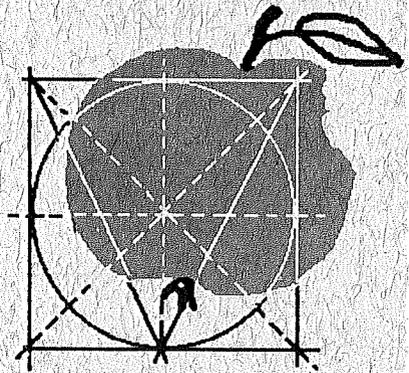


**BERLINER  
WISSENSCHAFT-  
LERINNEN  
STELLEN  
SICH VOR**



**Nr. 17**

**Bettina Baumgärtel**

**Angelika Kauffmann (1741 - 1807)**

**Zu Selbstentwürfen von Malerinnen  
der Aufklärung — Selbstbildnisse im Gewand  
des Herkules am Scheideweg**

Zentraleinrichtung zur Förderung von  
Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

In der Reihe *Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor* werden Vorträge publiziert, die an der Freien Universität gehalten wurden. Ziel ist es, ein Forum für die Diskussion von Forschungsergebnissen im fächerübergreifenden Bereich der Frauenforschung zu schaffen.

Herausgegeben von der  
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und  
Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin  
Königin-Luise-Str. 34  
1000 Berlin 33

Druck: Zentrale Universitätsdruckerei  
der Freien Universität Berlin

Berlin 1992

**Bettina Baumgärtel**

**Nr. 17**

**Angelika Kauffmann (1741 - 1807)**

Zu Selbstentwürfen von Malerinnen  
der Aufklärung — Selbstbildnisse im Gewand  
des Herkules am Scheideweg

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe  
„Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“  
der Zentraleinrichtung zur Förderung  
von Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

16. Juni 1992

Der 250. Geburtstag der Malerin Angelika Kauffmann im letzten Jahr ging eher sang- und klanglos vorbei. Dieses Jahr finden dafür gleich drei Ausstellungen, u.a. in Konstanz am Rosgartenmuseum statt<sup>1</sup>. Dies ist um so bemerkenswerter, da nur wenigen Künstlerinnen der Vergangenheit Einzelausstellungen bisher zuteil wurden.

Am 30. Oktober 1741, wurde Angelika Kauffmann in Chur in der Schweiz geboren, fühlte sich aber im Geburtsort ihres Vaters in Schwarzenberg im Vorarlberg beheimatet, lebte dennoch die längste Zeit in den Metropolen London und Rom.

Vor mehr als zehn Jahren begann ich, mich mit Leben und Werk dieser Künstlerin zu beschäftigen. Meine Dissertation über Angelika Kauffmann war damals die erste Frauenforschungsarbeit, die 1987 am Kunsthistorischen Institut in Bonn abgeschlossen wurde, ihr folgten viele andere<sup>2</sup>.

Seitdem haben sich die Inhalte feministischer Kunstgeschichte verschoben. Unser Ausgangspunkt damals war die Suche nach unserer eigenen Geschichte, der Geschichte von Frauen, verbunden mit der Kritik am Verschweigen und Diffamieren von Künstlerinnen und ihrem Werk, mit dem Wunsch möglichst viele Künstlerinnen aus dem Dunkeln hervorzuholen.

Nachdem sich die Geschichte von Künstlerinnen, soweit sie als eine Opfergeschichte verfaßt wurde, als Einbahnstrasse erwies, und nachdem die so intensive Suche nach einer genuin „weiblichen Ästhetik“ in einer Sackgasse landete, wandte sich die feministische Kunstgeschichte der längst fälligen ideologiekritischen Analyse der Geschlechtergeschichte zu. Dabei entfernt sie sich, zu Recht, von der Suche nach einem „weiblichen Michelangelo“ oder einer neuen Heldin. Leider zu Unrecht vernachlässigte sie dabei die so notwendige Grundlagenforschung.

Meine Arbeit über Angelika Kauffmann versteht sich als Teil dieser Grundlagenarbeit zu einer fundierten Künstlerinnen-Geschichte. Ich halte es jedoch für wenig sinnvoll, nach dem Prinzip der Chancengleichheit lediglich ein Abziehbild einer traditionellen Meistergeschichte zu verfassen. In meiner Arbeit gehe ich deshalb weit über die konventionelle Monographie hinaus, zumal meine Fragestellungen nur mit Hilfe eines interdisziplinären Ansatzes beantwortet werden können. Ich bemühe mich um eine Methode und um Kriterien, die dazu geeignet sind, eine Künstlerinnengeschichte im Verhältnis zur traditionellen

Männer-Kunstgeschichte in nicht-affirmativer und nicht-integrativer Weise zu schreiben.

Noch vor 250 Jahren, als Angelika Kauffmann aufwuchs, gab es für Frauen weder eine systematische Schulbildung, noch die Möglichkeit höhere Schulen, Universitäten, Akademien zu besuchen. Obwohl bereits die allgemeine Schulpflicht vom 5. - 12. Lebensjahr für beiderlei Geschlecht eingeführt worden war, sah die Wirklichkeit anders aus: neben hohen Analphabetenquoten bis ins 19. Jahrhundert, ökonomischen Zwängen, besonders in ländlichen Gegenden, war die Vernachlässigung der Erziehung der Töchter zugunsten einer besseren Bildung der Söhne üblich.

Eine der Gelehrten Deutschlands des 18. Jahrhunderts, Dorothea Christina Leporin, erörterte in ihrem 1742 erschienenen Traktat „Gründliche Untersuchungen der Ursachen, (die) das weibliche Geschlecht vom Studiren abhalten“, die Wege für Frauen zur höheren Bildung. Sie kam zu dem Ergebnis, daß Mädchen in öffentlichen Schulen zusammen mit „Manns-Personen“ unterrichtet, völlig vernachlässigt würden und bald aus der Schule zurück zu ihrem Spinnrocken liefen. Da außerdem Mädchen vom Unterricht der höheren Klassen grundsätzlich ausgeschlossen blieben, hielt Leporin den gezielten Einzelunterricht für den einzig sinnvollen Weg zur höheren Bildung. Dieses Konzept wird heute erneut nicht nur von feministischer Seite erwogen<sup>3</sup>.

Im 18. Jahrhundert bestand für bürgerliche Frauen das Tabu eines außerhäuslichen Lohnerwerbs, auch gab es weder eine gezielte Berufsausbildung noch ein anerkanntes Berufsbild für Frauen — bis auf wenige Ausnahmen, ich nenne hier nur den Beruf der Hebamme —, dennoch sorgten zahlreiche bürgerliche Frauen verdeckt für den familiären Unterhalt. Die aus der Not geborene Erwerbstätigkeit ergab sich in eher kleinbürgerlichen und selbstverständlich in bäuerlichen und proletarischen Schichten. War die Versorgung des Mädchens mangels Vermögen nicht gesichert und eine gute Partie außer Reichweite, dann war der erste Schritt zu einem unabhängigen Erwerb nötig.

Emanzipatorische Tendenzen konnten sich demnach bei Mädchen im 18. Jahrhundert unter dem besagten kleinbürgerlichen Erwerbszwang entwickeln. Die besten Voraussetzungen hatten dabei jene aus handwerklichen und künstlerischen Kreisen, wo die selbständige Arbeit naheliegend war. Grundvoraussetzung jedoch war, verfolgt man den Lebenslauf gelehrter und künstlerisch tätiger Frauen vor dem 19. Jahrhundert, daß sie, erstens nicht zu früh

verheiratet und mit Mutterpflichten belastet wurden, und zweitens ohne Konkurrenz von Brüdern aufwachsen. so daß sie stellvertretend für einen Sohn das „Vermächtnis“ des Vaters übernehmen konnten.

