

„... le plaisir que je prens à
nourrir ma curiosité“

Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711), die Künstlerin als Sammlerin

Ulrike Keuper

1706 erschien unter dem Titel *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael* eine Folge von 36 Stichen nach Zeichnungen von Köpfen sowie einigen Händen und Füßen aus Kompositionen Raffaels (Abb. 1). Hinter dem von einem Vorwort begleiteten Kompendium von Zeichenvorlagen verbirgt sich eine der prominentesten Künstlerinnen des Grand Siècle, Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung konnte Chéron auf eine Karriere als Porträtmalerin zurückblicken, der 1673 als einer der wenigen Frauen die Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture gelang, unter anderem mit einem Selbstporträt, das als „fort rare, exédant mesme la force ordinaire du sexe“ befunden wurde (Abb. 2).¹ Nicht nur als Kupferstecherin und Malerin machte sie sich einen Namen, sie war auch eine geachtete Schriftstellerin und Übersetzerin, die 1699 mit der Aufnahme in die Accademia dei Ricovrati in Padua geehrt wurde. Zudem galt sie als begabte Musikerin und veranstaltete Salons, zu denen sich Persönlichkeiten wie Roger de Piles, Antoinette Deshoulières, Madeleine de Scudéry und Anne Dacier einfanden.²

Das *Livre à dessiner* ist zunächst einmal schlicht als Veröffentlichung einer Künstlerin bemerkenswert. Nach Catherine Perrots Handbuch zur Miniaturmalerei

1 Anatole de Montaignon (Hg.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1875–1883, Bd. 1, Paris 1875, S. 388 (11. Juni 1672).

2 Für einen Überblick über Chérons Leben, Schaffen und Rezeption einschließlich Werkkatalog: Véronique Meyer, „Elisabeth-Sophie Chéron“, in: *SIEFAR Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*, URL: http://siefar.org/dictionnaire/fr/Elisabeth-Sophie_Chéron [2004/19.03.2013], [letzter Zugriff: 23.08.2019]; für eine ausführlichere Bibliografie vgl. Ulrike Bolte, „Elisabeth-Sophie Chéron“, in: Delia Gaze (Hg.): *Dictionary of Women Artists*, 2 Bde., Bd. 1: Introductory surveys, artists A-I, London 1997, S. 384–387; Andrea Weisbrod, „Elisabeth Sophie Chéron (1648–1711)“, in: Margarete Zimmermann und Roswitha Böhm (Hg.), *Bedeutende Frauen. Französische Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen des 16. und 17. Jahrhunderts*, München 2008, S. 245–258. Zu ihrem schriftstellerischen Schaffen vgl. vor allem René Démoris (Hg.), *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*, Paris 1992.



- 1 Elisabeth-Sophie Chéron, *Engelskopf nach Raffael*, in: *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël*, Paris 1706, Paris, Bibliothèque nationale de France

war es die zweite Publikation eines weiblichen Mitglieds der 1648 gegründeten Akademie,³ einer Institution, die Frauen allein ehrenhalber aufnahm und sowohl von der Ausbildung als auch von der Lehre ausschloss. Mit dem *Livre* stellte nun eine *Académicienne* jungem Künstlernachwuchs Studienmaterial zur Verfügung und verbreitete damit zumindest Ansätze eines Lehrprogramms, das zum Historiengemälde, der angesehensten Malereigattung, hinführen sollte. Mindestens ebenso bemerkenswert wie der pädagogische Eifer ist jedoch der Besitzerstolz, der im Vorwort gleich in den ersten Sätzen zum Ausdruck kommt:

3 Catherine Perrot, *Les Leçons royales, ou la Manière de peindre en miniature au naturel les fleurs et les oyseaux [...]*, Paris 1686; neu aufgelegt als: *Traité de la miniature. Leçons royales contenant La pratique universelle de la peinture en miniature [...]*, Paris 1693. Zu Perrot vgl. Élisabeth Lavezzi, „Catherine Perrot. Peintre savant en miniature. Les leçons royales de 1686 et de 1693“, in: Colette Nativel (Hg.), *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Genf 1999, S. 229–245.

- 2 Elisabeth-Sophie Chéron,
Selbstporträt, 1672, Öl auf
Leinwand, 88 × 73 cm, Paris,
Musée du Louvre



L'amour que j'ay pour ma profession, & le plaisir que je prens à nourrir ma curiosité, me font regarder souvent quantité de Desseins qui sont entre mes mains, & qui ont esté faits avec une exacte fidelité sur les plus beaux ouvrages de Raphaël. Parmi ces Desseins je conserve un Recueil d'un grand nombre de Testes d'après le mesme Auteur ; & en les considerant avec attention, j'ay pensé souvent, que si ces belles choses si correctes, si variées, si expressives, & si élégantes, estoient en lumiere, elles rappelleroient avec plaisir les idées que les Savans ont conceuës des Originaux, & formeroient le goust des Jeunes Estudians en leur servant de guide.⁴

⁴ Elisabeth-Sophie Chéron, *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael [...]*, Paris 1706, o.S. („Au lecteur“).

An das Vorwort schließt der Hinweis an: „Toutes les Testes qui composent la suite de cet Ouvrage, comme aussi les Pieds & les Mains d’après Raphaël, & les autres Ouvrages gravez se trouveront chez l’Auteur.“⁵ Durch die Betonung ihres unmittelbaren Zugangs zu und vertrauten Umgangs mit Zeichnungen, die wiederum besonders getreu nach den Originalen angefertigt wurden, legitimiert Chéron zunächst die Qualität der von ihr angefertigten Stiche und damit deren Eignung zum Studium Raffaels. Die Künstlerin inszeniert sich darüber hinaus aber auch als intime Raffael-Kennerin, die an ihrem liebevoll gehüteten und ausgiebig studierten Vorrat an Zeichnungen nun auch die Öffentlichkeit – neben Zeichenschülern werden ganz allgemein Kunstinteressierte adressiert – teilhaben lässt. So, wie sie es selbst schildert, blättert Chéron nicht nur mit dem professionellen Interesse einer Künstlerin in der Mappe, sondern auch aus Liebhaberei – aus „curiosité“.

Nun waren die namenlosen Zeichenkopien nach Raffael, aus denen Chéron mit dem *Livre* eine Auswahl veröffentlichte (und die sie, größtenteils stillschweigend, mit Zeichnungen aus anderen Sammlungen ergänzte)⁶ nicht die einzigen „belles choses“ in ihrem Besitz. Vielmehr kannte man Chérons Kabinett als „composé d’excellens tableaux originaux anciens & modernes, & de plusieurs bonnes copies d’après les plus grands maîtres“, dessen „tableaux modernes“ in der Mehrzahl von der Künstlerin selbst stammten, darunter „plusieurs portraits historiez des plus belles personnes de son temps.“⁷ Tatsächlich hinterließ die Autorin des *Livre* bei ihrem Tod 1711 hunderte – eigene und gesammelte – Gemälde, Zeichnungen und Stiche sowie zwei Plastiken des sizilianischen Wachsbildhauers Gaetano Zumbo, die bei ihrer Ankunft in Frankreich einiges Aufsehen erregt und Begehrlichkeiten bei Kunstliebhabern geweckt hatten. Zudem stand sie in engem Kontakt mit bekannten Connaisseurs ihrer Zeit wie Claude Bourdaloue und kannte über ihre Tätigkeit als Reproduktionsstecherin die antiken Gemmen und Kameen in deren Besitz aus nächster Anschauung.⁸

5 Vgl. ebd.

6 Eine Ausnahme nennt das Inhaltsverzeichnis explizit: Die zwei Engelsköpfe aus der Stanza di Eliodoro (Blätter 5 und 6) seien nach Originalzeichnungen Raffaels aus der Sammlung Bourdaloue gestochen. Weitere Zeichnungen stammen Mariette zufolge aus der Sammlung de Piles, vgl. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, hg. von Charles-Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Bd. 1: A-Col., Paris 1851/52, S. 367.

7 Germain Brice, *Description [nouvelle] de la ville de Paris*, Paris 1684 ff; Ausgabe 1713, Bd. 3, S. 120–121; Ausgabe 1717, Bd. 3, S. 152–153.

8 Vgl. *Pierres antiques gravées, tirées des Principaux Cabinets de France*, gegen 1709–10. Mit ihrem Stich des sogenannten *Cachet de Michel Ange* aus der königlichen Sammlung löste Chéron eine Kontroverse über die legitime Abbildung antiker Bildfindungen im Stich aus. Vgl. Véronique Meyer, „Élisabeth Chéron et le cachet de Michel-Ange“, in: Thérèse Kleindienst (Hg.), *Le livre et l’art*, Paris 2000, S. 399–415, und Nicola Iodice, „Le recueil des ‘Pierres antiques gravées’ d’Élisabeth-Sophie Chéron (1648–1711)“, in: Cordélia Hattori, Estelle Leutrat und Véronique Meyer (Hg.), *À l’origine du livre d’art. les recueils d’estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI–XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, S. 95–105.

