

**Zeitschrift:** Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles

**Band:** 6 (1949)

**Heft:** 1-2

**Artikel:** Ikonographischer Überblick über die Bildnisse der Maria Sibylla Merian (1647-1717)

**Autor:** Pfister-Burkhalter, Margarete

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-387616>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 05.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*Margarete Pfister-Burkhalter | Ikonographischer Überblick  
über die Bildnisse der Maria Sibylla Merian (1647–1717)*



Die hohe Wertschätzung, die die jüngste Tochter des Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä. (1593 bis 1650), Maria Sibylla, zu ihrer Zeit und in der Folge genöß, bekundet nicht zuletzt die Anzahl ihrer Bildnisse. Vom zartesten Kindesalter bis zur müden Greisin wird ihr Antlitz überliefert.

Als süßes kleines Mädchen von zwei bis drei Jahren fand des Vaters Liebling Aufnahme in das große Familienbild (Abb. 1), das der Halb-

bruder Matthäus Merian d. J. (1621–1687) von seinen Eltern und vier Geschwistern erster Ehe gemalt hat. Dieses 1,93 m breite und 1,19 m hohe Gemälde auf Leinwand gelangte aus dem Besitz der Familie im Jahre 1777 auf die von Löhnsche Versteigerung zu Frankfurt am Main und wurde dort – nach Hüsgens und Gwinners Vermerk – von einem Herrn G. Burckhardt aus Basel für rund 150 Gulden erworben. Seither blieb es in privatem Basler Besitz.

Der junge Merian wählte die anspruchsvolle Form des höfischen Gruppenporträts, wie die französische Mode sie forderte. Danach fällt ein



*Abb. 1. Matthäus Merian d. J. Familienbild des Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä. Öl auf Leinwand, datiert 1641. Basel, Privatbesitz*

dunkler Vorhang gerafft vor einer Wand herunter, die sich rechts fensterartig gegen einen Garten öffnet. Ehemals aber bildete eine Brüstung mit einzelner Säule den Abschluß der Tiefe zu. Im idealen Raum davor gruppieren sich die Angehörigen des alten Merian um die dominierende Gestalt des sitzenden Vaters, der mit seinen ältesten Söhnen, Matthäus und Kaspar, ein Blatt zu besprechen scheint, das das Datum 1641 trägt. Diese Jahreszahl bedeutet indessen nicht die genaue Entstehungszeit des Gemäldes, da – nach Daniel Burckhardt-Werthemann – der damals 20jährige Maler dieses Jahr noch in Paris beschlossen hat, vielleicht aber der Fassung und des Schemas des Bildgedankens. Denn die zeitliche Nähe ergibt sich aus dem Alter der Kinder, deren Geburtsdaten bekannt sind, und daraus, daß Merians erste, schon 1645 verstorbene Frau Maria Magdalena de Bry, noch nach dem Leben gemalt scheint. Vor 1650 aber – dies steht ziemlich fest – muß das Gruppenbild auf der rechten Seite verändert und in den heutigen Zustand gebracht worden sein, veranlaßt wohl durch den Wunsch, das erste Kind aus zweiter Ehe in den engen Familienkreis einzubeziehen. Es schleppt sich mit einem für sein Alter viel zu schweren Gipsabguß nach dem Kopf des sterbenden Laokoon. Da diese Konzession an den Geschmack und die Vorliebe der Zeit sich mit dem teils antikisierenden, teils zeitlosen Gewand der Dargestellten deckt, möchte man glauben, daß auch der hellenistische Kopf bereits der ursprünglichen Fassung angehört hat, aber für die neue Komposition neu motiviert werden mußte.