Vor diesem Hintergrund war Angelika Kauffmann keinesfalls ein malendes Wunderkind, wie in zahlreichen Schriften über sie behauptet wird. Sie wuchs lediglich unter besonders günstigen Voraussetzungen auf: Als Einzelkind und dank jenes für Mädchen besonders förderlichen Einzelunterrichts kam ihr die ungeteilte Aufmerksamkeit ehrgeiziger Eltern zugute. Häufiger Ortswechsel und Geldmangel machten einen Schulbesuch oder die Anstellung einer Erzieherin unmöglich. So übernahmen die Eltern in geschlechtsspezifischer Aufgabenverteilung die Erziehung. Der Vater begann mit dem Elementarunterricht Lesen und Schreiben. Die Mutter unterwies die Tochter in den Haushaltspflichten, lehrte sie Gesang und zwei Sprachen, Italienisch und Deutsch. Frühzeitig auf Leistung konditioniert, wuchs Angelika Kauffmann im Atelier ihres Vaters auf und führte schon ab ihrem 14. Lebensjahr unter seiner Anleitung Fresko- und Porträtaufträge aus. Die besonders enge Beziehung des Vaters zu seiner Tochter, einziges Kind und Sohnersatz, verhinderte offenbar eine frühzeitige Heirat.

Erwerbszwang ist auch für Angelika Kauffmann der Grund für ihre zunehmend eigenständige Berufstätigkeit. Zunächst trug Angelika Kauffmann als Lehrling ihres Vaters lediglich zum Familienunterhalt bei. Die Zwanzigjährige sorgte schließlich ganz für den Unterhalt der Familie, da der Vater selbst keine Aufträge mehr erhielt.

Angelika Kauffmann beherrschte fünf Sprachen, davon Italienisch, Deutsch, Englisch und Französisch fließend. Ihre Vielsprachigkeit zeugt zwar von Talent, ist jedoch vor ihrem politisch-geographischen Hintergrund kein Wunderkind-Indiz, sondern Notwendigkeit. Die Künstlerin wurde in der mehrsprachigen Schweiz und am Bodensee groß, unternahm zwischen 1757 - 1766 zwei längere Ausbildungsreisen durch Italien und lebte von 1766 bis 1782 in London. Erst im Alter von 41 Jahren kehrte sie nach Italien zurück, nachdem sie geheiratet hatte, und blieb bis zu ihrem Tod im Jahre 1807 in Rom.

Der frühe Tod der Mutter im Jahre 1757 bedeutete einen wichtigen Einschnitt im Leben der jungen Künstlerin. Die Mutter hatte bis dahin das Musiktalent der Tochter rege gefördert, so daß

Angelika Kauffmann ausgezeichnet Clavicord spielen konnte, vor allem hatte sie eine zur Sängerin hervorragend geeignete Stimme. Als die Mutter starb, orientierte sich die Tochter eindeutiger am väterlichen Lebensweg und entschied sich — später als gemeinhin angenommen wird — nicht Sängerin, sondern Malerin zu werden.

Diese Entscheidung fiel ihr auf Grund ihrer Erziehung zur Talentvielfalt nicht leicht. Diese auf Vielseitigkeit und Repräsentation ausgerichtete Erziehung, war Teil einer noch bis in unser Jahrhundert gültigen, typisch weiblichen Erziehung, die oftmals auf Kosten der Tiefe geht und eher auf oberflächliches Dilettieren, beispielsweise im Klavierspielen, Zeichnen oder Gesang angelegt ist. Während viele Frauen im 18. Jahrhundert im Dilettieren stecken blieben, gelang Angelika Kauffmann — auch unter dem Druck des Geld-Verdienen-Müssens und durch die besondere Identifikation mit ihrem Vater — der Schritt zur ernsthaften Berufstätigkeit.

Diese Entwicklung läßt sich schon an ihren ersten Selbstbildnissen ablesen. Sie stellte sich im Alter von 13 Jahren noch als Sängerin mit Notenblatt dar (Abb. 1). Ihr nächstes Selbstbildnis in Bregenzwälder Tracht entstand im Todesjahr der Mutter (Abb. 2). Dort bekannte sie sich bereits eindeutig zu Pinsel, Palette und Staffelei. Die Identifikation mit dem Vater, seinem Beruf und seiner Heimat, dem Bregenerwald, ist hier vollzogen<sup>4</sup>.

Die Entscheidung für eines ihrer Talente und die damit verbundene Einstellung, die Malerei intensiv und ernsthaft, d.h. professionell und nicht dilettantisch zu betreiben, ist von zentraler Bedeutung. Damit war die wesentliche Voraussetzung geschaffen, frei zu arbeiten, d.h. sich vom Kopieren Alter Meister zu lösen und ihre Malerei über die Grenzen der Miniaturmalerei und des häuslichen Genres hinaus zu entwickeln.

### *Die „Vatertochter“*

Unter Berücksichtigung einiger Aspekte zur Theorie des weiblichen Narzißmus soll in aller Kürze zusammengefaßt werden, welche Problempunkte sich bei der Entwicklung weiblicher Kreativität ergeben können. In einer von der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung geprägten Gesellschaft muß sich die Tochter mit dem Vater identifizieren, um professionelle Fähigkeiten zu entwickeln, und, wie Angelika Kauffmann, um dem Beruf des Vaters folgen zu können. Dafür muß sich das Mädchen eher konfliktreich von der Mutter lösen, während sie gleichzeitig geneigt ist, den

Vater zu idealisieren. Da die Tochter jedoch immer anders als der Vater sein wird, und da sie infolge ihrer Erfahrungen Freiheit, Macht und in unserem Fall Kreativität mit Mann-Sein gleichsetzen wird, besteht die Gefahr, daß das Mädchen den kreativen Akt nicht als ihr ureigenes, sondern als gestohlenen und mit Schuldgefühlen verbundenes Tun begreifen muß. Dies kann zur Folge haben, daß es bei einer Stellvertreterverwirklichung stehen bleibt, oftmals ersichtlich in der aufopfernden Liebe zum Vater. Ulrike Prokop erkannte, in Rekurs auf die Ansätze feministischer Psychologinnen diese Störung als den Kern des weiblichen Sozialcharakters, der sich in Kreativitätshemmungen zeigen kann. Diese Kreativitätshemmungen sind häufig bei selbstlosen Frauen, die in der Entwicklung ihrer Ich-Autonomie behindert wurden, anzutreffen<sup>5</sup>.

Einige dieser Problempunkte scheinen auch auf Angelika Kauffmann zuzutreffen, u.a. auch ersichtlich in ihren teils konfliktreichen Verhältnissen zu anderen Männern wie Klopstock oder Goethe<sup>6</sup>. Ich will hier nur auf einige Aspekte der Vater-Tochter-Beziehung eingehen: Angelika Kauffmann war, was wir heute eine „Vatertochter“ nennen.

Zahlreiche Lebenszeugnisse Angelika Kauffmanns lassen auf eine starke Vaterbindung, wenn nicht gar Idealisierung des Vaters schließen. In einem Brief aus dem Jahre 1766, also mit 25 Jahren, schwört sie „bis in den tod (seine) gehorsame Tochter“ zu bleiben. Diese und andere Äußerungen sowie der Lebensbericht ihres Biographen G. G. Rossi geben das Bild einer jungen Angelika Kauffmann in bürgerlich-patriarchalischen Familienstrukturen wider, die von Vormundschaftsbewußtsein und Besitzdenken des Vaters geprägt sind.

