

Lektürefähigkeit im Altgriechischen ist eigentlich nicht notwendig, um sich davon zu überzeugen, dass sich die von Angelika Kauffmann imaginierte Schreiberin (Abb. 1)² keineswegs in einem psychischen Zustand der Verzweiflung befindet, der im nächsten Moment einen heftigen Ausbruch von Wahnsinn und darauf folgend einen dramatischen Selbstmord, den Sprung vom leukadischen Felsen, erwarten ließe. So möchten es aber verschiedene kunsthistorische Kommentare zum Bild, die die Darstellung mit der Legende der tragischen Verliebtheit Sapphos in den jungen Schiffer Phaon assoziieren.³

Stattdessen sehen wir eine edel gewandete Schöne, im Stil einer Amazone gekleidet. Ihre entblößte linke Brust, von einer unsichtbaren Lichtquelle hell angestrahlt, fungiert als erotisches Signal. Sie wendet sich einem kleinen Amorknaben zu, dem sie offenbar ihre neueste Textproduktion vorführt. In griechischen Buchstaben sind auf das Schreibbrett die ersten Zeilen des folgenden Verses gemalt:

„Komm zu mir auch jetzt; aus Beschweris lös mich,
aus der Wirrnis; was nach Erfüllung ruft in
meiner Seele Sehnen, erfüll.
Du selber hilf mir im Kampfe.“⁴

Damit handelt es sich um den Schluss der berühmten *Ode an Aphrodite*, der einzigen vollständig erhaltenen Dichtung Sapphos. Worum geht es? Lesen wir von Anfang an:

„Bunten Thrones ewige Aphrodite,
Kind des Zeus, das Fallen stellt, ich beschwör dich,
nicht mit Herzweh, nicht mit Verzweiflung brich mir,
Herrin, die Seele.

Nein, komm hierher, so du auch früher jemals
meinen Ruf vernommen und ganz von ferne
hörtest drauf und ließest des Vaters Haus, das
goldne, und kamst, den

Wagen im Geschirre. Dich zogen schöne
schnelle Spatzen über der schwarzen Erde,
flügelschwirrend, nieder vom Himmel durch die
Mitte des Äthers,

gleich am Ziele. Du aber, Selig-Große,
lächeltest mit ewigem Antlitz und du
fragtest, was ich wieder erlitten, was ich
wiederum riefte,

was ich maßlos wünschte, daß mir geschähe,
rasend in der Seele. „Ja, wen soll Peitho
deinem Liebeswerben verführen, wer, o
Sappho, verschmäht dich?

Ist sie heut noch flüchtig, wie bald schon folgt sie,
ist sie Gaben abhold, sie selbst wird geben,
ist sie heut noch lieblos, wie bald schon liebt sie,
auch wenn sie nicht will.“

Und nun folgt die eingangs zitierte, von Angelika Kauffmann in ihr Gemälde übertragene Bitte um Beistand. Der Text handelt also davon, dass eine Frau eine andere begehrt. Sappho adressiert ihre Dichtung an die Göttin Aphrodite, die wiederum derart antwortet, dass sie ihre Gefährtin Peitho, die Göttin der Überredung, in das Unternehmen mit einbezieht, sodass wir es schon mit mindestens vier involvierten Akteurinnen zu tun haben. Mehr noch, denn auch die Leserin wird angesprochen, identifiziert sich mit dem „ich“ des Textes, denkt an die ferne Geliebte, an die Leserinnen vor ihr – seit zweieinhalb Jahrtausenden.

Für Angelika Kauffmann ist Sappho in erster Linie eine Schreibende. Dies ist nicht nur durch das einschlägige Zitat im Bilde, die Position der Hand mit dem Stylus, die nachdenkliche Gebärde ersichtlich. Vorbild für die leicht gedrehte Position der Sitzenden war



1 Angelika Kauffmann, *Sappho*, 1775, Öl auf Leinwand, 1321×1451 mm, Sarasota, The State Museum of Florida

ein Gemälde von Guercino,⁵ eine Sybille darstellend, demnach eine der großen Wahrsagerinnen der Antike. Diese ‚Heidinnen‘ waren auch in späteren Zeiten kulturell akzeptiert, denn sie ließen sich so deuten, dass sie das Kommen Christi vorhergesagt hätten. Daher konnten sie zu frühen Vorbildern für schriftkundige, gelehrte Frauen werden.

Die Beifügung von Amor erläutert den Inhalt der Dichtung Sapphos, setzt ein visuelles Zeichen: In ihrem Text wird es um Liebe gehen. Das hat eine spätere Lesart dazu verführt, die Darstellung als *Venus und Amor* zu missverstehen: 1928 wurde das Gemälde als Rollenporträt einer Unbekannten *Lady as Venus with Cupid by her Side* verkauft.⁶ Denn warum sollte die Liebesgöttin nicht auch einmal selbst Liebesbriefe oder -gedichte verfassen?

Eine solche Fehldeutung erscheint um vieles plausibler als die notorische Unterstellung der Verzweiflungstat. Heteronormativität ist dafür die Erklärung: *Wenn Sappho lei-*

det, kann es sich schließlich nur um einen Mann handeln... Dieser Plot ist Ovid zu verdanken, der die rührselige Geschichte einer vom jungen Liebhaber verschmähten alternden Dichterin erfunden hat und Sappho einen Abschiedsbrief, in dem sie Phaon über alle ihre ehemaligen Frauenlieben stellt, verfassen lässt. Lange Zeit hat diese spätantike Version das Wissen ‚über‘ Sappho dominiert, kam darin doch auch eine gewisse Genugtuung zum Ausdruck: die gerechte Strafe für ihre Überschreitung der Geschlechterordnung, der Moral, der phallischen Dominanz. Doch sogar für moderne Betrachter ist es dieser narrative Zusammenhang, der sich offenbar spontan einstellt, obwohl doch die Schriftzeichen keinerlei Abschiedsbrief, sondern unmissverständlich die *Ode an Aphrodite* zitieren.

