

Angelika Kauffman (1741-1807)

Andreas Brugger (1737-1812)

Eine vergleichende milieu- und mentalitätsgeschichtliche Studie
zum 200. Todes- bzw. 270 Geburtstag von Malerin und Maler

*Gaben? wer hätte sie nicht? Talente - Spielzeug für Kinder.
Erst der Ernst macht den Mann (die Frau), erst der Fleiß das Genie
(nach Theodor Fontane)*

Für die unruhige Zeit des Monats Juni 1790 darf man/frau (im folgenden nur in der herkömmlichen reduzierten Form) sich einmal ausmalen, wie der Maler und Nebenerwerbslandwirt Andreas Brugger (AB) nach einem nebligen Winter unter der Decke der Kirche von Gattnau nahe Langenargen am Bodensee über das 'Wetter (, den Wein und die Kunst?)' siniert, während die kultivierte Künstlerin Angelika Kauffman (AK) sich vom südlichen alten Rom aus in ihrem virtuellen brieflichen Salon mit dem Schweizer Gelehrten Carl Ulysses von Salis-Marschlins (1760-1818) ganz winckelmännisch-herderisch über das Verhältnis von "Klima und Kunst" austauscht. Anscheinend sind diese Gedanken, Gespräche und Briefe (wie der vom 16.6.1790) aber nicht bis zur "Rasse und Milieu" und somit im Taine'schen positivistischen Sinne ausgeartet¹, ganz zu schweigen von "Geschlecht und (Kunst-)Charakter" (1903) im nachweiningeringischen Maskulismus und Feminismus der heutigen Tage.

1 Vgl. Angelika Kauffmann, ..., Gesammelte Briefe, hg. u. komm. von Waltraud Maierhöfer, Libelle Verlag, Lengwil/CH, o.J. (2001), S. 151: "... nicht an dem Clima liegt das hervorbringen des Genius der künste auch liegt es nicht allein an dem sehen der so vielen vortrefflichen wercken der grosen meister wohl aber, und haubtsächlich liegt es, an der art diese wercke zu betrachten und recht zu kennen. hernach leite das glück den jungen künstler zu gelegenheiten die mit Fleiss erlangte Kenntnussen in das werck zu sezen und behalte immer die Natur for den beste meister, die wercke der alten Künstler werden Ihn leiten das schöne in der Natur zu kennen und das beste zu wählen.. ". In dieser wohl bekanntesten Äusserung der Wahrlömerin tauchen also nicht überraschende Stichworte wie Sehen, Betrachten, Kennen, Glück, Gelegenheit, Fleiss, Natur, Wahl der Vorbilder, Erarbeiten und Anwendung von Fähigkeiten und Kenntnissen auf.

Die zu einem internationalen Star am Malerinnenhimmel aufgestiegene ehemalige "Miss Angel" inspirierte schon ihre Zeitgenossen zu Hymnen, Erinnerungen und mehr oder weniger spekulativen biographischen Romanen. Das Jahr 1968 mit Peter Walch (Diss. Princeton), Claudia Helbok (Biographie, Wien) und der grossen Ausstellung von "Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen (Bregenz, Wien) durch Oscar Sandner wurde zum 'annus mirabilis' in der neueren Kauffmann-Forschung. Den nächsten Impuls setzten Bettina Baumgart (1990 und 1998) und Angela Rosenthal (1996 bzw. 2006)² aus feministischer Sicht (Abb. 1). Oscar Sandner, der wohl langjährigste Kenner veranstaltete für Vaduz und Mailand (1992) eine interessante "Hommage an Angelika Kauffmann" auch mit der Auseinandersetzung von GegenwartskünstlerInnen. Die bisher umfangreichste Einzelausstellung (Düsseldorf, München, Chur 1998/99) wurde von Bettina Baumgartel kuratiert. Auf eine transfeministische, undogmatische Weise versucht Angelica Goodden in ihrem 2005 in London erschienenen Buch "Miss Angel, The Art and World of Angelica Kauffman" den Mythos dieser Künstlerin zu entschleiern.

Zur Gedächtnisschau 2007 in Bregenz zum 200 Todestag mit dem Untertitel "Ein Weib von ungeheurem Talent" konnte der neue Leiter des Vorarlberger Landesmuseums

² Ihren inspirierenden, aber sich wiederholenden, auch von Baumgartel 1998, S. 17, Anm. 9 kritisierten, verengenden 'weiblichen Blick' auf oft unbewusst von der eigenen Physiognomie geprägtes Selbstbildnishaftes kennzeichnet auch Angela Rosenthals Interpretation der "Zeuxis-Künstlerlegende" (Providence, R. I., Brown, University) in: dies., Angelica Kauffman - art and sensibility, London 2006, S. 4 ff. - Strenggenommen stellt das Bild nicht mehr die Auswahl der 5 Modelle dar, sondern die Massaufnahme und Positionierung der idealen Körperteile, also der eklektische, synthetische, gedankliche, zeichnerisch-kompositionelle, künstlerische Prozess. Ob die 5. Krotoneerin bei einer gewissen Ähnlichkeit mit Angelika Kauffman subversiv nach der Kauffmann-Signatur auf der noch leeren Leinwand den Pinsel verstohlen wieder zurücklegt oder ihn eher im nächsten Schritt als inspirierende und tatkräftige Muse der Malerei holt, sei dahingestellt. Im ersten Falle könnte man es als (bei Künstlerinnen) eher seltenen Humor, Ironie oder Bildwitz deuten. Zeuxis ist fast schon so hermaphroditisch oder gynandrisch gegeben, sodass die Identifikationsproblematik Zeuxis/Angelika - Malerin/weibliche Modelle nicht so stark sich bemerkbar macht. Wenn es Angelika wirklich um die Problematik von Geschlecht-Rolle-weibliche Kreativität gegangen wäre, warum hat sie nicht das Ganze umgedacht: eine Künstlerin/weiblicher Zeuxis oder Apelles malt das Idealporträt von Paris oder einem sonstigen schönen Jüngling nach männlichen Aktmodellen. Aber das ist vielleicht zu modern, männlich und satirisch a la Rowlandson oder Gillray gedacht. Übrigens scheinen auch die weiblichen Figuren AKs auch sonst nicht nach dem (lebenden) Modell gezeichnet zu sein.



Abb. 1a: Angelika Kauffmann: Zeuxis wählt seine Modelle (?), um 1775-1780. Brown, Universitätsbibliothek



Abb. 1b: Francois André Vincent: Zeuxis wählt seine Modelle. 1789. Paris, Louvre

Tobias G. Natter Oskar Sandner (Weiterführung von 1992), Angela Rosenthal (über die Selbstbildnisse), Waltraud Maierhöfer (von ihr als Literaturwissenschaftlerin schon 1997 eine gute Einführung zu Angelika Kauffman), Wendy Wassying Roworth (neues Material zur Horn-Affaire), Michael Krapf (etwas abschweifend über das Verhältnis zu Goethe) und seinen Vorgänger Helmut Swozilek (zu Zucchi's "Memorie Istoriche") für Beiträge des Katalogs (Hatje-Verlag, Ostfildern 2007) gewinnen.

Man bemerkt, dass Angelika Kauffman als Projektionsfläche verschiedenster Richtung (Feminismus, Literarisches,... oft von englischer Provenienz) dient, während das geschlechtsübergreifende 'Künstlerische' etwa nach de Piles oder ihren Londoner Akademiebildern wie "dessin", "colorit", "composition", "expression" in heutiger Betrachtung deutlich zu kurz kommt.³ Wir sollten auch nicht hinter die beste, schon 1768 in England gemachte kritische und ins 'Wesentliche' sich einfühlende und -denkende Einschätzung der Malerin durch Peter Helfrich Sturz (1736-1779) zurückfallen. Es ist schon so viel zumeist Lobendes über sie geschrieben worden, aber vielleicht lassen sich die jeweiligen Entwicklungen in einem Vergleich der berühmten Künstlerin mit einer Lokalgröße, deren Lebenswege sich an verschiedenen Orten überschneiden haben, aber die sich nie begegnet sind, besser verstehen.

Der Stern des Andreas Brugger - kaum über der Bodenseeregion aufgegangen - wäre auch ganz wieder versunken, wenn nicht der Lokalpatriotismus im 19. Jahrhundert und v.a. im frühen 20. Jahrhundert (Pfarrer Hermann Eggart u.a.) und wenn nicht der Abglanz seines berühmten Lehrers Franz Anton Maulbertsch gewesen wären. Den oft konstatierten künstlerischen Abstieg Bruggers hoffte der Verfasser 1987 im Rahmen

³ Nach Holger Liebs zählt die Frage nach der Qualität zu den "Kriterien des vorletzten (= 19.?) Jahrhunderts", vgl. Die Zeit, Nr. 10, 28. Februar 2008, S. 54.

einer Monographie auch als Transformationsprozess etwas relativiert und verständlich gemacht zu haben. Von Brugger gibt es seither ein bebildertes Werkverzeichnis, von Kauffmann wurde schon 1990 ein solches angekündigt, aber es ist bislang nicht erschienen. Die grösseren Schwierigkeiten wie Werkumfang, Zerstreung als Salonkunst mit häufigem Besitzerwechsel u. ä. sind bekannt.⁴

Gene, Hormone, Erziehung und Umwelt

Schon die Gegenüberstellung der äusseren Daten erklärt ohne grosse Psychologie die unterschiedlichen Lebensschicksale der beiden Künstler. Geboren wurden sie unterschiedlichen Geschlechts.⁵ Bruggers nur indirekte Selbstbildnisse (Abb. 2a)



Abb. 2a: Andreas Brugger:
Selbstbildnis (?), 1777. Bad
Wurzach, Stadtpfarrkirche,
Deckenfresko (Detail)



Abb. 2b. Angelika
Kauffman: Selbstbildnis
mit der Büste der Minerva,
um 1780/81. Chur,
Bündner Kunstmuseum

deuten auf einen später eher kleinwüchsigen, grossäugigen 'Softie' hin. Die ebenfalls eher zierliche, auf Herder (gegenüber seiner eigenen Frau) körperlich nicht sehr erotisch-wirkende, agile Angelika Kauffman (Abb. 2b) macht keinen herben,

4 In einem solchen Falle würde sich ein adaptives digitales, nur von einem redaktionell bestimmten Bearbeiter mit 'Schlüssel' zu aktualisierendes Werkverzeichnis z.B. auf dem Server des Zentralinstitutes in München anbieten.

5 Inwieweit auch die entscheidende hormonale, fötale Prägung sich für haptisch-plastisch-nahsichtige, räumliche, emotionale-intellektuelle Vorlieben ausgewirkt hat, muss auch wegen der grossen individuellen Varianz aussen vor bleiben.

vermännlichten Eindruck wie z.B. Anna Dorothea Therbusch (1721-1782). Mag die Geschlechtszugehörigkeit ihr bei der Diskussion um das (kraftvoll männliche Original-) Genie zum Nachteil gereicht haben, sorgte sie andererseits für eine geringere Konkurrenzsituation und Binnenexotik (Starkult) in einer männlich dominierten Kunstwelt, oder: Angelika K. als Mann geboren hätte bei gleicher künstlerischer Leistung nicht so viel 'Furore' auch im persönlichen Umgang (Galanterie) machen bzw. erfahren können.

AK ist ein Einzelkind (zumindest aus der 2. Ehe des Vaters mit der Churerin Cleofea Luz). AB ist der Zweitgeborene und dazu noch eineiiger Zwilling innerhalb einer grösseren Geschwisterschar. Während der 'alter Ego geneticus' spurlos verschollen ist, taucht bei Angelika ein "Vetter Joseph" auf, der wohl als Halbbruder ihre Erst- und Einziggeborenenheit aber erst 1808 nach ihrem Tode in Frage stellte.⁶

Unter astrologischen 'Aspekten' mögen Ort und Zeitpunkt noch von grösserer Vorbedeutung sein. Das graubündische Chur⁷ als reformierte Stadt mit katholischer Enklave und altem, aber bescheidenem Bischofssitz ist aber mehr als von Angelika selbst eingeschätzter Zufall⁸, wie auch bei Andreas das montfortische Weinbauern- und Fischerdorf Kressbronn am Bodensee. Beide sind im Zeichen des Skorpions geboren bzw. getauft (30.10/6.11 1741 und 16.11.1737), was auch im aufgeklärten 18. Jahrhundert immer noch zu Deutungen hätte verleiten können.⁹

Die Paten des einen, der nur den einen Vornamen nach dem Patron der Fischer, Andreas, erhielt, gehörten demselben einfachen 'Milieu' an; die der anderen, die vornehmerweise mit vier Vornamen (Anna Maria, Angelica, Catherina nach Paten und Familientradition) bedacht wurde, waren von Adel wie die Nichte (?) des Churer Fürstbischofs Joseph Benedikt von Rost (+1754) oder wie der Dompropst Carolus Mengotti von Rang. Da es sich nicht um eine karitative Ehrenpatenschaft wie z.B. heutzutage durch den Bundespräsidenten handelt, zeigt sich der gute Draht des

6 Am ausführlichsten und überzeugendsten ist das "Familiengeheimnis" bei Helbok 1968, S. 20, 24, 230-233, 281-283 dargestellt.

7 Chur hatte im 18. Jahrhundert ca. 2000, Langenargen ca. 700, Kressbronn ca. 200, Schwarzenberg ca. 1100 Einwohner.

8 Dass es nicht zu einem 'Coira me genuit...' kam, hatte sicher Gründe (Aufgabe, Entlassung der Churer Hofmalerposition des Vaters?).

9 Dem Verfasser sind keine zeitgenössischen Horoskope für die beiden bekannt. - Vgl. auch Goethe's 'Konstellation', in: Dichtung und Wahrheit, Buch 1, Anfang.

Vaters und bischöflich-churischen Hofmalers Johann Joseph Kauffmann.¹⁰

Die vier Jahre Altersunterschied zumal zwischen einer eher frühreifen, auch im 18. Jahrhundert eher schneller sich entwickelnden weiblichen Person und einer Männlichen sollten zwar nicht überbewertet werden, aber eine grössere Affinität der Jüngeren zu neueren Entwicklungen wäre per se natürlich.

Bei den wichtigsten ersten Bezugspersonen, den Eltern, eröffnen sich fast unterschiedliche Welten: in Kressbronn das einfache katholische, fast analphabetisch-bildungsferne, leibeigene Elternpaar: Joseph Brugger, ein aus einer weitverzweigten Bodensee-Sippe stammender Wein-Bauer, seit ca. 1750 Bewirtschafter eines montfortischen Schupflehens, dem Münzhof in Langenargen, und Theresia Mayer aus dem nahen Kauh. In Chur war der einer vorarlbergischen Familie entstammende Vater als Kunstmaler und Hofmaler (seit April 1739?) am 6. November 1740 eine zweite Ehe¹¹ eingegangen wieder mit einer zuvor evangelischen Partnerin jetzt namens Cleofea (eigentlich Maria Cleophas, Schwester von Maria; in der protestantischen Schweiz ein relativ verbreiteter Vorname) Lutz (1717-17.3.1757), deren Mutter Judith (?) Hebamme und Tochter des niederadligen Churers Francise von Canobia, Bundesweibel oder Amts-Gerichtsdieners des Kantons, war. Der Vater Bartholomäus, Sohn eines vermögenden Müllers namens Wälti Lutz, stammte aus Wolfhalden (Kanton Appenzell) in Bodenseenähe.

Der kleine Andreas wuchs - wie gesagt - in einer immer grösser werdenden Geschwisterschar anfänglich in Kressbronn auf, besuchte wohl ab dem 6. Lebensjahr v.a. im Winterhalbjahr (im Sommerhalbjahr zumeist Mithilfe in der Landwirtschaft) die Schule in Gattnau und nach der Übernahme (um 1748) des Münzhofes im nahen Langenargen und dem Wohnwechsel die dortige Schule vermutlich bis zum 11. Lebensjahr (1748/49). Mehr als Lesen, Schreiben, Rechnen und Religionsunterweisungen dürfte er kaum genossen haben.

¹⁰ Der dem Verfasser nicht im Original (nur noch als Abschrift von 1782) oder Faksimile bekannte Taufeintrag müsste anders als Baumgartel 1990 u. 1998, S. 272, Anm. 22 eigentlich so lauten: "... patrini: Rev. Carolus Mengotti prepositus et Anna Maria Baronessa de Rost. Baptist(a): P. Ignatius Morswil Cap(uzinus) Sup(erior) et Parochus". - In der Taufscheinabschrift von 1790 (Bregenz 2007, S. 271) heisst es: "...R(e)v(eren)d(is)s(i)mo ac illust(ri)simo Dno Canonico Carolo de Mengoti Ecc(les)iae Cath: Cur(iensis) Praeposito...".

¹¹ Die 1. protestantische Ehe mit einer 1740 angeblich verstorbenen protestantischen Sibylle Lohr oder Lohrin im württembergischen Herrenalb, der der am 10.3.1734 geborene Sohn/Vetter "Joseph" entstammt.

Künstlerische Entwicklungen bis 1764:

Eine gewöhnliche Ausbildung

Die üblichen Künstlerlegenden¹² der Früh-Hoch-Begabung fehlen bei Brugger. Ob der alte, am 20. Mai 1748 schon verstorbene Anton Maulbertsch, Vater des Franz Anton Maulbertsch, noch erster Lehrmeister und quasi Entdecker Bruggers war, lässt sich nicht mehr feststellen. Sicher ist nur, dass letzterer ab 1749 eine 6-jährige Ausbildung bei einem Figurenmaler absolvierte, da seine Herrschaft (wohl schon der junge Graf Franz Xaver von Montfort) das leibeigene Landeskind am 23. August 1755 im Alter von knapp 18 Jahren als "Mahler jung" (noch Lehrling oder Junggeselle) "... solchen in seiner Kunst beßer Practiciert zu machen nachher Wien" zu Franz Anton Maulbertsch, der damals als Freskant den 'Ton' anzugeben begonnen hatte, schickte. Es müssen also gewisse Talentproben (Zeichnungen, Beteiligung an Werken, Empfehlung des Meisters...) vorgelegen haben. Als Lehrmeister dürfte wohl historisch wie stilistisch am ehesten der in Scheer bis 1756 ansässige Hofmaler der Waldburg-Verwandtschaft, Joseph Esperlin, in Betracht kommen. Wir haben also den im 18. Jahrhundert üblichen Weg der partiarchalisch-mäzenatischen Lenkung vor uns. Dass der junge Maler Brugger wenigstens mit einer Bitte um Unterstützung bei einer Weiterbildung selber etwas aktiv wurde, ist wohl anzunehmen.

Ein Wunderkind?

Dagegen verläuft eine 'Wunderkind'-Karriere anders: das Einzelkind erlebte frühe Ortswechsel (Übersiedlung ins graubündisch-veltlinische Morbegno 1742), vielleicht 1744 eine Reise nach Schwarzenberg. Es besuchte keine Schule, sondern wurde - wie berichtet wird - adelsähnlich im Einzelunterricht von dem ehrgeizigen Vater (Lesen, Schreiben,...) und Mutter (Sprachen, Musik,...) erzogen und geprägt.¹³ Auch das

¹² Wie noch bei dem armen Hirtenjungen Joseph Anton Koch, der mit Holzkohle auf Schiefertafeln zeichnet und vom Augsburger Bischof entdeckt wird.

¹³ Die Bedeutung des Vaters für das Vaterkind AK zeigt auch später die Androhung einer Schmähschrift: "Die unglückseligen Früchte der schlechten Erziehung oder das Leben der

übrige Milieu, die künstlerische Tätigkeit des Vaters, die Kontakte, Gespräche mit Auftraggeber auch aus höheren Kreisen sorgten sicher gegenüber der bäuerlichen provinziellen Einfachheit in Kressbronn und Langenargen für grössere Reizvielfalt. Im Jahre 1749/50 oder erst 1752 erschien der "Vetter Joseph" (vielleicht Stiefbruder), der spätere Mainzer bzw. Aschaffenburg Hofmaler und Kammerdiener, auf der familiären Bildfläche. Es erstaunt, dass Angelika zu diesem 'Hausgenossen' bei ihren sonstigen verwandtschaftlichen Neigungen später so auf Distanz blieb. Wie und wann genau Vater Kauffmann mit seiner Tochter die künstlerische Ausbildung begann, ist unbekannt. Bis 1755 (also im Alter von vierzehn) in Mailand und dem angeblichen, eher 1759 stattgefundenen Gespräch mit dem gräflich-firmianischen Hauskaplan Giuseppe Troger (Bruder des Leopold Troger, Sekretär Graf Firmians und wohl ebenfalls Verwandter von Paul Troger) lebte Angelika im 'herkulischen' Zwiespalt zwischen Malerei und Musik (Sängerin). Die verlockende grössere Lukrativität letzterer (man vergleiche die Gagen für Spitzenkräfte im 18. Jahrhundert) wäre mit einer grösseren moralischen Gefährdung verbunden gewesen: Angelika entschied sich also für die Tugend (aber auch für die Tugend oder das Talent möglichst viel bei der Malerei herauszuschlagen).¹⁴

Johann Joseph Kauffmann

Im Vergleich mit dem doch als Musiker (Komponist, Violinist und Pädagoge) sehr hoch einzuschätzenden Leopold Mozart bleibt Vater Kauffman - soweit bekannt - ein zweit-oft drittklassiger Maler, der aus Kupferstichen, die er seiner Tochter zum Studieren vorgelegt hatte¹⁵, selbst wenig Nutzen ziehen konnte. Bis zu dem

Kunstmalerin A.K." durch den 1. Ehegatten Frederic von Horn, vgl. Bregenz 2007, S. 50. - Während bei vielen Musikern die frühkindliche Begabung durch Nachsingen, Nachspielen, absolutes Gehör, Gedächtnis oft schon sehr früh (2.-3. Lebensjahr) zum Ausdruck kommt, sind auf bildnerischem Gebiet die Anzeichen wie Farbe-Form-Phantasie-Gefühl-Gedächtnis zumeist nur an unkindlicher, realistischer Wiedergabe festzumachen. Also eine Erscheinung wie Mozart wird es wohl in der Bildenden Kunst kaum geben können.

14 Im übrigen stellten sich Malerinnen seit 1500 viel-mehrseitig gerne auch als Musikerinnen dar, vgl. Sofonisba Anguissola, 1561; Lavinia Fontana, 1577; Elisabeth-Sophie Chéron, 1672.

15 Anscheinend eher auf Wunsch und nicht so trimmend wie Isamel Mengs bei seinem Sohn Anton Raphael aus einer jüdisch-protestantischen Familie. - Man kann die simplifizierende

Gemeinschaftsprojekt in der Pfarrkirche Schwarzenberg von 1757 zumindest blieb er aber ton- oder formangebend, wahrscheinlich hatte er jedoch schon vorher die grössere Begabung seiner Tochter anerkannt. Allerdings muss man auch feststellen, dass bis 1757 (also 16-jährig) die erhaltenen Bilder das väterliche Niveau kaum übersteigen (ähnlich Baumgartel, anders Helbok).¹⁶

Mehr noch als die Vorarlberger Architekten und Stukkatoren war Kauffmann auf das Wandermaler-Dasein angewiesen.¹⁷ Auch eine 1993 in Bregenz veranstaltete kleine Ausstellung seiner wenigen erhaltenen und bekannten Bilder vermochte nicht seine malerische Formierung zu klären. Kauffmann - vorrangig Porträtmaler, aber auch Sakralmaler und selten Freskant, allerdings in einem schwierig zu differenzierenden Provinzialstil - könnte bei Jakob Carl Stauder nach Johann Zick, Jakob Anton Lenz, Balthasar Riepp gewesen sein.¹⁸ Es bleiben aber auch andere mögliche Vorbilder oder Lehrmeister wie der Tiroler Balthasar Renn (1685-1735; 1709-1713 Hofmaler in St. Blasien) in der Diskussion. Dass Kauffmann um 1733 im württembergischen, protestantischen Herrenalb und in der zur Herrschaft gehörigen Kullenmühle als ca. 26-jähriger auftaucht, erscheint gerade im Vergleich zu den jüngeren Brüdern nicht ganz erstaunlich. Auch die Lage zum nahen Benediktinerinnenkloster Frauenalb, zu den katholischen markgräflich-badischen Residenzen Rastatt und Ettlingen mit einigem repräsentativen Auftragspotential könnte eine Rolle gespielt haben. Manche denken auch an den Vorarlberger Peter II Thumb¹⁹ (1681-1766), der seit 1715 am Oberrhein überaus aktiv auch 1726/31 die Frauenalber Klosterkirche neu errichtete, wobei als Ausstatter die Ludwigsburger Oberitaliener-Clique wie der Comaske Maler Luca Antonio Columba um 1729 (in Ettlingen 1730/31) und der Stukkateur Riccardo Donato Retti zum Zuge kamen.

