

## Hofkünstlerinnen.

# Weibliche Karrierestrategien an den Höfen der Frühen Neuzeit

Christina Strunck

Die Galerie der Casa Buonarroti in Florenz veranschaulicht eindringlich das hohe Sozialprestige, das herausragende Künstler im Zeitalter der Renaissance erringen konnten. Zwischen 1615 und 1628 ließ Michelangelo Buonarroti der Jüngere zur Erinnerung an seinen berühmten Großonkel einen Galerieraum ausstatten, in dem Michelangelo vor allem als Hofkünstler erscheint, geehrt durch die Gunst mächtiger Mäzene.<sup>1</sup> Eines der Gemälde erinnert voller Stolz daran, dass Prinz Francesco de' Medici Michelangelo seinen eigenen Sitz anbot und stehend den Worten des Meisters lauschte – in markanter Umkehrung der eigentlich bei Hofe geltenden Hierarchie.<sup>2</sup> Augenfälliger konnte die Sonderstellung der Hofkünstler kaum auf den Punkt gebracht werden. Kunstschaffende, denen es gelungen war, die Gunst eines Herrschers zu erringen, waren quasi die Popstars ihrer Zeit, die Spitzenklasse des Künstlertums, verehrt und beneidet von den weniger erfolgreichen Kollegen. Das Standardwerk zum Thema ist nach wie vor Martin Warnkes Monographie *Hofkünstler*, ein Klassiker der Kunstgeschichte, erstmals 1985 erschienen, 1996 in einer erweiterten Neuauflage herausgekommen. Obwohl in den letzten Jahren vor allem die Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte dazu beigetragen hat, das Umfeld der Hofkünstler immer genauer zu erforschen,<sup>3</sup> gibt es bislang noch keine Literatur speziell zu Hofkünstlerinnen.<sup>4</sup> Das Namensregister von Warnkes Werk verzeichnet rund 800 Künstler – darunter sage und schreibe zwei Frauen. Die beiden Malerinnen werden jeweils nur auf einer Seite kurz erwähnt. Was Warnke von ihnen berichtet, ist kaum der Rede wert. Über Angelika Kauffmann verrät er seiner Leserschaft einzig, sie habe ein Bild davon gemalt, wie Leonardo da Vinci in den Armen des französischen Königs gestorben sei.<sup>5</sup> Sofonisba Anguissola wird hingegen quasi als Beutestück des spanischen Königs präsentiert:

„Feldherren konnten aus fernen Ländern gleichsam wie Trophäen auch Künstler mit nach Hause bringen [...]. Juan d' Austria nahm Nicolas Busi mit nach Spanien, und ,nachdem Philipp II., der König von Spa-

nien, [...] von den Tugenden und Verdiensten der Sofonisba Anguissola erfahren hatte, ließ er nach ihr schicken und sie höchst ehrenvoll nach Spanien bringen“.<sup>6</sup>

An dieser Stelle wäre ein Beitrag über Hofkünstlerinnen auf der Grundlage von Warnkes Buch bereits beendet. Aber gab es nicht vielleicht doch mehr Künstlerinnen an den Höfen? Und falls ja, was waren ihre Erfolgsstrategien? Inwiefern konnten sie sich neben ihren männlichen Kollegen behaupten? Diese Fragen sollen im vorliegenden Text untersucht werden. Ich werde mich kritisch mit Warnkes Arbeit auseinandersetzen und zeigen, dass seine Hauptthese entscheidend zu modifizieren ist, wenn auch die Hofkünstlerinnen in die Betrachtung einbezogen werden. Methodisch gehe ich dabei in vier Schritten vor. Zunächst ist es erforderlich, die als solche noch gar nicht wahrgenommene Gruppe der Hofkünstlerinnen erst einmal zu identifizieren. Auf der Basis dieser Daten kann dann eine statistische Auswertung vorgenommen werden, die Aufschluss über relevante Erfolgsfaktoren gibt. Anschließend werden die Karrierestrategien ausgewählter Hofkünstlerinnen analysiert. Die darauf folgenden Abschnitte kontextualisieren die Ergebnisse, indem sie das höfische Umfeld sowie das Verhältnis von männlichen und weiblichen Künstlern untersuchen. Daraus ergibt sich abschließend eine Revision von Warnkes Darstellung.

### 1. Karrierefaktoren: Einige statistische Daten zu Hofkünstlerinnen

Was genau definiert eine ›Hofkünstlerin‹? Ähnlich wie Warnke fasse ich den Begriff weit und verstehe darunter einerseits Künstlerinnen, die ein festes Hofamt innehatten bzw. regelmäßige höfische Pensionen bezogen (in der folgenden Liste kursiv gesetzte Namen), sowie andererseits Personen, die höfische Aufträge erhielten, ohne dass ein dauerhaftes Anstellungsverhältnis bestand. Wie aus der

Liste hervorgeht, gerieten zwischen ca. 1500 und 1800 nachweislich mindestens 43 Künstlerinnen ins Blickfeld der Höfe. Ebenso wie Warnke habe ich dabei auch Kunstschaffende berücksichtigt, welche nach Auffassung der Auftraggeber zwar über die nötigen Qualifikationen verfügten, ein ihnen angebotenes Hofamt jedoch ablehnten.<sup>7</sup> Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich auf die Frühe Neuzeit, d. h. es sind nur Frauen erfasst, denen bereits vor 1800 Hofämter angetragen wurden. Sie seien hier einleitend in chronologischer Folge aufgeführt:

*Susanna Horenbout (um 1503–ca. 1553)*  
*Levina Teerlinc, geb. Bening (ca. 1510/20–76)*  
*Catharina van Hemessen (1528–nach 1567)*  
*Sofonisba Anguissola (ca. 1525/35–1625)*  
 Lavinia Fontana (1552–1614)  
 Marietta Robusti (ca. 1552/60–90)  
 Artemisia Gentileschi (1593–1652/53)  
 Arcangela Paladini (1599–1622)  
*Giovanna Garzoni (1600–70)*  
 Lucrina Fetti (aktiv ca. 1614–73)  
 Flaminia Triva (1629–nach 1660)  
 Maria van Oosterwijck (1630–93)  
 Elisabetta Sirani (1638–65)  
*Isabella Del Pozzo (?–1700)*  
*Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711)*  
 Johanna Koerten (1650–1715)  
 Lucrezia Bianchi (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts)  
*Luisa Roldán (1652–1706)*  
 Maria Oriana Galli Bibiena (1656–1749)  
*Anne Killigrew (1660–85)*  
*Rachel Ruysch (1664–1706)*  
 Giovanna Fratellini (1666–1731)  
 Rosalba Carriera (1675–1757)  
 Lucia Casalini Torrelli (1677–1762)  
 Anna Waser (1678–1714)  
 Henriette Wolters (1692–1741)  
*Madeleine Françoise Basseporte (1701–80)*  
 Barbara Regina Dietzsch (1706–83)  
 Violante Beatrice Siriès (1710–83)  
*Anna Rosina de Gasc, geb. Lisiewska (1713–83)*  
*Felicità Sartori Hoffmann (ca. 1715–60)*  
*Anna Dorothea Lisiewska-Therbusch (1721–82)*  
 Angelika Kauffmann (1741–1807)  
 Katharina Treu (1743–1811)  
 Mary Moser (1744–1819)  
*Anne Vallayer-Coster (1744–1818)*  
*Marie-Anne Collot (1748–1821)*  
*Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803)*  
 Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842)  
 Dorothea Johanna Stock (1759–1832)  
 Marianne Lämmerhirt, geb. Kraus (1765–1838)

*Félicité Henriette Robert, geb. Tassaert (1766–1818)*  
 Friederike Julie von Lisiewska (1772–1856)

Zu manchen dieser Frauen existiert bereits eine beachtliche Literatur, während in den meisten Fällen noch eine Menge Grundlagenforschung erforderlich ist. Sicher werden dabei noch wesentlich mehr Namen zum Vorschein kommen.<sup>8</sup> Auf der Basis der von mir erhobenen Daten lässt sich eine statistische Auswertung vornehmen. Beispielsweise ist zu konstatieren, dass 65 % dieser Künstlerinnen aus Künstlerfamilien stammten. Die frühe Förderung des Talents und die bereits etablierten Kontakte der Künstlerfamilien bildeten also ganz entscheidende Erfolgsfaktoren.<sup>9</sup>

Von immerhin 58 % der Hofkünstlerinnen ist bekannt, dass sie ausgedehnte Reisen unternahmen. Das Reisen scheint demnach maßgeblich zu ihrem Erfolg beigetragen zu haben. Zum einen dienten Reisen der künstlerischen Weiterbildung, zum anderen ließ sich dabei ein weit gespanntes Patronagenetzwerk aufbauen. Da sich Frauen damals aus Anstandsgründen nur in Begleitung in der Öffentlichkeit zeigen sollten, hing die Möglichkeit zum karrierewichtigen Reisen auch davon ab, ob ein Vater, Bruder oder Ehemann als Reisebegleiter zur Verfügung stand.<sup>10</sup> Nicht nur als Reisebegleiter konnten Ehemänner ihren Frauen soziale Handlungsspielräume eröffnen; auch Respektabilität war maßgeblich mit dem Status der Ehefrau verknüpft. Es verwundert daher nicht, dass mindestens 70 % der Hofkünstlerinnen verheiratet waren. Vermutlich liegt der Prozentsatz sogar höher, da der Familienstand einiger Künstlerinnen schlichtweg unbekannt ist. Viele der hier betrachteten Frauen waren mit Künstlern oder Mitgliedern eines Hofes verheiratet. Inwiefern dies ihre Karrieren förderte, wäre noch näher zu untersuchen. Im Fall von Angelika Kauffmann ist überliefert, dass sich ihr Ehemann wie ein Manager um ihre Belange kümmerte<sup>11</sup> – während die Männer von Artemisia Gentileschi und Élisabeth Vigée Le Brun das von ihren Frauen erwirtschaftete Vermögen verprassten, was in beiden Fällen zur Trennung führte.<sup>12</sup> Alleinstehende Künstlerinnen scheinen gesellschaftlich durchaus akzeptiert gewesen zu sein, wie das Beispiel der lebenslang unverheiratet gebliebenen Rosalba Carriera belegt.<sup>13</sup> Bemerkenswerterweise hatte nur die Hälfte der verheirateten Hofkünstlerinnen Kinder. Ob das auf Überlieferungslücken oder die bewusste Entscheidung gegen Kinder verweist, bleibt der Spekulation überlassen.<sup>14</sup> Besonders verblüffend ist der Umstand, dass immerhin 42 % der Hofkünstlerinnen Mitglied einer Akademie waren. Wie in der Literatur oft betont wird, hatten Frauen generell keinen Zugang zu Akademien, die sich als männliche Elite-Institutionen verstanden und Frauen insbesondere vom Aktzeichnen fernzuhalten suchten.<sup>15</sup> Die fran-

zösische Akademie setzte 1706 kategorisch fest, Frauen könnten keine Mitglieder sein.<sup>16</sup> Eine bereits fortschrittlichere Regelung von 1770 besagte, maximal vier Frauen dürften der Akademie angehören. Die Royal Academy in London zählte 1768 immerhin zwei Frauen zu ihren Gründungsmitgliedern, Angelika Kauffmann und Mary Moser. Beide wurden von der englischen Königin gefördert, jedoch bereits vor ihrer Aufnahme in die Royal Academy.<sup>17</sup>

Der ungewöhnlich hohe Prozentsatz von Hofkünstlerinnen, die gleichzeitig Akademiemitglieder waren, erklärt sich daraus, dass die Frauen in den meisten Fällen durch die Protektion der Höfe in die Akademien gelangten.<sup>18</sup> Die Aufnahme war eine Ehrung, die ihre bereits bei Hof errungenen Erfolge würdigte.<sup>19</sup> Viele Hofkünstlerinnen schmückten sich gleich mit mehreren Akademiemitgliedschaften.

