

# Ein Hängeplan der Karoline Luise von Baden

Von

*Thorsten Huthwelker*

## Einleitung

Die Markgräfin Karoline Luise von Baden (1723–1783)<sup>1</sup> war eine außergewöhnliche Kunstsammlerin. Ihre in nur wenigen Jahren zusammengetragene Gemäldesammlung sollte später den Grundstock der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe bilden. Dass ein Fürst oder eine Fürstin des 18. Jahrhunderts eine Gemäldesammlung aufbaute, war keinesfalls außergewöhnlich, wofür die Beispiele der großen Sammlungen in Kassel, München oder Potsdam stehen<sup>2</sup>; das Außergewöhnliche an Karoline Luise war vielmehr ihr persönlicher Einsatz. Durch ein europaweites Netz an Kunstagenten war sie aufs Beste über den Kunstmarkt informiert. Sie erhielt kunsthistorische Literatur, Stichfolgen berühmter und bedeutender Sammlungen sowie Kataloge diverser Kabinette und Galerien. Durch ihr eifriges Studium dieser Medien gelangte sie zu einem ausgeprägten Geschmack und einer auffallenden Eigenständigkeit im Urteil<sup>3</sup>.

Von einer Sammlerin, die geschmacklich derart sicher handelte, hätte man gerne gewusst, nach welchen Kriterien sie ihre Gemälde aufhängen ließ. Von ihren Zeitgenossen sind diverse Hängepläne auf uns gekommen, die in der Regel eine klare Programmatik erkennen lassen und dadurch einen Einblick in die jeweilige Form der Präsentation von Kunst geben. Nun ist tatsächlich im Nachlass

1 Nach wie vor die maßgebliche Biografie der Fürstin bietet Jan LAUTS, *Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung*, Karlsruhe 1980 (zweite, durchgesehene Auflage 1990).

2 Siehe beispielsweise: Hans-Ulrich THAMER, *Kunst sammeln. Eine Geschichte von Leidenschaft und Macht*, Darmstadt 2015, S. 80–100.

3 Umfassend werden diese Aspekte in den beiden jüngsten Publikationen zu Karoline Luise als Kunstsammlerin abgehandelt: *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis. Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext*, hg. von Christoph FRANK / Wolfgang ZIMMERMANN in Verbindung mit Holger JACOB-FRIESEN / Pia MÜLLER-TAMM, München/Berlin 2015; *Die Meister-Sammlerin. Karoline Luise von Baden*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hg. von Holger JACOB-FRIESEN / Pia MÜLLER-TAMM in Verbindung mit Christoph FRANK / Wolfgang ZIMMERMANN, Berlin/München 2015.

der Karoline Luise ein von ihr skizzierter Hängeplan nachweisbar<sup>4</sup>. Doch bezieht sich dieser überhaupt auf ihre Sammlung und wenn dem so wäre, könnte er uns mehr über die kunstästhetischen Vorstellungen der Markgräfin verraten?

### Karoline Luise und der Aufbau ihres Gemäldekabinetts

Bereits in ihrer Kindheit erhielt Karoline Luise – noch als junge Landgräfin von Hessen-Darmstadt – Unterricht im Zeichnen. Wahrscheinlich dürfte sie dabei der Hofmaler Johann Christian Fiedler (1697–1765) angewiesen haben. Jean-Etienne Liotard (1702–1789) war es, der sie in der Kunst der Pastellmalerei unterrichtete. 1745/46 hielt er sich offenbar eigens wegen dieser Aufgabe in Darmstadt auf. Nach Karoline Luisens Hochzeit mit dem Markgrafen Karl Friedrich von Baden-Durlach (1728–1811) im Jahr 1751 erfolgte die Übersiedlung von Darmstadt nach Karlsruhe. Auch hier hörte sie nicht auf, sich weiter auf dem Gebiet der praktischen Kunst zu perfektionieren. In ihrem neuen Zuhause, dem Karlsruher Schloss, erhielt sie in den Jahren von 1755 bis 1766 vom Hofmaler Joseph Melling (1724–1796) Malunterricht. 1760 schließlich wies sie der Antiquar und Kunstagent Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) in die Schabkunst und das Radieren ein. Bis zu ihrem Lebensende sollte sich die Markgräfin im Zeichnen, Malen und Radieren üben.

Von großer Bedeutung für ihre eigenen Arbeiten, besonders für das Kopieren von Gemälden, war die kurfürstliche Sammlung in Mannheim. Aus ihr lieh sie sich seit spätestens 1757 eine Reihe an Werken zum Studium. Bezeichnenderweise bevorzugte sie dabei Bilder von Künstlern, deren Werke sie später auch mit Vorliebe sammeln sollte. Zu Beginn der 1760er-Jahre wagte sie sich auch an eigene Kompositionen, die im Kreis der mit ihr in Verbindung stehenden Amateure die Runde machten<sup>5</sup>.

In eben jene Zeit fällt auch der Großteil der Gemäldeankäufe, die Karoline Luise für den Aufbau ihres Gemäldekabinetts tätigte. Bereits vor 1759 dürfte sie die ersten Gemälde erworben haben. Die Hochphase ihrer Erwerbungen umfasste jedoch die Jahre zwischen 1759 und 1763. Dies war die Zeit des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763), als die meisten Potentaten Europas weder Zeit noch Geld für das Sammeln aufbringen konnten und deshalb die Preise auf dem Kunstmarkt fielen. Für die Markgräfin, die ihre Kunsterwerbungen aus der Privatschatulle finanzierte und aus diesem Grund nur ein bescheidenes Budget zur Verfügung hatte, war das der geeignete Moment zur Akquise. Nach 1763 ließen ihre An-

4 GLA FA 5 A Corr 148, 40. Der Nachlass der Markgräfin befindet sich im Familienarchiv des Hauses Baden, das im Generallandesarchiv Karlsruhe verwahrt wird. Teile dessen sind samt den Gemälden des Malerikabinetts unter [www.karoline-luise.la-bw.de](http://www.karoline-luise.la-bw.de) abrufbar.

5 Katharina WEILER, Karoline Luise als Zeichnerin und Malerin, in: Meister-Sammlerin (wie Anm. 3) S. 118–127. Die Gesamtzahl ihrer Werke wird sich kaum mehr feststellen lassen. Überhaupt sind nur vergleichsweise wenige Zeugnisse ihres Oeuvres erhalten geblieben beziehungsweise zuweisbar.

käufe rapide nach. Das lag zum einen an den steigenden Preisen, zum anderen begründete sie ihr nachlassendes Interesse an weiteren Gemälden zu Beginn der 1770er-Jahre damit, dass ihr Kabinett mittlerweile ausreichend bestückt sei. Schließlich wünschte sie keine repräsentative Galerie, die der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen sollte, sondern ein eher privates Kabinett zur wissenschaftlichen Durchdringung, um sich an den großen Meistern zu schulen. Deshalb ging es ihr auch mehr um Klasse als Masse – sie bevorzugte es, wenige Bilder von einem Meister zu besitzen, im Gegenzug dafür aber über eine größere Bandbreite an Künstlern zu verfügen. Dabei konzentrierte sie sich auf die Niederländer des 17. Jahrhunderts; daneben sammelte sie auch Flamen und französische Zeitgenossen, vor allem jene, die von den eben genannten Niederländern inspiriert waren. Sie präferierte Kleinformat, an Sujets Genrebilder, Landschaften und Stillleben<sup>6</sup>.

Wo waren diese Kunstwerke nun untergebracht? Als Karoline Luise nach Karlsruhe kam, ging man gerade daran, das Schloss zu renovieren und umzubauen. Erst 1774 konnte sie in die von ihr mitgestalteten Appartements im Westflügel – das heißt in ihr endgültiges Quartier – umziehen. Für die Zeit davor sind wir nur bruchstückhaft unterrichtet. Verschiedene Quellen berichten uns von einem Gemäldekabinett, das spätestens 1764 als solches bestand. Aber die Hinweise sind zu ungenau, als dass sich verlässliche Aussagen zu dessen Einrichtung und Aussehen treffen ließen. Im November 1776 schließlich hören wir, dass das Gemäldekabinett fertig eingerichtet sei. Es fand seinen Platz in vier Räumen des zweiten Obergeschosses ihres Appartements<sup>7</sup>. Bezeichnenderweise wurde im gleichen Jahr, 1776, auch das Naturalienkabinett fertiggestellt<sup>8</sup>. Das spricht dafür, dass Karoline Luise bestrebt war, ihren Sammlungen nach dem großen Umzug von 1774 einen endgültigen Platz zu geben.

So kennen wir nun den genauen Ort des Gemäldekabinetts nach 1776, allerdings nicht die genaue Anordnung der Gemälde. Ein Jahr nach Karoline Luises Tod, 1784, wurde ein Inventar unter tätiger Mithilfe des mittlerweile nach Straßburg migrierten ehemaligen Hofmalers Melling angefertigt, das in der Forschung den Namen „Melling-Inventar“ erhielt. Es verrät uns, welche der 205 darin aufgelisteten Gemälde sich in welchem Raum befanden, über die exakte Hängung kann man nur Vermutungen anstellen, da im Inventar nicht erwähnt wird, in wel-

6 Holger JACOB-FRIESEN, „Eher erlesen als umfangreich“ – Das Malereikabinett Karoline Luises, in: Meister-Sammlerin (wie Anm. 3) S. 212–225, hier S. 213–217. Karoline Luises Gemäldesammlung war kein rein privates Kabinett, das nur für sie vorbehalten war. Vielmehr durften auserlesene Besucher, vor allem Kunstkenner, die Räumlichkeiten betreten, selbst in Abwesenheit der Markgräfin, wie uns ein Schreiben ihres Gatten Karl Friedrich berichtet, GLA FA 5 A Corr 2, 34.

7 Ulrike GRIMM, „... Enfin cet appartemênt me fera mes délices...“ – Zu den markgräflichen Appartements im Karlsruher Schloss, in: Aufgeklärter Kunstdiskurs (wie Anm. 3) S. 188–199, hier S. 191–194; JACOB-FRIESEN (wie Anm. 6) S. 217.