Bei der ungewöhnlichen protestantischen Trauung mit Maria Sibylle Lohr in Herrenalb vor dem 10. März 1734 handelt es sich wohl um eine Mussehe, da der Ehemann nach

Webersche Vorstellung von protestantisch-pietistischer Arbeitsethik und Kapitalismus-Streben vielleicht nicht ganz hier übertragen.

16 Gegenüber Mary Cosway, Elisabeth Vigée-Lebrun kann man auch nicht von einer besonderen Frühreife sprechen.

17 Die jüngeren Brüder Simon (geb. 1709), Maler und Steinhauer in Strassburg und Anton (geb. 1716) in Thionville haben den Bregenzer Wald ganz verlassen und sich erstaunlicherweise in französisch dominierten Regionen niedergelassen

18 Vgl. Thomas Onken, Jakob Carl Stauder, Sigmaringen 1972, S. 122-24.

19 Vgl. Jutta Rebmann, Angelika Kauffmann, München 1994/1998/2007, S. 46; ähnlich auch schon bei Helbok 1968, S. 10.

späterer Aussage des am 10.3.1734 in dem "Steinhäuslein auf der Kullenmühle" geborenen Sohnes immer auf Reisen war und Mutter und Kind verlassen hatte.²⁰ Spätestens seit 1736 ist Johann Joseph Kauffmann statt im Schwarzwald wieder das Rheintal aufwärts nicht weit vor Chur in Maienfeld, Schloss Bothmar zu finden, um den reformierten Johannes von Salis-Maienfeld (1692-beerdigt am 9.1. 1738) , angeblich ehemaliger Hauptmann in belgischen Diensten, ein ovales Porträtrundbild im Kürass, zu malen. Das bezeichnete und 1736 datierte Gemälde (Abb. 3) spricht v.a. in dem



Abb. 3. Johann Joseph Kauffmann: Johann von Salis-Maienfeld (?), bez. 1736. Chur, Landesmuseum

individuell erfassten Gesicht an. Ein zeitweise in Feldkirch befindliches, leider nirgendwo abgebildetes Porträt einer Frau von Furtenbach soll rückseitig eine Bezeichnung und die Datierung 1739 tragen.²¹ 1739 erfolgte (vielleicht auf

²⁰Die originalen Ehematrikel von Herrenalb dürften wie die Taufmatrikel bei einem Brand von 1750 vernichtet worden sein, vgl. Helbok 1968, S. 232/33. - Joseph Kauffmann (10.3.1734-6.10.1818), Mainzer Hofmaler seit ca. 1767 versuchte durch eine nachträgliche Taufurkunde vom "Vetter" zum "Halbbruder" zu mutieren. Es erscheint fast unglaublich, dass dieses Familiengeheimnis erst nach dem Tode Angelika Kauffmans (wegen dem väterl. Pflichtteil) gelüftet wurde. Könnte aber Joseph nicht doch der Sohn des Bruders Simon Kauffmann (1709-?) gewesen sein, bei dem er nach eigener Aussage wohl nach 1740 bis um 1750 in Strassburg weilte. Gegen Joseph Kauffmann spricht auch, dass J. J. Kauffmann bei seiner Heirat in Chur nicht als 'viduus' (wegen möglicher Bigamie?, Ungültigkeit der protestantischen Eheschliessung?) auftrat. - Auch in der Lebensgeschichte von Andreas Brugger gibt es mit dem verschollenen Zwillingbruder Xaver einen 'dunklen Fleck'.

²¹Vgl. Helbok 1968, S. 28, Anm.1.

Empfehlung der Salis?) auch die Ernennung zum Hofmaler unter dem von Vils/Tirol gebürtigen Churer Fürstbischof Joseph Benedikt von Rost (reg. 1728-1754). Die beiden für das Kapuzinerkloster in Mels im nahen Kanton St. Gallen wohl als Stiftung des Franz Anton Zwips, Landvogt, bzw. von Joseph Anton Tschudi von Glarus, Landeshauptmann von Sargans, gemalten Kapuzinerheilige verfallen wieder in einen schwachen volkstümlichen Stil. Am 6. 11. 1740 erfolgte die schon erwähnte Trauung. Über die Gründe, warum die Familie im Jahr nach der Geburt der Tochter Angelika (6.11.1741) im September 1742 ihr Domizil in Chur, Reichsgasse Nr. 57 aufgab und ins zu Graubünden gehörige Veltliner Morbegno und zur (älteren?) Schwester Anna Maria verh. Florini verzog, wird eifrig spekuliert: Rat der Familie von Salis oder des immer wieder in Chur tätigen Gian Pietro Ligari aus dem nahen Sondrio?. 1744 war anscheinend die Familie Kauffmann wieder zu Besuch in Schwarzenberg (Aufnahme in die Rosenkranzbruderschaft). Der Arbeitsaufenthalt (1749/50 oder 1752?) in Rorschach, wo Johann Joseph Kauffmann seinen zeitweise beim Bruder Simon in Strassburg aufgehobenen Sohn (oder Neffen?) Joseph (endlich?) zu sich nahm und wo Andreas Brugger 30 Jahre später malen sollte, sowie die Gemälde der letzten, stark verschuldeten Grafenfamilie von Hohenems nahe der alten Heimat 1751 legen nahe, dass zumindest die Verdienstmöglichkeiten in Morbegno nicht zum besten bestellt waren. Neben den konventionellen Hohenemser Ganzfigurenbildnissen (vgl. "Maria Walburga Rebekka von Hohenems" mit Andreas Bruggers "Antonia von Waldburg-Montfort" in Tettwang, Neues Schloss, Bacchussaal) ist auch ein im Museum Feldkirch befindliches, bezeichnetes und 1752 datiertes ehemaliges Altarblatt erst 1993 durch die Bregenzer Ausstellung bekanntgeworden. Das 1755 von Bregenz nach Rankweil geschickte, wohl stärker italienisch anmutende ehemalige Altargemälde soll in Morbegno entstanden und durch die Künstlerfamilie Ligari (vielleicht von Cesare Ligari?, aber eigentlich nicht erkennbar) beeinflusst sein.

Vater und Tochter Kauffmann

Mailand

Zwischen November 1753 und November 1754 (im 13. Lebensjahr!) malte Angelika ihr erstes erhaltenes, rokokopuppenartiges Selbstporträt (Abb. 4a), das im Vergleich mit Dürers Selbstbildnis von 1484 (Abb. 4c) im selben Alter oder von Anna Waser

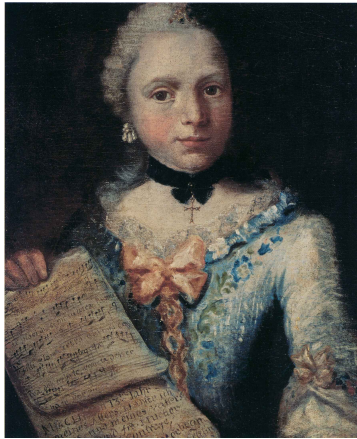


Abb. 4a. Angelika Kauffman:
Selbstbildnis als Sängerin,
um 1753, 49,5 x 40,5 cm.
Innsbruck, Landesmuseum
Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem.
303



Abb. 4b. Anna Waser:
Selbstbildnis im Alter von 12
oder 13, 1691. Zürich,
Kunsthau



Abb. 4c. Albrecht Dürer:
Selbstbildnis,
Silberstiftzeichnung,
1484, 27,5 x 19,6 cm.
Wien, Albertina

(Abb. 4b) und unter dem Eindruck des väterlichen Tuns (u. Hilfe?) nicht als aussergewöhnliche Talentprobe erscheint. Nicht die Darstellung einer Tochter aus besserem Hause als musikbegeisterte Sängerin, sondern die selbstbewusste, ausführliche Beischrift erzeugt Erstaunen und verleitet sogar zur Überlegung, ob es sich nur um einen Ausschnitt (49,5 x 50 cm) aus einem grösseren (ca. 100 x 150 cm) Familienbildnis (mit Vater und Mutter) als Huftstuck oder um das erhaltene Mittelstück einer 3-Serie handelt, wobei bei gleicher Bildgrösse die Eltern im kleineren Massstab oder nur als verkürzte Bruststücke vorstellbar sind.

Wahrscheinlich ist deswegen der erste richtige Italienaufenthalt z.B. über das auch noch im Altersruckblick beeindruckende Como nach Mailand ähnlich Claudia Helbok (bis September 1753 noch Taufpatenschaften in Morbegno) erst Anfang 1754 anzusetzen. Angelika dürfte auch zuerst eher als Sängerin vor dem Comer Bischof und ehemaligen Kapuziner Maria Agostino Neuron (reg. 1746-1760) brilliert haben, von dem sie schon 1752 (nach Rossi) ein verschwundenes Pastellbildnis²² angefertigt haben soll. Der Weiterzug der Familie in das lombardische Zentrum Mailand lässt sich durch zwei den Künsten aufgeschlossenen Persönlichkeiten, wie den 1753/54 zum habsburgischen Statthalter ernannten Francesco III von Este (1698-1780) und den Erzbischof und Kardinal (beides seit 1743) Giuseppe Pozzobonelli (1696-1783) erklären. Die von Zucchi erwähnten Portratkopien der königlichen Familie (Habsburgerbildnisse?) im Gouverneurspalast und die (jetzt als Reynolds-Kopien erkannten) Porträts der Erzherzogin Maria Theresia von Cybo (1725-1790) und ihrer

²²Baumgartel 1998, S. 22.

Kinder (Maria Beatrice, geb. 1750; Rinaldo, geb. u. gest. 1753) und die „vielen Damen und Ritter des Hofes“ sind ungeklärt. Das um 1760 zu datierende Gemälde "Francesco III im Kürass" (Abb. 6a) erscheint stark von Frankreich beeinflusst.



Abb. 5a. Unbekannt:
Francesco III Este, um 1760.
Modena, Galleria Estense (?)



Abb. 5b. Antonio
Bergomi: Kardinal
Pozzobonelli, nach 1743.
Mailand, Erzbischöfl.
Seminar (?)

Vom Erz- (nicht Weih- wie bei Baumgartel)bischof Pozzobonelli gibt es ein Ganzfigurenporträt (von Antonio Bergomi) (Abb. 6b) im Erzbischöfl. Seminar aus der fraglichen Zeit aber ohne Bezug zu Kauffmann-Vater oder -Tochter.

Mailands Kunstwelt vor dem seit 1759 residierenden Statthalter Graf Firmian, der erst 1771 eingerichteten Hofhaltung der Habsburg-Este und der erst Januar 1776 erfolgten Kunstakademieeröffnung war nicht sehr Impuls gebend.

Reise in die Heimat

Ob schon vor dem Tod der Mutter²³ am 1. 3. 1757 in Mailand Pläne (wegen dem Schwarzenberger Kirchenbau?) für eine Rückkehr in die Bodenseeheimat geschmiedet wurden, dafür gibt es keine wirklichen Beweise. Immerhin fertigte Kardinal

²³Angelica Goodden, 2005, S. 20, 31/32. Geht auf das Verhältnis zur später nie mehr erwähnten Mutter ein. Das brieflich und bildlich angestimmte Thema der "Klagefrau" stand Angelika 1757 schon altershalber nicht zur Verfügung. Sie reflektierte auch nie wie der alte Goethe ihre eigene elterlich-ererbte 'Statur' und Charakter-'Natur'. - Man erinnere sich auch Mozarts Erlebnis des Todes seiner Mutter in Paris und seiner Verarbeitung.

Pozzobonelli am 25. 4. 1757 ein Empfehlungsschreiben für die beiden an den Abt des Zisterzienserklosters Salem aus. Wenn man das Konzept des verspäteten Antwortschreibens von Abt Anselm von Salem an Kardinal Pozzobonelli vom 25. 5. 1758 hoffentlich richtig entziffert, sind Vater und Tochter erst 1758 kurz vor Aschermittwoch (8. 2. 1758) in Salem eingetroffen, aber bald noch einmal nach Meersburg und noch anderswohin abgereist, wobei sie aber wieder in Salem vorbeischaun wollten, aber dies dann doch nicht wahr machten. Der Abt währte sie im Mai 1758 dem Hörensagen nach schon wieder in Italien.²⁴

Das im Landesmuseum Zürich aufbewahrte Hüftstück der Konstanzer Bischofs Franz Konrad von Rodt (Abb.7) in leichter Kopfdrehung mit einem Schreiben und einer



Abb. 7. Angelika Kauffman: Kardinal Franz Konrad von Rodt, 1757 (?). Zürich, Schweiz. Landesmuseum

Taschenuhr könnte demnach auch erst 1758 vollendet worden sein. Es ist schwierig das schlecht erhaltene Gemälde eindeutig Angelika Kauffman zuzuweisen. Man kann auch nicht feststellen, dass sie das Niveau ihres Vaters schon überschritten hätte. Wenn man in Ermangelung des von Bettina Baumgartel versprochenen

²⁴Vgl. GLAK 98/1053 u. Hosch 1987, S. 15/16 (leider spielte dem Verfasser hier bei den Vornamen des Vaters der Brahmsfreund Joseph Joachim einen unterbewussten Streich).

Werkverzeichnisses sich die alten Aufnahmen von Porträts der Familie Salis-Soglio anschaut, lässt sich auch keine grössere künstlerische Qualität ausmachen. Das Kinderporträt "Herkules von Salis-Soglio" (Abb. 8a), Sohn des Anton von Salis-Soglio ist 1757 datiert und mit der herausstreichenden Altersangabe ("XVI") der Künstlerin Angelika Kauffman versehen und steht in der Nachfolge ihres ersten Selbstporträts vielleicht im Räumlichen besser geklärt. Ebenfalls 1757 datiert wird ein "Anton von Salis-Soglio" (Abb. 8b) (1702-1765) in Schloss Paspels²⁵ aus dem "Alten Gebäu' zu Chur, in der Art des Johann Joseph Kauffmann²⁶. Am ehesten kann man sich diese Aufträge auf der Herreise von Mailand und Zwischenstation in Chur (Mai 1757) vorstellen.²⁷



Abb. 8a. Angelika Kauffman: Hercules von Salis-Soglio, 1757. Bevers, Haus Carlo von Salis

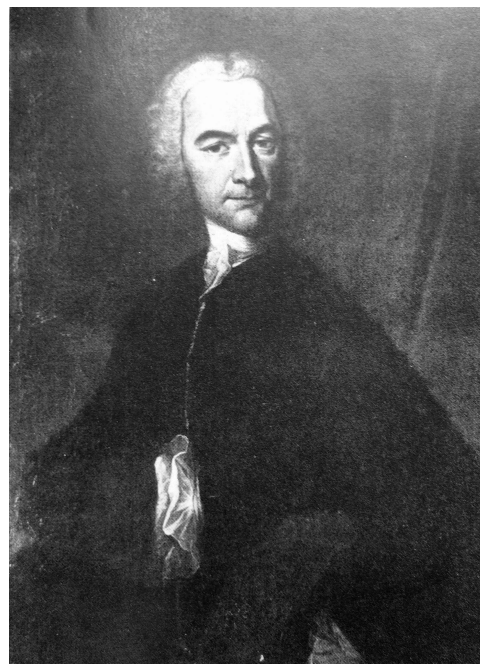


Abb. 8b. Johann Joseph Kauffmann (?): Anton von Salis-Soglio, 1757. Paspels, Schloss

Schwarzenberg

²⁵Ehemals in Chur, jetzt Bevers, vgl. KDM Graubünden, Bd. III (Erwin Poeschel), Basel 1940, S. 321/2 m. Abb.; der 1760 datierte "Anton von Salis-Soglio", ebenfalls Sohn des Anton von Salis (rückseitig: Angelika Kauffman) wirkt auch nicht fortschrittlicher. Nach S. 322 soll es sich um Kopien nach Vorlagen der Zeit um 1700 handeln.

²⁶Vgl. KDM Graubünden, Bd. III, Basel 1940, S. 111-113 m. Abb.

²⁷Helbok 1968, S. 27 nimmt noch Supraporten im Palais Salis-Tagsten in Chiavenna/Cläfen an.

In die Sommermonate 1757 fällt Angelika Kauffmans einzige Freskoefführung wohl innerhalb 12 bzw. 13 Tagwerken getreu nach Piazzetta-Stichen und mit der auffälligen Signierung als Ausführende ("... fecit 1757...") (Abb. 9a) sichtbar mit zeichnerischen Mängeln. Die ebenfalls farblich etwas venezianisch wirkenden, freskierten 13 Kreuzwegstationen (Abb. 9b) stammen vom Vater. Ob er noch das nicht erhaltene



Abb. 9a. Angelika Kauffman: Apostel Matthäus nach Piazzetta, 1757. Schwarzenberg, Pfk. Langhauswand



Abb. 9b. Johann Joseph Kauffmann: 1. Kreuzwegstation, 1757. Schwarzenberg, Pfk., Langhauswand

Deckenbild fertigen konnte, ist nicht bekannt. Die beiden Kirchenpatrone "Petrus und Paulus" (Vorarlberg, Priv. Bes) erfuhren von der Tochter 1758 (urspr. dat. und signiert) eine den Piazzetta-Stichen noch nahestehende und qualitativ kaum bessere Wiederholung in der nach Vasari eher weiblichen Öl-Technik²⁸.

Auch für den Vater Kauffmann ist es das einzige Fresko-Beispiel. Es wird immer wieder eine Mitwirkung bei der Malerfamilie Ligari und bei Freskoeffträgen ohne klaren Beweis vorgebracht. Man kann nicht sagen, dass diese Schwarzenberger Malereien in 'männlicher' Fresko-Technik für die Region eine grössere Bereicherung darstellen.

Tettnang

Nach den von Hermann Eggart und vom Verfasser angestellten archivalischen Forschungen gestaltet sich der Aufenthalt zumindest des Vaters Kauffman bei den

²⁸Vgl. Baumgartel 1998, S. 108/9 m. Abb.

hochverschuldeten Grafen Montfort in Tettngang wie folgt: am 4. 12. 1758 wurden nach einem sicher mehrwöchigen Aufenthalt in Tettngang und Unterbringung beim dortigen Kreuzwirt dem "Kaufmann von Schwarzenberg aus dem Bregenzerwald" in Abschlügen 100 fl. und 42 fl. 40 bezahlt.²⁹ Am 10. Januar 1759 wurden durch den "H. Hofkaplan dem verwitt. Kaufman Mahlern um 1 Porträt auf gngste Anschaffung noch 3 fl."³⁰ und am 13. Juni (oder Juli?) noch 204 fl.³¹ gegeben.

Die letzte Summe erfährt bei Hermann Eggart nach mittlerweile vernichteten Belegen folgende Spezifikation: "6 Rundgemälde" (à 6 fl. = 36 fl.), 8 "Köpfe" (à 5 fl = 30 fl.), "4 Tafeln" (à 6 fl.-= 24 fl.), "2 Stück in Pectu" (also Bruststücke à 22 fl. = 44 fl.) und ein wohl ganzfiguriges "Porträt" à 40 fl.- und "3 andere Porträtkopien" (zu 30. fl). Bei den Bruststücken könnte man am ehesten an die Pendants "Franz Xaver von Montfort" und "Sophie von Limburg-Styrum" (Abb. 10), jeweils mit ihren Hunden denken, allerdings fand die Trauung erst November 1759 in Bartenstein statt. Vielleicht lässt sich auch eine spätere Entstehung mit einer Zahlung von 22 fl.- über den Hofbeamten



Abb. 10. Angelika Kauffman (?): Franz Xaver von Montfort u. Sophie von Limburg-Styrum, um 1757-59. Tettngang, Schlossmuseum

²⁹Vgl. HStAS 91 (1758), fol 101. - Bei Eggart 1939, S. 32/33 ist immer von 242 fl. die Rede; für die Fassmaler Franz Simon Kaufmann von Waldsee und Matthias Büchelmayer fielen am 5. 7. 1758 (HStAS 91, fol 95) noch 100 fl.- an.

³⁰Vgl. HStAS, B 123/4, Bd. 92 (1759), fol. 105.

³¹Ebenda, fol. 107.

Carl Anton Adorno "wegen dem Mahler Kauffmann" im Jahre 1761³² verbinden. V. a. das letztgenannte Bild zeigt in der Zeichnung der Hände eine ansprechende Leistung.³³ Ein Aufenthalt von Vater und Tochter in der Bodenseeregion bis fast Ende 1759 lässt sich auch durch den in Bregenz 2007 gezeigten Wallfahrtseintrag am 21. 9. 1759 in Bildstein für "...Maria Anna Angelica Kauffmann von Chur..." verifizieren.

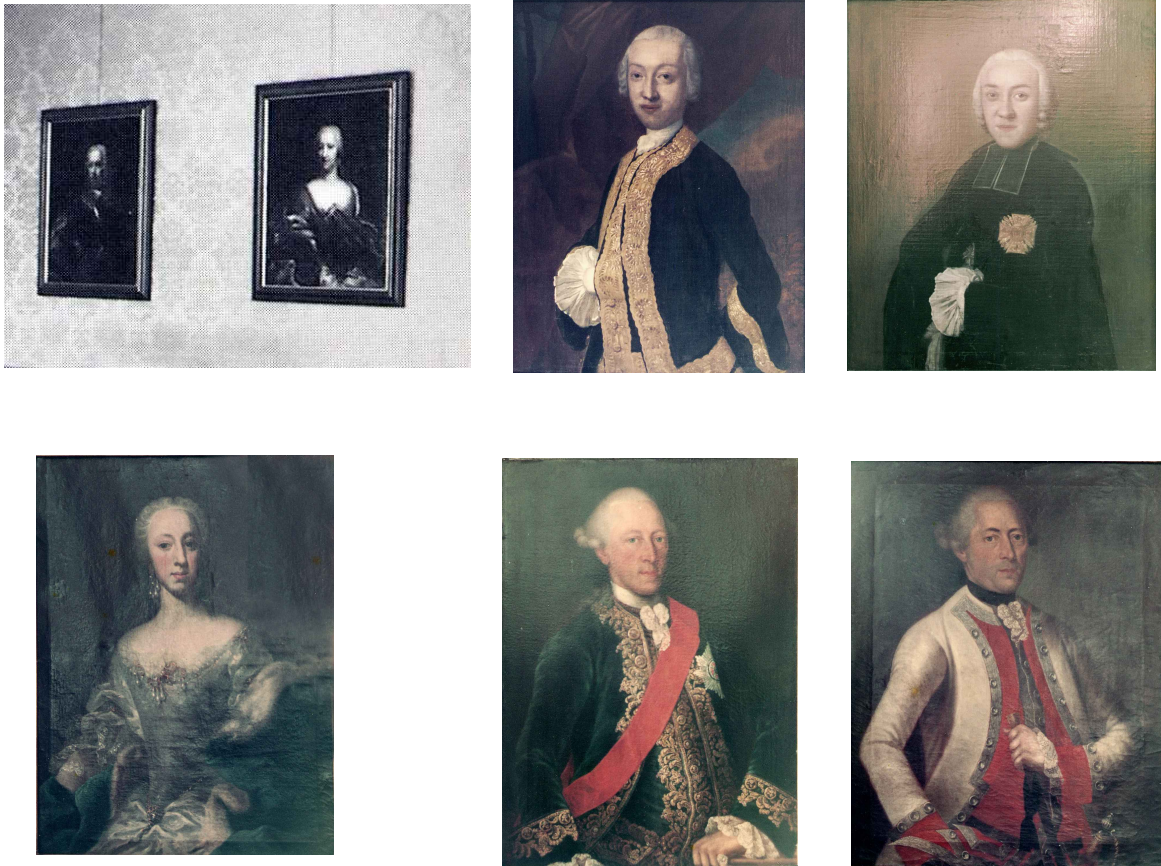


Abb.11 a-g. Versch. Maler: Graf Macimilian Ernst III (a); Gräfin Antonia (b); Graf Johnn Baptist (c); Graf Johann Nepumuk (d); GräfinAdelheid (e) Graf Franz Xaver (f); Graf Anton I (g). Tettngang, Schlossmueum u. Langenargen, Museum (c u. d)

³²Vgl. HStAS, B 123/124, Bd. 94 (1761), fol. 109.

³³Zu den Montfort-Bildnissen der früheren Sammlung-Moll gehören (Abb. 11 a-g): das alte Grafenpaar "Maximilian Ernst von Montfort", "Antonia von Waldburg", die beiden geistlichen Söhne "Johann Baptist" (+1757) und "Johann Nepomuk" (+1775), die Tochter "Adelheid von Montfort" (+1753) im Stile von Desmarées und die regierenden Söhne "Franz Xaver" (+1780) und "Anton IV" (+1787), beide völlig andersartig und eher nach 1760 entstanden. Eine Zuweisung der oft sehr entstellten Bilder an eine bestimmte Hand ist bislang unmöglich.

