Angelika Kauffmann

Herausgegeben und bearbeitet von

Bettina Baumgärtel

mit Beiträgen von

Brian Allen
David Alexander
Werner Busch
Inken Maria Hußmann
Petra Maisak
Silvia Neysters
Steffi Roettgen
Ingrid Sattel Bernardini
Viktoria Schmidt-Linsenhoff
Peter Walch

Verlag Gerd Hatje

Dieses Buch erscheint anläßlich der Ausstellung
Angelika Kauffmann 1741–1807 Retrospektive

Kunstmuseum Düsseldorf
15. November 1998–24. Januar 1999

Haus der Kunst München
5. Februar–18. April 1999

Bündner Kunstmuseum Chur
8. Mai–11. Juli 1999

Konzeption
Bettina Baumgärtel

Katalogredaktion
Bettina Baumgärtel, Anne-Marie Katins, Silvia Neysters,
Marianne Dunas, Sabine Moehring (Assistenz)

Verlagslektorat
Christine Traber, Regina Dorneich

Übersetzung
Jürgen Blasius

Gestalterische Konzeption
grafikbüro Düsseldorf
Petra Knyrim, Anke von Bremen

Gestaltung und Layout
Saskia H. Rothfischer

Lithographie
Ingo Kaufmann, Stuttgart

© 1998 Kunstmuseum Düsseldorf, Autorinnen und Autoren,
Verlag Gerd Hatje

Erschienen im
Verlag Gerd Hatje
Senefelderstraße 12
73760 Ostfildern-Ruit
T 0711/4 40 50; F 0711/4 40 52 20
Internet: www.hatje.de

Gesamtherstellung
Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern-Ruit

ISBN 3-7757-0756-5

Printed in Germany

Die deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Angelika Kauffmann : [anläßlich der Ausstellung Angelika Kauffmann 1741 - 1807 Retrospektive ; Kunstmuseum Düsseldorf, 15. November 1998 - 24. Januar 1999 ; Haus der Kunst München, 5. Februar - 18. April 1999 ; Bündner Kunstmuseum Chur, 8. Mai - 11. Juli 1999] / hrsg. und bearb. von Bettina Baumgärtel. Mit Beiträgen von Brian Allen ... [Übers. Jürgen Blasius]. - Ostfildern-Ruit : Hatje, 1998
ISBN 3-7757-0756-5

Organisation der Ausstellung in Düsseldorf
Leitung: Helmut Ricke
Projektleitung, Konzeption: Bettina Baumgärtel
Wiss. und organis. Mitarbeit: Silvia Neysters,
Sabine Moehring (Assistenz)
Öffentlichkeitsarbeit, Pädagogische Betreuung: Silvia Neysters
Presse, Bibliothek: Anne-Marie Katins, Marianne Dunas
Ausstellungsarchitektur und -medien:
grafikbüro, Düsseldorf, Philipp Teufel, Petra Knyrim,
Anke von Bremen, Nicole Rother
Sekretariat: Jutta Keulertz
Verwaltung: Ilse Grau, Wolfgang Topel, Margrit Wiese
Aufbau, Technik: Harry Altenberg, Daniel Bädker, Ulrich Fabian,
Astrid Grollich, Gerd Quest, Gertrud Reetz, Monika Rempt,
Horst Rüttgers, Stanislaus Wichrowski
Restauratorische Forschung und Betreuung:
Restaurierungszentrum Düsseldorf/Schenkung Henkel
Inken Maria Hußmann, Elke Huperz, Gunnar Heidenreich

Organisation der Ausstellung in München
Leitung: Christoph Vitali
Projektbetreuung und Einrichtung: Bernhart Schwenk
Wissenschaftliche Mitarbeit: Stephanie Rosenthal
Organisation: Tina Köhler mit Silvia Clasen und Karin Dotzer
Ausstellungssekretariat: Claudia Barth, Antje Longhi
Direktionsassistent: Claus-Christian Vogel
Öffentlichkeitsarbeit: Karin Kamolz
Technische Leitung: Anton Köttl
Architektur: Holger Wallat
Restauratorische Betreuung: Jesús del Pozo, Wolf Zech

Organisation der Ausstellung in Chur
Leitung und Einrichtung: Beat Stutzer
Projektbetreuung und wissenschaftliche Mitarbeit:
Isabelle Chappuis
Administration: Daniel Hassler
Sekretariat: Marietta Ineichen
Aufbau und Technik: Hansruedi Widmer
Restauratorische Betreuung: Paul Pfister

Umschlagabbildung
Angelika Kauffmann, *Selbstbildnis zwischen Musik und Malerei*, 1792
Moskau, Puschkin-Museum der Schönen Künste (Kat. 111)

	6	Dank
	8	Vorwort
	10	Einleitung
Bettina Baumgärtel	16	Leben und Werk von Angelika Kauffmann
Werner Busch	40	Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts
Brian Allen	47	Die Grand Tour der Briten Künstler und Reisende in Rom in der Mitte des 18. Jahrhunderts
Steffi Roettgen	52	Die »Mengsische Akademie in Rom Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann
Viktoria Schmidt-Linsenhoff	60	Häuslichkeit und Erotik Angelika Kauffmanns Haremsphantasien
Peter Walch	69	Angelika Kauffmanns Deckengemälde für die Royal Academy in London
David Alexander	73	»The whole world is angelicamad« Angelika Kauffmann und der Markt für Druckgraphik im 18. Jahrhundert
Petra Maisak	79	»Glückliche Psyche traure nicht mehr« Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis
Ingrid Sattel Bernardini	91	Das Bildnis Ludwigs I. von Bayern Die Entstehungsgeschichte nach Briefen des Friedrich Müller, genannt Maler Müller
Inken Maria Hußmann	98	Mal- und maltechnische Untersuchungen zu einigen Werken Angelika Kauffmanns
Katalog		
Bettina Baumgärtel	**106**	**Das große Talent – Wander- und Ausbildungsjahre in Vorarlberg und Italien**
		Die Bregenzwälderin in Schwarzenberg
	114	Die Italienreisende – Kopieren und Radieren
	158	**Die Karriere in England – Zwischen Genie und Geschlecht**
		Atelier und Auftraggeber
	179	Angelika Kauffmann und Antonio Zucchi – Die Dekorationsmalerei in England
	187	Das Akademiemitglied
	196	Das Verbot des Aktzeichnens für Künstlerinnen
	203	Der englische Porträtmarkt
	216	Die Shakespeare-Renaissance
	224	**Die Porträtmalerei – Zwischen Routine und Freundschaftsgabe**
		Die Selbstbildnisse
	238	Die Malerin und ihre Musen – Allegorien, allegorische Porträts und mythologische Werke
	276	Der Werkprozeß – Das Bildnis der Kgl. Familie von Neapel
	287	Die Grand Tour-Porträts
	320	Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder
	344	**Die Historienmalerei – Liebe, Tod und Trauer**
	347	Liebespaare – Die Macht der Venus – Amors Spiele – Idyllen – Amor und Psyche
	378	Von weiblicher Größe und männlichem Mut
	408	Verraten und Verlassen – Trauernde Frauen
	422	Die religiöse Malerei
	434	Quellen
	436	Konkordanz der eigenhändige Radierungen Angelika Kauffmanns
Silvia Neysters	438	Zeittafel
	452	Abgekürzt zitierte Literatur
	459	Erläuterungen zu den Essays und zum Katalog – Abkürzungen und Fachbegriffe
	460	Namenregister – Werkregister
	471	Photonachweis

Mal- und materialtechnische Untersuchungen zu einigen Werken Angelika Kauffmanns[1]

Inken Maria Hußmann

Am 6. Juni 1793 schrieb Angelika Kauffmann an Johann Heinrich Meyer nach Weimar: »Über Ihre Beschäftigung in der Kunst freue ich mich sehr, besonders weil ihre Nachforschungen dem Künstler sehr nützlich sein können. Die Harmonie und Wahrheit der Farbe ist eine der schwersten Sachen, alle Künstler werden dem, der eine sichere Methode vorschreiben kann, Vieles zu danken haben.«[2]

Die Komponenten Farbe, Pigmente und Bindemittel durchlaufen in der Entstehung des Werkes einen technologischen und malerischen Gestaltungsprozeß, der hier im Mittelpunkt meiner Darlegung stehen soll. Die Farbe gewinnt je nach Auftragstechnik und Schichtstärke sehr unterschiedliche ästhetische Qualitäten und trägt im Pinselduktus die persönliche Handschrift des Künstlers. Die maltechnische Umsetzung einer künstlerischen Idee beginnt jedoch bereits bei der Wahl des Bildträgers, und sie endet bei den Überzügen. In der Summe seiner Materialien offenbart jedes dieser Kunstwerke einzigartige, charakteristische Merkmale. Bei der Interpretation und Einschätzung eines Gemäldes sind darüber hinaus Veränderungen, die die Gemälde seit ihrer Entstehung erfahren haben, seien es natürliche Alterungserscheinungen, maltechnisch verursachte Veränderungen oder konservatorische und restauratorische Eingriffe, zu berücksichtigen. Definiert man den Zustand eines Kunstwerkes und setzt ihn in Beziehung zu dem ursprünglich intendierten, so hilft dies für die Einschätzung des Werkes, seinen Alterungsprozeß, die Verfremdung oder Verfälschung, dem es ausgesetzt war. Die umfassende Bestandsaufnahme eines Kunstwerkes stellt die Basis für restauratorische und konservatorische Konzepte zur Erhaltung oder Wiederherstellung des ursprünglich angestrebten Zustandes dar.

Anhand einzelner Gemälde Angelika Kauffmanns[3] soll im folgenden die Auswahl und Verarbeitung der Materialien, ihre Funktion im Bildaufbau und ihre künstlerische Wirkung im Kunstwerk aufgezeigt[4] und in ihren zeitgeschichtlichen Kontext gestellt werden.[5] Nicht unberücksichtigt bleiben dürfen in diesem Zusammenhang die gesellschaftlichen Konventionen, denen Angelika Kauffmann ausgesetzt war. Der Zugang zu vielen Informationen war ihr als Frau verwehrt. Ihre Entwicklung hing daher auch wesentlich vom persönlichen Engagement, vom guten Willen und Können männlicher Vorbilder, Kollegen und Künstlerfreunde ab.[6] Hierbei dürften insbesondere zwei Kollegen eine entscheidende Rolle gespielt haben: ihr Freund und Mentor in London, Sir Joshua Reynolds[7], und Benjamin West[8], den sie bereits zu Beginn ihrer Studien in Italien kennengelernt hatte. Insbesondere Reynolds war beseelt von dem Gedanken, den Grand Style vor allem mittels der Porträtkunst in England einzuführen. Er und seine Zeitgenossen waren begeistert von der Leuchtkraft und Transparenz der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Künstler wie Tizian, Raffael und Reni, aber auch die frühen Werke van Dycks und Rembrandts waren hinsichtlich künstlerischer Merkmale vorbildlich. In dem Wunsch, das Gesehene umzusetzen, bezogen sich die Künstler auf historisches Quellenmaterial und eigene maltechnische Experimente. In den künstlerischen Kreisen Londons herrschte zu dieser Zeit eine Aufbruchstimmung, die technologischen Veränderungen zur Umsetzung neuer künstlerischer Ideale keine Grenzen setzte.[9] Gefördert durch die im 18. Jahrhundert üblichen Künstlerreisen fand ein Material- und Erfahrungsaustausch in ganz Europa statt. Die Notwendigkeit einer Vereinfachung und Rationalisierung der Maltechnik und des Malprozesses aus wirtschaftlichen Gründen ging einher mit der zunehmenden Professionalisierung des Berufes des »Colourman«, der die Herstellung und den Vertrieb von Künstlermaterialien übernahm. Die Qualität der fertig vorgrundierten, aufgespannten Leinwände und angeriebenen Malfarben wurde von den Künstlern zwar unterschiedlich beurteilt, ihre Verwendung war aber ab den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts durchaus verbreitet. Neben den materialtechnischen Neuerungen ist daher vor allem auch mit einer sehr unterschiedlichen Qualität und Zusammensetzung der Malmaterialien zu rechnen.[10]

I. Bildträger

Jeder Bildträger – sei es Holz, Metall, Papier oder Gewebe – hat neben funktionalen Eigenschaften spezifische ästhetische Qualitäten, die in die künstlerische Gestaltung des Objektes mehr oder weniger stark einfließen. Selbst wenn Strukturen eines Gewebes nicht unmittelbar an der Oberfläche sichtbar sind, vermittelt der textile Bildträger Leichtigkeit und Beweglichkeit. Einige konservatorische Maßnahmen – wie beispielsweise die Doublierung[11] – können jedoch gerade diese Qualität sehr stark einschränken.

1
Im Rahmen der Vorbereitung zur Ausstellung *Angelika Kauffmann – Retrospektive* im Kunstmuseum Düsseldorf habe ich Untersuchungen zu einer Reihe von Gemälden Angelika Kauffmanns vorgenommen, die ich hoffe, in einem Forschungsprojekt fortsetzen und vertiefen zu können. Mein Dank gilt dem Restaurierungszentrum Düsseldorf / Schenkung Henkel, das, zusammen mit dem Kunstmuseum Düsseldorf, die zur Erarbeitung dieses Beitrags erforderlichen technologischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen ermöglichte. Besonderer Dank gilt Bettina Baumgärtel, die durch zahlreiche Informationen und Gespräche die Bearbeitung bereicherte und erleichterte.

2
Thurnher 1966, S. 74, 75.

3
Untersucht wurden vor allem die Kauffmann-Bestände des Vorarlberger Landesmuseums, Bregenz, des Bündner Kunstmuseums, Chur, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, der Gemeinde Schwarzenberg, des Kunstmuseums Sankt Gallen, der Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein Vaduz, des Kunsthauses Zürich sowie einzelne Werke in Privatbesitz. Herzlichen Dank an die Museen und Privatsammler für ihre vertrauensvolle Bereitschaft, die Untersuchung der Objekte zu gewähren. Erste Erfahrungen mit Materialien und Techniken Angelika Kauffmanns erhielt ich im Rahmen der Restaurierung dreier Gemälde Angelika Kauffmanns aus dem Besitz des Vorarlberger Landesmuseums, Bregenz. Die Untersuchung und Restaurierung der Gemälde *Ein Opfer an die Liebe, Cupido kämpft mit den Grazien um die Wiedergewinnung seiner Pfeile* und *Cupido wird keine Herzen mehr verführen* wurden in der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien unter der Leitung von o. HS. Prof. H. Dietrich durchgeführt; vgl. Hess, Hußmann, Musner, in: AK Bregenz 1991.

4
Auf dem heutigen Stand der Untersuchungen läßt sich noch kein endgültiges Bild von der Maltechnik und Verwendung bestimmter Materialien für das Gesamtwerk Angelika Kauffmanns aufzeigen.

5
Die Untersuchungen erfolgten anhand strahlentechnischer, das heißt aus dem ultravioletten, infraroten und Röntgenbereich des Lichtspektrums und mikroskopischer Methoden. Bindemittel wurden mittels histochemischer Anfärbungen (zur Methodik: Schramm/Hering 1988), die Pigmente und Füllstoffe mit Hilfe der Elektronenstrahlanalyse identifiziert. Die Rasterelektronenmikroskopaufnahmen und energiedispersiven Röntgenfluoreszenzanalysen (EDX) wurden durch die Analytik der Fa. Henkel durchgeführt.

6
Baumgärtel Diss. 1990, S. 64, 65.

7
Sir Joshua Reynolds (1723–1794) war maßgeblich an der Entwicklung technologischer und maltechnischer Neuerungen beteiligt; vgl. Buckley 1986 und Talley 1986.

8
Benjamin West (1738–1820), anglo-amerikanischer Künstler und späterer Präsident der Royal Academy of Art, London, vgl. Baumgärtel Diss. 1990, S. 145–147.

9
Vgl. Bomford/Roy 1982, Hackney 1990, Jones 1987 und Talley/Groen 1975.

10
Vgl. Carlyle 1990 und Southall 1995.

11
Der originale Bildträger wird hierbei rückwärtig ganzflächig mit einem weiteren Gewebe hinterklebt.

1. Textile Bildträger

Der typische Bildträger für Staffeleigemälde im 18. Jahrhundert ist ein auf einen Rahmen aufgespanntes Gewebe. Die größte Vielfalt an Gewebearten und Gewebequalitäten wurde in Italien angeboten. Am weitesten verbreitet sowohl für Gebrauchs- als auch für Malzwecke war in Europa zu dieser Zeit Flachstuch mit einfacher Leinenbindung.

Die Bestimmung der Bezugsquellen für die Malleinen Angelika Kauffmanns wird erschwert durch die unterschiedlichen Aufenthaltsorte der Künstlerin.[12] Allgemeine Aussagen über Gewebebreiten und Herkunftsorte sind darüber hinaus aufgrund der geringen Anzahl der bisher untersuchten Gemälde noch nicht möglich.[13] Bisher fanden sich, mit Ausnahme weniger Köperbindungen für Bildträgermaterialien des Spätwerks, vorwiegend einfache Leinenbindungen. Die Gewebe in Leinenbindung verwendete Angelika Kauffmann sowohl in Qualitäten mit sehr hoher Webdichte und sehr feinen, regelmäßigen Fäden[14] als auch sehr locker, mit großen Gewebezwischenräumen gewebte (Abb. 65).[15] Alle bisher untersuchten textilen Bildträger Angelika Kauffmanns sind aus Flachsfasern hergestellt worden. Die vorgefundenen Köperbindungen ergeben glattere, regelmäßige Gewebe und sind wesentlich strapazierfähiger als die Gewebe in einfacher Leinenbindung. Sie weisen die typische Diagonalstruktur und eine hohe Webdichte auf (Abb. 75). Herstellungstechnisch bedingt, waren Köpergewebe zur Zeit Angelika Kauffmanns teurer als Gewebe in Leinenbindung. Diese Eigenschaften wurden von Angelika Kauffmann beispielsweise in dem Gemälde *Die Geschwister Plymouth als Amor und Psyche* von 1795 (Kat. 168) für ein Format von 1390 x 1110 mm genutzt. Auf dem verhältnismäßig glatten und festen Gewebe konnte sie auch mit einer relativ dünnschichtigen Grundierung einen ebenmäßigen Maluntergrund für einen glatten, gleichmäßigen Farbauftrag erzielen. Ein zügiger, rationeller Arbeitsablauf war der Künstlerin bei der Auswahl dieser Methode sicher ebenso wichtig wie ein geringer Materialverbrauch und ein geringes Gewicht des gesamten Materialgefüges.

Für das Porträt *Ludwig I. von Bayern*, das mit 2300 x 1500 mm wesentlich größer als das Geschwisterbildnis ist, verwendete Angelika Kauffmann ein Gewebe mit einfacher Leinenbindung. Der Bildträger weist die geringste bisher ermittelte Webdichte und eine Grundierung auf, die die Gewebestrukturen[16] nur geringfügig ausgleicht (Abb. 65). Die Grundierungsmasse hat grobkörnige Anteile, und da auch der Farbauftrag sehr dünnschichtig erfolgte, entstand im Zusammenspiel von Leinwand, Grundierung und Malschicht eine lebendig strukturierte Oberfläche. Jede Änderung in diesem genau aufeinander abgestimmten Aufbau – etwa die Verwendung einer dichteren Leinwand – hätte dem Objekt seine einheitliche, Leichtigkeit vermittelnde Ausstrahlung genommen. Zudem verbessert ein lockeres, offenes Gewebe die Trocknungseigenschaften des gesamten Bildaufbaus, so daß die einzelnen Arbeitsschritte unmittelbar aufeinander erfolgen können.

Bei der Auswahl ihrer Malleinen berücksichtigte die Künstlerin also sowohl funktionale Aspekte, als auch zeitliche und ästhetische Faktoren.

Gemäldeoberflächen, in denen sich Gewebestrukturen abzeichnen, können auch auf Veränderungen durch konservatorische oder restauratorische Eingriffe zurückgeführt werden. In der Malschicht des Gemäldes *Amor und Psyche* von 1792 beispielsweise wird an einigen Stellen der Leinwandbildträger als tieferliegende lineare Struktur sichtbar (Kat. 219). Diese Strukturveränderung, eine in die Malschicht eingeprägte Negativstruktur des besonders weitmaschigen Gewebes, wurde durch eine Doublierung mitverursacht (Abb. 63).

Originale Spannrahmen[17], Spannägel und eine originale Aufspannung[18] sind seltene und wertvolle Merkmale bei der Einschätzung des Zustandes eines Gemäldes. Sie liefern ferner Hinweise über Technologien und Arbeitstechniken. Das Porträt *Ludwig I. von Bayern* beispielsweise ist in Rom in aufgespanntem Zustand gemalt, aufgrund seiner Größe in gerolltem Zustand nach München transportiert und dort wieder aufgespannt worden. Angelika Kauffmanns Tod verhinderte die eigenhändige Aufspannung nach Auslieferung des Gemäldes, im weiteren Sinne kann dennoch von einer authentischen Aufspannung gesprochen werden.[19]

2. Metallische Bildträger

Während ihrer Londoner Zeit malte Angelika Kauffmann eine Reihe besonders kleinformatiger Gemälde, für die sie in der Regel Kupferplatten, seltener unverzinkte Eisenplatten als Bildträger verwendete. Die zumeist oval, selten rund zugeschnittenen Platten weisen Formate von circa 300 x 250 mm im Durchmesser auf und eine gleichmäßige, geringe Stärke von durchschnittlich

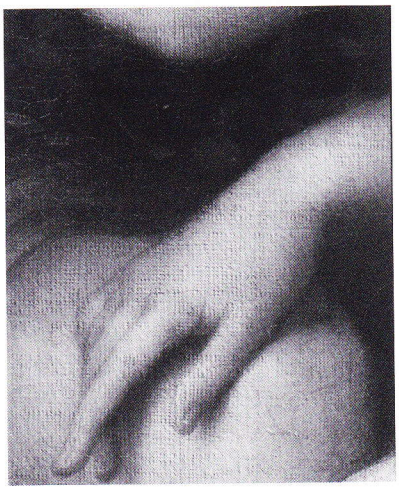

Abb. 63
Detail, Struktur: *Amor und Psyche*, 1792, Kunsthaus Zürich

12
Das Ausgabenbuch »MS Egerton« der Malerin vermerkt mit Datum vom 14. Oktober 1786 die Bezahlung von »16 canne di Tela di Olando«, holländische Leinwand in alter Maßangabe; mündlicher Hinweis von Bettina Baumgärtel; vgl. Kauffmann Ausgabenbuch.

13
Lediglich einige wenige Gemälde weisen Webkanten auf, so beispielsweise das Gemälde *Eleanora saugt Gift aus der Wunde ihres Mannes, des Königs Edward I.*, 1776, Privatsammlung (Kat. 61). Spannränder sind oftmals abgeschnitten oder überklebt und viele Rückseiten durch Doublierungen verdeckt.

14
Wie zum Beispiel die Gemälde von Maria Theresa und Maria Christina und Maria Luisa und Maria Amalia von 1782 mit 17 x 17 Fäden pro Quadratzentimeter (Kat. 150, 151).

15
Wie beispielsweise das Porträt von Ludwig I. von Bayern (Kat. 173) von 1807 mit 7 Schußfäden auf 11 Kettfäden pro Quadratzentimeter, eine sogenannte Netzleinwand.

16
Siehe Anm. 15.

17
Auskeilbare Rahmen, sogenannte Keilrahmen, kamen ab der Mitte des Jahrhunderts in Gebrauch.

18
Originaler Spannrahmen mit einfacher Ecküberplattung und originaler Aufspannung: *Der hl. Petrus* und *Der hl. Paulus*, beide 1758, Privatsammlung (Kat. 1, 2); originaler Keilrahmen mit originalen Keilen und originalen Spannägeln: *Eleanora saugt das Gift aus der Wunde ihres Mannes, des Königs Edward I.* (Kat. 61).

19
Angelika Kauffmann plante ursprünglich eine persönliche Übergabe des Werkes. Fertiggestellt wurde das Gemälde im Juni 1807, Angelika Kauffmann starb im November 1807; die Auslieferung erfolgte noch im selben Jahr.

Abb. 64
Detail, Streiflichtaufnahme: *Der hl. Petrus*, 1758, Vorarlberg, Privatsammlung

einem Millimeter. Die Rückseiten der bisher untersuchten Kupfertafeln sind unbehandelt, die der Eisenplatten mit einem Anstrich für den Rostschutz versehen. Die Rückseite der Kupferplatte des Gemäldes *Die Hirtin Griseldis* (Kat. 215), um 1780 entstanden, weist Gravuren – Zahlenkolonnen – auf und wurde wohl aus einer größeren, bereits einmal benutzten Druckplatte geschnitten (Abb. 66). Auf die funktionalen und ästhetischen Merkmale für die Verwendung von Metallplatten als Bildträger gehe ich im Zusammenhang mit dem Grundierungsauftrag näher ein.

3. Wandmalerei

Als maltechnische Ausnahme im Gesamtwerk von Angelika Kauffmann können die in der Pfarrkirche von Schwarzenberg erhaltenen 13 Aposteldarstellungen gelten (Abb. 77–87, 90–91). Es sind die einzigen von Angelika Kauffmann bekannten Malereien in Freskotechnik. Sie entstanden 1757 als Mitarbeit bei einem Auftrag ihres Vaters. Ab dem 19. Jahrhundert galten die Fresken aufgrund angeblich mangelhafter Technik als zerstört. Sie wurden übermalt und erst 1929 von dem Maler und Restaurator Waldemar Kolmsperger aus technologischem und kunstwissenschaftlichem Interesse wieder freigelegt. Mit der Freilegung mußte auch der bisherige Kenntnisstand revidiert werden, und die Fresken wurden als »wiedergefundenes Jugendwerk« gefeiert.[20]
Die naturwissenschaftliche Untersuchung von Malschichtproben bestätigte die traditionellen Materialien und den traditionellen Schichtaufbau einer Malerei al fresco: In der Farbschicht wurden kalkbeständige Materialien wie Eisenoxide, kupferhaltige Pigmente und Kalk als Weißton analysiert. Der Putzaufbau der Fresken setzte sich aus reinem Quarzsand unterschiedlicher Körnung zusammen. Es handelt sich um Flußsand, sogenannte Rollkiesel, entstanden als Abbruch feingestalteter siliciumdioxidhaltiger Gesteinslagen. Ein Anteil mechanisch zerkleinerten sogenannten Quetschsandes erfüllt als scharfkantiger Bestandteil des Mörtels festigende Funktionen. Der geologische Ursprung aus der Gegend um Schwarzenberg ist denkbar.[21] Vergleiche mit Flußsand aus der Nähe des Entstehungsortes unterstützen diese Vermutung.[22]

II. Grundierungen

Im Zusammenhang mit den Fresken entstanden zwei Ölgemälde *Der hl. Petrus* und *Der hl. Paulus* (Kat. 1, 2), die im Gegensatz zu den hellen, weißgrundigen Fresken auf dunkle rotbraune Grundierungen und einem Aufbau vom Dunkeln zum Hellen gemalt wurden. Aus maltechnischer Sicht stellt dieses Gemäldepaar einen Gegenpol zum Fresko dar. Die körnige Oberflächenstruktur der Gemälde (Abb. 64) ist jedoch im Werk Angelika Kauffmanns eine Ausnahme und scheint wiederum unmittelbar mit den Fresken in Schwarzenberg zusammenzuhängen (Abb. 67).[23]
Mengte die Künstlerin Sand, der bei der Herstellung der Fresken ohnehin verwendet wurde, in die Grundierung, um die Struktur der zuvor angefertigten Fresken zu imitieren? Schichtquerschliffe von Gemäldeproben zeigen vereinzelte größere, weiße Körner, die in die dunkle rotbraune Grundierung eingemengt sind (Abb. 68).[24] Es handelt sich hierbei um gröberes Bleiweißpigment in roten und braunen Erdpigmenten, denen organische Schwarzpigmente sowie das rote Bleioxid Mennige beigemengt wurden.
Die spätere Entwicklung Angelika Kauffmanns und ihrer Zeitgenossen zu einer eher den Fresken ähnelnden Ästhetik, das heißt einer hellen und farbintensiven Malerei, entstand aus den künstlerischen Idealen des aufstrebenden Klassizismus und bezog sich auf die Leuchtkraft und Transparenz der Farben in der Malerei der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Die langsame Abkehr von den dunkelfarbigen Grundierungen hin zu hellen, anfangs violett-grauen, zu Beginn der Londoner Zeit hellgrau bis lederfarbenen und ab dem Ende der Londoner Zeit vorwiegend weißen Grundierungen stellt hierbei eine der grundlegenden Veränderungen in der Maltechnik Angelika Kauffmanns dar.[25] Die Grundierung bildete jedoch nicht nur einen hell reflektierenden Untergrund für die Farbschicht. Die Anzahl und Stärke der Schichten, Trocknungsphasen, Bindemittelverteilung und Oberflächenbeschaffenheit der Grundierung erfüllen Funktionen im weiteren Malschichtaufbau.
Das Gemälde *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* beispielsweise (Kat. 59) hat einen dreischichtigen Grundierungsaufbau. Dieser Aufbau deckt die Leinwandkörnung des Bildträgers ab und ergibt eine glatte Malunterlage, so daß Pastositäten und Pinselduktus vollständig zur Geltung kommen (Abb. 69). Schichtquerschliffe von Malschichtproben dieses Gemäldes und histochemische Untersuchungen ergaben eine erste Trocknungsphase nach dem Auftrag der untersten, dicksten Grundierungsschicht und eine dünne Bindemittelschicht vor dem Auftrag der zweiten, dünneren

20
Kolmsperger, Waldemar, »Die wiedergefundenen Fresken der Angelica Kauffmann«, in: *Heimat*, 10, 1929, S. 367–372.
21
Herzlichen Dank an Dr. Jan Holubec für die Überprüfung der Gesteinsproben am Institut für Mineralogie der Karlsuniversität Prag.
22
Die Verwendung heimischen Materials liegt aus praktischen Erwägungen sehr nahe. Am Rande des Flusses Ache, ein Kilometer Luftlinie von Schwarzenberg entfernt, liegt noch heute eine große Sandbank, die sich für die Beschaffung größerer Materialmengen geradezu anbietet. Zahlreiche Informationen und Hilfestellungen im Zusammenhang mit der Untersuchung der Fresken verdanke ich Alfons Bereuter, Schwarzenberg.
23
Körnige Oberflächenstrukturen durch Zuschlagstoffe wie Sand, Glaspulver oder Marmormehl sind für Gemälde des Barock und Spätbarock insbesondere in Italien aber auch Süddeutschland belegt; Koller 1984, S. 349. Eine der regelmäßig verteilten Körnung des Apostelbildnisses optisch sehr nahe kommende Oberfläche weist beispielsweise das Gemälde *Streitende Soldaten* von Johann Heinrich Schönfeld, 1654, auf; 1067 x 894 mm, Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.
24
Ihr Durchmesser von etwa 0,25 mm entspricht etwa der Größe der kleinsten Sandkörner in der obersten Putzschicht der Fresken.
25
Die 1763 in Neapel nach Correggio entstandene Kopie *Die Verlobung der hl. Katharina* (Kat. 18) hat eine violett graue Grundierung, das 1764 in Rom entstandene Porträt *J. J. Winckelmann* (Kat. 21) wieder die traditionelle dunkel-rotbraune Grundierung und *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* (Kat. 59), 1770 in London, eine grau bis lederfarbene Grundierung. Das Churer *Selbstporträt* (Kat. 108) und *Die Hirtin Griseldis* (Kat. 215), beide London um 1780/81, weisen bereits weiße Grundierungen auf.

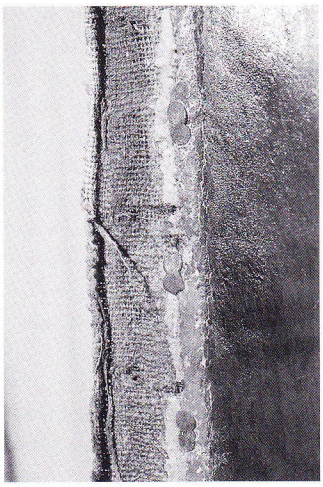

Abb. 65
Detail, Spannrand: *Bildnis Kronprinz Ludwig I. von Bayern*, 1807, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek; von l. nach r. Netzleinwand, Vorleimung, Grundiergrad, doppelköpfige Spannägel, körnige Oberflächenstruktur

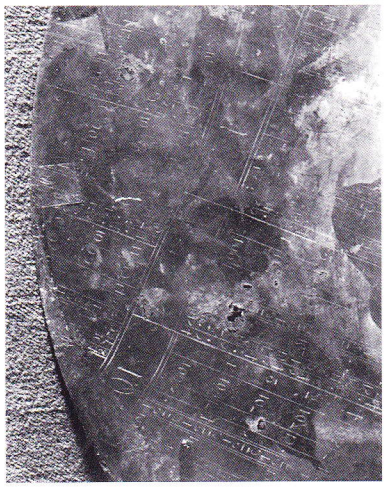

Abb. 66
Detail, Rückseite: *Griseldis*, Chur, Bündner Kunstmuseum

Abb. 67
Detail, Streiflichtaufnahme: *Der hl. Petrus*, 1757, Schwarzenberg, Katholische Kirche

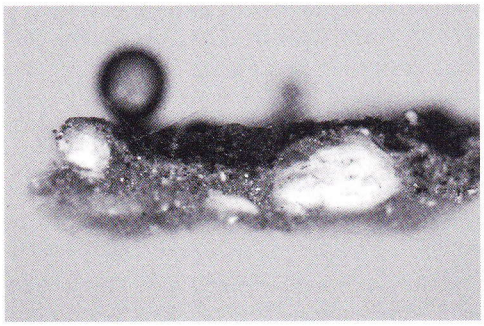

Abb. 68
Schichtquerschliff: *Der hl. Paulus*, 1758, Vorarlberg, Privatsammlung

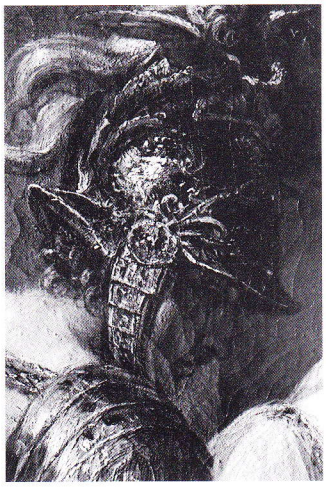

Abb. 69
Detail, Streiflichtaufnahme: *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor*, 1770, Chur, Bündner Kunstmuseum

Abb. 70
Detail, Runzelbildung: *Selbstbildnis mit Büste der Minerva*, um 1780, Chur, Bündner Kunstmuseum

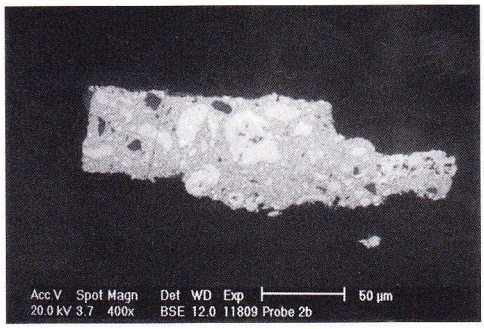

Abb. 71
Schichtquerschliff: *Bildnis Maria Theresa und Maria Christina*, 1782, Ölstudie, St. Gallen, Kunstmuseum; Verhältnis zwischen Kreide und Bleiweiß ca. 1:9

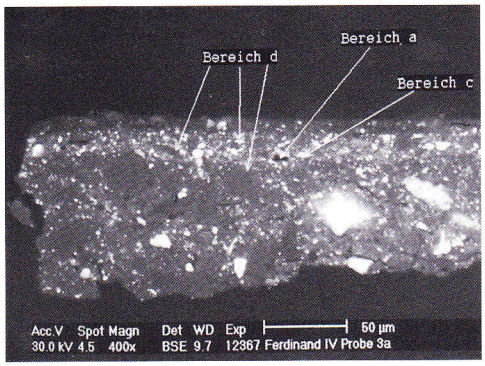

Abb. 72
Schichtquerschliff: *Bildnis Familie Ferdinand IV.*, 1783, Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein; Verhältnis zwischen Kreide und Bleiweiß ca. 9:1

Abb. 73
Detail, Frühschwundrisse: *Griseldis*, Chur, Bündner Kunstmuseum

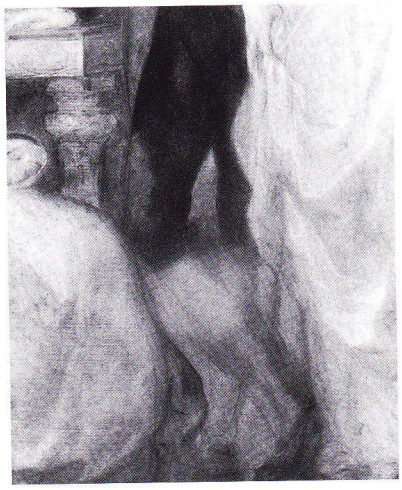

Abb. 74
Detail, Beine: *Bildnis Gräfin Bariatinskaja*, 1791, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum

Grundierung. Ein dünner Öl- oder Leimanstrich verbesserte die Haftung und Verteilung der darauffolgenden Schichten.[26] Die dritte Grundierungs- und die erste Farbschicht wurden naß in naß aufgetragen, eine Methode, die ebenfalls den glatten Materialauftrag und die Verbindung der Schichten zueinander verbessert.[27]
Ab der späteren Londoner Zeit tendieren die Grundierungen zu einschichtigem Auftrag. Sie sind in der Regel so dünn, daß sie gerade die Leinwandstruktur ausgleichen.[28] Die Methodik eines Bindemittelauftrags zur Verbesserung der Oberflächeneigenschaften des Untergrundes beim Malprozeß blieb bestehen. Eine zu starke Sättigung setzt jedoch auch die Aufnahmefähigkeit der Grundierungsschichten für das Bindemittel der Farbschichten herab, so daß in bindemittelreichen Farbschichten beim Trocknungsprozeß Runzeln entstehen können (Abb. 70). Die gleichen Mechanismen führten bei dem auf Kupfer gemalten Gemälde *Die Hirtin Griseldis* zu Runzelbildung in der Grundierungsschicht.
Im leichten Streiflicht sind in der Grundierung zudem verhältnismäßig grobe Pinselspuren vom Grundierungsauftrag erkennbar, eine Beobachtung, die für die Mehrzahl der bisher untersuchten Gemälde auf Kupfer zutrifft. Angesichts der Tendenzen zu besonders glatten Maluntergründen in dieser Zeit hätte man in dem glatten Material der Metallplatte die Hauptmotivation für seine Auswahl zum Bildträger vermuten können. Dieser Grundierungsvorgang spricht jedoch eher für eine möglichst rasche und preisgünstige Anfertigungspraxis.[29]
Die Gemälde *Die hl. Anna*[30] und *Der hl. Joachim* sind auf Flachsgewebe in Köperbindung gemalt. In der Abbildung 75 wird deutlich erkennbar, daß die relativ dünnschichtige Grundierung die Gewebestrukturen ausgleicht. Darauf folgt eine sehr glatt vermalte, dünne Farbschicht. Geprägt wird die Oberfläche durch unregelmäßige, körnige Inhaltsstoffe der Grundierung, wiederum Bleiweißpigmente. Obwohl es sich um Vorarbeiten zu einem Auftragswerk handelt, verwendete die Künstlerin das kostbarere Köpergewebe. Wie bereits erläutert, ermöglichte dieses zwar einen dünnschichtigen und somit zügigen und wenig materialaufwendigen Schichtenaufbau, ausschlaggebend wird jedoch die Vorbildfunktion dieser Studien für das wesentlich größere Hauptwerk, das heißt eine Erprobung der Schichtenabfolge und insbesondere der Oberflächenwirkung des Zuschlagstoffes in der Grundierung gewesen sein. Die Gemälde entstanden im Zusammenhang mit dem Altarbild für die Capella Svizzera in Loreto 1791, einem Werk, dem Angelika Kauffmann aufgrund des päpstlichen Auftrages einen besonderen Stellenwert beimaß.

III. Vorarbeiten zu Auftragsarbeiten, Unterzeichnungen

Vorarbeiten zu Auftragsarbeiten können, wie das letzte Beispiel zeigte, in Detailstudien des späteren Gesamtmotivs bestehen, die als Ölgemälde ausgeführt wurden. Der erste Entwurf bestand häufig in einer Unterzeichnung. Die Infrarotaufnahmen der Ölskizze *Familienbildnis der Gräfin Bariatinskaja* (Kat. 158) machen eine Unterzeichnung, die andere Armhaltungen und Beinstellungen als in der malerischen Ausführung aufweist, sichtbar (Abb. 74). Da stark ölhaltige Malschichten im Laufe ihres Alterungsprozesses an Deckkraft verlieren können, wird die zeichnerische Anlage in diesem Fall auch für das bloße Auge sichtbar.
Inwieweit die Analyse des Bildträgers und des Grundierungsaufbaus sowie die Art der Unterzeichnung zur Klärung von Fragen der Werkgenese beitragen können, wird an fünf in dieser Ausstellung befindlichen Objekten zum Familienbildnis der königlichen Familie von Neapel deutlich: zwei Ölstudien der Prinzessinnen Maria Theresa und Maria Christina und der Prinzessinnen Maria Luisa und Maria Amalia von 1782 (Kat. 150, 151), zwei Einzelporträts von Königin Maria Karoline und König Ferdinand IV., um 1782 (Kat. 148, 149) und das Gesamtmodello des Königs Ferdinand IV. und seine Familie, 1782/83 (Kat. 147). In der Werkliste erwähnt Angelika Kauffmann die Anfertigung von Porträt- und Kompositionsstudien als Vorarbeiten zu dem Familienporträt *König Ferdinand IV. und Maria Karoline von Neapel mit ihren sechs Kindern* (Abb. 138).[31] Infrarotuntersuchungen zeigen auf den Einzelporträts des Königspaares eine ähnlich sorgfältige und auf Porträtgenauigkeit achtende Unterzeichnung wie sie auch in den Kinderbildnissen nachgewiesen ist.[32] Darüber hinaus wurde für alle vier Bildnisse dieselbe aus einem größeren Stück zugeschnittene, weiß vorgrundierte Leinwand verwendet (Abb. 71)[33], woraus sich schließen läßt, daß die Einzelporträts des Königs und der Königin ursprünglich ebenso Studienzwecken dienten und später zu vollgültigen Porträts ausgearbeitet wurden. Für das Modello verwendete Angelika Kauffmann ein Gewebe wesentlich geringerer Webdichte. Das Gewebe wurde auf ein und demselben Spannrahmen grundiert und bemalt (Abb. 72).[34]

26
Die Bindemitteluntersuchung der Gemäldeproben ergab sowohl Leim- als auch Ölanteile in dieser Schicht. Eines der beiden Bindemittel könnte aber auch aus darüberliegenden Schichten eingedrungen sein.
27
Dieser Aufbau mag auch auf eine rationalisierte Arbeitsform hinweisen: Um Trocknungszeiten zu sparen, aber trotzdem saugfähige, flexible Maluntergründe zu haben, werden die Künstler sich einen Vorrat gekaufter oder eigenhändig vorgrundierter Leinwände zugelegt haben, um diese dann vor der Bemalung mit weiteren, frischen Grundierungsschichten zu versehen; dazu Buckley 1986 und Jones 1987. Es gibt Hinweise auf Zuarbeit durch Angelika Kauffmanns Vater und später durch ihren Ehemann, Antonio Zucchi; siehe Helbok 1968, S. 167 und Rossi 1811, S. 85. Spanngirlanden und Nagellöcher von einem Grundierungsvorgang auf einem Grundierrahmen oder einer Platte weisen neben dem Gemälde *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* eine größere Anzahl Gemälde von Angelika Kauffmann auf, zum Beispiel *Der trauernde Telemach mit Mentor auf der Insel der Kalypso*, 1787/89 (Kat. 234). Die Nagellöcher sind oftmals in sehr regelmäßigen Abständen von neun bis zehn Zentimetern und an den ehemaligen Gewebeaußenkanten, das heißt parallel zum Kettfaden, zu finden.
28
Beispielsweise das Churer *Selbstbildnis* (Kat. 108), die Ölskizze der Prinzessinnen *Maria Theresa und Maria Christina* (Kat. 150, 151) und *Der hl. Joachim*, um 1791.
29
Angelika Kauffmann wandte sich mit diesen kleinformatigen Objekten an ein weniger zahlungkräftiges, bürgerliches Publikum. Diese Gemälde wurden in großer Stückzahl angefertigt und über Händler vertrieben.
30
Die hl. Anna, um 1791, 720 x 610 mm, Privatsammlung.
31
Nach Baumgärtel, in: AK Konstanz 1992, S. 148.
32
Für die Unterzeichnung der Kinderbildnisse wurde Graphit verwendet.
33
Leinwand: einfache Leinenbindung, 17 x 17 Fäden pro Quadratzentimeter; Aufbau der Grundierung: Vorleimung, Halbölgrund.
34
Leinwand: einfache Leinenbindung, 8 x 8 Fäden pro Quadratzentimeter; Aufbau der Grundierung: Vorleimung, Ölgrundierung, graue Farbigkeit.

Für die Fresken in der Schwarzenberger Pfarrkirche verwendete Angelika Kauffmann die für Wandmalereien typische Technik der Vorritzung anstelle von Unterzeichnungen mit Pinsel oder Stift. Eine Streiflichtaufnahme des Freskos *Der hl. Petrus* macht die Hauptumrißlinien des Motivs leicht erkennbar (Abb. 67). Da die Kanten der Vorritzung abgerundet sind, wurden sie vermutlich durch eine Kartonvorlage in den feuchten Putz übertragen.
Die Übertragung eines Entwurfs erfolgte bei Staffeleigemälden in der Regel als Zeichnung auf die Grundierung des Hauptwerkes. Es sind für Angelika Kauffmann sowohl Übertragungen mittels eines Rasters als auch freihändige Unterzeichnungen nachgewiesen worden. Die Strichführung freihändiger Unterzeichnungen ist in den meisten Fällen sehr genau und sicher[35], manchmal suchend und verdichtend[36], seltener frei entwerfend[37]. Art und Umfang der Studien im Vorfeld einer Auftragsarbeit sowie die Art der Unterzeichnung hängen nicht zuletzt auch von der künstlerischen Entwicklung und dem Schwierigkeitsgrad des Motivs ab. Nicht unwesentlich ist allerdings auch, wie die Beispiele zu den Auftragsarbeiten von Neapel und Loreto zeigten, die Bedeutung, die Angelika Kauffmann dem jeweiligen Auftrag beimaß.

IV. Farbschicht

Die malerische Entwicklung im Werk Angelika Kauffmanns vom pastosen zum dünnschichtigen Farbauftrag ist an den Gemälden *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* von 1770 (Abb. 69) und an dem zehn Jahre später entstandenen Churer *Selbstbildnis* ablesbar. Der Farbaufbau innerhalb des später entstandenen Gemäldes variiert von dickschichtigen Inkarnatbereichen zu lasierend bis frottierend aufgetragener Farbe im Bereich der Gewänder und des Hintergrundes.
Die Malweise Angelika Kauffmanns zur Zeit ihres zweiten Romaufenthaltes tendiert zu gleichmäßig dünnen Farbschichten in allen Bildpartien. Außerhalb der offiziellen Auftragsarbeiten variiert die Künstlerin Auftragsweise und Malschichtdicke nach funktionalen Gesichtspunkten, ablesbar in einem Werkkomplex wie der zu dem Familienporträt *König Ferdinand IV. und Maria Karoline von Neapel mit ihren sechs Kindern* in Neapel. Die spielerisch leichte Pinselführung und der eher satte Farbauftrag in der Vaduzer Kompositionsstudie (Kat. 154) wird im Vergleich zu der sorgfältig, genau und glatt ausgearbeiteten Malweise in den Porträtstudien besonders augenfällig.
Die Reduzierung der Anzahl der Malschichten und die Einbeziehung der Grundierungsfarbigkeit waren nicht nur eine Möglichkeit zu rationellerer Arbeitsweise, sondern auch eine Möglichkeit, die künstlerischen Idealvorstellungen der klassizistischen Malerei zu verwirklichen. In einem Brief an Johann Wolfgang von Goethe schrieb Angelika Kauffmann am 5. August 1788: »[...] ich bin mit der Zubereitung in chiar e scuro sehr zufrieden, das stück hat viel Krafft und die farben seind mit sehr durchscheinend geworden.«[38] Zur Erzielung der erwünschten Transparenz und Tiefenwirkung in der Farbe wurden modifizierte ölige, harzige und stark sikkativierte Malmittel wie Megilb[39], zusammen mit Lasurpigmenten, Asphalt und Lacken verwendet.[40] Zeitgenossen warnen bereits vor ihrer übermäßigen Verwendung, da schon kurz nach der Fertigstellung einiger Werke maltechnisch bedingte Veränderungen wie eingeschlagene Farben[41], Runzelbildung (Abb. 70) und Frühschwundrisse in den Farbschichten auftraten.[42] Frühschwundrisse sind in Gemälden der Londoner Zeit (Abb. 73) bis in das Spätwerk von Angelika Kauffmann zu finden, insbesondere bei dünnen, glatt vermalten, das heißt bindemittelreichen Grundierungs- und Farbschichten zu finden. Bei restauratorischen Eingriffen ist die besondere Lösemittelempfindlichkeit dieser Farbschichten zu berücksichtigen. Bemerkenswert ist, daß innerhalb eines Werkkomplexes – wie beispielsweise den sechs Tondi einer vor 1777 entstandenen Serie *Die Taten des Amor* im Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, einige Gemälde starke Frühschwundrißbildung, andere wiederum keinerlei maltechnisch bedingten Veränderungen aufweisen.[43] Verglichen mit Werken einiger ihrer Zeitgenossen sind Art und Umfang derartiger Veränderungen jedoch noch im akzeptablen Bereich.[44] Dies deutet auf ein tendenziell vorsichtiges und bewußtes Umgehen mit den maltechnischen Neuerungen der Zeit und, hinsichtlich des Alterungsverhaltens, auf ein Gefühl der Verantwortung gegenüber dem Auftraggeber hin. Insofern wären verbessernde Änderungen im maltechnischen Aufbau innerhalb einer Gemäldeserie durchaus denkbar. Ganz im Gegensatz etwa zu Reynolds, der trotz Reklamationen von Auftraggebern weiterhin selbst maltechnische Experimente durchführte und Materialien in seine Gemälde einbrachte, vor denen er seine Schüler warnte.[45]

35
Beispielsweise die Vorzeichnungen der Porträtstudien *Die Prinzessinnen Maria Theresia und Maria Christina* und *Die Prinzessinnen Maria Luisa und Maria Amalia*, siehe Anm. 32.
36
Beispielsweise *Amor wird keine Herzen mehr verführen*, vor 1777, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, in: AK Bregenz 1991, S. 5.
37
Umfangreiche Infrarotuntersuchungen sind im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, dokumentiert.
38
Harnack 1890, S. 47.
39
Es sind Malmittel, deren Trocknungs- und Filmbildungseigenschaften durch die Beimengung bestimmter Substanzen, etwa die Schwermetallsalze einiger Pigmente, beschleunigt wurden. Reynolds notierte in seinem Tagebuch die erstmalige Verwendung von Megilb für das Jahr 1767; zit. n. Southall 1995, S. 15.
40
Aussagen von Zeitgenossen über Lasurfarben wie Asphalt, in: Baumgärtel Diss. 1990, Anm. 239, S. 331 und Helbok 1968, S. 134. Soweit analysiert, entsprechen die von Angelika Kauffmann verwendeten Pigmente den zeittypischen Pigmenten; vgl. Buckley 1986, Jones 1987, Townsend 1995, S. 176–185 sowie Mechthild Schulze-Zumloh, *Eine Sammlung von Malmaterialien des frühen 19. Jahrhunderts – Im Besitz des Instituts für Technologie der Malerei in Stuttgart*, Stuttgart 1989 (unpubl. Diplomarbeit). Im Deutschen Museum in München wird eine Pigmentsammlung aufbewahrt, die aus dem Nachlaß der Künstlerin stammen soll. Die Sammlung weist einen Teil der zeitgenössischen Pigmente auf, ihre Provenienz ist bisher jedoch nicht eindeutig nachgewiesen; Irmgard Ziegler, »Die Farben der Rokkoko-Malerin Angelika Kauffmann«, in: Die BASF, 1974, S. 11–17.
41
Es bezeichnet das Absinken des Bindemittels der obersten Farbschicht in tiefer liegende, weniger stark gebundene Mal- und Grundierungsschichten, wodurch die Maloberfläche rauh, matt oder unregelmäßig stark gesättigt erscheinen kann.
»Das vortreffliche Bildniß unserer Herzogin [...] hat sein Aussehen einigermaßen verändert, indem der Firnis entweder verflogen oder eingeschlagen ist, so daß die Lebhaftigkeit der Farben und ihre Harmonie nicht wie zuerst gesehen wird.« J. W. von Goethe in einem Brief vom 18. 1. 1797 an Angelika Kauffmann, zit. n. Thurnher 1966, S. 66.
42
Vgl. Carlyle/Southall 1993, Elisabeth Foissner, »Frühschwundrisse – Entstehung und Erscheinung auf Ölgemälden des 19. Jahrhunderts«, in: *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*, hrsg. von Heinz Althöfer, München 1987, S. 272–278 sowie Westby Percival-Prescott, »Eastlake Revisited: Some Milestones on the Road to Ruin«, in: *IIC Preprints of the contribution to Brussels Congress*, hrsg. von John S. Mills und Perry Smith, Brüssel 1990, S. 73–75.
43
Hess, Hußmann, Musner, in: AK Bregenz 1991.
44
Von einigen Gemälden des Künstlers Hilton in der National Gallery ist überliefert: »[...] (being) removed from time to time, in order to reverse them, that the eyes and limbs may float back again to the places from which they have slipped«, zit. n. Southall 1995, S. 17.
45
Jones 1987, S. 26–27 und Townsend 1995, S. 181–182.

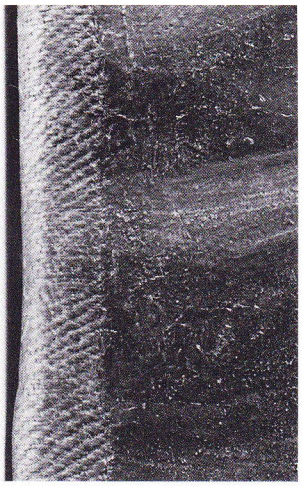

Abb. 75
Detail, Spannrand: *Der hl. Joachim*, um 1791, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum; von l. nach r. Köpergewebe, körnige Oberflächenstruktur

V. Firnis

Auf den bisher untersuchten Gemälden Angelika Kauffmanns sind keine originalen Firnisse erhalten geblieben, so daß die Aussagen in diesem Kapitel nur allgemeinerer Art sein können. Mit Hilfe der Schlußüberzüge erlangte die Farboberfläche eine gleichmäßige Sättigung, Tiefenlicht und einheitlichen Glanz. Sie wurden zu dieser Zeit in der Regel mit Mastixfirnis vorgenommen.[46] Lösungsmittelhaltige Firnisse konnten erst nach der Trocknung der Malschicht, frühestens nach einem Jahr, aufgetragen werden. Wenn Gemälde vor diesem Zeitpunkt das Atelier des Künstlers verließen, wurden sie mit einem provisorischen, wasserlöslichen Eiweißfirnis überzogen, der zunächst transparent war. In einigen Fällen wurde der Eiweißfirnis vor dem Auftrag eines harzhaltigen Firnisses nicht entfernt, so daß hier ein ungewöhnliches Zeugnis eines ursprünglichen Zustandes erhalten blieb. Im Laufe ihres Alterungsprozesses entwickeln die Eiweißfirnisse jedoch eine vergrauende und mattierende Wirkung auf der Malschicht und werden – je nach Zusammensetzung – zunehmend schwerer löslich. Auch als Reste in Malschichtvertiefungen können sie das Erscheinungsbild des Gemäldes beeinträchtigen. Mastixfirnisse vergilben und verspröden im Laufe ihrer Alterung und können das Tiefenlicht sowie die Farbwerte eines Gemäldes stark verändern. Da das Lösungsverhalten von Harzfirnissen gerade im Bereich von Lasuren dem der Farbschichten ähnelt, ist eine Firnisabnahme nicht unproblematisch. Der Begriff der Oberflächenreinigung beinhaltete bis in die jüngste Vergangenheit neben der Abnahme von Oberflächenschmutz auch häufig die Abnahme eines gealterten Firnis. Diese Praxis deutet auf eine verhältnismäßig unbekümmerte Haltung gegenüber einem heute als integraler Bestandteil eines Gemäldes geschätzten Merkmales an. Die Gemälde *Der hl. Petrus* und *Der hl. Paulus* waren hingegen nicht oder nur so dünn gefirnißt, daß eine gleichmäßige Farbsättigung entstand, ein matter, rauher Charakter der Oberfläche jedoch erhalten blieb.
Eine Fehlinterpretation beziehungsweise Vernachlässigung eines Bildbestandteiles einschließlich der Schlußüberzüge kann zu einer maßgeblichen Veränderung des von der Künstlerin intendierten Erscheinungsbildes führen. Die zwei Ölstudien der Prinzessinnen (Kat. 150, 151) beispielsweise waren im Unterschied zu den Einzelporträts von Königin Maria Karoline und König Ferdinand IV. nie für einen Firnisauftrag vorgesehen. Eine Tränkung der weißen, offenporigen Grundierung hätte seine Vergilbung und Bräunung zur Folge gehabt, abgesehen davon wäre es zu einer Vereinheitlichung der Oberflächenunterschiede zwischen bemalter und unbemalter Oberfläche gekommen, die von Kauffmann nicht vorgesehen war.
Angelika Kauffmann gelangte bei der Umsetzung einer künstlerischen Idee zu verschiedenen Lösungen. Die differenzierte Wahrnehmung des Erscheinungsbildes ihrer Werke, eine unabdingbare Basis für restauratorische und konservatorische Maßnahmen, gestaltet sich für ihre Interpreten als keine leicht einzulösende Aufgabe.
Anhand technologischer Untersuchungen konnten Entwicklungen im Werk Angelika Kauffmanns tendenziell dargestellt und an konkreten mal- und materialtechnischen Entscheidungen festgemacht werden. Prägend für die Malerei Angelika Kauffmanns waren ihre Studien in Italien und ihre Lebens- und Arbeitsphase in London. Die Malerin hatte Kontakt zu den führenden Künstlern des Klassizismus, sie nahm Neuerungen sehr zeitnah auf. An einigen Werken waren oberflächenstrukturierende Beimengungen zu einigen Grundierungen besonders auffällig. Sie sind meiner Ansicht nach nicht ausschließlich auf zeittypische Vorlieben zurückzuführen. Diese ersten Forschungsansätze zu einer repräsentativen Anzahl von Gemälden Angelika Kauffmanns sowie Gemälden anderer Künstler ihrer Zeit, insbesondere in Bezug auf eine differenzierte Darstellung individueller mal- und materialtechnischer Merkmale zu überprüfen, bleibt eine umfangreiche Aufgabe für die Zukunft.

46
Carlyle 1990 und Carlyle 1995.