

Maria Sibylla Merian zum Gedächtnis

Autor(en): Margarete Pfister-Burckhalter

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1948

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/f61bd4cf-b53c-406a-89d9-3bc20f65c070>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Maria Sibylla Merian zum Gedächtnis

Von *Margarete Pfister-Burkhalter*

Dem Besucher des Basler Kunstmuseums kann es geschehen, wenn er durch die vielen Säle und Eindrücke ermüdet, im ersten Stockwerk herumirrt, daß er sich plötzlich von einem Gesicht gefesselt fühlt, das ihm eigentümlich ernst und zurückhaltend entgegenblickt und dennoch über ihn hinwegsieht wie in eine unabsehbare Ferne. Es ist ein Frauenantlitz mit regelmäßigen und großen Zügen, nicht unbedingt das, was als schön gilt, und gleichwohl schön, um einer ungewohnten Größe willen. Das Schildchen am Rahmen nennt zu Unrecht den Namen Matthäus Merian d. J. (1621—1687), des gewandten, anpassungsfähigen Hofmalers mehrerer Fürstenhäuser, des ersten und begabten Sohnes des älteren Matthäus, des Kupferstechers. Wer indessen seinen künstlerischen Werdegang verfolgt, muß sich zustehen, daß die schlichte, fast puritanische Auffassung des Menschen in der Entwicklung dieses Carrierengängers nicht Raum hat und den Stil seiner Reife, den das Datum des Bildes, 1679, voraussetzt, nicht darstellt.

Eine frühe Probe seines Könnens hatte der junge Matthäus um 1642 im großen Familienbild niedergelegt, das seinen Vater im Kreise seiner ersten Frau mit ihren Kindern zeigt. Er verrät darin seine jüngste Schule und sein Vorbild, das anspruchsvolle Gruppenporträt im herrschenden Geschmack des Sonnenkönigs, mit antikisierendem Gewande, beziehungsreichen, gewollt bedeutenden Gebärden. Mit dem Selbstbewußtsein seiner zwanzig Jahre hat er sich links im Gemälde konterfeit. Er ist das Ebenbild der Mutter. Seine Rechte weist, nicht allzu bescheiden, auf sich selber hin. In London war er zuvor durch die Schule van Dycks hindurchgegangen und hatte dort die weltmännische Art seines Lehrmeisters angenommen, zu der er erfolgreich bald wieder zurückkehrte,

nicht immer freilich mit dem liebenswürdigen Charme wie im Basler Bildnis des Joachim Müller von 1647.

Im Jahre 1679 war der jüngere Matthäus Merian bereits ein Fünfiger, routiniert im blitzschnellen Erfassen der menschlichen Außenseite. Das Eindringen in seelische Sphären war dagegen nicht seine Sache. Deswegen will es unmöglich scheinen, daß er, der sich so rasch von der Oberfläche her festlegt und ausgibt, für ein einziges Mal umgelernt, auf alle Make und schlagenden Effekt verzichtet hätte, um eine Seele ahnen zu lassen und zu deuten. Zwar stellt dieses rätselhaft verschwiegene Wesen seine geliebte Halbschwester Maria Sibylla (1647—1717) im Alter von 32 Jahren dar. Sie hielt sich damals mit ihrem Gatten, dem Architekturmalers Johann Andreas Graff (1637—1701), in Nürnberg auf, war bereits Mutter zweier Töchter und künstlerisch und schriftstellerisch schon mit der Edition zweier Werke beschäftigt, mit dem Blumenbuch und dem ersten Teil der Untersuchungen über die Entwicklungsstadien der «Sommervögel», dem sogenannten Raupenbuch. Ihre Tracht ist gewählt einfach, dieselbe wie sie schon eine volle Generation früher von holländischen Damen getragen wurde. Feine, echte Spitzen zieren das Kleid, über dem ein zweiter, durchsichtiger Kragen aus Battist aufliegt. Ihr Haar fällt schulterlang in krausen Wellen nieder, bedeckt mit einem schwarzen Häubchen und geschmückt mit einer Perlenschnur. Eine doppelte Perlenkette umfaßt auch den Hals. Aus diesem wertvollen, aber so unauffällig getragenen Schmuck, als bedeute er nichts, läßt sich erschließen, daß die Trägerin zwar im Wohlstand gelebt hat, daß ihr Herz jedoch nicht an diesen Dingen hing. Ungeschminkt zeigt sie sich im Bilde, nicht nach der französischen, sondern nach der holländischen Mode gerichtet. Mit Holland und Flandern war sie von Kind auf durch viele Beziehungen verbunden, hatte doch der Vater in erster Ehe eine aus Lüttich stammende Frau, die Maria Magdalena de Bry, heimgeführt und zuvor auf seiner Gesellenwanderung auch die Niederlande betreten. Vor allem aber war ihr Stiefvater, der Maler Jakob Marrel (1614—1681),

