





Maria Sibylla Merian

Waar God trekt van een' Mensch, eler recht wat hij geft.
Hij weetste Sterk, en niet zijn Schepper heeft lieft.
Insliniet reuen. M.E.R. 1671. Van een afvan hoor penneel
En enare kunst mit vint ten offert te gafel.
Dierendien van van Coes hene, die Scorie vee Stere vee
En verleven en leuen en zijn. Americo
Leat bont rhy na ue, tot nut van d' eit geslacht.
Siel, aldaer i vermetre wist rogt na verane von tractie.

Carin Grabowski

**MARIA SIBYLLA MERIAN
ZWISCHEN
MALEREI UND NATURFORSCHUNG**

Pflanzen- und Schmetterlingsbilder neu entdeckt

mit 274 Farb- und 22 s/w-Abbildungen

Reimer

EINLEITUNG

Maria Sibylla Merian (1647–1717) wurde durch ihre Darstellungen der Metamorphose heimischer und tropischer Schmetterlinge bekannt. Sie zeigte die Insekten in ihrem Gestaltwandel auf ihrer Futterpflanze¹, oft mit den jeweiligen Parasiten, nach heutiger Terminologie: in ihrem Ökosystem. Das Œuvre von Maria Sibylla Merian ist ein besonders aufschlussreiches Beispiel für die geglückte Einheit von detaillierter wissenschaftlicher Beobachtung und künstlerischer Gestaltung. Hierauf beruht die Wirkung ihrer zahlreichen Werke und jedes einzelnen Blattes bis heute.² In ihren Arbeiten offenbart sich gleichzeitig die didaktische Methode, mit der sie ihr lebenslang erarbeitetes Bildwissen weitergegeben hat. Es war ihr ein Anliegen, ihren Lesern und auch ihren Töchtern die Kenntnisse ihrer Naturbeobachtungen zu vermitteln. Die Töchter bezog sie in die Aufzucht der Insekten ein, und ihren Lesern lieferte sie Bilder und detaillierte Beschreibungen.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der Untersuchung des St. Petersburger Konvoluts, das aus einer Auswahl von Originale des Merian-Œuvres besteht. Zar Peter der Große hatte 1717 mehr als 250 Aquarelle von der Künstlerin erworben, und noch heute werden sie in der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg aufbewahrt.³

1974 wurde von Ernst Ullmann ein Teil der Aquarelle faksimiliert und unter dem Titel *Maria Sibylla Merian. Leningrader Aquarelle* herausgegeben.⁴ Die bis dahin schwer zugänglichen Arbeiten wurden so der Öffentlichkeit als auch der Forschung zugänglich gemacht. Im Faksimile wurden die bisher unveröffentlichten Bilder geordnet und nach Ähnlichkeiten der Motive in

zwei Serien, der Kräuter- und der Gartenserie, gruppiert. Während in der Kräuterserie Heil- und Würzpflanzen mit separaten Wurzeln dargestellt sind, zeigen die Bilder der Gartenserie Nutz- und Zierpflanzen sowie Züchtungen in Hausgärten. Die Einordnung der Serien in das Gesamtwerk war aufgrund variierender Malqualitäten schwierig, weshalb Helga Ullmann für die Eingruppierung der Bilder in die Kräuterserie die Vermutung äußerte: „Diese Serie von Heil- und Würzkräuterdarstellungen ist wohl nur als Vorarbeit für ein Kräuterbuch zu verstehen.“⁵ In der vorliegenden Arbeit wird dagegen hypothetisch von der Annahme ausgegangen (siehe Kapitel IV und V), dass es sich bei beiden Serien um Arbeitsblätter handelt, die von der Mutter angelegt und von den Töchtern ergänzt wurden.

Die Untersuchung berücksichtigt sowohl künstlerische als auch naturwissenschaftliche Aspekte. Sofern die Originale als Vorlagen für Kupferstiche gedient haben, werden die kolorierten Kupferstiche bzw. Umdrucke zum Vergleich herangezogen.

