



ART ESSENTIALS

DAS SELBSTPORTRÄT

—
NATALIE
RUDD
—

MIDAS



ART ESSENTIALS

DAS SELBSTPORTRÄT

—
NATALIE
RUDD
—

MIDAS

Inhalt

6	EINFÜHRUNG	48	Diego Velázquez
8	VOM CAMEO AUF DIE HAUPTBÜHNE	50	Mary Beale
10	Jan van Eyck	52	Anne Seymour Damer
14	Filippo Lippi	54	Elisabeth Louise Vigée Le Brun
16	Adam Kraft	58	Francisco Goya
18	Albrecht Dürer	60	SELBSTANALYSE
22	Michelangelo	62	Gustave Courbet
24	Parmigianino	66	Vincent van Gogh
26	Sofonisba Anguissola	70	James Ensor
30	Michelangelo Merisi Da Caravaggio	72	Edvard Munch
32	Artemisia Gentileschi	74	Käthe Kollwitz
34	WORK-LIFE-BALANCE	76	Dorothea Tanning
36	Clara Peeters	78	Frida Kahlo
40	Anthony van Dyck	80	Charlotte Salomon
42	Judith Leyster	84	Helene Schjerfbeck
44	Rembrandt van Rijn	86	NAH DRAN UND PERSÖNLICH
		88	Paula Modersohn-Becker
		90	Ernst Ludwig Kirchner

92	Zinaida Serebriakova
94	Egon Schiele
96	Amrita Sher-Gil
98	Lucian Freud
100	Chuck Close
102	Marina Abramović
104	Ana Mendieta
108	Jean-Michel Basquiat
110	Jenny Saville

112 **GESICHTER MACHEN**

114	Marcel Duchamp
116	Claude Cahun
120	Marisol
122	Andy Warhol
124	Tehching Hsieh
126	Cindy Sherman
130	Marc Quinn
132	Catherine Opie
134	Zhang Huan

136	Yayoi Kusama
138	Zanele Muholi

140 **AUFBRÜCHE**

142	Piero Manzoni
144	Louise Bourgeois
146	Rebecca Horn
148	Martin Puryear
150	Helen Chadwick
152	Mona Hatoum
154	Faith Ringgold
156	Tracey Emin
158	Paweł Althamer
160	Abraham Cruzvillegas
162	Ryan Gander

167 **Glossar**

172 **Literaturempfehlungen**

172 **Index**

175 **Bildnachweise**

EINFÜHRUNG

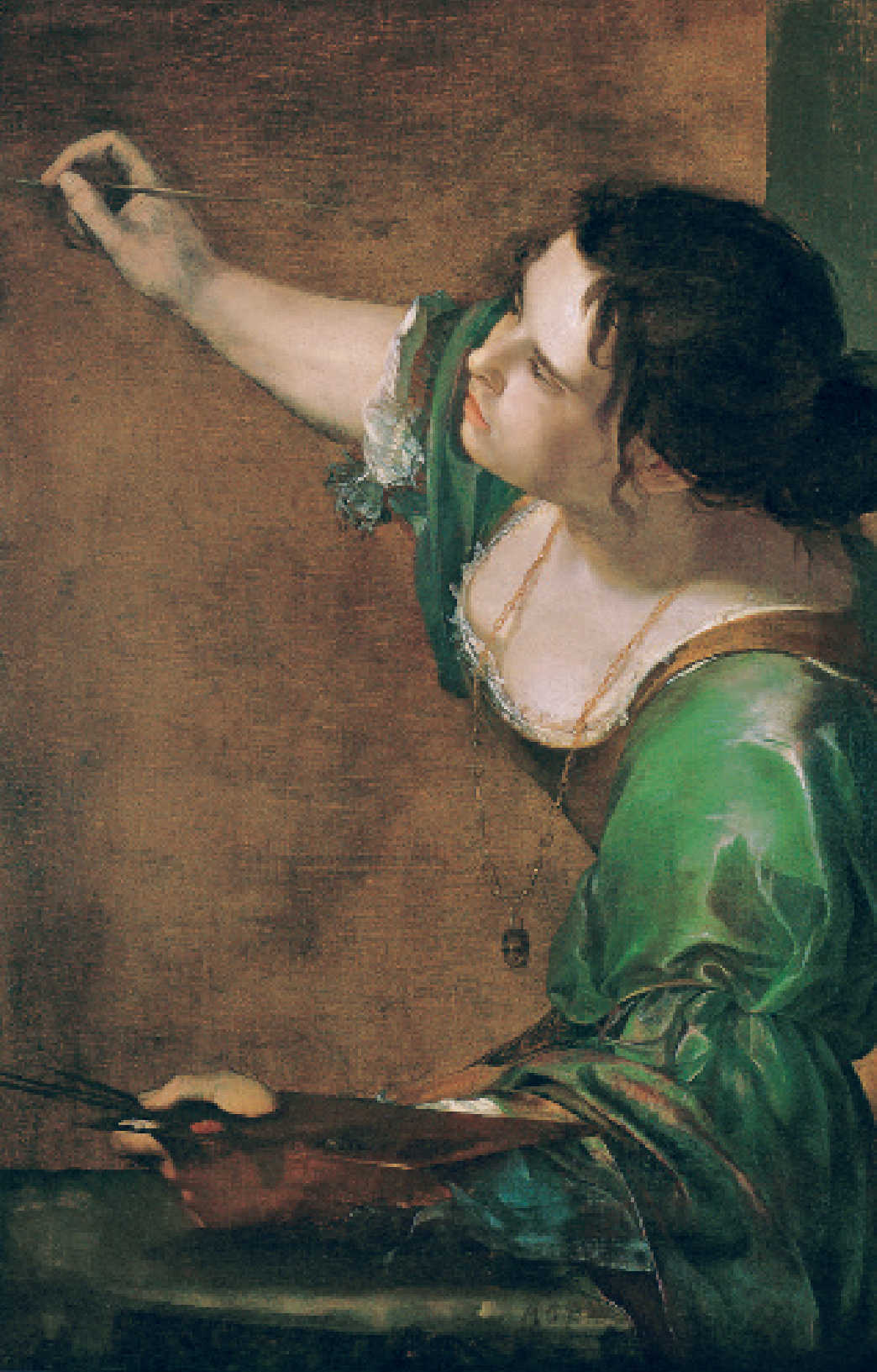
Auf jeder Straße, in jeder Stadt, in Bussen und Zügen, an bekannten und schönen Orten begegnen einem Menschen, die sich mit Smartphones fotografieren, ihre Bilder weltweit teilen und damit nach Anerkennung suchen. Einige Bilder bleiben unverändert. Andere werden mit Filtern modifiziert, wodurch Realität und Fiktion verschwimmen. Willkommen in der Welt des Selfies: einer demokratisierten Form des Selbstporträts, die sich in Sekundenschnelle verbreitet.

In einer Zeit, in der das Interesse an Selbstdarstellung in unserer Kultur weit verbreitet ist, bietet dieses Buch einen Rückblick auf das faszinierende Genre des Selbstporträts. Seit Jahrhunderten haben Künstlerinnen und Künstler Wege gefunden, sich selbst in ihre Arbeit einzubeziehen. Ihre Präsenz findet sich in Gemälden, Zeichnungen, Druckgrafiken, architektonischen Elementen und Skulpturen und in jüngerer Zeit auch in Filmen, Fotografien, Performances und Installationen. Künstlerinnen und Künstler haben aus den unterschiedlichsten Gründen, von praktischen bis hin zu philosophischen, Selbstporträts geschaffen. Ein Selbstporträt kann lukrative Aufträge einbringen, denn es beweist, dass der Künstler ein Abbild seiner selbst schaffen kann. Einige Künstler haben Selbstporträts verwendet, um innere Zustände, tiefe Krisen oder gar Geheimnisse zu offenbaren.

Andere haben das chamäleonartige Potenzial dieses Genres erforscht und grenzenlose Möglichkeiten gefunden, zu spielen, sich zu verstecken, zu maskieren, zu verwandeln.

Dieses Buch spannt den Bogen von der Kunst der Renaissance bis zur Gegenwart und bietet einen neuen Blick auf das Selbstporträt. Jeder Abschnitt befasst sich mit dem Werk eines anderen Künstlers und ermöglicht einen Einblick in sechzig individuelle Methoden und Ansätze. Anfangs folgen wir einer losen Chronologie und verfolgen Entwicklungen über Zeit und Ort hinweg. Gegen Ende öffnet sich die Struktur, um thematische Anliegen aufzunehmen, die die gleichzeitigen Entwicklungen in der modernen und zeitgenössischen Gesellschaft widerspiegeln.

Dieses Buch ist geprägt von Forschergeist und Aufgeschlossenheit. Es werden Werke betrachtet, die scheinbar jeglichem Konzept von Selbstporträt entgegenstehen. Neue Stimmen und Perspektiven werden vorgestellt. Dieser wissbegierige Ansatz lotet die Grenzen des Selbstporträts aus und sichert ihm damit seine fortwährende Relevanz. Es entsteht ein geschmeidiges und ansprechendes Genre, das weitergehenden Identitätsdefinitionen und sich wandelnden Vorstellungen vom Selbst in einer sich ständig verändernden globalisierten Welt Rechnung trägt.



VOM CAMEO AUF DIE HAUPTBÜHNE

-

»Der Spiegel ist vor allem seines – dein Lehrer.«

-

Leonardo da Vinci

JAN VAN EYCK

aktiv seit 1422, verstarb 1441

Jan van Eyck war ein flämischer Maler, der für seine technische Meisterschaft in der Ölmalerei und für seinen bedeutenden Beitrag zur altniederländischen Kunst bekannt war. Als führende Figur der nördlichen Renaissance kombinierte er symbolische Bilder mit akribischem Realismus, um intensive Visionen von Himmel und Erde zu schaffen. Van Eyck war in Brügge ansässig und genoss die Unterstützung von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund, der ihm ein großzügiges Einkommen für seine Arbeit als Hofmaler gewährte und Raum für seine Ideen ließ. Neben bedeutenden religiösen Szenen und Altarbildern schuf van Eyck auch Porträts und erhielt zahlreiche Aufträge von aufstrebenden Kaufleuten.

Die *Arnolfini-Hochzeit* (1434) ist eines der frühesten überlieferten Porträts nicht-königlicher Modelle und das erste, das eine häusliche Umgebung darstellt. Es zeigt Giovanni Arnolfini, einen wohlhabenden Händler von Textilien und Luxusgütern, der die Hand seiner Verlobten, Giovanna Cenami, hält. Sie stehen Seite an Seite in einem Schlafzimmer an einem unbekannten Ort und scheinen gerade zu heiraten. Giovanna rafft ihre eleganten Kleider, die entstehende Wölbung deutet eher auf Fruchtbarkeit als auf Schwangerschaft hin. Andere symbolische Objekte sind strategisch im Raum verteilt: Ein kleiner Hund steht für Treue, während die Äpfel auf der Fensterbank vor sündigen Versuchungen warnen. Jedes Detail erstrahlt in van Eycks mystischem Licht. Dieses Paar sonnt sich im Glanz Gottes. Im 15. Jahrhundert musste kein Priester bei der Eheschließung anwesend sein; es genügte, einander die Hände zu reichen, wenn dies von einem Zeugen festgehalten wurde. Direkt über den Händen des Paares befindet sich das Selbstbildnis. An der Wand unter dem Kronleuchter steht geschrieben: »Jan van Eyck war hier, 1434«. Mittig darunter hängt ein Spiegel mit dem Spiegelbild des Künstlers, der neben einem anderen Zeugen steht. Dieses Doppelporträt funktioniert also gleichzeitig als Gruppenporträt, Selbstporträt und unterschriebene Heiratsurkunde.

Flache, folienbeschichtete Spiegel waren außerhalb von Venedig zumindest bis 1500 kaum verbreitet. Gekrümmte konvexe Spiegel waren viel einfacher zu bekommen, und es ist wahrscheinlich, dass van Eyck einen besaß. Ein Selbstporträt mit einem solchen

Jan van Eyck

Porträt eines Mannes
(Selbstporträt?), 1433

Öl auf Eiche,
26 x 19 cm

National Gallery, London

Im Unterschied zur Arnolfini-Hochzeit mit ihrer komplexen Struktur und der symbolhaften Ikonografie erscheint dieses Porträt sehr schlicht. Die dunkle Jacke verschmilzt mit dem konturlosen Hintergrund, sodass die Aufmerksamkeit des Betrachters allein auf Kopf und Gesicht liegt. Ein sehr direktes Porträt mit allen Fehlern und Schwächen.



primitiven Spiegel zu erstellen, hätte beträchtliches Geschick erfordert. Der Künstler müsste über die verschwommene Oberfläche hinwegsehen und beträchtliche Korrekturen vornehmen, um Verzerrungen zu korrigieren, ähnlich denen, wenn Sie in eine Weihnachtsbaumkugel schauen. Das *Porträt eines Mannes* (1433) könnte jedoch genau so entstanden sein. Der unbekannte Mann wird von vielen Experten für van Eyck gehalten, was das Gemälde zum frühesten autonomen Selbstporträt macht (Künstler als Hauptmotiv).



Jan van Eyck

Die Arnolfini-Hochzeit,
1434 (Detail gegenüber)
Öl auf Eiche,
82,2 x 60 cm
National Gallery, London

Van Eyck war von reflektierenden Flächen fasziniert. Im Porträt mit seiner Gattin nimmt der Spiegel fast eine religiöse Position ein und ist von zehn winzigen Szenen der Passionsgeschichte umgeben. Zwei Jahre darauf versteckte van Eyck ein Bild von sich im Altarbild *Jungfrau und Kind mit Canon van der Paele*, in dem sein Gesicht im Schild des Hl. Georg widergespiegelt wird.

