

Der Blick in den Spiegel -

Selbstporträts von Künstlerinnen und Künstlern

Was mag im prähistorischen Menschen vorgegangen sein, als er sich über eine spiegelnde Wasserfläche beugte und das Gesicht, das ihm da entgegen blickte, als sein eigenes erkannte? Wir wissen es nicht, aber wir können vermuten, dass der Prozess der Selbsterforschung, die Suche nach dem Ich, weit in die Frühgeschichte der Menschheit zurückreicht – und bis heute unvermindert anhält. Eine markante Ausprägung dieses uralten menschlichen Strebens ist das Selbstporträt. Viele der bedeutendsten Künstler haben sich in diesem Genre hervorgetan, um nur einige der Größten unter ihnen zu nennen: Dürer, Rembrandt, van Gogh, Cézanne, Frida Kahlo.

Was mag den Reiz ausmachen, die eigenen Züge in einem künstlerischen Medium nachzubilden? Ist für den Künstler die Gestaltung eines Selbstporträts ein Übungsfeld in Ermangelung eines anderen Modells? Ist der Künstler der Überzeugung, dass die Auswahl und Komposition von grafischen Strichen, von Farbtönen und Pinselstrichen, von plastischen Höhlungen und Kehlungen etwas von seinem Charakter und seinen Gefühlen ausdrückt?

Worin liegt die Faszination für den Betrachter des Selbstporträts? Suchen wir nach dem Aussehen des Künstlers, genauer, nach ähnlich wiedergegebenen physiognomischen Gegebenheiten und nach der Art und Weise, wie sich der Künstler kleidet oder seine Haare trägt? Bewundern wir seine bildnerischen Techniken und seine Fertigkeiten in der Darstellung des Menschen? Sehen wir im Selbstporträt eine Türe zu seiner Persönlichkeit?

Ein Blick in die Geschichte des Selbstporträts von Künstlern zeigt, dass die Nähe zur physiognomischen Vorgabe eine Voraussetzung für ein Selbstporträt war. Aber die „Selbstporträts, die sich uns ins Gedächtnis eingraben, waren stets mehr als bloße Topografie“¹.

Bemerkenswert ist auch die Fülle an Selbstporträts von Frauen, deren Ursprung sich weit in die Vergangenheit zurück verfolgen lässt. Angesichts des Übergewichts männlicher „Kunstgiganten“ sind sie nur wenig bekannt – zu Unrecht, denn sie können mit der gleichen Messlatte betrachtet werden wie die Werke der männlichen Kollegen. Aus diesem Grund sollen in der vorliegenden Studie den Selbstporträts von Frauen mindestens das gleiche Gewicht gegeben werden wie denen der Männer.

Anatomische Richtigkeit, physiognomische Ähnlichkeit und darüber hinaus

Obwohl jedes Gesicht mit Stirn, Auge, Nase, Wangen, Mund und Kinn die gleichen Grundbausteine hat, ist jedes anders. Gerade minimale Unterschiede in den Längen- und Breitenmaßen, der Volumenbildung von Detailformen oder des Formengefüges machen es unverwechselbar: die Art und Weise, wie die Stirn in den Augenhöhlen zurücksinkt, in

welchem Grad der Nasenrücken hervortritt, wie kräftig die Oberlippe anschwillt und Verbindung zur Nase sucht.

Auch wenn Abweichungen in den Details bei sonst gleichen Grundbausteinen nur minimal sind, können wir Personen eindeutig erkennen². Dies gelingt uns mühelos und mit einer sehr geringen Fehlerrate. In Untersuchungen, die sich mit diesen Fragen beschäftigen, wurde festgestellt, dass vor allem die Konfiguration eines Gesichtes für das Wiedererkennen und Identifizieren von Personen ausschlaggebend ist, wie z. B. die Augenlage im Gesicht oder die Stirnhöhe oder Nasenlänge in Relation zum ganzen Gesicht³. Da die Konfiguration zur Identifikation von Personen genutzt wird, ist ein Gesicht auch dann noch zu erkennen, wenn es durch mimische Veränderungen, wie durch Lachen oder Schmerz, verändert oder durch eine Krankheit gealtert erscheint. Wir können aus einer Menge von Menschen nicht nur ein bekanntes Gesicht erkennen, sondern auch auf seine Stimmung schließen. Durch geringe Bewegungen der Gesichtsmuskeln entstehen verschiedenste Ausdruckswelten. Innere Empfindungen werden für Mitmenschen sichtbar. Auf seiner Suche nach Selbsterkenntnis beschäftigt sich der Mensch und insbesondere der Künstler mit seiner äußeren Erscheinung, seinem Körper, seinem Gesicht. Dieses besondere Interesse lässt sich erklären durch die existentiellen Fragen, wer bin ich, woher komme ich, was ist der Grund meines Daseins, denen er sich durch das Studium seiner Physiognomie anzunähern versucht. Der Kopf, mit seinen Sinnesorganen zur Erschließung der Welt, bildet den Sammelpunkt von Ausdruck und Individualität. Er ist die Stelle, zu der das über den Körper wandernde Auge immer wieder zurückkehrt, und es ist das Gesicht, in dem wir die Wesensart eines Menschen oder gar seine Gedanken zu erkennen versuchen.⁴

Erfahrungen von Kunststudierenden mit dem Thema Selbstporträt

Wählt ein bildnerisch tätiger Mensch das eigene Gesicht als Thema gestalterischer Auseinandersetzung, muss er eine Fülle komplexer Fragen stellen und lösen und Entscheidungen fällen: Wie erfasse ich anatomische Grundlagen, Längen- und Breitenverhältnisse, die Volumenbildung der Gesichtsteile, das komplexe Formengefüge und die Hell-Dunkel-Schattierung? Wie modelliere ich Erkanntes im Material Ton oder wie setze ich gesehene Farbwerte auf das Papier oder die Leinwand? Welchen Moment des Ausdrucks wähle ich aus? Wie erreiche ich Charakter, Stimmung, Gefühl?

Der Student Sascha Rogowsky (Abb. 1-5) hat die Aufgabe, ein Selbstporträt aus Ton zu gestalten, das in seiner plastischen Ausprägung dem Naturvorbild ähnlich sein soll. Dies ist eine anspruchsvolle, handwerkliche Aufgabe, wobei nach und nach der Nuancenreichtum des eigenen Gesichtes durchdrungen werden muss. Genauer gesagt, soll sich der Studierende im Tonmodell den Maßverhältnissen des eigenen Gesichtes, der Volumenbildung der Gesichtsteile und dem komplexen Formengefüge annähern. Obwohl wir bei dieser Gestaltungsaufgabe von dem Ziel „Differenziert sehen lernen“ sprechen und noch nicht davon, „Kunst zu machen“, soll der Lernende auch auf jene Aspekte hingewiesen werden, die über das „abbildhafte Naturstudium“ hinausgehen. Sie können Ausdruck, Charakter und Stimmung der dargestellten Person umfassen. Vorbilder aus der Kunstgeschichte, z. B. Dürer, Gentileschi, Rembrandt, Cezanne und Beckmann können zur Orientierung herangezogen werden.

Was ist differenziertes Raumwahrnehmen? Wir wollen dieser Frage am Beispiel der plastischen Gestaltung eines Selbstporträts nachgehen.

Um die Volumenbildung der Gesichtsteile und das komplexe Gefüge von Volumina zu erforschen, müssen zumindest Frontal- und Profilansicht beobachtet werden, wobei nicht

nur Längen- sondern auch Tiefenabstände zu erkennen sind. Am Beispiel der Mundpartie würde das, etwas ausführlicher gesagt, so aussehen: Zur Gestaltung der Lippenwölbung muss aus dem Betrachtungswinkel der Frontalansicht die Breite des Lippenspalts ermittelt und aus der Profilansicht die Tiefenausdehnung zwischen dem höchsten Punkt des Lippenpaares in Bezug zum tiefsten Punkt beim Mundwinkel herausgefunden werden.

Voraussetzung für das aufmerksame Studium eines Gesichtes ist es - im Hinblick auf eine bildnerische Umsetzung, sei es mit plastischen, grafischen oder malerischen Mitteln -, das gewohnte Ganze, also die Gestalt „Gesicht“, zu analysieren und in einzelne Elemente, wie Punkte, Konturen und Linien bestimmter Längen und Neigungen zu gliedern. Das bildnerische Studium kann nur im Bewusstsein beider, der Ganzheit und der Einzelmerkmale, gelingen. Differenziertes Sehen ist demnach definiert als ein *Sehen von Ganzheiten auf einer reflektierten Stufe*⁵.

Die eigene Wahrnehmungsfähigkeit so zu differenzieren, dass sie dem Anspruch der Gestaltungsaufgabe mit dem Ziel anatomischer Richtigkeit und physiognomischer Ähnlichkeit gerecht wird, fällt den Studierenden sehr schwer. Sascha Rogowski berichtet, dass er sich zunächst am Schädel orientiert und dann versucht habe, „Fleischmasse“ aufzutragen (Abb. 1). Doch im Laufe des Arbeitsprozesses will er mehr als eine „Kopie“ seines Gesichtes. Bei seiner Arbeit wird deutlich, dass ein Selbstbildnis nicht allein durch die Annäherung an die sichtbare Oberfläche entsteht, sondern durch die Darstellung eines charakteristischen Moments. Er will sich lachend darstellen und stößt damit auf neue Probleme, wie das strahlende Funkeln der Augen oder das Spannen der Lippen, das ein Zusammendrängen der Wangen nach sich zieht (Abb. 2-5).

