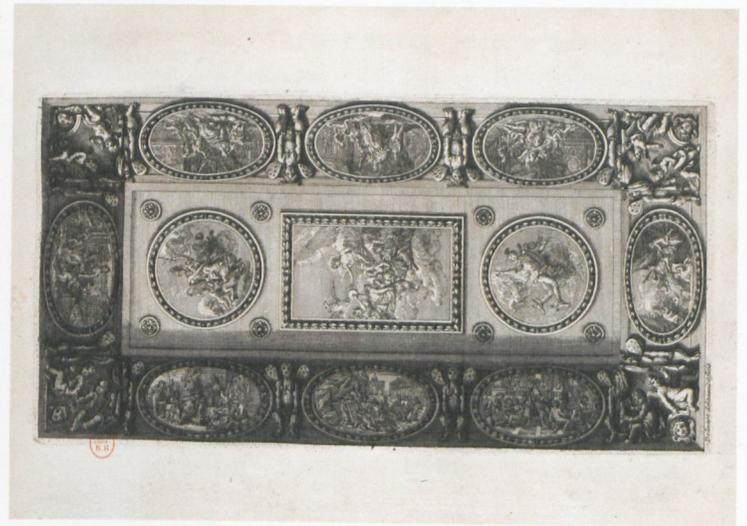
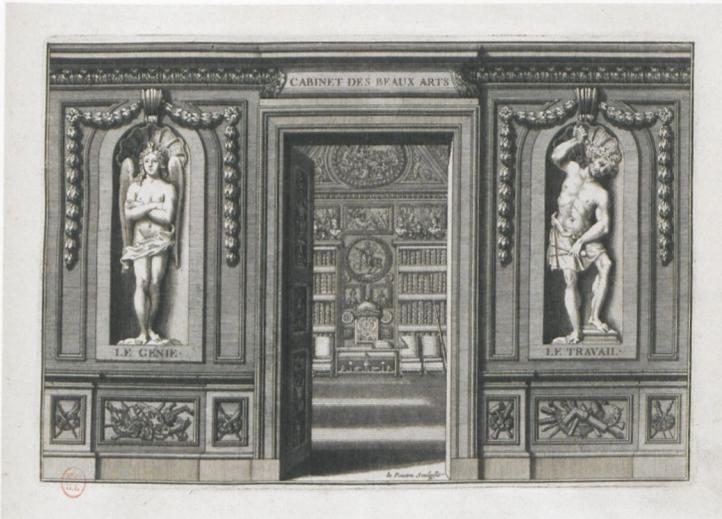

THOMAS KIRCHNER

**KAROLINE LUISE VON BADEN UND DIE
ZEITGENÖSSISCHE FRANZÖSISCHE MALEREI –
DER VERSUCH EINER ANNÄHERUNG**

Die Ausbildung von jungen weiblichen Adelligen umfasste im 18. Jahrhundert auch die Kunst. Karoline Luise von Baden bildete hier keine Ausnahme.¹ Sie verfolgte ihre künstlerische Tätigkeit mit einer großen Ernsthaftigkeit, auch mit einem gewissen Erfolg. Indes ging ihre Beschäftigung mit der Kunst weit über das übliche Engagement einer Landesfürstin hinaus, wenn sie in nur wenigen Jahren ein Malereikabinett einrichtete.² Ihr Zugriff war dabei durchaus von Pragmatismus geprägt. Denn so gezielt und massiv sie 1759 mit dem Ankauf von Kunstwerken begann, so abrupt endete auch ihr Engagement fünf Jahre später, danach gab es nur noch wenige Zugänge. In diesem recht kurzen Zeitraum erwarb sie insgesamt über 200 Werke (von denen sie aber einige wieder veräußerte).³ Ihr Malereikabinett war damit weitestgehend abgeschlossen. Auch wenn der Zeitpunkt gut gewählt war, da der Kunstmarkt durch den Siebenjährigen Krieg unter Druck geraten war und die Preise nachließen, ist dieses Vorgehen doch bemerkenswert. Insbesondere der recht plötzliche Abbruch des Sammelinteresses überrascht.