der ein Jahr nach Merians Tod, 1651, Vaterstelle an ihr vertrat, in Utrecht beheimatet. Er nahm sich der vierjährigen Halbwaise mit besonderer Liebe an, erkannte ihre künstlerischen Gaben, leitete sie und stellte ihr seinen Schüler Abraham Mignon (1640—1679) als Lehrer fördernd zur Seite.

Diese beiden Maler pflegten ausschließlich das Stilleben, in der Art der großen holländischen Vorbilder. Sie stellten prachtvolle Blumensträuße in Ziervasen vor meist dunkeln Grund. Insekten oder anderes kleines Getier schwebte oder kroch darauf herum.

Diese, der Wirklichkeit so nahe Vorstellungswelt eröffnete sich Maria Sibylla von Kindheit an. Wie sie sich mit der Inbrunst, die ihr von Anfang an eigen war, hineinversenkte, geleitet von guten Lehrern, vor allem aber durch eigenes, genaues Beobachten der Natur, fand sie, da sich bei ihr ein fast wissenschaftliches Interesse an den Dingen mit der künstlerischen Fähigkeit der Wiedergabe paarte, ein noch von niemandem betretenes Neuland. Sie legte den Grund zur Schmetterlingskunde. Vom Blumenstudium her wurde sie zu den Insekten geführt und machte die Erfahrung, daß nicht nur der Seidenwurm, dessen Entwicklungsstufen längst bekannt waren, weil man ihn züchtete, sich zum Falter verwandelt, sondern daß alle Raupen und Puppen nur Etappen im Leben eines Schmetterlings sind. Was heute längst zum selbstverständlichen Wissen gehört, erfüllte die Frau, die diese Tatsachen erstmals erkennend feststellte, mit wachsender Leidenschaft. Sie opferte ihr vieles, was zum angenehmen, standesgemäßen Leben der Zeit gerechnet wurde. Noch als Frau erlernte sie die lateinische Sprache, um in die wissenschaftliche Lektüre eindringen und ihre Kenntnisse vertiefen zu können.

Während sie im Verlag ihres Mannes zu Nürnberg ihr Erstlingswerk, die «*Florum Fasciculi Tres*», von 1675—1680 herausgab, bereitete sie schon die ebenfalls in drei Teilen erschienene Folge von «*Der Raupen wunderbare Verwandlung und seltsame Blumennahrung*» vor. Zu beiden Arbeiten stach und radierte sie die Kupfer selbst. Im Bestreben, den Natur-

vorbildern möglichst nahe zu kommen, erarbeitete sie sich eine sehr subtile Mischtechnik mit zarten, radierten Haarstrichelchen und Punkten neben kräftig gegrabenen Linien. Auf diese Weise wirken die Abzüge überraschend tonig, selbst in unkoloriertem Zustand. Das Blumenbuch entstand in einer Zeit, die der Gartenkultur die wärmste Teilnahme schenkte. Größere Städte, wie Frankfurt am Main und Nürnberg, oder Fürstensitze, wie Eichstädt, hatten längst ihre botanischen Gärten, die vorzugsweise von Medizinern betreut wurden. Aber auch auf privater Seite pflegte und züchtete man mit Eifer einheimische und eingeführte Pflanzen. Der Handel mit Holland blühte. Während auf diese Weise die Naturanschauung auch seltener Gewächse geboten wurde, mehrten botanische Sammelwerke in Form von Bildatlanten das Interesse am Erinnerungsbild. Ein solcher Atlas, die Neuauflage des «Florilegium novum» des Johann Theodor de Bry durch Matthäus Merian, den Vater, aus dem Jahre 1641, mochte die Tochter zu ihren «Florum Fasciculi Tres» angeregt haben. Indessen setzte sie sich ein weit bescheideneres Ziel. Sie schuf eine Art Musterbuch als Anregung zu kunstgewerblichen Malereien und weiblichen Handarbeiten, wie sie in der offenkundig von ihr selbst verfaßten Vorrede mitteilt. Wer die 36 Kupfer aller drei Faszikel in einem kolorierten Exemplare wie dem der Berner Stadt- und Hochschulbibliothek durchblättert, wird freilich kaum an eine Vorlagensammlung gemahnt; sondern all die schönen Blumen, die auch das barocke Volkslied besingt, die Kaiserkrone, die stolze Tulipa, schön Hyazinth, die türkische Bind, die edel Narzissel, und manche andere erwachsen ihm aus dem unscheinbaren Buche und lassen ihm einen Frühling erstehen mit dem Zauber und dem Duft erster Kindheitseindrücke.

