Bettina Baumgärtel

Angelika Kauffmann

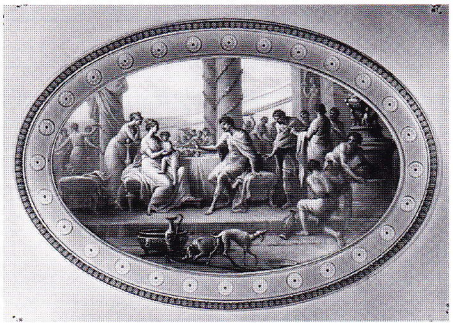
Echt oder falsch? – Eine Auswahl von Kopien, Fälschungen und Falschzuschreibungen

Wenn sich falsche Zuschreibungen an Angelika Kauffmann (1741 bis 1807) hartnäckig aufrechterhalten, obwohl sie in Einzelfällen bereits widerlegt wurden[1], ist es an der Zeit, nochmals auf einige Fragen an Hand von Einzelwerken aufmerksam zu machen, die sich im Rahmen des von mir erarbeiteten Werkverzeichnisses ergeben haben. Auch angesichts meiner Vorbereitungen einer großen Angelika-Kauffmann-Retrospektive, die Mitte November 1998 im Kunstmuseum Düsseldorf eröffnet und 1999 vom Haus der Kunst in München und dem Bündner Kunstmuseum Chur übernommen wird, stellt sich die Frage nach dem Profil des Œuvres einer Künstlerin, die zu den berühmtesten ihrer Zeit gehört hat. Von welchen Werken können wir ausgehen, um eine Retrospektive zusammenzustellen, die den Namen verdient?[2]

Wenn allzuviele Falschzuschreibungen im Handel, in Publikationen und Ausstellungen kursieren, dann ist es notwendig, der Verzerrung des Gesamtwerks entgegenzuarbeiten, um die Wertschätzung der Künstlerin nicht zu beeinträchtigen.[3]

Genaugenommen läßt sich die Frage, ob es sich um eine „echte Kauffmann" handelt – gemessen an der Vielzahl der Anfragen – selten eindeutig beantworten. Es gehört zur wissenschaftlichen Redlichkeit, als Gutachterin die Grenzfälle der Zu- und Abschreibungsfragen nicht außer acht zu lassen. Insofern wäre es längst an der Zeit, wenn wir dem Mißbrauch „bestellter" Expertisen durch sachlich differenzierte Gutachten begegnen würden. Nur wenn das Schwarzweiß-Muster von „echt" und „falsch" differenzierend präzisiert wird, kann der Arbeit des Sachverständigen wieder zu neuer Achtung verholfen werden. Es gilt, Sammlern und kunstinteressierten Laien ein feineres Raster an die Hand zu geben, damit das Urteil „nicht eigenhändig" nicht gleich den (preislichen) Tod eines Werks bedeutet, wenn es sich um eine „Werkstattarbeit", um die „Schule von..." oder um eine „zeitgenössische Kopie (von fremder Hand)" handelt, was im übrigen noch lange nichts über die Qualität oder kunsthistorische Bedeutung aussagt.

Im Werk der Angelika Kauffmann kommen etliche Grenzfälle zum Tragen. Einen möchte ich herausgreifen: Es wurde bislang als wahrscheinlich angenommen, daß sich Angelika Kauffmann als eine vielbeschäftigte Frau nicht auch noch mit den Vorarbeiten für die Leinwand aufhielt,



*1. **Antonio Zucchi** (1726–1795, ehem. Kauffmann zugeschrieben), **Dido und Aeneas**, Entwurf zum Deckengemälde; Home House, London*

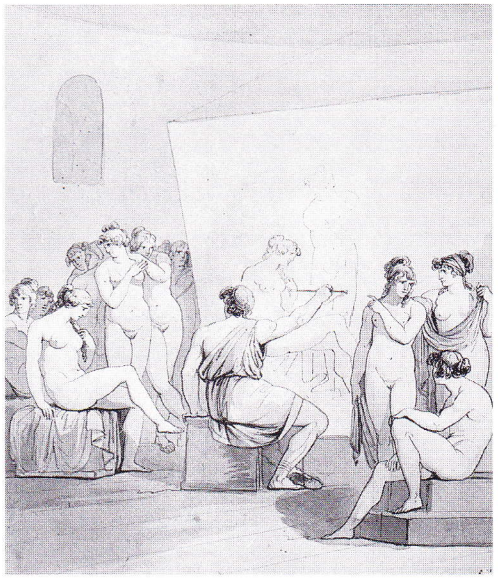
*2. **Antonio Zucchi** (1726–1795), **Dido und Aeneas**, Deckengemälde; Home House, London*