Chur-Veltlin-Mailand

Aus den Porträts "Anton von Salis-Soglio als Kind" (1760), "Frau Margarete von Salis" und ein weiterer "Offizier im Kürass" (beide 1760, Chur Museum)³⁴ kann wohl ein Aufenthalt in Chur erschlossen werden, wo ja noch die angeblich erst am 17.2. 1775 das Zeitliche segnende Grossmutter Judith Lutz geb. von Cenobia lebte.

Über das Veltlin (Morbegno)³⁵, Lugano (vgl. "Porträt eines Arztes aus der Luganeser Familie Rusa"³⁶), (Abb. 12a) Como gelangten die Wanderkünstler wieder nach Mailand,



Abb. 12a. Angelika Kauffman: Bildnis eines Arztes, bez. u. dat. 1761, 96 x 71 cm. St. Gallen, Kunstmuseum



Abb. 12b. Angelika Kauffman: Bildnis eines Aristokraten, bez. u. dat. 1762, 66 x 53 cm . Priv. Bes.

34 Die Margarete von Salis Soglio (1704-1765, Chur) war die Tochter von Peter von Salis-Soglio (1675-1749) und verheiratet mit einem Cousin Anton - vielleicht der "Offizier im Kürass". Das weibliche Bildnis lässt sich etwas mit der Tettlinger "Sophie von Limburg-Montfort" vergleichen. Das Gemälde wirkt bis auf die Kopf- und Handpartien sehr flach mit unschön verhülltem linken Arm. Der "Offizier im Kürass" (Anton von Salis?) erscheint eigenartig feminin.

35 Nach Baumgartel 1998, S. 22 soll es in Morbegno 1761 datierte, aber nicht von ihr spezifizierte Porträts geben; bei Helbok 1968, S. 37 soll es im Palazzo Melci 3 Werke u.a. ein "Selbstbildnis" in Pastell (bez. 1761); S. 255, Anm. 3: "Dorotea Carbonara-Delfino" und "Gaspere Delfino", beide 1761, geben.

36 Vgl. St. Gallen Kunstmuseum, bez. 1761.

wo AK die 1757 erschienenen, vielgelesenen "Geistlichen Oden und Lieder" des protestantischen Sachsen Christian Fürchtegott Gellert erwarb und mit Milano 1761 signierte.³⁷

Nicht nur literarisch sondern auch musikalisch (Johann Christian Bach) bot das Zentrum der Lombardei unter dem Statthalter Graf Firmian Anregungen. Auch wenn der Mengs-Schüler Martin Knoller schon wieder in Rom weilte, wehte in der Entourage des ehemaligen österreichischen Gesandten von Neapel schon ein mittel-süditalienisch- klassizistischer Wind. Hier soll - wie schon oben erwähnt - der Geistliche Giuseppe Troger, Bruder des firmianischen Sekretärs, bei der Entscheidung zwischen Musik und Malerei beratend mit Hinweis auf die geringere Gefährdung zur Seite gestanden haben. Die dargelegte Entwicklung lässt aber eine Abwägung zugunsten der Malerei schon früher vermuten, obwohl die bisherigen Arbeiten noch sehr konventionell und wenig bedeutend erscheinen.

Florenz

Im Frühjahr 1762 dürfte mit Empfehlung Firmians das Vater-Tochter-Duo zur Weiterbildung über Piacenza, Parma und Bologna nach dem ebenfalls habsburgisch-lothringischen Florenz aufgebrochen und dort am 9.Juni eingetroffen sein. In Florenz fertigte Angelika Kauffman wohl anfänglich das Porträt eines fürstlichen Mitglieds des Florentiner Stephanus-Ordens (Abb. 12b) mit einer gewissen Lebendigkeit im Gesichtsausdruck und ein verträumtes, meditierendes, auf Inspiration wartendes, aber noch rokokohaftes "Selbstbildnis", Innsbruck, Ferdinandeum.³⁸

Das bekannte "Selbstbildnis in Bregenzer Wäldlertracht" (vor der Staffelei und mit Malstock bzw. Pinsel wird immer (zuletzt 2007) 1757-1759 eingeordnet. Es wäre also die Zeit des Bodensee-Aufenthaltes. Das Gemälde hat fast nichts mehr Rokokohaftes (z.B. Quaste des inszenierenden Vorhanges) an sich, wirkt wie aus dem 17. Jahrhundert (v.a. Holland) und erscheint zeichnerisch viel sicherer als die 1757-59 entstandenen Werke. Bei einem Blick auf das auf der Leinwand begonnene schemenhafte Bild ist man sofort an die Guercino-Nachradierung von 1762 oder die

³⁷Vgl. Helbok 1968, S. 42 u. S. 255, Anm. 5.

³⁸ Von O. Sandner 1992, S. 255 von der üblichen, falschen Datierung 1765/66 auf 1762/63 vordatiert.



Abb. 13a. Angelika Kauffman: Selbstbildnis, 1762/63, 59 x 46 cm. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 13b. Angelika Kauffman: Selbstbildnis in Bregenzerwädlerinnentracht, um 1763 (?), 46 x 33 cm, Florenz, Uffiziengallerie, Inv. Nr. 4444

Reiffenstein-Radierung von 1763 erinnert. Das 1763 von Cosimo Siries erworbene, 1767 ausgestellt und seit 1772 in den Uffizien hängende Bild ist unseres Erachtens sicher erst 1762/63 entstanden.

Ein anderes, ovales, kleines "Selbstbildnis in Landschaft" (Abb. 14) aus dem



Abb. 14a. Angelika Kauffman, Selbstbildnis in Bregenzerwädlerinnentracht um 1760. Ehemals Kunsthandel

Kunsthandel soll nach Angela Rosenthal (2007, S. 14) um 1757 gemalt worden sein. Vielleicht ist es aber mit dem "Selbstbildnis in Tondofrom" für Mary Gräfin von Salis, ehemals Schloss Bondo, Bergell identisch. Mit der 'romantischen' Landschaft und dem (Tränen?-) Tuch in Händen gehört es eher der Zeit nach 1760 an.

Einordnungsschwierigkeiten bereitet auch das "Bildnis des Vaters Kauffmann" (Abb. 15), das wie auch zuletzt (2007) um 1761 bzw. nach 1761-66 (= nach 1761 bis 1766?) datiert wird. Das Gemälde soll aus dem Nachlass Angelikas (1803: "gemalter Kopf meines Vaters", warum nicht Bruststück? und von wem gemalt?) an ihren Vetter Johannes Kauffmann gelangt sein. Bei dem als hager, lang und unsympathisch geschilderten Vater erkannte Baumgartel 1998 zu Recht Diskrepanzen z.B. die leblose Hand mit dem Zeichenstift, der flache linke Ärmel gegenüber dem doch realistisch-lebendigen Gesicht. Nun wissen wir seit langem, dass der Vater selbst zwischen 1771 und 1779 mit 11 Werken, darunter einem "Selbstbildnis" in den Ausstellungen der Royal Academy von London vertreten war. Der ganz nüchterne, unpoetische, ungewöhnlich bürgerliche, von oben und vor freiem Himmel auf den Betrachter herabblickende Aufzug und die Spiegelbildattitüde lassen eher eine Entstehung nach 1770 und die Hand des Vaters selbst vermuten, dem man auch die penible Malerei des (eigenen) Gesichtes schon zutrauen kann, und der sich in England neben seiner



Abb. 15. Johann Joseph Kauffmann (?): Selbstbildnis (?), um 1770. 63,2 x 50,9 cm. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 300

Tochter doch etwas anstrengen und steigern musste.

Die Jahre 1762/63 müssen auch in der bislang unvollständigen Werkübersicht zur entscheidenden Stilfindungsphase und als eine Art Inkubationszeit gezählt werden. Als Erreger oder Anreger dienten die Vorlagen, Vorbilder, die AK nach Erzählung in unermüdlicher Kopiertätigkeit von früh bis spät seit 1761 ziemlich gezielt sich aneignete.

Am venezianischen Anfang steht die unsichere Aktzeichnung nach einem von Marco Pitteri und Francesco Bartolozzi ausgeführten und 1760 Graf Firmian gewidmeten Stichwerk nach Piazzetta. Der einzige männliche, aber sehr dezente Akt ("Hl. Sebastian") (Abb. 16) wird in der gesamten Literatur (z.B. Baumgartel 1998, Nr. 85)

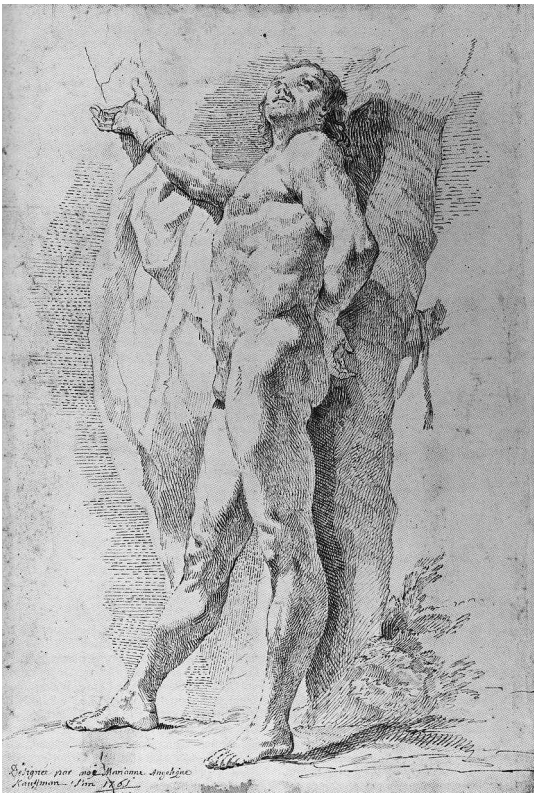


Abb. 16a. Angelika Kauffman: Hl. Sebastian nach Piazzetta, bez. u. dat. 1761, Federzeichnung, 29,4 x 19,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 15402



Abb. 16b. Angelika Kauffman: Benjamin West, bez. u. dat. 1763, Kreidezeichnung 41,9 x 31,8 cm. London. National Portrait Gallery, Inv. Nr. 1649

auf 1763 datiert, obwohl er unverkennbar (höfisch?) französisch signiert und auf 1761 datiert ist: "Designée par moi [!] Marianna Angelique Kauffman l' an 1761".

Während die Radierung (teilweise in Roulette und Schabemanier) "Caritas" (Baumgartel 1998. Nr. 8) von 1762 noch auf Piazzettas Greisenköpfe zurückgeht, greift Angelika Kauffman bei der Radierung mit dem feministisch interessanten Thema "Susanna und die beiden Alten" (Baumgartel 1998, Nr. 6) von 1762/63 auf den

Piazzetta-Anreger, den Bolognesen Guercino in anfänglich rembrandtesker Manier zurück. Der zweite, erweiterte Zustand erhält schon eine Gesichtstilisierung der weiblichen Protagonistin. Stärker der bolognesisch-klassizistischen Richtung entspricht eine weitere Guercino-Kopie um 1762/64 "Junger beobachtender Mann" nach einem Piranesi-Nachstich von 1762 oder einem Bartolozzi-Nachstich von 1761 (oder 1764). Einige der Kopien vor Ort z.B. nach Tizian, van Dyck oder Rembrandt in den grossherzoglichen Sammlungen finden sich in dem Vallardi-Skizzenbuch. Das 'weibliche', genreartige Motiv der Radierung "Mutter mit Kind"(Baumgartel 1998, Nr. 9-11) von 1763 geht eher auf die Natur (Erlebnis einer Italienerin mit Kind) zurück, wobei im Verlauf der verschiedenen Zustände eine zunehmende Stilisierung und Idealisierung festzustellen ist. Die Zeichnung "Selbstmord der Dido" (Baumgartel 1998, Nr. 40) mit der französischen Signatur ("à Naples 1763") lässt jede 'Grazie' im Strich vermissen und scheint eine der wenigen (erhaltenen) Kompositionsstudien (oder Nachzeichnung?) zu sein.

Aber nicht nur die optischen Vorbilder, sondern auch die geistig-menschlichen Anregungen wurden für Angelika Kauffman wichtig. Als sie sich an der Florentiner "Accademia del Disegno" am 20. Oktober 1762 mit 5 Zechinen zum Modellstudium (Draperie? oder gar Akt?) eingeschrieben hatte,³⁹ traf sie wie bekannt neben der Malerin Anna Galeotti auf den Maler, Radierer, Hofrat und Cicerone Johann Friedrich Reiffenstein, den englischen Kupferstecher Robert Strange und besonders den amerikanischen Quäker und Maler Benjamin West. Von Strange und Reiffenstein dürfte sie zur Radierung gebracht worden sein, an der sie sich seit Ende 1762 bis Anfang 1763 ausgiebig versuchte, und die anscheinend auch zu ihrer Stilfindung beitragen konnte. Von Reiffenstein erhielt sie sicher geistige Anregungen und von dem etwas älteren, bei Mengs in die Schule gegangenen West nach dessen eigener Aussage entscheidende Tips für den Bildaufbau, die Bedeutung der Kontur, die richtige Zusammenstellung und die Farbe (-Mischung).⁴⁰ Auch wenn dies etwas männlich vollmundig klingt und im einzelnen noch zu beweisen ist, muss doch vom wenig älteren, aber erfahreneren West schon ein Impuls in Richtung Klassizismus ausgegangen sein. Die nicht nur äusserlich der Van-Dyck-Mode verpflichtete reizvolle Porträtzeichnung Wests (Abb. 16b) (Baumgartel 1998, Nr. 13) von der Hand Angelika Kauffmans entstand schon 1763 in Rom, bleibt aber vom dortigen Klassizismus eines Mengs oder Batoni unbeeinflusst. Auch die "Reiffenstein"- Porträttradierung

39 Vgl. Helbok 1968, S. 50.

40 Vgl. Helbok 1968, S. 55.

(Baumgartel 1998, Nr. 15) auf Ischia von 1763 verrät davon noch nichts ähnlich wie das gleichzeitige Bildnis des englischen Konsuls "Isaac Jamineau" (Baumgartel 1998, Nr. 17). An der freien Kopie nach der "Verlobung der Hl. Katharina" (Baumgartel 1998, Nr. 18) von Correggio in Neapel wird durch eine etwas von einem süsslichen 'Sfumato' gemilderte Glätte, eine ausgeprägtere Plastizität und Lokalfarbigkeit erkenntlich, dass die Malerin an die römische Malerei eines Ludwig Stern oder Pompeo Batoni Anschluss gefunden hat. Schon in dem besonderen Jahr 1764 mit dem noch zu besprechenden "Winckelmann"-Porträt und der "Bacchus und Ariadne"-Mythologie erreicht Angelika Kauffman einen frühen, von ihr kaum mehr zu steigernden Höhepunkt ihres Schaffens. Nach Mailand (1761/62) spielte der Vater Kauffman im Künstlerischen wohl keine Rolle mehr, aber er dürfte trotz der oft negativen, unsympathischen Beurteilungen ein guter Manager gewesen sein, der es mit wichtigen Leuten 'konnte'. Es ist erstaunlich, wie Angelika Kauffman an den Akademien von Bologna und Florenz im Oktober 1762 schon Ehrenmitglied⁴¹ werden konnte, da sie bis dato nichts aussergewöhnliches Künstlerisches, aber schon einen gewissen Ruf aufzuweisen hatte. Weder in Bologna noch in Florenz musste sie ein Aufnahmestück abgeben. In Bologna dürfte ein dem Vater noch bekanntes Akademiemitglied, der Stecher Joseph Wagner von Thalendorf bei Bregenz, oder Empfehlungen Pozzobonellis und des Grafen Firmian die Aufnahme befördert haben. Die Akademien schmückten sich oft mit dilettierenden, kupferstechenden Damen (zumeist von Adel).

Andreas Brugger 1755-1764

Wien und Grafschaft Montfort-Tettnang

Bei dem von den hochverschuldeten Grafen Montfort wenigstens protegierten Leibeigenen Andreas Brugger gestaltete sich die Entwicklung von 1755 bis 1765 folgendermassen: Er kommt im Herbst 1755 in Wien an, begibt sich sicher gleich in Kondition bei seinem Patron, dem Langenargener Exlandsmann Franz Anton Maulbertsch, und lässt sich im November des gleichen Jahres an der Wiener Akademie einschreiben, wo er vornehmlich in den Wintermonaten den üblichen akademischen Gang vom Zeichnen nach Vorlage, dann nach Gips und zuletzt nach dem lebenden

⁴¹ Die in der Urkunde genannte Abkunft von Konstanz ist wohl als das zur Diözese Konstanz gehörige Schwarzenberg zu verstehen.

(auch drapierten) Modell durchmacht. Die Hauptzeit verbringt er als Gehilfe weniger mit Farbreiben, Präparation von Gründen als mit Vergrößerungen, Malen von Nebenpartien und Anfertigung von Kopien nach dem Meister. Welchen Anteil er schon in Heiligenkreuz-Gutenbrunn (1756/57) beim Fresko (eventuell Zwickel) hatte, ist ungewiss. Vielleicht war er bei den schwachen, überladenen Nebenalтарblättern von 1757 beteiligt. Beim nächsten Maulbertsch-Auftrag in Sümeg (1757/58) dürfte manches von Brugger stammen, v.a. die Porträts nach der Natur auf der Orgelempore (Abb. 17), die bis auf das Maulbertsch-(Selbst-?)bildnis sehr schülerhaft, aber auch

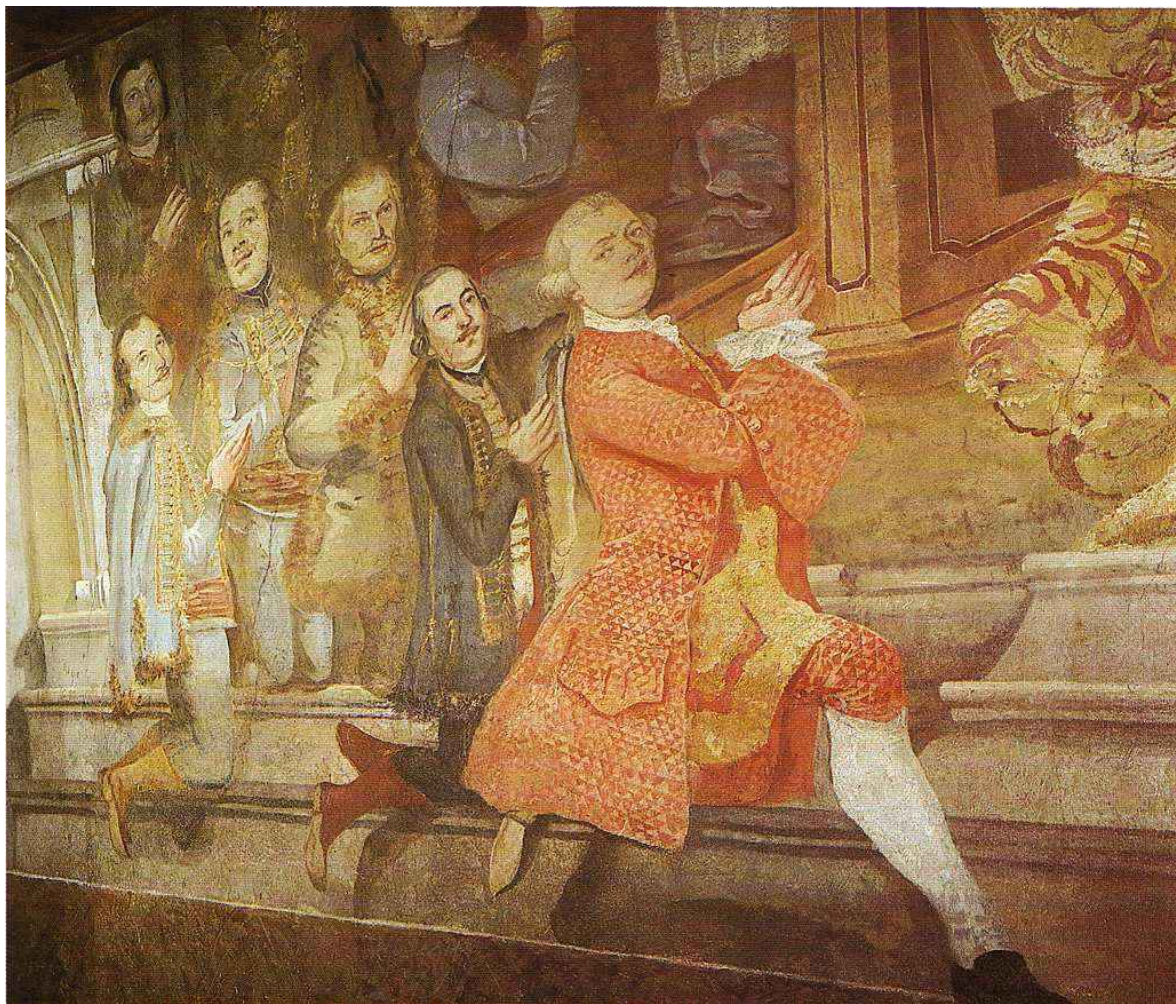


Abb. 17. Andreas Brugger (?): Bildnis F. A. Maulbertsch u. ungarisches Gefolge des Bischofs Pádany Biró, um 1758, Fresko. Sümeg, Pfk. Orgelchor

nicht viel schwächer als die zeitgleichen 'abgekupferten' Apostel in Schwarzenberg (allerdings hier schon im Alter von 16) wirken. Für die Aufträge in Nikolsburg und Mistelbach (1759-1760) ist wohl die Hilfe Bruggers bezeugt, aber nicht mehr so deutlich an den erhaltenen Bildern auszumachen. Für das Piaristenkloster Nikolsburg fertigte Brugger sogar selbständig einige leider nicht mehr erhaltene Gemälde sicher

im Stile seines Meisters. Da nach Kremsier (1760) die nächsten Maulbertsch-Aufträge bis 1763 nicht mehr erhalten sind, lässt sich auch nicht mehr der Anteil Bruggers feststellen. Die frühere Brugger-Literatur (z.B. Hermann Eggart) nahm ohne Belege schon um 1760 eine Romreise an, aber da Brugger erst im Oktober 1765 wieder in seiner alten Heimat im Kloster Salem und ganz im Stile Maulbertschs ding- und archivfest zu machen ist, dürfen wir annehmen, dass er erst Ende 1764/Anfang 1765 (1763 taucht Joseph Winterhalter d.J. auf) die Maulbertsch-Werkstatt verlassen hat. Wie lange er die Akademie nebenbei besuchte, lässt sich ohne Abtestat o.ä. nicht mehr feststellen (vielleicht bis 1759). An der Wiener Akademie herrschte bis 1760, ja fast bis 1770 ein von der Troger-Nachfolge z.B. Josef Ignaz Milldorfer bestimmter, expressiver, an Venedig (Piazzetta) orientierter Stil für den Geschmack der Effekt verwöhnten Kenner und Liebhaber, sodass sich Maulbertsch-Atelier und der Akademie-Stil kaum voneinander unterschieden.

Brugger hat sich in dieser Zeit bis 1764 nicht wie Angelika Kauffman ab 1761 durch intensives Studium der "großen Meister"⁴² sondern an den Entwürfen seines Meisters weitergebildet. Er wie auch Maulbertsch entwickelte sicher nicht den Ehrgeiz an der internationalen 'Erfindung' (Steffi Roettgen) bzw. Weiterentwicklung des Klassizismus mitzuwirken. Das eher amüsische familiäre Umfeld in Langenargen, die unliterarische-unaufgeklärte Umgebung des ins Katholische Hineingeborenen vor 1770 förderte sicher nicht derartige Ambitionen. Obwohl Brugger wie Kauffman pro forma akademische Maler sind, fehlt das am Werk durchscheinende Anatomie- und Aktstudium (zentraler Bestandteil der akademischen Ausbildung) bei ersterem ziemlich vor 1769 und bei letzterer wegen des anscheinend auch von ihr nicht zu umgehenden Tabus des männlichen Aktes.⁴³

Brugger ist vorrangig 'Imaginant' (aber auch im Sinne des Reynoldschen 'borrowing'), Sakral(-er Historien-)maler, monumentaler Freskant und an eigener aufwertender Reproduktionsgrafik, am Kunstmarkt nicht interessiert oder orientiert.⁴⁴

42 Vgl. Maierhofer 2001, S. 155/6, Nr. 92: (Brief an Carl Ulysses von Salis-Marschlins) "... ein gutes sicheres augenmass sehr nöthig zu einer genauen nachahmung, das aug muss geübt werden, ohne zirkel, so viel wie möglich ... von freier hand, wen schon die 1-2 oder 3 nicht geräth so wirt die 4. prober schon besser sein ... hauptsächlich eh man zur Schattierung kommt, mus der umriss rein, und mit vieler sorge gemacht werden..."