Nach den ersten Schritten zum Selbstporträt im Bereich Plastik blicken wir auf Schwierigkeiten in malerischen Arbeitsprozessen. Die Studentin Carmen Maier beobachtet ihre eigene Entwicklung, während sie sieben Selbstporträts malt (Abb. 6-13). Sie beschreibt aus unmittelbarer Erfahrung, mit welchen Schwierigkeiten sich ein Maler auseinandersetzen muss, will er ein farbiges Selbstporträt gestalten. Ihre Beschreibung der Arbeiten zur Gestaltung der Lippen in Abbildung 10 soll einen kleinen Einblick geben

[Es] war eine sehr genaue Beobachtung einzelner Partien, zum Beispiel Mund oder Kinn, wichtig. Die großen, vereinfachten [bisher gemalten] Farbflächen untersuchte ich noch einmal bezüglich Wölbungen, Vertiefungen und Übergängen. Exemplarisch lässt sich dies am Bearbeiten des Mundes beschreiben:

Da es sich bei der Innenseite des Mundwinkels um die dunkelste Stelle handelt, habe ich diese mit einer beinahe schwarzen Farbe betont. Mit derselben Farbe brachte ich einen kurzen, annähernd waagrechten Strich unter der Unterlippe an, um die Vertiefung am Übergang von der Unterlippe zum Kinn aufzuzeigen. Der steil abfallende linke Bereich der Oberlippe (beinahe 45°) lag im Schatten, weshalb ich dort eine dunklere Farbe auftrug. Für die rechte Seite der Oberlippe mischte ich Weiß bei. Dieser Farbton wurde auch für den konvexen Bereich der Unterlippe verwendet. Den Lippenspalt deutete ich mit dunkler Farbe an. Erst zum Schluss setzte ich das weiße Glanzlicht auf die Unterkante der Unterlippe.⁶

Carmen Maier dringt von ihrem zunächst gesetzten Ziel, der anatomischen Richtigkeit und physiognomischen Ähnlichkeit, zu einem zweiten Ziel vor, der Darstellung innerer Zustände. Sie fasst drei Hauptaspekte ihrer Erfahrungen zusammen:

Erstens das korrekte Erfassen der Proportionen und Gesichtszüge, zweitens die malerischen Komponenten und drittens die Vermittlung von inneren Werten, Gefühlen, Vorstellungen.⁷

An diesen zwei Beispielen sind zum Thema Selbstporträt Probleme von Anfängern angesprochen. Sie benötigen zunächst Fähigkeiten im künstlerischen Naturstudium. Doch bereits bei den ersten Schritten der Studierenden wird uns einsichtig, dass das Selbstporträt mehr ist als eine bloße Darstellung der „fleischlichen Hülle“, die lediglich nach der Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten fragt, sondern es umfasst sowohl das Erforschen der sichtbaren Oberfläche als auch das Eindringen in das individuelle Wesen.

Möglichkeiten der Unterstützung der Studierenden

Der Pädagoge soll bei Studierenden des Faches „Kunst“ die Fähigkeit zu differenziertem Wahrnehmen so fördern, dass sie zu einem zentralen Baustein eigenständiger Entwicklung künstlerisch-praktischen Tuns wird. Wie können diese Fähigkeiten gefördert werden? Es soll dabei nicht nur um die Vermittlung von Faktenwissen gehen, sondern vor allem um eigene Entdeckungen im Bereich der Gestaltbildung. Die Lehr- und Lernmethoden reichen dabei von direkt eingreifender Unterstützung bis hin zu Beratungen, die nach und nach in den Hintergrund treten, damit der Studierende mehr Selbständigkeit erreichen kann.

Um sich eingehend auf eine derartige Lehr- und Lernsituation vorzubereiten, muss der Pädagoge selbst reiche Erfahrungen in der praktisch-künstlerischen Arbeit haben. In meiner Arbeit in Forschung und Lehre strebe ich die wechselseitige Durchdringung der Bereiche selbständiger künstlerischer Arbeit, Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Fachdidaktik an. Ich beschäftige mich selbst intensiv mit dem Thema Selbstporträt, in den Bereichen Bildhauerei und Malerei. Auch ich bemühe mich, mein Gesicht immer wieder neu zu sehen und Erkanntes, Eindrücke und Stimmungen zu fixieren, wie z. B. in der Selbstporträtserie aus dem Jahr 2003, die auf den Betrachter wie Tagebucheinträge wirken können (Abb. 14-17) oder in den plastischen Selbstporträts von 1995 – 2000 (Abb. 18-21).

Bei meinem Selbstporträt in Marmor⁸ (Abb. 20, 21), über dessen Entstehung ich nun etwas genauer berichte, begann die schöpferische Arbeit mit „Sehen“, das Markantes filtert und Beziehungen erkennt. Gewohnte Formzusammenhänge erschienen mir dabei neuartig und vielfältig, wie ich sie so noch nicht gesehen hatte. Da Steinbearbeitung nur subtraktives Vorgehen zulässt und Gestaltungsfehler oder -irrtümer - wenn überhaupt - nur mühsam behoben werden können, wollte ich mich zunächst mit leicht formbarem Ton, der neben Wegnehmen auch Auftragen des Materials erlaubt, den plastischen Formen meines Kopfes annähern. Zwei Spiegel, in einem annähernd 60° Winkel aufgestellt, ermöglichten mir, die dreidimensionale Erscheinung meines Kopfes zu beobachten.

Das mühevolle Abschlagen von überschüssigem Marmor war zunächst ein Zerstören. Die natürliche plastische Form des Steinfindlings musste meinem gewünschten Formzusammenhang weichen. Bereits Festgelegtes kontrollierte ich von verschiedensten Standpunkten aus: in den Aufsichten, im Grundriss und in den Seitenansichten. So konnte ich erkennen, ob die Lagen der Augen koordinieren oder eine der beiden Wangen zurückgesetzt werden muss, um eine grobe symmetrischen Einheit zu wahren. Um diese Details erscheinen zu lassen, „prellte“ ich den Stein, d. h. ich ging mit dem Meißel senkrecht über den Stein, erschütterte den Marmor im Umkreis der Eisenspitze und gelangte so langsam zur differenzierten Form. Anschließend überarbeitete ich die Stellen

mit Feilen und Schleifpapier, wodurch ich die groben Kristalle an der Marmoroberfläche zum Glänzen brachte.

Mein Selbstporträt in Marmor zeigt eine positive Grundstimmung. Durch das gedehnte Lippenpaar wird der Wangenbereich extrem zusammengedrängt und die Wangen werden in ihrer voluminösen Form gesteigert – ähnlich wie wir es bei Sascha Rogowski beobachtet haben.

Durch den Einblick in Entstehungsprozesse von Selbstporträts, wobei wir Problemen, Schwierigkeiten aber auch Erfahrungen und notwendigen Kompetenzen begegnet sind, haben wir Kenntnisse gewonnen, die uns bei der Betrachtung von Selbstbildnissen von Künstlerinnen und Künstlern unterstützen.

Entwicklung des Selbstporträts bei Künstlerinnen und Künstlern

Die Geschichte des autonomen Selbstbildnisses beginnt mit der Epoche der Renaissance, in der sich das Standesbewusstsein der Künstler verändert und sie immer mehr an Selbstbewusstsein gewinnen. Auch wenn schon frühere Selbstporträts bekannt sind, treten erst ab Ende des 15. Jahrhunderts Künstler und ab dem 16. Jahrhundert immer häufiger Künstlerinnen mit biographischen Angaben und einem umfassenderen Werk in Erscheinung.

Der Begriff „Selbstporträt“ manifestiert sich erst im 19. Jahrhundert. Rembrandt ein großer Meister des Selbstporträts des 17. Jahrhunderts, nannte ein solches Gemälde *contrefeitsel van Rembrandt door hem selfs gedaen* (Konterfei von Rembrandt, von ihm selbst gemacht) oder *Portrait van Rembrandt door hem zelf geschildert* (Porträt Rembrandts, von ihm selbst gemalt)⁹. Mit der Begriffswahl „Selbstporträt“ im 19. Jahrhundert geht die zunehmende Bedeutung der Befragung des Ichs einher, was sich neben Erscheinungen in der bildenden Kunst auch u. a. im Aufkommen der modernen Psychologie zeigt¹⁰.

Die Motivation für die Gestaltung eines Selbstbildnisses ist naturgemäß je nach Künstler individuell verschieden und auch von historischen Aspekten geleitet. Es lassen sich jedoch einige Gründe dafür herausstellen, ein Selbstporträt zu machen:

Künstler tauschen als Zeichen gegenseitiger Wertschätzung Selbstporträts aus.