Die Analyse versucht, werkimmanente aus der malerischen Entwicklung der Künstlerin und ihrer Töchter einzelne Bilder sowie die zwei Bilderserien, deren eigentliche Funktion bisher noch nicht erkannt wurde, chronologisch neu einzurichten.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bilden die eigenmächtigen Veränderungen der Kupferstecher bei der Übertragung von Merians Vorlagen auf die Kupferplatten. Sie betreffen die Bilder der *Metamorphosis*, die Merian aus gesundheitlichen Gründen nicht selbst stechen konnte. Die Stecher hatten Merians neue Darstellungsform des Schmetterlingsflugs als Abfol-

ge von zwei Posen einer Flugsequenz nicht verstanden und durch die Verkürzung der Abstände zwischen den Falterposen ihre Kompositionsidee zerstört. Die Käufer der *Metamorphosis* von 1705 und aller nachfolgenden Drucke erhielten nicht Merians Darstellungen, sondern die von den Stechern verfälschten Stiche. Merians neue Bewegungsform als Sequenz wurde erst ca. 200 Jahre später noch einmal entdeckt und entwickelte sich zu einer neuen Kunstrichtung, dem Futurismus. Mit ihrer Art der Darstellung war Merian ihrer Zeit voraus und wurde nicht verstanden.⁶ Dieser Aspekt in Merians Werk war bisher unbekannt und könnte ihr in ihrem 300. Todesjahr noch zur Ehre gereichen.

Der vorliegende Vergleich von Kupferstichen oder Umdrucken mit Merians Vorlagen (Originalen) bzw. den Faksimiles offenbart den Unterschied des Abstands zwischen den Falterposen. Er wurde in der Literatur bisher nur einmal erwähnt, aber nicht hinterfragt.⁷ Wie sich zeigen wird, sind bei mehreren Darstellungen der *Metamorphosis* Veränderungen an den Positionen der Falter, aber auch anderer Insekten vorgenommen worden, die Merians Kompositionsidee minderten oder zerstörten.⁸

Merian entwickelte in ihrer Nürnberger Schaffensphase die Darstellung der Insektenmetamorphose als Bildthema, wodurch sie ihre Forschungsergebnisse visuell vermitteln konnte.⁹ Sie stellte die Insekten in allen Stadien exakt in ihrer natürlichen Größe dar, sodass der Betrachter die Tiere in der Natur wiedererkennen konnte. Belegen lässt sich dies über Vergleiche von Merians Darstellungen mit Präparaten der jeweiligen Insektenstadien. Die Raupen setzte Merian im Bild auf ihre spezifischen Futterpflanzen, so, wie sie diese in ihrem Lebensraum vorgefunden hatte. Die Pflanzen stilisierte die Künstlerin durch anmutig geschwungene Formen mit s-förmig gebogenen Stängeln und platzierte die Metamorphosestadien auf der Futterpflanze, aber auch darunter auf dem Boden, z.B. Kokons und Puppen.¹⁰ Solche und andere Bilder der Künstlerin wurden in Nürnberg, ihrem Wohnsitz seit 1670,

sehr geschätzt, sodass Merian mit ihren Aufträgen den Lebensunterhalt der Familie sichern konnte.¹¹

Auf dem Vortitelblatt (Fig. III/1 und 2)¹² ihres ersten Raupenbuchs von 1679 übermittelte Merian ihre Idee des Metamorphoseablaufs auf eindrückliche Weise. Die Künstlerin fügt die akribisch nach der Natur dargestellten Objekte wie Versatzstücke zu einer Komposition zusammen. Das Vortitelblatt lässt sich somit als Zusammenfassung des Kompositionsprinzips lesen, das sich durch das gesamte Raupenbuch zieht (siehe Kapitel III). Merian stilisiert die Futterpflanze der Seidenraupe zu einem Maulbeerkrantz und setzt Eigelege, Raupen und Imagines auf ein Netz von gedachten Geraden, die Bezüge zwischen den einzelnen Motiven herstellen.¹³ Diese Bildkomposition soll den Betrachter ansprechen, sein Denken anregen und die Erkenntnis von übergeordneten Zusammenhängen ermöglichen. Das zeigt sich auf der Titelseite (Fig. III/4) mit dem vollständigen Titeltext, den Merian bildhaft gestaltete. Um den Bezug zur Natur zu verdeutlichen, formt sie die Textzeile zum Bild einer Baum- oder Blattsilhouette. Es ergibt sich so auf der Ebene der mimetischen Anpassung die Vermutung, dass für den Ablauf des Metamorphosezyklus die Existenz von Pflanzen zwingend notwendig ist.¹⁴

Mit dem neuen Bildthema, der Insektenmetamorphose, entwickelte Merian in ihrem ersten Raupenbuch bereits umfassende wissenschaftliche Aussagen, die zunehmend auch ökologische Faktoren einbezogen. Diese wurden von ihr selbst beobachtet und protokolliert. Jedes Bild zeigt eine Pflanze bzw. wenigstens ein Blatt der Futterpflanze der Raupe. Die relativ kleinen Motive der hochrechteckig angelegten Darstellungen wurden auf engem Raum in der Mitte des Bildträgers zusammengefügt. Die abgebildete Pflanze wird zum Träger der Insekten in allen ihren Entwicklungsstadien. Das Motiv ist von einer imaginären Rahmenlinie umgeben, die nur punktuell von Blatt- und Flügel spitzen markiert als Begrenzung wahrgenommen und im Allgemeinen nicht überschritten wird. Jenseits dieser

gedachten Linie bleibt rings um das Motiv eine breite Fläche bis zum Rand des Bildträgers frei.

