

Ausstellung

Blumengöttin revisited

Rachel Ruysch. Nature into art.

Alte Pinakothek, München, 26.11.2024–16.3.2025;
Toledo Museum of Art, 13.4.–7.7.2025; Museum of
Fine Arts, Boston, 23.8.–7.12.2025. Katalog hg. v.
Robert Schindler, Bernd Ebert und Anna C. Knaap.
Boston, MFA Publications 2024. 248 S.,
170 Farabb. ISBN 978-0-87846-899-7. \$ 55,00

Prof. Dr. Maurice Saß

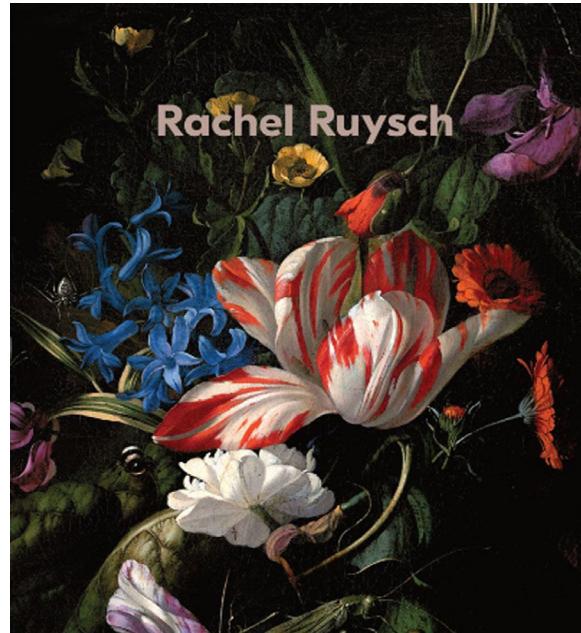
**Fachgebiet für philosophische und
ästhetische Bildung**

Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft

maurice.sass@alanus.edu

Blumengöttin revisited

Maurice Saß



Lobgedichte sind ein verbreitetes Genre frühneuzeitlicher Lyrik. Dennoch macht es neugierig, wenn 1750 in Amsterdam eine Anthologie von gleich zwölf Gedichten auf die zu diesem Zeitpunkt 86-jährige Rachel Ruysch (1664–1750) gedruckt wird. Keiner anderen Künstlerin war zuvor schon zu Lebzeiten eine solche Würdigung zuteilgeworden. In ihr spiegeln sich der kommerzielle Erfolg, das weitverzweigte Netzwerk und nicht zuletzt die anhaltende Berühmtheit der als „Blumengöttin“ gefeierten Malerin (Kat., 205): Schon in jungen Jahren wurde ihr bescheinigt, den eigenen Lehrer und die ältere Generation holländischer Blumenmaler übertrffen zu haben; 1701 wurde sie als erste Frau in Den Haags Malergilde *Confrerie Pictura* aufgenommen; für Kurfürst Johann Wilhelm II. von der Pfalz (1658–1716) diente sie von 1708 bis zu dessen Tod als Hofmalerin ohne Residenzpflicht; ein-

zelne ihrer Werke wurden für die kolportierte Summe von 1.500 Gulden verkauft, erzielten auf Auktionen auch jenseits ihrer Heimat hohe Wiederverkaufserlöse, wurden vielfältig kopiert und gehörten zur Sammlung vieler europäischer Höfe. Nur konsequent erscheint es da, dass Jan van Gool (1685–1763) ganze 24 Seiten seiner *Nieuwe schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen* der „mannhaf-ten Kunstheldin“ in ihrem Todesjahr 1750 gewidmet hat (Bd. 1, Den Haag, Jan van Gool 1750, 210–233, hier 218).

