*1. **Angelika Kauffmann** (1741–1807), **Skizze nach dem „Apoll von Belvedere“**, um 1764, Kohlezeichnung, 13,2×19,2 cm; Victoria & Albert Museum, London*

„Ich zeichne beständig...“

Im 18. Jahrhundert setzte mit dem Geniekult der Zeit eine Entwicklung ein, in deren Folge die Handzeichnung nicht mehr nur als Studienmaterial oder gar als „Atelierabfall“ angesehen, sondern als eigenständiges Kunstwerk und Gegenstand höchster ästhetischer Wertschätzung verstanden wurde. Das Zeichnen galt seit der Renaissance als kreatives und wissenschaftliches Vermögen von hohem intellektuellen Rang, aber erst mit der im 18. Jahrhundert neu einsetzenden Aufmerksamkeit für die „prima idea“ eines Künstlers wurde die Zeichnung zum gefragten Objekt reger Sammelleidenschaft. Beobachtet man den heutigen Graphikmarkt mit Aufmerksamkeit, so erfährt derzeit jene Sammelleidenschaft für die Handzeichnung eine neue Renaissance.

Dabei hat der Kenner nur selten das Vergnügen, auf Zeichnungen von der schon zu Lebzeiten so berühmten Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807) zu treffen, sind die meisten Blätter doch bereits für absehbare Zeit in fester Hand. Dagegen werden unhaltbare Zuschreibungen, mehr als einem lieb sein kann, im Kunsthandel angeboten und haben zur Verunklärung des Zeichnungsœuvres beigetragen. Zu korrigieren ist der dadurch entstandene Eindruck einer mittelmäßigen bis schlechten Qualität von Kauffmann-Zeichnungen. Für gesicherte Blätter scheinen sich jedoch die Preise inzwischen, wenn auch verspätet, an die teils recht konventionellen Arbeiten ihrer Malerkollegen angeglichen zu haben. Besonders für bildmäßige Zeichnungen werden inzwischen gerechtere und zum Teil sogar erfreuliche Preise erzielt.[1]

Bis heute hat das zeichnerische Werk Angelika Kauffmanns im Museum und in anderen wissenschaftlichen Bereichen keine besondere Beachtung gefunden. Dies hat zur Folge, daß in der gesamten Literatur über die Künstlerin nicht mehr als 40 Zeichnungsblätter zu finden sind.[2]

Angelika Kauffmanns spezielle Handschrift von denen ihrer klassizistischen Kollegen zu scheiden fällt auf dieser Grundlage selbstverständlich schwer. Um die so häufigen Verwechslungen mit Arbeiten von Bartolozzi, Cipriani, Earlom oder Füger, Graff oder mit den sehr nahe verwandten Arbeiten ihres Mannes Antonio Zucchi zu vermeiden, soll eine genauere Analyse in dem fast fertiggestellten kritischen Werkverzeichnis der Autorin Hilfe leisten.[3]

Weit mehr Zeichnungen als bisher angenommen, haben sich bis heute erhalten, sie sind jedoch nur ein Bruchteil dessen, was die Künstlerin tatsächlich einmal gezeichnet haben muß, geht man von schätzungsweise 500 Ölgemälden aus, denen jeweils mindestens zwei zeichnerische Entwürfe vorausgingen. Dies bestätigt ein Brief der Künstlerin an den Dresdner Akademie-Direktor Professor Wilhelm Gottlieb Becker im Jahre 1794, in dem sie ihm seine Bitte nach Zeichnungen von ihrer Hand mit der Bemerkung abschlägt: „...ich zeichne beständig, aber nur solche Sachen, die zu meinen historischen Bildern und zu meinem Studio dienen...“[4]

Bis ins Alter also war sie darum bemüht, sich ihre Lockerheit im Zeichnen zu bewahren und den Fluß der Ideen durch das schnelle Skizzieren in Gang zu halten. Demnach muß der immense Bestand an Skizzen und Entwürfen im Laufe der vergangenen 200 Jahre stark reduziert worden sein. Zum einen hat die Künstlerin selbst Hand daran gelegt, indem sie, wie ihr Biograph G. G. Rossi berichtet, etliche Blätter selbstkritisch im Alter vernichtet hat.[5] Zum anderen verfügte sie in ihrem Testament, die weniger guten Arbeiten zu verbrennen.[6] Der Erbe, ihr Neffe Johann Kaufmann, scheint sich jedoch in den meisten Fällen nicht an ihre Weisung gehalten zu haben, denn viele der neu aufgefundenen Blätter stammen aus dem direkten Nachlaß der Künstlerin mit entsprechendem Vermerk auf der Rückseite. Insgesamt können trotz der Verluste und Vernichtungen immerhin noch mindestens 300 Blätter nachgewiesen werden.

Dank eines im Victoria & Albert Museum erhaltenen Skizzenbuches aus dem Besitz des Mailänder Kunsthändlers Vallardi, das mehr als 100 eigenhändige und einige Blätter von fremder Hand enthält, wird ein Einblick in die Lehrzeit der jungen Künstlerin zwischen 1760 und 1766 ermöglicht.[7] Die qualitätvollsten Arbeiten, die den Rang eines autonomen Kunstwerks haben und sich durchaus mit durchkomponierten Blättern eines J. L. David messen können, entstanden bereits ab den siebziger Jahren in England bis in ihre Spätzeit in Rom zwischen 1782 und 1807 und bemerkenswerterweise oft in Auseinandersetzungen mit historisch-literarischen Themen.