sondern die Keilrahmen fertigen, die Leinwand aufspannen, nageln und grundieren ließ. Man kann zu Recht annehmen, daß der Vater Johann Joseph Kauffmann und später ihr Ehemann Antonio Zucchi ihr diesen Dienst erwiesen. Durch ein noch unpubliziertes Ausgabenbuch läßt sich vermuten, daß sie zumindest ab dem zweiten Rom-Aufenthalt viele dieser Arbeiten auch außer Haus erledigen ließ. Ein besonders interessanter Eintrag vom 24. September 1783 wirft die Frage auf, wie weit diese Dienste gingen: Hier wird ein Giovanni Ridder, „Tedesco Pittore", dafür entlohnt, daß er ihr die Leinwand „per una copia d' un quadro dipinto" so weit vorbereitete, daß Kauffmann das Werk offenbar nur noch mit wenigen Pinselstrichen beenden mußte.[4] Das hier angesprochene, in mehreren Fassungen bekannte Ölgemälde „Telemach auf der Insel der Kalypso"[5], ist somit weder eine Replik, d. h. eine eigenhändige Wiederholung eines Werkes, noch ist es die zeitgenössische Arbeit eines Kopisten – es ist ein Grenzgänger zwischen Original und Kopie von fremder Hand. Da Kauffmann in ihrer Werkstatt keine Lehrlinge oder Schüler beschäftigt hat, kann hier genaugenommen nicht von einer Werkstattarbeit gesprochen werden. Ob das Werk von ihr signiert wurde, was ihr Einverständnis mit der Kopistenarbeit besiegeln würde, ist nicht bekannt. Von Rechts wegen würde diese Arbeit wohl als „Original" bewertet werden. Vom kunsthistorischen Standpunkt gesehen wäre es – je nach Anteil der Arbeit von Kauffmanns eigener Hand – kein vollwertiges Original. Es ist sowohl „echt" als auch „nicht eigenhändig", aber es ist Kauffmanns Erfindung.

„Echte" Kopien

Längst müssen wir uns fragen, ob unser heutiges, eher abwertendes Urteil über Kopien nicht zu weit von den historischen Gegebenheiten nicht nur des 18. Jahrhun-

3. **Alfons Legrand,** *fälschlich nach Angelika Kauffmann,* **Kalypso,** *Farbstich*



4. **Kauffmann abgeschrieben, Zeuxis wählt die Modelle für das Bildnis der Helena,** *Feder; Kupferstichkabinett, Basel*

derts abweicht und damit die Geschichte der Kunst zu leichtfertig verlorengeht, wenn wir öffentliche (und private) Sammlungen mit einem „modernen" Verständnis von Innovation und „Avantgarde" aufbauen oder vervollständigen. Kunstliebhaber des 18. Jahrhunderts fanden es keineswegs ehrenrührig, Kopien zu erwerben, die ihre Reisetätigkeit und Weltläufigkeit demonstrieren sollten. So wünschte sich der Herzog von Northumberland eine Galerie mit Kopien berühmter Meisterwerke der römischen Malerei. Ebensowenig waren sich die von ihm beauftragten Künstler zu schade, den großen Meistern nachzueifern und dem Original so nah wie möglich zu kommen. Auch Angelika Kauffmann kopierte mehrfach in ihrer frühen Italienzeit für Duke of Gordon und andere Grand-Tour-Reisende.[6] Obwohl sie später nicht mehr finanziell darauf angewiesen war, kopierte sie weiterhin Werke alter Meister, aber auch ihrer Kollegen. Es war ihr eine Freude, wie Goethe in seiner Italienischen Reise vom 9. Februar 1788 berichtete, „sich das Vergnügen" mit Kunstkäufen zu machen. Er erlebte, wie sie einen Tizian und einen Paris Bordone kaufte, die beide in ihrem Ausgabenbuch mit hohen Preisen notiert wurden. Interessanterweise fügte er hinzu: „Gleich sobald sie die Bilder im Haus hatte, fing sie an, in einer neuen Manier zu malen, um zu versuchen, wie man gewisse Vorteile jener Meister sich zu eigen machen könne. Sie ist unermüdlich, nicht allein zu arbeiten, sondern auch zu studieren. Mit ihr ist's eine große Freude, Kunstsachen zu sehen."

Die Antwort auf die Frage „echt" oder „falsch" müßte hier heißen: „eine echte Kauffmann", aber keine originale Kauffmann im Sinne einer von ihr erwarteten charakteristischen Handschrift. Wie also ist eine „echte" Kauffmann, die eine Kopie ist, zu werten?

Gefälschte Signaturen ?