War die Pflanze zu groß, stellte Merian sie in Anpassung an das Format verkleinert dar; da sie die Insekten und ihre Stadien dagegen stets in natürlicher Größe wiedergab, führte sie eine Multiperspektivität in ihre Darstellungen ein. Im Konflikt zwischen maßstabgetreuer Wiedergabe und Formgenauigkeit gebot ihr der Anspruch als Forscherin, die höchste morphologische Präzision in der Darstellung einzuhalten, was ihr auch bei Verkleinerungen zumeist vollständig gelang. Wie zuverlässig Merians Beobachtungen und Darstellungen waren, kann an Carl von Linnés (1707–1778) Rückgriff auf ihre Werke ermessen werden: Merians Beschreibungen und Darstellungen aus den Raupenbüchern und der *Metamorphosis* lagen ihm bei der Erarbeitung seines taxonomischen Systems vor und wurden in dem 1758 erschienenen Werk *Systema naturae* mehrfach als Quelle angegeben.¹⁵

Als Quartformat angelegt, war das Raupenbuch in den vorpietistischen Kreisen in Nürnberg auch als Andachtsbuch in Gebrauch. Das für das erste Raupenbuch festgelegte Kompositions- und Konstruktionskonzept wurde in allen drei Raupenbüchern beibehalten. Die Pflanzen dominieren mit Schönheit und ihrer anmutig geschwungenen Form die Darstellungen, die, von anfliegenden und sitzenden Faltern belebt, auch die Raupenstadien und deren Parasiten einschließen. Die Kompositionen lassen ein Netz sich kreuzender Geraden erkennen: Sichtachsen, die Bezüge zu anderen Entwicklungsstadien aufzeigen und den Blick des Betrachters leiten. Distanzen werden als zeitliche Abstände wahrgenommen, sie brechen die Simultanität der Darstellung auf und machen die Abfolge des Metamorphoseprozesses für den Betrachter erkennbar.

In der künstlerischen Gestaltung ihrer Bilder räumt Merian der Ästhetik die höchste Priorität ein, die bisweilen vor der Naturtreue und Korrektheit der Darstellung rangiert. In den Texten zu den Bildtafeln kündigt die Künstlerin Abwei-

chungen von der Naturtreue damit an, eine „Ausstattung“ vornehmen zu wollen. Dies wird am Beispiel der Zitronatzitrone mit Harlekinbock (Fig. VII/2) in der *Metamorphosis* deutlich. Die Zitronatzitrone ist die Futterpflanze der giftigen Schildmotte. Merian stellt den eigentlich auf der Blattunterseite ablaufenden Metamorphoseprozess der Schildmotte sichtbar auf der Blattoberfläche dar. Mit dem Einfügen des Harlekinbocks, der normalerweise gut getarnt im Dämmerlicht am Boden des tropischen Regenwaldes lebt, erhöhte die Künstlerin die Attraktivität ihrer Darstellung und möglicherweise auch den Verkauf ihres Buchs. Sie kannte, wie sie mitteilte, den seltenen Käfer nicht und wollte „seine Erforschung gerne anderen überlassen“¹⁶ Damit rechtfertigte sie ihre Konstruktion sowie die Umsetzung ihrer künstlerischen Ideen und nahm den Kritikern den Wind aus den Segeln, die ihr vorwerfen konnten, das Tier nicht in seinem Lebensraum dargestellt zu haben.¹⁷

Forschungsstand

Die Arbeiten von Maria Sibylla Merian waren bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in Fach- und Laienkreisen anerkannt, wie Linnés *Systema naturae* belegt, gerieten aber gegen Ende des Jahrhunderts in die Kritik, als man verkleinerte und drucktechnisch zunehmend minderwertige Editionen zu Unrecht mit dem Werk der Künstlerin und Forscherin gleichsetzte. Merians Kritiker, die zumeist den Reihen der Entomologen angehören, hatten offenkundig die Erstauflagen ihrer Werke, die inzwischen völlig vom Markt verschwunden waren, nicht gesehen.¹⁸