Der Vater sah seine Erziehungsaufgabe darin, die Triebe der Tochter zu reglementieren und auf tugendhafte Bahnen zu lenken. Die unermüdlichen Studien schon im Kindesalter dienten auch dieser Triebbeherrschung und ließen die Künstlerin offenbar rigide Leistungsvorstellungen entwickeln. Dahinter verbarg sich eine starke Eifersucht des Vaters, der deutlich darauf bedacht war, einzige, geliebte Bezugsperson für seine Tochter zu bleiben. Offensichtlich ist ihm dies bis zu seinem Lebensende gelungen, denn erst kurz vor seinem Tode im Jahre 1782, als Angelika Kauffmann 41 Jahre alt war, benannte er einen guten Freund und Malerkollegen, Antonio Zucchi, sozusagen zu seinem Nachfolger. Es war wohl eher eine Vernunftsehe. Der fünfzehn Jahre ältere Zucchi

sollte für Angelika Kauffmann die Geschäfte regeln, ihr den Rücken für die Auftragskunst freihalten, die Leinwand und Farben vorbereiten und über ihre Werke Buch führen.

Um so erstaunlicher ist es, daß der Vater die Tochter 1766 ohne seine Begleitung nach England fahren ließ, allerdings in Obhut von Lady Wentworth und in der Annahme, er könne bald nachfolgen. Die Hoffnung, die derzeit günstige Lage auf dem Kunstmarkt Englands und die in Italien geknüpften Beziehungen zu einflußreichen englischen Gönnern wie Earl of Exeter, Abbé Grant, den bekannten Schauspieler David Garrick, ihren Gönner John Parker oder John Byng, die sie alle um 1764 in Italien porträtierte, könnten seiner Tochter zu schnellem Erfolg und Reichtum verhelfen, waren für die zeitweilige Trennung ausschlaggebend?

In dieser fast einjährigen vaterlosen Zeit beeilte sich Angelika Kauffmann, ihrem Vater brieflich ihre töchterliche Treue unermüdlich zu bekunden. Sie habe nur die eine Freude, nämlich ihre Kunst. Ihr geliebter Vater sei immer noch „der Einzige“, denn die englischen Herren seien nur „freundlich im guten Sinne“<sup>8</sup>. Neben diesen Bekundungen finden wir aber auch Versuche, sich loszulösen und sich gegenüber dem Vater als eigenständige Person zu behaupten: In ihren Briefen scheint es so, als wolle sie die Ankunft des Vaters so lange als möglich hinauszögern, denn sie bat ihn „nichts zu übereilen. Solange ich allein bin hab ich hoffnung (ungeachtet der Kosten die ich habe) ein merkliches zu erbahren.“ Einlenkend schreibt sie weiter: „ich fürchte ihr möchten denken ich suche eure ankonnft aus andern ursachen zu verhindern.“

Kurz nach der Ankunft des Vaters in London im Frühjahr 1767, ließ sich Angelika Kauffmann auf eine Heirat ein und fiel dabei auf einen Heiratsschwindler herein. Diese „Untreue“ ihrem Vater gegenüber beging sie bezeichnenderweise heimlich, da sie mit Eifersucht und Ablehnung zu rechnen schien.

Als der Vater von der Verbindung erfuhr, versuchte er den Kontakt zu unterbinden. „So war gerade dieser Widerstand eine Ursache mehr“, so schreibt Wurzbach, „das Unglück zu verwirklichen und zu beschleunigen. Angelika ließ sich mit dem Grafen heimlich trauen“<sup>9</sup>.

Als ihr frisch angetrauter Ehemann von ihr verlangte, den Vater zu verlassen, geriet sie jedoch in Konflikt zu ihrer auf eine enge Vaterbindung angelegte Erziehung. Gehorsamkeit gegenüber dem Vater und die Idealisierung des Vaters erschwerten ihr die Loslö-

sung von ihm, und gleichzeitig war dies gerade die Voraussetzung, auf einen Heiratsschwindler als neuer Projektionsfigur hereinzufallen.

Die Heiratstäuschung als mißglückter Befreiungsversuch bewirkte offenbar, daß Angelika Kauffmann vorsichtig wurde und die Londoner Öffentlichkeit mied. Sie entwickelte ein stärkeres Schutzbedürfnis, war gegenüber Klatsch merklich empfindlich und band sich wieder enger an den Vater.

Aus guten Gründen lege ich gerade diese Seite, die interfamiliären Strukturen dieses Künstlerinnenlebens so ausführlich dar. Zwar entspricht die väterliche Autorität und der töchterliche Gehorsam dem gängigen Beziehungsmuster innerhalb einer Familie im 18. Jahrhundert. Dennoch beinhaltet dieses Muster reichlich Konfliktstoff für die Verwirklichung des Künstlerinnen-Berufes. Weiblicher Gehorsam und bestimmte enggesteckte moralische Konventionen widersprachen nicht nur den neuen Gleichheitspostulaten der Aufklärung, sondern sie hemmten auch ganz offensichtlich die Entwicklung weiblicher Kreativität. Im Falle von Angelika Kauffmann, die als unverheiratete Frau weiterhin dem Schutz und der moralischen und rechtlichen Kontrolle des Vaters unterlag, führten die geforderten, familienbezogenen Anpassungsstrategien u.a. zur Behinderung ihrer Bewegungsfreiheit. Vielen ihrer Kolleginnen ging es ähnlich. Wie konfliktreich und schwer Frauenrolle und Männerberuf zu vereinbaren waren, wird am Lebensschicksal der Schweizer Malerin Anna Waser deutlich, die durch Rücksichtnahmen gegenüber der Familie gehindert wurde eine autonome Künstlerinnendasein zu führen.

Johann Caspar Füssli berichtet in seinen Geschichten der besten Künstler der Schweiz von 1770: „Anna Waser ward von ihrem Vater angehalten, ihre Kunst zum Nutzen seiner zahlreichen Familie anzuwenden. Dieses schwächte ihren Fleiß bei der Ausarbeitung der Stücke, so wol als ihre Leibes-Kräfte, und machte sie verdrießlich.“ An den Hof von Solms berufen, „erlangte sie ihre Munterkeit wieder“, doch der Vater beunruhigte sie mit anhaltenden Forderungen. „Sie war tugendhaft und hielt es für ihr Pflicht zu gehorsamen, gieng zurück zur Familie und arbeitet unermüdetlich. Da aber die Neigungen unter dem Zwang niedergedrückt wurden, verlor sie mit der Zeit ihre Leibes- und Gemüths-Kräfte“, und starb recht bald<sup>10</sup>.

*Das Selbstbildnis*  
*„Angelika Kauffmann zwischen Musik und Malerei“*

Die Malerin zwischen zwei Talenten, zwischen Dilettantismus und Berufstätigkeit, dies ist das Thema eines ihrer Hauptwerke<sup>11</sup>. (Abb. 3)

In diesem wohl wichtigsten Selbstbildnis ist Angelika Kauffmann in der Mitte zwischen den zwei Personifikationen der Künste, links der Musik mit einem Notenbuch, rechts der Malerei mit einer Palette zu sehen.