Es fällt auf, daß Maria Sibylla und das ältere Schwesterchen hinter ihr modisch gekleidet gehen und dadurch im Stile von den anderen abweichen. Nun aber hatte im Jahre 1649 Maria Magdalena, die im Bilde höchstens 13jährig erscheint, bereits ein Alter von 20 Jahren erreicht. Sie muß daher – dies bestätigt auch der andere Farbauftrag mit der wie eingesunkenen Farbe – aus dem früheren Bild in das abgeänderte übertragen worden sein, wahrscheinlich von derselben Hand, die das Porträt Maria Sibyllens geschaffen, aber nicht nach dem Leben wie sie, sondern kopiert. Möglicherweise fiel jener Änderung das Bildnis des jetzt fehlenden zweitjüngsten Sohnes aus erster Ehe, des siebenjährigen Joachim, zum Opfer. Jakob, der Jüngste, war schon 1639 gestorben. Wie dem auch sei, das frische Kinder Gesicht der Kleinen bildet heute den dankens-

werten Anfang unserer Kenntnis vom Antlitz Maria Sibyllens. Die ändernde Hand aber war kaum die des jungen Merian.

Die nächste Auskunft erteilt das beseelte Bildnis der 32jährigen Gattin des Architekturmalers Andreas Graff (1637–1701) aus Nürnberg (Abb. 2), mit dem Maria Sibylla nach älteren Aussagen seit 1665, nach Zülch und Eckardt seit 1668 vermählt war und ihm bereits zwei Töchter geboren hatte, die ältere schon im Jahre 1668. Es ist 1679 datiert, mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt und mißt 50,5 cm in der Breite und 59 cm in der Höhe. In der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel fand es seinen dauernden Platz unter Nummer 436, leider unter dem falschen Künstlernamen des Halbbruders Matthäus d. J. Die Entwicklung dieses «Virtuosen» läßt jedoch diese Zuweisung nicht bestehen. Der jüngere Merian folgte den Idealen seiner durch den Dreißigjährigen Krieg gesunkenen Zeit. Er war ein Schnell- und ein Vielmaler höfischen Gepräges, auf Ehre und Ruhm bedacht wie sein 15 Jahre älterer Landsmann Joachim von Sandrart (1606–1688). Er erfaßte zielsicher und gewandt die Fassade des Menschen. Sein Seelenleben berührte er kaum. Das Basler Bildnis indes spiegelt still und fesselnd eine Seele. Wohl ist auch Sorgfalt auf die stoffliche Erscheinung gelegt, aber Tracht, Gehaben und Ausdruck verraten einen Ernst und eine Anspruchslosigkeit, die an die holländische Kunst eines Gerard Terborch gemahnt, nicht an die repräsentative französische Mode oder die vornehme Eleganz van Dycks, die der jüngere Merian erstrebte.

Ein zweites Bild der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Nr. 434, wurde lange Jahre mit des jüngeren Merian Namen in Beziehung gesetzt und für ein Konterfei Maria Sibyllens ausgegeben. Als solches wurde es von Johann Kaspar Eißhardt (1824–1896) radiert und als Titelkupfer dem Buch des Ph. Friedrich Gwinner über «Kunst und Künstler in Frankfurt am Main» von 1862 vorangestellt. Es sollte dazu dienen, die Nachrede fehlenden weiblichen Charmeres zu widerlegen und die Künstlerin und Forscherin von dieser Seite zu rehabilitieren. Allein diese Namengebung, sowohl des Künstlers als auch der Dargestellten, wurde von Kennern längst angezweifelt und schließlich von Boris Lossky in den *Beaux-Arts*, LXXV, vom 10. Februar 1939 berichtigt. Er konnte auf ein Schabkunstblatt im Gegensinne hinweisen, auf dem



*Abb. 2. Anonym. Niederlande. 1679. Bildnis der Maria Sibylla Graff-Merian im Alter von 32 Jahren.  
Öl auf Leinwand, datiert 1679. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Nr. 436*

Jean Baptiste Santerre (1651–1717) als Maler und seine Schülerin Geneviève Blanchot, genannt Godon, als Allegorie der Malerei genannt sind; es ist genau nach dem Basler Gemälde gearbeitet von Cathérine Duchesne.

Gwinner erwähnt am Ende der Lebensbeschreibung der Maria Sibylla Merian, daß auch Sandrart ihr Bildnis gemalt habe. Da aber weder dessen von Schülerseite verfaßte Vita im 1. Band der «Teutschen Academie», noch eine andere Quellschrift, noch ein erhaltenes Konterfei diese Angabe zu bestätigen vermögen und Sandrart nicht einmal ihr ausnehmend wohlwollend verfaßtes, verständnisvoll gezeichnetes Lebens-

bild mit einem Bildniskupfer geschmückt hat, wie er dies beim Vater und Matthäus, dem Bruder, und minder gelobten Frauen getan hat, bleibt diese Behauptung fraglich.