→ Einen Professorentitel erhielt als erste Hofkünstlerin Katharina Treu, ab 1776 Titularprofessorin der kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf.<sup>20</sup>

Die Erfolge, die die Spitzenkünstlerinnen der Frühen Neuzeit verzeichnen konnten, waren beachtlich – nicht nur in puncto Status, Ehrungen und Titel, sondern auch in finanzieller Hinsicht. Wie Caroline Murphy anhand von Preisvergleichen herausgefunden hat, verdienten erfolgreiche Künstlerinnen genauso viel oder sogar mehr als ihre männlichen Kollegen.<sup>21</sup> Aber wie gelang es Frauen, dermaßen einflussreiche Positionen in der Kunstwelt zu erobern? Und wie wurde man eigentlich Hofkünstlerin?

Herausragende künstlerische Fähigkeiten waren unabdingbar, genügten aber nicht. Bekanntlich gab es bei Hofe keine offenen Stellenausschreibungen, auf die man sich bewerben konnte. Interessierte Künstlerinnen mussten vielmehr auf sich aufmerksam machen, um dann von Mitgliedern des Hofes angesprochen zu werden. Wie lief das ab?

## 2. Karrierestrategien

Die erste Hofkünstlerin, über deren Karrierestrategien wir Genaueres wissen, ist die um 1530 geborene Sofonisba Anguissola. Sie stammte aus einer wenig begüterten Cremoneser Adelsfamilie. Ihr Vater Amilcare übernahm es, seine begabten Töchter nach allen Regeln der Kunst zu vermarkten. Dabei kam ihm seine genaue Kenntnis der höfischen Umgangsformen zugute. Da man die Spitzen der höfischen Hierarchie nicht direkt ansprechen konnte, musste man zunächst einflussreiche Vermittler für sich gewinnen. So schickte Amilcare Anguissola eine von Sofonisbas Zeichnungen an den berühmtesten damals lebenden Künstler, Michelangelo Buonarroti.<sup>22</sup> Dieser war von dem Werk angetan, stellte der jungen Künstlerin aber eine schwierigere Aufgabe: Nachdem sie ein lachendes Mädchen gezeichnet habe, solle sie sich nun an einem weinenden Knaben versuchen. Wenig später erhielt Michelangelo Sofonisbas Zeichnung ihres weinenden kleinen



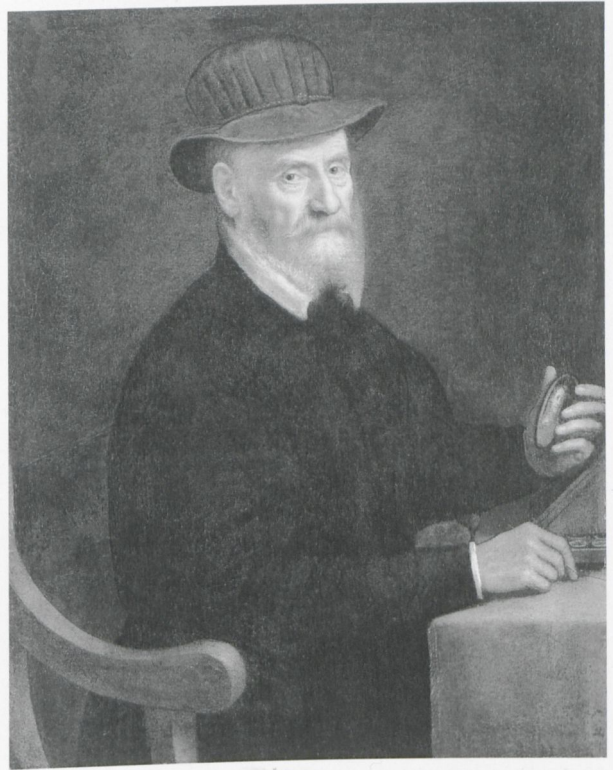
1 | Sofonisba Anguissola: *Geschwisterpaar mit Krebs*, 1550er Jahre, schwarze Kreide auf bräunlichem Papier, 322 x 375 mm. Neapel, Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.Nr. 1039

Bruders (Abb. 1) – eine Arbeit, die ebenfalls seine Anerkennung fand. Wohl auf Betreiben Amilcare Anguissolas wurde dieses Lob dann am Florentiner Hof publik gemacht, sodass der in Florenz hochverehrte Michelangelo die Qualitäten Sofonisbas gewissermaßen beglaubigte.

Die Strategie, bedeutende Künstler und Gelehrte als Fürsprecher zu gewinnen, wurde von jungen Künstlerinnen immer wieder angewandt. Solche Kontakte ließen sich vor allem durch Porträts herstellen. Porträts schmeichelten der Eitelkeit des Dargestellten; zudem konnten während des Modellsitzens Sympathien entstehen, die dann in die Weiterempfehlung der Künstlerin mündeten. So schuf Marie-Anne Collot eine Büste von Denis Diderot, der entscheidenden Anteil daran hatte, sie an den Hof Katharinas der Großen zu vermitteln.<sup>23</sup> Ebenso suchte Angelika Kauffmann Kontakt zu Johann Joachim Winckelmann und Joshua Reynolds, indem sie diese beiden Schlüsselgestalten des römischen bzw. Londoner Kunstbetriebs porträtierte.<sup>24</sup>

Auch Sofonisba Anguissola setzte Porträts strategisch ein. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht ihr Bildnis des Miniaturmalers Giulio Clovio (Abb. 2). Clovio hält in seiner Hand ein Selbstporträt der Miniaturistin Levina Teerlinc, die ihrerseits Hofmalerin des englischen Königshauses war.<sup>25</sup> Clovio und Teerlinc hatten nachweislich ihre Porträts ausgetauscht.<sup>26</sup> Indem Anguissola den Maler auf diese Art porträtierte, lud sie ihn gewissermaßen dazu ein, mit ihr ebenfalls in Austausch zu treten.

Ein Miniaturporträt, das Sofonisba von sich selbst malte, könnte in Konkurrenz zu der so erfolgreichen Miniaturistin Levina Teerlinc entstanden sein.<sup>27</sup> Anguissola hält auf diesem Bildnis ein großes kreisrundes Medaillon. Es trägt mittig ein Monogramm aus zahlreichen ineinander verschlungenen Buchstaben, eingefasst von der lateinischen Inschrift „Sophonisba Anguissola virgo ipsius manu ex speculo depicta Cremonae“. Während das Monogramm den Adressaten in verrätselter Form repräsentiert,<sup>28</sup> handelt es sich bei dem lateinischen Text nicht nur um die Signatur der Künstlerin, sondern auch um eine gelehrte Anspielung auf die *Naturalis historia*. Plinius' Text war zu entnehmen, dass es bereits in der Antike einige weithin bekannte Malerinnen gegeben hatte – darunter Iaia, die mithilfe eines Spiegels ihr Selbstporträt geschaffen habe.<sup>29</sup> Boccaccio schmückte in seinen Biographien berühmter Frauen Plinius' Bericht weiter aus. Iaia erscheint bei ihm unter dem Namen Marcia und wurde öfters auch in illuminierten Boccaccio-Handschriften beim Malen ihres Selbstporträts dargestellt.<sup>30</sup> Sofonisbas Medaillonbildnis greift die Form eines ovalen Spiegels auf und bekundet durch die lateinische Umschrift, dass die Jungfrau Sofonisba Anguissola dieses Werk mit eigener Hand nach ihrem Spiegelbild geschaffen habe – eine deutliche Anspielung auf Plinius' Aussagen über die malende Jungfrau Iaia.<sup>31</sup> Dadurch wird



2 | Sofonisba Anguissola: *Porträt des Giulio Clovio*, 1561 (?), Öl auf Leinwand, 100 x 75,5 cm. Mentana, Sammlung Federico Zeri

einerseits ein Wettstreit mit der berühmten antiken Malerin inszeniert und andererseits die humanistische Erziehung Anguissolas hervorgehoben, die offenbar lateinkundig und belesen war. Karrierestrategisch gesehen veranschaulicht das Selbstbildnis also gleich drei Eigenschaften Sofonisbas, die an Höfen gefragt waren: Schönheit, Tugendhaftigkeit und Bildung.

Anguissola malte viele Selbstporträts, die als Geschenke an verschiedene Höfe verschickt wurden. Sie sollten gleich in doppelter Hinsicht Neugier wecken – Neugier auf die virtuose Malerin und auf die schöne Frau. Ein Selbstbildnis am Spinett visualisierte das ästhetische Ideal der Harmonie, betonte durch das Musizieren aber auch Sofonisbas aristokratische Ausbildung und ihre vielfältigen Talente.<sup>32</sup> Die Einfügung einer Dienerin unterstrich ihren sozialen Status und gab ihr gleichzeitig die Möglichkeit, ihre physiognomische Darstellungskunst zu zeigen. Als Madonnenmalerin setzte sie hingegen ihre Tugendhaftigkeit in Szene<sup>33</sup> – zeigte insgesamt also eine Fülle von Qualitäten, die sie bei Hof akzeptabel machen konnten. Ihre über Jahre hinweg betriebene ›Werbekampagne‹ führte schließlich 1559 zum Erfolg: Sofonisba wurde an den spanischen Hof berufen (als Hofdame und Kunstlehrerin der künftigen Königin Isabella von Valois).<sup>34</sup> Sie avancierte somit zum erklärten Vorbild anderer Künstlerinnen, die ebenfalls eine höfische Karriere anstrebten.<sup>35</sup>



3 | Lavinia Fontana: *Selbstbildnis in ihrem Studiolo*, 1579, Öl auf Kupfer, Durchmesser 15,7 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

Als Beispiel sei Lavinia Fontana genannt, die anders als Anguissola nicht aus dem Adel, sondern aus einer Künstlerfamilie stammte.<sup>36</sup> Dennoch versuchte auch sie, sich aristokratisch zu stilisieren, um ihre Qualifikation für ein Hofamt zu demonstrieren. Einer Quelle des 17. Jahrhunderts zufolge soll sie an der Universität Bologna einen Doktorgrad erworben haben.<sup>37</sup> Entsprechend intellektuell präsentiert sie sich im Selbstporträt (Abb. 3): Eleganter gekleidet sitzt sie an ihrem Schreibtisch, umgeben von einer Antikensammlung.<sup>38</sup> Sie ist nicht mit dem potentiell schmutzigen Akt des Malens beschäftigt, sondern schickt sich an, ihre Ideen zu Papier zu bringen. Der Akzent liegt also nicht auf dem Handwerk, sondern auf der intellektuellen Konzeption. Die prominent angebrachte Signatur kündigt von der Vornehmheit der Künstlerin, indem Goldbuchstaben und Latein als Würdeformeln verwendet werden.<sup>39</sup> Zudem spielt das Tondo-Format auf den antiken Bildtyp der Porträtmedaille an, der damals primär Adligen und Gelehrten vorbehalten war. Indem Fontana diese Form für sich beanspruchte, ›nobilitierte‹ sie sich gewissermaßen.<sup>40</sup> Die gesamte Konzeption des Selbstbildnisses sollte suggerieren, dass Lavinia über die aristokratische Bildung verfügte, die für ein Hofamt erforderlich war. Vornehmheit zu demonstrieren, war auch späterhin ein wichtiges Anliegen ehrgeiziger Künstlerinnen. Frauen, die ein Hofamt anstrebten, mussten über Umgangsformen und Bildungsstandards verfügen, welche sie an Höfen akzeptabel machten. Ab dem 17. Jahrhundert kam es daher in Mode, dass Künstlerinnen Salons führten. Dies ist etwa belegt für Elisabeth-Sophie Chéron, Elisabetta Sirani, Angelika Kauffmann und Élisabeth Vigée Le Brun.<sup>41</sup> Im Salon