Künstlerselbstporträts können zur eigenen Übung gemacht werden. Ein Selbstporträt kann Zwecke der Werbung erfüllen (wenn ein Kunde ins Atelier kommt, sieht er gleichzeitig das Modell und kann vergleichen). Es stillt die Sammelleidenschaft von Kunstliebhabern, die sich auf Künstlerselbstbildnisse spezialisiert haben.

Beim Thema Selbstporträt sind uns berühmte Selbstbildnisse von Dürer, Rembrand, van Gogh, Cézanne oder Beckmann vor Augen. Selbstporträts von Frauen sind weit weniger bekannt, obwohl es sie ebenso seit mehr als 600 Jahren gibt. Frauen lebten (und leben zum Teil bis heute) in gesellschaftlichen Zwängen, die ihnen einen engen Bewegungsradius vorgaben, in den die professionelle Künstlerkarriere, mit allem was dazu gehört, wie Ausbildung, Studienreisen, Aktstudium, Atelier, Kontakte zu potenziellen Käufern und Management, nicht hineinpasste. Frauen fehlte es sowohl an gleichwertigen Möglichkeiten zur Ausbildung als auch am Umfeld. Sie brauchten einen Mann, der sie in die Kunstwelt einführte, z. B. einen reichen Vater, oder einen Vater der selbst Künstler war, oder einen Ehemann, der seine Frau unterstützte. Sofern es eine Frau durchgesetzt hatte, eine Künstlerin zu werden und zu sein, und sie ein Selbstporträt malte, hielt sie sich

an einen Themenkatalog, der an den gesellschaftlichen Rahmen angepasst war: Frau in der Gesellschaft, Frau als Mutter, Frau als vielseitig musisch Begabte.¹¹

Es liegt auf der Hand, dass sich vor dem Hintergrund dieser Rahmenbedingungen Unterschiede zwischen Selbstporträts von Frauen und Männern zeigen. Die Kunstgeschichtlerin Frances Borzello führt diese Beobachtung aus und spricht von einer Parallelwelt, in der die Frauen lebten und arbeiteten:

Das Leben in dieser Parallelwelt nahm auch Einfluß auf die Selbstporträts der Frauen. Eine Künstlerin, die sich in ihrem Beruf in der Minderheit befand, eine unzulängliche Ausbildung erhalten hatte, sich von hinderlichen Ansichten umgeben sah und wusste, dass man ihr Bild unter die Lupe nehmen würde wie keines je von einem Mann, musste sich genau überlegen, wie sie sich darstellte. Ein Selbstbildnis ausführen hieß, die Kluft zu überbrücken zwischen dem, was die Gesellschaft von Frauen, und dem, was sie von Kunstschaaffenden erwartete. Das Problem – oder auch die Herausforderung – für die Frauen bestand darin, dass diese beiden Erwartungshaltungen einander diametral entgegengesetzt waren. Sie reagierten darauf mit kreativer Verteidigung. Nur wenn wir verstehen, dass Frauen der Kritik zuvorkommen wollten, indem sie deren Reaktionen voraussahen, können wir erklären, weshalb ihre Selbstbildnisse aussehen, wie sie aussehen. Die Frauen wollten zeigen, dass sie ebenso gut waren wie die Maler der Vergangenheit und der Gegenwart, mussten sich jedoch hüten, stolz darauf zu wirken. Sie wollten sich bei der Arbeit zeigen, durften dabei aber in keiner Weise besonders auftreten – weder in verkleckster Arbeitskleidung oder in dramatisch überhöhter Pose –, um ja nicht zu riskieren, daß man ihre Erscheinung oder ihre Moral kommentierte.¹² (...).

Die Bilder zeigen, wie sich die Frauen anstrebten, um die Anforderungen der Gesellschaft an Weiblichkeit zu erfüllen und gleichzeitig glaubwürdig ihre Professionalität darzustellen. Immer wieder kamen sie auf die Motive Rückhalt, Anspruch auf einen Platz in der künstlerischen Tradition, musikalische Begabung, Mutterschaft, Liebreiz und Attraktivität zurück. Im 20. Jahrhundert wurden diese Themen direkter angegangen und einige neue aufgegriffen: Schmerz, Sexualität, Rassenzugehörigkeit, Stellung und Rolle der Frau, Krankheit.¹³

Der nun folgende historische Überblick über die Entwicklung des Selbstporträts bei Künstlerinnen und Künstlern, mit Schwerpunkt auf dem Gebiet der Malerei, kann keine Vollständigkeit beanspruchen. Es sollen aber Meilensteine in der Entwicklung des Genres sowie die ungeheure Vielfalt an Selbstporträts deutlich werden.

Ende 15. und 16. Jahrhundert

Den Anfang des Selbstporträts als eigene Gattung setzt nach allgemeiner Auffassung Albrecht Dürer (1471-1528). Er gibt dem Künstler ein „Gesicht“, das Selbstbildnis wird zu einem autonomen Bild, es löst sich aus der Gattung der Porträtmalerei heraus¹⁴.

1493 stellt sich Dürer schlicht und vornehm dar, was sich in seiner Kleidung, Ausstattung und Haltung zeigt (Abb. 22). Er ist zu dieser Zeit in Heiratsverhandlungen. Die Blume in den Händen ist Symbol für das Glück in der Liebe. Im Selbstporträt von 1498 malt sich Dürer mit einem prächtigen Gewand und edlen Lederhandschuhen (Abb. 23). Bei dem Vergleich der beiden Bilder erkennt der Betrachter, dass sich in den dazwischen liegenden

fünf Jahren etwas in Dürers Leben verändert haben muss. Der Künstler ist eingebunden in einen Hintergrund, der einen Innenraum zeigt, ein Fenster gibt einen Blick auf eine harmonische Landschaft frei, die Technik, vor allem die Licht-Schatten-Gebung, hat sich verändert. Diesem zweiten Selbstporträt ging ein Italienaufenthalt voraus, bei dem Dürer Errungenschaften der Malerei der italienischen Renaissance studierte. Auch seine dort gewonnenen Kenntnisse und Erfahrungen mit humanistischem Gedankengut sind zu erkennen. Seine Ausstattung deutet auf eine gesellschaftliche Stellung hin, die ihm nicht zusteht. In Italien „gelangte er zu der Auffassung, Künstler gehörten zur gesellschaftlichen Elite, ja zur herrschenden Klasse“¹⁵. Er selbst sagt: *Hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer*¹⁶.

Rätsel gibt das zwei Jahre später gemalte Bild auf, das in der Alten Pinakothek in München zu sehen ist (Abb. 24). Es weist vielfältige Brauntöne auf und hat einen pyramidal-symmetrischen Aufbau vom Scheitel des Künstlers, über die herabfallenden Locken zu den Schultern. Die Nähe zu Christusdarstellungen drängt sich auf, unter anderem durch die prägnant frontale Darstellung und die Haartracht. Zweifellos ein Bild, das großes Selbstbewusstsein, ja Sendungsbewusstsein ahnen lässt¹⁷.

Die drei Selbstbildnisse von Albrecht Dürer, die im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sind, waren für ihn „Werkzeug zur Erkundung der eigenen Persönlichkeit und zugleich ein öffentliches Bekenntnis zu seinen weltlichen Ambitionen“¹⁸.

Verbunden mit derartigen Hintergründen und Verweisen sich selbst darzustellen wäre für die italienische Künstlerin Sofonisba Anguissola (1532 - 1625), gut 60 Jahre später nicht möglich gewesen. Sofonisba Anguissola stammt aus gehobener Gesellschaftsschicht und lernt bei dem Maler Bernadino Campi. Die Bilder in Abb. 25 und 26 zeigen vorherrschende Typen weiblicher Selbstporträts des 16. Jahrhunderts, die zum einen geprägt sind vom Stolz auf die eigene Arbeit und zum anderen von Demut, Bescheidenheit und Würde. Die Künstlerinnen zeigen sich züchtig, ohne Lachen, die Arme liegen eng am Körper, sie halten ein Buch, in dem sie gerade noch gelesen haben könnten, oder sie posieren als Musikerinnen, um damit ihre musische Doppelbegabung zu betonen. Oft stellen sie sich gemeinsam mit einer alten Frau dar. Ist sie eine Anstandsdame oder soll der Kontrast junges versus altes Gesicht die Darstellung der Jugend unterstützen und verstärken? Die genauen Hintergründe wissen wir nicht. Sofonisba Anguissola beherrscht die Mittel der Malerei meisterhaft. Sie erzeugt Stofflichkeiten, sei es jugendliches Fleisch in zarten Farben des Inkarnats oder seien es Spitzenstoffe. Sie gibt komplexe Licht-Schatten-Verteilungen wieder, mit denen sie Volumina des Gesichtes auf der flachen Leinwand lebhaft in Erscheinung bringt. Bemerkenswert sind die im weichen, jungen Fleisch tief liegenden Mundwinkel oder die glänzenden Augen, die aus dem Gesicht charakteristisch hervordrängen. Wir wissen aufgrund dieser autobiografischen Bilddokumente, wie Sofonisba Anguissola ausgesehen hat. Wir müssen auch deutlich feststellen, dass sie sich anmutig und schön präsentiert. Es gibt ganze Serien von ihren Selbstporträts. Künstlerbildnisse sind im 16. Jahrhundert begehrte Sammlerobjekte, umso mehr, wenn es Frauenbildnisse sind, die mehr Seltenheitswert besitzen. Anguissola kopiert ihre Selbstporträts daher oft selbst.¹⁹

Sofonisba Anguissola ist auch Vorbild für Künstlerinnen, wie Lavinia Fontana (1552 – 1614), die bei ihrem Vater Prospero Fontana lernt und als erste Frau große öffentliche Aufträge mit religiösen und mythologischen Themen malt. Lavinia Fontana (Abb. 30) nimmt 15 Jahre später (1577) das Thema auf, sich als musisch begabte Frau vor dem Klavichord zu malen²⁰. Auch hier findet sich wieder eine ältere Dame auf dem Bild. Sie kopiert Sofonisba Anguissola jedoch nicht, sondern lässt sich von ihr lediglich inspirieren. Lavinia Fontana befindet sich in einem definierten Innenraum. Der Betrachter sitzt der Künstlerin nicht direkt gegenüber, wie bei Sofonisba Anguissola, sondern er schaut aus

einem leicht erhabenen Standpunkt auf die beiden dargestellten Personen herab. Im Bild ist noch etwas Besonderes zu entdecken: Lavinia Fontana weist direkt auf ihre Arbeit als Künstlerin hin. Eine Staffelei steht weit hinter dem Klavichord in einer durch ein Fenster beleuchteten Nische.

Das Thema, sich malend vor der Staffelei zu zeigen, wird von den Malerinnen erst nach und nach aufgenommen. Schon sehr früh (1548) stellt sich Catharina von Hemessen (1528 – 1587) bei ihrer Arbeit dar (Abb. 31), in geforderter Würde und Zurückhaltung, konzentriert und fast fromm erscheinend²¹.

Pathos, mythologische Bezüge oder ähnliche Verweise, wie wir sie bei Dürer ansatzweise erkennen, waren den männlichen Künstlerkollegen vorbehalten. Die Künstlerinnen hatten in diesem Punkt keine Freiräume. Sofonisba Anguissola fand aber auch hier Nischen, um ihr künstlerisches Potential zu zeigen: In ihrem Selbstporträt als Madonnenmalerin (Abb. 28) und als Mischung in Porträt und Selbstporträt (Abb. 29). Im zuletzt genannten malt sie sich selbst und zugleich ihren Lehrer Bernadino Campi, der sie im Bild porträtiert. Hiermit hat sie erfinderische und geistreiche Wege der Selbstdarstellung gefunden, die sich nicht anmaßend über die Konventionen hinwegsetzen.

Die Selbstporträts hatten doppelte Funktion: Sie demonstrierten das Können einer Künstlerin und eines Künstlers und gaben zugleich ein Bild des Meisters wieder.

Einige der Selbstbildnisse Anguissolas, die sie während des *Malens* zeigen, wurden von Zeitgenossen als zwei Wunder darstellend verstanden, wie sich der Humanist Annibale Caro ausdrückte: der Außergewöhnlichkeit eines Werkes, geschaffen von einer Frau, sowie das Abbild von dessen erstaunlichem Schöpfer.²²

Sofonisba Anguissola schreckt auch nicht davor zurück, sich im Alter wiederzugeben. 1610 malt sie sich stolz und würdevoll als fast achzigjährige Malerin (Abb. 27).

17. Jahrhundert

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606 - 1669) hat Zeit seines Lebens Selbstbildnisse gemacht. Er hat sich ca. 40 mal gemalt, 31 mal in Radierungen studiert und einige Zeichnungen angefertigt (vgl. Abb. 32 - 35). Die Vielfalt seiner Selbstbildnisse demonstriert, dass Rembrandt sie als Forschungs- und Versuchsfelder für seine bildnerische Arbeit angesehen haben muss. Sowohl die damaligen Interessenten und Käufer als auch wir heutigen Betrachter sehen in diesen Arbeiten charakteristische Werke Rembrandts, die ebenso, wie gerade bei Sofonisba Anguissola beschrieben, die „zwei Wunder“ darstellen: Es sind die außergewöhnlichen Werke eines Meisters, die zugleich das Gesicht ihres Schöpfers zeigen.

Mit seinen Selbstbildnissen analysiert er schonungslos sein wechselvolles Leben²³.

Besonders deutlich wird dies, wenn man ein Selbstporträt aus Rembrandts Jugend, auf dem er sich schön und melancholisch zeigt, und einem, auf dem er sich als alten Mann darstellt, geschunden und vom Leben gezeichnet, einander gegenüberstellt (Abb. 32-34). Folgende Typen der Selbstporträts lassen sich aus der Vielfalt seiner Arbeiten herauskristallisieren:²⁴

Einige der Selbstporträts sind als „tronies“ (altfranzösisch: troigne) anzusehen. Damit sind Darstellungen von Charakterköpfen gemeint, wobei der Künstler, auch wenn keine Porträtähnlichkeit angestrebt wurde, Modelle oder das eigene Gesicht studiert (Abb. 40, 41).

Als zweiter Typ lassen sich die Selbstporträts „in assistenz“ herausstellen. Rembrandt zeigte sich, deutlich identifizierbar, als Akteur in Historienbildern, wie z. B. in seinem Bild der Kreuzaufrichtung von 1633.

Als dritter Selbstporträttyp sind die Bildnisse zu nennen, die direkt für Sammler und Liebhaber der Kunst angefertigt wurden. Für diese Zwecke eignen sich insbesondere Druckgrafiken, die günstig reproduzierbar sind und daher leichter verbreitet werden können. Sammlungen druckgrafischer Porträts und Selbstporträts finden sich auch in den Biografien berühmter Künstler, die nach und nach verbreitet werden.

Eine herausragende Besonderheit Rembrandts ist seine Lust, in den Selbstporträts unterschiedliche Identitäten anzunehmen. Er zeigt sich in Kostümen eines Offiziers oder eines Edelmanns. Er kombiniert zeitgenössische Kleidungsstücke, z. B. einen modischen Kragen aus vielen Lagen feinen Leinens, mit historischen und gibt noch orientalische Accessoires hinzu, z. B. Kopfbedeckungen und Ketten.

Auch wenn Rembrandt in seinen Selbstporträts gerne in Rollen schlüpft, so gibt er sich mindestens ebenso oft ehrlich und demütig vor der Malerei in seiner Arbeitskleidung wieder. Diese besteht aus Rock, Pantoffeln, unterschiedlichen Kopfbedeckungen und Hemdrock, alles Bekleidungsstücke, die zum Hausgewand gehören²⁵.

Bei seinen Selbstporträts in historischen Kostümen fällt die Korrektheit auf, mit der er Kleidungsstücke den jeweiligen Zeiten zuordnet:

Dies scheint ein Resultat seines Studiums von Porträtstichen seiner Vorgänger gewesen zu sein. Er wollte sich offensichtlich in die Porträttradition bekannter Meister der Vergangenheit einreihen.²⁶

Rembrandt geht in seinen Bildern bewusst auf die Tradition von Selbstdarstellungen ein. Dabei ist unter anderem seine Beziehung zu Albrecht Dürers Selbstbildnissen bemerkenswert. Er kannte den Nürnberger Meister über biografische Berichte und erwarb einige seiner Holzschnitte²⁷. Im Vergleich der gemalten Selbstporträts in den Abbildungen 35 und 36 zeigen sich deutlich Ähnlichkeiten: Die aufrechte Haltung des Oberkörpers in Dreiviertelansicht, die Kopfhaltung und Blickrichtung, das Abstützen eines im ca. 45 Grad gewinkelten rechten Armes auf einer Brüstung, beide Künstler sind in kostbarer Kleidung dargestellt, Dürer seiner Zeit entsprechend und Rembrandt in einem Gewand aus der Zeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Während bei Dürer der linke Arm sichtbar ist und die linke Hand über der rechten zu liegen kommt, sind bei Rembrandts Bild der linke Arm und die linke Hand hinter der Brüstung verborgen. Ein Blick auf eine Röntgenaufnahme von Rembrandts Bild zeigt, dass in einem früheren Stadium die Haltung des linken Arms und der linken Hand der von Dürer entsprach. Diese Bildlösung wurde im Entstehungsprozess übermalt. Auch wenn sich Rembrandt in seinen Selbstbildnissen insbesondere an Vorgängern aus dem nordalpinen Raum orientiert, neben Dürer insbesondere auch an Lucas van Leyden, so finden sich auch Vorbilder in italienischen Porträts des 16. Jahrhunderts (Abb. 37-39), in Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione (1516) und Tizians Bildnis eines Mannes (1512). Rembrandt fertigt 1639 eine Zeichnung vom Porträt Raffaels an, als die beiden Bilder in Amsterdam ausgestellt werden.²⁸

Im 17. Jahrhundert gewinnen die Künstlerinnen an Selbstvertrauen. Auch steigt die Anzahl der professionell arbeitenden Malerinnen.

Mary Beale (1633- 1699), die zunächst bei ihrem Vater, einem Amateurmaler, lernt und anschließend von ihrem Ehemann unterstützt wird, entwickelt einen weiteren Selbstporträttypus: Sie stellt sich mit der Familie dar, die ihr den gesellschaftlichen Halt bietet, künstlerisch tätig zu sein. Als ihr Ehemann seine Stellung verliert, managt er seine Frau. Nachdem sie das Geld für die Familie verdient, zeigt sie sich etwas überhöht, allein, als modebewusste Malerin, mit einer Palette an der Wand und einer Leinwand in der

Hand, auf der ihre beiden Söhne abgebildet sind (Abb. 42). Die Künstlerin sitzt selbstbewusst im Bild, das Dekollete ist freizügig und im Gegensatz zu den Selbstporträts des 16. Jahrhunderts liegen die Arme nicht mehr eng am Körper.²⁹

Die Holländerin Judith Leyster (1609 - 1660) malt sich 1633 lachend vor der Staffelei sitzend (Abb. 43). Sie ist gut gekleidet, dreht sich gerade um und stützt sich dabei mit dem Ellenbogen auf die Stuhllehne. Es scheint, als würde sie gerade von jemandem überrascht und freue sich darüber. Die Blickrichtung ist direkt auf den Betrachter gerichtet. Sie lacht ihn mit einem Ausdruck von Lebensfreude an. Das Selbstvertrauen, das sich darin widerspiegelt, kann u. a. auf ihrer professionellen Karriere beruhen. Sie besitzt ein eigenes Atelier und ist Mitglied der Malerzunft von Haarlem. Leyster orientiert sich bei diesem Selbstporträt an einem Porträt eines männlichen Künstlerkollegen, wobei sie über ein reines Nachahmen hinausgeht. Die Haltung, insbesondere Armhaltung, kennen wir aus Frans Hals' Porträt von Isaak Abrahamsz Massa von 1626 (Abb. 44). Beziehungen zwischen Leyster und Hals sind bekannt, jedoch wissen wir darüber nichts Genaues. Sie könnte seine Schülerin gewesen sein und daher das Bild gekannt haben.³⁰

Eine herausragende Künstlerin des 17. Jahrhunderts ist Artemisia Gentileschi (1593 - 1652/3). Sie lernt bei ihrem Vater Orazio Gentileschi, arbeitet mit ihm an Aufträgen und wird 1616 erstes weibliches Mitglied der Akademia del Disegno in Florenz. Artemisia Gentileschi erkennt ein neues Potential des Frauenbildnisses und ruft einen neuen Selbstporträttypus ins Leben, der ausschließlich Frauen vorbehalten ist: Sie malt sich als Personifizierung der Malerei, „La Pittura“, und verbindet sich mit ihrem Gesicht und ihrer Statur mit der Allegorie der Malerei, wobei sie Symbole ihrer Arbeit trägt: Palette, Pinsel und eine Maske an der Kette um ihren Hals (Abb. 45)³¹. Mit der Darstellung einer Allegorie stellt sie sowohl ihr Können zur Schau, als auch ihre Bildung und ihr Wissen. Das Bild zeigt eine kraftvolle Frau im Schöpfungsprozess. Die Komposition ist dynamisch–bewegt, entsprechend den Vorstellungen des Barock. Durch ihre schwungvolle Gebärde wird im Bildformat die diagonale Richtung von der linken oberen Bildecke nach rechts unten stark betont. Eine Stütze bildet der abgewinkelte Arm, der am unteren Bildrand aufliegt. Dieses vor Energie sprühende Bild ist außergewöhnlich – selbst in der Zeit des Barock, in der auch die Frauenselbstporträts lebendiger werden. In der Behandlung des Lichtes, die Dynamik der Szene noch steigernd, sind Andeutungen an Michelangelo Caravaggio (1573 - 1610) zu erkennen.

18. Jahrhundert

Wenn auch den Künstlerinnen Freiheiten, wie sie den männlichen Kollegen möglich waren, nicht offen standen, so haben bisherige Beispiele des 16. und 17. Jahrhunderts gezeigt, dass Künstlerinnen eigene Wege der Selbstdarstellung fanden. Im 18. Jahrhundert nimmt die Zahl der malenden Frauen zwar weiter zu, in ihren Selbstporträts tritt der eng gesteckten Rahmen gesellschaftlicher Regeln jedoch noch sehr deutlich zu Tage:

Doch es war auch ein Zeitalter der Blaustrümpfe, in dem man Frauen, die ihre Bildung zeigten, verspottete, was sie zu einem ständigen Seiltanz herausforderte: Sie mussten gut genug sein, um die gebührende Achtung zu erhalten, aber sie durften keinesfalls zu prachtvoll wirken, wollten sie nicht zur Zielscheibe des Gespöts werden.³²

Im 18. Jahrhundert lebt und arbeitet Rosalba Carriera (1675 – 1757), die aus einer bescheidenen venetianischen Familie stammt. Auch wegen ihrer vielfältigen Ausrichtung – sie ist in verschiedenen Berufen tätig, unter anderem als Designerin von Spitzen und

Tabakdosen – wird sie zu einem Star der damaligen Kunstszene. Sie malt einflussreiche Persönlichkeiten und findet Aufnahme in Akademien. Obwohl Rosalba Carriera weder reiche Eltern hat noch die Tochter einer Künstlerfamilie ist, erstaunt uns ihre Karriere als Künstlerin.³³

Im Selbstporträt von 1715 (Abb. 46) sehen wir die prachtvoll gekleidete Rosalba Carriera, die mit Würde und Stolz, aber wegen des sanften Lächelns auf den Lippen nicht überheblich, auf ein Bild ihrer Schwester zeigt, die sie zu ihrer Gehilfin ausgebildet hat. Dagegen sehen wir in Abbildung 47 eine überaus stolze Präsentation einer Akademiezeichnung von Luis Eugenio Meléndez (1716 - 1780). Gut gekleidet, mit straffer Körperhaltung, ein Arm in der Hüfte abgestützt, führt er uns ganz besondere Fähigkeiten in seinem Bild vor: die männliche Aktzeichnung, die er beherrscht. Das Aktstudium ist für Frauen immer noch ein Tabu. Es wäre aber von großer Bedeutung für Künstlerinnen, um sich Wissen und Können anzueignen, das sie für Bilder mit Figuren in Bewegung bräuchten. In bestimmten Bereichen ist es ihnen also verwehrt, das gleiche Niveau wie die Männer zu erreichen.

Künstlerinnen zeigen sich vielmehr hübsch, bezaubernd und mit vielen musischen Fähigkeiten ausgestattet. Eine Darstellung von sich selbst im Arbeitsgewand, wie beispielsweise Chardin (1775) es tut, ist kaum zu finden. Groß ist daher der Kontrast der Selbstporträts der Malerin Rose Ducreaux (1761 - 1802) von 1791 (Abb. 48) und des Malers Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699 - 1779) von 1775 (Abb. 49). Es gibt selten Selbstbildnisse von Künstlerinnen, die sich von diesem anmutigen Stil und Schönheitskult abwenden. Das Selbstporträt von Anna Dorothea Therbusch (1721-1782) von 1761 ist eines dieser Ausnahmen. Sie hält sich nicht an die üblichen Typen, sondern zeigt sich mit einer nicht gerade schmeichelhaften Brillenkonstruktion. Anna Dorothea Therbusch erhält unter anderem Unterricht bei ihrem Vater Georg Lisiewski. Sie nimmt Aufträge der russischen Kaiserin Katharina II. und des preußischen Kaisers Friedrich II. an. Der Erfolg macht sie frei, über das Übliche hinauszugehen.³⁴

Charmant zeigt sich dagegen eine weitere sehr erfolgreiche Künstlerin des 18. Jahrhunderts, Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), die Tochter eines Porträtmalers. Sie bestreitet ihren Weg mit den Themen, die wir aus den bisherigen Selbstporträts kennen. Sie greift das Thema „Mutter-Kind“ auf (Abb. 51) und entwickelt es weiter. Bei einem ihrer Selbstporträts lässt sich Elisabeth Vigée Lebrun von einem Bildnis Rubens beeinflussen³⁵. Diese Inspirationsquelle belegt sie mit eigenen Worten:

Seine große Wirkung beruht auf den beiden verschiedenen Lichteffekten, welche das einfache Tageslicht und der helle Sonnenschein geben; die Glanzpunkte kommen von der Sonne, wogegen, was ich in Ermangelung eines anderen Wortes „die Schatten“ nennen muß, das Tageslicht gibt; vielleicht muß man Maler sein, um diese Kunstleistung von Rubens voll würdigen zu können. Das Gemälde entzückte mich und regte mich so an, dass ich dieselbe Wirkung hervorzubringen versuchte. Ich malte mich, einen Strohhut auf dem Kopfe, der mit einer Feder und einem Feldblumenkranz geschmückt war, und mit meiner Palette in der Hand.³⁶

Der direkte Vergleich (Abb. 52 und 53) zeigt deutlich Ähnlichkeiten, z. B., in der Kleidung, in der Umgebung der Personen und, wie im Zitat beschrieben, der Lichtsituation. In wesentlichen Aspekten unterscheiden sich jedoch die beiden Bilder. Auffallend ist die Beigabe der Palette beim Selbstbildnis von Vigée Lebrun, die eine andere Handhaltung nach sich zieht. Anders ist ebenso die Gestaltung des Dekolletés. Elisabeth Vigée Lebrun trägt kein Mieder, das einer Rüstung gleicht. Ein natürliches Fallen des Stoffes ist gezeigt. Auch die Teilung der Brüste ist hier bedeckt. Entscheidend ist jedoch der Unterschied der sich bezüglich der Blicke der Frauen feststellen lässt: Bei Rubens Porträt ist der Kopf

minimal gesenkt, die Augen der Frau blicken nach oben. Der Ausdruck ist nur schwer zu beschreiben, vielleicht am ehesten mit naiv-verführerisch. Elisabeth Vigée Lebrun blickt uns dagegen direkt und forschend an. Der Mund ist leicht geöffnet – nicht erotisch verführerisch – eher, um uns etwas mitzuteilen.

Im 18. Jahrhundert entwickelt sich ein weiterer Selbstporträttypus: Malerinnen zeigen sich mit Schülerinnen, wie im Bild von Adelaide Labille Guiard (1749-1803) von 1785 (Abb. 54). Zwei junge Mädchen blicken ihrer Lehrerin, die sich auf ihr Motiv konzentriert, über die Schulter. Ihre Wangen sind vor Interesse am Geschehen gerötet. Eine wohlwollende Stimmung, die auf eine gute Lernsituation schließen lässt. Darauf stützt sich Jean-Laurent Mosnier in seiner Komposition von 1786. Die Situation erscheint ähnlich, doch die Lässigkeit von Labille Guiard findet sich im männlichen Echo nicht. Der Lehrer gibt sich stolz und erhaben³⁷.

1754 malt sich die vom Klassizismus geprägte Künstlerin Angelica Kauffmann (1741 - 1807) zwischen der Musik und der Malerei, einem auf Allegorien basierenden Thema (Abb. 56). Es ist das Thema ihres Lebens: Laut Künstlerlegende, beschrieben von Frances Borzello, hatte sie mit 13 Jahren einen Pfarrer gefragt, welchem ihrer beider Talente sie beruflich folgen sollte, und er habe ihr geantwortet: die Malerei würde ihre religiösen Pflichten weniger stören. 1791 stellte sie die folgenreiche Entscheidung im Selbstbildnis zwischen Malerei und Musik dar. Malerei sei zwar ein schwieriger zu besteigender Hügel, biete aber letztlich eine befriedigendere Laufbahn. Entsprechend zeigt die Gestalt der Malerei auf einen Tempelhügel.³⁸

Schönheit, musische Bildung, Familie bleiben Themen der Malerinnen im 18. Jahrhundert. Dennoch lässt sich aufkeimendes Selbstbewusstsein und ein Lösen von der Dominanz der Männer erahnen.

19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert öffnen sich die Kunstschulen und Akademien für die Frauen:

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbesserten Möglichkeiten für Frauen, sich institutionell als Malerinnen ausbilden zu lassen, führten nicht zu einer explosionsartigen Häufung von Selbstbildnissen. Der Grund dafür liegt darin, dass ihre Position immer noch recht wacklig war. So ernst es ihnen selbst auch war, war die Kunstwelt in vielerlei Hinsicht nicht bereit für sie. Je nach Familie, im gleichen Land oder von Land zu Land sowie von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, machten die Frauen als Schülerinnen und Berufsmalerinnen jeweils ganz unterschiedliche Erfahrungen. Die Fortschritte erfolgten keineswegs gleichmäßig. Vergleichen wir nur zwei Beispiele: In England nahm die halbamtliche Royal Academy von den frühen 1860er Jahren an auch Frauen auf, während die staatlich unterstützte Ecole des Beaux-Arts in Frankreich ihnen noch bis zur Jahrhundertwende den Zugang verwehrte.³⁹

In der Regel nutzen die Frauen erst ab 1870 diese neue Möglichkeit der Ausbildung. Ansonsten gilt immer noch, dass es eine Frau leichter hat, eine Künstlerin zu werden, wenn sie von ihrer Familie unterstützt wird, sei es, dass sie einer Künstlerfamilie entstammt oder wohlhabende Verwandte hat. Die Ausbildung von Berthe Morisots (1841-1895) um 1850 erfolgt im üblichen Schema. Sie ist Tochter einer betuchten französischen Familie. Sie besucht, begleitet von ihrer Mutter, regelmäßig das Atelier eines Künstlers und nimmt bei diesem Privatunterricht. Je nach Fortschritt wird Berthe Morisots an andere Künstler weitergegeben⁴⁰. Ihr Selbstporträt der Abbildung 57 lebt vom skizzenhaft

impressionistischen Pinselduktus. Auch wenn das Bild ein Beweis für ihre Fähigkeit ist, spontan und locker wesentliche Begebenheiten einer Situation einzufangen, bleibt Berthe Morisot den typisch häuslichen Themen treu.

Die Malerin Thérèse Schwartze (1851- 1918) bezieht sich 1888, als sie gebeten wird, für die Uffizien ein Selbstporträt zu malen, auf ein Selbstporträt von Sir Joshua Reynolds (1723 - 1792)⁴¹. Beide Bilder (Abb. 58, 59) zeigen den Künstler ernsthaft bei der Arbeit, mit Palette und Pinsel und mit konzentriertem Blick auf ein entferntes Motiv. Die Hand schattet die Augen ab. Weshalb beruft sich Therese Schwartze auf ein hundertfünfzig Jahre altes Bild und nicht auf zeitgenössische Selbstporträts? 1888 entstehen die Selbstporträts von Vincent van Gogh (1853 - 1890) und Paul Cézanne (1839 -1906), die die Künstler ebenfalls bei der Arbeit zeigen (Abb. 60, 61). Hat sie diese Bilder oder ähnliche Vorläufer nicht gesehen? Hat sie sie ignoriert? Oder war für einen solchen kühnen Malerblick die Zeit für Frauen noch nicht reif?

Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen die Frauen leiden, scheinen bis ins 20. Jahrhundert zu wirken. Künstlerinnen müssen sich in ihren Bildern in Zurückhaltung üben und hinken den Neuerungen ihrer männlichen Kollegen hinterher.

Paul Cézanne ist, ähnlich wie Rembrandt, ein Künstler, der sein Gesicht und seine Statur sein ganzes Leben lang porträtiert und so einen umfassenden Bericht über sich gibt. Der junge Cézanne zeigt sich in seinen ersten Selbstbildnissen, z. B. in dem von 1866 (Abb. 62), kompromisslos. Wild entschlossen, sich niemals an gesellschaftliche und künstlerische Normen der Pariser Avantgarde anzupassen, blickt er aus dem Bild, umgeben von dunklen Haaren und Bart.

Eine Annäherung an die Pariser Künstlergruppe, wodurch für ihn auch eine Ausstellungsmöglichkeit mit den Impressionisten möglich wird, gelingt ihm erst durch die Arbeit in der Malergruppe von Camille Pissarro (1830 - 1903) in Pontoise. Veränderungen, die mit der Arbeit in dieser Künstlergruppe einhergehen, zeigen sich in seinem gesamten Werk und damit auch in seinen Selbstporträts. Die Zugehörigkeit zur Schule von Pontoise bewirkt in seinen Bildern einen subtileren, verstärkt forschenden und empfindsamen Umgang mit Formen und löst seine bisherige dunkle Palette mit leichteren, komplexeren Farbtönen ab (Abb. 63, 64).⁴²

Die Darstellung als bärtiger Mann, im Brustbild und Dreiviertelprofil, gekleidet mit einer braunen Jacke eines Arbeiters, entwickelt sich zu einem typischen Grundelement in seinen Selbstporträts. Auch das Selbstbildnis von 1878-1880 bleibt diesem Typ verhaftet. Das Selbstbildnis vor türkisgrünem Hintergrund um 1885 weicht von diesem Typ ab (Abb. 65). Der braune Mantel ist weg, dafür ist der Gesellschaftsanzug gekommen. Er experimentiert hier mit seinem Status als Mitglied des Provinzbürgertums⁴³. Aber die eigenartige Mischung aus förmlicher Kleidung und plumpem Stil, der z. B. an dem eigenartig aufgestellten Bein im Vordergrund festzumachen ist oder an der seltsam wirkenden Verbindung zwischen Kopf und Rumpf, stellt den Betrachter vor die Frage, ob er in diese Ausstattung passt.

Das Selbstbildnis mit Barrett von 1898-1900 (Abb. 67) ist Paul Cézannes letztes Selbstporträt. Wiederum nutzt er den üblichen Selbstporträttyp: Brustbild, Dreiviertelporträt, schwere, schwarzbraune, schlichte Jacke. Auffallend ist, dass anstatt des üppigen Barts, einem Kennzeichen seines revolutionären Eifers und seiner jungen Energie, nun zum ersten mal seit seinem Jugendporträt von 1861 die Züge seines Kiefers und Kinns erscheinen⁴⁴.

Betrachten wir die Reihe der Selbstporträts der Abbildungen 63, 64, 66 und 67, so erkennen wir Paul Cézannes Faszination für die Darstellung der Augen. Bei dem ruhig im Dreiviertelprofil sitzenden Künstler drängen die Pupillen in die äußersten Augenwinkel, als wollten sie gierig soviel als möglich sehen und erforschen. Begleitet werden die lebhaften

Augen von charakteristischen Augenbrauenschwüngen. Im letzten Selbstporträt scheint der Blick dagegen nicht mehr auf die Außenwelt, sondern nach innen gerichtet zu sein.

Das 19. Jahrhundert ist geprägt durch den Beginn der Moderne in der Malerei. Insbesondere in Frankreich treten Künstlergrößen mit revolutionärem Format in Erscheinung, was sich auch in ihren Selbstporträts niederschlägt. Jeder dieser Künstler, Cézanne, Degas, van Gogh, Gauguin und andere, bietet ungeheure Vielfalt und Facettenreichtum in der Auseinandersetzung mit der eigenen Erscheinung. Die Malerei von Frauen tritt angesichts dessen in den Schatten. Erst das 20. Jahrhundert eröffnet Frauen neue Möglichkeiten und Freiheiten, sich ihren eigenen, spezifischen Themen zuzuwenden, ohne sich dabei der Einhaltung gesellschaftlicher Forderungen zu unterwerfen.

20. Jahrhundert

Mit der Absicht, sich als Künstlerin und Frau zu erforschen und zu durchdringen, treten neue Selbstporträttypen auf: Akt-Selbstporträts, Selbstporträts, die persönliche Leidenschaften thematisieren, Selbstporträts, die von den Schwierigkeiten und neuen Möglichkeiten beim Eintritt in eine Männerwelt erzählen⁴⁵. Auch die Männer loten neue Grenzen aus.

Charlotte Berend-Corinth (1880 - 1967) malt sich 1931 bei ihrer Arbeit mit einem Aktmodell (Abb. 68). Sie als Malerin ist mit Ernst und konzentriertem Blick bei der Sache, das Modell hat nicht die Funktion aufzureizen, sondern trägt vielmehr zum Entstehen des Bildes bei. Anders dagegen das „Selbstporträt mit weiblichem Modell und einem Glas Champagner“ (1902; Abb. 69) von Lovis Corinth (1858 -1925): Mit einer Hand ergreift er Besitz von einem Glas Alkohol und mit der anderen von seinem Modell, seiner späteren Frau Charlotte Berend. Dies ist eine aufreizende Situation, durch die er gesellschaftliche Konventionen, die hinsichtlich dieser extremen Szene auch für Männer gelten, brechen möchte. Er gibt sich als schrankenloser Bohemien und tut damit seine Missachtung gegenüber gesellschaftlichen Normen kund⁴⁶.

In anderer Art und Weise provoziert Max Beckmann (1884 - 1950) und stellt die Ansprüche der Gesellschaft in Frage. Er trägt in seinen Selbstbildnissen mehrmals einen Gesellschaftsanzug (Abb. 70, 71), „gehört äußerlich gesehen dazu“. Sein Gesicht zeigt jedoch einen harten Ausdruck und ist tief verschattet. Der Anzug wird zur Maske, die den inneren Aufruhr gegen falsche Wertvorstellungen, die zu zwei Weltkriegen führen, überdeckt.

Dass ein Künstler durch Kostümierung in andere Rollen schlüpft, haben wir bereits bei Rembrandt gesehen. Bei Beckmann wird das Kostüm zu einem wesentlichen Träger von Ausdruck und inhaltlichen Zusammenhängen.

Maske und Verkleidung ist bei der zeitgenössischen Künstlerin Cindy Sherman (1954) Zentrum ihres Schaffens. Sie stellt sich in ihrem „Standfoto ohne Titel“ von 1983 in einem Businesskostüm dar (Abb. 72), das dem Gesellschaftsanzug von Max Beckmann entspräche. Die intensive, vielschichtige Gebärde mit Bestandteilen von Drohen, Wut, Eskalation der fast gesichtslosen Frau mit einer zerstörten Frisur steht mit dem Outfit in völligem Kontrast und irritiert den Betrachter.

Anfang des 20. Jahrhunderts lassen die Frauen immer mehr in ihren Intimbereich blicken. Es gibt erste Aktdarstellungen, in denen sich die Künstlerinnen selbst im Spiegel nackt betrachten. Paula Modersohn-Becker (1876- 1907) sehen wir als Schwangere, die stolz ihren Oberkörper frei präsentiert (Abb. 73). Es gibt Darstellungen, in denen Frauen ihre

erotische Anziehungskraft zum Thema nehmen, wie das Selbstporträt am Frisiertisch der Russin Zinaida Serebryakova (1884 - 1967) von 1909, das sie in Unterwäsche zeigt (Abb. 74)⁴⁷. Später lässt die Frau vollkommen ihre Hüllen fallen. Joan Semmels (1932) Selbstporträt von 1974 „Ich ohne Spiegel“ (Abb. 75) stammt aus einer Serie großformatiger Gemälde, wobei allen Bildern der Kopf fehlt. Der Körper ist hier das Selbstporträt, nicht das Gesicht⁴⁸.

Aktdarstellungen zeigen den Körper mit allen Schönheiten und Mängeln. Es liegt auf der Hand, dass bei den weiblichen Selbstporträts die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und die Beschäftigung mit den gängigen Schönheitsidealen zusammenhängt. 1973 hält die Amerikanerin Eleanor Antin (1935) eine Diät in 148 Fotografien fest: Sie gibt dem Werk den Titel Modellieren: Eine traditionelle Skulptur (Abb. 76)⁴⁹. So langsam schält sich ihre Idealfigur heraus, wie aus einem weißen Marmor. Es gibt keine Tabus mehr, auch in der Darstellung des Hässlichen, des „Nicht-Ideals“. Jenny Saville (1970) gestaltet eine Serie von Porträts, in denen sie ihren Kopf auf gigantische Frauenkörper setzt (Abb. 77). Die auf dem Bauch hingekritzeltten Wörter »zart« und »fein«, etc. erinnern an die Skizzen eines Schönheitschirurgen auf der Haut des Patienten⁵⁰.

Ein großes Thema der Selbstporträts von Künstlerinnen und Künstlern ist Krankheit, Schmerz und körperliches Leid.

Lovis Corinth erleidet 1911 einen Schlaganfall. In seinen Bildern (Abbildungsserie 78-80) zeigt er schonungslos die Veränderung, die sein Körper durch die Krankheit erfährt. Eine andere Art von Schmerz und Leid zeigt uns Francis Bacon (1909 - 1992). Er hat kein körperliches Gebrechen, doch empfindet er größtes Unwohlsein in seiner Haut und in seiner Welt. Er durchlebt Isolation und Depression, die er in den Bildern grausam veranschaulicht (Abb. 81).

Die Schreckenskrankheit Krebs wird mehrfach zum Thema von Selbstporträts, wie z. B. bei Jo Spence (1934- 1992). Sie gibt sich 1989 während ihrer Therapien gegen ihren Brustkrebs wie ein ängstliches, schüchternes Kind wieder, das es satt hat, sich und ihren Körper in den Untersuchungen zu zeigen (Abb. 82). Ähnlich, aber direkter stellt sich im Jahr 1992, also ein Jahr vor ihrem Tod, Hannah Wilke (1940 - 1993) während ihres Todeskampfes gegen Krebs dar (Abb. 83)⁵¹.

Frida Kahlos (1907 -1954) Selbsterforschung in Selbstporträts ist im 20. Jahrhundert beispiellos. Ihr künstlerisches Werk besteht zum Großteil aus Selbstbildnissen. In ihrer Kindheit wird sie von schweren Krankheiten heimgesucht, in ihrer Jugend hat Kahlo einen Unfall, wovon sie bleibende, starke körperliche Schäden davonträgt. Ihre körperliche Qual macht sie in vielen Bildern deutlich. In Abbildung 84 zeigt sie sich in ein Metallkorsett eingezwängt. Die Wirbelsäule in Form einer architektonischen Säule, die sie stützen soll, ist vielfach gebrochen. Die Nägel in ihrer Haut lassen selbst uns ihre Schmerzen spüren. Sie erträgt die Schmerzen und ihr seelisches Leid aufrecht, aber mit Tränen.

Grausamkeiten und Probleme, denen sie in ihrem Leben reichlich begegnet, nimmt sie sich zum Thema und verarbeitet sie in ihren Bildern. So entsteht ein eindringliches Gemälde, das eine Fehlgeburt zum Bildthema hat (Abb. 87). Auch ihre wechselvolle Liebesbeziehung zu ihrem Mann, bestehend aus Liebe und Hochgefühlen, Eifersucht und Kränkung, verarbeitet sie vielschichtig und hintergründig, wie z. B. in dem Hochzeitsbild von 1931 (Abb. 85) und dem Bild „Selbstbildnis als Tehuana“ von 1943 (Abb. 86).

Durch die vorhergehenden Ausführungen ist deutlich geworden, dass es praktisch kein Selbstporträt von Künstlern oder Künstlerinnen gibt, das sich der reinen Topografie, also

ausschließlich anatomischer Richtigkeit und physiognomischer Ähnlichkeit, verschrieben hat. Sogar Studenten bemühen sich bereits bei ihren ersten Gehversuchen zum Thema, Ausdruck und Gefühl, Stimmung oder seelische Verfassung in das Abbild des eigenen Gesichtes zu legen. In den Beispielen aus der Kunstgeschichte verrät das Selbstporträt immer sehr viel mehr über den Dargestellten, als nur seine äußere Erscheinung, sei es durch die subtile Auswahl des Blickes, sei es durch die Kleidung, sei es durch Verankerung des Selbstporträts in einen Kontext. Mit der Moderne kommen Verfremdung, Verzerrung und Zerstörung hinzu.

Daneben hat das Selbstporträt für den Künstler über die Jahrhunderte hinweg nichts an seiner Rolle als Mittel zur Selbsterforschung verloren. Im Gegenteil, gerade die thematische Ausweitung in der Moderne gibt dem Künstler und gerade der Künstlerin ungeahnte Möglichkeiten – mit sich selbst als Motiv – den Menschen unserer Zeit in seiner Größe und Not, Schönheit und Deformation, Freiheit und Isolation in ausdrucksvolle Bilder zu bannen.

Literaturverzeichnis:

- Albertz, J.: Sehen Wahrnehmen und die Wirklichkeit. In Albertz, J. (Hrsg.). Wahrnehmung und Wirklichkeit. Berlin: Schriftenreihe Freie Akademie, 1997. Band 17. S. 9 - 40.
- Bezzola, T.; Homburg, C.: Max Beckmann und Paris. Köln: Taschen, 1998.
- Borzello, F.: Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten. München: Karl Blessing, 1998.
- Dorn, R. et al.: Van Gogh – die Porträts. Köln: DuMont, 2000.
- Eiglsperger, B.: Differenziertes Raumwahrnehmen im plastischen Gestaltungsprozess. Eine Untersuchung zur Anwendung des „Cognitive-Apprenticeship-Ansatzes“ beim Modellieren eines Selbstporträts. München: Utz, 2000.
- Eiglsperger, B.: Vom Marmorfindling zum Selbstportrait. Der Entstehungsprozess einer Skulptur am exemplarischen Fall. Vom gefundenen Stein zur Marmorskulptur. Katalog zur Ausstellung des Instituts für Kunsterziehung der Universität Regensburg. 1996. S. 38 – 47.
- Dittscheid, H.-Ch.: Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahr 1500. In: Karl Möseneder, Gosbert Schüssler (HRG.) Bedeutung in den Bildern 2002. Festschrift für Jörg Träger. Regensburg: Schnell + Steiner.
- Gasser, M.: Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister. München: Kindler, 1979.
- Guski, R.: Wahrnehmen - ein Lehrbuch. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer, 1996.
- Hergott, F. et al.: Francis Bacon. Ostfildern: Hatje, 1996.
- Herrera, H.: Frida Kahlo. Die Gemälde. München: Schirmer/Mosel, 1992.
- Maier, C.: Das Selbstporträt in der Malerei. Kunstgeschichtliche Tendenzen – Untersuchungsfeld eigener Erfahrungen – Gegenstand fachdidaktischer Reflexion. Zulassungsarbeit zur RS-Prüfung im Anschluss an das Wintersemester 2003/ 04.
- Manuth, V.: Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption. In Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart: Belser, 1999. S. 38 – 57.
- Nicoïdski, C.: Die großen Malerinnen. Weibliche Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bern, München: Suhrkamp, 1999.
- Platzman, S.: Cezanne. Die Selbstporträts. München: Stiebner, 2001.
- Schuster, P.-K.; Vitali, Ch.; Butts, B.: Lovis Corinth. München: Prestel, 1996.
- Shearman, C.: Cindy Sherman - mit Texten von Els Barents und Peter Schjehldahl. 3. erw. Aufl. München: Schirmer/Mosel, 1987.
- The Yorck Projekt: 10 000 Meisterwerke der Malerei. Digitale Bibliothek 3.52.
- Weterin, v. d. E.: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts. In Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart: Belser, 1999. S. 8 - 37.
- White, Ch.; Buvelot Qu.: Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart: Belser, 1999. S. 58 – 74.
- Winkel, d. A.: Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträt. In Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart: Belser, 1999.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1-5:	Eiglsperger, B. 2000. a.a.O.
Abb. 6-12	Maier, C. a.a.O.
Abb. 13	Maier, C. Privataufnahme
Abb. 14-17	Eiglsperger, Birgit: Privataufnahmen
Abb. 18-21	Eiglsperger, B. 2000. a.a.O.
Abb. 22-24	The Yorck Projekt: 10 000 Meisterwerke der Malerei. Digitale Bibliothek 3.52
Abb. 25-31	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 32-41	White, Ch.; Buvelot Qu. a.a.O.
Abb. 42- 46	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 47	Gasser, M., a.a.O.
Abb. 48	Borzello, F. a.a.O..
Abb. 49	The Yorck Projekt: 10 000 Meisterwerke der Malerei. Digitale Bibliothek 3.52
Abb. 50-59	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 60	Dorn, R. et al. a.a.O.
Abb. 61-67	Platzman, S. a.a.O.
Abb. 68-69	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 70-71	Bezzola, T.; Homburg, C. a.a.O.
Abb. 72	Sherman, C. a.a.O.
Abb. 73-77	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 78-80	Schuster, P.-K.; Vitali, Ch.; Butts, B. a.a.O.
Abb. 81	Hergott, F. et al. a.a.O.
Abb. 82-83	Borzello, F. a.a.O.
Abb. 84-87	Herrera, H. a.a.O.

¹ Platzman, S., a.a.O., S.7.

² Auf Grund der stammesgeschichtlichen Entwicklung des Menschen und vermutlich durch eigene individuelle Erfahrung sind wir darauf spezialisiert und trainiert, bestimmte Dinge mit besonderer Sensibilität wahrzunehmen (Albertz 1997). Äußerst wichtig ist für den Menschen und sein soziales Leben das Identifizieren bekannter Menschen und die Fähigkeit im Gesicht seines Gegenübers zu „lesen“.

³ Guski, R., a.a.O.

⁴ Eiglsperger, B., 1996 und 2000 a.a.O.

⁵ Eiglsperger, B., 2000 a.a.O.

⁶ Maier, C. a.a.O., S. 51f

⁷ ebd. S. 64.

⁸ Eiglsperger, B., 1996 a.a.O.

⁹ Weterin, v. d. E., a.a.O., S. 17f.

¹⁰ Platzman, S. a.a.O., S.15.

¹¹ Borzello, F. a.a.O.

¹² ebd. S. 32.

¹³ ebd. S. 35.

¹⁴ Platzman, S. a.a.O., S.10f.

¹⁵ Platzman, S. a.a.O., S.11.

¹⁶ ebd.

¹⁷ Genauere Ausführungen: Dittscheid, H.-Ch. a.a.O.

¹⁸ Platzman, S. a.a.O., S.10.

¹⁹ Borzello, F. a.a.O., S. 37ff.

²⁰ Borzello, F. a.a.O., S. 47ff.

²¹ Borzello, F. a.a.O., S. 39.

²² Zit. nach Woods-Marsden in Weterin, v. d. E. a.a.O., S. 31.

²³ Platzman, S. a.a.O., S.12.

²⁴ Weterin, v. d. E. a.a.O., S. 30 ff.

²⁵ Winkel, d. A. 1999., S. 63ff.

²⁶ ebd. S. 72.

²⁷ Manuth, V. a.a.O., S. 43f.

²⁸ ebd. S. 43f und S. 170 ff.

²⁹ Borzello, F. a.a.O., S. 51ff.

³⁰ ebd. S. 52f.

³¹ ebd. S. 53f.

³² ebd. S. 71.

-
- ³³ ebd. S. 69ff.
³⁴ ebd. S. 71ff.
³⁵ ebd. S. 76f
³⁶ zitiert nach: Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun. Bd I. S. 100; ebd. S. 75f
³⁷ ebd. S. 82f.
³⁸ ebd. S. 81.
³⁹ ebd. S. 110f.
⁴⁰ ebd. S. 109f.
⁴¹ ebd. S. 119.
⁴² Platzman, S. a.a.O. S. 72f.
⁴³ ebd. S. 162.
⁴⁴ ebd. S. 188f.
⁴⁵ Borzello, F. a.a.O., S. 126f.
⁴⁶ ebd. S. 130.
⁴⁷ ebd. S. 136ff.
⁴⁸ ebd. S. 159f.
⁴⁹ ebd. S. 162f.
⁵⁰ ebd. S. 177f.
⁵¹ ebd. S. 172f.