Die Verleugnung lesbischen Begehrens hat eine lange Tradition in der Geschichte der Sappho-Lektüren. Beispielsweise haben englische Übersetzungen des 18. Jahrhunderts eine Geschlechtsumwandlung des Personalpronomens vorgenommen „Who, Sappho, wounds thy tender breast? Say: flies he? – He soon shall give [...]“,⁷ heißt es noch in einer Übersetzung von 1711, während es doch bereits im 17. Jahrhundert im England eines John Donne, einer Aphra Behn oder Katherine Philips deutliche Bezugnahmen auf eine frauenliebende Sappho gegeben hatte.⁸ In dieses Projekt einer Normalisierung und Verharmlosung reiht sich noch die neueste Romanbiografie ein: Zwar kann der Autor nicht ausschließen, dass Sappho *auch* Frauen geliebt habe, doch befindet er, sie als Lesbierin aufzufassen, sei eine moderne „Begriffsverengung“, er möchte ihr lieber „als Dichterin und als Frau“ gerecht werden und übersetzt daher die *Ode an Aphrodite* geschlechtsneutral: „Fliehe die Person; folgen muss sie!“⁹ Auch so artikuliert sich Homophobie.

Wie die Romanistin Joan DeJean in ihrer großen Untersuchung *Fictions of Sappho* ausführlich darlegte, wurde insbesondere im 18. Jahrhundert an einer Heterosexualisierung der Autorin gearbeitet, der nunmehr ein geradezu bürgerlicher Liebes- und Familienroman angedichtet wurde. DeJean besteht zurecht darauf, dass es immer unterschiedliche Lesarten, Zuschreibungen, mit anderen Worten Fiktionen sind, mit denen wir es zu tun haben und die wir nicht zuletzt selbst produzieren. Ihre These „before the late nineteenth century, the two traditions – fictions of Sappho and fictions of the lesbian – were never to intersect“,¹⁰ ist allerdings mittlerweile hinreichend widerlegt.¹¹ Auf einige Beispiele einer sehr wohl ‚lesbisch‘ interessierten Rezeption zu Angelika Kauffmanns Zeiten werde ich weiter unten eingehen.¹² Im Anschluss an DeJean liegen heute eine ganze Reihe feministischer Ansätze in den Altertums- und Literaturwissenschaften vor. Das subversive Potenzial der Texte einer frauenliebenden Frau, die den Beginn unserer abendländischen Schriftkultur markieren, hat Page duBois in ihren verschiedenen, feministischen

und poststrukturalistischen Lektüren in *Sappho ist burning* überzeugend hervorgehoben.¹³ Nach ihr sei insbesondere Foucaults *Geschichte der Sexualität* neu zu denken, geht der Autor doch mit keinem Wort auf andere aus der Antike überlieferte Modelle von Sexualität, nämlich nicht-hierarchische und nicht dem rigiden Schema von Liebendem/Geliebtem bzw. aktiv-passiv unterworfenen, ein.¹⁴ Auch seine Überlegungen zur *Freundschaft als Lebensweise* wären mit Sappho und den Folgen grundsätzlich zu bereichern.¹⁵ Margaret Reynolds *Sappho Companion* ist ein nützliches Kompendium und eine wahre Fundgrube für alle späteren Bearbeitungen, seien sie poetisch, politisch oder pornografisch motiviert.¹⁶ Zwei neuere Bände zur Rezeptionsgeschichte der Dichterin bieten eine Fülle an historischem Material und fundierten theoretischen Zugangsweisen.¹⁷

Diese Forschungen aus feministisch-lesbisch-queerer Perspektive ermöglichen auch neue Sichtweisen auf Angelika Kauffmanns Gemälde. Um den Erwartungshorizont ihres Publikums, die verschiedenen Lektüren und Identifikationsmuster zu ermitteln, muss ihr Bild mit den Textproduktionen und schließlich auch den umgangssprachlichen Verwendungen des Namens der Sappho im angelsächsischen Kontext, in den das Bild zu situieren ist, in Zusammenhang gebracht werden. Für wen war es bestimmt? Es scheint allgemein an das bildungsbeflissene Kunst-Publikum, wir dürfen hinzufügen, vorzugsweise an ein weibliches, adressiert gewesen zu sein, denn es wurde ohne Auftrag gemalt und 1775 in der Ausstellung der *Royal Academy*, zu deren Gründungsmitgliedern Kauffmann gehörte, präsentiert. Später erwarb es John Baker Holroyd, ab 1783 Baron und später First Earl of Sheffield, offenbar ein Bewunderer von Kauffmanns Kunst, den sie vermutlich schon während ihres Irland-Aufenthaltes kennen gelernt hatte, zusammen mit einem (heute nicht mehr erhaltenen) Porträt seiner Tochter Dorothy. Der Käufer gehörte zur aufgeklärten Oberschicht, tat sich beispielsweise im Gartenbau hervor und war enger Freund, *Grand-Tour*-Gefährte und literarischer Nachlassverwalter von Edward Gibbon, dem Autor von *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Baker Holroyd war Anhänger der Partei der Whigs und heiratete, nachdem seine erste Ehefrau Abigail, mit der er zwei Kinder hatte, im Jahre 1793 verstorben war, Lady Anne North, die Tochter des früheren Premierministers.