Im Raupenbuch dagegen, das in seinem ersten Teile zu Nürnberg, 1679, im zweiten zu Frankfurt, wohin das Ehepaar Graff-Merian inzwischen verzogen war, 1683, noch immer im Verlage des Gatten, erschien, ist eine Systematik angestrebt, die wissenschaftlichen Zwecken dienen möchte. Es war ein erster, naiver Versuch, die Tag- und Nachtfalter, die Fliegen

und Käfer nach ihren Nährpflanzen zu ordnen. Allein es war ein Versuch! Durchgeht man die Reihe, z. B. der Rosenblütler, so eröffnet sich, namentlich dem Laien, der freudvolle Einblick in ein Stücklein Natur, die ihre Phantasien sinnvoll verschwendet und im Kleinen einen Reichtum erzeugt, der manchem Auge in der Wirklichkeit entgeht. Die Künstlerin wählte jeweils ein Aestchen oder eine Staupe von einer bestimmten Pflanze, an der sie die Eier, die Raupe, die Puppe oder den Schmetterling bemerkt hatte. Sie führte genau Buch über die Daten der Veränderungen. Zu diesem Zwecke mußte sie die Tierchen selber züchten. Dabei machte sie die Erfahrung, daß manche Raupen ausschließlich auf eine Nahrung angewiesen waren und starben, wenn diese ihnen entzogen wurde. Andere aber begnügten sich mit Ersatzfutter, doch nur so lange als sie ihre Lieblingsspeise entbehrten, noch andere aber fraßen wahllos, was sich ihnen bot. Sie sammelte alle ihre Feststellungen sorgfältig, schrieb sie in schlichtem Deutsch als begleitenden Text zu den Bildtafeln. Dahinter steckt eine Riesearbeit, unsägliche Geduld und Umsicht und eine Leistung, die auch dann bewundernswert selbständig erscheint, wenn Anregungen zeitgenössischer Gelehrter in Betracht gezogen werden. Den dritten Teil edierte erst die jüngere Tochter Maria Dorothea Henrica (geb. 1678) im Todesjahr der Mutter zu Amsterdam im Selbstverlag, gedruckt von Gerard Valk. Von den ersten beiden Teilen waren kolorierte und halbkolorierte Exemplare zu kaufen, wie das Vorwort angibt. In die Bemalung teilten sich wohl allerhand Hilfskräfte, in späteren Jahren gewiß auch die beiden Töchter, die von der Mutter angelernt waren. Als Vorlagen dienten vermutlich eigenhändig kolorierte Umdrucke, die nicht für den Handel, sondern für den Eigengebrauch gleichsam als Beleg bestimmt waren. Sie wurden von Maria Sibylla gegenüber dem direkten Abdruck von der Kupferplatte bevorzugt, weil der blassere Strich des Umdrucks in der Wirkung dem Bleistiftentwurf wieder nahe kam und sich ohne deckende Farben leicht und zart kolorieren ließ, vielleicht aber auch, weil die Seitenverkehrung des Stiches wieder aufgehoben wurde. Umdrucke

sind Papierabklatsche, die erzeugt werden, wenn der noch druckfeuchte Kupferstich mit einem befeuchteten Bogen belegt und nochmals durch die Presse durchgelassen wird. Sie unterscheiden sich demnach von den Stichen durch das Spiegelbild und das Fehlen jeglichen Plattenrandes. Noch heute gehören sie, da sie nie zahlreich waren, zu den Seltenheiten im Kunsthandel. Deshalb bedeuten die dreißig Blatt, die das Basler Kupferstichkabinett als Geschenk zum Gedächtnis der 300. Wiederkehr des Geburtstages Maria Sibyllens von Herrn Dr. Samuel Merian in Zürich empfing, eine außerordentliche Gabe.

Daß Werke solchen Formates wie die genannten nicht ohne eingehende Vorstudien entstehen können, ist selbstverständlich. Datierte Insekten- und Blumenmalereien in Aquarell oder Gouache lassen sich bis 1668 zurückverfolgen, ohne daß unter dem Basler Material eine unmittelbare Vorlage nachzuweisen wäre. Es scheint aber, daß die Blumenaquarelle von 1673, die aus dem Birmannschen Nachlaß in den Besitz des Basler Kupferstichkabinetts gelangten, in Zusammenhang mit dem Blumenbuch zu bringen sind. Sie sind in ihrer schlichten Anspruchslosigkeit wundervoll überzeugend gemalt. Die Liebe zum Gewächs, das Verständnis für die Art und die Besonderheit der Pflanze spricht daraus. Die Zartheit, mit der ein Schatten gesetzt ist, verrät nicht nur die geübte Hand, sondern vor allem ein Auge, das eindringlich und liebevoll jede Form abtastete.

Noch kostbarer, mit wahrer Andacht gemalt, ist eine Reihe einzelner Schmetterlinge in kleinem Querformat, mehrlinig im Rechteck umrandet. Diese «Sommervögel» sind wie hingehaucht, leichte Gesellen, zum Greifen täuschend. Nun ist der Grad der Naturnähe freilich im allgemeinen kein künstlerischer Wertmesser. Aber wer den Farbarmonien und dem Schmelz von Schmetterlingsflügeln so vollkommen gerecht wird und die Grazie schwerelosen Stehens mit Hilfe eines Schattenstriches hinzaubert, hat auf der Leiter der Kunst eine hohe Stufe erklommen. Für diese bis aufs Letzte ausgeführte Werkchen wählte sie das feinste Pergament, die

sogenannte *carta non nata*, hergestellt aus der Haut ungeborener Lämmer. Die Transparenz und die samtene Weichheit dieser Unterlage regten sie an. Wasserfarben und Pergament waren das ihr gemäße Material. Beides forderte dazumal eine Sorgfalt und Mühe, die viel Zeit beanspruchte. Die Farben wurden außer mit Wasser noch mit manchen zusätzlichen Bindemitteln angerieben und verdünnt, und das Pergament mußte erst befeuchtet, auf ein Brettchen aufgezogen und den Rändern nach angeleimt werden, bevor es gebrauchsfähig war. Trotzdem bevorzugte die schon betagte Künstlerin für ihr letztes und umfänglichstes Werk Pergamentblätter, um die leuchtenden Farben tropischer Vegetation und die Pracht südamerikanischer Falter aufzunehmen. Von diesen Studien erwarb den Großteil das Britische Museum zu London. Basel besitzt nur ein einziges Beispiel.

Die Oeltechnik hatte Maria Sibylla zwar erlernt, aber offenbar früh fallen gelassen. Die wenigen bekannten Proben verraten geringeren Erfolg als ihre gleichzeitigen Aquarelle. Sie erreichte die wunderbare Durchsichtigkeit der Lasuren ihrer niederländischen Vorbilder, die sie zum Teil kopierte, nicht; auch blieb der Pinselstrich weit unbeweglicher. Im Aquarell und der Deckfarbenmalerei dagegen erlangte sie eine Ausdrucksfähigkeit stofflicher Reize, die in ihrer Art schier beispiellos ist. Sie schenkte sich nichts, sondern arbeitete treu bis ins Kleinste, behütet freilich vor allem Kleinlichen durch ihr tiefwurzelndes Künstlertum und ihren Schönheitssinn. Ein ausgesprochen dekoratives Gefühl hat ihre Studien sowohl, wie besonders ihre Kompositionen bestimmt. Das Verlangen nach Ausgleich, oft sogar nach Symmetrie, fällt auf. Dies ist nicht nur ein Stilmerkmal der Zeit, sondern gewiß auch der Ausdruck ihres Wesens, das sich durch sein Werk großer Hingabe und tiefer Liebe fähig erwies. Die Anhänglichkeit ihrer Töchter, die sich ihrem Berufe namenlos und uneigennützig unterstellten, spricht außerdem für ihre mütterlichen Eigenschaften. Um so mehr mag es betrüben, daß gerade diese Frau in ihrer Ehe Schiffbruch litt. Aber alles Große ist schwer er-

kauft. So kann es sein, daß sie, die gleichsam besessen war von unalltäglichen Dingen, hungrig nach Erkenntnissen im Reich der Natur, abhold schalen, gesellschaftlichen Anlässen, ruhelos im Suchen und Schaffen — und dies nicht aus Not, sondern aus innerem Drang —, daß sie, die jahrelang Raupen züchtete und selbständig eigene Wege verfolgte, keine bequeme Frau und vielleicht keine «gute Hausfrau» war, obwohl Sandrart gerade ihre häuslichen Tugenden pries. Es kann sein, daß in ihrem außerordentlichen Wesen das Zerwürfnis ihrer Ehe begründet war, die nach zwanzigjährigem Zusammensein in Trennung endete. Indessen, wir wissen es nicht.

Sie verließ im Jahr 1684 ihren Gatten und ihre Vaterstadt Frankfurt am Main, begleitet von ihrer hochbetagten Mutter und ihren noch unmündigen Töchtern. Da sie zunächst ihr Bürgerrecht noch beibehielt, 1685 es sogar nochmals erneuern ließ, scheint es, als wäre sie anfangs nicht zu einer vollständigen Trennung entschieden gewesen. Vielleicht festigte erst der Versuch ihres Mannes, der ihr 1685 nach Holland, ihrem Zufluchtsort, nachgereist war, ihren Entschluß. Jedenfalls kehrte sie nicht zurück und kündete anno 1690 ihr Frankfurter Bürgerrecht endgültig. Sie fand mit ihrem Anhang Aufnahme in der labadistischen Gemeinde, die auf Schloß Bosch, dem Besitztum eines Herrn van Somerdyck, in Westfriesland die Liebesgemeinschaft alter Christen nachzuleben versuchte. Ueber diesen Schritt im Leben Maria Sibyllens brachen die meisten Biographen, vorab die männlichen, den Stab. Allein die Gründe, die eine so gewissenhafte und bedachtsame Frau zum Bruche zwangen, müssen, auch wenn wir sie nicht kennen, schwerwiegend genug gewesen sein. Der Blick der noch jungen Frau im Basler Bild von 1679 schaut schon aus einsamen Augen, der einen enggesteckten Horizont zu durchbrechen und in eine nicht jedem verständliche Ferne zu entgleiten strebt. Sie, die so sachlich interessiert war, wie es für das rationalistische Zeitalter charakteristisch ist, war im Grunde tief religiöser Natur, die hinter der Materie ein höheres Symbol ahnte. In der Entfaltung des Schmetterlings aus der Puppe sah sie z. B. die

Offenbarung der leibhaftigen Auferstehung Christi in einem sichtbaren Gleichnis. Nun war aber die protestantische Kirche der Zeit, der sie ihrer Abstammung nach zugehörte, außerordentlich ernüchtert und sinnentleert, so daß sie, als seelische Nöte sie bedrängten, keinen Halt in ihr fand. Vielleicht aber wurde sie durch das Wort und das Wirken eines Philipp Jakob Spener (1635—1705), der in jenen Jahren in Frankfurt lehrte, auf die pietistische Erneuerung hingewiesen, die aus der geistigen Oede nach dem dreißigjährigen Krieg vielerorts sich zu regen begann. Als Maria Sibylla auf Schloß Bosch Fuß faßte, war der Gründer Jean de Labadie, ein gebürtiger Genfer, der ursprünglich Jesuit gewesen war, längst tot. Das Urteil über diesen Mann lautet oft ungünstig. Aber gewiß ist, daß seine eifernde Ueberzeugungskraft, noch über seinen Tod hinaus, bedeutende Menschen anzuziehen vermochte. Unter den Frauen ist in diesem Zusammenhang namentlich die damals freilich auch schon verstorbene Anna Maria Schurman (1607—1678) zu nennen. Das Auswirken ihrer Doppelbegabung zur bildenden Kunst und zur Sprachwissenschaft hat indirekt vielleicht den Lebensraum für Maria Sibylla in jenem sektiererischen Milieu schaffen geholfen. Während die Schurman aber ihre Kräfte an das Allzuviele verschwendet hatte, so daß Alfred von Wurzbach als Lexikograph des 19. Jahrhunderts schauernd von ihr sagte: «sie war eine Monstruosität von einem Weibe», erkannte Maria Sibylla Merian selbstbescheiden und klar ihre Grenzen. Sie hat sie nie überschritten. Das Tier- und das Pflanzenreich waren ihre künstlerische Welt. Von vornherein fällt darum jene von den älteren Kunstschriftstellern vorgebrachte Mäe, daß die züchtige Jungfrau einzig deshalb geheiratet habe, um in Gesellschaft ihres Gatten mit Anstand nach dem Nackten zeichnen zu können, in den Bereich der Künstleranekdote. Schon Nagler bemerkte mit Recht, daß eine Blumen- und Insektenmalerin dieses Studium nicht brauchte. Dadurch aber, daß sich die «Merianin», wie sie sich nach ihrer Trennung wieder nannte, auf ein einziges Gebiet beschränkte und alle ihre Kräfte dort einsetzte, brachte sie es in ihrem Fache

weit. Sie war, nach dem Bildnis ihrer Jugend zu schließen, gewiß kein phantasiearmes Wesen, so daß sie aus diesem Grunde auf die frei gestaltende, aus sich schöpfende oder erzählende künstlerische Mitteilung verzichten mußte. Sondern es scheint, daß sich ihre Ideenwelt, vielleicht als Ausgleich zum allzu rationalistischen Denken der Zeit, im Transzendenten, Religiösen aufbaute, und daß sie möglicherweise auch aus dieser Ursache bei den Labadisten eine Heimat suchte und fand. Jedenfalls bestimmte der Aufenthalt auf Schloß Bosch den Ausgang ihres arbeitsreichen Lebens. Denn dort war sie den berühmten holländischen Botanischen Gärten nahe, genoß den Umgang mit Gelehrten ihres Interessengebietes noch intensiver als zuvor, und vor allem sah sie zum erstenmal eine Kollektion tropischer Muscheln, Pflanzen, Käfer und Schmetterlinge, die die labadistischen Kolonisten in Surinam in Niederländisch-Guyana gesammelt hatten. Ihre Begeisterung darüber war so groß, daß sie sich, ihrer Jahre ungeachtet, noch im Alter von 52 zum Wagnis einer Ueberseereise entschloß, um in Surinam ihre Studien auf die tropischen Schmetterlinge erweitern zu können. 1698/99 fuhr sie mit ihrer älteren Tochter Johanna Helene hinüber. Der Segler brauchte bei günstigem Winde zwei Monate dazu. In jener feuchttropischen Gegend arbeitete sie nun fieberhaft, gegen das erschlaffende Klima und seine anderen ungünstigen Einwirkungen auf ihren Organismus heldenhaft ankämpfend. Nach zweijährigem Aufenthalt war ihre Gesundheit indessen erschüttert; sie mußte zurück. In dieser Zeit aber hatte sie ein staunenswertes Material zusammengebracht, das sie später in Amsterdam, wo sie nun Wohnsitz nahm, verarbeitete. Wie im europäischen Raupenbuch brachte sie an der in natürlicher Größe dargestellten Futterpflanze jeweils die verschiedenen Stände eines Käfers oder Schmetterlings, einer Spinne oder Zikade an (Abb. 1). Es ist dies ein Kombinationsverfahren sehr lehrreicher und sinnenfälliger Art, auch wenn man sich klar darüber ist, daß diese Aufmachung nachträglich konstruiert sein muß. Denn die einzelnen Zustände eines Tieres, die hier in ein räumliches



Maria Sibylla Merian: Pallisadenspinner (*Arsenura armida* Cr.)
am Pallisadenbaum (Leguminosazeen)

Kolorierter Kupferstich, ohne Angabe des Stechers, in: *Metamorphosis insectorum Surinamensium*.
Amsterdam, gedruckt bei Gerard Valk, 1705, fol. 11