Selbstbewußter und gegenständlicher erfaßt, jedoch ohne das traumhaft ahnungsvolle Einfühlen des Bildnisses von 1679 zeigt sich die bereits berühmte Frau in einem Ovalbildchen auf Kupfer, das im Berner Kunsthandel unter dem Namen Frans Mieris des Älteren geht (Abb. 3; 16 cm breit, 18,5 cm hoch). Als Kniestück begrenzt, wendet sie den Körper leicht nach links, den Kopf dagegen kontrapostisch nach rechts. In der Rechten hält sie ein assortiertes



Abb. 3. Zuschreibung an Frans Mieris d. Ä. Maria Sibylla «Merianin» im Alter von etwa 40 Jahren.  
Öl auf Kupfer. Bern, Kunsthandel Thierstein



Abb. 4. Jacob Houbraken nach Georg Gsell. Altersbildnis Maria Sibyllens. Kupferstich in: *Der Rupsen begin, voedzel en wonderbaare verandering*. Amsterdam (1717), u. a. O

Blumensträußchen, während die Linke in der Höhe der enggeschnürten Taille in den Gürtel greift. Sie steht auf einer Gartenterrasse mit hoher Balustrade, die einer Säule als Sockel dient. Im Hintergrunde rechts taucht, als Gartenplastik durch ein Postament erhöht, ein tanzender, spitzzohriger Satyr auf, der die Cimbeln schlägt, eine freie Variation mit Blätterschurz nach dem oft kopierten hellenistischen Beckenschläger. Dieses Bildwerk scheint der holländische Barock ausnehmend geliebt zu haben, da es verschiedentlich als Gartenfigur auftritt, z. B. hinter der Schäferszene des Adriaen van der Werff (1659–1722) von 1689, ehemals in der Dresdener Galerie.

Der parkartige Hintergrund bindet zur Dargestellten keine engere Beziehung als die Gründe, welche im vergangenen Jahrhundert von den Bildnisphotographen herangezogen wurden. Ist dabei schon der «Lebensraum» konventionell, im herrschenden Zeitgeschmack gehalten, so fast noch mehr die durch den Schnürleib gestraffte damenhafte Gestalt. Ihre wiederum holländische, aber an Frankreichs Vorbild ausgerichtete

Tracht wirkt neben dem Kleid der Zweiund-dreißigjährigen, das durch die ernsten, großen Linien und den stillen Umriß so sehr dem Wesen jener selbst innerhalb ihres Zeitalters seltenen Frau entgegenkam, wie eine gesellschaftliche Uniform. Der Kopf allein, oder, noch strenger genommen, nur das Gesicht, kündigt den einmalig geprägten Menschen, und auch dies nur seine von außen ablesbaren Züge. Nach dem Seelischen hin deutet kein Fingerzeig. Dagegen lockt der Glanz der Seide und das Gefunkel – nicht eben sparsam angewendeten Schmuckes – Effekte billigerer Art heraus, wo nicht ein liebevolles Eingehen in ihre stoffliche Eigenart dazu kommt. In diesem Falle genügt die Qualität des Gemäldes nicht, um die Autorschaft des Meris zu erhärten. Für die Kenntnis der Züge Maria Sibyllens aber bietet dieses Bildnis der etwa Vier-



Abb. 5. Johann Michael Zell. Altersbildnis Maria Sibyllens nach dem Houbrakenschen Stich (Abb. 4)



Abb. 6. Anonyme Radierung nach dem Houbraken-schen Stich (Abb. 4)

zigjährigen eine willkommene Bereicherung. Die ideal geschaute, noch fast mädchenhafte Herbe des früheren Abbilds hat unter dem nüchternen Blick dieses sicher holländischen Malers einen Anflug von Härte und die Kühle einer resignierten Frau angenommen. Ihre Lebensumstände, die sie nach Zülch schon 1681\*, nach älteren Angaben aber 1684/85 zur Trennung ihrer fast zwanzigjährigen Ehe zwangen, mochten wohl ihr Wesen gehärtet und den früheren Zauber verscheucht haben. Ein Seelenmaler, der tiefer zu schauen gewohnt war, hätte freilich auch aus dieser Etappe ihres Lebens, der Zeit ihres Aufenthaltes in der labbadistischen Gemeinschaft auf Schloß Bosch in Westfriesland, ein beredteres Zeugnis ablegen können. Denn ein reiches Gemüt, wie es für eine Persönlichkeit vorauszusetzen ist, die ein Werk wie das ihrige hervorgebracht hat, entfaltet auch im Unglück Eigenschaften, welche eine größere und verinnerlichtere Gesinnung verraten müßten.

\* Noch im Jahre 1683 erschien der 2. Teil des Raupenbuches im Verlag ihres Mannes zu Frankfurt a/M., wohin sie mit ihrer Familie nach dem Tod des Stiefvaters Jacob Marrel, 1681, gezogen war.

Eine alte Etikette mit englischem Text auf der Rückseite bestätigt, daß hier «Maria Sibylla Merian the celebrated flower-painter and naturalist...» dargestellt sei, ein Vermerk, der durch den nächstfolgenden Bildnistypus gestützt wird.

Leider fehlt davon jedoch das Urbild, das literarisch überlieferte, in Öl gemalte Porträt Maria Sibyllens, das ihr jüngerer Schwiegersohn, der St. Galler Maler Georg Gsell (1673–1740), nach der bereits alternden Frau gemacht hat. Wahrscheinlich hatte das junge Paar, als es im Oktober 1717 nach Rußland verzog, das Bildnis der Mutter mitgenommen, wo es später verscholl. Wenigstens aber ist es durch den reproduzierenden Stich des Jacob Houbraken (1698 bis 1780) bekannt geworden. Als Titelbild (Abb. 4) schmückte es im Todesjahr der Verfasserin ihr bei Joannes Oosterwyk zu Amsterdam erschienenen Werk «*Erucarum ortus, alimentum et paradoxa metamorphosis.*» Sicher hat es über 100 Jahre lang die Vorstellung ihrer äußeren Erscheinung wachgehalten, indem es (oder eines seiner Derivate) immer wieder als Unterlage herangezogen wurde, wenn es galt, Maria Sibylla im Bilde vorzustellen. Es ist indessen anzunehmen, daß nur der figürliche Teil, vielleicht mit dem Umhang, dem Gemälde entnommen ist. Dagegen scheint die Brüstung und das die Gelehrsamkeit der Dame unterstreichende Beiwerk von Büchern, Erdgloбус und Pflanze nebst gemalten Muscheln und Blumenkranz erst stecherische Zutat. Durch den Willen, im kleinen Raume viel zu bringen, geriet das Darstellerische so sehr in die Enge, daß die räumlichen Beziehungen verunklärt wurden. Die Embleme an der Rückwand drängen nach vorn. Dort ist das Meriansche Firmenschild mit der Ciconia, dem Storch, durch das Unendlichkeitssymbol der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, gerahmt. Darunter kniet ein weiblicher Genius vor Pallas Athenen. Aber diese Dinge sind nur additiv um die Hauptgestalt gelegt, wie eine erläuternde Legende. Ungleich zwingender spricht das Gesicht, selbst aus diesem dünnen Kupfer. Zwei weitere Dezennien mögen an ihm gearbeitet und es zerquält haben. Die weichen Formen sind knochig und magerer geworden, der Oberkiefer etwas eingesunken, der Hals häßlich. Von menschlicher Eitelkeit ist nichts darin. Hingegen entsprechen sich im allgemeinen die Gesichtsproportionen und der Schnitt von Augen, Nase und Mund. Die neue Straffheit in den Zügen verrät

die Anstrengung des Alters zur Konzentration, einen eisernen und unbeugsamen Willen. Keine andern Reize sprechen den Beschauer an als vielleicht der Ausdruck dieser der Lebensnot abgerungenen, zähen und tapferen Eigenschaften. So unauffällig wie möglich fügte sich die bereits alte Dame der Mode. Sie trägt ein für ihre Zeit sehr einfaches Kleid und die nach 1700 noch charakteristische Kopfbedeckung. Der umgeschlungene Mantel dient dem Zeitgeschmack, nicht ihr.