Vom ersten Besitzer – oder seiner Gattin – ist nun leider nicht viel zu erfahren über seine Beweggründe, sich für genau dieses Bild zu entscheiden. Anders verhält es sich mit den Reproduktionen, deren Auflagen und Preise Auskunft darüber geben können, was dem allgemeinen Geschmack zusagte und in welchem weiteren Kontext ein Bild neue Bedeutungen generierte.



2 und 3 G.S. und I.G. Facius nach Angelika Kauffmann, *Sappho und Ariadne*, 1778, Punktierstich.

Kauffmanns *Sappho* bzw. eine weitere Fassung, die die Protagonistin im Hochformat ganzfigurig zeigt und die sich heute in Privatbesitz befindet, wurde alsbald von den Brüdern Facius gestochen und von John Boydell vertrieben. Hier bildet Sappho ein Pendant zu einem anderen Gemälde Kaufmanns, nämlich der von Theseus verlassenen Ariadne (Abb. 2 und 3). Zweifellos konnte dieser neue Verwendungszusammenhang dazu beitragen, heterosexuelles Liebesunglück in die Sappho-Repräsentation zu projizieren. Dennoch, auch hier steht mit der Betitelung *SAPPHO, inspired by Love, composes an Ode to VENUS* die Handlungsfähigkeit der Dichterin und ihr Bündnis mit der Liebesgöttin im Mittelpunkt, die derart einen auch inhaltlichen Kontrast zum Pendant bildet. Man könnte noch weiter gehen und die beiden Stiche als zwei Varianten weiblicher Gefühlswelten im 18. Jahrhundert deuten: Ist die eine buchstäblich von allen guten Geistern verlassen – auch der weinende Amor wird ihr ja nicht helfen können – und performt ihre Situation ausgesprochen theatralisch, so nimmt die andere in überlegener Gefasstheit mit der Literarisierung ihrer Gefühle eine aktive Position ein, indem sie ihr Begehren zu formulieren versteht und Aussicht auf Hoffnung besteht: Sie wird nicht kampflös aufgeben.

In diesem Zusammenhang ist auf die These von Werner Busch zu rekurrieren, der das *Einfigurenhistorienbild* – und um ein solches handelt es sich bei beiden – der 2. Hälfte des

18. Jahrhunderts als Anlass der Schilderung sentimental-trostloser Zustände interpretiert, die an Überlegenheitsgefühle und Beschützerinstinkte des männlich imaginierten Betrachters (wie etwa Diderot gegenüber den greuzeschen Darstellungen junger Mädchen) appellieren sollen.¹⁸ Busch ignoriert bzw. unterschätzt jedoch mögliche Rezeptionen eines weiblichen Publikums. Individuelle Erfahrungen von Frauen innerhalb einer patriarchalen gewaltförmigen Gesellschaft wurden nun erstmalig repräsentierbar, der Literatur oder der Bildenden Kunst für würdig erachtet – von daher der sensationelle Erfolg der Romane *Pamela* oder *Clarissa* von Samuel Richardson¹⁹ – und machten das Private diskursfähig, mit anderen Worten: politisch. Sie boten vielfältige Möglichkeiten der Identifizierung mit klassischen und modernen Heroinen und stellten derart sogar utopische Entwürfe bereit. Denn was wäre wohl wirkungsmächtiger als die Rückbindung an die große Liebende mit Namen Sappho? Vertauscht man die Reihenfolge der beiden Stiche, ergibt sich sogar eine subversive Lektüre der Pendants: der emphatische Abschied vom Mann, auch von Amor heftig betrauert, und die Hinwendung zu einem neuen Liebesobjekt, mit Sappho als Vorbild...

Neben der Interpretation Kauffmanns existierten außerordentlich viele Bearbeitungen aus dem Zeitraum der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein, sei es in Rollenporträts, in Gemälden oder Skulpturen. Beunruhigenderweise war Sappho aber ein gleichermaßen geschätztes wie auch prekäres *role model*. Für eine schlicht identifikatorische Lesart aus heutiger Perspektive eher ärgerlich: Gerade Frauen haben sich offenbar für eine sittlich bereinigte Auffassung der Dichterin entschieden, wofür die Französin Anne Le Fèvre Dacier das eklatanteste Beispiel ist. Obwohl ihr Vater Tanneguy le Fèvre, übrigens ohne diffamierenden Unterton, die so heiß umstrittene Frauenliebe Sapphos wissenschaftlich anerkannt hatte, konstruierte sie eine strikt heterosexuelle Biografie – alles andere seien bössartige Verleumdungen.²⁰ M. E. ist das nur so zu verstehen, dass sie – wie auch andere – sich gegen die beginnende Pornografisierung der Dichterin wenden musste. Frau wollte sie sich offenbar als Ikone für weibliche Teilhabe an Bildung und Kunst erhalten, wie ein Titelpuffer des *Female Spectator* sehr schön demonstriert, der den beiden als Exemplum weiblicher Gelehrsamkeit ein Denkmal gesetzt hat (Abb. 4).