Unsicher ist, warum der Künstler sich für dieses Bild entschieden hat und welchen Status es in seinem Schaffen einnahm. Es gibt keine Nebenhandlung, kein Rollenspiel innerhalb einer breiteren religiösen Szene, keinen Auftrag. Es gibt keine Andeutungen seiner Werkzeuge, keine prahlerischen Ausdrucksformen von Reichtum. Van Eyck sitzt einfach nur da und beobachtet. Er dreht sich halb ins Profil, als wollte er sich im Spiegel betrachten. Blick und Mund wirken ernst, als wolle er den Betrachter beobachten. Van Eycks Liebe zum Detail zeigt sich in seinen wachsenden Stoppeln, den Äderchen in seinen Augen und den reichen Falten seines Turbans. Das Bild ist ebenfalls in van Eycks magisches Licht getaucht, das von der linken oberen Bildhälfte ausstrahlt. Der vergoldete Rahmen verleiht dem Bild einen weiteren Schimmer. Oben am Rahmen, wo normalerweise der Name des Modells steht, ist zu lesen »ALS ICH KAN«, als wäre es geschnitten. Diese Inschrift bedeutet übersetzt: »weil ich es

kann«. Die spielerische Verbindung zwischen den Wörtern Ich und Eyk ist ein weiterer Beweis für van Eycks Interesse an der Selbstdarstellung, falls eine solche nötig wäre.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Jungfrau und Kind mit Canon van der Paele*, ca. 1434–6, Groeningemuseum, Brügge, Belgien

MERKMALE

- In größeren Szenen versteckte Miniatur-Selbstporträts: Der Künstler spielt eine Cameo-Rolle
- Autonome Selbstporträts: Der Künstler betritt die Hauptbühne
- Verwendung von Konvexspiegeln
- Scharfe Beobachtung und Liebe zum Detail
- Direkter Blick und Fokus auf die Augen
- Starker Gebrauch von Helldunkel
- Verwendung von Porträts zur Vermittlung sowohl religiöser als auch säkularer Ideen



FILIPPO LIPPI

ca. 1406–1469



Bis ins 19. Jahrhundert wurden die Besucher der Benediktinerkapelle Sant'Ambrogio in Florenz mit einer himmlischen Vision empfangen. Jetzt befindet sich das prachtvolle Altarbild von Fra Filippo Lippi, das Christus bei der Krönung seiner Mutter Maria zeigt, in den Uffizien. Eine jubelnde Menge ist Zeuge dieser Zeremonie. Alle sind mit der Handlung beschäftigt, außer einem, der in der linken unteren Ecke kniet. Den Kopf lässig in die Hand gelegt, wendet sich diese selbstbewusste Figur dem Betrachter zu. Sein faszinierender Ausdruck ist teils arrogant, teils verträumt. Viele glauben, diese Figur sei ein Porträt des Künstlers. Wenn sie sprechen könnte, würde sie vielleicht sagen: »Seht her, ich kann das Himmelreich im Geiste herbeirufen und meine Vision durch die Malerei Gestalt annehmen lassen.« Lippi spielt die Rolle eines anonymen Schaulustigen. Sein Platz in der Handlung unterstreicht die Relevanz religiöser Erzählungen für das zeitgenössische Publikum: Ich bin hier, das ist jetzt.

Assistenza-Selbstporträts finden sich häufig in der Kunst der Frührenaissance. Diese diskreten Einfügungen in ein größeres Auftragswerk wirken wie Visitenkarten oder Unterschriften. Ihr verborgener Charakter spiegelt die Verpflichtungen wider, für einen Mäzen zu arbeiten. *Assistenza*-Selbstporträts zeugen auch von dem wachsenden Wunsch der Künstler, nicht als Handwerker, sondern als inspirierende Persönlichkeiten mit besonderen Talenten anerkannt zu werden. Der Karmelitenbruder Filippo Lippi arbeitete in und um Florenz und galt

Filippo Lippi

Die Krönung der Jungfrau Maria im Himmel, 1439 – 1447 (Detail oben)

Tempera auf Holz,
200 x 287 cm Uffizien,
Florenz

In der Kunst der Frührenaissance zeigt sich ein wachsendes Verständnis der verschiedenen Darstellungsmethoden, von Proportionen und Perspektive bis hin zur Darstellung von Gesten und Gefühlen. Ein öffentlicher Auftrag war eine ausgezeichnete Gelegenheit, sie zu präsentieren. Lippis Menschenmenge ermöglicht es ihm, verschiedene Posen und Ausdrücke darzustellen. Die Einbeziehung eines architektonischen Rahmens deutet auf sein Verständnis von Perspektive hin.



als ein außergewöhnlich begabter Maler. Durch diesen Status konnte er trotz der religiösen Gebote ein liberales Leben führen. Im Bestseller »Leben der Künstler« (1550) stellt Giorgio Vasari Lippi als einen vielseitigen Charakter dar, der von zwei Leidenschaften angetrieben wird: seiner Kunst und seinen persönlichen Beziehungen. Wie als Spiegel der Kunst und des Lebens zeigen viele von Lippis späteren Darstellungen der Madonna mit dem Kind die Novizin Lucrezia Buti als Jungfrau. Buti war die Mutter von Lippis zwei Kindern.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Szenen aus dem Marienleben*, 1469, Dom, Spoleto, Italien

MERKMALE

- *Assistenza-Selbstporträt*: das diskrete und anonyme Einfügen des Selbst in ein größeres Schema
- Selbstporträt als Signatur innerhalb eines Auftragswerks
- Zunehmendes Bewusstsein für die Rolle und den Status des Künstlers innerhalb der Gesellschaft
- Interesse der Frührenaissance an der Erfassung individueller Identitäten, Emotionen und Ausdrucksformen und ein wachsendes Verständnis für die Verteilung der Figuren im Raum

ADAM KRAFT

ca. 1460–1509



Adam Kraft war ein Bildhauer und Baumeister, bekannt für ehrgeizige architektonische Entwürfe im spätgotischen Stil. Als Zeitgenosse von Albrecht Dürer lebte und arbeitete Kraft in Nürnberg, bereits damals ein wohlhabendes Handelszentrum. Kraft erfreute sich lukrativer Aufträge, die es ihm ermöglichten, sein Können in beeindruckendem Umfang zu präsentieren. Im Jahr 1493 trat Hans Imhoff, einer der reichsten Nürnberger Adeligen, an ihn heran. Imhoff lud Kraft ein, einen Tabernakel für die mittelalterliche Kirche St. Lorenz zu entwerfen und zu bauen. Imhoff forderte, der Tabernakel müsse »schön gemacht« sein. Kraft antwortete mit einer über 18 Meter hohen Sandsteinstruktur. Sie erhebt sich vom Boden wie ein verzierter Finger, der in den Himmel zeigt. Auf dem Sockel stehen faszinierende lebensgroße Darstellungen des Künstlers und zweier Assistenten. Diese Figuren scheinen das kolossale Gewicht des Tabernakels auf ihren Schultern zu tragen. Kraft macht sich diese heroische Aufgabe leicht: Er blickt mit heiterem Ausdruck nach oben, vielleicht aus Dankbarkeit für sein gottgegebenes Talent. Sein Körper ist athletisch. Zielstrebig greift er zu Hammer und Meißel und sieht aus, als wolle er gleich loslaufen.

Diskrete Selbstporträts wurden von Handwerkern oft als Signatur eingesetzt – eine Möglichkeit, Spuren zu hinterlassen, ohne einen Mäzen

Adam Kraft

*Selbstporträt am Fuß des
Tabernakels, ca. 1496
Sandstein,
lebensgroß
Lorenzkirche, Nürnberg*

Der Tabernakel ist wohl ursprünglich spektakulär bemalt worden. Vieles von dieser farbenfrohen Ausführung ist im Laufe der Zeit verloren gegangen. Aufgrund der Gesamthöhe des Tabernakels gilt Krafts heroisches Selbstbildnis als das größte der westlichen Kunstgeschichte.

in den Hintergrund zu drängen. Kraft war jedoch der Erste, der sich eine solch prominente Position geschaffen hat. Er erscheint gigantisch, wenn man ihn mit den kleineren religiösen Figuren vergleicht, die weiter oben im Tabernakel zu finden sind, und er stellt sogar das Imhoff-Wappen in den Schatten. Dieses ungewöhnliche Selbstbildnis weist auf den wachsenden Status und die Bestrebungen des Künstlers innerhalb der Gesellschaft hin. Obwohl Krafts Werkzeuge und Arbeitskleidung seine Stellung innerhalb eines Berufszweigs hervorheben, deutet sein selbstbewusstes Auftreten auf den starken Wunsch hin, als ein einzigartiger Künstler akzeptiert zu werden, der zu intellektuellem Denken fähig ist.

MERKMALE

- Heroisches Selbstporträt von epischem Ausmaß
- Bildhauerischer Einfallsreichtum und Innovation
- Leichtgängigkeit: ein zunehmendes Gefühl von Bewegung und Fluss innerhalb der Skulptur
- Eine Anerkennung des zunehmenden Status des Künstlers innerhalb der Gesellschaft
- Selbstporträt als Signatur eines größeren Auftragswerks



ALBRECHT DÜRER

1471–1528

Albrecht Dürers Beitrag zur Entwicklung des Selbstporträts ist nicht hoch genug zu schätzen. Dieser führende Maler und Grafiker aus Nürnberg war der erste Künstler, der das bedeutende kreative Potenzial der Gattung ausnutzte. Im Laufe seines Lebens schuf er sechzehn Selbstporträts, wobei er mit verschiedenen Materialien und Kompositionsmitteln experimentierte. Dürer war sich auch der Macht seiner Marke bewusst. Er nutzte seine herausragenden Fähigkeiten als Druckgrafiker, um sein Werk international zu verbreiten, und er integrierte seine Initialen in seine typische Logosignatur: »AD«. Nur wenigen Künstlern der nördlichen Renaissance gelang es, in die italienische Szene vorzudringen, aber Dürer tat genau das, indem er sich auf eine gefährliche Reise über die Alpen begab, um sich in Venedig einen Namen zu machen. Er gab seine Selbstporträts auch an Kollegen weiter, darunter Raffael, damit sie sich seiner erinnerten.

Dürer schuf Selbstporträts mit unterschiedlichen Ansätzen. Manchmal präsentierte er sich als Zuschauer in einer größeren religiösen Szene, doch öfter spielte er sich selbst. Eine Reihe seiner autonomen Selbstporträts waren als eigenständige Kunstwerke gedacht. Andere hatten eine eher praktische Funktion, wobei der Künstler eine Pose einnahm, um einen technischen oder anatomischen Aspekt zu meistern. Sein Körper war einfach der am leichtesten zugängliche Bezugspunkt. Dürer benutzte das Selbstbildnis sogar zu diagnostischen Zwecken: In einer faszinierenden Tuschezeichnung von 1512/13 (Kunsthalle Bremen) zeigt der Künstler auf die Schmerzquelle im Unterleib, vermutlich zur Unterstützung seines Arztes. Anspielungen auf die Erfahrung intellektuellen Denkens sind in Dürers faszinierender Radierung *Melancholie I* von 1514 reichlich vorhanden. In diesem Werk ist eine grüblerische geflügelte Figur von einer Reihe mehrdeutiger Symbole und Werkzeuge umgeben. Obwohl Dürer physisch abwesend ist, könnte man *Melancholie I* als ein stellvertretendes Selbstporträt lesen. Das Werk nimmt auch romantische Vorstellungen vom Künstler als einer isolierten, missverstandenen Figur vorweg. In ihrer Gesamtheit wirken Dürers Selbstporträts wie ein aufschlussreiches visuelles Tagebuch, das in Schlüsselmomenten seines Lebens Anhaltspunkte liefert.

Dürers frühreife Begabung zeigte sich schon in sehr jungen Jahren. Sein *Selbstbildnis des Dreizehnjährigen* (1484) verdeutlicht seine erstaunlichen Fähigkeiten, mit denen er die besonders anspruchsvolle Sil-



Albrecht Dürer
*Selbstbildnis eines
Dreizehnjährigen, 1484*
Silberstift,
27,5 x 19,6 cm
Albertinum, Wien

**Der junge Künstler
benutzte für dieses
Werk einen Spiegel und
wählte eine knifflige
Dreiviertel-Pose. Sein
seitlicher Blick folgt
seinem entschlossenen
Zeigefinger. Was ist
der Ursprung seines
Interesses und wohin
geht sein Weg? Diese
Zeichnung verdeutlicht
Dürers frühe Begabung
und sein beträchtliches
Selbstvertrauen, auch im
Alter von dreizehn Jahren.**

berstifttechnik äußerst sicher handhabt. Sein Weg zur Reife ist in drei gemalten Selbstporträts von 1493, 1498 und 1500 festgehalten. Das Porträt des Künstlers, der eine Distel hält (1493), zeigt einen bettelnden jungen Mann in sinnlichen, wogenden Gewändern. Dürer malte das Werk während der Familienverhandlungen im Jahr vor seiner Heirat mit seiner Verlobten Agnes. Das Selbstbildnis von 1498 stellt den 26-jährigen Künstler in einer selbstbewussten Pose im Dreiviertelprofil dar. Durch das Fenster hinter ihm ist ein majestätischer Alpenblick zu sehen. Nichts deutet hier auf Dürers Rolle als Künstler hin. Vielmehr erscheint er als ein wohlhabender junger Adliger in feiner Kleidung. Dürer war gerade von seiner Reise nach Venedig nach Nürnberg zurückgekehrt. Das Selbstbildnis von 1498 ist ein bewusster Versuch, den Status des Künstlers in seiner Heimatstadt zu erhöhen; es zeigt auch Dürers wachsenden persönlichen Erfolg und Reichtum.

Zwei Jahre später kehrte Dürer mit 28 Jahren erneut zum Selbstporträt zurück, diesmal in einer gewagten, frontalen Pose und mit einem düsteren, direkten Blick. Sein Haar ist sorgfältig gearbeitet, vielleicht in Anspielung auf Hinweise in der Bibel, die langes Haar mit spirituellem Denken verbinden. Seine rechte Hand ist erhoben, als wolle er seine luxuriöse Jacke berühren oder vielleicht auf sein Herz

deuten. Dürer erscheint aus der Dunkelheit wie aus dem Nichts. Die Pose ist fast göttlich. Der Bezug auf Christusdarstellungen scheint unbestreitbar. Ist dies ein blasphemisches Bild? Selbst Dürer schien sich nicht ganz sicher zu sein, denn er hielt das Porträt zu Lebzeiten in seinem Atelier versteckt. Dies ist ein Ausdruck eines gehobenen Status: Dürer ist nicht mehr nur ein Herr, sondern eine schöne Vision geworden, geschaffen als Abbild Gottes. Das Selbstbildnis von 1500 war Dürers letztes Selbstbildnis. Man spürt, dass der 28-jährige Künstler alles gesagt hatte.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstbildnis mit Distel*, 1493, Musée du Louvre, Paris, Frankreich
- *Dürer zeigt auf seine Milz*, 1512–13, Kunsthalle Bremen
- *Melancholie I*, 1514, Metropolitan Museum of Art, New York, USA



Albrecht Dürer

Selbstbildnis, 1498

Verschiedene Materialien

auf Linde,

52 x 41 cm

Museo Nacional del

Prado, Madrid

Dürer gibt in diesem Selbstporträt eine außergewöhnliche Figur ab. Er trägt ein tief ausgeschnittenes, schwarzweiß gestreiftes Gewand, das den Blick auf seine Brust freigibt. Der sinnlichen Wiedergabe seines wallenden Haares wird größte Aufmerksamkeit zuteil. Die alpine Landschaft verstärkt Dürers Identifikation als kosmopolitischer Mensch mit weitreichender Perspektive.