Über das genannte Skizzenbuch hinaus haben sich erfreulicherweise weitere, bisher unpublizierte Klebebände oder Portfolios in englischem Privatbesitz erhalten. Diese Bände enthalten über eigenhändige Blätter hinaus auch Zeichnungen und Druckgraphiken von fremder Hand aus dem Besitz der Künstlerin und geben damit einen interessanten Aufschluß über mögliche Anregungen von alten und neuen Meistern.[8] Bereits der Freund und Biograph Angelika Kauffmanns, G. G. Rossi, erwähnt Vorlagebücher und Kupferstiche aus dem Atelier ihres Vaters, nach denen sie gezeichnet haben soll. In ihrem Testament schließlich führt sie „in Bücher gebundene Kupferstiche“ und anderes Arbeitsmaterial an. Dazu gehören „Manchini“ nebst Gewändern, das heißt kleine bewegliche Gliederpuppen, die dem Faltenstudium dienten, Gipse nach antiken

2. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Hermann und Thusnelda,*** *1786, Federzeichnung, 19,5×27 cm; VLM, Bregenz*

3. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor,*** *um 1775, Federzeichnung, laviert, mit Deckweiß, 27,3×35,5 cm, VLM, Bregenz*

Statuen, antike Gemmen und nicht näher definierte antike „Instrumente", die halfen, ihre Ölgemälde mit entsprechenden Details zu bereichern oder kompositionelle Überlegungen zu erleichtern.

Angelika Kauffmanns frühe Studienzeichnungen bestätigen meine lang gehegte Vermutung, die Künstlerin sei nach klassizistischem Programm ausgebildet worden. Denn die von Anton Raphael Mengs aufgestellten „Regeln für Lehrer bey dem Unterricht in der Malerei, und für Schüler zum richtigen Erlernen derselben" entsprechen so ziemlich genau den Richtlinien ihrer Ausbildungsreisen durch Italien von ihrem 13. Lebensjahr bis zu ihrer Volljährigkeit im Jahre 1762.[9] Vermittler war ihr Studienkollege Benjamin West, der bei seinem Lehrer Mengs erworbenes Wissen an sie weitergab. Danach zählten neben Correggio, den Mengs übrigens neu aufwertete, in erster Linie Raffael und Tizian, aber auch Carracci, Guercino, Domenichino, Reni und van Dyck zur Riege der nachahmungswürdigen Künstler. Auf ihrer Studienreise durch Parma, Bologna, Florenz, Rom und Neapel kopierte Angelika Kauffmann eben jene Meister.

Auch G. G. Rossi bestätigt, sie habe in ihren Kompositionen „espressiva, facile, e piena di grazie" sich als lehrreiche Schülerin von Mengs gezeigt. Zwei ganz wesentliche Charakteristika ihrer Kunst verdankte sie vor allem Reni und Correggio. Gemeint ist zum einen die von Rossi erwähnte einfache, klare und damit elegante Komposition und zum anderen die graziöse Linie, die Mengs mit dem Begriff der „Rundierung" umschrieb. Zusätzlich waren die „ultima maniera" des späten Reni, eines mit Leichtigkeit geführten, im Skizzenhaften verbleibenden Pinsels, und vor allem der runde Kontur Correggios für Angelika Kauffmann vorbildhaft. Dabei zeigen sich in ihren Arbeiten einerseits zeittypische Vorlieben der von den Klassizisten allgemein favorisierten Meister, andererseits wurden frühzeitig in ihrer Ausbildung Schwerpunkte auf eine Kunst der Grazie und des delikaten Kolorits gesetzt, die besonders von einer Künstlerin verlangt wurden. Hinzu kam, daß ihr Vater annahm, sie könne als Frau eher im Porträtfach als in der von ihr angestrebten Historienmalerei reüssieren. Daher lehrte er sie bevorzugt das Kolorit, Draperien oder das Chiaroscuro.

So ist es denn nicht verwunderlich, wenn unter den Skizzen des Victoria & Albert Museums erstens Kopien nach den genannten großen Vorbildern und zweitens all jenes zu finden ist, was zum Porträtfach gehörte: Neben trockenen Draperie-, Hand- und Armstudien trifft man auf eine Porträtfolge halbfiguriger Männer, Lehrer und Bekannter der jungen Künstlerin. Freundlich blicken uns J. J. Winckelmann, G. B. Piranesi, Nathaniel Dance und Benjamin West entgegen. Während die charakteristischen Züge jedes einzelnen im Detail herausgearbeitet wurden, sind die Oberkörper nur im Umriß angedeutet. Es sind erstaunlich ehrliche, recht private Schilderungen, mehr als nur tagebuchmäßige Erinnerungsskizzen. Es deutet sich hier bereits Angelika Kauffmanns später ausgeführte Idee einer Freundschaftsgalerie à la Gleim an.[10] Ungewöhnlich sind die im Album befindlichen, feinen, an Guercino erinnernden Landschaftsskizzen Umbriens, die mit einer sehr dünnen Feder aus kurzen parallelen Strichlagen zusammengefügt sind. Hier treffen wir auf die einzigen mir bekannten Landschaftszeichnungen von der Hand der Künstlerin, die sich sonst ausschließlich der figürlichen Zeichnung gewidmet hat.

4. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Kopf einer jungen Frau mit Turban und Kinntuch,*** *Kohlezeichnung, 39,5×26,6 cm; Museo di Capodimonte, Neapel*

Noch erstaunlicher sind zwei Anatomiestudien, muß man sich doch fragen, wie sie entstanden sind, zumal es Angelika Kauffmann als Frau verboten war, nach dem nackten männlichen Modell zu arbeiten. In diesem Fall muß hinter den zwei Kohlezeichnungen eines männlichen Aktes kein lebendes Modell, sondern eventuell eine Gipsstatue vermutet werden. Dagegen sind andere Aktzeichnungen von ihrer Hand, wie die im British Museum, sicherlich nach dem lebenden Modell entstanden.[11]