Künstlerisch ambitionierte Frauen identifizierten sich auch ohne entsprechende Neigungen mit Sappho. Madame de Staëls bekanntes Rollenporträt *en Corinne* von Vigée-Lebrun sowie die wiederholten Rückgriffe in ihrer Literatur sind dafür ein beredtes Zeugnis.²¹ Andere Damen der Oberschicht posierten in antikischem Gewand mit Lyra und verzücktem Gesichtsausdruck, was geradezu zu einem visuellen Stereotyp in Rollenporträts und Miniaturmalerei werden sollte. Autorinnen erhielten als höchste Auszeichnung das *epitheton or-*



4 Titelblatt des *female Spectator*, Dublin 1747



5 Nathaniel Hone, *The Conjurer* (Detail der Ölskizze), 1775, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London

nans einer Sappho: Anna Louisa Karsch wurde etwa die preußische, Mary Robinson die britische Sappho genannt und noch heute erscheinen Publikationen mit diesem Untertitel.²²

Gleichzeitig wird „sapphic“ oder „sapphist“ aber zu einem Schimpfwort.²³ Lady Mary Wortley Montague erhielt den Spottnamen einer Sappho vom scharfzüngigen Kollegen Alexander Pope. Hester Thrale lästerte über Eleanor Butler und Sarah Ponsonby, deren spezielles Freundschafts- und Lebensmodell noch bis ins 20. Jahrhundert als asexuell beschrieben werden sollte: „these damned sapphists.“²⁴ Ein anonymes Spottgedicht von 1782 auf die bekannte Bildhauerin Anne Damer,²⁵ die aus ihrer Leidenschaft für Frauen keinen Hehl machte, assoziierte mit der antiken Dichterin die moderne Kategorie des *tommy/tomboy*, der ‚männlich‘ identifizierten Lesbe, Pendant zum schwulen *molly*: „She [Sappho, A.F.] was the first Tommy the world has upon record; but to do her justice, though there has been many Tommies since, yet we never had but one Sappho.“²⁶

Englischer Humor ist die eine Seite der Medaille, die andere der politisch-pornografische Gebrauch in antiklerikaler und -feudaler Propaganda, wie sie etwa Marie-Antoinette in Frankreich oder ihre Schwester Maria Carolina in Neapel betraf.²⁷ Eine auch in England verbreitete pornografische Dichtung mit Illustrationen, *La nouvelle Sappho, ou histoire de la secte anandryne* von 1789, inspiriert von der Lebensweise der Schauspielerin M^{lle} Raucourt und geschrieben in der Absicht, die französische Aristokratie generell anzugreifen, trägt den Bezug zu Sappho bereits im Titel. Berichtet wird darin von lesbischen Zirkeln, die man sich in der Art von geheimen Logen wie die der Freimaurer mit sonderbaren Initiationsriten vorstellte. Die Räumlichkeiten dieser Sekte werden ausführlich geschildert: Eine Statue der Vesta (einer römischen Göttin, deren Anhängerinnen – die Vestalinnen – sich durch Jungfräulichkeit auszeichnen, ein ebenfalls signifikant beliebtes Bildmotiv der Zeit), Büsten von Sappho und von Mademoiselle/Chevalier d'Eon, dem berühmtesten Transvestiten des 18. Jahrhunderts, waren darin aufgestellt. Schon durch diese Zusammenstellung war eine spezifische Antikenrezeption mit der Kritik an zeitgenössischen Phänomenen der Geschlechterunordnung gekoppelt. – Dass man nach der Hinrichtung und grausamen Zerstückelung der Marquise de Lamballe, Intimfreundin der Königin, eigens ihre Genitalien untersuchte, zeigt, dass es von den Fantasien zur ‚wissenschaftlichen‘ Neugier nicht weit ist. Man ging nämlich davon aus, dass eine „anormal“ vergrößerte Klitoris, dem männlichen Organ entsprechend, Vermännlichung und/oder lesbisches Begehren verursache, ein Theorem, das den Vorteil hatte, das Primat des Phallischen und die Ideologie einer naturbedingten Zweigeschlechtlichkeit nicht in Frage stellen zu müssen.²⁸ Auch die Attentäterin Marats, Charlotte Corday, wurde nach ihrer Hinrichtung gynäkologisch untersucht, nicht nur um ihre Jungfräulichkeit zu verifizieren, sondern auch um die Beschaffenheit ihrer Genitalien in Augenschein zu nehmen, da man sich nicht vorstellen konnte, dass eine ‚normale‘ Frau zu einer solchen Tat fähig wäre.²⁹

Die Vielzahl der Bearbeitungen des Sappho-Stoffes im 18. Jahrhundert – auf der Bühne, in der hohen Kunst und in der niedrigen, in ironischen Anspielungen und Diffamierungen, in Bildern und Rollenporträts – all dies lässt den Schluss zu, dass darin eine für die Epoche signifikante Problematik verhandelt wurde. Es ist wohl weniger wichtig, ob sie in positiver oder negativer Konnotation erschien – ausschlaggebend ist vielmehr, dass mit ihr eine Möglichkeit gegeben war, eine in der Hochkultur anerkannte Identifikationsfigur und einen Anlass der Diskursivierung von ansonsten Unausgesprochenem zu besitzen.