konnten sie mit ihren gesellschaftlichen Fähigkeiten brillieren und eine aristokratische Klientel an sich binden, um somit letztlich den Hof auf sich aufmerksam zu machen. Eine weitere Karrierestrategie bestand darin, Alleinstellungsmerkmale zu betonen. Gerade weil man Frauen grundsätzlich keine künstlerischen Fähigkeiten zutraute, wurden die angeblichen ›Ausnahmen‹ als „Wunder“ bewertet und lebhaft gefeiert.<sup>42</sup> Manche Künstlerinnen verstärkten diesen ›Exotenstatus‹ noch dadurch, dass sie besonders ungewöhnliche Techniken kultivierten. Beispielsweise entwickelte Giovanna Garzoni eine innovative Technik, das Bild aus vielen einzelnen Farbpunkten zusammenzusetzen, was einen geradezu pointillistischen Gesamteffekt von hohem ästhetischem Reiz ergab.<sup>43</sup> Rosalba Carriera hatte große Erfolge mit der damals neuartigen Pastelltechnik.<sup>44</sup> Johanna Koerten führte hingegen höfische Porträts als extrem filigrane Scherenschnitte aus. Ihre einzigartig geschickte Beherrschung dieser schwierigen und ungewöhnlichen Technik machte sie an den europäischen Höfen sehr begehrt.<sup>45</sup> Luisa Roldán, Hofbildhauerin des spanischen Königs, beherrschte die körperlich anstrengende Technik der Bildschnitzerei, die von Frauen normalerweise nicht praktiziert wurde (Abb. 4).<sup>46</sup> Dadurch war sie eine besonders bemerkenswerte Ausnahmeerscheinung – ebenso wie ein Jahrhundert später Marie-Anne Collot, die als Bildhauerin sogar Marmor bearbeitete.<sup>47</sup> Rachel Ruysch, Hofmalerin des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, begeisterte den Hof in Düsseldorf durch ihre kunstvoll arrangierten und täuschend echt aussehenden Stillleben. Sie blieb bis ins hohe Alter aktiv und betonte dies, indem sie ihre Alterswerke nicht nur signierte, sondern auch datierte.<sup>48</sup> Das Bild wurde damit als doppelte Rarität gekennzeichnet: Einerseits als das Werk einer Frau, andererseits als die staunenswerte Leistung einer Greisin. Alle genannten Künstlerinnen konnten an den Höfen Europas große Erfolge verzeichnen. Ihre Karrierestrategie bestand offenbar darin, neben dem Ausnahmestatus als Künstlerin jeweils noch ein zweites Alleinstellungsmerkmal zu kultivieren, das sie einzigartig machte. In Anbetracht dieser Beispiele drängt sich der Verdacht auf, Künstlerinnen seien gewissermaßen die Jahrmarktsattraktionen der Höfe gewesen. Bekanntlich liebten es die Aristokraten jener Zeit, seltene und kuriose Objekte in ihren Wunderkammern zusammenzutragen. Gehörten die Künstlerinnen und ihre Werke in dieselbe Kategorie der Mirabilia? Das führt zu der weiterreichenden Frage: Wie sahen das Umfeld und die Aufgaben der Hofkünstlerinnen aus?

### 3. Umfeld und Aufgaben der Hofkünstlerinnen

An den meisten Höfen der Frühen Neuzeit waren sehr selbstbewusste Aristokratinnen zu finden. Gerade weil es

in dynastischen Krisensituationen immer wieder vorkam, dass Frauen Regierungsaufgaben übernehmen mussten, war es wichtig, ihre Befähigung zum Regieren zu betonen.<sup>49</sup> Männer wie Frauen wendeten sich wortreich gegen die weit verbreitete Herabsetzung des weiblichen Geschlechts. Als frühestes Beispiel gilt gemeinhin Christine de Pizans 1405 verfasstes *Livre de la Cité des Dames*, in dem sie Frauen explizit dieselben Fähigkeiten zusprach wie Männern. Vor allem im Umfeld der Höfe entstanden etliche Streitschriften, die sich mit der Rolle von Frauen in der Gesellschaft beschäftigten.<sup>50</sup> Diese sogenannte *Querelle des Femmes* erlebte ihre Blütezeit im 16. Jahrhundert, d. h. genau zu der Zeit, in der auch erstmals Hofkünstlerinnen dokumentiert sind. Offenbar besaßen die mündlichen und literarischen Debatten über herausragende Frauen einen positiven Einfluss auf die Förderung begabter Künstlerinnen.

Etliche Künstlerinnen wurden jedoch nicht als Hofmalerin oder Hofbildhauerin, sondern als Hofdame in den Dienst des Hofes gestellt. Dies gilt etwa für Sofonisba Anguissola, Giovanna Fratellini, Catharina von Hemessen, Susanna Hornbout, Anne Killigrew, Marianne Lämmerhirt, Dorothea Johanna Stock und Levina Teerlinc.<sup>51</sup> Hofdamen wurden als ›Ornament‹ eines Hofes aufgefasst;<sup>52</sup> an vielen Höfen existierten sogenannte ›Schönheitengalerien‹, die die attraktivsten Frauen des Hofes in Porträts würdigten.<sup>53</sup> Daher liegt die Vermutung nahe, dass Hofkünstlerinnen mit ihren besonderen Fähigkeiten durchaus auch ›Sammlerstücke‹ waren, die zum Schmuck eines Hofes beitragen sollten. Männliche Künstler konnten ebenfalls Hofämter im unmittelbaren persönlichen Umfeld des Herrschers erlangen. Warnke listet zahlreiche Beispiele für Maler auf, die als *valet de chambre* bzw. Kammerdiener angestellt waren.<sup>54</sup> Dieses Amt galt keineswegs als prosaisch, sondern veranschaulichte die besondere Nähe des Hofkünstlers zum Machthaber.<sup>55</sup> Der hierarchisch bedeutsame Unterschied bestand darin, dass Hofkünstlerinnen funktional nicht dem Herrscher, sondern seiner Gemahlin zugeordnet waren. Welche Konsequenzen hatte das?

Da das adelige Dilettieren in den Künsten unter Verweis auf berühmte antike Exempla gesellschaftsfähig geworden war, erhielten sowohl Mädchen als auch Jungen an den meisten Adelshöfen eine zumindest rudimentäre Ausbildung im Zeichnen.<sup>56</sup> Dabei existierten jedoch geschlechtsspezifische Unterschiede. Frauen erlangten in der Malerei oft größere Kunstfertigkeit, da sie mehr Zeit darauf verwenden konnten, sich in dieser schwierigen Technik zu üben.<sup>57</sup> Dilettierende männliche Adlige konzentrierten sich hingegen häufig auf das Entwerfen von Bauten.<sup>58</sup> Dies war bereits in ihrer Ausbildung so angelegt. Der Zeichenunterricht für adelige Jungen besaß eine militärische Ausrichtung und sollte ihnen Einblick in die Planung von Festungsarchitektur geben.<sup>59</sup> Eine solche Ausbildung hatte

nicht nur praktischen Nutzen, sondern auch einen symbolischen Mehrwert: Da geometrische Instrumente dazu dienen, Maße zu ermitteln und korrekte Proportionen herzustellen, symbolisieren sie im übertragenen Sinne die Urteilskraft des Herrschers bzw. seine Fähigkeit, maßvoll und richtig zu entscheiden.<sup>60</sup> Ähnlich wie Gottvater kann auch der Herrscher als ›Architekt‹ seiner Welt gelten.<sup>61</sup> Während also der geometrielastrige, militärisch ausgerichtete Zeichenunterricht für Jungen eine Vorbereitung auf herrscherliche Aufgaben war, besaß der Kunstunterricht für Mädchen ganz andere Schwerpunkte. Dies können etwa die Töchter der Kaiserin Maria Theresia veranschaulichen. Marie Christine, Maria Carolina und Maria Anna waren talentierte Amateur-Künstlerinnen, die sich jedoch primär auf Familienbildnisse und familiäre Szenen (z. B. eine Nikolausbescherung) konzentrierten.<sup>62</sup> Offenbar wurden sie dazu angehalten, sich mit familiären Themen zu befassen, wie es den traditionellen Geschlechterrollen entsprach. Auch bei der Bewertung der künstlerischen Aktivitäten männlicher und weiblicher Adliger bei Hof bestanden deutliche Unterschiede. Während etwa Friedrich der Große

4 | Luisa Roldán: *Der heilige Michael triumphiert über den Teufel*, 1692, farbig gefasstes Holz. Madrid, Monasterio de El Escorial



sich gerne als Musiker produzierte, setzte er die durchaus beachtlichen Werke seiner Schwester Wilhelmine von Bayreuth gönnerhaft herab. Ganz in der Tradition der *Querelle des Femmes* malte die Markgräfin Bildnisse starker Frauen aus der Antike.<sup>63</sup> 1747 übersandte sie ihrem Bruder eine Probe ihrer Kunst.<sup>64</sup> Brieflich dankte ihr Friedrich für das Gemälde und fuhr fort:

„Zu meinem großen Leidwesen ist ein Stück seiner Schönheit durch die Reise verdorben, aber es bleibt doch genug davon, um zu sehen, daß es von einem großen Künstler stammt. Das ist zuviel für Dich, liebe Schwester; Du solltest nicht so viele Talente in einer Person vereinigen. Ich fürchte, die Malerei schadet Deiner Gesundheit; eine gebückte Haltung ist nicht gut, wenn man an Verstopfungen leidet. Glaube mir, die Gesundheit ist das Kostbarste, was wir auf der Erde haben“.

Nach allgemeinen Äußerungen zum Thema Gesundheit und Vergänglichkeit kam Friedrich abschließend auf ein Horaz-Zitat zu sprechen: „O Posthumus, die Zeit verstreicht! / Warum in diese kurze Frist / So weitgesteckte Pläne drängen?“<sup>65</sup> Mit anderen Worten: Angesichts der kurzen Lebensspanne ist weibliche Ambition völlig fehl am Platz; aus Rücksicht auf ihre Gesundheit solle Wilhelmine die Kunst lieber aufgeben.

5 | Elisabetta Sirani: *Herkules*, 1662, Öl auf Leinwand, 62 x 46 cm. Privatsammlung



Die künstlerische Tätigkeit von männlichen und weiblichen Adligen unterlag folglich unterschiedlichen Regeln und besaß unterschiedliche Wertigkeit. Der zukünftige Herrscher sollte das Zeichnen als eine konzeptuelle Tätigkeit erlernen, die praktische und symbolische Funktionen besaß; die Frauen bei Hofe sollten sich hingegen auf familiäre Sujets konzentrieren und bloß keinen übertriebenen Ehrgeiz entwickeln. Dies schränkte auch den Spielraum der Hofkünstlerinnen ein, die als Hofdamen und Kunstlehrerinnen nicht dem Herrscher, sondern dessen Gemahlin zugeordnet waren.

Hofkünstler besaßen generell die Aufgabe, für ein positives Image des Hofes zu sorgen – teils durch Historienbilder und Allegorien, teils durch Porträts. Während männliche Hofkünstler jedoch in allen genannten Gattungen tätig wurden, spezialisierten sich die Hofkünstlerinnen meist auf Bildnisse.<sup>66</sup> Elisabeth Vigée Le Brun prägte beispielsweise einen neuartigen Porträttypus, der die französische Königin quasi privat und als liebevolle Mutter zeigte.<sup>67</sup> Gerade weil Marie-Antoinette wegen ihrer Extravaganzen und Liebesgeschichten viel Kritik auf sich zog, versuchte die Hofkünstlerin durch solche Bilder ihr Image aufzupolieren. Gleichzeitig leitete sie dadurch eine folgenreiche Entwicklung ein, die Frauen immer stärker auf die Sphäre des Privaten beschränkte.<sup>68</sup>

Unter den 19 Künstlerinnen der eingangs vorgestellten Liste, die feste Hofämter innehatten, sind Historienmalerinnen völlig unterrepräsentiert.<sup>69</sup> Diese Spezialisierung scheint bei Hofe unerwünscht gewesen zu sein. Das Historienbild, das traditionell als die vornehmste Aufgabe der Malerei galt, war in der hierarchischen Hofgesellschaft offenbar Männern vorbehalten. Mit anderen Worten: Die Hierarchie, die zwischen männlichen und weiblichen Adligen bestand, spiegelte sich auch in der Hierarchie von Hofmaler und Hofmalerin. Der Hofmaler stand dem Herrscher nahe; er sollte dessen Regierungsprogramm in Historienbildern und Allegorien bildlich umsetzen und durfte dafür einen großen Stab von Mitarbeitern heranziehen. Künstler wie Giorgio Vasari oder Charles Le Brun kontrollierten die gesamte Kunstpolitik eines Hofes. Künstlerinnen wurde eine ähnlich dominante Position niemals zugestanden.<sup>70</sup> Sie konnten nur in den »niederen« Gattungen – Porträt, Blumenmalerei, Landschaft und Stilleben – reüssieren.

Wenn eine Künstlerin eine Leitungsfunktion innehatte, dann auf einem viel eingeschränkteren Gebiet als die männlichen Kollegen. Als Beispiel mag Giovanna Garzoni dienen, die Entwürfe für die Florentiner Pietra dura-Werkstätten anfertigte. Die männlichen Mitarbeiter dieser Werkstätten mussten Garzonis Vorlagen in kostbare Einlegearbeiten aus Halbedelsteinen umsetzen.<sup>71</sup> Wiederum handelte es sich bei Garzoni aber um eine Künstlerin, die sich auf eine weniger angesehene Kunstgattung, das Stilleben, spezialisiert hatte. Es verwundert daher nicht, dass Künstlerinnen Hofämter



6 | Angelika Kauffmann: *Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei*, 1792, Öl auf Leinwand, 151 x 212 cm. Moskau, Puschkkin Museum

als durchaus problematisch ansahen. Maria Carolina von Österreich, die bereits erwähnte künstlerisch begabte Tochter Maria Theresias, wurde Königin von Neapel-Sizilien und versuchte Angelika Kauffmann als Hofmalerin zu gewinnen. Kauffmann verbrachte einige Monate als Zeichenlehrerin in Neapel, lehnte das Hofamt letzten Endes jedoch ab.<sup>72</sup> Da sie wirtschaftlich sehr erfolgreich war, konnte sie es sich leisten, ihre eigene künstlerische Freiheit den höfischen Aufgaben vorzuziehen. Offenbar widerstrebt ihr die Beschränkung auf das Porträtmalen, das bei Hof einen so hohen Stellenwert besaß. Interessanterweise ist auch von etlichen weiteren Künstlerinnen überliefert, dass sie Hofämter ablehnten: Das gilt für Rosalba Carriera ebenso wie für Elisabeth-Sophie Chéron, Barbara Regina Dietzsch, Anna Rosina Lisiewska, Marietta Robusti und Henriette Wolters.<sup>73</sup>

#### 4. Die Rivalität mit der männlichen Konkurrenz

Obwohl die *Querelle des Femmes* dazu beitrug, die Fähigkeiten von Frauen zu betonen, handelte es sich dabei keineswegs um eine emanzipatorische Bewegung, die auf

einen Umsturz der bestehenden Geschlechterverhältnisse zielte. Im Gegenteil, die unangefochtene Vorrangstellung der Männer bildete eine unumstößliche Voraussetzung für den Fortbestand der höfischen Ordnung. In den Argumentationsmustern der *Querelle des Femmes* bestand daher das höchste Lob für eine Frau darin, sie sei so stark oder so klug wie ein Mann. Entsprechend verglich die Sarkophaginschrift des höchst imposanten Grabmals, das Maria Magdalena von Österreich für ihre Hofkünstlerin Arcangela Paladini errichten ließ, die Verstorbene mit Apelles, dem berühmtesten männlichen Maler der Antike,<sup>74</sup> und in einer Ausstellungsbesprechung des *London Chronicle* von 1775 wurde Angelika Kauffmann speziell für ihren „männlichen Geist“ gelobt:

„Some philosophers have asserted that women have no souls. Others have maintained, and with greater probability, that they not only have souls, but that the only difference between their souls and those of men, depends on the great delicacy of the bodily organs. Miss Kauffmann's genius seems to favour strongly this latter opinion; for though a woman, she is possessed of that bold and masculine spirit which aims at the grand and sublime in painting [...]“<sup>75</sup>





7 | Joshua Reynolds: *Der Schauspieler David Garrick zwischen Tragödie und Komödie*, 1761, Öl auf Leinwand, 148 x 183 cm. London, Privatsammlung

Da Männlichkeit das dominante Ideal der Frühen Neuzeit und der Mann der nie in Frage gestellte Maßstab war, lag es für ehrgeizige Künstlerinnen nahe, sich männlich zu stilisieren. Artemisia Gentileschi sagte von sich selbst, sie habe den Geist eines Caesar,<sup>76</sup> und Rosalba Carriera setzte dies gewissermaßen bildlich um, indem sie sich sehr männlich mit Lorbeerkrantz porträtierte.<sup>77</sup> Elisabetta Sirani malte einen Herkules und setzte ihre Signatur in Goldbuchstaben auf dessen Keule (Abb. 5), identifizierte sich selbst also gewissermaßen mit diesem Urbild viriler Stärke.<sup>78</sup> Ihre Zeitgenossen attestierten ihr explizit einen ›männlichen‹ Malstil – ein Lob, das sie mit Werken wie dem Herkules geradezu herausforderte.<sup>79</sup>

Auch Angelika Kauffmann projizierte sich in die Herkules-Rolle hinein, denn für ihr Selbstbildnis zwischen Malerei und Musik griff sie das ikonographische Muster *Herkules am Scheidewege* auf. So wie Herkules sich zwischen Tugend und Laster entscheiden muss, muss die junge Angelika zwischen der Musik und der Malerei wählen (Abb. 6). Aufgrund ihrer Doppelbegabung hätten ihr Karriere-

wege in beiden Bereichen offen gestanden. Während Angelika noch unschlüssig auf die Personifikation der Musik schaut, zeigt die Malerei auf einen Tempel auf einem Bergesgipfel. Sie visualisiert damit den steilen und steinigen Weg zum Ruhm, den der Kaufmann schließlich beschritt.<sup>80</sup> Indem Kaufmann ihre Entscheidung auf diese Art darstellte, spielte sie auf die geradezu ›herkulische‹ Kraft an, die ihre Karriere ihr abverlangte. Zugleich zitierte sie damit ein Gemälde ihres englischen Künstlerfreunds Joshua Reynolds. Reynolds hatte das Muster *Herkules am Scheidewege* ironisch abgewandelt, indem er zeigte, wie der Schauspieler Garrick nicht etwa der ernstesten Tragödie, sondern der leichtfüßigen Komödie den Vorzug gab (Abb. 7).<sup>81</sup> Durch die zitierende Bezugnahme auf dieses Gemälde trat Angelika Kauffmann in einen freundschaftlichen Wettstreit mit dem Präsidenten der Royal Academy in London. Männliche Künstler setzten oft und gerne ihre Fähigkeiten in Szene, indem sie mit berühmten Vorbildern wetteiferten.<sup>82</sup> Diese Karrierestrategie war in der Frühen Neuzeit unter dem Begriff ›Paragone‹ bekannt.<sup>83</sup> Um dabei mitzu-

halten und ihre Ebenbürtigkeit zu beweisen, stiegen auch Künstlerinnen in den Paragone ein. Beispielsweise verriet Élisabeth Vigée Le Brun in ihrer Autobiographie, sie habe ihr *Selbstbildnis mit Strohhut* bewusst in Anlehnung an Rubens geschaffen (Abb. 8, 9).<sup>84</sup> Die künstlerische Schwierigkeit, die sie dabei nach eigenen Worten bewältigen wollte, bestand darin, die durch die Hutkrempe erzeugten Licht- und Schatteneffekte im Gesicht wiederzugeben. Wie der selbstbewusste Blick der Künstlerin andeutet, war ihr durchaus klar, dass sie sich mit ihren Fähigkeiten selbst neben einem Rubens nicht verstecken musste.

Misogyne Kritik blieb selbstverständlich nicht aus. So konnte Künstlerinnen der Vorwurf gemacht werden, sie seien nur wegen ihrer Weiblichkeit erfolgreich geworden. Beispielsweise insinuierte Nathaniel Hone dies in seinem Gemälde *The Conjuror* (Abb. 10), das bei seiner Ausstellung im Jahr 1775 einen großen Skandal auslöste.<sup>85</sup> In dem titelgebenden *Zauberer* erkannte man den britischen Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds, an dessen Bein sich ein junges Mädchen schmiegt. Die Pose des Mädchens erinnert an ein Gemälde von Angelika Kauffmann, der man ein Verhältnis mit Reynolds nachsagte. Nur zwei

Monate vor der Ausstellung von Hones Gemälde war in London ein Stich nach Kauffmanns Allegorie auf den Markt gekommen, sodass das kunstinteressierte Publikum leicht eine Verbindung zwischen beiden Werken herstellen konnte.<sup>86</sup> Doch damit nicht genug: Im Hintergrund von Hones Gemälde war eine höchst kompromittierende Szene zu sehen. Vor der Silhouette der Saint Paul's Cathedral schien eine Art bacchantischer Tanz stattzufinden, in dessen Zentrum eine Frau zu erkennen war, nackt bis auf ihre Stiefel. 1773 hatten mehrere Akademiemitglieder den Auftrag erhalten, die Kathedrale von London auszumalen. Hone selbst war nicht unter den von Reynolds Ausgewählten gewesen, dafür jedoch Angelika Kauffmann. Bildlich deutete Hone an, der Auftrag sei ihr nur durch vollen Körpereinsatz bzw. durch ihre erotische Wirkung auf Reynolds zugefallen. Kauffmann war darüber so empört, dass sie durchsetzte, den betreffenden Teil des Gemäldes übermalen zu lassen, der jedoch durch eine Vorstudie überliefert ist.<sup>87</sup>

Der in Hones Gemälde mitschwingende Vorwurf, Künstlerinnen würden ungerechterweise bevorzugt, war bereits im 17. Jahrhundert anzutreffen. So behauptete der durch-

8 | Élisabeth Vigée Le Brun: *Selbstbildnis mit Strohhut*, 1782, Öl auf Leinwand, 97,8 x 70,5 cm. London, National Gallery

9 | Peter Paul Rubens: *Dame mit Strohhut (Susanna Lunden?)*, ca. 1622–25, Öl auf Holz, 79 x 54,6 cm. London, National Gallery



aus erfolgreiche Künstler Giovanni Lanfranco, er könne seine Gemälde doppelt so teuer verkaufen, wenn er sie als Werke einer Frau ausgäbe.<sup>88</sup> Noch heute wird ernsthaft in der Forschung diskutiert, ob Artemisia Gentileschi die berühmte, von ihr signierte und datierte *Susanna* tatsächlich selbständig oder nur mit Hilfe ihres Vaters gemalt habe.<sup>89</sup> Ähnlichen Vorwürfen sah sich Elisabetta Sirani ausgesetzt: Da sie aus einer Künstlerfamilie stammte, war der Ver-



10 | Nathaniel Hone: *The Conjuror*, 1775, Öl auf Leinwand, 14,5 x 17,3 cm. Dublin, National Gallery of Ireland



11 | Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Von einer Eidechse gebissener Knabe*, 1594, Öl auf Leinwand, 65,8 x 52,3 cm. Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

dacht aufgekommen, ihr Vater produziere die Gemälde und lasse Elisabetta nur signieren, um den Wert zu steigern.<sup>90</sup> Um solchen Verdächtigungen entgegenzutreten, begann Sirani, in ihrem Atelier vornehme Gäste zu empfangen, die ihr beim Malen zuschauten. Dies steigerte ihren Bekanntheitsgrad erheblich und sorgte für positive ›Publicity‹.<sup>91</sup> Sie gründete sogar eine eigene Kunstschule für Frauen, aus der späterhin mehrere Generationen von Malerinnen hervorgingen.<sup>92</sup>

Als Sirani im Alter von nur 28 Jahren verstarb, wurde sie in ihrer Heimatstadt Bologna fast wie ein Popstar geehrt.<sup>93</sup> In der Kirche San Domenico wurde ein ephemerer Tempel errichtet, in dem eine lebensgroße Statue der Malerin saß.<sup>94</sup> Zudem erwies man ihr die Ehre, neben Bolognas berühmtestem Maler Guido Reni beigesetzt zu werden.<sup>95</sup> Offenbar hatten ihre Nachlassverwalter die Bedeutung der Künstlerin als Wirtschaftsfaktor erkannt und sorgten sowohl für ihre posthume Vermarktung als auch für das Florieren der Bologneser Malerinnenschule – eine nicht vom Hof, sondern vom Bürgertum getragene Entwicklung.<sup>96</sup>

Für Frauen, die als Künstlerin erfolgreich sein wollten, war es durchaus sinnvoll, eine gewisse Distanz zu den Höfen zu wahren, da die Historienmalerei bei Hofe generell den Männern oblag. Künstlerinnen wie Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani und Angelika Kauffmann profitierten davon, dass sie sowohl für höfische als auch für bürgerliche Auftraggeber arbeiteten. Dadurch besaßen sie größere Freiheit, sich zu Historienmalerinnen zu entwickeln und somit in jene Sphäre vorzudringen, die als vornehmster Tätigkeitsbereich der Malerei galt.