Nach diesem Kupfer, in das Stich und Radierung sich teilen, hat Jacob Houbraken einen zwei-

ten Kupferstich, jedoch im Gegensinn, geschaffen. Er erschien vier Jahre später als Illustration zu Arnold Houbraken «De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Het III. Deel», Amsterdam 1721 bei p. 220. Das nach links gewendete Brustbildnis wurde nun oval gerahmt und mit dem Porträt des David van der Plaas (1647–1704) kombiniert. Ihre einzigen Attribute sind nun eine Pflanzendarstellung, Papier und Feder. Diese Kupferplatte wurde wiederverwendet in Jacob Campo Weyerman: «De Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-schilders en Konst-schilderessen» im

dritten Teil, 's Gravenhage 1729, bei p. 58. Dazu aber mußten die Ziffern über den Bildnissen wie auch die Tafel- und Seitenzahlen ausgeschliffen und durch neue ersetzt werden. Zur Bereicherung des Bildganzen wurde der Stich mit einem von einer zweiten Platte abgedruckten Zierrahmen versehen (Abb. 7). Die Porträttréue hat durch das Übertragen schon merklich eingebüßt, und der Ausdruck ist schaler geworden. Die Miederschnur fiel weg; der bestimmte, auf den Betrachter gerichtete Blick wurde verschleiert.

Diese beiden Bildfassungen nun sind mehrfach kopiert und abgewandelt worden, vor allem der spätere.

Möglichst treu radierte der um 1812 verstorbene Johann Michael Zell den älteren Houbrakenschen Stich nach. Aber die Gebärde der rechten Hand (Abb. 5) wird bei ihm zur leeren Rhetorik, da der Gegenstand, auf den sie hinzuweisen hatte, die Vase mit den Pflanzen, weggefallen ist. Die Hausmarke wurde von der Wand gelöst und ins Schriftfeld gebracht, die Brüstung fortgelassen und statt der aufgezeichneten Tafeln ein Buch mit Blumen, «Sommervögeln» und scheinbar handgeschriebenem Text auf-



Abb. 7. Jacob Houbraken nach Georg Gsell. Altersbildnis Maria Sibyllens, mit dem Porträt des David van der Plaas. Kupferstich in: Jacob Campo Weyerman: *De Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-schilders en Konst-schilderessen. III. Deel.* 's Gravenhage, 1729

geschlagen. Technik und Gestaltung dieser Arbeit verraten keine sehr gewandte Hand. Welches Buch zu schmücken diese und die nächste Radierung bestimmt waren, bleibt noch zu ermitteln.

Obwohl oval gerahmt und nach links gerichtet, geht doch die unbezeichnete Radierung (Abb. 6) mit der Büste vor neutralem Grund auf dieselbe Vorlage zurück, am deutlichsten erkennbar am geschnürten Mieder und den traurigen, ungleich großen, herbgeschlitzten Augen. Auf die Houbraken-Weyermansche Fassung dagegen gründet die reicher vertretene Gruppe von Kupfern, die samt und sonders für die Illustration von Künstlerlexika verwendet worden sind. Die beiden ältesten sind die artfremdesten, weil in ihnen versucht wurde, die überlieferten Alterszeichen ins Jugendlichere zu übersetzen und dem Stil des Rokoko anzupassen. Da ist zunächst die Radierung des Johann Rudolf Füßli (1737–1806) in der «Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz. Erster Theil», die von seinem Vater Johann Caspar Füßli (er schrieb sich Fueslin) verfaßt, in Zürich bei David Geßner, 1755 erschienen ist (Abb. 8). In der



Abb. 8. Johann Rudolf Füßli. Verjüngtes Bildnis der Maria Sibylla Merian. Radierung in: Johann Caspar Füßli: *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz. Erster Theil.* Zürich, bey David Geßner, 1755