In Nürnberg lässt sich Merians Einfluss daran erkennen, dass sich die durch Merian belebte Tradition der Blumenmalerei nach niederländischem Vorbild hielt; sie fand ihre Fortsetzung u.a. in den Darstellungen von August Johann Rösel von Rosenhof (1705–1759) und Georg Dionysius Ehret (1708–1770). Auch in Frankreich erlebte dieses Genre mit Nikolaus Joseph von Jacquin (1727–1817) und Pierre-Joseph Redouté

(1759–1840) eine weitere Qualitätssteigerung in Maltechnik und Komposition.¹⁹

In den Naturwissenschaften verlagerte sich Ende des 18. Jahrhunderts der Forschungsschwerpunkt von der Beschreibung einzelner Arten zum Streben nach Klassifikation, um die Fülle der neu entdeckten Pflanzen und Tiere aus Übersee zu ordnen. Mit dieser anderen Sicht auf Flora und Fauna verloren Merians Darstellungen an Bedeutung, und ihr Werk fiel dem Vergessen anheim.

Erst in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts gelangte Merian wieder in den Fokus der Forschung. Jantje Stuldreher-Nienhuis erbrachte 1944 durch Quellenstudien einen wertvollen Beitrag für die Erarbeitung von Merians Biografie.²⁰ Helmut Deckert faksimilierte und kommentierte 1966 ausführlich *Das Neue Blumenbuch*.²¹ Elisabeth Rücker verfasste 1967 den Katalog zur Gedächtnisausstellung anlässlich des 250. Todestages der Künstlerin.²² Sie veröffentlichte darin zehn Briefe Merians, die inzwischen durch acht weitere Funde ergänzt wurden.²³ Weiterhin unterzog Rücker die Porträts der Künstlerin einer kritischen Untersuchung unter dem Aspekt der Authentizität. Ihre Bilder stellte Rücker in Form von Farbtafeln (zwei Aquarelle, ein Umdruck) sowie unkolorierten Kupferstichen und Schwarz-Weiß-Abbildungen von kolorierten Umdrucken aus verschiedenen Werken mit Kommentaren vor. In weiteren Veröffentlichungen (1980, 1985) widmete sie sich Merians Biografie und gab 1982 mit William T. Stearn eine Faksimileausgabe der *Metamorphosis* mit Aquarellen der Royal Library in Windsor Castle heraus. Stuldreher-Nienhuis, Deckert und Rücker haben die äußeren Umstände der Entstehung des Merianwerkes erhellt, auch durch die Erwähnung bislang unbekannter Aspekte und die Richtigstellung falscher Behauptungen. Nach einem Jahrhundert der Nichtbeachtung lösten sie eine Merianrenaissance aus, die das Forschungsinteresse aus unterschiedlichen Blickrichtungen wiederbelebte.

Einen weiteren Schub erfuhr die Merianforschung in den 70er Jahren durch die bereits

erwähnte Faksimilierung der Aquarelle von Ullmann, aber auch durch die Faksimilierung des Studienbuchs von Wolf-Dietrich Beer.²⁴ Damit wurde eine Grundlage geschaffen, die dem wachsenden Interesse an den Werken der Künstlerin entgegenkam. Neben dem von Ullmann als Groß-Folio-Kassette angelegten ersten Band enthält der zweite Band wichtige Beiträge von Helga Ullmann, Wolf-Dietrich Beer und Boris Vladimirovic Lukin.²⁵ Letzterer beschreibt, wie das in der Akademie bewahrte Merian-Œuvre als Lehrmaterial um 1719 durch das Ehepaar Gsell-Merian eingesetzt wurde.²⁶ Der Maler Georg Gsell und seine Frau Dorothea Maria (Merians jüngere Tochter) waren dem Ruf des Zaren nach St. Petersburg gefolgt und unterrichteten junge russische Maler aus allen Landesteilen nach Merians Lehrmethode.

Die 1976 vorgenommene Faksimilierung und Kommentierung des Studienbuchs durch Wolf-Dietrich Beer und Irina Lebedeva erschließt das persönliche Arbeitsbuch der Künstlerin und Naturwissenschaftlerin mit allen Beobachtungsprotokollen und kleinen Pergamentbildern von Insekten und anderen Tieren. Aus diesem stellte Merian ihre Kompositionen und die Begleittexte zu Vorlagen für Veröffentlichungen und Auftragsarbeiten zusammen. Beer transkribierte Merians Handschrift und Gerrit Friese bestimmte und kommentierte die dargestellten Insekten und erstellte das Register.²⁷

Margarete Pfister-Burkhalter untersuchte 1980 den merianschen Stammbaum von seinem Ursprung in Basel bis Frankfurt am Main und erläuterte die familiäre Konstellation des in Basel bewahrten Familienbildes, in das später auch Merians Kinderporträt eingefügt wurde.²⁸ Sie verglich die drei Teile des Blumenbuchs der Künstlerin, die sich im ersten Teil noch an den Bildern von Nicolas Robert orientierte und Kopien mit Abwandlungen angefertigt hatte. Später tauchten in einem Nachdruck von 1730 an einigen von Merians Bildern – im ersten und dritten Teil des Blumenbuchs von 1680 – Veränderungen mit Ergänzungen von fremder Hand auf.²⁹

Neben Bildern aus Privatbesitz analysierte und veröffentlichte Pfister-Burkhalter Bilder aus verschiedenen Schaffensphasen der Künstlerin.

1998 legte Heidrun Ludwig ihre Dissertation über die Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert als Buch vor, von dem das erste und das zweite Kapitel für die vorliegende Arbeit eine wichtige Grundlage bildeten. Ludwig erhellt die Situation in Nürnberg vor Merians Ankunft im Hinblick auf Aspekte, die später einen Einfluss auf den Werdegang der Künstlerin haben sollten.³⁰ Nürnberg war vom Protestantismus und Humanismus geprägt, und nach der Lehre der Physikotheologie galten die Betrachtung und das Malen von Naturobjekten als „Gottesdienst“. Merian traf dort auf aufgeschlossene Patrizier und Bürger, die ihre künstlerische Kreativität und ihre Forschungen schätzten und unterstützten. Ludwig wies nach, dass Merian ihren in Frankfurt erworbenen Malstil nach Nürnberg importierte und dieser dort außerordentlich beliebt wurde. Durch vergleichende Untersuchungen dokumentiert Ludwig den starken Einfluss von Merians Blumenmalerei auf die nachfolgenden Maler- und Entomologengenerationen in Nürnberg. Erst hier begann Merian mit der systematischen Erforschung der Insekten, für deren Darstellung sie ein neues Bildthema kreierte. Nach Ludwig kehrte Merian im Metamorphosebild das Verhältnis von Staffage und Hauptmotiv um, indem sie die Nutzpflanzen zum Gerüst ihrer Insektendarstellungen umfunktionierte, die auf der Pflanze platziert zum Hauptmotiv erhoben wurden.³¹

Natalie Zemon Davis ergänzte 1996 Merians Biografie, prägte für ihr Werk den Begriff der „ökologischen Sicht auf die Natur“ und beleuchtete das Amsterdamer Umfeld, das zum Wandel von Merians Religiosität und Weltanschauung beitrug. Dafür waren allerdings auch später die Erlebnisse in Surinam entscheidend.³²

1997 untersuchte Viktoria Schmidt-Linsenhoff Merians Wahrnehmung der Natur in Surinam und setzte sich mit dem „weiblichen Blick auf die Natur und Kultur Südamerikas“ auseinander. Im Kontext der Gender Studies wurde

über Merian bemerkenswert diskutiert und geschrieben, u.a. von Ingrid Guentherodt (1986, 1988, 1989), Londa Schiebinger (1989, 1995, 1997), Renate Feyl (1994), Natalie Zemon Davis (1995), Viktoria Schmidt-Linsenhoff (1996, 1997), Kerstin Merkel, Heide Wunder (2000) sowie von Tomomi Kinukawa (2001). Für die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit sind diese Beiträge jedoch nicht entscheidend, auch psychohistorische Studien werden im Folgenden nicht berücksichtigt.³³

Kurt Wettengl stellt im Katalog zur Merian-Ausstellung von 1997, unter Beteiligung bereits o.g. Wissenschaftler, den gesamten damaligen Wissensstand über die Künstlerin und Wissenschaftlerin vor.³⁴ Neu im Katalog ist Sam Segals überzeugende Darlegung der Händescheidung zwischen Merian und dem verstorbenen Künstler Willem de Heer.³⁵

Die 2001 vorgelegte Dissertation von Tomomi Kinukawa erschließt mittels bisher unveröffentlichter Briefe, welche in verschiedenen Sprachen verfasst wurden, die Beziehungen zwischen Künstlern, Verlegern und begeisterten Raritätsammlern in Merians Umkreis. Kinukawa analysiert, wie Merians Blick auf die Natur sich mit jedem Ortswechsel von Deutschland über Friesland und Amsterdam bis nach Surinam änderte und welche Position sie in der Kontroverse zur Urzeugung³⁶ einnahm. Weiterhin wird Merians Versuch beleuchtet, einen Platz in der Gelehrtenwelt Amsterdams zu finden. Schließlich ergründete Kinukawa die Strategien, die Merian und andere benutzten, um mit dem Problem des Profits aus dem Handel mit wissenschaftlichen Objekten in einer Gelehrtenwelt, die eigentlich Uneigennützigkeit schätzte, umzugehen.³⁷

In einer neueren Dissertation, von Katharina Schmidt-Loske 2004 vorgelegt, wird die Genauigkeit der Künstlerin in den naturwissenschaftlichen Darstellungen untersucht. In Ermangelung datierter Bilder erschließt Schmidt-Loske diesen Aspekt werkimanent. Merian fügte dasselbe Versatzstück, z.B. die Vogelspinne, in verschiedenen Kompositionen mit geografisch nicht

dazugehörenden Tierarten zusammen, was bei Auftragswerken üblich war. Merian richtete sich bei solchen Werken nach dem Kundenwunsch und vernachlässigte die naturwissenschaftliche Korrektheit bezüglich der Lebensräume. Weiterhin deckte Schmidt-Loske als Entomologin mit großer Akribie sogar die malerische Ergänzung einer verloren gegangenen Extremität an einem Skorpion auf.

Schmidt-Loske konnte durch die Untersuchung von Vogeldarstellungen Merians teilweise eine Händescheidung zwischen der Mutter und ihrer Tochter Johanna Helena belegen, die auf den von der Tochter nicht genau wiedergegebenen morphologischen Merkmalen der Vogelfüße beruht.³⁸ Ungenauigkeiten dieser Art werden auch in der vorliegenden Arbeit mehrfach an Pflanzendarstellungen aufgedeckt, die stets den Malstil Johanna Helenas erkennen lassen (siehe Kapitel IV und V). Weiterhin aktualisierte Schmidt-Loske in einem Nachdruck der *Metamorphosis* aus dem Jahr 2009 die wissenschaftlichen Artnamen der dargestellten Pflanzen und Tiere.³⁹

Im Jahr 2008 gab es in Amsterdam eine von Ella Reitsma kuratierte Ausstellung, die erstmals den Anteil der Töchter an der Bildproduktion der Werkstatt herausgestellte. Bilder mit annähernd identischen Motiven der älteren Tochter Johanna Helena und der Mutter wurden verglichen und der Ansatz einer Händescheidung gewagt, aber noch nicht überzeugend belegt.⁴⁰

Arbeitsthesen und Ziel der Untersuchung

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, über eine bildwissenschaftliche Analyse der Originale des St. Petersburger Konvoluts folgende Thesen zu begründen:

1. Die Datierungen von einzelnen Bildern sowie von zwei Bilderserien müssen revidiert werden.
2. Die Kräuter- und die Gartenserie wurden als Arbeitsblätter von der Mutter angelegt und

von den Töchtern vervollständigt. Die Namen dieser Serien stammen nicht von Merian, sie wurden mit der Faksimilierung eingeführt.

3. Die nicht getreue Übertragung von Merians Bildvorlagen auf Kupferplatten durch die Stecher hat teilweise Merians Bildaussagen verfälscht.
4. Die Erforschung der Metamorphose im Nebeneinander einer Lebensgemeinschaft hat Merian zur Erfindung des „Biotopbildes“ geführt, das Abhängigkeiten im Biotop thematisiert.
5. Merians Bildsprache ist gekennzeichnet durch die Zusammenfügung von morphologisch korrekten Versatzstücken in konstruierten Kompositionen von höchster Ästhetik.

Die erste These läuft auf die Etablierung einer neuen Chronologie der Bilder hinaus. Um sie zu untermauern, soll zunächst Merians gesamtes Schaffen von der frühen Kindheit bis zu ihrem Lebensende beleuchtet werden.

Anmerkungen zum Katalog und der Nummerierung von Bildern und Figuren

Im Katalog werden 124 Aquarelle (Bilder), die in St. Petersburg aufbewahrt werden und in der von Ullmann, E. 1974 publizierten Faksimileausgabe enthalten sind, detailliert in einem jeweils separaten Text beschrieben. Von diesen stammen 28 Bilder aus Band 1, der Folio-Kassette, und 96 verkleinerte Bilder aus Band 2 des Faksimiles. Von diesen angeführten Bildern werden 31 ausschließlich im Katalog erfasst und beschrieben, im Textteil aber nicht erörtert. Das wurde aus Gründen der Vollständigkeit vorgenommen. Die dargestellten Bilder sind im Katalog sowohl zeitlich als auch thematisch gruppiert, wobei die chronologische Abfolge die Forschungsergebnisse dieser Arbeit berücksichtigt. Zudem wird jeder thematisch gruppierte Abschnitt durch einen kurzen Text eingeleitet. Die dem Katalog vorangestellte Kon-

kordanz vermittelt einen Überblick zu Quellen, Herkunft und Nummerierung.

Im Katalog sind nur Bilder vertreten, Referenzbilder aus diversen Quellen heißen Figuren (Fig. ...). und beginnen in jedem neuen Kapitel mit der Nummer eins. Zur Erleichterung der Auf-
findung von Bildern und Figuren, die in einem

anderen Kapitel behandelt werden, wird mit der römischen Zahl das Kapitel benannt, dem die arabische Figurenzahl folgt, wie z.B. (Fig. III/4). Aus inhaltlichen Gründen werden einige Figuren zu unterschiedlichen Aussagen und Vergleichen mehrfach gezeigt. Aufgrund der Kapitelzahlen haben sie dann jeweils eine eigene Nummer.

FRÜHWERK (BILD 1–7)

Die von Ullmann gewählte Abfolge der ersten sechs Bilder des Faksimiles wurde nicht übernommen; alle sieben Bilder dieses Abschnitts wurden nach der von der Verfasserin ermittelten werkimmanenten Chronologie neu geordnet. Die im Faksimile vorgefundene Datierung wurde unter Einbeziehung der Lebensumstände, handwerklichen Fähigkeiten, Begabungen und neuen Erkenntnisse – über das Erlernen der Aquarelliertechnik im frühen Kindesalter – ei-

ner Prüfung unterzogen, die zu einer früheren Datierung der meisten Darstellungen zwischen 1657 und 1659 geführt hat.¹⁰

Die sieben Bilder des Frühwerks, in ihrer Komposition Herbariumblättern vergleichbar, ließen einen Insektenbesatz nicht vermuten. Doch in vier Darstellungen hat Merian Insekten integriert, die teilweise so klein sind, dass sie den Betrachtern bis heute weitgehend entgangen und selbst mit einer Lupe nur schwer auffindbar sind.



Bild 1 Heckenkirsche und Rote Johannisbeere

(II/1) Heckenkirsche – *Lonicera xylosteum*,¹¹ Rote Johannisbeere – *Ribes rubrum*.

Aquarell- und Deckfarben, Karton, 31,7 x 20,5 cm,

Inv.-Nr. IX-8-3; 1656–1657,¹² bez. a. d. Rückseite u. m. „M. S. Merian“, Rahmung nachträglich.

Leicht nach links versetzt, steht ein beschnittener Johannisbeerzweig in der unteren Bildhälfte und endet oben mit zwei Knospen. Ein schwacher Schatten vermittelt Räumlichkeit. Der Zweig trägt vier unterschiedlich große Blätter und eine Fruchttraube. Die gewölbten Blattunterseiten lassen die plastisch hervortretende Nervatur erkennen, die teilweise morphologische Ungenauigkeiten zeigt.¹³ Auch fehlen Vorblätter, und der Übergang vom Blatt zum Zweig ist ungenau ausgeführt.¹⁴ Diese Unstimmigkeiten lassen vermuten, dass Merian den Zweig nicht nach der Natur, sondern nach einer fehlerhaften Vorlage gemalt hat.

Über dem Johannisbeerzweig quert ein Zweig mit vier roten Früchten diagonal die Bildfläche. Vier rote drei- und vierfach gekerzte Früchte hängen herab, und der Zweig endet mit drei kirschähnlichen Blättern, die aber wegen der Flaumbehaarung keine Kirschblätter sein können. Ebenso weichen die Früchte von der bekannten Kirschform ab. Sie entspringen, wie richtig dargestellt, an einem verholzten Zweig aus einer Knospe. Den einzelnen Kirschen fehlen die Stiele, sodass zwei Früchte an einem Stiel hängen. Sie erwecken den Eindruck, als seien sie miteinander verwachsen. So etwas kommt gelegentlich bei Süßkirschen vor, aber nicht in dieser Häufung und am selben Zweig. Die Bezeichnung Süßkirsche muss daher angezweifelt werden.¹⁵ Die im Begleittext von Ullmann geäußerte Vermutung, dass es sich um den Zweig eines Pfaffenhütchens handeln könnte, trifft

aus morphologischen Gründen nicht zu.¹⁶ Statt der Süßkirsche – *Cerasus avium*, einem Rosengewächs, handelt es sich um die Heckenkirsche – *Lonicera xylosteum*, ein Geißblattgewächs, was die Form der Früchte erklärt – die allerdings etwas zu groß erscheinen und in der Natur nur paarig auftreten.¹⁷ Die Blätter der Zweige können sowohl paarig als auch unpaarig enden. Insgesamt überwiegen die Merkmale, die für eine Heckenkirsche sprechen.

Die Früchte der Heckenkirsche treten plastisch aus der Bildfläche heraus, den Johannisbeeren fehlen dagegen Plastizität und deutliche Lichtreflexe. Ihre gespreizten Laubblätter wirken unter den Heckenkirschen wie eine unterfangende Barriere. Farblich dominiert das Rot der Früchte, das sich vom chancierenden Gelbgrün abhebt. Die Pinselführung ist noch breitflächig und weicht erst später der präzisen modellierenden Maltechnik.¹⁸ Die Binnenstruktur der transparenten Früchte wird durch dunkelbraune Farbtupfer sichtbar gemacht, die unterteilende Wände andeuten.¹⁹

Insgesamt gibt es in beiden Pflanzendarstellungen so viele morphologische Ungenauigkeiten, dass eine Ausführung nach der Natur oder nach einer korrekten Vorlage als unwahrscheinlich anzusehen ist. Merian hat offenkundig alle Fehler genau kopiert, denn sie war eine sehr genaue Beobachterin, aber zur Zeit der Entstehung des Bildes noch zu unerfahren im eigenen Naturstudium.



Bild 2

Schwertlilie, Hohe Bartiris

(II/7) Schwerlilie, Hohe Bartiris – *Iris germanica*, Gelbe Taglilie – *Hemerocallis flava*, Schaumzikade – *Philaenus spumarius*, Lilieneule – *Derthisa glauicina* [?]. Aquarell- und Deckfarben, Pergament, 37,6 x 30,4 cm, Inv.-Nr. 10-89-14 (ehem. 39/14); 1657–1659, Insekten nach 1689 ergänzt, Rahmung nachträglich.

Auf der von Vertikalen dominierten Komposition sind vier Bartiris-Sorten von unterschiedlicher Größe in verschiedenen Farbvarianten mit ihrer imposanten Blütenform dargestellt. Von unten rechts, aus einer Zwiebel emporwachsend, schiebt sich der blattlose Stängel der gelben Taglilie mit ihrer schlichten einfarbigen Blüte zwischen die Irisblüten und unterstreicht deren komplizierten Bau. Wie die hellblaue Hohe Bartiris zeigt, besteht der in Form und Farbe auffallende Schauapparat aus zwei Kronblattkreisen, von denen der äußere, mit drei abwärts gebogenen Kronblättern besetzt, von drei auf Lücke stehenden, aufwärts gebogenen Kronblättern des inneren Kreises bekrönt wird. Wie auf einem Tablett präsentieren die unteren Blätter auf der Wölbung eine gelbe haarige Leiste, die, von einem blumenblattartigen Griffelteil mit Narbenklappe überwölbt, den Insekten den Weg zur unsterändigen Narbe

weist, wo sie nach Vollzug der Bestäubung auf die Nektarquelle treffen.

Die Bildfläche ist von einer doppelten Federlinie umgeben und mit zwei gestaffelten Blütenreihen bis an den Bildrand ausgefüllt. Aus dem weißen Rhizom an der unteren Rahmenlinie wächst der Spross der hellblauen Bartiris auf der vertikalen Mittellinie von vier schwertartigen Blättern umhüllt empor. Ursprünglich hatte das Irisbild keinen Insektenbesatz; dieser wurde erst nach 1689 hinzugefügt.²⁰ Auf der rechten Bildseite platzierte Merian auf dem angefressenen Schwertlilienblatt die Larve einer Schaumzikade, umgeben von einer Schaumhülle, und daneben zwei frei laufende noch nicht voll entwickelte Larven bzw. Nymphen. Die Schaumzikade verwandelt sich hemimetabolisch, d.h. sie wird ohne Puppenstadium von Häutung zu Häutung ihrer Imago immer ähnlicher.²¹