Kaum ein Künstler der Zeit, der nicht den berühmten Apoll von Belvedere im Vatikan studiert hätte. Angelika Kauffmann konzentriert sich in ihrer Skizze (Skizzenbuch Nr. 87) ganz auf den Kontur und damit auf die dynamische Bewegung mit dem unverkennbaren Zeigegestus (Abb. 1). Diese heroische Attitüde wird in mehreren ihrer großen Historiengemälden, zum Beispiel in den Figuren des Hermann zu Klopstocks „Hermanns Schlacht" von 1767, des Achill, von Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt, oder des Hektor, der Paris zum Kampf ruft, zitiert. Eine schnelle Ideenskizze zu ihrem Ölgemälde „Hermann und Thusnelda", die sich im Bregenzer Museum befindet (Abb. 2), assimiliert mühelos das von der Antike gewonnene Figurenrepertoire. Spiegelverkehrt zum antiken Apoll, nach rechts gerückt und von einem erhöhten Standpunkt aus, gibt der Held Anweisungen an seine Gefolgschaft. In der Ölfassung später fällt der linke Teil der Skizze weg, der Held wird ins Zentrum auf gleiche Höhe zu den anderen Figuren versetzt, die zugunsten einer friesartigen Komposition enger und näher zum Betrachter gerückt werden.[12] Ein vollendeter Entwurf zu „Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor" (Abb. 3), ebenfalls im Bregenzer Museum, ist ein sehr schönes Beispiel für die ausgereifte Form des Antikenzitats und für den Höhepunkt

5. **Angelika Kauffmann** *(1741–1807)*, ***Das mit einem Finger lesende Mädchen,*** *um 1770, Kohlezeichnung, 13,2×19,2 cm; Victoria & Albert Museum, London*

6. **Angelika Kauffmann** *(1741–1807),* ***Das mit einem Finger lesende Mädchen,*** *Radierung, Andresen 29*

von Angelika Kauffmanns Zeichenstil Mitte der siebziger Jahre.[13] Jede der im Bild agierenden Figuren gewinnt in Anlehnung an antike Prototypen starke Eigengewichtigkeit, das heißt, die Geschlossenheit der Figur wird durch die fast attitüdenhafte Bewegung und Gebärdensprache gewonnen. Die Gefahr, im Formelhaften zu erstarren, wird in der geschwungenen Linienführung, die sich in der s-förmigen Haltung bis zu den Fingerspitzen einer Gebärde ausdrückt, vermieden. Neben dem Apoll von Belvedere als Prototyp des agierenden, kampfbereiten Kriegers für die Figur des Hektors in unserer Zeichnung ist die antike Statue des sitzenden, sich ausruhenden Ares Borghese (Rom, Museo Nazionale Romano) der Prototyp des kontemplativen, friedlichen Mannes für Paris rechts im Bild. Im Typus der vom Gefühl überwältigten, aber passiven weiblichen Figur, hier die Helena, wird die antike Aphrodite mit der entsprechenden Geste der Scham rezipiert.

Ganz nach Mengs' Programm befinden sich im Vallardi-Skizzenbuch neben einer Kopie nach Tizians „Pesaro-Madonna" in Sta Maria dei Frari auch Van-Dyck- und Rembrandt-Kopien, darüber hinaus eine Detailstudie des Christuskindes nach der „Hl. Familie" von Mengs selbst sowie eine lavierte Federzeichnung nach dem Ölgemälde des Caravaggisten Mattia Preti, „Die Buße des hl. Crysostomus", das erst kürzlich auf dem Kunstmarkt wieder aufgetaucht ist.[14]

Eine weitere bisher unbeachtete Quelle ihrer Studienzeichnungen sind Anleitungsbücher für Kunstschüler zum Zeichnenlernen. Diese von den Meistern zusammengestellten Vorlagen wurden meist in Kupfer nachgestochen und fanden so weite Verbreitung. Für Angelika Kauffmann könnte Agostino Carraccis „Il Libro del disegno", gestochen von Francesco Brizzi und Lucas Giamberlano, in Frage kommen.[15] Die bei A. Carracci vorgegebenen Profilköpfe junger Frauen und alter bärtiger Männer entsprechen dem Motivrepertoire von Angelika Kauffmanns frühen Studienzeichnungen und vor allem ihrer Radierungen.[16] Von Marina Causa Piccone wurde eine interessante Zeichnung im Capodimonte-Museum zu Neapel Angelika Kauffmann zugeordnet, die so gar nicht zu ihrer Handschrift zu passen scheint.[17] Das Bildnis einer jungen Frau mit Kopf- und Halstuch, eine in altmeisterlicher Manier, mit zartem Strich und gewischten Partien ausgeführte Zeichnung, gibt einen für die Künstlerin ungewöhnlich nahsichtigen Ausschnitt wieder (Abb. 4). Eben jenen Ausschnitt bietet A. Carracci zum Nachzeichnen an, allerdings seitenverkehrt als Kupferstich von Brizzi im „Libro del disegno" vorgegeben. Die wohl berühmteste Assimilierung dieses Motives stammt von G. Reni in seiner hündchentragenden Dienerin aus dem Ölgemälde „Der Raub der Helena" von 1626 bis 1630.[18]

Bettina Baumgärtel

Anmerkungen:

1 Die lavierte Federzeichnung „Tankred zieht sein Schwert vor Clorinde", 34,5×31,3 cm, signiert, erzielte im Juni 1989 bei Gerda Bassenge in Berlin 4300 DM (Auktion 53, Nr. 5343). Vergleichbare Preise wurden u. a. für Tischbein, Dietricy, Hackert oder Reinhart erzielt.

2 Anders dagegen im Kunsthandel, wo bei C. G. Boerner mit der Neuen Lagerliste „Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Grafik und Zeichnungen von 1760 bis 1810", hrsg. von Marianne Küffner / Anne Rover, Düsseldorf 1979, eine fundierte und sehr hilfreiche Grundlagenarbeit herausgebracht wurde.

3 Mein kritisches Werkverzeichnis der Ölgemälde, Zeichnungen und Radierungen soll in nächster Zeit erscheinen und basiert auf der 1987 eingereichten Dissertation mit einem Auswahlkatalog, der bisher nur als unpubliziertes Manuskript vorliegt. Sämtliche im folgenden beschriebenen Objekte sind bereits dort erörtert. 1990 ist die gekürzte Fassung Bettina Baumgärtel, „Angelika Kauffmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Ergebnisse der Frauenforschung", Bd. 20, hrsg. an der Freien Universität Berlin, Weinheim/Basel 1990, erschienen.

4 Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum, Hs 153 15

5 G. G. Rossi, Vita di Angelica Kauffmann Pittrice, Pisa 1811, repr. London 1971

6 Die eigenh. Handschrift vom 10. November 1803 in Italienisch und die Abschrift von fremder Hand in Deutsch befinden sich in Bregenz, Vorarlberger Landesarchiv; mehrfach publiziert, u. a. Metzler, F. G., Skizze mit Testament, in: Vorarlberger Volkskalender (1907), S. 23–28.

7 Walch, P., An early neoclassical sketchbook by Angelica Kauffmann, in: Burlington Magazine 119 (1977), S. 199f.

8 Ein Portfolio befindet sich im englischen Handel, weitere Bände erwarb John Parker, der spätere Lord Boringdon, von der Künstlerin selbst, diese lagern noch heute in der Bibliothek des Saltram House, Plymouth, Plympton, und wurden von A. F. Blunt gesichtet.

9 Ich beziehe mich hier auf die von Schnorr von Carolsfeld herausgegebene Ausgabe, Leipzig 1818: Des Ritter A. R. Mengs praktischer Unterricht in der Malerei.

10 Über den Freundschaftskult der Künstlerin und ihrer Zeit in: Baumgärtel, Angelika Kauffmann, ebda., Kap. 5, S. 176f.

11 London, British Museum, Kohle, signiert u. datiert 1771, Inv. Nr. P. p. 5–151; vgl. Baumgärtel, ebda., S. 80f.

12 Das Ölgemälde „Hermann und Thusnelda" ist 1786 für Franz Joseph II. v. Österreich, ehem. Wien, Kunsthistorisches Museum, entstanden und im letzten Krieg verbrannt, Ölstudien hierzu befinden sich in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 299, 44,8×61,9 cm; die Federzeichnung in Bregenz, VLB., Z 395, 19,5×27 cm; Kat. Bregenz 1968, Nr. 58. Die erste Fassung des „Achill unter den Töchtern des Lykomedes" ist vor 1769 für Lord Boringdon entstanden, heute Plymouth, Saltram House, 135×178 cm. Die 1786 entstandene Fassung für Bowles, heutiger Ort unbekannt, 81,2×110,1 cm, wurde von den Gebrüdern Facius nachgestochen, s. Abb. Boerner, ebda. Nr. 103.

13 Boerner, ebda. Nr. 5, unter dem falschen Titel „Odysseus entdeckt Achill...", verkauft an Bregenz VLM., Z 1918, braune Feder, grau laviert, mit Deckweiß gehöht, 27,3×35,3 cm. Vgl. Baumgärtel, ebda. S. 165, Anm. 139, u. unpubl. Manuskript des Werkkat. Nr. 227, Abb. 212.

14 Walch, ebda., Nr. 32, 33, 59, 61, 111. Das Gemälde von Mengs entstand 1761 in Rom für Lord Fordwich, 3rd Earl of Cowper, und wurde im Juli 1989 bei Sotheby's London angeboten. Angelika Kauffmann könnte nach der Kopie von B. West von 1762 gearbeitet haben. – Das Gemälde von Mattia Preti wurde am 10. Juli 1987 bei Christie's, London, für 20 900 £ an Colnaghi verkauft.

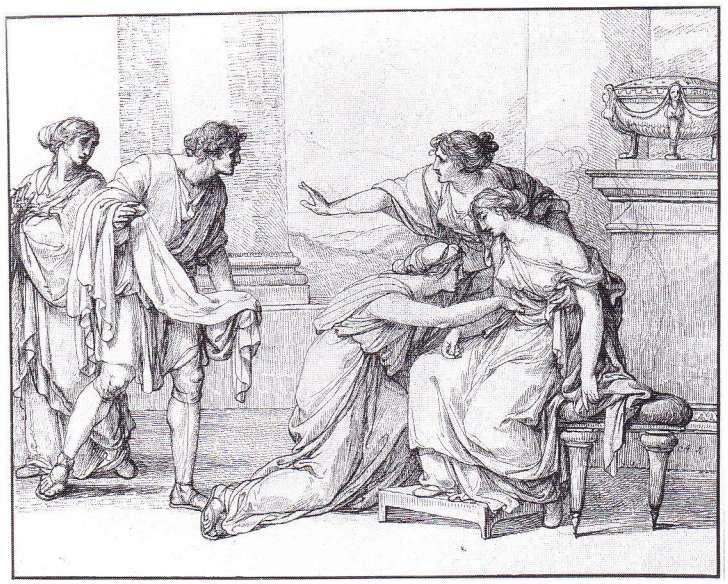
15 Bartsch, Le Peintre Graveur, Wien 1818, Bd. 18, S. 158f.; The Illustrated Bartsch 39, Part 1, 1–81. Auch Mengs legte das gründliche Studium nach den Carraccis nahe und lobte sie besonders als Meister, „die am besten gezeichnet haben, und ... (die) den guten Geschmack der Zeichnung gehabt haben", ebda., S. 34.

16 Walch, ebda., Nr. 52, 58; Andresen, Andreas, Der deutsche Peintre-Graveurs..., Leipzig 1878, Bd. V, Nr. 21, 23, 24.

17 Neapel, Museo di Capodimonte, Kohle, 39,5×26,6 cm, Inv. Nr. 11346, vgl. Kat. Soc. Naz. di Storia Patria, hrsg. M. Causa Piccone, Neapel 1974, Nr. 1018.

18 A. Carracci, Bartsch ebda., Nr. 24. Das Gemälde von Reni, heute Paris, Louvre, vgl. Kat. Reni und Europa, Frankfurt, Schirn Kunsthalle (1988/89), Abb. 22, S. 42; dazu Baumgärtel, ebda. S. 147, Anm. 66, unpubl. Werkkat. 285, Abb. 169.

Der zweite Teil des Beitrages folgt in einer der nächsten WELTKUNST-Ausgaben.



7. **Angelika Kauffmann** *(1741–1807)*, ***Tullia, die Frau des Pompeius, in Ohnmacht fallend,*** *um oder vor 1775, braune Feder über Kohle, auf blauem Papier, 28,2×36,4 cm; Graphische Slg. Albertina, Wien*

„Ich zeichne beständig . . .“

Der Bestand an frühen Zeichnungen Angelika Kauffmanns ist von ihrem Radierwerk kaum zu trennen. Ziel ihres Studiums der alten und neuen Meister, das vor dem Original oder über Kupferstiche beziehungsweise Anleitungsbücher erfolgte, war in dieser frühen Lehrzeit nicht so sehr die Ölmalerei, sondern oftmals die eigenhändige Radierung. Ihr etwa 38 Blatt umfassendes Radierwerk entstand ausschließlich während ihrer Lehrzeit in Italien und in den ersten Jahren in England zwischen 1762 und 1772.

Ein nicht unerheblicher Teil der Vallardi-Skizzen sind Vorlagen für die druckgraphische Umsetzung, entsprechend präzise, aber teils etwas trocken sind die zeichnerischen Striche gesetzt. Für die bisher nur in radierter Form bekannte Folge weiblicher Halbakte und junger lesender Frauen sind die zeichnerischen Vorlagen nahezu lückenlos im Vallardi-Album zu finden.[19] Diese recht simplen, einfigurigen Kompositionen müssen als erste freie, vom nachahmenden Porträtfach sich lösende Arbeiten der Künstlerin für die Übertragung auf die Radierplatte angesehen werden.

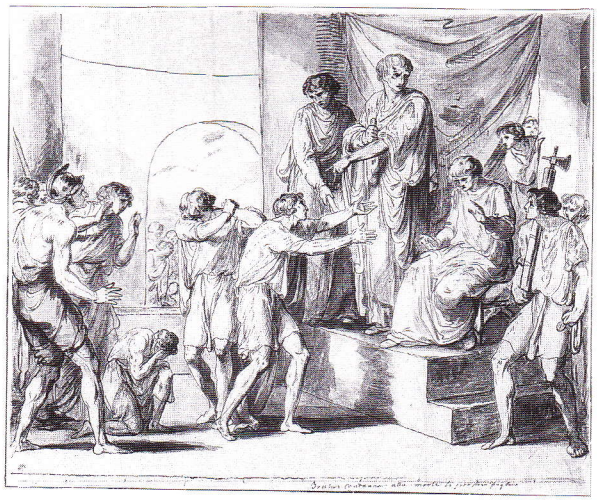
Dagegen sind andere Vallardi-Skizzen, die als Radierung umgesetzt wurden, reine Altmeister-Kopien. Die einfache Umrißzeichnung des sogenannten schönen Bildnis von Raffael gewinnt erst durch die Arbeit auf der Radierplatte Ausdruckskraft und Volumen.[20]

Für die ganz frühen und seltenen Radierblätter sind keine zeichnerischen Vorlagen mehr aufzufinden: Als ein Meister „liebenswürdiger Harmonie“ und eines vorbildhaften „Helldunkels“ empfiehlt Mengs den Urbiner Meister Federico Barocci. Es ist nicht verwunderlich, wenn Angelika Kauffmann sich mit seinem Werk schon 1762 auseinandersetzte, indem sie „Die Hl. Familie mit der Breischüssel“ nachradierte, ein Blatt von höchster Seltenheit. Ebenso nur als Radierung erhalten sind die Kopien nach Guercinos „Susanna und die Alten“, nach Carraccis „Venus beweint den toten Adonis“, die heute Tiarini zugeordnet wird, nach Correggios „Die Verlobung der hl. Katharina“ und nach Renis „Die Apostelfürsten“.[21]

Vor 1770 entstehen die ersten mehrfigurigen Historiengemälde Angelika Kauffmanns zur alten englischen Geschichte, deren Ankauf Theresa Parker, die zweite Frau von John Parker, später Lord Boringdon, für Saltram House in Plymouth veranlaßte. In dem Zusammenhang ist eine der ersten Zeichnungen zu einem historischen Sujet, „Vortigern und Rowena“, entstanden.[22] Noch fehlt die kompositionelle Klarheit und flüssige Linienführung. Schon wenige Jahre später gewinnt Angelika Kauffmann in ihren Zeichnungen eine im Unterschied dazu erstaunliche Sicherheit und Klarheit im Aufbau, Umriß und in der Komposition.

Ein herausragendes Beispiel für eine frühe klassizistische Zeichnung ist die Federzeichnung „Tullia, die Frau des Pompeius, in Ohnmacht fallend“[23] (Abb. 7). Das Datum auf der nahezu identischen Ölfassung ermöglicht eine Datierung der Zeichnung um oder vor 1775. Erstaunlich früh wird hier ein historischer Stoff den Regeln des

8. **Angelika Kauffmann** *(1741–1807), Vorstudie zu dem Ölgemälde* ***Vergil liest seine Aeneis Augustus und Octavia vor, die darauf in Ohnmacht fällt,*** *1788, Kreide, weiß gehöht, auf braunem Papier, 28,8×22,2 cm; Graphische Slg. des Städel, Frankfurt/Main*



9. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Brutus verurteilt seine Söhne,*** *1788, Federzeichnung, grau laviert, 26×31,8 cm; ehem. Christie's, London*

10. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Erminia ritzt den Namen Tankreds in einen Baum,*** *um 1783, 25,5×33 cm; Graphische Slg. des Art Museum, St. Louis*

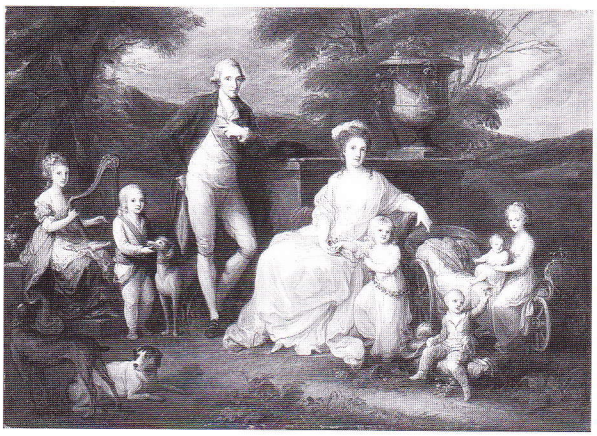
Sublimen gemäß formuliert und nimmt damit, besonders in der festgefügten Gruppe der zwei Dienerinnen mit der Ohnmächtigen, deutlich Jacques-Louis Davids Gruppe von trauernden Frauen im „Schwur der Horatier" vorweg.

Angelika Kauffmanns sicher geführten Federstrichen geht meist die Kohleskizze voraus, die hier in der veränderten Rückenpartie der Ohnmächtigen deutlich hervorkommt. Die Pendimenti zeigen, daß jeder neue Schritt Verbesserungen beinhaltet, die Feder den Kohlestrichen nicht nur nachfährt, sondern sich frei darüber hinwegsetzt. Offenbar war sich die Künstlerin des jeweiligen Mediums und den darin liegenden Feinheiten in der optischen Wirkung, auch einzelner Strichführungen, bewußt. Indem sie die fein gewellten und gekräuselten horizontalen Linien des Bodens bewußt gegen die klaren vertikalen Linien des Säulenpostamentes setzt, erzielt sie die notwendige Tiefenwirkung. Das Chiaroscuro erreicht sie mittels der bereits in der Radierung geübten Praxis der Diagonal- und Kreuz-Schraffuren. Da das Blatt eigens mit der Feder umrahmt und monogrammiert wurde, hat ihm Angelika Kauffmann offenbar einen eigenständigen Wert beigemessen, das heißt sie hat es als autonomes Kunstwerk unabhängig von seiner Funktion als Entwurf für das Ölgemälde betrachtet. Anders dagegen in einer im Städel befindlichen Entwurfsskizze (Abb. 8). Die mit Kohle ausgeführte Kompositionsstudie konnte bisher thematisch nicht gedeutet werden, ist aber die direkte Vorstudie zu dem in zwei Fassungen vorhandenen Ölgemälde „Vergil liest seine Aeneis Augustus und Octavia vor, die darauf in Ohnmacht fällt". Die erste Ausführung in Öl entstand 1788 für einen der wichtigsten Auftraggeber Angelika Kauffmanns, Stanislaus Augustus, König von Polen, die zweite 1790 für den in London tätigen Verleger Matthews.[24] Alle physiognomischen und räumlichen Details außer acht lassend, werden die Figuren nur summarisch umrissen. Der schwungvolle, sich schlängelnde Strich ist typisch für Angelika Kauffmanns erste Proben. Wir finden diese mit dem weichen Kohlestift schnell hingeworfenen Ideenskizzen, ihre „primi pensieri", beispielsweise auch in einem Blatt zum Thema des blinden Belisarius, ebenfalls im Städel.[25]

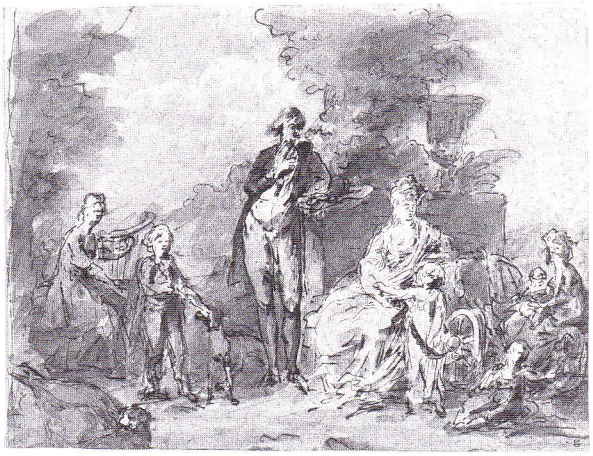
Dank G. G. Rossi ist Angelika Kauffmanns Werkprozeß bis zur Ölstudie bestens überliefert[26]: Nach einer eingehenden Beschäftigung mit der Literatur und nach einer Phase intensiven Nachdenkens kommt sie, so Rossi, zu einem „geistigen Bild". An diesem Punkt setzt die zeichnerische Arbeit ein. Um ihre erste Eingebung, ihren „primo pensiero", wie Rossi sagt, nicht zu verlieren, benutzt sie zunächst nur Feder oder Kohle. Zu dieser ersten Gruppe gehören sowohl die eben genannte Vergil- und Belisarius-Studie als auch die der Hermannsschlacht. In dieser Phase, schreibt Rossi, korrigiert die Künstlerin unermüdlich. Die zweite Stufe wird dann mit dem vollendeteren Entwurf einer Gesamtkomposition erreicht, in dem neben Licht-, Schatten- und Volumenangaben nun auch die vorher vernachlässigten Gesichter, Hände, Gewänder und andere Details genauer umschrieben werden. In diesem Stadium greift die Künstlerin zum Pinsel und sorgt durch eine subtile Lavierung für eine malerische Wirkung. Die Hell- und Dunkel-Lavierungen entsprechen später ganz bestimmten Farbwerten im Ölgemälde. Zu dieser Stufe des Werkprozesses sind die bereits genannte Vergil- und die Tullia-Zeichnung zu zählen. Auffallend ist, daß die meisten Zeichnungen dieser Gruppe meist auf farbigem oder auf grau beziehungsweise braun grundiertem Papier aufgetragen sind. So auch bei der erstklassigen, um 1788 entstandenen, lavierten Federzeichnung „Brutus verurteilt seine Söhne" (Abb. 9) und der ihr nahe verwandten Zeichnung „Pyrrhus als Kind bittet um Zuflucht beim König Glaucus" aus dem Jahre 1794.[27] Klare Umrisse und gelängte Proportionen bestimmen hier die Komposition, um dem Ausdruck des Pathetisch-Sublimen und damit den Anforderungen einer klassizistischen Historie zu genügen. Dagegen ist eine Reihe von lavierten Zeichnungen erhalten, mit denen die Künstlerin durch eine ganz spezielle Handschrift eher einem allegorischen oder literarischen Themen gerecht werden wollte. Die meisten dieser Blätter zeigen dreifigurige Szenen in einer idyllischen Landschaft und erinnern an Blätter des Schweizer Kollegen Gessner, verraten aber auch das Correggio- oder Barrocci-Studium. In diesen Arbeiten wird kein Wert auf den klaren Umriß gelegt, sie sind von einem ruhigen Pinselstrich und von virtuosen Schnörkeln einer breiten Feder bestimmt. Die Lavierung ist hier in mehrfachen Schichten übereinandergelegt und damit stark deckend. Die Weißhöhung erscheint in Form von gebündelten Pinselsträngen, die meist Faltenwürfe des Gewandes gliedern. Als ein Beispiel sei hier eine Zeichnung zu dem Thema der Schäferin Erminia, die den Namen ihres Geliebten Tankred in den Baum ritzt, genannt (Abb. 10). Es ist unter anderem mit mehreren allegorisch-genrehaften Blättern der Albertina vergleichbar.[28]

