

Inhalt

Ein Buchprojekt zu Anna Dorothea Therbusch. Vorwort der Direktorin	7
Dagmar Hirschfelder	
Danksagung der Herausgeberin	10
Nuria Jetter	
Hinweise zur Benutzung des Buches	13
Nuria Jetter	
Lebensdaten der Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska	14
Nuria Jetter	
Wohnorte und Familienverhältnisse	19
Nuria Jetter	
Anna Dorothea Therbusch. Die Malerin im Spiegel ihrer Selbstbildnisse	25
Sarah Salomon	
Die junge Therbusch. Rekonstruktion ihres Œuvres	47
Nuria Jetter	
In der Werkstatt der Künstlerin. Zur Maltechnik der Anna Dorothea Therbusch	75
Anja Wolf und Jens Bartoll	
Von Epitaph bis Museum. Zur Sichtbarkeit von Therbusch ab 1782	99
Nuria Jetter	
Anna Dorothea Therbusch zu Gast im sozialistischen Kulturhaus. Die Ausstellung von 1971	111
Gerd Bartoschek	
KATALOG	
Therbuschs Gemälde in öffentlichen Institutionen in Berlin und Brandenburg	117
Alexandra Nina Bauer, Anina Gröger, Nuria Jetter, Sarah Salomon, Anna Schultz, Anja Wolf	
Abkürzungsverzeichnis	240
Literaturverzeichnis	241
Bildnachweis	255
Impressum	256

Lebensdaten der Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska

Mit wichtigen Lebensdaten ihrer Geschwister Barbara Rosina de Gasc, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky und weiterer malender Angehöriger (grau)

1721 (23.7.)	Geburt in Berlin als siebtes von neun Kindern des Porträtmalers Georg Lisiewsky (um 1674–1750) und seiner Frau Maria Elisabeth, geb. Kahlow (gest. 1733)
1733 (24.9.)	Tod der Mutter
um 1738	Auftragsarbeiten gemeinsam mit Schwester Barbara Rosina (1713–1783), später verh. Matthieu/de Gasc, für den Markgrafen Carl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Schwedt
1741	Heirat Barbara Rosinas mit dem Porträt- und Miniaturhofmaler David Matthieu (1697–1756), der zuvor mit der verstorbenen Lisiewska-Schwester Dorothea Elisabeth (1711–1740) verheiratet gewesen war
1742 (6.2.)	Heirat mit Ernst Friedrich Therbusch (1711–1773), angehender Jurist und bald darauf Betreiber der vormals elterlichen Gastwirtschaft „Zur weißen Taube“
1742 (Juli)	Geburt der Tochter Anna Loysa; Taufe am 12.7.
1743 (19.7.)	Geburt der Tochter Dorothea Wilhelmina (gest. 1786); Taufe am 22.7.
1745 (März)	Geburt der Tochter Ernestina Friederica; Taufe am 12.3.
1746 (November)	Geburt des Sohnes Georg Friedrich; Taufe am 20.11.
1750 (6.1.)	Tod des Vaters
1750 (23.11.)	Geburt des Sohnes Carl August; Taufe am 2.12.
wohl 1752	Therbuschs Bruder Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794) wird Hofmaler in Dessau und ist 1752–55 auch in Dresden und Leipzig tätig.
um 1752	Barbara Rosina Matthieu, später verh. de Gasc, wird Hofmalerin in Anhalt-Zerbst
1755	Tod von Barbara Rosina Matthieus erstem Ehemann

1760	Heirat Barbara Rosina Matthieus mit Louis de Gasc (1718–1793), Assessor am französischen Gericht Berlin. Mit dem Tod der Fürstin Johanna-Elisabeth von Anhalt-Zerbst verliert de Gasc in diesem Jahr den Rang einer Hofmalerin.
1761–64	Aufenthalt in Stuttgart und Mannheim. Aufträge Herzog Carl Eugens von Württemberg und der Hofgesellschaft. Hofmalerin Kurfürst Carl Theodors <ul style="list-style-type: none">– Reise an den Stuttgarter Hof: 1761– Aufnahme in die Stuttgarter Académie des Arts (gegr. 1761): 8.3.1762 Aufnahmestück: <i>Selbstbildnis</i>, 1761 (Abb. 3)– Aufnahme als Ehrenmitglied in die Accademia Clementina in Bologna: 27.8.1763– Reise an den Mannheimer Hof: 1763– Berufung zur Hofmalerin am kurpfälzischen Hof unter Kurfürst Carl Theodor: 7.1.1764
1764 (Ende)	Barbara Rosina de Gasc wird Malerin am Hof des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel. Offizielle Ernennung zur Hofmalerin: 1777
1765–70	Parisreise. Aufnahme in die berühmte Pariser Académie royale de peinture et de sculpture und Ausstellung im Salon <ul style="list-style-type: none">– Hinreise über Stuttgart und Hechingen unter Ablieferung von Historiengemälden– Ankunft in Paris: Sommer (?) 1766– Aufnahme in die Académie royale de peinture et sculpture: 28.2.1767 Aufnahmestück: <i>Ein Mann mit einem Glas in der Hand, beleuchtet von einer Kerze</i> (Abb. 6)– Präsentation mehrerer Werke in der Salon-Ausstellung der Pariser Akademie als einzige beteiligte Frau: 1767– Abreise aus Paris: 13.11.1768– Rückkehr nach Berlin über Brüssel und die Niederlande– Aufnahme in die K.k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst in Wien: 6.12.1768 Aufnahmestück: <i>Porträt des Landschaftsmalers Jakob Philipp Hackert</i> (Abb. 106)– Ankunft in Berlin: 1770, frühestens im April