Abb. 9. Johann Rudolf Schellenberg. Verjüngtes Bildnis der Maria Sibylla Merian. Radierung in: Johann Caspar Füßli: *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Zweyter Band.* Zürich, bey Orell, Geßner und Comp., 1769

Vorrede erwähnt der Autor: «Was die Portraite anbelanget, so werden solche von meinem Sohn gemacht, der sich nebst dem Zeichnen auch ein wenig im Radiren zu üben sucht: Versichere anbey, daß alle von ächten Originalen abgenommen, und daß es mich viele Mühe gekostet, solche aufzusuchen.» Die Verjüngungskur beschränkte sich auf das Egalisieren und Aufschönen der Linien und den Wegfall herber Modulation. Deutlich erkennt man die Ableitung vom unmittelbaren Vorbild, trotz der veränderten Frisur, nicht aber mehr eine Ähnlichkeit mit dem wirklichen Jugendbildnis, dem Gemälde von 1679. Jene hochgewölbten Brauen umspannen einen träumerisch weiten Blick in transzendente Fernen. Die Last der Jahre aber hat die Spannung vermindert, das Auge ernüchert. Der stolze Bogen ist abgeflacht. Dadurch, und weil die Kiefer sich veränderten, wirkte die Nase im Alter lang, das Untergesicht dafür klein. Es war

deshalb ein zu primitives Verfahren, die Transkription nur kalligraphisch vorzunehmen. Auch der junge Füßli hat seine Bildnisbüste oval gerahmt, drapiert und auf einen kleinen Sockel gestellt, vor dem drei Bände, nebst Tintenfaß, liegen. Das oberste Buch ist aufgeschlagen. Man erkennt darin die verschiedenen Stadien von Faltern. Offenbar wollen sie an das dreiteilige Raupenbuch mahnen, das in Nürnberg 1679 und in Frankfurt am Main 1683, noch im Verlag des Gatten erschienen, und 1717 durch die jüngere Tochter Maria Dorothea Henrica in Amsterdam vervollständigt worden ist.



Abb. 10. Charles Eisen, nach dem 2. Houbrakenschen Stich. Altersbildnis. Kupfer, radiert von Ficquet, in: J. B. Descamps: *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits*. T. IIIe. Paris 1660 (statt 1760!)

Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806), der beauftragt war, die «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen» von Johann Caspar Füßli für die Zürcher Ausgabe von Orell, Geßner und Comp. zu illustrieren (Abb. 9), wahrte die Überlieferung etwas getreuer. Im 2. Band von 1769 verjüngte er das Anlitz Maria Sibyllens, indem er es spitzte und mit jugendlichen Locken, Häubchen und Schleife umgab. Als Relief stellte er seine Bildnisbüste vor einen Baumstamm. Rosen zieren die Ränder; eine Eidechse kriecht, und verschiedene Schmetterlinge flattern umher. Zwei Putten weisen in kindlicher Tätigkeit auf ihr Werk. Der vordere hält eine Blumenpresse, der hintere einen geöffneten Folianten, dessen Text auf das 1705 erstmals in Amsterdam erschienene Surinamwerk anspielt. Diese hübschen Zutaten eigener Erfindung entschädigen für die mangelnde Zuverlässigkeit der Bildniszüge.

Wieder genau an den vorliegenden Bildnistich hielt sich der Flame Charles Eisen (1721 bis 1778). Er rahmte die Büste (Abb. 10) mit Lorbeer und Schleifen aus Stuck oder Stein und setzte sie zwischen zwei Vasen vor einen Pfeiler, aus freiem Ermessen, symmetrisch geordnet, Kompositionen, nur annähernd im Stil der Künstlerin, Tintenzug und Bücher zufügend. Nach seiner Zeichnung radierte wahrscheinlich Etienne Ficquet (1719–1794) das als Vignette figurierende Kupfer für den dritten Band von «*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits*» von J. B. Descamps, der bei Desaint & Saillant, Pissot und Durant, 1760 (nicht 1660, wie es gedruckt steht), herauskam.