Verharren wir einen Moment bei der Frage, was ein Kunstkabinett umfasst. Nicht nur begrifflich, sondern auch in seiner inhaltlichen Ausrichtung unterscheidet es sich deutlich von einer Kunstsammlung. Zwar stellt ein Kabinett auch eine Sammlung von Werken dar, aber die Gesichtspunkte, unter denen die verschiedenen Formen eingerichtet wurden, wichen doch voneinander ab. Eine Kunstsammlung, ob sie nun von einem Fürsten oder einer Privatperson angelegt wurde, umfasste Werke, die um ihres künstlerischen Wertes willen zusammengetragen wurden. Und selbst wenn eine Sammlung nicht öffentlich zugänglich war, so rechnete sie doch mit einem Publikum, das in der Lage war, die einzelnen Werke in ihrem künstlerischen Wert einzuschätzen. Zwar wurde eine Sammlung durchaus als ein Ganzes betrachtet, das Einzelwerk zählte in seiner Qualität jedoch mehr als das Ganze, die Qualität der Sammlung ergab sich aus der Qualität der Einzelwerke. Dies soll nicht bedeuten, dass Kunstsammler nicht konkrete Vorstellungen vom Erscheinungsbild von Kunst besaßen und in ihrer Sammeltätigkeit recht selektiv voringingen. Aber letztlich stand der Wunsch im Vordergrund, möglichst viele qualitativ hochwertige Einzelwerke an sich zu bringen.

Anders ein Kunstkabinett. Es stellt in der Form der Kunst- und Raritätenkabinette die ältere Form dar, in ihnen wurden Kunstwerke und Naturalien aufbewahrt. Und anders als eine Kunstsammlung, die nicht notwendigerweise an einen konkreten Raum gebunden war, beschreibt ein Kabinett auch einen Ort, wird dieser nun durch einen oder mehrere Räume gebildet oder durch einen Schrank. Das Kunstkabinett besitzt einen Rahmen, einen räumlichen und auch einen inhaltlichen Rahmen. Die einzelnen Werke müssen sich im Zweifelsfall diesem Rahmen unterordnen, besitzen auf jeden Fall nicht die Autonomie, die einem Kunstwerk in einer Kunstsammlung zugestanden wird. Das Kabinett versucht eine Art von Kosmos zu beschreiben, in den sich die einzelnen Objekte einfügen, so war auch einem Kunstkabinett ein Konzept unterlegt. In Charles Perraults ›Cabinet des beaux-arts‹ von 1690 beispielweise handelt es sich um einen wohl als Bibliothek genutzten Raum, dessen Deckenbemalung das Programm beschreibt.⁴ Perrault benennt die einzelnen Themen der Deckenkompartimente: drei Mittelfelder mit Darstellungen von Apoll, Merkur und Minerva werden umgeben von Darstellungen der Eloquenz, der Poesie, der Musik, der Architektur, der Malerei, der Skulptur, der Optik und der Mechanik (Abb. 1 und 2). Den Eingang in den Raum flankieren Verkörperungen von Genie und Arbeit. Die Aussage der Decke ist durchaus programmatisch und unterscheidet sich von Wiedergaben mit Apoll und den Musen deutlich. Sie kann damit umrissen werden, dass es Perrault um eine Verbindung der freien und der mechanischen Künste ging.



Wie verhält es sich nun mit dem Malereikabinett von Karoline Luise? Welche Ziele verfolgte sie mit ihrem Engagement? Lässt sich ein Konzept ausmachen? Welche Werke erwarb die Markgräfin? Und vielleicht noch interessanter, welche Werke sammelte sie nicht? Bei der Durchsicht der Erwerbungen fällt als Erstes auf, dass die italienische Malerei, die im 18. Jahrhundert noch als der Höhepunkt jeglicher Kunst galt, sie überhaupt nicht interessiert zu haben scheint. Kaum ein Werk aus diesem Land fand Eingang in ihr Kabinett. Ihre eigentliche Liebe gehörte der holländischen Malerei. Diese bildete nicht nur quantitativ den Schwerpunkt des Kabinetts, sondern lieferte im gewissen Sinne auch die Kategorien, nach denen Karoline Luise die Kunst anderer Länder aussuchte. Dies gilt im besonderen Maße für die französische Kunst, die bei der Sammlerin vor allem dann auf Interesse stieß, wenn sie holländisch oder flämisch aussah. Sie stellte mit rund 50 Gemälden, von denen sich noch gut die Hälfte im Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe befindet, die zweitgrößte Gruppe im Malereikabinett dar. In einer vermutlich um 1759/60 niedergeschriebenen Liste benennt Karoline Luise die Maler, von denen sie gerne Werke in ihrem Kabinett hätte (Abb. S. 163).⁵ Den Schwerpunkt bilden niederländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts. Auch französische Künstler führte sie auf, indes handelt es sich vor allem um Künstler, die im 18. Jahrhundert tätig waren. Eine Ausnahme bildete Claude Lorrain, der im 18. Jahrhundert eine ungebrochene Popularität und immer noch Vorbildcharakter besaß. Alexandre-François Desportes wurde zwar 1661 geboren, erlebte seinen Erfolg aber erst nach 1699 mit seinem Eintritt in die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture als Tier- und Stilllebenmaler. Er starb 1743. Ähnlich verlief die Laufbahn des 1656 geborenen und 1746 verstorbenen Nicolas de Largillière. Der nicht sonderlich hervorgetretene Alexis Grimou (1678–1733) wirkte fast ausschließlich im 18. Jahrhundert. Jean-Siméon Chardin (1699–1779), Joseph Vernet (1714–1789), Jean-Jacques Bachelier (1724–1805) und der gleichaltrige Henri-Horace Roland de la Porte (1724–1793) waren Zeitgenossen der Markgräfin. Auch wenn der skizzenhafte Charakter der Liste nicht übersehen werden darf, so ist die Auflistung doch recht aufschlussreich. Das Schwergewicht liegt mit Chardin, Desportes, Bachelier und Roland de la Porte deutlich auf der Stilllebenmalerei, daneben ist die Landschaftsmalerei mit Claude Lorrain und Joseph Vernet prominent vertreten und das Porträt durch Nicolas de Largillière und Alexis Grimou. Vertreter der narrativen Figurenmalerei, der Historie und des Genre, werden hingegen überhaupt nicht genannt. Auch fehlen die großen Namen des französischen 17. Jahrhunderts auf der Liste vollkommen – Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, selbst die Brüder Le Nain, die dem Geschmack der Markgräfin eigentlich hätten entgegnen müssen. Besonders auffällig – und wohl auch

1 Jean Lepautre: Illustration zu Charles Perrault, *Le cabinet des beaux-arts*, 1690, Eingangswand, Paris, Bibliothèque national de France

2 Jean Dolivar: Illustration zu Charles Perrault, *Le cabinet des beaux-arts*, 1690, Decke, Gesamtansicht, Paris, Bibliothèque national de France

besonders aussagekräftig – ist das Fehlen des Namens von Nicolas Poussin, der das Sammlerbild im 17. Jahrhundert wenn nicht begründet, so doch neu definiert hatte. Er stand für eine Kunst, wie sie von den Kunstakademien, aber auch von vielen Kritikern propagiert wurde. Außerdem stand er wie kein anderer Künstler für das Konzept des tendenziell autonomen Sammlerbildes, das sich im 18. Jahrhundert zunehmend durchsetzen sollte.

Dieses Übergehen ist sicherlich nicht auf Unkenntnis zurückzuführen, denn Karoline Luise war gebildet genug und besaß Bücher, die über die klassischen französischen Künstler und deren vermeintliche Vorbildlichkeit Auskunft gaben. Und sie folgte durchaus Hinweisen der Kunstliteratur, so schreibt sie selbst, dass Jacques Lacombes Schrift *La feuille nécessaire* sie auf Chardin aufmerksam gemacht habe.⁶ Das Übergehen der klassischen französischen Künstler spricht vielmehr für einen bestimmten Zugriff auf die Kunst, auch für bestimmte inhaltliche Vorlieben.

Die Liste deckt sich weitgehend mit den getätigten Ankäufen: Bachelier, Chardin, Desportes, Grimou, Largillière und Vernet bildeten auch hier den Schwerpunkt. Den Hauptanteil stellen fraglos Stillleben mit vierzehn Gemälden dar. Jean-Siméon Chardin ist mit vier Werken vertreten, die sich noch heute in der Karlsruher Sammlung befinden (Abb. 3).⁷ Die Markgräfin bevorzugte die Wiedergabe bescheidener Gegenstände, lediglich zwei üppige Blumenstillleben von Jean-Baptiste Monnoyer fallen ein wenig heraus. Die nächstgrößere Gruppe mit zwölf Werken umfasst Köpfe (von Nicolas de Largillière, Hyacinthe Rigaud und François de Troy), von denen einige eindeutige, wenn auch nicht zu identifizierende Porträts sind. Die meisten zeigen indes Köpfe mit mehr oder weniger genrehaften Zügen, meist recht lieblich, wie sie in Mode waren (Abb. 4).⁸ Die Ernsthaftigkeit von Charakterstudien, wie sie damals auch in großem Umfang anzutreffen waren, besitzen diese Werke indes nicht. Die dritte Gruppe bilden schließlich Land-

3 Jean-Siméon Chardin: Stillleben mit Glasflasche und Früchten, um 1728, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

4 Jean-Baptiste Perronneau: Mädchen mit Katze, 1747/50, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe





5 Joseph Vernet: Vornehme Türken beim Fischfang zusehend, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

schaften, etwa von Jean Pillement oder Joseph Vernet (Abb. 5),⁹ wozu hier auch die Hirtenstücke Bouchers gezählt werden.

Die Auswahl ist durchaus bemerkenswert, denn sie lässt auf Vorstellungen schließen, die von der französischen Kunsttheorie deutlich abwichen, die seit André Félibiens Ausformulierung einer Gattungshierarchie 1668 mit einer gewissen Verbindlichkeit den Höhepunkt der Kunst in der narrativen Historienmalerei und in der Allegorie sah.¹⁰ Zwar gibt es Hinweise auf den Erwerb einer Szene mit *Christus und Maria Magdalena*, vermutlich von Nicolas Bertin;¹¹ das Werk ist indes zu vernachlässigen, die Historienmalerei als erste Gattung taucht ansonsten nirgendwo auf. Wichtiger noch ist, dass sich Karoline Luise offensichtlich nicht für die Diskussionen interessierte, die gerade um diese Zeit mit großer Vehemenz geführt wurden. Die neue literarische Gattung der Kunstkritik, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wie ein Lauffeuer ausbreitete, hatte einen Eklat hervorgerufen. Etienne La Font de Saint-Yenne war der Erste gewesen, der den Niedergang der französischen Kunst beklagte.¹² Andere sollten ihm folgen. Der berühmteste und fraglos auch beste Kritiker war Denis Diderot, der ab 1759 die im Salon Carré des Louvre gezeigten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst für die *Correspondance littéraire* des Friedrich Melchior Grimm besprach. La Font de Saint-Yenne hatte dogmatisch die Rückkehr zur klassischen französischen Malerei des 17. Jahrhunderts verlangt, andere waren liberaler. Aber der Grundtenor war doch immer derselbe. Der Hauptangriffspunkt der Kritik war François Boucher; ihm wurde der Niedergang der Kunst besonders angelastet. Alles, was man an der zeitgenössischen Kunst tadelte, fand man in seinen Werken: eine mangelnde Ernsthaftigkeit der Themen, die sich auf eine laszive Erotik zu beschränken schienen, die Schminke der Figuren, das Ignorieren einer Wirklichkeit, eine mangelnde Moral, eine Routine, die qualitätvolle Kompositionen nicht zuließ, sondern sich in einer Massenproduktion niederschlug, die wahllos immer wieder dieselben künstlerischen Lösungen wiederholte. Und gerade von diesem in die Kritik geratenen Modekünstler erwarb die Markgräfin zwei Bilder: *Zwei Schäferinnen* und *Schäfer und Schäferin* (Abb. 6 und 7).¹³



Die akademische französische Kunst reagierte auf die Kritik. Die Reformbemühungen konzentrierten sich auf zwei Gattungen. Die Historienmalerei stand im Zentrum der Aktivitäten der Pariser Kunstakademie, die hierbei von der königlichen Kunstverwaltung, der Surintendance des Bâtiments, unterstützt wurde.¹⁴ Diese Entwicklung wurde von der Kunstkritik durchaus wahrgenommen und mehr oder weniger wohlwollend beurteilt. Prominente Vertreter waren Joseph-Marie Vien und Carle Vanloo. Die Genremalerei, die bürgerliche Moralvorstellungen thematisierte, stieß auf besonderes Interesse beim Salonpublikum. Ihr Star war Jean-Baptiste Greuze. Karoline Luise scheint dies durchaus registriert zu haben, aber Greuze war ihr zu teuer.¹⁵ Indes erwarb sie eine große Anzahl von Stichen nach Werken von Greuze.

Was nahm Karoline Luise von dieser Entwicklung, die gerade in den fünfziger und sechziger Jahren zu beobachten war, wahr? Interessierte sie sich überhaupt dafür? Wie es scheint, zu dieser Zeit nicht sonderlich. In ihrer Bibliothek lassen sich die Werke von La Font de Saint-Yenne nicht nachweisen.¹⁶ Ihr Desinteresse für die zeitgenössische Kunst und deren Entwicklung könnte auch das erstaunliche Phänomen erklären, dass sie mit Ausnahme der beiden Bilder von Boucher und einem Pastell mit einem Kopf ebenfalls von Boucher nie Werke bei einem Künstler in Auftrag gegeben oder direkt erworben zu haben scheint. Paris interessierte sie offensichtlich besonders als ein Marktplatz für Kunst, nicht hingegen als ein gerade zu dieser Zeit äußerst lebhafter Ort künstlerischer Entwicklungen.¹⁷ Karoline Luise scheint somit nicht die kunstinteressierte Amateurin gewesen zu sein, die den Austausch mit den Künstlern gesucht und die Entwicklung der zeitgenössischen französischen Kunst aufmerksam verfolgt hätte. Und doch lassen sich Punkte benennen, in denen sie mit den zeitgenössischen Diskussionen konform ging. Am deutlichsten ist dies vermutlich in der Druckgrafik zu erkennen, die sie in großem Umfang erwarb, aber auch das Malereikabinett gibt einige Hinweise.

Ihre Interessen in der Druckgrafik sind nur mit einem gewissen Vorbehalt zu beschreiben, da nicht mehr nachzuweisen ist, wann die in der Kunsthalle Karlsruhe aufbewahrten Blätter in