Obwohl die Künstlerin ihre Zeichnungen, wenn sie sie verschenkte, meistens signierte und widmete, scheint dies für die „Erminia" nicht zuzutreffen. Der protestantische Geistliche F. Lorenz Meyer aus Hamburg besuchte Angelika Kauffmann um 1782 in Rom und vermerkte in seinem Reisebericht: „Beim Abschied erhielt ich eine treffliche Zeichnung von ihrer Hand: Arminia an einem Baum, in dessen Rinde sie den geliebten Namen Tancred und die Geschichte ihrer unglücklichen Liebe eingräbt." Möglicherweise stammt das hier abgebildete Blatt zu Torquato Tassos „Gerusalema libertata" aus Meyers Besitz und ist auch in Zusammenhang mit einer 1783 entstandenen Ölfassung zeitgleich zu datieren.[29]

Die Werkgenese ist lückenlos an ihrem großen Gruppenbildnis „Ferdinand IV. und Maria Carolina, König und Königin von Neapel, mit ihren sechs Kindern" nachvollziehbar (Abb. 11).[30] Dieses berühmte und größte ihrer Bilder entstand auf Initiative der Königin, die Angelika Kauffmann am liebsten zu ihrer Hofmalerin ernannt hätte. Vom Frühsommer bis November 1782 hielt sich die Künstlerin am Hof von Neapel auf und hat zunächst einen ersten zeichnerischen Gesamtentwurf entwickelt, der wiederum der zweiten vollendeteren Stufe der zeichnerischen Genese entspricht (Abb. 12). Dieses in seiner Art einzigartige Blatt im Zeichnungs-Œuvre der Künstlerin fällt durch seine lebendige, frische und fast vi-



Angelika Kauffmann *(1741–1807),* ***Ferdinand IV. und Maria Carolina, König und Königin von Neapel, mit ihren sechs Kindern,*** *11. 1782/83, Öl/Lwd., Modello zum großen Gruppenbildnis, 71×99,5 cm;*



12. 1782, braune Feder, grau laviert, 23×30,4 cm; beide Abb. Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Schloß Vaduz

brierende Strichführung auf. Obwohl bereits die aufwendigere Technik der Lavierung durchgeführt wurde, ist die spontane, fast assoziative Arbeitsweise in den kurzen, feinen Federzügen noch ablesbar. Noch im September und Oktober 1782 fertigte Angelika Kauffmann Detailstudien einzelner Porträts in Öl an, darunter finale Einzelbildnisse des Königs und der Königin, die sich heute in Bregenz im Museum befinden. Von dem 1783 fertiggestellten und im März 1784 nach Neapel transportierten, sich dort im Museo del Capodimonte befindlichen Werk sind seit der Bregenzer Ausstellung die wesentlichen Fakten und Daten bekannt. Neben dem schönen, so sehr an Gainsborough erinnernden zeichnerischen Entwurf sind neben einer Replik Gesamt-Bozzetti und auch Detail-Bozzetti in Öl erhalten. Bisher nicht bekannt sind vier in Öl gemalte Porträtstudien von je zwei Prinzessinnen auf einer Leinwand, die sich ungedeutet im Kunstmuseum von St. Gallen befinden.[31]

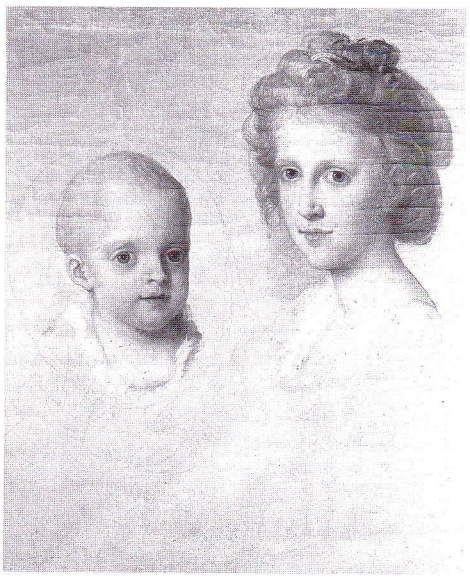
Lediglich die Porträtstudie des Prinzen Janarius (1780–1789) wurde durch die Bregenzer Ausstellung bekannt. Die St. Gallener Studien zeigen Porträts der Prinzessin Marie Therese (1772–1803), später Kaiserin von Österreich, im fertigen Ölgemälde ganz links, Harfe spielend. Auf derselben Leinwand rechts die Studie der Marie Christine (1779–1849), später Königin von Sardinien, im fertigen Ölgemälde neben der Königin, mit Blumengirlanden spielend. Die zweite Ölstudie zeigt rechts Marie Luise (1773–1802), später Großherzogin der Toskana, im Ölgemälde ganz rechts sitzend und Marie Amelie haltend (1782–1860), später Herzogin von Orléans, auf der Ölstudie links (Abb. 13).

Der lange Weg von der Entwurfsskizze zum fertigen Ölgemälde bedeutet einen Verlust an Spontaneität und Lebendigkeit in dem auf Repräsentation ausgerichteten, glatten Ölgemälde. Das skizzenhaft Experimentelle der reizvollen Vorzeichnung verschwindet hinter dem schönen Schein der Vollendung und räumt der „Veritas" den Platz.

Die wenigen Bildbeispiele haben zumindest zeigen können, daß sich die Künstlerin bis in ihre Spätzeit auf keinen schematischen Zeichenduktus festgelegt hat. Vielmehr weisen ihre Zeichnungen eine Bandbreite im Duktus auf, die je nach Thema variierbar war.

Bettina Baumgärtel

13. ***Angelika Kauffmann*** *(1741–1807),* ***Marie Luise und Marie Amelie, Prinzessinnen von Neapel,*** *Ölstudie über Kohleskizze/Lwd., 52,5×50 cm; Kunstmuseum, St. Gallen*



Anmerkungen:

19 Vgl. Andresen 10, 22, 26–28, 30, mit Walch Nr. 94, 123, 125, 120, 121, 100.

20 Walch Nr. 19, vermutet als Vorlage eine antike Kamee, vielmehr handelt es sich um das Bildnis des Bindo Altroviti von Giulio Romano, das ehemals als Raffael-Bildnis angesehen wurde, Washington, Nat. Gall.; Andresen (Nr. 1) kannte nur eine radierte Fassung, die dem Blatt im British Museum entspricht. Eine überarbeitete Fassung (wohl 2. Zustand) wurde kürzlich bei Sotheby's, London, Juni 1991, Nr. 52, angeboten.

21 Andresen 6–8 und 10, Kupferstich-Sammlungen, London, British Museum und Bregenz, VLM, vgl. Boerner Nr. 12, 23, 27.

22 Bregenz, VLM, Inv.-Nr. Z 405, Kohle, weiß gehöht, aus dem Nachlaß der Künstlerin, Kat. Bregenz 1968, 80a; das Ölgemälde, The Saltram Coll., Nat. Trust, Plymouth, 92 T; Kat. Bregenz 1968, Nr. 80a, Abb. 232.

23 Wien, Albertina, Inv. Nr. 5516, braune Feder über Kohleskizze auf blauem Papier, 28,2×36,4 cm, monogrammiert: A. K., unveröffentl. Für die Publikationserlaubnis sei herzlich gedankt.

24 Kat. Deutsche Zeichnungen des Städel, Alte Meister, hrsg. F. Schilling u. K. Schwarzweller, München 1973, Nr. 1200, Inv. Nr. 13611, schwarze Kreide, weiß gehöht, auf grau grundiertem Papier, 19,8×27,4 cm. Das erste Ölgemälde: Ermitage, Leningrad, Inv. Nr. N.4172, signiert u. datiert, 122×156,5 cm. Die zweite Fassung, Ort unbekannt, 114×154 cm. Für die Publikationserlaubnis danke ich herzlich Margret Stuffmann, Graphische Sammlung des Städel, Frankfurt.

25 „Der blinde Belisarius", Inv. Nr. 7149, Kohle, weiß gehöht, auf braunem Papier, 28,8×22,2 cm. Kat. Städel, ebda. Nr. 1198; s. auch die bisher unpubl. Skizze zu Klopstocks „Messia", Samma an der Urne seines Sohnes, London, Victoria & Albert Mus., E 4016–1919, Feder, vor 1769 entstanden; sowie die etwa 1787 entstandene Skizze zu Goethes „Egmont"; Privatslg., braune Feder, 117×72 cm, vgl. Kat. Bregenz 1968, Nr. 87, Abb. 234.

26 Rossi, ebda., S. 29, 30.

27 „Brutus verurteilt seine Söhne", Christie's, London, Aug. 1977, heutiger Ort unbekannt, Feder, grau laviert, über Kohleskizze, weiß gehöht, 26×31,8 cm, sign. u. eigenh. betitelt, von 1788; Baumgärtel, unpubl. Werkkat. Nr. 221, Abb. 8a. Ich danke der Paul Mellon Foundation für die Bereitstellung des Fotos u. Christie's, London, für die Publikationserlaubnis. „Pyrrhus als Kind...", Bregenz, VLM., Z 1481, Feder, graubraun laviert, weiß gehöht, 28,9×40,3 cm, signiert und eigenh. betitelt; das Ölgemälde heute in Budapest, Mus. d. Schönen Künste, Werkkat. Nr. 17, 226, Abb. 141, 152.

28 „Erminia", The Saint Louis Art Museum, Inv. Nr. 48: 1971, Feder, braun laviert, weiß gehöht, auf rötlichem Papier, 25,5×33 cm. Ich danke Barbara Butts, Graphische Sammlung St. Louis, herzlich für die Erlaubnis der Erstveröffentlichung. Vgl. drei Zeichnungen in der Albertina, Wien, Inv. Nr. 5519–20.

29 F. Lorenz Meyer, Darstellungen aus Italien, Berlin 1972, S. 133f. Eine leicht abweichende, lavierte Federzeichnung befindet sich in London, Victoria & Albert Mus., Inv. Nr. D 740. Nach der Werkliste der Künstlerin hat sie 1783 in Rom ein ovales Ölbild gleichen Themas fertiggestellt, Manners & Williamson, S. 144. Eine einfigurige Fassung befindet sich in Irland, Privatbesitz; eine ovale Fassung auf Kupfer wurde bei Agnews, London, 1969 angeboten.

30 „Ferdinand IV., König von Neapel, mit seiner Familie", Öl auf Leinwand, Pal. Reale di Capodimonte; das Modello, Öl auf Leinwand, monogrammiert, 71×99 cm, die Zeichnung, braune Feder, grau laviert, über brauner Kreideskizze, 23×30,4 cm, beide in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Schloß Vaduz, Inv. Nr. 2070, vgl. die genaue Darlegung von O. Sandner in: Kat. Bregenz 1968, Nr. 23, Abb. IV, 85, Abb. 230; zuletzt Walter Liethke, in: Kat. Liechtenstein, The Princely Collection, The Metr. Mus. of Art, New York 1986, Nr. 147. Für die Publikationserlaubnis danke ich Reinhold Baumstark, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, herzlich.

31 „Knabenkopf und Mädchenkopf", „Bildnis von zwei Mädchen", Öl über Kohleskizze, auf Leinwand, 52,5×50 cm; 64,2×54,5 cm. Für die Publikationserlaubnis danke ich dem Kunstmuseum St. Gallen herzlich.