Fragt man nach der Ursache für die unzähligen falschen Zuschreibungen an Kauffmann, so muß das Phänomen der massenhaften Reproduktion ihrer Werke in die Überlegung einbezogen werden. Der Ausspruch Graf Schönborns, „The whole world is angelicamad", bezeugt, wie sehr Kauffmanns Name zum „Markenzeichen" des Graphikmarktes und der Luxusindustrie und damit zum Synonym für die Kunst des Klassizismus in England wurde. Die neuen Reproduktionsmedien sorgten dafür, daß ein regelrechtes „Angelika-Fieber" ausbrach. Wenn von der Schokoladentasse bis zum bemalten Fächer, von der Schnupftabakdose bis zur Stickereivorlage jeder fleißige Kunsthandwerker und jede emsige Schneiderin „angelicalike" arbeitete und sich damit eine größere Verkaufschance ausrechnete, dann ist das nicht nur ein Zeichen der hohen Wertschätzung, sondern es birgt die Gefahr des Überdrusses (siehe auch WELTKUNST 4/1998, S. 754 ff.).

5. **Andries Lens** *(ehem. Kauffmann) zugeschrieben,* **Die Zeit stutzt Amors Flügel,** *Öl/Lw.; ehem. Kunsthandel*

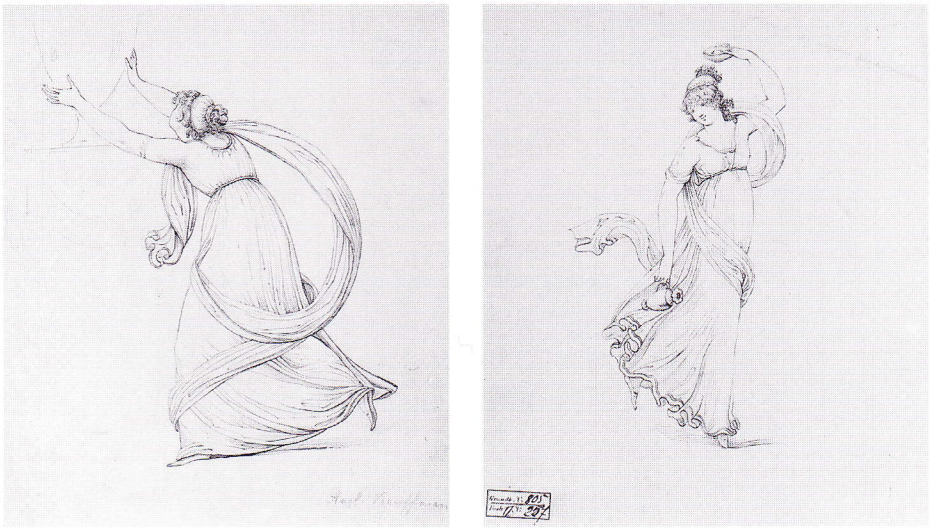
Eine weitere Folge dieser massenhaften Vermarktung ihrer Arbeiten oder dessen, was man dafür hielt, ist, daß Kauffmanns Werk bereits zu ihren Lebzeiten von zahlreichen Falschzuschreibungen verunklärt und von minderwertigen Imitaten befrachtet wurde, von denen es heute mühsam befreit werden muß. Im gleichen Maß, wie Kauffmanns Œuvre Zuwachs erhielt, verlor sich jenes ihres Ehemannes, des Venezianers Antonio Zucchi.

Eine im Rötelton lavierte Kreidezeichnung im Bregenzer Landesmuseum wurde bislang Angelika Kauffmann zugeschrieben (Abb. 1).[7] Tatsächlich ist sie Antonio Zucchi neu zuzuweisen, da sie als Entwurf für das um 1770 entstandene Deckengemälde „Die Bankettszene der Dido und des Aeneas" in Home House entstanden ist (Abb. 2). Für die Ausstattung des Londoner Hauses, Portman Square 20, nach seiner Auftraggeberin Elizabeth, Countess of Home (1689–1776), „Home House" genannt, schuf Zucchi ein umfassendes Dekorationsprogramm zur Antike mit Szenen zum Leben Vergils, zur Aeneis und zu Fénelons Telemach, aber auch zu christlichen und modernen Themen wie „The Vision of Mirza".

Die Signatur und die Titelbezeichnung auf dem Bregenzer Blatt sind, nach der Tinte und der Handschrift zu urteilen, vermutlich später hinzugefügt worden, sie entsprechen nicht Kauffmanns Handschrift. Ob dies in fälscherischer Absicht geschah, wissen wir nicht. Eine Kopie von Kauffmanns Hand nach Zucchi ist ebenso auszuschließen, da der Zeichenstil, insbesondere die Technik und die charakteristische Rotlavierung, mit gesicherten Blättern von Zucchi identisch ist.[8]

In der Kauffmann-Literatur tauchen bis heute Punktierstiche auf, die gutgläubig als Stiche nach Werken Kauffmanns angesehen werden, da sie in der Legende ihren Namen tragen („Angelica Kauffmann invenit" oder „pinxit"). Schon zu ihren Lebzeiten haben Stecher vor allem aus Italien, aber auch in Frankreich, England und Deutschland ihren Namen unrechtmäßig in die Stichlegende übernommen, in der Hoffnung, ihr Nachstich werde wie viele andere Stiche nach Kauffmann ein internationaler „Verkaufsschlager".

Im Vaduzer Ausstellungskatalog (1992) und erneut in dem von Rom (1998) findet sich ein Nachstich von Keyse Sherwin, „Lukretia wird von Tarquinius vergewaltigt", der sowohl von der Figurenauffassung als auch thematisch nicht in das Œuvre Kauffmanns paßt.[9] Eine Illustrationsfolge zu Werthers Leiden, von der Verlegerfamilie Rondanini aus Bassano herausgegeben (Düsseldorfer Goethe-Museum), wurde von der Verfasserin schon 1984 aus dem Werk Kauffmanns



6. **Kauffmann abgeschrieben, Fliehende Hebe,** *Federzeichnungen; Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz*

7. **Friedrich Rehberg** *(1758–1835),* **Lady Hamilton als Hebe; Lady Hamilton als Flehende,** *Kupferstiche*

ausgeschieden. Eine „Kalypso", gestochen von A. Legrand mit der Urhebersignatur „Angelika Kauffman pinxit", ist als ein weiteres Beispiel für den urheberrechtlichen Mißbrauch von Kauffmanns Namen schon zu Lebzeiten im Reproduktionsstich zu nennen (Abb. 3).

Falsche Zuschreibungen

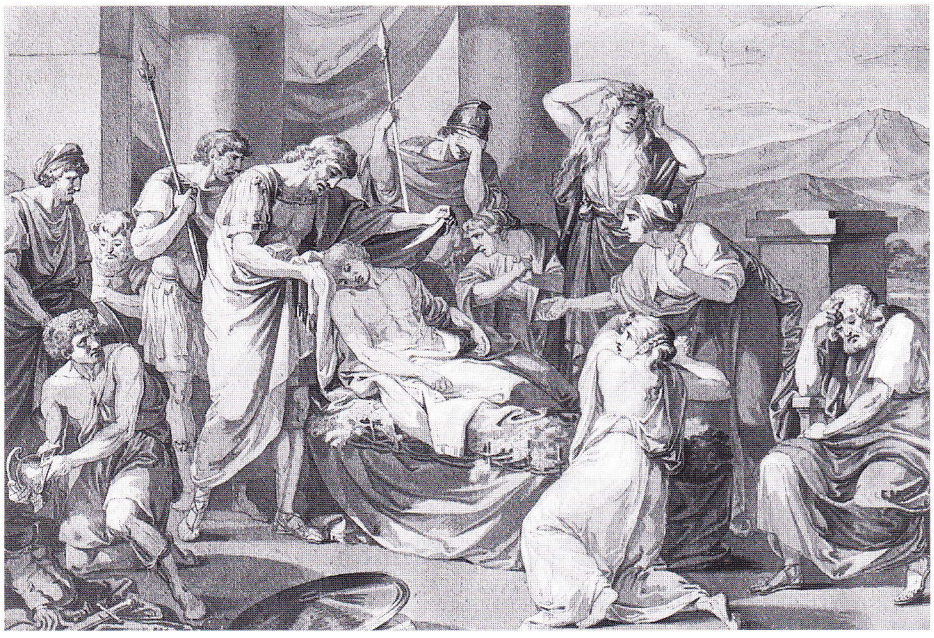
Die Internationalität des Klassizismus brachte es mit sich, daß sich neben wenigen Regionalstilen eine sehr einheitliche Künstlersprache herausbildete. In den Kunstzentren Europas, in Rom, London oder Paris, unterwarfen sich die Künstler dem von Winckelmann postulierten Kunstideal und glichen ihre individuelle Handschrift einem internationalen Stil an. Die Schönlinigkeit und konturbetonten Umrisse, insbesondere die vereinheitlichten Profile mit der gradlinigen Nase, erschweren bis heute die Frage der Zuschreibungen.

In den letzten Jahren tauchten vornehmlich im englischen und Schweizer Handel unter Kauffmanns Namen Werke meist mythologischer Themen auf, die oberflächlich betrachtet durchaus in das Themenrepertoire der Künstlerin passen, ihr genaugenommen aber weder in dieser noch in stilistischer Hinsicht zuzuordnen sind. Zu einer Reihe von Arbeiten, die meiner Meinung nach von dem belgischen Klassizisten Andries Lens (1739–1822) stammen, zählen „Zeit stutzt Amors Flügel" und sein Pendant „Die Hoffnung ernährt Amor". Sie wurden jüngst als eigenhändige Werke Kauffmanns im englischen Kunsthandel veräußert (Abb. 5).[10] Die schwergliedrigen, kompakten Körper und die kugelrunden Köpfe mit der runden Haarkalotte passen nicht zu Kauffmanns Figurenstil.

Unter den streng-klassizistischen Umrißzeichnungen ist das Blatt „Zeuxis wählt die Modelle für das Bildnis der Helena" (Abb. 4) im Baseler Kupferstichkabinett immer wieder ungeprüft als ein Werk der Kauffmann publiziert worden, zuletzt von Oscar Sandner.[11] Es muß aus dem Œuvre Kauffmanns nicht nur aus stilistischen Gründen ausgeschlossen werden: Der Vergleich mit Kauffmanns Ölgemälde gleichen Themas (um 1775, Providence, Annmary Brown Memorial Collection) zeigt, wie sehr die Zeichnung der grundlegenden Auffassung Kauffmanns von „keuscher" Nacktheit widerspricht, denn Kauffmann gibt den Blick auf den nackten weiblichen Oberkörper allenfalls partiell frei.

Im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz befinden sich zahlreiche Zeichnungen, teils aus dem Nachlaß der Künstlerin, bei denen vorschnell wegen der guten Provenienz auf die Eigenhändigkeit der Arbeiten geschlossen wurde. Eine Serie von drei bzw. vier feinen Federzeichnungen stammt offenbar von einer Hand, nicht allerdings von der Kauffmanns (Inv.-Nr.423, 485–87). Zwei davon, eine mit offenen Armen davonstürzende Frau und eine Hebe, stellte Oscar Sandner erstmals in Mailand, die Hebe nun erneut in Rom als Werke der Kauffmann aus (Abb. 6).[12] Es entging ihm,

8. **Kauffmann abgeschrieben, Pallas, von Turnus getötet,** *Pinselzeichnung; Kunsthandel*



*9. **Giovanni Battista Cipriani** (1766–1839, ehem. Kauffmann zugeschrieben), **The Fair Student**, Zeichnung*

*10. **Francesco Bartolozzi** (1727–1815), nach G.B. Cipriani, **The Fair Student**, Punktierstich*

daß sie aller Wahrscheinlichkeit nach Teil einer Entwurfsserie zu den berühmten Attitüden der Lady Hamilton sind, die Friedrich Rehberg als Historienmaler des russischen Hofes im Auftrag des englischen Diplomaten am Neapeler Hof, Sir William Hamilton, zeichnete und in dem vielbeachteten Stichewerk „Drawings/Faithfully copied from Nature/At Naples/...Frederick Rehberg/Historical Painter in His Prussian Majestys Service at Rome" herausgebracht hat (Abb. 7).

Die Federzeichnung einer Lesenden mit Federhaarschmuck (Abb. 9) aus dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und eine zweite Fassung im Vallardi-Skizzenbuch im Victoria and Albert Museum,[13] die seit vielen Jahren immer wieder in der Kauffmann-Literatur auftauchen – zuletzt als eigenhändiges Werk von Waltraud Maierhofer[14] und Oscar Sandner[15] publiziert –, sind ebenfalls Kauffmann abzuschreiben. Die beiden Zeichnungen gehen auf einen Stich von Francesco Bartolozzi zurück, der nach einer Zeichnung von G. B. Cipriani, betitelt „The Fair Student", entstanden ist (Abb. 10).[16] Das Innsbrucker Blatt könnte aufgrund seiner über den Stich hinausgehenden, feinen Details als der eigentliche Entwurf Ciprianis für den Stich angesehen werden. Es ist nicht auszuschließen, daß Kauffmann dieses Blatt von ihrem Kollegen, der wie sie Gründungsmitglied der Royal Academy in London wurde, geschenkt bekam und sich das Blatt deshalb in ihrem Nachlaß befand. Das zweite Blatt aus dem Vallardi-Skizzenbuch ist steifer und ungeschickter im Ausdruck und kann allenfalls als eine Kopie nach Cipriani, eventuell sogar von der jungen Kauffmann selbst, angesehen werden.

Vor einiger Zeit tauchte in einer liechtensteinischen Galerie die großformatige Pinselzeichnung „Pallas, Evanders Sohn, von Turnus getötet" auf, ein Sujet, das Kauffmann 1785 für den österreichischen Kaiser Joseph II. in Öl gemalt hatte. Die Ölskizzen befinden sich heute im Innsbrucker Landesmuseum. Die fragliche Zeichnung (Abb. 8) wurde von mir als Kopie von fremder Hand aus dem Werk ausgeschieden – aber jüngst wieder in der römischen Ausstellung von Oscar Sandner als Originalwerk ausgestellt.[17] Nach meiner Einschätzung handelt es sich um eine spätere Kopie von fremder Hand nach dem Nachstich von F. V. Durmer, der in gleicher Größe als Vorlage diente.

*11. **Angelika Kauffmann** (1741–1807), **Die Hoffnung, La Speranza**, Öl/Lwd.; Accademia di San Luca, Rom*

Kauffmann-Selbstbildnisse?

Nichts kommt so häufig vor wie angebliche Kauffmann-Selbstbildnisse, und seien es noch so fremde Figuren, sie müssen nur weiblich sein.

Angelika Kauffmann wurde am 17. November 1765 zum ordentlichen Mitglied der Accademia di San Luca in Rom ernannt und schuf als Aufnahmestück eine „Allegorie der Hoffnung" („La Speranza", 1764, Abb. 11), die nicht als direktes Porträt, möglicherweise aber als ein Sinnbild ihrer Lebens- und Kunstauffassung verstanden werden kann. Inzwischen ist sich die Mehrzahl der Kauffmann-Forscher darin einig, daß die weibliche Figur, da sie keine Porträtzüge trägt, keinesfalls, wie lange angenommen wurde, ein konkretes Porträt darstellt, sondern als eine allegorische Idealfigur anzusehen ist. Eine farbige Kreidezeichnung, das Bildnis einer jungen Frau als Hoffnung, galt bis vor kurzem als Arbeit von Kauffmanns Hand, wurde aber von mir vor einigen Jahren übereinstimmend mit den Stanforder Kollegen als zeitgenössisches Werk in der Manier Kauffmanns eingestuft (Abb. 12).[18]

Angelehnt an die „Speranza" entstand von einem ihrer Zeitgenossen ganz in kauffmannscher Manier eine „Allegorie der Malerei", die sowohl von Angela Rosenthal als auch neuerlich von Oscar Sandner als ihr Selbstbildnis veröffentlicht wurde (Abb. 13).[19] Die grobmaschige Leinwand, die sich sonst in keinem Werk der Kauffmann wiederfindet, der rötliche Bollusgrund sowie die Qualität des Werkes (die ungeschickte Anatomie der Schulter und der falsch angesetzte Arm) sprechen dafür, das Werk einem Kauffmann-Epigonen zuzuschreiben.

Seit vielen Jahren kennen wir aus dem Berliner Kupferstichkabinett eine mit zarten Farben kolorierte Kreidezeichnung, die bislang als Selbstbildnis oder „Brustbildnis einer Frau" bezeichnet wurde (Abb. 14).[20] Neuerlich hat Oscar Sandner diese virtuos gemachte Zeichnung in Anlehnung an einen Vorschlag von Steffi Roettgen Giuseppe Cades zugewiesen.[21] Die Art der feinspinstigen Kreidestriche verrät offenbar eine an der Miniaturmalerei geschulte Hand, wie sie insbesondere in Berlin oder Dresden im Kreis um Daniel Chodowiecki oder Anton Graff gepflegt worden ist. Nach meiner Einschätzung wäre eine Zuweisung an Anton Graff oder

12. **Kauffmann abgeschrieben, sog. Selbstbildnis als Hoffnung,** farbige Kreide; Stanford University Museum of Art, Stanford

13. **Kauffmann abgeschrieben, Die Malerei** (sog. Selbstbildnis), Öl/Lwd.; Privatsammlung

seinen Kreis naheliegend, vergleicht man dieses Blatt mit dessen zeichnerischen Arbeiten. Die Bezeichnung unten „Angelica Kaufman" ist sicher später hinzugefügt worden, dennoch ist im Vergleich mit Kauffmanns Selbstbildnissen nicht auszuschließen, daß es sich um ihr Porträt, von fremder Hand gezeichnet, handelt.[22]

Anmerkungen:

[1] Die Autorin hat mit ihrer Dissertation, dem dort enthaltenen vorläufigen Werkverzeichnis (1987), publiziert 1990, sowie späteren Aufsätzen Einzelbelege geliefert, u. a. Bettina Baumgärtel, "... und hat als Weib unglaubliches Talent", Rezension zu den Ausstellungen in Konstanz, Rosgartenmuseum, und Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlungen, in: WELTKUNST, 15/1992, S. 2026/27. Zu den hartnäckigen Fällen rechne ich das Bildnis des Prinzen von Belvedere, Öl/Lwd., Neapel, Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte. Es wurde bereits von Roettgen in den 1970er Jahren überzeugend aus dem Werk der Kauffmann ausgeschieden und Cavallucci zugewiesen. Es wird bis heute von Oscar Sandner als eigenhändig eingestuft, Ausst.-Kat. Hommage an Angelika Kauffmann, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlungen, Vaduz 1992, Nr. 63, S. 274 (im folgenden AK Vaduz 1992).

[2] Die seit Sommer 1995 vorbereitete Retrospektive umfaßt 270 Werke, davon 120 Ölgemälde, ca. 70 Zeichnungen und ca. 30 eigenhändige Radierungen sowie ca. 40 Nachstiche und einige Arbeiten von Künstlern im Umkreis Kauffmanns. Dazu gehört das Thema der Rezeption von Kauffmann-Motiven im Kunsthandwerk, das wir dem Hetjens-Museum Düsseldorf überlassen haben, das nun parallel die begleitende Ausstellung „Verrückt nach Angelika" zeigen wird.

[3] Dazu der aufschlußreiche Artikel von Christian Bernet und Richard Schönwerth, Rechtliche Aspekte der Kunstfälschungen, in: WELTKUNST Nr. 8/1998, S. 1531–1535.

[4] Kauffmanns Ausgabenbuch, London, British Museum, MSS Egerton, S. 4 links: „1783 24.(oc)tobre All Sig Giovanni Ridder Tedesco, Pittore per una copia d' un quadro dipinto dell' Angelica repres...(?) Telemaco nell Isola di /califo – solo ben preparatto per essere poi/ridipinto e finito dell' angelica –"; Ridder ist im Thieme-Becker nicht nachweisbar.

[5] Zur Diskussion der Fassungen: Bettina Baumgärtel, in: Ausst.-Kat. Angelika Kauffmann – Marie Ellenrieder, Rosgartenmuseum, Konstanz 1992, Nr. 35; dieselbe, in: Ausst.-Kat. Angelika Kauffmann – Eine Retrospektive, Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern 1998, Nr. 234 (im folgenden AK Düsseldorf 1998).

[6] Farington Diary, vol 1, S.189; Francis Gerard, Angelica Kauffmann. A Biography. London 1893, S. 278, führt eine Reihe von Kopien für George Gordon auf; Clark, in: AK Bregenz 1968, s. Anm. 13, S. 5, bezweifelt die Existenz der Kopien. Zwei Ölkopien von Kauffmanns Hand sind jüngst wieder aufgetaucht, in: AK Düsseldorf 1998, Nr. 18, 33.

[7] Die Zeichnung wurde von Oscar Sandner in: Ausst.-Kat. Omaggio a Angelika Kauffmann, Società per le Belle Arti, Mailand 1992, Nr. 31, Abb. 48 (im folgenden AK Mailand 1992), ungeprüft übernommen; erneut im Ausst.-Kat. Angelica Kauffmann e Roma, bearb. von Oscar Sandner, Rom 1998, Nr. 56 (im folgenden AK Rom 1998). Von 50 im Katalog besprochenen Ölgemälden sind ca. 5–6 Werke (ca. 10%) nach meiner Einschätzung nicht eigenhändig oder äußerst fragwürdige Zuschreibungen; von 28 Zeichnungen sind 6 (ca. 46%) der Arbeiten, mit ziemlicher Sicherheit aus dem Werk Kauffmanns auszuschließen. Weitere Arbeiten, wie die im Einleitungstext abgebildeten Nr. 23, 26, 38, sind ebenfalls irrtümlich Kauffmann zugeschrieben.

[8] Eine erste Diskussion der Händescheidung von Kauffmann und Zucchi in: AK Düsseldorf 1998.

[9] Oscar Sandner, in: AK Vaduz 1992, S. 47; Oscar Sandner, in: AK Rom 1998, S.XXXI, Abb. 23.

[10] Die beiden Ölgemälde, 102 x 84 cm, wurden von Sotheby's London, am 10. Juli 1996, Nr. 92, 93, als Kauffmann angeboten, Zuschreibung von Wendy Wassyng Roworth. Mein brieflicher Hinweis auf A. Lens wurde nicht berücksichtigt. Weitere Werke gleicher Hand wurden seit den 1960er Jahren fälschlich Kauffmann zugeschrieben: Antonius und Stratonike (?), Öl/Lwd., 66,5 x 79 cm, ehem. Kunsthandel Stoll 1968 (Zürich, SIK, Zuschreibung an A.Kauffmann, Archiv-Nr. 15.335); Die Auffindung Moses, Öl/Lwd., 117 x 147 cm, ehem. Kunsthandel Koller 1969, (Zürich SIK, "Art der A.Kauffmann", Archiv-Nr. 9598); Caritas (?) – Eine Frau umringt von Kindern, Öl/Lwd., 72,2 x 89,2 cm, Triest, Museo Sartorio, Inv.-Nr. 20007, in: Ausst.-Kat. Pitture, disegni e stampe del' 700 dallo collezioni dei Musei Civici..., Trieste, 1972, Nr. 70. Zuletzt Die Bestrafung des Amor, Öl/Lwd., 114 x 142,5 cm, 1998 angefragt als Kauffmann oder Umkreis vom Züricher Auktionshaus Schuler.

[11] AK Vaduz 1992, Nr. XIII, um 1800 datiert; Bestandskat. Zeichnungen des 18. Jh. aus dem Basler Kupferstichkabinett, bearb. von Yvonne Boerlin-Brodbeck, Basel 1978, Nr. 121, Inv.-Nr. 1872.7a. Denkbar wäre eine Zuschreibung an einen französischen Klassizisten wie François-André Vincent (1746–1816).

[12] AK Mailand 1992, Nr. 49, 50; AK Rom 1998, Nr. 77, als „Angelica Kauffmann (?)".

[13] Bleistiftzeichnung, 247 x 194 mm, von fremder Hand mit Tinte bez.: „Maria E. Kaffmann", Innsbruck, TLMF, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. K 108; publiziert im Ausst.-Kat. Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen, bearb. von Oscar Sandner, Bregenz, Wien 1968, Nr. 79; die zweite Fassung, Bleistift, 282 x 227 mm, bez. unt. re. „An. Kauffmann", Vallardi-Skizzenbuch, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. E 477–1927, Nr.133.

[14] Waltraud Maierhofer, Angelika Kauffmann, Hamburg 1997, S. 39, Abb. Maierhofers Biographie basiert im wesentlichen auf meiner Dissertation (1990), auf AK Vaduz 1992 und Angela Rosenthal, Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert, Berlin 1996 (im folgenden Rosenthal 1996). Der hohe Anteil der teils wortwörtlichen, nicht immer als Zitat kenntlich gemachten Übernahmen aus diesen und anderen Publikationen wirft im übrigen auch in diesem Zusammenhang die Frage des Copyrights auf.

[15] AK Rom 1998, S.57f., Nr.54.

[16] Ein Abzug dieses Punktierstiches befindet sich im Kupferstichkabinett von Berlin, K.d.Z.Nr. 306–48, bez.: G.B. Cipriani, Del. / The Fair Student / F. Bartolozzi, Sculp.

[17] Feder in Grau, grau laviert, mit Deckweiß gehöht, auf blauem Tonpapier, auf Pappe aufgezogen, 445 x 635 auf 460 x 650 cm (Papiergröße). Dr. Dankl, Graphische Sammlung Innsbruck TFLM, teilte mir dankenswerterweise mit, daß er unabhängig davon zu dem gleichen Ergebnis gekommen war.

[18] Schwarze, rote und ockerfarbene Kreide über Kohle, weiß gehöht, auf hellbraun grundiertem Papier, 380 x 298 mm, Stanford, University Museum of Art; Auch Carol M.Osborne kam zu dem Ergebnis, daß es sich um ein Werk aus dem Umkreis der Kauffmann handelt, in: Best.-Kat. Stanford University of Art. The Drawing Collection, Stanford 1993, Nr.202. Obwohl es weder Porträtähnlichkeit aufweist, noch die Zeichentechnik für Kauffmann typisch ist, schreibt Rosenthal dieses Blatt Kauffmann zu und stuft es fälschlich als Entwurfszeichnung zu einem Selbstbildnis mit Anker ein; Rosenthal 1996, S.332f., Abb.131.

[19] Rosenthal 1996, S.323; AK Rom 1998, Nr.4.

[20] Kreide, mit blauer, etwas gelber und rosa Kreide getönt, 229 x 188 mm, Inv.Nr. K.d.Z. 4613; vgl. Ausst.Kat. Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, hrsg. von der NGBK, Berlin 1987, S.108 Abb.

[21] AK Rom 1998, S. 82, Nr. 104.

[22] Um einen ähnlichen Fall dürfte es sich bei dem Kauffmann fälschlich zugeschriebenen Weiblichen Bildnis handeln, schwarze und rote Kreide, 231 x 180 mm, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv.-Nr. KK 1489. Hermann Mildenberger wurde von meiner Abschreibung und möglichen Zuweisung an Anton Graff telephonisch in Kenntnis gesetzt.

14. **Anton Graff** (Umkreis?, ehem. Kauffmann zugeschrieben), **Weibliches Bildnis** (Angelika Kauffmann ?); Kupferstichkabinett, Berlin

Die Autorin ist Leiterin der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf.