

lichen Glaubensgewissheit ergaben. Die Altertumswissenschaften haben in weitläufigen Forschungen die mysteriösen Anspielungen des Apuleius und seiner faszinierenden Metamorphosen untersucht;¹⁵ seine Rezeption im Klassizismus scheint hingegen noch kaum Interpreten gefunden zu haben.¹⁶ Ein Aspekt, der das spätantike Philosophenmärchen nach der Krise der barocken Ikonographie besonders empfahl, war der Charakter der Figuren, der dem neuen Verständnis von Symbol oder Allegorie entsprach: der «Übereinstimmung mit sich selber», wie es Moritz verlangte und gerade an Amor und Psyche exemplifizierte.¹⁷ Den «Frühling des Lebens» bedeuten sie, und ihre Umarmung spielt auf die Vereinigung der Seele mit dem Körper an.¹⁸ Die individuelle psychische Vertiefung und Verfeinerung der Liebesbeziehung gehörte zu den zentralen Bestrebungen des «Zeitalters der Empfindsamkeit»; kein antiker Text trug mehr zu diesem Thema bei als die Geschichte von der Initiation der Psyche und der Zählung des frivolen Cupidos in der Ehe.

Angelika Kauffmann wählte die gleiche Episode zur Darstellung wie Canova; doch der Schicklichkeit zu genügen, hat sich Psyche aus ihrem Todesschlaf bereits wieder aufgerichtet. Dass ihr Amor die Tränen mit seinen goldenen Locken trocknet, erzählt Apuleius bei anderer Gelegenheit;¹⁹ uns mag es an Füsslis Haar-Fetischismus erinnern. Gegenüber dem Entwurf hat sie die Flügelchen verloren und erscheint in ihrem antikisch hochgegürteten Gewand und dem gedämpft rosa Umhang fast wie eine zeitgenössische junge Frau. So überrascht es nicht, dass die Malerin etwas früher eine Engländerin als Psyche portraitierte.²⁰ Vielleicht fühlte sich Angelika sogar mit ihr als seelenverwandt, konnte sie sich doch auch selbst als von der Venus verfolgt betrachten. Vermutlich wählt sie das Thema selbst, auch wenn die Ausführung im grossen Format als Auftrag der Fürstin Bariatinsky, einer Kusine des Zaren, gemalt wurde.²¹ Diese liess sich auch in einem grossen Gruppenportrait mit Sohn, Tocher, Schwiegersohn und einer Büste ihres Vaters, dem Fürsten von Holstein-Beck, vom Schweizer Trippel in Rom gemeisselt, darstellen.²² Ob der berüchtigt rabiaten Dame die Szene zu idyllisch war oder ob äussere Umstände dazwischen kamen, ist nicht bekannt; jedenfalls wurde das Gemälde von einer anderen

Gönnerin, der Prinzessin Louise von Anhalt-Dessau bei ihrem Besuch in Rom 1796 erworben.²³ Und in diesem fürstlichen Hause vererbte es sich, bis es als Geschenk der Jacobs-Suchard ins Kunsthaus gelangte. Nachdem 1986 Herr und Frau Koetser die prächtige Gruppe venezianischer Gemälde des 18. Jahrhunderts ihrer Stiftung überschrieben, verknüpft nun das neue Bild in idealer Weise den so ausserordentlich bereicherten Bestand alter Meister mit der seit zwei Jahrhunderten aufgebauten Sammlung schweizerischer Malerei der Zürcher Kunstgesellschaft.

Christian Klemm

¹ Die Literatur zu Angelika Kauffmann ist weitläufig, aber eher belletristischen Charakters. Noch zeitgenössisch: Giovanni Gherardo de Rossi: *Vita de Angelica Kauffmann* (Florenz 1810), die wichtigste Quelle «*Memoria delle pitture fatte d'Angelica Kauffmann*» (Mss. R.A. London) in englischer Übersetzung publiziert bei Victoria Manners/G. C. Williamson: *Angelica Kauffmann, R.A., her Life and her Works* (New York 1924), vgl. Wendy Wasyng Roworth: *Angelica Kauffmann's «Memorandum of Paintings»* (Burlington Magazine CXXVI 1984 p. 629s). Kunsthistorisch am ertragreichsten: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen (Ausst. Kat. Bregenz 1969); eine sehr nützliche Zusammenstellung von Stichen mit Bibliographie: Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen von 1760–1810 (Lagerliste 70 C. G. Boerner Düsseldorf 1979); zur Fortuna critica aus feministischer Sicht die Zürcher Dissertation von Ruth Nobs-Greter: *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung* (1984, bes. p. 121–163).

² Kat. Bregenz 1969 Nr. 10.

³ David Irwin: *English Neoclassical Art* (London 1966).

⁴ Johann Heinrich Füssli. Zeichnungen (Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 12, 1986) Nr. 3; Gert Schiff: *Johann Heinrich Füssli* (2 vol. Zürich 1973) Nr. 334; ein Stich nach dem Gemälde der Angelika (Saltram House) im Kat. Düsseldorf 1979, Nr. 76.

⁵ Manifest aber ungeklärt die Beziehung der Darstellungen *Batonis* und *Kauffmanns* von «*Bacchus und Ariadne*» (Privatslg. Rom, dat. 1773, resp. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, dat. 1764; vgl. Anthony M. Clark: *Pompeo Batoni* [Oxford 1985] Nr. 353), bereits ein ähnliches Sujet wie «*Amor und Psyche*».

⁶ Zu dieser Beziehung s. Eckhard Schinkel: «*Eine sehr flüchtig gemachte Zeichnung*» von Angelika Kauffmann (Maler und Dichter der Idylle, Salomon Gessner, 1730–1788 [Ausst. Kat. Zürich/Wolfenbüttel 1980] p. 171–175).

⁷ Z. B. Herbert von Einem: *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840* (München 1978), oder Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus* (Recklinghausen 1965; = Münstersche Studien zur Kunstgeschichte 1), der diesen Ansatz Theodor Hetzers weiter zu entwickeln sucht.

⁸ S. den Katalog Düsseldorf 1979 und Edward Croft-Murray: *Decorative Painting in England 1537–1837* (2 vol. Feltham 1970, vol. 2 p. 227ss).

⁹ In der «*Memoria...*» (s. Anm. 1), dem von ihrem Gatten geführten Werkkatalog unter 1792 (Manners p. 162s); Georg Biermann: *Deutsches*