Von Chérons Ambitionen als Kunstkennerin und -sammlerin ist bislang wenig bekannt. Dabei spielen die Objekte und Bilder ihrer Sammlung, so lässt sich aus der Untersuchung ihres Kabinetts schließen, eine bislang kaum gewürdigte Rolle in ihrer künstlerischen Selbstdarstellung.

Anders als andere Sammler bespiegeln bildende Künstler und Kunsthandwerker in ihren Sammlungen geradezu zwangsläufig auch ihr eigenes Schaffen. Im alltäglichen Studium von Vorbildern, genauso wie nach außen in der Inszenierung von Affiliationen, Netzwerken und Genealogien im Arrangement der Sammlungsobjekte liegen vielfältige Anknüpfungspunkte für die Herausbildung und Pflege einer künstlerischen Persona. Das Grand Siècle hat zahlreiche bemerkenswerte Künstlersammlungen hervorgebracht, darunter so berühmte wie jene von André Le Nôtre, François Girardon oder André-Charles Boulle; Künstlersammlungen in weiblicher Hand hingegen sind fast vollständig in Vergessenheit geraten. Allerdings dürften sammelnde Künstlerinnen in der Frühen Neuzeit, zumal solche von internationaler Bedeutung wie Rosalba Carriera, die in ihrem venezianischen Domizil offenbar eine *Galleria* unterhielt,⁹ oder Anna Maria von Schürmann mit ihrer Utrechter Kunstkammer auch absolute Ausnahmeerscheinungen gewesen sein.¹⁰ Im Paris des 17. Jahrhunderts konnte sich neben Chéron wohl nur eine weitere Künstlerin eines eigenen Kunstkabinetts rühmen: die Kupferstecherin Claudine Bouzonnet Stella (1636–1697). Ihre im Louvre untergebrachte, für ihre Poussins weithin bekannte Sammlung hatte Bouzonnet Stella allerdings größtenteils von ihrem Onkel, dem Maler Jacques Stella, geerbt und nur geringfügig erweitert, sich aber ansonsten um deren genaue Inventarisierung verdient gemacht.¹¹ Anders als bei Bouzonnet Stella steht eine Rekonstruktion von Chérons Sammlung noch aus. An ihrem Beispiel soll untersucht werden, unter welchen Vorzeichen eine Künstlerin ein eigenes Kabinett anlegte und mit welchen Strategien sie es für ihre eigene künstlerische Reputation nutzbar machte.

-
- 9 In dieser zeigte sie Grand Tour-Reisenden Kopien ihrer wichtigsten Werke zusammen mit ihrer Gemäldesammlung. Vgl. Heiner Krellig, „Rosalba Carriera. Neue Quellen und Erkenntnisse zu den Lebensumständen der ‚ersten Malerin Europas‘“, in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke u.a. (Hg.), *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 89–110, hier S. 101.
- 10 De Baar erwähnt Schürmanns Kunstkammer in ihrem Lexikoneintrag zur Künstlerin: „Mirjam de Baar, Anna Maria van Schurman“, in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, URL: <http://resources.huuygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/en> [13.01.2014], [letzter Zugriff: 23.8.2019].
- 11 Zur Sammlung Stella vgl. Jules Guiffrey, „Testament et Inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux, etc. de Claudine Bouzonnet Stella. Rédigés et écrits par elle-même. 1693–1697“, in: *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, S. 1–117; Isabelle Dubois und Mickaël Szanto, „Le cabinet d'un ‚peintre parfait‘. À propos des ‚belles choses‘ de Jacques Stella“, in: Sylvain Laveissière und Isabelle Dubois (Hg.), *Jacques Stella (1596–1657)*, Paris 2006, S. 18–24; Mickaël Szanto, „Le peintre et l'excellence du savoir. Regard sur le cabinet de Jacques Stella, où le profane côtoie le sacré, où dessins et gravures voisinent avec tableaux et traités illustrés“, in: *Le Cabinet de Jacques Stella*, Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Lyon 2006, S. 1–8.

Malerei, Muscheln, Münzen

Dass Chéron im Vorwort ihres *Livre* angibt, beim Betrachten der Raffael-Zeichnungen ihrer „curiosité“ zu folgen, erscheint ungewöhnlich. Mit der „curiosité“, einem Begriff, der gleichermaßen Wissbegierde und Besitzstreben umfasste, beansprucht Chéron eine Eigenschaft für sich, die als urwüchsige, ambivalente Kraft immer wieder beargwöhnt wurde – ganz besonders, wenn man sie Frauen zuschrieb.¹² Vor dem Hintergrund eines über Jahrhunderte geführten Diskurses, der das Subjekt des Sammelns als männlich, dessen Gegenstand als weiblich fest schrieb und dieses Verhältnis in Metaphorik sexuellen Begehrens kleidete, erscheint die Frau als Kennerin und Liebhaberin schöner und seltener Objekte als problematische Figur. Kaum zufällig ist es im satirischen Gedicht *Le banquet des curieux* (1676), einer Ansammlung verschiedener Sammlertypen bis -karikaturen, die einzige Frauenfigur, die vollends aus der Reihe fällt: Über die Frage nach der Vorrangstellung von Poussin oder Rubens rasend geworden, sprengt Madame Lescot alias „Irene“ als randalierende Furie den Abend.¹³ „Le curieux, c’est le pacha, celui qui collectionne les femmes“, bemerkte Edmond Bonnaffé, ein Historiograf der Sammelkultur des Grand Siècle, im späten 19. Jahrhundert zur *Physiologie du curieux* und spitzte so das bei Kunstbesitz lang gültige geschlechtlich kodierte Vorstellungsregime zu.¹⁴

Sorgten rechtlich-soziale Hemmnisse dafür, dass im Frankreich jener Zeit wohl tatsächlich die wenigsten Frauen des Bürgertums ein eigenes Kabinett anlegten, so dürfte der Diskurs über das Sammeln dafür gesorgt haben, dass die wenigen, die es dennoch taten, in Vergessenheit gerieten. In Bonnaffés umfassendem *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle* (1884), das jede Person aufnimmt, bei der in den Quellen der kleinste Hinweis auf Kunst- oder Kuriositätenbesitz nachzuweisen ist, findet sich nur eine Handvoll Einträge zu Sammlerinnen, darunter nicht einmal ein halbes Dutzend Bürgerliche.¹⁵ Chéron ist ein anschauliches Beispiel für die Marginalisierung weiblichen Kunstbesitzes. Während sie selbst sich mit dem *Livre à dessiner* selbstbewusst als „curieuse“ inszenierte,

12 Für eine Überblicksdarstellung zum vielgesichtigen Begriff der Curiosité vgl. Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford u.a. 2004, zur geschlechtlichen Codierung des Begriffs hier insbesondere S. 307–395. Mit „Célinte“ steuerte Chérons Freundin Madeleine de Scudéry ein Stück zur Curiosité bei, das laut Kenny in seiner programmatischen Unabgeschlossenheit „perhaps the complete early modern text on curiosity“ ist, ebd. S. 375.

13 Anonym, „Le Banquet des curieux (1676)“, hg. von Paul Lacroix, in: *Revue universelle des arts* 4, 1856. Ein Begleitschreiben zum unveröffentlichten Gedichtmanuskript schlüsselt auf, dass sich hinter der Figur „Irene“ Madame Lescot, die Witwe des Juweliers Lescot, verbirgt. Als stumme Entourage ihres Bruders Antoine sind zudem Claudine Bouzonnet Stella und ihre Schwestern anwesend.

14 Edmond Bonnaffé, *Physiologie du curieux*, Paris 1881, S. 9.

15 Ders., *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, Paris 1884. Claudine Bouzonnet Stella wird dort unter dem Eintrag zu den Stella, die „alle mehr oder weniger Sammler waren“ subsumiert, S. 297; Chéron hat dort keinen eigenen Eintrag.

verblasste ihr Ruhm als Kunstkennerin und Sammlerin nach ihrem Tod quasi augenblicklich. Bereits in der *Éloge funèbre* (1712) ihres engen Vertrauten Jean-Baptiste Fermel’huis,¹⁶ der ersten akademischen Lobsschrift auf eine Künstlerin in Frankreich,¹⁷ findet ihr Kabinett keine Erwähnung, ebenso wenig in der 1909 erschienenen Biografie der Künstlerin von Léon Gréder.¹⁸ In den Paris-Führer von Germain Brice wird die Sammlung erst mit den Ausgaben 1713 und 1717, also nach Chérons Tod, aufgenommen, und zwar als „cabinet de Jacques Le Hay, commencé & fort enrichi par les soins d’Elisabeth-Sophie Cheron son épouse“.¹⁹ Obwohl die Sammlung im Wesentlichen auf Chéron zurückgeht, ist bezeichnenderweise auch nicht sie es, die Bonnaffé schließlich in sein *Dictionnaire* aufnimmt, sondern ihr Ehemann Le Hay.²⁰ Selbst mit der „curiosité“ kokettierend, wurde Chéron niemals mit Kategorien leidenschaftlichen Sammelns beschrieben. Es lässt sich im Gegenteil eher eine Umdeutung beobachten. So schildert Fermel’huis den Ankauf der Wachsplastiken Zumbos – Chérons größten Coup – nicht als Ausdruck von „curiosité“, sondern von „charité“: Sie habe dem erkrankten und in finanzielle Not geratenen Künstler die Stücke abgekauft, um ihm auf die Beine zu helfen.²¹ Anders hätte sich die Ausgabe größerer Summen für Kunst wohl nicht erklären lassen. Der Künstlerin ein – eben männlich codiertes – Begehren schöner und seltener Dinge zuzugestehen, hätte Fermel’huis’ Lobgesang auf ihre Bescheidenheit und Mildtätigkeit, die als typisch weibliche Tugenden seine Ausführungen leitmotivisch durchziehen, wohl konterkariert.