Nebeneinander gebracht sind, erstrecken sich zeitlich in der Natur auf wochen- oder monatelange Fristen, wenn nicht, wie beispielsweise beim Maikäfer, auf drei Jahre hinaus. Die Vorarbeit für jedes einzelne, diesmal von Berufsstechern in Folioformat gestochene Blatt erstreckte sich demnach, außer auf zahlreiche Einzelskizzen, auch auf ein geordnetes Notizenmaterial. Die Leistung dieser in der Gesundheit beeinträchtigten Frau war demnach immens. Ohne daß sie sich auf fremde Beobachtungen und vergleichende Ergebnisse anderer stützen konnte, dafür aber auch ohne allen literarischen Ballast, brachte sie zwischen 1701 und 1705 das Monumentalwerk zustande, das unter dem Titel «*Metamorphosis insectorum Surinamensium*» im Eigenverlage, gedruckt bei Gerard Valk, 1705, erschien. Das Ansehen der Verfasserin zeigt sich darin, daß das Buch trotz seiner Luxusausstattung gleichzeitig in zwei Sprachen, in Latein und Holländisch, herausgegeben werden konnte. Die Nachfrage war auch so groß, daß in kurzen Abständen andere, zum Teil kommentierte Ausgaben folgten, seit 1719 um 12 Kupfer vermehrt zu den ursprünglich 60 hinzu. Als Stecher beteiligten sich neben ein paar anderen besonders Joseph Mulder (1659/60—1718 nachweisbar) und Pieter Sluyter (1675 bis nach 1713). Die ältere Tochter hatte sich inzwischen mit Jakob Hendrik Herold, einem Kaufmann, verheiratet und war 1702 mit ihrem Gatten nach Surinam ausgewandert, von wo sie ihrer Mutter ergänzendes Material nachliefern konnte. Unter den zusätzlichen Kupfern der posthumen Ausgaben sind Blätter, die gewiß mit Maria Sibylla nichts mehr zu tun haben, obwohl sie laut Titel ihrem Nachlaß entnommen sein wollen. Wie beim Raupenbuch hat die Künstlerin auch vom Surinamwerk, wie es scheint, mehrere Umdruckexemplare eigenhändig koloriert. Diese Tafeln sind von großer Schönheit und Treue. Wahrscheinlich hat die Verfasserin die Farben von Tier und Pflanzen in Zweifelsfällen kontrolliert im eigenen Herbar, in Botanischen Gärten und in Schmetterlingssammlungen. Nie steigerte sie die Töne über die Wirklichkeit hinaus um bunter Reize willen. Darin unterscheidet sie sich wohlthuend von Nachahmern

und namentlich von Neukoloristen. Sie hatte die Freude, als fast sechzigjährige Frau die Arbeit ihres Lebens in diesem letzten Prachtwerk gekrönt zu sehen. Die Anerkennung, die sie damit erzielte, stieg ihr indessen nicht zu Kopfe. In ungefähr diesem Alter mag das verschollene Bildnis gemalt worden sein, in dem ihr jüngerer Schwiegersohn, der St. Galler Maler Georg Gsell (1673—1740), ihre Züge der Nachwelt überlieferte. Das Original ist vielleicht in Rußland zugrunde gegangen, wohin das Ehepaar, bald nach der Mutter Tode, zog. Aber es ist durch die vielfach nachgestochene Radierung des Jakob Houbraken (1698—1780) bekannt geworden, nachdem es erstmals als Titelpupfer der holländischen Ausgabe des Raupenbuches bei Gerard Valk und kurz danach der lateinischen Edition bei Johann Oosterwyk, wohl noch im Jahre 1717 vorangestellt worden war. Von dieser Radierung derivieren die meisten bekannten Bildniskupfer Sibyllens, wohl ein halbes Dutzend und mehr, über Michel Aubert, Charles Eisen, Georg Christoph Kilian zu Johann Rudolf Schellenberg, Johann Michael Zell und zu einer Inkunabel der Lithographie von Maximilian Franck von 1813.