Ein entscheidender Gradmesser für den Erfolg von Künstlerinnen ist die Frage, inwiefern sie rezipiert wurden. Wie bereits dargelegt, versuchten sich Künstlerinnen immer wieder an ihren männlichen Kollegen zu messen. Aber gab es umgekehrt auch männliche Künstler der Frühen Neuzeit, die sich von Künstlerinnen inspirieren ließen? Diese Frage wird von der kunsthistorischen Forschung meist ausgeklammert, lässt sich aber bejahen. Beispielsweise könnte Caravaggios *Von einer Eidechse gebissener Knabe* von Sofonisbas viel gerühmter Zeichnung des Jungen mit Krebs angeregt worden sein (Abb. 1, 11),<sup>97</sup> während gleich mehrere Künstler Anguissolas geistreiches *Doppelporträt mit ihrem Lehrmeister Bernardino Campi* variierten (Abb. 12, 13)<sup>98</sup> und ihre Bildnisse des spanischen Herrscherpaars kopierten.<sup>99</sup> Die Pastelltechnik, die Rosalba Carriera zu bislang ungekannter Blüte entwickelt hatte, wurde von etlichen Männern imitiert.<sup>100</sup> Männliche Künstler fertigten gemalte, gestochene und gemeißelte Kopien nach Werken von Anguissola, Chéron, Collot, Lisiewska und Sirani an, was die hohe Popularität dieser Künstlerinnen bezeugt.<sup>101</sup> Angelika Kauffmann wurde sogar so oft kopiert und re-

produziert, dass ein Zeitgenosse urteilte: „the whole world is angelicamad“.<sup>102</sup> Motive aus ihren Werken erschienen auf Fächern, Möbeln, Blumenvasen, Schokoladentassen, Schnupftabakdosen, Weinkühlern und Teegeschirr.<sup>103</sup> Kauffmanns Gemälde *Elfridas Zusammentreffen mit König Edgar* war das erste an der Royal Academy ausgestellte Werk, das ein Thema aus der alten englischen Geschichte behandelte, und löste damit eine von vielen männlichen Künstlern aufgegriffene Mittelalter-Mode aus.<sup>104</sup>

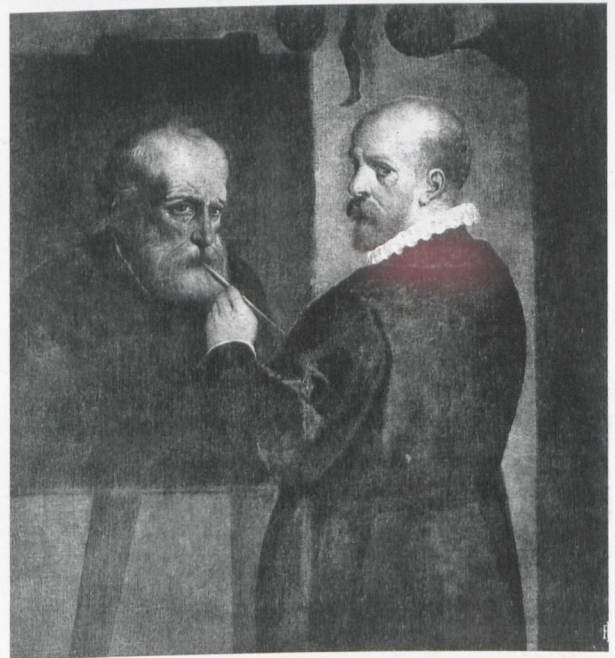
Wie inzwischen deutlich geworden ist, waren die mit den Höfen assoziierten Künstlerinnen der Frühen Neuzeit zu ihren Lebzeiten sehr erfolgreich, wurden mit Ehrungen und Lob überschüttet, vielfach nachgeahmt und teuer bezahlt. Doch wie konnten sie dafür sorgen, dass ihr Ruhm auch nach dem Tod bestehen blieb? Neben der Ausbildung von Schülern und Schülerinnen konnten Stiftungen und (Auto-) Biographien den Nachruhm perpetuieren. So vermachte Giovanna Garzoni ihren Besitz der römischen Accademia di San Luca und verlangte im Gegenzug, dass ihr ein ehrenvolles Grabmal in der Akademiekirche Santi Luca e Martina samt rühmender lateinischer Inschrift errichtet werde.<sup>105</sup> Vieles spricht dafür, dass Angelika Kauffmann ihr eigenes Begräbnis plante, das bewusst demjenigen Raffaels nachempfunden wurde.<sup>106</sup> Zudem spornte sie ihren Schwager Giuseppe Carlo Zucchi dazu an, ihre Lebensgeschichte aufzuschreiben – ein Text, der tatsächlich später Grundlage der ersten gedruckten Kauffmann-Biographie wurde.<sup>107</sup> Élisabeth Vigée Le Brun ging sogar so weit, eine Autobiographie zu verfassen, die noch zu ihren Lebzeiten erschien.<sup>108</sup>

Die Sorge der genannten Künstlerinnen um ihren Nachruhm war nicht unbegründet, wussten sie doch, dass Frauen in den von Männern verfassten Künstlerviten meist schlecht wegkamen.<sup>109</sup> In dieser Hinsicht spricht ein Stich Houbrakens aus *De nieuwe schouburg de Nederlantsche kunstschilders en schilderessen* Bände (Abb. 14): Obwohl Rachel Ruysch es immerhin zur Hofmalerin des Kurfürsten von der Pfalz gebracht hatte, wurde sie ihrem wesentlich weniger erfolgreichen Ehemann Juriaen Pool optisch untergeordnet.<sup>110</sup>

Giorgio Vasari erwähnte in seiner monumentalen Sammlung von Künstlerbiographien nur etwa eine Handvoll Künstlerinnen. Die einzige, die durch ein Porträt geehrt wurde, war die Bildhauerin Properzia de' Rossi aus Bologna.<sup>111</sup> Sie besaß einen doppelten Ausnahmestatus, weil sie die männlich konnotierte, körperlich anstrengende Bildhauerei beherrschte und dafür tatsächlich auch genauso gut bezahlt wurde wie ihre männlichen Kollegen.<sup>112</sup> Eines der Reliefs, die Properzia für die Kathedrale von Bologna anfertigte, deutete Vasari als autobiographisches Statement: In der Geschichte von Joseph und Potiphars Frau



12 | Sofonisba Anguissola: *Doppelporträt mit ihrem Lehrer Bernardino Campi*, ca. 1558/59, Öl auf Leinwand, 111 x 109,5 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale



13 | Luca Cambiaso: *Doppelporträt mit seinem Vater und Lehrmeister*, ca. 1570–80, Öl auf Leinwand, 104 x 97 cm. Genua, Palazzo Bianco

habe die Künstlerin ihre eigene unerfüllte Liebe zu einem Bologneser Jüngling dargestellt. Vasari schloss den Lebensbericht mit der Quintessenz, alles sei Properzia gut geglückt bis auf die Liebe. Indem er ihren Misserfolg als Frau betonte, suchte er offenbar ihren Erfolg als Künstlerin zu relativieren.<sup>113</sup>



14 | Jakob Houbraken: *Porträt von Juriaan Pool und Rachel Pool, geb. Ruysch*, 1750, Kupferstich. Aus: Gooijer, Jan van: *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*. 2 Bde., 's Gravenhage 1750–51, hier: Bd. 1, 211

Letztlich wurde der künstlerische Erfolg von Frauen immer wieder an ihr Geschlecht zurückgebunden. So endet etwa Vasaris Biographie der Sofonisba Anguissola mit der rhetorischen Frage: „Da doch die Frauen so gut wissen, wie man echte Menschen macht, was wundert es da, dass ihnen auch gemalte Menschen so gut gelingen?“<sup>114</sup>

## 5. Ergebnisse

Abschließend möchte ich eine Brücke zur Gegenwart schlagen. Wie kommt es, dass auch heute noch – z. B. in der Ausstellung zum 500. Todestag von Hieronymus Bosch<sup>115</sup> – männliche Künstler als ›Genies‹ apostrophiert werden? Und wieso wurde bzw. wird dieser Ehrentitel fast nie auf Künstlerinnen angewandt?

Wie Martin Warnke gezeigt hat, ermöglichten die Höfe die Herausbildung der Idee vom autonomen Künstlergenie.

Durch die besondere Nähe zum Herrscher und dessen Respekt vor der kreativen Leistung konnten Künstler den Status des Handwerkers hinter sich lassen und quasi an der besonderen göttlichen Begnadung des Herrschers partizipieren. Warnke wandte sich somit gegen die im 19. Jahrhundert aufgekommene Idee, „daß ein autonomes Kunst- und Künstlerbewußtsein als eine der großen Leistungen stadtbürgerlicher Kultur der Renaissance anzusehen sei“.<sup>116</sup> Nicht dem Bürgertum, sondern den Höfen verdanken wir folglich den Geniebegriff. Wie stellte sich aber die Situation für Frauen an den Höfen dar? Diese Frage hat Warnke komplett ausgeblendet.

Durch die *Querelle des Femmes* bestand an den Höfen stärker als im Bürgertum die Vorstellung, dass die Fähigkeiten von Frauen gefördert werden sollten. Hofkünstlerinnen konnten zu hohen Ehren gelangen, wurden aber wie Schmuckstücke, Mirabilia oder Wunderkammer-Objekte behandelt. Um erfolgreich zu sein, betonten sie ihren Ausnahmestatus, indem sie oft auch ungewöhnliche Techniken kultivierten. Die höchste Gattung der Malerei, das Historienbild, war an den Höfen jedoch den Männern vorbehalten.

Für das Fortbestehen der Höfe war es essentiell, dass die überkommene Hierarchie der Geschlechter gewahrt blieb. Schon im Kunstunterricht der jungen Adligen bestanden geschlechtsspezifische Unterschiede. Zu ausgeprägte künstlerische Ambitionen von Frauen wurden vehement kritisiert, da sie die männliche Überlegenheit in Frage stellten. Das Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Adligen spiegelte sich in der Hierarchie von Hofkünstler und Hofkünstlerin. Nur männliche Künstler erhielten den Auftrag, Politik und Ziele des Herrschers visuell umzusetzen. Sowohl weibliche Adlige als auch Hofkünstlerinnen sollten sich in erster Linie auf Porträts konzentrieren, d. h. auf eine untergeordnete Gattung, die wenig Innovationspotential besaß. Als Ergebnis bleibt somit festzuhalten: Die Struktur der Höfe sorgte dafür, dass der Status des Genies nur Männern vorbehalten blieb.

Künstlerinnen, die nur lose mit einem Hof assoziiert waren, besaßen vergleichsweise größere Entwicklungsspielräume und konnten ihre Ebenbürtigkeit mit den männlichen Kollegen thematisieren. Die relativ hohe Zahl von abgelehnten Hofämtern zeigt, dass es für Künstlerinnen attraktiver war, ein Gleichgewicht von höfischen und bürgerlichen Aufträgen anzustreben. Warnkes These ist also deutlich zu modifizieren: Während für Männer tatsächlich die Höfe der Ort der künstlerischen Emanzipation waren, hat im Fall der Künstlerinnen das Bürgertum entscheidend zu ihrer künstlerischen Autonomie beigetragen.