Innerhalb der als Halbkreis angelegten Dreiergruppe sitzt die Musik vor einer mit einem roten Vorhang verkleideten Säule und neigt sich gefühlvoll der vor ihr stehenden Künstlerin zu. Die Malerei steht in einer weiten kargen Landschaft und weist energisch auf den beleuchteten Ruhmestempel auf der Spitze des Berges. Während die Künstlerin den ersten Schritt in diese karge Landschaft macht, ihr Kopf befindet sich bereits am Anfang des zu bewältigenden Bergkammes, blickt sie gleichzeitig nicht ohne Bedauern auf die Musik zurück und drückt ihr zum Abschied die Hand.

Die Künstlerin vollendete die erste der zwei bekannten Fassungen im Jahre 1792, also rückblickend im Alter von 50 Jahren und nach vielen erfolgreichen Jahren als Malerin. Dieses ungewöhnliche und sehr geistreiche Gemälde fand bereits zu Lebzeiten große Zustimmung und das rege Interesse ihrer Kollegen und Kolleginnen. Die Fürstin von Anhalt-Dessau wünschte es um jeden Preis zu erwerben, allein für Angelika Kauffmann war es so wichtig, daß sie sich nicht davon trennen konnte.

Ihr englischer Kollege bemerkte, manch' einer werde zugeben müssen, daß das Bild, obwohl von weiblicher Hand gemalt, sublim sei, und beschreibt das Bild mit den aufschlußreichen ästhetischen Begriffen „feeling, energy and grace“<sup>12</sup>.

Wir können davon ausgehen, daß dem gebildeten Publikum des 18. Jahrhunderts die verschiedenen Ebenen innerhalb des Bildes bewußt waren. Enthalten sind mindestens drei, sich teils ergänzende, teils auch widersprechende Sinnschichten.

Auf der Sinnebene des Porträts thematisiert das Gemälde jenen bereits angesprochenen Wendepunkt im Leben unserer Künstlerin. Ihr Freund und Biograph G. G. Rossi berichtet, wie schwer ihr die Entscheidung zur Malerei gefallen sei, daß aber letztlich die

Wahl eines tugendhaften Weges ausschlaggebend gewesen sei. Denn wäre sie Sängerin geworden, hätte dies ein Leben am Hofe in der Rolle einer Maitresse bedeutet, verbunden mit fremdbestimmter Arbeit und vergänglichem Ruhm, eben nur solange sie jung und schön gewesen wäre.

Die Malerei zu wählen aber verhiesse ein freies, selbstbestimmtes Leben. Der Preis für diese tugendhafte Freiheit sei allerdings Verzicht, verbunden mit harter, unermüdlicher Arbeit. Der Lohn sei dafür jedoch beständiger Ruhm bis ins hohe Alter hinein. Der Antagonismus zwischen Tugend und Laster ist somit in Angelika Kauffmanns Gemälde mit einem höfischen bzw. bürgerlichen Leben und zwei Arten des Ruhmes verknüpft. Es beinhaltet das neue, bürgerliche Künstler-Selbstverständnis der Aufklärung, das sich vom aristokratischen Leben eines Künstlers am Hof deutlich abzusetzen versucht.

Allerdings formuliert Angelika Kauffmann keineswegs einen simplen Antagonismus zwischen Tugend und Laster, sondern zeigt durchaus kreuzweise Bezüge auf. Die traditionelle Rolle der Musik als Laster ist im Bild positiv gewendet und nur über die soziologischen Kontexte negativ interpretierbar. Musik wird, wie schon Barry feststellte, durch eine emotionalisierte weibliche Figur präsentiert und bedeutete für die Künstlerin Muße und Bereicherung des Alltags mit Gefühlen. Malerei dagegen war für sie in erster Linie Arbeit, damit auch Anstrengung und Verpflichtung. Auch nach der traditionellen Zuweisung der Kunsttheorie steht die Musik für „emotio“ und die Malerei für „ratio“. Angelika Kauffmann thematisiert demnach verschiedene Paragoni auf verschiedenen Ebenen, ohne dabei die Ambivalenz der Wertigkeiten zu verschweigen: Musik und Malerei, Emotio und Ratio, Dilettantismus und Beruf. Denn nicht ohne Bedauern verläßt sie die Musik und entscheidet sich für die Malerei, aber Musik bleibt für sie erbauliches Hobby.

Im Unterschied zu vielen ihrer Kolleginnen, die sich meist stolz als musikalische Talente, musizierend und singend darstellten, und sich damit in erster Linie in ihrer Rolle als Dame der Gesellschaft und nicht als bildende Künstlerin definierten, ist Angelika Kauffmann die einzige Künstlerin ihrer Zeit, die die Talentvielfalt problematisierend zum Thema eines Selbstbildnisses machte.

Darüberhinaus thematisiert sie einen ganz persönlichen „Paragone“, zwischen der „Mutter-“ und der „Vatertochter“. Was die frühen Selbstbildnisse in Einzelschritten bereits vorführten, faßt

sie in diesem späten Selbstbildnis allegorisierend zusammen. Sie verläßt den Weg der Mutter, die ihr den Gesang lehrte, und geht den Weg des Vaters als „brave Vattertochter“.

Die im Bild enthaltene zweite Sinnschicht ergibt sich aus dem ikonographischen Schema des Herkules am Scheideweg zwischen Tugend und Laster.

Eine vielfach rezipierte Darstellungen des Herkules am Scheideweg gibt Annibale Carraccis kanonisches Gemälde vor, in seiner Nachfolge steht Nicolas Poussins „Herkules am Scheideweg“, von dem nicht ausgeschlossen ist, daß Angelika Kauffmann es bei ihren englischen Auftraggebern Lord and Lady Hoare in Stourhead gesehen haben könnte. Inzwischen habe ich herausgefunden, daß Angelika Kauffmann in ihrer eigenen Sammlung von Vorlagestichen auch den Stich nach Carracci „Herkules am Scheideweg“ besaß, der sich als ein sehr abgenutztes Blatt erhalten hat<sup>13</sup>.

Besonders das Poussische Gemälde galt als kanonisch für die klassizistische Malerei des 18. Jahrhunderts. Lavater widmete dem Stich von Robert Strange nach Poussin eine ausführliche Beurteilung unter dem Gesichtspunkt seiner „Physiognomischen Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ von 1775. Er lobte die Stellung, den Wuchs, die volle unermüdliche, immer neue männliche Kraft des Herkules, „wahrhaftig eine treffliche Figur! . . . welch einen glücklichen Mittelzustand zwischen Arbeit und Ruhe drückt diese Figur aus. Welche Festigkeit ohne Anstrengung! Welche Kraft ohne drohende Furchtbarkeit! Die ganze Stellung ist eines Mannes, der sich nicht leichterdinge zu der großen Wahl entschließe, und des innern Leides ungeachtet, lieber ausdauern, als sich übereilen will.“ Schließlich beurteilte Lavater die zwei weiblichen Figuren unter Winckelmannschen Gesichtspunkten, um zu der zentralen Aussage zu kommen: Die Tugend solle „ohne Action, soll in jeglicher Stellung . . . schön seyn, und schöner als die reizendste Wollust, obwohl ihre Schönheit weniger auffallen und mehr gesucht, mehr gefunden werden soll . . . ; sie soll . . . gegen die Wollust das seyn, was NIOBE gegen die Medicäische VENUS ist.“

Diese beiden antiken Statuen wurden im 18. Jahrhundert als Prototypen des Weiblichen, der Hure und der Mutter, rezipiert und in zwei bestimmte Formenkanoi und in einen Komplex ästhetischer Forderungen zur Kategorie des Schönen und des Erhabenen eingebunden<sup>14</sup>. Interessant ist in unserem Zusammenhang, daß

mit der Heroisierung des Mannes die Typisierung der Frau einhergeht.