7 François Boucher: Schäfer und Schäferin, 1760,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

die Sammlung eingegangen sind. Bei den beiden hier genannten Beispielen kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Erwerbungen von Karoline Luise getätigt wurden. Das erste Beispiel wurde bereits genannt, es handelt sich um Jean-Baptiste Greuze, heute befinden sich vierzig Blätter nach seinen Werken im Karlsruher grafischen Kabinett. Indes sind die meisten dieser Grafiken erst nach dem Abschluss des Malereikabinetts entstanden, beschreiben somit eine spätere Entwicklung der Sammeltätigkeit. Die Markgräfin besaß Grafiken nach den berühmtesten Kompositionen von Greuze: *Der Gelähmte*, *Die Dorfbraut*, *Die geliebte Mutter*, *Die Wohltäterin*, *Der väterliche Fluch*, *Der bestrafte Sohn* und viele andere. Nun galt Greuze als der Künstler, der im besonderen Maße bürgerliche Werte thematisierte, im Mittelpunkt seiner Werke steht die bürgerliche Familie als Keimzelle der Gesellschaft. Dem widerspricht nicht, dass viele seiner Werke von Angehörigen des hohen Adels erworben wurden, von dem Marquis de Marigny oder sogar von Katharina der Großen. Die grafischen Reproduktionen, deren Beschriftung nicht selten die bürgerlichen Moralvorstellungen expressis verbis benennen, scheinen hingegen stärker für ein bürgerliches Publikum bestimmt gewesen zu sein.

Das zweite Beispiel stammt ebenfalls aus der Zeit nach dem Abschluss des Malereikabinetts. Es handelt sich um den Stich *La malheureuse famille Calas* von Jean-Baptiste Delafosse nach Louis Carmontelle (1765, Abb. 8).¹⁸ Das Blatt ist im Zusammenhang mit einem der berühmtesten Justizskandale des 18. Jahrhunderts entstanden. Der in Toulouse ansässige protestantische Tuchhändler Jean Calas war 1762 wegen Mordes an seinem Sohn Marc-Antoine zum Tode verurteilt und hingerichtet worden. In Wirklichkeit aber hatte der Sohn Selbstmord begangen. Dem von Karoline Luise bewunderten Voltaire gelang mit Hilfe einer großen Pressekampagne die Wiederaufnahme des Verfahrens und die Revision des Urteils. Zur Unterstützung der Familie, deren Eigentum konfisziert worden war, schuf Carmontelle die Komposition, die einen großen Erfolg erzielte und auch im Ausland, besonders in protestantischen Kreisen, auf große Resonanz stieß. Die Grafik stand für einen der größten Erfolge Voltaires, sie stand zugleich auch für eine Kunst,



8 Jean-Baptiste Delafosse (nach Louis Carmontelle):
La malheureuse famille Calas, 1765, Staatliche
Kunsthalle Karlsruhe

die sich nicht mehr über die Akzeptanz eines königlichen Hofes definierte, sondern sich an eine politisch interessierte, zugleich auch kunstinteressierte Öffentlichkeit wandte und die mit den neuen aufklärerischen Zielen einherging, ja sich als ein Sprachrohr dieser Ziele verstand. Und diese Rolle konnte die Kunst im ganz besonderen Maße in der Druckgrafik spielen.

Karoline Luise dürfte sich mit diesen Zielen im weitesten Sinne einverstanden erklärt haben, aber in ihrem Malereikabinett fand dies keinen deutlichen Niederschlag. An den aufgeklärten Diskussionen um eine den bürgerlichen Moralvorstellungen genügende Kunst scheint sie sich nicht beteiligt zu haben. In ihrem Kabinett waren keine Werke anzutreffen, die über ihren Inhalt eine bürgerliche Moral propagiert hätten, wie dies in den beschriebenen Druckgrafiken der Fall war. Indes könnte sich diese Diskrepanz zumindest teilweise damit erklären, dass die Entwicklung des bürgerlichen Genres erst in den sechziger Jahren und damit nach Abschluss des Malereikabinetts ihren Höhepunkt erreichte

und auch die beschriebenen Grafiken erst später entstanden waren.