43 Auch die weiblichen Akt-Figuren verraten kaum intensives Modellstudium, obwohl Angelika Kauffman als gesuchte Porträtmalerin allen Idealismus' zum Trotz auch von der Natur(-beobachtung) herkommt.

44 Im Vergleich ist Januarius Zick sowohl als Gross- wie auch als Kabinettmaler anzusehen.

Hauptwerke der Jahre 1764/65 im Vergleich

Treppenhausfresken im Tettnanger Schloss

Bald nach der schon erwähnten Rückkehr Bruggers von Wien um 1765 fertigte der Maler von Langenargen zwei Treppenhausfresken im Tettnanger Schloss, die wohl auch als Gegenleistung für Unterstützung durch das reichsgräflich-montfortische Haus die 'Manier' Maulbertschs ins 'Reich' brachten und bis heute als jugendliche (immerhin schon 28-jährig) Hauptwerke angesehen werden: die "Allegorie der Jagd" (Abb. 18) und die "Allegorie der



Abb. 18. Andreas Brugger: Jagdszenen, um 1765. Tettnang, Neues Schloss, Treppenhaus

Landwirtschaft" (Abb. 19) stehen gewissermassen für die natürlichen Schätze



Abb. 19. Andreas Brugger. Landbau-Jahreszeiten, um 1765. Tettngang, Neues Schloss, Treppenhaus

des Landes, der Herrschaft Montfort, obwohl kein Montfort-Wappen sichtbar ist. Die grössten Qualitäten liegen trotz der Ridinger-Übernahmen in der nahsichtigen Schilderung der "Jagdszenen" und in dem reizvollen, rokokohaften atmosphärischen Kolorit trotz des stechenden Blaus, während im "Landbau/Jahreszeiten" durch die additive Vielzahl der Figuren eine Gedrängtheit und keine panoramaartig-kompositionelle Einheit aufkommt. Vielleicht verstecken sich in den oft porträtähnlichen Köpfen Bildnisse von Eltern ("die beiden Alten"), Geschwistern, Langenargener Bekannten und von sich selbst eher aus Witz und Überschwang, aber auch zur Demonstration der Fähigkeiten im Porträt. Man merkt die Vertrautheit und Zugehörigkeit zur bäuerlichen Bevölkerung. Episoden AK's wie die Begegnung anno 1757 mit dem streng riechenden Ziegenhirten in Schwarzenberg oder ihre Träume von Natur, vom Ursprünglichen durch das Schlüpfen in die Bregenzerwäldlertracht wären für Brugger ebensowenig denkbar wie eine Künstlerausenseiterrolle in diesem ländlichen Residenzort.

Bacchus und Ariadne

Eine andere, unblutige 'Jagd-Fang-Szene' ohne konkreten Auftrag erleben wir am Sandsteinstrand von Naxos, als die von Theseus verlassene Ariadne nach Beendigung ihrer tränenreichen und busenentblößenden Klage (die Erde hat sie wieder) von dem diesmal in Liebe trunkenen Bacchus überrascht wird und doch noch in den Hafen der Ehe mitgenommen wird.

Nach heutiger einhelliger Meinung wird das erste bekannte, bezeichnete und 1764 datierte Mythologie-Darstellung (Abb. 20a) als "frühreife[s] Werk ...

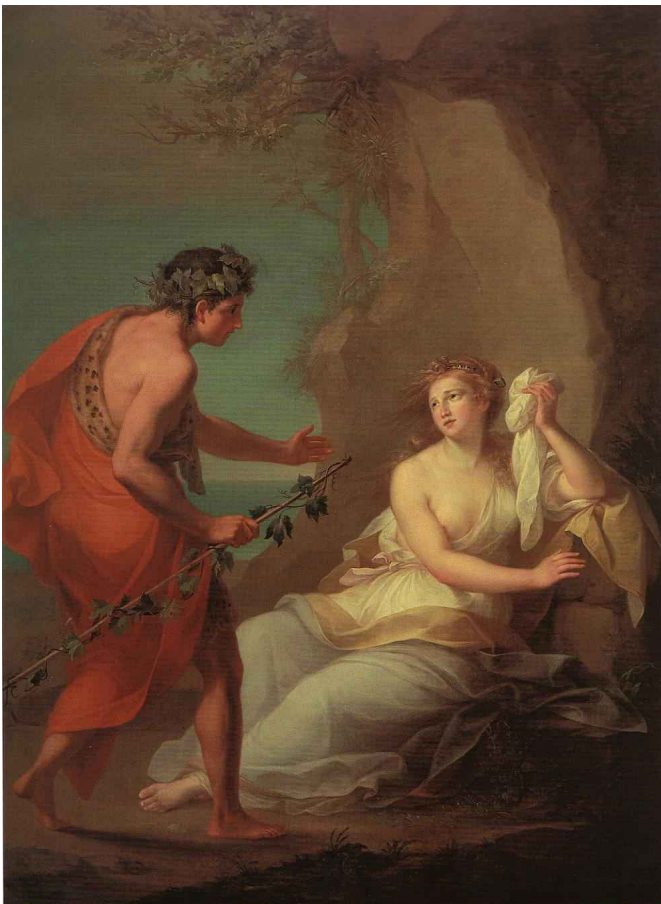


Abb. 20a. Angelika Kauffman: Bacchus und Ariadne, bez u. dat. 1764, 166 x 125 cm. Bregenz, Kunstbesitz der Landeshauptstadt

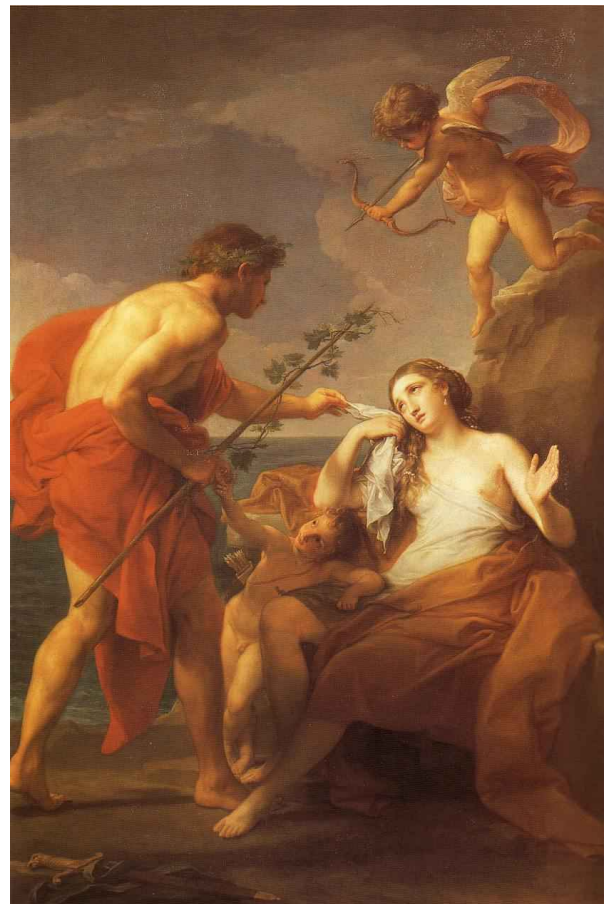


Abb. 20b. Pompeo Batoni: Bacchus und Ariadne, bez. u. dat. 1773, 223 x 148 cm. Rom, Priv. Bes.

stilistisch wie thematisch auf der Höhe seiner Zeit ..."⁴⁵ eingeschätzt, ja man kann es sogar als Höhepunkt des Kauffman'schen Klassizismus ansehen.

⁴⁵Vgl. Baumgartel 1998, S. 134, Nr. 25).

Umsomehr überrascht, dass fast nichts über die Entstehung und Nachwirkung des auch nie graphisch reproduzierten Bildes bekannt ist. Als erster Auftrag des vermögenden englischen Kauffman-Sammlers George Bowles für Wanstead Grove gelangte das Gemälde schon vor 1766 zum Käufer und erst 1802 oder erst um 1850 in den englischen Kunsthandel (1963 nach London, The Leger Galleries) bevor es Stadt Bregenz bzw. das Land Vorarlberg erwerben konnten.⁴⁶

Zusammen mit dem noch zu besprechenden Winckelmann-Bildnis und dem Garrick-Porträt in dem für Angelika Kauffman entscheidenden Jahr 1764 entstanden, wurde das heute als Pionierleistung angesehene Gemälde nicht wie üblich noch im Atelier ausgestellt, besprochen, sondern völlig übersehen. Bevor wir schon auch die etwas leidige Frage nach Qualität, Originalität, Genialität und das Verhältnis zu Pompeo Batoni berühren zuerst ein charakterisierender Blick auf das Bild, das vor allem Catulls 64. Gedicht, Vers 249-253: "Quae tum prospectans cedentem maesta carinam/multiplices animo volvebat saucia curas./At parte ex alia florens volitabat Iacchus/[cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis]/te quaerens, Ariadna; tuoque incensus amore./..." und Vers 52-59 (Klage am Strand), 63-70 (blondes Haar und schneeweisse Brüste) folgt. So erklären sich das für eine Minoerin erstaunliche rötlich-gold-blonde Haar kontrastierend zum dunkel-schwarzhaarigen Bacchus und der 'Greuze'sche Effekt' der entblössten Brust (vgl. die antike Mode des Sich-die-Kleider-vom-Leib-Reissens), wobei die Szenerie anders als z.B. bei Tizians lautem Trubel auf die Hauptakteure psychologisierend beschränkt wurde. Ein Guido Reni zugeschriebenes Gemälde, jetzt in Los Angeles, County Mus. zeigt die beiden fast schon ein Paar bildend in heroischer Nacktheit. Auf den fruchtbaren Moment des Umkippens der leidenschaftlichen Attitüde von Verzweiflung, Trauer, enttäuschter Liebe zu Hoffnung auf neue, entflammte Liebe wurde öfters als eigentliches Anliegen hingewiesen. Ob sich allerdings Ariadne, die schnell sich Tröstende oder getröstet werdende und bald über Bacchus Herrschende (vgl. Villa dei Misteri), so als Opfer-Gestalt aus feministischer Sicht eignet, sei dahingestellt. Die grösste Leistung bei dieser

46 Vgl. Goodden 2005, S. 62/63 u. 318.

Arbeit steckt im Kompositorischen: keine störenden Nebensächlichkeiten, ein einfacher Sand-Stein-Wasser-Himmel-Hintergrund; Arm-Thyrsosstab und der Horizont sowie die Blickachsen weisen pfeilartig (männlich-zudringlich?) auf das Gesicht Ariadnes hin und werden von einem grossen Bogen (Figur, Felskante) wohlüberlegt (weiblich?) gebremst. Ariadne präsentiert sich in einem künstlichen, nicht eindeutig geführten Licht.

Die im Vergleich mit Batonis Bild (Abb. 20b) (Rom, Priv. Samml.) nicht so anatomisch gestaltete, leicht gedreht Rückenfigur als fast schon romantische Projektionsfläche des (männlichen) Betrachters wird von Angelika Kauffman antikisierend und dekorativ ('grazia e bellezza?') ins Kopfprofil gewendet. Die auch von Winckelmann erwähnte römische Kopie einer "Kleopatra/Ariadne" in den vaticanischen Museen kann nicht als direktes Vorbild für die wuchtige Ariadne angesehen werden. Dieser akademische Typus findet sich - wie auch schon bekannt - in den Magdalena-Darstellungen (z.B. Guido Reni).

Winckelmann'sche Auffassungen mit seiner banalen Erklärung (Versuch einer Allegorie 1766) von Bacchus' Purpurgewand als Farbe des Weines und von den allgemeinen Beziehungen des Ariadne-Motivs mit der Unerreichbarkeit der Antike⁴⁷, schon weil die Jünglinge nicht mehr nackt herum-gehen-stehen oder -sitzen (und als Ergänzung bei heterosexueller Präferenz: die Mädchen auch nicht mehr in natürlicher Nacktheit am Strand sich zeigen würden), dürften kaum von Einfluss gewesen sein. Mit diesem Gemälde hat AK wohl für sich die grösste Natürlichkeit und Erotik erreicht.

Mit der angeblich 1763 entstandenen Kopie einer "Cumäischen Sibylle" (Washington, Nat. Museum of Women in Art, vgl. Rosenthal 2006, S. 250/51) nach Domenichino (Rom, Borghese-Galerie, vgl. Baumgartel 1998, Kat. 34) war sie nicht nur stilistisch, sondern motivisch (Rundheit des weiblichen Kopfes; Weinlaub, vgl. Benjamin West "Sibylle" von 1762 nach Mengs) zu einer bildhauerisch vereinfachten Auffassung gelangt. Die Frage bleibt, ob sie nicht doch für den Bacchus ein Modell oder auch nur eine Zeichnung des in dieser Hinsicht grosszügigen Batoni gehabt hat?. Die durch Amouretten eher nachteilig ergänzte, stark verwandte Komposition von der Hand der

⁴⁷Vgl. Geschichte der Kunst des Altertums 1764, II. Teil, S. 430.

künstlerischen Vaterfigur Batoni aus den Jahren 1769/73 ebenfalls für einen englischen Sammler verleitete Oscar Sandner 2007 zu einer Vorstellung, dass das "Mündel" zum Vormund" (also einer Art Umkehrung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses) mutiert sei. Angela Goodden gibt (2005, S. 62/63) demgegenüber aber zu bedenken, dass Angelika Kauffman eine frühere Version Batonis in dessen Atelier gesehen habe. Ohne ihre Leistung schmälern zu wollen: warum hat Angelika Kauffman nie mehr diese figürliche und kompositionelle Entschiedenheit erreicht oder weiterverfolgt?⁴⁸ Es war wohl für sie doch nicht der eigene, richtige, die Grazie etwas vernachlässigende Weg.

"Magdalena" in der Seminarkapelle Meersburg und "Bacchus" im Tettninger Schloss

Ein Vergleich mit einer schlecht erhaltenen "Magdalena" (Abb. 21) in der ehem.

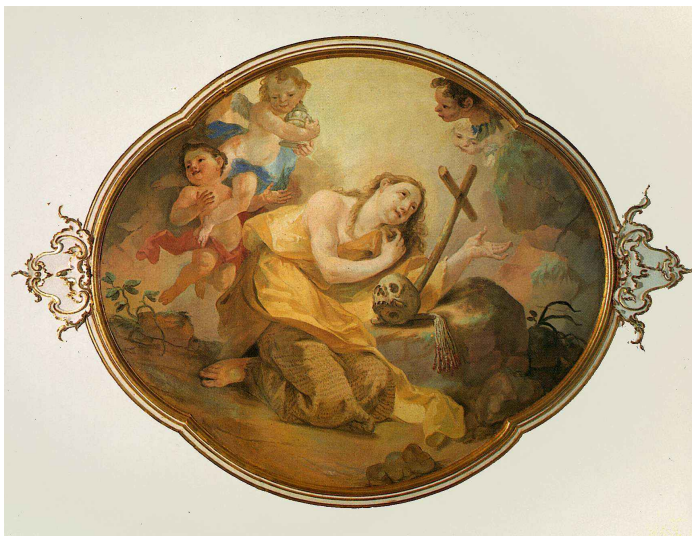


Abb. 21a. Andreas Brugger: Maria Magdalena, um 1768. Meersburg, Seminarkapelle



Abb. 21b. Andreas Brugger: Bacchus, um 1765. Tettning, Neues Schloss

Priesterseminarkapelle von Meersburg, letztlich im Auftrag des Konstanzer Fürstbischofs Kardinal Franz Konrad von Rodt von Brugger um 1766/68 gemalt,

⁴⁸Vgl. "Chryseis und Coriolan", 1765; Baumgartel 1998, S. 136-39; Nr. 26/27. - Der Qualitätsabfall ist so gross, dass fast an eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Vater zu denken ist.

macht die geringere, nicht an antiker Plastik, sondern an Maulbertsch orientierte Figürlichkeit deutlich. Schon aus Ökonomiegründen mussten Natur-Vorlagen-Studien o.ä. entfallen. Wenn Brugger einen Auftrag mit dem Thema "Bacchus und Ariadne" überhaupt erhalten und angenommen hätte, wäre er in ziemliche Verlegenheit gekommen. Der Auftraggeber hätte ihm die literarischen (Catull, Ovid in Übersetzung) und vielleicht bildliche Vorlagen mitliefern müssen. Bacchus als sitzender oder torkelnder Silen wäre ihm vielleicht aus Rubensstichen bekannt gewesen. Eine gelagerte weibliche Gewandfigur konnte er unter den 8 antiken Abgüssen in der Wiener Akademie vor 1770 kaum in Erinnerung haben. Vielleicht wäre ihm ausser "Magdalena" irgendeine verzichtende oder sterbende Heilige wie Theresa von Avila in den Sinn gekommen. Neben der richtigen Zeichnung wäre ihm der 'einfache und stille' Hintergrund wegen seines 'horror vacui' schon einmal sehr schwer- und bestenfalls etwas wie der laute Trubel oder eine Rokokofiktion eines Sebastiano Ricci (London, Nat. Gallery, 1713) eingefallen, vielleicht auch noch in leichter Untersicht wie der Tiepolo-Werkstatt in Venedig, Palazzo Labia. Auf dem Weg aus oder zum Weinkeller bei einem "Bacchus" (Abb. 21b) seinen Pinsel auch noch 'in (Kunst-)Verstand (statt in Weinseligkeit) zu tunken', ist vielleicht etwas viel verlangt?. Zumindest die Muskelpartien verraten noch etwas von einem Anatomiestudium, aber wie beim heutigen Body-Building zerfällt der Körper in Muskelpartien ohne einen schönen Gesamtkontour.

Winckelmann-Porträt

Neben dem Porträt des Schauspielers "Garrick" (1763/64) glückte Angelika Kauffman nach Meinung aller der grösste Wurf mit dem Bildnis des berühmten Gelehrten Winckelmann (Abb. 22) von April bis 13. Juli 1764 im Auftrag des bzw. für den Schweizer Kunsthistoriker Rudolf Füssli (1709-1793) über seinen Sohn Johann Heinrich (1744-1825).⁴⁹

⁴⁹Vgl. Helbok 1968, S. 60/61: dort aber Johann Caspar Füssli genannt. - Johann Heinrich F. (1744-1825) schreibt am 8. 3. 1764 über Angelika Kauffman: "...aus Schwaben gebürtig, aber meistens in Constanz und Chur erzogen worden..."



Abb. 22a. Angelika Kauffmann: Joachim Winckelmann, 1764. Zürich, Kunsthaus



Abb. 22b. Jacques Aved: Madame Crozat, 1741. Montpellier, Musée Fabre

Von allen Winckelmann-Porträts (Maron, Mengs) ist es ohngeachtet der äusseren Ähnlichkeit das Beste, da es die Haltung des inspirierten Gelehrten am überzeugendsten wiedergibt. Für diesen in die Ferne verlorenen, am Betrachter vorbei führenden Blick finden sich, um nicht auf die spätantik-mittelalterlichen Autorenporträts zurückzugreifen, seit Holbeins "Erasmus von Rotterdam" wohl einige Vorläufer (z.B. auch Jacques Aved, vgl. Abb. 22b), aber Angelika Kauffmann gelang es diesen Typus exemplarisch werden zu lassen. Das bekannte Diderot-Bildnis z.B. von L-M. van Loo 1767 dürfte von derselben Zeitströmung beeinflusst sein. Die Nachradierungen von Kauffmann selbst bzw. von Reiffenstein besitzen nicht die selbe Ausdruckskraft, nicht nur wegen der Kleinheit sondern auch wegen der ungeistigen Physiognomie. Mag auch Winckelmann selbst bei der Haltung und den Attributen Vorschläge gemacht haben, für eine 23jährige Malerin, die vor dem an Hals, Tizian erinnernden, seitwärts lebendig gewandten Garrick-Porträt nur durch langweilige konventionelle Posen aufgefallen war, ist dieses Bildnis sehr erstaunlich. Im Kolorit herrscht trotz beginnender Lokalfarbigkeit ein von Weiss-

Schwefelgelb, über Orange, Braunrot, Braun, Violett und Blau reichender harmonischer Klang. Der lebendige Vortrag ('penello volante ma non troppo') setzt sich wohltuend vom Mengs'schen Finishing ab. Die möglichen Einflüsse (u.a. Frankreich, Niederlande) bleiben in der bisherigen Literatur ziemlich ausgespart. Dass ein sorgsamer Konservator wie Winckelmann auf ein antikes Relief (auch als Abguss?) mit den "Grazien" (bezugnehmend auf Winckelmanns Schrift: "Von den Grazien". 1757) ein schweres Buch legt und auch dareinschreibt, ist eher ungewöhnlich.⁵⁰

Eine ähnliche bedeutende intellektuelle Zeitfigur finden wir bei Brugger nirgendwo behandelt. Seinen (späteren) Porträts haftet der eigene,



Abb. 23a. Andreas Brugger: Abt Anselm II v. Salem, um 1779. Salem, Schloss



Abb. 23b. Andreas Brugger (?): Pfarrer J. J. Wettach von Lindenberg, 1797. Lindenberg, Pfarrhaus



Abb. 23c. Andreas Brugger (?): Bischof Karl Theodor v. Dalberg, um 1800. Konstanz, Rosgartenmuseum



Abb. 23d. Andreas Brugger: Selbstbildnis (?), um 1765. Tettwang, Neues Schloss, Treppenhaus

bodenständige, bäuerliche Grundton (vgl. Abt Anselm, Abb. 23a; Pfarrer Wettach, Abb. 23b; und als neuere Zuschreibung Bischof Dalberg, Abb. 23c) an. Vielleicht kann man aus den Jagdszenen die als Selbstbildnis gedeutete, etwas verträumt distanziert zur Seite schauende Randfigur (Abb. 23d) wenigstens künstlerisch attraktiv hier zur Seite stellen.

Letztlich ist es doch etwas verwunderlich, dass ein mittelmässiger Porträtmaler

⁵⁰Bei Baumgartel 1990, S. 159-163 wird die Idee der "Grazie" etwas überstrapaziert. Wie die Beischrift auf der Radierung mitteilt, soll Winckelmann als erster päpstlicher Kurator der Antiken und der lateinische Bibliothek fungieren.

wie Joseph Kauffmann zumindest bis 1761 offenkundig seine Tochter an den Puls und auf die Höhe ihrer Zeit heranzuführen konnte, sodass sie auch nach den besprochenen Werken am 5. 5. 1764 völlig zu Recht in die römische Akademie aufgenommen wird, wobei sie vor dem Juli 1765 als Aufnahmestück eine an Raffael erinnernde Allegorie "La Speranza" in 'übercorreggiohaftem' Sfumato einreicht⁵¹.

Ein Langenargener in Rom (Rompreis)

Auch Andreas Brugger entwickelt einen gewissen Ehrgeiz, sich künstlerisch weiter zu entwickeln wahrscheinlich auf Anregung von aussen und unter dem Geschmackswandel (Abkehr vom Venezianischen). Im Kloster Salem ersetzte er Herbst 1765⁵² den ehemaligen Schützling des Abtes Anselm, Conrad Wengner, der 1756/57 in Mailand, Florenz und Rom gewesen war, wo er 1757 an der Kapitolinischen Akademie beim Aktwettbewerb einen Preis erringen konnte. Ob noch einmal auch das vor dem Ruin stehende gräfliche Haus Montfort Brugger bestärkte oder gar unterstützte, ist sehr fraglich. Von irgendeiner Protektion oder Empfehlung ist bei dem Langenargener Maler um diese Zeit leider nichts bekannt. Die Pläne zu einer "Small Tour" - sprich kleinen Italienreise - sind sicher erst in Salem und Meersburg 1766/68 auch finanziell soweit gediehen, dass ab August 1768 das Unternehmen starten konnte. Schon vor oder in Mailand⁵³ stieg anscheinend Konrad Huber aus. Man

51 Bei der eigenhändigen (seitenverkehrten) Radierung von 1765 vgl. Baumgartel 1998, Nr. 35 überrascht das angeschnittene Oval und der etwas stärker versunkene Blick. - Angela Rosenthal 2006, S. 248-256 versucht der "Allegorie der Hoffnung" noch weitere Deutungen v.a. aus feministischer Sicht zu geben. Ein Anspielen auf die eigene künstlerische Zukunft vor der bevorstehenden Englandreise bleibt spekulativ.

52 Vgl. Hosch 1987, S. 148/9. - Das erste oder das Titelbild der Reihe (B 21) dürfte noch von Wengner stammen, wie auch die beiden 1987 unter Vorbehalt Brugger zugeschriebenen Supraporten (B 2 a u. b) in der Prälatur. Brugger hat es wohl Herbst 1766 übermalt. Es scheint so, dass Brugger, Wengner, Konrad Huber und Josef Fischbach im Herbst 1768 von Konstanz aus über die Schweiz nach Italien aufgebrochen sind.