Auch Michel Aubert (1700–1757) muß der zweite Houbrakensche Stich vorgelegen haben (Abb. 11). Sowohl «*De Groote Schouburgh*» wie Weyermans Lebensbeschreibungen waren im 18. Jahrhundert unter Gelehrten und Liebha-



Abb. 11. Michel Aubert, nach dem 2. Houbrakenschen Stich. Altersbildnis. Kupfer in: Antoine Joseph Dezallier d'Argenville: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres ...* T. IIIe. Nouvelle éd. Paris 1762. Früher schon erschienen im: *Supplément à l'abrégé de la vie des plus fameux peintres*. T. IIIe. Paris, 1752



Abb. 12. Georg Christoph Kilian, nach dem 2. Houbrakenschen Stich. Umrißradierung in: Kilian: Allgemeines Künstlerlexicon oder Lebensbeschreibung 223 berühmter Künstler. Augsburg, Veith, 1797

bern verbreitet. Beide konnten als Quellen für Bild und Text betrachtet werden. Michel, der die Kupfer für den «Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce...» von Antoine Joseph Dezallier d'Argenville anfertigte, setzte das Porträt in eine blumenthähnliche, schildartige Kartusche, nichts zufügend, nichts weglassend, außer daß er die Büste etwas kürzte.

Deutscherseits schöpften Georg Christoph Kilian (1709–1781) und Maximilian Franck (um 1780 bis nach 1830) aus der gleichen Bildquelle. Kilian bediente sich einer schmucklosen Umrißradierung (Abb. 12) für sein «Allgemeines Künstlerlexicon oder Lebensbeschreibung 223 berühmter Künstler», das bei Veith in Augsburg, 1797, verlegt worden ist. Das Bildnis Maria Sibyllens trägt die Nummer 113. Daß beim Verzicht auf Modellierung und Ton wesentliche Charakteristika verloren gingen, braucht keiner Erklärung.



Abb. 13. Maximilian Franck, nach dem 2. Houbrakenschen Stich. Kreidelithographie in: Deutsche Künstler Gallerie. München, in Kommission bey Joseph Lindauer (1813), Heft VIII

Freilich noch fremder, abgeleiteter wirkt die Kreidelithographie aus der Folge «Deutsche Künstler Gallerie, herausgegeben von Max Franck» in München, in Kommission bei Joseph Lindauer, im 8. Heft (Abb. 13). Da diese Publikation schon 1813 in dem noch neuen Reproduktionsverfahren herauskam, genießt dieses Meriansche Bildnis als «Inkunabel» der Lithographie das größere Interesse denn als Aussage über das Wesen der Dargestellten.

Vom ikonographischen Standpunkt dagegen interessieren lebhaft zwei Porträts aus der letzten Lebenszeit. Das eine, eine Kreidezeichnung, wird einem holländischen Künstler Johan Thopas (auch Topas geschrieben) zugewiesen (Abb. 14) und ist bei J. Stuldreher-Nienhuis in den «Verborgenen paradijsen», Arnhem 1944, nach dem Original in Amsterdam abgebildet. Leider sind die Personalien des Thopas wenig bekannt. In Thieme-Beckers Künstlerlexikon wird sein Leben begrenzt durch die ungefähren Daten:

um 1630 bis um 1700. Danach könnte er Maria Sibylla nicht wesentlich später als 53jährig porträtiert haben. Dies aber entspricht nicht diesem wirklichen Greisinnenbild. Falls sich seine Existenz nicht gegen 15 Jahre länger nachweisen läßt, kann seine Autorschaft für diese Zeichnung nicht mit Sicherheit belegt werden. Denn schon das frühere Houbrakensche Bildnis dokumentiert durch seine Beigaben die Entstehung auf die Zeit nach der Reise nach Surinam, und überdies tauchte der Maler Georg Gsell erst 1704 in Amsterdam, dem Wohnort Maria Sibyllens, auf. Erst 1715 aber, nachdem seine zweite Ehe geschieden war, wurde die jüngere Tochter Maria Dorothea Henrica seine Gattin. Selbst wenn für das Gemälde des Georg Gsell doch das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts noch in Frage kommen sollte, drängen sich gleichwohl diese letzten Bildnisse sehr an den Rand der Lebensspanne. Die Reihenfolge ergibt sich von selbst. Denn aus dem Gsellschen Typus läßt sich schließen, daß damals zumindest der Unterkiefer – da mit Prothesen nicht gerechnet werden kann – noch nicht zahnlos war wie offenbar bei den allerletzten Fassungen.