275 Jahre später wird das Werk der Amsterdamer Blumenmalerin erstmals zum Gegenstand einer umfänglichen Schau. Diese ist das Ergebnis einer mehrjährigen Kooperation zwischen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, dem Toledo Museum of Art und dem Museum of Fine Arts in Boston. Während ihrer ersten Station in der Alten Pinakothek sind 57 Gemälde von Ruysch aus 14 Ländern und zahlreichen Privatsammlungen zu sehen. Zudem veranschaulichen 23 weitere Blumenstillleben, die aus dem unmittelbaren historischen Umfeld stammen, sowie 41 Arbeiten auf Papier und knapp 600 wissenschaftliche Präparate, Modelle und Instrumente den kunsthistorischen bzw. wissenschaftlichen Entstehungskontext – in dieser Prominenz ein Novum in der Ausstellungspraxis der Alten Pinakothek.

Erstmals umfassend gewürdigt

Die Ausstellung folgt einer chronologischen Struktur und thematisiert in den ersten Räumen die Anfänge der 1664 in Den Haag geborenen Malerin, die im Gegensatz zu den meisten frühneuzeitlichen Künstlerinnen keine Ausbildung im väterlichen Familienbetrieb erhielt. Zwar war ihr Großvater mütterlicherseits Architekt und dessen Bruder, Frans Post (1612–1680), erfolgreicher Maler. Ihr eigener Vater aber, Frederik



| Abb. 1 | Rachel Ruysch, Blumenstück, um 1682. Öl/Lw., 65,5 × 49,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5798 ↗

Ruysch (1638–1731), war promovierter Mediziner und gehörte als Anatom, Botaniker, Stadtgeburtshelfer und Gerichtsmediziner zur gesellschaftlichen und intellektuellen Elite Amsterdams. Ob er seiner etwa 15-jährigen Tochter eine Lehre beim profilierten Stilllebenmaler Willem van Aelst (1627–1683) bezahlte, um deren „außergewöhnliches Talent“ zu „förder[n]“, wie die Ausstellung vorschlägt, oder es sich doch eher um ein Investment handelt, das in auffälliger Nähe zu den Interessen und Aktivitäten der väterlichen Sammlung steht, muss Spekulation bleiben.

Den Profit, den Rachel Ruysch jedenfalls aus der mehrjährigen Lehrzeit zog, veranschaulicht die aussagekräftige Gegenüberstellung ihres um 1682 datierten *Blumenstücks* aus der Alten Pinakothek | Abb. 1 | (Kat. Abb. 2) mit dem 16 Jahre älteren *Stillleben mit Blumenvase und Taschenuhr* ihres Lehrers | Abb. 2 | (Kat., 237). Beide eint das abwechslungsreiche Zusammenspiel von geschwungener Diagonalkomposition und effektvoller Lichtregie, mittels derer einzelne Blüten in ihrer Präsenz gesteigert und das Arrangement im Ganzen belebt wird. Bezeichnenderweise schulte sich Ruysch aber auch an den Werken

anderer führender Blumenmaler wie Otto Marseus van Schrieck (1619/20–1678), dessen Hamburger *Waldbodenstillleben mit Schmetterlingen* (Kat. Abb. 4) sie noch vor van Aelsts Tod kopierte bzw. variierte (Kat. Abb. 139), oder Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84), von dessen *Waldbodenstillleben mit Blumen und Amphibien* (Kat. Abb. 6) Ruysch einen Bildausschnitt zum Hauptmotiv von gleich zwei Gemälden machte (Kat. Abb. 7–8). Entsprechend dieses gezielten Erprobens verschiedener Marktsegmente fächern sich Ruyschs frühe Arbeiten in ein breites Spektrum an Subgenres auf: von Sträußen in Vasen (auf Marmorplatten oder in Steinnischen), über Blumen- und Fruchtgirlanden oder lose Ansammlungen abgelegter Duftblumen bis zu reinen Früchtestillleben und Sottoboschi (mit oder ohne Landschaftsausblick).