53 Kardinal Pozzobonelli schreibt in einem Brief von 1757 gegenüber Abt Anselm bzw. Konrad

dürfte wohl relativ zügig über Bologna, Florenz (wo Wengner zurückblieb) gereist sein, um Ende 1768 Rom zu erreichen, das aber Angelika Kauffman schon 1765 verlassen hatte. Spätestens Februar 1769 besuchte Brugger die Kapitolinische Akademie, wo er an dem von Francesco Preciado (Perziato) gestellten Aktzeichenwettbewerb teilnahm und angeblich unter mehr als hundert Konkurrenten den 1. Preis der 1. Klasse (Abb. 24) ohne Protektion

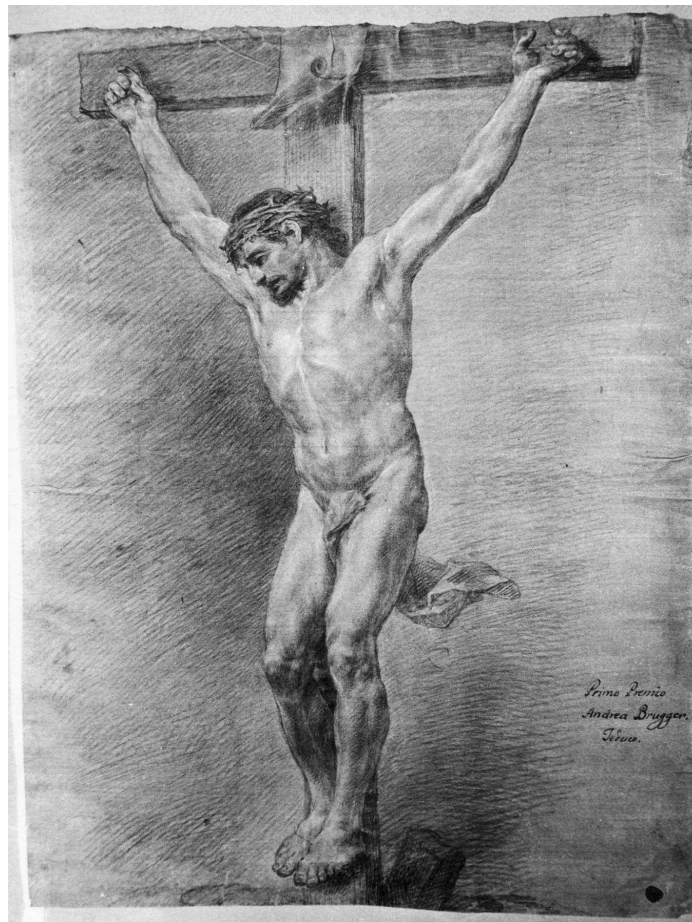


Abb. 24. Andreas Brugger: Aktzeichnung (Gekreuzigter), 1769, 57 x 43,5 cm. Roma, Accademia di San Luca, Archivio Storico

erringen konnte, vor Antonio Cavallucci, aus dem späteren römischen Künstlerkreis von Angelika Kauffman und Vincenzo Pacetti, dem Bahrtuchhalter bei ihrem Begräbnis. Eine solche christlich verbrämte 'Academie' ("Gekreuzigter") findet sich bei Angelika Kauffman angeblich wegen des

Wengner (vgl. GLAK 98/1053), dass Mailand, in dem auch noch die Kauffmanns lebten, keine bedeutenden Kräfte habe und eine Weiterreise nach Bologna und Rom empfehlenswert sei.

Verbots für Frauen nicht.⁵⁴ Selbst wenn sie ein leicht bekleidetes, lebendiges Modell hatte, blieb das Nahsichtige, Plastische, Realistische für sie uninteressant, vielleicht mit Ausnahme der Federzeichnung nach Fragonard im Frankfurter Städel⁵⁵. Bei der am ehesten nach der Natur gezeichneten, teilbekleideten Aktstudie eines Bettlers⁵⁶ strebte Angelika Kauffman nach einem graziösen, praxitelischen, eher weiblichen Typus. Brugger versuchte dagegen seine schon von der Wiener Akademie herrührenden anatomischen Kenntnisse einzubringen allerdings mit der gegenüber den Mengs'schen 'Akademien' festzustellenden Verselbständigung der Muskeldetails. In der plastischen Modellierung (und der "Wahrheit" durch die Naturbeobachtung) kommt er der Stilhöhe des frühen (Barock-) Klassizismus schon sehr nahe, es fehlt ihm aber z.B. gegenüber AK die von antiker Plastik ("Nachahmung") herrührende Idealität. Bei einem längeren Italienaufenthalt, intensiveren Antiken- und Aktstudien und anderen Auftraggebern sowie Themen hätte sich Brugger vielleicht noch stärker in barockklassizistischer Richtung Martin Knollers weiterentwickelt. Er scheint aber mit dem Preis, der studierten und rezipierten Sakrilmalerei von Raffael, Carracci, Reni, Costanzi bis Gaetano Lapis zufrieden gewesen zu sein, sodass er Mitte bis Ende 1769 wohl auch aus Kostengründen (er hätte in Rom allenfalls mit Heiligen- oder Votivtafeln o.ä. seinen Unterhalt bestreiten können) schon wieder zurückkehrte, um 1770 in der Schlosskapelle Tettwang ein Schlachtenfresko mehr in der Maulbertsch-Nachfolge (vgl. Schwechat 1764) als des römischen Klassizismus zu malen: Brugger hatte nicht den Willen (und auch nicht das Umfeld) mehr aus seinen Anlagen zu machen (machen zu müssen), auch wenn er in den zukünftigen

54 Das von feministischer Seite immer wieder als Erklärung/Rechtfertigung hervorgebrachte Argument des Tabus des männlichen Aktes für Frauen wäre sicher durch Zeichen-Vorlagen, Abgüsse teilweise umgehbar gewesen, was auch für Brugger bei dem seltenst gestellten weiblichen Akt zutrifft, wenn 'der Mann' für Angelika Kauffman 'Objekt ihrer visuellen Begierde' gewesen wäre. - Dass in unserer heutigen, eher enttabuisierten Gesellschaft moderne figurative Künstlerinnen relativ wenig Interesse am männlichen Akt zeigen, ist bemerkenswert und aufschlussreich.

55 Nach 1760; vgl. Baumgartel 1990, S. 85, Abb. 15

56 Kohlezeichnung, 1771, London, British Museum, vgl. Baumgartel 1990, S. 84, Nr. 14.

Buchauer und Wurzacher Hauptwerken einem Martin Knoller stilistisch und qualitativ relativ nahe kommen konnte.

Akademische Ehren

Obwohl jetzt in Wien und Rom 'akademisch' gebildet brachte es Brugger zu keinen, nach 1750 immer wichtiger werdenden akademischen Ehren als Mitglied wie in Wien z.B. nach einem Akademiepreis und einem Aufnahmestück üblich. Die Ursachen liegen auch mehr in der fehlenden Protektion, Kommunikativität, Intellektualität, Originalität, oder der Provinzialität als der künstlerischen Qualität, wenn man z.B. einige ordentliche Mitglieder der Wiener Akademie um 1770 in Betracht zieht. Eine Nachricht aus dem Jahre 1800 über eine angebliche Berufung Bruggers nach München (um 1770 an die damals gegründete Kurfürstliche Zeichnungsschule?) beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem Bildhauer Konrad Eberhard.

In der Zeit von Bruggers Romaufenthalt hatte Angelika Kauffman sogar die Ehre zu den Gründungsmitgliedern der Londoner Royal Academy of Arts (Dezember 1768) zu gehören. Es war ihr wieder gelungen wie in Rom zu Batoni so in London zum dortigen entscheidenden Maler, Joshua Reynolds, in Kontakt zu treten. Brugger konnte natürlich nicht mit weiblichen Reizen, Charme, Konversationstechniken, Status als Wundergeschöpf u.ä. aufwarten.

Beziehungsgeschichten

Ein Junggesellendasein

Die intimen Bindungsfähigkeiten und Präferenzen sind wohl zum Grossteil der frühkindlichen Phase verpflichtet. Für Brugger finden sich keine Anhaltspunkte, warum er z.B. Junggeselle geblieben ist. Keine Affairen, keine Klatschgeschichten in seinem ländlichen Milieu sind uns überliefert. Brugger

kehrt 1765 wieder in das Elternhaus zurück, muss nach dem Tode des Vaters 1771 als ältester Sohn⁵⁷ dessen Stelle einnehmen und die mittellose Mutter bis zu ihrem Tode 1789 verhalten. Ob daraus eine be-enge-nde Mutter-Sohn-Beziehung erschlossen werden kann, ist allerdings fraglich. Gesteigerte Frömmigkeit hielt auch den Brugger-Schüler Konrad Huber von Altdorf/Weingarten nicht ab zweimal in den 'Hafen der Ehe' einzulaufen. Für andere mögliche Hinderungsgründe (Homosexualität u.ä.) finden sich keine Anhaltspunkte. 'Laster' wie Alkoholismus sind auch nicht bekannt: er scheint sublimierend sich ganz der Kunst(-er-zeugung) verschrieben zu haben, die ihm die Wohl-Achtung seiner Mit-BürgerInnen eingebracht haben dürfte. Von Brugger gibt es aber nicht einmal eine ähnliche Künstleranekdote wie über den ebenfalls eingefleischten Junggesellen Johann Jakob Zeiller, der seinen Pinsel nicht durch Profanes entweiht haben soll. Es gehört also schon viel Phantasie dazu aus einem solch unauffälligen, bieder-männischen Leben Bruggers eine erotisch-literarische Projektion in die Gegenwart wie von Erika Dillmann in "Seeliebe", Stadler Verlag, Konstanz 2002 zu unternehmen.

Szenen einer (Schein-)Ehe

Demgegenüber bietet das Leben der Angelika Kauffman bis heute Stoff und Anlass für unzählige Romane. Im Katalog der Bregenzer Ausstellung von 2007 versucht Wendy Wassyng Roworth den Skandalen, den Klatsch- und Erotikgeschichten nachzugehen. Seit den ersten Biographen (Zucchi, Rossi) wird der gebürtigen Churerin sicher zu Recht ein enges (narzistisches?) Verhältnis zur Kunst nachgesagt, was sie aber nicht hinderte auch beim männlichen Geschlecht kokettierend sich in Szene zu setzen. Dies führte 1764 zu einer Art Verlobung mit dem Maler Nathaniel Dance, der - später zum Politiker geworden - wohl ähnlich wie Antonio Zucchi ihre Malerinnenkarriere allenfalls durch Kinderwunsch behindert hätte.

Nachdem Angelika Kauffman in Rom, Neapel, Bologna (Juli 1765) und Venedig

⁵⁷Der verschollene Zwillingenburder Xaver wird nur noch beim Tode der Mutter 1789 erwähnt.

(Oktober) hauptsächlich von Engländern umgeben war, schloss sie sich im Frühjahr 1766 der emanzipierten, ihren Mann verlassenden Lady Wentworth an, um ohne Vater über Abano, Turin, Lausanne, Paris relativ zügig in das Herkunftsland ihrer Klientel zu reisen. Sie erreichte am 22. Juni 1766 London. Durch die Protektion, ihr Können (z.B. das 1765 in London ausgestellte Garrick-Porträt) auch in der Selbstdarstellung vermochte die Neuangekommene nicht nur - wie schon gesagt - bei dem schwerhörigen Joshua Reynolds⁵⁸ sondern auch bei der königlichen Familie Gehör zu finden wie ihre beiden nur als Auszug erhaltenen Briefe an den Vater vom 12. Juli und 10. Oktober 1766 zeigen. Ihre Versuche der väterlichen Obhut oder Kontrolle zu entwachsen lassen sich an der Anmietung einer eigenen Atelierwohnung und dem Hinauszögern der Nachreise des Vaters auf das Frühjahr 1767 ablesen. In einem anderen verlorenen Brief an den Vater⁵⁹ berichtet sie angeblich über eine ausgelassene 'gute Partie'. Damit dürfte wohl nicht das auch von Goodden und Roworth noch nicht ganz geklärte erste Ehe-Abenteuer der jungfräulich keuschen AK mit einem angeblich impotenten falschen Grafen, Erpresser und Bigamisten unter dem Namen Frederick de Horn gemeint sein. Fakt aber ist, dass während der Abwesenheit des Vaters am 13.2.1767 eine katholische kirchliche Trauung und nach 10 Monaten (!) am 20.11.1767 noch einmal eine offizielle (jetzt mit Wissen des 'entsetzten' und 'entsetzlichen' Vaters?) protestantische Trauung stattgefunden hat. Am 10.02.1768 erfolgte die Annullierung der angeblich nicht vollzogenen oder vollziehbaren Ehe⁶⁰ gegen eine (von Angelika Kauffman anscheinend nicht gleich geleistete)

⁵⁸Vor dem 10.10.1766 war das Reynolds-Bildnis mit seiner nicht überzeugend auf das Knie gestützten Hand (sicher auch ein 'borrowing') nicht nur kostümmässig in der Van Dyck-Nachfolge, vgl. Van Dyck; Henry Percy, Earl of Northumberland, Petworth, schon fertig. Die in Bregenz (2007, S. 108/09) gezeigte, von Lady Spencer für 100 Zecchinen erworbene Studie/Skizze erscheint ziemlich schwach. Die eher im Stil der frühen 60er Jahre ausgeführte Studie ist möglicherweise eine Wiederholung des Vaters. Ein kolportierter Heiratsantrag des eingefleischten, aber nicht unfleischlichen und zeitweise zusammen mit seiner Schwester (später mit seinen Nichten) zusammenlebenden Junggesellen ist eher unwahrscheinlich.

⁵⁹Vgl. Goodden 2005, S. 101.

⁶⁰Es blieb ihr ein 'Rosenkrieg' wie bei dem Ehepaar Greuze somit erspart.

Abfindung von 300 Guineen. Die v.a. von Angelika Goodden dargestellten Ungereimtheiten⁶¹ des Falles hat die Malerin selber durch ihr Schweigen nie ausgeräumt. Es ist erstaunlich, wie die 'Gräfin sine spe' diesen Skandal wegstecken konnte. Nicht ganz ohne spätere Affären zog sie sich in ihr imaginäre Klausur zurück und produzierte von antiker Mythologie (Homer, Vergil) inspiriert zwei schicksalhafte 'Aufbrüche' zweier Kampfhähne: der strenge und graziöse "Abschied Hektors von Andromache" und die bewegtere "Entdeckung des verkleideten Achilleus" aber ohne erkennbare Anspielung auf ihre eigenen Liebesschwierigkeiten der Jahre 1767/68.⁶²

Ein akademischer Skandal

Dieser (kompensierende?) Ehrgeiz auch als grosse Historienmalerin (Einsendung zur ersten Akademieausstellung im Mai 1769) gelten zu können, kommt in zahlreichen Gemälden wie der hamiltonesken, impastos-rembrandtesken "Venus greift zu den Waffen"⁶³ zum Ausdruck.

61 Vgl. Goodden 2005, S. 101-110. - AK erscheint als ein nicht ganz uneigennützig, vielleicht auf Adelstitel hoffender, sensibler Engel oder eine Art 'Ophelia', der/die - wie heute eine Scheinehe bei Asylsuchenden - einen Verfolgten und später durch den Anklageverzicht einen Bigamisten vor der (Todes-)Strafe rettet. Dass sich ein Hochstapler und Erpresser an eine erst am Beginn ihrer lukrativen Karriere befindliche Malerin und nicht an eine vermögende Londoner Bürgerstochter herangemacht hat, erstaunt auch A. Goodden. Vielleicht war die quasi vaterlose, verwaiste Situation einladend. Man wundert sich aber, dass sich am 29.9.1769 von Venedig aus besagter Frederik G. W. Horn noch über den "entsetzlichen Vater" der Exfrau gegenüber brieflich auslässt, und dass diese Drohbriefe (als Beweis?) erhalten sind. Wurden die 300 Guineen doch gezahlt als Schweigegeld aus Angst vor der Veröffentlichung unangenehmer Details?.

62 Hektor mit schwerem unheil-schwangerem Panzer-Bauch-Rüstung im blutroten Feldherrnmantel bei Morgenrot und der transvestierte Achilleus lassen sich nicht nur feministisch als Pendants verstehen. Schwieriger wird es bei "Venus weist Aeneas den Weg nach Karthago" und "Peneloge holt den Bogen herunter" (alle Saltram House) einen gemeinsamen Bezugspunkt ausser "Liebe" zu finden.

63 Oft auch fälschlich und sinnwidrig (wo ist die Aigis?) als Athena gedeutet z.B. A. Rosenthal 2007, S. 197, Abb. 100. - Die britisch-nationalen, geschichtlichen Themen "Vortigern u.

Während Brugger 1769 nach dem Gewinn des römischen Preises auf eine weitere akademische Karriere verzichtete, verfolgte "Miss Angel" ihre derartigen Ambitionen und ihre Reputation mit Mut, Kraft und Ausdauer sogar bis zum Heroischen.⁶⁴ Dass dabei auch Konflikte vorprogrammiert waren, zeigt der folgende bildensorische Skandal mit dem Akademiekollegen Nathaniel Hone im Jahre 1775.

"The Pictorial Conjuror Displaying the Whole Art of Optical Deception"

Angelika Kauffman hatte sich klugerweise jeglicher negativer Kommentare über (schwächere) Konkurrenten enthalten. Aber es ist dennoch etwas überraschend, dass sie, die sich seit Florenz, Rom in der Mengs-Batoni- und in London in der Reynolds-Umgebung befand und die Kitzlichkeit und Rivalität der Künstlernaturen kannte⁶⁵, so empfindlich (auch geschlechtsbezogen) nach ihrer ersten Ehegeschichte auf den britischen, schwarzen, bissig-aggressiven Humor des schwierigen und mittelmässigen Malers Nathaniel Hone reagiert hat.

Rowenna", "Elfrida u. Edgar" (alle Saltram House) gehören stilistisch zu den "Hektor" und Achilleus"-Pendants aber geistesgeschichtlich schon zur Klopstock-Herder-Ossian-Literaturwelle.

64 Von feministischer Seite wird die traditionelle Nichtzulassung ('praesentia solum in effigie') zum Aktzeichnen und zu Akademiesitzungen als Diskriminierung herausgestellt, aber schon die Mitwirkung von 2 Frauen als Gründungsmitglied zeigt die beginnende Gleichberechtigung der Frauen d. 18. Jahrhunderts im akademischen Betrieb. Über Reynolds, West u.a. dürfte sie über die Vorgänge (auch über die "Lectures") aus erstem Mund informiert gewesen sein. Theoretisierend ist AK nie aufgetreten.

65 Ganz fremd dürfte AK der 'Neid' von weiblicher Seite auch nicht gewesen sein. Zu der schwächeren, feminin auf Blumenmalerei spezialisierten Mary Moser entwickelte sich keine Konkurrenz. Eine gewisse Rivalität zumindest im Porträt lässt sich mit Elisabeth Vigée-Lebrun feststellen. Als (doch unverkennbar) weibliches Wesen/Geschöpf passte sie auch nicht in das männliche Nebenbuhlerschema. - Nach Wilhelm Busch kann man den Neid als "ehrlichste Form der Anerkennung" bezeichnen. Der Künstlerneid-Topos hat Tradition, vgl. Maulbertschs Allegorie von 1770. Auch den KunsthistorikerInnen und Kauffman-Kennerinnen Baumgartel und Rosenthal dürfte (auch produktive) Rivalität nicht ganz fremd sein oder sollte der Verfasser sich täuschen?.

Aus den bekannten Akten, Briefen, zeitgenössischen Kommentaren lässt sich entnehmen, dass Mitte April 1775 anlässlich der Einreichung zur jährlichen Ausstellung einige Mitglieder der Akademie AK über ein allegorisches Gemälde ("The Conjuror") (Abb. 25) von Nathaniel Hone mit Anspielungen auf sie (und v. a. Reynolds)



Abb. 25. Nathaniel Hone: The Conjuror, 1775, 143 x 173. Dublin, Nationalgalerie

informierten. AK forderte über die Akademie - der Schatzmeister und Reynolds Konkurrent William Chambers und der Sekretär Newton versuchten zu vermitteln - die Beseitigung der weiblichen Figur bzw. der Figur mit der Trompete. Trotz der erfolgten Übermalung drohte sie mit dem Rückzug ihrer Bilder und Aufgabe ihrer Mitgliedschaft, worauf Hone publikumswirksam mit einer eidesstattlichen, scheinheiligen Versicherung selbst sein Bild zurückzog, um es in einer Privatausstellung zu zeigen. Diese heute fast harmlose Geschichte unterhielt London für einige Wochen, scheint aber für AK wie auch

für den eigentlichen Adressaten Joshua Reynolds, der immerhin das Gemälde 1785 nach Hone's Tod bei der Nachlassverkaufsausstellung noch aufmerksam betrachten sollte, ohne grössere negative Folgen gewesen zu sein. Zum besseren Nachvollzug soll das qualitativ mässige, vieldiskutierte Gemälde, das sich wundersamerweise samt der ursprünglichen Version in einer Studie (London, Tate Gallery) (Abb. 26) in der National Gallery von Dublin (Hone ist gebürtiger Ire) erhalten hat, noch einer kleinen Revision unterzogen werden.



Abb. 26. Nathaniel Hone: Studie zu "The Conjuror", um 1775, 57,5 x 81,9 cm. London Tate Gallery, Inv. T 938

Ein Skandalbild in der Kritik

In einem dunklen und undefinierten Raum auf einem Sessel in einem magischen Rund (Sternenkreis mit Waage im sichtbaren Aspekt = Gerechtig-

keit?) sitzt ein bärtiger älterer Mann⁶⁶ im Pelzumhang (Zaubermantel?), auffällig rotem Unterkleid (russische Tracht?), der mit einem magischen Amulett Hexagramm) um den Hals in seiner rechten Hand einen Zauberstab (ähnlich einem Malstock?) hält und auf ein Feuer in der unteren Eck deutet oder es hervorzaubert, während er mit der linken Hand aus einem geöffneten, aufgestellten (Zauber?-) Buch⁶⁷ einen Stich nach Raffael (Original in Paris, Louvre) herausholt oder davor hinhält. Auf seinem rechten Oberschenkel gestützt verfolgt gelehrig ein kleines Mädchen freundlich auf den Stich blickend die Vorführung. Der „Pictorial Conjuror -er)“ (= Beschwörer, Zauberer in der Malerei) scheint v.a. im Entwurf blind (verblendet?) und leidend zu sein. Hinter ihm befindet sich ein Globus (= Welt, Welt-Weisheit, Gelehrsamkeit?) und auch eine blinde Nacht-Eule oder ein Kauz⁶⁸. An bzw. zwischen zwei



Abb. 27a. "Coecus nil luce iuvatur" aus: Gabriel Rollenhagen, Nucleus emblematum 1613

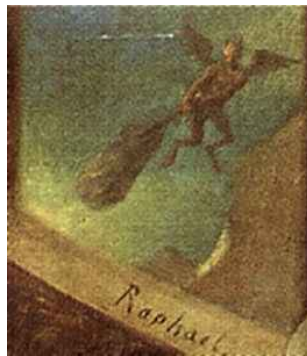


Abb. 27b. Nathaniel Hone: The Conjuror, Detail. Dublin, National Gallery



Abb. 27c. Joshua Reynolds, Cupid as Link Boy, 1771-73. Buffalo, NY, Albright-Knox Art Gallery

Säulen⁶⁹ hängen, flattern, schwebenquodlibetartig verschiedene Nachstiche

66 Angeblich das gleiche Modell, der Bettler George White wie von Reynolds, aber auch ähnlich dem Greis James Turner.

67 Im Entwurf mit beschriftetem, aber in der dunklen Bregenzer Ausstellung hinter Glas kaum entzifferbarem Rücken: "... Copier ..."?

68 Eigentlich Zeichen der Weisheit, des Durchblicks aber nur im Dunkel, vgl. Emblem aus Gabriel Rollenhagen, Nucleus emblematum, 1613, Nr. 95: „Caecus nil luce iuvatur“ - Dem Blinden helfen weder Fackeln noch sonstiges Licht, die törichte Eule sieht am hellen Tage nicht.; vgl. Henkel/Schöne, Emblemata, Stgt. 1967/1996, Sp. 896, vgl. Abb. 27a.

69 Die herkulischen Säulen stehen für Basis, Grundfesten, Dauer, Kraft, Beständigkeit auch in der Kunst? (ars longa?).

bekannter alter Meister (in der Ausführung mit Namen wie Van Dyck, Maratta ...) über dem (künstlerischen?) Feuer, das schon von einem Goldrahmen Besitz ergriffen (? oder ihn hervorzaubert?) hat. Links oben ergibt sich ein Ausblick auf die Londoner St. Paul's Kathedrale von Christopher Wren, die auch in Brand geraten zu sein scheint, während noch vor dem Rauch/Dunst fünf Herren an einem Tisch stehend und sitzend ein fröhliches Trinkgelage (nach der Überarbeitung) abhalten. Zwischen den Säulen schwebt ausserdem ein Wesen (gefallener Engel, Teufel?) mit Fledermausflügeln (nicht im Entwurf), der einen Sack(?) mit sich führt, aus dem Feuer und/oder Rauch hervortritt.