Die alte Dame sitzt mit einer Heckenrose in der linken Hand auf einer Gartenterrasse vor einer gewundenen Säule, an der ein schwerer Vorhang befestigt ist. Sie lehnt den Ellenbogen auf einen Tisch, auf dem eine Blumenvase steht und ein Buch liegt. Links schweift der Blick in einen streng symmetrisch angelegten Garten bis zu einem abschließenden Hügelzug. Die Augen richten sich still nach vorn, und die Rechte öffnet sich wie zum Sprechen. Obwohl die in schwere Seide gekleidete, bis zu den Knien sichtbare Gestalt sehr aufrecht sitzt, verrät doch das hagere Gesicht und das vortretende Kinn das fortgeschrittene Alter. Die hohe Stirn, in die die dunkle Schnabelhaube greift, wirkt geistig, hoheitsvoll. Die Haltung bewahrt Distanz, und der Wille scheint noch völlig über die körperlichen und seelischen Kräfte zu gebieten. Sucht man das Alter in Jahren zu bestimmen, so versagt die Stütze der Beschriften. Am Gebälk des Geländers steht zwar in undeutlicher Schrift «Aeta 79», ein Alter, das Maria Sibylla gar nicht erreicht hat. Diese Zahl wurde dann umseitig auf 1679 gedeutet und dazugefügt «d. M. Topas». 1679 aber würde im Leben der «Merianin» das Alter von 32 Jahren ausmachen, eine Angabe, die völlig dahinfällt. Da auch kein Künst-

ler M. Topas bekannt ist, aber die Tätigkeit des Johan Thopas zur Hauptsache in ihre Zeit fällt, schloß man auf diesen Künstler. Es wäre dann vielleicht das M. als «Mynher» oder Monsieur ergänzt zu denken.

Hält sich das «Thopassche» Porträt zur Hauptsache in offiziellem, gesellschaftlichem Rahmen, so führt das letzte und ergreifendste zu ihr persönlich hin, als wäre es für die nächsten Freunde bestimmt. Es ist dies ein Kupferstich von unbekannter Hand (Abb. 15), ohne jegliche Angabe, auch nicht der Dargestellten. Aber es kann sich nur um Maria Sibylla Merian handeln. Denn die veränderten Züge erklären sich durch ihre nunmehr wohl 70 Jahre. Ihre Brauen sind über der Nase angestrengt hochgezogen, sonst aber ermüdet gesenkt. Der Mund ist asymmetrisch eingesunken. Obwohl die Muskeln schlaffer und die weichen Teile des Gesichtes schwammiger wirken, strahlt durch viele kleine, liebevoll beobachtete Einzelzüge dieses Bildnis eine lebensnahe Wärme aus. Es tritt im tiefgründenden, ahnungsvollen und wissenden Blick die Seele der Frau zutage. Der Künstler, der ihr



Abb. 14. Johan Thopas zugeschrieben. Altersbildnis der Maria Sibylla Merian. Kreidezeichnung, fälschlich datiert 1679. Amsterdam, Bibliothek Nederl. Entom. Vereniging



Abb. 15. Anonym. Niederlande, um 1717. Bildnis der etwa 70jährigen Maria Sibylla Merian. Kupferstich, Probedruck. Exemplar in Basel, Kupferstichkabinett

Wesen erkannte und wiederzugeben vermochte, betonte ihre schlichte Größe durch einen über das Haupt gelegten Schleier. Patriarchalisch wie eine Sibylle sitzt sie in einem fast kahlen Raume hinter dem Tisch, auf dem ein paar Muscheln, reinlich in eine Spanschachtel geordnete süd-

amerikanische Schmetterlinge, Abgüsse und ein kleiner Sammelkasten ihre gelehrte Tätigkeit andeuten. Es ist, als träte man einen Augenblick bei ihr selber ein und empfangen den Abglanz eines reichen und reinen Gemütes in der Abgeklärtheit des Alters.