Angelika Kauffmann begab sich sozusagen in ein viel umstrittenes und brisantes Feld, indem auch sie sich visuell zur Dichterin äußerte. Wie häufig bei dieser Künstlerin, so hat man auch die Sappho-Darstellung als ein Selbstbildnis betrachtet,³⁰ biografisch bezo-

gen auf ein ihr unterstelltes permanentes Liebesunglück – mit Männern. Sie war 1768 an einen Heiratsbetrüger geraten, von dem sie sich aber bald wieder trennen konnte. Während ihrer englischen Zeit machten etliche namhafte Künstler ihr den Hof, jedoch ohne Erfolg. Schließlich heiratete sie einen älteren Kollegen ihres Vaters, Antonio Zucchi, mit dem sie alsbald nach Italien zog. Es scheint sich um eine Vernunftehe gehandelt zu haben, die ihr Schutz bot und sich auch in geschäftlicher Hinsicht als nützlich erwies. Nichts spricht dafür, dass sie mit dieser Regelung besonders unglücklich gewesen wäre.

Eine weitere, m. E. aufschlussreichere biografische Spur ist aber folgende: Ein Miniaturbildnis der 70er Jahre, das Kauffmann zusammen mit einem großformatigen Selbstbildnis ihrer frühen Gönnerin Mary von Salis schenkte, wurde abwechselnd als *Sappho* oder auch als *Selbstbildnis* bezeichnet – auch hier gibt es eine Ambivalenz, ob es sich um ein Porträt, ein Rollenporträt oder ein Historienbildnis handelt.³¹ Das intime Format lässt aber den Schluss zu, dass die (Selbst-)stilisierung *en Sappho* als ein ganz besonderes Freundschaftszeichen unter Frauen fungieren konnte.

Ohne Zweifel profitierte Kauffmann lebenslang von weiblichen Netzwerken und wurde, wie ein Gruppenbildnis der *Bluestockings*, verkleidet als die Neun Musen Britanniens, zeigte, zur weiblichen Bildungselite ihrer Zeit gezählt.³² Dass sie ebenso wie Sappho bisweilen die „Zehnte Muse“ genannt wurde, sei hier nur am Rande erwähnt. Sie bediente ein Publikum, das sog. romantische Frauenfreundschaften pflegte, mit anspielungsreichen Porträts und originellem Einsatz von Freundinnenpaaren in allegorischen Konstellationen, wie etwa ihr *Selbstbildnis als Zeichnung mit der Muse der Dichtkunst*,³³ das sich unschwer auch als Maskierung einer innigen Frauenbeziehung lesen lässt. Beliebt waren auch, in mythologisches Personal eingekleidet, bildliche Diskurse über den Stellenwert von Freundschaft und Liebe, Vernunft und Gefühl, Tugend und Laster. *Amor* hat darin bisweilen einen regelrechten Streit mit den Grazien oder mit der Personifikation der Vernunft um die Vorrherrschaft. Waren die in ihren Lebensstilen unterschiedlich unkonventionellen, zumeist aber dem Sapphischen nicht abgeneigten *Bluestockings* sehr um ihre öffentliche Reputation bedacht, so nimmt es nicht wunder, dass zeitgenössische Panegyriken sie explizit von ihren antiken Vorbildern Corinna und Sappho, deren Moral leider bedenklich gewesen sei, abzusetzen sich bemühten.³⁴ Die Asexualisierung der romantischen Frauenfreundschaften unter der hegemonialen Geschlechterideologie hat dafür gesorgt, dass erst seit kurzem eine gewisse Queerness und lesbische Lebensentwürfe der *Bluestockings* zur Debatte gestellt werden konnten.³⁵ Auch die klassenspezifischen Unterschiede spielten eine große Rolle in der Wahrnehmung bzw. Verleugnung weiblicher Sexualität.³⁶ Auf orientalisierende Diskurse, die das Laster weit weg verorteten – wenn schon nicht in den Harem,

dann doch wenigstens nach Italien oder Frankreich –, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Als Gerücht, als Gespenst, als Erscheinung ist das Lesbische jedenfalls mehr als präsent, wie es Terry Castle sehr eindrücklich beschrieben hat.³⁷ Daher schwingt es auch mit in der sehr bemühten Verdrängung: Der utopische Roman *Millenium Hall*, in dem ein philanthropisch orientiertes Lebensideal unter Frauen propagiert wird, verfasst von einer Frau, die zeitlebens mit einer anderen zusammenlebte, verzichtet geradezu ostentativ auf die Darstellung auch nur kleinster körperlicher Gesten und das in einer Epoche, in der in Freundschaften, ob unter Männern oder Frauen, mit Tränen, Herzensergießungen, Küssen und Umarmungen nicht gespart wurde.³⁸ Auch wenn die Beziehung zwischen Elizabeth Butler und Eleonore Ponsonby, jenen viel bestaunten und –bespöttelten „Ladies of Llangollen“ bis ins 20. Jahrhundert hinein als rein platonisch beschrieben werden sollte, so macht es doch stutzig, dass sie ihre Hündin ausgerechnet „Sappho“ nannten.³⁹

Eine verräterische Spur Angelika Kauffmanns viel gerühmten untadeligen Lebenswandel betreffend hat sich in einer perfiden malerischen Verleumdung erhalten. Auf einem Gemälde von Nathaniel Hone, das ebenfalls 1775 und damit genau gleichzeitig mit der Sappho-Präsentation Kauffmanns in der Jahresausstellung der *Royal Academy* zu sehen war,⁴⁰ fantasierte dieser, wohl aus Eifersucht auf den Erfolg der beiden großen Porträtisten Sir Joshua Reynolds und Angelika Kauffmann, die beiden bei wahrhaft unlauterem Tun. Die Kritik bezieht sich vordergründig auf das Verfahren des *borrowing*, des Zitierens künstlerischer Motive und Ideen von anderen Meistern, was in der Flut von Reproduktionsstichen verdeutlicht wird, die um die beiden herum angeordnet sind. Es handelt sich dabei um ein künstlerisches Verfahren, das insbesondere Reynolds Porträtkunst charakterisiert. Hone präsentiert ihn, deutlich als Juden gekennzeichnet, wie er einem kleinen Mädchen (Kauffmann war zu diesem Zeitpunkt 34 Jahre alt!) seine zweifelhaften Künste beizubringen versucht. Zusätzlich, und das war wohl der eigentliche Skandal, war in der oberen linken Ecke eine Art Orgie abgebildet, nackte Gestalten in der Art eines Hexensabats vor der St. Paul's Cathedral tanzend, davon eine mit Palette und überdimensioniertem Malerpinsel ausgestattet. Heute ist dieses Detail noch in der Ölskizze zu sehen (Abb. 5). Darauf ist jedoch kaum zu erkennen, ob es sich um Unzucht mit Männern oder unter Frauen handelt. Mit Sicherheit aber sollte hier eine Künstlerin in ihrer sexuellen Integrität getroffen werden. Warum die Szene ausgerechnet vor der größten Kirche Londons stattfindet, wurde in der Forschung damit erklärt, dass hier kurz zuvor Kauffmann, Reynolds und andere einen prestigereichen Auftrag zur Ausmalung, der aber nie realisiert wurde, erhalten hatten. – Aber wurde der Apostel Paulus seinerzeit nicht auch dafür herangezogen, „widernatürliche“ Sexualitäten – zwischen Männern, zwischen Frauen – zu brandmar-



6 Bildnis einer Unbekannten, Wandmalerei aus Pompeji, 1. Jh. n. u. Z., Archäologisches Museum, Neapel



7 Jean-Baptiste Jacques Augustin, Porträt einer Lyra spielenden Frau bei einem Altar der Freundschaft, 1795, Durchmesser 7,8 cm, Louvre, Paris

ken?⁴¹ Angelika Kauffmann, die sich demnach angesprochen fühlte, reagierte prompt und unmissverständlich und ließ das Gemälde, obwohl die inkriminierte Szene sogleich mit bekleideten Gestalten übermalt wurde, aus der Ausstellung entfernen.

Der Vorfall zeigt nicht nur, wie empfindlich auf Verletzungen der Ehre reagiert wurde, sondern auch, welche Irritationen eine erfolgreiche alleinstehende Frau im männlich dominierten Kunstbetrieb auslösen konnte. Die Übersiedelung Angelika Kauffmanns nach Italien ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Anstatt ihr weitere Liebesverhältnisse mit Männern (Goethe natürlich) zu unterstellen, könnten genauso gut ihre brieflichen Freundschaftsbekundungen Frauen gegenüber neu bewertet werden, wie es die Herausgeberin ihrer Briefe zurecht betont.⁴² Dass sie mit des „Tribadismus“ Bezichtigten gesellschaftlichen Umgang hatte bzw. diese auch porträtierte, lässt sich etwa mit Anne Damer, Georgina, Duchess of Devonshire, Elizabeth Foster, Maria Carolina und anderen unschwer belegen.⁴³ Die Gerüchte, ihre Kollegin Vigée-Lebrun pflege ein amouröses Verhältnis mit Marie-Antoinette, werden ihr ebenfalls nicht entgangen sein. Ist daher Kauffmanns besondere Zurückhaltung und Selbststilisierung als tugendsame *schöne Seele*, Freundin und Gastgeberin berühmter Männer nicht auch viel sagend? Ihr Interesse am *cross-dressing* in mythologischen Konstellationen oder in Szenen aus Shakespeare und an der Auflösung von stereotypen Geschlechterbildern ist bekannt: Goethe etwa fand sich zu ‚weiblich‘ in ihrem Bildnis, Winckelmann dagegen maskierte sie (oder er sich

selbst) mit der Attribuierung von tanzenden Grazien, wo ein paar hübsche Jünglinge eher am Platze gewesen wären...

Könnte es deshalb nicht auch sein, dass Angelika Kauffmanns *Sappho* bewusst verschleiert, worüber nicht gesprochen werden sollte? Dass sie aber den interessierten Betrachterinnen genug zu sehen gab: Eine Frau, die begehrte und die sie gleichzeitig begehren konnten? Wie feministische Filmtheorien zum ‚lesbischen‘ Blick gezeigt haben, ist ja beides möglich: Identifiziert man sich mit der Dargestellten oder mit einem begehrenden Blick auf sie?

Abschließend sei noch auf ein Detail des Bildes, wie es im Stich reproduziert wurde, hingewiesen: Im Hintergrund ist der ausbrechende Vesuv abgebildet. Sappho wird damit nicht auf ihrer griechischen Insel Lesbos, sondern in die Gegend um Neapel lokalisiert. Kauffmann stellt so einen Bezug zu den sensationellen jüngsten Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji her. Dort hatte man um 1760 das Fresko eines weiblichen Bildnisses gefunden und sofort – fälschlich – als Porträt der Sappho identifiziert (Abb. 6).⁴⁴ Es zeigt eine im Schreiben innehaltende, nachdenkliche junge Frau. Mit dieser Darstellung wurde das Wissen um die historische Existenz der Dichterin bestärkt und die gespannte Erwartungshaltung, noch mehr ‚authentische‘ Porträts der antiken Dichterin zu erhalten, führte zu weiteren Fehlzuschreibungen. Sicher wurde die gesamteuropäische pompejani-sche Mode um 1800 auch von spezifisch weiblicher Seite geschätzt, signifikant etwa der sog. Titus-Kopf, der erste weibliche Kurzhaarschnitt nach der Antike, wie ihn besonders emanzipierte Damen gerne trugen. Die rasche Aneignung und Verbreitung neuester Erkenntnisse der Archäologie legen den warburgschen Schluss nahe, dass hier etwas gefunden wurde, was für die eigene Zeit und die eigenen Interessen Bedeutung hatte.

Darum wird es sich auch bei der Identifizierung einer unbekanntenen französischen Dame mit Sappho gehandelt haben (Abb. 7).⁴⁵ Sie posierte 1795 in einem Rollenporträt *en miniature* von Jean-Baptiste Jacques Augustin mit einer Lyra in antikischem Gewand, das amazonenhaft die Brust entblößt, vor einem „AUTEL DE LAMITIE“, in den das Relief der *Liberté*, erkennbar an der Jakobinermütze, eingelassen ist. Sinnfällig verbinden sich hier revolutionäres Pathos mit dem Freundschaftskult, der eine Befreiung von patriarchalen Macht- und Besitzstrukturen versprechen könnte, sowie dem Anspruch auf selbstbestimmte Sexualität und eigene kreative Betätigung. Für all das steht bis heute: Sappho.

- 1** Der folgende Text geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Dezember 2004 auf der Tagung *Sexuelle Demokratie. Staatsbürgerrechte für Schwule, Lesben, Transidente und Andere* in Saarbrücken gehalten habe. Für Unterstützung und Diskussion danke ich Emanuelle Renard und Angela Steidele.
- 2** Ausst.-Kat. Angelika Kauffmann, Kunstmuseum Düsseldorf u.a., 1998/1999, hg. von Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1999, Nr. 114.
- 3** So Bettina Baumgärtel in Ausst.-Kat. Kauffmann 1999 (wie Anm. 2); Claude Keisch über eine anonyme Kopie nach Kauffmann in: Ausst.-Kat. Kunst der Goethezeit. Gut Altenkamp, Papenburg-Aschendorf, Berlin 1999, Nr. 29: „Auch wenn das Gemälde nichts von Verzweiflung erkennen lässt – dargestellt ist (nach Ovids 15. Heroide), wie die Dichterin den Abschiedsbrief an Phaon schreibt.“
- 4** Zit. nach Sappho. Strophen und Verse, übersetzt und hg. von Joachim Schickel, Frankfurt a.M. 1978, S. 10.
- 5** Ausst.-Kat. Giovanni Francesco Barbieri: Il Guercino, 1561–1666, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1992, Nr. 71.
- 6** Peter A. Tomory, Angelica Kauffmann – „Sappho“, in: Burlington Magazine 113 (1972), S. 274–276, hier 275.
- 7** Mark Akenside, zit. nach Margaret Reynolds, *The Sappho Companion*, London 2000, S. 156. Vertrackterweise liegt es nur an einem einzigen Buchstaben, der über die normative oder abweichende Lesart des Poems entscheidet!
- 8** Harriette Andreadis, *Sappho in early modern England: A study in sexual reputation*, in: Ellen Green (Hg.), *Re-Reading Sappho. Reception and transmission*. Berkeley/Calif. 1996, S. 165–121.
- 9** Michael Schroeder, *Sappho von Lesbos. Biographie*, Düsseldorf 2008, S. 140 u. 152.
- 10** Joan DeJean, *Fictions of Sappho 1546–1937*. Chicago/London 1989, S. 120.
- 11** Emma Donoghue, *Passions between women. British lesbian culture 1668–1801*, London 1993, S. 243; ebenso Andreadis (wie Anm. 8), S. 106.
- 12** Ich verwende hier ‚lesbisch‘ in Anführungszeichen, da sexuelle Identität bekanntlich eine moderne Kategorie ist. Über die Fallstricke einer lesbischen Geschichtsschreibung *avant la lettre* vgl. Martha Vicinus, *Lesbian History: All theory and No Facts or all Facts and no Theory?* in: *Radical History Review* 60 (1994), S. 57–75.
- 13** Page duBois, *Sappho is burning*, Chicago/London 1995 – trägt die Referenzen zu Judith Butlers Kapitel *Gender is burning* schon im Titel.
- 14** S. insbes. Kap. 6, *Sappho in the History of Sexuality*, S. 127–145.
- 15** Michel Foucault, *Von der Freundschaft als Lebensweise*, in: Michel Foucault im Gespräch, dt. von Marianne Karbe u. Walter Seitter, Berlin 1984, S. 85–93. Foucault hat darin noch Lillian Fadermans Buch zu den „romantischen“ Frauenfreundschaften des 18. Jh. (Lillian Faderman, *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the renaissance to the present* (1981); dt. Köstlicher als die Liebe der Männer: Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute, Zürich 1990) interessiert zur Kenntnis genommen. Kritische Kommentare zu Faderman erfolgten jedoch erst von lesbisch-queerer Seite.
- 16** Reynolds 2000 (wie Anm. 7).
- 17** Greene 1996 (wie Anm. 8) und Dies. (Hg.), *Reading Sappho: contemporary approaches*, Berkeley/Calif. u. a. 1996.
- 18** Werner Busch, *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: Ausst.-Kat. Kauffmann 1999 (wie Anm. 2), S. 40–46.
- 19** In der Forschungsliteratur gibt es eine breite Debatte über diese Bestseller, die hier nicht wiedergegeben werden kann: Sind sie präfeministisch zu interpretieren oder arbeiteten sie eher einem reaktionären Frauenbild zu?
- 20** DeJean 1989 (wie Anm. 10), S. 121.
- 21** Elisabeth Vigée Lebrun: *Germaine de Staël en Corinne, 1806/07*, Genf, Musée d'art et d'histoire.
- 22** Rose Ausländer – *Die Sappho der östlichen Landschaft, eine Anthologie*, Aachen 2003.
- 23** Randolph Trumbach, *London's sapphists. From three sexes to four genders in the making of modern culture*, in: Julia Epstein, Kristina Straub (Hg.), *Body guards: the cultural politics of gender ambiguity*, London 1991, S. 112–141.
- 24** Elizabeth Mavor, *The ladies of Llangollen, a study in romantic friendship*, London 1971.
- 25** In jungen Jahren übrigens auch von Kauffmann porträtiert.
- 26** Zit nach Reynolds 2000 (wie Anm. 7), S. 140.