Was lässt sich also über das Kabinett der Chéron sagen, das so oft ihrem Ehemann zugerechnet wurde und kaum Spuren in ihrem Nachruhm hinterlassen hat? Neben einzelnen Berichten von Besuchern bleibt als Hauptquelle das bis dato unveröffentlichte Nachlassinventar der Künstlerin, das am 11. September 1711 mit Charles Hérault als Sachverständigem für den Gemäldebesitz im Appartement der Künstlerin in der Rue de Grenelle angefertigt wurde.²² Die ersten zwei Nummern des Gemäldeinventars beschreiben indes nicht Bilder, sondern die bedeutendsten Stücke in Chérons Besitz, die bereits erwähnten, aus farbigem Wachs gefertigten, mehrfigurigen Plastiken „par le feu Sieur Gaetano Julio Zumbo“, eine *Anbetung der Hirten* und eine *Kreuzabnahme*. Die

16 Jean Baptiste Fermel’huis, *Éloge funèbre de madame Le Hay, connuë sous le nom de Mademoiselle Cheron, de l’Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1712.

17 Vgl. Anne Perrin Khelissa, „L’hommage de Fermel’huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712). Le premier éloge académique dédié à une femme artiste en France: un événement historiographique resté sans suite?“, in: *Revue de l’art* 204/2, 2019, S. 4-49.

18 Léon Gréder, *Élisabeth-Sophie Chéron de l’Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1909.

19 Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 120.

20 Vgl. Bonnaffé 1884 (Anm. 15), S. 176.

21 Vgl. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 24.

22 Nachlassinventar Elisabeth-Sophie Chéron, 11. September 1711, Paris Archives Nationales, MC/ET/XLIV/201.

Stücke sind jeweils auf beachtliche 1000 livres taxiert, was in etwa dem Wert eines Originalgemäldes von Poussin oder Raffael entsprach. Die restlichen Gegenstände erreichen selten ein Viertel dieses Werts. Der Großteil der 230 Gemälde ist zudem anonym, gerade einmal bei acht Bildern nennt das Inventar einen Namen: Fünf dieser Werke stammen von Chérons Bruder Louis (1660–1725), diese waren wohl vornehmlich als Schenkungen in den Besitz der Schwester übergegangen;²³ zwei Bilder werden dem Stilllebenmaler Pierre van Boucle, ein Heiliger Matthäus sogar Rembrandt zugeschrieben.²⁴ Im Inventar der Zeichen- und Stichmappen finden sich die Namen Raffael, Carracci, Tizian, Rubens, van Dyck sowie Leclerc, Silvestre, Coypel und Poussin. Die eher niedrigen Schätzwerte lassen jedoch kaum Raritäten erwarten, vielmehr handelt es sich wohl zuvorderst um Studien- und Arbeitsmaterial. Ungeachtet ihres Werts als Sammlung lassen die Zeichnungen und Stiche erahnen, wofür Chéron Interesse hegte, welche Quellen ihr zur Verfügung standen – ein recht konventioneller Querschnitt der Meister, die zu jener Zeit gemeinhin geschätzt wurden. Der Besitz von Gemälden mit den Konterfeis von Jacopo Bassano, Zumbo und van Dyck legt weitere künstlerische Affiliationen nahe. Als Bewunderin von van Dyck, dessen Porträtkunst in Paris allgemein hoch im Kurs stand, weisen Chéron nicht nur zwei Bildnisse des Künstlers aus, sondern auch mehrere Mappen mit Stichen seiner Porträts und anderer Werke.²⁵

Leider sind die Angaben des Inventars bis auf ganz wenige Ausnahmen zu summarisch, um die Gemälde identifizieren und so ein konkretes Bild von den im Kabinett vertretenen künstlerischen Stilen und Bildthemen gewinnen zu können – oder gar von der „Qualität“ der Sammlung. Abgesehen von den grundsätzlichen Interpretationsproblemen, die sich mit Nachlassinventaren von Künstlern typischerweise verbinden – bei denen namenlose Kunstwerke im Übrigen eher die Regel sind –,²⁶ ergeben sich im Fall von Chéron zusätzliche Unschärfen aus dem Umstand, dass ihr Nachlassinventar den gemeinsamen Besitz mit ihrem Ehemann erfasst. 1692 heiratete Chéron in zweiter Ehe den *ingénieur du Roy* Jacques Le Hay:²⁷ „Ce mariage philosophique n’avoit d’autre

23 Neben den ausdrücklich Louis zugeschriebenen Werken (Nr. 2, 3, 20, 50, 61) – listet das Inventar auch die vier Gemälde mit *Angélique et Médor* auf, mit denen Louis den Salon seiner Schwester ausgeschmückt hatte (5–8).

24 Nr. 54: „Un autre grand tableau [...] peint par le Sr. Vanboucle representant des legumes“ (100 livres), Nr. 97: „des chiens de Vanboucle“ (25 livres), Nr. 108: ein Hl. Matthäus von „Rimbran“ (150 livres).

25 „Un autre carton remply destampes de Rubens, Vandec et Jordanez“ (6), „Un autre carton remply destampes des portraits des Vandec“ (9).

26 Zu methodischen Problemen, die Nachlassinventare bei der Untersuchung von Künstlersammlungen aufwerfen, vgl. Antoine Schnapper, „Collections d’artistes en France au XVII^e siècle. Questions de méthode“, in: Olivier Bonfait und Michel Hochmann (Hg.), *Geografia del collezionismo*, Rom 2001, S. 345–356.

27 Laut Ehevertrag zwischen Chéron und Le Hay vom 15. November 1692 war Chéron Witwe eines Albert Godefroy, „greffier en chef de la terre et pairie Davemes“. AN, MC/ET/1/176.

but que d'avantager son mari qu'elle estimoit depuis long-temps.“²⁸ Chéron ging diese Ehe finanziell und sozial unabhängig ein. Schon früh musste Chéron mit Porträt- und Kupferstichaufträgen ihre Familie ernähren, nachdem ihr Vater und schließlich auch ihr Bruder Louis, der einzige männliche Nachfolger, aufgrund religiöser Verfolgung die Familie verließen.²⁹ Auch nach ihren – kinderlos gebliebenen – Ehen führte Chéron ihren Mädchennamen, der laut Charlotte Guichard „devint son nom d'artiste et il lui servit à imposer sa notorité dans la durée.“³⁰ Leider erschwert der Umstand, dass das Nachlassinventar des zehn Jahre nach Chéron verstorbenen Le Hay nicht auffindbar ist, die Abschätzung, ob und in welchem Umfang er, der 1720 mit der Pflege der königlichen Grafiksammlung betraut wurde,³¹ das Kabinett mitformte.

Sicher ist, dass Le Hay die 618 „medailles antiques de grand moyen a petit bronzes Padouan“, die das Inventar aufführt,³² in die Sammlung einbrachte: 1708 erwarb er die Münzsammlung von Jean-Foy Vaillant aus dessen Nachlass, Stücke derselben Sammlung hatte Chéron zuvor gezeichnet.³³ War auch Le Hay es, der die Armillarsphären und den Globus anschaffte –³⁴ oder vielmehr Chéron, der das Porträt einer jungen Frau „en allégorie de la Géographie“ mit Zirkel und Globus zugeschrieben wird?³⁵ Die vielen Musikinstrumente im Nachlassinventar – unter anderem ein Cembalo, Lauten, Theorben, Spinette – verweisen auf Chérons Liebe zur Musik. Die Bibliothek reflektiert die Interessen beider Ehepartner. Sie war mit stolzen 1088 Einzelbänden ausgestattet. Bei der Familie Stella waren es, zum Vergleich, 220 Bände, was bereits beachtlich für jene Zeit ist, zumal für einen Künstlerhaushalt. Viele der Schriften dürften im

28 Abbé Louis-Abel de Fontenay, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs*, 2 Bde., Bd. 1: ACA-KUS, Paris 1776, S. 368.

29 Vgl. Fermel'huis 1712 (Anm. 16), S. 18–19. Während die restliche Familie katholisch blieb, bekannten sich Henri und Louis Chéron zum Calvinismus.

30 Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730–1820)*, Paris 2018, S. 191. Als Autorin des *Livre à dessiner* erscheint sie hingegen als „Madame Le Hay“.

31 1720 wurde Le Hay vom „bibliothécaire du roi“ Jean-Paul Bignon zum ersten „garde des estampes“ ernannt und mit der Inventarisierung und Bewahrung der vernachlässigten Grafiksammlung betraut. Ende 1721 verstarb Le Hay. Über sein Leben ist kaum etwas bekannt. Vgl. Simone Balayé, *La Bibliothèque nationale, des origines à 1800*, Genf 1988, S. 166, und *Inventaires du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, hg. von Roger-Armand Weigert, Bd. 14, Paris 1977, S. 35.

32 Vgl. f. 52. Die Münzsammlung wird auf 50 livres geschätzt.

33 Vgl. Michel de La Roche, *Memoirs of Literature*, Bd. 1, London 1722, S. 31. Brice berichtet von „des suites très rares de médaillons des rois de Macédoine et de Syrie, des Ptolémées, des Arsacides, avec quelques rois de Judée, de Pont, de Cappadoce, de Bythinie et de plusieurs rois inconnus, auxquels on a ajouté une suite des médaillons des villes grecques, aquis en 1708 le cabinet du fameux antiquaire Jean Vaillant“, Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 120.

34 Vgl. f. 52: „une sphere [sic] posée sur son pied de Copernique une autre de Peteloméé [sic] sur son pied et un globe dans sa boiste“; in der Bibliothek befand sich *La Sphère Du Monde* des Abbé de Vallemont (Paris 1707), in dem das astronomische Modell von Kopernikus mit dem ptolemäischen verglichen wird (f. 25).

35 Vgl. Katalog Corinne Chauvet (Hg.), *XXI^e Biennale des antiquaires*, Paris 2002, Kat.-Nr. 7.

Zusammenhang mit Chérons Tätigkeit als Schriftstellerin und Übersetzerin stehen – sie beherrschte Hebräisch, Griechisch und Latein; „typische“ Literatur eines gehobenen Künstlerhaushaltes, wie man sie etwa bei der Familie Stella vorfindet, fehlt hingegen.³⁶ Bei Chéron und Le Hay fanden sich allgemeine Nachschlagewerke (das *Dictionnaire de Trévoux*), Zeitschriften (das *Journal des scavans*), Hebräischliteratur (Johann Buxtorf, *Hebraicum*), Geschichtsbücher (über England, die Geschichte Frankreichs von Mézeray, *La connaissance du monde* von Chévremont, eine *Histoire des Juifs*), religionsgeschichtliche Literatur (Heiligenviten, Bibelgeschichte), die Werke antiker (Plutarch, Platon) und neuzeitlicher (Machiavelli, Racine) Autoren. Laut der Ausgabe des Paris-Führers von Brice aus dem Jahr 1713 waren im Kabinett in der Rue de Grenelle zudem „des coquillages, & autres productions de la nature, qui par leur singularité contenteront les curieux“ zu bewundern.³⁷ Im Nachlassinventar finden sich von solchen Sammelgütern keine Spuren, möglicherweise kamen Naturalien also erst nach Chérons Tod hinzu.

Die Kunstwerke hingegen fallen zweifellos in Chérons Expertise. Wie bei vielen Nachlassinventaren von Künstlern stellt sich auch bei ihr die Frage, welche der vielen namenlosen Gemälde von eigener Hand stammten und welche als Sammelgut zu bewerten sind. Dies zu rekonstruieren ist in Chérons Fall besonders schwierig, ist doch ihr Œuvre, so wie bei den meisten Künstlerinnen ihrer Zeit, größtenteils verloren. Von ihren Gemälden hat sich ein halbes Dutzend erhalten,³⁸ aus Berichten lässt sich ein weiterer Teil ihres Œuvres rekonstruieren.³⁹ Vieles von dem, was sich im Nachlassinventar wiederfindet, spiegelt indes Chérons Schaffen wider: zahlreiche Porträts in allen Stufen der Fertigstellung, darunter *Portraits historiques*,⁴⁰ ihre Paradegattung, Gemälde mit biblischen und mythologischen Sujets sowie Genreszenen. Daneben tauchen auffällig viele Landschaften und Stillleben im Inventar auf – zusammen machen sie rund ein Drittel des Gemäldebesitzes aus. Ihrem Freund Fermel’huis zufolge betätigte sich Chéron auch als Landschaftsmalerin, die sich vorzüglich auf die Luftperspektive verstehe.⁴¹ Diese Seite ihres Schaffens ist heute jedoch gänzlich unbekannt. Sie lässt sich allenfalls in ihrem Gemälde der *Heiligen Agnes*

36 Zur Bibliothek Stellas vgl. Yves Jocteur Montrozier, „Bibliotheca docet. Les livres conservés par sa nièce Claudine Bouzonnet-Stella, conservatrice de sa mémoire, sont le reflet de la bibliothèque de Jacques Stella“, in: *Le Cabinet de Jacques Stella*, Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Lyon 2006, S. 9–14.

37 Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 121. In der nachfolgenden Ausgabe von 1717 verschwindet dieser Hinweis.

38 Als authentische Werke gelten: *Selbstporträt*, Musée du Louvre, Paris; *Heilige Agnes*, Musée Condé, Chantilly; *Tod der Virginia*, Städelmuseum, Frankfurt; *Porträt einer Frau als Sappho*, Musée des Beaux-Arts, Rouen; *Porträt der Jeanne-Marie Bouvier de la Mothe Guyon*, Puschkkin-Museum, Moskau.

39 Für den umfassendsten Werkkatalog Meyer 2004 (Anm. 2).

40 Zum Bildtypus des *Portrait historique* vgl. Marlen Schneider, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das „portrait historique“ zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin/München 2019.

41 Vgl. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 33.

- 3 Elisabeth-Sophie Chéron, *Heilige Agnes (Porträt der Antoinette Deshoulières?)*, Öl auf Leinwand, 44,5 × 40 cm, Chantilly, Musée Condé



(Abb. 3) erahnen, das wahlweise als Selbstporträt oder als Porträt der Antoinette Deshoulières gilt und eines von zwei *Portraits historiés* ist, die sich erhalten haben.⁴² Es erscheint aber unwahrscheinlich, dass eigenständige Landschaftsgemälde einen nennenswerten Teil ihres Schaffens darstellten, sonst wäre dies auch anderweitig kommentiert worden. Die fast 50 Landschaftsgemälde in ihrem Nachlassinventar lassen also vermuten, dass Chéron eine Vorliebe für Landschaftsmalerei hegte, genauso wie sie offenbar Küchen- und Blumensstillleben schätzte: Neben zahlreichen anonymen Stillleben listet das Inventar zwei Werke Pierre van Boucles auf, dessen Früchte- und Tierstillleben in Paris gefragt waren, darunter ein auf 100 livres geschätztes Gemüsestillleben.⁴³

⁴² Neben der *Heiligen Agnes* existiert noch ein *Portrait de femme en Sappho* (Musée des Beaux-Arts, Rouen).

⁴³ Nr. 54: „Un autre grand tableau [...] peint par le Sr. Vanboucle representant des legumes“ (100 livres), Nr. 97: „des chiens de Vanboucle“ (25 livres).

Nicht nur die genaue Zusammensetzung der Sammlung, auch ihre Organisation und Präsentation lassen sich allenfalls partiell rekonstruieren. Die Ausstattung des Salons ist Dank Dezallier d'Argenville bekannt: Um sich für Chérons jahrelange finanzielle Unterstützung erkenntlich zu zeigen, malte ihr Bruder Louis die Decke mit einer Herkulesapothese aus, die Wände schmückten jeweils Darstellungen von Medor und Angelika aus dem *Orlando furioso*. Zudem hingen sich zwei „figures d'après l'antique“ in Helldunkelmalerei gegenüber. Über dem Kamin war ein Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, angebracht.⁴⁴ Wie auch immer die restliche Sammlung dargeboten wurde, das Arrangement machte offenbar Eindruck auf Roger de Piles, der nach seiner Spanienreise 1705 bei Chéron und Le Hay Herberge fand und im Anschluss in die Nachbarschaft zog. Er habe, so Dezallier über de Piles, „souvent admiré l'assemblage de si rares qualités, il s'étoit retiré exprès dans sa maison pour s'entretenir avec elle [Chéron] du bel art de la peinture.“⁴⁵

Die in der Rue de Grenelle aufbewahrten Werke hatten also offenkundig auch die Funktion, Diskussionen über die Kunst zu stimulieren. Schließlich war Chérons Apartment, und damit wohl auch Teile ihrer Sammlung, Schauplatz illustrierter Salons, an die sich Dezallier folgendermaßen erinnert: „J'ai souvent entendu dans ce Salon le frère [Louis], la sœur [Elisabeth-Sophie], l'illustre de Piles, & plusieurs Sçavans du premier ordre discourir sur les parties les plus intéressantes de la Peinture des beaux Arts. La Musique succédoit à ces excellentes dissertations; elle occupoit cette sœur & ses deux nièces [Ursule und Anne Delacroix], qui quittant la palette sur le déclin du jour, donnoient de nouvelles preuves de leur habileté par l'accord mélodieux de différens instrumens.“ Chéron war bestens vernetzt, „tous les gens de lettres étoient ses amis, & se rassembloient chez elle“.⁴⁶ Die Salongespräche, die Chéron mit den Werken ihrer Sammlung und ihres eigenen Schaffens im Rücken souverän angeführt haben dürfte, fanden nach der Heimkehr der Gäste gewissermaßen eine Fortsetzung; „elle peignoit les portraits de ses amis“, berichtet Dezallier, „ou pour leur faire présent, ou pour les placer dans son cabinet: j'ai, disoit-elle, en leur absence le plaisir de m'entretenir avec eux.“⁴⁷ Während das Inventar ein paar der porträtierten Männer namentlich identifiziert,⁴⁸ bleiben sämtliche Modelle der Frauenbildnisse anonym. Möglicherweise verbergen sich dahinter auch Porträts von Besucherinnen ihres Salons wie der Schriftstellerinnen Madeleine de Scudéry oder Antoinette Deshoulières, die

44 Vgl. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres [...]*, 3 Bde., Paris 1745–1752, Bd. 3, S. 255.

45 Ebd., Bd. 2, S. 370–371.

46 Ebd., S. 371.

47 Ebd., Bd. 3, S. 255 und S. 370–371.

48 „Un portrait du père Sébastien“ (18), „Le prier de Cordemoy“ (77), „Le Portrait de van Dyck“ (84), „M. Zumbo“ (88), „La tête du comte d'Arundel“ (89), „M. l'Abbé Bouty“ (91), „Un portrait du père de la Bruière“ (94), „Van Dyck“ (95), „Le père Bourdaloue“ (98).

sich in Reproduktionsstichen erhalten haben,⁴⁹ ein Bildnis der Anne Dacier, das Chéron in der Ausstellung der Akademie von 1699 zeigte⁵⁰ oder Porträts ihrer Schülerinnen Anne und Ursule Delacroix.⁵¹ Chérons Kabinett, das zu einem Gutteil wohl aus einer (selbst geschaffenen) Porträtsammlung bestand, zeigte sich also als Abbild ihres Netzwerks aus illustren Persönlichkeiten.

Offenbar verblieben Porträts aus verschiedenen Phasen ihres Schaffens in ihrem Besitz – darunter auch Bildnisse, die sich mit ihrer Werkpräsentation auf der Ausstellung der Akademie von 1704 in Verbindung bringen lassen.⁵² In ihrem privaten Wohnsitz dürften sie ihre Gäste daran erinnert haben, dass Chéron Mitglied der elitärsten Künstlervereinigung ihrer Zeit war. Chéron nutzte ihre Sammlung also wohl als eine Möglichkeit, ihr eigenes Werk zur Geltung zu bringen. Wie genau die Künstlerin nun Werke aus eigener Hand und Sammlungsstücke zueinander arrangierte und damit schlussendlich ihr eigenes Schaffen kontextualisierte, lässt sich kaum noch feststellen. Dabei ist dies eine der ergiebigsten Fragen in der Beschäftigung mit Künstlersammlungen jenseits einer Perspektive auf die Sammlung als reinen Studienort und Motivreservoir. Eine solche Praxis des „Kuratierens“ des eigenen Werks mithilfe einer Sammlung zeigt sich par excellence bei dem Bildhauer François Girardon, der die schönsten Stücke seiner Skulpturensammlung stechen und in einer Serie von Galerieansichten kunstvoll arrangieren ließ – mit Hauptwerken seines eigenen Schaffens an prominenten Stellen.⁵³ Damit leistete er einer Fortuna critica Vorschub, die sein künstlerisches Schaffen mit seinen Sammelaktivitäten in Verbindung setzte und dieses dadurch nobilitierte – so wie es schon Zeitgenossen wie der Parisreisende Martin Lister taten: „It cannot be otherwise, that a Man Educated in that Noble Art of Sculpture, who shall daily study so great a variety

49 Madeleine de Scudéry, Stich von Johann Georg Wille nach Chéron; Antoinette Deshoulières, Stich von Georg Friedrich Schmidt nach Chéron, beide Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Deshoulières nahm das Porträt, das Chéron von ihr angefertigt hatte, zum Anlass ihrer „Réflexions morales sur l'envie immodérée de faire passer son Nom à la postérité“ (in: *Mercure galant*, November 1693).

50 Vgl. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Galerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*, Paris 1699, S. 20.

51 Vgl. Werkliste in Meyer 2004 (Anm. 2).

52 Vgl. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Galerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1704*, Paris 1704, S. 19. Von den Sujets der zwölf Gemälde, mit denen Chéron in der Ausstellung 1704 vertreten war, finden sich im Inventar wieder: „Une Descente de croix“ (Nr. 181), „Le Portrait du Père Sebastien“ (18), „M. Le Prieur de Cordemoy“ (77), „Une Grecque“ (85).

53 Vgl. hierzu: François Souchal, „La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 82, 1973, S. 1–98; Françoise de La Moureyre, „François Girardon Collectionneur“, in: Alexandre Maral, *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris 2015, S. 415–461; Ulrike Keuper, „Die „Galerie“ des Bildhauers François Girardon. Ein Sammlungskatalog als Medium der Selbstmusealisierung“, in: Léa Kuhn, Matthias Krüger und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro domo: Kunstgeschichte in eigener Sache*, Leiden 2021, S. 53–87.

of Originals of the best Masters, but must far excel the rest of Mankind, who practise without good Example, and by fancy mostly.“⁵⁴

Auch die Sammlung von Chéron war, obschon mit ungleich bescheideneren Mitteln und viel weniger wirkmächtig, auf das eigene Werk und die eigene Person bezogen, stellte sie dort doch ihre Zugehörigkeit zur Akademie und zu erlesenen Gelehrtenkreisen aus – und damit das geistige Klima, in dem sie ihre Werke schuf. Claudine Bouzonnet Stella, die andere Künstlersammlerin neben Chéron, erkannte wohl ebenfalls die Bedeutung der von ihr gehüteten Sammlung für die Rezeption des eigenen Werks. Schließlich bewahrte sie mithilfe ihres selbst verfassten Inventars (1693–1697), für das sie hunderte Sammlungsstücke vermaß, kategorisierte, taxierte und beschrieb, das Vermächtnis der Sammlung, in der auch einige Werke von Familienmitgliedern einschließlich ihrer eigenen Platz fanden.⁵⁵ Während das Sammeln weitgehend folgenlos für Chérons Nachruhm blieb, erfuhr das Werk von Bouzonnet Stella, die sich hauptsächlich als Reproduktionsstecherin einen Namen machte, in der Rezeption durch den alltäglichen Kontakt mit den Werken der Sammlung, allen voran den Poussins, eine Aufwertung. So lobte Pierre-Jean Mariette den Poussinismus ihrer eigenständigen Bildfindungen und befand: „Le goût sage et solide de ce grand peintre [Poussin] étoit devenu le sien; en l’étudiant avec autant de réflexion qu’elle avoit fait, elle se l’étoit rendu familier, et l’on peut ajouter qu’il n’y a eu personne à qui il ait appartenu plus légitimement qu’à cette sçavante fille.“⁵⁶ Guiffrey resümiert, „elle s’était tellement nourrie de ses [Poussins] exemples et de son style“.⁵⁷ In seiner Geschichte der Frauen an der Akademie von 1885, der ersten dieser Art, bedauert Octave Fidière, dass sich Bouzonnet Stella als eine herausragende Künstlerin ihrer Zeit nie um eine Aufnahme in die Institution bemüht habe. „On ne peut qu’admirer sa manière large et simple, d’une allure toute virile, qui d’ailleurs s’était formée aux meilleurs maîtres, car Claudine possédait une admirable collection d’estampes du Parmesan, de Marc-Antoine, d’Albert Durer, de Michel-Ange et autres artistes célèbres.“⁵⁸ Fidière attestiert Claudine also einen „männlichen“ Stil, was freilich in erster Linie ein topisches Kompliment an Künstlerinnen war, das auch

54 Martin Lister, *A Journey to Paris in the year 1698*, London 1699, S. 45.

55 Das Inventar wurde zuerst veröffentlicht durch Guiffrey 1877 (Anm. 11), wiederabgedruckt und kommentiert durch Mickaël Szanto, „Annexe: Inventaire de Claudine Bouzonnet Stella (1693). Tableaux, dessins, estampes et livres“, in: Sylvain Laveissière und Isabelle Dubois (Hg.), *Jacques Stella (1596–1657)*, Paris 2006, S. 246–258.

56 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, hg. von Charles-Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Bd. 5: Robusti-Van Oye, Paris 1858, S. 255. Mariette bezieht sich v.a. auf Claudines Illustrationen nach eigener Erfindung für Joseph de Voisins Übersetzung des *Missale Romanum* (1660), vgl. ebd. S. 268.

57 Guiffrey 1877 (Anm. 11), S. 6.

58 Octave Fidière, *Les femmes artistes à l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1885, S. 13.

Chéron immer wieder zuteilwurde.⁵⁹ Es hatte in diesem Fall aber wohl auch damit zu tun, dass die Vorbilder, die Bouzonnet Stella über die Sammlung in sich aufnehmen konnte und an denen sie sich messen lassen musste, ausnahmslos männlich waren.

Figurenstudium

Unter der Nummer 181 listet Chérons Nachlassinventar „un autre [tableau] dans sa bordure de bois dorre [...] peint sur toile representant une dessente de croix“, das mit 200 livres Schätzwert zu den wertvolleren Stücken des Nachlasses gehört. Es erscheint naheliegend, dass sich dahinter jene *Kreuzabnahme* verbirgt, die Chéron selbst schuf und die sie in der Ausstellung der Akademie von 1704 präsentierte. Damit wäre ein Werk in ihrem Besitz verblieben, das für ihre Reputation als Künstlerin – und zugleich als Kunstliebhaberin – von zentraler Bedeutung war. Chéron malte die Komposition nach einem der Wachsreliefs von Zumbo, also einem der wichtigsten Stücke ihres Kabinetts. Stets als *Kreuzabnahme* titulierte, stellt sie eher eine Beweinung dar. Zumbo hatte das Relief gemeinsam mit einer *Anbetung der Hirten* in Genua angefertigt; 1701 brachte er beide Stücke mit nach Paris, wo er sie an Chéron verkaufte, bevor er völlig verarmt verstarb.⁶⁰ Die etwa zwei pieds (ca. 65 cm) hohen, in verzierten Holzkisten verwahrten Reliefs haben sich ebenso wenig erhalten⁶¹ wie die Gemäldefassungen, die Chéron von beiden Stücken anfertigte.⁶² Die Komposition der *Kreuzabnahme* hat jedoch in einem Stich überlebt, den Chéron 1710 nach ihrem eigenen Gemälde anfertigte (Abb. 4). Offenbar stach sie die *Anbetung der Hirten* ebenfalls,⁶³ allerdings haben sich weder Platte noch Abzüge erhalten.⁶⁴

59 So lobt Dezallier d'Argenville beispielsweise, „que la nature s'étoit méprise dans Mlle. Chéron, ainsi que dans Me. Dacier; on voyoit, pour ainsi dire, dans ces deux illustres femmes les traits de deux grands hommes.“ Dezallier d'Argenville 1745–1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 371.

60 Zum Aufenthalt Zumbos in Paris und seinen Beziehungen zu Chéron vgl. Elena Taddia, „Une teste de cire anatomique“, in: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, URL: <http://journals.openedition.org/crcv/13864> [09.09.2016], [letzter Zugriff: 23.08.2019].

61 Ihre Spuren verlaufen sich 1814, als die Wachsplastiken im Palais Royal ausgestellt wurden, vgl. Bonnaffé 1884 (Anm. 15), S. 176.

62 Hinter Nr. 9 („Adoration des bergers“) im Nachlassinventar verbirgt sich möglicherweise das Pendant zur *Kreuzabnahme*.

63 Die Kisten mit den Wachsreliefs sind gemeinsam mit beiden dazu gehörigen Kupferplatten im Nachlass Anne Delacroix', einer Nichte Le Hays und Schülerin Chérons, dokumentiert. Nachlassinventar Anne Delacroix, 27. September 1751, Archives Nationales, MC/ET/LXXIII/767.

64 Hielten Alter und Krankheit Chéron von der Vollendung des Stichs ab? Der Stich der *Kreuzabnahme* ist das späteste datierbare Werk Chérons, das dokumentiert ist. Am 10. Mai 1710 verfasste sie ihr Testament; am 28. August 1711, sechs Tage vor ihrem Tod, verfasste sie noch einen Testamentsnachtrag, der mit zittriger Hand geschrieben ist. AN, MC/ET/XLIV/201.



4 Elisabeth-Sophie Chéron, *Kreuzabnahme (nach Gaetano Zumbo)*, 1710, Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

Die Inschrift des Kupferstichs verweist auf die originale Bildfindung: „Gaetan. Jul. Zumbo invenit et figuris cereis Ectypis et ad vivum coloratis expressit / Elizabeth Cheron Le Hay pinxit delineavit et sculpsit.“ Dagegen geht aus dem Livret der Salonausstellung, auf der das Bild erstmals zu sehen war, nicht hervor, dass die *Kreuzabnahme* auf einer Vorlage beruht – dort ist nur die Rede von „une descente de croix“. ⁶⁵ Die Ausstellungsbesucher waren also dem ersten Augenschein nach mit einem Historiengemälde von der Hand einer Frau konfrontiert – ein einmaliges Ereignis in der Geschichte der Salons. Allerdings hatten die erst drei Jahre zuvor in die Stadt gelangten Wachsguppen einige Furore gemacht, sodass viele von ihnen gehört haben dürften. Auf Antoine Coypels begeisterten Bericht hin suchte der Duc d’Orléans Zumbo

⁶⁵ Vgl. *Liste des tableaux 1704* (Anm. 52), S. 19.

samt „grosse cour“ in dessen Atelier auf.⁶⁶ Der *Mercure galant* schwärmte, in den Wachsfiguren „on voit briller les Correges, les Carraches, les Raphael, & les Michel-Ange“.⁶⁷ Später rühmte de Piles, der als Chérons Hausgast ausgiebig Gelegenheit hatte, die Stücke zu studieren, diese in seinem *Cours de peinture* für ihre Farbgestaltung und ihre nuancierte Darstellung verschiedener Affekte.⁶⁸ Chérons Gemälde der *Kreuzabnahme* profitierte sicher vom Ruhm der Wachsplastiken. Zusammen mit dem Kupferstich bescherte es ihnen aber auch neues Publikum und dürfte zugleich Kunstkenner in ihr Kabinett gelockt haben. Mit dem Stich der *Kreuzabnahme*, genauso wie mit dem *Livre à dessiner* wirkte Chéron an der Bekanntheit ihrer Sammlung selbst mit, ähnlich wie Bouzonnet Stella, die zahlreiche Stiche nach Werken der Sammlung anfertigte – teils mit der Herkunftsangabe „ex Musaeo Anth. Stella parisijs“, als ihr Bruder Antoine formal noch dem Atelier vorstand.⁶⁹

Ließen bereits Chérons *Portraits historiés* mit ihrer narrativen Ausstaffierung der Modelle einen Anspruch erkennen, der über das reine Porträtieren hinausgeht, so empfahl sie sich nun mit der *Kreuzabnahme* der Öffentlichkeit als vollwertige Historienmalerin, als die sie auch de Piles, Fermel’huis und Dezallier d’Argenville rühmten,⁷⁰ als die sie heute jedoch vergessen ist. Dezallier berichtet neben der *Kreuzabnahme* von einer Darstellung der *Flucht nach Ägypten*, einer *Cassandre interrogeant un génie sur la destinée de la ville de Troye* und einer *Verkündigung*.⁷¹ Eine Temperaminiatur des *Tods der Virginia* ist indes alles, was sich von Chérons Tätigkeit als Historienmalerin erhalten hat –,⁷² dabei sah Dezallier in ihrem Werk Porträt und Historienmalerei gleichermaßen vertreten: „Mlle Chéron pegnoit également l’histoire et le portrait, & même ce dernier étoit toujours traité allégoriquement.“⁷³

Die *Kreuzabnahme* ist nicht nur das einzige Historiensujet, das Chéron auf einer Akademieausstellung zeigte, sondern das einzige Gemälde dieser Gattung, das bis dato von einer Frau in diesem Kontext zu sehen war – zudem eines, das mit dem hingebungsvoll betrauten Leichnam Christi einen erotisierten männlichen Akt ins Zentrum stellt. Damit hob sich Chéron, die offiziell

66 *Mercure galant*, September 1701, S. 408. Zumbo wurde aufgrund des Eindrucks, den die beiden Stücke in Marseille machten, nach Paris beordert.

67 Ebd., S. 405-406.

68 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 473-480.

69 Dieser Hinweis findet sich in den Inschriften des *Grand Calvaire* (1674) und *Moise fait jaillir l’eau du rocher* (1687) nach Poussin. Zudem stach sie *La Sainte Famille à l’escalier* (1667), *Moise abandonné* (kurz nach 1672) nach Poussins aus der eigenen Sammlung. Vgl. *Inventaires du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, hg. von Roger-Armand Weigert, Bd. 2, Paris 1951, S. 78-92.

70 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres [...]*, Paris 1715, S. 533. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 32-37. Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 370-72.

71 Vgl. Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 372. Diese Sujets finden sich auch im Nachlassinventar wieder.

72 Elisabeth-Sophie Chéron, *Tod der Virginia*, 30,3 x 25,5 cm, Tempera auf Pergament, Frankfurt, Städelmuseum.

73 Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 370.

als Porträtmalerin in die Akademie aufgenommen worden war, von ihren Kolleginnen ab, die sich in „niederen“ Gattungen wie dem Stillleben, der Miniatur und dem Porträt betätigten. Von der Historienmalerei, der gemäß der Gattungshierarchie André Félibiens edelsten aller Gattungen, wurden Frauen systematisch ferngehalten. Da es ihnen aus Schicklichkeitsgründen verboten war, am Aktzeichnen teilzunehmen, waren sie auch der wichtigsten Säule der akademischen Kunstausbildung beraubt, die auf das ambitionierte, mehrfigurige Historiengemälde vorbereitete.⁷⁴ Um ein glaubwürdiges Figurenensemble mit einem prominent ins Bild gesetzten männlichen Akt zu schaffen, war Chéron auf die Wachsfiguren von Zumbo als Vorlage angewiesen.⁷⁵ Chérons Weg zur Historienmalerei führte, so ließe sich also zuspitzen, nicht über das Aktstudium, sondern über die Bilder, Objekte und Bücher in ihrem Besitz. Trotz ihrer Vorstöße in die Historienmalerei zeigen sich auch in ihrem Werk, so wie es sich rekonstruieren lässt, die sozialen Schranken, die ihr aufgrund ihres Geschlechts auferlegt waren: Das Porträt ist die dominierende Gattung, Frauen das dominierende Bildsujet – wenn Chéron nicht ihre vornehmlich weibliche Auftraggeberschaft porträtierte, fand sie ihre Modelle in ihrem direkten Umfeld, in ihren Schwestern, Schülerinnen, Freundinnen oder in ihrer Dienerin. Der Stich der *Kreuzabnahme* indes erscheint, als letztes datierbares Werk, wie ein zweifaches Vermächtnis: ihrer Kennerschaft und ihres Vermögens als Sammlerin und, als Reproduktion ihres eigenen Gemäldes, ihres Strebens nach Anerkennung als ebenbürtiges Mitglied der Akademie.

Eine eigene Sammlung machte Künstler unabhängig vom Zugang zu anderen Kabinetten und sicherte ihnen das Vorrecht auf eine intensive Beschäftigung mit einem Originalwerk. In aller Ruhe und Intimität ließen sich Werke anderer Künstler studieren und abzeichnen, konnte man sich in ihre Techniken und Bildfindungen vertiefen. Eine Sammlung fungierte somit auch als private „Ikonothek“, aus der man für die eigene künstlerische Arbeit schöpfen konnte. Im Fall von Künstlerinnen konnte eine eigene Sammlung zudem wohl ein Stück weit auch institutionelle Benachteiligungen aufgrund ihres Geschlechts kompensieren, vor allem den fehlenden Zugang zu Aktstudium und Anatomielektionen. Zumindest finden sich in den Inventaren von Chérons und Bouzonnet Stellas Kabinetten einige Substitute für den Akt: Etwa in Stichen

74 Zu den Frauen an der Akademie: Katharine Baetjer, „Les femmes à l'Académie royale“, in: Joseph Baillio und Xavier Salmon (Hg.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, Paris 2015, S. 53–58; Valentine von Fellenberg, „Die Künstlerinnen an der Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793. Eine Analyse im Lichte verschiedener Formen der Kunsttradierung“, in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke u.a. (Hg.), *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 111–132.

75 Neben der Christusfigur der *Kreuzabnahme* stach Chéron mit dem gekreuzigten Haman aus der Sixtinischen Kapelle nach Michelangelo einen weiteren männlichen Akt. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Da-52 (Euvres de Chéron), f. 21.

nach antiken Statuen (beide besaßen François Perriers Stiche nach antiken Bildwerken, Claudine zudem die *Galleria Giustiniana*), sowie in den Abbildungen der *Ignudi* der Galleria Farnese (Chéron besaß diese als Gemäldekopie und Stiche, Bouzonnet Stella die Stiche von Carlo Cesio) oder der Figuren der Galerie des Odysseus von Primaticcio in Fontainebleau (Bouzonnet Stella besaß die Stichserie von van Thulden). Nicht zuletzt befanden sich im Besitz beider Künstlerinnen zahlreiche *Académies*, Zeichnungen aus den Aktklassen. Claudine verfügte zudem über anatomische Illustrationen und Lehrbücher, etwa von Andreas Vesalius.⁷⁶ Chéron hatte über de Piles, Zumbo und Fermel’huis, der auch ihr Arzt war, besten Zugang zu anatomischem Wissen. Vielleicht spekulierte sie mit der Protektion Zumbos gar auf eines seiner vielfach gerühmten anatomischen Modelle?

Ein derartiges Studenumfeld dürfte nicht nur den Künstlerinnen selbst, sondern auch ihren Schülerinnen zugutegekommen sein. Sowohl bei Chéron als auch bei Bouzonnet Stella waren dies ausschließlich Frauen aus der eigenen Familie.⁷⁷ Chéron, die ihr Handwerk selbst bei ihrem Vater Henri Chéron, einem auf Porträtminiaturen spezialisierten Emailmaler aus Meaux, erlernt hatte, unterrichtete wiederum ihre jüngere Schwester Anne (1664–1718). Nur ihrem Bruder Louis stand es offen, an der Akademie zu studieren und dank eines zweimaligen Gewinns des *Prix de Rome* – und der finanziellen Unterstützung Elisabeth-Sophies – von einem ausgedehnten Italienaufenthalt zu profitieren. Anne Chéron spezialisierte sich schließlich als Porträtminiaturistin, eine Tätigkeit, die sie auch nach ihrer Heirat mit dem Porträtmaler Alexis-Simon Belle weiterverfolgte.⁷⁸ Elisabeth-Sophie unterwies zudem die beiden Nichten ihres Mannes, Anne und Ursule Delacroix, in der Malerei und im Kupferstich. Sie arbeiteten mit Chéron zusammen an Kupferstichen und fertigten Stiche nach ihren Bildfindungen an. Chéron vererbte ihnen jeweils eine höhere Summe, „pour servir aussy pour son Etablissement,“⁷⁹ ebenso wie „tous les tableaux

76 Inventar Bouzonnet Stella vgl. Szanto 2006 (Anm. 55): Vesalius: Nr. 273, 277; Galleria Farnese: Nr. 278; Galleria Giustiniana: Nr. 268; Perrier: 292, 293; van Thulden: 300. Nachlassinventar Chéron: Galleria Farnese, Gemäldekopien: 115–119, Stiche: Nr. 19, Académies: 31, 32. Perrier: 18.

77 Da es unschicklich gewesen wäre, sie in die Obhut eines anderen Künstlers zu geben, hatten fast ausschließlich Frauen aus Künstlerfamilien eine Chance auf eine künstlerische Ausbildung. Der Unterricht an der Académie Royale war männlichen Schülern vorbehalten. In seltenen Fällen standen auch Ateliers von Künstlerinnen weiblichen Lehrlingen offen, so zum Beispiel das von Madeleine Boullogne (vgl. Hinweise auf sieben Schülerinnen in *Testament et codicille Madeleine Boullogne*, 30. Januar 1710, AN, MC/ET/LXI/317). Frauenklöster waren weitere Ausbildungsstätten, vgl. hierzu Philippe Bonnet, „La pratique des arts dans les couvents de femmes au XVII^e siècle“, in: *Bibliothèque de l’École des chartes* 147, 1989, S. 433–472. Insgesamt ist die Ausbildung von Künstlerinnen jenseits des Familienateliers im 17. Jahrhundert jedoch nur äußerst fragmentarisch zu greifen.

78 Zu Anne Chéron: Fabienne Camus, „Alexis-Simon Belle portraitiste de cour (1674–1734)“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, 1990, S. 27–70, hier v.a. S. 49–50.