Diese Art Typisierung scheint mir bei Angelika Kauffmanns Gemälde kaum gegeben. Für ihre Bildfindung und Formgebung war dagegen „Die Wahl des Herkules“ ihres Lehrers und Kollegen Pompeo Batoni prägend, die in vier Fassungen in den 1740er Jahren (u.a. in der Sammlung Liechtenstein, Vaduz) ausgeführt wurde<sup>15</sup>.

Eine Federzeichnung von Angelika Kauffmanns Hand steht Batonis Werk sehr nahe und könnte eine erste Auseinandersetzung mit dem Thema noch vor Ausführung des Selbstbildnisses sein<sup>16</sup>. Besonders Batonis Figur des Lasters rechts mit seiner barocken Formen- und Farbgebung scheint Angelika Kauffmanns Vorstellungen von ihrer Figur der Musik entsprochen zu haben.

Auch von der Figur des Lasters ihres Kollegen Benjamin West in seiner 1764 entstandenen Herkules-Fassung, die sich heute in London im Victoria & Albert Museum befindet, scheint Angelika Kauffmann Kenntnis gehabt zu haben.

Zur Genese des Werkes gehört eine Kohlezeichnung einer sitzenden weiblichen Figur, die von mir erstmals als Detailentwurf der Figur der Musik zugeordnet werden konnte<sup>17</sup>.

Trotz formaler Anlehnungen kommt die Künstlerin in ihrem Gemälde zu einer ganz eigenen Aussage, die sich wesentlich von der ihrer männlichen Kollegen unterscheidet.

Die Verschränkung mehrerer Bildgattungen macht das Kauffmannsche Gemälde weitaus vielschichtiger und mehrdeutiger als die nur in der historischen Gattung verbleibenden Gemälde ihrer Kollegen. Durch die zweite Sinnebene wird das Selbstbildnis über den Abbildkontext eines Porträts hinausgehoben und zu einem Historiengemälde aufgewertet. Damit beansprucht die Künstlerin mit einem Gemälde, das streng genommen zur Gattung des Porträts gerechnet werden müßte, die oberste Stufe der Gattungshierarchie, die Historie<sup>18</sup>. Während sich viele ihrer Kolleginnen mit den unteren Gattungen der Stilleben-, Porträt- und Genremalerei begnügen mußten, war Angelika Kauffmanns schon von Jugend an erklärtes Ziel, eine große Historienmalerin zu werden. Dies ist eine der programmatischen Aussagen dieses Selbstbildnisses.

Noch gewagter ist allerdings, daß sich die Künstlerin eines Männlichkeits-Bildes bedient, das die Konfiguration des abend-

ländischen Männlichkeitsmythos schlechthin bedeutet. Zur Wesensbestimmung des Herkules gehört neben seiner Muskelkraft und Keule, sein durch schwere Leiden und kämpferisches Handeln erlangter Ruhm, und die durch einen inneren Konflikt erforderliche Selbstreflektion am Scheideweg zwischen Tugend und Laster. Indem Angelika Kauffmann die Stelle des Herkules im Bild einnimmt, legt sie uns nahe, einen geradezu herkulensischen, auf Verzicht gebauten, steinigen Weg des Ruhms genommen zu haben. Mehr noch, sie läßt uns Parallelen zu einem Helden-Bild der Stärke ziehen, beansprucht möglicherweise selbst, als Heldin voll tugendhafter Stärke zu gelten.

Das übliche Figurenschema allerdings des in der Mitte im Kontrapost stehenden oder in melancholischer Denkerpose sitzenden, unentschlossenen und in idealer Nacktheit gegebenen Helden, konnte für die Darstellung eines weiblichen bzw. ihres Selbstbildnisses kaum in Frage kommen. Eine zwischen Tugend und Laster unentschlossene oder gar nackte Frau wäre als unmoralisches Bild weiblicher Schwäche und nicht als die selbstreflektive Stärke des Herkules gedeutet worden. Aus guten Gründen stellt Angelika Kauffmann einen späteren Moment dar, der zeigt, daß sie die Wahl für den Tugendweg bereits getroffen hat<sup>19</sup>.

Dagegen konnten ihre männlichen Kollegen weit mehr Selbstironie und Anzüglichkeiten wagen. In Parodien auf das Herkules-Thema setzten sie sich über das heroische, ernsthafte Tugendideal des Herkules hinweg und beanspruchten absolute Wahl-Freiheit, indem sie sich beide Wege, der Tugend und des Lasters, offen ließen.

Mit einem gewissen Augenzwinkern bemerkte Goethe dazu: „Wären mir die Weiber begegnet, siehst du, eine unter den Arm, eine unter den und beide hätten mit fortgemußt.“<sup>20</sup>

Ebenso wurde von Joshua Reynolds der moderne Herkules in eher liebenswerter Schwäche geschildert. Er porträtierte den derzeit so beliebten Schauspieler und Shakespeare-Interpreten David Garrick zwischen Tragödie und Komödie, unfähig, sich zu entscheiden (Abb. 4). Das Gemälde entstand 1761 und befindet sich in englischem Privatbesitz.

Tatsächlich hat diese Parodie einen ernsthaften theoretischen Hintergrund. Reynolds folgte den von Garrick entwickelten Ideen zur Schauspielkunst, die die Auflösung der Gattungshierarchie von leichter Muse und ernsthafter Kunst zum Ziel hatten. Wie

Stephan Carr dargelegt hat, sind in beiden Musen beide Tugend- und Laster-Seiten enthalten. Die Tragödie vertritt zwar die Tugendseite, übernimmt aber den Part der bösen Lady Macbeth. Indem Garrick sich der Komödie zuwendet, wählt er also den eigentlich guten Weg, obwohl die Komödie vordergründig als lasterhaft gekennzeichnet ist. Indem Garrick achselzuckend innehält, sich von der koketten Talia ziehen und der strengen Melpomene festhalten läßt, wählt er beide, paradoxerweise indem er keine Entscheidung trifft. Denn nach seiner Überzeugung ist keine Tugend ohne Laster und alles existiert nur in Mischungen<sup>21</sup>.

Hätte sich nun Angelika Kauffmann an Garricks Stelle gemalt, dem humorvollen Lachen wäre peinliches Schweigen gewichen. Hätte sie sich in eben jener, von Reynolds bei Rubens abgeschauten Manier des trunkenen Bacchus (London, Nationalgalerie) dargestellt, d.h. sich von der Musik verführen lassen, wäre sie zu sehr ins Zwielficht geraten. Dann übrigens hätten konsequenterweise die Künste männlich besetzt werden müssen. Aber zu verwirrend wäre diese Abweichung von der gewohnten Bilderbotschaft gewesen und zu sehr hätte sich Angelika Kauffmann von ihrer zentralen Aussage der Entscheidung für den Tugendweg der Malerei entfernt.

Einen Punkt hat Kauffmanns Selbstbildnis allerdings mit dem Reynoldschen Porträt gemeinsam.

Sowohl bei Reynolds als auch bei Kauffmann entsprechen die zwei weiblichen Figuren zwei verschiedenen Modi der Malerei. Reynolds kompiliert in der Komödie Malweise und Figurenauffassung des italienischen Malers Correggio, in der Tragödie die des Guido Reni. Angelika Kauffmann entfernt sich im Abschied von der Musik gleichzeitig von der Form- und Farbgebung des Barock und wendet sich dem Klassizismus zu, der in der strengeren Formgebung und antikisierenden Figurenauffassung der an antike Athena-Figuren angelehnten Malerei und an der von der Kunsttheorie des Klassizismus geforderten Lokalfarbigkeit ersichtlich wird<sup>22</sup>.

Die dritte Sinnschicht unseres Gemäldes schließlich ist die der „Drei Grazien“. Es wäre zu einfach lediglich die damalige Antikenbegeisterung oder reine Rollenspiele dahinter zu vermuten. Vielmehr wird auf das uralte Weiblichkeitsbild der Grazien referiert und ganz konkret auf einen Topos bezug genommen, der sich im zeitgenössischen Urteil über die Malerin verfestigt hatte: Angelika Kauffmann sei die Malerin der Grazien, wie sie in Italien genannt wurde „la pittrice delle grazie“ (G. G. Rossi). Grazie in

diesem Fall ist mehr als ein allegorischer Gehalt, er bezeichnet ein der Kauffmann besonders zugesprochenes Formenrepertoire der sogenannten „schönen Linie“ und einen wichtigen Aspekt der ästhetischen Kategorie des Schönen, bei gleichzeitiger Vermischung von Künstlerin und Werk.

Bemerkenswert ist, daß die geschlechtsspezifische Schwierigkeit, ein weibliches Porträt von Personifikationen bzw. Musen zu unterscheiden, hier spielerisch zum Vorteil gewendet wird. Die nur für Frauen gegebene Möglichkeit, sich in einem Selbstbildnis als eine der drei Grazien darstellen zu können, nutzt Angelika Kauffmann zur Idealisierung ihrer Person und ihres künstlerischen Könnens. Sie inszeniert sich in einem Kontext empfindsamen Freundschaftskultes, als Freundin der Künste<sup>23</sup>.

Irritierenderweise ist damit im Selbstbildnis mal das Männlichkeits-Bild des Herkules mal das Weiblichkeitsbild der Grazie wahlweise assoziierbar. Je nach Rezeptionsbedürfnis kann sich die betrachtende Person vom harmonisierenden Weiblichkeitsbild der Drei Grazien versöhnen oder durch die Assoziation an Herkules nachdenklich stimmen lassen<sup>24</sup>.

Auch in diesem Punkt stellt Angelika Kauffmanns Selbstbildnis die Summe ihrer sonstigen Werke dar, denn es deutet programmatische Züge ihrer Arbeiten an: Zahlreiche Gemälde, vor allem ihre Historien sind auf das Scheideweg-Prinzip zurückführbar. Als ein Beispiel nenne ich „Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor“. Paris sitzt zwischen Helena und Hektor, der ihn auffordert, in den Krieg zu ziehen. Dabei nimmt Hektor die Position der Athena-Tugendfigur ein und vollzieht den gleichen Zeigegestus in die Ferne. Hektor weist dem jungen Paris den tugendhaften Weg, denn seine Aufgabe als Mann ist die Verteidigung des Vaterlandes<sup>25</sup>.

Auch die „Grazie“ tritt im Oeuvre Angelika Kauffmanns in verschiedenen Erscheinungsformen sowohl als verweiskräftiges Zeichen, als beliebtes Kompositionsmuster und als Formenkanon der sogenannten „schönen Linie“ sowie im Kontext mit empfindsamer Freundschaft und von weiblichen Porträts als Zeichen bevorstehender Heirat auf.

In dem so viel bewunderten Porträt Johann Joseph Winckelmanns von 1764 ist links ein antikes Drei-Grazien-Relief dargestellt, wodurch auf die von ihm verfaßte Theorie „Von den Grazien in der Kunst“ von 1757 Bezug genommen wird<sup>26</sup>.

Auch in dem schönen Porträt der Lady Parker wird die Porträtiererin mit einem Lorbeerkranz vor einer Büste der Minerva sitzend gezeigt. Der Drei-Grazien-Sockel und die Minerva, als Beschützerin der Künste, spielen auf Lady Parkers mäzenatische Tätigkeiten an und könnten gleichzeitig eine Referenz an Lady Anne Pelham sein, einer Freundin der Dargestellten, der dieses Gemälde vermutlich geschenkt wurde<sup>27</sup>.

Der Vergleich mit einem Scheideweg Gemälde ihrer französischen Kollegin Marie Guillemine Benoist bestätigt nochmals die singuläre Aussage Angelika Kauffmanns Gemäldes einerseits, macht aber gleichzeitig durch die Häufung dieses Bildschemas im weiblichen Kunstschaffen der Zeit typische Tendenzen der von der Revolution geprägten Malerei deutlich.

In ihrem 1790/91 entstandenen „Die Unschuld zwischen Laster und Tugend“, (Privatbesitz, Abb. 5) zeigt Marie G. Benoist eine vor einem jungen Mann flüchtende, weißgekleidete junge Frau an der Schulter der Tugend, die als ältere, antikische Gewandfigur, ähnlich einer Vestalin, gekennzeichnet ist.

Victoria Schmidt-Linsenhoff hat diesem Gemälde eine ausführliche Analyse gewidmet und dabei feststellen können, daß die „Überblendung“ des Herkulesthemas mit dem derzeit vielfach dargestellten Thema der „Verfolgten Unschuld“ neu und in gewisser Hinsicht radikal ist<sup>28</sup>.

Benoist durchbricht, indem sie das weibliche Begehren in der Figur eines schönen, fast androgynen Jünglings konfiguriert, das Darstellungstabu weiblicher Lust.

Die lasterhafte Seite wird keineswegs als Verfolger in Richardscher Manier eines brutalen Wüstlings oder einer barocken Raptusgruppe definiert, sondern zeigt ein transitorisches Moment von Sentiment und Leidenschaft hin zu Triebverzicht um der Unschuld willen.

Aber die synthetische Bildkonstruktion ist nur begrenzt radikal, wie ich meine. Marie G. Benoist zieht nicht wie Angelika Kauffmann den Bezug zur eigenen Person und den mutigen Schritt zur Überblendung eines Männlichkeitsbildes mit der eigenen Person. Sie verbleibt im Rahmen der Konvention, indem sie sich für den Triebverzicht auf dem Weg zum Ruhmestempel entscheidet und ordnet der geschlechtsspezifischen Tugendlehre folgend das Begehren einer männlichen Figur und das Verzichten und das Opfern einer weiblichen Gestalt zu.

Zu guter Letzt möchte ich nochmals hervorheben, daß Angelika Kauffmann mit ihrem gelehrigen und ideenreichen Selbstbildnis, trotz aller hinderlichen Lebensumstände und gewisser moralischer Zwänge, die Konvention in mancherlei Hinsicht durchbrochen hat. Allein die Repräsentation ihrer eigenständigen Berufstätigkeit, das selbstbewußte Vorführen ihrer Talente, der — nicht wie bei Benoist keusche-verschüchterte —, sondern heroische Verzicht auf die Musik und die damit verbundene Akzeptanz eines arbeitsreichen Weges um der Karriere willen, und last but not least das spielerische Aufbrechen der polarisierten Weiblichkeit- und Männlichkeitsbilder, all dies kann die Forschung über Künstlerinnen und ihr Werk spannend machen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bettina Baumgärtel, „Der Raphael unter den Weibern“. Leben und Werk Angelika Kauffmanns und Marie Ellenrieders im Vergleich; Katalog Angelika Kauffmann (46 Nrn.), in: Kat. Konstanz Rosgartenmuseum, hg. E. von Gleichenstein u. K. Stober, Konstanz 1992, S. 45 - 61, 141 - 174, im folg. Kat. Konstanz 1992.
- <sup>2</sup> Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann (1741 - 1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim, Basel 1990 (gekürzte Fassung der Diss., ohne das vorläufige Werkverzeichnis), im folg. Baumgärtel 1990. Ein kritischer Werkkatalog der Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken soll demnächst erscheinen.
- <sup>3</sup> Dorothea Leporin, Gründliche Untersuchungen . . . , (Berlin 1742), repr. Hildesheim/New York 1975; ausführl. mit weiterführender Lit. in: Baumgärtel 1990, Kap. I: Weiblichkeitstheorie kontra Kreativitätsentwicklung — Die Kindheit der Angelika Kauffmann im Spiegel pädagogischer Theorien.
- <sup>4</sup> Selbstbildnis mit Notenblatt, Öl auf Lw., 49,7 x 41,2 cm, signiert, um 1753, Innsbruck, Tirol, Landesmuseum, Inv. Nr. 303; Selbstbildnis mit Bregenzwälder Tracht, Öl auf Lw., 46 x 33 cm, um 1757 - 69, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 444, eine Kopie in Bregenz, Vorarlb. Landesmuseum; dazu Baumgärtel 1990, S. 42 - 46, Abb. 2 u. 4.
- <sup>5</sup> Ulrike Prokop, Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche, Hagemann-White, Frauenbewegung und Psychoanalyse, Frankfurt 1979; für die Gegenwart hat Margaret Mitscherlich-Nielsen die Schwierigkeiten aufgezeigt, als Mädchen ein autonomes Selbstbild aufzubauen: Zur Psychoanalyse der Weiblichkeit, in: Psyche 8, 1978, S. 683f.; Karen Horney, Feminine Psychology, Norton/New York 1973.
- <sup>6</sup> Auf ihre Freundschaft mit Klopstock und auf die starke Idealisierung Goethes und das damit verbundene Verhalten im Sinne einer Stellvertreterverwirklichung und vorübergehender Kreativitätshemmungen bin ich in meiner Dissertation ausführlich eingegangen; Baumgärtel 1990, S. 216 - 232.
- <sup>7</sup> Zu den frühen Porträts und den Bedingungen des frühen Ruhmerwerbs, s. Baumgärtel 1990, S. 116 ff.; Baumgärtel in: Kat. Konstanz 1992, S. 48 f.
- <sup>8</sup> Baumgärtel 1990, S. 211 ff., die Briefe von A. Kauffmann an ihren Vater, zit. nach Wilhelm Schram, Die Malerin Angelica Kauffmann. Ein Lebensbild, Brünn 1890.
- <sup>9</sup> Baumgärtel 1990, S. 212 ff. mit weiterführ. Lit., zit. nach A. v. Wurzbach, Angelika Kauffmann, in: Niederländisches Künstler Lexikon, Wien, Leipzig 1906 - 1911, S. 46.
- <sup>10</sup> Johann Caspar Füßli, Geschichten der besten Künstler in der Schweiz, Zürich 1770, Bd. III, S. 13 f.
- <sup>11</sup> Eine ausführliche Analyse in Baumgärtel 1990, Kap. IV, „pittrice delle grazie“ am Scheideweg — Vom Berufseinstieg zur Malerin der Grazien, S. 131 - 175.

- <sup>12</sup> Zit. n. Joseph Moser, *Memoirs of the late Angelica Kauffmann*, in: *Europ. Mag.*, LV (1809), S. 259.
- <sup>13</sup> Diese Sammlung von Zeichnungen und Nachstichen von fremder Hand ist bisher unpubliziert und wurde 1770 von John Parker erworben: im Rechnungsbuch, Saltram, Devon, die Bezahlung, S. 65: „17th April 1772 to Mrs. Angelica for 10 volls of Prints, 80.--“.
- <sup>14</sup> Dazu Baumgärtel 1990, s. 156 f; sowie Baumgärtel, die Ohnmacht der Frauen, *Sublimier Affekt in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts*, in: *Kritische Berichte*, Heft 1, Jg. 18 (1990), S. 5 - 20.
- <sup>15</sup> Hinweise zu Anregungen und Vorbildern erstmals ausführlich in Baumgärtel 1990, S. 136, Anm. 14 f.
- <sup>16</sup> A. Kauffmann, *Herkules am Scheideweg*, lavierte Federzeichnung im Rund, *Vic.-Alb. Mus.*, London, Inv. Nr. 329, 86, kommt Batonis Lenin- grader Fassung von 1763/65 sehr nahe, in: Baumgärtel 1990, S. 136, Erst- veröffentlichung.
- <sup>17</sup> Baumgärtel 1990, S. 133, Abb. 28; erstmals publiziert bei Lady Manners und Williamson, *Angelica Kauffmann, R. A., Her life and her Works*, London 1924, S. 208 f., als „The Tragic Muse“; Angela Rosenthal bildet diese Zeichnung ebenfalls ab, erwähnt jedoch nicht, daß die Zuordnung von mir stammt, in: *Angelica Kauffmann ma(s)king claims*, in: *Art History*, vol 15, no. 1, March 1992, S. 46, Abb. 13.
- <sup>18</sup> Zur Erörterung der Gattungstheorie und des „fruchtbaren Augenblicks“ dieses Gemäldes in Zusammenhang mit A. A. Earl of Shaftesbury, *An essay on Painting being a notion of the Historical Characteristics of Men, manners, Opinions, Times etc.* (1711), und mit Sir J. Reynolds, *Discourses on Art*, und mit Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde* (1793), ausführlich bei Baumgärtel 1990, Kap. IV.
- <sup>19</sup> Anders Angela Rosenthal, die zwar mehrfach betont, A. Kauffmann habe eine klare Entscheidung getroffen, dennoch habe sie den dritten Moment nach Shaftesbury gewählt, ebda., S. 43.
- <sup>20</sup> In ironischer Antwort auf Wielands „Die Wahl des Herkules“, in: *Götter, Helden, und Wieland. Eine Farce*, in: *Teutscher Merkur*, Leipzig 1774.
- <sup>21</sup> Stephan L. Carr, *Zoltany's and Fuseli's Illustration of Macbeth*, in: *Art History*, vol 3/Nr. 4, 1980, S. 370 ff.  
Den Vergleich von A. Kauffmanns zu Garricks Bildnis erstmals bei Peter Walch, *Angelika Kauffmann*, unpubl. Diss., Princeton University 1968, Kap. 9; Zur Analyse von Reynolds Gemälde s. Edgar Wind, *Humanitäts- idee und Heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18. Jahrhun- derts*, Vorträge der Bibl. Warburg, Berlin 1932, Bd. X, S. 206 f.; Werner Busch, *Hogarth's und Reynolds' Porträt des Schauspielers Garrick*, in: *Ztschft. f. Kunstgeschichte*, XLVII (1984), S. 82 - 99.
- <sup>22</sup> Den Farbenkanon Rot, Blau mit Weiß verwendet A. Kauffmann in den meisten ihrer Gemälde. Unabhängig vom Thema folgt sie hierin den theo- retischen Zielen der klassizistischen Malerei, die u.a. die Lokalfarbigkeit Poussischer Gemälde anstrebte. Ich halte den Bezug zur frz. *Tricolore* für eine Fehlinterpretation, auch befindet sich auf der Platte keineswegs diese Farbkombination, lediglich Beige-, Braun- und Rottöne; s. Rosenthal, ebda., S. 49.

- 23 Ausführliche Darlegungen zur Empfindsamkeit und zum Freundschaftskult A. Kauffmanns, in: Baumgärtel 1990, Kap. V.
- 24 Die Reduktion meiner vielschichtigen Analyse durch Angela Rosenthal auf den einen von mir genannten Aspekt, die Grazie könne in der Rezeption zur Harmonisierung des innovativen Bildinhaltes beitragen, wird meiner Gesamtinterpretation und vielen meiner Thesen nicht gerecht, zumal Rosenthal lediglich ein Satzfragment aus meinem Schlußwort verkürzt und damit verfälschend zitiert; Rosenthal; ebda., Anm. 46.
- 25 A. Kauffmann, Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor, Öl auf Lw., 1770, eine Fassung in der Royal Academy, London, ausgestellt; die zweite Fassung in St. Petersburg, Eremitage, 1775; zur Richtigstellung des Themas erstmals in: Baumgärtel 1990, S. 165 f, Anm. 139, nochmals in einem unpubl. Gutachten vom 9. 1. 1990, inzwischen allgemein akzeptiert.
- 26 A. Kauffmann, Porträt Johann Joachim Winckelmann, Öl auf Lw., 1764, Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 98, eine Kopie in Frankfurt, Städel.
- 27 Ein bisher unpubliziertes Rechnungsbuch von John Parker, Lord Boringdon, befindet sich in Saltram, Devon, S. 105: „May 1773, By cash to Mss. Angelica for the Portrait given to Lady Pelham, 50,-“.
- 28 Victoria Schmidt-Linsenhoff, Herkules als verfolgte Unschuld? Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guillemine Benoist, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 12, Juli 1991, S. 17 - 46; auch darauf nimmt Rosenthal keinerlei Bezug, so daß sie zu einer zu einfachen Polarisierung bei der Interpretation des Gemäldes von Benoist kommt; Rosenthal, ebda., S. 44.



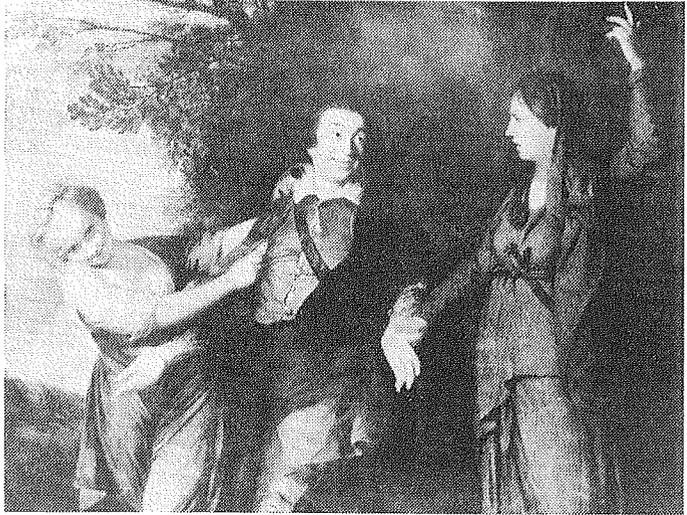
*Abb. 1 Angelika Kauffmann, Selbstbildnis mit Notenblatt,  
Öl auf Lw., um 1753, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum  
Ferdinandeum.*



*Abb. 2 Angelika Kauffmann, Selbstbildnis in Bregenzer Tracht, Öl auf Lw., 1757 - 59, Florenz, Uffizien.*



*Abb. 3 Angelika Kauffmann zwischen Malerei und Musik, Öl auf Lw., 1794, Nostell Priory, Slg. Lord St. Oswald.*



*Abb. 4 Sir Joshua Reynolds, David Garrick zwischen tragischer und komischer Muse, Öl auf Lw., 1762, Privatsammlung*



*Abb. 5 Marie Guillemine Benoist, Die Unschuld zwischen Laster und Tugend, Öl auf Lw., 1790/91, Privatbesitz.*

Bettina Baumgärtel, Dr.; Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Bonn und an der FU Berlin, war Mitbegründerin der Frauenforschung der Uni Bonn und der Frauenbildungswerkstatt Bonn (FBW). Dissertation 1987: „Angelika Kauffmann (1741 - 1807) Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jhs.“ Weinheim/Basel 1990. Wissenschaftl. Mitarbeiterin in einem Berliner Auktionshaus, in Vorbereitung eine Ausstellung in Konstanz Mai 1992 und ein kritisches Werkverzeichnis über Angelika Kauffmann.

Kontaktadresse: Wilmersdorfer Str. 21, 1000 Berlin 10

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Nr. 1 **Heike Behrend**, Die Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung, Berlin 1988
- Nr. 2 **Monika Sieverding**, Was ist dran an der „androgynen Revolution“? Erwartungen an Idealpartner und Partnerschaft bei Berliner Studentinnen und Studenten, Berlin 1988
- Nr. 3 **Gerburg Treusch-Dieter**, Die Selbstschaffung der Frau heute. Das Ende der dreifachen Produktivität des Weiblichen als Materie, Mutter und Arbeiterin, Berlin 1989
- Nr. 4 **Barbara Hahn**, Von Berlin nach Krakau. Zur Wiederentdeckung von Rahel Levin Varnhagens Korrespondenzen, Berlin 1989
- Nr. 5 **Maxine Jetschmann**, Hannah Arendts Politikbegriff im Spannungsverhältnis von Freiheit und Gemeinsinn, Berlin 1989
- Nr. 6 **Uta Ottmüller**, Körpersprachliche Voraussetzungen der Rationalisierung, Berlin 1989
- Nr. 7 **Gisela Thiele-Knobloch**, Olympe de Gouges — oder Menschenrechte auch für Frauen? Berlin 1989
- Nr. 8 **Theresa Wobbe**, Ein Streit um die akademische Gelehrsamkeit: Die Berufung Mathilde Vaertings im politischen Konfliktfeld der Weimarer Republik, Berlin 1991
- Nr. 9 **Dagmar Reese**, Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie, Berlin 1991
- Nr. 10 **Eva-Maria Schwickert**, Die Moralkritik Carol Gilligans — Aktuelle Herausforderung der philosophischen Ethik, Berlin 1992
- Nr. 11 **Johanna Gisela Bechen**, Ein schön geordnetes Individuum? Versuch einer Annäherung an die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Subjektbegriffs im Prozeß weiblicher Subjektwerdung, Berlin 1992
- Nr. 12 **Sabine Hark**, Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreuung des Subjekts, Berlin 1992

- Nr. 13 **Hilge Landweer**, Zur Thematisierung von Subjektivität und Geschlechtlichkeit — Rhetorische Strategien in der Frauenforschung, Berlin 1992
- Nr. 14 **Christine Fischer-Defoy**, Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon — eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen, mit Abbildungen, Berlin 1992
- Nr. 15 **Nevenka Patry**, Die Darstellung des weiblichen Körpers in der Großplastik der griechischen Antike — Die Frau, ein „verunglückter Mann“?, mit Abbildungen, Berlin 1992
- Nr. 16 **Annelie Lütgens**, Bilder des Weiblichen und Männlichen im Werk Jeanne Mammens um 1910, Berlin 1992