Albrecht Dürer
Selbstbildnis, 1500
Öl auf Holz,
67 x 49 cm
Sammlung Alte
Pinakothek, München

Die diesem Gemälde zugrundeliegende Komposition liefert einen weiteren christlichen Bezug. Eine starke vertikale Linie verbindet Dürers Hand, Kinn, Nase und Haaransatz. Horizontal nehmen die Schriftzüge die Augenlinie des Künstlers ein. Die Struktur des Gemäldes wird also durch ein Kreuz unterstrichen.



MERKMALE

- Nachhaltige und erfinderische Herangehensweise an Selbstporträts
- Einsatz einer Vielzahl von Medien, einschließlich Farbe, Silberstift, Feder und Tünche
- Vielfältige Verwendung des Genres einschließlich Selbstporträts in Neben- und Hauptrolle, anatomische Praxis und zur Unterstützung der Diagnose
- Stuserhöhung: Darstellung des Künstlers als Adelige und Ikone
- Selbstbewusste Entwicklung eines Logos zur Schaffung einer wiedererkennbaren künstlerischen Marke

MICHELANGELO

1475–1564



Michelangelo

Das Jüngste Gericht
(Detail), 1536–41
Fresko
Sixtinische Kapelle,
Vatikan

Michelangelo hatte wenig Zeit für Porträts und geringschätzte sie als Genre, das auf individuelle Eigenheiten fixiert ist. Sein Beitrag zum Selbstporträt beschränkt sich daher auf anonyme Cameorollen. Obwohl er die Anatomie des Menschen aus erster Hand kannte, ist Michelangelos Darstellung der gehäuteten Haut überraschend skizzenhaft und grenzt an eine Karikatur. Dieses absichtlich groteske und schuldbeladen wirkende Selbstbildnis erscheint wie ein schmutziges, zur Schau gestelltes Stück Wäsche.

Michelangelo ist einer der berühmtesten Akteure der westlichen Kunstgeschichte. Zu Lebzeiten verehrt, war er der archetypische »Renaissance-Mensch«, bewandert in Skulptur, Malerei, Poesie und Architektur. Seine Werke bilden einen Höhepunkt in der Kunst der Hochrenaissance. Sie zeichnen sich durch meisterhafte und idealisierte Körperdarstellungen aus, die von der klassischen Kunst und dem Wissen um die Welt aus erster Hand geprägt sind. Michelangelos Verständnis der menschlichen Anatomie zum Beispiel stammt aus der klassischen Bildhauerei und aus seiner Beschäftigung mit der Sezierung des Menschen.

Michelangelo ist bekannt für seine spektakulären Freskenmalereien in der Sixtinischen Kapelle. Nach der Fertigstellung der Decke im Jahr 1512 kehrte der Künstler 25 Jahre später in die Kapelle zurück, um *Das Jüngste Gericht* an die Wand hinter dem Hochaltar zu malen. Fast mitig in dieser komplexen Komposition ist der heilige Bartholomäus mit einem Messer in der einen Hand und seiner eigenen gehäuteten Haut in der anderen dargestellt – ein Hinweis auf das Martyrium des Heiligen. Obwohl diese grausige Hülle nur angedeutet ist, kommt mir das abgetrennte Gesicht bekannt vor. Die markant gebogene Nase und die schroffe Erscheinung sind Michelangelo selbst ziemlich ähnlich.

Warum sollte ein Künstler, der für seine perfekten Figuren berühmt ist, sich selbst als abstoßende, schlaffe Haut malen, die gefährlich nah über der Hölle baumelt? Michelangelo vollendete dieses Fresko im Alter von 67 Jahren. Im hohen Alter waren Gedanken an den Tod seine ständigen Begleiter. Seine Gedichte aus dieser Zeit beziehen sich auf den Prozess der Hautablösung als Metapher für Reinigung und Wiedergeburt. Dieses Selbstbildnis könnte Michelangelos Versuch sein, Gott in der Hoffnung auf Vergebung seine wahre Identität darzulegen. Oder es könnte seine totale Hingabe darstellen: die martyrerhafte Hingabe seines Körpers an die Kunst. Die Verletzlichkeit dieses Selbstporträts unterstreicht auch die sensible Natur des Künstlers. Einige Experten meinen, die Gesichtszüge des sitzenden Heiligen Bartholomäus ähnelten dem Schriftsteller Pietro Aretino (1492–1556), dem Erzrivalen und Kritiker Michelangelos. Er behandelt die Haut Michelangelos scheinbar ohne Sorgfalt und Respekt.

MERKMALE

- Selbstbildnis in der Nebenrolle: die diskrete Einfügung des Selbst in eine größere Szene
- Interesse an großen Erzählkompositionen und komplexen menschlichen Interaktionen, typische für die Hochrenaissance
- Bewusste hässliche Darstellung des Selbst
- Interesse an grotesker Karikatur
- Rollenspiele als Bezug auf persönliche Nebenhandlungen und Erzählungen

PARMIGIANINO

ca. 1503–1540

1524 kam ein gut aussehender junger Künstler aus Parma mit großen Ambitionen nach Rom. Francesco Mazzola, bekannt als Parmigianino – »Der Kleine aus Parma« –, trug ein kleines kreisförmiges Gemälde mit sich, das ihn selbst in einen konvexen Spiegel blickend zeigt. Dieses Prunkstück hat ungefähr die Größe des Spiegels, den er verwendet hätte, und ist auf ein leicht gewölbtes Stück Holz gemalt, um die Illusion zu verstärken. Wir erwarten unser Spiegelbild, entdecken aber stattdessen das kindliche Gesicht des Künstlers, der mit einem Ausdruck intensiver Konzentration zurückstarrt und ins Malen vertieft ist. Faszinierend ist, dass Parmigianinos Gesichtszüge nicht verzerrt werden können, ebenso wenig wie sein gepflegter, modischer Haarschnitt. Eine makellose Hand taucht aus der stilvollen Kleidung auf, die elegant im Vordergrund ruht. Die Pose mag die kultische Faszination der schönen Knabenzeit widerspiegeln, die in diesen Jahren vorherrschte. Die Konzentration auf die Hand könnte auch als Ausdruck von Originalität gelesen werden, was darauf hindeutet, dass nur die Hand des Künstlers ein solch feines Werk vollbringen kann. Die Hand fungiert auch als physische Barriere, was zu der merkwürdigen Kombination von Intimität und Distanz in diesem mysteriösen Selbstporträt beiträgt.

Parmigianino war ein junger Mann auf einer Mission. Er benutzte sein Selbstbildnis als Werbung für einen neuen Malstil namens Manierismus. Beeinflusst von Michelangelo und Raffael, trat Parmigianino für eine Kunst mit erhöhter Anmut, fließenden, schmachtenden Posen und überlangen Gliedern ein: extreme Jugend, extreme Schönheit. Bald nach seiner Ankunft in Rom übergab er dem kürzlich gewählten Medici-Papst Clemens VII. sein Selbstbildnis. Eine kluge Strategie. Das *Selbstporträt im konvexen Spiegel* übte eine sofortige Faszination aus. Bald folgten verschiedene Aufträge für größere religiöse Vorhaben. Dieses faszinierende Werk ist nach wie vor eines der meistgefeierten und meistzitierten Selbstporträts des 16. Jahrhunderts.

Parmigianino

Selbstporträt im konvexen Spiegel, ca. 1523
Öl auf Holz
Tiefe 24,4 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien

Giorgio Vasari erwähnte dieses Selbstbildnis in der zweiten Ausgabe seines »Leben der Künstler« (1568):
»Und da Francesco einen Hauch von großer Schönheit hatte, mit einem Gesicht voller Anmut, eher einem Engel als einem Menschen gleich, hatte sein Bild auf dieser Kugel den Anschein des Göttlichen ... und in ihm sah man den Glanz des Spiegels, die Widerspiegelung jedes Details und die Lichter und Schatten, alles so wahr und natürlich.«



MERKMALE

- Solo-Selbstporträt, das den Künstler in den Mittelpunkt stellt
- Eine frühe Darstellung eines Künstlers bei der Arbeit in einem Atelier
- Selbstbewusste Darstellung und Interesse an höfischem Stil und Manieren
- Das Porträt als Manifest, das den Stil eines Künstlers und dessen Absichten vermittelt
- Eine manieristische Herangehensweise an die Malerei, die übertriebene Proportionen in Körpern und Gesten sowie extreme Jugend darstellt
- Interesse an Illusion und Materialität, was sich in den verzerrenden Reflexionen und der Verwendung eines konvexen Trägers zeigt

SOFONISBA ANGUISSOLA

ca. 1532–1625



Der griechische Philosoph Aristoteles vertrat die Ansicht, Frauen seien grundsätzlich träge und passiv: das biegsame Ei, das auf den dynamischen Samen wartet. Diese klassische Philosophie beeinflusste das Denken der Renaissance. Die leere Leinwand und der Farbtopf galten als weiblich, während die Handlungen des Künstlers im Wesentlichen männlich waren. Die Vorstellung einer Frau als Künstlerin war ein Widerspruch in sich. In diesem patriarchalischen Kontext ist der Erfolg, den Sofonisba Anguissola zu Lebzeiten als Malerin hatte, um so außergewöhnlicher.

Anguissola wurde in Cremona, Norditalien, als Tochter von Amilcare Anguissola, einem recht wohlhabenden Adligen, geboren. Anguissola hatte fünf Schwestern und einen Bruder, und Amilcare sorgte dafür, dass jedes seiner Kinder eine ausgezeichnete Ausbildung erhielt. Anguissolas künstlerisches Talent zeigte sich bald, was zu dem radikalen Entschluss ihres Vaters führte, ihr drei Jahre lang

Sofonisba Anguissola
Selbstporträt, ca. 1556
Lackierte Wasserfarbe auf
Pergament,
8,3 x 6,4 cm
Museum of Fine Arts,
Boston

Dieses Miniatur-Selbstporträt wird von dem riesigen Medaillon beherrscht, das Anguissola zärtlich in den Händen hält. Das zentrale Logo überlagert die Buchstaben A M I L C A R E und unterstreicht die Verbundenheit der Künstlerin mit ihrem Vater. Die kreisförmige Umrandung trägt die Worte »von der Jungfrau Sofonisba Anguissola aus Cremona mit eigener Hand aus einem Spiegel gemalt«.

eine Ausbildung bei lokalen Malermeistern zu ermöglichen. Anguissola war sich der Nachteile bewusst, denen sie als Frau ausgesetzt war. Viele ihrer männlichen Zeitgenossen hatten viel mehr Ausbildung erhalten als sie, und ihr Status als Frau hinderte sie daran, sich um öffentliche Aufträge für historische oder religiöse Gemälde zu bewerben. Sie kannte die Risiken einer Grenzüberschreitung und beschloss, sich auf das bescheidene Genre der Porträtmalerei im privaten Auftrag zu spezialisieren. Durch die Selbstporträts fand Anguissola die Freiheit, Fragen der Identität und des Geschlechts zu erforschen und ihre Intelligenz zu subtilen Überschreitungen zu nutzen.

Anguissolas Vater war begeistert von ihrer Arbeit. Er übernahm die Rolle des Publizisten, schrieb Briefe an potenzielle Mäzene und machte strategische Geschenke. Er präsentierte ihre Arbeit sogar Michelangelo und erhielt im Gegenzug Ermutigung und Lob. Amilcare habe die Macht von Anguissolas Selbstporträts verstanden. Selbstporträts von Frauen waren selten und daher für Sammler attraktiv. Amilcares Förderung dieser neuartigen Bilder zahlte sich aus. 1559 wurde Anguissola zur Porträtmalerin am Hof Philipps II. von Spanien ernannt. Sie erhielt ein großzügiges Einkommen und sicherte sich einen internationalen Ruf.

Sofonisba Anguissola war in den Jahren zwischen Dürer und Rembrandt eine der produktivsten Selbstporträtistinnen der westlichen Kunst. Die meisten ihrer Selbstporträts entstanden in den frühen Jahren ihres Schaffens, als sie durch ihren Vater gefördert wurde. Anguissola führte verschiedene neue Motive in das Genre ein, darunter Selbstdarstellungen am Spinett mit ihrer Signatur auf einem Blatt Papier. Diese vorsichtig bahnbrechenden Werke waren jüngeren Künstlern, darunter der Bologneser Malerin Lavinia Fontana (1552–1614), eine große Inspiration. Tugend und Bescheidenheit strahlen von diesen Werken aus. Anguissola wird gewöhnlich in dunkler, bescheidener Kleidung dargestellt, wobei am Kragen und an den Handgelenken eine weiße Bluse zum Vorschein kommt. Ihr Haar ist zu einem sorgfältigen Knoten zurückgebunden. Der Gesichtsausdruck ist ernst und demütig. Auffallend ist, dass die Jungfräulichkeit Anguissolas oft ausdrücklich erwähnt wird. In ihrem winzigen Selbstbildnis von Mitte der 1550er-Jahre hält die Künstlerin ein Medaillon hoch, auf dem unter anderem ihre Keuschheit verkündet wird. Später in diesem Jahrzehnt erweitert Anguissola dieses Thema in ihrem *Selbstbildnis an der Staffelei*, indem sie sich selbst bei der Arbeit an einer Darstellung der Jungfrau mit Kind zeigt und so zugleich Reinheit und Tugend repräsentiert, während sie ihre Fähigkeit zur Darstellung religiöser Themen betont.

Die meisten Männer der Renaissance vermieden in ihren Selbstporträts den Bezug auf harte Arbeit und zogen es vor, sich als intellektuelle Adelige zu präsentieren. Anguissola gehörte jedoch zu den ersten Künstlern, die sich bei der Arbeit darstellten. Die Entscheidung zu malen blieb für eine Frau eine radikale Entscheidung, und Anguissola war stolz auf ihr Tun: *Ich bin Malerin, das ist es, was ich tue*. Einige Jahre später kehrte Anguissola zur Idee der Künstlerin bei der Arbeit zurück, diesmal wechselte sie die Geschlechterrollen, indem sie sich darstellte, als wäre sie von ihrem Lehrer Bernardino Campi gemalt worden. Diese sehr einfallsreiche Komposition ist ein Zeichen des Respekts vor ihrem ehemaligen Lehrer, aber sie illustriert auch das wachsende Ansehen Anguissolas. Sie nimmt eine höhere, zentrale Position im Bild ein und scheint ihm die Schau zu stehlen. Kann man ein spielerisches Funkeln in ihrem Auge erkennen? Campi unterstützte Anguissola in ihrem Bestreben, Künstlerin zu werden, doch nun geht sie voran.



Sofonisba Anguissola
Selbstbildnis an der Staffelei, späte 1550er-Jahre
Öl auf Leinwand,
66 x 57 cm
Schlossmuseum, Lancut

Der Legende nach war der Evangelist Lukas die erste Person, die die Jungfrau Maria darstellte. Diese Bilder waren in der Renaissance beliebt, und der heilige Lukas galt als Schutzpatron der Künstler. Indem Anguissola die Rolle des Heiligen Lukas übernimmt, versucht sie, ihre Position als Künstlerin zu legitimieren und ihre Fähigkeiten in der religiösen Malerei zur Geltung zu bringen.

Sofonisba Anguissola

*Der Maler Bernardino
Campi porträtiert
Sofonisba Anguissola,
ca. 1559
Öl auf Leinwand,
111 x 109,5 cm
Pinacoteca Nazionale,
Siena*

**Der Maler Bernardino
Campi (1522–91) aus
Cremona war einer von
Anguissolas Lehrern.
Trotz seines Talents
schaffte es Campi nicht
in Giorgio Vasaris Vite
(1550). Vasari schrieb
jedoch wohlwollend über
das Werk Anguissolas.
Vor der Veröffentlichung
der Ausgabe seines
Bestsellers von 1568
reiste er extra nach
Cremona, um sich ihre
Gemälde anzusehen.**



WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt mit Spinett*, 1561, Spencer Collection, Althorp, Großbritannien
- *Selbstporträt*, ca. 1610, Sammlung Gottfried Keller, Bern, Schweiz

MERKMALE

- Dauernde und innovative Darstellung von Selbstporträts
- Innovative Einführung neuer Motive
- Spielerische Unterordnung von Geschlechterrollen und -normen
- Nachhaltige Entwicklung des Sujets »Künstler bei der Arbeit«
- Verwendung von Selbstporträts zur Karriereförderung und für Werbezwecke
- Erforschung des Selbst im Alter

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

1571–1610



Caravaggio provozierte gern und wickel in Streit aus. Während seines kurzen Lebens wurde er als ein außergewöhnlicher Maler schockierend realistischer Szenen mit allem Drum und Dran bekannt. Nachdem er in Mailand ausgebildet worden war, zog er

**Michelangelo Merisi
da Caravaggio**

*David mit dem Haupt des
Goliath*, 1609–1610
Öl auf Leinwand,
125 x 101 cm
Galleria Borghese, Rom

**Caravaggio war einer
der ersten Künstler,
der in seinen Bildern
verschiedene Identitäten
annahm. In einem frühen
Gemälde verwandelte er
sich in Bacchus, den Gott
des Weins, beladen mit
Trauben und krank vom
Exzess. In einem späteren
Werk servierte er seinen
Kopf auf einem Teller und
stellte die Hinrichtung
von Johannes dem Täufer
nach. In all diesen Bildern
stellt sich Caravaggio als
das Opfer dar.**

1592 nach Rom, um sich als Begründer eines gewagten neuen Stils zu etablieren. Er arbeitete schnell, mit leidenschaftlicher Intensität, und viele seiner Bilder fangen dramatische Momente der Gewalt und Angst ein. Lichtstrahlen beleuchten die sich abzeichnende Dunkelheit in seinen Gemälden und erzeugen starke tonale Kontraste, die als Chiaroscuro bekannt sind. Caravaggio war auch für seinen launischen Charakter und für seine häufigen Straßenschlägereien bekannt. Eine dieser Auseinandersetzungen endete mit dem Tod eines jungen Mannes, Ranuccio Tomassoni. Mit einem Todesurteil im Nacken floh Caravaggio 1606 nach Neapel.

David mit dem Haupt des Goliath (1609–10) ist eines der letzten Gemälde Caravaggios. Es zeigt einen jungen David, der den enthaup-teten Kopf von Goliath in die Höhe hält. Ein Strahl aus warmem Licht erhellt diese ansonsten dunkle und grässliche Szene. Caravaggio spielt die Rolle des erschlagenen Riesen. Seine Erfahrungen mit physischer Gewalt und ihren Auswirkungen auf den menschlichen Körper sind in seiner authentischen Darstellung zu sehen. Sein Gesicht ist vor Angst verzerrt, und seine aschgraue Blässe steht im Kontrast mit dem tiefen Rot seines blutigen, klaffenden Mundes. Dies muss eines der unschmeichelhaftesten Selbstporträts der gesamten Kunstgeschichte sein. Indem er sich selbst auf eine bedauernswerte Leiche reduzierte, hoffte der reuige Künstler auf Vergebung. 1610 waren positive Töne aus Rom zu vernehmen. Caravaggio machte sich auf den Weg in die Hauptstadt, um eine päpstliche Begnadigung zu erwirken. Unterwegs starb er im Alter von nur 38 Jahren an einer unerklärlichen Krankheit. Die Umstände seines Todes bleiben mysteriös.

WEITERE WICHTIGE WERKE

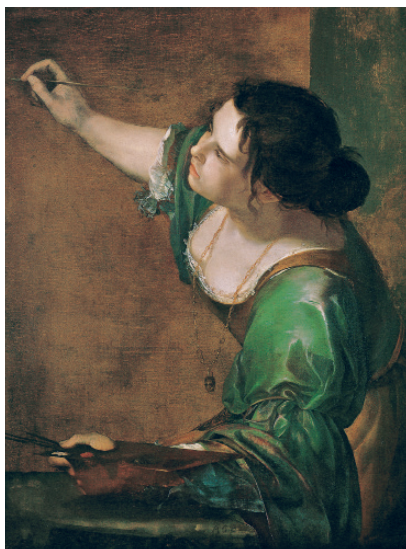
- *Kleiner kranker Bacchus*, 1593–1594, Galleria Borghese, Rom, Italien
- *Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers*, ca. 1609, National Gallery, London, Großbritannien

MERKMALE

- Selbstdarstellung als Opfer
- Besonderes Interesse an Dramatik und Gewalt
- Bitte um Vergebung mittels Selbstporträts
- Interesse an Rollenspielen
- Realistische Darstellung der menschlichen Form
- Starker Gebrauch von Chiaroscuro
- Lose und spontane Handhabung von Farbe

ARTEMISIA GENTILESCHI

1593–ca. 1652



Die meisten erfolgreichen Malerinnen der Renaissance waren selbst Töchter von Malern. Artemisia Gentileschi ließ sich in der Werkstatt ihres Vaters Orazio in Rom ausbilden, bevor sie ihre eigene Karriere verfolgte. Gentileschi war die erste Frau, die Anerkennung für historische und religiöse Szenen erlangte. Sie verfolgte einen barocken Stil, der durch dramatische Licht- und Tonvariationen gesteigerte Emotionen und Handlungen vermittelt. Wie viele Künstler dieser Zeit ließ sie sich von Caravaggio, einem alten Freund ihres Vaters, inspirieren. Viele von Gentileschis Gemälden zeigen starke Frauen, die in Racheakte verwickelt sind. Autobiografische Parallelen bieten sich an. Im Alter von 19 Jahren wurde Gentileschi von einem ihrer Tutoren, Agostino Tassi, sexuell missbraucht. Während des demütigenden Prozesses wurde sie körperlich gefoltert, um den Wahrheitsgehalt ihrer Aussage zu überprüfen. Obwohl sie ihren Fall schließlich gewann, war ihr Ruf beschädigt.

Ausdauer und Entschlossenheit bestimmen Gentileschis Selbstbildnis als Allegorie der Malerei (um 1638–1639). Im Gegensatz zu Sofonisba Anguissolas beherrschten Selbstdarstellungen bei der Arbeit wirkt Gentileschi zerzaust und vertieft. Sie sorgt sich wenig um ihr Haar oder ihre hochgekrempelten Ärmel und widmet ihren Körper und ihren Geist dem physischen Prozess des Malens. Ein solches Selbstporträt gab es vorher noch nie. Es zeigt eine scheinbar

Artemisia Gentileschi

Allegorie der Malerei,
ca. 1638–1639
Öl auf Leinwand,
98,6 x 75,2 cm
Royal Collection, London

Gentileschi bezieht viele von Cesare Ripas symbolischen Bezügen in ihr Werk ein, einschließlich des Maskenanhängers und des widerspenstigen Haars. Die gewagte Kurve der Komposition lenkt unseren Blick auf den Pinsel in der Hand der Künstlerin. Gentileschi beherrscht das Chiaroscuro und des Faltenwurfs zeigt sich in dem Kleid, das im sanften Licht schimmert und verschiedene Farben reflektiert.

natürliche und unbefangene Frau bei der Arbeit. Es übernimmt auch eine allegorische Funktion, denn Gentileschi stellt sich selbst als die Personifizierung der Malerei dar.

Im Jahr 1603 veröffentlichte Cesare Ripa eine illustrierte Ausgabe seiner *Iconografie*, die Personifikationen von Begriffen wie Würde, Theorie und Laster darstellte. Da alle abstrakten Konzepte als weiblich betrachtet wurden, waren in Ripas Buch viele Frauen vertreten. Die mächtige Figur der Malerei hat wallendes Haar, um die Fantasie darzustellen, an der Kette um ihren Hals befindet sich eine Maske, die Imitation symbolisiert, und ihre Gewänder sollen in einem Rausch kreativer Energie die Farbe wechseln. Ripas Illustration bot Gentileschi die perfekte Gelegenheit, die weibliche Hauptrolle zu übernehmen und alle männliche Konkurrenz auszuschalten.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, ca. 1610, Museo Capodimonte, Neapel, Italien

MERKMALE

- Allegorisches Selbstporträt: Verwendung des Selbst zur Vermittlung symbolischer Konzepte
- Interesse an Rollenspielen und Transformation
- Ausdrucksstarke Pinselführung
- Dynamische Kompositionen mit starker Beleuchtung und dramatischem Chiaroscuro
- Barocker Schwerpunkt auf erhöhter Dramatik und Theatralik
- Starke weibliche Figuren und Rollen

Cesare Ripa

Details von *Pittura* (Malerei) vom Titel der *Iconologia of uytbeeldingen des verstands*, Übersetzung aus dem Italienischen von Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam, 1603
Stich
Rijksmuseum, Amsterdam

Cesare Ripas *Iconologia* (zweite, illustrierte Ausgabe, 1603) war ein wichtiges Nachschlagewerk für Künstler, die Symbole in ihre Werke einbinden wollten. In alphabetischer Reihenfolge zeigte es Hunderte klassischer Konzepte. Die Malerei ist als prächtige und theatrale Figur mit wildem Haar und einem Fächer aus Pinseln dargestellt.





WORK-LIFE-BALANCE

-

**»Reserviere dir einen Raum, ganz für dich
allein, ganz hinten in deiner Werkstatt, halte
ihn vollkommen frei und erlebe dort unsere
wahre Freiheit.«**

-

Michel de Montaigne

CLARA PEETERS

aktiv 1607–1621



Viele Künstler verbargen ihre Selbstporträts in größeren Szenen: Filippo Lippi (siehe S. 14–15) versteckte sein Gesicht in einer Menschenmenge und Jan van Eyck (siehe S. 10–13) malte sich als winzige Reflexion in einem kleinen Spiegel. Clara Peeters hob den Cameo-Auftritt auf eine ganz neue Ebene der Miniaturisierung. Sie platzierte Bilder von sich selbst in winzigem Maßstab auf die glänzenden Oberflächen der Krüge und Kelche ihrer Stillleben. Oft tauchte sie in einem Gemälde mehrmals auf, so als würde sie den Betrachter zu einer Partie »Finde die Künstlerin« einladen.

Über Peeters ist nur wenig bekannt. Selbst die einfachsten Details ihres Lebens sind verloren. Wir wissen nicht, ob sie Autodidaktin war oder eine formelle Ausbildung absolvierte. Es gibt keine Beweise

Clara Peeters

*Stilleben mit Blumen und
vergoldeten Pokalen, 1612*
(rechts: Detailansicht)
Öl auf Holz,
59 x 49 cm
Staatliche Kunsthalle,
Karlsruhe

Peeters war zwar nicht die Erste, die ein Selbstporträt in spiegelnden Oberflächen versteckte, sie war aber die Erste, die mehr als ein Selbstporträt in eine Szene einbaute. Ihr außergewöhnliches Augenmerk für Details wird in diesen winzigen Selbstdarstellungen deutlich, die sie – entsprechend der konvexen Oberfläche – mit leicht verzerrten Zügen bei der Arbeit vor einem Fenster zeigen. Die wiederholten Bilder der Künstlerin stärken das dekorative Element des Pokals.



für Verbindungen zu einer Künstlergilde. Man vermutet, dass sie Ende des 16. Jahrhunderts in Antwerpen geboren wurde und viele ihrer Werke als junge Frau schuf. Angesichts der begrenzten Möglichkeiten für Frauen in der Kunstwelt des 17. Jahrhunderts kann man annehmen, dass Peeters ihre Inspiration aus ihrer unmittelbaren häuslichen Umgebung zog. Motive für Stillleben waren leicht zugänglich. Etwa 40 Gemälde von Peeters haben überdauert. Diese Werke enthüllen ihre gekonnte Darstellung vielfältiger Oberflächen, von Obst, Blumen, Gebäck und Käse bis hin zu Zinn, Keramik und Glas. Ihre ausgewählten Objekte sind meist im Vordergrund angeordnet, wo sie zu unserem Ergötzen sorgfältig auf einem Tisch arrangiert sind. Das ist köstlicher Realismus.

Die Stilllebenmalerei war in der niederländischen und flämisches Kunst ein beliebtes Genre. Sie stellte den wachsenden bürgerlichen Markt zufrieden, der nach mäßig großen Staffeleigemälden verlangte, die man bei sich zu Hause zeigen konnte. Diese Käufer wollten nicht verschwenderisch wirken und so gab es einen großen Bedarf an Bildern, die Schönheit und Können mit moralischen Botschaften in Bezug auf menschliche Eitelkeit und Vergänglichkeit kombinierten. Die Stillleben dieser Zeit sind voller *Vanitas*-Symbole. Frische Blumen in einer Vase etwa mögen momentan wunderschön aussehen, werden aber schon bald verblühen und sterben.

Stillleben mit Blumen und vergoldeten Pokalen (1612) ist ein hervorragendes Beispiel für Peeters' Interesse an *Vanitas*-Themen. Blumen und Muscheln verkörpern die Zerbrechlichkeit des Lebens, die dekorativen Kelche, die Goldkette und die Münzen stehen für die Vergeblichkeit des weltlichen Tuns. Das Gemälde beweist zudem die Fähigkeit der Künstlerin, Genre Grenzen zu überschreiten. Peeters wählte das Hochformat um die Dramatik dieser hochragenden zeremoniellen Kelche einzufangen, die von triumphierenden Männerfiguren gekrönt sind. Der hintere Kelch ist mit glänzenden Kugeln verziert. Fünf dieser konvexen Oberflächen zeigen ein leicht verzerrtes Porträt von Peeters bei der Arbeit, mit Palette und Pinsel in den Händen. Jedes Porträt bietet je nach Platzierung auf dem Kelch eine etwas andere Sicht auf die Künstlerin.

In *Vanitas Selbstporträt* (ca. 1610–20) spielt Peeters keine Nebenrolle mehr, sondern sitzt am Tisch, als wäre sie selbst Teil des Stilllebens. Sogar ihr Körper repräsentiert die *Vanitas*-Symbolik. Der Schnitt ihres Kleides enthüllt makellose Haut und ihr strahlendes Gesicht betont die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit. Die Künstlerin umgibt sich mit Zeichen irdischen Strebens: Luxusgegenständen, feiner Kleidung, Schmuck, Münzen und Würfeln.

Clara Peeters

Vanitas Selbstporträt,
ca. 1610–1620
Öl auf Holz,
37,5 x 50,2 cm
Privatsammlung

Kugeln und Kreise tauchen immer wieder in diesem prächtigen Gemälde auf, von den konvexen Verzerrungen auf dem vergoldeten Pokal bis zu den geschwellten Brüsten der Künstlerin. Dieses malerische Mittel erzeugt nicht nur ein Gefühl von Harmonie, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf die Blase im Zentrum des Bildes, die eine ahnungsvolle Erinnerung an die Kürze und Zerbrechlichkeit des Lebens darstellt.



Über dem Tisch schwebt in zentraler Position eine Art Seifenblase. Dieses klassische Symbol der menschlichen Zerbrechlichkeit scheint jeden Augenblick zu zerplatzen. Dieses Werk verkörpert den Geist der lateinischen Phrase *Memento mori*: »Sei dir der Sterblichkeit bewusst.«

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Stillleben mit Blumen, goldenem Kelch, getrockneten Früchten, Bonbons, Keksen, Wein und einem Zinnkrug*, 1611, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spanien

MERKMALE

- Miniaturisierte und versteckte Selbstporträts
- Verschmelzung von Selbstporträtdarstellungen und Stillleben
- Gelegentlich mehrere Selbstporträts in einem Bild
- Realismus: außergewöhnliche Betonung von Details und Texturen
- Interesse an *Vanitas*-Symbolik
- Einbeziehung spiegelnder und konvexer Oberflächen

ANTHONIS VAN DYCK

1599–1641

Der in Antwerpen geborene Porträtmaler Anthonis van Dyck war eine auffällige Erscheinung. »Er verhielt sich mehr wie ein Edelmann denn wie eine normale Person, und er glänzte in reicher Kleidung«, schrieb Gian Pietro Bellori in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). »Er trug – neben Seide – einen Hut mit Federn und Broschen, Goldketten über dem Körper und wurde von Dienern begleitet.« Van Dyck bewegte sich in den oberen Rängen der Gesellschaft und wusste, wie man Beziehungen pflegt. Der Sohn eines Textilkaufmanns meisterte schon in jungen Jahren die Kunst der Malerei und der Schmeichelei. Nach einer Zeit als Assistent von Peter Paul Rubens reiste er nach Italien, um die Meister Tizian und Veronese zu studieren. Sein einflussreicher und über lange Zeit prägender Stil in der Porträtmalerei betonte die vermeintliche Eleganz und Autorität der oberen Klassen. Seine Porträts idealisierten die Modelle, denen er Größe, hochmütigen Stolz und ausgesprochen ausdrucksvolle Hände verlieh.

König Karl I., ein leidenschaftlicher Kunstliebhaber und -samm-
ler, schätzte die entspannte Eleganz von van Dycks Stil. Im April 1632 lud ihn der König nach London ein, wo er ihm eine großzügige Unterkunft und ansehnliche Bezüge gewährte. Nur drei Monate später wurde van Dyck geadelt und erhielt eine Goldkette für seine Dienste als Hofmaler.

In *Selbstporträt mit Sonnenblume* (ca. 1633) sonnt sich der Künstler in der Gunst des Königs. Mit langen, eleganten Fingern greift er die Goldkette. Die Sonnenblume symbolisiert die Treue des Höflings zum Monarchen; hier wendet sich diese königliche Blume aber auch in gegenseitiger Wertschätzung dem adligen Maler zu. Van Dyck dreht sich zum Betrachter. Sein lässig geneigter Kopf erlaubt einen stolzen Blick über die Schulter – zwanglos und mit einem Hauch völliger Überlegenheit.

Anthonis van Dyck

Selbstporträt mit Sonnenblume, ca. 1633
Öl auf Leinwand,
73 x 60 cm
Privatsammlung, Eaton Hall, Cheshire

Van Dyck schuf im Laufe seines Lebens eine Reihe von Selbstbildnissen, die oft dazu dienen sollten, seine Position und seinen Status zu unterstreichen. Der frische und großzügige Umgang mit der Farbe zeugt von van Dycks tiefem Respekt gegenüber Tizian. Seine Liebe für die Mode enthüllt sich in seiner prächtigen Jacke und seinem sorgfältig gestutzten »Van Dyck«-Bart.



WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt*, ca. 1620–21, Metropolitan Museum of Art, New York, USA
- *Sir Endymion Porter und van Dyck*, ca. 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spanien
- *Selbstporträt*, ca. 1640, National Portrait Gallery, London, Großbritannien

MERKMALE

- Viele Selbstbildnisse
- Zur Schau gestellte Statuserhöhung: der Maler als Fürst
- Übertriebene Eleganz: verlängerte Finger und Gliedmaßen
- Starkes Bewusstsein für Mode und Stil
- Einsatz von Symbolik, um die Position des Künstlers zu betonen
- Bravourtechnik: ausdrucksvolle, lässige Handhabung von Farbe
- Starkes Interesse an Tizians Umgang mit Gestik und Farbe

JUDITH LEYSTER
1609–60



Judith Leyster

Selbstporträt, ca. 1630

Öl auf Leinwand,

74,3 x 65 cm

National Gallery of Art,
Washington

Die Porträtmalerei des niederländischen Goldenen Zeitalters ist bekannt für ihre Zwanglosigkeit und Direktheit mit fröhlichen und lockeren Modellen. In Judith Leysters Selbstporträt lehnt sich die Künstlerin zurück und dreht sich um, als wolle sie mit dem Betrachter sprechen. Diese faszinierende Pose erzeugt eine starke diagonale Achse – ein beliebtes kompositorisches Mittel in vielen Gemälden dieser Epoche.

Wer ist diese charismatische Frau, die sich zu uns dreht? Offenbar möchte sie reden oder lachen, vielleicht auch beides. Sie trägt die neueste Mode. Spitzenkragen und Ärmelaufschläge sind extravagant und makellos – kaum passend für das Malen. Die junge Frau, die eine Handvoll Pinsel hält, wirkt locker, entspannt und völlig im Reinen mit ihrer Arbeit. Sie lächelt so breit, dass man gegen alle Regeln weiblichen Anstands ihre Zähne sieht. Die Signatur zeigt »J« und »L«, gefolgt von einem Stern: »JL*«. Es ist Judith Leyster, eine bedeutende Malerin des Goldenen Zeitalters.

Während ihres Lebens erwarb Leyster Anerkennung für Porträts und Genreszenen von Feiernden. Einige ihrer Werke stellten weibliche Figuren und Situationen in den Vordergrund. Nach ihrem Tod geriet ihr Werk für mehr als 200 Jahre in Vergessenheit und viele ihrer Bilder schrieb man fälschlicherweise dem führenden niederländischen Maler Frans Hals zu. Ende des 19. Jahrhunderts entzifferte man Leysters typische Signatur schließlich und sie fand ihren Platz in der Kunstgeschichte.

Leyster war 1633 eine der ersten Frauen in der Malergilde Haarlem. Vermutlich präsentierte sie bei ihrem Eintritt dieses Selbstporträt, das Frische und Vitalität ausstrahlt. Die Pinselstriche tanzen mit Leichtigkeit und Bravour über die Leinwand. Röntgenaufnahmen enthüllten, dass Leyster sich ursprünglich bei der Arbeit am Porträt einer Frau, möglicherweise ihrer selbst, zeigen wollte. Später änderte sie das und zeigte stattdessen das Bild eines Mannes im Kostüm der *Commedia dell'arte*, vielleicht um ihre Kenntnis von Theater und Poesie zu demonstrieren. In einer kecken Geste weist Leyster mit dem Pinsel direkt auf den Unterleib des Schauspielers. Absicht? Der amüsierte Ausdruck der Künstlerin lässt es vermuten.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Der Antrag*, 1631, Mauritshuis, Den Haag, Niederlande

MERKMALE

- Selbstbewusstes und entspanntes Bild einer Frau an einer Staffelei
- Barockes Interesse an Theaterlicht und -posen
- Ausdrucksvolle, sichtbare Pinselstriche
- Bewusste Selbstdarstellung
- Einsatz von Selbstporträts für Werbezwecke
- Selbstbewusster Gebrauch einer Signatur, möglicherweise bewusst geschlechtsneutral, um Diskriminierung vorzubeugen

REMBRANDT VAN RIJN

1606–1669

Nur wenige Künstler haben die Selbstporträtmalerei mit solcher Hartnäckigkeit erkundet wie Rembrandt van Rijn. Dieser wichtige Vertreter der niederländischen Kunst schuf im Verlauf von 40 Jahren mehr als 40 gemalte Selbstporträts, mehr als 30 Radierungen und sechs Zeichnungen. Dieser Eifer ist rätselhaft; niemand weiß genau, wieso er so viele Selbstporträts fertigte oder für wen sie gedacht waren. Außerdem ist unklar, ob diese Bilder in schwermütiger Einsamkeit entstanden oder ob er sie in seinem betriebsamen Atelier für einen wachsenden Markt in Massen produzierte. Sicher, in Europa bestand zu dieser Zeit ein riesiges Interesse an diesem Genre, wie die vielen Selbstporträts Rembrandts beweisen, die noch zu seinen Lebzeiten in wichtige Sammlungen aufgenommen wurden, darunter jene von König Karl I. Im Inventar von Rembrandts Atelier wurden nach seinem Tod jedenfalls keine aufgeführt.

Das Malen von Selbstporträts spielte in Rembrandts prägenden Jahren eine große Rolle. Nach der Lehrzeit in seiner Heimatstadt Leiden eröffnete er um 1625 ein eigenes Atelier. Mitte der 1630er-Jahre hatte er bereits mehr als die Hälfte seines gesamten Ausstoßes an Selbstporträts produziert. Diese Hast hatte teils praktische Gründe. Viele seiner frühen Selbstporträts waren Übungen im Festhalten von Ausdrücken und Emotionen; die besten Ideen fanden später ihren Weg in historische und religiöse Szenen. In den kleinformatigen Radierungen von 1630 posiert der Künstler vor dem Spiegel: schmollend, grimassierend, zähnefletschend, lachend. Die Radiernadel fliegt mit ausdrucksvoller Agilität über die Bildoberfläche und hält die grobe Textur eines schäbigen alten Mantels, eine Knollennase, die kreative Zauseligkeit seiner ungekämmten Haare fest. Das Ganze wirkt hochdramatisch: Manche Bereiche sind so intensiv dunkel, dass Augen und Teile des Gesichts kaum zu sehen sind. Der Künstler erscheint als Außenseiter, grübelnd, als kreativer Geist. Selbst in diesen kleinen »Studien« präsentierte Rembrandt sich als bedeutende Figur, und das lange, bevor seine Reputation voll etabliert war.

Rembrandt van Rijn

Selbstporträt mit offenem Mund, rufend, 1630
Radierung,
7,3 x 6,2 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Rembrandt verwendete oft Selbstporträts, um Gesichtsausdrücke auszuprobieren, bevor er sie in künftigen Werken einsetzte. Der gequälte Ausdruck in dieser Radierung fand sich später im Gesicht von Jesus in Rembrandts Gemälde *Christus am Kreuz* von 1631 wieder. Diese Verschmelzung der Gesichtszüge eines Künstlers mit denen Christi erinnert an Dürers Selbstbildnis von 1500 (siehe S. 21). Rembrandt war ein Bewunderer von Dürers Werk und sammelte seine Drucke.



Mit wachsendem Ansehen wurden seine Selbstporträts stattlicher und statischer. *Selbstporträt mit 34* (1640) zeigt einen Künstler auf der Höhe seines Könnens. Auf den ersten Blick erscheint er als würdevoller und wohlhabender Herr, in Seide und Pelz gehüllt und mit Barett auf dem Kopf. Bei genauerem Hinschauen wird klar, dass er sich verkleidet hat: Er trägt Kleidung aus dem frühen 16. Jahrhundert. Seine herrische Pose erinnert an Tizians *Mann mit gestepptem Ärmel* (1511, National Gallery, London). Die reiche Farbigkeit von Rembrandts Hut und Faltenwurf lässt außerdem an Raffaels *Porträt des Baldassare Castiglione* (1514–15, Musée du Louvre, Paris) denken. Beide Renaissance-Porträts waren einige Jahre zuvor auf Auktionen in Amsterdam aufgetaucht. Rembrandt fertigte dort regelmäßig Skizzen von klassischen Werken an, bevor diese in private Hände übergingen. Indem er eine direkte Verbindung zwischen sich und seinen Renaissance-Vorgängern zog, suchte er seinen Ruf als natürlicher Erbe und wahrer, großer Meister zu festigen.

Rembrandts späte Selbstporträts sind bekannt für ihre freie Ausführung, schonungslose Ehrlichkeit und mysteriöse Würde.



1656 war der Künstler bankrott, nachdem er jahrelang über seine Verhältnisse gelebt hatte. Sein Haus und seine Besitztümer wurden versteigert. Die Aufträge waren ausgeblieben und seine Gönner hatten sich anderswo umgesehen. Angesichts dieser Herausforderungen ist das nonchalante Auftreten in seinen späteren Werken wenig überraschend. Nicht länger um Statussymbole oder potenzielle Förderer bemüht, kann sich der des Lebens überdrüssige Künstler kaum noch aufraffen, sich anzukleiden. In seinem ikonischen *Selbstporträt* von etwa 1665 trägt Rembrandt eine schäbige alte Kappe und einen Malerkittel. Er hält seine Palette, Pinsel und einen Malstock, bereit zum Malen. Sein Blick wirkt ernst, müde, nachdenklich. Die Farbe ist dick und trocken, über die Oberfläche gekratzt oder in dicken Klumpen verschmiert. Sein fortgeschrittenes Alter wird ehrlich zur Schau gestellt. Die Haut ist schlaff und formt tiefe Falten und Furchen. Die Wirkung ist majestätisch und befreit. Allen Widrigkeiten zum Trotz arbeitet der Künstler weiter, auf der Suche nach tieferen Wahrheiten.

Rembrandt van Rijn

Selbstporträt mit 34, 1640
Öl auf Leinwand,
102 x 80 cm
National Gallery, London

Rembrandts Selbstporträts waren für nachfolgende Künstlergenerationen eine große Quelle der Inspiration. Sein Œuvre dient als Ideenkatalog für Posen und den Einsatz von gespielten Rollen, den Umgang mit Farbtönen und Chiaroscuro, kompositorische Mittel und potenzielle Möglichkeiten der Introspektion.

Rembrandt van Rijn

Selbstporträt, ca. 1665

Öl auf Leinwand,

114,3 x 93 cm

Kenwood House, London,
English Heritage

Es gab eine Menge Spekulationen, was die zwei Kreise zu bedeuten haben, die sich hinter dem Künstler auf der Leinwand befinden. Manche Wissenschaftler glauben, es seien zwei nicht fertiggestellte Weltkarten. Andere verweisen auf die legendäre Geschichte von Giotto, der freihändig zwei perfekte Kreise zeichnete, um seine außergewöhnlichen Fähigkeiten zu beweisen. Rembrandt stellte sich hier vielleicht in eine Reihe mit den ganz Großen der Renaissance.



ANDERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt als junger Mann*, ca. 1628, Rijksmuseum, Amsterdam, Niederlande
- *Selbstbildnis als Zeuxis*, 1662, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

MERKMALE

- Reiches und anhaltendes Interesse an Selbstporträts in verschiedenen Medien
- Übernahme des Genres aus verschiedenen Gründen, darunter Selbstporträts *in Assistenza*, Ausprobieren von Ideen und eigenständige Selbstporträts
- Interesse an Rollen, Posen und Kostümen
- Einbeziehung von Motiven aus Renaissance-Porträts zum Erhöhen des Status
- Dramatischer Einsatz von Chiaroscuro und Farbtönen
- Einsatz von Impasto in seinen späten Selbstporträts

DIEGO VELÁZQUEZ

1599–1660



Diego Velázquez

Las Meninas, 1656

Öl auf Leinwand,

318 x 276 cm

Museo Nacional del

Prado, Madrid

Der Spiegel an der hinteren Wand dieses Werks erinnert an den konvexen Spiegel in Jan van Eycks *Die Arnolfini-Hochzeit* (siehe S. 12). Beide Künstler verwendeten Spiegel, um Miniporträts in andere Teile der Bildebene zu lenken. In *Las Meninas* benutzt Velázquez dieses Mittel, um das königliche Paar gleichzeitig in den Vordergrund und den Hintergrund zu stellen.

Diego Velázquez war der Lieblingsmaler des spanischen Königs Philip IV. und seiner zweiten Frau Königin Mariana. Die königliche Familie besuchte ihn gern in seinem großen Atelier im Schloss und sah ihm bei der Arbeit zu. *Las Meninas*, »Die Hoffräulein«, scheint einen solchen Moment festzuhalten. Velázquez steht in der dunklen linken Ecke des Bildes, gekleidet in kostbare Höflingsgewänder, und arbeitet an einer riesigen Leinwand. Margareta, die fünfjährige Prinzessin, steht im Mittelpunkt: schimmernde Röcke, seidiges Haar, kecke Neugier. Umgeben von ihren Hoffräulein, wird sie von den Hofzwerge unterhalten und vom Familienhund bewacht. Der Künstler, die Prinzessin und verschiedene andere Akteure schauen voller Ehrfurcht und Verehrung auf den Betrachter, so als würden sie kurz innehalten, um Atem zu schöpfen. Den Grund ihrer Ehrfurcht erblickt man im Spiegel hinter ihnen: Der König und die Königin nehmen den Platz des Betrachters ein. Besucht das königliche Paar Velázquez bei der Arbeit oder steht es selbst in aller Pracht Modell für ein Bild?

Es ist schwer, ein ambitionierteres Porträt eines Künstlers bei der Arbeit zu finden als dieses. Viele Künstler pflegten enge Beziehungen zum Königtum, aber keiner hatte es gewagt, sich in ein königliches Porträt zu setzen. Velázquez, der sich bedeutender darstellt als die Monarchen selbst, wirkt entspannt, wie einer aus der Familie. Er hat volle Kontrolle über die Szene, indem er eine hochkomplexe Komposition meistert und den epischen Maßstab eines Historienbildes wählt, um einen flüchtigen Moment einzufangen. Die Figuren sind auf Mitspieler reduziert und auf die untere Hälfte des Gemäldes beschränkt. Der obere Bereich ist ausschließlich für die Kunst reserviert, denn für Velázquez gilt: Kunst ist König.

MERKMALE

- Kühne und innovative Herangehensweise an die Hofmalerei: zwanglose Momente statt steifer, statischer Posen
- Direktes Einfügen eines Selbstporträts in ein königliches Porträt und dadurch Statuserhöhung des Künstlers
- Barockes Interesse an Chiaroscuro und dem theatralischen Potenzial der menschlichen Interaktion
- Ungewöhnlicher Fokus auf das Personal wie Hofnarren und Dienerinnen
- Innovativer Einsatz von Spiegeln zum Projizieren von Miniporträts in überraschende Bereiche der Leinwand
- Lockerer Umgang mit Farbe zum Festhalten verschiedener Oberflächen und Texturen
- Großer, ambitionierter Maßstab

MARY BEALE

1633–1699



Mary Beale war eine der ersten professionellen Malerinnen Englands. Sie betrieb ein erfolgreiches Atelier in Londons Pall Mall und war die Hauptverdienerin des Haushalts. Ihr Mann Charles, der früher in der City angestellt war, unterstützte sie viele Jahre lang: Er führte ihre Bücher, bereitete die Farben vor und hieß die Modelle willkommen. Außerdem zogen Mary und Charles gemeinsam zwei Söhne groß. Die Beales waren ein sehr modernes Paar.

Charles erklärte, dass sein »liebstes Herz« sich selbst »zum Studium und zur Verbesserung« malte. Das war nichts Radikales; viele Künstler nutzten Selbstporträts, um ihr Können zu verbessern. Beale führte jedoch ein neues Motiv ein: Sie war die erste Künstlerin, die sich in Selbstporträts als arbeitendes Elternteil darstellte. *Selbstporträt mit ihrem Ehemann Charles und dem Sohn Bartholomew* (ca. 1663–64) erkennt die Unterstützung an, die sie durch ihre Familie erfuhr. Charles hält liebevoll die Hand seines Sohnes und schaut bewundernd auf seine Frau. Beale steht dicht neben beiden, bewahrt sich aber eine gewisse Autonomie, indem sie sich stolz und selbstbewusst dem Betrachter zuwendet. Mit erhobenem Finger weist sie auf sich selbst und signalisiert damit ihre Position an der Spitze der Familie.

Mary Beale

*Selbstporträt mit ihrem Ehemann Charles und dem Sohn Bartholomew, ca. 1663–1664
Öl auf Leinwand,
63,5 x 76,2 cm
Museum of the Home,
London*

Im Großbritannien des 17. Jahrhunderts gab es einen wachsenden Markt für Porträtmalerei. Viele Künstler konnten erfolgreich davon leben, auch wenn Beale als Malerin eine Rarität darstellte. Um genug Geld zum Unterhalt der Familie zu verdienen, brauchte ein Porträtmaler eine erfolgreiche Formel, einen steten Strom an Klienten und die Bereitschaft, hart zu arbeiten.

Etwa ein Jahr später greift Beale ihre Rollen als Künstlerin und Mutter in *Selbstporträt mit den Porträts ihrer Söhne* (ca. 1665) wieder auf. Sie nahm für dieses Werk eine feierliche Pose ein. Jeder Zoll die Matriarchin, ist sie in feine Kleidung gehüllt und trägt ihr Haar in einem modischen Stil. Dieses Selbstporträt idealisiert Beale nicht nur als anmutige und vornehme Dame, sondern ist eine gute Werbung für ihr Geschick, die Ähnlichkeit einer Person festzuhalten. Die saubere Palette an der Wand deutet auf Beales professionellen Rang hin. Und dort, in der unteren linken Ecke, sind ihre zwei Jungs, auf Leinwand gebannt und gestützt von der Hand der Künstlerin.

MERKMALE

- Selbstporträts als Darstellung der Rollen als professionelle Künstlerin sowie als Mutter
- Selbstporträts in der Familiengruppe
- Selbstbewusste und starke Darstellung von Frauen
- Idealisierung des menschlichen Gesichts und Körpers
- Barocke Theatralik von Pose und Faltenwurf
- Selbstporträts zum Üben von Technik und Komposition
- Spiegelt einen wachsenden Markt für Porträtmalerei in Großbritannien wider

Mary Beale

Selbstporträt mit den Porträts ihrer Söhne,
ca. 1665
Öl auf Leinwand,
109,2 x 87,6 cm
National Portrait Gallery,
London

Beale war befreundet mit Sir Peter Lely (1618–80), dem Hofmaler von Karl I. Beide Künstler zeigten ihre Modelle gern als idealisierte, statueske Figuren, die in reiche Stoffe gehüllt waren, wie dieses Selbstporträt zeigt. Obwohl die Bräuche sich änderten und das Geschäft zum Ende ihres Lebens hin abflaute, arbeitete Beale bis kurz vor ihrem Tode im Jahr 1699.



ANNE SEYMOUR DAMER

1748–1828

»Mrs. Damer, Tochter von General Conway, hat einen Weg gewählt, der schwieriger und viel ungewöhnlicher ist als die Malerei. Die Annalen der Bildhauerkunst verzeichnen nur wenige Künstler des schönen Geschlechts, und keine von wirklicher Berühmtheit.«

Horace Walpole, 1780

Sich in der Macho-Welt der Bildhauerei zu bewegen, war für eine Frau im England des 18. Jahrhunderts keine einfache Sache. Die britische Amateurbildhauerin Anne Seymour Damer hatte das Talent, die finanziellen Mittel und die nötige Hartnäckigkeit, um neue Wege zu beschreiten. Ihre aristokratischen Eltern unterstützten ihr ungewöhnliches Interesse und bezahlten den Unterricht im Meißeln, Modellieren sowie in Anatomie. Nach der Flucht aus einer unglücklichen Ehe (ihr Ex-Mann nahm sich später das Leben) fand sie die Freiheit, ihre Studien der Bildhauerei fortzusetzen. Sie gewann Anerkennung für klassizistische Büsten bekannter Figuren, darunter Politiker und Schauspieler, sowie für ihre Tierskulpturen. Damer gab viel Anlass für Tratsch in der Gesellschaft, nicht nur wegen ihrer unkonventionellen Beschäftigung mit der Bildhauerei, sondern auch wegen ihrer engen Beziehung zu Frauen und ihrer Präferenz für Männerkleidung.

Damers *Selbstporträt* von 1778 ist eine Rarität. In der Kunst des 18. Jahrhunderts sind bildhauerische Selbstporträts selten, von Frauen gefertigte noch seltener. Ihre Pose ist ruhig und sinnend, ihre nach unten gerichteten Augen meiden den Blickkontakt mit dem Betrachter, so als würde sie tiefere intellektuelle Betrachtungen anstellen. Anders als viele ihrer Zeitgenossinnen trug sie für ihr Werk nicht die neueste Mode, sondern hüllte ihren Körper in ein geschlechtsneutrales, griechisch anmutendes Gewand und ist nicht besonders frisiert. Die Symmetrie ihres Gesichts zeigt den direkten Einfluss der klassischen Ideale von Balance und Haltung. Man kann sie auch nicht verwechseln: Damer meißelte ihren Namen vorn und hinten auf der Büste ein. Die griechische Inschrift lautet übersetzt: »Anne Seymour Damer aus Großbritannien, selbst gefertigt«. Die Wahl der Sprache ist eine weitere klassische Referenz und unterstreicht die gründliche Ausbildung der Künstlerin.

Anne Seymour Damer

Selbstporträt, 1778

Marmor,
Höhe 60 cm
Uffizien, Florenz

Dieses ungewöhnliche Selbstporträt ist die einzige Skulptur in der beeindruckenden Sammlung von mehr als 1.600 Selbstporträts der Uffizien. Gegründet 1664 von Kardinal Leopoldo de' Medici, wurde diese Sammlung ursprünglich im Vasari-Korridor ausgestellt, der die Uffizien in Florenz mit dem Palazzo Pitti verbindet. Viele Künstler haben der Sammlung ihre Selbstporträts gestiftet, weil sie sich deren anhaltender Bedeutung bewusst waren.



ANDERE WICHTIGE WERKE

- Joshua Reynolds, *Porträt von Anne Seymour Damer*, 1773, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, USA

MERKMALE

- Seltenes Beispiel eines bildhauerischen Selbstporträts des 18. Jahrhunderts
- Marmorbüste in ungewöhnlicher Frontalansicht
- Klassizistischer Stil: starker Einfluss antiker griechischer und römischer Bildhauerei
- Klassische Gewänder und Frisur statt aktueller Mode
- Ablehnung von Frivolität oder Tändelei
- Geschlechtsneutrale Detaildarstellung
- Eingemeißelte Inschrift verrät die Identität des Modells

ELISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN

1755–1842



Elisabeth Louise Vigée Le Brun

Selbstporträt mit Strohhut, nach 1782

Öl auf Leinwand,
97,8 x 70,5 cm
National Gallery, London

Vigée Le Brun als Künstlerin bleibt umstritten. Manche feministischen Kritiker betrachten ihr Werk als allzu narzisstisch mit einem übergroßen Hang zur Verschönerung und dem Bedürfnis nach männlicher Anerkennung. Andere sehen dagegen eine strategische und kluge Taktikerin, die in der Lage war, sich in den höchsten Kreisen der Gesellschaft zu bewegen und eine ungemein erfolgreiche Karriere in einem vorwiegend männlich besetzten Feld zu verfolgen.

Die französische Porträtmalerin Elisabeth Louise Vigée Le Brun wusste genau, was Frauen wünschten. Durch eine sanfte Mischung aus Schmeichelei und Akzentuierung fand sie immer den besten Winkel oder das entscheidende Merkmal eines Modells. Vigée Le Brun, die Tochter eines Malers, arbeitete sich mithilfe des Kon-taktbuchs ihres Vaters in die höchsten Ränge der Gesellschaft vor. 1778 wurde sie der französischen Königin Marie Antoinette vorgestellt, die von ihrem luftigen und gewinnenden Stil sofort begeistert war. Vigée Le Brun wurde ihre Lieblingsmalerin und fertigte mehr als 20 Porträts der Königin und ihrer Kinder.

Trotz ihres kometenhaften Aufstiegs zum Ruhm war ihr klar, wo sie in der Künstlergemeinschaft stand. Frauen durften nur unter besonderen Umständen der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei beitreten. Vigée Le Brun wurde nur auf speziellen Wunsch des Königs aufgenommen. Die Ausbildungsprogramme der Akademie waren gleichermaßen restriktiv. Frauen durften keine Akte zeichnen und konnten daher kaum etwas zum Genre der Historienmalerei beitragen, die als höchste Form der Kunst galt. Vigée Le Brun entschied sich daher, ihr professionelles Leben den weniger geschätzten Porträts zu widmen. Sie spezialisierte sich auf die Darstellung von Frauen, baute aber oft Verweise auf die Gemälde der alten Meister ein, um ihr Werk »aufzuwerten«.

Vigée Le Brun schuf in ihrem Leben etwa 12 Selbstporträts, von denen die meisten ihr Interesse an Stil, Schönheit und Grazie widerspiegeln. *Selbstporträt mit Strohhut* (nach 1782) bezieht sich direkt auf Peter Paul Rubens' *Porträt von Susanna Lunden* (1622–25, National Gallery, London), das den Spitznamen »Le Chapeau de Paille« oder »Der Strohhut« trägt. Vigée Le Brun sah dieses Werk 1782 bei einer Reise in die Niederlande und schrieb in ihren Memoiren, dass dessen »größte Kraft in der raffinierten Darstellung zweier unterschiedlicher Lichtquellen liegt, einfaches Tageslicht und das helle Licht der Sonne«.

Vigée Le Brun liebte sich Rubens' Vision einer attraktiven Frau, die sich im Tageslicht sonnt. Sowohl sie als auch Lunden tragen tief ausgeschnittene, modische Kleidung und schützen ihre Gesichter mit prächtigen Hüten vor der Sonne. Hier endet die Ähnlichkeit aber auch schon, da Vigée Le Brun die devote Tändelei gegen eine kühnere Haltung tauscht: Schultern zurück, direkter Blick und die rechte Hand nach vorn gestreckt, so als würde sie uns in ein tief sinniges Gespräch verwickeln. Hier zeigen sich auch viele ihrer modischen Vorlieben. Sie zog eine natürliche Frisur der aufwendigen, gepuderten Perücke vor und trug ein fließend fallendes Kleid statt einer geschnürten Korsettage. Die Palette unterstreicht ihren Status

als attraktive Frau und Künstlerin. Dieses Selbstporträt wurde 1783 beim Salon gezeigt, einer alle zwei Jahre in Paris stattfindenden großen Kunstausstellung. Die Kritiker bestaunten das Werk: »Haben Sie Madame Le Brun gesehen? Was halten Sie von Madame Le Brun?«

Gleichmaßen bewundert wurden ihre Selbstporträts mit ihrer Tochter Julie. Auch hier lehnte sich die Künstlerin aus Gründen des Prestiges an die alten Meister an. *Selbstbildnis mit ihrer Tochter Julie* (1786) besitzt eine faszinierende Ähnlichkeit zu Raffaels Gemälden der Madonna mit dem Kind, vor allem zu *Madonna della Sedia* (ca. 1514, Palazzo Pitti, Florenz). Die Künstlerin und ihre Tochter wirken zwar entspannt, wie sie sich in klassizistisch anmutenden Gewändern zärtlich umarmen, doch Vigée Le Brun stand zu dieser Zeit unter Beobachtung. Nicht nur sorgte ihr aufwendiger und leichtfertiger Lebenswandel für Stirnrunzeln, sondern es gab auch Gerüchte über eine Affäre mit dem Finanzminister Charles Alexandre de Calonne. Gibt es einen besseren Weg, ihre Unschuld und Tugend zu zeigen, als durch ein perfektes Bild der Mutterschaft, das die Frau am »richtigen« Platz im Herzen der Familie abbildet? Die enge Bindung zwischen Mutter und Tochter galt als heilig. Vigée Le Brun nutzte Selbstporträts in einem strategischen, wenn auch gefährlichen Spiel als Form der Öffentlichkeitsarbeit. 1789 floh sie wegen ihrer Verbindungen zur Monarchie aus dem revolutionären Frankreich. Vier Jahre später wurde Königin Marie Antoinette hingerichtet.

Elisabeth Louise

Vigée Le Brun

Selbstbildnis mit ihrer

Tochter Julie, 1786

Öl auf Leinwand,

105 x 84 cm

Musée du Louvre, Paris

Die dauerhafte Anziehungskraft von Vigée Le Bruns Kunst zeigt sich anhand ihrer Wiedergabe auf allen möglichen Waren, von Küchenhandtüchern bis Schokoladendosen. Ihr Werk zeichnet sich durch seine entspannte Zwanglosigkeit aus, mit lässig dasitzenden Modellen, die aussehen, als würden sie gerade etwas sagen wollen. Auch diese Szene mit ihrer rehägigen Tochter wirkt ungezwungen und nahezu zuckersüß.

ANDERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt mit Tochter*, nach 1787, Musée du Louvre, Paris, Frankreich
- *Selbstporträt*, 1790, Uffizien, Florenz, Italien

MERKMALE

- Nutzung von Selbstporträts zum Formen einer Identität als Frau und erfolgreiche Künstlerin
- Herstellung von »Mutter und Kind«-Selbstporträts, um den Mythos von Tugend und Anstand zu stärken
- Selbstbewusste und attraktive Darstellung von Frauen
- Idealisierung des menschlichen Gesichts und Körpers
- Einbeziehung von klassizistischen Referenzen und Motiven der »alten Meister«, um das eigene Werk zu erhöhen
- Bewusster Einsatz von Mode und Trends
- Bewusste Darstellung von entspannter Zwanglosigkeit und Leichtigkeit



FRANCISCO GOYA

1746–1828



In vielerlei Hinsicht steht das Werk von Francisco Goya an einem konzeptuellen Scheideweg. Seine grüblerischen Gemälde und Grafiken kombinieren die Fertigkeiten und Techniken der »alten Meister« mit der psychologischen Intensität der Romantiker. Dieser produktive und vielseitige spanische Künstler war ein erfolgreicher Porträt- und Hofmaler. Sein grafisches Werk, das gedruckt wurde und weite Verbreitung fand, drückte seine dunkleren Visionen, einen starken narrativen Impuls und satirische Kommentare aus. Ein faszinierendes Selbstporträt diente als Titelbild für seinen Zyklus *Los Caprichos* (»Die Marotten«) von 1799. Die 80 Aquatinta-Radiierungen zeigen verschiedene Akte menschlicher Gewalt, des Horrors und der Zerstörung. Das Titelbild zeigt einen mürrischen Mann, der nur widerwillig für sein Selbstporträt posierte. Er scheint kein Verlangen zu spüren, sich umzudrehen, sondern wirft nur einen verstohlenen Blick aus den Augenwinkeln auf den Betrachter.

Zum Ende seines Lebens wurde Goyas Kunst noch düsterer und er zog sich nach und nach immer mehr aus der Öffentlichkeit zurück. Etwa 1792 erkrankte er an einem mysteriösen Leiden, das ihn taub

Francisco Goya
Selbstporträt mit Dr. Arrieta, 1820
Öl auf Leinwand,
114,6 x 76,5 cm
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

Goyas Interesse an Geschichten zeigt sich in dieser ungewöhnlichen Komposition, die seinem Arzt Ehrerbietung erweist. Die ausführliche Inschrift am unteren Rand des Werkes lobt Dr. Arrieta für sein »Mitgefühl und seine Sorge, mit denen er während der heftigen und gefährlichen Krankheit, an der er litt, sein Leben gerettet hatte.«

und arbeitsunfähig zurückließ. Eine weitere, nahezu tödliche Krankheit erlitt er 1819. Mit seinem letzten Selbstporträt von 1820 ehrt Goya das Mitgefühl und Können seines Arztes Dr. Eugenio García Arrieta. Wir sehen den Künstler in seinem Bett sitzend, wie er sich – vielleicht aus Schmerz – an seine Decke krallt. Der aufmerksame Arzt stützt Goya und bietet ihm ein Glas Wasser an. Die Figuren erinnern an eine Pietà – eine dramatische christliche Szene, in der Maria den toten Christus in den Armen hält. Aus Dankbarkeit für die Rettung seines Lebens schenkte Goya dieses ungewöhnliche Porträt dem Doktor.

ANDERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt, 1795–97, Metropolitan Museum of Art, New York, USA*
- *Selbstporträt, 1815, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spanien*
- Merkmale
- Ungeschönte Darstellungen des alternden Selbst
- Interesse an dunkleren psychologischen Zuständen, Angst und Unbehagen
- Starker Einsatz von Chiaroscuro-Effekten
- Ausdrucksvoller Einsatz gemalter Oberflächen und radierter Linien
- Nutzung ungewöhnlicher Kompositionen, Körpersprache und Ausdrücke zum Aufrichten von Barrieren
- Dramatische Darstellung von Momenten der Krise
- Starker narrativer Impuls

Francisco Goya

Francisco Goya y Lucientes (Selbstporträt), Blatt 1 von Los Caprichos, 1799
Radierung, Aquatinta, Kaltnadel und Stichel auf Papier, 21,7 x 15 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Goya wurde beeinflusst von Rembrandts atmosphärischer Nutzung des Chiaroscuro. In diesem Druck schafft Goya bedrohliche Schatten und dunkle Winkel, um ein Gefühl von Spannung und Reserviertheit zu erzeugen. Die Körpersprache und der mürrische Seitwärtsblick dienen als Sperre – Komm nicht näher!





SELBSTANALYSE

-

**»Gemalte Porträts haben ein ganz eigenes
Leben, das tief aus der Seele des Malers kommt
und wohin die Maschine nicht gelangen kann.«**

-

Vincent van Gogh, 1885

GUSTAVE COURBET

1819–1877

Das Bild des Künstler-Bohemiens war lange präsent in der öffentlichen Vorstellung: Dieses mittellose Genie führt ein Leben am Abgrund, gemieden von der bürgerlichen Gesellschaft. Er geistert durch schummerige Straßen, düstere Cafés, haust in einer eisigen Dachkammer oder verlässt die Stadt gleich ganz und zieht in die Einsamkeit einer desolaten Landschaft. Er ist groß, dunkel und gutaussehend, mit wirrem, ungekämmtem Haar und einem kühnen Blick, hinter dem seine Ideen leuchten. Diese melancholische Figur dominierte Kunst und Literatur der Romantik.

Der französische Künstler Gustave Courbet konnte dieses Künstlerimage mit bemerkenswerter Konsistenz und Fantasie bis zu seinem Lebensende aufrechterhalten. Geboren in einer ländlichen Gegend in Ostfrankreich, zog er mit 20 Jahren nach Paris. Schnell legte er sich den Lebensstil eines Bohemiens zu, hielt Hof in Bars und Cafés, wo er riesige Schulden anhäufte. Courbet sprach mit lauter Stimme in seinem heimatlichen Dialekt. Seine Worte, die er oft aus Trunkenheit lallte, forderten einen neuen, derben Realismus in der Kunst. Er war, als mediengewandter Selbstdarsteller, ein produktiver Maler von Selbstporträts und bereitwilliges Motiv zahlloser Fotografien und Karikaturen. Courbet war berüchtigt für seine Eitelkeit. Selbst im Alter, als sein Körper deutlich vom übermäßigen Trinken gezeichnet war, sind die Figuren in seinen Selbstporträts anmutig und schlank.



Gustave Courbet
Selbstporträt: Der Verzweifelte, 1841
 Öl auf Leinwand,
 45 x 55 cm
 Privatsammlung

In diesem dramatischen Werk dringt Courbet in den Bereich des Betrachters ein, fast als würde er die Bildebene durchbrechen. Ausdrucksvolle Hände halten das Haar des Künstlers zurück, sodass seine schönen Gesichtszüge und sein typischer Bart enthüllt werden. Der Künstler am Rande des Nervenzusammenbruchs spielt mit dem Mythos vom Bohémien als exzentrischer und verletzlicher Figur.

Trotz seiner vorgeblichen Liebe für den Realismus sind die Selbstporträts Werke der Fiktion mit dem Künstler in der Hauptrolle. Wir sehen ihn, ergriffen Cello spielend (obwohl er nicht einen Griff beherrschte) oder vor Erschöpfung schwitzend, nachdem er ein Meisterwerk in einen Felsen gemeißelt hatte (er war nie Bildhauer). Courbets Hände sind oft sinnlich und aktiv, sein Körper liegt lasziv auf dem Boden. Diese Gesten weisen auf einen Künstler hin, der mit sich selbst, der Natur und der Erde in Einklang ist. Oft sind die Orte ländlich und unberührt: Er sieht sich als Außenseiter, weit weg von seinen bürgerlichen Kritikern in Paris, voller eigensinniger Unabhängigkeit.