Ursprünglich waren auch in der Ausführung anstelle des Männer-Trinkgelages an den Stufen zur Kathedrale sieben nackte Personen dargestellt, wobei ein Bärtiger mit einem Horn auf dem Boden sitzt, während eine Domina-Figur mit hohen schwarzen Stiefeln, schwarzem Haar und Dreispitz (?), Malerpalette und Pinsel zur Kathedrale gewandt tänzerisch gestikuliert. Zwei weitere Figuren haben ebenfalls dunkle Paletten in der Hand.

Wahrscheinlich blieb auch dem Normalbetrachter und Nichteingeweihten dieser Zeit das Bild ziemlich dunkel, uneinsichtig. Der von Hone gewählte, etwas an Newton anklingende ironische Originaltitel: „The Pictorial Conjuror, Displaying the Whole Art of Optical Deception“ zumeist mit: Der Zauberer der Malerei entfaltet die Kunst optischer Verführung (oder: Der Beschwörer in der Malerei zeigt die ganze Kunst der Augentäuschung?) verdeutscht, klingt gleichfalls wenig erhellend (vgl. 'he is no conjuror'=er hat das Pulver nicht erfunden).

Nicht die Hauptszene, die schon damals als kritisch, ja als Parodie Hone's am barocküblichen borgenden Umgang des 'Täuschers', Sehers, Propheten Reynolds in Gestalt seines künstlerisch eher schwachen „Ugolino“ (Abb. 28) mit der Kunst seit der Renaissance, wobei nach heutiger Lesart das Schosskind (AK?) ihm willig folgte, angesehen wurde, erregte den Anstoss Kauffmans und Co., sondern die kleine Hintergrundgeschichte mit der 'Academie' einiger nackter, „geräucherter“ Maler(-Modelle), die fast orgiastisch-bacchantisch vor brennenden St. Pauls Kathedrale sich aufführen. Während AK, die das Gemälde nur vom Hörensagen (u.a. ihres Vaters; dabei wohl die Verwechslung der Geschlechter) kannte, von einer (bärtigen) sitzenden weiblichen Figur mit



Abb. 28. Joshua Reynolds: Ugolino, um 1770, 125,7 x 176,5 cm. Knole, Kent, UK.

einer Trompete sprach, sieht die heutige Forschung darin einen weiteren, doppelten Sir Joshua Reynolds⁷⁰ mit seiner Ohr-Trompete (seit Ulrike Längle), einem - Füssli vorwegnehmend - Phallusersatz (vgl. Angela Rosenthal), den er der nicht blaustrümpfigen sondern schwarzgestiefelten Domina mit Dreispitz (auch eine Verdoppelung der AK?) hinhält. In der Übermalung wurde daraus die erwähnte fröhliche bekleidete Herrenrunde – darunter ein auffällig Rotgekleideter (Sir Joshua?), der auf etwas anstößt: nach damaliger und heutiger Meinung auf das in Rauch aufgegangene, von Reynolds angebahnte Projekt der Ausmalung der Kathedrale. Bislang wurde nach Kenntnis des Verfassers nicht beachtet, dass der 'Feuerteufel' auf den 1771-73 von Reynolds gemalten „Cupid as Link Boy“ (Abb. 27c) sicher in mehrdeutiger Hinsicht anspielt. Wenn man die 1778 auch gedruckten Lectures“ Reynolds z.B. Nr. 6 vom Dezember 1774 nachliest, kommt man kaum daran vorbei, hier den unmittelbaren Anlass für Hone zu sehen, der es dem ehemaligen und erfolgreichen Freund Reynolds mit gleicher eklektischer Münze heimzahlen wollte: die Kritik an der fast pädophilen betrügerischen Verführung der Jugend

70 Nach William Chambers soll-te es der Akademiesekretär Newton sein, vgl. auch William Blake's Kommentar zu den „Lectures“ „Sir Joshua and his gang“.

durch eklektizistischen Diebstahl (optischen Eigentums) am Beginn der allgemeinen Genie-Diskussion und die Schadenfreude am nicht erfolgreichen, „verbrannten“, schamlosen Treiben der Reynolds-Gang auch im Falle von St. Paul's.

Das künstlerisch schwache, aber barock-allegorisch inhaltsschwangere, mehrdeutige Bild Hone's wäre wohl letztlich bis in die Details nur vom Urheber selbst zu klären. Hone – eigentlich Emailmaler und kein Karikaturist, aber Karikaturenbesitzer von holländischer Abkunft und in anglikanischen und methodistischen Kreisen viel beschäftigt – hat(-te) etws Puritanisches an sich, was ihn schon in einem früheren Falle' eines inkriminierten Akademieexponates wegen 'Kruzifixmissbrauch' zum fast blasphemischen Antikatholizismus verleitete.

Spätfeudale Zustände in der Grafschaft Montfort (Hofmaler und Leibeigene)

Während die gebürtige Churerin die 70er Jahre in der Metropole London verbrachte und sich ihren unverwechselbaren Stil amalgamisierte, war der Langenargener wieder aus Rom in seine Heimat und in die Dienste seines Landesherrn, der Grafen von Montfort, getreten. Im Gegensatz zu der in London immer auf das "decorum" oder Standesgemässheit als gehobene Bürgerin oder kleine Malerfürstin trotz dauernder Bescheidenheitsallüren achtenden AK fand AB bei seinem, eher dem Wandermaler entsprechenden Dasein (grössere Formate wohl vor Ort) einen Unterschlupf im herrschaftlichen Münzhof bei seinen Eltern und Geschwistern oder wegen einiger Angaben der Herkunft als von Tettngang in einem dortigen gräflichen Anwesen (v.a. 1770-1773) während der Aufträge im Neuen Schloss⁷¹. Ob der doch stärker

⁷¹ Nach der Maulbertsch (Schwechat) nachempfundenen Heiligengeschichte in Fresko in der Schlosskapelle von 1770 (dat.), den italienisierenden, an Kaufrufe erinnernden Unterschichtsszenen im von AK nur kurz um 1763/64 gepflegten niederen Stil (vgl. Jan. Zick, Seekatz oder Trautmann) im Vagantenkabinett (um 1772) einschliesslich von vier allegorisch nicht genau bestimmbareren Kinderbildnissen unklarer Provenienz (jetzt Museum Langenargen), für die man bei AK nichts Vergleichbares findet, sowie der Dekoration des

introvertierte Brugger in der eher konservativen und völlig verschuldeten Hofhaltung als quasi Kammer(-diener)- oder Hofmaler einen besonderen Part (vgl. Lessing, Emilia Galotti) spielte, ist völlig unbekannt.⁷²

Die spätfeudalistische Struktur in der Grafschaft Montfort gegenüber dem liberalen-bürgerlichen London zeigt sich auch in der beim Tode des leibeigenen und unvermögenden Vater Bruggers am 15. 10. 1771 für die Hinterbliebenen (tod-)anfälligen Gebühr von 20 Gulden, die von dem finanziell am besten gestellten, rechtlich aber kaum mehr als leibeigen denkbaren Sohn und Maler bei dem Grafen Franz Xaver in Verrechnung entrichtet wurde. Man stelle sich daneben den Tod des als Besucher in Venedig gestorbenen Vater Kauffman vor. Der bei AK immer wieder betonte (und nicht uneigennützig) Familiensinn zeigt sich noch stärker bei Brugger v.a. 1782, als er kurz vor Aufhebung der Leibeigenschaft seinem aus Wien als Architekturmaler zurückgekehrten Bruder Anton (um 1750-1811) 200 Gulden schenkte, damit dieser sich für 7 1/2 Gulden freikaufen und sich (verheiratend?) ins Bregenzische nach Sulzberg kurzzeitig verziehen konnte. Im Jahre 1773 hatte AB schon bei seiner in die Schweiz verheirateten und verzogenen Schwester Maria ähnlich gehandelt. Die viel reichere Base/Tante in London bzw. in Rom liess - nach dem Tode ihres Vaters in eigener Regie - über ihren Vetter Joseph Anton Metzler aus den

Fest-Ahnensaales (=Bacchussaal) noch in teilweiser spielerischer, spätbarocker, kosmisch geordneter Tugend-Herrschaftsallegorik mit dem Mythos vom Tugendhelden Herkules im Deckenzentrum (um 1772/73) (Abb. 29). Die noch im Banne der Wiener Malerei um 1760 stehenden Familienporträts sind noch konventionelle Standesporträts (auch eine Form der Rolle) ohne viel physiognomischem Ausdruck, der auch vielen idealisierenden Bildnissen AK's logischerweise fehlt.

⁷² Sicher nicht so, wie es romanhaft AK 1758/59 in Tettngang widerfahren sein soll. Da die Reichsgräflich-Montfortischen Rechnungen nach 1768 fehlen, lässt sich nur feststellen, dass auch nach der Hochzeit (1772) mit der Enkelin des verstorbenen 'aufgeklären' Grafen Friedrich von Stadion bis fast zur völligen Zahlungsunfähigkeit 1776 in die Schlossausstattung investiert wurde.



Abb. 29. Andreas Brugger: Kosmische Allegorie der Tugend (Herkulesmythos), um 1772.
Tettwang, Neues Schloss, Bacchussaal

Zinserträgen von in vorarlbergischen Kommunalanleihen angelegten Kapitalien regelmässig Weihnachtsgratifikationen und sonstige Unterstützungen für die arme Verwandtschaft auswerfen.

Aufträge und Einkommen

Nunmehr bei dem 'nervus rerum' angelangt, sollen, da das Sein auch das Bewusstsein und die Kunstproduktion bestimmt, hier einige Vergleichszahlen der 'schwäbisch' rechnenden Künstler folgen: Die Hinterlassenschaft der immer zur Miete wohnenden AK betrug 1807 17.790 Gulden Kapital im Bregenzischen und 3 350 Livre Sterling (= 24 000 fl.) in Italien (? und England?), insgesamt

also mindestens etwa 42 000 fl. Bruggers Erbe hatte dagegen 1812 den Wert von etwa 3000.- fl. (1079 fl. Kapital und etwa 1900.- fl. Verkehrswert des bäuerlichen Anwesens⁷³). sowie einige Liegenschaften (zumeist Rebland und Wald für verschiedene Formen der Energiegewinnung).

Brugger produzierte in ca. 40 Jahren Selbständigkeit 220 Tafelbilder und 35 Fresken. Die ursprüngliche Zahl dürfte bei 40 Fresken und 400 Tafelbilder gelegen haben, wobei man mit dem Faktor 10 für die Fresken auf insgesamt ca. 800 Produktionseinheiten kommt, was jährlich etwa der Zahl 20 entspricht. In den besten Jahren zwischen 1774 und 1778 dürfte das Jahreseinkommen ca. 1 500 fl. betragen haben, in den letzten Jahren ab 1800 dürfte es auf 200 bis 300 fl. gefallen sein, wobei aber eine jährliche Zinsrente von ca. 100 fl. hinzugerechnet werden muss. Die Betriebsausgaben (Farben, Leinwand, Pinsel, Gehilfen u.a.) dürften mit einem Drittel zu Buche geschlagen haben, sodass der sich teilweise selbstversorgende, nach 1789 alleinstehende Maler und Nebenerwerbslandwirt von ca. 300 fl. netto jährlich ordentlich leben konnte. Ein Hoflakai erhielt bei freier Kost und Logis in Tettngang um 1755 ca. 100 fl. an jährlicher Besoldung.

Bei der besser beschäftigten und noch schneller arbeitenden Bregenzerwäldlerin im Geiste findet sich die Zahl von etwa 1500 Produktionseinheiten in fast 50 Jahren Selbständigkeit.⁷⁴ Wenn man überschlägig ihren Halbfigur-Porträtpreis von 40 Guinees oder 336 fl.⁷⁵ auf diese Zahl 1500 anwendet, käme man auf ca. 500 000 fl.- Bruttoeinkünfte insgesamt oder 10 000 fl.- im Jahresdurchschnitt⁷⁶ aus selbständiger Arbeit. Die reinen Betriebskosten (Farben, Pinsel, Leinwand, Rahmen) bei jährlich 30 Produktionseinheiten dürften kaum mehr als 500 fl.- betragen haben. Die

73 Um 1789 nach dem Tode der Mutter und Verlassen des Münzhofes (?) erworben und 1798 für seinen Bruder Friedrich umgebaut.

74 Vgl. Siegfried Obermeier, AK ..., 1998, S. 242.; eine ähnliche Zahl dürfte auch für Januarius Zick zutreffen.- Leider ist AK's seit 1782 ? laufendes penibles Einnahmen- und Ausgabenbuch noch nicht veröffentlicht.

75 Reynolds verlangte fast das Doppelte.

76 Gottlieb Schick schätzt 1806 ihr jährliches Einkommen auf 12 000 - 15 000 fl. -; vgl. Gisold Lammel, Kunst im Aufbruch,... Stgt. 1998, S. 111 f.

Haus- (fast Hof-) Haltung mit ca. 3500 fl. Festkosten⁷⁷ liess mindestens 5000 fl.- Leben, Kleidung, Luxus und Rücklagen (wohl 1000 fl.- im Jahr) zur Verfügung. AK gehörte in der heutigen Managergehälterdiskussion zu den künstlerischen Spitzenverdienern (ca. das 10-fache von dem Langenargener) ihrem Marktwert entsprechend.⁷⁸

In England hatte sie bis 1781 (und auch danach) fast keine weibliche Konkurrenz (allenfalls Mary Cosway), während Brugger von 1771 (Tod Franz Martin Kuens) bis 1778 (Auftreten Januarius Zicks in Wiblingen) in Oberschwaben und im Bodenseegebiet die Stellung des Platzhirsches v.a. im Fresko halten konnte. Martin Knoller war nach Neresheim 1769/75 ausgelastet in München und anderswo und auch z.B. zu teuer für das Damenstift Buchau, das von der Tochter des schon genannten Grafen Friedrich von Stadion geleitet 1775/76 auf Empfehlung (Kloster Salems?) den Maler von Langenargen engagierte, der sein Salär (1500 fl.-) bei den finanziell klammen Stiftsdamen als quasi Bankanlage bis in die 90er Jahre stehen liess. In der josephinischen und nachjosephinischen Zeit verlagerte sich der Arbeitsschwerpunkt des von der religiösen Konjunktur abhängigen Sakrilmalers (gegenüber einer geringeren Schwankungsbreite bei der Porträtsparte) mehr in den Bodenseeraum mit Schweiz, Vorarlberg und Allgäu, wo sich der farbfeindliche, unsinnliche Klassizismus und der purifizierende Reformkatholizismus nicht so Fuss fassen konnte und die alte "einfalt der Sitten" (AK: rousseauhaft am 27. 6.1792) noch gewahrt wurden.

Eine Zweitehe und der Abschied von London

Angelika Kauffmann hatte unter dem Einfluss des 'penello volante' von

⁷⁷Jährliche Miete ca. 2500 fl.-; den 4-6 Bediensteten à 100-200 fl.- mit bis zu 1000 fl.-. - Ein Arbeiter verdiente in London jährlich ca. 180 fl.-; der Hofkupfersteher Ryland erhielt 200 Pfund Sterling oder 1 600 fl.-.

⁷⁸In fast dieselbe Kategorie gehört auch Franz Anton Maulbertsch. - Es wäre interessant, aber sehr schwierig ein Einkommenranking der Maler des 18. Jahrhunderts aufzustellen.

Reynolds⁷⁹, der frei gemalten Hintergrundlandschaften Gainsboroughs und der spätvenezianischen dekorativen Graziösität von Antonio Zucchi nach 1771 ihre strenge Phase verlassen und war zu einem modischen Stil gelangt, der dem empfindsam-antikisierenden Zeitgeschmack der adelig-bürgerlichen Elite in England (und ganz Europa) völlig entsprach, sodass 1781 Graf Schönborn auf die Verrücktheit ("angelicamad")⁸⁰ nach der grafisch und designmässig (Nippes und Kitsch) vermarkteten Kunst AKs hinwies.

Nach einer wieder unglücklichen Affäre um 1780 mit ihrem ebenfalls schon verheirateten, 'schönen' Kupferstecher William Ryland, der als Bankrotteur und Wechselfälscher 1783 in London gehenkt wurde, und einer weiteren Angeblichen mit dem späteren französischen Revolutionsmartyrer Marat, schloss das Vaterkind Angelika im Alter von 40 mit dem Freund ihres Vaters und für ihre dekorative Komponente einflussreichen, aber 18 Jahre älteren Malerkollegen Antonio Zucchi am 10 bzw. 14. Juli 1781⁸¹ eine Ehe, die sich schon 1779 (Brief Graf Schönborn) angebahnt hatte. Gleichzeitig beendete sie auf Wunsch des an Rheuma erkrankten Vaters und des nach seiner italienischen Heimat sich sehnenen Gatten im Ruhestandsalter oder um sich wenigstens an der Wiege der Kunst in Italien (Rom und Neapel) befruchten zu lassen, das Kapitel England. Eine gewisse Rolle unter den noch zu hinterfragenden Gründen für die räumliche Veränderung ins geliebte Italien ("sempre a cuore". 1771) auf der Höhe ihres Erfolges nach den ehrenvollen Allegorien der Kunst/Malerei-Kategorien (Erfindung, Komposition, Zeichnung und Farbe) als 'quadri riportati' für die Royal Academy (vor 1780?) dürfte auch die neue künstlerische Herausforderung gespielt haben.

Annäherungen und potentielle Begegnungen

Man startete also gleich am 19. Juli 1781 mit 2000 fl. Reisespesen von London,

79 Reynolds besass ausser Intellektualität Witz und malerische Finesse aber im Gegensatz zu

AK erstaunlich wenig Imaginationsfähigkeit auch unter literarischer Anregung.

80 Bei Helbok 1968, S. 110 wird sinnigerweise daraus "Angelicamade".

81 Vgl. Rebmann, 2007, S. 238: Trauzeuge war der neapolitanische Gesandte in London.

um über die österreichischen Niederlande, Lothringen-Elsass (beim Bruder und Onkel Anton Kauffmann in Thionville), den Schwarzwald, den Hochrhein, und den Bodensee (per Schiff von Konstanz nach Bregenz?) um die Mitte August in Schwarzenberg anzulangen, wo einen Monat lang Zwischenstation gemacht wurde. Nachdem die vorgesehene Route über die Schweiz (Basel, Zürich mit Besuch bei Gessner) nicht genommen wurde, könnte die rasche Fahrt auch über Land von Strassburg, Donaueschingen, Stockach, Salem, Überlingen, Meersburg, Tettnang, Lindau, nach Bregenz gegangen sein, allerdings ohne längere Aufenthalte und Kontakte mit den örtlichen Potentaten wie anno 1757. Eine Begegnung mit dem ihr wohl unbekanntem, unweidmännischen, unelegantem, uninteressantem, unbelesenen, unverheirateten, aber vom Alter biologisch besser zu ihr passenden AB bleibt also reines, unwahrscheinliches romantisches Gedankenspiel, da wir nicht wissen, was er 1781 (besonders im Sommer) gemacht hat und wo er sich aufgehalten hat. Am 3. Juli 1781 erhielt sein Bruder Anton ein Abtestat der Wiener Akademie nach seinem Studium der Antiken und der Architektur, um in seine Heimat und zu seinem Bruder zu reisen und wohl Mitte des Monats in Langenargen oder Tettnang einzutreffen. Wahrscheinlich sind die Vorbereitungen für den grössten Auftrag in der Schweiz, die Pfarrkirche von Rorschach schon im Gange, da vor dem 7. Mai dem St. Gallener Offizial P. Iso Walser ein Entwurf Bruggers (und seines Bruders?⁸²) schon zu Gesicht gekommen war. In Rorschach überschneiden sich die Lebensbahnen - allerdings zu verschiedenen Zeiten - des alten Kauffmann (um 1750) und Andreas Bruggers, der sich in der Zeit 1781 bis 1785 verstärkt in der Schweiz, aber nicht in Vorarlberg betätigt hat. Ob Angelika Kauffman bei ihrem vierwöchigen Aufenthalt als reiche Kusine (wohl Mitte August bis Ende September) über die lokalen Künstler wie AB, der aber sicher - wie die Aufträge nach 1800 weisen - in der Region bei den Pfarrern bekannt war, informiert wurde oder sich dafür interessierte, ist ebenfalls sehr fraglich. Schwarzenberg dürfte sie während dieser Zeit, in der sie angeblich das am wenigsten idealisierte Bildnis einer nicht sehr munter oder glücklich

⁸²Durch seine klassizistischen Architekturmalereien z.B. in Rorschach und wohl auch in Ailingen (Abb. 30) vermittelte Anton Brugger einen Modernisierungsschub.

dreinschauenden Flitterwöchnerin in Wäldlertracht gemalt haben soll, kaum verlassen haben.⁸³



Abb. 30. Andreas u. Anton Brugger (?): Fürbitte Marias für die Menschheit, um 1789. Ailingen, Pfk., Rosenkranzkapelle

83 Das immer 1781 datierte Bildnis aus dem Nachlass der Künstlerin (vgl. Angela Rosenthal 2006, S. 260/61) ist ohne Bezeichnung (auch des Datums) und hat als Abschieds-Trauerbildnis der nach Marianne Kraus 'nah am Wasser' gebauten Tochter nach dem Tode ihres geliebten Vaters und der Loslösung von ihrer Kindheit und ihrer Heimat viel mehr für sich. Es dürfte 1782 in Venedig, Rom oder Neapel beendet worden sein. - Andere Versuche Rosenthals die Selbstbildnisse mit der klassischen 'Melancholie'-Theorie des Künstlers/Künstlerin zu verbinden, erscheinen weniger überzeugend.

Standorte (Standpunkte): Rom und Langenargen

Nicht nur - wie schon angedeutet - das Wohl des kranken Vaters oder die Heimatsehnsucht des italienischen Gemahls sondern Alter (Batoni +1787) bzw. Tod (Mengs +1779) bewogen wohl die verhinderte Gräfin sich um die Nachfolge auf dem römischen Künstlerthron neben Anton von Maron zu bewerben. Aber auch die sich nach 1776 verschlechternden Verhältnisse in London und nicht nur die geäußerten Italiensehnsüchte liessen für die gebürtige Churerin es ratsam erscheinen auf dem Höhepunkt ihres Ansehens Britannien zu verlassen: die sozialen-politischen, sich auf den Kunstmarkt auswirkenden Unruhen, die Konkurrenz des 'königlichen Historienmalers' und späteren Reynolds-Nachfolgers Benjamin West auf dem zeitgeschichtlichen, männlichen Malereisektor. Auch das von Reynolds ermunterte 'Originalgenie' Johann Heinrich Füssli (1741-1825) 'stürmte und drängte' 1779/80 wieder nach England, um mit karikierenden, psychologisierenden, freigeistigen, nordisch-michelangelesken, literarisch inspirierten Fantasien (z.B. die "Nachtmahr", 1781 in der Royal Academy ausgestellt) lustvoll zu schockieren, sodass "Miss Angel" zunehmend nur noch Porträts, Frauenthemen oder der rokokoklassizistische Nippes zu verbleiben drohten. Man kann sich mehrere Gründe ausmalen, warum die sonst so kommunikative AK nicht - soweit bekannt - mit ihrem 'gefährlichen' kritischen und zum ihr bekannten Füssli-Clan gehörigen Schweizer Landsmann in Verbindung getreten ist.⁸⁴

Die Zeit um 1780 hätte auch für AB zum Wendepunkt werden können, da 1779 die Herrschaft Montfort als Konkursmasse an Österreich gefallen war und der

⁸⁴Vgl. Maierhofer 1997, S. 48: Wahrscheinlich entwickelte sich die Füssli-Kauffman-Romanzenlegende durch eine Verwechslung mit dem entfernt verwandten gleichnamigen, oben erwähnten Historiker Hans Heinrich Füssli (1745-1832), der 1764 in Italien mit AK zusammengetroffen war. Von einem (engeren) Kontakt 1768/70 während Füsslis erstem Englandsaufenthalt in London ist nichts bekannt, nach der Horn-Affaire auch eher unwahrscheinlich. Eine komparatistische Studie mit dem viel stärker in die Moderne weisenden, zumindest als gleich-wertig/rangig zu erachtenden Füssli (statt Brugger) erbrächte andere interessante Aspekte.

letzte regierende Graf Franz Xaver im März 1780 in Mariabrunn vor seinem noch bis 1787 einige Repräsentationsfunktionen erfüllenden Bruder Graf Anton IV das Zeitliche gesegnet hatte. Während der ursprünglich leibeigene Maler Eustachius Gabriel 1766 (vielleicht auch wegen Brugger) sein heimatliches (Bad) Waldsee zugunsten von Kärnten, Steiermark und Slowenien verlassen hatte, blieb AB trotz Konkurrenzdruck durch Januarius Zick ab 1778 (Wiblingen) und Martin Knoller (Neresheim, München) auch als nicht offizieller Klostermaler von Salem, Weissenau und Buchau sicher auch so familiär dem Bodensee verwurzelt, dass er etwaige Gedanken zur anregenden Veränderung und Weiterentwicklung kaum aufkommen liess. Nach einem archivalisch annähernd hinreichend zu erschliessenden parallelen Wohn- oder Arbeitssitz in Tettngang von 1770/72 bis 1781 hat Brugger sich endgültig nach einem Hauserwerb vor 1792 im 8 km entfernten Heimatort Langenargen niedergelassen, in einer Wohngemeinschaft mit seinem bäuerlichen Bruder Friedrich. Vielleicht wohnte die ganze Familie samt der 1789 verstorbenen Mutter und dem Malerbruder Anton (zumindest von 1782 bis 1783, vielleicht auch bis 1785 oder 1789) anfänglich im Haus Nr. 107 in Langenargen. Das zwischen 1789 und 1792 von AB erworbene Haus (Nr. 114) (Abb. 31a) liess er auf seine Kosten von seinem Bruder Friedrich umbauen (wahrscheinlich auch die Veränderung des oberen Stockwerks zu besseren Ateliernutzung).