Wie kann man nun das Malereikabinett einordnen? Welches Ziel verfolgte Karoline Luise mit seiner Einrichtung? Welche Vorstellungen besaß sie von der Kunst? Als Erstes lässt sich feststellen, dass sie anders als die neue, im Entstehen begriffene Disziplin der Kunstgeschichte Kunst nicht auch als ein historisches Phänomen betrachtete, sie unterschied nicht zwischen zeitgenössischer Kunst und Werken früherer Epochen. Ein Werk des 17. Jahrhunderts war für sie kein Werk einer vergangenen Epoche, sie näherte sich ihm in derselben Form wie einem zeitgenössischen Werk. So wird sich ihr die Diskrepanz, dass sie holländische Kunst des 17. Jahrhunderts sammelte, französische Kunst hingegen aus dem 18. Jahrhundert, nicht als ein Problem dargestellt haben. Die holländische Kunst des 18. Jahrhunderts, die der nur fünf Jahre jüngere bürgerliche Bankier Johann Friedrich Städel in der nahegelegenen Freien Reichsstadt Frankfurt sammelte,¹⁹ scheint Karoline Luise hingegen nicht interessiert zu haben.

Was sie von der Kunst verlangte, stammte diese nun aus einem früheren Jahrhundert oder aus der eigenen Zeit, war ein ›fini‹.²⁰ Eine skizzenhafte Malerei schätzte sie nicht, was wohl auch erklärt, dass sie sich der Rembrandt-Mode, die insbesondere die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erfasst hatte, nicht anschließen wollte. So stand auch kein Künstler aus dem Rembrandt-Kreis auf ihrer Wunschliste, hingegen zahlreiche Vertreter der Leidener Feinmalerei.²¹ Die Vorliebe für ein ›fini‹ betrifft die Malweise, nicht aber den Inhalt der Malerei. Um ihre Vorstellungen hierzu zu präzisieren, sollen noch einmal die thematischen Schwerpunkte der in das Kabinett aufgenommenen Werke betrachtet werden.

Die Auswahl der Werke ist sicherlich von den Zufälligkeiten des Marktes abhängig gewesen, auch von den Fähigkeiten der Pariser Agenten, der Markgräfin eine Vorstellung von den verfügbaren Werken zu vermitteln und sie für die Werke zu interessieren,²² sie erlaubt aber gleichwohl einige Aussagen zu den bevorzugten Inhalten. Als Erstes fällt die Bevorzugung der niederen Gattungen auf. Die Markgräfin hatte mit dieser Vorliebe den richtigen Riecher, denn in ihnen sollte sich die künstlerische Entwicklung der Moderne vollziehen, insbesondere im Stillleben und in der Landschaftsmalerei, die nicht wie die Figurenmalerei durch einen umfangreichen Regelapparat eingengt waren und eine Verpflichtung auf die Wirklichkeit erlaubten. Auch spiegelt die Konzentration auf die Einzelfigur eine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst wider. In der konkreten Ausführung sind die Werke aber mitunter etwas unentschieden. Es sind Kopfstudien, aber dann doch in Form eines Mädchens mit einer Katze, es sind Landschaften, aber dann doch

eingekleidet in Hirtenstücke. Und hier fragt sich, warum die Markgräfin eine Hafensicht von Claude Lorrain, die sie 1762 erworben hatte, bereits sieben Jahre später wieder verkaufte, obwohl doch Lorrain auf ihrem Wunschzettel ganz oben rangierte und er auch gut in ihr Konzept passte. Leichter verständlich ist, dass sie sich von ihren Watteaus gegen Ende der sechziger Jahre trennte, immerhin vier Werke. Sicherlich, Watteau stand nicht auf der Liste ihrer Wunscheinkäufe, entsprach wohl auch nicht ihren Vorstellungen des ›fini‹. Und er passte auch nicht so recht in ihr Kabinett mit eher bodenständigen Themen. Aber warum behielt sie dann die Bouchers?

So ist zu beobachten, dass nicht alle Werke einem hohen Anspruch genügten, was in einer gewissen Unsicherheit des Geschmacks der Sammlerin begründet gewesen sein mag, auch in der Pragmatik des Wunsches nach möglichst preiswerten Werken. Es mag aber auch darin gelegen haben, dass Karoline Luise bis zu ihrem Parisaufenthalt im Jahre 1771 die französische Kunst nur vermittelt, aus zweiter Hand durch Beschreibungen erlebte, was es ihr sicherlich erschwerte, die Entwicklung, die die Kunst in Paris gerade zu dem Zeitpunkt erfuhr, zu erkennen.²³