8 LAUTS (wie Anm. 1) S. 228 f.

cher Reihenfolge die Gemälde aufgeführt wurden. Einen Eindruck von der Intention der Markgräfin bei der Hängung kann man dessen ungeachtet trotzdem gewinnen. Berücksichtigt man, welche Gemälde im Inventar beisammen stehen, dann wird deutlich, dass weder nach Schulen noch nach Sujets gehängt wurde. Vielmehr zeigt sich uns eine ästhetische Ordnung. Das mag dadurch bedingt sein, dass die Markgräfin keine Werkgruppen von Malern erwarb, sondern vielmehr einige wenige Stücke von einer Hand bevorzugte. Und eben jene Werke eines Künstlers befanden sich im Kabinett zudem an verschiedenen Stellen. Darüber hinaus lässt sich eine Ordnung nach Qualität konstatieren: Schließlich wurden in das Inventar auch die von Melling geschätzten Werte der Gemälde aufgenommen. Diese steigen mit der Raumfolge allmählich an; die qualitativvollsten Werke waren demnach im letzten der vier Räume untergebracht<sup>9</sup>.

In diesem Zustand – wie ihn Melling festhielt – dürfte sich das Kabinett zum Zeitpunkt des Todes der Markgräfin befunden haben. Nach ihrem Ableben einigten sich ihre drei Söhne, den gesamten Nachlass ihrer Mutter aufzuteilen. Der komplette Bestand des Gemäldekabinetts sollte laut Teilungsvertrag ihrer drei Söhne in das Fideikommiss und damit unteilbar in das Eigentum des Gesamthauses eingehen. Später bildete diese Sammlung den Grundstock der Großherzoglichen Kunsthalle und somit der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Die Akten zur Teilung von 1783/84 berichten uns aber über einen weiteren wichtigen Aspekt des künstlerischen Nachlasses der Markgräfin. Offenbar waren zu Karoline Luises Lebzeiten weitere Kunstwerke in anderen Räumen des Schlosses untergebracht. Manche blieben dort hängen, andere wurden aber auch unter den Söhnen verteilt. Darüber gibt das zu diesem Anlass erstellte Teilungsinventar näher Aufschluss<sup>10</sup>. Weitere Auskunft über die Kunstwerke, die Karoline Luises Sohn Friedrich (1756–1817) erhielt, gibt das Inventar seiner Witwe Christiane Luise (1776–1829) von 1829<sup>11</sup>. Mit den Inventaren liegen drei wichtige und zeitnahe Quellen vor, die bei der Zuweisung der auf dem Hängeplan genannten Gemälde helfen können.

### Der Hängeplan

Wie ist nun der Hängeplan aus Karoline Luises Nachlass einzuordnen? Eingebunden in Band 148 befindet er sich an einer eher entlegenen Stelle ihres Nachlasses (Abb. 1)<sup>12</sup>. Geschrieben wurde er mit wahrscheinlich einstmals schwarzer

9 JACOB-FRIESEN (wie Anm. 6) S. 221–224.

10 Ebd., S. 219 f. Das Teilungsinventar ist abgedruckt in: Jan LAUTS, Studien zum Kunstbesitz der Markgräfin Caroline Luise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 21 (1984) S. 108–136.

11 Abgedruckt in: Gerda KIRCHER, Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin. Schilderungen und Dokumente zur Geschichte der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe, Karlsruhe 1933, S. 187–193.

12 Geordnet wurde der Nachlass nach ihrem Tod von Friedrich Dominikus Ring, dem Erzieher ihrer Söhne. Siehe dazu die Einleitung zu dem Bestand 5 A im Findbuch des Familienarchivs.

Tinte, die durch die Zeitläufte eine braune Färbung angenommen hat. Die Schrift ist eine Antiqua-Kursive mit Elementen einer deutschen Kurrent. Sie wurde sehr flüchtig auf das Papier geworfen, was die Identifizierung der Buchstaben als nicht gerade einfach gestaltet. Dargestellt sind vier Wände. Drei davon haben Türen. Da im Schlossbau des 18. Jahrhunderts Durchgangszimmer vorherrschten, dürften sich diese drei fensterlosen Wände auf ein typisches Zimmer eines Schlosses beziehen, das durch eine hier nicht dargestellte Wand mit Fenstern komplettiert würde. Die vierte und längste Wand bezieht sich wohl auf ein einziges Zimmer. Damit wäre der Hängeplan für zwei Zimmer geschaffen worden, die sich nur schwer einer bestimmten Position oder einem bestimmten Bau zuordnen lassen. Doch wenden wir uns zuerst den einzelnen Wänden zu<sup>13</sup>:

Die erste Wand (Abb. 2) versammelt vor allem Kopien von Gemälden, die Karoline Luise aus Mannheim zum Kopieren hatte kommen lassen. Daneben finden sich Porträts von der Hand der Markgräfin, die ihre beiden ältesten Söhne Karl Ludwig (1755–1801) und Friedrich zeigen. Diese werden noch um zwei weitere Familienporträts ergänzt. Auf dem einen sah der Besucher dieses Zimmers Kardinal Bernhard Gustav von Baden-Durlach (1631–1677) aus der eigentlich protestantischen Familie Baden-Durlach, auf dem anderen ein Werk von Johann Rudolf Huber d. Ä. (1668–1748), der um das Jahr 1700 verschiedene Baden-Durlacher Familienmitglieder porträtiert hatte. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um Porträts, die ästhetisch eine gewisse Qualität besaßen und sich gut in das Ensemble einpassten. Anders lässt sich die Darstellung des katholischen Kardinals auf dieser Wand wohl kaum erklären. Zwischen diesen Gemälden und Zeichnungen sind fast ausschließlich Landschaften deutscher und niederländischer Maler untergebracht.

Die zweite Wand (Abb. 3) war offenbar der Botanik und der Zoologie gewidmet. Das Gemälde von Johann Heinrich Roos (1631–1685) zeigt verschiedene Rassen von Nutztieren, ebenso jenes von Nicolaes Berchem (1620–1683), das Stillleben nach Alexandre Desportes (1661–1743) einen Fasan und ein Rebhuhn. Dazu kommt eine Blumendarstellung sowie eine Naturdarstellung. Das Frühstücksstillleben wird erst gar nicht, wie sonst mit dem Maler bezeichnet, sondern mit dem Titel *Austern*. Die Botanik wird zudem noch auf intellektueller Ebene reflektiert, indem ein Porträt von Carl von Linné (1707–1778) integriert wurde. Carl von Linné war nicht nur ein bedeutender Naturwissenschaftler, sondern auch mit Karoline Luise auf ganz besondere Art und Weise verbunden. Die Werke des schwedischen Naturforschers waren der Markgräfin bekannt und die von ihm entwickelte Taxonomie muss es Karoline Luise im Speziellen angetan haben. Sie lancierte in den 1770er-Jahren ein Projekt, das alle von Linné beschriebenen Pflanzen gemäß dessen Systematik in Form von Kupferstichen darstellen sollte. Ein monumentales Werk mit ungefähr 10.000 Tafeln hätte die Wissenschaft bereichert, wäre es nicht aus finanziellen Gründen

13 Eine ausführliche Besprechung der einzelnen Gemälde bietet der Anhang.

gescheitert. Fast zehn Jahre hatte sich Karoline Luise immer wieder der Umsetzung ihrer Idee gewidmet<sup>14</sup>, was für die große Bedeutung spricht, die sie diesem Projekt und auch dem wissenschaftlichen Wert der linnéschen Taxonomie beimaß.

Selbstverständlich durfte Linné auch in diesem der Malerei zgedachten Raum nicht fehlen, begriff die Markgräfin ohnehin ihre Gemäldesammlung als ein „Laboratorium der Bilder“, wie es Sarah Salomon formulierte. Demnach dienten die Kunstwerke Karoline Luise nicht nur zum Erkenntnisgewinn auf künstlerischem Gebiet, sondern gleichzeitig als Arbeitsmaterial für ihre naturwissenschaftlichen Studien<sup>15</sup>. Beispielhaft für ihre Auswahl und ihre Gemäldesammlung als Laboratorium der Bilder steht die Kopie nach Desportes. Das Gemälde war Karoline Luise von ihrem Kunstagenten Johann Friedrich Reiffenstein samt zwei Pendants angeboten worden. Obgleich Reiffenstein die Pendants als gelungenere in der Ausführung ansah, entschied sich Karoline Luise mit folgenden Worten für den Desportes: *Mon choix des Desportes vous surprendra. Il est tombé sur celui qui est seul, mais voici la raison, ce n'est point que je ne trouve les 2 pendants plus beaux, mais ils sont peu variés entre eux et les gelinots sont si ressemblantes à celle que j'ai de Chardin que, Mr. je retire pour mon but que vous connoissés beaucoup plus de fruit par le faisan n'en ayant point encore*<sup>16</sup>. Tatsächlich war Karoline Luise daran gelegen, die Darstellung eines bestimmten Tieres zu besitzen, in diesem Fall die eines Fasans. Dass dies kein Einzelfall war, zeigen weitere vergleichbare Beispiele<sup>17</sup>.

Auf der dritten Wand (Abb. 4) sind nur wenige Gemälde exakt zuzuweisen. Eindeutig allerdings sind die Landschaften von Jan van Goyen (1596–1656) und Berchem. Zwischen diesen dürften Porträts von Mitgliedern der badischen Familie gehangen haben, vielleicht sogar von Karoline Luises Hand gefertigt. Dafür spricht beispielsweise das Porträt des Erbprinzen, womit wahrscheinlich ihr Sohn Karl Ludwig gemeint ist. Demnach dürfte diese Wand mit der ersten Wand vergleichbar sein, auf der die Mischung aus Landschaftsgemälden und eigenen Werken, angereichert mit Familienporträts, tatsächlich nachweisbar ist.