- 27** Zum sexualisierten/lesbischen „Körper der Königin“ in der französischen Revolutionspropaganda vgl. Elizabeth Colwill, *Pass as a woman, act like a man: Marie Antoinette as tribade in the pornography of the French Revolution*, in: Jeffrey Merrick, Bryan T. Jr. Ragan (Hg.), *Homosexuality in Modern France*, New York/Oxford 1996, S. 54–10. – Und über die Gerüchteküche hinaus: Evident war die Leidenschaft ihrer älteren Schwester Marie Christine für die Schwägerin Isabella von Parma.
- 28** Vgl. Donoghue 1993 (wie Anm. 11), S. 25–58. Zurecht verweist sie auf moderne naturwissenschaftliche Erklärungsversuche für die Abweichung: Heute werden Hormone und Gene ins Visier genommen.
- 29** Vgl. Nina Rattner Gelbart, *The Bloning of Charlotte Corday*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38 (2004), S. 201–221.
- 30** So Tomory 1972 (wie Anm. 6) u. Keisch 1999 (wie Anm. 3), dagegen Baumgärtel 1999 (wie Anm. 2).
- 31** Ausst.-Kat. Kauffmann 1999 (wie Anm. 2), Nr. 113.
- 32** Vgl. Annegret Friedrich, „The Nine Living Muses of Great Britain“ – Zu Selbstinszenierungen weiblicher Intellektualität in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Daniela Hacke, Bernd Roeck (Hg.), *Selbstzeugnisse von Städterinnen in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2004, S. 201–224.
- 33** Nachstich von Thomas Burke in Ausst.-Kat. Kauffmann 1999 (wie Anm. 2), Nr. 112. Baumgärtel sieht im Freundinnenpaar eher die „sich selbst inspirierende Muse beziehungsweise Künstlerin.“ Ebd.
- 34** Friedrich 2004 (wie Anm. 32), S. 221.
- 35** Susan S. Lanser, *Bluestocking sapphism and the economies of desire*, in: Nicole Pohl, Betty A. Schellenberg (Hg.), *Reconsidering the Bluestockings*, San Marino/Calif. 2003, S. 257–276.
- 36** Susan S. Lanser, *Befriending the body: female intimacies as class acts*, in: *Eighteenth-Century Studies* 32 (1998–99), S. 179–198.
- 37** Terry Castle, *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*, Oxford 1995; Dies., *The apparitional lesbian: female homosexuality and modern culture*, New York 1993. Zum Thema Liebesbeziehungen unter Frauen in der Literatur des 18. Jh. vgl. George E. Haggerty, *Unnatural affections: women and fiction in the later 18th century*, Bloomington 1998 u. Elizabeth Susan Wahl, *Invisible relations: representations of female intimacy in the age of Enlightenment*, Stanford 1999.
- 38** Vgl. Lanser 2003 (wie Anm. 35), S. 264–267.
- 39** Reynolds 2000 (wie Anm. 7), S. 1.
- 40** Vgl. John Newman, Reynolds and Hone: „The Conjurer unmasked“, in: Ausst.-Kat. Sir Joshua Reynolds, hg. von Nicholas Penny, London, Royal Academy of Arts, London 1986, S. 344–354.
- 41** Römerbrief 1, 26–27, vgl. Wahl 1999 (wie Anm. 37), S. 20.
- 42** Vgl. Angelica Kauffmann, „Mir träumte vor ein paar Nächten, ich hätte Briefe von Ihnen empfangen.“ *Gesammelte Briefe in den Originalsprachen*, hg. u. komm. von Waltraud Maierhofer, S. 299.
- 43** Vgl. Annegret Friedrich, *Lady Elizabeth Foster und Georgiana, Duchess of Devonshire: Überlegungen zu einer Ikonographie der Freundschaft unter Frauen im 18. Jahrhundert*, in: Ulf Heidel u. a. (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, Hamburg 2001, S. 50–67. Zum ‚queeren‘ Künstlerkollegen Füssli vgl. Dies., *Variationen eines Alptraums: The Nightmare von Johann Heinrich Füssli*, in: Volker Kapp u. a. (Hg.), *Subversive Romantik*, Berlin 2004, S. 109–131.
- 44** Die Zuschreibung hält sich hartnäckig, wie Internet-Seiten, Postkarten und Reproduktionen belegen.
- 45** Vgl. Annegret Friedrich, „Et in carcere ego“ – *Erinnerungen an die französische Revolution in Miniaturbildnissen von Frauen*, in: Annegret Friedrich (Hg.), *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 60. Geburtstag*, Marburg 2004, S. 51–66, hier S. 54.