## ANMERKUNGEN

- 1 WASMER: Casa, 121–136.
- 2 Weitere ähnliche Beispiele bei WARNKE: Hofkünstler, 302f.
- 3 Hier sei insbesondere verwiesen auf die Tagung *Bei Hofe: Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten des 16. bis 18. Jahrhunderts – Personen, Konflikte, Strukturen* (Landesmuseum Mainz, 7.–9.11.2015), deren Tagungsakten noch ausstehen.
- 4 Einleitende Bemerkungen zur Thematik bietet MAINZ: Court, 37–42.
- 5 WARNKE: Hofkünstler, 325.
- 6 WARNKE: Hofkünstler, 133.
- 7 Carriera, Chéron, de Gasc, Dietzsch, Kauffmann, Robusti und Wolters verzichteten auf einige oder alle ihnen offerierten Hofämter.
- 8 Bei diesem Text handelt es sich um eine überarbeitete Fassung meiner Marburger Antrittsvorlesung vom 30.04.2014. Bereits damals hatte ich eine Liste von 35 Hofkünstlerinnen präsentiert und statistisch ausgewertet. Völlig unabhängig davon startete Tanja Jones im Herbst 2015 ihr Projekt *Makers: Women Artists in the Early Modern Courts of Europe* <<http://makers.as.ua.edu/>> (28.11.2016). Die im Aufbau befindliche Datenbank dieses Projekts ist bisher noch nicht zugänglich. Meine Künstlerinnenliste basiert auf den in der Bibliographie des vorliegenden Aufsatzes genannten Publikationen.
- 9 Dies postulierte bereits NOCHLIN: Künstlerinnen, 35–39, 49f.
- 10 HARRIS: Gentileschi, 4, 10; DABBS: Life, 346. Tintoretto soll seine Tochter Marietta Robusti in Jungenkleidung überallhin mitgenommen haben (vgl. WASMER: Künstlertochter, 464).
- 11 KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 154.
- 12 CROPPER: Documents, 760f; MAY: Woman, 230f.
- 13 SANI: Carriera, 51–56; GAZE: Dictionary, 354–359. Ein weiteres Beispiel für eine unverheiratete, gesellschaftlich hoch geachtete und integrierte Hofkünstlerin ist Madeleine-Françoise Basseporte (MENTELLE: Mademoiselle, 145f.).
- 14 Zum Zusammenhang von Mutterschaft und Künstlertum vgl. FFOLIOTT: Women, 427.
- 15 NOCHLIN: Künstlerinnen, 40–45; ROWORTH/ SHERIFF/ LINDBERG: Academies, 43–53. Obwohl das Aktzeichnen oft als primärer Abschlussgrund genannt wird, fanden auch Frauen Wege zum Anatomiestudium. Vgl. dazu MAIWALD: Frauen; GOODDEN: Kauffmann, 138f.; BORZELLO: World, 119.
- 16 Hierzu und zum Folgenden siehe BARKER: Women, 109–111.
- 17 PERRY: Women, 90f., 96f.; KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 158–160; KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 240.
- 18 Folgende Frauen aus meiner Liste der Hofkünstlerinnen konnten eine oder mehrere Akademiemitgliedschaften vorweisen: Carriera, Chéron, Collot, de Gasc, Garzoni, Gentileschi, Kauffmann, Labille-Guiard, von Lisiewska, Lisiewska-Therbusch, Moser, Robert, Roldán, Sirani, Stock, Treu, Vallayer-Coster und Vigée Le Brun. Betrachtet man die jeweiligen Biographien, so erfolgte die Aufnahme üblicherweise zu einem Zeitpunkt, zu dem die betreffende Künstlerin bereits arriviert war.
- 19 Siehe etwa VIGÉE LE BRUN: Erinnerungen, Bd. 1, 53f. An einigen Akademien im deutschsprachigen Raum wurde es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings üblich, Frauen auch bereits zu Ausbildungszwecken aufzunehmen. Laut MÄVERS: Frauenzimmer, 21f., akzeptierte nur die Kasseler Kunstakademie Studentinnen. Andere Beispiele aus dem deutschen Kulturraum finden sich in KAT.AUSST.: Ideal, 266, 280, 301.
- 20 MAINZ: Court, 41; KAT.AUSST.: Ideal, 312. Bereits zuvor hatte Anna Morandi Manzolini (keine Hofkünstlerin, sondern Wachsmodelleurin) einen Professorentitel in Bologna erhalten – allerdings als Anatomin. Vgl. GHIRARDI: Women, 45f. Siehe dazu ausführlich MESSBARGER: Signora.
- 21 MURPHY: Economics, 23–29. Siehe auch FFOLIOTT: Women, 426.
- 22 Hierzu und zum Folgenden vgl. KUSCHE: Anguissola, 27, 29; GAZE: Dictionary, 189f.
- 23 Der kausale Nexus Porträtsitzung/ Empfehlung hängt in diesem Fall von der Datierung der Büste ab, über die jedoch kein Konsens besteht. Vgl. BORZELLO: World, 112; KAT.AUSST.: Catherine, 36f., 44; GAZE: Dictionary, 410. Zu Collots Erfolg in St. Petersburg siehe auch SCHENKER: Horseman, 281–286.
- 24 KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 158; KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 100f.
- 25 KUSCHE: Anguissola, 28; KAT.AUSST.: Anguissola, 81, Nr. 15.
- 26 Das Teerlinc-Porträt erscheint in Clovios Nachlassinventar (GAZE: Dictionary, 1359). Ein Brief Clovios deutet darauf hin, dass die Übersendung von Teerlincs Porträt ca. 1561 erfolgte (GAZE: Dictionary, 1359), was demnach den terminus post quem für Anguissolas Gemälde bildet.
- 27 Abbildung des Werks bei WOODS-MARSDEN: Renaissance, 203.
- 28 WOODS-MARSDEN: Renaissance, 203, liest in den Buchstaben den Namen von Anguissolas Vater, Amilcare. Perlingieri bezieht das Monogramm auf die Familie Anguissola, bildet aber zum Vergleich eine sehr ähnliche, wenngleich später entstandene Arbeit Mary Stuarts ab. (PERLINGIERI: Anguissola, 62–64.) Die in beiden Werken besonders prominent zu Anfang der Buchstabenfolge abgebildeten Majuskeln „E“ und „R“ könnten in beiden Fällen die englische Königin bzw. ›Elizabeth Regina‹ adressieren. Das Medaillonbildnis wäre dann als ein Versuch zu interpretieren, am englischen Hof zu reüssieren, wo Levina Teerlinc als Miniaturmalerin großen Erfolg hatte.
- 29 DABBS: Life, 27; SCHWEIKHART: Selbstdarstellungen, 114, Anm. 8.
- 30 DABBS: Life, 33–35 sowie 40f.; KING: Portrait, 38; SCHWEIKHART: Selbstdarstellungen, 114–116.
- 31 SCHWEIKHART: Selbstdarstellungen, 117–119.
- 32 Abbildung und Diskussion des Gemäldes bei WOODS-MARSDEN: Renaissance, 210f., 216f.
- 33 Das Selbstbildnis, das Sofonisba in schlichtem, hochgeschlossenen Kleid beim Malen der Madonna zeigt, illustriert nicht nur die Frömmigkeit der Malerin, sondern präsentiert zugleich eine weibliche Version des ›Lukasbildes‹, in das sich zuvor bereits viele männliche Kollegen hineinprojiziert hatten. Vgl. WOODS-MARSDEN: Renaissance, 204–208; KAT.AUSST.: Women, 116f.
- 34 KUSCHE: Anguissola, 30.
- 35 Beispielsweise bezeichnete Irene di Spilimbergo explizit Sofonisba als ihr Vorbild. Vgl. dazu KUSCHE: Anguissola, 30; GREER: Talent, 70; SCHUTTE: Spilimbergo, 53; DABBS: Life, 65–75.
- 36 GREER: Talent, 208–214.
- 37 WOODS-MARSDEN: Renaissance, 221; MURPHY: Fontana, 192.
- 38 WOODS-MARSDEN: Renaissance, 218–220.
- 39 Es ist bekannt, dass Lavinia Fontana dieses Porträt für Alonso Ciacón (Chacon) malte, der damals eine Sammlung von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten zusammentrug. Wie er Fon-

- tana schrieb, beabsichtigte er zudem, Reproduktionen nach diesen Gemälden zu publizieren. Die Künstlerin wusste also, dass ihr Werk eine große Öffentlichkeit erreichen sollte. Durch das runde Format wollte sie innerhalb des geplanten Buchs auffallen. Vgl. WOODS-MARSDEN: Renaissance, 220; KING: Portrait, 51; SCHWEIKHART: Selbstdarstellungen, 126f.
- 40 Zu den Porträtmedaillen, die Felice Antonio Casoni für Lavinia Fontana schuf, vgl. WOODS-MARSDEN: Renaissance, 206–208; GARRARD: Gentileschi, 339; KING: Portrait, 54–57. Eine Porträtmedaille zu Ehren Sofonisba Anguissolas aus der Zeit zwischen 1550 und 1560 erwähnt SCHWEIKHART: Selbstdarstellungen, 125.
- 41 MAY: Woman, 230; BORZELLO: World, 74; MODESTI: Sirani, 79–84; GAZE: Dictionary, 387, 764–770, 1402–1408.
- 42 Siehe etwa VASARI: Vite, Bd. 4, 403, über Properzia de' Rossi: „un grandissimo miracolo della natura ne' nostri tempi“. Vgl. auch FFOLIOTT: Women, 425; SCHMIDT-LINSENHOFF: Dibutadis, 12f.
- 43 MELONI TRKULJA/ FUMAGALLI: Garzoni; KAT.AUSST.: Women, 220–239.
- 44 SANI: Carriera.
- 45 DABBS: Life, 180–188.
- 46 CHICAGO/ LUCIE-SMITH: Blick, 34; TAGGARD: Roldán, 9; DABBS: Life, 192–198; BORZELLO: World, 60.
- 47 KAT.AUSST.: Catherine, 22f., 36f., 44.
- 48 DABBS: Life, 270.
- 49 Zahlreiche höfische Traktate und Vitensammlungen listeten Taten berühmter Frauen auf, die als Vorbilder dienen konnten. Ein kurz gefasster Überblick bei STRUNCK: Christiane, 60–66.
- 50 GARRARD: Gentileschi, 141–171; ZIMMERMANN: Querelle; ZIMMERMANN: Streit; VALERIUS: Herrschaft, 187–193. OPITZ: Gleichheit.
- 51 FFOLIOTT: Women, 426. Eine anschauliche Beschreibung von Sofonisba Anguissolas Aufgaben als Hofdame bei KUSCHE: Anguissola, 32–36.
- 52 So ließ sich etwa die französische Königinmutter Caterina de' Medici im Jahr 1580 von 113 Hofdamen umgeben. Diese „belle troupe de compagnie de princesses, dames et demoyselles“ war ihr ganzer Stolz, „composante essentielle de sa dignité de reine“; entsprechend kümmerte sie sich um die würdige Ausbildung und elegante Kleidung ihres Gefolges. ZVEREVA: Commandement, 225f.
- 53 WENZEL: Frauengalerien; WENZEL: Beauties; PETRUCCI: Voet, 125f., 210–235.
- 54 WARNKE: Hofkünstler, 18, 146–152.
- 55 WARNKE: Hofkünstler, 149. Auch die als Hofdamen eingestellten Künstlerinnen genossen eine besondere Vertrauensstellung. Beispielsweise begleiteten Sofonisba Anguissola und Susanna Horenbout ihre Herrinnen auf diplomatischen Missionen (KUSCHE: Anguissola, 40; MAINZ: Court, 40). Es ist nicht dokumentiert, was die Künstlerinnen auf diesen Reisen taten, doch dürften sie zur diplomatischen Kontaktpflege beigetragen haben, indem sie z. B. Porträts von Damen des besuchten Hofes anfertigten. Allerdings gab es meines Wissens keine Künstlerinnen, die etwa wie Rubens auf eigenständige diplomatische Missionen entsandt worden wären – dies ließ sich mit den Regeln des Decorum nicht vereinen.
- 56 WARNKE: Hofkünstler, 297–302. Ausführlich zu diesem Themenkreis ROSENBAUM: Amateur.
- 57 Als Beispiel mag das sehr gekonnte Doppelporträt von Isabella Clara Waldburg-Wolfegg mit ihrem Ehemann dienen; vgl. BIRNFELD: Leben, 117, Abb. 4.
- 58 Etliche Beiträge zu diesem Thema finden sich in CREMER/ MÜLLER/ PIETSCHEMANN: Fürst.
- 59 So wurden etwa die Prinzen Cosimo und Lorenzo de' Medici ca. 1602 bzw. ca. 1617 mit Zirkel und einem offenbar von ihnen selbst geschaffenen Festungsgrundriss bzw. -modell porträtiert. In der folgenden Generation avancierte dies zu einem häufigen Bildtypus für die Darstellung des männlichen Medici-Nachwuchses. Vgl. LANGEDIJK: Portraits, Bd. 1, 169–173. Siehe auch KAT.AUSST.: Medici, 99–139.
- 60 LANGEDIJK: Portraits, Bd. 1, 139–174.
- 61 LANGEDIJK: Portraits, Bd. 1, 147, 149.
- 62 MRÄZ: Maria Theresia, 144, 203–205.
- 63 KRÜCKMANN: Bayreuth, 55; KRÜCKMANN/ ERICHSEN/ GRÜBL: Eremitage, 103.
- 64 VOLZ: Friedrich, Bd. 2, 106, Nr. 133. Die Thematik des Werks wird nicht genannt, doch handelte es sich um eine Kopie nach van Dyck.
- 65 VOLZ: Friedrich, Bd. 2, 108f., Nr. 137. Auf dieses Zitat wies mich freundlicherweise Christina Kuhli hin.
- 66 FFOLIOTT: Women, 428.
- 67 BARKER: Women, 120–127; KAT.AUSST.: Marie-Antoinette, 314–317. KAT.AUSST.: Vigée Le Brun, 158f.
- 68 STRUNCK: Mutterschaft, 203–207.
- 69 Anne Killigrews Gedichte deuten an, dass sie neben Porträts auch – nicht erhaltene – Historien Gemälde anfertigte (vgl. RIPPL: Killigrew, 143–145). Catharina van Hemessen schuf einige religiöse Historien (vgl. CLIPPEL: Hemessen, Abb. 24–40).
- 70 MAINZ: Court, 41.
- 71 MELONI TRKULJA/ FUMAGALLI: Garzoni, 8.
- 72 KAT. AUSST.: Kauffmann, 1998, 25, 32–33; KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 158; BORZELLO: World, 117.
- 73 GREER: Talent, 77; GAZE: Dictionary, 355, 385, 857; LUDWIG: Malerei, 320. Es wäre noch genauer zu untersuchen, welche Rolle bei diesen Ablehnungen die Väter bzw. Ehemänner spielten (vgl. MAINZ: Court, 39). Im Fall von Tintoretts Tochter Marietta Robusti ist bekannt, dass ihr Vater sie aus durchaus eigennützigen Motiven in seiner Werkstatt behalten wollte (vgl. WASMER: Künstlertochter, 463, 469).
- 74 GREER: Talent, 72; DABBS: Life, 298–305.
- 75 Zitiert nach PERRY: Women, 98.
- 76 LAPIERRE: Woman, 75.
- 77 SANI: Carriera, 367–369, Kat.Nr. 420.
- 78 KAT.AUSST.: Sirani, 216. Zur Bedeutung der Signatur als Bekräftigung der (teilweise bestrittenen) Autorschaft Siranis vgl. allgemein BOHN: Fenomeno, speziell 114.
- 79 GREER: Talent, 75; DABBS: Life, 127, 129; GAZE: Dictionary, 1275. Zu Siranis maskuliner Stilisierung vgl. MODESTI: Sirani, 171–197.
- 80 KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 234–237.
- 81 WIEN: Reynolds, 63, 109–115; MANNINGS/ POSTLE: Reynolds, Bd. 1, 209f. Als Inspirationsquelle für beide Gemälde kommt Federico Zuccaris Fresko im Palazzo Zuccari (heute Bibliotheca Hertziana) in Betracht, das den Aufstieg des Künstlers zum Tempel der Tugend thematisiert. (STRUNCK: Setting, 115.) Reynolds hatte sich 1752 kurzzeitig im Palazzo Zuccari einquartiert. (ZUCCARI MOLINARINI: Bewohner, 66.) Kauffmann war während ihres Romaufenthalts eng mit Johann Friedrich Reiffenstein befreundet, der das von Zuccari freskierte Erdgeschoss des Palastes von 1768 bis zu seinem Tod im Jahr 1793 bewohnte. (ZUCCARI MOLINARINI: Bewohner, 66; FRANK: Weg, 184, 187, 188.)
- 82 Vgl. HATTENDORFF: Künstlerhommage, 19–24.
- 83 BAADER: Agon (mit einer Fülle von Fallbeispielen).
- 84 BARKER: Women, 114–117.