Auf Kritik reagierte Courbet sehr empfindlich. Als er 1855 nach dem Einreichen einiger Werke für die Weltausstellung im Palais des Beaux-Arts in Paris entdeckte, dass zwei seiner Bilder von der Jury abgelehnt worden waren, wurde er wütend und ging in die Offensive. Er ließ auf einem Grundstück direkt gegenüber dem Veranstaltungsort seinen eigenen »Pavillon du Réalisme« erbauen, in dem er seine eigenen Gemälde ausstellte, darunter auch viele Selbstporträts. Peinlicherweise war die Ausstellung ein völliger Flop. Mangelnde Zuschauerzahlen erzwangen eine Senkung der Eintrittspreise. Dennoch beeinflusste das Konzept der alternativen

Ausstellung als Gegenpol zu institutionellen Zwängen nachfolgende Künstlergenerationen. Der *Salon des Refusés* von 1863 zeigte etwa ein breites Spektrum impressionistischer Kunstwerke, die von der Akademie abgelehnt wurden.

Die Auffassung vom Künstler als Ausgestoßenem drückt sich auch in Courbets berühmtem Bild *Die Begegnung* (1854) aus. Das Werk zeigt den reisenden Künstler, der auf seinen Mäzen, Alfred Bruyas, und dessen Diener, Calas, trifft. Das zufällige Treffen fand an einer Kreuzung bei Montpellier statt. Hier bot sich die Gelegenheit für Courbet, sein außergewöhnliches Talent als Landschaftsmaler zu beweisen; die Szene ist in gleißendes Sonnenlicht getaucht. Wieder einmal hält er Abstand: Er wirkt freundlich und offen, deutet durch die Haltung seines Holzstocks aber auch seine Unabhängigkeit an. Er trägt sein Leben auf dem Rücken, ist ein Wanderer, ein Nomade. Interessant ist, dass er als einziger einen Schatten wirft – fast gottgleich kann er die Sonne blockieren.

Courbet starb mit 58 Jahren an Alkoholismus, nachdem er wegen seiner Verbindung zu radikalen politischen Kräften einige Zeit im Gefängnis verbracht hatte. Bankrott und gebrochen, blieb er bis zum Ende ein Rebell und Revolutionär.

Gustave Courbet

Der Verletzte, 1844–54
Öl auf Leinwand,
81,5 x 97,5 cm
Musée d'Orsay, Paris

Oft benutzte Courbet Selbstporträts, um Opferrollen auszuprobieren. Hier scheint er an einem Baum zusammengefallen zu sein, offenbar tödlich verwundet. Die Nahtsicht zieht den Betrachter in das Geschehen. Dennoch ist die Szene am Ende wenig überzeugend: Der Künstler ist offensichtlich nach einer heftigen Zecherei einfach eingeschlafen.





Gustave Courbet

Die Begegnung (»Bonjour Monsieur Courbet«), 1854
Öl auf Leinwand,
129 x 149 cm
Musée Fabre, Montpellier

Dieses Werk offenbart die Kooperation zwischen einem Künstler und seinem Mäzen. Courbet wusste die Unterstützung von Alfred Bruyas, einem Kunstsammler und Autor, zu schätzen. 1854 schrieb Courbet an Bruyas über seine Absichten für dieses Werk: »Es bleibt noch eins [Selbstporträt], das ich machen muss, das eines Mannes mit festen Prinzipien: des freien Mannes.«

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Mann mit Pfeife*, ca. 1846, Musée Fabre, Montpellier, Frankreich
- *Das Atelier des Künstlers*, ca. 1854–55, Musée d'Orsay, Paris, Frankreich

MERKMALE

- Intensives und dauerhaftes Eigeninteresse
- Idealisierung der Figur und des Gesichts
- Absichtliche Mythenbildung und Selbstverherrlichung, darunter die Aufrechterhaltung der Bohemien-Mythen
- Selbstporträts zum Ausspielen unterschiedlicher Narrative und Identitäten
- Beschäftigung mit Freiheit, Unabhängigkeit und Individualismus
- Nutzung von Nahaufnahmen zum Verstärken der Wirkung

VINCENT VAN GOGH

1853–1890



Vincent van Gogh

*Selbstporträt mit
verbundenem Ohr, 1889*
Öl auf Leinwand,
60 x 49 cm
Courtauld Gallery,
London

**Van Gogh dekorierte
sein Haus in leucht-
enden Farben und
hängte zur Inspiration
oft Bilder an die Wand.
Im Hintergrund dieses
Selbstporträts ist ein
japanischer Holzschnitt
zu sehen, der auf van
Goghs Interesse an den
fließenden Formen und
bezaubernden Farben
dieser einflussreichen
Drucke aus dem 19. Jahr-
hundert hinweist.**

1885 schrieb Vincent van Gogh: »Gemalte Porträts haben ein ganz eigenes Leben, das tief aus der Seele des Malers kommt und wohin die Maschine nicht gelangen kann.« Als die Fotografie immer mehr dazu in der Lage war, die äußere Erscheinung festzuhalten, begannen Künstler, das expressive Potenzial von Farbe auszuloten. Van Goghs schwermütige Selbstporträts gehören zu den berühmtesten Bildern der westlichen Kunst. Diese Werke – oft Kopf und Schultern im Hochformat – beweisen seine außerordentliche Originalität als Maler und Kolorist. Leuchtende Flecken kontrastierender Farben drängen sich nebeneinander und erzeugen ein allumfassendes Gefühl von emotionaler Intensität und Beklemmung. Gleichermäßen bekannt ist die traurige Geschichte seines gequälten Lebens: eine klassische Geschichte von Genie, Verwundbarkeit und Geisteskrankheit mit einem unausweichlichen tragischen Ende.

Van Gogh kämpfte sein Leben lang um Anerkennung. Er konnte es sich kaum leisten, Modelle zu bezahlen und wandte sich daher dem billigsten Modell zu, das er finden konnte: sich selbst. Zwischen 1886 und 1888 lebte er mit seinem Bruder Theo, einem Kunsthändler, am Montmartre in Paris. Hier entstanden in kurzer Zeit etwa 20 Selbstporträts. Trotz seines Elans verabscheute er Paris und sehnte sich nach einem ländlichen, spirituellen Leben. 1888 zog er nach Arles in Südfrankreich, um sich an Gottes Werk, der Natur, zu erfreuen und eine Künstlergemeinschaft zu begründen. Er träumte von einer Bruderschaft Gleichgesinnter, die den Realismus auf der Suche nach tieferen, spirituellen Visionen überwand.

Den postimpressionistischen Maler Paul Gauguin faszinierte die Vorstellung seines Freundes von einem »Studio des Südens« und er plante unverzüglich seine Abreise aus der Bretagne, um bei van Gogh in Arles zu wohnen. Eine Reihe frustrierender Verzögerungen veranlasste die beiden Künstler zu einer ungewöhnlichen Brieffreundschaft, bei der sie auch Selbstporträts austauschten, um ihren kreativen Schwung zu erhalten. Gauguin traf schließlich im November 1888 ein. Van Gogh hatte in Erwartung der Ankunft Veränderungen an seinem Haus vorgenommen, um den Komfort seines Freundes zu gewährleisten. Dieser häusliche Impuls zeigt sich in zwei Bildern, die er nach Gauguins Eintreffen begann und in denen die Stühle der beiden Künstler zu sehen sind. Stühle bieten dem Körper Raum. Obwohl auf den Bildern keine Figuren zu sehen sind, vermitteln sie eine starke individuelle Präsenz und verweisen auf die tiefere psychologische Verfassung. Gauguins gepolsterter Stuhl wirkt bedrohlich, geisterhaft, mit tentakelartigen Beinen, was schon auf den zunehmenden Zwist zwischen beiden hindeutet. Van Goghs aus Binsen geflochtener Sitz scheint genügsamer zu sein, schmerzlich isoliert und gehemmt. Die



Vincent van Gogh

Van Goghs Stuhl, 1888

Öl auf Leinwand,

91,8 x 73 cm

National Gallery, London

Van Gogh sehnte sich nach einem einfachen, ländlichen Leben, wie die Wahl der einfachen, rustikalen Möbel (wie dieses Stuhls mit dem binsengeflochtenen Sitz), der blanke Kachelfußboden und die einfache Kiste mit Zwiebeln in der Ecke beweisen. Die Prägnanz dieses Werks liegt in dem alles umfassenden Gefühl von Isolation und Einsamkeit. Die einzigen treuen Freunde, die van Gogh bereitwillig zur Seite stehen, sind seine Pfeife und sein Tabak.

Bruderschaft war leider nur kurzlebig. Am 23. Dezember 1888 erlitt van Gogh einen ersten psychotischen Schub. Nachdem er Gauguin mit einem Rasiermesser bedroht hatte, raste er in das Zentrum von Arles, schnitt sich einen Teil seines Ohres ab und übergab ihn einer vorübergehenden Prostituierten mit der Aufforderung, »ihn gut aufzuheben«. Später fand die Polizei van Gogh allein in seinem Haus vor, geschwächt vom starken Blutverlust.

Für beide Künstler war die Erholung von dieser traumatischen Episode mit der Schaffung neuer Selbstporträts verbunden. Van Goghs *Selbstporträt mit verbundenem Ohr* (1889) versucht, den Vorfall zu verharmlosen. Er sitzt aufrecht und trägt eine weiche Wintermütze, die unter dem Kinn geschlossen ist. Nur bei näherem Hinsehen erkennt man den Verband am Ohr zum Schutz der Wunde. Van Gogh wirkt bemerkenswert gefasst, stoisch, unerschütterlich. Sein Können als Künstler bleibt unberührt – dies ist ein Meisterwerk in Farbe mit leuchtendem Zinnoberrot, Giftgrün, Himmelblau. Gauguin verfolgte eine ganz andere Richtung und verarbeitete den Vorfall in dreidimensionaler Form. *Krug in Form eines Kopfes, Selbstporträt* (1889) zeigt ihn quasi enthauptet, mit zurückgelegtem Kopf und geschlossenen Augen. Das ist posttraumatische Stresstöpferei. Es fehlen die Ohren, und die blutrote Glasur fließt in alle Richtungen.

WEITERE WICHTIGE WERKE

- *Selbstporträt, Gauguin gewidmet*, 1888, Harvard Art Museums, Harvard, USA
- Paul Gauguin, *Selbstporträt mit Porträt von Émile Bernard (Les misérables)*, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niederlande
- *Gauguins Stuhl, November 1888*, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niederlande

MERKMALE

- Wiederholter Einsatz von Selbstporträts zum Erkunden psychologischer Zustände
- Phasen großer Kreativität, in denen er oft an mehreren Selbstporträts gleichzeitig arbeitete
- Expressiver Einsatz von Farbe und Pinselführung
- Projektion individueller Identitäten auf Alltagsobjekte
- Austausch von Selbstporträts zum Vertiefen von Freundschaften und Erweisen von Ehrerbietung
- Darstellung des Künstlers als Außenseiter
- Therapeutische Nutzung von Selbstporträts zum Verarbeiten eines Traumas

Paul Gauguin

Krug in Form eines Kopfes,
Selbstporträt, 1889
Glasiertes Steingut,
Höhe 19,3 cm
Kunstindustrimuseet,
Kopenhagen, Dänemark

Als Ergebnis seiner Freundschaft mit van Gogh stieg Gauguins Interesse an Selbstporträts. Seine Entscheidung, sich als Haushaltsgegenstand darzustellen, war vielleicht eine Reaktion auf van Goghs Gemälde der Stühle. Der abgetrennte Kopf kann auch ein Verweis auf Caravaggios einflussreiches Bild *David mit dem Haupt des Goliath*, 1609–10, sein (siehe S. 30).





www.artessentials.de

www.midascollection.com

IMPRESSUM

© 2021 Midas Collection
ISBN 978-3-03876-185-3

Herausgeber: Gregory C. Zäch
Übersetzung: Claudia Koch,
Kathrin Lichtenberg
Korrektorat: Petra Heubach-Erdmann
Layout: Ulrich Borstelmann

Midas Verlag AG
Dunantstrasse 3
CH 8044 Zürich

www.midas.ch

Englische Originalausgabe:
The Self-Portrait © 2021
Thames & Hudson Ltd, London
Text © 2020 Natalie Rudd
Design by April

Die deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet abrufbar unter:
<http://www.dnb.de>

Alle Rechte vorbehalten

QUELLENANGABEN

1. Umschlagseite: Zanele Muholi, *Ntozakhe II, Parktown*, 2016 (Detail von Seite 138).
© Zanele Muholi. M. frdl. Gen. von Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yancey
Richardson, New York

Titelseite: Yayoi Kusama, *Self-Portrait*, 2008 (Detail von Seite 137). Mit freundlicher
Genehmigung des Künstlers und Gagosian

Kapiteleinstiegsseiten: **S. 8** Artemisia Gentileschi, *Selbstporträt als Allegorie der Malerei*,
ca. 1638–1639 (Detail von S. 32). Royal Collection, Großbritannien; **S. 34** Rembrandt
van Rijn, *Selbstporträt*, ca. 1665 (Detail von S. 47). Kenwood House, London, English
Heritage; **S. 60** Vincent van Gogh, *Selbstporträt mit verbundenem Ohr*, 1889 (Detail
von S. 66). Courtauld Gallery, London; **S. 86** Lucian Freud, *Interior with Hand Mirror*
(*Selbstporträt*), 1967 (Detail von S. 99). Privatsammlung. © The Lucian Freud Archive/
Bridgeman Images; **S. 112** Claude Cahun, Fotografie aus der Serie *I am in training don't
kiss me*, ca. 1927 (Detail von S. 117). Jersey Heritage Trust, UK. Bridgeman Images; **S. 140**
Tracey Emin, *My Bed*, 1998 (Detail von S. 157). Bild m. frdl. Gen. Saatchi Gallery, London.
Foto Prudence Cuming Associates Ltd. © Tracey Emin. All rights reserved, DACS/
Artimage 2021

Zitate: **S. 9** Julian Bell und Liz Rideal, *500 Selbstporträts* (Phaidon, 2018); **S. 35** Michel
de Montaigne, »On Solitude«, 1580, Essays I: 39, S. 270, reproduziert in James Hall, *The
Self-Portrait: A Cultural History* (London: Thames & Hudson, 2014), S. 157 **S. 61** Julian
Bell und Liz Rideal, *500 Selbstporträts* (Phaidon, 2018); **S. 87** Sir Lawrence Gowing,
Lucian Freud (London: Thames & Hudson, 1984), S. 190–91; **S. 113** Claude Cahun, *Aveux
non avenues* (Paris: Éditions du Carrefour, 1930); **S. 141** Frances Borzello *Wie ich mich sehe,
Frauen im Selbstporträt* (Brandstätter Verlag, 2016)