Abb. 31a. Wohnhaus u. Atelier Andreas Bruggers (Haus 114, Langenargen; abgebrochen)



Abb. 31b. Ecke Via Sistina-Via Gregoriana, Rom (Wohnhaus AKs: Via Sistina 72 dahinter verdeckt)

AK besass demgegenüber - wie gesagt - keine Immobilie oder Grundstücke.

Im Vergleich mit Bruggers Bauernhausatelier mietete sie sich - wie z.B. bei Helbok 1968, S. 158 dargestellt - sinnigerweise die ehemalige Mengs-Malervila (Abb. 31b), die sie malerfürstlich umbauen und im Innern ausstatten liess. Ausserdem besass sie eine eigene, ganz moderne viersitzige "Carosse" mit Leihpferden für die Stadtfahrten und für "Lustreisen" wie an den Sommersitz in Castel Gandolfo ab 1786⁸⁵, während AB zu Montfort-Zeiten mit dem Hofrat König eine Fahrgemeinschaft bildete.⁸⁶

Da AK ihr Cembalo direkt nach Neapel schicken liess⁸⁷, dürfte sie wohl eingeladen mit einem längeren Aufenthalt in Neapel am Hofe Ferdinands IV und Maria Carolinas gerechnet haben, um aber schnell sich von der angebotenen Hofmalerinnen- besser Zeichenlehrerinnenstelle zugunsten ihrer auch geistigen "Freyheit" und Unabhängigkeit eines besseren besinnen zu lassen.⁸⁸ Die Porträtstudien in Ölfarben zu dem grossen, gutbezahlten und stark geschönten Bild (Abb. 32a) der Herrscherfamilie müssen sich mit den früheren Porträts von Mengs messen lassen, die viel photographischer, individueller und auch moderner wirken. Das sorgsam auch wegen der Grösse (?) geplante, gegenüber dem Modello (Abb. 32b) etwa im Massstab 1 : 4 formatlich und kompositionell leicht veränderte 'opus magnum' von AK soll nach Steffi Röttgen u.a. an Mengs' eher zentralisierten Parnass anklingen (Ferdinand IV als Apoll?), wobei neben der englischen Porträtkunst eher das Meytenssche Familienporträt Habsburg-Lothringen nach 1756 (z.B. Vase als

85 Vgl. Helbok, 1968, S. 158/59.

86 Ob er später mit einem eigenen Pferd wie z.B. Franz Joseph Spiegler für Aufträge unterwegs war, dafür gibt es keine Anhaltspunkte. Für die Nähe ging er wohl zu Fuss oder wurde er von Fuhrwerken mitgenommen. Ansonsten war er wohl auf teure Reisespesen mit den damaligen öffentlichen Verkehrsmitteln, Postkutsche, Schiffe u.ä. angewiesen.

87 Vgl. Helbok 1968, S. 155.

88 Im Brief vom 3. 12. 1784, vgl. Maierhofer 2001, S. 80/81, Nr. 51, liest es sich verdächtig nach einer Art Hofkünstlerinnenposition und um Bitte um Beurlaubung: "... glückseeliger als in grossen stätten und höffen...". - Vor ihr wirkte Friedrich Füger, nach ihr Johann Wilhelm Tischbein in Neapel. Die grosse Residenzstadt Neapel (und Caserta) mit ihrer schlechten Luft konnte sich nicht mit dem kleineren Rom, aber "residence of the arts", messen. - Eine ungeschminkte Darstellung Maria Carolinas und Ferdinands findet sich bei Goodden 2005, S. 190-196.

Zeichen von Triumph, Herrschaft, Reichtum, auch als Arkadien vgl. P. Batoni) oder ein 'inoffizielles'



Abb. 32a. Angelika Kauffman: Ferdinand IV mit Familie, bez. A.K. pinx., 1783/84, 310 x 426 cm. Neapel, Nationalmuseum Capodimonte, Inv. 6557



Abb. 32b. Angelika Kauffman: Ferdinand IV mit Familie (Modello), unbez., 1783, 71,6 x 99,5 cm. Vaduz, Sammlung Fürst Liechtenstein, Inv. GE 2070



Abb. 33a. Meytens-Schule: Familie Nikolaus Graf Palffy, 1752-53, 333 x 283 cm. Wien, Österr. Galerie, Inv. 4055



Abb. 33b. Joseph Esperlin: Familie Josef Wilhelm von Fürstenberg, um 1752. Schloss Zeil

Porträt in der Art der Familie Nikolaus Palffy (Abb. 33a) von der Meytensschule um 1752/53⁸⁹ auch als Vorbilder hereingespielt haben dürften. Für die Vermutung Bettina Baumgartels eine venezianisch anmutende, stark lavierte, für die Vergrößerung wenig geeignete Federzeichnung zwischen Öl-Modello

⁸⁹Vgl. Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger - Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien 2001, S. 96, Abb. 79. - Etwa um dieselbe Zeit malte Joseph Esperlin die Familie von Josef Wilhelm von Fürstenberg in Naturkulisse (Abb. 33b), jetzt Schloss Zeil.

und Ausführung anzusetzen, spricht die formatmässige Annäherung. In der für Kauffman gewohnten, beschnittenen Federzeichnung in vorarlbergischem Privatbesitz spiegelt sich die 'bürgerliche-ländliche' ("dressed simple - rural scene") 'prima idea' der Malerin (und der Auftraggebern?) wieder, die von der puppenhaften Schönheit und Charakterlosigkeit überlagert wurde.⁹⁰ Bei dem nicht vorrangigen Porträtmaler Brugger findet man auch einige integrierte Gruppenbildnisse eher parataktischer, inszenierender Art in Buchau und Wurzach (Abb. 34) aus den Jahren 1775-1777 und historisierend in Hohenems 1798.



Abb. 34. Andreas Brugger: Kirchweihe, 1777. Bad Wurzach, Stadtpfarrkirche, Langhaus

Etwa in der Zeit (Dezember 1783) als Kaiser Joseph II inkognito das Atelier AKs besuchte u. a. auch obiges bourbonisch-habsburgisches Familienbild unfertig besichtigen und zwei thematisch freigestellte patriotische Historiengemälde⁹¹ bestellen konnte, fertigte Brugger nach Vorlagen ein Porträt (Abb. 35) seines neuen Landesherren und Kaisers an. Dass der Langenargener im Juli 1777 wie vielleicht Joseph Hör im Freiburger Münster den Kaiser leibhaftig in Konstanz oder Bregenz oder später 1781 wieder auf der Rückreise von Paris in den vorderösterreichischen Donaustädten zu Gesicht bekam, ist eher unwahrscheinlich.

Während Brugger als eingeführter Lokalmaler in seinem einfachen Atelier -

⁹⁰Die 'wahre' Physiognomie z.B. mit dem 'bourbonischen Rüssel' belegt Goodden 2005, S. 192 ausführlich.

⁹¹Das bei Helbok 1968, S. 162 ff dargestellte grosszügige Interesse des mehr musikalisch engagierten und knausrigen Joseph II an Werken AKs ist erstaunlich.

soweit bekannt - keine Besucher empfing, sondern vom Auftraggeber angefordert vor Ort erschien und keine brieflichen Kontakte ausserhalb seines



Abb. 35. Andreas Brugger: Kaiser Joseph II, um 1780. Langenargen, Museum

bäuerlichen kleinräumlichen Milieus pflegte, war der schon genannte, optimal gelegene gemietete Palazzo in der Via Sistina 72 eine der ersten Salon-Adressen nicht nur für Künstler, Literaten, sondern für die bessergestellten Romtouristen aus aller Herren Länder.

Wenn man die Berichte z.B. der Marianne Kraus⁹² heranzieht, wundert man sich über den ausgefüllten Tageskalender der v.a. am Morgen schnell und routiniert und wie mit protestantischem Arbeitsethos⁹³ malenden Neurömerin, die als von häuslichen Pflichten und Nöten freigestellte 'Frauschaft'⁹⁴ alle Essenszeiten und die Abende nur in Gesellschaft (oft auch ausser Haus) verbrachte. In den Mozartbriefen, aber auch den Reisebeschreibungen Carl

92 Helmut Brosch (Hg.), Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien 1791. Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame Marianne Kraus, Bezirksmuseum Buchen, Buchen 1996.

93 Aber auch ein Kennzeichen des barocken, handwerklichen Auftragskünstlers.

94 Auf eine offizielle, verdienstliche, aber einbindende 'noblesse d'ésprit' wie bei dem ehemals wider-ständischen Friedrich von Schiller legte sie anscheinend keinen weiteren Wert.

Eugens von Württemberg kommt diese Rastlosigkeit des 'Ancien Régime' (aus Angst vor der Langeweile?) ebenfalls gut zum Ausdruck. Die bei Mozart zu beobachtende Multitasking-Fähigkeit ist wohl bei einem Maler nicht im gleichen Masse von Nöten.⁹⁵

Literarisches

Die Zeit für einen protoromantischen, subjektiv verinnerlichenden, reflektierenden und gleichzeitig der Allnatur sich gegenübersehenden Mono-Dia-Log fehlte (z.B. im Brief an Klopstock vom 4. Juli 1780 anklingend) der AK in Anbetracht der Bildproduktion offensichtlich. Da das meiste bei ihr über (gemeinschaftliche) Lektüre, Gespräche (auch in der Sonderform des Brief-Wechsels) lief, fragt man sich welchen v.a. auch künstlerischen Einfluss Kontakte zu Renommés wie zu Klopstock, Gessner, Goethe, Herder auf die jenseits ihrer äusserlichen weiblichen Akme stehende, ausgereifte Malerin gehabt haben mögen: Fast zu viele Eindrücke gegenüber dem - romantisch überspitzt - isoliert, einsam vor sich Hinschaffenden und dem vergehenden Barock anhängenden, ins Volkstümliche herabgesunkenen Brugger. Zu Klopstocks teilweise sprachgewaltigen Visionen im "Messias" (1748/73) fehlten AK selbstkritisch die optische Gegenkraft oder Kongenialität, wie sie vielleicht der zumindest antiklerikale und aus tieferen Urgründen wie Träumen schöpfende Füssli hätte aufbringen können.⁹⁶ Gessners Idyllen waren ihr von der Grundhaltung zu nahe. Goethes frühe Sturm- und Drang-Gedichte weckten in ihr keine Resonanz oder optische Reflexion. Die Weimarer Klassik wie die

95 Delegierende Concept-Art à la 'Raffael ohne Hände' ist von der kaum theoretisierenden Frau Kauffman-Zucchi zu ihrer Zeit allenfalls virtuell vorstellbar.

96 In dem Frontispiz (Abb. 36) zur Ausgabe, Leipzig 1800 ist in der protoromantischen Leere (Chaos) mit Gott Vater und Sohn das Rokoko überwunden. - Ausser dem homosexuellen "Winckelmann" und dem sensiblen "Reiffenstein" gehören ihre Gelehrten- und Dichter-Porträts nicht zu ihren Inspiriertesten. Überhaupt sind bei ihrer bekannten Feminisierung und Idealisierung ihre Frauenporträts v.a. ihre Rollen-Attituden-Selbstbildnisse (gegenüber Bruggers mehr oder weniger bewussten Selbstwiedergaben) am überzeugendsten.

"Iphigenie" oder "Egmont" war trotz einiger Titelkupferentwürfe besser bei den

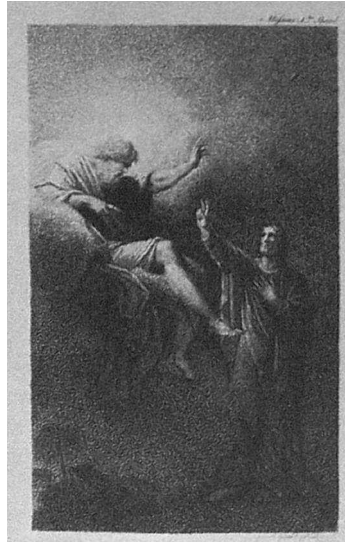


Abb. 35. Frontispiz von Klopstocks Messias, Entwurf von Angelika Kauffman, vor 1800

Tischbeins aufgehoben. Für Herders Drang zum Volkstümlichen, Ursprünglichen hätte sie - die 'Dichterin mit dem Pinsel', aber durch die "fatale (Porträtmalerei)... auf ihrem Stamm vertrocknete Kunst" - einen Grossteil ihrer Artifizialität opfern müssen.

Theater, Oper, Musik: Bereiche, in denen Rom damals nicht mehr den Ton angab, blieben für die Fast-Berufssängerin eigentlich keine grosse Inspirationsquelle. Man mag hier weniger an direkte Musik-Darstellungen⁹⁷ als an musikalische Momente in der Malerei wie modulatorische Farbklänge, Rhythmik, schönlinige Stimmführung o.ä. denken. Im Koloristischen, in der Farbsensibilität ist zweifelsohne z.B. Anton Graff der Überlegeneren.⁹⁸

Politisches

In den 80er Jahren lebte man im Kirchenstaat und in Neapel - eine Art Kulisse

⁹⁷ Dass die Sängerin und Cembalistin entgegen der Tradition in Malerinnen-Selbstdarstellung seit dem 16. Jahrhundert keine irgendwie geartete Genreszene, sondern nur eine idealisierende, allegorische Sängerszenen (s.u.) hinterlassen hat, ist doch auffällig.

⁹⁸ Eines der besten, farblich stark zurückgenommene Bilder ist das "Damen-Selbst?-Bildnis als Vestalin", um 1781/82 in Dresden.

für Antikenträume - in der Ruhe vor dem Sturm. Aufklärung, Freimaurer u.ä. spielten auch in Kauffmans Soiréen anscheinend keine Rolle, nur der von Batoni als Nachfolger auserkorene römische Stipendiat in der Nachbarschaft mit seinem männlichen altrömischen Fanatismus von 1783/84 ähnlich Füsslis "Rütlichwur" von 1779-81 beunruhigte etwas die 'serene' Welt. Die angeblich bewundernde Reaktion von AK auf die Ausstellung des "Horatierschwures" im Palazzo Zuccari ist nicht mehr nachzuweisen. Fast alle AutorInnen weisen auf den grösseren Ernst ihrer folgenden Aufträge (vielleicht auch als Wunsch der Auftraggeber nach einer Anlehnung an David) und die zunehmende Aufgabe der spätrokoko-zucchiartigen Arkadienidyllik des Ambiente. Auch wenn die weitere politische Bedeutung des David'schen, auch in Paris 1785 begeistert aufgenommenen Bildes sich erst nachträglich entwickelt hat, wird bezüglich AK deutlich, dass logischerweise bildnerische (formal, inhaltlich, kompositorisch) Einflüsse gegenüber theoretischer Programmatik primär sind. Als potentielle fortschrittliche politische Dimension des unter der Nachwirkung Davids entstandenen Kauffmann-Gemäldes "Cornelia, die Mutter der Gracchen"⁹⁹ (Abb. 36), jetzt Richmond könnte man 'der wahre Schmuck einer Mutter, ihre beiden



Abb. 36. Angelika Kauffman: Cornelia, Mutter der Gracchen, 1785, 101 x 127 cm. Richmond, Virginia, Museum of Fine Arts, Inv. 75-22

⁹⁹Das auch in anderer Kombination wiederholte Gemälde "Cornelia, die Mutter der Gracchen" gehört zusammen mit einem St. Petersburger "Vergil vor Augustus" (samt rührender Ohnmacht der Octavia) oder einem "Tu Marcellus eris ..." für den polnischen König zu AK's mit Rückgriffen auf das 17. Jh. am besten komponierten, reifsten Historienbildern.

Söhne, die als Tribunen der Plebs den Opfertod starben' annehmen, wenn nicht die beiden dazugehörigen, auf Princeton und Maine verteilten Stücke "Plinius d. Jüngere mit seiner Mutter beim Vesusausbruch" und "Vergil auf dem Totenbett" eher für römische Leistungsträger (als Mutter, Wissenschaftler und Kulturschaffender) natürlich im Rahmen der Humanität denken liessen. Nicht uninteressant ist auch der Vergleich mit einem im nachrevolutionären Jahr 1794 gemalten Dreierpack von Januarius Zick für den reichen Frankfurter Kaufmann Schweitzer: "Cornelia die Mutter der Gracchen" (Abb. 37), "Cimon



Abb. 37. Januarius Zick: Cornelia, Mutter der Gracchen, 1794, 78 x 156 cm. Nürnberg, Germ. Nationalmuseum

und Pero", "Marcus Curtius weist die Samnitergeschenke zurück", was sinnigerweise auf: wahrer Reichtum, die Erben; wahre Nächsten-Verwandten-Liebe und keine Bestechlichkeit, Vorteilsnahme oder unsaubere Geschäfte verweist.

Als vermögende Freundin der Königin von Neapel-Sizilien war die bürgerlich-unternehmerische AK nutzniessender Teil des Systems, keine Anhängerin irgendwelcher revolutionärer Veränderungen wie z.B. auch der trierische Hofmaler Januarius Zick im Alter der kirchlichen Aufträge oft ledig nun auch noch um die Pension bangen musste. Unter den ganz wenigen revolutionär gesinnten, Künstlern wie z.B. Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) finden sich einige, eine Generation jüngere, ehemalige württembergische Karlsschüler wie

Joseph Anton Koch (1768-1839).¹⁰⁰

Während die etablierte Römerin nach ihren Korrespondenzen das Revolutionsgeschehen mit Bangen (auch um ihr Vermögen) als eine "unpolitische" (Sandner), eirenische, nach Harmonie strebende schöne Seele verfolgte¹⁰¹, blieb es für Brugger am Bodensee nach dem Tode seiner Mutter und der endgültigen Rückkehr seines Mitarbeiters und Bruders Anton nach Wien unter der habsburgischen Glocke vorerst ruhig. Nur den Weissenauer Äbten schwante schon Schreckliches. Vielleicht erhoffte sich AB nach dem Tode Josephs II (1790) und dessen Bruder und Nachfolger Leopold II (1792) eine Rekatholisierungswelle zur Verbesserung der Auftragslage. Vor diesem



Abb. 38. Andreas Brugger:
Antikrieg-Votivtafel, 1803, 180 x
120 cm. Hosskirch, Pfk.

Hintergrund kann auch bei Brugger kaum eine Sympathie für die französischen Entwicklungen angenommen werden. Die Konflikte zwischen Obrigkeit und Untertanen z.B. in der Grafschaften Scheer, Haigerloch oder in der Fürstabtei St. Blasien waren entschärft oder bis 1800 vertraglich geregelt. Revolutionäre

¹⁰⁰Zu dem interessanten (Nicht-) Verhältnis der jüngeren Klassizisten und Romantiker nach 1795 zu AK finden sich in den Briefen und in der Literatur kaum Hinweise.

¹⁰¹Als privilegierte Frau hatte sie auch wenig für die frauenrechtlichen Fortschritte und Entwicklungen übrig.

Strömungen wie z.B. in Dornbirn 1791 lassen sich kaum sonst noch erkennen. Das einzige indirekte politische Zeugnis Bruggers vermittelt eine von der Pfarrgemeinde Hosskirch in Auftrag gegebene Votivtafel (Abb. 38) bzw. die Danksagung an die Schutzheiligen mit Darstellungen der Kampfhandlungen 1796 bzw. 1799/1800 in Oberschwaben.

Für eine sich dem kommenden Typus subjektiver KünstlerIn annähernde, ambitionierte Frau findet sich doch noch ein Beispiel von politischer Aussage allerdings noch stark an eine barocke Allegorie erinnernd¹⁰²: "Der Friede und Plutos" (Abb. 39a) von 1797, womit eigentlich nur der Frieden von Leoben



Abb. 39a. Angelika Kauffman: Friede und Plutos, 1797, 101 x 128,5 cm. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Inv. Gem 2



Abb. 39b. Angelika Kauffman: Die 3 Sänginnen, um 1797, 101 x 129 cm. Privatsammlung

(April 1797) bzw. von Campo Formio (Oktober 1797) nach dem Sieg Napoleons über Habsburg gemeint sein kann. Die in Teilrepubliken teilbefreiten Italiener mussten dafür einiges an Kontributionen leisten. Nach Pausanias, Buch IX, Boeotien, cap. 16 trägt bei den Athenern die Friedensgöttin den kleinen 'Schatz', während beide hier in einer ambitioniert idealen Landschaft sitzen und die Göttin mit ihrem Olivenzweig lockt. Man geht kaum fehl, dies mit Hoffnungen AKs auf allgemeinen und eigenen Wohlstand durch den Frieden zu deuten.¹⁰³

102 Allerdings im Sinne Winckelmanns und ein auf die antike Literatur aufbauender Versuch einer verständlichen Neubildung.

103 Maierhofer 2001, S. 151/52, Nr. 89 vom 16.6.1790 mit der bekannten Stelle, die auf die revolutionäre Stimmung in Italien und die Kriegsgefahr hinweist. Weitere bekannte Stellen sind: S. 159, Nr. 94 vom 11. 12.1790 ("kritische Zeiten"); S. 162/63, Nr. 96 vom 18.6.1791

Wenn die Malerin eine 3. Fassung eines Gemäldes die "Drei Sängerrinnen" 1797 (Abb. 39b) als Pendant - auch nach den Massen nicht die Variante in Chur, Kunstmuseum von 1796, aber vielleicht die schwächere, in Bregenz 2007 ausgestellte Version in Privatbesitz - ansieht, dürfte die seit 1810 geltende Deutung als Vertreterinnen von drei italienischen Regionen (Tivoli, Frascati, Albaner Berge) etwas weiter gefasst werden müssen. Bettina Baumgartel hat 1990¹⁰⁴ die Figuren als Vertreterinnen von Ober- Mittel- und Unteritalien (ähnlich Overbecks "Italia und Germania", München, Bayr. Staatsgemäldesammlungen) angesehen, nachvollziehbar am blonden, braunen und dunklen Typus, was man auch als Wunschbild von der Harmonie, Einheit Italiens interpretieren könnte, wofür der Korse (und Italiener) wie in deutschen Landen auch einmal etwas positives Gewicht bekommt auch im Blick auf die industrielle Entwicklung. Durch ihre Porträts von General Auguste Lespinasse und Paul Barras erwies sich die in heutigen Kriegen wie im Irak vielleicht nicht mehr so geschützte Malerin den Besatzern gegenüber dankbar und zumindest kooperativ. Nur ganz wenige Geistesgrößen der frühen 'Öffentlichkeit' (Habermas) wie der alte Klopstock waren auch nach den 'terreurs' noch von der Revolution und der Durchsetzbarkeit ihrer Leitgedanken wie Freiheit, Gleichheit überzeugt.

Aber lassen wir die 'politischen' vielleicht als 'garstig' empfundenen 'Lieder' und kommen wir zu den mentalitäts- und kunstgeschichtlichen 'Haltungen mit der Religion'.

Sakrilmalerei zwischen Aufklärung und Romantik¹⁰⁵

("unruhen in Dornbirn"); und vor allem S. 172/73, Nr. 101 vom 27.6.1792: "französische Nation setzt leider ganz Europa in Ruhe, besonders aber in Deutschland ... wird es einen warmen Sommer geben. Gott bewahr uns vor allgemeinen Krieg....").

104 In 1998, S. 270 sieht sie darin die 3 weiblichen Gesangslagen, nach Ripa die Eintracht-Freundschaft mit Konnotation der drei Grazien verkörpert.