Sarah Salomon

Anna Dorothea Therbusch

Die Malerin im Spiegel ihrer Selbstbildnisse

Als Anna Dorothea Therbusch, diese „in allem Betracht seltn und verdienstvolle Frau“,¹ am 9. November 1782 im Alter von 61 Jahren in Berlin starb, hinterließ sie ein malerisches Gesamtwerk von mehr als 250 Bildern.² Bis kurz vor ihrem Tod hatte sie gemalt. Zu ihren letzten Werken gehörten zwei motivisch eng verwandte Selbstbildnisse (Abb. 15 und 16, Kat. 35), von denen das lebensgroße, unvollendete aus der Sammlung der Gemäldegalerie zu den bekanntesten Künstlerselbstbildnissen des 18. Jahrhunderts zählt. Möglicherweise war es das letzte Gemälde überhaupt, an dem die Malerin arbeitete.³

Gerade in Hinblick auf die Künstlerinnen der Frühen Neuzeit, deren Karrieren stets am Rande, außerhalb der Norm verliefen, kam dem Selbstporträt in der öffentlichen Wahrnehmung eine besondere Schlüsselrolle zu.⁴ Denn im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen wurde das Werk einer Künstlerin niemals nur anhand seiner künstlerischen Qualitäten, sondern immer auch in Bezug auf ihre Person, die gesellschaftlichen Erwartungen an sie als Frau bewertet.⁵ Durch das Medium des Selbstbildnisses und die darin bewusst vermittelten Botschaften konnten Künstlerinnen allerdings ihr Karrierestreben legitimieren und ihren guten Ruf schützen, auf den sie aufgrund ihrer vulnerablen gesellschaftlichen Stellung in besonderem Maße angewiesen waren.⁶

Auch ihren männlichen Kollegen dienten Selbstbildnisse als Belege des künstlerischen Geschicks, der gesellschaftlichen Anerkennung und der kritischen Selbstreflexion.⁷ Der Aspekt der öffentlichen Legiti-

mierung des eigenen Schaffens und der eigenen Person spielte dabei aber kaum eine Rolle. Sie vertraten ihre Interessen von jeher gemeinsam und mit Nachdruck als Berufsgruppe, zunächst organisiert in den Handwerkszünften, später auch in den Akademien und Institutionen, zu denen Künstlerinnen nur selten und meist nur in Einzelfällen Zugang erhielten und in denen sie kein Mitspracherecht hatten. Ihre Organisationsmöglichkeit im Kunstbetrieb blieb demnach äußerst beschränkt.⁸

Anna Dorothea Therbusch hatte ihre eigentliche Karriere, für die sie heute bekannt ist, aufgrund der frühen Heirat und den daraus resultierenden Verpflichtungen als Ehefrau und Mutter erst ungewöhnlich spät, im Alter von etwa vierzig Jahren, aufgenommen.⁹ Ihre heute noch erhaltenen, gesicherten sechs Selbstbildnisse verteilen sich über den gesamten Zeitraum ihrer beruflichen Karriere zwischen 1761 und 1782. Sie zeigen die Künstlerin in ihren frühen und mittleren Vierzigern, in ihren Fünfzigern und schließlich gleich zweimal zum Beginn ihres siebten Lebensjahrzehnts. Es handelt sich dabei um eine nach frühneuzeitlichen Maßstäben hohe Zahl an Selbstbildnissen einer Malerin in bereits gehobenem, späterhin deutlich fortgeschrittenem Alter, wie wir sie sonst nur von Rosalba Carriera (1675–1757) kennen (s. u.). Was alle Selbstbildnisse Therbuschs eint, sind die Ehrlichkeit in Bezug auf das eigene Aussehen und Alter sowie die Verweise auf ihren Beruf in Form verschiedener Künstlerattribute. Die demnach wohl für einen öffentlichen Adressatenkreis geschaffenen Selbstbildnisse zeugen von ei-

nem hohen Status- und Selbstbewusstsein der Malerin von den Anfängen ihrer Karriere bis zu ihrem Tod.

In die Reihe der Selbstbildnisse nicht aufgenommen werden kann das Bildnis einer jungen Dame auf einem um 1750 datierten Gruppenbildnis aus der Stiftung Stadtmuseum Berlin (Abb. 2, Kat. 4). 1920 ist es im Berliner Kunsthandel nachweisbar, Reidemeister erwähnt es in seiner Dissertation 1924 noch nicht. 1987 führt es Berckenhagen in seinem Werkverzeichnis erstmals als Selbstbildnis der Künstlerin mit ihrer Familie, eine aus gleich mehreren Gründen abwegige Deutung.¹⁰ Gegen eine Identifizierung der Dargestellten als Anna Dorothea Therbusch spricht zum einen die fehlende Porträtähnlichkeit. Ihre charakteristischen Gesichtszüge mit der starken, geraden Nase, den eher eckigen Gesichtskonturen, den leicht, aber deutlich weniger hochgezogenen Augenbrauen und den schmalen Lippen sind hier nicht auszumachen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Dargestellte blaue Augen hat, während Anna Dorothea Therbusch ihre Augen stets



Abb. 2 Detail aus: Anna Dorothea Therbusch, Familienbildnis im Freien, um 1750, Öl auf Leinwand, 58 x 73,4 cm, Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. GS 02/26 GM

in einem kühlen, ins Gräuliche changierenden Braun wiedergibt. Bei dem dreiteiligen Kleid mit reich verzierten Jackenkanten (Manteau) und Rocksäumen (Juppe), der feinen Spitze am Dekolleté und an den Ärmelausschnitten (Volants) sowie dem mit Edelsteinen verzierten Kopfschmuck handelt es sich zudem um eine höfische Aufmachung, die nicht recht zur Gattin eines Gasthofbesitzers und zu den anderen Selbstdarstellungen der Malerin passen mag.¹¹

Das erste gesicherte Selbstbildnis Anna Dorothea Therbuschs entstand 1761 als Aufnahmestück für die Stuttgarter Akademie (Abb. 3). Es markierte einen frühen Höhepunkt ihrer Karriere als professionelle Künstlerin und war demnach von großer repräsentativer Bedeutung für die Malerin. Therbuschs erfolgreiche Zeit in Stuttgart am Hof des Herzogs Karl Eugen (1728–1799) und im Anschluss in Mannheim in der Residenz des pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor (1724–1793) folgte nahezu unvermittelt auf zwanzig Jahre von nur gelegentlicher künstlerischer Betätigung. Dass sie die Inszenierung ihres Selbstbildnisses für die Akademie also mit größter Sorgfalt erdachte, liegt auf der Hand.

Zunächst fällt auf, dass es sich motivisch von ihren übrigen bekannten Selbstbildnissen unterscheidet.¹² Der schwer zu deutende Gesichtsausdruck führte zu divergierenden und wenig überzeugenden Ausdeutungen des Selbstbildnisses und der Intention der Malerin. Nicht nur Reidemeister verleitete das „monalisahafte Lächeln“¹³ in Kombination mit der ungewohnt freizügigen Darstellung zu dem Schluss, die Malerin habe eine erotisierende Inszenierung im Sinne gehabt.¹⁴ Auch Küster-Heise erkannte darin ein „Spiel mit verdeckten und offen zur Schau getragenen erotischen Reizen“. Sie folgerte: „Hier zeigt sie sich wie sie gesehen werden wollte und fordert selbstsicher den männlichen Blick heraus.“¹⁵

Eine solche Deutung des Bildnisses scheint im Kontext seiner Entstehung und der anderen Selbstdarstellungen der Malerin jedoch fragwürdig. Denn mit diesem Selbstbildnis, das einen außerordentlich bedeutenden Moment in ihrer noch jungen Karriere krönte, dürfte Anna Dorothea Therbusch vor allen Dingen eines im Sinn gehabt haben: Sich gemäß ihrer künstlerischen Fähigkeiten, aber auch ihrer Inszenierung der Aufnahme in eine Akademie als würdig zu



Abb. 3 Anna Dorothea Therbusch, Selbstbildnis, 1761, Öl auf Leinwand, 66 x 49 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 1104



Nuria Jetter

Die junge Therbusch Rekonstruktion ihres Œuvres

Familie und Geschwister

Therbuschs Weg als Malerin begann in einem Umfeld, das ihr fundamentale Anregungen für die künstlerische Entwicklung bot. Als Tochter des Porträtmalers Georg Lisiewsky (um 1674–1750) erhielt sie eine Ausbildung in der Werkstatt des Vaters. Lisiewsky, der aus Polen-Litauen stammte, war insbesondere für den preußischen König Friedrich Wilhelm I. (1688–1740) als Bildnismaler tätig.¹ Er verstand es, in seinen Werken das soldatische Ideal des Königs zu repräsentieren, und bildete damit einen Gegenpol zur Malerei des Franzosen Antoine Pesne (1683–1757), der seit 1711 offizieller Hofmaler war.² Auch Lisiewsky wird, wenigstens im Kirchenbuch, als königlich preußischer Hofmaler bezeichnet.³ Unter seinen Gemälden ist ein lebensgroßes Bildnis des achtjährigen Kronprinzen Friedrich (1720, SPSG, Schloss Königs Wusterhausen)⁴ hervorzuheben, das den Jungen mit versonnenem Gesicht zeigt und die dargestellten Materialoberflächen detailliert wiedergibt. Die Qualität seiner Werke variiert jedoch stark. So gilt es als Charakteristikum seiner Darstellungen von Mitgliedern des preußischen Militärs, dass sie nicht selten puppenhaft ungelenke Körperhaltungen mit steifen Beinen aufweisen. Zu sehen ist dies beispielsweise im Gruppenbildnis *Die Markgrafen von Brandenburg-Schwedt im Feldlager* (Abb. 21). Das Bildnis zeigt Carl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Schwedt (1705–1762) mit seinen Brüdern Friedrich (1710–1741) und Friedrich Wilhelm (1714–1744) in einem Feldherrenzelt. Es erinnert an die Gemeinschaft

der drei, die zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes, 1742, so nicht mehr bestand, da der mittlere Bruder kurz zuvor im Ersten Schlesischen Krieg gefallen war.⁵ Das Gemälde ist auch insofern exemplarisch, als es eine persönliche Verbindung illustrieren kann: Der älteste der Dargestellten, Markgraf Carl Friedrich Albrecht, war um 1740 ein wichtiger Auftraggeber für die Familie Lisiewsky, und zwar nicht nur für den Vater, sondern auch für die Töchter (s. u.). Er bewohnte ein Stadtpalais in Berlin sowie das Schloss Friedrichsfelde und besaß eine berühmte Gemäldesammlung.⁶ Es ist denkbar, dass diese Sammlung zu den künstlerischen Eindrücken zählt, an denen Therbusch sich als junge Frau bilden konnte.

Ihre frühen Werke, die sie vor der Eheschließung malte, dürften zumindest teilweise in der väterlichen Werkstatt entstanden sein. Sie war jedoch nicht die Einzige unter den neun Geschwistern, die dort das Handwerk des Vaters erlernte. Auch ihr vier Jahre jüngerer Bruder Christoph Friedrich Reinhold (1725–1794) ergriff den Beruf des Porträtmalers. Er half Therbusch in den 1770er-Jahren zeitweise bei der Ausführung ihrer Aufträge in Berlin. Zuvor war er ab 1750 Hofmaler in Dessau gewesen, dort jedoch schlecht bezahlt worden. Seine Gemälde zeichnen sich durch einen Realismus aus, der die physische Erscheinung der Dargestellten mit besonderer suggestiver Präsenz ins Bild setzt. Im Unterschied zu Therbuschs Gemälden, die oft einen lockeren Pinselduktus aufweisen, ist seine Malweise sehr genau, teils feinmalerisch (etwa im Selbstbildnis, Abb. 62).⁷



Abb. 21 Georg Lisiewsky, Die Markgrafen von Brandenburg-Schwedt im Feldlager, 1742, Öl auf Leinwand, 66 x 78 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr. 1989/2681

Therbusch war auch nicht die erste Frau in der Familie, die künstlerisches Können zu einem Beruf machte, mit dem sie unter eigenem Namen Geld verdiente: Ihre acht Jahre ältere Schwester Barbara Rosina de Gasc (1713–1783) ging ihr voran.⁸ Dieses mögliche Vorbild ist in den bisherigen Darstellungen zu Therbusch kaum greifbar. Die neueren Forschungsergebnisse zu de Gasc⁹ beinhalten jedoch auch Feststellungen zum Verhältnis der beiden Schwestern und ermöglichen es, die beiden Künstlerbiografien vergleichend und im Hinblick auf ihre persönlichen wie künstlerischen Verflechtungen zu betrachten. Schon 1730, als Barbara Rosina erst siebzehn und Anna Dorothea neun Jahre alt war, reiste erstere als Gehilfin des Vaters mit ihm für einen Porträtauftrag in die Garnisonsstadt Stettin, wo sie den Auftrag erhielt, die etwa gleichaltrige Fürstin Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst (1712–1760) zu malen.¹⁰ Aus dieser Bekanntschaft sollten ihr später mehrere Aufträge erwachsen, darunter mehrere Bildnisse der Tochter der Fürstin, Prinzessin Sophie Auguste Friederike (1729–1796).¹¹ Letztere wurde später als Katharina II. russische Zarin und bedeutende Kunstsammlerin. Therbusch profitierte später von dieser Sammeltätigkeit, als der russische Gesandte in Frankreich, Fürst Goli-

zyn, in Paris mehrere Gemälde von ihr für die Zarin kaufte, und als sie schließlich in Berlin den Auftrag erhielt, lebensgroße Bildnisse der preußischen Königsfamilie für dieselbe anzufertigen (Kat. 21). Die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin besitzt ein in der frühen Schaffenszeit de Gascs (damals Lisiewska) entstandenes Bildnis, das ihre Fähigkeiten zur Darstellung kostbarer Gewänder zeigt (Bildnis der Anna Sophie Agnes von Lehwald, um 1731).¹² Als Zwanzigjährige erhielt sie 1734 einen Ruf nach Dresden, den sie jedoch ablehnte, vielleicht um den Vater nach dem Tod seiner Ehefrau weiterhin unterstützen zu können – sei es als Mitarbeiterin in der Werkstatt oder bei der Erziehung und künstlerischen Ausbildung der jüngeren Geschwister.¹³ Um 1752 wurde Barbara Rosina de Gasc (damals Matthieu) Hofmalerin von Anhalt-Zerbst, mit dem Auftrag, eine Galerie mit Damenporträts zu bestücken. 1764 ging sie an den Hof des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel, wo sie 1777 schließlich offiziell zur Hofmalerin ernannt wurde.

Erste Auftragsarbeit: Supraporten für das Markgrafenpalais

Schon als junges Mädchen bzw. sehr junge Frau malte Anna Dorothea gemeinsam mit Barbara Rosina an einer größeren Auftragsarbeit. Bärbel Kovalevski, die diese in der Therbusch-Forschung bisher unbekannte Tatsache in ihrem Buch zu de Gasc dargelegt hat, datiert die Arbeiten auf etwa 1738, womit Therbusch damals etwa siebzehn Jahre alt gewesen wäre.¹⁴ Damit handelt es sich um die vielleicht früheste für Therbusch überlieferte Arbeit – neben einem Bildnis von Pesnes Tochter Marie de Rège mit einem Mops, das möglicherweise schon um 1737, vielleicht aber auch erst um 1740 entstand (dazu s. u., S. 59 f., Abb. 34). Bei der mehrere Werke umfassenden Auftragsarbeit handelte es sich um Supraporten für das repräsentative Palais des oben erwähnten Markgrafen Carl Friedrich Albrecht von Brandenburg-Schwedt, das in der Berliner Wilhelmstraße an der Nordseite des Wilhelmsmarkts (dem späteren Wilhelmsplatz) gelegen war. Dieses Palais diente nicht nur als Wohnsitz Carl Friedrich Albrechts, sondern zugleich auch als Ordenssitz des Johanniterordens – genauer der Gesandt-

schaft des Johanniterordens der Ballei Brandenburg, dessen Herrenmeister der Markgraf war. Der Hauptsitz der Ballei Brandenburg lag in Sonnenburg (heute Słońsk, Polen). In Schwedt, das der Familie der Markgrafen von Brandenburg-Schwedt ihren Namen gab, residierte hingegen sein Cousin Friedrich Wilhelm (1700–1771), 2. Markgraf zu Brandenburg-Schwedt, der in Berlin ebenfalls ein Palais, das Markgrafenpalais, bewohnte.¹⁵ Die Markgrafen von Brandenburg-Schwedt bildeten eine Nebenlinie der Hohenzollern und stammten von der zweiten Ehefrau des Großen Kurfürsten ab, Kurfürstin Dorothea (1636–1689), die ihren von der Thronfolge ausgeschlossenen Nachkommen mit dem Ankauf von Schwedt und dem Ausbau des Schlosses eine Residenz gesichert hatte.¹⁶ Carl Friedrich Albrecht hatte sein Palais 1738 erworben, als es im Bau befindlich war; ab Ende 1739 war es

bewohnbar,¹⁷ sodass um diese Zeit auch die Supraporten entstanden sein könnten.

Im Nachlass-Inventar Carl Friedrich Albrechts von 1762 werden die Malereien aufgeführt: „Oben in der blauen Cammer 2 Thüren Stücken von personagen von denen Liesefskyschen Töchtern gemahlet. [...] Oben in der gelben Cammer 3 Thüren Stücken von personagen von denen Liesefskyschen Töchtern gemahlt [...] In der so genannten rothe Cammer, oben nach Madame von carlowitz hause zu 3 Surporten Gemähld über den 3 Thüren gemahlet von den Liesefskyschen Töchtern.“¹⁸ – Es handelte sich also um acht gemeinsam angefertigte Gemälde. Zusätzlich sind in diesem Inventar weitere Supraporten gelistet, die allein von der Hand Barbara Rosinas stammen. Die ältere Schwester hatte schon 1737 ein großformatiges, ganzfiguriges Bildnis des Markgrafen angefertigt (Germa-



Abb. 22 Anna Dorothea Therbusch, Die Schaukel, um 1741, Öl auf Leinwand, 104 x 155 cm, SPSC, Inv.-Nr. GK I 7436

Kat. 1
Anna Dorothea Therbusch
Die Schaukel

um 1741
Öl auf Leinwand, 104 x 155 cm
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 7436
Aktueller Ausstellungsort: Schloss Rheinsberg, Bildergalerie, Raum 34

Das Gemälde wird aufgrund der geteilten Provenienz in das gleiche Jahr datiert wie das signierte und datierte Gegenstück *Das Federballspiel* (Kat. 2). In der Darstellung einer *Fête galante* kombinierte die etwa zwanzig Jahre alte Malerin mehrere Motive aus Bildern Jean-Antoine Watteaus und seines Nachfolgers Nicolas Lancret, die sie als originale Gemälde in den preußischen Schlössern gesehen oder zumindest als druckgrafische Reproduktionen gekannt haben dürfte.



Abb. 91 Nicolas Lancret, Die Annehmlichkeiten des Landes (Les Agréments de la campagne), 1720/1725, Öl auf Leinwand, 89,5 x 117 x 2 cm, SPSG, Schloss Sanssouci, Inv.-Nr. GK I 5598

Es ist gut möglich, dass der Auftraggeber – wahrscheinlich einer der Markgrafen von Brandenburg-Schwedt – diese Zitate als solche begrüßte. So ist der Gitarrenspieler als Gestalt fast schablonenhaft aus Watteaus *Liebesunterricht* (um 1716, Nationalmuseum, Stockholm) übernommen.¹ Watteaus Gemälde war einst Teil der Sammlung Friedrichs des Großen und ist ab 1768 im Schloss Charlottenburg nachgewiesen.² Dass Therbusch die Figur in ihr Gemälde übertrug, ist ein Indiz dafür, dass das Gemälde schon zu einem früheren Zeitpunkt nach Preußen gelangte. Wo es sich befand, nachdem es 1734 in Paris im Besitz Jean de Julliennes gewesen war, ist ansonsten unklar.³ Auch das tanzende Paar hat Therbusch möglicherweise aus einem Gemälde übernommen: Es findet sich fast identisch – allerdings mit veränderter Kleidung, vor allem bei der Dame – in Nicolas Lancrets Gemälde *Die Annehmlichkeiten des Landes* (Abb. 91).⁴ Dieses ist zwar erst ab 1773 in Schloss Sanssouci nachgewiesen. Da es jedoch schon 1747 einen friderizianischen Schnitzrahmen erhielt, muss es sich spätestens zu diesem Zeitpunkt im Besitz Friedrichs des Großen befunden haben.⁵

Ein weiteres Gemälde aus der Sammlung des preußischen Königs kombiniert darüber hinaus ein ganz ähnliches tanzendes Paar mit zwei Figurengruppen, die sich in abgewandelter Form auch in der *Schaukel* wiederfinden: Die linke Bildhälfte wird durch eine zwischen zwei Bäumen schaukelnde Dame eingenommen, die hier allerdings – wie oft bei Wat-



teau – in Rückenansicht zu sehen ist. Hinzu kommt in beiden Gemälden eine größere, auf der Wiese sitzende Figurengruppe mit Liebespaaren.⁶ Es handelt sich um Watteaus *Fête galante in ländlichen Kostümen mit einem Dudelsackspieler und einer schaukelnden Frau* (*Les bergers*, um 1717/19, SPSG, Schloss Charlottenburg).⁷ Das Gemälde befand sich zwischen 1742 und 1745 nachweislich in Schloss Rheinsberg und könnte schon zuvor (nach 1735) aus Paris nach Berlin oder direkt in eines der umliegenden preußischen Schlösser gelangt sein.⁸

Gestalt und Ausrichtung der sitzenden Figuren in Therbuschs *Schaukel* gleichen jedoch eher einem Kupferstich (Abb. 92), den Nicolas Henri Tardieu um 1729 seitenverkehrt nach einem sehr ähnlichen Ge-

mälde von Watteau, *Ländliche Freude (Le plaisir pastoral)*, um 1714/16, Musée Condée, Chantilly), anfertigte. Wie in diesem Druck nimmt auch in Therbuschs Komposition ein Herr am Boden in Rückansicht, auf seinen linken Arm gestützt, den mittleren Vordergrund des Bildes ein.⁹ Rechts von ihm umgreift in beiden Bildern ein weiterer Herr von hinten um eine vor ihm sitzende Dame. Allerdings hat Therbusch seine Hand von deren Dekolleté an ihr Kinn versetzt und den beiden Figuren höfische Kleidung verliehen, womit sie die Gruppe vom Klischee unadeliger Grobheit ins Raffinierte, Galante hob. Überhaupt ist auffällig, dass sie Watteaus freiere Landschaft mit Schafherde durch einen symmetrisch angelegten Park ersetzte. Dieser erinnert an Bildhintergründe aus Porträts der

Kat. 4

Anna Dorothea Therbusch

Familienbildnis im Freien

um 1750

Öl auf Leinwand, 58 x 73,4 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: GS 02/26 GM

Zustand: zahlreiche Retuschen

Das Gemälde wird in der bisherigen Literatur als Selbstbildnis Therbuschs mit ihrer Familie interpretiert.¹ Doch die blaue Augenfarbe der Dame im Mittelpunkt, ihre hohen Augenbrauen und die nach unten sich verbreiternde Nase unterscheiden sie von den gesicherten Selbstbildnissen Therbuschs. Die gängige Identifikation der Dargestellten dürfte daher auszuschließen sein.² Sowohl ihre Kleidung (dazu s. o. *Die Malerin im Spiegel ihrer Selbstbildnisse*, S. 26) als auch das Service auf dem Tablett deuten auf einen gehobenen gesellschaftlichen Kontext hin. Zu dem Service gehören eine geschweifte und gehämmerte (godronierte) Silberkanne, die der Zeit um 1750 entspricht, sowie Tässchen ohne Henkel (Koppchen) mit Untertassen. Sehr wahrscheinlich bestehen die Trinkgefäße aus Porzellan, das sich vor allem Angehörige des Adels leisten konnten. Sollte es sich bei den Dargestellten um Bürgerliche handeln, markierte ein solches Service den Anspruch, zumindest im Bild auf diese Weise gehoben zu erscheinen.³

Bemerkenswert an dem Gruppenbildnis ist zunächst, dass in seinem Zentrum eine junge Frau und ein Mädchen stehen, die zudem durch die Farbigkeit ihrer Kleider und ihren Schmuck sowie ihre fröhlichen Gesichter hervorgehoben sind. Das Notenbuch weist sie als Sängerinnen aus und die Parallelität der weisenden Zeigefinger des Mädchens und der älteren Frau hinter ihm betont, wie wichtig diese beiden Hauptpersonen aufgrund ihres Könnens sind. Deren paralleler Griff in das aufgeschlagene Buch und die

körperliche Nähe signalisieren ihre Verbundenheit. Auch die beiden mittig hinter ihnen platzierten Bäume lassen sich als Kommentar zur Beziehung der beiden verstehen: Die Schrägen und Senkrechten ihrer Stämme greifen Faltenzüge des blauen und des roten Kleides auf und verschränken so die Dame und das Mädchen miteinander, während der dünne Stamm im Schutz des dicken so emporstrebt wie die kleine Sängerin in der Nachfolge der großen. Sie beide sind gerahmt von zwei älteren, ihnen zugewandten Frauen, von denen besonders die Nähe der Frau in Witwen-tracht Familienzugehörigkeit suggeriert. Die neben ihr hervortretende Dienerin schließt nach links hin die Frauengruppe ab, die als solche das erweiterte Zentrum der Darstellung bildet.

Zwei männliche Figuren sind von der Frauengruppe räumlich abgegrenzt, doch durch ihre Körperwendung auf sie ausgerichtet und ihnen durch den Rosenbusch im Hintergrund symbolisch verbunden. Rechts unten ist eine Camera obscura platziert, ein Instrument genauer Naturbeobachtung, das auch als Zeichenhilfe verwendet werden konnte.⁴ Das dahinterliegende Musikinstrument dient wohl der Begleitung der Sängerinnen. Es weist eine merkwürdige Besonderheit auf: Der Korpus ist der einer Laute, doch im Unterschied zu den Lauten, die Antoine Pesne und Barbara Rosina de Gasc zu jener Zeit in ihren Damenbildnissen malten,⁵ besitzt das Instrument nur fünf Saiten und diese sind nicht direkt unterhalb des Schalloches befestigt, sondern an einem vertikalen



Kat. 17

Anna Dorothea Therbusch

Anakreon

1771

Öl auf Leinwand, 81 x 103 cm (in ursprünglicher Aufspannung erhalten)

Signatur: „A. D. Therbusch de Lisiewska fec. 1771“

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 5566

Aktueller Ausstellungsort: Neues Palais, Potsdam, Heinrichwohnung, Raum 139 (Vorzimmer des Prinzen)

Auf einer Waldlichtung sitzt der alte griechische Dichter Anakreon mit einer Lyra auf den Knien und Blütenkranz auf dem Haupt. Der kleine Amor reicht ihm eine Schale, die (trotz des Deckels) an die antiken Trinkgefäße für Wein erinnert, und führt ihm eine unbekleidete, geschmückte junge Frau zu. Am Boden stehen Vasen sowie ein kleiner Teller mit Gebäck und ein Vogelbad, auf dem sich eine Taube niedergelassen hat, links auf einem Tisch weitere Gefäße und Früchte. Das Kapitell am Boden hebt nicht nur den antiken Kontext hervor, sondern verweist als Bruchstück eines Bauwerks auch auf die Vergänglichkeit.

Therbuschs literarische Vorlage war die 4. Ode des Anakreon, die den Gedanken an die Vergänglichkeit des Lebens als Begründung für das Auskosten sinnlicher Genüsse anführt. In der 1760 erschienenen deutschsprachigen Ausgabe *Die Gedichte Anakreons und der Sappho Oden* lautet sie:

„Auf den jungen Myrtenzweigen / Auf den zarten Lotosblättern / Hingegossen, will ich trinken. / Amor soll mit Bast den Mantel / Oben auf die Schultern binden, / Mir den Wein herbey zu reichen. / Denn das Leben fleucht von hinnen, / Wie ein rollend Rad am Wagen; / Und wenn dieß Gebein zerfallen, / Sind wir eine Hand voll Asche. / Und was hülfts, den Grabstein salben? / Und vergebens Specereyen / Auf den schwarzen Boden schütten? / Lieber salbe mich im Leben / Schmücke dieses Haupt mit Rosen, / Und be-

stelle meine Freundin. / Amor, eh ich noch hinunter / Zu den Todestänzen wandre / Heis ich alle Sorgen fliehen.“¹

Die Gefäße am Boden verweisen wohl auf das antike Grabritual, das der Übersetzer Johann Nikolaus Götz in seinem Kommentar zur Ode erläutert: „Bei den Griechen war es zur Gewohnheit geworden, Oehle und wohlriechende Wasser auf die Grabmähler und Bildsäulen der Verstorbenen auszugießen. Diese Art der Opfer waren [sic] nach Anakreons richtigem Urtheile unnützlich.“² Das mittig stehende Gefäß mit Deckel und goldenen Girlanden ist vermutlich als Urne zu identifizieren; es ist der Urne vergleichbar, die Therbusch in ihrer Darstellung der Artemisia mit der Asche des Mausolos (Abb. 137) malte. Das offene Gefäß daneben lässt sich mit Blick auf die vergleichbare Form antiker Alabastra vorsichtig als Salbgefäß deuten. In der Darstellung der Taube recurriert Therbusch anscheinend auf die 9. Ode, in der der Dichter seine Taube besingt und ihr Worte wie diese in den Mund legt, mit denen sie ihre Anhänglichkeit begründet: „Itzt speis ich mich mit Brode, / Das ich dem guten Wirthe / Aus seinen Händen reisse; / und tränke mich mit Weine, / Den er mir zugetrunken“.³ Damit lässt sich auch die rote Farbe im Vogelbad als Wein erklären.

Das Gemälde ist der Anakreontik zuzurechnen,⁴ jener vor allem literarischen Strömung der Mitte des 18. Jahrhunderts, die mit dem Namen Anakreon ver-



bundene antike Lyrik durch Übersetzungen neu zugänglich machte und nachahmte. Themen der schwärmerischen Gedichte waren Liebe, Wein, Natur und Geselligkeit. Dem Nachruf Johann Georg Meusels zufolge malte Therbusch dieses Gemälde, um die Aufmerksamkeit und Gunst des Königs zu erlangen. Nach dem finanziell erfolglosen Aufenthalt in Paris war, so schreibt er, „ihre Seele anfänglich von

dem Gedanken weit entfernt, die Gunst des Glücks jemals wieder zu erlangen, [...] bis sie endlich den Entschluß faßte, sich durch ihre Arbeit dem Monarchen zu nähern. Sie verfertigte zu dem Ende ein historisches Gemälde im Kleinen, dessen Vorstellung die vierte Ode des Anakreon zum Gegenstande hatte. Zitternd wagte sie es, dieses Bild zum Throne gelangen zu lassen. – Doch Friedrichs Blick, vor dem sie

Kat. 33

Anna Dorothea Therbusch

Bildnis einer unbekannten Dame (vermutlich Prinzessin Anna Elisabeth Luise von Preußen)

1780

Öl auf Leinwand, 63 x 49,5 cm

Signatur: rückseitig auf der originalen Leinwand signiert und datiert „A. D. Therbusch [/] née de Liszewska [/] peintre du Roi [/] 1780.“

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VII 60/79 x

Das Gemälde zählt zu Therbuschs spätesten Werken. Ähnlich wie im unvollendeten Selbstbildnis mit Einglas (Kat. 35) zeigt es die Dargestellte mit frontal aus dem Bild gehendem Blick und in einem weißlichen Kleid vor einem dunkelbraunen Grund, der um den Kopf herum nur leicht aufgehellt ist. In seiner Konzentration auf das Gesicht fokussiert das Gemälde die Erscheinungsweise des Individuums, die ungeschönt realistisch wiedergegeben ist. Im reduzierten Format des Brustbildes ist kein Platz für Pomp, einzig der Perlenschmuck verweist auf den Stand der Dargestellten. Therbusch verzichtet damit auf die tradierten Formeln des Standesporträts, in denen die Repräsentation von Stand und Herkunft wichtiger war als die Wiedergabe der Persönlichkeit, und wendet die individualisierende, schlichtere Form des Porträts, die damals an Bedeutung gewann, hier vermutlich im Porträt einer Prinzessin an.¹

Ein Vergleich mit dem Gruppenbildnis des Prinzen August Ferdinand von Preußen (1730–1813) und seiner Familie (Warschau, Nationalmuseum, Abb. 17, vgl. Abb. 70) erlaubt es, die Dame im Brustbild als Anna Elisabeth Luise von Preußen, geb. Markgräfin von Brandenburg-Schwedt (1738–1820), zu identifizieren, der Ehefrau des Prinzen, die auch Prinzessin Ferdinand genannt wird.² Hierfür sprechen Farbe und Form der Augen, die Bogenlinien der Augenbrauen,

der kleine schmale Mund, die fülligen Wangen, das Doppelkinn und der gleich verlaufende Haaransatz. Dass das Gesicht im Familienbildnis – obwohl die Dargestellte dort magerer wirkt – runder ist als im



Abb. 131 Detail aus: Anna Dorothea Therbusch, Prinz August Ferdinand von Preußen und seine Familie, 1782, Öl auf Leinwand, 114 x 144 cm, Nationalmuseum Warschau, Inv.-Nr. M.Ob.1014 MNW