Das Malereikabinett der Karoline Luise stellt sich damit als ein durchaus aufgeklärtes Projekt dar, indem es dem Charakter eines Kabinetts entsprechend auf die großen Gesten verzichtete und Gattungen favorisierte, die einen Wirklichkeitsbezug erlaubten. Das mit dem Kabinett verfolgte Anliegen könnte damit eine Beschreibung der Wirklichkeit sein: eine Beschreibung der Gegenstände durch die Stillebenmalerei, eine Beschreibung der Natur durch die Landschaftsmalerei und eine Beschreibung des Menschen durch die Porträts und Einzelfiguredarstellungen. Der umrissene Kosmos wäre damit nichts Geringeres als die Natur. Diesem Thema blieb die Markgräfin auch nach Abschluss des Malereikabinetts treu, denn im Anschluss richtete sie mit ebensolchem Engagement ein Naturalienkabinett ein.

1 Die im Jahr 1980 erstmals aufgelegte Biografie von Jan Lauts über die Markgräfin und ihr Leben (Lauts 1990) bleibt die wichtigste Untersuchung zu dem Thema, auf die sich auch die vorliegende Studie stützt. Zudem verdankt sie der Untersuchung von Gerda Kircher (Kircher 1933) wichtige Informationen.

2 Die wichtigste Untersuchung des Malereikabinetts bei Lauts 1990, besonders S. 155–212.

3 Kircher 1959, S. 72–74, benennt vier Räume in der Westattika des Schlosses, in denen das Kunstkabinett beherbergt war.

4 Perrault 1690.

5 GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 99, 7; Lauts 1990, S. 158f.

6 Müller-Wirth 2001, S. 87. Zu einigen kunsttheoretischen Titeln in der Bibliothek der Markgräfin siehe Lauts 1990, S. 163.

7 Öl auf Leinwand, 55,5 × 46 cm, Inv. Nr. 497.

8 Pastell auf Pergament, 495 × 385 mm, Inv. Nr. 2747.

9 Öl auf Eichenholz, 27 × 34 cm, Inv. Nr. 486.

10 Félibien 1668, Préface [S. XV].

11 Kircher 1933, S. 195.

12 Zu La Font de Saint-Yenne siehe zuletzt Kluge 2009.

13 Öl auf Leinwand, 64 × 80,5 cm, Inv. Nr. 480; Öl auf Leinwand, 64,5 × 81 cm, Inv. Nr. 479.

14 Siehe Kirchner 1991, S. 164–189.

15 Siehe Lauts 1990, S. 210. Ihr Pariser Korrespondent, der Bankier und Kunstsammler Jean-Henri Eberts, hatte die Markgräfin in einem Brief vom 7. April 1761 neben Greuze unter anderem auch auf Vanloo und Vien aufmerksam gemacht, siehe Kircher 1933, S. 53.

16 Ich danke Sarah Salomon für die freundliche Auskunft.

17 Ihr Agent Jean-Henri Eberts hatte in dem bereits erwähnten Brief vom 7. April 1761 vorgeschlagen, Werke bei einer Reihe von Künstlern in Auftrag zu geben, da diese im Augenblick zu niedrigen Preisen arbeiteten. Karoline Luise ging darauf jedoch nicht ein. Der Brief bei Kircher 1933, S. 53.

18 Radierung und Kupferstich, 490 × 677 mm, Inv. Nr. PKI339–17; Lauts 1990, S. 135f., zu dem Stich siehe Trudeau 1996, zu dem Justizskandal siehe Garnot 2013.

19 Siehe Meyer 2013

20 Siehe Lauts 1990, S. 159

21 Siehe ebd., S. 158.

22 Zu den Pariser Korrespondenten und Kunstagenten siehe Kircher 1933, S. 39–56.

23 Zum Parisaufenthalt von 1771 siehe Lauts 1990, S. 233–260 sowie den Beitrag von Martin Schieder in diesem Band.