- 85 KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 250–253.  
 86 Vgl. KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 96.  
 87 NEWMAN: Reynolds, 344–354.  
 88 LAPIERRE: Woman, 75.  
 89 FOLLIOTT: Women, 437; BISSELL: Gentileschi, 2–9, 187–189; GARRARD: Gentileschi, 182–209.  
 90 DABBS: Life, 129.  
 91 GREER: Talent, 217f.  
 92 GREER: Talent, 218; MODESTI: Sirani, 67–79.  
 93 MERKEL: Sirani, 137–148; MODESTI: Sirani, 199–209.  
 94 GHIRARDI: Women, 39, 41.  
 95 GREER: Talent, 222; GHIRARDI: Women, 41.  
 96 Vgl. MERKEL: Sirani, 146; GHIRARDI: Women, 41.  
 97 Dieser Vergleich findet sich in KAT.AUSST.: Anguissola, 89, Nr. 22.  
 98 Zu Anguissolas Doppelporträt vgl. CHRISTADLER: Kreativität, 93–96, 105–182; zu ihrer Lehrzeit bei Bernardino Campi KUSCHE: Anguissola, 25f., 31. Das Doppelporträt von Anguissola und Campi wurde u. a. rezipiert durch Luca Cambiaso (WOODS-MARSDEN: Renaissance, 235), Elisabetta Sirani bzw. Luigi Martelli (GHIRARDI: Women, 38–40) sowie – vermittelt über Sirani – durch Ginevra Cantofoli (GREER: Talent, 220; GHIRARDI: Women, 41; PULINI: Ritratto). KUSCHE: Anguissola, 49, präsentiert die Malerin hingegen umgekehrt als Nachahmerin Cambiasos und zieht das Fazit: „Ein Schüler von großem Rang war ihr nicht beschieden, für einen Mann war ihr Repertoire zu beschränkt, aber sie gab ihre Begeisterung und vielleicht auch ihr Können an andere Frauen weiter“.  
 99 KAT.AUSST.: Anguissola, 105 (Nr. 31), 113 (Nr. 35 und 36).  
 100 FOLLIOTT: Women, 435; GAZE: Dictionary, 355, 357; SANI: Carriera, 25, 27, 47.  
 101 GREER: Talent, 79; KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 175–181; KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 240–247; GAZE: Dictionary, 387, 410, 859, 1275.  
 102 KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 179.  
 103 GREER: Talent, 79f.  
 104 KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 175f.  
 105 FOLLIOTT: Women, 427; MELONI TRKULJA/ FUMAGALLI: Garzoni, 10.  
 106 KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 284f.  
 107 KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 60–63, 262.  
 108 VIGÉE LE BRUN: Souvenirs; VIGÉE LE BRUN: Erinnerungen; MAY: Woman, 226–229.  
 109 FOLLIOTT: Women, 424.  
 110 DABBS: Life, 263–272.  
 111 KING: Portrait, 50.  
 112 MURPHY: Economics, 23.  
 113 VASARI: Vite, Bd. 4, 403. Siehe auch JACOBS: Renaissance, 65–84.  
 114 VASARI: Vite, Bd. 5, 429.  
 115 Der Katalog trägt den programmatischen Titel *Hieronymus Bosch – visions of genius* (Brüssel 2016).  
 116 WARNKE: Hofkünstler, 9.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAADER, Hannah u. a. (Hgg.): Im Agon der Künste, Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007.  
 BARKER, Emma: Women artists and the French Academy: Vigée-Lebrun in the 1780s. In: Perry, Gill (Hg.): Gender and Art. New Haven/London 1999, 108–127.  
 BIRNFELD, Nicole: Ein Leben für die Kunst? – Anmerkungen zu Pictura-Darstellungen nördlich der Alpen. In: Roggendorf, Simone/Ruby, Sigrid (Hgg.): (En)gendered, Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen. Marburg 2004, 111–122.  
 BISSELL, Raymond Ward: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. University Park, Pennsylvania 1999.  
 BOHN, Babette: Il fenomeno della firma, Elisabetta Sirani e le firme dei pittori a Bologna. In: Kat.Ausst.: Elisabetta Sirani, „pittrice eroina“ 1638–1665. Hg. von Bentini, Jadranka/ Fortunati, Vera. Bologna, Museo Civico Archeologico. Bologna 2004, 107–117.  
 BORZELLO, Frances: A World of Our Own, Women as Artists. London 2000.  
 BORZELLO, Frances: Wie Frauen sich sehen, Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten. München 1998.  
 CHICAGO, Judy/ LUCIE-SMITH, Edward: Der andere Blick, Die Frau als Modell und Malerin. München 2000.  
 CHRISTADLER, Maike: Kreativität und Geschlecht, Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin 2000.  
 CLIPPEL, Karolien De: Catharina van Hemessen (1528–na 1567). Een monografische studie over een „uytnemende wel geschickte vrouwe in de conste der schilderyen“. Brüssel 2004.  
 CREMER, Annette/ MÜLLER, Matthias/ PIETSCHMANN, Klaus (Hgg.): Fürst und Fürstin als Künstler, Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung (Akten einer im Oktober 2014 an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel veranstalteten Tagung, im Druck).  
 CROPPER, Elizabeth: New documents for Artemisia Gentileschi's life in Florence. In: The Burlington Magazine 135 (1993), 760f.  
 DABBS, Julia K.: Life Stories of Women Artists, 1550–1800, An Anthology. Farnham 2009.  
 FOLLIOTT, Sheila: Early Modern Women Artists. In: McIver, Katherine A./ Couchman, Jane/ Poska, Allyson M. (Hgg.): The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe. Farnham 2013, 423–443.  
 FRANK, Christoph: Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom, Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793). In: Kieven, Elisabeth (Hg.): 100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013. München 2013, 182–201.  
 GARRARD, Mary D.: Artemisia Gentileschi, The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton 1989.  
 GAZE, Delia (Hg.): Dictionary of Women Artists. 2 Bde., London/ Chicago 1997.  
 GHIRARDI, Angela: Women Artists of Bologna, The Self-Portrait and the Legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413–1774). In: Kat.Ausst.: Lavinia Fontana of Bologna, 1552–1614. Hg. von Fortunati, Vera. Washington, The National Museum of Women in the Arts. Mailand 1998, 32–47.  
 GOODDEN, Angelica: Angelica Kauffman: Attenuating the Body. In: Dies. (Hg.): The Eighteenth-Century Body: Art, History, Literature, Medicine. Oxford u. a. 2002, 135–156.  
 GREER, Germaine: Das unterdrückte Talent, Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst. Berlin 1980.



- HARRIS, Ann Sutherland: Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani, Rivals or Strangers? In: *Woman's Art Journal* 31 (2010), 3–12.
- HATTENDORFF, Claudia: *Künstlerhommage, Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 1998.
- JACOBS, Fredrika H.: *Defining the Renaissance Virtuosa: Women artists and the language of art history and criticism*. Cambridge 1997.
- KAT.AUSST.: Angelika Kauffmann, Ein Weib von ungeheurem Talent. Hg. von Natter, Tobias G. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum. Ostfildern 2007.
- KAT.AUSST.: Angelika Kauffmann. Hg. von Baumgärtel, Bettina. Düsseldorf, Kunstmuseum. Ostfildern 1998.
- KAT.AUSST.: Caravaggio, Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Hg. von Harten, Jürgen/ Martin, Jean Hubert. Düsseldorf, Museum Kunstpalast. Ostfildern 2006.
- KAT.AUSST.: Catherine la Grande, Un art pour l'Empire, Chefs-d'œuvre du Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Toronto, Art Gallery of Ontario/ Montreal Museum of Fine Arts. [o. O.] 2005.
- KAT.AUSST.: Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Hg. von Baillio, Joseph/ Salmon, Xavier. Paris, Grand Palais/ New York, Metropolitan Museum of Art/ Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada. Paris 2015.
- KAT.AUSST.: Elisabetta Sirani, „pittrice eroina“ 1638–1665. Hg. von Benini, Jadranka/ Fortunati, Vera. Bologna, Museo Civico Archeologico. Bologna 2004.
- KAT.AUSST.: I Medici e le scienze, Strumenti e macchine nelle collezioni granducali. Hg. von Camerota, Filippo/ Miniati, Mara. Florenz, Museo degli Argenti. Florenz 2008.
- KAT.AUSST.: Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. Washington, The National Museum of Women in the Arts. Washington, D.C. 2007.
- KAT.AUSST.: Lavinia Fontana of Bologna, 1552–1614. Hg. von Fortunati, Vera. Washington, The National Museum of Women in the Arts. Mailand 1998.
- KAT.AUSST.: Marie-Antoinette. Paris, Galeries nationales du Grand Palais. Paris 2008.
- KAT.AUSST.: Sofonisba Anguissola, Die Malerin der Renaissance (um 1535–1625), Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Hg. von Ferino-Pagden, Sylvia. Wien, Kunsthistorisches Museum. Wien 1995.
- KAT.AUSST.: Zwischen Ideal und Wirklichkeit, Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850. Hg. von Kovalski, Bärbel. Gotha, Schlossmuseum/ Konstanz, Rosgartenmuseum. Ostfildern-Ruit 1999.
- KING, Catherine: Portrait of the artist as a woman. In: Perry, Gill (Hg.): *Gender and Art*. New Haven/ London 1999, 37–60.
- KRÜCKMANN, Peter O./ ERICHSEN, Johannes/ GRÜBL, Kurt: *Die Eremitage in Bayreuth, Amtlicher Führer*. München 2011.
- KRÜCKMANN, Peter O.: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*. München/ New York 1998.
- KUSCHE, Maria: Sofonisba Anguissola – Leben und Werk. In: Kat.Ausst.: Sofonisba Anguissola, Die Malerin der Renaissance (um 1535–1625), Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Hg. von Ferino-Pagden, Sylvia. Wien, Kunsthistorisches Museum. Wien 1995, 23–57.
- LANGEDIJK, Karla: *The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*. 3 Bde., Florenz 1981–1987.
- LAPIERRE, Alexandra: The „Woman Artist“ in Literature: Fiction or Non-Fiction? In: Kat.Ausst.: Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. Washington, The National Museum of Women in the Arts. Washington, D.C. 2007, 75–81.
- MAINZ, Valerie: Court Artists. In: Gaze, Delia (Hg.): *Dictionary of Women Artists*. 2 Bde., London/ Chicago 1997, Bd. 1, 37–43.
- MAIWALD, Salean A.: *Von Frauen enthüllt, Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin 1999.
- MANNINGS, David/ POSTLE, Martin: *Sir Joshua Reynolds, A Complete Catalogue of his Paintings*. 2 Bde., New Haven/ London 2000.
- MÄVERS, Sophie-Luise: „... die Frauenzimmer, wenn sie Mahlerinnen werden wollen“. Über die Ausbildungssituation von malenden Frauen im 18. Jahrhundert. In: Sitt, Martina (Hg.): *Aufgedeckt, Malerinnen im Umfeld Tischbeins und der Kasseler Kunstakademie, Projektseminar eines Masterkurses Kunstwissenschaft*. Norderstedt 2016, 21f.
- MAY, Gita: A Woman Artist's Legacy: The Autobiography of Elisabeth Vigée Le Brun. In: Keener, Frederick M./ Lorsch, Susan E. (Hgg.): *Eighteenth-Century Women and the Arts*. New York/ Westport/ London 1988, 225–235.
- MELONI TRKUJKA, Silvia/ FUMAGALLI, Elena: *Giovanna Garzoni, Still Lifes*. Paris 2000.
- MENTELLE, Edme: Mademoiselle Basseporte, peintre. In: *Revue universelle des arts* 13 (1861), 139–147.
- MERKEL, Kerstin: Elisabetha Sirani und Guido Reni – die Memoria eines anachronistischen Künstlerpaares. In: Münch, Birgit Ulrike/ Herzog, Markwart/ Tacke, Andreas (Hgg.): *Künstlergrabmäler, Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*. Petersberg 2011, 137–150.
- MESSBARGER, Rebecca: *Signora Anna, Anatomie der Aufklärung, Eine Kulturgeschichte aus Bologna*. Berlin 2015.
- MODESTI, Adelina: Elisabetta Sirani, 'Virtuosa', Women's Cultural Production in Early Modern Bologna. Turnhout 2014.
- MRAZ, Gerda und Gottfried: *Maria Theresia, Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*. München 1979.
- MURPHY, Caroline P.: The Economics of the Woman Artist. In: Kat.Ausst.: Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. Washington, The National Museum of Women in the Arts. Washington, D.C. 2007, 23–30.
- MURPHY, Caroline P.: Lavinia Fontana and *Le Dame della Città*: understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna. In: *Renaissance Studies* 10 (1996), 190–208.
- NEWMAN, John: Reynolds and Hone, 'The Conjuror' Unmasked. In: Kat.Ausst.: Reynolds. Hg. von Penny, Nicholas. London, Royal Academy of Arts. London 1986, 344–354.
- NOCHLIN, Linda: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Söntgen, Beate (Hg.): *Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*. Berlin 1996, 27–56.
- OPITZ, Claudia: Gleichheit der Geschlechter oder Anarchie? Zum Gleichheitsdiskurs in der Querelle des Femmes und in der politischen Theorie um 1600. In: Engel, Gisela u. a. (Hgg.): *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne, Die Querelle des Femmes*. Königstein/ Taunus 2004, 307–329.
- PERLINGIERI, Ilya Sandra: *Sofonisba Anguissola, The First Great Woman Artist of the Renaissance*. New York 1992.
- PERRY, Gill: Women artists, 'masculine' art and the Royal Academy of Art. In: Dies. (Hg.): *Gender and Art*. New Haven/ London 1999, 90–107.
- PETRUCCI, Francesco: *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti*. Rom 2005.
- PETTEYS, Chris u. a.: *Dictionary of Women Artists, An international dictionary of women artists born before 1900*. Boston, Massachusetts 1985.

- PFISTERER, Ulrich/ ROSEN, Valeska von (Hgg.): Der Künstler als Kunstwerk, Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005.
- PULINI, Massimo: 1656, Ritratto di Ginevra Cantofoli pittrice. In: Kat.Ausst.: Elisabetta Sirani, „pittrice eroina“ 1638–1665. Hg. von Bentini, Jadranka/ Fortunati, Vera. Bologna, Museo Civico Archeologico. Bologna 2004, 135–141.
- RIPPL, Gabriele: Anne Killigrew (ca. 1660–1685). In: Stedman, Gesa (Hg.): Englische Frauen der Frühen Neuzeit, Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt 2001, 137–147.
- ROSENBAUM, Alexander: Der Amateur als Künstler, Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Berlin 2010.
- ROWORTH, Wendy Wassylng/ SHERIFF, Mary D./ LINDBERG, Anna Lena: Academies of Art. In: Gaze, Delia (Hg.): Dictionary of Women Artists. 2 Bde., London/ Chicago 1997, Bd. 1., 43–55.
- SANI, Bernardina: Rosalba Carriera, 1673–1757, Maestra del pastello nell'Europa ancien régime. Turin 2007.
- SCHENKER, Alexander M.: The Bronze Horseman, Falconet's Monument to Peter the Great. New Haven/ London 2003.
- SCHMIDT-LIEBICH, Jochen (Hg.): Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900, Deutschland, Österreich, Schweiz. Berlin 2005.
- SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria: Dibutadis, Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst. In: Kritische Berichte 4 (1996), 7–20.
- SCHUTTE, Anne Jacobson: Irene di Spilimbergo, The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy. In: Renaissance Quarterly 44 (1991), 42–61.
- SCHWEIKHART, Gunter: Boccaccios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Winner, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Weinheim 1992, 113–136.
- STRUNCK, Christina: Christiane von Lothringen am Hof der Medici, Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589–1636). Petersberg 2017 (im Druck).
- STRUNCK, Christina: Mutterschaft und Herrschaft, Kontinuitäten und Umbrüche (16.–19. Jahrhundert). In: Deiss, Amely/ Baur, Andreas/ Neddermeyer, Ina (Hgg.): Dicker als Wasser, Konzepte des Familiären in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2016, 194–209.
- STRUNCK, Christina: The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series, A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome. In: Kat.Ausst.: Taddeo and Federico Zuccaro, Artist-Brothers in Renaissance Rome. Hg. von Brooks, Julian. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2007, 112–125.
- TAGGARD, Mindy Nancarrow: Luisa Roldán's *Jesus of Nazareth*, The Artist as Spiritual Medium. In: Woman's Art Journal 19 (1998), 9–15.
- VALERIUS, Robert: Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert, Die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen. Herbolzheim 2002.
- VASARI, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 8 Bde., Florenz 1966–1997.
- [VIGÉE LE BRUN, Elisabeth Louise:] Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun. 2 Bde., Weimar 1912.
- [VIGÉE LE BRUN, Elisabeth Louise:] Souvenirs de Mme. Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun, Notes et portraits, 1755–1789. Paris 1909.
- VOLZ, Gustav Berthold (Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth, Bd. 2: Briefe der Königszeit, 1740–1758. Berlin/ Leipzig 1926.
- WARNKE, Martin: Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2. Aufl. Köln 1996.
- WASMER, Marc-Joachim: Die Künstlertochter Marietta Robusti, genannt Tintoretta. In: Wohlgemut, Matthias/ Fehlmann, Marc (Hg.): „Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann“, Festschrift für Franz Zelger. Zürich 2001, 463–494.
- WASMER, Marc-Joachim: Die Casa Buonarroti in Florenz, ein Geniedenkmal für Michelangelo. In: Hüttinger, Eduard (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985, 121–138.
- WENZEL, Michael: Beauties, Wits and Fools. Die Schönheitengalerie der Königin Maria II. von England als Repräsentationsort weiblicher Handlungsräume. In: Rode-Breymann, Susanne/ Tumat, Antje (Hgg.): Der Hof, Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit. Köln/ Weimar/ Wien 2013, 256–273.
- WENZEL, Michael: Frauengalerien im Kontext der enzyklopädischen Porträtsammlungen in den Kunst- und Wunderkammern – Die Beispiele München und Innsbruck. In: Roggendorf, Simone/ Ruby, Sigrid (Hgg.): (En)gendered, Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen. Marburg 2004, 87–110.
- WIEN, Iris: Joshua Reynolds, Mythos und Metapher. München 2009.
- WOODS-MARSDEN, Joanna: Renaissance Self-Portraiture, The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven/ London 1998.
- ZIMMERMANN, Margarete: La ‚Querelle des Femmes‘ come paradigma culturale. In: Seidel Menchi, Silvana/ Schutte, Anne Jacobson/ Kuehn, Thomas (Hgg.): Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna. Bologna 1999, 157–173.
- ZIMMERMANN, Margarete: Vom Streit der Geschlechter, Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Kat.Ausst.: Die Galerie der starken Frauen, Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Hg. von Baumgärtel, Bettina/ Neysters, Silvia. Düsseldorf, Kunstmuseum/ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. München 1995, 14–33.
- ZUCCARI MOLINARINI, Cecilia: Die Bewohner des Palastes im 18. und 19. Jahrhundert. In: Kieven, Elisabeth (Hg.): 100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013. München 2013, 66–71.
- ZVEREVA, Alexandra: „Par commandement et selon devys d'icelle dame“, Catherine de Médicis commanditaire de portraits. In: Frommel, Sabine/ Wolf, Gerhard (Hgg.): Il mecenatismo di Caterina de' Medici, Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura. Venedig 2008, 215–228.

#### BILDNACHWEIS

- Abb. 1, 2: Aus: KAT.AUSST.: Anguissola, 91, 82; Abb. 3, 12: Aus: KAT.AUSST.: Women, 139, 121; Abb. 4: Aus: BORZELLO: World, 60; Abb. 5: Aus: KAT.AUSST.: Sirani, 216; Abb. 6: Aus: KAT.AUSST.: Kauffmann, 1998, 234; Abb. 7: Aus: MANNINGS/ POSTLE: Reynolds, Bd. 2, 42; Abb. 8: Aus: PFISTERER/ ROSEN: Künstler, 113; Abb. 9: Aus: BORZELLO: Frauen, 77; Abb. 10: Aus: KAT.AUSST.: Kauffmann, 2007, 253; Abb. 11: Aus: KAT.AUSST.: Caravaggio, 105; Abb. 13: Aus: WOODS-MARSDEN: Renaissance, 235; Abb. 14: Aus: DABBS: Life, 266