Im Hauptaum der Ausstellung sind die als „Blütezeit“ titulierten Werke der Künstlerin aus den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu sehen.



| Abb. 2 | Willem van Aelst, Stillleben mit Blumenvase und Taschenuhr, 1656. Öl/Lw., 55 × 46,3 cm. Hessen Kassel Heritage, Inv. Nr. GK 905 ↗

Diese großformatigen, überwiegend in Vasen gestellten Blumenstücke zeichnen sich durch malerische Homogenität, plastische Naturtreue und motivische Varianz aus. Besonderes Augenmerk der Ausstellung liegt dabei auf den zahlreichen Pendants, die typischerweise Blumen- und Früchtebild durch Format, Komposition und Farbgebung miteinander verbinden. Deren Attraktivität für zahlungskräftige Kundschaft – etwa die der Medici, aus deren Sammlung zwei Paare zu sehen sind (Kat. Abb. 122–123 und 130–131) – dürfte mit der historischen Präsentationspraxis zusammenhängen, wie die gedruckten Sammlungsansichten aus Düsseldorf und Mannheim nahelegen (Kat. Abb. 108 und 119). Von der damit aufgerufenen Zeit als Hofmalerin erzählen neben zentral aufgestellten Bildnissen des Kurfürstenpaars und mehreren Briefen auch ein Familienporträt | Abb. 3 | (Kat. Abb. 115), das die Malerin zusammen mit ihrem Ehemann, dem ebenfalls in höfischen Dienst gestellten Porträtmaler Juriaen Pool d. J. (1666–1745), und dem jüngsten ihrer 10 Kindern zeigt, für das Kurfürst Johann Wilhelm die Patenschaft übernommen hatte. Gegenüber dieser produktiven Hochphase der Künstlerin markieren die 1720er Jahre eine merkliche Veränderung, insofern zum einen die Anzahl gemalter Werke abnimmt, was mit einem Lottogewinn zusammenhängen könnte, der sie und ihren Mann ab 1723 von finanziellen Sorgen freistellte. Zum anderen werden ihre Werke wieder kleiner und überwiegend ärmer an Pflanzen- und Tierarten. Meist sind sie zudem in der Bildgestaltung schlichter und in der Farbgebung entsprechend dem maßgeblich von Jan van Huysum (1682–1749) geprägten Zeitgeschmack lichter, wie die Ausstellung durch die Gegenüberstellung mit zwei seiner Werke aus der Alten Pinakothek anschaulich macht | Abb. 4 | (Inv. Nr. 267–268). Einige der ausgestellten Spätwerke von Ruysch zeichnen sich zudem dadurch aus, dass die hochbetagte Künstlerin ihr Alter zum Qualitätsmerkmal machte und dieses selbstbewusst neben ihrer Signatur zu vermerken begann | Abb. 5 | (vgl. Kat. Abb. 34–35, 93 und 147). Jan van Gool dagegen – wie das Ende der Ausstellung zeigt – entschied sich, bei seiner Ruysch-Biographie

nicht auf das eigens von Aert Schouman (1710–1792) angefertigte Portrait der sichtlich greisen Künstlerin (Kat. Abb. 36), sondern auf eine Vorlage aus einer früheren Lebensphase der Malerin zurückzugreifen (Kat., 237 und 239).

Naturkundliche Wissenskontakte

Bereichert wird die Ausstellung zum einen durch einen Exkurs zu Rachels Schwester Anna Ruysch (1666–1741), die mit sechs teils signierten, teils zugeschriebenen Werken vertreten ist und dadurch erstmalig an künstlerischem Profil gewinnt (Kat. Abb. 10, 12, 16–17 und 19–20), zum anderen durch ein medial aufwendiges Vermittlungsangebot für verschiedene Zielgruppen, das beispielsweise das digitale Komponieren eines Blumenbilds und die KI-basierte Gestaltung einer kunstgeschichtlichen Erzählung ermöglicht. Den thematischen Kern der Ausstellung aber bildet das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Natur, dem ein eigener großer Saal gewidmet ist.



| Abb. 3 | Juriaen Pool d. J. und Rachel Ruysch, Rachel Ruysch mit Juriaen Pool d. J. und dem gemeinsamen Sohn Jan Willem Pool, um 1716. Öl/Lw., 71 × 62,5 cm. Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv. Nr. B 2880. Kat., S. 154

| Abb. 6 | Diesen eröffnen einerseits eine Karte Amsterdams (Kat., 200), welche die räumliche Nähe veranschaulicht, die das wissenschaftliche und künstlerische Netzwerk der Familie Ruysch beförderte, und andererseits ein Portrait von Frederik Ruysch, das diesen als gelehrten Mediziner und Anatom einführt (Kat., 238).

Dessen wissenschaftliche Sammlung, die zu den touristischen Attraktionen der Stadt zählte, sowie der botanische Garten, der ab 1685 unter seiner Leitung stand und Pflanzen aus aller Welt verfügbar machte, dürfen als entscheidende Voraussetzungen für die Arbeit seiner Tochter gelten, wie die Ausstellung unter anderem anhand der Großen Wabenkröte illustriert, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fortpflanzungsart nicht nur von Frederik gesammelt, seziert und präpariert, sondern auch von Rachel gezeichnet und gemalt wurde (Kat. Abb. 103–104).

| Abb. 7 | Durch eine Fülle an modernen Nassspräparaten (v. a. von Pflanzen), die das identifizierbare Motivvokabular der Amsterdamer Malerin bilden, unterstreicht die Ausstellung zudem nachdrücklich den außergewöhnlichen Artenreichtum ihrer Stillleben und macht im Zusammenspiel mit modernen Trockenpräparaten (von Blumen, Schmetterlingen und Käfern) deren schon zu Lebzeiten postulierte Präzision in der Wiedergabe von in Europa neuartigen Spezies überprüfbar. Während die Wunderkammer-Ästhetik des Saals und die ausgestellten Illustrationen aus dem gedruckten Katalog von Frederik Ruyschs künstlerisch anspruchsvoll gestalteter Sammlung an die Differenz zum rationalen Empirismus moderner Wissenschaften erinnern, dokumentiert eine Vielzahl naturkundlicher Illustrationen aus der Frühen Neuzeit, dass die visuelle Erfassung konstitutiver Bestandteil botanischer wie zoologischer Diskurse in Ruyschs Amsterdam war und optische Erfindungen wie Antoni van Leeuwenhoeks (1632–1723) frühe Mikroskope ein gesteigertes Interesse für verborgene Details und kleinste Subtilitäten begünstigten.



| Abb. 4 | Jan van Huysum, Korb mit Blumen, 1724. Öl/Holz, 38,6 × 32,2 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Inv. Nr. 268 ↗



| Abb. 5 | Rachel Ruysch, Stillleben mit Rosenzweig, Käfer und Biene, 1741. Öl/Lw. auf Eichenholz aufgezogen, 20 × 24,5 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1100. Schenkung der Prof. J.J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung 2015 ↗

paraten (v. a. von Pflanzen), die das identifizierbare Motivvokabular der Amsterdamer Malerin bilden, unterstreicht die Ausstellung zudem nachdrücklich den außergewöhnlichen Artenreichtum ihrer Stillleben und macht im Zusammenspiel mit modernen Trockenpräparaten (von Blumen, Schmetterlingen und Käfern) deren schon zu Lebzeiten postulierte Präzision in der Wiedergabe von in Europa neuartigen Spezies überprüfbar. Während die Wunderkammer-Ästhetik des Saals und die ausgestellten Illustrationen aus dem gedruckten Katalog von Frederik Ruyschs künstlerisch anspruchsvoll gestalteter Sammlung an die Differenz zum rationalen Empirismus moderner Wissenschaften erinnern, dokumentiert eine Vielzahl naturkundlicher Illustrationen aus der Frühen Neuzeit, dass die visuelle Erfassung konstitutiver Bestandteil botanischer wie zoologischer Diskurse in Ruyschs Amsterdam war und optische Erfindungen wie Antoni van Leeuwenhoeks (1632–1723) frühe Mikroskope ein gesteigertes Interesse für verborgene Details und kleinste Subtilitäten begünstigten. Zweifellos ist es ein Verdienst der Ausstellung, Einblick in den frühneuzeitlichen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft zu geben. Diskutabel sind gleichwohl die Emphase, mit der dieser gewürdigt wird, und die Konsequenz, mit der dessen gesellschaftliche und ökologische Kehrseiten ausgeblendet sind. So erstaunt es, dass lediglich an einer einzigen Stelle des Audio-Guides (nicht aber in den

Wandtexten oder dem kostenlosen Booklet) die Ver-
sklavung benannt wird, von welcher der botanische
Garten im holländischen Kapstadt profitierte, der
für die Kultivierung und Verschiffung außereuropä-
ischer Blumen nach Amsterdam zentral war. Keine
Erwähnung finden die allgemeinen asymmetrischen
Machtstrukturen im ersten globalen Zeitalter, denen
Holland seinen Reichtum und die Verfügbarkeit au-
ßereuropäischer Pflanzen und Tiere verdankte. Auch
die Rolle der botanischen Gärten für den holländi-
schen Handel mit Neophyten und die Errichtung kolonialer Plantagen in Monokultur bleiben ebenso un-
erwähnt wie die Risikokapitalstruktur der West- und
Ostindien Kompanien. Naturkundliche Illustrationen
der Frühen Neuzeit spiegeln die konkurrenzgetriebe-
ne, technikaffine Aneignung belebter wie unbelebter
Mitwelt, die sich in die christlich legitimierte Beherr-
schung der Erde einfügte. Eines der Lobgedichte auf
Rachel Ruysch stellt ihr die rhetorische (und zu ver-
neinende) Frage, ob sie sich nicht vor einem poten-
tiellen Hybris-Vorwurf fürchte: „Hast du keine Angst,
dass die Erde dir dein kühnes Streben übelnimmt?“
(Kat., 201: „Vreest gy niet, dat in u de Aarde / uw ver-
metel poogen doemt“).

Eine widerspenstige Künstlerin und ihre hochartifiziellen Arrangements

Der Untertitel der Ausstellung ist in dieser Hinsicht
passend, insofern diese nur den Weg der „Natur in
die Kunst“ zum Thema macht, nicht aber nach den
Konsequenzen der Kunst für die terrestrische Mitwelt
fragt. Die Ausstellung bleibt unterkomplex, insofern
sie Ruysch allzu stromlinienförmig ins Fahrwasser
der Naturkunde ihrer Zeit setzt bzw. suggeriert, die
Qualität ihrer Werke speise sich aus deren Nähe zur
visuellen Kultur des neuzeitlichen Positivismus. Nur
ansatzweise wird daher die Eigenständigkeit, An-
dersartigkeit und bisweilen Widerspenstigkeit ver-
ständlich, durch die sich ihre Stillleben im Verhältnis
zur frühneuzeitlichen Botanik und Zoologie auszeich-
nen. Soweit bekannt, war Ruysch an keinem natur-
kundlichen Projekt beteiligt und fertigte keine botani-
schen Illustrationen an. Ihre Gemälde lassen sich nur
schwerlich so eng mit der damaligen Naturforschung
zusammenbringen wie beispielsweise diejenigen von
Marseus van Schriek, dessen Schmetterlingsdruck-
Verfahren sie übernahm.