Die vierte Wand (Abb. 5) unterscheidet sich von den anderen Wänden alleine schon in der Lesefolge. Es handelt sich wohl um den Aufriss einer relativ langen Wand beziehungsweise eines ganzen Zimmers. Um diese Länge darzustellen, wurde das Blatt mit einem Strich unterteilt. Dieser Wandaufriss bietet ein Panoptikum der Verwandtschaft Karoline Luises. Frappierend ist die weitgehende

14 Jan LAUTS, Arnauld-Eloi Gautier Dagoty, „graveur de la Cour de Bade“. Zum botanischen Sammelwerk der Markgräfin Karoline Luise von Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 16 (1979) S. 95–106.

15 Sarah SALOMON, Sehen und Wissen: Das „Mahlerei-Cabinet“ – ein Laboratorium der Bilder?, in: Aufgeklärter Kunstdiskurs (wie Anm. 3) S. 102–111.

16 GLA FA 5 A Corr. 17, 32, undatiertes Konzept von Karoline Luise an Johann Friedrich Reiffenstein aus dem Juli 1760; SALOMON (wie Anm. 15) S. 102.

17 Ebd., S. 102, passim.

Übereinstimmung mit den Porträts, die im so genannten „Fürstenzimmer“ des Karlsruher Schlosses hingen. Es handelte sich dabei um das Empfangszimmer in Karoline Luises Appartement, das sie selbst eingerichtet hatte und das womöglich bis zum Zweiten Weltkrieg unverändert bestand. Es soll 1782 fertiggestellt worden sein, da zwei der bis heute erhalten gebliebenen Gemälde mit der Jahreszahl 1782 bezeichnet sind<sup>18</sup>. Allerdings hätten diese beiden Gemälde auch nachträglich aufgehängt werden können. Deshalb bietet sich eine Datierung nach 1774, der Einrichtung des Appartements, an. In dem Schlossinventar von 1787 werden fünf große rechteckige Porträts von Fürsten aus den Häusern Baden und Hessen-Darmstadt genannt sowie kleinere ovale Porträts von neun Fürsten und 14 Fürstinnen. Da diese Gemälde während des Zweiten Weltkriegs ausgelagert wurden, sind sie heute noch erhalten und lassen sich deshalb recht genau zuordnen. Berücksichtigt man die erhaltene historische Fotografie des Familienzimmers, entstanden nach 1921<sup>19</sup>, dann stimmen große Teile der auf der Fotografie ersichtlichen Hängung mit der Ordnung auf dem hier behandelten Hängeplan überein. Es muss sich deshalb um eine frühe Version des Familienzimmers handeln.

Die Bildfolge beginnt mit den Urgroßeltern ihres Gatten Karl Friedrich; es folgen dessen Großeltern aus dem Haus Nassau-Oranien. Über die Oranierin, eine gebürtige Landgräfin von Hessen-Kassel, wird die Brücke zum Haus Hessen, Karoline Luises Herkunftsfamilie, geschlagen. Mit dieser geht es nun weiter. Auf ihre Großeltern mütterlicherseits, den Grafen und die Gräfin von Hanau, folgt das Holsteiner Ehepaar, mit dem Karl Friedrich nur weitläufig verwandt war, das aber eine Verbindung zum königlich-schwedischen und kaiserlich-russischen Haus darstellt. In der unteren Reihe sind nun Karoline Luises Mutter sowie ihre Geschwister und Schwägerinnen versammelt. Es fehlt allein die früh verstorbene Charlotte Wilhelmine Friederike (1720–1721), von der es kein Gemälde gegeben haben dürfte. Zwischen diesen Porträts sind im Hängeplan fünf Rechtecke eingezeichnet. Da im Inventar von 1787 von fünf rechteckigen großen Porträts von Fürsten aus den Häusern Baden und Hessen-Darmstadt die Rede ist und tatsächlich auch fünf solcher Porträts heute noch vorhanden sind, lässt sich die Familiengalerie noch um folgende Personen ergänzen: Karl III. Wilhelm von Baden-Durlach (1679–1738), Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739), Friedrich von Baden-Durlach (1703–1732), Ludwig VIII. (1691–1768) und Ludwig IX. (1719–1790) von Hessen-Darmstadt, alles nahe Verwandte von Karoline Luise und ihrem Gatten. Zuletzt erscheint auf der Wand 4 wieder einmal der omnipräsente Erbprinz, der aus verwandtschaftlicher Sicht den Endpunkt der Linien und damit den Stammhalter darstellt und genealogisch betrachtet die Brücke in die Zukunft schlägt.

18 Rosemarie STRATMANN-DÖHLER, Das Familienzimmer im Karlsruher Schloss und die verwandtschaftlichen Beziehungen der Häuser Baden und Hessen-Darmstadt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 45 (2008) S. 49–58, hier S. 49 f.

19 Ebd., S. 50.

Insbesondere die letzte Wand, Wand 4, macht klar, dass es sich um einen Hängeplan handelt, der nicht nur aus Karoline Luises Feder stammt, sondern auch dezidiert auf ihre Sammlung Bezug nimmt. Unklar bleibt jedoch, wo diese vier Wände zu lokalisieren sind. Wenn diese Anordnung nicht ein reines Gedanken-spiel war, hätte sie prinzipiell in jedem Schloss des Hauses Baden verwirklicht werden können. Allerdings sind einige Gemälde aufgeführt, die mit großer Sicherheit auch im Melling-Inventar von 1784 genannt werden. Somit dürfte sich der Hängeplan tatsächlich auf einen Raum im Karlsruher Schloss beziehen. Da diese Gemälde, wenn man das eben genannte Inventar zugrunde legt, im späteren Malereikabinett nicht beisammen hingen, dürfte dieser Plan vor der endgültigen Einrichtung von 1776 entstanden sein – wenn man den Quellen glauben kann und davon ausgeht, dass die Räume des Malereikabinetts 1776 endgültig eingerichtet waren und in dieser Form auch zumindest bis 1784 verblieben. Doch kann man den Plan noch genauer datieren?

Der Zeitpunkt *post quem* ist leicht gefunden. Die Bezeichnung *Berchem Dusseldorf* spricht dafür, dass der Hängeplan angefertigt wurde, nachdem die Gemälde aus Düsseldorf nach Mannheim gekommen waren. Bereits 1730 waren die kleinformatigen Gemälde der Düsseldorfer Gemäldesammlung nach Mannheim verbracht worden. Die übrigen Werke wurden während des Siebenjährigen Kriegs nach Mannheim geflüchtet, wo sie im April 1759 ankamen<sup>20</sup>. 1759 und 1760 schließlich dürfte Karoline Luise die Mannheimer Sammlung besucht haben<sup>21</sup>. Das war jene Zeit, als sie auch mit Vorliebe Werke aus der Mannheimer Sammlung auslieh und kopierte.

Käuflich erworbene Gemälde, die man klar zuordnen kann, stammen fast alle aus den Jahren 1759 bis 1761. Darunter finden sich einige aus der Leipziger Sammlung Bötticher, Karoline Luises ersten großen Erwerbungen aus den Jahren 1759/60. Ebenso fallen Gemälde auf, die noch auf Karoline Luises Darmstädter Zeit verweisen, wie jenes des Christian Ludwig von Löwenstern (1701–1754) von Wand 3. Natürlich behielt sie auch Werke aus ihrer frühen Sammelphase, und es sind auch einige davon noch im Melling-Inventar von 1784 erhalten. In diesem Hängeplan dominieren sie allerdings. Darüber hinaus werden viele der hier aufgeführten Bilder im Melling-Inventar von 1784 nicht genannt, sodass die von Karoline Luise diesen gegenüber bezeugte Wertschätzung mit der Zeit gesunken sein dürfte. Dazu kommt ein weiterer Aspekt, der für eine Entstehung Anfang der 1760er-Jahre spricht: Während ihre beiden ältesten Söhne Karl Ludwig, geboren 1755, und Friedrich, geboren 1756, mit Porträts präsent sind, fehlt deren 1763 geborener Bruder Ludwig.

Allerdings gibt es in der Liste der Gemälde, die klar zuweisbar erscheinen, ein Gemälde, das nach 1761 erworben wurde. Es handelt sich dabei um den van

20 Katharina WEILER, Die Kunst des Kopierens – Karoline Luise von Baden und die Leihgaben aus dem kurfürstlichen Kabinett zu Mannheim, in: Aufgeklärter Kunstdiskurs (wie Anm. 3) S. 90–101, hier S. 93.

21 Ebd., S. 93.

Goyen, der 1763 erworben wurde<sup>22</sup>. Damit dürfte der Hängeplan wahrscheinlich 1763, aber zumindest nicht viel später entstanden sein; zu einer Zeit also, als das Gemäldekabinett erst langsam im Entstehen begriffen gewesen sein dürfte.

Der nun ausführlich besprochene Hängeplan gibt uns einen guten Eindruck davon, nach welchen Kriterien Karoline Luise ihre Bilder zu hängen wünschte. Doch war die Art und Weise ihrer Hängung einmalig oder atmete sie den Geist der Zeit? Nach welchen ästhetischen Vorstellungen wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anderswo Gemälde präsentiert? Im Pariser Palais de Luxembourg beispielsweise, wo ab 1750 Gemälde aus der königlichen Sammlung öffentlich zu bestaunen waren, hingen Bilder aus verschiedenen Epochen und Stilen nebeneinander. Es ging dabei um ein vergleichendes Sehen, ein Ansatz, der auch in anderen französischen Sammlungen gerne aufgegriffen wurde<sup>23</sup>. Auch Jean de Jullienne (1686–1766), einer der bedeutendsten Pariser Sammler des 18. Jahrhunderts, gründete die Präsentation seiner Kunstwerke auf diesem Grundsatz. Er verfolgte beim Gegenüberstellen der verschiedenen Epochen und Stile darüber hinaus eine assoziative Herangehensweise. Maler mit ähnlichen Malweisen oder die Qualität der Darstellung wurden kombiniert<sup>24</sup>. Vergleichbare Vorstellungen der Präsentation von Gemälden finden wir ebenso in den großen Gemäldeansammlungen im Heiligen Römischen Reich wieder<sup>25</sup>. Ebenfalls einer kunsthistorischen Didaxe mit der Mischung der Schulen und der Herstellung von Bezügen verpflichtet war die Ordnung der Dresdener Gemäldegalerie von

22 Problematisch in der Datierung sind die Gemälde von Meyer, die Karoline Luise laut Literatur womöglich 1768/69 erstanden haben könnte, Meister-Sammlerin (wie Anm. 3) S. 356 (Male-reikabinett 136 & 137). Dort wird lediglich der Hinweis gegeben, dass Goll im Auftrag von Karoline Luise einem gewissen „Meyer“ acht Dukaten gezahlt habe. Da es sich bei dem „Meyer“ wohl um den Amsterdamer „Meijer“ handelt, der Karoline Luise eine Goldmatrize besorgte, scheint es sich wohl nicht um Georg Friedrich Meyer zu handeln, GLA FA 5 A Corr 35, 100 und 102. Auch die aus dem Markgräfler Hof in Basel nach Karlsruhe überführten Gemälde lassen sich nur schwerlich in die hier angebotene Chronologie einordnen, da die großen Transfers für die zweite Hälfte der 1760er-Jahre aktenkundig sind. Allerdings ist in den dort aufgeführten Inventaren der hier relevante Roos nicht erwähnt, GLA Karlsruhe 47 Nr. 1956. Vielleicht wurde dieses Bild, das Karoline Luise 1761 bekannt gemacht wurde, direkt im Anschluss daran nach Karlsruhe verbracht.

23 Frédéric BUSSMANN, „Paris dans son brillant“ – Pariser Sammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Kennerschaft und Repräsentation, in: Aufgeklärter Kunstdiskurs (wie Anm. 3) S. 244–255, hier S. 244.

24 Ebd., S. 246 f.

25 Leider ist von der Mannheimer Sammlung, die eine besondere Bedeutung für Karoline Luise hatte, aus der für dieses Thema einschlägigen Zeit lediglich der Katalog von 1756 erhalten, der allerdings eine Hängung nach Symmetrie und Pendants, ohne Berücksichtigung von Sujets oder Schulen, nahelegt. Dieses Ordnungsprinzip entspräche damit der gut dokumentierten Hängung von 1730/31. Marcus DEKIERT, Die feinsten Perlen der Kunst. Die Gemäldekabinette des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf und Mannheim, in: Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, Bd. 1: Sammler und Mäzen, hg. von Reinhold BAUMSTARK, Ausstellungskatalog Alte Pinakothek München, München 2009, S. 215–247, hier S. 224–226 und 241.

1747<sup>26</sup>. Auch in der 1763/64 fertiggestellten Bildergalerie von Schloss Sanssouci begegnet uns dieser didaktische Zugang. Gleichzeitig erfolgte in der Sammlung Friedrichs II. (1712–1786), des Königs in Preußen, auch eine Hängung nach Schulen, wobei sich bestimmte Themen an verschiedenen Stellen ballten<sup>27</sup>. Das gleiche Prinzip der Hängung nach Schulen verfolgte auch Lambert Krahe (1712–1790) bei der nach 1763 erfolgten Neugestaltung der kurfürstlichen Sammlung in Düsseldorf<sup>28</sup>. Er stand ebenso mit Karoline Luise in Kontakt wie Christian von Mechel (1737–1817)<sup>29</sup>, der zusammen mit Nicolas de Pigage (1723–1796) einen Katalog der Düsseldorfer Galerie zusammen mit 26 Kupfertafeln veröffentlichte, die eine proportionsgetreue Abbildung der Wände mit den auf ihnen befindlichen Gemälden wiedergaben<sup>30</sup>. Eben jener Christian von Mechel wurde 1779, nur ein Jahr nach der Veröffentlichung dieses beeindruckenden Werks, engagiert, um die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere neu einzurichten. Er folgte dem ihm aus Düsseldorf bekannten Prinzip, verband es in didaktischer Hinsicht allerdings noch mit einer Darstellung der kunsthistorischen Entwicklung und ging damit einen weiteren, entscheidenden Schritt in die für uns heute bekannte Form der musealen Präsentation<sup>31</sup>.

Eine museale Präsentation strebte Karoline Luise mit ihrem Kabinett allerdings nicht an – anders als die meisten hier aufgeführten Sammlungen, die in erster Linie der Repräsentation dienten. Aber selbst wenn man die unterschiedlichen Funktionen des eher privateren Kabinetts – wie in unserem Karlsruher Fall – auf der einen Seite und den öffentlichen Galerien – wie in Dresden, Düs-

26 Tristan WEDDIGEN, Kennerschaft ausgestellt – Die erste Hängung der Dresdener Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747, in: Sammeln als Institution. Von den fürstlichen Wunderkammern zum Mäzenatentum des Staates, hg. von Barbara MARX / Karl-Siegbert REHBERG, München/Berlin 2006, S. 101–124, hier S. 103 f.

27 Christoph Martin VOGTHERR, Die Bildergalerie von Sanssouci (Berliner Ansichten, Bd. 8), Berlin 1999, S. 36–42; Alexandra Nina BAUER / Franziska WINDT, Die Suche nach dem Schönen. Das friderizianische Konzept der Gemäldehängung in der Bildergalerie von Sanssouci zwischen königlicher Repräsentation und Selbstdarstellung, in: Die Bildergalerie Friedrichs des Großen. Geschichte – Kontext – Bedeutung, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Regensburg 2015, S. 197–239, hier S. 200 f. Im etwas privateren Kabinett hingegen gab es eine Mischung der Schulen, ebd. S. 213–215. Eine *liste des Tableaux de Sans Souci* erhielt Karoline Luise im August 1770 von Friedrich Samuel Schmidt von Rossan (1737–1796) übersendet, GLA FA 5 A Corr 29, 18.

28 La galerie électorale de Dusseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Nachdruck der Ausgabe Basel 1778, mit einer Einführung von Reinhold BAUMSTARK, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldeesammlungen, München 2009, S. 20 f.

29 Siehe dazu die ausführliche Korrespondenz auf [www.karoline-luise.la-bw.de](http://www.karoline-luise.la-bw.de).

30 La galerie électorale (wie Anm. 28) S. 7 f.

31 Nora FISCHER, Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert, in: Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Bd. 1, Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837), hg. von Gudrun SWOBODA, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 22–89, hier S. 44–58.

seldorf oder Potsdam – auf der anderen Seite in Rechnung stellt, werden doch unabhängig davon bei allen Beispielen ähnliche Formen der Darbietung von Kunstwerken offenbar<sup>32</sup>. Auch im Hängeplan aus dem Nachlass der Markgräfin finden sich einige der hier dargelegten ästhetischen Vorstellungen wieder. So ordnete sie ihre Gemälde beispielsweise nach Symmetrie, soweit man dies an dem recht kleinen Raum erkennen kann, Größe und auch nach Pendants, wie es zu dieser Zeit allgemein Mode war<sup>33</sup>. Auf Wand 1 lässt sich dies am besten nachvollziehen. Hier hängen zentral die von ihr sehr geschätzten Netscher, Berchem und Roos, die von Pendants umgeben sind. Aber auch das vergleichende Sehen, wie es allgemein in den großen Galerien praktiziert wurde, griff sie auf<sup>34</sup>. Dazu brachte sie ihren wissenschaftlichen Ansatz ein. Selbst begeistert von den Wissenschaften, insbesondere den Naturwissenschaften<sup>35</sup>, sah sie ihr Gemäldekabinett als Raum der wissenschaftlichen Praxis an: *je ne regarde mon Cabinet que comme la Bibliotheque d'une homme de L'etres* [sic!], *fait pour m'instruire*<sup>36</sup>, schrieb sie bezeichnenderweise im Juli 1762 an einen befreundeten Kunstkenner. Dementsprechend wurde eine Wand den Naturwissenschaften gewidmet. Sie handelte hier ganz im Sinne der Zeit. Christian von Mechel beispielsweise begriff die Gemäldesammlung, wie er in seiner 1783 erschienenen Einführung zum Katalog der Wiener Gemäldegalerie schreibt, als Instrument des kunsthistorischen Unterrichts und verglich sie ebenfalls mit einer Bibliothek, ein Bild, das bereits seit dem 16. Jahrhundert in diesem Zusammenhang überliefert ist<sup>37</sup>.

Gleichwohl bleibt diese Wand nicht alleine den Naturwissenschaften verhaftet, auch hier streuen sich assoziativ andere Elemente, wie die Porträts, mit ein. Dadurch entsteht eine grobe Ordnung der Wände nach Themen, wenn diese auch nicht ganz stringent eingehalten wurde. Vergleichbar ist dies vielleicht mit der Ballung von Themen in der Bildergalerie zu Sanssouci. Eine Ordnung nach

32 In Katalogen waren diese Hängungen weit verbreitet, und Karoline Luise war durch ihre Kunstagenten bestens unterrichtet, Holger JACOB-FRIESEN, Karoline Luise – Hessische Minerva und Vielwiserin von Baden, in: Meister-Sammlerin (wie Anm. 3) S. 22–33, hier S. 29–31.

33 BUSSMANN (wie Anm. 23) S. 246.

34 Das konstatierte Bussmann zu Karoline Luisens Sammeln im Allgemeinen, ebd., S. 253, was allerdings auch im Speziellen für den Hängeplan gilt.

35 LAUTS (wie Anm. 1) S. 213–232 und 323–344.

36 GLA FA 5 A Corr. 20, 245, undatierter Briefentwurf Karoline Luisens, gerichtet an Hermann Woldemar von Schmettau (1719–1785).

37 Christian VON MECHEL, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung, Wien 1783, S. XI f.: *Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntniß zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann*; FISCHER (wie Anm. 31) S. 53 f.

Sujets finden wir auch in Karoline Luises Aufzeichnungen in einem aufschlussreichen Kontext wieder. In demselben Band wie der Hängeplan ist ein Zettel erhalten, mit *arrangement de mēs Estampes* überschrieben. Die flüchtig hingeworfenen Notizen legen eine Ordnung der Drucke nach Porträts, Landschaften, Pflanzen und Tieren, Historien sowie Drucke in Kreidemanier und im Aquatintaverfahren nahe<sup>38</sup>. Die ersten drei Gruppen finden wir auch in der hier vorgestellten Hängung wieder – offenbar ein Ordnungsprinzip ganz nach Karoline Luises Geschmack, das sie allerdings bei der Einrichtung ihres Gemäldekabinetts zwischen 1774 und 1776 nicht mehr anwandte. Offenbar war sie von einer thematischen Anordnung endgültig zu einer assoziativen und qualitativen<sup>39</sup> übergegangen.

### Fazit

Um 1763 dürfte der vorliegende Hängeplan also entstanden sein. Zu diesem Zeitpunkt hatte Karoline Luise zwar schon einen Großteil ihrer Gemälde erstanden, war aber noch einige Jahre von der endgültigen Gestaltung der Räumlichkeiten ihres Malereikabinetts entfernt. Es handelt sich demnach um die Einrichtung von Räumen, wie sie im Appartement der Markgräfin im Karlsruher Schloss zwischen 1763 und 1774 bestanden oder aber schlichtweg um ein Gedankenspiel. Die angestrebte Hängeordnung war an Kriterien wie Größe der Gemälde, Symmetrie und Pendants orientiert, wie sie viele zeitgenössische Sammlungen prägten. Auch das beliebte vergleichende Sehen diente als Inspirationsquelle. Eine Wand spiegelt gar eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise wider. Darin zeigt sich einmal mehr Karoline Luises Individualität. Diese Individualität wird ein weiteres Mal in der bloßen Existenz des Hängeplans von ihrer Hand deutlich. In der Regel ließen die Fürsten des 18. Jahrhunderts ihre Sammlungen von Spezialisten einrichten. Die dafür berufenen Galerieinspektoren waren meist selbst Künstler und eine ausgeklügelte Gemäldehängung kann durchaus als Kunstwerk für sich angesehen werden<sup>40</sup>. In Wien war es beispielsweise der von Karoline Luise so sehr geschätzte Christian von Mechel, der von 1779 bis 1781 die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien arrangierte. Im Gegensatz zu den meisten Fürsten sah sich Karoline Luise eben auch als Spezialistin, als „Connaisseur“ und „Amatrice“<sup>41</sup>, und skizzierte ihren Hängeplan folgerichtig selbst.

38 GLA FA 5 A Corr 148, 202: *arrangement de mēs Estampes/Portraits/Paysages/fleurs.animaux/Sujets d'histoire/Gravures en maniere de crayon rouge/[Gravures en maniere] de lavis.*

39 Eine Ordnung nach Qualität finden wir in dem anonymen und in das Jahr 1765 zu datierenden *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie*, das in dieser Form allerdings nicht umgesetzt wurde, FISCHER (wie Anm. 31) S. 29–31.

40 So Gregor J. M. WEBER, *Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdener Galerie 1754*, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hg. von Barbara MARX, Amsterdam/Dresden 2000, S. 229–242, hier S. 229.

## Anhang

## Wand 1

*tocht Pharaonis*: Kopie eines in Mannheim geliehenen Werks<sup>42</sup>. Im Mannheimer Katalog von 1756 aufgeführt als Nr. 174: *Die Tochter Pharaonis, Moysen findend in dem Fluß, mit ihrem Gefolg. Von Alexander Gerardini*<sup>43</sup>. Im April 1760 erbat Karoline Luise vom Mannheimer Hofmeister Karl Christian von Eberstein (1724–1795) die Ausleihe des Werks von Alessandro Gherardini (1655–1726)<sup>44</sup>.

*Bub mit blumen*: In Karoline Luises Ausgaben vom November 1757 ist Folgendes zu lesen: *Melling bub 1. fl.*<sup>45</sup>. Ein Gulden wäre ein etwas günstiger Preis für ein Gemälde gewesen, weshalb es sich, wenn sich dieser Eintrag tatsächlich auf die Darstellung eines Knaben von Melling bezöge, wahrscheinlich eher um eine Kopie von Joseph Melling handeln dürfte.

*Reine de Saba*: Kopie eines in Mannheim geliehenen Werks<sup>46</sup>. Im Mannheimer Katalog von 1756 aufgeführt als Nr. 176: *Salomon, sitzend auf seinem Thron, vor ihn kommend die Königin von Saba mit ihrem Gefolg und Geschencken. Von Alexander Gerardini*<sup>47</sup>. Im April 1760 erbat Karoline Luise vom Mannheimer Hofmeister Karl Christian von Eberstein die Ausleihe dieses Gemäldes von Alessandro Gherardini<sup>48</sup>.

*Bemmel*: Vielleicht ein Gemälde von Jacob van Bemmel aus der Sammlung Reißhoffer<sup>49</sup>. Offenbar besaß Karoline Luise ein Gemälde eines Vertreters der Bemmel-Dynastie, denn der Name Bemmel wird in einer Liste mit Malern geführt, von denen Karoline Luise Gemälde erwarb, und die vielleicht eine Be-

41 Charlotte GUICHARD, „Amatrice“ – Die Rolle der „Amateurin“ im Europa der Aufklärung, in: Aufgeklärter Kunstdiskurs (wie Anm. 3) S. 80–89, vor allem S. 83–85; Sarah SALOMON, Karoline Luises freundschaftliche Kontakte in Paris und der künstlerische Austausch unter Amateuren, in: Meister-Sammlerin (wie Anm. 3) S. 388–395.

42 KIRCHER (wie Anm. 11) S. 90; WEILER (wie Anm. 20) S. 94. Vielleicht auch im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829 aufgeführt, KIRCHER (wie Anm. 11) S. 188, Nr. 26.

43 Wilhelm VOCKE, Verzeichniß der in den churfürstlichen Cabinetten zu Mannheim befindlichen Mahlereien, Mannheim 1756.

44 GLA FA 5 A Corr 20, 278.

45 GLA FA 5 A Corr 144, 22.

46 KIRCHER (wie Anm. 11) S. 90; WEILER (wie Anm. 20) S. 94. Vielleicht auch im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829 aufgeführt, KIRCHER (wie Anm. 11) S. 188, Nr. 25.

47 VOCKE (wie Anm. 43).

48 GLA FA 5 A Corr 20, 278.

49 *Les 2. paysages de Bemel pourront bien entrer dans la caisse de mès Tabl.[eaux] ils retourneront peut-être avec bien des Desportes*. Karoline Luise an Reiffenstein vom 3. Juli 1760 (Briefkonzept), GLA FA 5 A Corr 17, 31. Sie hatte bereits zwei Gemälde von Jacob van Bemmel erstanden, war sich aber nicht sicher, ob sie diese behalten sollte, Desportes, Alexandre, Stillleben mit Rothuhn, Fasan und Pfirsichen, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=32> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

standsliste zu einem bestimmten Zeitpunkt darstellt oder Erwerbungen aus einem bestimmten Zeitraum umfasst<sup>50</sup>.

*Berchem Dusseldorff*: Wahrscheinlich Kopie eines in Mannheim geliehenen Werks. Der Zusatz *Dusseldorff* deutet darauf hin, dass es sich um ein Bild handelt, das aus Düsseldorf nach Mannheim gekommen war. Wahrscheinlich handelt es sich um *un paysage orné des figures*, wie das Gemälde im Düsseldorfer Katalog von Nicolas de Pigage beschrieben wird<sup>51</sup>. Die Maße von zwei Fuß und sieben Zoll in der Höhe und drei Fuß und drei Zoll in der Breite lassen sich besser mit dem Umriss des Gemäldes auf dem Hängeplan in Beziehung setzen, als die Maße des anderen Berchems in dieser Sammlung<sup>52</sup>.

*Berch. Landsch.*: Entweder handelt es sich hier um eine Landschaft von Berchem, wie sie Karoline Luise gleich vier in ihrer Sammlung hatte, oder aber um *le Soleil couchant de Berghem N. 108*. Mit diesen Worten beschrieb Karoline Luise das Werk in ihrem Schreiben an Eberstein vom April 1760 mit der Bitte um Ausleihe<sup>53</sup>. Im Mannheimer Katalog von 1756 aufgeführt als Nr. 108: *Eine Landschaft mit treibendem Viehe, bey Sonnen-Untergang. Von Nicolaus Berghem*<sup>54</sup>.

Zuerst stand hier *Raphael Copie*, was durchgestrichen und worauf *Morgen* daneben geschrieben wurde. Begleitet wird dies von einem *d*, das am Ende der Seite aufgelöst wird mit *d. Thiel[...] Landsch.*, wonach es sich um eine Landschaft von Johann Alexander Thiele (1685–1752) handeln dürfte, womöglich um eine Landschaft am Morgen, in Analogie zur Landschaft am Mittag von Thiele, die weiter unten folgt. In einer Ansichtssendung von Bötticher aus Leipzig heißt es: *217. Eine Landschaft... Alex. Thiele...150*<sup>55</sup>. Im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829 werden zwei zusammengehörende Landschaften von Thiele aufgeführt<sup>56</sup>. Vielleicht war damit die heute noch in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erhaltene Winterlandschaft aus badischem Privatbesitz gemeint, wie sie im Katalog von 1966 bezeichnet wird<sup>57</sup>.

*Glauber*: Wahrscheinlich der Landschaftsmaler Johannes Glauber (1646 – um 1726). Ein Gemälde von Glauber wird in der Ansichtssendung von Bötticher aus Leipzig genannt: *91. eine Landschaft...Glauber etc...200*<sup>58</sup>. Die Summe von

50 GLA FA 5 A Corr 148, 143.

51 Nicolas DE PIGAGE, *La galerie électorale de Dusseldorff ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Basel 1778, Zweiter Saal, S. 24 f., Nr. 90.

52 Ebd., Zweiter Saal, S. 23 f., Nr. 89. Die Maße betragen drei Fuß und drei Zoll in der Höhe sowie zwei Fuß und elf Zoll in der Breite.

53 GLA FA 5 Corr 20, 278; WEILER (wie Anm. 20) S. 94.

54 VOCKE (wie Anm. 43).

55 GLA FA 5 A Corr 96, 55.

56 KIRCHER (wie Anm. 11) S. 189, Nr. 43 und 51.

57 Jan LAUTS, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800*, Bd. 1, Karlsruhe 1966, Nr. 925.

58 GLA FA 5 A Corr 96, 55.

200 Reichstalern wurde zusammen mit dem in dem Schreiben zuvor genannten Gemälde verrechnet.

*Netscher Concert:* Wahrscheinlich handelt es sich um die von Karoline Luise angefertigte Kopie eines in Mannheim geliehenen Werks, das unter dem Namen ‚Musikalische Unterhaltung‘ bekannt ist<sup>59</sup>. Im Mannheimer Katalog von 1756 wird es als Nr. 116 aufgeführt: *Ein Concert, voran sitzt ein Frauenzimmer in einem atlassen Kleyd, welche singet, gegen über sitzt ein junger Mensch, spielend auf der Lauten, hinter ihr stehet ein anderes Frauenzimmer mit einem Hündlein auf dem Arm, welche gegen den Music-Meister verliebt scheint, extra schön. Von Caspar Netscher*<sup>60</sup>. Unter Umständen auch ein Gemälde aus der Sammlung Eberts. In Karoline Luises Notizen heißt es zu dieser Kollektion unter *No. 116. un Concert de Netscher*<sup>61</sup>.

*A Landge. v. dito:* Vielleicht eine Landgesellschaft von Berchem.

*c. Landsch. [...] Mey.:* Wahrscheinlich eine der Landschaften von Georg Friedrich Meyer, die im Malereikabinett nachweisbar sind. Demnach handelt es sich entweder um die ‚Abendlandschaft mit Hirten‘ oder die ‚Landschaft mit einem Überfall‘<sup>62</sup>.

*f. Carl Zeichn.:* Zeichnung des ältesten Sohnes Karl Ludwig. Wahrscheinlich von Karoline Luises Hand, aber auch von anderer Hand sind Porträts des Erbprinzen im Teilungsinventar von 1783/84 nachweisbar<sup>63</sup>.

*e. abt v Fulda:* Höchstwahrscheinlich Bernhard Gustav von Baden-Durlach (1631–1677), Generalmajor, später Abt von Fulda und Kempten, Koadjutor in Siegburg sowie Kardinal<sup>64</sup>. Wahrscheinlich handelt es sich der Größe nach zu urteilen um eine Miniatur aus den Beständen des Hauses oder um einen Druck.

*g Frtz Zeichn.:* Zeichnung des zweitältesten Sohnes Friedrich. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um eine Zeichnung von Karoline Luises Hand, aber auch Pastelle von anderer Hand sind im Teilungsinventar von 1783/84 nachweisbar<sup>65</sup>.

59 WEILER (wie Anm. 20) S. 95; LAUTS (wie Anm. 57) Nr. 265.

60 VOCKE (wie Anm. 43). Im Sammlungskatalog der Kunsthalle als ‚Musikalische Unterhaltung‘ bezeichnet, LAUTS (wie Anm. 57) Nr. 265; KIRCHER (wie Anm. 11) S. 204 meint, allerdings ohne Nachweis, dass die Musikalische Unterhaltung aus einer Sammlung Leopold stamme.

61 GLA FA 5 A Corr 148, 211.

62 Meyer, Georg Friedrich, Abendlandschaft mit Hirten, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=67> (letzter Aufruf: 06.05.2016); Meyer, Georg Friedrich, Landschaft mit einem Überfall, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=68> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

63 LAUTS (wie Anm. 10) S. 121, Nr. 36, 42 und 511, S. 122, Nr. 26. Siehe auch das Porträt von Melting im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829, das mit seiner Höhe von zwei Fuß wohl zu groß gewesen sein dürfte, KIRCHER (wie Anm. 11) S. 192, Nr. 104.

64 Anton Philipp BRÜCK, Bernhard Gustav, in: NDB 2 (1955) S. 110, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11892883X.html> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

65 LAUTS (wie Anm. 10) S. 121, Nr. 37, 43 und 511.

c. *Landsch.* [...] *Mey.*: Landschaft von Georg Friedrich Meyer, entweder ‚Abendlandschaft mit Hirten‘ oder ‚Landschaft mit einem Überfall‘<sup>66</sup>.

*Raphael Copie*: Kopie, sicherlich von Karoline Luises Hand, eines Gemäldes von Raffael (1483–1520), wahrscheinlich aus Mannheim entliehen. In der Düssel-dorfer Sammlung befanden sich zwei Gemälde von Raffael, eine heilige Familie, vier Fuß hoch sowie drei Fuß und drei Zoll breit<sup>67</sup>, und der Heilige Johannes der Täufer in der Wüste<sup>68</sup>, fünf Fuß und elf Zoll hoch sowie drei Fuß und elf Zoll breit. Hätte Karoline Luise eines dieser Gemälde kopiert, dürfte sie die Größe reduziert haben.

[...]: Nicht identifiziert.

*Mieris*: Entweder eines der zahlreichen Gemälde von van Mieris, wie sie auch im Malereikabinett nachweisbar sind, oder aber eine Kopie aus Mannheim, von wo sie sich mehrere Gemälde des Frans van Mieris (1635–1681) lieh<sup>69</sup>.

*Roof*: Entweder eines der Gemälde von Johann Heinrich Roos aus dem Malereikabinett oder aber eine Kopie nach Mannheimer Vorbild. In einem Schreiben an Eberstein erbat Karoline Luise mit den Worten *le Roose No. 209* im April 1760 die Ausleihe des Werks<sup>70</sup>. Im Mannheimer Katalog von 1756 wird unter Nr. 209 genannt: *Ein Viehe=Stuck mit einem großen Stier und Schaafen. Von Heinrich Roof*<sup>71</sup>.

*Hub* mit einem Kürzungsstrich versehen, steht wohl für Johann Rudolf Huber d. Ä. (1668–1748). Für den Markgrafen Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach (1647–1709) porträtierte er 1694 alle Mitglieder der markgräflichen Familie und schuf auch ein Familienporträt. Vorzeichnungen mit der von Karoline Luise geschätzten Rötelkreide sind noch in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erhalten. Ferner leitete er den Neubau des Markgräfler Hofes in Basel und war auch für die Innenausstattung des Palais’ zuständig. 1707 schuf er das Porträt des Markgrafen Karl III. Wilhelm<sup>72</sup>. Theoretisch könnte es sich auch um eine Zeichnung des Huber-Voltaire handeln, des Genfer Malers Jean Huber (1721–1786), denn eine solche scheint Karoline Luise von einer Marquise de Bellegarde erhalten zu haben<sup>73</sup>. Dies erscheint aber wegen des Gesamtzusammenhangs, in diesem Fall die weiteren Familienporträts im direkten Umfeld, als eher unwahrscheinlich.

66 Siehe Anm. 61.

67 PIGAGE (wie Anm. 51) Drittes Zimmer, S. 17, Nr. 122.

68 Ebd., S. 42, Nr. 165.

69 WEILER (wie Anm. 20) S. 94 und 96. Beispielsweise GLA FA 5 A Corr 20, 495: *La petite femme de Mieris habillée en Satin*, Karoline Luise an Karl Christian von Eberstein, undatiert.

70 GLA FA 5 Corr 20, 278; WEILER (wie Anm. 20) S. 94.

71 VOCKE (wie Anm. 43).

72 Huber, Johann Rudolf, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 18, Leipzig 1925, S. 12 f., hier S. 12.

73 GLA FA 5 A Corr 6, 27.

*Mittg*, darüber ein *d*, das am Ende der Seite aufgelöst wird mit *d. Thiel*[...] *Landsch.*: Landschaft von Johann Alexander Thiele (1685–1752). Wahrscheinlich eine Landschaft am Mittag, in Analogie zur Landschaft am Morgen weiter oben. In einer Ansichtssendung von Bötticher aus Leipzig heißt es: 217. *Eine Landschaft...Alex. Thiele...150*<sup>74</sup>. Im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829 werden zwei zusammengehörende Landschaften von Thiele aufgeführt<sup>75</sup>. Vielleicht handelt es sich um die heute noch in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erhaltene Winterlandschaft aus badischem Privatbesitz, wie es im Katalog von 1966 heißt<sup>76</sup>.

*b. Calend. Ed.*: Nicht identifiziert.

## Wand 2

*Nacht Stück*, daneben geschrieben *bub*: Womöglich ‚Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt‘<sup>77</sup> von Egbert Lievensz. van der Poel (1621–1664), das Karoline Luise 1759 aus der Leipziger Sammlung Bötticher erwarb und Teil des Malereikabinetts war. Was den *bub* betrifft, so könnte dieser Eintrag mit dem *Bub mit blumen* von Wand 1 in Verbindung stehen<sup>78</sup>.

*Berch[em] Richard*: Vielleicht ‚Furt in südlicher Landschaft‘<sup>79</sup> von Nicolaes Berchem. Da die Provenienz der anderen Gemälde von Berchem aus Karoline Luises Malereikabinett nachvollziehbar ist, könnte dieses Bild vom Kunsthändler Richard in Paris erworben worden sein<sup>80</sup>.

*austern*: Entweder das ‚Frühstücksstillleben‘<sup>81</sup> oder das ‚Frühstücksstillleben mit Silberpokal‘<sup>82</sup> von Willem Claesz. Heda, die beide im Sommer 1760 erwor-

74 GLA FA 5 A Corr 96, 55.

75 KIRCHER (wie Anm. 11) S. 189, Nr. 43 und 51.

76 LAUTS (wie Anm. 57) Nr. 925.

77 Poel, Egbert Lievensz. van der: Nächtliche Feuersbrunst in einer holländischen Stadt, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=105> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

78 Besonders weil er mit Blumen dargestellt ist, was ganz im Einklang mit den Sujets aus dem Bereich der Natur auf dieser Wand stehen würde.

79 Berchem, Nicolaes, Furt in südlicher Landschaft, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=4> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

80 Tatsächlich gab es einen zeitgenössischen Kunsthändler namens Richard in Paris, Patrick MICHEL, *Le commerce du tableaux à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Acteurs et pratiques*, Villeneuve d’Ascq 2007, S. 189 f. Zu diesem muss es wohl auch Verbindungen gegeben haben, wie GLA FA 5 A Corr 148, 211 nahelegt. Diese dürften über Reiffenstein aufgebaut worden sein, der Karoline Luise über Richard, dessen Sammlungen und Verkäufe unterrichtete, GLA FA 5 A Corr 17, 13, Reiffenstein an Karoline Luise, 21. Juni 1760, FA 5 A Corr 13, 111, Reiffenstein an Karoline Luise, 12. September 1761.

81 Heda, Willem Claesz., Frühstücksstillleben, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=46> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

ben wurden, beziehungsweise das ‚Frühstücksstillleben‘<sup>83</sup> von Jan Davidsz. de Heem, das Anfang 1760 aus der Leipziger Sammlung Bötticher nach Karlsruhe gelangte. Auf diesen Gemälden sind allesamt Austern zu sehen.

*Raaß*<sup>84</sup> *Basel*: Höchstwahrscheinlich ‚Hirtenszene in römischer Ruinenlandschaft‘<sup>85</sup> von Johann Heinrich Roos. Im Sammlungskatalog als ‚alter markgräfllich badischer Sammlungsbesitz‘<sup>86</sup> bezeichnet. Es handelt sich wohl um das Gemälde von Roos im Malereikabinett der Karoline Luise, dessen Provenienz bisher nicht zuordenbar war. Es dürfte sich um jenes Gemälde von Roos handeln, das Reiffenstein in Basel sah und Karoline Luise wie folgt beschrieb: 19. *Ein schöner Heinrich Roos – 2½ – 2* –<sup>87</sup>. Was das Format betrifft, gab Reiffenstein zuerst die Breite und dann die Höhe in Fuß an, zudem waren die Angaben nach Augenmaß. Deshalb könnten sie ungefähr zu den 86 auf 103 cm passen. Karoline Luise ließ ab der Mitte der 1760er-Jahre zahlreiche Gemälde vom Markgräfler Hof in Basel nach Karlsruhe bringen, wobei der Roos in den Akten keine Erwähnung findet.

*Bemmel* durchgestrichen, darunter *Vogel*: Darstellung eines Vogels, wie Karoline Luise sie in großer Zahl ab Mitte der 1760er-Jahre aus dem Markgräfler Hof in Basel kommen ließ<sup>88</sup>, oder das Gemälde eines Malers namens Vogel. Im Teilungsinventar von 1783/84 werden verschiedene Darstellungen von Vögeln aufgeführt<sup>89</sup>.

*Thil*: Vielleicht ein weiteres Gemälde von Thiele.

*blume Richard*: Vielleicht ein Blumenstück, das Karoline Luise bei dem Pariser Kunsthändler Richard erwarb.

*Desportes*: Höchstwahrscheinlich Alexandre Desportes’ ‚Stillleben mit Rothuhn, Fasan und Pfirsichen‘<sup>90</sup>, erworben im Juli 1760.

82 Heda, Willem Claesz., Frühstücksstillleben mit Silberpokal, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=45> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

83 Heem, Jan Davidsz. de, Frühstücksstillleben, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=49> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

84 Die Unterschiede zwischen *a* und *o* sind in Karoline Luisens Handschrift, besonders bei diesem Autograf, sehr gering. Man vergleiche die Schreibweise des *Roos* mit jener auf der ersten Wand.

85 Roos, Johann Heinrich, Hirtenszene in römischer Ruinenlandschaft, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=115> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

86 LAUTS (wie Anm. 57) Nr. 304.

87 GLA FA 5 A Corr 17, 25, Reiffenstein an Karoline Luise, undatiert, aber auf 1761 zu datieren.

88 GLA Karlsruhe 47 Nr. 1956.

89 LAUTS (wie Anm. 10) S. 115–123.

90 Desportes, Alexandre, Stillleben mit Rothuhn, Fasan und Pfirsichen, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=32> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

*Bemmel* durchgestrichen, darunter *Vogel*: Darstellung eines Vogels, wie Karoline Luise sie in großer Zahl ab Mitte der 1760er-Jahre aus dem Markgräfler Hof in Basel kommen ließ, beziehungsweise das Gemälde eines Malers namens Vogel.

*Natur tée*: Nicht identifiziert.

1.) *Be*[...]: Nicht identifiziert.

2.) *Liné*: Zu denken ist an ein Porträt von Carl von Linné<sup>91</sup>.

3.) *administ* (durchgestrichen: *Scheibenh*) *Striebel*: Vielleicht ein Werk, der Größe nach zu urteilen eher eine Miniatur von einem Striebel, vielleicht von Friedrich Striebel (1721–1757), der auch auf Porzellan malte oder von dessen Vater, dem Bildnismaler Friedrich Siegmund Striebel (1700–1753).

*glut*: Nicht identifiziert.

*abb*: Nicht identifiziert.

*Klohst*: In den Ausgaben der Karoline Luise steht unter dem Jahr 1763 unter anderem folgender Eintrag: *d. 27. Jull. 500 fl. (Kloß wied. geben reifstein.)*. Mit dem zweiten Namen ist sicherlich Karoline Luises Kunstagent Reiffenstein gemeint.

*Thil*: Vielleicht ein weiteres Gemälde von Thiele.

*Juncker*: Wohl Justus Juncker (1701/03–1767), Genre- und Blumenmaler. Erwerbungen seiner Gemälde von Karoline Luise sind bisher nicht bekannt. Aber über Johann Matthias Ehrenreich (um 1700–1785), einen ihrer Kunstagenten, könnte es Kontakt zu Juncker gegeben haben, da dieser zusammen mit Ehrenreichs Schwiegersohn, dem Händler Johann Christian Kaller, verschiedene Kunstauktionen durchführte. Von Kaller und Juncker erwarb Karoline Luise auf Vermittlung Ehrenreichs schließlich vier Gemälde<sup>92</sup>.

*Juncker*: Siehe vorherigen Eintrag.

Es folgt angedeutet die Darstellung einer Nische, die wahrscheinlich einen Ofen barg.

### Wand 3

*Radier v. Grau*: Eine Radierung, wahrscheinlich von Karoline Luises Hand, schließlich erlernte sie die Schwarze Kunst von Reiffenstein.

*Löwnst*: Wahrscheinlich Christian Ludwig von Löwenstern. Dieser wurde von Karoline Luises Vater Ludwig VIII. von Hessen Darmstadt (1691–1768) gefördert und porträtierte auch Mitglieder der landgräflichen Familie, tat sich ansonsten mit Jagd- und Schlachtszenen hervor<sup>93</sup>.

91 In Karoline Luises Nachlass befindet sich die Beschreibung eines Porträts des bedeutenden Naturwissenschaftlers, gemalt von einem gewissen Martin Hoffmann, GLA FA 5 A Corr 152, 20.

92 Thomas KETELSEN / Tilmann VON STOCKHAUSEN, Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, Bd. 1, A–Hi, hg. von Burton B. FREDERICKSEN / Julia I. ARMSTRONG und unter Mitarbeit von Michael MÜLLER, München 2002, S. 30 f.

93 Löwenstern, Christian Ludwig, Freiherr von, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 328.

*Haab*: Womöglich Wynand de Haas, von dem überliefert ist, dass er im Stile Berchems gemalt haben soll, also vor allem Tiere und/oder Landschaften<sup>94</sup> – was insofern plausibel wäre, da noch zwei weitere Berchems auf der Wand zu sehen sind.

1.) *Kind[er]*<sup>95</sup> *Sim.*: Vielleicht die Kinder von Ludwig Georg Simpert von Baden-Baden (1702–1761). In diesem Fall müsste es sich um ein frühes Bildnis der Tochter Elisabeth Augusta (1726–1789) mit einem ihrer Brüder Karl Ludwig Damian (1728–1734) oder Ludwig Georg (1736–1737) handeln. Im Teilungsinventar von 1783/84 könnten beispielsweise die *2 Kinder in Oelfarbe auf Holz, ebauchiert*<sup>96</sup> dazu passen.

3.) *Kind[er]* *Sim.*: Siehe vorherigen Eintrag.

2.) [...]: Nicht identifiziert.

4.) *Erb Pr. Moh I*: Vielleicht Bildnis des Erbprinzen Karl Ludwig von Baden. *R[...]*: Vielleicht Rooß und damit ein weiteres Gemälde von Roos.

*B[...]*: Nicht identifiziert.

[...]: Nicht identifiziert.

*a[...]* *du Berhm*: Ein Werk von Berchem.

*Berch. Manh.*: Kopie eines Werks von Berchem aus Mannheim<sup>97</sup>.

v. *Goyen*: Höchstwahrscheinlich ‚Holländische Flachlandschaft mit Schlittschuhläufern‘<sup>98</sup> von Jan van Goyen, erworben Anfang Februar 1763, nachweisbar in Karoline Luises Malereikabinett.

#### Wand 4

Für die obere Reihe lässt sich eine Anordnung der Kniestücke – also der im Plan eingezeichneten großen Rechtecke – wie folgt annehmen: Karl Wilhelm von Baden-Durlach, Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und Friedrich von Baden-Durlach, also Karl Friedrichs Großvater, Karoline Luises Großvater und Karl Friedrichs Vater. Die unteren beiden Kniestücke würden Ludwig VIII. und Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt vorbehalten sein, also Karoline Luises Vater und Bruder<sup>99</sup>.

Die ovalen Porträts lassen sich folgenden Personen zuordnen:

94 Haas, Wynand de, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 392.

95 Am *d* ein Kürzel für ein *r* mit Vokal.

96 LAUTS (wie Anm. 10) S. 120, Nr. 488.

97 Siehe die Einträge oben zu Berchem.

98 Goyen, Jan van, Holländische Flachlandschaft mit Schlittschuhläufern, in: Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz, <http://www.karoline-luise.la-bw.de/kunstobjekt.php?id=41> (letzter Aufruf: 06.05.2016).

99 Caroline Luise, Markgräfin von Baden 1723–1783, Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, red. von Annelis SCHWARZMANN / Rosemarie STRATMANN, Stuttgart 1983, S. 143–147; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 52 f.

*FM.*: Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach, Urgroßvater Karl Friedrichs von Baden. Sein Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>100</sup>.