Beim Schöpfen aus zweiter und dritter Hand verloren die Züge begreiflicherweise bald an Rasse und Bildnistreue. Bei den einen blieb nur eine häßliche alte Frau zurück; andere aber suchten sie mit schwachen Kräften aufzuschönen, was ziemlich mißlang. Unabhängig von dieser Porträtreihe, ein Jahr nach dem Erscheinen des Surinamwerkes, zeichnete ein Holländer, Jan Topas, in Kreidetechnik ihr Bildnis, ein Kniestück in Dreiviertelsansicht nach links. Sie sitzt auf einer Gartenterrasse und hält Blumen in der Linken. Trotz dem Abstand von 27 Jahren ist die Aehnlichkeit mit dem Basler Bildnis noch unverkennbar. Erschütternder freilich ist ein bis dahin unbekanntes Altersbildnis (Abb. 2), wohl aus ihrer letzten Zeit, ein Kupferstich ohne Angabe des Zeichners, des Stechers, noch des Verlegers, auch ohne Nennung der Dargestellten. So rundet sich uns das Bild ihrer äußeren Erscheinung. Als süßes kleines Kind von etwa drei Jahren ist sie in das Familienbild des alten Merian aufge-

nommen, seltsam anachronistisch in den Verein der Kinder aus erster Ehe. Als dies geschah, wohl kurz noch vor des Vaters Tode und vermutlich auf seine Veranlassung hin, da sie als sein Liebling galt, waren Maria Magdalena de Bry, die Mutter († 1645) und ihre älteste Tochter Susanna Barbara nicht mehr am Leben. Von den acht Kindern der ersten Gattin sind befremdlicherweise nur fünf porträtiert. Es fehlen Maria Elisabeth (geb. 1625) und die beiden jüngsten Söhne Joachim (geb. 1635) und Jakob (geb. 1638). Statt ihrer tritt nun die kleine Maria Sibylla auf, mühevoll beladen mit dem Gipskopf des sterbenden Laokoon, um dem Bildungsniveau der Zeit Genüge zu tun. Wer diesen Eingriff in die ursprüngliche Komposition gewagt hat, und ob dabei die heute fehlenden drei Kinder erster Ehe weichen mußten, bleibt eine offene Frage. An den jüngeren Matthäus als Täter ist kaum zu denken. Wie hätte er seine antikische Gesellschaft und das eigene und des Vaters zeitloses Kostüm mit den modischen Kleidchen der beiden neugemalten Figuren mischen mögen? Zudem ist das Gesichtchen der Kleinen ursprünglicher, momentanener als das übrige aufgefaßt und ohne Kalligraphie und ohne Pose. Die Uebermalung aber hatte weitere Opfer gefordert. Maria Magdalena (geb. 1629), das Mädchen hinter Sibyllen, figuriert heute als Lückenbüßer. Es scheint aus der alten Fassung kopiert, in die neue übernommen worden zu sein. Das Köpfchen wirkt ein wenig leblos; die Farbe aber ist dünn aufgetragen und in die Leinwand zurückgesunken. Auch der Hintergrund wurde verändert. Der landschaftliche Ausschnitt war ehemals größer und statt des heute rechteckigen Fensterausschnittes stand ein Säulenfuß auf einer Brüstung. Eine Draperie, dunkel auf dunkel und kaum mehr zu unterscheiden, spannte sich über die linke Bildhälfte hin. Kompositionell waren dies wirkungsvolle Mittel nach dem Rezept des gleichzeitigen französischen Barockes. Auf dem Bogen Papier, den Kaspar dem Vater hinreicht, steht die Jahrzahl 1641 zu lesen, die indessen, wie Daniel Burckhardt-Werthemann nachgewiesen hat, als Datum unverbindlich ist, da Matthäus Merian dieses Jahr noch ganz in Paris verbrachte.

Das frische Gesichtchen der Dreijährigen ist ein noch unbeschriebenes Blatt. Im Bildnis von 1679 dagegen eröffnet sich Sibyllens Wesen. Unter hochgespannten Brauen schauen fast traurige Augen hervor; sie stehen weit auseinander, träumerisch seelenvoll, aber zugleich resigniert, als reiften nicht alle Blümenträume. Das Altersbild der etwa Siebzيجjährigen ergreift durch seine unbeschönigte Realität. Die Züge haben sich durch die Jahre verändert. Der zahnlose Oberkiefer sank ein, die Spannung der Brauen senkte sich. Das träumerische Entgleiten des Blickes wich einer fast unheimlichen Konzentration, in der sich die aufgewandte, zielsichere Energie eines Lebens, das Arbeit war, bekundet. Diese altersschönen Züge ehren und zeichnen Sibyllen mehr, als es die Beigaben vermögen, die Schnecken, Muscheln, Abdrücke und die tropischen Schmetterlinge in der Spanschachtel, die ihre Gelehrsamkeit unterstreichen.