Dafür lassen sich die kleinen Dramen des Tier- und
Pflanzenlebens, die sich in ihren Blumenstücken ab-



| Abb. 6 | Raumansicht
„Rachel Ruysch –
Nature into Art“.
Foto: Haydar
Koyupinar; Bayerische
Staatsgemälde-
sammlungen, München

spielen, als ambivalente Allusionen auf das Verhältnis von Menschen und ihrer belebten Mitwelt verstehen. Das ostentative Mismatching von eigentlich zu verschiedenen Jahreszeiten blühenden Blüten und das teils aller Plausibilität entbehrende Verhalten der Tiere machen die Künstlichkeit der Bildwelten thematisch bzw. erodieren die Selbstverständlichkeit ihrer sinnlichen Fulminanz. Als ähnlich selbstreflexiv lassen sich auch die vielen exponierten Stängel lesen, deren Blüten abgeschnitten wurden oder vom Gewicht der übervollen Blütenpracht gebogen bzw. schon gebrochen sind. | Abb. 8 | Die Varianz im Innenleben der gläsernen Wasservasen, in denen auch die abgeschnittenen Blumen noch wachsen, lässt sich als Chiffre der Unergründlichkeit allen organischen Werdens verstehen, während die topische Alterität von Auf- und Verblühen eine Analogie von menschlichem und pflanzlichem Leben aufruft. In jedem Fall bilden Blumenstillleben in ihrer ästhetisch dynamisierten Opulenz einen geradezu programmatischen Gegenentwurf zu den orthogonalen Beeten des botanischen Gartens in Amsterdam – auch, weil ihr Bildgegenstand kein kommerzielles Nützlichkeitsparadigma bedient, sondern die Langsamkeit der Feinmalerei zelebriert. Kurzum: Ruyschs Blumenstücke lassen sich als Angebot zur Reflexion über die tiefgründige Ambivalenz verstehen, die der sogenannten Moderne in ihrem Verhältnis zur irdischen Welt eingeschrieben ist. Bekanntlich können auch wir uns heute für seltene Pflanzen wie Tiere begeistern, aber tragen mit dieser Begeisterung nicht selten zugleich zur Gefährdung der globalen Bio-Diversität bei. Charakteristisch dafür ist nicht zuletzt der ökologische Fußabdruck des internationalen Blumenhandels, der passenderweise zur Ausstellung Ende November einen 10 m langen *Flower Effect Tunnel* aus Gewächshausblumen sponserte.

Teilweise unterkomplex

Die Entscheidung der Ausstellung, postkoloniale, tiermenschliche, kunsttheoretische und ökokritische Forschungen der letzten Jahre nicht in eine differenzierte Gesamtbetrachtung einzubeziehen, kompen-



| Abb. 7 | Rachel Ruysch, Naturstück mit südamerikanischer Wabenkröte, 1690. Öl/Lw. auf Holz übertragen, 31 x 27 cm. Saint-Cloud, Musée du Grand Siècle, Schenkung Pierre Rosenberg. Kat., S. 136

siert der englischsprachige Katalog nur bedingt. Dieser versammelt zehn Aufsätze, die eine substantielle Erweiterung der mageren Forschungslage zu Ruysch darstellen und Grundlage jeder zukünftigen Beschäftigung mit der Malerin sein werden. Eingeleitet wird der Band von einer umsichtigen Darstellung von Leben und Werk durch Robert Schindler, von dem die Initiative für das Projekt ausging. Einige der folgenden Aufsätze korrespondieren direkt mit Sektionen und Themen der Ausstellung, wie die stilgeschichtliche Werkanalyse von Marianne Berardi, deren unveröffentlichter Dissertation die Ausstellung ihren Titel entlehnt, Schindlers Beitrag zur Großen Wabenkröte oder Lieke van Deinsens Einordnung der 1750 erschienenen Anthologie mit Lobgedichten auf die Malerin. Besonders hervorzuheben ist Anna C. Knapps lizide Analyse der Amsterdamer Gartenkultur und deren exponierten Vertreterinnen, die einerseits erlaubt, sich Rachel Ruysch auch unabhängig von ihrem Vater als Protagonistin in den botanisch interessier-



| Abb. 8 | Rachel Ruysch, Vase mit Blumen, 1700. Öl/Lw., 79,5 × 60,2 cm. Den Haag, Mauritshuis, Nr. 151 ↗

ten Kreisen der Stadt vorzustellen, und andererseits den hohen Stellenwert außereuropäischer Pflanzen in ihrer Malerei kontextualisiert bzw. diese als „map of the world“ problematisiert (Kat., 97). Mit Gewinn lesen sich aber auch die Studien des Biologen Charles C. Davis und der Biodiversitätsforscherin Katharina Schmidt-Loske, die sowohl die Vielzahl der bestimmbarer Pflanzen- bzw. Tierarten aufzeigen (und als Besonderheit der Malerin etwas überbewerten; vgl. Sam Segal und Klara Alen, *Dutch and Flemish flower pieces. Paintings, drawings and prints up to the nineteenth century*, 2 Bde., Leiden/Boston 2020), als auch verdeutlichen, wie viele Arten zu summarisch gemalt sind, um identifiziert werden zu können. Bernd Ebert schließlich ist die quellenreiche Untersuchung der frühen Provenienzen von Ruyschs Stillleben zu verdanken, die gleichermaßen von der Reputation an zahlreichen Adelshäusern wie von der

Wertschätzung durch botanisch interessierte Bürger (Kat., 174–177) erzählen.

Im Vergleich zu den zahlreichen Ausstellungen der letzten beiden Jahre, die Künstlerinnen der Frühen Neuzeit gewidmet waren, bedeutet die Münchner Ausstellung einen markanten Perspektivwechsel (vgl. allein im deutschsprachigen Raum *Maestras. Malerinnen 1500–1900*, Arp Museum Rolandseck, 25.2.–16.6.2024; *Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährten*, Bucerius Kunst Forum, 14.10.2023–28.1.2024 und Kunstmuseum Basel, 2.3.–30.6.2024; *Aus dem Schatten. Künstlerinnen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 12.5.–20.8.2023; *Muse oder Macherin? Frauen in der italienischen Kunstwelt 1400–1800*, Berlin, Kupferstichkabinett, 8.3.–4.6.2023). Die Ausstellung zeigt kein Panorama systematischer Benachteiligungen, glücklicher Ausnahmebiographien oder geschlechts-politischer Entwicklungen. Genaugenommen werden die kontinuierlichen Diskriminierungen, denen Künstlerinnen in der Frühen Neuzeit ausgesetzt waren, einzig im Zusammenhang mit Maria van Oosterwyck (1630–1693) als das Problem einer früheren Malerinnen-Generation thematisiert, wird unkommentiert das Stereotyp einer „kindliche[n] Seele“ als freundlich gemeintes Werturteil über Ruysch im Booklet exponiert und bleibt die Vielzahl an insgesamt sieben frühneuzeitlichen Künstlerinnen, deren Blumenbilder die Ausstellung zeigt, als selbstverständliche Spezialisierung unkommentiert.

Soziale und ökologische Kehrseiten exotischer Blumenfaszination auszublenden und im Modus einer superlativreichen Genieerzählung das „Naturtalent“ der Malerin und die „Faszination“ ihrer Werke zu würdigen, wird dem historischen Tiefgang und der gesellschaftlichen Vielschichtigkeit ihrer Gemälde kaum gerecht. Gleichwohl ist es erfrischend, dass Rachel Ruysch weder auf ihr Geschlecht festgelegt noch durch die Thematisierung ihrer Frauenrolle marginalisiert wird. Dies öffnet den Blick für die Vielfalt und den Facettenreichtum ihres Werks, dessen historische Stellung die hervorragend bestückte Ausstellung so nicht nur in Erinnerung ruft, sondern auch verständlich macht.