*AMA*: Bildnis der Augusta Maria von Schleswig-Holstein-Gottorf (1649–1728), der Gemahlin von Friedrich VII. Magnus und Urgroßmutter Karl Friedrichs. Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>101</sup>.

*Oran*: Johann Wilhelm Friso von Oranien (1687–1711), der Großvater Karl Friedrichs. Sein Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>102</sup>.

*Oran S.*: Marie Luise von Oranien (1688–1765), die Gemahlin des Johann Wilhelm Friso und Großmutter Karl Friedrichs. Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar. Sie stammte wie Karoline Luise aus dem Haus Hessen, allerdings aus der Linie Hessen-Kassel<sup>103</sup> und stand mit Karoline Luise in Kontakt<sup>104</sup>, der badische Resident Gottlieb Heinrich Treuer (1715/20–1780) in Den Haag berichtete Karoline Luise von ihr<sup>105</sup>. Das *S.* als Abkürzung für „Sie“ wurde als Zeichen für die Gattin gewählt.

*Hanau*: Johann Reinhard III. von Hanau, Karoline Luises Großvater. Sein Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>106</sup>, überdies sind mindestens zwei Bildnisse von ihm im Teilungsinventar von 1783/84 überliefert<sup>107</sup>.

*Hana*: Dorothea Friederike von Hanau (1676–1731), Karoline Luises Großmutter. Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>108</sup>. Im Teilungsinventar von 1783/84 wird das Bildnis einer *Gräfinn von Hanau* erwähnt<sup>109</sup>.

*Hollst. er.*: Christian August von Schleswig-Holstein-Gottorf (1673–1726). Im Nachlassinventar von 1783/84 wird *Ein Prinz von Holstein* genannt<sup>110</sup>. Der Grund für sein Erscheinen dürfte aber eher das folgende Porträt sein.

*Hollst. S.*: Albertine Friederike von Schleswig-Holstein-Gottorf (1682–1755), Tochter des Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach und Großtante von Karl Friedrich, Mutter Adolf Friedrichs (1710–1771), König von Schweden, und Groß-

100 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 153; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 53 f. In demselben Band aus dem Nachlass der Karoline Luise, in den auch vorliegender Hängeplan (GLA FA 5 A Corr 148, 40) gebunden wurde, findet sich nur wenige Seiten zuvor eine Liste mit den Kindern des Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach von Karoline Luises Hand (GLA FA 5 A Corr 148, 33).

101 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 152 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 53.

102 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 152; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 54.

103 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 123 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 54.

104 GLA FA 5 A Corr 4, 23 und 25; FA 5 A Corr 5, 78.

105 GLA FA 5 A Corr 35, 23, 30, 43, 62 und 63.

106 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 151 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

107 LAUTS (wie Anm. 10) S. 119, Nr. 472 und 473. Auch die Nr. 478 könnte sich auf ihn beziehen.

108 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 151; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

109 LAUTS (wie Anm. 10) S. 120, Nr. 483.

110 Ebd., Nr. 482.

mutter der Kaiserin Katharina II. (1729–1796). Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>111</sup>.

*George*: Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt (1722–1782), Karoline Luises Bruder, mit dem sie zeitlebens ein gutes Verhältnis unterhielt. Zwar ist sein Porträt im Familienzimmer nachweisbar, es ist jedoch auf das Jahr 1782 datiert, weshalb es sich hier um ein anderes handeln dürfte<sup>112</sup>. Genannt wird ein Porträt von ihm im Teilungsinventar von 1783/84<sup>113</sup>.

*Sie*: Georg Wilhelms Gemahlin Maria Luise Albertine von Hessen-Darmstadt (1729–1818)<sup>114</sup>, mit der Karoline Luise ebenfalls korrespondierte<sup>115</sup> und sie in ihren Konzepten, wenn sie zuvor ein Konzept für einen Brief an ihren Bruder verfasst hatte, auch jeweils nur mit *Sie* bezeichnete<sup>116</sup>. In Analogie zum Porträt ihres Gatten im Familienzimmer ist ihres ebenfalls auf das Jahr 1782 datiert, weshalb auch in diesem Fall ein anderes Bildnis Verwendung gefunden haben dürfte.

*Friedrich*: Johann Friedrich Karl von Hessen-Darmstadt (1726–1746), Karoline Luises Bruder. Sein Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>117</sup>, zudem ist ein Bildnis im Teilungsinventar von 1783/84 überliefert<sup>118</sup>. Dass Friedrich sein Rufname war, beziehungsweise Karoline Luise ihn so nannte, zeigen ihre Briefe an ihn<sup>119</sup>.

*Augusta*: Luise Auguste Magdalene von Hessen-Darmstadt (1725–1742), Karoline Luises Schwester. Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>120</sup>, zudem ist ein Bildnis von ihr im Teilungsinventar von 1783/84 belegt<sup>121</sup>. Dass sie den Namen Augusta führte, zeigen ihre Briefe im Nachlass der Karoline Luise<sup>122</sup>.

*Hanau*: Charlotte von Hessen-Darmstadt (1700–1726), Karoline Luises Mutter aus dem Haus der Grafen von Hanau. Ihr Porträt ist im Familienzimmer nachweisbar<sup>123</sup>, zudem wird ein Bildnis von ihr im Teilungsinventar von 1783/84

111 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 150 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 55.

112 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 149 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

113 Zur Korrespondenz siehe beispielsweise: GLA FA 5 A Corr 18, 119. LAUTS (wie Anm. 10) S. 119, Nr. 465.

114 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 149; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

115 Siehe FA 5 A Corr 3, 25–30, 32–33, 35–39, 41–44.

116 GLA FA 5 A Corr 19, 428 und 456.

117 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 154; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 57.

118 LAUTS (wie Anm. 10) S. 119, Nr. 476.

119 GLA FA 5 A Corr 5, 68–70.

120 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 153 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56 f.

121 LAUTS (wie Anm. 10) S. 120, Nr. 486.

122 GLA FA 5 A Corr 149, 118; FA 5 A Corr 20, 17.

123 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 147 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

erwähnt<sup>124</sup>. Karoline Luise scheint ihre Mutter, die früh verstarb, zeitlebens vermisst zu haben, wie sie in einem ihrer Briefe bekennt.

*Groß*: Vielleicht Königin Karoline von Großbritannien (1683–1737), eine Schwester von Karoline Luises Großmutter Dorothea Friederike von Hanau, mit der sich Karoline Luise schriftlich austauschte<sup>125</sup> und die sich auch für die Markgräfin verwendet hatte<sup>126</sup>.

*Ansp.*: Wahrscheinlich Karl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1712–1757), dessen Porträt im Teilungsinventar von 1783/84 genannt wird<sup>127</sup>. Auch das Porträt eines *Georg Friedrich von Brandenburg* findet im Teilungsinventar von 1783/84 Erwähnung<sup>128</sup>. Ob damit ein Ansbacher Markgraf gemeint ist, bleibt unklar, ist aber wahrscheinlich. In diesem Fall dürfte es sich um Georg Friedrich II. (1687–1703) handeln, der ein Sohn der Johanna Elisabeth (1651–1680) war, der Tochter des Markgrafen Friedrich VI. von Baden-Durlach (1617–1677). Dass Karoline Luise dieses Gemälde meinte, ist jedoch unwahrscheinlich, da Georg Friedrich II. nicht verheiratet war und der Porträtierte zusammen mit seiner Gattin dargestellt wurde, welcher der folgende Eintrag gewidmet ist.

S.: Wahrscheinlich Karl Wilhelm Friedrichs Gattin Friederike Luise von Preußen (1714–1784), eine Schwester Friedrichs II.<sup>129</sup>. Im Teilungsinventar von 1783/84 als *FridERICA Louisa, Prinzessin von Preußen* bezeichnet<sup>130</sup>.

*Birck*: Henriette Karoline von Hessen-Darmstadt (1721–1774), die Große Landgräfin und Karoline Luises Schwägerin, geborene Herzogin von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld, deren Porträt im Familienzimmer nachweisbar ist<sup>131</sup>. Die beiden Fürstinnen korrespondierten eifrig miteinander und schätzten sich sehr<sup>132</sup>.

*Erb Pr.*: Bildnis des Erbprinzen Karl Ludwig. Von ihm sind mehrere Porträts greifbar<sup>133</sup>.

124 LAUTS (wie Anm. 10) S. 119, Nr. 474.

125 GLA FA 5 A Corr 20, 6, 11, 15, 18 und 38.

126 LAUTS (wie Anm. 1) S. 10.

127 LAUTS (wie Anm. 10) S. 120, Nr. 484.

128 Ebd., S. 119, Nr. 471.

129 Das Gemälde einer *Markgräfinn von Brandenburg Onoltsbach* ist im Teilungsinventar von 1783/84 nachweisbar, LAUTS (wie Anm. 10) S. 119, Nr. 469.

130 Ebd., S. 119, Nr. 467.

131 Caroline Luise (wie Anm. 99) S. 148 f.; STRATMANN-DÖHLER (wie Anm. 18) S. 56.

132 Siehe dazu die ausführliche Korrespondenz auf [www.karoline-luise.la-bw.de](http://www.karoline-luise.la-bw.de); Briefwechsel der „Großen Landgräfin“ Caroline von Hessen. Dreißig Jahre eines fürstlichen Frauenlebens, Bd. 2, hg. von Philipp A. F. WALTHER, Wien 1877, S. 173–276.

133 Beispielsweise im Teilungsinventar von 1783/84, LAUTS (wie Anm. 10) S. 121, Nr. 36, 42 und 511, S. 122, Nr. 26. Siehe auch das Porträt von Melling im Inventar der Markgräfin Christiane Luise von 1829, KIRCHER (wie Anm. 11) S. 192, Nr. 104.

Links unten angefügt:

+ *Friedr. M. Lizei*: Bezieht sich wahrscheinlich auf das + unterhalb des *FM.*.  
Wahrscheinlich ein anderes Porträt von Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach.

+*Hollst. Lizei*: Nicht identifiziert.

+*2. surport Antonie*: Eine Supraporte.