79 Testament vom 10. Mai 1710, AN, MC/ET/XLIV/201, f. 82 und 83; die Nichten bekommen jeweils 2000 livres zugesprochen, ihre Neffen dagegen jeweils 500 livres.

coppies de la main des nièces de mon mary qui sont dans ma maison“.⁸⁰ Zudem gelangten die *Kreuzabnahme* und die *Anbetung der Könige* von Zumbo in den Besitz von Anne Delacroix,⁸¹ Gréder zufolge Chérons Lieblingsschülerin und „la vraie continuatrice de son œuvre.“⁸² Claudine Bouzonnet Stella profitierte während ihrer Ausbildung bei ihrem Onkel Jacques Stella von dessen reicher Kunstsammlung, deren Objekte sie – neben den Entwürfen Stellas – kopierte. Als eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit leitete sie schließlich, während ihr Bruder in Rom lebte sowie nach dessen Tod, ihr eigenes Atelier, in dem ihre jüngeren Schwestern Antoinette und Françoise lernten und mitarbeiteten.⁸³

Gegenüber anderen Ateliers zeichnete die Ausbildung bei Chéron und Bouzonnet Stella der Kontakt mit Originalzeichnungen und -gemälden aus, wobei die Schülerinnen bei Letzterer mit den Gemälden Poussins, Raffaels und der Carracci sogar Originale jener Künstler vor sich hatten, die im Lehrverständnis der Akademie größte Autorität innehatten. Obwohl die Sammlungen reichlich Material zur Historienmalerei bargen, verlegten sich die Schülerinnen von Chéron und Bouzonnet Stella auf die Reproduktion von Bildfindungen anderer im Stich, Anne Chéron auf die Porträtminiatur. Beides waren vergleichsweise einfache Möglichkeiten, sich als Künstlerin einen Lebensunterhalt zu verdienen – nicht zuletzt, weil es konform mit der Vorstellung der Zeit war, künstlerisches Talent beschränke sich bei Frauen auf das Reproduzieren, sei es von Bildkompositionen im Stich, sei es von der Natur in Stillleben und Porträts. Waren die Möglichkeiten für Chéron, durch ihren Atelierbetrieb mit eigener Sammlung eine Nachfolgerinnenschaft aufzubauen und zu prägen, relativ beschränkt, so dürfte sie sich mit ihrem *Livre à dessiner* deutlich größeren Einfluss auf die künstlerische Ausbildung erhofft haben. Ähnlich wie zuvor schon ihr Freund de Piles (aus dessen Sammlung ein Paar der Vorlagen wohl stammten), schreibt Chéron den ersten Modellen, mit denen die noch sehr formbaren Kunstschüler in Kontakt kommen, eine irreversibel prägende Kraft zu und begründet so die eminente Bedeutung der Auswahl des Studienmaterials;⁸⁴ sie vergleicht junge Schüler mit neuen Gefäßen, die dauerhaft den Geschmack der ersten Flüssigkeit annähmen, die in sie gegossen werde.⁸⁵ Mit einer solchen Prämisse erhöht sie indirekt auch ihre eigene Bedeutung, zum einen als Connaisseurin, welche die besten Kompositionen zu erkennen und auszuwählen weiß, und zum anderen

80 Testamentszusatz vom 25. August 1711, AN, MC/ET/XLIV/201, f. 82.

81 Vgl. Nachlassinventar Anne Delacroix, 27. September 1751, AN, MC/ET/LXXIII/767, f. 707r. Marie Chéron, die letzte hinterbliebene Schwester Chérons, tritt mit Anne Delacroix um das Erbe, vgl. *Procuration donnée par Marie Chéron à Alexis Simon Belle*, 24. Mai 1731, AN, MC/ET/XCI/733.

82 Gréder 1909 (Anm. 18), S. 160.

83 Vgl. Sylvain Kespern, „Mariette et les Bouzonnet Stella. Notes sur un atelier et sur un peintre graveur, Claudine Bouzonnet Stella“, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993, S. 31–41, hier S. 32.

84 Vgl. Roger de Piles, *Les Premiers Elements de la Peinture pratique, enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique [...]*, Paris 1684, S. 16.

85 Chéron 1706 (Anm. 4) („Au lecteur“).

als Kupferstecherin, deren Fähigkeiten gewährleisten, dass die mustergültigen Zeichnungen auch in idealer Weise vermittelt werden.

Chérons Kompendium, das verschiedene Gefühlsregungen in exemplarischen Kopf-, Hand- und Fußstudien versammelt, fällt in die Zeit einer erneuten Diskussion von Charles Lebruns *Expressions des Passions* an der Akademie.⁸⁶ Im Zuge dieser Diskussion propagierte de Piles die herausragende Bedeutung des Kopfes beim Ausdruck der Leidenschaften und der dabei dienenden Hände und Füße.⁸⁷ Chérons Zeichenbuch stand offenbar in engem Zusammenhang mit den Einlassungen de Piles', der in jener Zeit ihr Hausgast und vertrauter Gesprächspartner war. Als Frau war sie von den Versammlungen und *conférences* der Akademie ausgeschlossen; ihr *Livre*, das unter anderem bei der Akademie erschien, war wohl eine Gelegenheit für sie, dennoch im Diskurs um die Ausdrucksqualitäten des menschlichen Kopfes präsent zu sein. Das *Livre* ermöglicht das Erlernen des Zeichnens durch das Kopieren, analog zum Akademiecurriculum, in dem das Abzeichnen mustergültiger Bildfindungen – vor allem Raffaels – am Beginn der Ausbildung zum Historienmaler stand. Immer wieder wurde spekuliert, ob Chéron als exponiertestes weibliches Mitglied der Akademie mehr oder weniger indirekt mit der Wende in der Aufnahmepolitik der Institution zu tun hatte, die 1706 – nur wenige Monate nach Erscheinen des *Livre à dessiner* – Frauen gänzlich aus ihren Reihen verbannte.⁸⁸ Hatte Chéron unter Umständen schon mit der öffentlichen Präsentation ihrer *Kreuzabnahme* Anstoß erregt, so wurde möglicherweise auch das *Livre* als Provokation empfunden: Schließlich verkündete Chéron, der als Frau Lehramter an der Akademie verwehrt waren, öffentlich ihre Ansichten zur Lehre.⁸⁹ Dies wäre zumindest eine mögliche Erklärung dafür, dass von den ursprünglich geplanten und von der Akademie abgesegneten etwa hundert Blättern lediglich 36 erschienen.⁹⁰ Während Chérons Kabinett ein Ort weiblicher Homosozialität war, ein Ort, der die künstlerische Ausbildung von und durch Frauen hinter den Mauern eines privaten Wohnsitzes verschlossen hielt, richtet sich die Künstlerin mit dem *Livre à dessiner* an eine breite Schülerschaft – die auch Frauen einschließen konnte.

86 Le Bruns *Conférence du Traité des passions*, die berühmteste der *Conférences*, wurde am 6. November und 4. Dezember 1706 an der Akademie erneut verlesen, vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, Paris 1881, S. 35–36. Charles Le Brun, „L'expression particulière (6. Oktober und 10. November 1668)“, in: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, hg. von Jean-Gérald Castex und Jacqueline Lichtenstein, 9 Bde., Bd. 1: Les conférences au temps d'Henry Testelin 1648–1681, Paris 2006, S. 260–283.

87 Roger de Piles, „Du dessin (7. August 1706)“, in: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, hg. von Jean-Gérald Castex und Jacqueline Lichtenstein, 9 Bde., Bd. 3: Les conférences au temps du Jules Hardouin-Mansart 1699–1711, Paris 2009, S. 156–171, vgl. v.a. S. 168.

88 Vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, S. 33–34 (25. September 1706). Bekanntermaßen fanden im späteren 18. Jahrhundert wieder einzelne Künstlerinnen Aufnahme.

89 Auch Koenig und Lanoë weisen auf die zeitliche Nähe zwischen Veröffentlichung und Verbannung der Frauen hin, vgl. Stéphanie Koenig und Frédérique Lanoë, *L'Autoportrait d'Élisabeth-Sophie Chéron. Hommage à une académicienne aux multiples talents à l'occasion du tricentenaire de sa mort*, Broschüre, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris 2011, o.S.

90 Vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, S. 93–94 (26. Oktober 1709).

Beiden Objektgruppen – den Zeichenkopien nach Raffael und den Wachsplastiken Zumbos – kommt eine wichtige Rolle im öffentlichen Selbstentwurf der Chéron als Künstlerin zu, die sich nicht mit der ihrem Geschlecht zugestandenen Porträtmalerei zufriedengab, sondern auch Anerkennung als versierte Historienmalerin suchte. Zugleich legen ihre Veröffentlichungen dieser Sammlungssobjekte im Stich bis heute auch Zeugnis von ihren Ambitionen als Sammlerin ab. Strebte Chéron nun tatsächlich danach, im Rahmen der ihr gebotenen Möglichkeiten, seltene und schöne Objekte zu einem schlüssigen Arrangement zusammenzutragen? Oder ragten die Wachsfigurengruppen Zumbos monolithisch aus einer ansonsten allenfalls mittelmäßigen, größtenteils kontingent entstandenen Sammlung hervor? Das wahre Ausmaß der „Sammelleidenschaft“ der Künstlerin lässt sich heute wohl nicht mehr ermessen, genauso wenig wie weitere Wechselwirkungen zwischen künstlerischem Schaffen und den Objekten der Sammlung. Was bleibt, ist das Selbstverständnis der Künstlerin, das im Vorwort zum *Livre à dessiner*, aber auch im Stich der *Kreuzabnahme* zum Ausdruck kommt: das Selbstverständnis einer *curieuse*, die in aller Öffentlichkeit ihren Kunstgeschmack zelebriert.