105 Für den französischen Bereich gibt es eine mit vielen Zitaten aufwartende, sich aber etwas wiederholende Studie von Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung - Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, Berlin 1997. - Übertragungen sind wegen den Unterschieden Zentralismus - Föderalismus, Gallikanische Staatskirche - 'cuius regio ejus religio', Jansenismusstreit, andere Art der Entwicklung der Öffentlichkeit und Kunstpolitik nicht leicht

Rein quantitativ erscheinen die Verhältnisse von profanen zu sakralen Werken der beiden Künstler umgekehrt proportional. Brugger ist vorrangig Sakralmaler (auch auftragsbedingt) und Kauffman Porträt- und profane Historienmalerin. Das Lehr- oder Gesellen- (Kopier-) Stück in Schwarzenberg von einer selbstbewussten 15-jährigen kann nicht als besonders devot bezeichnet werden. Auch die Studien nach Altarbildern v.a. 1762/63 nach Correggio u.a. erfolgten primär aus künstlerischem Interesse. Nach ihren Erfolgen mit Porträts und Historien ab ca. 1764 versiegte die Produktion von religiösen Gemälden der doch immer als 'gläubig und gottesfürchtig' dargestellten und sich darstellenden AK fast vollkommen, sieht man man von einer kleinen, jetzt in der Erzdiözese Warschau befindlichen "Hl. Familie" von 1773 im Stile Correggios ab, wobei wohl wegen der Beischrift Maria in das rote Schmerzensgewand gesteckt wurde. In der gleichgrossen Stichausführung findet sich noch der Spruch: "Ego flos campi et lilium convallium" (Hohes Lied 2,1). Das im Barock z.B. bei Johann Sebastian Bach vorkommende parodierende 'Recyclen' zeigt sich auch bei Kauffmans sich hier anschliessender, 1775 sogar in der Londoner Akademieausstellung gezeigter "Madonna mit Kind" (Abb. 40a) von 1774, die als türkische Kurtisane bei ihrem "Morning Amusement" (Abb. 40b), Moskau, Pushkin Museum und auch später (1778) als "Penelope" (Abb. 40c) wieder auftaucht.¹⁰⁶



Abb. 40a. Angelika Kauffman: Mutter/Maria mit Kind, bez. u. dat. 1774, 61 x 50 cm. Privatsammlung

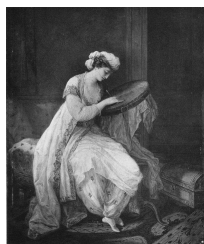


Abb. 40b. Angelika Kauffman: Morning Amusement, 1773, 74 x 59 cm. Moskau, Pushkin Museum



Abb. 40c. Angelika Kauffman: Trauernde Penelope, um 1778, 50 x 35 cm. University of Connecticut

möglich.

106 Vgl. Rosenthal 2006, S. 150, Nr. 74 u. S. 26, Nr. 7.- Weiters sei noch auf eine seitenverkehrte Variante "Venus und Amor" von Pompeo Batoni von 1774 verwiesen.

Auf die mit dem Heiligenschein etwas klarer mariologisch determinierte Wiederholung im Besitz des Mainzer Erzbischofs Friedrich Karl von Erthal, weist witzigerweise der ominöse Vetter und dortige Hofmaler Joseph Kauffmann hin und selbst diese soll 1820 nur mehr als "Frauenzimmer ..." erkannt worden sein. War es besser in England sich bei katholischen Bildthemen etwas unklar auszudrücken und auf antikisierte, neckende Mutterliebe anzuspielen?. Eine gelebte, schützende, verehrende Marienfrömmigkeit findet sich bei Brugger seit 1765 in Salem, Prälatur bzw. 1765/66 in dem dortigen Bernardusgang (Abb. 41). In der den Betrachter ansprechenden Darstellungen Bruggers wird



Abb. 41. Andreas Brugger: Bernhards Traum, um 1766 (überarbeitet um 1790). Salem, Schloss, Bernardusgang

der himmlische Aspekt (Himmelkönigin, Immaculata, Rosenkranzkönigin etc.) auch entsprechend der theologisch-liturgischen Situation nach Wiederaufleben seit 1790 dieser Tradition betont.

Kauffmans kleines Gemälde könnte jedes beliebige Kunstkabinett (auch des areligiösen Friedrich d. Grossen) zieren, während diesem Bruggers Bilder zu

sehr nach katholischem Weihrauch gerochen hätten.

Obwohl AK von Anfang mit Kardinälen (nur der Papst besuchte sie zu ihrem Bedauern nicht, obwohl sie bei einer Audienz seine Füße küssen durfte) und sonstigen hohen geistlichen Würdenträgern Kontakt hatte, sind die Aufträge von dieser Seite verschwindend gering¹⁰⁷ Die religiöse Phase von AK beginnt eigentlich erst nach 1790 unter dem Gefühl der Unsicherheit und eigenen Vergänglichkeit. Die Vorlage für eine Art Schutzengel-Tröstungs-Blatt für den Verleger Mecheln von 1791 könnte man sich fast im überkonfessionellen Trend auch in einer protestantischen Umgebung vorstellen. Ähnliches wird wohl für die kleinen religiösen Bilder für den Engländer Bowles von 1791, jetzt in Schweizer Privatbesitz gegolten haben. In dem leider der wissenschaftlichen Apparate entbehrenden Bregenzer Katalog findet sich der Entwurf für den einzigen päpstlichen Auftrag (zusammen mit Antonio Cavallucci, Anton von Maron, Christoph Unterberger) "Erziehung Mariens"(Abb. 42a) für ein Mosaik in der Capella Svizzera von Loreto. Zumindest die erhaltene Skizze mit ihrer dissonanten Lokalfarbigkeit der Gewänder, der hohlen, glatten Statuarik, dem ihre jungfräuliche Lilie giessenden Mädchen Maria mit ihrem Pseudo-Reni-Blick zum Licht Gottes wirkt wenig überzeugend: schwaches Proto-Nazarenertum (in Richtung eines Gebhard Platz o.a.) im Vergleich zu der verinnerlichten, mässig antikisch-plastisch angehauchten bürgerlichen "Erziehung Mariens" (Abb. 42b) am rechten Seitenaltar der kleinen Pfarrkirche von Tannau bei Tettnang bei geringerer Stilhöhe und grösserer Kontur-Unschärfe.

Das wohl beste (am ehesten einem Historienbild mit fruchtbarem Moment entsprechende), auch schon vom kritischen Kotzebue 1805 hochgeschätzte, jenseits aller Geniediskussion stehende Gemälde "David und Nathan" (=Busse) wurde zusammen mit einem "Christus und die Samariterin am Brunnen" (Abb. 43) (=Taufe, Wasser des Lebens) - bez. u.. dat. 1791 - bei dem Trauerzug für die Künstlerin 1807 mitgetragen. Es nähert sich stilistisch, auch in seiner

107 Z.B. Altarbild "Hl. Familie" von 1789 für Kardinal Carrarra für die Capella Colleoni in Bergamo. - Wegen der von Martin Schieder etwas relativierten Krise des sakralen Bildes nach dem Jesuitenverbot und bis zu den Nazarenern?. Erste restauratorisch-antiantiklerikale Tendenzen finden sich schon ab 1786 (Verbot des Illuminatenordens, Einschränkungen der Freimaurer, Wöllner'sches Religionsedikt in Berlin u.a.).

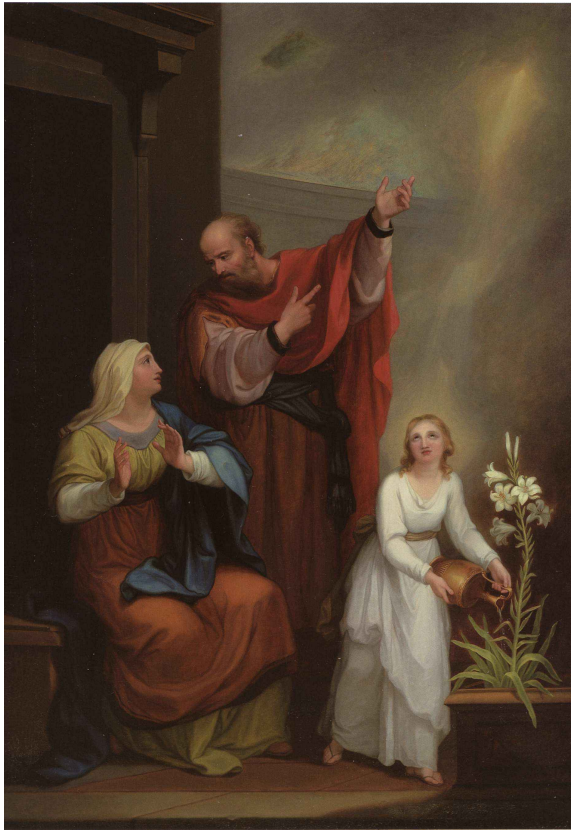


Abb. 42a. Angelika Kauffmann: Erziehung Mariens, 1790/91, 127,5 x 92,5 cm. Privatsammlung



Abb. 42b. Andreas Brugger: Erziehung Mariens, um 1808/11, 150 x 80 cm. Tannau, Pfk. rechter Seitenaltar

entdistanzierenden Halbfigurigkeit dem 17. Jahrhundert (vgl. z.B. auch Carl Loth). Bei dem anderen, ebenfalls in verschiedenen Fassungen (eine 1799 in der Berliner Akademie ausgestellt) existierenden Bild soll es eine November 1795 entstandene Variante für den Fürstabt von St. Blasien gegeben haben.



Abb. 43. Angelika Kauffman: Christus und die Samariterin, bez. u. dat. 1796, 123,5 x 158,5 cm. München, Bayr. Staatsgemäldesammlungen, Inv. 10634

Es müsste sich dabei um Fürstabt Mauritz Ribbele (1793-1801) handeln, der wie sein bekannterer Vorgänger Martin Gerbert nach den Bränden eine repräsentative Gemäldesammlung wieder aufbauen wollte. Welche Vermittlungsrolle eventuell der von Frühjahr bis zum 25. September 1794 in Rom weilende Bauinspektor Johann Amann (1765-1834), Ehrenmitglied der römischen Akademie S. Luca, dabei spielte, ist bislang unbekannt.

AK's interessantestes Werk unter dem sakralen Aspekt ist - *fatum, fors, fortuna seu Deus voluit* - im 2. Weltkrieg in London verbrannt, aber wenigstens im Nachstich zu rekonstruieren. Bettina Baumgartel meint, dass die Malerin mit dieses Werk in Erinnerung an einen grossen Presbyterianischen Prediger 1797 fast als christlichen Parnass konzipiert habe. Die Thematik: die christliche Religion als ewig Herrschende mit den göttlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und den abgewandelten Kardinaltugenden Ergebenheit/Devotion, Patientia/Geduld, Reue/Poenitentia, wobei interessanterweise Freude (heitere Religion) und Friede/Friedfertigkeit hinzukommen, liess sie natürlich nach barocken Emblembüchern greifen, sodass sich das Bild auch wie ein Barockes entschlüsseln lässt. Inwieweit hier sich auch ein persönliches Bekenntnis Kauffmans (über eine christlich humane Tugendreligion hinaus) ablesen lässt, ist fraglich.

Ihr einziges Kultbild "Krönung Mariens"(Abb. 44a) für ihren Vater-Ort Schwarzenberg begann sie definitiv zur Jahrhundertwende 1800 unter grossen Schwierigkeiten, weil "die Dinge ... all zusehr die menschliche Einbildungskraft übersteigen", um es 1802 doch noch zu vollenden. Da sie sich wohl in aufgeklärterer Religionsauffassung mit einer nicht mehr kindlichen, bildhaften Gott-Vater-Vorstellung bewegte, war sie gezwungen, um ihre 'Heimatgemeinde' nicht zu enttäuschen, auf konventionelle Vorbilder wie Tizian, Raffael, aber auch Reynolds (Engel) zurückzugreifen, was sich in der Links-Rechts-Problematik bemerkbar machte. Die grosse Zustimmung bei der provisorischen Aufmachung des Blattes September 1802 erklärt sich aus den Umständen (Geschenk, Sensation, Berühmtheit der Stiftern ...) und weniger aus dem Kunstverstand der einfachen Einwohner von Schwarzenberg. Wenn man das Gemälde mit Bruggers leider schlecht erhaltenem bzw. übermaltem

Bild (Abb. 44b) - ein weiterer darwinistischer Selektionsnachteil für weniger geschätzte Kunst - in der Pfarrkirche von Neukirch verglichen, wird wohl der höhere, distanzierende, kalte Kunstverstand und die Kunstfertigkeit Kauffmans deutlich, während Brugger weniger Probleme hatte ein Bild Gottes nach dem eigenen Angesicht zu machen, das statt von 'Auge zu Auge' mehr von 'Herz zu Herzen' gehen scheint. Nicht nur der geringe Preis von Brugger-Bildern sondern auch die einfache, die oft noch analphabetische Bevölkerung direkt ansprechende Art ermöglichte ihm in diesem Rückzugsgebiet der barocken Frömmigkeit (Allgäu und Bregenzerwald) fast alle Kirchen nachjosephinisch



Abb. 44a. Angelika Kauffman: Krönung Mariens, bez. u. dat. 1802. Schwarzenberg, Pfk., Hochaltar

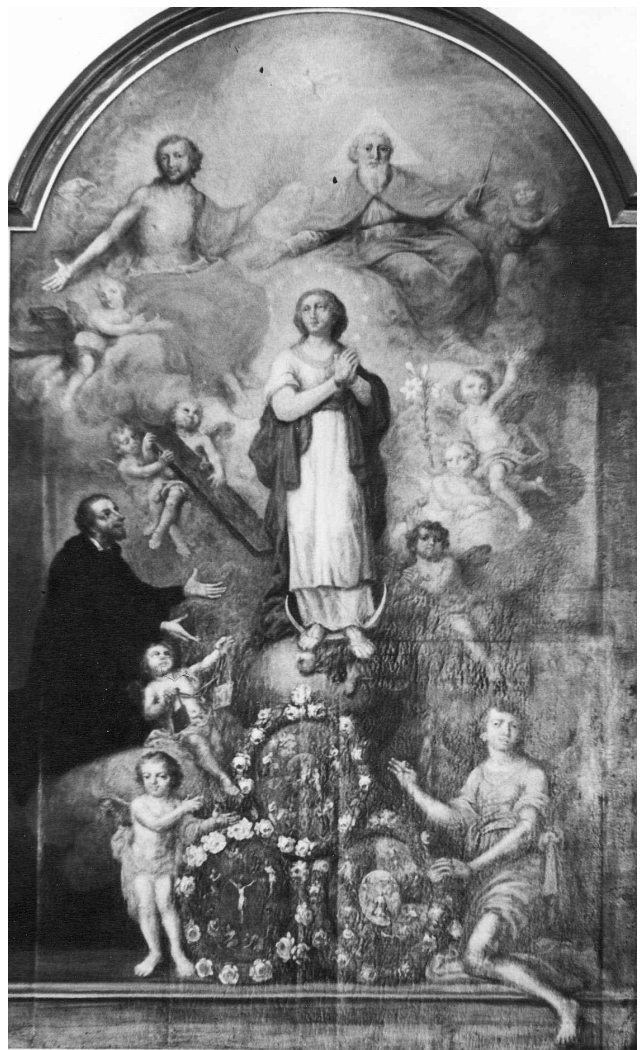


Abb. 44b. Andreas Brugger: Maria Immaculata im Rosenkranz, nach 1805, 280x 170 cm, Neukirch, Pfk., ehem. Altarbild

auszustatten und uns heute noch kleinräumige imaginäre Begegnungen zu ermöglichen.

Nachruhm und Geniediskussion

Rein physisch mag der gleichmachende Tod beide durch 'Lungenentzündung' zeitversetzt 1807 und 1812 eingeholt haben, aber Beerdigung hier mit der von Canova organisierten Pompa durch Rom - was für die Beliebtheit und Konkurrenzlosigkeit der AK an ihrem Lebensende spricht - dort in der mozartähnlichen schlichten Form für den in der Gemeinde wohlgeachteten Kunstmaler, dessen Grab bald vergessen ist und dem nur ein einziger, holpriger Nachruf gewidmet ist. Hier das in Rom erhaltene Grab, eine Gedenkbüste in der Pfarrkirche Schwarzenberg und im Pantheon und eine Unzahl von Menschen bis Heute, die etwas Neues über sie herausgefunden zu haben glauben.

Brugger hatte vielleicht nicht dieses Talent und Genie, aber er hatte sicher nur begrenzt den Willen, den Drang, das Selbstbewusstsein (auch kompensatorisch), um mehr aus sich zu machen. Angelika Kauffman mag die vielleicht grössere Begabung (zeichnerisch, kompositionell) besessen haben, sicher verfügte sie über die bessere Förderung, Anregung und den nötigen Ehrgeiz, um später z.B. neben Michelangelo in den Uffizien zu hängen oder neben Raffael im Pantheon gewürdigt zu werden. Der Verfasser ist gegen die feministische Richtung überzeugt, dass sie ihr Potential trotz gewisser akademischer historischer Diskriminierungen, aber auch gleichzeitige Sonderstellung ausgeschöpft hat und ausschöpfen konnte. Wenn ihr Goethe - sicher ohne persönliche Negativgedanken - Genie¹⁰⁸ abspricht, dann sicher in der Vorstellung vom 'Original', vom Aussergewöhnlichen wie z.B. bei Füssli.¹⁰⁹

108 Wenn man sich mit der Kunst der 2. Hälfte d. 18. Jahrhunderts befasst, ist man über das sichere ästhetische Urteil der Zeitgenossen überrascht, dem oft unsere Zeit wenig mehr (oft als Projektion) hinzuzufügen weiss.

109 Auch die von Goethe kritisierte, an die handwerklichen Barockmaler erinnernde Massenproduktionsweise (einschliesslich der Repliken) verhindert den Eindruck des Innovativen, Neuartigen, Besonderen, Individuellen, Persönlichen, alles auch Kennzeichen der künstlerischen Modernität und Originalität auch in /aus weiblicher Sicht. Auch bei ihren Selbst-Inszenierungen fiel sie fast nicht aus den Rollen oder Attituden.

Ihr Genie und ihre Leistung bestanden und bestehen ihrer Zeit (und sogar sehr lange von ca. 1764 bis sogar fast zu ihrem Tode) ein (nicht nur im dekorativen, gefälligen Sinne) ein 'Gesicht', einen Ausdruck gegeben zu haben.

Der weniger red- und schreibselige, fast stumme bildende Künstler Brugger hatte seine überschaubare weitere Bodenseeregion und eine geringe lokale Nachfolge (z.B. Konrad Huber von Weissenhorn). Seine Kunst markiert eher das Ende des Barock als eine Überleitung zu Romantik (Nazarener) formal durch die zeichnerisch-atmosphärische Unschärfe und durch ein eher natürliches, naives, un-ge- und -unterbrochenes Verhältnis zum Religiösen und seinen Incarnationen. Auch Angelika Kauffman verleugnet zumeist ihr barockes, virtuoseres Erbe nicht, aber durch ihr sentimental(isch)es, Kunst-Literatur referentielles, wenig imaginatives Verhältnis auch im Sakralen steht sie dem 19. Jahrhundert näher. Wirkliche SchülerInnen hatte sie bezeichnenderweise nicht. Durch ihre Grafik regte sie immerhin Philipp Otto Runge, Johann Heinrich Lips, Ferdinand Hartmann¹¹⁰ zu Auseinandersetzungen an. Allerdings ist das Verhältnis von AK zu den jungen deutschen Malern wie Schick, Hetsch, dem 1795 in Rom eingetroffenen Joseph Anton Koch u.a. ein weit(er)es zu beackerndes Feld.¹¹¹

An dieser Stelle soll der Vergleich zwischen einem eher weichlichen, introvertierten, persönlich fast nicht greifbaren Kunstmaler in einem bäuerlichen Umfeld und einer ambitionierten, wie selten durch biographische Details bekannten Malerin von europäischem Rang¹¹² und im Kontakt mit der damaligen Geisteswelt enden. Beider Stärken und Schwächen¹¹³, Wollen und

110 Die Amor-Psyche-Darstellungen vor dem dunklen deutschen Wald haben protoromantische Züge.

111 Die Lukasbrüder und Nazarener fanden sich erst nach Kauffmans Tod in Rom ein. AK's einfacher Stil nach 1795 kam ihnen entgegen; aber bei der Suche nach einer neuen Religiosität und einer ihr untergeordneten, historisierend ursprünglicheren Kunstauffassung (z.B. Maria Ellenrieder) hätte sie als Vasari-Winckelmann-Anhängerin kaum folgen können.

112 In Werner Hoffmanns etwas monomanem Buch "Das entzweite Jahrhundert, Kunst zwischen 1750 und 1830", München 1995 findet sich allerdings kein einziger Hinweis auf unsere Künstlerin.

113 Zur Wiederholung und auch in Anlehnung an Peter Helferich Sturz (1768 bzw. 1779): bei der gut bezahlten, fast freien Künstlerin AK zählen weibliche Themen, Anmut, Geschmack,

Können, Bedingungen, Grenzen, Möglichkeiten und Entwicklungen sind hoffentlich etwas einsichtiger geworden.

Der dilettierende, sehr begrenzt bildnerisch begabte Goethe gestand der irgendwie unzufriedenen Angelika Kauffman ein "wirklich ungeheures Talent" (auch den nötigen Fleiss und Ernst) und ein beträchtliches finanzielles Vermögen (auch Anerkennung) zu, was vielleicht bei einer grösseren - nach der Genderforschung ver- oder be-hinderten - , oft antiakademischen Genialität oder Originalität gar nicht so leicht verbindend zu erreichen gewesen wäre: man meint schon eine leicht romantische Vorstellung vom armen und oft verkannten, genialen und gefährdeten Aussenseiter z.B. Asmus Jakob Carstens oder William Blake zu spüren. Wenn man die damalige seuchenartige Geniediskussion¹¹⁴ und auch unsere heutige Auffassung als eigene Formensprache und subjektives Bekenntnis (innerer Auftrag) auf die beiden Künstler anwendet, muss man ihnen ehrlicherweise das Geniale oder Genialische wie z.B. im Expressiven bei Franz Joseph Spiegler oder Franz Anton Maulbertsch absprechen vor allem wegen ihrer mangelnden persönlichen Ausdruckskraft und ihrer eklektizistischen, nachahmenden, bei AK oft überkultivierten Einstellungen. Nachahmung (-stalent), Ernst und Fleiss garantieren leider nicht 'Unnachahmlichkeit', Persönlichkeit und Genie.

Bildnachweis und Danksagung

Den Museen von St. Gallen: 12a und Chur: 3 sei für Überlassung von Fotos gedankt; die meisten Abbildungen sind dem gut gedruckten Bregenzer Ausstellungskatalog 2007 entnommen: 4a, 9a, 13a, 13b, 15, 20a, 22a, 26,

Stilhöhe und das Gespür für die Trends auf der Habenseite, während anfänglich zeichnerische Mängel (nach 1780 kaum auffallend), gewisse Gleichförmigkeit, keine grosse Koloristik, wenig Ideen und Individualität, oft zu literarisch auf der Negativseite zu verbuchen sind. - Dem mässig honorierten Auftragskünstler Brugger kann man zeichnerische Defizite, eine geringe Stilhöhe, einen horror vacui, zahllose Wiederholungen, wenig tiefsinnige Ansprüche ankreiden, aber man muss ihm Verständlichkeit, Empfindsamkeit und Authentizität besonders bei religiösen Inhalten zu gute halten.

114 Eine gute Übersicht von Wolf-Dietrich Löhr, in: Lexikon der Kunstwissenschaft (hg. v. Ulrich Pfisterer), Stuttgart 2003, S. 117-122.

32b, 39a, 39b, 40a, 42a, 43, 44a; der Brugger-Monographie 1987: 18, 19, 21a, 21b, 23a, 23b, 23d, 24, 29, 30, 31a, 35, 41, 42b; dem Ausst.Kat. Chur 1998: 16b, 25, 27b, 32a, 32b; der Hommage a AK 1992: 12b, 20b; den KDM Graubünden III: 8a, 8b; Rosenthal 2006: 1a, 40b, 40c; den Bischöfe von Konstanz 1988: 7; den Grafen von Montfort 1982: 10; F.A. Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn 1984: 17; aus F. A. Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis 1996: 38; dem Kunstführer Schloss Zeil 1951: 35; Maierhofer 1997: 35; O. Metzger-Zick 1981: 37; Barta 2001:33a; dem Ausst.Kat. Deutsche Zeichnungen Berlin 1987: 16a; dem Internet: 1b, 2b, 4b, 4c, 5a, 5b, 22b, 23c, 27c, 28, 31b, 36; dem Archiv des Verfassers: 2a, 9a, 9b, 11a-g; 34; 44b.

(Stand: 2. Juli 2008 - Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch