozzis zusammen. Leider sind keine Informationen darüber erhalten, welche Funktion dieses Zimmer hatte.⁴²³

Ferdinando hatte insgesamt acht Bilder von Margherita Caffi über Filipp Sengler bei ihrem Schwager Francesco Caffi in Venedig kaufen lassen, für die er insgesamt 1060 Lire aufwendete.⁴²⁴ Die zwei anderen Bilder der Künstlerin hingen in der *Villa in Castello*, heute im Palazzo Pitti in Florenz.⁴²⁵

Neben Ferdinando besaß auch seine Großmutter Vittoria della Rovere zwei ovale Werke von Margherita Caffi, die heute in den Uffizien verwahrt werden.⁴²⁶

Die Forschung vermutet, daß Margherita Caffi neben den Medici weitere fürstliche Auftraggeber hatte, da sich Arbeiten auch in Innsbruck und Madrid nachweisen lassen, obgleich es nur wenig Quellenmaterial gibt, mit dem die Angaben verifiziert

⁴²¹ Epe 1990, S. 33-39.

⁴²² Epe 1990, S. 39f.

⁴²³ Epe 1990, S. 34.

⁴²⁴ Epe 1990, S. 74.

⁴²⁵ Epe 1990, S. 74f.

„Zwei Blumenstücke“, Öl auf Leinwand, je 97,5/ 80,5 cm, nicht bezeichnet, Florenz Palazzo Pitti, Inv. Castello Nr. 628 und 629.

⁴²⁶ „Zwei Blumengirlanden“, Öl auf Leinwand, je 160/ 128 cm (oval), nicht bezeichnet, Inv. Castello n. 578 und 579 (vgl. Ak Florenz 1998, S. 86), stark beschädigt bei dem Terroranschlag vom 27.5.1993 (vgl. www.uffizi.firenze.it).

werden können.⁴²⁷ Unter anderem soll sie Schloßausstattungen in der Lombardei, Toskana und in Tirol ausgeführt haben.⁴²⁸

Daneben lassen sich in Italien viele Inventare finden, in denen Bilder der Künstlerin verzeichnet sind. In Mailand waren Bilder von Margherita Caffi in den Sammlungen Arese, die allein 6 Bilder von ihr umfaßte, d'Adda und Luigi Caroelli vorhanden.

Das Inventar von Giovanni Francesco Arese (1642-1721), der aus einer vornehmen Mailänder Familie stammte, scheint eine Verbindung zwischen der Künstlerin und dem Hof des Erzherzogs Ferdinand in Tirol möglicherweise zu bestätigen. Arese wurde nämlich bereits mit neun Jahren als Page an den Tiroler Hof des Erzherzogs geschickt.⁴²⁹ Nach dessen Tod im Jahr 1659 kehrte er nach Mailand zurück, wo er eine militärisch-politische Karriere begann, die ihn unter anderem nach Frankreich, Flandern und Spanien führte.⁴³⁰ Es wäre denkbar, daß Arese durch seinen Aufenthalt in Tirol Arbeiten von Margherita Caffi kennengelernt hatte.

Seine Sammeltätigkeit profitierte von den Aufenthalten in verschiedenen europäischen Kunstzentren und bereits 1695 war seine Kunstsammlung in großen Teilen zusammengetragen. In seinem Testament verfügte er, daß die Sammlung nach seinem Tod bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Familienbesitz bleiben müsse. Als Arese 1721 starb, wurde die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, Anfang des 19. Jahrhunderts allerdings verkauft.⁴³¹

Die Sammlung umfaßte 195 Gemälde, die einen Querschnitt der bedeutendsten Maler seiner Zeit repräsentierten. Aus dem Sammlungsinventar geht hervor, daß Tizian mit zwei Werken, Tintoretto mit einem, Rubens mit drei Arbeiten vertreten waren. Ferner besaß Arese zwei Bilder von Reni. Von Margherita Caffi besaß er sechs Blumenstücke. Die Bilder sind alle als „*Tela per traverso con fiori*“ bezeichnet.⁴³²

Im Inventar des *Casa di Varallo* von Gerolamo Maria d'Adda lassen sich 1704 „*duoi quadretti di fiori della Caffa ovati, alti 25 1/2 larghi 27 con cornice dorata*“ nachweisen.⁴³³

Ein Jahr später wurde ein weiteres Inventar erstellt, das sich auf das *Casa di Milano* bezog. Dort werden „*N. 2 quadri di fiorami della Caffa alti B.a 2.21 larghi B.a 2.25 per*

⁴²⁷ Harris/ Nochlin 1976, S. 151; Greer 1980, S. 233.

⁴²⁸ Grimm 2001, Bd. 2, S. 64.

⁴²⁹ Zeri 1989, Bd. 1, S. 254; Arese, Franco, *Una quadreria milanese della fine del Settecento*, in: *Arte Lombarda*, 1967, XII/ 1, S. 127-142, hier S. 127.

⁴³⁰ Arese 1933, S. 127f.

⁴³¹ Arese 1933, S. 128.

⁴³² Mit folgenden Bildgrößen: Inv.-Nr. 85 B.1 o.6 / B.1, Nr. 93 B. 2/ B. 1 o.6, Nr. 92, 97, 102, 107: B. 2/ B. 1 o.6 (Arese 1933, S. 136).

⁴³³ Bertoldi, Elisa, *Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda*, in: *Arte Lombarda*, 1974, XIX, N. 40, S. 197-204, S. 199.

*traverso, con cornice solia a bronzo et ora, val. L. 120 per caduno*⁴³⁴ sowie „545 due con fiori in cor.ce bronzata e fregi dorati della Caffia, L. 42“ aufgeführt.⁴³⁵

Luigi Caroelli besaß „*un sopraporta di fiori con cornice die mano die Margherita Ceffi*“ und „*Quattro sopraporta pure di fiori con cornice come sopra, due die quali sono della sopradetta Ceffi*“.⁴³⁶

In Brescia befanden sich ihre Arbeiten in den Sammlungen Gaifami und Barbisioni. Darüber hinaus fanden sich Werke der Künstlerin in der Sammlung Carrara in Bergamo, in der Sammlung Ferdinando Carlo Gonzagas in Mantua sowie in der Sammlung Cavalli in Padua. Außerdem lassen sich 8 weitere Sammlungen in Piacenza nachweisen, die Gemälde von Margherita Caffi beinhalteten. Dabei handelte es sich um die Sammlungen Costa, Rizzi, Scotti di Agazzano, Carozzi, Borghi, Gulieri, Giacomi und Serafini.⁴³⁷ Schließlich besaß Cesare Ignazio d'Este „*Quattro quadri compagni di corone di fiori senza figure nel mezzo della Caffi di Milano*“, wie aus dem Inventar seiner Sammlung von 1685 hervorgeht.⁴³⁸

Es ist gesichert, daß die Bilder Margherita Caffis in großen Mengen nach Spanien exportiert wurden; für einen Aufenthalt der Künstlerin in diesem Land gibt es aber keine Belege. Es ist anzunehmen, daß enge Hofbeziehungen zwischen dem spanischen Hof und den Medici in Florenz der Hintergrund für diesen Kontakt nach Spanien war. Margherita Caffi nahm allerdings, wie der dort ebenso beliebte Andrea Belvedere, keinen Einfluß auf die spanische Stillebenmalerei.⁴³⁹

Insgesamt lassen sich 16 Arbeiten der Künstlerin in spanischen Inventaren nachweisen. Dies mag mit der allgemeinen Zunahme des Exports italienischer Gemälde nach Spanien in Zusammenhang stehen, der seit den 1690er Jahren stieg. Die Einfuhr italienischer Stilleben resultierte aus einem Bedarf, der nicht mehr durch einheimische Künstler gedeckt werden konnte. Pérez-Sánchez führt darüber hinaus für den Untersuchungszeitraum folgende Bilder in den königlichen Sammlungen auf, deren Verbleib unklar ist:

„*Dos floreros. Citados en el inventario de la Casita del Principe, de El Escorial, hecho siendo principe Carlos IV: „Dos floreros iguales, con varios jarrones, de flores y otros colgantes sueltos, de vara y quarta dealto y vara de ancho, originales de Margarita Cafari (sic) y de lo mejor suyo.26“ (Zarco, pág. 15).*

⁴³⁴ Bertoldi 1974, S. 200.

⁴³⁵ Bertoldi 1974, S. 201.

⁴³⁶ Giulini, Alessandro, Una pregevole raccolta di quadri nel Settecento, in: Archivio Storico Lombardo, 1933, LX, S. 405-410, hier S. 406.

⁴³⁷ Vgl. dazu Zeri 1989, Bd. 1, S. 254.

⁴³⁸ Im „*Catalogo die quadri del Principe Cesare ignazio d'Este*“ aufgelistet. Die Arbeiten befinden sich heute alle in italienischem Privatbesitz (Zeri 1989, Bd. 1, S. 94, sowie S. 254).

⁴³⁹ Jordan/ Cherry 1995, S. 148.

„Dos jarrones. Citados en el mismo inventario de la Casita del Principe: „Dos jarrones iguales, de vara y quarta de alto y vara escasa de ancho, originales de Margarita Caffari, 70“.

„Dos floreros. „460. Tres quartas de ancho y media vara de alto. Un florero. Margarita Caf., en 300 reales.“ *Inventario de Palacio, en 1794.*
Otro, igual en la medida; un florero, idem, en 300 reales.“ (Idem)⁴⁴⁰

Einen weiteren Hinweis auf die Beliebtheit der Bilder Margherita Caffis in Spanien gibt ein Inventar von 1748, das

„Mas Dos Floreros en Lienzo iguales de una vara escasa de Ancho y una escasa de Alto con sus Marcos Negros y Perfiles Dorados ambas de mano de Margherita Cafì en quatrizientos reales Vn 400“⁴⁴¹

aufführt. Es handelt sich dabei um die Sammlung von Manuela Petronila de Quevedo y Azcona in Madrid. Sie war die Witwe eines Ritters von Calatrava und Mitglied des „Consejo de Su Majestad en el Real de las Ordenes, Commendador de Zurita, Coronista Mayor de Castilla y de las Indias“. Die kostbarsten Arbeiten dieses Nachlasses waren eine "Anbetung der Könige" von Albrecht Dürer, das mit 6000 Reales sowie ein Blumenstück von Daniel Seghers, das mit 3000 Reales taxiert wurden.

Daneben lassen sich Arbeiten von Margherita Caffi anhand des *Getty Provenance Index* in vier weiteren Inventaren aus der Zeit von 1691 bis 1748 nachweisen: Zwei Blumenstilleben wurden 1691 im Inventar der Sammlung des Adligen Girolamo Leoni aus Bologna aufgeführt.⁴⁴² Er besaß „duoi quardi grandi con cornici dipintivi fiori di mano della Caffi“.

Ebenfalls in Bologna waren „Due Quardi fiori Compagni con Cornici Intagliate, e dorate di mano della Sig.ra Caffia di Venezia 100“ 1698 im Besitz von Annibale Ranuzzi.⁴⁴³

Zwei weitere Stilleben mit Blumen und Früchten lassen sich 1700 in der Sammlung des Mailänder Cristoforo Stoppani nachweisen. Die Gemälde wurden mit 70 Lire veranschlagt: „Altri due de frutti e fiori fatti dalla Caffa con cornice adorata alla romana lire 70“.⁴⁴⁴

Ferner besaß der Herzog di Alvito, Tolomeo Saverio Gallio Trivulzio, aus Mailand „Quattro vasi bislonghi di fiori senza cornici, che si dicono del Caffi“, wie aus dem Inventar

⁴⁴⁰ Pérez-Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en Espana*, Madrid 1965, S. 343-346.

⁴⁴¹ PI Inventory No. E-382.

⁴⁴² PI Inventory No. I-1498: „*Inventario delli beni stabili, mobili, suppellettili, argenterie, debiti e crediti, et altro ritrovati nell'eredità del fu III. mo Sig. Girolamo Leoni, e prima*“.

⁴⁴³ Getty PI- No. I-733; Zerl 1989, Bd. 1, S. 95: „*Catalogo dei quardi della casa Ranuzzi di Bologna*“.

⁴⁴⁴ PI Inventory No. I-286: „*Inventario de Mobil, e Suppellettili d'ogni sort, come abasso esistenti nella Casa da Nobile degli III. mi Ss. Ri Questore Don Fran.o Don Giovanni frelli Stoppani nel luogo di Mognano Parochia S. Zenone*“.

seiner Sammlung aus dem Jahr 1711 hervorgeht.⁴⁴⁵ Die Bilder hingen im Schlafzimmer seines Vaters.

In den ausgewerteten Verkaufskatalogen können innerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit drei angebotene Arbeiten von Margherita Caffi ausgemacht werden, deren Taxierung und Verbleib allerdings nicht aufgeführt wurden.⁴⁴⁶ Zwei Blumenstilleben wurden 1769 in München angeboten.⁴⁴⁷ Sie waren im Besitz des bayerischen Hof- und Kommerzienrats Franz Ignatz von Dufresne, der „*Deux tableaux en fleurs. Peints sur toile marqués des n^{os} 959 & 960*“ (2 Pieds 10 pouces/ 3 Pieds 11 pouces) der Künstlerin besaß. Ihr Verbleib ist leider unklar.

In Augsburg wurde am 03. März 1777 die Sammlung von Johann Baptist Bassi, dem Dekan des Stifts St. Moritz versteigert.⁴⁴⁸ Sie umfaßte Gemälde, Kupferstiche, Münzen und Naturalien. Das eigentlich bemerkenswerte an dieser Sammlung ist allerdings, daß hier im Gegensatz zu den meisten der bislang betrachteten Sammlungen, Gemälde italienischer Künstler mit 48 von 120 Exponaten, die hauptsächlich aus der Zeit des späten 17. und des 18. Jahrhunderts stammten, überwiegen. Es ist zu vermuten, daß Bassi eine besondere Vorliebe für die italienische Malerei gehabt hat, die mit Guido Reni, Pietro Antonio Rotari und Jacopo Amigioni in seiner Sammlung vertreten waren. Von Margherita Caffi besaß Bassi „*Vier große Blumenstücke*“, die 3 Schuh 8 Zoll/ 5 Schuh 1/2 Zoll groß waren. Ob und an wen sie verkauft wurden, bleibt offen.⁴⁴⁹

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe H x B	Sammler/ Käufer	Preis
1686	Venedig	Blumen (6)		durch Ferdinando II. von der Künstlerin erworben	1060 l
1698	Bologna	Blumen (2)	o.A.	Inv. Ranuzzi	100 l
1700	Mailand	Blumen/ Früchte (2)	o.A.	Inv. Stoppani	70 l
1704	Mailand	Blumen (2)	2,21/ 2,25	Inv. Adda	120 l/ Bild
1704	Mailand	Blumen (2)	o.A.	Inv. Adda	42 Lire
1748	Madrid	Blumen	o.A.	Inv. Quevedo y Azcona	400 Reales
1794	Madrid	Blumen (2)	o.A.	königl. Sammlung.	300 Reales/ Bild

Tabelle 3: Verkaufs- und Bewertungsdaten Margherita Caffi

Zusammenfassung

Margherita Caffi war eine Künstlerin, die mit einer für ihre Zeit ungewöhnlichen Maltechnik arbeitete. Ihre Stilleben bereiteten eine spätere Malerei vor und waren

⁴⁴⁵ PI Inventory No. I-3367. Das Bild hing „*nella camera ove soleva dormire il Signore Duca D. Francesco Seniore*“.

⁴⁴⁶ Ob ein Winterstück, das am 1. September 1756 in Paris versteigert wurde, ebenfalls von M. Caffi gemalt worden war, bleibt zweifelhaft. Als Künstlernamen wird lediglich "Caffi" angegeben.

⁴⁴⁷ PI Inventory No. D-62, Los-Nr. 47 und 48.

⁴⁴⁸ PI Inventory No. D-100. Der Katalog erschien unter dem Titel „*Bibliotheca Bassiana*“.

⁴⁴⁹ Los-Nr. 12.

bei vielen Sammlern sehr beliebt, was sich mit der weiten Verbreitung der Arbeiten belegen läßt.

Die große Anerkennung, welcher sich die Künstlerin erfreute, und die Tatsache, daß man ihre Werke oft in größeren Stückzahlen sammelte, führte in der Kunstgeschichtsschreibung zu einem Negativurteil über ihre Gemälde, da man ihnen den Zweck der Dekoration vorwarf. Unter anderem wurde der Vorwurf erhoben, ihre Arbeiten seien „dekorative Vielfachproduktionen“.⁴⁵⁰

Ihr hohes Ansehen sollte der Künstlerin nicht vorgeworfen, sondern vielmehr als Indikator betrachtet werden, der Rückschlüsse über Sammler und Kunstgeschmack ihrer Zeit zuläßt. Es muß berücksichtigt werden, daß die Gemälde Teile von bedeutenden Sammlungen Italiens waren, die beachtliche und hochgeschätzte Kunstwerke beinhalteten. Darüber hinaus blieben ihre Arbeiten nicht nur den italienischen Sammlern bekannt: sie können ferner in spanischen und nordeuropäischen Sammlungen nachgewiesen werden.

Margherita Caffis Stilleben beabsichtigten eine dekorative Verwendung. Die Arbeiten werden in den Inventaren oft als Supraporten aufgeführt, was auf eine Verwendung innerhalb einer Raumdekoration hinweist, für die sie sicher teilweise auch ausdrücklich bestellt oder gekauft wurden. Ferner wurden sie in Konvoluten angeschafft, was ebenfalls auf eine Verwendung zum Zweck der Dekoration schließen läßt.

Daraus läßt sich insgesamt folgern, daß viele Kunstsammler im 17. und 18. Jahrhundert keinen rein intellektuellen Zugang zur Kunst hatten, der ihnen von nachfolgenden Generationen oft unterstellt wird und der in vielen theoretischen Schriften dieser Zeit gefordert wurde. Vielmehr läßt sich auch der schmückende, dekorative Aspekt der Malerei als eine wichtige Motivation für den Kunsterwerb nachweisen, der dem persönlichen Geschmack des Sammlers verpflichtet ist.

Die für die Gemälde Margherita Caffis angeführten Marktwerte scheinen diese These zu bestätigen: sie offenbaren ähnliche Verhältnisse, wie sie bei den Taxierungen der bereits vorgestellten Künstlerinnen aus Holland beobachtet werden können. Höfe und die Sammler aus ihrem Umfeld zahlten mehr Honorar für die Bilder als andere. Interessant ist im Fall von Margherita Caffi allerdings, daß die Preise der verschiedenen Sammler nicht so stark auseinander zu fallen scheinen, wie dies besonders bei Maria van Oosterwyck oder teilweise bei Rachel Ruysch zu beobachten ist.

Es bleibt zu berücksichtigen, daß bislang noch relativ wenige Daten erschlossen sind, die außerdem mit Bewertungen anderer italienischer Künstler abgeglichen

⁴⁵⁰ Grimm 2000, Bd. 2, S. 53.

werden müßten. Insgesamt läßt sich allerdings festhalten, daß Margherita Caffi mit ihren Werken dem Bedürfnis der Kunstsammler nach dekorativer, außergewöhnlicher Kunst entgegenkam.

2.3 Deutschland

Es ist schwierig, von einer deutschen Stillebenmalerei zu sprechen, da es nur wenige bekannte Künstler gab, die sich in Deutschland mit diesem Bildthema beschäftigten und die nicht niederländischer Herkunft waren. Die meisten von ihnen wurden zudem stark von holländischen oder flämischen Malern beeinflusst und werden deshalb als weniger bedeutend eingestuft. Dies spiegelt sich entsprechend in der Tatsache, daß es im Verhältnis wenig Publikationen zu diesem Forschungsbereich gibt. Dennoch wäre eine Bestandsaufnahme von Interesse, da sie das Bild der deutschen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert präzisierte.⁴⁵¹

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war Frankfurt am Main, nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung als Verlagsstandort, das bedeutendste Kunstzentrum des deutschen Reichsgebiets. Hier erschienen zahlreiche botanische Publikationen, weshalb sich Künstler wie Joris Hoefnagel (1542-1600) und Wissenschaftler wie Carolus Clusius, der von 1588 bis 1593 in der Stadt wirkte, angezogen fühlten. Frankfurt hatte vom Niedergang Antwerpens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts profitiert und konnte seine Wirtschaftskraft während der Jahre 1555 bis 1630, besonders aufgrund seiner Messe, die zweimal im Jahr stattfand, stärken.⁴⁵²

Die Stadt zog darüber hinaus viele Glaubensflüchtlinge aus den südlichen Niederlanden an, unter denen auch einige bedeutende Blumen- und Früchtestillebenmaler waren, die 1586 in die Stadt kamen und sich alsbald in Hanau niederließen. Darunter war Daniel Soreau, der dort eine Malerdynastie gründete und unter anderem Sebastian Stoskopff, der sich später in Straßburg niederließ, ausbildete.⁴⁵³

Auch Lucas van Valckenborch (1535-1597) kam auf diesem Weg nach Frankfurt. Er nahm Georg Flegel in seinem Atelier auf und arbeitete einige Zeit mit ihm

⁴⁵¹ Vgl. dazu: Hofstede de Groot, Cornelis, Künstlerische Beziehungen zwischen Holland und Deutschland im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für bildende Kunst, NF 31. Jg., Leipzig 1920, S. 3-10.

⁴⁵² Wettengl 1993a, hier bes. S. 19; Vignau-Wilberg, Thea, Niederländische Emigranten in Frankfurt und ihre Bedeutung für die realistische Pflanzendarstellung am Ende des 16. Jahrhunderts, in: AK Frankfurt 1993, 157-165, bes. S.157; zur Frankfurter Messe vgl. AK Frankfurt 1991.

⁴⁵³ Zu Soreau und seinem Einfluß vgl. Bott 2001.

zusammen.⁴⁵⁴ Flegel entwickelte sich zweifellos zu einem der führenden Stillebenmaler am Anfang des 17. Jahrhunderts. Als sein Nachfolger gilt Jacob Marrell, der 1627 sein einziger Schüler wurde. Dieser ging allerdings in den 1630er Jahren zu Jan Davidsz. de Heem in die Lehre nach Utrecht, kehrte wieder nach Frankfurt zurück und heiratete dort die Witwe des Verlegers Matthäus Merian, dessen Tochter Maria Sibylla er ausbildete.⁴⁵⁵

Während des 30jährigen Krieges, dessen Hauptschauplatz Deutschland ab 1618 war, kam die kulturelle Entwicklung ins Stocken und es dauerte auch nach 1648 sehr lange, bis diese sich festigen konnte. In Hamburg etablierte sich ein Stillebenzentrum, das mit Georg Hinz (1630/31-1688) seinen Protagonisten fand, während im katholischen Köln der Protestant Gottfried von Wedig (1583-1641) die Stillebenmalerei prägte.⁴⁵⁶

Entscheidende Impulse erhielt die Blumen- und Früchtestillebenmalerei allerdings erst wieder im 18. Jahrhundert, als eine größere Anzahl an Fürsten wieder in die Ausstattung ihrer Schlösser investieren konnte. Bedeutende Künstler von internationalem Ruf brachte Deutschland nicht hervor, obgleich einige, wie die Schüler von Georg Hinz, Christian Berentz (1658-1722) und Franz Werner Tamm (1658-1724) erfolgreich in Italien arbeiteten.⁴⁵⁷

Bezeichnend ist die Tätigkeit von Johann Rudolf Byss (1660-1738), der die Fähigkeit entwickelt hatte, seinen Malstil dem älterer Meister anzugleichen, um so unvollständige Sammlungsreihen zu vervollständigen oder, auf Wunsch seiner Auftraggeber, Pendants zu arbeiten.⁴⁵⁸

2.3.1 Maria Sibylla Merian 1647-1717

Das Leben Maria Sibylla Merians hat immer zahlreiche Menschen interessiert. Hauptsächlich wurde sie jedoch wegen ihres anscheinend außergewöhnlich mutigen und unkonventionellen Lebens zum Thema der Literatur. Erst in den letzten Jahren rückte zunehmend ihr Werk in den Mittelpunkt des Interesses, so daß einige wichtige wissenschaftliche Arbeiten zu ihrem künstlerischen Schaffen publiziert wurden.⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ Wettengl 1993a, S. 17ff.

⁴⁵⁵ Wettengl 1993a, S. 27.

⁴⁵⁶ Zu Hinz vgl. Bastian, Karin, Georg Hinz und sein Stillebenwerk, Hamburg, 1984; zu Wedig vgl. AK Gottfried von Wedig 1583-1641. Stilleben und Porträts, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Köln 1998.

⁴⁵⁷ Cottino 2002a, S. 353-355.

⁴⁵⁸ Zu Byss vgl. Mayer, Bernd, Johann Rudolf Byss, München 1994.

⁴⁵⁹ AK Maria Sibylla Merian 1647-1711, hrsg. von Elisabeth Rücker Nürnberg 1967; AK Frankfurt 1997, mit ausführlicher Bibliografie; AK Maria Sibylla Merian 1647-1717.

Zur Biographie

Maria Sibylla wurde am 2. April 1647 in Frankfurt geboren. Sie war die Tochter des Frankfurter Verlegers Matthäus Merian d.Ä. (1592-1650), der starb, als sie drei Jahre alt war. Die Mutter heiratete im Jahr darauf den aus Amsterdam stammenden Maler und Kunsthändler Jacob Marrell, der Sibyllas Lehrer wurde, wie ihr erster Biograph Joachim von Sandrart berichtet.⁴⁶⁰ Marrells Gehilfen, die er in seinem Atelier beschäftigte, waren Abraham Mignon und Andreas Graff (1637-1701), den Maria Sibylla Merian im Mai 1665 heiratete. Das junge Ehepaar zog 1670 nach Nürnberg, der Heimatstadt Andreas Graffs.⁴⁶¹

Während dieser Zeit scheint Maria Sibylla Merian einen bedeutenden Beitrag zum Einkommen der Familie geleistet zu haben: Sandrart berichtete, daß sie Gemälde und Aquarelle von Blumen, Früchten, Vögeln und Insekten malte, die sie wahrscheinlich selbst verkaufte.⁴⁶² Merian lehrte während dieser Jahre daneben junge Frauen die Kunst des Zeichnens. Ziel ihrer „*Jungfern-Companie*“ war es, den Frauen die Fähigkeit zu vermitteln, Vorlagen für Stickarbeiten selbst anfertigen zu können. Damit bewegte sie sich in dem Handlungsspielraum, der den Frauen in Nürnberg zu diesem Zeitpunkt, wie bereits geschildert, vorgegeben war.⁴⁶³

Neben diesen künstlerischen Beschäftigungen handelte Maria Sibylla Merian mit Farben und anderem Künstlerbedarf. Eine Tätigkeit, die sie nie aufgab und die wohl immer zur Sicherung ihres Lebensunterhalts beitrug.⁴⁶⁴

Ihre Ehe scheint nicht besonders glücklich gewesen zu sein, da sie bereits nach wenigen Jahren immer mehr Zeit in Frankfurt verbrachte. Als ihr Stiefvater dort 1681 starb, kehrte sie mit ihren Töchtern Johanna Helena, die 1668, und Dorothea Maria, die 1678 geboren worden waren und die sie beide künstlerisch ausbildete, endgültig zu ihrer Mutter nach Frankfurt zurück. Gemeinsam zogen sie zu ihrem Bruder Caspar, der in einer Labbadistengemeinde in Friesland lebte. Die Gemeinde hatte sich auf einer Schloßanlage, die ihr von dem Gouverneur Surinams, Cornelis van Sommeldijk, zur Verfügung gestellt worden war, angesiedelt, wo Maria Sibylla

Künstlerin und Naturforscherin, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 1997.

⁴⁶⁰ Sandrart, Joachim von, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Nürnberg 1675-1680, in ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994, Bd. 1, S. 339.

⁴⁶¹ Wettengl, Kurt, Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin zwischen Frankfurt und Surinam, in: AK Frankfurt 1997, S. 1-36, hier S. 13-18.

⁴⁶² Sandrart 1994 (1675-1680), Bd. 1, S. 339. - Sie wird die Arbeiten nicht auf eigene Rechnung, sondern im Namen ihres Mannes angeboten haben, da es Frauen in Nürnberg bis 1713 nicht gestattet war, ihre Kunst selber anzubieten (Ludwig 1998, S. 111).

⁴⁶³ Ludwig 1998, S. 5.

⁴⁶⁴ Wettengl 1997, S. 30.

Merian ihre Studien fortsetzte.⁴⁶⁵ Sie knüpfte darüber hinaus sogar intensive Beziehungen zu zahlreichen Forschern. Die Künstlerin blieb bis zum Tod ihrer Mutter 1690 in Friesland, erst dann gab sie das Frankfurter Bürgerrecht auf und siedelte nach Amsterdam um, wo sie in Verbindung mit wichtigen Sammlern und Naturwissenschaftlern wie Frederick Ruysch, Caspar Commelin, Levinus Vincent und Simon Schijnvoet stand.⁴⁶⁶ 1692 erfolgte die Scheidung von Anton Graff.⁴⁶⁷

Maria Sibylla Merian begab sich schließlich 1699 zusammen mit ihrer jüngsten Tochter auf eine Reise nach Surinam, die bis 1701 dauerte und wegen einer Erkrankung der Mutter abgebrochen werden mußte. Finanziell wurde dieses Projekt durch den umfangreichen Verkauf ihrer Arbeiten möglich.⁴⁶⁸ Nach ihrer Rückreise lebte Maria Sibylla Merian bis zu ihrem Tod im Jahr 1717 in Amsterdam.⁴⁶⁹

Das künstlerische Werk

Maria Sibylla Merian hat in unterschiedlichen Techniken gearbeitet. Bis heute haben sich Aquarelle und Zeichnungen sowie Druckwerke erhalten, für die sie besonders bekannt ist.

Zur Zeit ihres Aufenthalts in Nürnberg erschien ihr „*Blumenbuch*“ zwischen 1675 und 1680 in drei Auflagen mit je 12 Kupferstichen, die florale Motive, hauptsächlich Gartenblumen mit Zwiebeln und Knollen, darstellen.⁴⁷⁰ Die Insekten, welche die Künstlerin beifügte, spielen eine untergeordnete Rolle und sind in ihrer Darstellung ungenau.⁴⁷¹ Entgegen der Florilegientradition sind die Tafeln in keine jahreszeitliche Systematik eingebunden, sondern bleiben jede für sich unabhängig.⁴⁷²

⁴⁶⁵ Was nicht unbedingt selbstverständlich war, wie das Beispiel von Anna Maria van Schurman zeigt, die sich unter dem Einfluß der Labbadisten christlichen Studien zuwandte und nicht den eingeschlagenen sprachwissenschaftlichen Weg weiterverfolgte (Wettengl 1997, S. 28).

⁴⁶⁶ Gelder, Roelof van, Zwischen Kunst, Kommerz, Liebhaberei und Wissenschaft, in: AK Frankfurt 1997, S. 136-149.

⁴⁶⁷ Wettengl 1997, S. 27f.

⁴⁶⁸ Wettengl 1997, S. 31f; zur Reise vgl. auch Schneider, Christiane, „Sibylla à Surinam va chercher la nature...“. Maria Sibylla Merians Metamorphosis Insectorum Surinamensium, in: Pleithner, Regina (Hg.), Reisen des Barock. Selbst- und Fremderfahrungen und ihre Darstellung. Beiträge zum Kolloquium der Arbeitsgruppe Kulturgeschichte des Barockzeitalters an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 10. bis 12. Juli 1989, S. 127-141 (im folgenden Schneider 1989a).

⁴⁶⁹ Wettengl 1997, S. 32-35.

⁴⁷⁰ „*Florum fasciculus primus quem Maria Sibylla Graffin Matthei Meriani Senioris Filia depinxit aeri que incidit, et Jo: Andreas Graff excudit Noribergae A° 1675*“, Nürnberg 1675.

Die zweite Auflage erschien unter dem Titel „*Florum fasciculus alter*“ 1677 ebenfalls in Nürnberg. 1680 wurden beide Auflagen unter dem Titel „*Florum fasciculus tertius*“ im Verlag Anton Graff neu herausgegeben und unter der Bezeichnung „Neues Blumenbuch“ bekannt (Segal, Sam, Maria Sibylla Merian als Blumenmalerin, in: AK Frankfurt 1997, S. 68-87, hier S. 71-75; Ludwig 1998, S. 68-74).

⁴⁷¹ Segal 1997, S. 71.

⁴⁷² Ludwig 1998, S. 73.

Den größten Teil der Stiche fertigte Maria Sibylla Merian nach Vorlagen anderer Künstler, wobei sie sich besonders an Nicolas Robert orientierte, von dem sie acht Tafeln und das Titelkupfer seiner *„Diverses fleurs“* für die erste Auflage ihres *„Blumenbuchs“* übernahm.⁴⁷³ Dieses Stechen nach Vorlagen war durchaus üblich, zeigt aber, daß Maria Sibylla Merian mit dieser Publikation noch als Kupferstecherin und weniger als eigenständige Künstlerin in Erscheinung trat.⁴⁷⁴ Das Blumenbuch unterscheidet sich von anderen zeitgenössischen Vorlagenfolgen allerdings durch die Vielfalt der Darstellungsformen: Merian stellte Einzelpflanzen, Vasenblumen oder Gebinde dar und beschränkte sich nicht auf einen einzigen Bildtypus.

Sie wandte sich mit den Stichen an die Damen aus höheren Kreisen, die die Blätter als Vorlagenwerke für Zeichnungen oder Stickarbeiten nutzten und wohl eher als lose Folgen kauften und bei Bedarf gegebenenfalls banden.⁴⁷⁵

Mit dem 1679 erschienenen ersten Teil des Werks *„Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen-nahrung“* trat Maria Sibylla Merian zum ersten Mal als wissenschaftlich tätige Künstlerin auf.⁴⁷⁶ Das Buch umfaßte 50 Kupferstiche, auf denen sie die verschiedenen Stadien der Metamorphose der Raupen auf ihren Futterpflanzen darstellte. Sie kombinierte Texte mit Bildern, löste sich damit von zeitgenössischen Darstellungstraditionen, die gängige Klassifikationsschemata mit Erzählungen zur Lebensgeschichte des Insekts verbanden und schuf damit einen neuen Bildtypus, der auf persönlichen Beobachtungen basierte und wichtige Forschungsarbeiten von Linné vorbereitete.⁴⁷⁷

Ihre Darstellungen wichen aber durchaus vom Realen ab, da sie zuweilen Blumen aus ästhetischen Gründen integrierte, die nicht als Futterpflanzen dienten und eigentlich in keiner Beziehung zum abgebildeten Tier standen, wie ein „Alpenveilchen“ veranschaulicht, das lediglich zugefügt wurde, um *„den Liebhaber mit diesem holden Blumengewächs zu belustigen“*.⁴⁷⁸

⁴⁷³ Ludwig 1998, S. 69.

⁴⁷⁴ Segal 1997, S. 71.

⁴⁷⁵ Segal 1997, S. 72; zum Thema der Vorlagenwerke vgl. Ludwig 1998.

⁴⁷⁶ *„Maria Sibylla Merian, Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung worinnendurch eine ganz neue Erfindung Der Raupen Würmer Sommervögelein Motten Fliegen und anderer dergleichen Thierlein Ursprung Speisen und Veränderungen samt ihrer Zeit Ort und Eigenschaften Den Naturkündigen Kunstmahlern und Gartenliebhabern zu Diensten fleissig untersucht kürzlich beschrieben nach dem Leben abgemahlt ins Kupfer gestochen und selbst verlegt von Maria Sibylla Gräffinn Matthei Merians des Eltern Seel. Tochter“*, Nürnberg 1679.

Der zweite Teil des „Raupenbuchs“ erschien 1683 in Frankfurt und Nürnberg, der dritte Teil 1717 erst posthum in Amsterdam (zum „Raupenbuch“ vgl. Wettengl 1997, S. 19-25; Ludwig, Heidrun, Das „Raupenbuch“. Eine populäre Naturgeschichte, in: AK Frankfurt 1997, S. 52-67).

⁴⁷⁷ Wettengl 1997, S. 19-23; Ludwig 1998, S. 75; zur Leistung und Bedeutung Merians in wissenschaftlicher Hinsicht Harris/ Noehlin 1976, S. 153f.

⁴⁷⁸ Zitiert nach Ludwig 1998, S. 88, Anm. 85.

Dennoch ordnete die Künstlerin zuweilen ihren künstlerischen Anspruch dem wissenschaftlichen unter: am Beispiel der Metamorphose der Rittersporneule, die die Künstlerin auf ihrer Futterpflanze, dem Feldrittersporn dargestellt hat, wird deutlich, daß Maria Sibylla Merian auf die künstlerisch eigentlich notwendige perspektivische Verkürzung der Insektenstadien verzichtet, um diese deutlicher darstellen zu können.⁴⁷⁹

Als das Hauptwerk Maria Sibylla Merians gelten die „*Metamorphosis Insectorum Surinamensium*“, an denen sie seit ihrem Aufenthalt in Surinam arbeitete und mit dem sie thematisch und künstlerisch an das „*Raupenbuch*“ anknüpfte.⁴⁸⁰

Das Werk bestand in seiner ersten Ausgabe aus 60 großen Platten, die drei angestellte holländische Künstler nach ihren Aquarellen anfertigten. Wie schon im „*Raupenbuch*“ stellte Maria Sibylla Merian auch hier die Insekten in verschiedenen Zuständen auf ihren Futterpflanzen dar.⁴⁸¹

Der Aufbau der Bilder ist schlicht, überwiegend diagonal angelegt und ohne illusionistische Effekte.⁴⁸² Kunst fungiert hier erneut als „Kommunikationsträger für wissenschaftliche Erkenntnisse“.⁴⁸³ Die für sie notwendigen künstlerischen Beigaben stehen für die Künstlerin auch hier nicht im Widerspruch zu ihrem wissenschaftlichen Anspruch, wie das Beispiel der Tafel „*Banane mit kleinem Atlas*“ deutlich macht (Abb. 9). Hier plazierte Merian die Puppe des Atlasfalters auf der Frucht, wahrscheinlich um dem Bild eine ausgewogene Symmetrie zu verleihen. Tatsächlich setzt sich diese Puppe nie auf den Früchten, sondern nur an den Ästen fest.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ „Feldrittersporn und Rittersporneule“, *Raupenbuch*, Tafel 40. Das Archiv der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg verwahrt die Vorlage dieses Kupferstichs: Aquarell- und Deckfarben auf Pergament, 260/ 190mm, Inv.-Nr. P IX, 8, 168, abgebildet in AK Frankfurt 1997, S. 110.

⁴⁸⁰ „*Maria Sibylla Merian, Metamorphosis Insectorum Surinamensium. Ofte Verandering der Surinaamsche insecten. Waar in de Surinaamsche rupfn en wormen met alle des zelfs veranderingen na het leven afgebeeld en beschreeven worden...*“, Amsterdam 1705.

Zu den *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*: Maria Sibylla Merian. Das *Insektenbuch*, Begleittext von Helmut Deckert, Frankfurt, Leipzig 2002; Zemon Davis, Natalie, *Metamorphosen – Maria Sibylla Merian*, in AK Frankfurt 1997, S. 176-201; Schneider 1989a.

⁴⁸¹ Maria Sibylla Merian reduzierte sich auf die Darstellung südamerikanischer Kulturpflanzen und ließ Flora und Fauna des Regenwaldes unberücksichtigt (Segal 1997, S. 77).

⁴⁸² Schneider 1989a, S. 133.

⁴⁸³ Schneider 1989a, S. 137.

⁴⁸⁴ „*Banane mit kleinem Atlas*“, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Tafel XXIII (vgl. dazu Schneider 1989a, S. 135). - Wobei zu berücksichtigen bleibt, ob Maria Sibylla Merian nicht eine Laune der Natur beobachtet hat.



Abb. 9: Maria Sibylla Merian, Banane mit kleinem Atlas, Tafel XXIII aus *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Bildquelle Landesbibliothek Oldenburg.

Neben den druckgraphischen Werken hat Maria Sibylla Merian auch Zeichnungen und Aquarelle hinterlassen, die Blumen- und Früchte darstellen. Dabei handelt es sich um Studien, dekorative Einzelblätter sowie um Vorlagen für ihre Kupferstiche (Abb. 10).⁴⁸⁵



Abb. 10: Maria Sibylla Merian, Blumenstilleben in chinesischer Vase, Bildarchiv bpk/ Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 2006, Foto: Jörg P. Anders.

Da es Aquarelle unterschiedlicher Sammlungsreihen gibt, die gleiche Motive zeigen, muß Maria Sibylla Merian nach Vorlagenbüchern gearbeitet haben. Diese Vermutung wird durch die noch vorhandenen Studienbücher der Künstlerin gestützt: Darin hatte sie mehrere kleine Rahmen aus Papier auf einer Seite untereinander auf

⁴⁸⁵ Segal 1997, S. 69; eine Auflistung erhaltener dekorativer Arbeiten bei Segal 1997, S. 75f.

die Pergamente geklebt, unter die sie ihre Studien steckte. In einem dieser Bücher sammelte sie Insektenstudien. Zahlreiche Blätter fehlen in diesem Buch an deren Stelle allerdings, Preisangaben darauf hindeuten, daß sie verkauft wurden.⁴⁸⁶ Blatt Nr. 274 wurde für 1 1/2 fl, Nr. 251b für 2 1/2 fl, wahrscheinlich noch zu Lebzeiten der Künstlerin entnommen und verkauft.⁴⁸⁷

Ein Buch mit Blumenstudien befindet sich heute in St. Petersburg.⁴⁸⁸ Dort werden weitere Aquarelle verwahrt, die darauf hinweisen, daß die Künstlerin an zwei Bilderreihen gearbeitet hat, die Kräuterpflanzen sowie Gartenblumen darstellen.⁴⁸⁹

Diese Aquarelle haben stilistisch große Ähnlichkeit mit den Blättern eines Florilegiums, das sich schon seit 1696 auf Schloß Rosenborg in Kopenhagen befindet.⁴⁹⁰ Es umfaßt 50 Blumenminiaturen und wurde wahrscheinlich vor 1685 von der Künstlerin geschaffen. Dabei handelt es sich um Blumenquarelle, die auf Trompe l'oeil-Effekte und symbolistische Anspielungen verzichten.⁴⁹¹

Maria Sibylla Merian hat neben ihrer Beschäftigung mit eigenen Projekten, wie viele andere Künstler auch, Aufträge angenommen, Pflanzensammlungen für deren Besitzer zu illustrieren. Sie arbeitete unter anderem für Agnes Block, eine Patrizierin aus Amsterdam, die außerhalb der Stadt ein Landgut besaß, wo sie Pflanzen züchtete. Block stand im regen Tauschverkehr mit führenden Botanikern ihrer Zeit und engagierte immer wieder Künstler, um ihre botanische Sammlung zu porträtieren.⁴⁹²

Ferner hat Maria Sibylla Merian für den Verleger Johannes Oosterwijk, parallel zu den Arbeiten an den „Metamorphosen“, Illustrationen für „*D'Amboinsche Rarieteitkammer*“ ausgeführt.⁴⁹³ Dabei mußte sie eine völlig andere Darstellungsweise anwenden, die sich erheblich von ihrer eigenen, künstlerischen Zusammenstellung der Motive unterschied und bereits in ihrer klassifizierenden,

⁴⁸⁶ „*Studienbuch Insekten*“, Aquarellfarben und Deckweiß auf Pergament, 90/ 145mm, bezeichnet unten links: Amsterdam den 24 February 1706. Maria Sibylla Merian, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. HZ 371.

⁴⁸⁷ AK Frankfurt 1997, S. 135.

⁴⁸⁸ „*Studienbuch*“, Aquarellfarben auf Pergament, 320/ 225 mm, St. Petersburg, Bibliothek der Akademie der Wissenschaften, Inv.-Nr. F 246. Darin befinden sich 133 Blätter mit Texten und Aquarellen sowie 14 Blätter ohne Text (AK Frankfurt 1997, S. 134, Ludwig 1998, S. 79).

⁴⁸⁹ Wettengl 1997, S. 29.

⁴⁹⁰ Zum Rosenborger Florilegium Ludwig 1998, S. 59-68; zur Ähnlichkeit mit den Petersburger Aquarellen Segal 1997, S. 78.

⁴⁹¹ Die jahreszeitliche Abfolge kann anhand ihrer Nummerierung auf den Rückseiten fragmentarisch rekonstruiert werden (Ludwig 1998, S. 60).

⁴⁹² Die Sammlung wurde nach ihrem Tod an Valerius Röver verkauft, dem wir eine Inventarliste aus dem Jahr 1730 verdanken, auf der auch einige Bestände der alten Sammlung Block aufgeführt sind. Darunter sind unter anderem Zeichnungen von Maria Sibylla Merian und ihrer Tochter Johanna Helena Herold. Darüber hinaus hat Maria Sibylla Merian, wie aus den Aufzeichnungen Agnes Blocks hervorgeht, weitere Arbeiten für die Sammlerin ausgeführt, die nicht in diesem Inventar aufgelistet wurden und die heute verschollen sind (Segal 1997, S. 79, zur Zusammenarbeit von Mutter und Tochter S. 81-86).

⁴⁹³ Zur „*d'Amboinsche Rarieteitkammer*“ Nissen 1966, Bd. 1, S. 86f.

systematisierenden Form spätere Darstellungsnormen vorbereitete.⁴⁹⁴ Dies ist sicherlich ein Hinweis auf den Umstand, daß sie Auftragsarbeiten annahm, um eigene Projekte realisieren zu können. Offensichtlich hatte Maria Sibylla Merian einige Belegexemplare vom Herausgeber überlassen bekommen, da sie 1711 ein Buch dem Sammler Schlegel für 60 fl zum Kauf anbot.⁴⁹⁵

Einige Werke Maria Sibylla Merians sind heute leider verschollen. Dazu gehören die textilen Arbeiten, über deren Existenz Joachim von Sandrart Hinweise gibt. Für die Markgräfin von Baden hatte sie eine Tischdecke, für einen General ein Feldherrenzelt bemalt.⁴⁹⁶

Interessant wäre vor dem Hintergrund dieser Auftragsarbeiten, die die Künstlerin mit adeligen Kreisen in Verbindung bringen, nähere Hinweise zu dem Rosenborger Florilegium und den dazu ergangenen Auftrag zu erhalten. Obgleich die Blätter als Sammlung eigentlich in einem heute verschollenen Buch verwahrt werden sollten, wurden sie alle einzeln in schwarze Holzrahmen gerahmt und im Miniaturenkabinett aufgehängt.⁴⁹⁷ Da die Blätter bereits 1696 in diesem Zustand auf Schloß Rosenberg verwahrt wurden, ist es durchaus wahrscheinlich, daß es sich dabei um eine Auftragsarbeit an Maria Sibylla Merian handelte.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß sich Maria Sibylla Merian im anfänglichen Stadium ihrer Karriere auf die Darstellung von Blumenmotiven konzentrierte. Sie begann sich allerdings früh für Insekten zu interessieren und diese Thematik nahm innerhalb ihres Oeuvres einen immer größeren Raum ein. In diesem Bereich entwickelte sie eine neue Bildform, die die Metamorphose der Insekten in Verbindung mit ihren Futterpflanzen darstellt. Dieser neue Bildtypus, der auf der genauen Beobachtung der lebenden Spezies beruht, ist eine Bilderfindung der Merian gewesen und muß sowohl in künstlerischer als auch in wissenschaftlicher Hinsicht als wegweisend bezeichnet werden.

Blumen und Früchte blieben in ihrem Werk aber immer von grundlegender Bedeutung. Die erhaltenen Arbeiten belegen, daß Maria Sibylla Merian diese Motive während ihres ganzen Lebens gemalt hat. Es ist anzunehmen, daß die Künstlerin besonders mit dem Verkauf dieser Arbeiten ihren Lebensunterhalt sichern konnte und sich damit Freiräume für andere Forschungsprojekte schuf.

Künstlerisch wurde Maria Sibylla Merian besonders durch ihr familiäres Umfeld geprägt. Dies zeigt sich bereits an ihren frühen Aquarellen, bei denen nur die

⁴⁹⁴ Wettengl 1997, S. 33.

⁴⁹⁵ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 17, S. 269.

⁴⁹⁶ Sandrart 1994 (1675-1680), Bd. 1, S. 339.

⁴⁹⁷ Ludwig 1998, S. 60 mit weiterführender Literatur.

Insekten, nicht aber die Blumen Schatten werfen.⁴⁹⁸ Diese Bildtradition übernahm sie von Georg Hoefnagel und Georg Flegel, zwei Künstler, die in Frankfurt gelebt haben, mit ihrem Vater in Kontakt standen und deren Werke Maria Sibylla sicher kannte.⁴⁹⁹ Darüber hinaus war ihr Stiefvater Jacob Marrell der einzige Schüler von Georg Flegel.⁵⁰⁰

Maria Sibylla Merian profitierte vom Verlag der Familie, der sie mit vielen bedeutenden naturgeschichtlichen Publikationen in Kontakt brachte, die sie maßgeblich beeinflussten.⁵⁰¹

Bis zu ihrem Umzug nach Nürnberg 1670 stand Maria Sibylla Merian darüber hinaus unter dem Einfluß Marrells, Mignons und Graffs. Ihr maßgeblicher Lehrer war ihr Stiefvater Jacob Marrell, was sich anhand eines Vergleichs des Rosenborger Florilegium mit einem anonymen Florilegiums in Karlsruhe nachweisen läßt. Ludwig konnte die Arbeit in Karlsruhe Jacob Marrell plausibel zuschreiben und die stilistischen Übereinstimmungen der Arbeiten sowie die künstlerische Verbindung beider Künstler deutlich machen. Womit die Aussage Sandrarts, daß Marrell Maria Sibylla Merian maßgeblicher Lehrer war, bestätigt werden konnte.⁵⁰²

Segal hat anhand der Betrachtung der dekorativen Blumen- und Früchtestilleben Merians einen denkbaren Einfluß von Giovanna Garzoni auf die deutsche Künstlerin zur Diskussion gestellt. Möglich wäre es durchaus, daß Merian Arbeiten Garzonis gekannt hat, da sich ihr Mann Anton Graff in Rom aufhielt, als auch Giovanna Garzoni dort lebte.⁵⁰³ Er könnte seiner Frau Werke aus Italien mitgebracht oder ihr zumindest davon erzählt haben; genauso, wie er der italienischen Künstlerin von Maria Sibylla berichtet haben könnte.

Tatsächlich lassen sich sowohl biographische als auch künstlerische Parallelen zwischen den beiden Künstlerinnen feststellen: beide stammten aus künstlerisch tätigen Familien, die ihre Berufswahl und ihr Themenrepertoire beeinflussten. Sie malten beide Blumen- und Früchtestilleben, die sich thematisch und technisch ähneln. Weitere Forschungstätigkeiten könnten zeigen, ob eine künstlerische Beeinflussung zwischen den beiden Frauen bestanden hat. Denkbar wäre sie, besonders vor dem Hintergrund des Vergleichs der Blumenstilleben in chinesischen

⁴⁹⁸ Segal 1997, S. 83.

⁴⁹⁹ Zur Widergabe der Schatten vgl. Wettengl 1993b, S. 169.

⁵⁰⁰ Wettengl 1993a, S. 27.

⁵⁰¹ Segal 1997, S. 69f; Ludwig 1996, S. 68f; Luther, Gisela, Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft, in: Ak Münster/ Baden-Baden 1979/1980, S. 88-129, hier S. 113.

⁵⁰² Ludwig 1998, S. 59-67.

⁵⁰³ Segal 1997, S. 76.

Graff verbrachte die Jahre von 1653 bis 1658 in Frankfurt bei Marrell, bevor er sechs Jahre nach Italien ging und sich in Rom und Venedig aufhielt (Wettengl 1997, S. 15f).

Vasen beider Künstlerinnen.⁵⁰⁴ Es bleibt aber zu berücksichtigen, daß dieser Vasentyp ein beliebtes Sammlergut war und der Bildaufbau beider Arbeiten einem gängigen Muster entsprach.

Die thematischen Übereinstimmungen der beiden Frauen könnten allerdings ebenfalls mit der Ausrichtung am Sammlergeschmack der Zeit in Zusammenhang stehen, da beide in engem Kontakt zu Sammlern standen und diese Kontakte persönlich pflegten. Offensichtlich ist allerdings, daß beide Frauen thematisch von ihren familiären Umfeldern geprägt wurden. Während Giovanna Garzoni auch eine erfolgreiche Malerin von Heiligendarstellungen und Porträtminiaturen war, setzte Maria Sibylla Merian ihr künstlerisches Erbe im Rahmen ihrer Tätigkeit als Kupferstecherin um. Maria Sibylla Merian unterscheidet sich von Giovanna Garzoni durch ein stärkeres naturwissenschaftliches Interesse, das Teile ihrer künstlerischen Tätigkeit maßgeblich beeinflusste.

Obleich Maria Sibylla Merian viele Einflüsse verarbeitet hat, entwickelte sie eine eigene, von anderen unabhängige Ausdrucksweise. Dies verdankte sie sowohl ihrer handwerklichen Technik als auch ihrer wissenschaftlichen Neugier, die es ihr möglich machte, unbekannte Zusammenhänge zu entdecken und künstlerisch darzustellen.

Außergewöhnlich am Werk Merians ist das Verhältnis, das Kunst und Wissenschaft bei ihr eingehen: obwohl ihr die Präzision der wissenschaftlichen Beobachtung wichtig war, ergänzte sie in ihren Arbeiten durchaus Bildteile, die eigentlich nicht ihrer Beobachtung entsprochen haben können oder die nicht in den Darstellungszusammenhang gehörten, ihn jedoch ästhetisch erhöhten. Im Gegensatz dazu akzeptierte sie perspektivische Ungenauigkeiten, wenn der dokumentarische Wert ihrer Arbeit beeinträchtigt worden wäre.

Das für uns heute nicht eindeutige Verhältnis, das Kunst und Wissenschaften im Werk Maria Sibylla Merians eingehen, provoziert die Frage, ob sie eher als Künstlerin oder als Wissenschaftlerin gelten muß. Bereits Goethe bescheinigte Maria Sibylla Merian, daß sie sich

*„...in ihren Darstellungen (...) zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte;“*⁵⁰⁵

Während es Forscher gibt, die sie als Wissenschaftlerin betrachten, für die Kunst das Mittel zum Zweck der botanisch-zoologischen Forschung war⁵⁰⁶, kommen

⁵⁰⁴ Vgl. dazu Abb. 10 sowie Giovanna Garzoni, Chinesische Porzellanvase mit Blumen, Tempera und Spuren von schwarzem und Graphitstift auf Pergament, 50,6/ 36,2 cm, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 2144 Orn, abgebildet in AK Washington 2002, S. 82.

⁵⁰⁵ Goethe, Johann Wolfgang von, Blumen-Malerey (1817), in: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Hendrik Binus, Frankfurt am Main 1999, Band 20 Ästhetische Schriften, Über Kunst und Altertum, Bd. 1, 3. H, S. 231-238, hier S. 233.

andere zu dem Schluß, daß Maria Sibylla Merian in erster Linie als Künstlerin zu betrachten sei.⁵⁰⁷ Anhand des Lehrgedichts, das Maria Sibylla Merian an den Anfang ihres „*Blumenbuchs*“ stellte, wird darüber hinaus deutlich, daß sie das Verhältnis von Kunst und Natur als einen ästhetischen Wettstreit begriff:

*„So muß Kunst und Natur stets mit einander ringen/
bis daß sie beederseits sich selbst so bezwingen/
damit der Sieg besteh' auf gleichen Strich und Streich: Die überwunden wird/ die überwindet
zugleich!*

*So muß Kunst und Natur sich hertzen und umfängen/
und diese beederseits die Hand einander langen:
Wohl dem/ der also kämpft! Dieweil/ auf solchen Streit/
wann alles ist gethan/ folgt die Zufriedenheit.“⁵⁰⁸*

Damit wird verständlich, warum sie den dokumentarischen Wert ihrer Arbeiten dem ästhetischen unterordnete: Kunst und Natur konkurrieren bei ihr um Schönheit, deren Bedeutung im protestantischen Sinn wiederum in der Gotteserkenntnis lag.⁵⁰⁹

Es liegt daher nahe, die Arbeiten von Maria Sibylla Merian als eine Form von Andachtsbildern zu betrachten. Tatsächlich erklärte sie an vielen Stellen ihres „*Raupenbuchs*“, daß sie „*ihre Kunst in den Dienst Gottes*“ stelle, und verwies darauf, daß die Andacht besser anhand der von Gott geschaffenen Natur gehalten werden könne.⁵¹⁰ Diese Einstellung wurde auch in lutherisch-protestantischen Kreisen des 17. Jahrhunderts vertreten, welche die Natur als Ort der Gottesandacht akzeptierten. Das Betrachten der Natur, ob real oder durch ein Kunstwerk, fördert nach dieser Anschauung die Demut vor Gott.⁵¹¹

Solche Gedanken spiegeln sich vielfach in den begleitenden Texten Maria Sibylla Merians. So formulierte sie in der Einführung zu ihrem „*Raupenbuch*“

„Suche demnach hierinnen nicht meine, sondern allein Gottes Ehre, Ihn, als einen Schöpfer auch dieser kleinsten und geringsten Würmelein, zu preisen; alldieweill solche nicht von ihnen selbst den Ursprung haben, sondern von Gott.“⁵¹²

Allerdings wird mit diesen Worten in erster Linie ein allgemeiner gesellschaftlicher Kodex reflektiert, den sie aufgriff. Die Gottesandacht war sicher auch für Maria Sibylla Merian in dem Umfang relevant, wie das Thema „Glauben“ das zeitgenössische Denken prägte, aber ebenso müssen diese Formulierungen auch als allgemeine Sprachformeln bewertet werden, die den Sitten entsprachen.

⁵⁰⁶ AK Nürnberg 1967, S. 11.

⁵⁰⁷ Schneider 1989a, S. 137.

⁵⁰⁸ Zitiert nach Merian, Maria Sibylla, Neues Blumenbuch. Mit einem Nachwort von Thomas Bürger, München, London, New York, 1999, S. 6.

⁵⁰⁹ Ludwig 1998, S. 82.

⁵¹⁰ Ludwig 1998, S. 81.

⁵¹¹ Ludwig 1998, S. 83.

⁵¹² Zitiert nach Ludwig 1998, S. 81.

Maria Sibylla Merian pendelte sicher nicht zwischen Kunst und Wissenschaft, aber es ist fraglich, ob ihr Werk eine „*Synthese aus Naturreflexion und Kunst*“ war, um „*die Natur im Dienst des Gotteslobes zu verstehen*“, wie Ludwig es formuliert.⁵¹³ Vielmehr wird, wie bei den vielen Sammlern ihrer Zeit, auch für Maria Sibylla Merian eine natürliche Verbindung zwischen Kunst, Kunstkennerchaft und Naturinteresse bestanden haben. Damit wäre auch zu erklären, warum sie einen engen und selbstverständlichen Kontakt mit Forschern und Sammlern pflegte, die ihr offensichtlich mit Respekt begegneten.

Bewertung und Verbreitung des Werks der Künstlerin

Verbreitung durch den eigenen Verkauf

Im Fall von Maria Sibylla Merian sind Quellen erhalten, die Auskunft darüber geben, auf welche Weise die Künstlerin ihre Arbeiten selber vertrieben hat.

Der Verkauf unterschiedlicher Waren zur Sicherung ihres Unterhalts war ein wichtiger Bestandteil in ihrem Leben. Sie gab Malunterricht, handelte sowohl mit Künstlerbedarf als auch mit Tierpräparaten sowie mit eigenen Kunstwerken.⁵¹⁴

Den Verkauf ihrer Kunst ging sie durchaus pragmatisch an. Vor ihrer Surinamreise ließ sie 1699 einen großen Anteil ihrer Zeichnungen verkaufen, um Ressourcen frei zu machen.⁵¹⁵

Darüber hinaus zeigte sie bei der Festsetzung der Preise ihrer Werke kaufmännische Kompetenz und künstlerisches Selbstbewußtsein, wenn sie zwischen dem von ihr selbst kolorierten und anderen Ausgaben unterschied (vgl. dazu Tabelle 4). Das „*Surinambuch*“ kostete unkoloriert 15, koloriert 45 fl, das „*Raupenbuch*“ 5 bzw. 10 fl. Der Frankfurter Gelehrte Zacharias Uffenbach kaufte im Februar 1711 einige ihrer Aquarelle sowie alle ihre Veröffentlichungen:

„Sie zeigte uns erstlich ein Buch mit etwa fünfzig Figuren auf Pergament, mit Wasserfarben nach dem Leben unvergleichlich gemahlt. Es waren lauter Thiere, so sie in Surinam gesehen. Zweytens einen dicken Band, da sie alle die Sachen, so Rumphius beschrieben, nach dem Leben gemahlt, wie auch die Originalien von ihrem eigenen Werke, so sie von Insecten heraus gegeben. Drittens ein sehr großes und über Hand dickes Volumen, in welchem allerhand, sowohl ausländische als auch Europäische Pflanzen und Früchte, auch nach dem Leben gemahlt, alles auf Pergament. Viertens zeigte sie uns ihr eigen Werk von Surinamischen Insecten, so sie selbst gar sauber nach dem Leben illuminiert; wie auch ihre zwey kleine Werke in 4 von Insecten, davon sie das meiste in Frankfurt, und das andere in Nürnberg edit, auch illuminiert hat. Zu diesen hat diese fleissige Frau die Platten alle selbst gestochen. Ich kauffte diese ihre Werke von ihr, und mußte ihr vor das grosse, das sonst nur fünfzehn Gulden kostet, weil sie es selbst mit großem Fleiß illuminiert hat, fünf und vierzig

⁵¹³ Ludwig 1998, S. 83.

⁵¹⁴ Den Handel mit Tierpräparaten nahm sie in Amsterdam auf. Einige überlieferte Briefe geben darüber nähere Auskunft (AK Frankfurt 1997, S. 264ff (Brief 7 und 8) und S. 269 (Brief 18)).

⁵¹⁵ Wettengl 1997, S. 32.

*Gulden, und vor die beyden kleineren zwanzig Gulden, die sonst nur fünf Gulden kosten, bezahlen. Sie mußte mir ihren Namen mit eigener Hand hineinschreiben. Ich kaufte auch etliche Originalia von ihr.*⁵¹⁶

Maria Sibylla Merian legte Wert darauf, daß sie mit den Preisen lediglich ihre Unkosten erstattet haben wollte. Dies geht sowohl aus den einleitenden Worten der *Metamorphosis* als auch aus einem Brief hervor, den sie an Johann Georg Volckamer 1702 nach Nürnberg schickte, in dem sie schreibt: „... so das ich meine Reißuhkosten wider dadurch bekommen könnt...“⁵¹⁷ Allerdings läßt sich feststellen, daß sie ihre Preise nicht konstant hält. So bot sie Christian Schlegel, einem nicht näher bekannten Sammler aus Rastatt, das Raupenbuch im Oktober 1711 im unkolorierten Zustand für 10 fl, koloriert für 20 fl an, was immerhin einer Preissteigerung um 100% gleichkommt.⁵¹⁸ Selbst wenn berücksichtigt wird, daß Uffenbach ein größeres Konvolut kaufte und daher vielleicht bessere Konditionen eingeräumt bekam, ist der Unterschied der Preise erheblich.

Eine Preisbildung, die sich an der Qualität der Materialien orientierte, nahm die Künstlerin auch bei ihren Blumen- und Fruchtestilleben vor, die sie entweder auf Pergament oder auf das preiswertere Papier kopierte.⁵¹⁹

Maria Sibylla Merian pflegte einen guten Kontakt zu John Petivier, einem Apotheker aus London, der 1711 in Amsterdam Zeichnungen bei ihr im Wert von 80 fl kaufte.⁵²⁰ Der Kontakt zwischen ihnen könnte über Frederik Ruysch zustande gekommen sein, der mit beiden bekannt war.⁵²¹

Aus einem erhaltenen Briefwechsel der Jahre 1703 bis 1712, den Maria Sibylla Merian mit Petivier pflegte, gehen weitere Informationen über ihre praktischen Vertriebstätigkeiten hervor⁵²²: Am 4. Juni 1703 schickte sie ihm einen Probedruck des Surinamwerkes quasi als Werbematerial, um weitere Kunden zu interessieren. Maria Sibylla Merian bot den Interessenten, zum Vorteil für Käufer und Verkäufer, einen Subskriptionspreis an, den sie leider nicht nannte.⁵²³ Am 20. des gleichen Monats berichtete sie dann vom Fortgang der Arbeiten an dem Buch und empfahl einen Herrn Schulz als Kontaktmann in England, der die fertigen Blätter kannte und

⁵¹⁶ Uffenbach, Zacharias Conrad von, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*, 3 Bde., Ulm 1754, Bd. 3, S. 553f.

⁵¹⁷ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 7, S. 264f, hier S. 265.

⁵¹⁸ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 17, S. 269.

⁵¹⁹ Segal 1997, S. 79.

⁵²⁰ Diese Arbeiten gingen nach seinem Tod im Jahr 1718 in den Besitz von Hans Sloane über, der die Blätter mit dem Rest seiner Sammlung dem englischen Staat vererbte und damit dem Grundstock für das spätere Britischen Museum anlegte (van Gelder 1997, S. 149).

⁵²¹ Berardi 1998, S. 124f.

⁵²² AK Frankfurt 1997, S. 262-269.

⁵²³ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 9, S. 266.

in England davon berichten wollte. Sie schrieb, daß er in der englischen Presse für das Werk werben wollte. Weiter warb sie bei Petivier für Interessenten, da eine Übersetzung ins Englische möglich gewesen wäre, hätte sie im Vorfeld 100 Abnehmer gefunden.⁵²⁴ Maria Sibylla Merian schickte ihrem Briefpartner eine hochdeutsche Ausgabe des „*Raupenbuchs*“, das dieser im Vorfeld bei ihr bestellt hatte. Sie verlangte dafür 8 Rt oder 4 Dukaten. Sie klagte, daß zu wenige Interessenten gefunden wurden, und fürchtete, daß ihr Surinamwerk auf 20 Blätter, die kurz vor der Fertigstellung standen, beschränkt bliebe.⁵²⁵

Die Arbeiten gingen aber trotzdem weiter und im April des folgenden Jahres waren 30 Blätter fertig gestellt. Maria Sibylla Merian freute sich, daß sich Subskribenten in England gefunden hatten und bemühte sich wahrscheinlich, ihren Agenten zu umgehen, um ihm nicht 50% des Preises überlassen zu müssen. Sie gab den Preis des nicht illuminierten Buches mit 6 Rt bzw. 3 Dukaten an. Die zusätzliche Illuminierung bot sie an, nannte dafür aber keinen Preis. Darüber hinaus fragte sie Petivier, ob sie der Königin ein illuminiertes Exemplar ihres Werkes zukommen lassen sollte. Sie selber „*finde es als Frau verständlich, dies zu tun für eine Persönlichkeit meines Geschlechts*“.⁵²⁶ Das Surinamwerk war im April 1705 fertig, wie aus einem weiteren Brief hervorgeht. In diesem bestätigte sie den Preis von 18 fl (holländisch) und bot Petivier 15 fl als Subskriptionspreis an. Darüber hinaus räumte sie ihm 10% Nachlaß für seine geleistete Hilfe ein. Sie schrieb, daß sie die Bücher demjenigen in Amsterdam übergeben werde, der ihr im Auftrag Petiviers das Geld gebe.⁵²⁷

In einem Brief vom 14. März 170(7/8) betraute sie Petivier mit einer weiteren Vermittlungstätigkeit: sie bat ihn, einen Buchhändler zu finden, der Interesse daran habe, 200 weitere Drucke der „amerikanischen Insekten“ zu kaufen. Sie wollte sie „*zu einem günstigen Preis abgeben zu seiner und seines Landes Zufriedenheit*“.⁵²⁸

An diesem Briefwechsel, der zwar nicht ausdrücklich den Verkauf von Blumen- und Früchtestücken nachzeichnet, läßt sich einerseits viel vom Geschäftssinn Maria Sibylla Merians erkennen. Andererseits spiegelt sich hier die übliche Vorgehensweise wider, Kunstgegenstände zum Verkauf anzubieten. Merian stand anscheinend in ständigem Austausch mit ihrer Kontaktperson, umwarb ihn mit Präsenten und bot ihm Vorteile. Dabei verlor sie nie die wirtschaftliche Seite ihres Unternehmens aus den Augen. Sie handelte in erster Linie wie eine Unternehmerin, deren Geschäft rentabel bleiben muß. Wahrscheinlich führte Maria Sibylla Merian

⁵²⁴ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 10, S. 266.

⁵²⁵ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 11, S. 266f.

⁵²⁶ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 12, S. 267.

⁵²⁷ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 15, S. 268.

⁵²⁸ AK Frankfurt 1997, Brief Nr. 16, S. 268f.

aus diesem Grund immer wieder Auftragsarbeiten aus, um andere Projekte finanzieren zu können.⁵²⁹

Weitere Verbreitung über Sammler

Heute befinden sich viele Arbeiten Maria Sibylla Merians in Rußland. Dies ist der Tatsache zuzuschreiben, daß Zar Peter I. (1672-1725) auf seiner Reise nach Deutschland, Holland und Frankreich 1716 und 1717, kurz nach dem Tod der Künstlerin, zahlreiche Aquarelle und Publikationen bei ihrer Tochter Dorothea Maria und deren Mann Georg Gsell kaufte.⁵³⁰ Aus den Ausgabenbüchern des russischen Hofes geht hervor, daß Peter 3000 fl für zwei große Bücher mit 254 Pergamenten ausgegeben hatte. Mit dem Kauf hatte er seinen Arzt und Vertrauten Dr. Robert Areskin betraut. Diese Pergamente wurden vom Zaren sehr geschätzt und sie befanden sich bis zu dessen Tod stets in seinem Kabinett.⁵³¹ Peter I. wurde in seinem Sammelinteresse sicherlich von Areskin beeinflusst, der selbst eine bedeutende Bibliothek, ein Raritätenkabinett und eine Sammlung von Mineralien, Muscheln und Münzen besaß. Er hat wahrscheinlich auch für sich selbst weitere Arbeiten Maria Sibylla Merians von deren Tochter und Schwiegersohn gekauft. Die Sammlung Areskin wurde nach dessen Tod 1718 vom Zaren gekauft, so daß auch diese Arbeiten der Künstlerin in Rußland blieben.⁵³² Leider ist nicht überliefert, welche Summen Areskin für die Merian Blätter ausgegeben hat.

Überliefert hat sich hingegen der Preis, der für 102 Pergamentblätter, die als Entwürfe für die „Metamorphosen“ gedient haben, gezahlt wurde. Auf einer Nachlassversteigerung in Amsterdam zahlte ein Sammler dafür 750 fl.⁵³³

Der britische Thronfolger, der spätere König George III. (1738-1820), erwarb im Januar 1755 aus dem Nachlaß von Dr. Richard Mead, zwei Bände mit 60 Aquarellen, die die Motive der „Metamorphosen“ darstellen. Diese Arbeiten waren anscheinend exklusive Ausgaben des Werks, da Maria Sibylla Merian nur die Umrißlinien der Motive drucken ließ und diese dann in Aquarelltechnik malte. Als

⁵²⁹ Trotz ihres guten Rufs und ihrer vielfältigen Tätigkeiten war Maria Sibylla Merian tatsächlich oft in Geldsorgen, nicht zuletzt, weil sie ständig neue Projekte betrieb und neue Publikationen auf den Markt bringen wollte. Sie soll sogar Geschenke verkauft haben, um Geld zu verdienen (van Gelder, S. 148).

⁵³⁰ Lebedeva, Irina N., De nalatenschap van Maria Sibylla Merian in Sint-Petersburg, in: AK Peter de Grote en Holland. Culturele en wetenschappelijke vetrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van tsaar Peter de Grote, red. Renée Kistemaker, Natalja Kopaneva, Annemiek Overbeek, Historisches Museum Amsterdam, Bussum 1996, S. 60-66, hier S. 61.

⁵³¹ Lebedeva 1996, S. 62.

⁵³² Lebedeva 1996, S. 64-66.

⁵³³ AK Nürnberg 1967, S. 47.

Träger fungierte dabei zudem teures Pergament. Der Prinz von Wales zahlte für diese 2 Bände £ 158 und 11s.⁵³⁴

Die Datenbank des Getty Instituts ist leider keine große Hilfe, um Kenntnisse über die Sammler Maria Sibylla Merians zu erhalten. Es sind keine Inventare registriert, in denen Werke der Künstlerin verzeichnet sind. Lediglich drei Verkäufe von Blumenstücken sind anhand der Datenbank nachzuvollziehen. Dabei handelt es sich um eine Auktion, die am 26. November 1764 in Leipzig stattgefunden hat, auf der vermutlich der Hausstand einer Leipziger Kaufmannsfamilie zum Kauf angeboten wurde.⁵³⁵ Neben Haushaltsdingen, Möbeln, Porzellan und anderem wurden auch 21 Gemälde offeriert, darunter „*Ein Blumenstück von der Jungfer Merianin ohne Rahm.*“⁵³⁶ Über Preis oder Käufer ist nichts zu erfahren, aber immerhin scheint die Merian so bekannt gewesen zu sein, daß ihr Name neben sieben weiteren Künstlern genannt wurde. Die anderen bleiben anonym. Ihr Blumenstück war das einzige bei dieser Versteigerung.

Zwei weitere Verkäufe beziehen sich auf eine am 17. Mai 1785 stattgefundenene Versteigerung in Mainz, wo die Sammlung des Mainzer Domprobstes Hugo Franz Karl von Eltz (1701-1778) angeboten wurde, auf die bereits im Zusammenhang mit der Künstlerin Rachel Ruysch hingewiesen wurde.

Bei den Käufern der beiden Merian-Arbeiten handelte es sich um Martin Schwanck und den Hofkammerrath Goerz. Beide Männer erstanden Blumenstücke, die beide 1 Schuh 10,5 Zoll/ 10,5 Zoll groß waren. Der Hofkammerrath zahlte für „*Ein Blumenstück von der Jungfer Merianin ohne Rahm*“ 6 fl (10/ 7,5 Zoll).⁵³⁷ Insgesamt kaufte er acht Bilder auf dieser Auktion, das Blumenstück der Merian war sein einziges Bild mit floralem Motiv.

Das von Schwanck ersteigerte „*Blumenstück von Sibylla Merian*“ kostete bei gleicher Größe ebenfalls 6 fl.⁵³⁸ Im Gegensatz zu Goertz kaufte Schwanck allerdings sehr viel mehr Bilder. Insgesamt ersteigerte er 139 Bilder, darunter 6 Blumen- und Fruchtstücke. Er ersteigerte ein Fruchtestück von Pee für 18,30 fl, ein Paar Früchte-

⁵³⁴ AK George III. & Queen Charlotte. Patronage, Collecting and Court Taste, hrsg. von Jane Roberts, Royal Collection Enterprises Ltd, St. James's Palace, London 2004, S. 195f.

⁵³⁵ PI Inventory No. D-49:

„*Catalogus von allerhand nutz= und brauchbaren Meubles bestehend in Uhren, Silbersachen, Meißner Porcellain, Gemälden, Spiegeln, Coffee, Kuopper, Meßing, Zinn, Kleidern, Wildschuren, Wäsche, guten Federbetten, Tremon=Tischen mit Marmor=Platten, Plüsch=Stühlen, seiden behängten Bettstellen, Köthen und dergl. Auch Büchern welche E. E. Hochw. Raths Woll=Waage, auf dem Neu=Marckte, Montags den 26. Nov. 1764. und folgende Tage, früh von 9. bis 12. Uhr, und Nachmittags von 3. bis 6. Uhr, gegen gleich baare Bezahlung, in Säschsichen Münz=Sorten verauctioniret werden sollen, ...*“

⁵³⁶ Los-Nr. 0019.

⁵³⁷ Los-Nr. 0660.

⁵³⁸ Los-Nr. 037.

und Blumenstücke von van der Myn für zusammen 17,30 fl sowie ein Blumen- und ein Früchtestück von Cornelis de Heem. Das Blumenstück kostete 10 fl, das Früchtestück 9 fl. Der durchschnittliche Preis dieser Bilder liegt bei 10,10 fl, das Werk Maria Sibylla Merians liegt mit den 6 fl auch hier leicht darunter.

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe H x B	Sammler/ verkäufer	Käufer	Preis
Vermtl. vor 1717	Amsterdam	Studienbuch Blumen (2)		Künstlerin	o.A.	1,5/ 2,5 fl
Okt. 1703	Amsterdam	Raupenbuch		Künstlerin	Petivier	8 Rt
April 1705	Amsterdam	Surinambuch, unkoloriert		Künstlerin	Petivier	15 fl (Subs.)
Feb. 1711	Amsterdam	Surinambuch, koloriert		Künstlerin	Uffenbach	45 fl
Feb. 1711	Amsterdam	Surinambuch, unkoloriert		Künstlerin	Uffenbach	15 fl
Feb. 1711	Amsterdam	Raupenbuch, koloriert		Künstlerin	Uffenbach	10 fl
Feb. 1711	Amsterdam	Raupenbuch, unkoloriert		Künstlerin	Uffenbach	5 fl
Okt. 1711	Amsterdam	Raupenbuch, koloriert		Künstlerin	Schlegel	20 fl
Okt. 1711	Amsterdam	Raupenbuch, unkoloriert		Künstlerin	Schlegel	10 fl
1717	Amsterdam	2 Bücher, 254 Pergamente		Nachlaß der Künstlerin	Peter I.	3000 fl
17.05.1785	Mainz	Blumen	10 Z/ 7,5 Z	Eltz	Goerz	6 fl
	Mainz	Blumen	1S 10,5 Z/ 10,5 Z	Eltz	Schwanck	6 fl
o.A.	Amsterdam	102 Pergamente		Marsbach	o.A.	750 fl
28.01.1755	London	Surinambuch, Exklusivausgabe		Dr. Richard Mead	Prinz von Wales	158 £ 11 s

Tabelle 4: Verkaufsdaten Maria Sibylla Merian

Zusammenfassung

Die Preise, die Arbeiten Maria Sibylla Merians erzielten und die im Rahmen dieser Arbeit vorgestellt werden konnten, bieten sich kaum dazu an, eine Aussage über deren allgemeine Entwicklung zu machen. Zunächst sind es wenige, die sich darüber hinaus auf unterschiedliche Medien beziehen. Des Weiteren hat die Künstlerin bewußt sehr unterschiedliche Qualitäten ihrer Arbeiten verkauft, die in den Quellen allerdings oft unerwähnt bleiben.

Was sich allerdings aus den bekannten Informationen schließen läßt, ist, daß die Kunden und Sammler Maria Sibylla Merians hauptsächlich aus einem bürgerlichen und gelehrten Umfeld stammten. Über die wenigen Aufträge von adeligen Auftraggebern, die sie vermutlich hatte, sind keine Quellen erhalten.

Maria Sibylla Merian konzentrierte sich auf die Blumenmalerei, die sie wahrscheinlich zeitlebens aus finanziellen Gründen pflegte, um sich ihren entomologischen Forschungen widmen zu können, wobei es wahrscheinlich ist, daß sie sich an der geschlechtsspezifischen Zuteilung der Blumenmalerei an das

weibliche Geschlecht orientiert hat. Sie war immerhin von exzellenten männlichen Stillebenmalern umgeben, hat aber, nach heutiger Quellenlage, keine Gemälde gemalt und auch keine Verlegertätigkeit für andere Künstler übernommen, was bei ihrem familiären Hintergrund auch möglich gewesen wäre.

Charakteristisch bleibt das Verhältnis, das Kunst und Wissenschaft im Werk von Maria Sibylla Merian eingehen. Wird das Umfeld von Maria Sibylla Merian betrachtet, liegt der Schluß nahe, daß sie selbst wahrscheinlich keine strikte Trennung zwischen ihren Arbeitssphären machte. Sie stammte aus einem Milieu, das sich sowohl mit der Produktion als auch dem Vertrieb von Kunst beschäftigte. Sie lernte die künstlerischen Medien als Publikationsmöglichkeit für wissenschaftliche Erkenntnisse kennen. Viele Wissenschaftler arbeiteten damals eng mit Künstlern zusammen, um ihre Forschungsergebnisse präzise wiedergeben und diese auch verbreiten zu können. Für Maria Sibylla Merian wird eine Definition ihrer Tätigkeit nicht zur Diskussion gestanden haben. Sie ging ihren Beschäftigungen als Künstlerin, Naturforscherin, Händlerin und Lehrerin gleichermaßen nach.⁵³⁹ Vielmehr schöpfte sie die ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten bestens aus, blieb aber durchaus den Konventionen verhaftet.⁵⁴⁰

Obwohl sie mit vielen Wissenschaftlern, wie beispielsweise Frederik Ruysch, in Kontakt stand und sie in diesen Kreisen offensichtlich geschätzt wurde, muß bei der Einschätzung ihrer Bedeutung berücksichtigt werden, daß sie eine Frau war und diese Tatsache gewisse Einschränkungen bedeuten konnte:

In Nürnberg, wohin Merian mit ihrem Mann 1670 gezogen war, war es Frauen verboten, Gemälde zu malen und botanische Illustrationen anzufertigen. Es wurde ihnen lediglich gestattet, Blumenstücke in Aquarell oder Deckfarben auf Pergament und Textil zu malen, Techniken, die Maria Sibylla Merian ihre Schülerinnen der „*Jungfern-Compagnie*“ lehrte. Entsprechend war ihre Publikation des „*Blumenbuchs*“ eine logische Folge der Auflagen, denen sie sich in Nürnberg zu beugen hatte. Es stellt sich die Frage, ob nicht auch diese strikten Auflagen der künstlerischen Arbeit, die sie aus Frankfurt und ihrem familiären Umfeld nicht gekannt haben wird, dazu geführt haben, daß Maria Sibylla Merian Nürnberg und ihren Mann verlassen hat. Dafür würde die enge zeitliche Verbindung sprechen, die zwischen der endgültigen räumlichen Trennung der Eheleute 1681 und der Herausgabe des „*Raupenbuchs*“ 1679 besteht, als Maria Sibylla schon immer längere Phasen in Frankfurt verbrachte.

⁵³⁹ Wettengl 1997, S. 14.

⁵⁴⁰ Schiebinger, Londa, *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*, Stuttgart 1993, S. 108-123.

Die These, daß ihre Studien als Andachtsbilder verstanden werden müssen, trifft Merians Motive vielleicht zum Teil. Es muß aber berücksichtigt werden, daß die Künstlerin ihrer Forschungstätigkeit mit ernstem wissenschaftlichem Anspruch nachging. Dafür spricht die aufwendige Beobachtung der Insekten, auch wenn die Illustration ästhetischen Gesichtspunkten untergeordnet wurde. Das wissenschaftliche Interesse Maria Sibylla Merians sollte daher nicht auf die Gottesandacht reduziert werden. Bei der Betrachtung des Briefwechsels mit Petivier wird deutlich, daß immer die wissenschaftliche Bedeutung im Vordergrund steht, was zumindest darauf hinweist, daß die Künstlerin sich der Bedeutung ihrer Arbeit bewußt war und sie sich selber nicht auf ein religiöses Interesse reduzierte.

2.3.2 Barbara Regina Dietzsch 1706-1783

Das Werk von Barbara Regina Dietzsch wurde besonders durch die Arbeiten von Heidrun Ludwig bekannt.⁵⁴¹ Ihre Forschungstätigkeit, besonders zur Nürnberger Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts und zur naturgeschichtlichen Malerei allgemein floß in weitere Publikationen ein.⁵⁴²

Zur Biographie

Barbara Regina Dietzsch wurde 1706 als älteste Tochter des Landschaftsmalers Johann Israel Dietzsch (1681-1754) in Nürnberg geboren.⁵⁴³ Zusammen mit ihren sechs Geschwistern arbeitete sie im elterlichen Atelier.⁵⁴⁴ Während sich Barbara Regina und ihre Schwester Margaretha Barbara bereits früh auf Blumen- und Vogelmotive spezialisierten, malten die Brüder zunächst hauptsächlich Landschaften, Militaria, Genreszenen, Porträts und Naturalienstücke.⁵⁴⁵ Erst als sich bei der ältesten Schwester finanzieller Erfolg einstellte, begannen auch sie, Blumen- und Vogelstücke zu malen.⁵⁴⁶

Angebote zur Anstellung als Hofmalerin soll Barbara Regina Dietzsch mehrfach ausgeschlagen haben, wie Christoph Gottlieb von Murr berichtete:

⁵⁴¹ Ludwig 1997; Ludwig 1998.

⁵⁴² AK Frankfurt 1997, AK Pflanzen- und Insektendarstellungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1999.

⁵⁴³ Zur Biografie Gaze 1997, Bd. 1, S. 457; Saur Allgemeines Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker, München, Leipzig 2000, Bd 27, S. 330; AK Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850, hrsg. von Bärbel Kovalewski, Schloßmuseum Gotha, Ostfildern-Ruit 1999, S. 243.

⁵⁴⁴ Durch die Aufhebung der alten Nürnberger Malerordnung im Jahr 1713 hatte sich auch für Frauen, die künstlerisch arbeiten wollten, die Situation deutlich entspannt. Sie durften von dem Zeitpunkt ihre Bilder frei zum Verkauf anbieten; entscheidend für den Erfolg wurde also die Qualität der Arbeit, über die der Markt zu entscheiden hatte (Ludwig 1998, S. 113).

⁵⁴⁵ Saur 2000, S. 330-333.

⁵⁴⁶ Ludwig 1998, S. 113.

„Diese vortreffliche Künstlerin verbat öfter als einmal den Ruf als Kabinettmalerin an fürstliche Höfe und zog Freyheit und Ruhe im Schooße ihrer Aeltern und ihrer Geschwistriche allem auswärtigem Glanze vor.“⁵⁴⁷

Ein Schlaganfall, der sie 1775 halbseitig lähmte, scheint sie nicht am Malen gehindert zu haben. Sie blieb, wie fünf weitere Geschwister, unverheiratet und lebte während ihres gesamten Lebens in ihrem Elternhaus am Oberen Milchmarkt in Nürnberg, wo sie am 1. Mai 1783 starb.⁵⁴⁸

Das künstlerische Werk

Der Umfang ihres Oeuvres ist schwer abzuschätzen, da sich viele Arbeiten noch unbearbeitet in den Archiven oder im Kunsthandel befinden. Bislang läßt sich ihr Werk bis 1781 verfolgen.⁵⁴⁹ Barbara Regina Dietzsch hat ihre Arbeiten selten signiert, weshalb es zum Teil schwer ist, sie von den Werken ihrer Nachahmer und Geschwister zu unterscheiden.⁵⁵⁰

Hauptsächlich malte die Künstlerin kleine Kabinettstücke mit einzelnen Blumen, ferner kleinere Arrangements von drei oder fünf Spezies oder Blumensträuße, die sie vor Nischen präsentierte. Dabei arbeitete sie mit Wasser- und Deckfarben auf Pergament, integrierte in fast alle Arbeiten Insekten und stellte die Motive vor dunklen Hintergründen dar, wodurch die Farbwirkung und die Plastizität der Bilder intensiviert wurde. Daneben umfaßt ihr Themenrepertoire die Darstellung von Vögeln, die sie entweder lebendig vor Landschaften oder leblos an Fäden vor dunklen Wänden aufgehängt, zeigte. Die Künstlerin gab ihre Motive in Lebensgröße wieder.

Technisch wie thematisch sind ihre Kabinettstücke zwischen Stillebenmalerei und botanischer Illustration anzusiedeln, wobei Barbara Regina Dietzsch besonderen Wert auf eine ästhetische Darstellung ihrer detaillierten Pflanzenporträts legte.

Ihre besondere künstlerische Leistung bestand in der Fähigkeit, kleinste Einzelheiten detailgetreu wiederzugeben und unterschiedliche Stofflichkeiten präzise darstellen zu können.⁵⁵¹

Anhand einer „Stachel-Eselsdistel“ wird dies deutlich (Abb. 11).⁵⁵² Die Blume erstreckt sich mit ihrem festen, stacheligen Stiel und den vier gezackten Blättern beinahe über das ganze Pergament. Der Stengel sowie ein Blatt auf der rechten

⁵⁴⁷ Murr, Christoph Gottlieb von, Nürnbergische Kunstschriften, in: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, 12. Teil, Nürnberg 1784, S. 28.

⁵⁴⁸ Ludwig 1998, S. 112.

⁵⁴⁹ Saur 2000, S. 330.

⁵⁵⁰ Ludwig 1998, S. 114, 122f.

⁵⁵¹ Gaze 1997, Bd. 1, S. 459; AK Gotha 1999, S. 243.

⁵⁵² „Stachel-Eselsdistel mit Insekten“, Deckfarbe auf Papier, 28,3/ 19,3cm, nicht bez., Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 23437,3.

Seite werden vom Pergamentrand abgeschnitten. Die rosafarbene Blüte ist, wie einige Blätter, von zarten Spinnweben umzogen, die vor dem dunklen und monochromen Hintergrund weiß schimmern. Die Spinne, die für die Netze verantwortlich scheint, hängt an einem einzigen dünnen Faden vom linken Blatt der Distel herunter und wird nur anhand der weißen Rückenzeichnung sowie des Fadens sichtbar. Daneben hat Barbara Regina Dietzsch zwei Schmetterlinge, einen kleinen roten Käfer und eine Libelle auf der Distel angeordnet. Jedes Tier stellt sie minutiös dar, so daß selbst durchsichtige Flügel oder kleinste Haare sichtbar und als solche in ihrer Stofflichkeit erkannt werden.



Abb. 11: Barbara Regina Dietzsch, Stachel-Eselsdistel mit Insekten, Bildarchiv bpk/ Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 2006. Foto: Jörg P. Anders.

Der Distel selber verleiht die Künstlerin an Stengel und Blättern sanfte Biegungen, die in Kontrast zu den gezackten Blättern stehen. Detailliert gibt sie die Adern der Blätter wieder und verleiht diesen einige wenige braune Fehlstellen, die den Eindruck einer höchst vollkommenen Darstellung kaum beeinträchtigen.

Das Blumenrepertoire von Barbara Regina Dietzsch beschränkte sich auf die einheimische Flora, extravagante Züchtungen fehlen in ihrem Werk. So ist beispielsweise die Distel ein häufiges Motiv, das auch von ihren Sammlern sehr geschätzt wurde. Aber auch Darstellungen von Goldlack oder Kapuzinerkresse, die sie als Einzelblüten vor dunklem Hintergrund präsentierte, zeigen ihre Vorliebe für einfache Gartenblumen (Abb. 12).⁵⁵³

⁵⁵³ „Rote Kapuzinerkresse mit Blattkäfer“, Aquarell und Gouache auf braun grundiertem Pergament mit Goldrand, 28,8/ 20,7cm, nicht bezeichnet, Staatliches Museum Schwerin, Inv.-Nr. 1684 Hz.



*Abb. 12: Barbara Regina Dietzsch,
Rote Kapuzinerkresse mit Blattkäfer,
Staatliches Museum Schwerin.*

Der Aufbau ihrer Kompositionen ist meistens radial oder symmetrisch angelegt. Er wird aber durch einzelne diagonale Bildachsen häufig aufgebrochen. Damit griff Barbara Regina Dietzsch den zeitgenössischen Trend zur Asymmetrie auf, wie er bereits am Beispiel Rachel Ruyschs dargestellt wurde, blieb aber den älteren Traditionen des 17. Jahrhunderts durchaus verhaftet. Dies wird bei der Betrachtung einer Blumenvase vor dunklem Hintergrund deutlich (Abb. 13).⁵⁵⁴ Die Vase mit Fuß steht im Zentrum des Bildes auf einem Tisch. Die Blumen darin sind radial und sehr symmetrisch angeordnet. Das kompositorische Zentrum des Bildes wird durch eine weiße Malvenblüte betont, die auf dem Vasenrand aufliegt. Durch diese Blüte laufen die wichtigen Bildachsen, mit denen Barbara Regina Dietzsch ihr Bild strukturiert hat: senkrecht führt eine Linie von der Vase über die Blüte hinauf zu einer blauen Iris, die den Strauß bekrönt. Des weiteren verläuft eine Diagonalachse von oben links, ausgehend von der Spitze der Malvenrispe, durch die zentrale Blüte nach rechts unten, wo ein Schmetterling auf dem Tisch sitzt. Schließlich schneidet eine weitere Diagonale die zentrale Blüte, in dem sie von dem rechts neben der Iris dargestellten Ginster in den unteren linken Bildsektor verläuft und dort in einer auf den Tisch rankenden Kapuzinerkresse endet.

⁵⁵⁴ „Graue Vase mit Blumen“, Aquarell, Deckfarbe und Gummi arabicum auf Pergament, im Rahmen unter Glas, um 1740, 53/ 46 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1454.



Abb. 13: Barbara Regina Dietzsch, *Graue Vase mit Blumen*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

Barbara Regina Dietzsch war keine Künstlerin, die mit neuen Bildideen Maßstäbe gesetzt hat. Ihre besondere Stärke lag vielmehr in der Darstellung einzelner Naturobjekte, bei der sie den Blick des Betrachters anhand der Bildachsen über die verschiedenen Ansichten der Blume oder des Tieres leitete. Dabei achtete sie sowohl auf eine geschlossene Komposition als auch auf eine präzise Darstellung der Stofflichkeit, die sie besonders mit Hilfe der Lichtführung modellierte. Absterbendes, Verfaultes oder Verblühtes kommt in ihren Bildern gar nicht oder nur selten vor.⁵⁵⁵

Thematisch folgt Barbara Regina Dietzsch der Tradition, die Maria Sibylla Merian für die naturgeschichtliche Malerei in Nürnberg geschaffen und die Künstlerinnen wie Anna Barbara Murrer (1688-1772) weiterentwickelten.⁵⁵⁶

Ihre Arbeiten waren so beliebt, daß ihre Motive ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Kupferstiche gestochen und somit verbreitet wurden. Der erste Kupferstecher, der sich ihrer Motive annahm, war Georg Wolfgang Knorr (1705-1761), der sie in seinem „*Auserlesenen Blumen-Zeichenbuch für Frauenzimmer*“ publizierte. Sie dienten, wie zuvor die Arbeiten Maria Sibylla Merians, als Vorlagen für Dilettantinnen, die nach diesen Mustern Handarbeiten oder eigene Bilder fertigten, die dem Aufbau eigener Kunstkabinette dienen konnten. Um die Wirtschaftlichkeit zu bewahren, gab Knorr die Stiche in Buchform mit Begleittexten sowie als Einzelblätter ohne Text heraus.⁵⁵⁷

Adam Ludwig Wirsing (1733-1797) reproduzierte ihre Arbeiten ab 1764 für den „*Hortus nitidissimus*“, der von dem Nürnberger Arzt Christoph Jakob Trew

⁵⁵⁵ Ludwig 1998, S. 114-118.

⁵⁵⁶ Ludwig 1998, S. 113f; zu Anna Barbara Murrer Ludwig, 1998, S. 101f.

⁵⁵⁷ Ludwig 1998, S 124.

(1695-1769) herausgegeben wurde.⁵⁵⁸ Die losen Blätter verkaufte Wirsing pro Stück für 20 Kr.⁵⁵⁹

Der große Erfolg, den Barbara Regina Dietzsch mit ihren Arbeiten hatte, führte dazu, daß sie viele Nachahmer fand. Neben ihren Geschwistern lassen sich einige weitere Künstler namentlich identifizieren, viele bleiben anonym oder sind namentlich bekannt, ohne daß ihnen Werke zugeordnet werden können.⁵⁶⁰ Als sicher gilt, daß Elisabeth Christina Höll, verheiratete Matthes (1749-nach 1808), bei beiden Dietzsch-Schwestern lernte und deren Maltradition nach ihrem Umzug nach Hamburg dort einführte. Darüber hinaus malte Johann Christoph Bayer (um 1738-1812), der in Kopenhagen eine Anstellung als botanischer Zeichner bekam und unter anderem als Maler des Flora-Danica Porzellans arbeitete, Blumenstücke in der Manier der Barbara Regina Dietzsch. Es wäre möglich, daß Bayer in Nürnberg ein Schüler der Künstlerin war.⁵⁶¹

Im Unterschied zu Maria Sibylla Merian betrachtete Barbara Regina Dietzsch die Natur nicht aus der Forscherperspektive. Es ging ihr nicht darum, ihre Abläufe und Zusammenhänge zu thematisieren. Die Arbeiten korrespondieren vielmehr mit einem seit dem 18. Jahrhundert in bürgerlichen Kreisen zu beobachtenden wachsenden ästhetischen Interesse an der Naturgeschichte.⁵⁶²

Ludwig schlägt vor, diese spezifische Einstellung zur Natur mit physikotheologischem Denken in Zusammenhang zu stellen. Die Physikotheologie war eine protestantische Bewegung, die versuchte, die Existenz Gottes mit der vollendeten Ordnung und der Schönheit der Natur zu belegen. Nach Auffassung der Physikotheologen zeigte sich Gott dem Menschen in dieser Vollkommenheit. Daher waren alle Christen aufgefordert, ihn durch Andacht über die Schönheit zu ehren.⁵⁶³

Die Bilder Barbara Regina Dietzschs stellten, nach Ludwig, Substitute dar, um diese Andacht auch in anderer Form abhalten zu können. Nach ihrem Urteil zeigen die Kabinettstücke Barbara Regina Dietzschs „*die Freude an dem, was irdisch ist und das Göttliche spiegelt*“.⁵⁶⁴ Den Gedanken, die Andacht Gottes mit Hilfe der Natur auszuüben und Blumenstilleben sogar als Ersatzstücke für eine real nicht verfügbare Natur zu nutzen, hatte bereits Kardinal Borromeo 1604 formuliert.⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ Zu Trew vgl. Nissen 1966, S. 168-179, zu seiner Verbindung mit der Familie Dietzsch bes. S. 171f, Ludwig 1998, S. 151-177.

⁵⁵⁹ Ludwig 1998, S. 124.

⁵⁶⁰ Ludwig 1998, S. 125-144.

⁵⁶¹ Ludwig 1998, S. 132ff.

⁵⁶² Ludwig 1998, S. 111.

⁵⁶³ Gaze 1997, Bd. 1, S. 459.

⁵⁶⁴ Ludwig 1998, S. 116-125, hier S. 116.

⁵⁶⁵ Vgl. Kap. 1.1.1.

Es ist sicher nicht auszuschließen, daß die Künstlerin mit ihren Arbeiten auf solche religiösen Bedürfnisse von Pflanzenliebhabern reagierte, da der Glaube im 18. Jahrhundert noch ein fester Bestandteil des Denkens war. Es ist aber fraglich, ob die starke Fokussierung auf einen physikotheologischen Hintergrund sinnvoll und notwendig ist, besonders, da ihre Werke weit verbreitet waren, ins Ausland verkauft wurden und damit auch Menschen mit anderem religiösen Glauben und anderen kulturellen Wurzeln ihre Bilder sammelten.

Bewertung und Verbreitung des Werks der Künstlerin

Barbara Regina Dietzsch war bereits in den 1730er Jahren eine bekannte Künstlerin, wie aus einer Frankfurter Publikation von 1737 deutlich wird. Dort wird von ihr als der „berühmten und zu Nürnberg lebenden Künstlerin namens Dietschin“ gesprochen.⁵⁶⁶

Daher verwundert es nicht, daß viele bekannte Sammler aus Nürnberg und dem nahegelegenen Kunstzentrum Frankfurt Bilder von ihr und ihrer Familie besaßen.

Barbara Regina Dietzsch arbeitete oft für Sammler, die ihr selber nicht bekannt waren. Dadurch wurde eine Standardisierung der Bildformate, Bildtypen, Preise und auch der Bildqualität gefördert und nicht zuletzt lag darin der große Erfolg ihrer Arbeiten.⁵⁶⁷ Schließlich wußte der Auftraggeber oder Kunde bereits im Vorfeld genau, was er zu erwarten hatte.⁵⁶⁸

Der Verkauf der Blätter erfolgte über den Vater und den Bruder, wie aus diversen Briefen hervorgeht. Aber es fanden sich auch weitere Vermittler, die selber Bilder der Familie Dietzsch sammelten und so weiter zu deren Verbreitung beitrugen. So ist ein Briefwechsel zwischen dem Nürnberger Spitalapotheker Johann Ambrosius Beurer und dem Magdeburger Kaufmann Heinrich Wilhelm Bachmann erhalten, der Aufschlüsse über den Vertrieb der Arbeiten offenbart. Die erste Bestellung Bachmanns erfolgte am 28. Mai 1747 direkt in Nürnberg. Er erhielt die Bilder durch Beurer am 12. Oktober des gleichen Jahres in zwei Lieferungen.⁵⁶⁹ Die Rechnung wurde Bachmann allerdings von Johann Israel Dietzsch geschickt. Daraus geht hervor, daß der Kaufmann 24 Blumenstücke für je 4 fl, zwei Blumenbouquets für 8 fl das Stück und eine Abbildung einer Distel erhielt, die ebenfalls 8 fl gekostet hat (vgl. dazu Tabelle 5).⁵⁷⁰ Fraglich bleibt, ob Beurer eine Vermittlungsprovision zugeteilt bekam, vielleicht in Form weiterer Bilder für seine Sammlung.

⁵⁶⁶ Zitiert nach Ludwig 1998, S. 113.

⁵⁶⁷ Ludwig 1998, S. 123.

⁵⁶⁸ Ludwig 1998, S. 113.

⁵⁶⁹ Ludwig 1998, S. 122.

⁵⁷⁰ Ludwig 1998, S. 148, Anm. 51.

Eine weitere Bestellung gab Bachmann am 16. Juli 1749 auf. Daran wird deutlich, wie die Bilder innerhalb der Sammlerschaft weitergegeben wurden: Er orderte ausdrücklich eine Hyazinthe, eine violettblaue Aurikel und eine Distel, da er einige Blätter seiner Sammlung an andere Sammler weitergegeben hatte. Außerdem bestellte er für einen Freund eine Anemone mit rotem Band, eine weitere Distel und eine Blume, die sich die Künstlerin selbst aussuchen dürfe. Bachmann erwartete allerdings ein „Meisterstück“ und keine Blume, die der Freund schon besaß. Der Auftrag wurde ohne Preis- und Größenvorgabe erteilt. Er erhielt die Blätter im Januar 1750 und war begeistert.⁵⁷¹

Besonderen Gefallen scheinen die Arbeiten von Barbara Regina Dietzsch auch im Ausland gefunden zu haben.⁵⁷² Der in England lebende hochgeschätzte Künstler Georg Dionysius Ehert (1708-1780) bestellte „zwei oder vier“ Dietzsch-Blätter bei Beurer.⁵⁷³ Aber auch in Frankreich wurden ihre Werke gehandelt, wie aus einer erhaltenen Korrespondenz zwischen dem Kupferstecher Johann Georg Wille aus Paris und einem M. Gier aus Bordeaux hervorgeht. Gier hatte Wille Gouachen der Künstlerin angeboten und sie auf Wunsch zur Ansicht nach Paris geschickt. Wille entschied sich gegen diese Blätter, schickte sie zurück, kann aber dennoch als Käufer verifiziert werden.⁵⁷⁴ Wille mahnte am 6. Juni 1762 eine Bestellung an, die er am 30. März 1761 aufgegeben hatte. Er hatte ein Distelbild geordert, für das er 20 fl bezahlen wollte, das er aber bis zum Zeitpunkt seines Schreibens noch nicht erhalten hatte.⁵⁷⁵ Eine Bestellung vom 1. Februar 1766 über Blumen- und Vogelstücke erhielt er am 25. September 1768.⁵⁷⁶ Die Nachfrage nach Bildern von Barbara Regina Dietzsch war in den 1760er Jahren so groß, daß es zu Lieferschwierigkeiten kam. Verständlich wird vor diesem Hintergrund, daß sich die Familienproduktion der Dietzschs zunehmend auf Blumen- und Früchtemotive konzentrierte.⁵⁷⁷

Quellen belegen, daß ganze Kunstkabinette mit Arbeiten der Künstlerin aufgebaut wurden, wie Beispiele aus Nürnberg und Ansbach zeigen. Die Markgräfin Friederike Louise von Ansbach hatte ihre Miniaturen in einem braunen Kabinett aufgehängt. Hirsching berichtete darüber:

„In dem Schlafzimmer der Frau Markgräfin findet man viele Familiengemälde en Miniatur, zwey Kabinettstücke und vier Köpfe in Wasserfarben von Jungfer Seng in Nürnberg. Einundzwanzig Dietzschische Blumenstücke und andere Malereyen, besonders ein Gesellschaftsstück mit 14 sehr gut getroffenen Personen von hrr. Kammerherrn von

⁵⁷¹ Ludwig 1998, S. 123.

⁵⁷² Saur 2000, S. 330.

⁵⁷³ Calmann, Gerta, Ehert. Flower Painter Extraordinary, Oxford 1977, S 127f.

⁵⁷⁴ Zitiert nach Ludwig 1998, S. 148, Anm. 55.

⁵⁷⁵ Ludwig 1998, S. 123.

⁵⁷⁶ Ludwig 1998, S. 148, Anm. 55.

⁵⁷⁷ Ludwig 1998, S. 112f; Saur, S. 330ff.

*Chevallerie in Bayreuth (...). das Retirade Zimmer ist braun bossiert und mit etlichen 80. Dietzischen Blumen und Vögeln, darunter auch einige vorzügliche von Schwabeda, nebst kleinen Landschaften und anderen feinen Miniatur Gemälden ausgeziert.*⁵⁷⁸

Die Bilder der Sammlung von Johann Martin Gruener, dem königlich-preußischen Residenten in Nürnberg, müssen ähnlich präsentiert worden sein. Er besaß 108 Bilder der Familie Dietzsch, die er dicht an dicht an den Wänden zeigte.⁵⁷⁹ Gruener hat darüber hinaus auch mit den Arbeiten gehandelt bzw. sie zumindest vermittelt, wie aus einem Katalog hervorgeht, der die Sammlung von Johann Georg Friedrich von Hagen 1785 zum Verkauf anbietet.⁵⁸⁰ In dieser Sammlung befanden sich insgesamt acht Blumenstücke von Barbara Regina Dietzsch, vier hatte Hagen bei Gruener gekauft.⁵⁸¹

Während die Präsentation dieser Bilderreihen an das Rosenborger Florilegium der Maria Sibylla Merian erinnern, dessen Blätter auch einzeln gerahmt im Schloß hingen, wurden in der Sammlung des Herzogs von Braunschweig, wie aus einem Inventar aus dem Jahr 1785 hervorgeht, 93 Blumenstücke und weitere neun Stücke von anderen Meistern in einem großen Folianten verwahrt.⁵⁸²

Darüber hinaus befanden sich 1764

*„trente quatre Pièces représentant des bouquets avec des insects, peints à tempera par la fameuse Peintre de Nürnberg, d’un pied de hauteur, huit pouces de largeur.*⁵⁸³

in der Sammlung von Clemens August von Bayern, Erzbischof von Köln, sowie 24 Blumenstücke 1778 in der Sammlung von Friedrich Birkner in Nürnberg.⁵⁸⁴

Die Datenbank des Getty Provenance Index weist vier Auktionen auf, auf denen Blumen- und Früchtestücke der Künstlerin gehandelt wurden. Die erste Versteigerung fand 1752 in Nürnberg statt und wurde von Wilhelm Wolff ausgerichtet. Zum Verkauf stand die Sammlung des Nürnberger Gelehrten und Hofrats Lorenz Wilhelm Neubauer (1701-1752), dessen Schwerpunkt beim Aufbau seiner Sammlung auf den holländischen und flämischen Meistern des 17. Jahrhunderts lag.⁵⁸⁵ Daneben hatte er allerdings auch viele Arbeiten von

⁵⁷⁸ Zitiert nach Ludwig 1998, S. 395.

⁵⁷⁹ Ludwig 1998, S. 123 sowie S. 401.

⁵⁸⁰ „Verzeichnis von Hagenscher Gemälde-Sammlung (...) welche die zur von der Hagenische Verlassenschaft niedergesetzte Raths-Commißion zu Nürnberg, entweder zu einen Liebhaber in ganzen, oder durch öffentliche Versteigerung an den Meistbietenden überlassen wird“, Nürnberg 1785 (Ludwig 1998, S. 401).

⁵⁸¹ Ludwig 1998, S. 401.

⁵⁸² Ludwig 1998, S. 124. Die Arbeiten aus Braunschweig sind heute leider verschollen.

⁵⁸³ Ludwig 1998, S. 398:

„Liste d’une Partie des peintures provenantes de la Succession de Son Altesse Serenissime Electorale de Cologne de très glorieuse Memoire, qu’on a intention de Venre publiquement à Bonn le Lunedy 14. May 1764 + jours suivants.“

⁵⁸⁴ Ludwig 1998, S. 396ff.

⁵⁸⁵ PI Inventory Nr. D-29:

„Verzeichniß einer kostbarn Gemählde=Sammlung, welche in Nürnberg verkauft wird....“

Nürnberger Malern des 18. Jahrhunderts gesammelt, die alle unter 10 Th gehandelt wurden. Die höchsten Preise wurden für die Holländer verlangt.⁵⁸⁶ Neubauer besaß auch ein Blumenstück von Jacob Marrell, das mit 30 Th angeboten wurde. Von Barbara Regina Dietzsch standen 6 Bilder zu jeweils zwei Bildpaaren zum Verkauf: Zum einen handelte es sich um „*Eine Nelke und einen Veilstrauß*“, die zusammen für 8 Th angeboten wurden.⁵⁸⁷ Zum anderen wurden „*Zwei kleine Blumenstücke von der Jgfr. Dietschin*“ für 12 Th und ferner „*Zwey Blumenstücke*“ für 4 Th offeriert.⁵⁸⁸ Ob die Bilder verkauft wurden, ist nicht bekannt.

Die nächste Auktion, auf der Arbeiten Barbara Regina Dietzschs zum Kauf standen, wurde bereits im Zusammenhang mit Maria van Oosterwyck und Rachel Ruysch vorgestellt. Sie fand am 12. März 1764 in Frankfurt am Main statt und wurde von Juncker und Kaller ausgerichtet, die eine anonyme holländische Sammlung anboten.⁵⁸⁹ Von Barbara Regina Dietzsch wurden acht Blumenstücke verkauft. Darunter waren drei Bildpaare, die als „*Zwey Stück mit Blumen (Diese sämtlichen Stücke sind auf weis Pergament von der Frau Dierschin aus Nürnberg gemahlt und alle unter Glas gelegt)*“, bzw. „*Zwey detto (Stück) mit detto (Blumen)*“ angeboten wurden. Diese sechs Bilder wurden für zusammen 12,45 fl offeriert, doch es ist nicht bekannt, ob sich ein Käufer fand.⁵⁹⁰

Anders bei den „*Zwey Stück mit Blumen (Diese sämtlichen Stücke sind auf weis Pergament von der Frau Dierschin aus Nürnberg gemahlt und alle unter Glas gelegt)*“, die zusammen mit fünf Insektenbildern dem Frankfurter Kunsthändler Johann Daniel Bender für 3,1 fl zugeschlagen wurden.

In Hamburg wurde am 9. November 1776 eine anonyme Sammlung durch Hinrich Jürgen Köster und Johann Dietrich Lilly sen. versteigert.⁵⁹¹ Die meisten der insgesamt 151 Gemälde stammten aus Holland und Flandern. Das Preisniveau lag relativ hoch, da viele Bilder für über 100 Mark verkauft wurden.⁵⁹² „*Zwey Stücke mit Früchten und Insecten, auf Pergament, mit Glas davor, mit dito (schwarzen) Rahmen.*“ von

Neubauer tritt innerhalb der Datenbank ebenfalls als Käufer auf (PI Inventory No. D-178). Zu Neubauer vgl. Will, Georg Andreas, Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon..., Nürnberg/ Altdorf 1755-1758, Bd. 3, S. 25-28.

⁵⁸⁶ Ein Franz van Mieris wurde beispielsweise für 150 Th angeboten.

⁵⁸⁷ Los-Nr. 19.

⁵⁸⁸ Los-Nr. 52 und 53, sowie 97 und 98.

⁵⁸⁹ PI Inventory No. D-44.

⁵⁹⁰ Insgesamt wurden 14 Arbeiten von ihr angeboten, deren Motive Vögel, Landschaften und Insekten waren (Los-Nr. 67-80).

⁵⁹¹ PI Inventory No. D-96:

„*Catalogus einer auserlesenen Sammlung der besten Niederländischen, Holländischen und Italiänischen Cabinet=Mahlereyen, welche in einem wohlbekanntem Hause in der Catharinenstrasse am 9ten November a.c. Morgens um 10 Uhr in öffentlicher Auction verkauft werden sollen...*“.

⁵⁹² Ein „Urteil des Salomon“ von Gerhard Hoet wechselte für 400 Mark den Besitzer, ein Seestück von Ludolf Backhuysen wurde bei 341 Mark zugeschlagen.

Barbara Regina Dietzsch hingegen wurden für 9 Mark dem Auktionator Lilly zugeschlagen, wobei unklar ist, ob er im Kundenauftrag handelte oder die Bilder zurückkaufte.⁵⁹³

Die schließlich letzte Auktion, auf der Blumen- und Fruchtestücke von Barbara Regina Dietzsch verkauft worden sind und die in der Datenbank verzeichnet ist, fand am 2. August 1784 in Frankfurt am Main bei dem Frankfurter Kunsthändler Johann Benjamin Nothnagel statt.⁵⁹⁴ Insgesamt wurden 703 Gemälde angeboten, die wahrscheinlich auf unterschiedliche Sammlern zurückgingen. Die meisten Bilder stammten von zeitgenössischen Frankfurter Künstlern. Daneben waren erneut holländische und flämische Künstler verstärkt vertreten. Das Preisniveau war niedrig, die meisten Bilder blieben unter 10 fl und wurden meistens Frankfurter Sammlern und Kunsthändlern zugeschlagen.

Von Barbara Regina Dietzsch kaufte Friedrich Hoyneck *„Eine blühende Distelblume mit verschiedenen Insecten, nach der Natur abgebildet von der Jungfer Dietschin“* und *„Das Gegenbild hierzu, ein dergleichen Gewächs (eine blühende Distelblume) nebst einem Cicoryen=Saamkopf mit Insecten, ebenfalls nach der Natur sehr schön ausgeführt.“*

Für beide Bilder gab er zusammen 3,4 fl aus.⁵⁹⁵

Ein Sammler namens Kiehbecher erstand *„Ein nach der Natur gemahlter Eisvogel und eine rose mit Insecten, von der jungfer Dietschin“* für zusammen 50 Kr⁵⁹⁶ sowie *„Zwey Blumenbouquetes unter Glas, von der Jungfer (sic) Dietschin“* für zusammen 3,12 fl.⁵⁹⁷

⁵⁹³ Los-Nr. 45 und 46. – Zu Lilly vgl. auch D-63, D-79, D-88, D-92, D-93, D-95, D-107, D-153, D-168, D-173, D-181, D-184, Br-834, Br-1759.

⁵⁹⁴ PI-Inventory No. D-152:

„Verzeichnung einer schönen Sammlung guter Gemähldte von berühmten Niederländischen, Italiänischen und Deutschen Meistern, welche zu Frankfurt am Mayn in dem Senckenbergischen Stiftungs=Hauße den 2ten August dieses Jahres, und die darauf folgenden Tage öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung überlassen werden sollen...“

⁵⁹⁵ Los-Nr. 15.

⁵⁹⁶ Los-Nr. D-33.

⁵⁹⁷ Los-Nr. D-98.

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe Hx B	Sammler/ Verkäufer	Käufer	Preis
1747	Nürnberg	Blumen (24)	o.A.	Dietzsch	Bachmann	à 4 fl
	Nürnberg	Blumen (2)	o.A.	Dietzsch	Bachmann	à 8 fl
	Nürnberg	Distel	o.A.	Dietzsch	Bachmann	8 fl
1752	Nürnberg	Nelke/ Veilchen	o.A.	Neubauer	o.A.	8 Th
	Nürnberg	Blumen (2)	o.A.	Dietzsch	o.A.	12 Th
	Nürnberg	Blumen (2)	o.A.	Dietzsch	Bender	4 Th
1760er	Nürnberg	Distel	o.A.	Dietzsch	Wille/ Paris	20 fl
1764	Nürnberg	Blumen (6)	o.A.	anonym	o.A.	12,45 fl
	Nürnberg	Blumen (2 sowie 5 Insektenstücke)	o.A.		o.A.	3,1 fl.
1776	Hamburg	Früchte (2)	o.A.	anonym	Lilly	9 Mark
2.8.1784	Frankfurt	Disteln (2) Rose Eisvogel Blumenbouquets (2)	o.A. o.A. o.A. o.A.	diverse	Hoyneck Kiehbecher Kiehbecher Kiehbecher	3,4 fl zus. 50 Kr 3,12 fl

Tabelle 5: Verkaufsdaten Barbara Regina Dietzsch

Zusammenfassung

Das künstlerische Werk von Barbara Regina Dietzsch ist eng mit der Arbeit ihrer Familie verknüpft, die einem „kunsthandwerklichen Großbetrieb“ ähnelte.⁵⁹⁸ Die Künstlerin wurde in diesem Familienunternehmen ausgebildet und war in erheblichem Umfang an dessen florierenden Geschäften beteiligt. Vor diesem Hintergrund ist es wahrscheinlich, daß Barbara Regina Dietzsch, wenn sie Angebote zur Hofmalerin erhalten hatte, diese abgelehnt hat, weil sie das Familienunternehmen nicht verlassen durfte oder wollte, da sie dort mehr Freiheiten hatte, als ein Hof ihr hätte bieten können.⁵⁹⁹

Sie scheint allerdings keine Geschäftsfrau gewesen zu sein, die eigene Geschäftsinteressen wahrnahm, wie es etwa bei Maria Sibylla Merian der Fall war. Vielmehr wurde sie nach außen durch Vater oder Brüder vertreten, die sich aber auch dem Familienunternehmen unterstellten und mit ihren Arbeiten keine eigenen Wege gingen. – Dennoch war sie selber sehr bekannt und bediente einen breiten Markt.

Es können viele Sammler und Auftraggeber im In- und Ausland festgestellt werden, denen fast allen gemein ist, daß sie große Mengen an Arbeiten der Künstlerin besaßen. Da diese in der Regel als Bildpaare angeschafft wurden, scheinen sie als Raumdekoration gedient zu haben. Die Käufer stammten hauptsächlich aus protestantisch-bürgerlichem Milieu, lassen sich aber auch in adeligen und katholisch-klerikalen Kreisen nachweisen. Aufgrund dieser breiten Streuung der

⁵⁹⁸ Nissen 1966, Bd. 1, S. 171.

⁵⁹⁹ Es mag mit an dem besonderen kaufmännischen Klima der Stadt Nürnberg gelegen haben, daß sich der Kunsthandel dort im allgemeinen so gut etablieren konnte (vgl. Ludwig 1998, S. 111).

Sammler scheint mir eine Interpretation der Arbeiten Barbara Regina Dietzschs vor dem ausschließlichen Hintergrund der Physikotheologie zu eng, zumal sie die unternehmerische Seite der Familienproduktion unberücksichtigt läßt. Natürlich war der Glaube auch zu Lebzeiten der Künstlerin ein wesentlicher und selbstverständlicher Bestandteil des Alltags. Darüber sollte aber nicht vergessen werden, daß die Dietzschs ihren Lebensunterhalt mit der Kunst verdienten und dafür möglichst ein breites Sammlerpublikum erreichen mußten. Daß eine Fokussierung auf bestimmte Käuferkreise nur bedingt intendiert worden war, zeigt sich ferner in der Tatsache, daß zwar alle Geschwister in der gleichen Technik arbeiteten und damit sicherlich ein mittelständisches Publikum ansprechen wollten, sich aber zunächst mit unterschiedlichen Themen beschäftigten. Erst mit der Zeit spezialisierten sie sich auf naturgeschichtliche Themen, die dann aber auch von Sammlern gekauft wurden, die nicht ausschließlich aus protestantisch-bürgerlichen Kreisen stammten. Die Bilder lassen dem Betrachter vielmehr sehr viel Spielraum, das in ihnen zu sehen, was ihm wichtig ist.

Die Preise ihrer Arbeiten scheinen weniger großen Schwankungen unterworfen gewesen zu sein, als dies bei Maria van Oosterwyck oder Rachel Ruysch der Fall war, auch wenn berücksichtigt werden muß, daß sie auf sehr viel niedrigerem Niveau lagen und die Spanne für Schwankungen nicht so groß war. Immerhin mußte Bachmann für ein Distelbild, dessen Größe leider nicht überliefert ist, 8 fl an die Künstlerin entrichten, während Hoyneck für zwei Bilder mit gleichem Motiv auf einer Auktion nur 3,4 fl ausgeben mußte.

2.3.3 Catharina Treu 1743-1811

Das Werk von Catharina Treu ist vor dem Hintergrund ihres Mäzens, dem Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz (1724-1799), immer wieder in den Fokus der Forschung gerückt worden.⁶⁰⁰ Ihrem Oeuvre im Speziellen hat sich zum ersten Mal Erna Reidel 1929 zugewandt.⁶⁰¹ Die neuere Forschung basiert auf der Arbeit von Gabriele M. Thölken.⁶⁰²

⁶⁰⁰ Zu Carl Theodor vgl. AK Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung, hrsg. von Alfried Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, 2 Bde., Reiss-Museum Mannheim, Stadtmuseum Düsseldorf, Regensburg 1999.

⁶⁰¹ Reidel, Erna, Katharina Treu, eine kurpfälzische Malerin der Karl-Theodor-Zeit, in: Kurpfälzler Jahrbuch 1929, S. 90-95.

⁶⁰² Thölken, Gabriele M., Catharina Treu (1743-1811) - Kabinettmalerin unter Kurfürst Carl Theodor in Mannheim, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 134, 1998, S. 217-240; dies., Hofmaler und Hofmalerinnen, in AK Mannheim/ Düsseldorf 1999, Bd. 1, S. 245-253, Bd. 2, S. 310f.

Zur Biographie

Catharina Treu wurde am 21. Mai 1743 als fünftes Kind von Katharina und Joseph Marquard Treu (1713-1796) in Bamberg geboren. Sie wurde vom Vater, der ebenfalls Maler war, ausgebildet.⁶⁰³ Die Kinder, neben Catharina ihre Brüder Nicolaus (1739-1799) und Christoph (1739-1799) sowie ihre Schwestern Maria Anna (1736-1786) und Rosalie (1741-1830), arbeiteten in der väterlichen Werkstatt, spezialisierten sich aber auf unterschiedliche Bildthemen.⁶⁰⁴

Zusammen mit ihrem Bruder Christoph wurde Catharina von Kardinal Franz Christoph Hutten zu Stolzenfels, dem Fürstbischof von Speyer (1706-1770), 1766 nach Bruchsal berufen. Er war ein Förderer der ganzen Familie und gewährte Catharina und Christoph 1768 nicht nur das Reisegeld, um ein Stipendium an der Düsseldorfer Akademie antreten zu können, wo sie unter Lambert Krahe (1712-1790) lernten, sondern machte insbesondere den Kurfürsten Carl Theodor auf Catharina Treu aufmerksam. 1769 vermittelte er eines ihrer Werke an die Mannheimer Akademie, wo der Kurfürst die Gelegenheit hatte, das Bild zu sehen.⁶⁰⁵

Noch im gleichen Jahr ernannte dieser sie zur kurfürstlichen Kabinettmalerin in Mannheim. Doch unterlag Catharina Treu keiner ständigen Anwesenheitspflicht am Hof, weshalb ein Aufenthalt in London am Hof von George III. 1770, der in der Literatur immer wieder vermutet wird, durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen liegt.⁶⁰⁶

Einen weiteren Karrieresprung machte Catharina Treu 1776, als sie zur Professorin an der Kunstakademie Düsseldorf ernannt wurde. Dieser Ernennung soll ein Bittschreiben der Künstlerin voraus gegangen sein, das sie an Lambert Krahe adressierte. Darin soll sie ihn gebeten haben, diese Ehre für sie beim Kurfürsten zu erwirken.⁶⁰⁷ Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob sie lediglich eine Titular- oder eine ordentliche Professur erhalten hat. Die Forschung ging bislang davon aus, daß Catharina Treu keinen Lehrauftrag besaß, sondern als Ehrenmitglied aufgenommen worden war.⁶⁰⁸ Thölken hingegen kommt zu dem näher liegenden Schluß, daß sie durchaus als ordentliches Mitglied des Lehrkörpers zu betrachten sei: Zum einen

⁶⁰³ Thölken 1999, S. 249f, bes. auch zur Person von Marquard Treu.

⁶⁰⁴ Thieme-Becker 1999, Bd. 33/ 34, S. 385f.

Es ist belegt, daß die Familie Treu in der Bamberger Residenz wie auch im Schloß Bruchsal gemeinsame Arbeiten ausführte. Bei beiden Aufträgen arbeitete eine Tochter bzw. eine Schwester „des Treu“ mit, welche aber nicht näher erläutert wird. Da in Bruchsal 1770 ein Früchtestück von der Künstlerin ausgeführt wurde, geht die Forschung davon aus, daß es sich hier um Catharina Treu handelte (Thölken 1998, S. 219).

⁶⁰⁵ Jäck, Joachim Heinrich, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, 2 Bde., Bamberg 1821, Bd. 2, S. 115.

⁶⁰⁶ Thölken 1999, S. 251.

⁶⁰⁷ Reidel 1929, S. 92.

⁶⁰⁸ Jäck 1821, Bd. 2, S. 115; Thieme-Becker 1999, Bd. 33/ 34, S. 385.

wird die Künstlerin in einem Atemzug mit den regulären männlichen Professoren der Akademie genannt, zum anderen führte sie den Titel "Professorin" offiziell. Außerdem besitzt die Akademie zwei Bilder von ihr, die als Aufnahmemarbeiten in den Sammlungsbestand gekommen sein könnten, wie sie jeder Künstler abzugeben hatte, der eine Professur antrat.⁶⁰⁹

Catharina Treu blieb, auch als Carl Theodor 1777 nach München übersiedelte, in Mannheim. Eine in der Literatur erwähnte Gehaltskürzung als Folge der Weigerung der Künstlerin, mit nach München zu ziehen, ist nicht mehr nachzuweisen. Vielmehr stieg sie im Laufe der folgenden Jahre in der Hofhierarchie immer weiter auf und wurde 1796 sogar alleinige Historienmalerin am Hof in Mannheim.⁶¹⁰

Sie heiratete 1781 den Hofbauern Jacob König in Mannheim, mit dem sie zwei Töchter hatte, die sie beide zu Malerinnen ausbildete. Catharina Treu verließ ihren Mann 1785. Die Eheleute wurden nicht geschieden, sondern nur, wie im 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, „von Bett und Tisch“ getrennt. Bei den Trennungsverhandlungen wurde sie durch den kurfürstlichen Rechtsbeistand Ziviny unterstützt.⁶¹¹

Nach dem Tod Carl Theodors 1799 veränderte sich die ökonomische Lage der Künstlerin, da sie ihr Jahresgehalt verlor und mit beschwerlicheren Lebensumständen konfrontiert wurde. Ihre Besoldung wurde erst 1802 vom Nachfolger Carl Theodors, Maximilian Joseph IV., in voller Höhe fortgesetzt. Sie hatte zwar der Auflage, Bilder als Gegenwert zu liefern, Folge zu leisten, aber im Vergleich zu ihren Einkünften lagen die Einkommen ihrer Kollegen weit niedriger.⁶¹² Catharina Treu starb in Anwesenheit zweier Staatsbeamter 1811 in Mannheim.⁶¹³

Das künstlerische Werk

Catharina Treu lassen sich ungefähr 30 Bilder zuschreiben. Ein großer Teil ihres Oeuvres, das sich anhand von Quellen nachweisen läßt, ist heute zerstört oder verschollen. Die meisten der erhaltenen Werke sind Stilleben. Interessanterweise hat die Künstlerin Kopien angefertigt und Seestücke, Landschaften und Porträts gemalt.⁶¹⁴ Dieses umfassende Werk spiegelt ihre Anstellung als Historienmalerin.

⁶⁰⁹ Thölken 1998, S. 225.

⁶¹⁰ Thölken 1998, S. 227f.

⁶¹¹ Dies geht aus einem Dokument der Vormundschaftsakten vom 30. Oktober 1784 hervor, das im Stadtarchiv Mannheim verwahrt wird (Thölken 1998, S. 228).

⁶¹² Thölken 1998, S. 229.

⁶¹³ Thölken 1998, S. 230.

⁶¹⁴ Zu ihrer Tätigkeit als Kopistin Thölken 1998, S. 250; zu den Landschaftsgemälden und Porträts S. 224. Die Arbeit an Seestücken geht aus dem „*Inventarium und taxationsprotocollum...von dem hochwürdigsten fürsten und herrn Augusto, bischoffen zu Speyer*“ hervor. Dort werden folgende Arbeiten Catharina Treus aufgelistet: „*Mademoiselle Treu, 1 fruchten stück...pro 44fl.; 2 auf holtz gemalte seestück...pro 66fl....*“ abgedruckt bei Rott,

Das früheste erhaltene Bild datiert von 1764 und zeigt ein „Früchtestilleben mit Straußeneibebecher“, das, wie auch sein Gegenstück, ein „Früchtestilleben mit Zinnkrug“, für den Fürstbischof von Hutten gemalt worden sein soll.⁶¹⁵

Aus dem Spätwerk der Künstlerin sind wenige Bildbeispiele erhalten. Ein „Früchtestilleben“ im Kurpfälzischen Museum Heidelberg von 1807 ist das späteste datierte Werk.⁶¹⁶

Die heutige Quellenlage läßt vermuten, daß die 1760er und 1770er Jahre die produktivste Schaffensphase der Künstlerin waren, in der sie viele großformatige Prunkstilleben geschaffen hat.⁶¹⁷

Catharina Treu verwendete als Bildgründe für ihre Gemälde verschiedene Materialien, wie Leinwand, Holz und Kupfer und signierte ihre Arbeiten auf unterschiedliche Weisen.⁶¹⁸ Sie malte überwiegend Bilder im Hochformat, auf denen sie teure Objekte mit hohem Detailreichtum darstellte.

Ihr Werk zeichnet sich dabei durch die Fähigkeit aus, verschiedene Stofflichkeiten präzise darstellen zu können. Dabei kontrastierte sie scharf fokussierte Bildteile mit Partien, deren Konturen weich und beinahe aufgelöst wirken. Dies wird bei der Betrachtung des Früchtestillebens deutlich, das sich heute in Stuttgart befindet (Abb. 14).⁶¹⁹

Hans, Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt (Heidelberg 1914), Nendeln 1978, S. 133.

⁶¹⁵ „Früchtestilleben mit Straußeneibebecher“, signiert und datiert „Catharina Trev f. 1764“; „Früchtestilleben mit Zinnkrug“, Öl auf Leinwand, 78/ 118 cm. Beide ausgestellt 1928, heute verschollen (vgl. dazu Gräff, Walter, Pfälzer Kunst von Churfürst Carl Theodor bis zur Gegenwart. Ausstellung Juli-November 1928, München, Nürnberg, Kaiserslautern, S. 76, Katalognr. 407 und 408; Thölken 1998, S. 220).

⁶¹⁶ „Stilleben“, Öl/ Holz, 29,1/ 22,7 cm, signiert und datiert „Königin 1807“, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, Inv.-Nr. G 435.

⁶¹⁷ Thölken 1998, S. 232.

⁶¹⁸ Sie signierte entweder Catharina Trey, Catharina Treu, Kathar. Treyin, Katharina Treii pinxit oder C. Trevin. Ferner monogrammierte sie mit C. T., C.T. f(ecit), C. T. F(ecit), C. T. p(inxit) oder C. T.P(inxit) (Thölken 1998, S. 24). Nach ihrer Heirat signierte sie schließlich mit König oder Königin (Ludwig, Heidrun, Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1997, S. 236-238, hier S. 236).

⁶¹⁹ „Früchtestilleben“, Öl/ Eichenholz, 59,5/ 48,2 cm, signiert auf dem Tuchsäum „CATHARINA: TREU fecit 1773“, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 512 (Höper, Corinna, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1996, S. 114f).



Abb. 14: Catharina Treu, *Früchtestilleben*, Staatsgalerie Stuttgart.

In ihrem Spätwerk löste sie die Konturen zugunsten einer zunehmenden Unschärfe immer mehr auf, wie am Beispiel des in Darmstadt verwahrten Früchtestücks zu sehen ist (Abb. 15).⁶²⁰



Abb. 15: Catharina Treu, *Früchtestilleben*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

Catharina Treu orientierte sich an der Tradition des niederländischen Stillebens des 17. Jahrhunderts. Vornehmlich beeinflussten sie Jan Davidsz. de Heem, Abraham van Beijeren und Willem Kalf. Zum einen wird dies bei der Themenwahl deutlich: Sie spezialisierte sich auf Prunkstilleben, kleine Fruchtstücke auf Holz sowie Waldbodenstilleben. Zum anderen malte sie bevorzugt Hochformate und stellte die

⁶²⁰ „Früchtestilleben“, Öl/ Kupfer, 50,4/ 44,3 cm, signiert unten rechts „C. Königin. Pinxid“, um 1800, Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. GK 382.

unterschiedlichen Texturen, wie Metall, Stoff, Früchte und Tiere, haptisch und möglichst detailgetreu dar.⁶²¹

Es ist anzunehmen, daß ihr die Bilder dieser Künstler in Düsseldorf und Mannheim, wo die Gemäldegalerien des Kurfürsten den jungen Künstlern als Vorbildersammlungen offenstanden, zugänglich gewesen sind. Ihr Vater war darüber hinaus seit 1767 zum Inspektor der Gemäldesammlung der Schönborns in Pommersfelden berufen worden und konnte seinen Kindern hier womöglich den Zugang ermöglichen. Sein Lehrer Rudolf Byss (1662-1738), der für seine Fähigkeit bekannt war, in unterschiedlichen Stilen älterer Meister malen zu können, war in dieser Sammlung, wie auch in Düsseldorf mit zahlreichen Werken vertreten. Byss war es mit seiner Fertigkeit möglich, begonnene Sammlungen auf Wunsch zu vervollständigen oder Gegenstücke zu vorhandenen Werken herzustellen. Dieser pragmatische Umgang mit Kunst wirkte auch auf Catharina Treu.⁶²²

Es stellt sich die Frage, wie die Künstlerin, die sich an den niederländischen Meistern orientierte, mit vermeintlich „verborgenen Sinnschichten“ umging. Das Beispiel des Früchtestillebens der Stuttgarter Staatsgalerie belegt, daß auch sie leicht angefaultes Obst darstellte, dessen naturalistische Erscheinung eigentlich dem künstlerischen Anspruch des idealisierten Dekorationsstücks widerspricht. Darüber hinaus sitzen auf den Früchten Insekten, die im 17. Jahrhundert als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Irdischen gedeutet werden konnten. Dennoch treten solche symbolischen Inhalte bei Catharina Treu wahrscheinlich hinter den Dekorationsaspekt der Malerei zurück, obgleich wir nicht wissen, ob ihr solche Hinweise vertraut, unbekannt oder unwichtig waren. Die Bilder stehen mehr in der Tradition des Bedürfnisses nach Ausschmückung.

Verbreitung und Bewertung des Werks der Künstlerin

Der wahrscheinlich erste Auftraggeber Catharina Treus war der Fürstbischof von Hutten, der die ganze Familie Treu protegierte, aber Catharina seit 1764 besonders förderte. Der Fürstbischof war ein kulturell engagierter Herrscher, unter dessen Regentschaft das Schloß in Bruchsal vollendet wurde.⁶²³

Offenbar fand der Fürstbischof besonderen Gefallen an den Werken der Künstlerin, so daß er sich entschloß, sie durch das Stipendium an der Düsseldorfer Akademie

⁶²¹ Thölken 1998, S. 232.

⁶²² Thölken 1998, S. 220.

⁶²³ Lamm, Markus, Das Bistum und Hochstift Speyer unter der Regierung des Kardinals Franz Christoph von Hutten (1743-1770), Mainz 1999, S. 225-229, mit weiterführender Literatur.

und ihrer Vermittlung an den Mannheimer Hof besonders zu unterstützen. Ferner kaufte er im folgenden Jahr ein Fruchtestück für 44 fl (vgl. dazu Tabelle 7).⁶²⁴

Von Hutten besaß sicher mehrere Werke der Künstlerin, unter anderem sollen ihm zwei heute verschollene Arbeiten gehört haben, die 1928 in München ausgestellt wurden. Neben diesen Arbeiten besaß er zwei große Prunkstilleben, die 1995 in Baden-Baden versteigert wurden.⁶²⁵ Es handelt sich dabei um das „Prunkstilleben mit Buckelpokal“ sowie um das Pendant „Prunkstilleben mit Kettenflasche“.⁶²⁶ Thölken konnte das gestickte Wappen des Fürstbischofs auf einer Decke identifizieren, die auf dem Tisch des Bildes mit dem Buckelpokal liegt. Bei beiden Arbeiten handelt es sich um für die Künstlerin typische Hochformate. Es sind die größten Werke, die bis heute von ihr bekannt sind, und sie stammen aus ihrer kreativsten Schaffenszeit.⁶²⁷

Carl Theodor von der Pfalz hatte 1743 das Amt des Kurfürsten angetreten, und seine besondere kulturelle Vorliebe galt der Musik.⁶²⁸ Zu Beginn seiner Regierungszeit war er gezwungen, sparsam zu haushalten und konnte somit nur bestimmte Projekte fördern. Daher verwundert es nicht, daß seine Hofmusiker höhere Gehälter bezogen als die bildenden Künstler.⁶²⁹ Üblich war es auch, daß Rechnungen nach unten korrigiert wurden. Bereits 1755 richtete der Kurfürst allerdings eine Gemäldegalerie ein, die Teile der Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm aus Düsseldorf umfaßte, die Carl Theodor nach Mannheim hatte bringen lassen. Die Bilder wurden hier nach Schulen geordnet und die Sammlung weiter ausgebaut.⁶³⁰

Die Zahl der anfangs nur bei vier liegenden Hofmaler stieg über die Jahre stetig an. Waren sie zunächst hauptsächlich als Dekorationsmaler für die Bühnenbilder der Hofoper und für die Ausstattung des Schwetzingen Schlosses tätig, so scheint Carl

⁶²⁴ Reidel 1929, S. 92.

⁶²⁵ Thölken 1998, S. 230f.

⁶²⁶ „Prunkstilleben mit Buckelpokal“, Öl auf Leinwand, 170/ 106 cm, signiert auf dem Pokal „Catharina Trey f.“, „Prunkstilleben mit Kettenflasche“, Öl auf Leinwand, 170/ 106 cm, signiert und datiert auf dem Tischbein „CaTHaRINA TREU f. 1768“, beide Bilder erworben durch die Kunsthandlung Richard Green, London.

⁶²⁷ Thölken 1998, S. 230f.

⁶²⁸ Zu Carl Theodor vgl. Mörz, Stefan, Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742-1777), Stuttgart 1991; zu Carl Theodor als Kunstsammler vgl. bes. Wegner, Wolfgang, Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler. Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts, Mannheim 1960; Mörz 1991, S. 53-72; Hofmann, Karl Ludwig, Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim – von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: AK Mannheim/ Düsseldorf 1999, S. 239-243; Thölken 1999.

⁶²⁹ Der Kastratensänger Tonarelli erhielt 1759 ein Jahresgehalt von 2000 fl, der Kapellmeister Holzbauer 1900 fl und der Hofpoet Verazi 1000 fl. Hinzu kam, daß der Hofmusikerstab von allgemeinen Einsparungen ausdrücklich ausgenommen wurde (Mörz 1991, S. 64f); zu den Gesamtaufwendungen für Kultur und Wissenschaften vgl. Mörz 1991, S. 69-72.

⁶³⁰ Thölken 1998, S. 246.

Theodor seine Einstellung während seines zweiten Regierungsjahrzehntes verändert zu haben. Zwischen 1758 und 1771 stellte er 16 weitere Hofkünstler ein, die sich mit der Porträt-, Historien- und Miniaturmalerei sowie dem Kupferstechen beschäftigten.⁶³¹ Er förderte dabei besonders deutsche Künstler der Pfalz, führend blieben allerdings die Ausländer wie der Hofarchitekt Nicolas de Pigage (1721-1796), der Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt (1710-1793) und der Theatermaler Lorenz Quaglio (1730-1804), die alle in den Adelsstand erhoben wurden, während deutsche Künstler lediglich zu Hofkammer- und Regierungsräten ernannt wurden.⁶³²

In den Jahren von 1757/58 bis zur Mitte der 1760er Jahre baute er seine Gemäldesammlung in großem Maße aus. Dabei erwarb er hauptsächlich niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts und zeitgenössische Pfälzer Kunst.⁶³³ Unterstützt wurde er dabei durch Fachleute wie Kunsthändler, Gesandte und Agenten in den Niederlanden, Rom und London.⁶³⁴

Carl Theodor entschloß sich schließlich, Teile seiner privaten Sammlung Wissenschaftlern, Künstlern und Interessierten als Forschungsstätte öffentlich zugänglich zu machen. Die Gründe für diese Maßnahme bleiben im Dunkeln, möglich wäre aber, daß er seine politische Schwäche durch kulturelles Ansehen ausgleichen wollte.⁶³⁵ Darüber hinaus unterstützte er die Förderung junger Pfälzer Künstler seit 1769 mit der Bestätigung der „Zeichnungsakademie“ in Mannheim und Düsseldorf.⁶³⁶

Mit zunehmendem Engagement des Kurfürsten für die bildenden Künste stieg auch die soziale Stellung der Hofkünstler. Felix Anton Besoldt (um 1700-1774) hatte als Hofporträtmaler ab 1748 Jahresbezüge in Höhe von 300 fl erhalten und mußte dafür die folgenden Leistungen erbringen: er sollte ein lebensgroßes Porträt von Carl Theodor für 100 fl, ein Kniestück für 50 fl und ein Brustbild für 20 fl liefern. Er verpflichtete sich außerdem, sich für andere malerische Tätigkeiten „gebrauchen zu lassen“.⁶³⁷ Heinrich Carl Brandt (1724-1787), Kabinett-Porträtmaler und später Professor an der Zeichnungsakademie zu Mannheim, erhielt 1766, also im Alter von 42 Jahren, 400 fl Festgehalt. Der spätere Direktor der Zeichnungsschule, der Hofbildhauer Peter Simon Lamine (1738-1817), wurde seit 1777, im Alter von

⁶³¹ Thölken 1999, S. 245.

⁶³² März 1991, S. 61f.

⁶³³ Thölken 1999, S. 245.

⁶³⁴ März 1991, S. 60.

⁶³⁵ Hofmann 1999, S. 241.

⁶³⁶ Thölken 1999, S. 245. - Carl Theodor vergab insgesamt sehr viele, gut dotierte Stipendien, die er in späteren Jahren teilweise sogar aus seiner Privatschatulle zahlte (Thölken 1999, S. 246 und 248).

⁶³⁷ Thölken 1999, S. 246.

39 Jahren, mit 600 fl jährlich entlohnt, ebenso wie der Hofbildhauer Verschaffelt seit 1752.⁶³⁸ Catharina Treu wurde am 25. November 1769 an den Mannheimer Hof berufen:

„Serenissimus Elector,

Ihre Churfürstliche Durchlaucht haben die in dero / Diensten zu tretten herlangende Kunst Mahlerin N: treuin gnädigst / auf und angenommen, fort selbiger das Praedicat dero Ca= / =binet Mahlerin vermög Patent beygelegt / annebens eine Pension von jährlich sechshundert gulden bestim(m)et / dagegen aber selbige verbunden wie sie dann sich dazu anhei= / shig gemacht die von höchstderoselben begehrt and angegeben / werdente stücke nach vorgängigem Accord jedesmal vor= / züglich allz anderer zu fertigen; weshalb auch die Abgab / der aus dem Naturalien Cabinet, und sonsten zum / mahlen auswählender stücken behörend verordnet wor= / den; nicht minder auf geziemendes ansuchen eine unter= / weilige Reyß vornahme nach Umständen zu erlauben / gefällig ist:

*Churpfälzische Hofkammer furnimt dahero / obigen zur Nachricht, und gemäßer Anweisung der General= / Cassa hiemit. Mannheim, 25ten November 1769.*⁶³⁹

Sie erhielt von Carl Theodor somit ab 1769 ein Festgehalt von 600 fl und war befugt, das kurfürstliche Naturalienkabinett zu besuchen, wann immer sie wollte, um Vorlagen für ihre Arbeiten zu betrachten. Sie erhielt seit 1770 jährliche Zuschüsse für Lebenskosten in Höhe von 200 fl.⁶⁴⁰ Im Vergleich zu anderen Künstlern des Hofes war dieses Gehalt hoch bemessen, zumal sie erst 27 Jahre alt war. Darüber hinaus hatte der Kurfürst bereits wenige Tage nach der Berufung der Künstlerin zwei Bilder von ihr im Wert von 1500 fl gekauft. Im Vergleich zum Gesamtetat für Bilderkäufe von 10000-12000 fl pro Jahr ist dieser Betrag hoch und scheint in keinem Verhältnis zu den 44 fl zu stehen, die von Hutten im gleichen Jahr für ein Fruchtestück ausgegeben hatte.⁶⁴¹

Da es Catharina Treu vertraglich ausdrücklich erlaubt war, Aufträge von außerhalb des Hofes anzunehmen, arbeitete sie für viele Auftraggeber im gehobenen Bürgertum und im Adel.⁶⁴² Entsprechend eindrucksvoll liest sich die Liste ihrer Auftraggeber:

Ihre Bilder lassen sich in den Sammlungen von zahlreichen adeligen Kunstsammlern nachweisen: Neben Fürstbischof Franz von Hutten kaufte auch dessen Nachfolger im Amt, August Philipp Graf von Limburg-Stirum (reg. 1770-1797), Bilder der Künstlerin.⁶⁴³

Karoline Luise von Baden, die eine Vorliebe für Blumen- und Fruchtestilleben hatte, besaß zwei Fruchtestücke Catharina Treus, wie aus ihrem Nachlaßinventar von

⁶³⁸ Thölken 1998, S. 221f.

⁶³⁹ Zitiert nach Thölken 1998, S. 221.

⁶⁴⁰ Diese Gehaltserhöhung wurde ihr für Wohnungs- und Brandholzkosten bewilligt (Thölken 1998, S. 221).

⁶⁴¹ März 1991, S. 69.

⁶⁴² Für die meisten Hofkünstler war dies die einzige Möglichkeit, ihre finanzielle Situation aufzubessern. Nur wenige Künstler konnten sich ein eigenes Haus leisten, die meisten wohnten zur Miete (Thölken 1999, S. 246).

⁶⁴³ Thölken 1999, S. 22.

1829 hervorgeht. Beide Bilder wurden darin mit 16,30 fl bewertet.⁶⁴⁴ Ebenso gehörte dem Herzog von Württemberg ein Früchtestilleben der Künstlerin.⁶⁴⁵ Der Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, Adam Friedrich von Seinsheim (1755-1779), ließ seine Bamberger Residenz von Catharina Treu ausstatten⁶⁴⁶ und der spätere Zar Alexander I. (1777-1825, Zar seit 1801), der mit einer badischen Prinzessin verheiratet war, gab als Großfürst Arbeiten bei ihr in Auftrag.⁶⁴⁷ Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt (1753-1830) erwarb, wahrscheinlich aus dem Nachlaß der Künstlerin, 1811 oder 1812 ein Früchtestück für 132 fl.⁶⁴⁸ Neben diesen Käufern und Auftraggebern soll Catharina Treu Bilder über die Firma Artaria nach Italien und England verkauft haben⁶⁴⁹ und auch dort sollen ihre Werke hohe Preise erzielt haben.⁶⁵⁰

Wertschätzung erfuhr die Künstlerin auch durch den Nachfolger Carl Theodors, Maximilian Joseph IV., der ihr Gehalt in voller Höhe bestätigte, während ihre männlichen Kollegen sich mit Zahlungen zwischen 100 und 200 fl zufrieden geben mußten.⁶⁵¹

In der Datenbank des *Getty Research Centers* erscheinen die Arbeiten von Catharina Treu viermal:

Zunächst in einem Lagerkatalog aus dem Jahr 1776, der wahrscheinlich die Sammlung des Würzburger Stadtrates Johann Peter Mohr auflistet.⁶⁵² Angelegt wurde der Katalog von Christoph Treu, kurfürstlich kölnischer Hofmaler und Bruder Catharina Treus. Insgesamt umfaßt dieser Katalog 446 Gemälde. Holländische und flämische Bilder machten mit 161 Stücken des 17. Jahrhunderts den größten Teil der Sammlung aus. Ferner waren 115 deutsche Gemälde in der Sammlung vertreten: darunter einige altdeutsche, hauptsächlich allerdings scheint der Sammler Werke süddeutscher Meister des 18. Jahrhunderts gesammelt zu haben.

⁶⁴⁴ Das „*Verzeichnis von Mahlereyen, die zur Verlassenschaft Ihrer Hoheit der hochseligen Frau Markgräfin Christiane Luise gehören (1829)*“ listet „Nr. 9/ 10 2 Früchtestücke auf Kupfer gem. von Mad. König, geb. Treu, 11“ br./ 9 1/2“ h. al.r.R. 16,30f“ auf (vgl. Kircher 1933, S. 187).

⁶⁴⁵ „Früchtestilleben“, Öl/ Eichenholz, 60/ 48 cm, signiert und datiert unten rechts „Catharina Treu fecit 1773“, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 512 .

⁶⁴⁶ Dort befindet sich ein Stilleben in der Barockgalerie sowie Supraporten im Schlaf- und Ankleidezimmer der König-Otto-Zimmer (Bachmann, Erich, Neue Residenz Bamberg, München 1995, S. 57f, 69).

⁶⁴⁷ Jäck 1821, Bd. 2, S. 116.

⁶⁴⁸ Ludwig 1997, S. 236.

⁶⁴⁹ Thölken 1998, S. 222.

⁶⁵⁰ Jäck 1821, S. 116.

⁶⁵¹ Thölken 1998, S. 229.

⁶⁵² PI Inventory No. D-91.

„*Verzeichniß einer beträchtlichen und wohlconditionirten Mahlerey-Collection, worunter nicht allein von florentinischen, römischen, lambardischen, venetianischen, französischen, flamentischen, und von den beßten deutschen Meistern wahre Originalien zu finden, und welche sämtlich bey Herrn Stadtrath Johann Peter Mohr in Wirzburg zu haben sind. ...*“

26 Arbeiten stammten von der Familie Treu. 10 davon von Catharina Treu, wobei es sich durchweg um Stilleben handelte. Über die Technik machte Christoph Treu keine näheren Angaben, es wird sich daher um Gemälde handeln. Viele Bilder waren zu Paaren zusammengestellt:

Die Losnummern 149 und 150 bildeten ein Paar von Prunkstilleben; beide Arbeiten schätzte Christoph Treu auf 20 fl.

„Ein Stück 1 Schuhe, 2 Zoll hoch, 1 Schuhe, 6 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor einen marmor Tisch, worauf Trauben, eine cristallene Schale mit Zwetschgen, ein silber und in Feuer vergoldes (sic) Senftgeschirr, eine Berlemuttschnecke (sic) sammt einem rothen Sammetteppisch zu sehen in diesem Stück ist alles nach der Natur wohlgestellt, sowohl im Glanz des Goldes und Silbers, als auch das durchsichtige der Trauben und der guten Verständniß von Schatten und Licht, worinn diese Meisterin einem vorzüglichen Grade er Vollkommenheit erreichte.“

„Compaignon zu Nro. 149 von obiger Meisterin gefertigter, worauf ein türkischer Teppich sammt einer mit Stroh geflochtenen Poutellie, ein Römerglas mit Wein, ein silberner Aufsatz mit Brustzucker nebst anderen Beylagen auf einem Tische zu ersehen, welches wohl auch ausgeführet.“

Bei den folgenden Losnummern 151 und 152 handelte es sich ebenfalls um ein Paar von Prunkstilleben, die das Stück mit 20 fl bewertet wurden:

„Ein Stück 1 Schuhe hoch, 7 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor einem Marmor Tische, worauf ein Cristallenes Pocal mit einem goldenen Fuße zu ersehen, das Pocal ist voll mit Kirschen, hinter solchem zeigt sich ein Vogelnest mit Eyern, woselbst ein Schröder hinein zu kriechen scheint, gleich hiebey lieget eine Rose mit dem Stiehle und einigen Blättern, ist alles nach der Natur bestmöglich ausgeführet.“

„Compaignon zu Nro. 151 von nämlicher Stärke und Vorstellung verschiedener Früchten und Blumen so auf einem Tische sehr meisterlich exprimiret.“

Die Losnummern 204 und 205 taxierte Christoph Treu beide auf 16 fl pro Bild. Sie stellten Stilleben in der Art von Waldbodenstücken dar:

„Ein Stück 1 Schuhe, 3 Zoll hoch, 10 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor eine dunkle Landschaft, wo unter einem Baume auf einem Steine sehr viel verschiedenes Obst in guter Verständniß zu ersehen; in diesem Stücke herrschet sowohl in den Früchten als Insecten aufs trefflichste die Natur.“

„Compaignon zu Nro. 104 (sic) von gleicher Stärke und Güte der obigen Meisterin.“

Sehr viel günstiger schätzte Treu die nachfolgenden Arbeiten seiner Schwester ein. Es handelte sich wiederum um ein Bildpaar, das die Losnummern 245 und 246 trug, welches er nunmehr auf 2 fl taxierte und das ebenfalls als eine Art Waldboden- oder Kräuterstück angelegt war:

„Ein Stück 6 Zoll hoch, 4 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor eine mit Wasen bewachsene Felse, worauf einige Zellenüsse in grünen Schahlen sammt einem Frosch der Natur gemäß trefflich gefertigt.“

„Compaignon zu Nr. 245 stellet vor einige aus der Schahle zerfallene Cistanien von nämlicher Meisterinn gefertigt.“

Das letzte Bildpaar war schließlich unter den Nummern 247 und 248 aufgeführt.

Diese Fruchtestilleben setzte er mit 6 fl an:

„Ein Stück 5 Zoll hoch, 7 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor fünf auf dem Erdboden liegenden Abricosen, wo bis zum äußersten Grade die Natur imitiret.“

„Compagnin zu Nro. 247 von obiger Meisterin, einige auf dem Erdboden liegende Pfürschen sammt Trauben vorstellend.“

Das letzte Bild von Catharina Treu in der Sammlung Mohr scheint ein Einzelstück gewesen zu sein. Es wurde ebenfalls auf 6 fl geschätzt und war wiederum in der Art der Kräuterstücke gearbeitet :

„Ein Stück 8 Zoll hoch, 2 1/2 Zoll breit von Catharina Treu, stellet vor einige nach der Natur gemalte Sträucher mit Hünbeer, wo ein junger Laubfrosch eines von den Beeren zu fressen sich zeigt: Dieses Stücke hat sehr viele Insecten, welche sehr fleißig nach der Natur verfertigt.“

Bei der Betrachtung der Schätzpreise dieser Bilder fällt auf, daß sie in Abhängigkeit zu Thema und Bildgröße festgesetzt wurden.

Die Sammlung Mohr scheint erst 1781 in Würzburg zur Versteigerung gekommen zu sein, da sie zu diesem Zeitpunkt erneut und komplett angeboten wurde.⁶⁵³ Über Verkäufe oder Verkäufer von Bildern Catharina Treus erfahren wir ebenso wenig, wie über die Preise, die sie erzielten.

Zwei weitere Fruchtestücke der Künstlerin wurden 1789 in Mannheim auf der Versteigerung der Sammlung von Joseph Sebastian Freiherr von Castell (1714-1791), einem Hofbeamten von Carl Theodor, angeboten, der in verschiedenen Funktionen am Hof des Kurfürsten beschäftigt war.⁶⁵⁴ Die Sammlung bestand hauptsächlich aus holländischen und flämischen Bildern, daneben hatte Castell zeitgenössische Mannheimer Künstler und altdeutsche sowie italienische Meister gesammelt. Von Catharina Treu kamen *„Zwei Früchtenstücke, auf Holz“* in der Größe von 9/ 7 Zoll für 48 Kr zum Aufruf. Ob das Bild verkauft wurde, bleibt unklar.

Erst 1791 kann ein Käufer von zwei Werken Catharina Treus ausgemacht werden: Bei der Versteigerung der Sammlung des Frankfurter Bankiers Remigius Bansa (1715-1788), die insgesamt 196 Gemälde sowie weitere Kupferstiche und Wachs bildnisse umfaßte, wurden *„Zwey Früchten und Blumenstücke auf Tische liegend“* der Künstlerin für 3, 15 fl verkauft. Sie hatten eine Größe von 1 Schuh 8 Zoll/ 2 Schuh 2 Zoll und wurden dem Frankfurter Sammler Johann Georg Scheidewind zugeschlagen.⁶⁵⁵

⁶⁵³ PI Inventory No. D-130, Los-Nr. 84.

⁶⁵⁴ PI Inventory No. D-186:

Verzeichniß der zum Verkauf ausgebotenen F. von Castellischen Mahlereien zu Mannheim in der Pfalz.“

⁶⁵⁵ PI Inventory No. D-215, Los-Nr. 20 und 21.

Insgesamt umfaßte die Sammlung Bansas hauptsächlich Werke von zeitgenössischen Künstlern aus dem Frankfurter Raum, die auf niedrigem Preisniveau gehandelt wurden. Die meisten Bilder wurden unter 20 fl losgeschlagen. Wie auch andere Frankfurter Sammler kaufte Johann Georg Scheidewind auf dieser Auktion sehr viele Arbeiten.⁶⁵⁶ Insgesamt ersteigerte er 69 Werke. Sein größtes Interesse scheint der Landschaftsmalerei gegolten zu haben. Neben den Arbeiten von Catharina Treu kaufte er zwei weitere Früchtestücke von Johann Daniel Bager und gab für diese „zwey Obststücke“ in der Größe 4/ 6 Zoll 2,04 fl aus.⁶⁵⁷

Im Jahr 1803 erschien „een Fruitstuk waar in een Canteloup en andere Fruiten; delicaat“ auf einer Auktion in Amsterdam.⁶⁵⁸ Dabei handelte es sich um ein auf Leinwand gemaltes Bild, das 16/ 15 duim groß war. Es gehörte zu der Sammlung eines Kölners namens Schmidt, der oder dessen Nachfahren die Bilder nach Amsterdam gegeben hatte, wo der Kunstmarkt weniger durch die französische Besatzung belastet war. Die Sammlung scheint qualitativ nicht sehr hochwertig gewesen zu sein. Das teuerste Bild, eine Landschaft mit Jagdszene, stammte von Herman van Swanevelt und wurde für 580 fl zugeschlagen. Im allgemeinen lagen die erzielten Preise nicht sehr hoch.⁶⁵⁹ Das Bild von Catharina Treu wurde für 3 fl dem holländischen Kunsthändler Jan Yver zugeschlagen.

„Verzeichniss einer Sammlung von Gemälden der berühmtesten Meister welche zu Frankfurt am Mayn in der Bansaschen Behausung auf der Zeil Lit. D. Nro. 209 Montags den 30. May dieses Jahres und die darauf folgende Tage öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung losgeschlagen werden sollen. ...“; vgl. dazu Schmidt 1960, Anhang ohne Seitenangabe.

⁶⁵⁶ Vgl. zu Scheidewind auch PI Inventory No. D-183.

⁶⁵⁷ Los-Nr. 195 und 196.

⁶⁵⁸ PI Inventory No. N-65, Los.-Nr. 6690.

⁶⁵⁹ Interessant an dieser Auktion ist, daß die nicht verkauften Lose nach Paris gingen, wo sie am 22. Februar 1808 teilweise mit neuen Zuschreibungen und höheren Dotierungen erneut angeboten wurden. Verkaufserlöse sind leider nicht bekannt.

Datum	Verkaufsort	Motiv	Größe H x B	Verkäufer	Käufer	Preis
1765	Speyer	Früchte	o.A.	von der Künstlerin	von Hutten	44 fl
1770	Mannheim	o.A.	o.A.	von der Künstlerin	Carl Theodor	1500 fl
1776	Würzburg	Prunkstilleben (2)	1 S 2 Z/ 1 S 6 Z	Slg. Mohr		20 fl/ Bild (geschätzt)
1776	Würzburg	Prunkstilleben (2)	1 S / 7 Z	Slg. Mohr		20 fl/ Bild (geschätzt)
1776	Würzburg	Waldboden (2)	1 S 3 Z/ 10 Z	Slg. Mohr		16 fl/ Bild (geschätzt)
1776	Würzburg	Waldboden (2)	6 / 4 Z	Slg. Mohr		2 fl/ Bild (geschätzt)
1776	Würzburg	Früchte (2)	5 / 7 Z	Slg. Mohr		6 fl/ Bild (geschätzt)
1776	Würzburg	Kräuter	8 / 2,5 Z	Slg. Mohr		6 fl (geschätzt)
1789	Mannheim	Früchte (2)	9/ 7 Z	Slg. Castell	o.A.	48 Kr
31.5.1791	Frankfurt	Früchte (2)	1 S 8 Z/ 2 S 2 Z	Slg. Bansa	J. G. Scheidewind	3,15 f
7.9.1803	Amsterdam	Früchte	16/ 15 Z	Slg. Schmidt	J. Yver	3 fl
1811/ 12		Früchte	o.A.	Nachlaß der Künstlerin	Ludwig I. von Hessen Darmstadt	132 fl
Inv. 1829	Karlsruhe	Früchte (2)	9,5/ 11 Z	o.A.	Karoline von Baden	16,30 fl

Tabelle 6: Verkaufs- und Bewertungsdaten Catharina Treu

Zusammenfassung

Die Gemälde Catharina Treus lassen sich in vielen adeligen und bürgerlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts nachweisen. Sie entsprachen dem Bedürfnis nach Dekoration und paßten in ihrer Art zu dem allgemeinen Sammlungsinteresse, das die Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts favorisierte. Diesem Wunsch scheint die Künstlerin bewußt entsprochen zu haben.

Die Taxierung ihrer Gemälde aus der Sammlung Mohr durch ihren Bruder bestätigt darüber hinaus einen pragmatischen Umgang mit Kunst, der bereits im einleitenden Kapitel sowie am Beispiel von Barbara Regina Dietzsch dargestellt wurde: die Einschätzung erfolgte unter Berücksichtigung von Thema und Bildgröße. Prunkstilleben, die kostbare Gegenstände zeigen, wurden höher dotiert als die sogenannten Waldbodenstilleben. Sogar innerhalb eines Oeuvres wurde die Hierarchisierung entsprechend der akademischen Theorie vom Händler übernommen und als Bewertungsinstrument eingesetzt.

Die bislang wenigen bekannten Verkaufsergebnisse, die sich auf Arbeiten der Künstlerin beziehen, zeigen, daß diese in der Regel nicht sehr teuer waren. Es zeigt sich aber auch im Fall von Catharina Treu die Diskrepanz zwischen den Preisen, die der Adel zu bezahlen bereit war, und dem, was auf dem bürgerlichen oder öffentlichen Kunstmarkt erzielt werden konnte.

Entsprechend ihrer Beliebtheit als Künstlerin hat Catharina Treu zur Zeit ihrer Hofanstellung über ein gutes Einkommen verfügt und muß, wenn nicht wohlhabend, zumindest finanziell abgesichert gewesen sein. Dies geht unter anderem aus den Gerichtsakten hervor, die sich mit der Trennung von ihrem Ehemann beschäftigen. Die Berufstätigkeit der Künstlerin wurde von ihrem Mann als Einkommensquelle angeführt, der damit Forderungen nach Unterhalt abzuwenden versuchte.⁶⁶⁰

Und wenn auch die Lebensumstände ihrer letzten Lebensjahre unklar bleiben, kann aus der Anwesenheit zweier Staatsbeamter an ihrem Sterbebett sowie aus ihrer letzten Adresse, die in besserem sozialem Milieu lag, auf stabile Lebensumstände und eine hohe Wertschätzung bis ans Lebensende geschlossen werden.⁶⁶¹

2.4 Frankreich

In Frankreich scheint das Interesse für die Stillebenmalerei später als in anderen Teilen Europas aufgekommen zu sein. Die ersten Bildbeispiele sind erst aus den 1620er Jahren bekannt.⁶⁶² Ferner kann ein enger Bezug zwischen diesen frühen Arbeiten von Künstlern wie Jacques Linard (1600-1645), Lubin Baugin (1610-1663) oder Louise Moillon (1610-1696) und den lombardischen Stilleben des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts hergestellt werden. Die französischen Stillebenmaler lehnten sich thematisch eng an diese Vorläufer aus der Lombardei an und stellten Schalen, Körbe oder Teller mit Früchten in ähnlicher Manier dar.⁶⁶³

Die französische Stillebenmalerei erlebte erst im späten 17. Jahrhundert einen Aufschwung und erfuhr vor allem im 18. Jahrhundert weite Anerkennung. Dies wird an der Salonausstellung von 1763 deutlich, bei der die Stillebenmalerei unter den Exponaten den zweitgrößten Anteil des Ausstellungsvolumens (19%/ 28 Bilder) nach der Porträtmalerei (30%/ 37 Bilder) einnahm.⁶⁶⁴

Doch auch schon im 17. Jahrhundert waren Blumen und Früchte beliebte Motive, die in den Schlössern des Adels zwischen Gemälden mit historischen oder mythologischen Themen für Auflockerung sorgten. Der damit verbundene Anspruch an das Dekorative zog es nach sich, daß die Blumen und Früchte in absoluter Vollkommenheit, also idealisiert, dargestellt wurden.⁶⁶⁵

⁶⁶⁰ Auch wenn sich der Ehemann eventuellen Forderungen seiner Frau entziehen wollte, bleibt die Einkommensquelle Fakt (Thölken 1998, S. 229).

⁶⁶¹ Reidel 1929, S. 94; Thölken 1998, S. 230.

⁶⁶² Salvi 2000, S. 11.

⁶⁶³ AK Berlin 1985, S. 57; Salvi 2000, S. 11.

⁶⁶⁴ Es stellten unter anderem Jean-Baptiste Monnoyer, die Boulogne-Schwester und Nicolas Baudesson aus (Salvi 2000, S. 9); Koch 1967, S. 160f.

⁶⁶⁵ Faré 1974, S. 361-381; Salvi 2000, S. 17.

Der Aufschwung der Blumen- und Früchtestillebenmalerei deckte sich mit den Publikationen zahlreicher Pflanzenbücher im späteren 17. Jahrhundert. Diese Entwicklungen standen in Zusammenhang mit dem bedeutenden Stellenwert, den die Gartenkultur unter den französischen Königen hatte.⁶⁶⁶

Viele Stillebenmaler wurden in Frankreich bereits seit dem 17. Jahrhundert in den Manufakturen beschäftigt, die mit der Ausstattung von Schlössern beauftragt waren. Als Beispiele seien Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), Blin de Fontenay (1653-1715) und Alexandre-Francois Desportes (1661-1743) genannt, die unter anderem auch Blumenstilleben schufen, welche oft als Supraporten in Inneneinrichtungen integriert wurden.⁶⁶⁷ Darüber hinaus entwickelten viele dieser Künstler Entwürfe für die Gobelin- und Glasmanufakturen.⁶⁶⁸ Neben Blumen und Früchten waren die bevorzugten Motive Jagd-, Musikalien- und Tierstilleben.

Diese Entwicklung, die Blumen- und Früchtestilleben zunehmend als Dekorationskunst definierte, festigte sich im 18. Jahrhundert.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieses Genres gehörten in Frankreich Nicolas de Largillière (1656-1746), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) und Simon Chardin (1699-1779), dessen Motivwahl noch am ehesten an die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts erinnert, sowie Anne Vallayer-Coster (1744-1818).

Die französischen Stillebenmaler waren durch ihre Einbindung in das Manufaktorensystem so erfolgreich wie nirgendwo sonst in Europa,⁶⁶⁹ obgleich die in ganz Europa meinungsbildend wirkende französische Kunsttheorie das Bildthema ablehnte.

Durch die Etablierung von Manufakturen und der Académie Royale fühlten sich viele ausländische Künstler angezogen, die wiederum neue Impulse mitbrachten.⁶⁷⁰

2.4.1 Louise Moillon 1609/10-1696

Louise Moillon wird in der Literatur zwar immer wieder als eine zentrale Figur der frühen französischen Stillebenmalerei erwähnt, wirklich erforscht ist ihr Werk mitunter wegen der schlechten Quellenlage jedoch nicht.⁶⁷¹ Die jüngste Literatur betont immer wieder die Bedeutung der Künstlerin im Umfeld der Pariser Stillebenmaler des frühen 17. Jahrhunderts und fragt nach den Beziehungen zur

⁶⁶⁶ Zur botanischen Illustration in Frankreich vgl. Nissen 1966, Bd. 1, S. 91-100.

⁶⁶⁷ Dazu Grimm 2001, S. 64f.

⁶⁶⁸ Grimm 2001, S. 65f.

⁶⁶⁹ Grimm 2001, S.77.

⁶⁷⁰ Salvi 2000, S. 14.

⁶⁷¹ Wilhelm, Jacques, Louise Moillon, in: L'Oeil, Nr. 21, September 1956, S. 6-13; Faré 1962, Bd. 1, S. 41ff sowie S. 98ff; Faré 1974, S. 48-69; Harris/ Noehlin 1976, S. 141ff.

italienischen, niederländischen und deutschen Tradition. Ein kritisches Werkverzeichnis steht aus.⁶⁷²

Zur Biographie

Louise Moillon wurde 1609 oder 1610 als Tochter des Kunsthändlers und Porträtmalers Nicolas Moillon (gest. 1627) und seiner Frau Marie Gilbert, Tochter eines Goldschmieds, geboren. Sie hatte sechs Geschwister, die ebenfalls künstlerisch arbeiteten.⁶⁷³ Nicolas Moillon war wegen seines hugenottischen Glaubens 1555 aus den südlichen Niederlanden geflohen, siedelte sich in Paris an und betrieb einen erfolgreichen Kunsthandel im Foire Saint-Germain.⁶⁷⁴ Nach seinem frühen Tod ging die Mutter mit dem Maler und Kunsthändler François Garnier (1600-nach 1658) eine neue Ehe ein. Garnier malte selbst Blumen- und Früchtestilleben und wurde vermutlich der Lehrer von Louise. Als ihre Mutter 1630 starb, befanden sich bereits einige vollendete Stilleben der Tochter in ihrem Nachlaß, und sie verfügte, daß der Erlös deren Versteigerung zu gleichen Teilen an ihre Tochter und ihren Ehemann gehen sollte.⁶⁷⁵

Louise Moillon heiratete 1640 den calvinistischen Holzhändler Etienne Girardot de Chancourt, mit dem sie drei Kinder hatte. Sie starb mit 86 Jahren 1696 in Paris, nachdem sie 1686, nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes, gezwungen worden war, zu konvertieren.⁶⁷⁶

Das künstlerische Werk

Von Louise Moillon sind ca. 40 erhaltene Bilder bekannt, die sich heute hauptsächlich in französischen Privatsammlungen befinden. Die frühesten Bilder stammen aus dem Jahr 1629. Es handelt sich um ein „Stilleben mit Pfirsichen“ und um eine „Obstverkäuferin“.⁶⁷⁷ Ihr spätestes Werk, ein „Stilleben mit Pfirsichen und Weintrauben“, stammt aus dem Jahr 1641 und befand sich bis 1945 in Dessau.⁶⁷⁸

⁶⁷² Faré, Michel und Fabrice, Louise Moillon, Les Giradots, marchands de bois parisiens et une oeuvre inédit de Louis Moillon, in: Gazette des Beaux-arts, cviii, 6. Serie 1986, S. 49-65; Gaze, 1997, Bd. 2, S. 972-974; Salvi 2000, S. 47-53.

⁶⁷³ Zur Biographie vgl. Gaze 1997, Bd. 2, S. 972; Salvi 2000, S. 47-49.

Der bekannteste unter ihren Geschwistern war ihr Bruder Isaac (1614-1673), der Historien- und Porträtmaler war (Thieme-Becker 1999, Bd. 25, S. 22).

⁶⁷⁴ Faré 1974, S. 52.

⁶⁷⁵ Gaze 1997, Bd. 2, S. 972.

⁶⁷⁶ Gaze 1997, Bd. 2, S. 972f.

⁶⁷⁷ „Stilleben mit Pfirsichen“, Öl auf Leinwand, 51/ 71 cm, signiert und datiert „Louyse Moillon 1629“ unten rechts, Privatsammlung Paris; „Obstverkäuferin“, Öl auf Leinwand, 112/ 152 cm, signiert und datiert „Louise Moillon 1629“, Privatsammlung New York.

⁶⁷⁸ Zur Datierung ihrer Werke vgl. Faré 1974, S. 65.

„Schale mit Pfirsichen und Weintrauben“, Öl auf Leinwand, ca. 39/ 51 cm, signiert und datiert 1641, Anhaltinische Gemäldegalerie, verschollen seit 1945.

Nach ihrer Heirat mit Girardot 1640 scheint sie nur noch wenig gemalt zu haben, vielleicht weil Louise Moillon und ihr Ehemann sehr wohlhabend waren. Die Künstlerin war, obwohl sie bekannt gewesen sein muß, kein Mitglied der *Académie Royale*, wie es ihr Bruder Isaac seit 1663 und einige ihrer zeitgenössischen Kolleginnen waren. Da sie kaum Werke aus der Zeit von 1650-1670 hinterlassen hat, liegt es nahe, daß sie zu dieser Zeit nicht aktiv war.⁶⁷⁹

Thematisch lassen sich die erhaltenen Werke von Louise Moillon in reine Fruchtestilleben sowie in Bilder einteilen, auf denen sie Obstschalen und Fruchtekörbe mit Menschen kombinierte. Darunter sind einige Marktszenen, eine bereits erwähnte „Obstverkäuferin“ sowie die Darstellung einer Frau, die von einem Pagen am Tisch sitzend bewirtet wird, während vor ihr auf dem Tisch Obstteller und -körbe stehen. Auf dieses Bild wird zurückzukommen sein.⁶⁸⁰

Die Fruchtestilleben der Künstlerin ähneln sich stilistisch sehr (Abb. 16/ 17). Ihr Aufbau unterliegt in der Regel einer strengen Symmetrie: meistens steht ein Gefäß mit Früchten oder Gemüse auf einem einfachen Holztisch oder einer Steinplatte im Bildzentrum. Diese Gefäße sind Körbe, Porzellanschalen oder Teller. Links und rechts daneben hat die Künstlerin, meist einem ovalen Bildaufbau folgend, zusätzlich ein oder zwei weitere Elemente verteilt. Überwiegend handelt es sich dabei um eine andere Obst- oder Gemüseart, die zum Teil aufgeschnitten auf dem Tisch liegt. Obst und Gemüse weisen kaum Spuren von Fäulnis oder Verdorrtheit auf. Allein die Blätter lassen manchmal Fehlstellen erkennen.⁶⁸¹



Abb. 16: Louise Moillon, Teller mit Pflaumen auf Spanschotel, Museum der schönen Künste, Straßburg



Abb. 17: Louise Moillon, Aprikosenkorb, Musée des Augustins Toulouse.

Die einzelnen Elemente der Komposition überschneiden sich kaum. Dies läßt die Künstlerin lediglich bei den Früchten zu, die in größeren Mengen in den Arbeiten dargestellt sind. Aber auch diese Überschneidungen bleiben auf ein Mindestmaß reduziert.

⁶⁷⁹ Harris/ Nochlin 1976, S. 141.

⁶⁸⁰ „La Collation“, Öl auf Leinwand, 116/ 175 cm, nicht bezeichnet, Privatsammlung.

⁶⁸¹ Harris/ Nochlin 1976, S. 142f.

Die Schalen und Körbe werden in einem sauberen, nicht näher zu identifizierenden Umfeld dargestellt. Außerdem variieren die erhaltenen Arbeiten thematisch kaum, sondern bilden alle Obst, seltener Gemüse, ab, dessen makelloser Zustand mit dem sie umgebenden Raum korrespondiert. Es verwundert daher kaum, daß die Forschungsliteratur Louise Moillon teilweise vorwirft, sehr archaisch zu malen.⁶⁸² Nur die unruhigen Konturen der Blätter bilden einen auflockernden Kontrast zu den meist weichen, runden Formen der Früchte.

Bemerkenswert ist, daß die Kombinationen von Obst- oder Gemüsestillleben mit der menschlichen Figur von Louise Moillon die frühesten erhaltenen Beispiele diese Genres in der französischen Malerei sind, während sich in den Niederlanden und in Italien Künstler wie Aertsen, Beukelaer oder Campi bereits Ende des 16. Jahrhunderts mit diesem Thema beschäftigt hatten.⁶⁸³ Louise Moillon baute diese Arbeiten ähnlich wie ihre Fruchtestücke auf: Schalen und Körbe mit Obst, seltener Gemüse, ordnete sie übersichtlich auf Tischen an. Die dargestellten Personen beschäftigen sich zwar stets mit den Produkten, halten oder prüfen sie, zeigen dabei allerdings wenig Betriebsamkeit, sondern erscheinen eher statisch oder steif. Damit wird der sehr strenge, auf Dauer monoton wirkende Kompositionsaufbau, dem ihre Arbeiten unterliegen, noch unterstrichen. Menschen und Früchte stehen hier, anders als bei Aertsen oder Campi, kaum im Verhältnis zueinander. Die „Obst- und Gemüsehändlerin“ von 1630 ist dafür ein gutes Beispiel.⁶⁸⁴ Ordentlich aufgereiht stehen in Körben und Schalen verschiedene makellose Obst- und Gemüsearten auf einem Tisch, hinter dem sich zwei Frauen befinden. Die Händlerin trägt einen Korb mit Aprikosen in Händen, den sie einer vornehm gekleideten Käuferin anbietet, die die Früchte betrachtet, während sie in ihrer linken Hand bereits einen Pfirsich hält. Im Bildhintergrund befinden sich allerlei Alltagsgegenstände auf einem Bord an der Wand. Nichts an diesem Bild vermittelt allerdings eine alltägliche Situation: Obst und Gemüse sind arrangiert, das Umfeld scheint klinisch sauber und die zwei Personen gehen weder eine Beziehung zueinander noch mit dem Betrachter ein. Ihre Blicke zielen dumpf ins Leere und ihre Mimik verrät keine Gefühlsregung.

Stilistisch gehören die Stillleben der Louise Moillon zu den Bildern, die eine Aufsicht auf einen Tisch gewähren und die Objekte aus der Vogelperspektive darstellen.

⁶⁸² Faré 1974, S. 54ff; Harris/ Nochlin 1976, S. 141; AK Berlin 1985, S. 57.

⁶⁸³ Harris/ Nochlin 1976, S. 141; zu den Marktstücken Wied, Alexander, Markt- und Küchenstillleben, in: AK Essen 2002, S. 160-195, hier S. 160-195.

⁶⁸⁴ „Obst- und Gemüsehändlerin oder Dame mit Dienerin“, Öl auf Leinwand, 121/ 165 cm, signiert und datiert „Louise Moillon 1630“, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 1955-19 abgebildet in Faré 1974, S. 50.

Diese Art von Bildern wurde in Frankreich zahlreich in der Region von St. Germain des Prés in Paris gemalt, wo die Künstlerin mit ihrer Familie wohnte und wo sich viele hugenottische Flüchtlinge angesiedelt hatten.⁶⁸⁵ Ihre unmittelbaren Nachbarn waren die Stillebenmaler Pierre Boucle (um 1610-1673) und Lubin Baugin.⁶⁸⁶

Die Anwendung dieser Perspektive rückt Louise Moillon in die Nähe der deutschen Stillebenmaler der Jahrhundertwende, wie Georg Flegel oder Sebastian Stoskopff. An diese Künstler erinnern auch die Modellierung der Farben, die Formgebung und die Farbwahl. Das Motiv einer Schale, die auf einer Holzschachtel steht und diese optisch nach vorn überragt, ähnelt Beispielen von Stoskopff (Abb. 16).⁶⁸⁷

Der Kontakt zu diesem Künstlerkreis ist wahrscheinlich, da sich Stoskopff ab den frühen 1620er Jahren bis 1629 sowie von 1630-1641 in Paris aufgehalten hat. Da er wie die Moillons, Garniers und ihre Nachbarn Protestant war, sind sich diese Künstler höchstwahrscheinlich begegnet.⁶⁸⁸

Darüber hinaus wird diskutiert, ob die Arbeiten von Louise Moillon auf der lombardischen Stillebenmalerei des frühen 17. Jahrhunderts fußen. Besonders oft werden ihre Werke mit der italienischen Stillebenmalerin Fede Galizia (Abb. 18)⁶⁸⁹ in Zusammenhang gebracht und es wäre möglich, daß sie direkten Zugang zu den Arbeiten dieser Künstlerin hatte, die in dem Inventar von Pierre Bonnard, dem Generalintendanten der Möbelwerkstätten des Hofes, 1642 nachgewiesen sind.⁶⁹⁰



Abb. 18: Fede Galizia, Pfirsiche in einer Obstschale aus Glas, Jasminblüten, Quitten und Heuschrecke, *Campione d'Italia*, Sammlung Silvano Lodi.
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

⁶⁸⁵ Faré 1974, S. 48.

⁶⁸⁶ Faré 1986, S. 51.

⁶⁸⁷ „Teller mit Pflaumen auf einer Holzschachtel“, Öl auf Leinwand, 36/ 51 cm, signiert und datiert „Louise Moillon 1632“ unten rechts, Musée de Strasbourg, Inv.-Nr. 1689. Zum Einfluß Stoskopffs vgl. Faré 1974, S. 64f, zum Einfluß deutscher Künstler Salvi 2000, S. 48f.

⁶⁸⁸ Faré 1986, S. 55f.

⁶⁸⁹ Fede Galizia, Pfirsiche in einer Obstschale aus Glas, Jasminblüten, Quitten und Heuschrecke, *Campione d'Italia*, Öl auf Holz, 30/ 42 cm, *Campione d'Italia*, Sammlung Silvano Lodi, vgl. dazu AK München 2002, S. 94ff. Zu Fede Galizia ferner Gaze 1997, Bd. 1, S. 564-566 sowie AK München 2002, S. 73-77.

⁶⁹⁰ Im Inventar wurde 1642 aufgeführt: „Un petit tableau peint à l'huile sur bois, barré par derrière, ancien sur lequel sont peints des pommes, des marrons et un lapin d'Inde de la main de Signora Fede d'un pied 7 pouces de large 30 livres, no. 59.“ (Faré 1974, S. 374).

Tatsächlich ähneln sich die Arbeiten beider Künstlerinnen. Besonders wird dies hinsichtlich des begrenzten Themenrepertoires sowie am Bildaufbau deutlich, den Fede Galizia in vergleichbarer Weise reduziert hält. Denkbar wäre auch eine Anlehnung an Ambrogio Figino (Abb. 19).⁶⁹¹ Da dieser lombardische Künstler, der stilistisch in enger Verbindung zu Fede Galizia steht, seine Früchte in ähnlich idealisiertem Zustand wie Louise Moillon darstellte. Demgegenüber weist das Obst bei Fede Galizia mehr Fehlstellen auf und wirkt insgesamt naturalistischer.

Der Einfluß aus der Lombardei könnte über Georg Flegel nach Paris transportiert worden sein, der nachweislich Arbeiten Vincenzo Campis kannte und dessen eigene Werke Teil der Sammlung von François Perrenot, des Neffen Kardinal Granvelles, waren.⁶⁹²



Abb. 19: Ambrogio Figino, Metallteller mit Pfirsichen und Weinlaub, Bergamo, Sammlung Lorenzelli
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

An einem Stilleben von 1630 wird der Einfluß der holländischen und flämischen Malerei auf das Werk von Louise Moillon deutlich.⁶⁹³ Dabei handelt es sich um einen großen „Fruchtkorb“, der auf einem Holztisch steht und der stark an ein Bildbeispiel erinnert, das Daniel Soreau (gest. 1619) zugeschrieben wird und das einen üppig mit Obst gefüllten Korb zeigt, der auf einer Holzplatte steht. Einzelne Früchte, die daraus herausgefallen sind, liegen ebenso wie eine Weintraubenrebe davor.⁶⁹⁴

Der „Früchtekorb“ nimmt im Oeuvre von Louise Moillon eine besondere Stellung ein, da eine größere Anzahl unterschiedlicher Objekte dargestellt ist, die sie weniger

⁶⁹¹ Ambrogio Figino, Metallteller mit Pfirsichen und Weinlaub, Öl auf Holz, 21/ 29,4 cm, rückseitig signiert „Jo. Ambrosij Figini Opus, Bergamo, Sammlung Lorenzelli, vgl. dazu AK München 2002, S. 82f sowie S. 73-77

⁶⁹² Salvi 2000, S. 11.

⁶⁹³ „Früchtekorb“, Öl auf Leinwand, 53,3/ 71,3 cm, signiert und datiert 1630, Chicago, Art Institute, Inv.-Nr. 1948-78.

⁶⁹⁴ „Früchtekorb“, Öl/ Holz, 56/ 78 cm, nicht bezeichnet, um 1610-19, Privatbesitz.

streng anordnete: im Korb liegen üppig aufgetürmt Pfirsiche, Aprikosen und Pflaumen, während Zweige mit Kirschen, Stachelbeeren und weiteren Pflaumen sowie Weintrauben und Johannisbeerrispen weit und locker über die Korbränder herausragen. Links neben dem Korb liegen jeweils eine geöffnete Erbsen- und Bohenschote auf dem Holztisch, rechts unterhalb ein Bündel Spargel, mittig davor eine kleine Rispe roter Johannisbeeren. Die Blätter an den Zweigen sind zum Teil angenagt oder eingerissen. Ferner hat die Künstlerin Fliegen integriert.

Im Vergleich mit dem „Früchtekorb“ von Soreau erscheint das Gemälde von Louise Moillon zwar arrangierter, wirkt aber im Vergleich zu ihren anderen Arbeiten weniger steif und inszeniert. Es ist vergleichbar mit einem Werk, das als Gemeinschaftsarbeit von ihr und ihrem Stiefvater gilt und das heute verschollen ist.⁶⁹⁵ Vermutlich nahm die niederländische Stillebenmalerei über Garnier Einfluß auf Louise Moillon.⁶⁹⁶

Die ruhigen, nüchternen und ernsten Bilder Louise Moillons erinnern ferner an Floris van Schooten (1585-90-nach 1655) oder Osias Beert (um 1580-1624).⁶⁹⁷

Letztlich sei noch auf eine weitere Inspirationsquelle hingewiesen, die die Künstlerin nutzte: Beim Versuch, Gemälde zeitlich ins Werk der Künstlerin einzuordnen, erkannte Wilhelm 1956, daß Louise Moillon sich an den Druckfolgen von Abraham Bosse (1602-1676) orientiert hatte, dessen Blätter die bürgerliche Gesellschaft von Paris im 17. Jahrhundert porträtierten. Dies ist allerdings weniger für die reinen Stilleben, als für die Arbeiten mit Personenstaffage von Bedeutung.⁶⁹⁸

Es sind leider viele Fragen zum Werk der Künstlerin noch ungeklärt. Daher erfolgten bislang auch nur sehr vorsichtige Versuche, die Bilder Louise Moillons zu interpretieren. In der Regel werden sie in Zusammenhang mit einem bürgerlichen, wohlhabenden Kaufmannsmilieu gestellt, wo Fülle und Reichhaltigkeit des Warenangebots finanziellen Wohlstand veranschaulichen sollten.⁶⁹⁹ Die Makellosigkeit des Dargestellten entspräche dabei einem Idealzustand. Louise Moillon löste Früchte und Menschen aus realen, alltäglichen Zusammenhängen und übertrug sie in eine idealisierte Wirklichkeit, die so nicht existent ist.

Symbolische Inhalte, wie sie in der niederländischen Kunst ihrer Vorgänger und Zeitgenossen zu diskutieren sind, lassen sich ausschließen: die Künstlerin arbeitete mit einer sehr begrenzten Anzahl von Motiven, die sie wieder und wieder in ähnlicher Art zusammenstellte und die in ihrer Zusammenstellung keinen religiös-

⁶⁹⁵ „Korb mit Aprikosen, Weintrauben und Schale mit Erdbeeren“, Öl auf Leinwand, verschollen.

⁶⁹⁶ Zum Einfluß von Garnier vgl. Faré 1974, S. 48.

⁶⁹⁷ Faré 1974, S. 57.

⁶⁹⁸ Wilhelm 1956, S. 11.

⁶⁹⁹ Gaze 1997, Bd. 2, S. 974.

didaktischen Charakter hatten. Eindeutige, sogar zweideutige Symbole, wie sie von anderen Künstlern verwendet wurden, fehlen in ihrem Werk völlig.

Verbreitung und Bewertung des Werks der Künstlerin

Leider sind nur wenige Informationen über die Sammler von Louise Moillons Bildern bekannt. Es ist unklar, ob sie für den freien Markt oder nach Aufträgen gearbeitet hat. Dennoch ist bekannt, daß sie bereits zu Lebzeiten geschätzt wurde, was an einer Wertung Georges de Scudéry's aus dem Jahr 1646 deutlich wird, der sie gleichberechtigt neben Jacques Linard und Pierre van Boucle stellt und alle drei mit Michelangelo, Raffael und Tizian vergleicht:

LXVIII

Un grand tableau de fruits et de fleurs.

*Fait par Vanboucle, Linard et Louise Moillon
Celui qui trompait les oiseaux,
S'il vivait au siècle où nous sommes,
Verrait effacer ses tableaux
Par trois mains qui trompent les hommes.⁷⁰⁰*

Eine erste Bewertung ihrer Stilleben geht aus dem Inventar ihrer Mutter hervor. In diesem Nachlaß fanden sich die folgenden Werke der jungen Louise:

*Une corbeille de plusieurs fruits, grandeur de lignage, 25l.
Une corbeille de raisins et des oiseaux, même grandeur, 20l.
Un plat de prunes fond de 25s., bordure de poirier original, 25l.
Copie du précédent, même grandeur, 12l.
Un plat d'oranges, demilignage, bordure de poirier, 12l.
Un tableau de raisins sur fond de 25s., bordure de poirier, 30l.
Deux tableaux, corbeilles de prunes sur fond de 12s., l'un bordure d'ébène, l'autre de poirier, 24l.
Deux tableaux, même grandeur, deux paniers d'abricots, 16l.
Un tableau, fond plus étroit, même grandeur, plat bigorneaux et autres fruits avec plat-bande d'ébène 6l.
Un Tableau fond de huit sols, bordure d'ébène, plat de fraises 6l.
Un pot de fleurs fond de 6s., bordure d'ébène, 4l.
Commencement d'ébauche, bordure de poirier, garniers de son fond de 25s., 3l.
Cinq bordures de poiriers, garniers de leur fond, dont deux de 8s., et le reste de 6s., 3l.
Trois moyens fonds dans lesquels il y a des ébauches de fruits, 30s.⁷⁰¹*

Die niedrigen Wertvorstellungen könnten mit der Tatsache in Zusammenhang stehen, daß die Hinterbliebenen durch eine absichtliche Unterbewertung des Besitzes geschützt werden sollten, wie es durchaus üblich war.⁷⁰² Leider fehlen

⁷⁰⁰ Scudéry, Georges de, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, hrsg. von Christian Biet, Paris 1991, S. 213.

⁷⁰¹ Coyecque, E., *Notes sur divers peintres du XVIIe siècle*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1940, S. 76-82, hier S. 82.

⁷⁰² Schnapper, Antoine, *Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market, in the Seventeenth Century*, in: *North/ Ormrod 1998*, S. 131-141, hier S. 133.

Informationen über die finanzielle Situation der Familie, um diese Vermutung verifizieren zu können.

Der einzige bekannte Auftraggeber, den Louise Moillon gehabt hat, ist Claude de Bullion (1570-1640), Finanzminister Ludwig XIII., in dessen Sammlung sich drei Bilder der Künstlerin befunden haben. Dies geht aus den erhaltenen Inventaren des Schlosses Wideville hervor, das Bullion ab 1632 errichten ließ:

„Inventaire facit par le commendement de Madame (de Bullion) du vendredi vingt cinq jour d'août mil six cent soixante et onze de tous les meubles qui sont dans son chasteaux de Wideville, ainsy qu'il en suiet... Mentionne... Dans la salle du poille... douze tableaux avec leur cadre dorré savoir, trois de Louyse Moillon et deux autres. Et quatre qui représente les quatres saisons et deux autres des ruits... et l'autre qui représente le port de Venyse.“⁷⁰³

In einem weiteren undatierten Inventar werden die Bilder des Speisesaals explizit beschrieben, ohne das allerdings Namen von Künstlern genannt wurden:

*„Inventaire des meubles du château de Wideville qui ont été mis entre les mains de Hilaire Letellier et de sa femme concierge du château lesquels en sont chargés suivant leur reconnaissance au bas du présente inventaire.
... Dans le grand sallon à manger... un autre tableau représentant l'abord de Venyse, quatres autres moyens taleaux peints sur toile ainsi que les premiers représentant l'un des raisins et des figues, et l'autre des prunes et des pêches, les deux sur bois représentant l'un des raisins et des pêches, et l'autre des prunes et des pêches. Un grand tableau de cinq pieds ou environ de long sur trois de haut représentant une femme à table et des fruits pêches et abricots et autres, dessus un page qui lui sert à boire, tous les tableaux susdits avec leur bordure dorez la plus grande partie.“⁷⁰⁴*

Eine letzte Inventarisierung von 1723 bezieht sich ebenfalls auf den „Concierge Hilaire Letellier“. Folgendes Bild wird erneut erwähnt:

„Un autre grand tableau de cinq pieds ou environ de long sur trois de haut représentant une femme à table et des fruits pêches et abricots et autres, dessus un page qui lui sert à boire...“⁷⁰⁵

Wilhelm identifizierte es als „La Collation“, das sich heute in einer Privatsammlung befindet. Dabei handelt es sich um das bereits erwähnte Gemälde, das eine Dame am Tisch sitzend zeigt, die von einem Pagen bedient wird. Das Bild war in den Kamin eingelassen. Ferner befanden sich zwei weitere Stilleben der Künstlerin im Besitz von Bullion, die allerdings nicht zu identifizieren sind.⁷⁰⁶

Die Gemälde entstanden vermutlich als Auftragsarbeiten, die die Künstlerin für den Finanzminister ausführte. Zum einen wird ein Kauf auf dem freien Markt nicht mit den exklusiven Ansprüchen eines Kunstsammlers im politischen Rang eines Bullions, der ein neu errichtetes Schloß ausstattete, übereingestimmt haben. Zum

⁷⁰³ Wilhelm 1956, S. 10.

⁷⁰⁴ Ebenda.

⁷⁰⁵ Ebenda.

⁷⁰⁶ Wilhelm 1956, S. 10f.

anderen legt die Hängung des Gemäldes über dem Kamin den Schluß nahe, daß es entsprechend dem zur Verfügung stehenden Platz gemalt wurde.

Fünf Arbeiten von Louise Moillon lassen sich in der Sammlung Karls I. (1600-1649) von England nachweisen, der daneben auch Stilleben von Juan de Fernández und Fede Galizia besaß.⁷⁰⁷

Im Inventar der Sammlung werden einzeln aufgeführt:

*Don by Loweza Mollon a french
woeman in Paris*

*Don by Loveza Mollon in - ffrance
Don by Loveza Mollon in - ffrance
baeht bij te king bij M persis mans*

*„Item a peece of all sorts of fruits painted
upon a cloth being upon a straying –
frame“⁷⁰⁸*

*Item the Third one peece of fruits
Item the fourth another peece of fruits⁷⁰⁹
Item an other peece of grapes and peach –
and vine leaves uppon a Stone table. done
by A ffrrenchwoeman in ffranc Called.
Lousea Mullon⁷¹⁰
A Baskett of Apriecoocks, grapes & plumbs
done By Lowizo de Molnye⁷¹¹*

Die Sammeltätigkeit des englischen Königs konzentrierte sich hauptsächlich auf italienische Meister. Unter anderem kaufte er einen großen Teil der Gemälde der Gonzaga-Sammlung aus Mantua. Bei dieser umfangreichen Aquisition, die 10 Jahre umfaßte, wurde Karl mitunter durch Rubens beraten.⁷¹²

In Kontakt mit französischer Kunst gelangte er durch seine Ehe mit Henrietta Maria von Frankreich, der Schwester Ludwig XIII.⁷¹³ Da auch sie eine begeisterte Sammlerin war, ist es wahrscheinlich, daß die Arbeiten von Louise Moillon über sie Eingang in die königliche Sammlung fanden. Damit würde sich die Königin als zweite Sammlerin von Arbeiten der Künstlerin nachweisen lassen, die aus französischen Hofkreisen stammte.

Obwohl sich im Getty Provenance Index nur der Verkauf eines der Bilder Louise Moillons im vorgegebenen Untersuchungszeitraum findet, können Bilder von ihr im 19. Jahrhundert in einer englischen und einer irischen Sammlung ausgemacht werden, was die Annahme zuläßt, daß neben den Werken für den König weitere Arbeiten von ihr nach England gelangt waren.⁷¹⁴

⁷⁰⁷ Doort, Abraham van der, Catalogue of the Collections of Charles I., reproduced with an introduction by Oliver Millar. Walpole Society, Band XXXVII, 1960, S. 70, 159, 160, 225.

⁷⁰⁸ Van der Doort 1960, S. 70.

⁷⁰⁹ Van der Doort 1960, S. 159.

⁷¹⁰ Van der Doort 1960, S. 160.

⁷¹¹ Van der Doort 1960, S. 225.

⁷¹² MacGregor, Arthur, King Charles I: A Renaissance Collector?, The Royal Stuart Society, Heft LVIII, London 2001, S. 5f.

⁷¹³ MacGregor 2001, S. 7.

⁷¹⁴ PI Inventory No. Br-1259, Br-1752.

Am 28.09.1778 fand in Frankfurt am Main eine Auktion statt, die bereits ausführlich im Zusammenhang mit Rachel Ruysch vorgestellt wurde.⁷¹⁵ Eingeliefert worden war die Sammlung des Weinhändlers Georg Wilhelm Bögner. Von Louise Moillon wurde „ein Früchtenstück“ für 6,30 fl verkauft (2 Schuh/ 1 Schuh 9 Zoll). Die Käuferin des Bildes war Henriette Amalie Prinzessin von Anhalt-Dessau (1720-1793), die insgesamt bei drei Auktionen als Käuferin auftrat und scheinbar eine Vorliebe für Blumen- und besonders für Früchtestücke hatte.⁷¹⁶ Unter den insgesamt 250 in der Datenbank verzeichneten gekauften Gemälden sind immerhin 32 Blumen- und Früchtestilleben, die damit 12,8% des Kaufvolumens ausmachten. Pro Bild gab sie auf der Versteigerung am 28.09.1778 durchschnittlich 10,17 fl aus; den höchsten Preis zahlte sie für zwei Früchtestilleben von Georg Flegel, für die sie 61 fl ausgab. Die preisgünstigsten Bilder waren zwei anonyme Blumenstücke, für zusammen 1 fl. Die Sammlung Henriette Amalies ist weniger ihrer besonderen Qualität wegen bedeutsam, sondern vielmehr, weil sie als typische Frankfurter Kunstsammlung des 18. Jahrhunderts betrachtet werden kann. Ihr Schwerpunkt lag auf der deutschen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders des Frankfurter und Hanauer Raumes. Ferner konzentrierte sich ihr Interesse auf holländische und flämische Meister. Außer einigen Ausnahmen investierte die Prinzessin in weniger als 50 % der Käufe mehr als 20 fl pro Bild, oft sogar nur 10 fl.⁷¹⁷

Der Kauf des Bildes der Französin Moillon verwundert vor dem Hintergrund des Sammlungsinteresses kaum, da die Arbeiten der Künstlerin teilweise an die frühe Hanauer Stillebenmalerei erinnern.

Zwei weitere Auktionen sind heute bekannt, auf denen Werke von Louise Moillon angeboten wurden. Leider sind keine Käufernamen oder Preise überliefert:

Am 26./ 27. Januar 1786 wurde eine Sammlung Richard in Paris versteigert. Los Nummer 23 war „*Un tableau convencable pour décorer une salle à manger, représente une marchande de fruits. Toile. H. 42 pouces. L. 60 pouces*“. Das Bild ist heute verschollen.⁷¹⁸

Besonders interessant ist der Verkauf der Sammlung Morel im April 1786. Unter der Losnummer 238 wurden zwei Blumen- und Früchtestücke der Künstlerin angeboten,

⁷¹⁵ PI Inventory No. D-116.

⁷¹⁶ Vgl. dazu noch PI Inventory No. D146 und D-152.

Darüber hinaus hatte die Prinzessin ein weiteres Stilleben mit totem Geflügel von Daniel Thielen und ein Pastell der Markgräfin von Bayreuth erworben, vgl. dazu: Kölsch, Gerhard, Die Gemäldesammlung der Prinzessin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau sowie ihre weiteren Sammlungen im Überblick, in: AK Sammlerin und Stifterin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil, hrsg. von Manfred Großkinsky im Auftrag der Stiftung Giersch, Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau, Frankfurt 2002/ 2003, S. 70-89, bes. S. 78 und 87 (Anm. 85).

⁷¹⁷ Kölsch 2002/ 2003, S. 79.

⁷¹⁸ Wilhelm 1956, S. 11.

die damit den einzigen Hinweis darauf geben, daß Louise Moillon auch Blumenstilleben gemalt haben könnte.⁷¹⁹

Zusammenfassung

Das Themenrepertoire von Louise Moillon ist zwar wenig abwechslungsreich, aber ihre Bilder, auf denen sie Menschen mit Stilleben kombinierte, gehören zu den frühesten erhaltenen Beispielen des Themas in der französischen Malerei.

Insgesamt wird ihr Oeuvre trotz oder wegen der präzisen Darstellung der Objekte von einer stilistischen Monotonie beherrscht, die die provokante Frage nach einer Art „Massenproduktion“, die sie in den familiären Verkaufsräumen anbieten konnte, nach sich zieht. Vermutlich hat Louise Moillon für einen freien Kunstmarkt gemalt. Daß dies zumindest nicht ungewöhnlich wäre, zeigt die Tatsache, daß ihre Mutter testamentarisch verfügte, die Tochter möge ihre Bilder verkaufen, um davon die Hälfte des Gewinns zu erhalten.

Daraus läßt sich der Schluß ziehen, daß die Arbeiten Louise Moillons, wie die von Margherita Caffi, verkäufliche Gemälde waren, die einen Markt hatten und anscheinend viele Käufer fanden, so daß sich eine „Massenproduktion“ lohnte.

Die Bilder Louise Moillons veranschaulichen die Sphäre eines idealisierten bürgerlichen Umfeldes: die Gefäße und das Obst sind von solider Qualität und strahlen weder Dekadenz noch übermäßigen Reichtum aus. Ihre Makellosigkeit gleicht einem Idealzustand, den zu erreichen als erstrebenswertes Ziel galt.

Ihre Arbeiten lassen sich gleichzeitig in Hofkreisen nachweisen. Zum einen ließ der Finanzminister Claude de Buillon die Künstlerin für sich arbeiten. Darüber hinaus befanden sich Gemälde Louise Moillons in der Sammlung Karls I. von England, der die Schwester des französischen Königs geheiratet hatte. Es ist noch nicht nachzuvollziehen, wer die Arbeiten dieser Sammlung vermittelte, allerdings liegt es nahe, daß die Beziehungen zum französischen Hof den Erwerb begünstigten.

Es wäre daher einseitig, die Gemälde ausschließlich vor dem gesellschaftlichen Hintergrund der Künstlerin zu betrachten, da ihre Sammler offensichtlich auch aus anderen Gesellschaftskreisen stammten. Interessanter ist die Frage nach der Struktur des Familiengeschäfts vor dem Hintergrund des Pariser Kunstmarkts, die allerdings aufgrund der schlechten Quellenlage noch unbeantwortet bleiben muß.

Ein abschließendes Urteil muß vage bleiben, da zu wenig über Louise Moillon bekannt ist. Es ist naheliegend, daß sie nach ihrer Heirat aufhörte zu malen, um sich anderen Aufgaben innerhalb der Familienökonomie zu widmen, gesichert ist es keinesfalls.

⁷¹⁹ Faré 1974, S. 66f.

2.4.2 Anne Vallayer-Coster 1744-1818

Leben und Werk von Anne Vallayer-Coster wurden besonders von der französischen Kunsthistorikerin Marianne Roland Michel erforscht.⁷²⁰ Die vorliegende Untersuchung stützt sich auf die jüngsten Forschungsergebnisse, die einer großen Werkschau der Künstlerin in Dallas und Washington zugrunde liegen.⁷²¹

Zur Biographie

Anne Vallayer-Coster wurde als zweite Tochter des Goldschmieds der königlichen Teppichwerkstätten Joseph Vallayer (1704-1770) am 21. Dezember 1744 in Les Gobelins geboren.⁷²² Die Familie siedelte 1754 nach Paris um, nachdem ihr Vater Meister geworden war und in der Stadt ein Atelier eingerichtet hatte. Er erhielt das königliche Privileg, Militärmedaillen und Kreuze des Ordens des heiligen Ludwigs zu fertigen.⁷²³ Diese enge Bindung an den Hof mag seiner Tochter den Weg für eine Karriere dort geebnet haben.⁷²⁴

Quellen, die über ihre Ausbildung Auskunft geben könnten, sind nicht bekannt. Die Stilanalyse ihrer frühen Arbeiten macht es allerdings wahrscheinlich, daß sie von Madelaine Basseport, der Patentante ihrer älteren Schwester Madelaine, Zeichenunterricht erhielt.⁷²⁵ Ferner scheint sie von Joseph Vernet (1714-1789) Unterricht erhalten zu haben, wie eine Tulpenstudie belegt, die rückseitig wie folgt bezeichnet ist:

*Joseph Vernet peintre de Marine/ fit cette étude à la campagne pour/ Donner une leçon à Mde vallayer coster/ qui était son élève et qui s'était adonné (sic) a ce genre// Mr Vernet fit présent de cette étude/ a Mde Biche en 1789“*⁷²⁶

1770 bewarb Anne Vallayer-Coster sich mit mehreren Bildern für die Aufnahme in die *Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Aus den Akten der Akademie geht

⁷²⁰ Roland Michel, Marianne, Tapestries on Designs by Anne Vallayer-Coster, in: Burlington Magazin, l'Art du XVIIIe siècle 102, Nr. 5 (November 1960), Supplement 509, dies., A propos d'un tableau retrouvé de Vallayer-Coster, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français (1965), S. 185-190; dies., Anne Vallayer-Coster: 1744-1818, Paris 1970; dies., A basket of plums, in: The Cleveland Museum of Art Bulletin 60, Nr. 2 (Februar 1973), S. 52-59.

⁷²¹ AK Dallas 2002.

⁷²² Zur Biographie vgl. Gaze 1997, Bd. 2, S. 1389.

⁷²³ Roland Michel 1970, S. 14f.

⁷²⁴ Vgl. dazu Gaze 1997, Bd. 2, S. 1389.

⁷²⁵ Roland-Michel 2002, S. 14f.

⁷²⁶ Zitiert nach Roland Michel 2002, S. 14.

hervor, daß ihrer Bewerbung am 28. Juli desselben Jahres stattgegeben wurde und sie aufgrund zweier Stilleben als Mitglied akzeptiert wurde.⁷²⁷

Anne Vallayer war die erste Frau, die in die Akademie aufgenommen wurde, ohne die Frau oder Tochter eines männlichen Mitgliedes zu sein.⁷²⁸ Es bleibt unklar, welche Rolle der Maler Jean-Baptist Pierre bei ihrer Aufnahme gespielt hat. Er war ein Freund der Familie Vallayer, seit dem 30. Juni 1770 erster Maler des Königs und seit Juli des gleichen Jahres Direktor der Akademie.⁷²⁹

Anne Vallayer war seit 1778 oder 1779 mit der Königin Marie-Antoinette bekannt und es wird auf die Fürsprache der Königin zurückzuführen sein, daß für die Künstlerin extra eine Wohnung im Louvre eingerichtet wurde. Außerdem wurde sie, wie aus Briefen hervorgeht, auch von zahlreichen anderen Höflingen in ihrem Bestreben, dort zu leben, unterstützt.⁷³⁰ 1780/81 bezog die Künstlerin schließlich diese Wohnung, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu denen von Joseph Vernet, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) und Joseph-Charles Roettiers (1691-1779) lag, und war damit die einzige unverheiratete Frau, die das Privileg eigener Räume im Louvre für sich in Anspruch nehmen konnte. Nur Madame Vien lebte mit ihrem Mann ebenfalls dort.⁷³¹

1781 heiratete Anne Vallayer den aus adeliger Familie stammenden, wohlhabenden Anwalt Jean Pierre-Silvestre Coster. Die Hochzeit wurde in Versailles gefeiert und als Trauzeugen unterschrieben die Königin Marie Antoinette, der *Directeur des Bâtiments du Roi* Comte d'Angiviller, Jean-Baptiste Pierre und weitere bedeutende Persönlichkeiten des Hofes. Anne Vallayer brachte als Mitgift 34.000 Livres in die Ehe ein. 20.000 Livres stammten aus dem Vermögen ihres Vaters, 14.000 brachte sie aus eigenen Mitteln auf. Wobei zu berücksichtigen ist, daß ein Viertel dieser Summe durch Außenstände abgedeckt war, die letztlich nicht in der verabredeten Höhe geleistet wurden.⁷³²

Die Revolutionsjahre überstanden die Costers relativ unbeschadet, auch wenn dies aufgrund ihrer Nähe zum Hof erstaunlich ist. Harris/ Nochlin vermuteten, daß es die

⁷²⁷ Anne Vallayer-Coster hatte mehrere, heute nicht sicher bestimmbare Arbeiten eingereicht. Ihre Aufnahmestücke waren: „Attribute der Malerei, Skulptur und Architektur“, Öl auf Leinwand, 90/ 121 cm, signiert und datiert „M^{elle} Vallayer 1769“, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8259 sowie „Attribute der Musik“, Öl auf Leinwand, 88/ 116 cm, signiert und datiert „M^{elle} Vallayer 1770“, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8260.

⁷²⁸ Zur Zeit ihrer Aufnahme waren noch Marie-Thérèse Reboul, die Frau von Joseph-Marie Vien, und Marie-Suzanne Giroust, die mit Alexander Roslin verheiratet war, Mitglieder der Akademie (Pinault-Sorensen, Madelaine und Marie-Cathérine Sahut, *Panaches de Mer, Lithophytes et Coquilles* (1769), *un tableau d'histoire naturelle par Anne Vallayer-Coste*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1998, Bd. 48, Nr. 1, S. 57-70, hier S. 57).

⁷²⁹ Roland Michel 1970, S. 21.

⁷³⁰ Zum Bezug dieser Wohnung vgl. Roland Michel 1970, S. 26-31.

⁷³¹ Roland Michel 2002, S. 19.

⁷³² Ebenda.

„harmlosen Themen“ waren, die Anne Vallayer-Coster das Leben gerettet haben.⁷³³

Die Künstlerin stellte während der Revolutionsjahre im Salon aus⁷³⁴ und hielt auch zu dieser Zeit den Kontakt zur Macht: 1804 stellte sie zwei Aquarelle, einen Dahlien- und einen Rosenstrauß, im Salon aus, die im Besitz der Kaiserin Joséphine waren und die sie ihr vermutlich zuvor geschenkt hatte.⁷³⁵

Seit 1806 lebte das Ehepaar außerhalb des Louvre in Paris, wo die Künstlerin 1818 und ihr Mann 1824 starben. Die Kunstsammlung der Costers wurde am 21. und 22. Juni 1824 in Paris versteigert.⁷³⁶

Das künstlerische Werk

Das Werk Anne Vallayer-Costers ist sehr umfangreich und im Vergleich zu dem der anderen Künstlerinnen, die in dieser Untersuchung analysiert werden, vielseitiger. Obgleich im Rahmen dieser Arbeit lediglich ihre Blumen- und Früchtestücke zur Diskussion stehen, muß das breite Themenrepertoire, das insgesamt rund 450 Arbeiten unterschiedlicher Technik umfaßt, berücksichtigt werden. Es reicht von allgemeinen Stilleben, die Dinge des Alltags darstellen, über Jagdstücke, Trompe l'oeil - Malereien, gemalte Bas-Reliefs, Porträts und Miniaturen bis hin zu Blumen- und Früchtestilleben.⁷³⁷

Ihre erste Arbeit stammt von 1763 oder 1765. Dabei handelte es sich um ein „Stilleben mit Schinken“.⁷³⁸ Das erste Früchtestück, ein „Korb mit Pflaumen“, ist auf 1769 datiert.⁷³⁹ Ihr erstes Blumenstück, das „Rosen in einer Glasvase“ zeigt, stammt aus dem Jahr 1772.⁷⁴⁰ Die produktivste künstlerische Periode in ihrem Leben scheinen die 1770er und 1780er Jahre gewesen zu sein, was an späterer Stelle noch eingehend dargestellt wird.⁷⁴¹ Erst seit der Salonausstellung von 1795, in der sie mehrere Blumenstilleben unter einer Nummer ausstellte, zeigte sie regelmäßig Bilder mit diesem Thema, nachdem sie vernichtende Kritiken für ausgestellte Porträts erhalten hatte. Auch darauf wird zurückzukommen sein.⁷⁴²

⁷³³ Harris/ Nochlin 1976, S. 180f.

⁷³⁴ Roland Michel 2002, S. 20f.

⁷³⁵ Es handelte sich dabei um zwei Aquarelle, die bis 1814 im Besitz der Kaiserin blieben: „Dahlienbouquet“, Aquarell auf Papier, 34,9/ 25,4 cm, signiert und datiert „M^{me} Coster-Vallayer/ an XII“, Napoleonmuseum Arenenberg, Salenstein, Schweiz, Pendant „Rosenbouquet“, verschollen (AK Dallas 2002, S. 220; Roland Michel 1970, S. 22).

⁷³⁶ Roland Michel 1970, S. 37.

⁷³⁷ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1389.

⁷³⁸ „Stilleben mit Schinken“, Öl auf Leinwand, 54,5/ 77 cm, signiert und datiert „M^{elle} Vallayer 176(?)“, Privatsammlung Basel.

⁷³⁹ „Korb mit Pflaumen“, Öl auf Leinwand, 38/ 46,2 cm, signiert und datiert „M^{elle} Vallayer/ 1769“, The Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr. 1971. 47.

⁷⁴⁰ „Rosen in einer Glasvase“, Öl auf Leinwand, 38/ 46cm, signiert und datiert „M^{elle} V. 1772“, heute verschollen.

⁷⁴¹ Kahng, Eik, Vallayer-Coster/ Chardin, in: AK Dallas 2002, S. 39-57, hier S. 43.

⁷⁴² Roland Michel 2002, S. 22.

Anne Vallayer-Coster bevorzugte allgemein einfache Bildthemen, integrierte aber durchaus luxuriösere Objekte. Ihre Blumenstilleben zeichnen sich durch die Darstellung üppiger Bouquets aus, die mitunter aus teuren Pflanzenzüchtungen zusammengestellt sind und die in kostbaren Gefäßen stehen, wie ein Bildbeispiel aus einer Privatsammlung belegt (Abb. 20)⁷⁴³:



*Abb. 20: Anne Vallayer-Coster,
Blumen in blauer Porzellanvase,
Privatsammlung.
Mit freundlicher Genehmigung des Dallas Museum of Art.*

Hier stehen verschiedene Rosen neben Rittersporn und anderen Blüten sehr kurz geschnitten in einer blauen Porzellanvase mit Messingfuß, die mit goldfarbenen Ornamenten verziert ist. Die Blumen sind kaum als Strauß angeordnet, sondern machen den Eindruck, einfach in die Vase gesteckt worden zu sein. Diese vermeintliche „Unordnung“ sowie die Dichte der großen dicken Blüten vermittelt insgesamt eine elegante, opulente, luxuriöse Wirkung, die durch die kühlen Farben noch unterstrichen wird.

Im Gegensatz dazu wirken viele Früchtestilleben bescheiden. Das zumeist einheimische Obst stellt die Künstlerin in einfachen Körben oder direkt auf Tischen liegend dar, wie Beispiele aus den Museen in Nancy und Ottawa belegen (Abb. 21).⁷⁴⁴

⁷⁴³ „Blumen in blauer Porzellanvase“, Öl auf Leinwand, 40,5/ 32,3 cm, signiert und datiert unten rechts: „M^e Vallayer Coster/ 1782“, Privatsammlung.

⁷⁴⁴ „Korb mit Weintrauben“, Öl auf Leinwand, 38/ 46 cm, signiert und datiert unten rechts „M.^{elle} Vallayer 1774“, Musée des Beaux-Arts, Nancy, Inv.-Nr. 171; „Stilleben mit Pfirsichen und Weintrauben“, Öl auf Leinwand, 46/ 55 cm signiert unten links „Melle V.“, National Gallery of Canada, Ottawa.



*Abb. 21: Anne Vallayer-Coster,
Korb mit Weintrauben,
Nancy, musée des beaux-arts
Cliché Ville de Nancy*

Auch im Hinblick auf die Maltechnik unterscheiden sich die beiden Motivgruppen. Allgemein verzichtete Anne Vallayer-Coster auf die malerische Klarheit, wie sie die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts für ihre Arbeiten wählten. Stattdessen kombinierte sie eine stakkatoartige, kontrastreiche Pinselführung mit weich ausgeführten, beinahe verschwommenen Bildteilen. Dies wird besonders am Beispiel ihrer Blumenstücke deutlich: während sie Blumen und auch Wassertropfen gut erkennbar malte, führte sie andere Bildteile wie Vasen, Dekorleisten, Stoffe, Untergründe oder auch Früchte mit freierer Pinselführung aus. Letztere wirken immer, egal ob in Kombination mit Blumen oder allein dargestellt, verschwommener. Insbesondere wandte sie den stakkatoartigen Duktus für Lichtreflexe an, die sie mittels harter, kurzer Striche darstellte.

Ihre Farbpalette konzentrierte sich besonders bei den Blumenstücken hauptsächlich auf kräftige Rottöne, ein kühles Blau und Perlgrau.⁷⁴⁵ Die Fruchtestücke von Anne Vallayer-Coster weisen demgegenüber einen größeren Anteil von Erdtönen auf. Insgesamt arbeitete sie, besonders in ihren Stilleben, mit Kalt-/ Warm- und Simultankontrasten.

Der Aufbau ihrer Arbeiten ist konventionell: ein Objekt betont in der Regel die Mitte des Bildes und wird zuweilen durch daneben liegende Beigaben bereichert. Die Bouquets zeichnen sich jedoch oft dadurch aus, daß die Blumen anscheinend ohne Ordnung in die Gefäße gestellt wurden. Daher und weil kaum Raum zwischen den einzelnen Objekten bleibt, wird der üppige, verschwenderische und kostbare Charakter der Sträuße betont.

⁷⁴⁵ Kahng 2002, S. 47-51, zur Farbpalette auch: Barry, Claire, *The Painting Technique of Anne Vallayer-Coster: Searching for the Origins of Style*, in: AK Dallas 2002, S. 95-113, hier S. 105f.

Am Beispiel eines Blumenstraußes, der in Dallas verwahrt wird, können diese Charakteristika deutlich gemacht werden (Abb. 22)⁷⁴⁶: Auf einem hölzernen Louis-Seize-Tisch mit Marmorplatte und goldfarbenen Ornamenten, die zum Teil unter einer blauen Decke verschwinden, steht eine große Terracottavase, die mit einem Relief verziert ist, das Putten und eine Blumenranke darstellt.



Abb. 22: Anne Vallayer-Coster, *Blumenbouquet in einer Terracottavase mit Pfirsichen und Weintrauben*, Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Mrs. John B. O'Hara Fund and gift of Michal Rosenberg.

Die Blumen sind ohne sichtbare Ordnung in die Vase gesteckt. Dabei handelt es sich um hellrosa- und dunkelviolettfarbene Stockrosen, weißen Schneeball, rosa Malven, weiße Calla, Anemonen, in Schattierungen von Hellblau bis Rosa, rote Pfingstrosen und blauen Rittersporn. Insgesamt ist die Farbpalette kühl. Die Darstellung der Blüten ist sehr präzise und naturalistisch, während die links unterhalb in einem Korb stehenden weniger detailgetreu gemalten Weintrauben nur in ihrer Masse wahrgenommen werden können. Ähnliches gilt für die rechts neben der Vase liegenden Pfirsiche, deren rotgelbe Färbung in starkem Kontrast zu dem blauen Tisch Tuch steht, auf dem sie die Künstlerin angeordnet hat.

Insgesamt läßt sich feststellen, daß die Künstlerin kaum eine thematische oder stilistische Entwicklung durchläuft, besonders wenn berücksichtigt wird, wie sehr sich die französische Malerei während ihrer Schaffensjahre verändert hatte. Motive und Kompositionsformen kehren immer wieder zurück. Anne Vallayer-Coster hat keine neuen Bildideen entwickelt und folgte eher dem, was Zeitgenossen und Vorgänger bereits etabliert hatten.⁷⁴⁷ Auch wenn sie weniger kreativ als andere

⁷⁴⁶ „Blumenbouquet in einer Terracottavase mit Pfirsichen und Weintrauben“, Öl auf Leinwand, 120,97/ 113,35 cm, signiert und datiert Mitte links „M^{elle} Vallayer 1776“, Dallas Museum of Art, Dallas, Texas, 1998.51.

⁷⁴⁷ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1390; Roland Michel 1970, S. 86f.

Künstler war, gilt es zu berücksichtigen, daß sie niemals ein Motiv in identischer Form wiederholte. Tatsächlich malte Anne Vallayer-Coster, nach den erhaltenen Bildern zu urteilen, keine Blume zweimal.⁷⁴⁸ Man kann darin entweder eine monotone Arbeitsbewältigung oder die Zufriedenheit der Künstlerin mit dem Thema sehen, das ihr Anerkennung und finanziellen Erfolg brachte.⁷⁴⁹

Malerisch steht Anne Vallayer-Coster in der Nachfolge Chardins, an den sie ihre Technik anlehnte, ohne ihm allerdings sklavisch zu folgen. Besonders zu Beginn ihrer Karriere malte sie Stilleben, die sich thematisch eng an seinem Werk orientierten. Dazu sind auch die Arbeiten zu zählen, die sie einreichte, um in die Akademie aufgenommen zu werden. Von Chardin scheinen die einfachen Themen, der Verzicht auf malerische Klarheit sowie der stakkatoartige Pinselstrich übernommen zu sein. Allerdings löste sie sich von ihrem Vorbild, in dem sie diese Malweise mit deutlich gemalten Bildteilen kombinierte. Ferner ließ sie, anders als Chardin, kaum Raum zwischen den einzelnen Bildteilen und verwendete strahlendere Farben, was ein Vergleich mit Chardins Blumenstück deutlich macht.⁷⁵⁰

Die Blumenstücke von Anne Vallayer-Coster wurden vielfach als Vorlagen für Druckfolgen verwendet, wie das Beispiel von Louis-Jean Allais (1762-1833) belegt, der 1810 zehn Kupferstiche nach Zeichnungen der Künstlerin herausgab.⁷⁵¹ Diese Grafiken dienten, wie andere Beispiele aus dem Umfeld der Künstlerin, als Vorlagen für Amateure, Fächermacher und insbesondere für die Handwerker in den Porzellan- und Teppichmanufakturen. Anne Vallayer-Costers Motive wurden sowohl in Les Gobelins, wo 1781 ein Teppich nach ihrer Vorlage gewebt wurde, als auch in der Manufaktur von Savonnerie verwendet, wo ein Stilleben mit Früchten als Vorlage für einen Teppich diente.⁷⁵²

Anne Vallayer-Costers Gemälde haben einen dekorativen Charakter, dem tiefere Intentionen fern liegen. Interessant ist in diesem Zusammenhang ihr letztes Werk, das sie 1817 im Salon ausstellen ließ und bei dem ihr eine politische Aussage

⁷⁴⁸ Kahng 2002, S. 51.

⁷⁴⁹ Roland Michel 1970, S. 87.

⁷⁵⁰ Zum Vergleich zwischen Chardin und Vallayer-Coster vgl. Kahng 2002, mit weiterführender Literatur; zum Blumenstück Chardins vgl. AK Paris 1999/ 2000, S. 272f.

⁷⁵¹ Bislang ist nur eine Studie mit zwei Rosen (um 1810) als Vorlage bekannt (Pinsel und graue Wasserfarbe auf Papier, 22,8/ 35,6 cm, signiert unten rechts „M^{de} Vallayer-Coster“, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Inv.-Nr. 1925.1.349). Die präzise Ausführung weist daraufhin, daß es sich um eine Druckvorlage handelt (Roland Michel 2002, S. 29, sowie AK Dallas 2002, S. 222f).

⁷⁵² Roland Michel 2002, S. 30-33.

unterstellt wird. Es handelt sich dabei um ein „Stilleben mit Hummer“, dem sie eine weiße Lilie beifügte.⁷⁵³

Das Bild zeigt einen Holztisch, der vor einer Nische steht und der zur Hälfte mit einem weißen Tischtuch bedeckt ist. Im Zentrum des Bildes, auf der Mitte des Tisches, steht ein großer blauer Topf mit Deckel, der mit goldfarbenen Henkeln und Schmuckleisten verziert ist. Davor liegen zur linken Seite allerlei Essenswaren, wie ein Schinken, Rettiche, ein Hummer, ein Käse, Pfirsiche, Brot und Weintrauben in einer Schale. Links neben dem Topf hängen erlegte Vögel von der Decke herunter, daneben steht ein großes Glas mit eingemachten Gurken. Auf der rechten Bildseite liegen an der Wand einige Sellerieknollen mit Stengeln. Zwischen ihnen und dem Topf steht ein Flaschenkorb aus Metall, in dem sich einige Flaschen befinden. Hier hat Anne Vallayer-Coster wie zufällig die weiße Lilie hineingesteckt, deren Blüten vor der dunklen Wand leuchten.

Es wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß diese weiße Lilie als Freude über die wieder etablierte Bourbonen-Monarchie verstanden werden sollte, besonders, da Anne Vallayer-Coster dieses Bild Ludwig XVIII. schenkte. Auf jeden Fall war es Teil seiner Sammlung.⁷⁵⁴ Da die Künstlerin vermutlich auch Kaiserin Joséphine Arbeiten geschenkt hatte⁷⁵⁵, halte ich es für wahrscheinlicher, daß sie keine politische Aussage machte, als vielmehr einem potentiellen Auftraggeber ihre Aufmerksamkeit zukommen ließ.

Bewertung und Verbreitung des Werks der Künstlerin

Anne Vallayer-Coster stellte 1771 zum ersten Mal im Salon aus und begeisterte die Kritiker. Bei der genauen Betrachtung der Kritiken wird offensichtlich, daß sie nicht ausschließlich für ihre Arbeiten gelobt wurde, sondern sie vielmehr wegen ihrer Schönheit und ihrer Bescheidenheit schätzte, die sie im Umgang mit anderen Menschen zeigte. Es verwundert daher nicht, daß ihre Schönheit in allen Porträts, die zahlreiche Künstler von ihr malten, nachdrücklich visualisiert wurde.⁷⁵⁶

Für ihre Stilleben wurde sie begeistert von der Kritik gefeiert. So schrieb beispielsweise ein Kritiker 1795:

*„Elle est de plus incomparablement la première pour les choses inanimées, les raisins, les pêches, les prunes.“*⁷⁵⁷

⁷⁵³ „Stilleben mit Hummer“, Öl auf Leinwand, 116/ 178 cm, signiert „M^{me} Vallayer-Coster“, Musée du Louvre, Paris, DL 1977-19.

⁷⁵⁴ AK Dallas 2002, S. 213.

⁷⁵⁵ Roland Michel 2002, S. 22.

⁷⁵⁶ Roland Michel 2002, S. 18f.

⁷⁵⁷ Zitiert nach Roland Michel 2002, S. 36, Anm. 81.

Anne Vallayer-Coster versuchte darüber hinaus aber auch in der Porträtmalerei auszustellen. Seit den späten 1770er Jahren malte sie Porträts für den Hof und stellte 1781 im Salon einige dieser Arbeiten aus.⁷⁵⁸ Die Kritik war vernichtend.

Didérot schrieb:

*„La tête ne ressemble pas et tant mieux...Cela ressemble à un tableau que l'on s'est promis de retoucher.“*⁷⁵⁹

Auch 1795 erntete sie erneut harsche Kritik für ihre ausgestellten Porträts. Bachaumont zeigte sich ärgerlich darüber, daß die Künstlerin, die er für eine exzellente Stillebenmalerin hielt, sich mit Porträtmalerei beschäftigte, obwohl sie auf dem Gebiet kein Talent zeige und es andere Malerinnen gebe, die ihr überlegen seien.⁷⁶⁰ Damit spielte er auf Elisabeth Vigée-Lebrun und Adelaide Labille-Guiard an, die sich beide auf dem Gebiet der Porträtmalerei profiliert hatten. Nachdem Vigée-Lebrun 1783 in die Akademie aufgenommen worden war, sank die Zahl der Aufträge an Anne Vallayer-Coster aus Hofkreisen bis 1785 stetig, bis sie schließlich ganz ausblieben. Sie reagierte darauf, in dem sie sich auf die Stillebenmalerei konzentrierte.⁷⁶¹ Auf diesem Gebiet wurde sie nach dem Tod Chardins schließlich zur führenden und begeistert gefeierten Künstlerin dieses Genres.⁷⁶²

Die Bilder von Anne Vallayer-Coster lassen sich in vielen Sammlungen des 18. Jahrhunderts in Frankreich nachweisen (vgl. Tabelle 7). Wie an ihrer Biographie deutlich wurde, bestanden bereits über ihre Familie Beziehungen zur Akademie und zum Hof, wo sie für Marie Antoinette und die Tanten des Königs Porträts malte.⁷⁶³ Allerdings trägt dieses Bild: zum einen war sie nie Teil der offiziellen Künstlerschaft des Hofes.⁷⁶⁴ Zum anderen korrigierte der Hof das vereinbarte Honorar in Höhe von 6000 Livres für ein Porträt von Mme Sophie auf 3600 Livres herunter.⁷⁶⁵

Einer ihrer frühesten Förderer war der Comte d'Angiviller (1730-1809), *Surintendant des Bâtiments* unter Ludwig XVI., der auf der untergeordneten Rolle der Künstlerinnen gegenüber ihren männlichen Kollegen bestand und die weibliche Mitgliederzahl an der Akademie auf maximal 4 limitieren ließ.⁷⁶⁶ Er half Anne Vallayer-Coster bei der Beschaffung der Wohnung im Louvre, vermittelte die Porträtaufträge der königlichen Familie und unterzeichnete ihren Ehekontrakt.⁷⁶⁷

⁷⁵⁸ Bailey, Colin B., A Still-Life Painter and Her Patrons: Collecting Vallayer-Coster, 1770-1789, in: AK Dallas, S. 59-73, S. 62.

⁷⁵⁹ Bailey 2002, S. 72, Anm. 66.

⁷⁶⁰ Gaze 1997, Bd. 2, S. 1390.

⁷⁶¹ Bailey 2002, S. 68.

⁷⁶² Kahng 2002, S. 46.

⁷⁶³ Bailey 2002, S.68f.

⁷⁶⁴ Roland Michel 1970, S. 48.

⁷⁶⁵ Bailey 2002, S. 73, Anm. 81.

⁷⁶⁶ Bailey 2002, S. 59.

⁷⁶⁷ Bailey 2002, S. 68f.

D'Angivillier besaß kein Blumenstück, sondern ein Stilleben mit Wildbret von der Künstlerin.⁷⁶⁸ Am Kauf eines Blumenstillebens von van Huysum aus der Sammlung Montullé für 8000 Livres wird sein Interesse an einer akademisch geprägten Sammlung deutlich.⁷⁶⁹

Ganz anders der Finanzminister Joseph-Marie Terray (1715-1778), der ein begeisterter Gärtner war und dessen Gemäldesammlung lediglich ein Historienbild beinhaltete.⁷⁷⁰ Von Anne Vallayer-Coster besaß er ein Stilleben mit den „Attributen des Gärtners und der Jagd“ und eine „Blumenvase und eine Büste der Flora“.⁷⁷¹ Beide Bilder wurden am 20. Januar 1797 auf der Nachlaßversteigerung Terrays angeboten. Ob die „Attribute“ verkauft wurden ist unklar. Im Ausstellungskatalog aus Dallas wird der nächste Verkauf des Bildes erst 1891 angegeben, während laut *Getty Provenance Index* folgendes Bild am 18. Mai 1797 für 74 frs. an einen unbekanntem Käufer versteigert wurde:

„du gibier, des légumes & des instruments de jardinage; groupés près d'un appui, sur lequel est placé un buste de femme; des masses de paysage terminent ce tableau, peint sur toile par la C.ene vallayer“⁷⁷²

Nach dieser Beschreibung handelt es sich eindeutig um das Bild Terrays, das im Katalog auch als aus seinem Besitz kommend angegeben wird. Es ist möglich, daß der Auktionator das Bild zurückgenommen hat oder es in den Kunsthandel gekommen ist.

Das Blumenstück hingegen ging bereits 1779 (Los-Nr. 92) zunächst in den Besitz der Sammlung Le Boeuf und im Zuge des Verkaufs dieser Sammlung am 8. April 1783 (Los-Nr. 92) für 140 Livres an einen neuen, unbekanntem Besitzer über.⁷⁷³ Ein „Pflaumenzweig mit Früchten“, der ebenfalls Teil der Sammlung Le Boeuf war, wurde am gleichen Termin (Los-Nr.93) für 126 Livres verkauft und ist seitdem verschollen.⁷⁷⁴

⁷⁶⁸ „Hahn und weißes Huhn auf Steinbank“, Öl auf Leinwand, 54/ 64 cm, signiert und datiert „Mme Coster 1787“ Musée de Tesé, Le Mans, Frankreich, Dépôt de l'Etat 1872 (AK Dallas 2002, S. 210).

⁷⁶⁹ Bailey 2002, S. 67

⁷⁷⁰ Zu Terray vgl. Bailey 2002, S. 64ff.

⁷⁷¹ „Blumenvase und Büste der Flora“, Öl auf Leinwand, 154/ 130 cm, signiert und datiert „M^{lle} Vallayer/ 1774“, Privatsammlung New York; „Attribute des Gärtners und der Jagd“, Öl auf Leinwand, 150/ 134,5 cm, signiert und datiert „M^{elle} Vallayer/ 1774“, Sotheby's 1986, Los 76 (Bailey 2002, S. 65).

Zum Verkauf der Sammlung: *„Catalogue d'une très-belle collection de Tableaux, Sculptures en Marbre, Bronze...provenans de la succession de feu M. l'Abbé Terray“*, Paris 1779.

⁷⁷² PI Inventory No. F-A2158, Los-Nr. 5598.

⁷⁷³ AK Dallas 2002, S. 201.

⁷⁷⁴ „Pflaumenzweig mit Früchten“, ca. 44,5/36,5 cm, vor 1783 (Roland Michel 1970, S. 132). Zur Sammlung LeBoeuf: *„Catalogue raisonné d'une très-belle collection de Tableaux...provenans du Cabinet de M. ****“* (LeBoeuf), Paris 1783.

Jean-Baptiste-François de Montullé (1721-1787) besaß von der Künstlerin ein heute verschollenes „Stilleben mit Urne, Früchten und Hummer“, das er 1775 im Salon ausstellen ließ. Bei der nächsten Ausstellung 1777 lieferte er zwei Blumenstücke ein, die seit 1901 vermißt werden.⁷⁷⁵ Bemerkenswert ist, daß er, nachdem er 1783 sein beträchtliches Vermögen verloren hatte und Besitz liquidieren mußte, nur bestimmte Teile seiner Gemäldesammlung veräußerte. Dazu zählten die alten Meister, die mehr Geld einbrachten und die er wohl mit weniger Anteilnahme gesammelt hatte. Er behielt seine Sammlung von Zeichnungen und auch die Arbeiten Anne Vallayer-Costers, verkaufte aber das Blumenstilleben von van Huysum, das d'Angivillier für 8000 Livres erstand.⁷⁷⁶

Von besonderer Bedeutung für Anne Vallayer-Coster war darüber hinaus Jean-Girardot de Marigny (1733-1796), ein Kaufmann, Bankier und Vorgänger d'Angivilliers im Amt unter Ludwig XV. (1710-1774), der zu ihrem wichtigsten Unterstützter während der Jahre wurde, als sie zunehmend weniger Aufträge vom Hof erhielt.⁷⁷⁷ Marigny begann 1777 seine Kunstsammlung aufzubauen und hatte eine besondere Vorliebe für Vernet, von dem er 19 Landschaften besaß.⁷⁷⁸ Für Historienmalerei zeigte er kein ausgeprägtes Interesse. Ebensowenig strebte Marigny danach, eine lückenlose Sammlung der französischen Malerei zu besitzen.⁷⁷⁹

Von Anne Vallayer-Coster besaß er mehrere Stilleben. Neben einem „Stilleben mit Pfirsichkorb und Silberkrug“, dessen Pendant nicht bekannt ist, besaß er ein Bildpaar, das sich aus einem „Stillebens mit Hummer“ sowie einem „Jagdstilleben“ zusammensetzte.⁷⁸⁰ Darüber hinaus gehörte ihm ein Bildpaar, das seit dem Verkauf der Sammlung 1782 verschollen ist. Dabei handelte es sich um ein Früchtestück und ein Blumenstück, die für zusammen 255 Livres verkauft worden waren.⁷⁸¹ Das Musée des Beaux-Arts Nancy besitzt heute den bereits erwähnten „Korb mit Weintrauben“, der sich bis 1782 ebenfalls in der Sammlung Marigny befand.⁷⁸² Außerdem besaß Marigny zwei Tapisserien nach Motiven der Künstlerin.⁷⁸³

⁷⁷⁵ Roland Michel 1970, S. 102f.

⁷⁷⁶ Bailey 2002, S. 66f.

⁷⁷⁷ Roland Michel 1970, S. 49.

⁷⁷⁸ Bailey 20002, S. 69.

⁷⁷⁹ Bailey 2002, S. 69.

⁷⁸⁰ Roland Michel 1970, S. 145.

„Stilleben mit Hummer“, Öl auf Leinwand, 70,5/ 89,5 cm, signiert und datiert „Mme Vallayer-Coster/ 1781“, „Jagdstilleben“ Öl auf Leinwand, 71,1/ 89,5 cm, signiert und datiert „Mme Vallayer-Coster/ 1782“, heute beide Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, Inv.-Nr. 1968.1A/ 1968.1B.

⁷⁸¹ Roland Michel 1970, S. 130 und 147.

⁷⁸² AK Dallas 2002, S. 200.

⁷⁸³ Roland Michel 1970, S. 49.

Marigny war für Anne Vallayer-Coster auch wichtig, weil er ihr zahlreiche Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb des Salons organisierte. Darunter im *Salon de la Correspondance* von Mammès-Claude Pahin de la Blancherie, der sich besonders der zeitgenössischen Kunst widmete.⁷⁸⁴

Ein weiteres Gemälde von Anne Vallayer-Coster befand sich in der Sammlung von Charles-Louis de Beauchamp Comte de Merle (1723-1793), einem Aristokraten aus Avignon, der seine Kunstsammlung, deren Schwerpunkt auf den Holländern und Flamen des 17. Jahrhunderts lag, in den 1770er Jahren aufbaute. Das „Blumenbouquet“ Anne Vallayer-Costers von 1779, das seit seinem Verkauf 1784 verschollen ist, brachte 128 Livres ein.⁷⁸⁵

Abschließend sei ein Sammler erwähnt, der zwar kein Blumen- oder Früchtestilleben von Anne Vallayer-Coster besaß, an dessen Kauf und Verkauf von einem Paar Muschelstilleben der Wertverlust der Arbeiten der Künstlerin allerdings sehr deutlich wird. Louis-Francois-Joseph de Bourbon Prince de Conti (1717-1776), Cousin von Ludwig XV., kaufte im Januar 1776 die beiden Bilder für 960 Livres bei der Künstlerin.⁷⁸⁶ Bereits im folgenden Jahr, als Conti die Arbeiten an den Kunsthändler Jean-Baptiste Le Brun weiterverkaufte, bekam er nur noch 240 Livres.⁷⁸⁷ Selbst unter Berücksichtigung der Tatsache, daß der Verkauf an einen Händler oft mit Einbußen verbunden ist, ist diese Preisschwankung erheblich. Weitere Verkaufsdaten finden sich mit Hilfe des Getty Provenance Index. Leider fallen die meisten dieser Verkäufe ins frühe 19. Jahrhundert. Dennoch möchte ich auch diese Ergebnisse vorstellen, da sie zum einen alle bis 1809 erfolgt waren und zum anderen Rückschlüsse auf die Bewertung der Künstlerin zulassen.

Das erste Dokument bezeichnet „*Des légumes & des Fruits, groupés ensemble, & posés sur un apui; Tableau d'une bonne couleur, peint sur toile, par la citoyenne Vallayer, en 1760.*“⁷⁸⁸

Das Bild hatte die Größe von 36/ 38 pouces und wurde bei Regault in Paris mit 240 frs angeboten, ob es verkauft wurde ist nicht bekannt.

⁷⁸⁴ Zu Pahin de la Blancherie vgl. Haskell, Francis, *the Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, London 2000, S. 15-22.

⁷⁸⁵ „*Catalogue des Tableaux, qui composent le cabinet de M. le Comte de Merle*“, Paris 1784 (vgl. Roland Michel 1970, S. 125). - Merle besaß ferner ein Frauenporträt, das Anne Vallayer-Coster gemalt hatte (Bailey 2002, S. 67f).

⁷⁸⁶ „Stilleben mit Muschel und Korallen“, Öl auf Leinwand, 130/ 97 cm, signiert und datiert „M.^{elle} Vallayer/ en 1769“, Louvre, Paris, Inv.-Nr. R.F. 1992-410. Das Pendant „Vase, Mineralien, Kristalle und drei Alkoholfläschen auf einem Tisch“ ist seit 1777 verschollen (Roland Michel 1970 Nr. 261).

Zu Conti und den Stilleben Pinault-Sörensen/ Sahut 1998.

⁷⁸⁷ Bailey 2002, S. 64.

⁷⁸⁸ PI Inventory No. F-A2114, Los-Nr. 31.

Zwei Blumenstücke wurden schließlich am 14.9.1801 wahrscheinlich aus der Sammlung von Jean-Jacques Lafreté bei Lebrun in Paris verkauft.⁷⁸⁹ Lafreté war Général des Finances de la Généralité de Lorraine. Er besaß:

„Deux tableaux: l'un représente une caraffe de crystal, remplie de diverses fleurs; l'autre, un vase de lapis, aussi rempli de fleurs variées...“

Die beiden Gemälde waren rund, hatten einen Durchmesser von 18 pouces, erbrachten zusammen 72 frs und wurden von Lebrun selber, vielleicht im Kundenauftrag, gekauft.

Unter den insgesamt 57 Losen der Versteigerung befanden sich vier weitere Stilleben, deren Identifizierung nicht eindeutig ist.⁷⁹⁰

Am 8. März 1804 wurde eine Sammlung de Cotte zum Verkauf angeboten, in der sich folgende Arbeiten von Anne Vallayer-Coster befanden, die für 48 frs einem unbekanntem Käufer zugeschlagen wurden:

„Deux tableaux de genre, offrant des Déjeûners de Fruits, et Accessoires divers, rendus avec une grande vérité d'illusion, et de cette touche habile et de goût qui a toujours dirigé les pinceaux de cette aimable artiste.“⁷⁹¹

Der Besitzer dieser Sammlung läßt sich nicht eindeutig identifizieren, wahrscheinlich handelt es sich um einen Nachfahren von Jules-Robert de Cotte (1683-1767), der Les Gobelins als Direktor vorgestanden hatte.

Im November 1806 wurde in Paris die Sammlung von Pierre Nicolas, einem Vergolder und Grafikhändler bei Regault in Paris versteigert.⁷⁹² Nicolas hatte hauptsächlich französische Kunst des 18. Jahrhunderts besessen. Neben Gemälden umfaßte diese Sammlung auch Drucke, Zeichnungen, gravierte Platten und andere Kunstobjekte.⁷⁹³

Die *„Deux tableaux de fruits et d'objets inanimés“* wechselten für 34 frs den Besitzer.⁷⁹⁴

Der Käufer dieser Bilder, die ohne Größenangabe in der Datenbank aufgelistet sind, war ein Brunot.⁷⁹⁵

Das gleiche Auktionshaus bot im Januar 1808 die Sammlung Charles-Axel Guillaumots (1730-1808) zum Verkauf an.⁷⁹⁶ Guillaumot wurde 1780 zunächst *Intendant général des Batiments, Jardins, Arts, Académies et Manufactures*

⁷⁸⁹ PI Inventory No. F-16, Los-Nr. 24.

⁷⁹⁰ Ein Gemälde von Oudry wurde bei 55 frs zugeschlagen. Eine weitere Arbeit stammte von einem Künstler Boulogne und wurde für 34 frs verkauft, ob es sich dabei um eine der Boulogne-Schwester handelt, bleibt offen. Ein Stilleben von Desportes wurde nicht verkauft, ob ein angebotener Seghers den Besitzer wechselte bleibt unklar.

⁷⁹¹ PI Inventory No. F-70, Los-Nr. 6754.

⁷⁹² PI Inventory No. F-112, Los-Nr. 7159.

⁷⁹³ Die teuersten Lose waren ein Gemälde von Boucher, das für 100 frs sowie ein Chardin, der für 171 frs zugeschlagen wurde.

⁷⁹⁴ Los-Nr. 5.

⁷⁹⁵ Brunot erscheint in der Datenbank nach 1800 häufig als Käufer.

⁷⁹⁶ PI Inventory No. F-136.

Royales, im darauffolgenden Jahr dann erster Architekt des Königs. Im Revolutionsjahr wurde er zum Direktor der Manufaktur in Gobélins berufen. Diesen Posten mußte er 1792 aufgeben, erhielt ihn aber 1797 zurück.

Seine Sammlung bestand in erster Linie aus Gemälden französischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Der am häufigsten vertretene Maler war mit fünf Pendants H. Robert. Sie umfaßte aber auch Werke von Boucher und Fragonard. Fragonards „Junges Paar mit schlafendem Kind“ erhielt mit 240,50 frs das höchste Gebot. Neben den Gemälden wurden auch Gouachen, Zeichnungen, gerahmte und ungerahmte Grafiken, Skulpturen und Porzellan angeboten.

Guillaumot besaß zwei Blumenstilleben von Anne Vallayer-Coster. Ein „Blumenstück mit totem Vogel“ wurde für 17 frs verkauft.⁷⁹⁷ Es hatte der Manufaktur als Vorlage für einen Teppich gedient und es ist wahrscheinlich, daß dies auch bei dem zweiten Gemälde der Fall war oder sein sollte.

„Ein Blumenbouquet mit Früchten“ wurde mit 50 frs zugeschlagen und ging an Alexandre-Joseph Paillet.⁷⁹⁸ Auf dieser Auktion wurde nur noch ein weiteres Blumenstück von de Wit für 4 frs verkauft.

Der Maler Piat-Joseph Sauvage (1747-1818), der besonders für seine gemalten Bas-Reliefs bekannt war, mußte im Dezember 1808 seine Gemäldesammlung, die er seit den 1780er Jahren zusammengetragen hatte, verkaufen. Dies tat er am 6. Dezember 1808 bei Chariot in Paris.⁷⁹⁹

Er hatte sich überwiegend auf Porträts und Landschaften konzentriert. Eine „Studie für einen Kopf“ von Rubens erhielt mit 501 frs den höchsten Zuschlag. Eine Ruinenlandschaft Paninis erzielte 361,95 frs, während eine Landschaft von Ruisdael 350 frs brachte. Auch französische Meister erzielten durchaus dreistellige Preise. Eine Landschaft Bertins wurde zu 246 frs, eine Anbetung der Könige von H. Robert für 260 frs zugeschlagen. Im allgemeinen wurden die Werke französischer Künstlerinnen und Künstler schlechter bezahlt. Ein Stilleben Chardins erzielte lediglich 5,19 frs. Vier Blumen und Früchtestilleben von Blin de Fontenay erzielten zusammen 9 frs. Im Gegensatz dazu erscheinen die 36,50 frs, die für ein „*très agréable Bouquet de fleurs groupées dans un Vase de cristal, avec le goût reconnu de cette artiste* [Anne Vallayer-Coster]“ gezahlt wurden verschwenderisch.⁸⁰⁰ Der Käufer dieses Gemäldes, das auf Leinwand gemalt und 12/ 10 pouces groß war, ist nicht bekannt.

⁷⁹⁷ „Un tableau représentant un Bouquet de diverses fleurs, dans un vase imitant le lapis avec ornement de bronze, pacé sur un appui où est un oiseau mort.“ (Los-Nr. 21).

⁷⁹⁸ „Un Bouquet de roses de Pied-Alouette et autres fleurs, dans un vase imitant de l'albâtre avec garniture de bronze, près duquel sont des fruits.“ (Los-Nr. 22.).

⁷⁹⁹ PI Inventory No. F-168, sowie Roland Michel 1970, S. 51.

⁸⁰⁰ Los-Nr. 29.

Ein weiteres Blumenstück der Künstlerin wurde in der Auktion vom 23. Januar 1809 wiederum bei Regault in Paris versteigert, als die Sammlung eines „M. Morelli, Amateur“ angeboten wurde.⁸⁰¹ Morelli hatte hauptsächlich holländische und flämische Meister, nur wenige Franzosen und Italiener gesammelt. Das teuerste Werk war ein Marinestücke Joseph Vernets, das bei 401 frs zugeschlagen wurde; die Größe des Blumenstück Anne Vallayer-Costers, das „*Toutes sortes de Fleurs dans un vase*“ darstellte, ist nicht überliefert. Es erreichte 33,95 frs, wer es gekauft hat ist nicht bekannt.⁸⁰² Unter den 134 Losen befanden sich ein Früchtestück von Desportes, das für 35 frs versteigert, ein Stilleben mit Früchten und Fischen von de Heem, welches für 13,95 frs, sowie ein Früchtestück von Linard, das für 24,10 frs verkauft wurde.

Im gleichen Jahr kam die Sammlung des Zeichners und Stechers Pierre-Philippe Choffard (1731-1809) zur Versteigerung.⁸⁰³ Choffard besaß eine umfangreiche Grafiksammlung neben der die wenigen Gemälde von Boucher, Restout, Taillason und Anne Vallayer-Coster kaum Gewicht hatten. Insgesamt wurden 15 Blumen- und Früchtestücke unter einer Losnummer für zusammen 15 frs versteigert, eines davon von Anne Vallayer-Coster.⁸⁰⁴

⁸⁰¹ PI Inventory No. F-175.

⁸⁰² Los-Nr. 2.

⁸⁰³ PI Inventory No. F-207.

⁸⁰⁴ Die Bilder, die ohne Größenangabe in der Datenbank aufgeführt werden, gingen an Daval.

Datum	Verkaufs-ort	Motiv	Größe H x B	Sammlung	Käufer	Preis
Jan.1776	Paris	Naturhist. Stilleben (2)	108,2/ 138,8 cm; 130/ 97 cm	von der Künstlerin erworben	Prince de Conti	960 Liv.
1777	Paris	Naturhist. Stilleben (2)	108,2/ 138,8 cm; 130/ 97 cm	Prince de Conti	Le Brun	240 Liv.
1782	Paris	Früchte Blumen	o.A. o.A.	Marigny	o.A. o.A.	zus. 255 Liv.
08.04.1783	Paris	Blumen mit Büste der Flora (ursp. Slg. Terray) Pflaumenzweig	154/ 130cm o.A.	Le Boeuf Le Boeuf	o.A. o.A.	140 Liv. 126 Liv.
1784	Paris	Blumen	o.A.	Merle	o.A.	128 Liv.
13.07.1795	Paris	Früchte und Gemüse	36/ 38 p	(Lenoir ?)	o.A.	240 frs
18.05.1797	Paris	Attribute des Gärtners und der Jagd (ursp. Slg. Terray)	60/ 54 p	o.A.	o.A.	74 frs
14.09.1801	Paris	Blumen (2)	18 p rund	Lafreté	Lebrun/ Auktionator	zus. 72 frs
08.03.1804	Paris	Früchte (2)	o.A.	De Cotte	o.A.	zus. 48 frs
03.11.1806	Paris	Früchte (2)	o.A.	Nicolas, Pierre	Brunot	zus. 34 frs
15.01.1808	Paris	Blumen mit totem Vogel	17/ 14 p oval	Guillaumots	Olivier, Jean- Ferdinand	17 frs
Jan. 1808	Paris	Blumen und Früchte	16/ 13 p oval	Guillaumots	Paillet	50 frs
06.12.1808	Paris	Blumen	12/ 10 p	Sauvage, Piat- Joseph	o.A.	36,50 frs
23.01.1809	Paris	Blumen	o.A.	Morelli	o.A.	33,95 frs
11.09.1809	Paris	15 Bilder/ darunter 1 Stück von Vallayer- Coster	o.A.	Choffard, Pierre-Philippe	Daval	zus. 15 frs

Tabelle 7: Verkaufsdaten Anne Vallayer-Coster

Zusammenfassung

Anne Vallayer-Coster hatte eine sehr enge Verbindung zum Hof, bezog viele Kunden aus diesem Umfeld und wurde offensichtlich sehr geschätzt. Ihr künstlerischer Erfolg blieb allerdings beschränkt und es ist auffällig, daß sie nie in den offiziellen Kreis der Hofkünstler aufgenommen wurde.

Darüber hinaus war Louis-Gabriel, Marquis de Véri-Raionard, zwar ihr Trauzeuge, Arbeiten der Künstlerin können in seiner Sammlung, die als die modernste zur zeitgenössischen Kunst galt, aber nicht nachgewiesen werden.

Jean-Baptiste-François de Montullé besaß zwar Stilleben von Anne Vallayer-Coster, verkaufte allerdings, als er in Geldnot geriet, einen Teil seiner Sammlung alter Meister, die er als Wertanlage angelegt hatte, sowie ein Blumenstück von van Huysum. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß Montullé besonders an den Werken der Künstlerin hing und sie deshalb nicht verkaufte, wahrscheinlicher ist bei der Betrachtung der Auktionsergebnisse, daß sie nicht genug Geld eingebracht

hätten. Schließlich sei auf Jean-Girardot de Marigny verwiesen, der zwar fünf Stilleben von Anne Vallayer-Coster besaß, allerdings auch nicht danach strebte, eine Sammlung nach dem herrschenden Geschmack aufzubauen, sondern seinen eigenen Vorlieben folgte.

Das Verhalten dieser Sammler zeigt, daß die Künstlerin zwar geschätzt und gemocht wurde, ihre Bilder aber nicht zu dem Renommiertesten gehörten, das der Kunstmarkt zu bieten hatte. Anne Vallayer-Coster wurde die Rolle einer Stillebenmalerin zugewiesen, deren Bilder den Status des akademisch weniger Bedeutenden innehatten.

Diese Einschätzung stimmt mit den erheblichen Wertverlusten überein, welche ihre Arbeiten erlitten. Während sie als Erstverkäuferin zunächst noch relativ hohe Preise erzielte, fielen diese mit dem Weiterverkauf der Arbeiten rapide, was sich wiederum auf die Einnahmen der Künstlerin auswirkte. So wurden ihre Außenstände, die sie bei der Festsetzung ihrer Mitgift im Jahr 1781 mit 14.000 Livres angab, nicht in vollem Umfang gedeckt. Die Verantwortung dafür sollte nicht allein im Werk der Künstlerin gesucht werden, das vermeintlichen Ansprüchen nicht gerecht wurde. Vielmehr sollte auch die schlechte Zahlungsmoral des Ancien Régimes berücksichtigt werden. Dennoch ist es bezeichnend, daß sich der Hof, für den sie hauptsächlich Porträts gemalt hatte, zunehmend zurückzog, nachdem sie schlechte Kritiken im Salon erhalten hatte und ihr auch nicht die vereinbarten Honorare zahlte. Bemerkenswert ist das Bemühen von Anne Vallayer-Coster, sich neben der Stillebenmalerei mit anderen Bildthemen etablieren zu wollen, da es einer Revolte gegen bestehende Akademieregularien gleichkam. Immerhin war es den Künstlern nicht gestattet, andere Themen zu malen, als die, mit denen sie angenommen worden waren. Vermutlich war Anne Vallayer-Coster mit dem Versuch, sich als Porträtmalerin zu etablieren, bestrebt, ihren Ruf als Künstlerin zu stärken, um mehr Anerkennung zu erlangen. Nach ihrem Scheitern als Porträtistin beschränkte sie sich jedenfalls auf die Bildthemen, die von der Kritik positiv aufgenommen wurden und womit sie ihr Ansehen festigen konnte.

Die häufigen Ähnlichkeiten vieler Motive in ihrem Werk lassen die Frage berechtigt erscheinen, ob sie vielleicht für einen zweiten Markt gemalt hat, der jenseits des einflußreichen Umfeldes von Hof und Salon lag und der ihr finanzielle Gewinne sicherte.⁸⁰⁵ Damit würden auch ihre Bemühungen korrespondieren, weitere Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb des Salons zu erschließen und die Frage

⁸⁰⁵ Bailey 2002, S. 70.

nach sich ziehen, ob sie den Verkauf ihrer Arbeiten nicht auch über Zwischenhändler abwickelte.⁸⁰⁶

Leider liegen noch zu wenige Verkaufsdaten vor, um ein wirkliches Urteil treffen zu können, ob Anne Vallayer-Coster bereits vor der Revolution im bürgerlichen Milieu Frankreichs oder im Ausland Sammler hatte. Die Verkaufsergebnisse, die in der Datenbank des Getty Institutes registriert sind, beziehen sich alle auf die Zeit nach 1789. Dabei fällt allerdings auf, daß die Künstlerin anscheinend ohne Probleme weiter malte und ihre Arbeiten im bürgerlichen Umfeld gekauft wurden. Die Preise schwankten zu diesem Zeitpunkt weniger heftig.

Anne Vallayer-Coster bemühte sich ständig um Auftraggeber, besonders auch aus Hofkreisen. Ich halte es daher nicht für angebracht, in der Bourbonenlilie, die sie in das letztes Stilleben integrierte und das sie vermutlich dem König schenkte, eine politische Akklamation im Sinne ihrer wahren Überzeugung zu sehen. Vielmehr hatte sie bereits zuvor mit Geschenken an Marie-Antoinette sowie an Kaiserin Joséphine versucht, sich am Hof zu etablieren. Deshalb ist es wahrscheinlicher, daß es sich auch bei vermeintlichen Zueignungen um ein Werben in eigener Sache handelte. Leider fehlen Informationen über den Haushalt des Ehepaars Coster und über ihre Vermögenslage. Es könnte jedenfalls sein, daß Anne Vallayer-Coster gezwungen war, Bilder zu verkaufen, und deshalb immer versuchte, sich den Umständen anzupassen.

An ihrem Beispiel werden die Möglichkeiten und Grenzen exemplarisch deutlich, die Künstlerinnen im 18. Jahrhundert hatten.

2.5 England

Die englische Stillebenmalerei ist ein wenig untersuchtes Gebiet der kunsthistorischen Forschung. Dies mag daher kommen, daß es kaum englische Stillebenmaler gab. Die Künstler, die sich dem Thema in England widmeten, waren oft entweder niederländische oder flämische Immigranten oder Künstler, die stark durch die Maltradition dieser Gebiete beeinflusst waren.⁸⁰⁷

Die Geringschätzung der Stillebenmalerei hatte in England besondere Wurzeln: besonders seit dem 18. Jahrhundert wurden Lernen und Bildung an sich als Tugenden angesehen, die von dem wachsenden Mittelstand nicht mehr als angeboren betrachtet wurden, sondern durch eigene Leistung erworben werden konnten. Die intellektuelle Beschäftigung mit der Malerei galt daher besonders in

⁸⁰⁶ Bailey 2002, S. 60.

⁸⁰⁷ Meijer 2003, S. 29.

England als Mittel, Bildung und Kompetenz in Geschmacksfragen zu demonstrieren.⁸⁰⁸

Obwohl die Stillebenmalerei nicht als intellektuelles Bildthema galt, lassen sich in englischen Sammlungen dennoch besonders Blumen- und Früchtestücke sowie Jagdstilleben nachweisen. Sie dokumentieren zum einen die Vorliebe der Engländer für die Jagd, zum anderen ein Interesse an Raumdekorationen, so daß sich zahlreiche Blumen- und Früchtestilleben als Raumschmuck in Landhäusern belegen lassen.⁸⁰⁹ Diesen Bedarf bedienten häufig ausländische Künstler wie Jean-Baptiste Monnoyer und Simon Verelst.⁸¹⁰ Ebenso beliebt waren die hochpreisigen Bilder von Jan van Huysum und Rachel Ruysch.⁸¹¹ Dabei wurden Blumen- und Früchtestilleben vielfach von Reisenden aus dem Ausland importiert.⁸¹²

Da diese Bilder allerdings hauptsächlich als Dekorationsgegenstände betrachtet wurden, galt ihr Bildthema als besonders passend für Frauen, denen schon im England des 18. Jahrhunderts mehr Kompetenz in Geschmacksfragen zugetraut wurde als Männern.⁸¹³ Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich viele Dilettantinnen dem Genre der Blumenmalerei widmeten. Die große Anzahl an Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf denen diese Frauen ihre Arbeiten präsentierten, belegt, daß die Tradition der englischen Blumenmalerei auf Amateurrinnen fußt.⁸¹⁴

2.5.1 Mary Delany 1700-1788

Neben Mary Delanys vielfältigem Werk hat sich ihre umfangreiche Korrespondenz erhalten, worin sich viele Informationen zu den sozio-historischen und sozio-ökonomischen Verhältnissen des 18. Jahrhunderts finden, da sie viel über Leben, Geschmack und Verhaltensweisen ihrer Zeitgenossen schrieb.⁸¹⁵

Aus diesem Grund war sie eine der Frauen, deren Leben und Werk zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende viele Interessenten fand: zum einen gefiel ihr

⁸⁰⁸ Pears, Iain, *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven, London 1988, S. 1-9.

⁸⁰⁹ Vgl. dazu beispielsweise die Decke der *Cartoon Gallery* in Knole, Kent. In diesem für Repräsentationszwecke vorgesehenen Raum, in dem Besucher empfangen wurden, hatte Richard Dungan botanische Motive als Reliefs angebracht, die vermutlich auf eine botanische Publikation des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Darüber hinaus wurden unterhalb der Decke Blumenstilleben in Kassetten angebracht, die den Raum wie ein Fries umlaufen (Sackville-West, Robert, Knole, Kent, London 1998, S. 36-38).

⁸¹⁰ Kirby Talley 1983, S. 158.

⁸¹¹ Reitlinger 1982, S. 13.

⁸¹² Meijer 2003, S. 31.

⁸¹³ Pointon 1997, S. 135.

⁸¹⁴ Le Foll 1997, S. 151; Pointon 1997, S. 138f.

⁸¹⁵ Llanover, A. (Hg.), *Autobiography and Correspondence of Mary Grandville, Mrs. Delany*, 6 Bde., London, 1. Serie 1861, 2. Serie 1862.

vermeintlich romantischer Lebenslauf, zum anderen verfügte sie über ungewöhnliche Verbindungen zum Königshaus und anderen bedeutenden Personen.⁸¹⁶ Wahrscheinlich sind die eher als kunsthandwerklich zu betrachtenden Tätigkeiten dieser bedeutenden Amateurin auch der Grund, warum die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem Werk erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts durch Ruth Hayden erfolgte. Deren Veröffentlichung ist seit 1980 in der dritten Auflage erschienen und zog eine Ausstellung zum Werk Mary Delanys im Jahr 1986 nach sich.⁸¹⁷

Zur Biographie

Mary Granville wurde am 14. Mai 1700 in Coulston als Tochter von Bernard Granville geboren. Sie verbrachte ihre Jugend in London, bevor der Vater aufgrund politischer Umstände sein Vermögen und seinen Einfluß am Hof verlor und mit seiner Familie aufs Land zog.⁸¹⁸ Während der Londoner Jahre hatte Mary Privatlehrer, die sie in Englisch, Französisch, Musik, Nadelarbeiten und Tanzen unterrichteten.⁸¹⁹

Wegen der finanziell unglücklichen Situation der Familie wurde sie 1717 in die Ehe mit Alexander Pendarves gezwungen, der 40 Jahre älter als sie war. Sie lebten in Penryn, Cornwall, bis Pendarves 1724 starb. Er hinterließ seiner Frau eine Rente von einigen hundert Pfund pro Jahr, die es ihr ermöglichte, als Witwe ein unabhängiges Leben zu führen und die Freundschaften zu pflegen, die ihr den Kontakt zu Hofkreisen herstellten.⁸²⁰

1731 brach sie mit einer Freundin zu einer Reise nach Irland auf, die für ein halbes Jahr geplant war, letztlich allerdings 18 Monate dauerte. Während dieser Zeit lernte sie Jonathan Swift sowie dessen Freund, Dekan Patrick Delany, kennen, den sie 1743, gegen die Einwände ihrer männlichen Familienangehörigen heiratete.⁸²¹ Mary Delany lebte bis zum Tod ihres Ehemanns 1768 in Irland und kam jedes Jahr zu Besuch nach England. 1768 siedelte sie wieder nach England um, wo sie bis zum Jahr 1785 die Sommermonate in Bulstrode, dem Haus ihrer Freundin, Margret Cavendish Bentinck, der Herzogin von Portland, verbrachte, die eine begeisterte

⁸¹⁶ Gearey, C., *Royal Friendships: The story of two royal friendships (Queen Anne and the Duchesse of Marlborough, Queen Charlotte and Mrs. Delany)*, as derived from histories, diaries etc., London 1898; Paston, G., *Mrs. Delany*, London 1900; Brimley-Johnson, R., *Mrs. Delany at Court and among Wits*, London 1925; Vulliamy, C. E., *Aspasia: The Life and Letters of Mary Grandville, Mrs. Delany, 1700-1788*, London 1925.

⁸¹⁷ Hayden, Ruth, *Mrs. Delany. Her life and her flowers*, London³2000.

⁸¹⁸ Hayden 2000, S. 15-22.

⁸¹⁹ Gaze 1997, Bd. 1, S. 442.

⁸²⁰ Hayden 2000, S. 23-36.

⁸²¹ Zur Reise nach Irland vgl. Hayden 2000, S. 45-50, zur Eheschließung S. 57f.

Gärtnerin war.⁸²² Während dieser Zeit begann Mary Delany mit den Arbeiten an ihren sogenannten „Papiermosaiken“, auf die noch näher einzugehen sein wird. Die Winter lebte sie in London.⁸²³

Die Damen empfingen in den Monaten von Frühjahr bis Herbst in Bulstrode viele Besucher, die sich mit Botanik und Naturwissenschaften beschäftigten.⁸²⁴ Darüber hinaus knüpften der König und die Königin über die Tochter der Herzogin, die Hofdame von Queen Charlotte war, Kontakte zu Mary Delany. Nach dem Tod der Herzogin 1785 bezog sie auf Kosten des Königs ein Haus in Windsor, das in der Nähe des Palastes lag, empfing dort regelmäßig Besuch von der königlichen Familie und nahm selber am königlichen Familienleben teil. Ferner zahlte der König eine jährliche Rente von 300 £.⁸²⁵ Mary Delany starb am 15. April 1788 in Windsor.⁸²⁶

Das künstlerische Werk

Mary Delany ist heute besonders wegen ihrer „Papiermosaiken“ bekannt, die sie seit 1768 arbeitete.⁸²⁷ Darüber hinaus war sie allerdings bereits seit frühester Kindheit künstlerisch und kunsthandwerklich tätig. Sie begann als junges Mädchen Scherenschnitte zu arbeiten, eine weit verbreitete Beschäftigung, über die Erasmus Darwin schrieb:

„I have undertaken by familiar art to restore some of them to their original animality, after having remained prisoners so long in their respective vegetable mansions; and have here exhibited them before thee, which you may'st contemplate as diverse little pictures suspended over the chimney of a Lady's dressing room, connected only by a slight of ribbons. And which, though may'st not be acquainted with the originals, may amuse thee by the beauty of their persons, their graceful attitudes, or the brilliancy of their dress.“⁸²⁸

Außerdem arbeitete sie früh mit der Nadel, wobei Blumen ihr Lieblingsmotiv wurden. Sie stickte Kissen, Stuhlkissen, Taschentücher, Quilts und Kniekissen und knüpfte Taschen.⁸²⁹ Als ihr Meisterstück gilt ihr Hofkleid aus schwarzer Seide, das sie in den 1760er Jahren mit über 200 unterschiedlichen Blumen, jede ca. 8 cm hoch, auf dem Überrock bestickte. Dabei arbeitete sie frei, ohne Vorzeichnungen auf dem Stoff. Entwürfe dazu finden sich in ihren Skizzenbüchern.⁸³⁰

⁸²² Zur Herzogin von Portland vgl. Volland 1999, S. 62.

⁸²³ Hayden 2000, S. 131-158.

⁸²⁴ Sloan 2000, S. 64.

⁸²⁵ AK London 2004, S. 191.

⁸²⁶ Hayden 2000, S. 135f, zur Verbindung zum Königshaus S. 161-171.

⁸²⁷ Hayden 2000, S. 105-117.

⁸²⁸ Zitiert nach Pointon 1997, S. 150.

⁸²⁹ Gaze 1997, Bd. 1, S. 444.

⁸³⁰ Hayden 2000, S. 90. - Mary Delany nähte ebenso Kleider für ihre Nichte und Bekleidung für die arme Bevölkerung in Irland (Gaze 1997, Bd. 1, S. 444).

Während ihrer Zeit in Cornwall begann sie sich für das Arbeiten mit Muscheln zu interessieren, mit denen sie künstlerisch Grotten anlegte.⁸³¹ Muscheldekorationen waren in England zur Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit und Mary Delany beteiligte sich an dieser Mode. Sie verzierte Decken und Wände, sowohl in ihrem Wohnhaus als auch in öffentlichen Gebäuden, wie der Kapelle von Delville. Die dortige Muscheldekoration stellte 86 große und 30 kleine Blüten dar.⁸³²

Ferner zeichnete und malte Mary Delany während ihres ganzen Lebens. Ihre Arbeiten haben sich zum Teil in Skizzenbüchern erhalten, die sich heute in London und Dublin befinden.⁸³³ Es ist wahrscheinlich, daß sie seit 1731 Unterricht bei William Hogarth (1697-1764) genommen hat, der sich ihr als Lehrer angeboten hatte. Später wurde sie durch Lewis Goupy (vor 1700-1747) und Bernard Lens (1682-1740) unterrichtet.⁸³⁴

Mary Delany war bereits 72 Jahre alt, als sie begann, ihre „*Papiermosaike*“ zu arbeiten, die sie auch „*Pflanzenbuch*“ oder „*Hortus Siccus*“ nannte.⁸³⁵ Dabei handelt es sich um Collagen, die sich zum Teil aus hunderten von Papierstreifen zusammensetzen.

Insgesamt haben sich annähernd 1000 Blätter erhalten, die lose zwischen Schutzblätter eingelegt sind und in 10 Bänden verwahrt werden. Neun Bände beinhalten 100, ein Band 72 Blätter.⁸³⁶ Die Blätter sind bis auf wenige Ausnahmen 25/ 36 cm groß, zeigen die Pflanzen in Originalgröße und sind jeweils mit dem aus einem Papierstück geschnittenen Monogramm „MD“ versehen.⁸³⁷ Von hinten sind die Collagen ausführlich beschriftet: die Künstlerin führte den englischen und

⁸³¹ Gaze 1997, Bd. 1, S. 444.

⁸³² Zu den Muschelarbeiten allgemein Hayden 2000, S. 100ff.

Eine Grotte in Killala, Irland, hat sich erhalten, weitere Beispiele ihrer Arbeit in Northend, Fulham, London, Delville, Calwich Abbey und Bulstrode sind zerstört. Auch ihre Dekorationsarbeiten, die sie für Innenräume in Delville, Bulstrode und Calwich Abbey anfertigte, haben sich nicht erhalten. In Teilen ist noch eine Muschelarbeit in Wellesbourne vorhanden und das Badehaus in Walton wurde 1992 komplett restauriert (Gaze 1997, Bd. 1, S. 444).

⁸³³ Es hat sich ein Studienbuch mit 92 Zeichnungen erhalten, das sich heute in der National Gallery of Irland, Dublin, befindet. Darüber hinaus wurde aus dem Nachlaß von Königin Charlotte ein Studienbuch mit 93 Zeichnungen 1819 bei Christie's (Los-Nr. 412) versteigert. Schließlich befindet sich ein kleines Studienbuch in einer Privatsammlung (Hayden 2000, S. 188).

⁸³⁴ Hayden 2000, S. 96, zu Lens vgl. auch Sloan 2000, S. 68.

⁸³⁵ Hayden 2000, S. 132.

⁸³⁶ Hayden 2000, S. 157. - Die Bände wurden von der Groß-Großnichte der Künstlerin, Lady Llanover, dem British Museum, London, 1896 übergeben (Gaze 1997, Bd. 1, S. 444).

⁸³⁷ Gaze 1997, Bd. 1, S. 444.

Die ersten Blätter sind auf der Rückseite noch bis Nr. 52 numeriert, erst danach erfolgte die genaue Datierung (Hayden 2000, S. 133).

botanischen Namen der Pflanze, Ort und Datum der Fertigstellung sowie Anmerkungen über die Herkunft der Pflanze an.⁸³⁸

Für den Untergrund der Motive wählte sie bis 1774 ein dünnes, glänzendes Papier. Danach entschied sie sich für einen matten Bildgrund, der zunächst mit Chinatusche bearbeitet wurde. Darüber brachte sie mit einem stärkehaltigen Kleber farbiges China- oder zerlaufenes Tapetenpapier in unterschiedlichen Lagen auf. Dabei legte sie ein Papierstück über das andere, so daß ein Motiv aus vielen einzelnen Streifen bestand, die die Farb- und Schattenwirkung bestimmten.⁸³⁹ Anfangs arbeitete sie noch mit einer kleineren Anzahl von Papierschichten, weshalb sie ihre Blätter teilweise zusätzlich aquarellierte. Nur in einem Fall hat Mary Delany wirkliche Pflanzenteile in ihre Arbeit eingefügt. Dabei handelt es sich um eine *Physalis*, deren netzartige Struktur der Blütenblätter als Träger für die Papierstücke diente (Abb. 23).⁸⁴⁰



Abb. 23: Mary Delany, *Physalis*,
© The Trustees of the British Museum

Bemerkenswert an diesen dekorativen Blättern ist ihre hohe botanische Präzision, die der Botaniker Joseph Banks bestätigte. Er bemerkte, daß die Arbeiten Mary Delanys so korrekt seien, daß er an ihnen jede Pflanze botanisch erklären könne, ohne Gefahr zu laufen, sich zu irren.⁸⁴¹ Daher wird allgemein angenommen, daß die Künstlerin ihre Pflanzenvorlagen zunächst zerschnitten hat, um sie präzise

⁸³⁸ Hayden 2000, S. 146.

⁸³⁹ Hayden 2000, S. 133.

⁸⁴⁰ Band VII: 71a *Physalis*, Winter Cherry (Berry) 672, 29,1/17,7 cm, Bulstrode November, British Museum, London, Inv.-Nr. PD 1897-5-5-672.

⁸⁴¹ Hayden 2000, S. 158.

porträtieren zu können.⁸⁴² Ihr botanischer Zugang zur Arbeit zeigt sich auch in der Abbildung von Beeren und Wurzeln.⁸⁴³

Bereits ihre frühen Arbeiten belegen das Können der Künstlerin in hohem Maß, wie am Beispiel einer Amaryllis deutlich wird (Abb. 24).⁸⁴⁴ Die satten Farben der roten Blüte und der grünen Blätter werden anhand unterschiedlicher Papierlagen modelliert und erreichen so eine extreme Dreidimensionalität.



Abb. 24: Mary Delany, *Amaryllis formossissima*,
© The Trustees of the British Museum

Die Überarbeitung mittels Aquarellfarben war später nicht mehr nötig, da sie mit einer größeren Menge an Papierlagen mehr Farbnuance erzielte.⁸⁴⁵

Darüber hinaus erreichte sie eine immer höhere Perfektion in ihrer Schnittechnik, die es ihr ermöglichte, dünnere Streifen zu verarbeiten, um ein größeres Maß an Naturalismus erreichen zu können. Dies wird besonders an der Darstellung einer Passionsblume deutlich, deren Blüte sich aus 230 Papierstücken zusammensetzt (Abb. 25).⁸⁴⁶ Die Künstlerin erreichte damit ein Höchstmaß an Bewegung und Zartheit, neben einer ausgesprochen natürlichen Farbwirkung.

⁸⁴² Hayden 2000, S. 133.

⁸⁴³ Vgl. dazu Band VI: 83 *Mespilus piracantha*, Fiery-thorn 583, Bulstrode 17.6.80, British Museum, London, Inv.-Nr. 1897-5-5-583.

⁸⁴⁴ Band I: 32 *Amaryllis formossissima*, Jacobean Lily 32, Hexandria Monogynia, Bulstrode 21.9.75, British Museum, London, Inv.-Nr. 1897-5-5-32.

⁸⁴⁵ Hayden 2000, S. 133f.

⁸⁴⁶ Band VII: 54 *Passeflora Laurifolia*, Bay Leaved 654, Gynandria Pentandria, 35/ 24,3 cm, Luton 8.77, Prov: Lord Bute, British Museum, London, Inv.-Nr. 1897-5-5-654.



Abb. 25: Mary Delany, *Passiflora Laurifolia*,
© The Trustees of the British Museum

Mary Delany hatte selbst Schülerinnen, die sie in künstlerischen Arbeiten unterwies. Einige der Arbeiten am „*Hortus Siccus*“ wurden von ihrer Schülerin Miss Jennings zu Ende geführt, was auf der Bildrückseite vermerkt wurde.⁸⁴⁷

Die Arbeiten Mary Delanys weisen, obgleich sie in ihrer Technik einzigartig sind, Ähnlichkeiten mit den Malereien von Barbara Regina Dietzsch auf. Besonders der dunkle Grund und die dekorative Darstellung der Pflanzen in Lebensgröße könnten durch die deutsche Künstlerin inspiriert sein.⁸⁴⁸ Wie die deutsche Malerin hatte auch Mary Delany den Anspruch, botanisch korrekt und gleichzeitig künstlerisch zu arbeiten. Die Arbeiten der Nürnbergerin könnten ihr über Dionysius Ehret zugänglich gewesen sein, der ebenfalls für die Herzogin arbeitete.⁸⁴⁹

Mary Delany pflegte einen bescheidenen Lebensstil und arbeitete ihre Kunstwerke aus Interesse und aus der Überzeugung, daß der Mensch erst durch eine Beschäftigung Glück erfährt. Gleichzeitig zweifelte sie sogar, ob ihre Tätigkeiten wertvoll genug seien. In einem Brief an ihre Schwestern schrieb sie:

*„Mine fits only an idle mind that wants amusement; yours serves either to supply your hospitable table, or gives cordial and healing medicines to the poor and sick. Your mind is ever turned to help, relieve, and bless your neighbours and acquaintance; whilst mine I fear (however I may sometimes flatter my self that I have a contrary position), is too much filled with amusements of no real estimation; and when people commend any of my performances I feel a consciousness that my time might have been better employed.“*⁸⁵⁰

Sie vertrat die Auffassung, daß die höheren sozialen Schichten anderen Menschen ein Vorbild in der Lebensführung sein sollten.⁸⁵¹ Daher arbeitete sie fleißig von früh bis spät an ihren verschiedenen Tätigkeiten und ließ sich zum Beispiel bei der

⁸⁴⁷ Hayden 2000, S. 157.

⁸⁴⁸ Hayden 2000, S. 132.

⁸⁴⁹ Volland 1999, S. 62.

⁸⁵⁰ Zitiert nach Hayden 2000, S. 95.

⁸⁵¹ Hayden 2000, S. 126.

Ausstattung der Kapelle von Delville nicht von einbrechender Dunkelheit aufhalten, sondern arbeitete bei Kerzenschein weiter.⁸⁵² Sie war oft mit anderen Frauen zusammen in einem Raum tätig, immer bemüht, eifrig ihre selbst gestellten Aufgaben zu erfüllen.⁸⁵³

Verbreitung und Bewertung des Werks von Mary Delany

Anerkannte Künstler wie Sir Joshua Reynolds (1723-1792), den sie in seinem Londoner Atelier besuchte, Horace Walpole (1717-1797) oder Benjamin West (1738-1820), der ihr Porträt malte, schätzten Mary Delany und ihre Arbeiten. Reynolds lobte an den Arbeiten ihre Vollkommenheit und die Entwürfe, die präzise Schnittechnik, den korrekten Schattenwurf sowie Perspektive, Harmonie und Strahlkraft der Farben.⁸⁵⁴ Walpole nannte sie in seinen „*Anecdotes of Painters*“ und beschrieb sie als

„a lady of excellent sense and taste, who painted in oil, and who invented the art of paper mosaic, with material (coloured) she executed...20 of 1000 various flowers and flowering shrubs with a precision and truth unparalleled.“⁸⁵⁵

Die allgemeine Anerkennung, die ihr entgegen gebracht wurde, spiegelt sich in den ausführlichen Beschriftungen auf den Bildrückseiten: viele Blumen und Kräuter wurden Mary Delany von Freunden und Bekannten zugeschickt, um sie als Vorlage für ihren „*Hortus Siccus*“ zu verwenden.⁸⁵⁶ Viele Pflanzen erhielt sie aus dem königlichen Garten in Kew. Ferner bekam sie Exemplare aus den Gärten von Dr. Pitcairn in Islington, Dr. Fothergill in Upton, Essex, Lord Bute in Luton Park und aus dem Chelsea Physic Garden in London.⁸⁵⁷ Einige der Besitzer oder Verwalter dieser Gärten lernte sie während ihrer Aufenthalte in Bulstrode, dem Haus der Herzogin, persönlich kennen, wohin viele Besucher während der Sommermonate kamen, um die beiden Damen dort zu besuchen. Darunter waren viele angesehene Wissenschaftler und Künstler. Unter anderem die Forscher Joseph Banks, Daniel Solander und Claz Alstroemer sowie der Botaniker Philip Miller, der den Chelsea Physic Garden verwaltete, oder der Künstler Georg Dionysius Ehret, der für die Herzogin von Portland in den 1760er Jahren 150 Pflanzen in Aquarelltechnik malte.⁸⁵⁸

⁸⁵² Hayden 2000, S. 101.

⁸⁵³ Sie arbeitete mit ihrer Schwester Anne oder auch mit der Herzogin von Portland an verschiedenen Projekten (Hayden 2000, S. 94, 115, sowie 140).

⁸⁵⁴ Hayden 2000, S. 158.

⁸⁵⁵ Zitiert nach Hayden 2000, S. 158.

⁸⁵⁶ Hayden 2000, S. 136.

⁸⁵⁷ Gaze 1997, Bd. 1, S. 444.

⁸⁵⁸ Ehret erhielt dafür pro Blatt 2 Guineas Lohn (Hayden 2000, S. 160).

Leider gibt es keine finanzielle Bewertungen der Werke von Mary Delany, die selber keine Arbeiten verkauft, wohl aber verschenkt hat.⁸⁵⁹ Finanziell einigermaßen gestellt, lebte sie von den Vermächtnissen ihrer Ehemänner. Daneben wurde sie von der Herzogin von Portland unterstützt, bis diese 1785 starb, und die königliche Familie diese Aufgabe übernahm.

Die enge Beziehung von Mary Delany und insbesondere der Monarchin zeigt sich ferner darin, daß ein vom König in Auftrag gegebenes Porträt der Künstlerin im Schlafzimmer von Königin Charlotte hing.⁸⁶⁰ Außerdem hatte sie der Künstlerin 1781 ein selbst besticktes Täschchen für Stick- und Schneideutensilien geschenkt.⁸⁶¹

Die Königin war eine eifrige Amateurin, die ihr Leben lang zeichnete. Sie gab die Begeisterung für diese Tätigkeiten sowie für die Botanik und für botanische Motive an ihre Kinder, besonders an ihre Töchter weiter.⁸⁶² Prinzessin Elisabeth war die begabteste der Schwestern. Sie gestaltete die Cross Gallery in *Frogmore House* aus einer Kombination von Blumengirlanden im Stil Mary Mosers, deren Schülerin sie war, und Scherenschnitten, deren Technik sie von Mary Delany gelernt hatte.⁸⁶³

König George III. war ein, für seine Zeit nicht ungewöhnlich, vielseitig interessierter Sammler.⁸⁶⁴ Dabei hatte er eine besondere Vorliebe für alte Kunst, die sicher durch seinen Zeichenlehrer Georg Michael Moser (1706-1783), dem Vater von Mary Moser, sowie seinem Mentor, dem Architekten John Stuart, Earl of Bute (1713-1792), geprägt wurde.⁸⁶⁵ Bereits in seiner Zeit als Thronfolger begann er zu sammeln. Zu seinen ersten Erwerbungen zählten zwei Bände Aquarellarbeiten der Maria Sibylla Merian, die er aus der Sammlung Richard Mead erwarb. Nach seiner Thronbesteigung schaffte er, ausgestattet mit einem größeren Budget, bedeutende Sammlungen an, die den Grundstock seiner weiteren Sammeltätigkeit bildeten. Im Jahr 1763 erwarb er über seinen Bibliothekar Richard Dalton Zeichnungen von Guercino aus der Sammlung Gennari.⁸⁶⁶ Weitere bedeutende Sammlungen konnte der König im Jahr 1762 erwerben. Im Mai vermittelte ihm der schottische Architekt James Adam das Zeichenkabinett von Alessandro Albani, das die Sammlungen von Carlo Maratti und Cassiano dal Pozzo umfaßte. Darüber hinaus vermittelte ihm der

⁸⁵⁹ Hayden 2000, S. 152.

⁸⁶⁰ John Opie, Mary Delany, Öl auf Leinwand, 1782, 76,4/ 63,9 cm, Königliche Sammlungen Ihrer Majestät Königin Elisabeth II., RCIN 400965, vgl. dazu AK London 2004, S. 191.

⁸⁶¹ AK London 2004, S. 71.

⁸⁶² Zu den Arbeiten der königlichen Familie vgl. AK London 2004, S. 69-89.

⁸⁶³ Frogmore House and the Royal Mausoleum, hrsg. von Royal Collection Enterprises Ltd, St. James's Palace, London³2003, S. 13f; zu Mary Moser vgl. das folgende Kapitel.

⁸⁶⁴ Er interessierte sich neben der bildenden Kunst für Astronomie, Meteorologie, Agrarwissenschaften, Geographie und Musik (AK London 2004, S. 155f.)

⁸⁶⁵ Georg Moser unterrichtete George III. vor dessen Thronbesteigung (Zweig 1956, S. 104); zum Einfluß von James Stuart vgl. AK London 2004, S. 154f.

⁸⁶⁶ AK London 2004, S. 156 sowie S. 231f.

Bruder des Earl of Bute die Sammlung des britischen Konsuls von Venedig, die u.a. 50 Gemälde und 143 Zeichnungen von Canaletto (1697-1768) sowie Arbeiten von Antonio Visentini (1688-1782) und Sebastiano Ricci (1659-1734) umfaßte. Für diese Sammlung zahlte der König 20.805 £.⁸⁶⁷

Für zeitgenössische englische Kunst brachte George weniger Begeisterung auf, obwohl er 1768 die Royal Academy gründen ließ und der Vereinigung 1771 in *Somerset House* Räumlichkeiten zur Verfügung stellte.⁸⁶⁸

Zusammenfassung

Mary Delany ist ein gutes Beispiel dafür, welche hohe Anerkennung einer Frau zuteil werden konnte, die die gesellschaftliche Rolle, die ihr zugedacht war, annahm und mit Tätigkeiten und Einstellungen verband, die als passend empfunden wurden. Ihr hohes Ansehen gründete sich auf ihre Bestrebungen, ordentlich und fleißig zu arbeiten, sich aber dabei nie als Künstlerin zu verstehen.

Der Status des Amateurs bzw. der Amateurin war im England des 18. Jahrhunderts sehr angesehen. Männer wie Frauen der wohlhabenderen Kreise dienten die Beschäftigung mit der Kunst unter anderem als Möglichkeit, sich gegenüber der Mittelklasse abzusetzen, da diese nur bedingt die Freiheit hatten, ihre Zeit mit Tätigkeiten zu füllen, die nicht unmittelbar dem Broterwerb dienten.

Darüber hinaus boten sich vielen Frauen in diesem Bereich vielfältige Betätigungsfelder, die ihnen ein gewisses Maß an Freiheit, Eigenverantwortung und damit an Befriedigung ermöglichten, die sie sonst nicht gehabt hätten, wie das Beispiel von Mary Delany zeigt.

Bei allen Freiheiten, die Mary Delany für sich in Anspruch nahm, erhob sie keinen Anspruch als Künstlerin wahrgenommen zu werden. Obgleich sie sich unterrichten ließ, Lehrstunden erteilte und immer bemüht war, qualitativ hochwertige Arbeiten zu schaffen, versuchte sie nie, ihre Arbeiten zu verkommerzialisieren und damit zu Erwerbszwecken einzusetzen. Sie definierte sich stattdessen als Dilettantin. Hätte sie sich Künstlerin genannt, wäre ihr die Anerkennung auf diesem hohen Niveau vielleicht nicht zuteil geworden. Die kunsthistorische Forschung knüpfte an diesen Standpunkt an und betrachtet Mary Delany bis heute hauptsächlich aus einer eher kunsthandwerklichen Perspektive.

⁸⁶⁷ Ak London 2004, S. 157, zur Sammlung Smith vgl. auch S. 169-178.

⁸⁶⁸ AK London 2004, S. 158f sowie S. 186.

2.5.2 Mary Moser 1744-1819

Mary Moser ist bis heute eine bekannte englische Künstlerin, die in vielen Publikationen zur Blumenstillebenmalerei sowie zur Künstlerinnengeschichte Erwähnung fand.⁸⁶⁹ Dies verdankt sie vor allem der Tatsache, daß sie, neben Angelika Kaufman, an der Gründung der *Royal Society* 1768 in London beteiligt war. Eine eingehende Betrachtung ihres Oeuvres erfolgte jedoch erst durch Susan Rosing und Marcia Pointon.⁸⁷⁰ Ein Werkverzeichnis steht noch aus.

Zur Biographie

Mary Moser wurde als einzige Tochter des Schweizer Goldschmieds und Porträtmalers Georg Michael Moser am 27. Oktober 1744 geboren.⁸⁷¹ Sie stellte bereits als junges Mädchen in der *Society of Arts* Blumenbilder aus und gewann dort 1759 die Silbermedaille für ein Blumenstück in Temperatechnik, nachdem sie bereits ein Jahr zuvor 5 £ in der Zeichenklasse für Ornamentik der Mädchen unter 18 Jahren gewonnen hatte.⁸⁷² Bis 1768 nahm sie dort weiter an den Jahresausstellungen teil, bis die Royal Academy gegründet wurde und sie dort ihre Arbeiten zeigen konnte. Sie arbeitete bis zu ihrer Hochzeit mit Captain Hugh Lloyd 1797 als Berufsmalerin und scheint danach nur noch als Amateurin tätig gewesen zu sein. Ihre Arbeiten signierte sie fortan mit „Mary Lloyd“. Nach 1802 stellte sie nicht mehr aus, wahrscheinlich aufgrund zunehmender Blindheit. Mary Moser starb kinderlos am 2. Mai 1819 in London.⁸⁷³

Das künstlerische Werk

Obleich aus den Ausstellungslisten hervorgeht, daß Mary Moser auch Historienbilder und Porträts gearbeitet hat, ist sie heute besonders als Blumenmalerin bekannt.⁸⁷⁴ Sie hat hauptsächlich großzügige Blumensträuße mit einer Vielzahl an Blumen in Vasen und wenige Einzelblüten in Öl, Aquarell und Gouache gemalt.⁸⁷⁵ Einige Quellen geben Hinweise darauf, daß die Arbeiten von Mary Moser 1782 als Vorlagen für Stickereien des Thronhimmels in Windsor Castle dienten.⁸⁷⁶

⁸⁶⁹ Clayton, Ellen C., *English Female Artist*, 2 Bde., London 1876; Harris/ Noehlin, 1976; Greer 1980; Chadwick 2002, S. 7, 21.

⁸⁷⁰ Rosing, Susan, *Mary Moser The Discovery of an extraordinary Women*, London 1992 (unveröffentlichte Dissertation); Pointon 1997.

⁸⁷¹ Zur Biographie vgl. Gaze 1997, Bd. 2, S. 986.

⁸⁷² Pointon 1997, S. 145.

⁸⁷³ Gaze 1997, Bd. 2, S. 986.

⁸⁷⁴ Pointon 1997, S. 146.

⁸⁷⁵ Pointon 1997, S. 151.

⁸⁷⁶ AK London 2004, S. 137ff.

Die Künstlerin gab mit ihren Arbeiten keine genaue Beobachtung der Natur wieder. Ihre Blumen sind zwar noch als individuelle Spezies erkennbar, bestechen aber nicht durch hohe Detailtreue, weshalb ihr oft der Vorwurf gemacht wird, flach und ornamental gemalt zu haben. Da die Künstlerin aber auch detaillierte Tulpenstudien hinterlassen hat, die ihre technische Versiertheit belegen, ist davon auszugehen, daß ihre Arbeiten dem Geschmack der Zeit entsprachen, der große Kompositionen von luxuriösen Blumen und Sträußen mit dekorativem Charakter bevorzugte.⁸⁷⁷ Tatsächlich weisen die Stilleben von Mary Moser große Ähnlichkeit mit den Stichen von J. June auf, die von Londoner Kunsthändlern als Zeichen- oder Stickereivorlagen zigfach verkauft wurden.⁸⁷⁸ Ein Aquarell des Fitzwilliam Museums macht die Charakteristika Mary Mosers deutlich (Abb. 26):⁸⁷⁹



*Abb. 26: Mary Moser,
Blumen in einer Urne, verziert mit dem astrologischen Symbol des Mars, auf einer
Steinplatte,
Fitzwilliam Museum Cambridge*

Eine üppig gefüllte Vase mit einem Widderrelief, das für das astrologische Zeichen des Mars steht, wurde von der Künstlerin auf einer Steinplatte dargestellt. Daneben hat Mary Moser einige Blüten am Fuß der Vase verstreut. Der Hintergrund ist dunkel, so daß sich die hellen Blüten im Vordergrund gut abheben. Obwohl die Blumen wenig detailliert gemalt wurden und sie nicht den Anschein erwecken, nach der Natur gemalt worden zu sein, lassen sich die verschiedenen Spezies

⁸⁷⁷ Es haben sich 7 Tulpenstudien erhalten, alle Aquarell auf Papier, 48,3/ 33,7 cm, heute Victoria and Albert Museum, 100-6-1879. Wahrscheinlich sind diese Blätter als Vorlagen entstanden. Zu den Studien vgl. Pointon 1997, S. 158-160.

⁸⁷⁸ Sloan 2000, S. 75.

⁸⁷⁹ „Blumen in einer Urne, verziert mit dem astrologischen Symbol des Mars, auf einer Steinplatte“, Feder und Tinte, Wasserfarbe und Gummiarabicum über Spuren von Graphit auf Papier, 62/ 47 cm, signiert unten rechts „Mary Moser f.“, PD.818-1973.

identifizieren. Es handelt sich dabei um Blumen, die alle im März und April zur Zeit des astrologischen Zeichens Widder blühen.⁸⁸⁰

Die Komposition des Bildes bleibt konventionell und erzielt keine außergewöhnliche Tiefenwirkung. Daran zeigt sich, daß Mary Moser den Betrachter nicht animieren wollte, sich dem Bild betrachtend und staunend zu nähern. Vielmehr sollte ihn die ästhetisch-dekorative Wirkung des Bildes erfreuen.

Als das Meisterwerk Mary Mosers gilt die Ausmalung des „Mary-Moser-Raumes“ auf Schloß Frogmore in Windsor, den Königin Charlotte bei ihr Mitte der 1790er Jahre in Auftrag gegeben hatte. Die Künstlerin erhielt für diese Arbeit 900 £ sowie die Ehre, daß dieser Raum nach ihr benannt wurde.⁸⁸¹

Schloß Frogmore befand sich seit 1792 im Besitz der Königin.⁸⁸² Es wurde bald ihr Lieblingsaufenthaltort, in dem sie ihre botanische Sammlung und Teile ihrer Bibliothek verwahrte. Darüber hinaus diente das Schloß als Schauplatz vieler Feste sowie als Ort, an dem die weiblichen Mitglieder der Königsfamilie zeichneten und anderen künstlerischen Tätigkeiten nachgingen.⁸⁸³

Mary Moser gestaltete die Decke und Wände des Raumes, indem sie großzügige Blumenstillleben vor blassen Hintergründen malte. Die bemalten Leinwände und Panele wurden dabei direkt in die angelegten Wandflächen eingelassen oder aber auf den Wänden angebracht. Leinwandmalereien wechseln sich mit Fresken und Spiegelflächen ab, wodurch die Blütenfülle des Raumes noch gesteigert wurde. Verstärkt wurde dieser Eindruck nochmals durch die großen Fensterfronten des Raumes, die ihn zum Garten öffnen und gemalte und reale Pflanzen miteinander verschmelzen lassen.

Gegenüber der Fensterwand entwarf Mary Moser eine Wandmalerei, die das Königshaus glanzvoll feiert: Eine mit Blumen üppig gefüllte und von Girlanden umrankte Urne steht auf einem Sockel, der von den Wappentieren des Königshauses, einem Löwen und einem Einhorn, flankiert wird. Auf der Urne selbst steht das Motto des Hosenbandordens, des höchsten königlichen Ordens, „*Honi soit qui mal y pense*“. Das goldene Ordensband hängt oberhalb der Urne und wird von seidenen Bändern gehalten, die normalerweise auf den Schultern des Ordensmantels getragen werden. Die Ordensmedaille, ein heiliger Georg, der einen Drachen tötet, hat die Künstlerin in der Mitte der Wandfläche über der Urne, zwischen Band und Schleifen plaziert. Die Urne wird von Rosen, die England sowie

⁸⁸⁰ Scrase, David, *Flower Drawings*, Cambridge 1997, S. 70.

⁸⁸¹ Abgebildet in: Zweig 1956, S. 109f sowie Frogmore House, S. 27.

⁸⁸² Frogmore House 2003, S. 5.

⁸⁸³ Pointon 1997, S. 161.

von Lilien und Disteln, die Schottland symbolisieren, umrankt. Eine Harfe, die am Fuß des Sockels lehnt, verweist auf Irland.

Besonders eindrucksvoll gestaltete die Künstlerin auch die Decke des Raumes, die sich scheinbar vor einem blauen Himmel öffnet, vor dem Blüten an Pergolen ranken.⁸⁸⁴

Vergleichbar dem Aufbau ihrer Gemälde und Aquarelle, bleibt auch der kompositorische Aufbau der Wandbilder konventionell und ist an die französische Grotteskenmalerei des Louis-Seize-Stils angelehnt.⁸⁸⁵ Die hoch dekorative Raumdekoration zielt auf illusionistische Effekte und will dem Betrachter eine angenehme Atmosphäre verschaffen; dabei transportiert sie auch symbolistische Inhalte, die zur Zeit der Französischen Revolution auf die Festigung und Glorifizierung der englischen Monarchie zielen. Die Fresken zeigen eine Kombination aus Botanik und Dekoration und verweisen auf den Zusammenhang von Blumenmalerei, Repräsentation und Festlichkeit, wie er bereits im 17. Jahrhundert besonders in Frankreich hergestellt worden war. Bemerkenswert ist allerdings, daß hier eine Frau allein verantwortlich (also ohne Teil einer an einem Projekt arbeitenden Künstlerfamilie zu sein) ein quasi politisches Programm für Repräsentationszwecke malte, auch wenn die Räumlichkeiten in erster Linie für Festivitäten genutzt wurden.

Anne K. Mellor schlägt vor, die Arbeiten Mary Mosers vor einem anderen Hintergrund zu betrachten: Sie stellt die Bilder der Künstlerin in Zusammenhang mit einem Gedicht von Charlotte Smith, die die wahren Werte Englands in „unkultivierten“, also natürlich belassenen Pflanzen versinnbildlicht sieht und auf dieser Basis eine nützliche Landwirtschaft propagiert. Tatsächlich stellte Mary Moser hauptsächlich einheimische Spezies dar und arbeitete diese detailliert aus. Sie idealisierte ihre Blumen allerdings und achtete nicht darauf, wie Mellor behauptet, den einzelnen Blüten besondere Charakteristika zu verleihen.⁸⁸⁶

Aufgrund dieser Idealisierung erscheinen die Blumen in ihrer Perfektion eher künstlich als natürlich. Die Künstlerin orientierte sich damit eher am Anspruch ihrer Zeit, der den Künstler vor die Aufgabe stellte, nicht das Individuelle, sondern das Ideal darzustellen, wie es in England Dr. Johnson 1759 in „Rasselas“ vom Dichter fordert:

⁸⁸⁴ Pointon 1997, S. 160-165.

⁸⁸⁵ Zur Grotteskenmalerei vgl. Irmscher, Günter, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit 1400-1900, Darmstadt 1984, hier bes. S. 286, sowie AK Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800, hrsg. von Lars Olof Larsson und Sabine Behrens, Museumsberg Flensburg, Emschertal-Museum Herne, Flensburg 2004, hier S. 104f.

⁸⁸⁶ Mellor 1995, S. 136-138.

„[It] is to examine, not the individual, but the species; to remark general properties and large appearances: he does not number the streaks of the tulip, or describes the different shades in the verdure of the forest. He is to exhibit in his portrait of nature such prominent and striking features, as recall the original to every mind; and must neglect the mutter discriminations, which one may have remarked, and another neglected, for those characteristics which are alike obvious to vigilance and carelessness.“⁸⁸⁷

Gedanken über die Offenbarung des Göttlichen in der Natur, die auch in der englischen Gesellschaft dieser Epoche verbreitet waren, scheinen für die Arbeiten der Künstlerin hingegen keine übermäßige Bedeutung gehabt zu haben.⁸⁸⁸ Ein romantischer Anspruch an die Kunst, wie ihn Mellor sieht, steht bei Mary Moser im Hintergrund. Vielmehr bewegte sich die Künstlerin im intellektuellen Umfeld der Akademie, das der Blumenmalerei Dekorationsaufgaben stellte.

Die Nähe zu diesem Umfeld zeigt sich in der Tatsache, daß die Künstlerin einige ihrer späteren Arbeiten mit dem Zusatz ‚R.A.‘ signierte, mit dem sie ihre Zugehörigkeit zur *Royal Academy* demonstrierte. Die Akademie propagierte die Trennung von Kunsthandwerk und schönen Künsten und es war Mary Moser offensichtlich wichtig, nicht mit kunsthandwerklichen Tätigkeiten in Zusammenhang gebracht zu werden, obwohl in diesem Bereich ihre Wurzeln lagen.⁸⁸⁹ Dies wird auch daran deutlich, daß sie ihre Ausstellungstätigkeit in der *Society of Arts* aufgab.⁸⁹⁰

Nach 1802 hat die Künstlerin ihre Tätigkeit wahrscheinlich wegen des zunehmenden Verlusts ihres Augenlichts reduziert.⁸⁹¹ Zuvor muß sie eine leidenschaftliche Malerin gewesen sein. Ein undatierter Brief, den Sir William Chambers an seine Tochter adressierte, gibt darüber Auskunft: Mary

„(Had) been swimming about ever since you left us(,) til within these four days that she was taken with a strong fit of painting, of which the symptoms set all the family in an uproar; Lindgren (Nathaniel, an RA architectural student working under Chambers) flew into long Acre of Oil and Paonts; Thomas to St. Giles for pallets and brushes; T. to Twickenham for a straining frame; Miss Moser, George and the buggy, to Richmond in quest of an ivory knife; My Lady and Lavina in the Coach to Brentford, in the search of blew black; but alas no blew black was to be found, and soot supplyd its place. the next difficulty was to find a proper room, when fortunately for the furniture of the house, the dark garret which holds the smoked balcon, was declared to be the finest light in the world for painting. Miss Moser instantly took possession, converted an Old bed-stead into an easle to paint on, and has remained there ever since hard at work in the midst of Poppys, roses, Carnations, myrtle, &c &c She does not even come down to dinner, but like (Bays?) abstains from every thing but stewd prunes all the while she paints.“⁸⁹²

⁸⁸⁷ Zitiert nach Pointon 1997, S. 157.

⁸⁸⁸ Pointon 1997, S. 156.

⁸⁸⁹ Pointon 1997, S. 134.

⁸⁹⁰ Pointon 1997, S. 145f.

⁸⁹¹ Vgl. dazu Zweig 1956, S. 110.

⁸⁹² Zitiert nach Harris, John, A glimpse of Mary Moser in Chamber's papers, in: *Apollo*, v. 144, Nr. 416, Oktober, London 1996, S. 62.

Verbreitung und Bewertung des Werks der Künstlerin

Die Königin war wohl die berühmteste Sammlerin von Arbeiten Mary Mosers. Den ersten Hinweis auf eine Bekanntschaft von Künstlerin und Königin findet sich in einem Brief, den letztere 1792 an den Herzog von Sussex schickte. Darin erwähnte sie einen Raum, den sie mit Arbeiten Mary Mosers hatte bestücken lassen.⁸⁹³ Die Ausstattung von Frogmore war also nicht der erste Auftrag, den die Künstlerin von der Königin bekam. Wahrscheinlich stand sie zu dem Zeitpunkt bereits in Kontakt mit dem Königshaus, das seine Wertschätzung auch dadurch zeigte, daß sie den Prinzessinnen Zeichenunterricht erteilte.⁸⁹⁴

Von Seiten ihrer männlichen Kollegen scheint Mary Moser geschätzt worden zu sein, da sie als Gründungsmitglied der Akademie angehörte, obgleich sie sich einem weniger geachteten Bildthema gewidmet hat. Dies mag sie der Tatsache verdankt haben, daß ihr Vater einflußreich war. Auf den Unterschied, der zwischen den beiden weiblichen Gründungsmitgliedern und den männlichen Akademiemitgliedern gemacht wurde, wurde bereits hingewiesen.

An einem Vorfall, den Mary Moser Heinrich Füssli (1741-1825), einem guten Bekannten, zu verdanken hat, wird das Verhältnis der Geschlechter zudem deutlich: Als es um die Wiederwahl von Benjamin West 1803 zum Präsidenten der Akademie ging, votierte Füssli als einziger für die Künstlerin, obgleich sie als Frau diesen Posten gar nicht hätte einnehmen dürfen. Er kommentierte seine Wahl mit der Bemerkung: „*Why not? One old woman is as good as another*“.⁸⁹⁵ Man kennt die Motive, die Füssli geleitet haben, nicht. Sicher ist aber, auch wenn er in erster Linie West angriff, daß er, in dem er Mary Moser funktionalisierte, das Geschlechterverhältnis, das innerhalb der Akademie herrschte, konterkarierte.

Mary Mosers Arbeiten lassen sich auch in anderen Sammlungen als der der königlichen Familie nachweisen (vgl. dazu Tabelle 8). Beispielsweise besaß Sir William Chambers zwei Blumenstücke sowie ein Porträt seines Sohnes von der Künstlerin. Im Inventar vom 30. Dezember 1790 wurden diese Arbeiten taxiert. Die Blumenstilleben wurden auf 20 £, das Porträt auf 3 £ geschätzt, was wahrscheinlich die Wertschätzung der Blumenstücke widerspiegelt. Die Blumenstücke wurden schließlich am 21. Juni 1796 unter der Losnummer 19 bei Christie's in London versteigert.⁸⁹⁶ Weitere Information dazu liegen nicht vor.

⁸⁹³ Pointon 1997, S. 160.

⁸⁹⁴ Pointon 1997, S. 146; Sloan 2000, S. 75f.

⁸⁹⁵ Zitiert nach Zweig 1956, S. 107.

⁸⁹⁶ Harris 1996, S. 62.

In der Datenbank des Getty Provenance Index finden sich leider keine Inventare, die weitere Rückschlüsse auf andere Sammler von Mary Moser zulassen. Allerdings sind einige Auktionsergebnisse aus dem frühen 19. Jahrhundert erhalten, die Hinweise auf die Bewertung der Arbeiten Mary Mosers geben.

Die erste Auktion fand am 11. März 1808 bei Christie's in London statt. Es kam ein Blumenstück aus dem Besitz von Adam Callander zum Aufruf, das für 1,17 £ an einen Sammler namens Sharpe ging.⁸⁹⁷

Am 1. Mai 1809 wurde ein Blumenstück der Künstlerin bei King in London angeboten, von dem allerdings nichts weiter bekannt ist.⁸⁹⁸

Nach dem Tod von Mary Moser kamen am 4. Juli 1823 aus der Sammlung Joseph Frans Nollekens zum Aufruf:

*„A Festoon of Flowers, and a Vase of Flowers, by Mrs. Lloyd, and a small Portrait of Mr. Justice Welsh. This Lot: A Vase of Flowers; lot 126 (a) by J. B. Monnoyer & 126 (c) by Anonymus.“*⁸⁹⁹

Es ist leider unklar, wie diese drei Arbeiten verkauft wurden, denn, obwohl sie unter einem Los angeboten wurden, scheinen sie einzeln verkauft worden zu sein. Demnach hätte eine Mrs. Palmer 11 £ für das Blumenstück von Mary Moser ausgegeben.

Darüber hinaus wurde auf der gleichen Versteigerung *„A Basket of Flowers, and a Landscape“* für 14,30 £ einem Sammler namens Peacock zugeschlagen.⁹⁰⁰

Die letzte Auktion, die im Getty Provenance Index aufgeführt ist und die ein Bild von Mary Moser angeboten hat, fand ebenfalls bei Christie's am 19. Mai 1839 statt.⁹⁰¹

Das aufgeführte Blumenstück gehörte einem Sammler namens Browne und ging für 2 £ in den Besitz eines Davison über.

Datum	Ort	Motiv	Größe H/B	Sammler/ Verkäufer	Käufer	Preis
	Frogmore	Ausstattung		Auftragsarbeit	Königin Charlotte	900 £
1790		Blumen	o.A.	Inv. Chambers		20 £
11.03.1808	London	Blumen	o.A.	Adam Callander		1,17 £
04.07.1823	London	Blumen Blumen	o.A. o.A.	Nollekens	Mrs. Palmer Peacock	11 £ 14,30 £
1839	London	Blumen	o.A.	Browne	Davison	2 £

Tabelle 8: Verkaufs- und Bewertungsdaten Mary Moser

⁸⁹⁷ PI Inventory No. Br-556, Los-Nr. 7351.

⁸⁹⁸ PI Inventory No. Br-667, Los-Nr. 7575.

⁸⁹⁹ PI Inventory No. Br-12309, Los-Nr. 126b.

⁹⁰⁰ PI Inventory No. Br-12309, Los-Nr. 10492.

⁹⁰¹ PI Inventory No. Br-14500, Los-Nr. 14723.

Zusammenfassung

Mary Moser ist besonders durch die Tatsache bekannt, daß sie ein Gründungsmitglied der *Royal Academy* war. Die Gründe, die letztlich dazu geführt haben, liegen leider im dunkeln, aber die Tatsache als solche kann durchaus als Ausdruck der Wertschätzung verstanden werden, die ihr von ihren männlichen Kollegen entgegengebracht wurde.

Sie korrespondiert mit der Anerkennung, die sie von Sammlern, besonders von der königlichen Familie, erfuhr und die sicherlich auch andere Kunstsammler veranlaßt haben mag, ihre Bilder zu kaufen.

Besondere Beachtung verdienen ihre Fresken, die sie in Frogmore schuf. Mary Moser übernahm damit einen Auftrag für die königliche Familie, der sicher in erster Linie als Dekorationsmalerei für einen Raum gedacht war, in dem man sich dem Vergnügen widmete. Umso bemerkenswerter ist, daß die Künstlerin an die Traditionen der barocken Repräsentationsmalerei anknüpfte und mittels der oft als belanglos geltenden Blumenmalerei ein „politisches“ Programm entwarf, das den Gästen der Monarchen ins Auge springen mußte. Damit drang die Künstlerin in eigenem Namen, der dem Saal seinen wiederum verlieh, in einen Bereich vor, der gemeinhin Frauen nicht zugänglich gemacht wurde.

Sie beschränkte sich darüber hinaus nicht ausschließlich auf die Blumenstillebenmalerei, sondern bearbeitete auch andere Bildthemen. Daß sie allerdings besonders für ihre floralen Arbeiten bekannt geworden ist, zeigt die Bedeutung dieses Genres für Künstlerinnen.

Mary Moser muß entsprechend als eine erfolgreiche Künstlerin bewertet werden, welche die Grenzen, die Künstlerinnen gemeinhin vorgegeben waren, mehrfach überwand. Sie war Gründungsmitglied der *Royal Academy*, malte „politische“ Bilder für die Königin und begnügte sich nicht mit dem Malen von Blumen- und Fruchtestilleben. Anders als Anne Vallayer-Coster wurde die Motivvielfalt in ihrem Repertoire akzeptiert. An ihren Bemühungen, das kunsthandwerkliche Milieu, aus dem sie stammte, hinter sich zu lassen und sich in künstlerisch-akademischen Kreisen zu etablieren, zeigt sich die Orientierung am gesellschaftlichen Ideal.

3. Zusammenfassung

Ausgehend von den Fragestellungen, wie Künstlerinnen im 17. und 18. Jahrhundert die ihnen zugewiesenen Handlungsspielräume nutzen konnten, wie sie auf dem Kunstmarkt auftraten und wie sich ihr Verhältnis zu den Sammlern definierte, bestätigt die vorliegende Arbeit zunächst einige Ergebnisse von Untersuchungen zur gesellschaftlichen Stellung und zum sozialen Umfeld von Künstlerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Es ist auffällig, daß eine große Anzahl von Frauen vor ihrem 20. Lebensjahr künstlerisch aktiv war. Auch die vorgestellten Stillebenmalerinnen waren jung, als sie erste Erfolge feierten. Stimmen die Daten, wären die frühesten Arbeiten von Margherita Caffi entstanden, als die Künstlerin 12 war. Dieses Alter erscheint nicht ungewöhnlich, da Mary Moser bereits mit 15 Jahren ihre erste Auszeichnung gewann, Giovanna Garzoni mit 16 Jahren einen öffentlichen Auftrag erhielt und Rachel Ruysch mit 15 Jahren zu Jan Davidsz. de Heem in die Lehre kam, der sicher keine absolute Anfängerin bei sich aufgenommen hat. Auch Louise Moillon, Catharina Treu und Anne Vallayer-Coster waren erst 19, maximal 20 Jahre alt, als sie mit ihren Arbeiten an die Öffentlichkeit traten. Die künstlerischen Arbeiten wurden von den Künstlerinnen, wie in Handwerkerkreisen üblich, als berufliche Tätigkeit betrieben, die in Anlehnung an die Familientradition ausgeübt wurde. Anhand vieler Quellen läßt sich belegen, daß die Frauen meistens aus Familien stammten, die mit dem künstlerischen Milieu in Verbindung standen, in dem sie ihre Ausbildung durch ihren Vater, ihre Brüder oder durch andere Verwandte, sowie der Familie nahestehende Personen erhielten.⁹⁰²

Die meisten Malerinnen lebten im städtischen Umfeld. Die Hindernisse, die Frauen zu bewältigen hatten, wenn sie ein eigenes Atelier aufbauen wollten, waren sehr groß, so daß die meisten in den Werkstätten ihres Umfeldes weiter arbeiteten.⁹⁰³ Dies läßt sich anhand von Maria Sibylla Merian, Margherita Caffi, Catharina Treu und Barbara Regina Dietzsch bestätigen.

Dennoch war es möglich, dieses Umfeld für einen eigenen Werdegang zu nutzen, der auf eigenständige Wege führte, wie es Giovanna Garzoni, Maria Sibylla Merian, Catharina Treu, Anne Vallayer-Coster und Mary Moser belegen.

Konnten Frauen sich einen guten Ruf aufbauen, eröffnete sich ihnen auch die Möglichkeit, als Hofkünstlerin tätig zu werden. Obwohl Künstlerinnen im allgemeinen

⁹⁰² Harris/ Nochlin 1976, S. 41.

⁹⁰³ Kloek 1997, S. 33.

eher dem Hofstaat der Fürstin zugeordnet wurden, zeigte sich an den Beispielen von Giovanna Garzoni, Rachel Ruysch und Catharina Treu, daß Frauen auch für männliche Potentaten tätig sein konnten.⁹⁰⁴ Es war allerdings ungewöhnlich, daß Stillebenmalerinnen zu Hofkünstlerinnen ernannt wurden, wie dies bei Rachel Ruysch der Fall war. Besonders Frauen, die sich mit der Porträtmalerei befaßten, hatten Chancen, in diesen Status zu gelangen, wie am Beispiel des französischen Hofes deutlich wurde. Anne Vallayer-Coster erhielt nie einen offiziellen Hofposten, während die Porträtistinnen wie Elisabeth Vigée-Lebrun oder Adelaïde Labille-Guiard, zu Hofkünstlerinnen ernannt wurden. Auch Giovanna Garzoni war zunächst besonders wegen ihrer Porträts und ihrer religiösen Bildthemen an den Höfen von Neapel und Turin beliebt. Catharina Treu gelang es sogar mit ihrem Themenrepertoire zur Historienmalerin in Mannheim ernannt zu werden.

Tatsächlich arbeiteten Hofkünstlerinnen weniger in öffentlichen Bereichen. Vor diesem Hintergrund muß der Auftrag für die Fresken in Frogmore, den Mary Moser von der Königin erhalten hatte, entsprechend bewertet werden. Die Räume, die Mary Moser ausstattete, dienten als repräsentativer Festsaal eines Landsitzes zwar in erster Linie dem Vergnügen und der Zerstreuung, waren aber dabei einem ausgewählten Publikum zugänglich, das sich mit der politisch-allegorischen Aussage der Fresken konfrontiert sah. Mary Moser war mit einer Arbeit betraut worden, die sie in einem zumindest halboffiziellen politischen Bereich wirken ließ.

Bezüglich der Bezahlung scheint es an den Höfen keinen generellen Unterschied zwischen den Geschlechtern gegeben zu haben: die Festanstellung brachte ein geregeltes Einkommen, Geschenke waren auch gegenüber den weiblichen Künstlern ein probates Mittel der Entlohnung, wie an Rachel Ruysch deutlich wurde. Petitionen zeigen ferner, daß auch die Hofkünstlerinnen versuchten, ihr Einkommen zu steigern. Im Fall von Catharina Treu zeigte sich, daß die Künstlerin einen Sonderzuschuß für Brennholz erwirken konnte. Überhaupt wurde sie gegenüber ihren männlichen Kollegen sehr gut bezahlt, was im Fall von Rachel Ruysch nur bedingt gilt. Zwar erzielten die Bilder der Niederländerin hohe Preise und viel Wertschätzung, im Vergleich zu van der Werff, der zur gleichen Zeit am Düsseldorfer Hof beschäftigt wurde, fielen diese allerdings erheblich ab. Ebenso wenig wurde sie in den Adelsstand erhoben.

Über die Bezüge, die Giovanna Garzoni an den verschiedenen Höfen erhalten hat, sind leider keine Quellen erhalten. Lediglich aus dem Empfehlungsschreiben, das der Botschafter Bardi nach Florenz schickte, geht hervor, daß die Künstlerin ein monatliches Gehalt wünschte und eine Anstellung als Hofkünstlerin anstrebte.

⁹⁰⁴ Mainz 1997, S. 37-43.

Obgleich eine Anstellung am Hof auch für Künstlerinnen Ansehen und ein gesichertes Einkommen bedeutete, kam es durchaus vor, daß Männer wie Frauen Angebote vom Hof ausschlugen, wie es Barbara Regina Dietzsch tat. Marietta Robusti, die Tochter Tintoretos, schlug Angebote von Kaiser Maximilian und Philipp II. von Spanien aus, während Anna Rosina Lisiewska ein Angebot aus Dresden abschlägig bewertete. Beide Künstlerinnen handelten auf Wunsch ihrer Väter.⁹⁰⁵ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Barbara Regina Dietzsch die gleichen Gründe hatte, da sie ein wichtiger Bestandteil des Familienunternehmens war, das den Lebensunterhalt aller sicherte.

Die Analyse der 11 Biographien hat gezeigt, daß die künstlerische Tätigkeit dieser Frauen, mit Ausnahme der Amateurin Mary Delany, in gleicher Weise dazu diente, den Lebensunterhalt zu verdienen, wie dies für männliche Berufskollegen und andere Handwerker galt. Schon das niedrige Alter, in dem die Frauen mit ihren Arbeiten an die Öffentlichkeit traten, zeigt, daß sie ihr Einkommen verdienen mußten oder zum gemeinsamen Unterhalt der Familie beizutragen hatten. Eine Tatsache, die bei der Analyse von Kunstwerken relativ wenig berücksichtigt wird. Insbesondere Künstlerinnen werden noch seltener als ihre männliche Kollegen als Wirtschaftende betrachtet.

Anhand der vorgestellten Biographien läßt sich jedoch bestätigen, daß die Frauen als solche betrachtet werden müssen. Dabei war es völlig unerheblich, in was für Familienumständen sie lebten: Giovanna Garzoni, Maria van Oosterwyck und Barbara Regina Dietzsch blieben unverheiratet und erwirtschafteten sich mit ihrer künstlerischen Arbeit ein ansehnliches Vermögen. Während Maria van Oosterwyck ein Haus in Amsterdam und genug Geld besaß, um Gefangene freizukaufen, ließ sich Giovanna Garzoni in Rom ein Haus bauen und sorgte mit der Verteilung ihres Vermögens dafür, daß man ihr ein Grabmal errichtete.

Maria Sibylla Merian und Catharina Treu konnten sich, auch nach der Trennung von ihren Ehemännern, mit ihren Tätigkeiten eigenständig finanzieren. Besonders Maria Sibylla Merian fiel als eine sehr geschäftstüchtige Künstlerin bereits ihren Zeitgenossen auf.

Auch die meisten verheirateten Künstlerinnen malten weiter und bestritten so ihr Einkommen, wie die Beispiele von Margherita Caffi, Rachel Ruysch und Anne Vallayer-Coster belegen. Von den vorgestellten Künstlerinnen schränkten sich vermutlich nur zwei Frauen nach der Eheschließung künstlerisch ein. Im Fall von Louise Moillon liegt die Vermutung nahe, daß sie nach ihrer Heirat andere

⁹⁰⁵ Mainz 1997, S. 39, zu Marietta Robusti Chadwick 2002, S. 18-22; hinsichtlich männlicher Künstler Warnke 1996, S. 93-98, zu Tizian besonders S. 80.

Aufgabenbereiche innerhalb der Familienökonomie übernahm. Mary Moser hingegen reduzierte ihre künstlerische Tätigkeit wahrscheinlich wegen fortschreitender Blindheit.

Viele Künstlerinnen arbeiteten allerdings erfolgreich weiter, wie die Beispiele von Margherita Caffi, Maria Sibylla Merian, Rachel Ruysch, Catharina Treu und Anne Vallayer-Coster belegen. Die Tatsachen, daß Rachel Ruysch, bedingt durch den Lotteriegewinn, ihre Arbeit einschränkte sowie die Bemühungen von Anne Vallayer-Coster, mit anderen Bildthemen als Stilleben Anerkennung zu erlangen und ihre letztlich Reduzierung auf die Blumenstillebenmalerei, können als weiterer Hinweis auf die Bedeutung ihres Einkommens für den Lebensunterhalt verstanden werden.

Im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses stehen oft weniger die ökonomischen Verhältnisse, welche die künstlerische Tätigkeit bedingen und beeinflussen, sondern eher religiöse oder symbolistische Interpretationsmuster, mit denen Bilder gedeutet werden. Besonders deutlich wurde dies anhand der Biographien von Maria van Oosterwyck, Maria Sibylla Merian oder Barbara Regina Dietzsch. Der Glaube hatte in dem zugrunde gelegten Untersuchungszeitraum für alle Menschen, egal welchen Geschlechts, eine größere Bedeutung im alltäglichen Leben, als dies heute der Fall ist. Eine besondere Frömmigkeit der Frauen sollte nicht vorausgesetzt werden. Am Beispiel von Maria van Oosterwyck und Jan Davidsz. de Heem läßt sich vielmehr zeigen, daß die Verwendung gleicher Vanitassymbole nur bei der Künstlerin als Ausdruck besonderer Gläubigkeit verstanden wird.

Es ist unstrittig, daß Blumendarstellungen Symbolfunktion haben und Andachts- oder Vanitasgedanken beim Rezipienten auslösen oder fördern können. Es zeigte sich aber, daß Blumen- und Früchtestilleben auch aus anderen Gründen gesammelt wurden: Sammler konnten sich aufgrund der detaillierten Malweise an der Virtuosität des Malers erfreuen oder vermochten durch diese Bilder indirekt Dinge besitzen, die sie real nicht ihr eigen nennen konnten, entweder, weil sie zu teuer oder nicht verfügbar waren. In einigen Fällen lassen sie sich auch als Gegenstand der Meditation nachweisen, ferner haben sowohl botanische als auch ästhetisch-dekorative Interessen zum Erwerb von Blumen- und Früchtestilleben geführt. Sammler, die sich durch Konfession, Beruf oder gesellschaftlichen Stand voneinander unterschieden, mögen ein und dasselbe Blumen- oder Früchtestilleben mit anderen Gedanken betrachtet und gekauft haben. Diese These wird durch die Betrachtung der Inventare und Verkaufskataloge gestützt: die Arbeiten der vorgestellten Künstlerinnen lassen sich in einem weiten geographischen Umkreis in

unterschiedlichen sozialen Kreisen nachweisen: Bereits im 17. Jahrhundert finden sich die Werke von Giovanna Garzoni, Louise Moillon, Maria van Oosterwyck, Maria Sibylla Merian und Margherita Caffi in adeligen wie in bürgerlichen Sammlungen auch jenseits ihrer Landesgrenzen. Gleiches läßt sich über Rachel Ruysch, Barbara Regina Dietzsch, Catharina Treu, Anne Vallayer-Coster und Mary Moser im 18. Jahrhundert sagen.

Vermeintliche "tiefer liegende Sinnschichten" sollten nicht als Ausdruck eines persönlichen Standpunkts des Malers gelten, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß Künstler eigene Anschauungen in ihre Arbeiten einfließen ließen. Ihr vorderstes Anliegen muß es gewesen sein, technisch qualitativ bestmögliche Arbeiten zu malen, die Erfolg bei den Sammlern garantierten. Dabei waren sich die Künstler den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, die ihre Bilder boten, aber sicher durchaus bewußt. Anhand der vorgestellten Biographien konnte jedenfalls eine Orientierung an den Interessen der Sammler nachgewiesen werden. Dies zeigt sich bei Catharina Treu, die sich wie ihr Vorbild Rudolf Byss mit ihrem Stil auf den Geschmack des 18. Jahrhunderts konzentrierte, der sich an der niederländischen Malerei des vorangegangenen Jahrhunderts orientierte. Barbara Regina Dietzsch und ihre Familie, Louise Moillon und Margherita Caffi haben viele standardisierte Bilder geschaffen, so daß heutige Kritiker ihnen vorwerfen, eine Massenproduktion betrieben zu haben. Dies setzt jedoch voraus, daß diese Künstlerinnen Käufer hatten, die ihre Werke in großem Umfang gesammelt haben. Ohne das Interesse breiter Käufer- und Sammlerkreise wäre so eine Produktion nicht sinnvoll gewesen und die Künstlerinnen hätten nicht in gesicherten Verhältnissen leben können.

Diese Produktivität sollte Künstlern nicht vorgeworfen, sondern als Teil des Marktes begriffen werden, der nicht nur aus der von Kritikern gefeierten „hohen Kunst“ bestand. Im Gegenteil: Überall in Europa lassen sich Sammler nachweisen, die ihrem persönlichen Geschmack folgend, mit diesen Bildern ein Bedürfnis nach Ausschmückung und Dekoration befriedigten, während sie parallel Kunstkäufe als Wertanlage oder aus Reputations- oder Repräsentationszwecken tätigten.

Das Malen von floralen Motiven muß daher als eine Ausrichtung der Künstlerinnen auf die Vorliebe der Sammler verstanden werden. Mit der Beschränkung auf die Blumen- und Früchtestillebenmalerei ging für die Frauen keine nachteilige Beschränkung einher, sondern sie verschaffte ihnen innerhalb des gesellschaftlichen Spielraums ideelle und finanzielle Anerkennung. Die Arbeiten der vorgestellten Künstlerinnen wurden in Sammlerkreisen nicht schlechter bewertet als die Arbeiten der Männer. Die Preise auf dem freien Kunstmarkt waren zwar starken Schwankungen unterworfen, die neben ästhetischen auch durch politisch-

ökonomische Faktoren bedingt wurden, Preisvergleiche zeigen aber, daß zwar generell weniger Arbeiten von Künstlerinnen bei den Auktionen zum Aufruf kamen, diese aber keineswegs höher oder niedriger bewertet wurden als Werke von Männern. Sie unterlagen stattdessen den Schwankungen des Kunstmarktes und des Geschmacks in gleicher Weise und erzielten gleich hohe Preise. Arbeiten von Rachel Ruysch waren sogar fast immer teuer und fielen nicht hinter renommierten männlichen Malern wie de Heem ab. In den teilweise sehr hohen Verkaufsergebnissen spiegelt sich die Tatsache wider, daß die Blumen- und Früchtestillebenmalerei besser als andere Motive der Stillebenmalerei bewertet wurde und daß sie sowohl gute Verdienstmöglichkeiten bot, als auch hohes Ansehen verleihen konnte, wie aus zahlreichen zeitgenössischen Quellen hervorgeht.

Obwohl ein Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit von Frauen im 17. und 18. Jahrhundert auf der Blumen- und Früchtestillebenmalerei lag, sollte für kommende Forschungen berücksichtigt werden, daß sich nicht alle Künstlerinnen auf dieses Genre reduziert haben. Mit Giovanna Garzoni, Maria Sibylla Merian, Catharina Treu und Mary Moser lassen sich Künstlerinnen nachweisen, die erfolgreich andere Bildthemen gemalt haben. Ferner gibt es Hinweise, daß sowohl Maria van Oosterwyck als auch Louise Moillon neben Blumen und Früchten andere Motive gemalt haben. Ein verengter Blick auf die Oeuvres, der die Künstlerinnen nur als Blumen- und Früchtestillebenmalerinnen registriert, führt zu einer unpräzisen Wahrnehmung der Kunstgeschichte und wird den historischen Gegebenheiten ebenso wenig gerecht wie enge Interpretationsschemata.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die besprochenen Künstlerinnen die ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Handlungsspielräume, die nach heutigem Verständnis erhebliche Einschränkungen bedeuteten, zu nutzen vermochten. Sie gingen dabei ökonomisch orientiert vor und versuchten ihre Arbeiten gut zu vermarkten. Mit Maria van Oosterwyck, Rachel Ruysch, Giovanna Garzoni, Maria Sibylla Merian, Catharina Treu und Anne Vallayer-Coster waren darüber hinaus sechs der vorgestellten Künstlerinnen nachweislich selbständig auf dem Kunstmarkt tätig, die sich nicht durch Männer vertreten ließen. Nachteilig scheint sich dies nicht ausgewirkt zu haben. Den Frauen wurde viel Anerkennung entgegen gebracht, wobei das Verhältnis zwischen Sammler und Künstlerinnen als geschäftsmäßig und natürlich bezeichnet werden kann. Da die künstlerische Tätigkeit von Frauen ein selbstverständlicher Teil des Kunstmarktes war, der sich in den Kunstaustellungen unserer Tage leider immer noch nicht spiegelt, können vom Umgang mit ihren Werken Rückschlüsse auf die Betrachtung von Kunst allgemein gezogen werden:

Am Beispiel der Blumen- und Früchtestillebenmalerei hat sich gezeigt, daß auch der marktorientierte Kontext, in dem die Werke nachweislich entstanden sind, bei der kunsthistorischen Analyse berücksichtigt werden muß. Die Vielfalt der Wünsche und Vorlieben, die die Sammler und Käufer in den Bildern befriedigt sahen, ist mit als Schlüssel für deren Erfolg zu betrachten.

Die unterschiedlichen Interessen der Sammler von Blumen- und Früchtestilleben laufen in ihrer Freude an der Schönheit des Abgebildeten zusammen. Schließlich ist es ein Hauptziel der Malerei den Betrachter zu erfreuen. Daher verwundert es auch nicht, daß die Blumen- und Früchtestillebenmalerei das Sammlerinteresse so lange an sich binden konnte. Wahrscheinlich profitierte sie, ebenso wie die Porträt- und Landschaftsmalerei, von den breiten Identifikationsmöglichkeiten, die sie den Sammlern bot. Während sich die Historienmalerei in ihren Facetten an gesellschaftliche Eliten wendet, spricht die Blumen- und Früchtestillebenmalerei mit ihrem ästhetischen und dekorativen Anspruch bis heute nicht nur diese, sondern auch breitere Sammlerkreise an.

Anhang**Maß- und Währungseinheiten**Maße:

1 Schuh (S), 1 pied (pd), 1 voet = 12 Zoll (z), 12 pouces (p), 12 duim⁹⁰⁶

Europäische Währungen im 18. Jahrhundert:hl. Röm. Reich

1 Reichstaler (Rt/ Th)	= 2 Gulden (fl)
1 Gulden	= 90 Kreuzer (Kr)
1 Dukat	= 5 Gulden (1766), 5 Gulden 10 Kreuzer (1786)
1 Mark (M)	= 16 Schilling

Frankreich:

1 livre (liv)	= 20 sous
1 louis d'or	= 24 livres (nach 1741)
1 Franc (frs) (ab 1795)	= 100 centimes (c)

England:

1 Pfund (£)	= 20 Schilling (s)
1 guinea	= 1,05 Pfund

Florenz:

1 scudo	= 7 Lire (l)
1 lira	= 20 soldi

Holland:

1 Dukat	= 5 Gulden (fl)
1 Gulden	= 20 Stuiver

Spanien:

1 Peso de a ocho	= 8 Reales
------------------	------------

⁹⁰⁶ Vgl. dazu Alberti, Hans Joachim von, Mass und Gewicht, Berlin 1957, mit Angabe der regional unterschiedlichen Größen der Längenmaße.

Literaturverzeichnis:

Quellen:

Arnold's Houbraken's Grosse Schoughburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen, hrsg. von Alfred von Wurzbach, 3 Bände, Wien 1880 (Neuaufgabe 1970).

Borromeo, Federico, Pro suis studiis, ungedruckt: Mailand, Bibliotheca Ambrosiana, MS G 310, inf. No. 8, fol. 254v-255.

Bottari, S., Raccoltadi lettere sulla pittura e architettura scritte da' più celebri professori che in dette Arti fiorentino dal sec. XV al XVII, 1822 (1754).

Clayton, Ellen C., English Female Artist, 2 Bände, London 1876.

Félibien, André, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667, Genf 1973.

Félibien, André, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 5 Bände, Paris 1666-1668.

Flügel, Georg Thomas, Derer vornehmsten Handels-Plätze in Europa erklärete Cours-Zettel, nebst andern zu denen Wechselgeschäften dienlichen Nachrichten, Dritte Auflage, Frankfurt am Main 1764.

Giustiniani, Vincenzo Lettera, in: M. gio. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...scritte da'più celebri personaggi die secoli XV, XVI e XVII, 8 Bände, Mailand 1822-25, d. VI (1822).

Goethe, Johann Wolfgang von, Blumen-Malerey (1817), in: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Hendrik Binus, Frankfurt am Main 1999, Band 20 Ästhetische Schriften, Über Kunst und Altertum, Bd. 1, 3. H, S. 231-238.

Gool, Johan van, De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en Schilderessen (...), 2 Bände, s'Gravenhage 1750-1751.

Hoogstraten, Samuel van, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Anders de zichtbaere Welt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen, Rotterdam 1678.

Jäck, Joachim Heinrich, Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg's, 2 Bde., Bamberg 1821.

Lairesse, Gerhard de, Großes Mahler-Buch, Nürnberg 1784 (Originalausgabe Het Groot Schilderboek, Amsterdam 1707).

Llanover, A. (Hg.), Autobiography and Correspondence of Mary Grandville, Mrs. Delany, 6 Bände, London 1. Serie 1861, 2. Serie 1862.

Murr, Christoph Gottlieb von, Nürnbergische Kunstnachrichten, in: Journal zur Kunstgeschichte und zur Literatur, Nürnberg, 12. Teil, 1784.

Nelckenbrechers Taschenbuch der Münz- Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute. Zehnte Auflage, um vieles vermehrte und verbessert durch M. R. B. Gerhardt sen., Berlin 1809.

Rousseau, Jean-Jacques, Emile où De l'Education, hrsg. von François und Pierre Richard, Paris 1957.

Sandart, Joachim von, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Nürnberg 1675-1680, in ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994.

Scudéry, Georges de, Le Cabinet de Monsieur de Scudéry, hrsg. von Christian Biet, Paris 1991.

Sulzer, Johann Georg, Artikel Mahlerey, in: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einanderfolgenden Artikeln abgehandelt, Leipzig 1772.

Uffenbach, Zacharias Conrad von, Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, 3 Teile, Ulm 1754.

Vos, Jan, Alle gedichten van den poeet Jan Vos, hrsg. von J. Lescaille, Amsterdam 1662.

Will, Georg Andreas, Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon..., Nürnberg/ Altdorf 1755-1758.

Worp, J. A., De Gedichten van Constantijn Huygens, naar zijn Handschrift uitgegeven, Band 8 1671-1687, Groningen 1898.

Ausstellungskataloge:

AK Amsterdam 1982

A Flowery Past. A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present, hrsg. von Sam Segal, Gallery P. de Boer, Amsterdam, Noordbrababants Museum s'Hertogenbosch, Amsterdam 1982.

AK Amsterdam/ Braunschweig 1983

A fruitful past – a survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Breughel till Van Gogh/ Niederländische Stilleben von Breughel bis van Gogh, Text von Sam Segal, Gallery P. de Boer, Amsterdam, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Amsterdam 1983

AK Amsterdam 1996

Peter de Grote en Holland. Culturele en wetenschappelijke vetrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van tsaar Peter de Grote, red. Renée Kistemaker, Natalja Kopaneva, Annemiek Overbeek, Historisches Museum Amsterdam, Bussum 1996.

AK Amsterdam 1999

Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720, Alan Chong, Wouter Kloek, Rijksmuseum Amsterdam, The Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999.

AK Antwerpen 1999

A chacun sa grace. Femmes Artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950, hrsg. von Katlijne van der Stighelen und Mirjam Westen, Antwerpen 1999.

AK Bergamo 1971

La natura in posa – aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private Bergamesche, bearb. von Ingvar Bergström, Bergamo 1971.

AK Berlin 1985

Natura Morta Italiana. Italienische Stillebenmalerei aus drei Jahrhunderten. Die Sammlung Silvano Lodi, Text von Luigi Salerno, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1985.

AK Berlin 2003

Georg Flegel. Die Aquarelle, bearbeitet von Michael Roth unter Mitarbeit von Sabine Pénot, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, München u.a. 2003.

AK Bordeaux 1999

Les raisins du silence. Chefs-oeuvres de la nature morte européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles, hrsg. von Francois Ribemont und Bernadette de Boysson, Musée des Beaux Arts Bordeaux, Bordeaux 1999.

AK Braunschweig 1991 (Segal 1991)

Jan Davidsz. de Heem und sein Kreis, hrsg. von Sam Segal, Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1991.

AK Dallas 2002

Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette, hrsg. von Eik Kahng und Marianne Roland Michel, Dallas Museum of Art, New Haven, London 2002.

AK Dresden 1983

Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung der Museen der UdSSR, der CSSR und der DDR, Albertinum Dresden, Dresden 1983.

AK Düsseldorf 1999

Chardin, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum im Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum, Köln 1999.

AK Essen/ Wien 2002

Sinn und Sinnlichkeit. Das flämische Stilleben 1550-1680, hrsg. von der Kulturstiftung Ruhr Essen und dem Kunsthistorischen Museum, Wien, Villa Hügel, Essen, Kunsthistorisches Museum Wien, Lingen 2002.

AK Flensburg 2004

Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800, hrsg. von Lars Olof Larsson und Sabine Behrens, Museumsberg Flensburg, Emschertal-Museum Herne, Flensburg 2004.

AK Florenz 1988

Floralia. Florilegio dalle collezioni fiorentine del Sei-Settecento, Palazzo Pitti, Florenz 1988.

AK Florenz 1998

La natura morta a palazzo e in villa. Le collezioni dei Medici e dei lorena, hrsg. von Marco Chiarini, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz 1998.

AK Fort Worth 1985

Spanish Still-Life Painting in the Golden Age 1600-1650, hrsg. von William B. Jordan, Kimbell Art Museum u.a., Fort Worth 1985.

AK Frankfurt 1991

Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe, hrsg. von Rainer Koch, 3 Bände, Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1991.

AK Frankfurt 1993

Georg Flegel 1566-1638. Stilleben, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum Frankfurt am Main, Stuttgart 1993.

AK Frankfurt 1997

Maria Sibylla Merian 1647-1717. Künstlerin und Naturforscherin, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 1997.

AK Frankfurt 2002/03

Sammlerin und Stifterin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil, hrsg. von Manfred Großkinsky im Auftrag der Stiftung Giersch, Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau, Frankfurt 2002/2003.

AK Gotha 1999

Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850, hrsg. von Bärbel Kovalewski, Schloßmuseum Gotha, Ostfildern-Ruit 1999.

AK Hamm/ Mainz 2000

Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Breughel und der Künstler um Peter Paul Rubens, hrsg. von Ursula Härting, München 2000.

AK Karlsruhe 1983

Caroline Luise Markgräfin von Baden (1723-1783). Ausstellung anlässlich der 200. Wiederkehr ihres Todesjahres, hrsg. von Jan Lauts, Karlsruhe 1983.

AK Kiel 1999

Pflanzen- und Insektendarstellungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1999.

AK Köln 1998

Gottfried von Wedig 1583-1641. Stilleben und Porträts, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Köln 1998.

AK Los Angeles 1976 (Harris/ Nochlin)

Women Artist, 1550-1950, hrsg. von Linda Nochlin und Ann Sutherland-Harris, Los Angeles County Museum of Art u.a., New York 1976.

AK London 2004

George III. & Queen Charlotte. Patronage, Collecting and Court Taste, hrsg. von Jane Roberts, Royal Collection Enterprises Ltd, St. James's Palace, London 2004.

AK London 2005

Enchanting the Eye. Dutch Paintings of the Golden Age, Text Christopher Lloyd, Royal Collection Publications, London 2005.

AK Madrid 1983

Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya, hrsg. von A. E. Pérez-Sánchez, Museo del Prado Madrid, Madrid 1983.

AK Mailand 1964

La Natura Morta in Italia, Palazzo Reale Neapel, Mailand 1964.

AK Mailand 1999

Natura Morta Lombarda, hrsg. von Flavio Caroli und Alberto Veca, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Mailand, Mailand 1999.

AK Mannheim 1999

Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung, hrsg. von Alfried Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, 2 Bände, Reiss-Museum Mannheim, Stadtmuseum Düsseldorf, Regensburg 1999.

AK München 2002

Stille Welt. Italienische Stilleben, hrsg. von Mina Gregori und Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Mailand 2002.

AK Münster 1996

Die Maler vom Ring, hrsg. von Angelika Lorenz, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1996.

AK Münster/ Baden-Baden 1979/80

Stilleben in Europa, hrsg. von Gerhard Langenmeyer und Hans-Albert Peters, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979/ 1980.

AK Neapel 1964

La Natura Morta in Italia, Palazzo Reale Neapel, Mailand 1964.

AK New York 1983 (Spike 1983)

Italian Still-Life Painting from three Centuries, hrsg. von John T. Spike, National Academy of Design, New York u.a., Florenz 1983.

AK Nürnberg 1967

Maria Sibylla Merian 1647-1711, hrsg. von Elisabeth Rücker, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg 1967.

AK Osaka 1990 (Segal 1990)

Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of four Centuries, Katalogtext von Sam Segal, Natio Museum of Art, Osaka u.a., Amstelveen 1990.

AK Rom 2000

AK I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, hrsg. von Francesco Solinas, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom 2000.

AK Schwerin 2000

Stilleben des Goldenen Zeitalters. Die Schweriner Sammlung hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 2000.

AK Washington 1999

From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Art, Katalogtext von Arthur K. Wheelock Jr., National Gallery of Art, Washington, Washington 1999.

AK Washington 2002

The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici, hrsg. von Lucia Tongiorgi Tomasi und Gretchen A. Hirschauer, National Gallery of Art, Washington, Washington 2002.

Literatur in alphabetischer Reihenfolge:

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Leipzig 1999.

Alpers, Svetlana, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1998.

Arese, Franco, Una quadreria milanese della fine del Settecento, in: Arte Lombarda, 1967, XII/ 1, S. 127-142.

Bachmann, Erich, Neue Residenz Bamberg, München 1995.

Bailey, Colin B., A Still-Life Painter and Her Patrons: Collecting Vallayer-Coster, 1770-1789, in: AK Dallas, S. 59-73.

Barry, Claire, The Painting Technique of Anne Vallayer-Coster: Searching for the Origins of Style, in: AK Dallas 2002, S. 95-113.

Barzman, K. E., The Florentine Academia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist, in: Boschloo 1989, S. 14-32.

Bastian, Karin, Georg Hinz und sein Stillebenwerk, Hamburg, 1984.

Benati, Daniele, Die Emilia und Romagna, in: AK München 2002, S. 330-333.

Berardi, Marianne, The Nature Pieces of Rachel Ruysch, in: Porticus 1987-88, v. 10-11, S. 2-15.

Berardi, Marianne, Science into Art: Rachel Ruysch. Early Development as a Still Life Painter, Pittsburgh 1998.

Berg, Lili-Ann, Allegory of a Painter

www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/pubs/zine/nd2/berg.htm

Bergström, Ingvar, Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, London, New York 1956.

Berriot-Salvadore, Evelyne, Der medizinische und andere wissenschaftliche Diskurse, in: Geschichte der Frauen. Frühe Neuzeit, hrsg. von Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt am Main 1997, S. 367-407.

Bertoldi, Elisa, Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda, in: Arte Lombarda, 1974, XIX, N. 40, S. 197-204.

Blunt, Wilfried und William T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration*, Woodbridge 1994.

Bok, Marten Jan, Pricing the Unpriced: How Dutch 17th century Painters determined the selling price of their work, in: North/ Ormrod 1998, S. 103-111.

Bol, Laurens, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben*, Braunschweig 1969.

Bosboom-Toussaint, A.L.C., *De bloemenschilderes Maria van Oosterwijck*, Leiden 1862.

Boschloo, Anton W. A. u.a. (Hg.), *Academies of Art. Between Renaissance and Romanticism*, Leiden 1989.

Bott, Gerhard, *Die Stillebenmaler Soreau, Binoit, Codino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650*, Hanau 2001.

Bottacin, Francesca, Appunti per il soggiorno beneiziano di Giovanna Garzoni. Documenti inediti, in: *Arte Veneta* 52, 1998/I, S. 141-147.

Braun, Christina von und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000.

Bredius, Abraham, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, 7 Bände, Haag 1915.

Bredius, Abraham, Archiefsprokkelingen: Een en ander over Maria van Oosterwyck, vermaart Konstschildeesse, in: *Oud Holland*, 52 (1935), S. 180-182.

Brimley-Johnson, R., *Mrs. Delany at Court and among Wits*, London 1925.

Brown, J., und R. L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution*, in: *The Art Bulletin*, 69, (1987), S. 231-255.

Calmann, Gerta, *Ehret. Flower Painter Extraordinary*, Oxford 1977.

Casale, Gerard, *Giovanna Garzoni: „Insigne minimatrice“ 1600-1670*, Mailand 1991.

Casale, Gerard, *Gli incanti dell'Iride*, Mailand 1996.

Casciu, Stefano, *Das Stilleben in Florenz*, in: *AK München* 2002, S. 248-255.

Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London ³2002.

Chiarini, Marco, *I Quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in: *Paragone* 1975, 301, S. 57-98.

Chiarini, Marco, *Aggiunte a „I Quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana“*, in: *Paragone* 1992, 505-507, S. 92-100.

Chiarini, Marco, *Von der Residenz zur Galerie: Geschichte der Florentiner Sammlungen*, in: *Gregori* 1994, S. 10-18.

Conigliello, Lucilla, Die naturwissenschaftliche Illustration in Italien im 16. und 17. Jahrhundert, in: AK München 2002, S. 66-69, mit weiterführender Literatur.

Cottino, Alberto, Das Stilleben in Rom: der Naturalismus von Caravaggio, in: AK München 2002, S. 120-129.

Cottino, Alberto, Die Entstehung des barocken Stillebens in Rom, in: AK München 2002, S. 350-356.

Coyecque, E., Notes sur divers peintres du XVIIe siècle, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1940, S. 76-82.

Crampe-Casnabet, Michèle, Aus der Philosophie des 18. Jahrhunderts, in: Geschichte der Frauen. Frühe Neuzeit, hrsg. von Arlette Farge und Natalie Zemon Davis, Frankfurt am Main 1997, S. 333-366.

Davidson, Clifford (Hg.), The Iconography of Heaven, Kalamazoo 1994.

Dictionary of Women Artists hrsg. von Gaze, Delia, 2 Bände Chicago, London 1997.

Doort, Abraham van der, Catalogue of the Collections of Charles I., Reproduced with an Introduction by Oliver Millar. Walpole Society, Band XXXVII, 1960.

Epe, Elisabeth, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici. Erbprinz von Toskana (1663-1713), Marburg 1990.

Faré, Michel, La Nature Morte en France, son histoire, son évolution, du XVIIe au XXe siècle, 2 Bände, Genf 1962.

Faré, Michel, La grand siècle de la nature morte en France. Le XVIIe siècle, Freiburg/ Schweiz 1974.

Faré, Michel, und Fabrice Faré, La vie silencieuse en France. La nature morte morte au XVIIIe siècle, Freiburg/ Schweiz 1976.

Faré, Michel und Fabrice, Louise Moillon, Les Giradots, marchands de bois parisiens et une oeuvre inédit de Louis Moillon, in: Gazette des Beaux-Arts, cviii, 6. Serie 1986, S. 49-65.

Farge, Arlette und Natalie Zemon Davis, Geschichte der Frauen. Frühe Neuzeit, Frankfurt am Main 1997.

Ferguson, George, Signs and Symbols in Christian Art, London, Oxford, New York 1961.

Franits, Wayne (Hg.), Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered, Cambridge 1997.

Freedberg, David und Jan de Vries, Art in History/ History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991.

Freedberg, David und Enrico Baldini, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Citrus fruit, London 1997.

Freedberg, David und Enrico Baldini, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné, Serie B, London 1997.

Frevort, Ute, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.

Frogmore House and the Royal Mausoleum, hrsg. von Royal Collection Enterprises Ltd, St. James's Palace, London ³2003.

Fumagalli, Elena, Giovanna Garzoni in Paris, in: Meloni Trkulja/ Fumagalli 2000, S. 11-13.

Gearey, C., *Royal Friendships: The story of two royal friendships (Queen Anne and the Duchesse of Marlborough, Queen Charlotte and Mrs. Delany), as derived from histories, diaries etc.*, London 1898.

Gelder, Roelof van, *Zwischen Kunst, Kommerz, Liebhaberei und Wissenschaft*, in: AK Frankfurt 1997, S. 136-149.

Gemar-Koeltzsch, Erika, *Holländische Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, 3 Bände, Lingen 1992.

Germer, Stefan, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.

Giulini, Alessandro, *Una pregevole raccolta di quadri nel Settecento*, in: Archivio Storico Lombardo, 1933, LX, S. 405-410.

Gräff, Walter, *Pfälzer Kunst von Churfürst Carl Theodor bis zur Gegenwart. Ausstellung Juli-November 1928*, München, Nürnberg, Kaiserslautern.

Grant, Maurice Harold., *Rachel Ruysch 1664-1750*, Leigh-on-Sea 1956.

Greer, Germaine, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst*, Berlin u.a. 1980.

Gregori, Mina, *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz*, München 1994.

Gregori, Mina, *Das italienische Stilleben und Europa*, in: AK München 2002, S. 11-15.

Gregori, Mina, *Zwei Ausgangspunkte für die Stillebenmalerei in der Lombardei*, in: AK München 2002, S. 17-40.

Gregori, Mina, *Die Blumenmalerei*, in: AK München 2002, S. 41-44.

Gregori, Mina, *Die Werkstätten und die Akademie des Giovanni Battista Crescenzi in Rom*, in: AK München 2002, S. 45-48.

Grimm, Claus, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, 2 Bände, Stuttgart 2001.

Haak, Bob, *das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996.

Hahn-Woernle, Birgit, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart 1996.

Harris, John, *A glimpse of Mary Moser in Chamber's papers*, in: Apollo, v. 144, Nr. 416, Oktober, London 1996, S. 62.

Haskell, Francis, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996.

Haskell, Francis und Henrietta McBurney, General Introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, in: Freedberg 1997, Serie B, Teil 1, S. 13-24.

Haskell, Francis, the Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition, New Haven, London 2000.

Hausen, Karin, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Sozialgeschichte der Familie und der Neuzeit Europas, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363-393.

Hayden, Ruth, Mrs. Delany. Her life and her flowers, London 1980, ²1992, ³2000.

Hecht, Peter, The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth Century Art, in: Simiolus 16, 2-3, 1986, S. 173-187.

Herbert Rudolph, Vanitas – Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Wilhelm Pinder, Leipzig 1938.

Hibbs-Decoteau, Pamela, Clara Peeters (1594- ca. 1640) and the Development of Still Life Painting in Northern Europe, Lingen 1992.

Hinz, Berthold, Künstlerinnen im 18. Jahrhundert. Eine soziologische Skizze, in: Kritische Berichte 4/ 92, S. 97-104.

Hofmann, Karl Ludwig, Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim – von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: AK Mannheim/ Düsseldorf 1999, S. 239-243.

Hofstede de Groot, Cornelis, Künstlerische Beziehungen zwischen Holland und Deutschland im 17. Jahrhundert, in : Zeitschrift für bildende Kunst, NF 31. Jg., Leipzig 1920, S. 3-10.

Honig, Elizabeth Alice, The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: Franits 1997, S. 187-244.

Höper, Corinna, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1996.

Horn, Hendrik J., The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses, 2 Bände, Doornspijk 2000.

Hufton, Olwen, Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500-1800, Frankfurt am Main 1999.

Hutchinson, S. C., The Royal Academy of Arts in London: Its History and Activities, in: Boschloo 1989, S. 451-463.

Irmischer, Günter, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit 1400-1900, Darmstadt 1984.

John, Barbara, *Stilleben in Italien. Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991.

Jones, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art and Patronage in Seventeenth Century Milan*, Cambridge 1993.

Jongh, Eddy de, *Erotica in vogelperspectief*, in: *Simiolus* 3 1968/69, S. 22-74.

Jongh, Eddy de, *Tot lering en vermaak*, Amsterdam 1976.

Jordan, William B. und Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, London 1995.

Kahng, Eik, *Vallayer-Coster/ Chardin*, in: *AK Dallas* 2002, S. 39-57.

Ketelsen, Thomas, *Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century*, in: *North/ Ormrod* 1998, S. 143-152.

Ketelsen-Volkhardt, Anne-Dore, *Georg Flegel 1566-1638*, München, Berlin 2003.

Kindleberger, Charles P., *A Finacial History of Western Europe*, London, Boston, Sydney 1984, S. 474f.

Kirby Talley, M., „Small, usual and vulgar things“: *Still-Life Painting in England 1635-1760*, in: *The Walpole Society XLIX* (1983), S. 123-223.

Kircher, Gerda, *Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin*, Karlsruhe 1933.

Kloek, Els, *Guilds and Open Market. The Example of the Netherlands. 17th and 18th centuries*, in: *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 30-36.

Koch, Georg Friedrich, *Die Kunstausstellung*, Berlin 1967.

Kohle, Hubertus, *Ut pictura poesis non erit. Denis Didérots Kunstbegriff mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim 1989.

Kölsch, Gerhard, *Die Gemäldesammlung der Prinzessin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau sowie ihre weiteren Sammlungen im Überblick*, in: *AK Frankfurt* 2002/ 2003.

König, Eberhard, *Schön, Christiane, Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Frankfurt am Main 1996.

Krull, Edith, *Women in Art*, Leipzig 1986.

Lamm, Markus, *Das Bistum und Hochstift Speyer unter der Regierung des Kardinals Franz Christoph von Hutten (1743-1770)*, Mainz 1999.

Langemeyer, Gerhard, *Die Nähe und die Ferne*, in: *AK Münster/ Baden-Baden* 1979/ 80, S. 20-46.

Lauts, Jan, *Katalog alter Meister, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2 Bde.*, Karlsruhe 1966.

Lauts, Jan, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, I. Niederlande und Deutschland*, Karlsruhe 1969.

Lauts, Jan, Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württembergs 14, 1977, S. 43-70.

Lebedeva, Irina N., De nalatenschap van Maria Sibylla Merian in Sint-Petersburg, in: AK Amsterdam 1996, S. 60-66.

Lindberg, Anna Lena, Academies of Art. Nordic Countries, in: Gaze 997, Bd. 1, S. 48-50.

Loughman, John, The Market for netherlandish Still Lifes, 1600-1720, in AK Amsterdam 1999, S. 87-102.

Ludwig, Heidrun, Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700 zwischen Dilettantismus und Professionalität, in: Kritische Berichte 4/ 1996, S. 21-29.

Ludwig, Heidrun, Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1997.

Ludwig, Heidrun, Das „Raupebuch“. Eine populäre Naturgeschichte, in: AK Frankfurt 1997, S. 52-67.

Ludwig, Heidrun, Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1998.

Luther, Gisela, Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft, in: Ak Münster/ Baden-Baden 1979/1980, S. 88-129.

MacGregor, Arthur, King Charles I: A Renaissance Collector?, The Royal Stuart Society, Heft LVIII, London 2001.

Mascalchi, Silvia, Giovan Carlo de' Medici: An Outstanding but Neglected Collector in Seventeenth Century Florence, in: Apollo, Oktober 1984, S. 269-272.

Mayer, Bernd, Johann Rudolf Byss, München 1994.

Meijer, Fred G., The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings bequeathed by Daisy Linda Ward, The Ahmolean Museum Oxford, Catalogue of the Collection of Paintings, Zwolle 2002/03.

Mellor, Anne K., British Romanticism and gender, and three women artists in: The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text, hrsg. von Ann Bermingham und John Brewer, London, New York 1995, S.121-142.

Meloni, Silvia, Die Sammlung von Bildnisminiaturen und kleinen Porträts, in: Gregori 1994, S. 626-628.

Meloni Trkulja, Silvia und Elena Fumagalli, Stilleben. Giovanna Garzoni , Paris 2000.

Meloni Trkulja, Silvia, Giovanna Garzoni und „das große Schauspiel der Natur“, in: Meloni Trkulja/ Fumagalli 2000, S. 4-11.

Merian, Maria Sibylla, Neues Blumenbuch. Mit einem Nachwort von Thomas Bürger, München, London, New York, 1999.

Merian, Maria Sibylla, Das Insektenbuch, Begleittext von Helmut Deckert, Frankfurt, Leipzig 2002.

Möhlig, Kornelia, Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf, Köln 1993.

Mongan, Agnes, A Fete of Flowers: Women Artists' Contribution to Botanical Illustration, in: Apollo, April 1984, S. 264-267.

Montias, John Michael, Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century, Princeton 1982.

Mörz, Stefan, Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742-1777), Stuttgart 1991.

Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, 9 (1933), kol. 351-352, Leiden 1933.

Nissen, Claus, Die botanische Illustration – Ihre Geschichte und Bibliographie, 3 Bände, Stuttgart 1966.

North, Michael, Von Aktie bis Zoll. Ein historisches Lexikon des Geldes, München 1995.

North, Michael und David Ormrod, Art Markets in Europe, 1400-1800, Aldershot, Brookfield/ USA, Singapur, Sydney 1998.

North, Michael, Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien 2001.

North, Michael (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002.

North, Michael, Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in North 2002, S. 85-103.

Orlando, Anna, Das Goldene Zeitalter des ‚Belebten Stillebens‘ in Genua, in: AK München 2002, S. 298-302.

Paston, G., Mrs. Delany, London 1900.

Pears, Iain, The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768, New Haven, London 1988.

Peres, Cornelia, Materialkundliche, wirtschaftliche und soziale Aspekte zur Gemäldeherstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 2/ 1988, S. 263-296.

Pérez-Sánchez, A. E., Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando, Madrid 1965.

Pérez-Sánchez, Alfonso E., Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965.

Perry, Gill und Colin Cunningham (Hg.), Academies, Museums and Canons of Art, New Haven, London 1999.

Perry, Gill, ‚Mere face painters?‘ Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain, in: Perry/ Cunningham 1999, S. 124-168.

Pevsner, Nikolaus, Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Pinault-Sorensen, Madelaine und Marie-Cathérine Sahut, Panaches de Mer, Lithophytes et Coquilles (1769), un tableau d’histoire naturelle par Anne Vallayer-Coste, in: Revue du Louvre et des Musées de France, 1998, Bd. 48, Nr. 1, S. 57-70.

Pleithner, Regina (Hg.), Reisen des Barock. Selbst- und Fremderfahrungen und ihre Darstellung. Beiträge zum Kolloquium der Arbeitsgruppe Kulturgeschichte des Barockzeitalters an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 10. bis 12. Juli 1989.

Pointon, Marcia, Working, earning and bequeathing: Mary Grace and Mary Moser – Paintresses, in: Strategies for Showing. Women, Possession and Representation in English Visual Culture 1665-1800, Oxford 1997, S. 131-421.

Provenance Index. J. Paul Getty Trust, 2003 www.getty.edu.

Reidel, Erna, Katharina Treu, eine kurpfälzische Malerin der Karl-Theodor-Zeit, in: Kurpfälzer Jahrbuch für 1929, S. 90-95.

Reitlinger, Gerald, The economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960, 2 Bände, New York 1982.

Rhodes, J. T. und Clifford Davidson, The Garden of Paradise, in: Davidson 1994, S. 69-109.

Roland Michel, Marianne, Tapestries on Designs by Anne Vallayer-Coster, in: Burlington Magazin, l’ Art du XVIIIe siècle 102, Nr. 5 (November 1960), Supplement 509.

Roland Michel, Marianne, A propos d’un tableau retrouvé de Vallayer-Coster, in: Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français (1965), S. 185-190.

Roland Michel, Marianne, Anne Vallayer-Coster: 1744-1818, Paris 1970.

Roland Michel, Marianne, A basket of plums, in: The Cleveland Museum of Art Bulletin 60, Nr. 2 (Februar 1973), S. 52-59.

Roland Michel, Marianne, Vallayer in Her Time, in: AK Dallas 2002, S. 13-37.

Rosing, Susan, Mary Moser The Discovery of an extraordinary Women, London 1992 (unveröffentlichte Dissertation).

Rott, Hans, Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt (Heidelberg 1914), Nendeln 1978.

Rudolph, Herbert, Vanitas – Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Wilhelm Pinder, Leipzig 1938.

Sackville-West, Robert, Knole. Kent, London 1998.

- Salvi, Claudia, *La nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai 2000.
- Sammlungsführer Alte Pinakothek München, München 1983, S. 582.
- Saur Allgemeines Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker, München, Leipzig 2000.
- Schiebinger, Londa, *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*, Stuttgart 1993.
- Schmidt, Ulrich, *die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung*, Göttingen 1960.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in: *Kritische Berichte 4/ 1996*, S. 7-20.
- Schnapper, Antoine, *Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market, in the Seventeenth Century*, in: *North/ Ormrod 1998*, S. 131-141.
- Schneider, Christiane, *Sibylla à Surinam va chercher la nature...“*. Maria Sibylla Merians *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, in: *Pleithner 1989*, S. 127-141 (Schneider 1989a).
- Schneider, Norbert, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989.
- Schoneveld-Van Stoltz, H. F., *Some Notes on the History of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in the Second Half of the Eighteenth Century*, in: *Boschloo 1989*, S. 216-228.
- Schroth, Sarah, *Early Collectors of Still Life Painting in Castile*, in: *AK Fort Worth 1985*, S. 28-39.
- Schultzendorff, Christiane von, *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Bonn 1999.
- Schütz, Karl, *Die Geschichte des Stillebens*, in: *AK Essen/ Wien 2002*, S. 17-31.
- Schweikle, G., *Minnegesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Weimar ²1995.
- Scrase, David, *Flower Drawings*, Cambridge 1997.
- Segal, Sam, *Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d. J.*, in: *AK Münster 1996*, S. 109-149.
- Segal, Sam, *Maria Sibylla Merian als Blumenmalerin*, in: *AK Frankfurt 1997*, S. 68-87.
- Sheriff, Mary D., *Academies of Art. Fance*, in: *Gaze 1997*, Bd. 1, S. 45-48.
- Sloan, Kim, *„A Noble Art“. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London 2000.
- Sluijter, Eric J., *Didactic or Disguised Meanings? Serval Seventeenth-Century Texts on Painting and The Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period*, in: *Freedberg/ Vries 1991*, S. 175-207.

Spike, John T., *The Sense of Pleasure. A Collection of Still-Life Paintings*, Mailand 2002.

Spinosa, Nicola, *Das Stilleben in Neapel. Fortschritte und Versäumnisse in den Studien von gestern und heute*, in: *AK München* 2002, S. 184-189.

Sterling, Charles, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952.

Stighelen, Katlijn van de, *Amateur Artist. Amateur art as a social skill and a female preserve*, in *Gaze* 1997 Bd. 1, S. 66-70.

Strocchi, Maria Letizia, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in: *Paragone* 1975, 309, S. 115-126.

Tapié, Alain, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris 2000.

Taylor, Paul, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, New Haven, London 1995.

The Art Newspaper. Event, politics and economics, London, Mai 2004.

Thölken, Gabriele M, *Hofmaler und Hofmalerinnen*, in *AK Mannheim/ Düsseldorf* 1999, Bd. 1, S. 245-253.

Thölken, Gabriele M., *Catharina Treu (1743-1811) - Kabinettmalerin unter Kurfürst Carl Theodor in Mannheim*, in: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg*, 134, 1998, S. 217-240.

Timm, Werner, *Bemerkungen zu einem Stilleben von Rachel Ruysch*, in: *Oud Holland*, LXXVII, 1962, S. 137-149.

Tufts, Eleanor, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, New York, London 1974.

Veit, Ludwig, Andreas, *Mainzer Domherren vom Ende des 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in Leben, Haus und Habe*, Mainz 1924.

Vignau-Wilberg, Thea, *Niederländische Emigranten in Frankfurt und ihre Bedeutung für die realistische Pflanzendarstellung am Ende des 16. Jahrhunderts*, in: *AK Frankfurt* 1993, S. 157-165.

Volland, Gerlinde, *Botanische Illustration im 18. Jahrhundert: Künstlerinnen und Auftraggeberinnen*, in: *Feministische Studien* 2/ 1999, S. 58-68.

Vulliamy, C. E., *Aspasia: The Life and Letters of Mary Grandville, Mrs. Delany, 1700-1788*, London 1925.

Warburg, Aby, *Sandro Botticellis, Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, Leipzig 1893.

Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln²1996.

Wassing Roworth, Wendy, *Academies of Art. Italy*, in: *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 43-45.

Wassyng Roworth, Wendy, Academies of Art. Great Britain, in *Gaze* 1997, Bd. 1, S. 50-53.

Weber, Gregor J. M., *Stilleben alter Meister in der Kasseler Gemäldegalerie*, Kassel 1989.

Wegner, Wolfgang, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler. Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts*, Mannheim 1960.

Welzel, Barbara, *Historische Einführung*, in: *AK Hamm/ Mainz* 2000, S. 1f.

West, Shearer, *Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera*, in: *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, hrsg. von Shearer West, Cambridge 1999, S. 46-66.

Wettengl, Kurt, *Georg Flegel in Frankfurt am Main*, in: *AK Frankfurt* 1993, S. 16-28 (Wettengl 1993a).

Wettengl, Kurt *Die Aquarelle Georg Flegels*, in: *AK Frankfurt* 1993, S. 166-179 (Wettengl 1993b).

Wettengl, Kurt, *Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin zwischen Frankfurt und Surinam*, in: *AK Frankfurt* 1997, S. 1-36.

Weyl Carr, Annemarie, *Women as Artists in the Middle Ages*, in: *Gaze* 1997, Band 1, S. 3-21.

Wied, Alexander, *Markt- und Küchenstilleben*, in: *AK Essen/ Wien* 2002, S. 160-195.

Wilhelm, Jacques, *Louise Moillon*, in: *L'Oeil*, Nr. 21, September 1956, S. 6-13.

Wurzbach, Alfred von, *Niederländisches Künstlerlexikon*, 3 Bände, Amsterdam 1910.

Zemon Davis, Natalie, *Metamorphosen – Maria Sibylla Merian*, in *AK Frankfurt* 1997, S. 176-201.

Zeri, Federico, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Florenz 1959, S. 299-330.

Zeri, Federico, *La natura morta in Italia*, 2 Bände, Mailand 1989.

Zweig, Marianne, *Mary Moser*, in: *The Connoisseur, Year Book*, 1956, S. 104-110.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Maria van Oosterwyck

„Blumen in einer Vase mit Venusskulptur“, Öl auf Leinwand 62/ 47,5 cm, signiert links unten „Maria van Oosterwy(ck)“, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag, Inv.-Nr. 468.

Abb. 2

Maria van Oosterwyck

„Vanitas“, Öl auf Leinwand 73/ 88,5 cm, signiert und datiert auf der Tischkante rechts „Maria van Oosterwijck 1668“, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. 5714.

Abb. 3

Jan Davidsz. de Heem

„Vanitas“, Öl auf Leinwand, 88/ 116 cm, bezeichnet im aufgeschlagenen Buch „J D. De Heem f.“, Königliches Museum der schönen Künste Belgien, Brüssel, Inv.-Nr. 2661.

Abb. 4

Rachel Ruysch

„Blumenstrauß“, Öl auf Leinwand, 76,2/ 63cm, signiert und datiert auf der Tischkante „Rachel Ruysch 1701“, Fitzwilliam Museum Cambridge, Inv.-Nr. PD 86-1973.

Abb. 5

Rachel Ruysch

„Blumenstrauß in Glasvase“, Öl auf Leinwand, 57/ 43,5 cm, signiert unten rechts „Rachel Ruysch“, National Gallery, London, Inv.-Nr. 1690NG6425.

Abb. 6/ 7

Margherita Caffi

„Zwei Blumenstillleben“, Öl auf Leinwand, je 72/ 107 cm, nicht bezeichnet, Privatsammlung. Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

Abb. 8

Margherita Caffi

„Blumenvase mit Erdbeeren“, Öl auf Leinwand, 54/ 126 cm, signiert unten links „MARGH.TA/ CAFFI F. 167/ (...)“, Privatsammlung. Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

Abb. 9

Maria Sibylla Merian

„Banane mit kleinem Atlas“, Metamorphosis Insectorum Surinamensium, Tafel XXIII, Amsterdam 1705, Bildquelle: Landesbibliothek Oldenburg.

Abb. 10

Maria Sibylla Merian

„Blumenstillleben in chinesischer Vase“, Deckfarben auf Pergament, 265/ 185 mm, Bildarchiv bpk/ Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 2006, Foto: Jörg P. Anders, Inv.-Nr. KdZ 8949.

Abb. 11

Barbara Regina Dietzsch

„Stachel-Eselsdistel mit Insekten“, Deckfarbe auf Papier, 28,3/ 19,3cm, nicht bez.,
Bildarchiv bpk/ Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 2006, Foto: Jörg P.
Anders, Inv.-Nr. KdZ 23437,3.

Abb. 12

Barbara Regina Dietzsch

„Rote Kapuzinerkresse mit Blattkäfer“, Aquarell und Gouache auf braun grundiertem
Pergament mit Goldrand, 28,8/ 20,7cm, nicht bezeichnet, Staatliches Museum
Schwerin, Inv.-Nr. 1684 Hz.

Abb. 13

Barbara Regina Dietzsch

„Graue Vase mit Blumen“, Aquarell, Deckfarbe und Gummi arabicum auf
Pergament, im Rahmen unter Glas, um 1740, 53/ 46 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1454.

Abb. 14

Catharina Treu

„Früchtestilleben“, Öl auf Eichenholz, 59,5/ 48,2 cm, signiert auf dem Tuchsäum
„CATHARINA: TREU fecit 1773“, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 512.

Abb. 15

Catharina Treu

„Früchtestilleben“, Öl auf Kupfer, 50,4/ 44,3 cm, signiert unten rechts „C. Königin.
Pinxid“, um 1800, Landesmuseum Darmstadt, GK 382.

Abb. 16

Louise Moillon

„Teller mit Pflaumen auf Spanschachtel“, Öl auf Leinwand, 36/ 51 cm, signiert und
datiert 1632, Museum der schönen Künste, Straßburg, Inv.-Nr. 1689.

Abb. 17

Louise Moillon

„Aprikosenkorb“, Öl auf Leinwand, 38/ 52 cm, signiert und datiert unten rechts
„Louise Moillon 1674“, Musée des Augustins, Toulouse RO 178.

Abb. 18

Fede Galizia

„Pfersiche in einer Obstschale aus Glas, Jasminblüten, Quotten und Heuschrecke“,
Ö auf Holz, 30/ 42 cm, Campione d'Italia, Sammlung Silvano Lodi. Mit freundlicher
Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

Abb. 19

Ambrogio Figino

„Metallteller mit Pfirsichen und Weinlaub“, Öl auf Holz, 21/ 29,4 cm, signiert auf der
Rückseite „JO. AMBROSIJ FIGINI OPUS“, Bergamo, Sammlung Lorenzelli.
Mit freundlicher Genehmigung des Electa Verlags, Mailand.

Abb. 20

Anne Vallayer-Coster

„Blumen in blauer Porzellanvase“, Öl auf Leinwand, 40,5/ 32,3 cm, signiert und datiert unten rechts: „M^e Vallayer Coster/ 1782“, Privatsammlung. Mit freundlicher Genehmigung des Dallas Museum of Art.

Abb. 21

Anne Vallayer-Coster

„Korb mit Weintrauben“, Öl auf Leinwand, 38/ 46 cm signiert unten rechts „M.^{elle} Vallayer“, Nancy, musée des beaux-arts, Cliché Ville de Nancy, Inv.-Nr. 171.

Abb. 22

Anne Vallayer-Coster

„Blumenbouquet in einer Terracottavase mit Pfirsichen und Weintrauben“, Öl auf Leinwand, 121/ 113,3 cm, signiert und datiert Mitte links „M^{elle} Vallayer 1776“, Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Mrs. John B. O'Hara Fund and gift of Michael Rosenberg, Inv.-Nr. 1998.51.

Abb. 23

Mary Delany

Physalis, Winter Cherry (Berry) 672, Band VII: 71a , 29,1/ 17,7 cm, Bulstrode November, © The Trustees of the British Museum, London PD 1897-5-5-672.

Abb. 24

Mary Delany

Amayllis formossissima, Jacobean Lily 32, Hexandria Monogynia, Band I: 32 Bulstrode 21.9.75, © The Trustees of the British Museum, London PD 1897-5-5-32.

Abb. 25

Mary Delany

Passeflora Laurifolia, Bay Leaved 654, Gynandria Pentandria, Band VII: 54, 35/ 24,3 cm, Luton 8.77, Prov: Lord Bute, © The Trustees of the British Museum, London PD 1897-5-5-654.

Abb. 26

Mary Moser

„Blumen in einer Urne, verziert mit dem astrologischen Symbol des Mars, auf einer Steinplatte“, Feder und Tinte, Wasserfarbe und Gummiarabicum über Spuren von Graphit auf Papier, 62/ 47 cm, signiert unten rechts „Mary Moser f.“, Fitzwilliam Museum, Cambridge PD.818-1973.

Lebenslauf

Daten zur Person	Natalie Geerlings Eibenweg 4 26689 Apen	
	geboren am 24.12.1970 in Dortmund	
	verheiratet mit Dr. med. Ronald Plennis-Geerlings	seit 11.11.2002
	Geburt des gemeinsamen Sohnes	17.04.2003
	Elternzeit	17.04.2003 - Sept. 2004
Bildungsweg:	Hellweg Grundschule, Dortmund-Asseln	Sommer 1977-Juli 1981
	Immanuel-Kant-Gymnasium, Dortmund-Asseln, Abschluss Abitur	Sommer 1981- Mai 1990 14.05.1990
Berufsausbildung:	Ausbildung zur Kauffrau im Einzelhandel, Fachrichtung Kunst, Galerie Henrichsen, Dortmund	01.06.1990 - 23.01.1992
Berufstätigkeit:	Anstellung als Kauffrau im Einzelhandel in der Galerie Henrichsen, Dortmund	24.01.1992 - 31.04.1994
Studium:	Ruhruniversität zu Bochum, Studium der Kunstgeschichte, Nebenfächer: Mittlere und Neuere Geschichte, Politologie	01.04.1994 - 31.03.1995
	Wechsel an die Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Wechsel des 2. Nebenfachs: Volkskunde/ Europ. Ethnologie	seit 01.10.1995