

Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005, 215 S. ISBN 3-15-010571-4, EUR 49,90 und

Anthony Bond und Joanna Woodall (Hrsg.): Self portrait. Renaissance to contemporary. Ausst.Kat. London, National Portrait Gallery Sydney, Art Gallery of New South Wales 2005, 205 S. ISBN 0 7347 6377, EUR 93,64

Sylvaine Hänsel

Das Thema Selbstporträt hat Konjunktur. Nachdem vor kurzem die Wiener Akademie ihre Sammlung von Künstlerbildnissen zum Ausgangspunkt einer Ausstellung genommen hatte [1], erschienen Ende des letzten Jahres gleich zwei Bücher zum Thema Selbstporträt, ein Londoner Ausstellungskatalog [2] und ein von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen zusammengestellter Überblick über Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart [3], die sich auch im Aufbau entsprechen. Auf einen Einleitungsteil folgen chronologisch geordnet die Bildbeispiele, denen jeweils ein Text beigegeben ist. Beide scheinen zunächst unterschiedliche Akzente zu setzen. So betiteln Pfisterer und von Rosen ihren Band „Der Künstler als Kunstwerk“, während die Londoner Ausstellung lakonisch „Self Portrait“ heißt, doch geht es letztlich beiden darum, eine Entwicklungsgeschichte des Selbstporträts einerseits und die Bandbreite des Genres andererseits zu präsentieren.

Höchst anspruchsvoll formulieren Pfisterer und von Rosen in ihrer Einleitung zunächst die Absicht, der Entstehung des Mythos vom Individuum als der höchsten Verwirklichungsform des Menschen nachzugehen, die sich am treffendsten durch ein Porträt festhalten ließe. Auch gelte es, zu untersuchen, wie sich die Darstellung von Künstlern von der anderer Personen unterscheidet, ebenso dem Problem nachzugehen, in welcher Form das Selbstporträt auf die Veränderungen der Vorstellungen von „Selbst“ und „Bildnis“ eingeht.

Dann verweisen die Autoren in einem knappen Überblick in Bezug auf die Frage nach dem Zu-

sammenhang von Porträt und Individuum auf Jacob Burckardt und vor allem auf Wilhelm Wetzold, während Michel Foucault als Gewährsmann für die „Zerstörung des Mythos vom original-schöpferischen Künstlersubjekt“ steht. Wenn auch, so die Autoren, die Mediävistik zu Recht darauf verwies, dass Individualität lange Zeit vor allem über Kleidung und Abzeichen zum Ausdruck kam, erweise sich doch das Idealbild des Cortegiano, das Baldassare Castiglione entwarf, für die neuzeitliche „Identitätsformung“ als folgenreich, bot es doch eine Art Anleitung für die Präsentation von Status und Anspruch. Die möglichen Rollen, die ein Künstler einnehmen kann, richteten sich nach Kontext und Adressaten. Der Künstler kann als gut situierter Bürger, als Intellektueller, als Höfling, aber auch als „Bösewicht“ oder trinkend und rauchend in zwielichtigem Ambiente auftreten. Mit der Aufklärung gewinnt die Frage nach dem „Wesen“ der Dargestellten an Bedeutung. Selbstbildnisse dienen schließlich im 20. Jahrhundert nicht zuletzt der (durchaus publikumswirksamen) Selbsterforschung.

Schon früh, so betonen Pfisterer/ von Rosen, gerät auch die Entstehung des Bildes in den Blick, berührt diese Frage doch das zentrale Problem, ob der Künstler handwerklich oder „schöpferisch“ tätig sei. Wie der Künstler damit umgeht, ob er alle Spuren der Herstellung verwischt, oder diese gerade thematisiert, führt zu einer Vielzahl von Vorschlägen und bietet unendliche Möglichkeiten, Virtuosität, Erfindungsreichtum und Scharfsinn vorzuführen. Ebenso erweist sich der Spiegel als technisches Hilfsmittel, Sinnbild der Selbsterforschung, Metapher des Bildes selbst

und der Täuschung als nahezu unerschöpfliche Motivquelle.

Mit der Fotografie schien zwar zunächst die Porträtmalerei in ihrer dokumentierenden Funktion überholt, doch zeigte sich bald, dass die Frage nach der Identität einer Person, nach der Spannung von Sein und Selbstkonstruktion nichts an Dringlichkeit eingebüßt hatte. Die Zweifel, ob ein „Bild“ überhaupt aussagefähig sein könne, ließ eine Reihe von Künstlern nun ihren Körper selbst zum Medium wählen. Damit löst sich jedoch das künstlerische Selbst auf und es ist durchaus im Sinne des Begriffs „Porträt“, wenn Pfisterer und van Rosen ihren Überblick mit einem Hinweis auf Orlan und Stellarc abschließen, ihnen jedoch im Bildteil bewusst keinen Platz einräumen.

Es ist schade, dass die Autoren nicht auch ein wenig auf die kunsthistorischen Beiträge zur Erforschung des Selbstporträts eingegangen sind, die ja in ganz unterschiedlicher Weise versucht haben, die Beziehung Porträt und Individuum im jeweiligen historischen Kontext verständlich zu machen. Gerade weil sowohl die Einleitung, als auch die Einzeltexte auf Fußnoten verzichten, hätte man gerne genaueres über Forschungsansätze und Erkenntnisstand gewusst, die letztlich auch die beiden Herausgeber bei ihrer Auswahl der Bildnisse geleitet haben dürften. Vielleicht fürchtete man, ein breiteres Publikum zu verschrecken, dem Wissenschaft als Synonym für „trocken“ und „unverständlich“ gilt. Dabei wäre auch für die „Fachwissenschaft“ viel gewonnen, bemühte sie sich einerseits, diesem Vorurteil den Boden zu entziehen und traute andererseits ruhig auch den Lesern so genannter populärwissenschaftlicher Literatur ein bisschen mehr kritische Denkbereitschaft zu.

In der angelsächsischen Wissenschaftstradition ist dagegen der Gegensatz ‚wissenschaftlich-allgemeinverständlich‘ bekanntlich weniger schroff, so dass der hier zu besprechende Katalog selbstverständlich Fußnoten besitzt und den Stand der Forschung thematisiert, ohne dass er nun ‚wissenschaftlicher‘ erschiene als das deutsche Pendant. Im Gegenteil, was Lesbarkeit und

Allgemeinverständlichkeit angeht, dürfte die englische Publikation der deutschen deutlich überlegen sein. Erstere versucht im Einleitungsteil gar nicht erst, einen umfassenden Überblick. Stattdessen sind dem Katalog fünf Essays vorangestellt, die um das Verhältnis von Individuum und Porträt kreisen. Joanna Woodall [4] geht in ihren einleitenden Überlegungen zu Selbstporträt und Kreativität von einer Extremdarstellung des Gegensatzes von Körper und Seele aus, nämlich der Haut des heiligen Bartholomäus, der Michelangelo seine Züge lieh und der wahren Idealgestalt des Heiligen, in der er beim Jüngsten Gericht ins ewige Leben eingeht, die, wie die ganze Komposition ein Abbild der schöpferischen Kraft des Künstlers bietet. Dann benennt sie Aspekte, unter denen die in dem Katalog versammelten Porträts betrachtet werden könnten: die Bedeutung des Spiegels, der heilige Lukas als Vorbild, der Künstler bei der Arbeit, und den Künstler mit Freunden und Gönnern, aber auch der männliche und der weibliche Körper.

Anthony Bond untersucht die Selbstporträts unter dem Aspekt ihrer Darstellung von künstlerischer Kreativität. Eine Möglichkeit sieht er darin, dass der Künstler sich selbst vor einer Leinwand zeigt, mit Pinsel oder Stift in der Hand, der Blick aus dem Bild auf den Betrachter setzt auf Komplizenschaft. Ein anderer Ausweis der Kreativität liegt in der Vorführung der malerischen Virtuosität und der Hervorhebung der künstlerischen Handschrift. Als dritte Möglichkeit sieht er die Allegorie, und nennt als Beispiel Caravaggios Selbstdarstellung als kranker Bacchus oder Yves Kleins Sprung ins Leere.

Ludmilla Jordanova betont, dass Selbstporträts geschaffen wurden, um sie einem, wie auch immer geartetem Publikum zu präsentieren. Daher geben sie kein „reales“ Bild des Künstlers. Trotzdem stehen sie für künstlerische Identität und können, in den entsprechenden historischen, künstlerischen oder biographischen Kontext gestellt große Aussagekraft entwickeln.

Während T.J. Clark vorschlägt, das traditionelle Repertoire des Selbstporträts durch eine Darstellung des Sehens zu erneuern, nimmt Joseph Leo Koerner noch einmal die Faszination zum Ausgangspunkt, die der direkte Blick des Künstlers im Selbstporträt ausübt.[5] Er kontrastiert das Idealbild Dürers mit den „schrägen“ Blicken, die Künstler von Nikolaus Manuel Deutsch bis Caravaggio auf sich richten, indem sie extreme Negativbilder von sich entwerfen.

Auf den Einleitungsteil folgen in beiden Bänden chronologisch geordnet die Porträts, wobei es sich in Bezug auf die Auswahl von selbst versteht, dass für eine Ausstellung andere Bedingungen gelten als für eine autonome Publikation. Der Ausstellungskatalog beginnt mit der Renaissance, die Anthologie mit dem Mittelalter. Beide enden in der Gegenwart, die Ausstellung sogar gewissermaßen ‚heute‘, da die National Portrait Gallery Chuck Close beauftragte, ein Porträt für diesen Anlass zu malen. Während sich die Londoner Schau auf Malerei beschränkte, berücksichtigten Pfisterer und von Rosen auch Skulpturen, Graphiken Fotos und Installationen. Zwar kann so vor allem für die zeitgenössische Kunst das Problem der Konstruktion von Identität in seiner ganzen Disparatheit sehr eindringlich vorgeführt werden, doch wirkt der ‚Gattungsmix‘ in der der Eingangssequenz ziemlich beliebig, zumal die mittelalterlichen Beispiele, der Goldaltar des Volvinius, die witzige Schilderung des über eine freche Maus erbosten Schreibers Hildebertus, das Assistenzporträt des Florentiners Agnolo Gaddi auf dem Kreuzigungsfresko in S. Croce und Peter Parlers Büste im Prager Veitsdom nichts verbindet. Es sei jedoch hervorgehoben, dass die in dem Text zu Gaddi von Pfisterer angesprochenen Stichpunkte geradezu musterhaft die Frage der Porträts in der Assistenz erörtern und so einen glücklichen Einstieg in das Thema bieten.

Bei den folgenden Bildern beschleicht einen zudem ein wenig der Verdacht, die Herausgeber hätten Ludwig Goldscheiders Klassiker „500

Selbstporträts“[6] einerseits und die maßstabsetzende Untersuchung von Joanna Woods-Marsden über das Selbstporträt in der Renaissance [7] andererseits durchgeblättert und mehr oder minder nach Lust und Laune ihre Auswahl getroffen. Vor allem im 17. Jahrhundert sind sich die Autoren beider Bände in der Auswahl einig. Es fehlen weder Annibale Carracci, Artemisia Gentileschi, Peter Paul Rubens, Antonis van Dyck und Rembrandt noch Diego Velázquez. Gerade bei letzterem erweist sich die durch die Ausstellung nötige Beschränkung als Vorteil. Das Selbstverständnis und die Ambitionen des spanischen Malers lassen sich bei dem Selbstporträt der Uffizien prägnanter fassen als bei den ungleich komplexeren „Meninas“. Dasselbe gilt für Rubens, der in dem Londoner Katalog mit dem vom Künstler selbst zur Publikation bestimmten, ursprünglich für Karl I. gemalten Bildnis vertreten ist, während bei Pfisterer und von Rosen das New Yorker Familienporträt erscheint, das gerade, was das Selbstporträt angeht, malerisch eher unglücklich ausfällt. Auffällig erscheint die Zurückhaltung gegenüber den niederländischen Künstlerporträts, stammt doch aus ihrem Kreis eine Fülle von Selbstbildnissen, die sich einerseits an Geist und Witz zu überbieten suchten, andererseits aber auch eine Art Darstellungskanon entwickelten, der in der „Iconologia“ van Dyck ein viel beachtetes Referenzwerk besaß [8].

Gab es bislang einen relativen Gleichklang der Auswahl, unterscheiden sich die Zusammenstellungen ab dem 18. Jahrhundert deutlich. Dabei dürfte die Fülle des zur Verfügung stehenden Materials eine wichtigere Rolle gespielt haben als nationale Präferenzen, auch wenn entsprechende Akzentsetzungen deutlich werden. Manche Entscheidungen nimmt man auch amüsiert zur Kenntnis, wenn etwa Frieda Kahlo, die im Londoner Katalog vertreten ist und die man in diesem Zusammenhang für unvermeidlich gehalten hätte, in der deutschen Publikation fehlt und stattdessen Margit Kern die eine Generation ältere mexikanische Malerin Guadalupe Car-

pio mit einem Familienporträt vorstellt. Nur am Rande sei bemerkt, dass der Anteil der Künstlerinnen in dem Ausstellungskatalog mit zwölf von 59 Gemälden bei ca. 20% liegt, während er bei Pfisterer/ von Rosen mit sieben von 95 Werken etwa 7% beträgt [9].

Der auffälligste Unterschied zwischen beiden Publikationen besteht jedoch in der Gestaltung der den Bildern beigegebenen Texte. Der Ausstellungskatalog setzt auf knappe, solide Information und Verständlichkeit. Angaben zur Biographie des Künstlers und die Entstehumstände klären den Kontext, in dem die Bilder entstanden. Dann folgen Überlegungen zur Interpretation und zu bestimmten Problemstellungen. Fußnoten (sparsam verwendet) und Literaturhinweise ermöglichen es dem Leser, Fragen zu vertiefen und Hypothesen zu überprüfen.

Pfisterer und von Rosen baten eine ganze Reihe Autoren um Texte, die sich bereits einschlägig zu den Künstlern bzw. zu Fragen der Bildnismalerei geäußert hatten. So liegt ein besonderer Reiz ihrer Publikation auch in der Gelegenheit, unterschiedliche Forschungsansätze kennen zu lernen. Werner Busch komprimiert in seinen Ausführungen zu Hogarth' Selbstbildnis mit Hund eindrucksvoll biographische, sozialgeschichtliche und kunsttheoretische Aspekte. Rudolf Preimesberger zeigt in seine Ausführungen über Caravaggios David und Berninis „Verdammte Seele“ was ein fundierter ikonologischer Zugang an Erkenntnisgewinn ermöglicht. Dass die Überlegungen von Victor Stoichita, der einen grundlegenden Aufsatz über die Meninas verfasst hat [10], zu Velázquez und Zurbarán etwas aufgesetzt wirken, mag dem Umstand geschuldet sein, dass man auf Anmerkungen verzichtet hat, die etwa den Kontext der Idee konkretisierten, der Vorhang, den Nieto im Hintergrund zurückhält, annonciere das für die Meninas zentrale Ereignis der „Erscheinung an sich“. Die im Anhang versteckten Literaturhinweise sind kaum geeignet, dieses Manko auszugleichen.

Natürlich rankt sich um einige prominente Selbstporträts ein Dickicht kunsthistorischer Diskussion, das schier undurchdringlich scheint. Um so mehr muss man Autoren bewundern, die sich entweder so souverän darüber hinwegsetzen wie Hannah Baader, die aus einer sorgfältigen Beschreibung zu einer unpräzisen und eben deshalb überzeugenden Interpretation von Pousins Pariser Selbstporträt kommt, oder komplexe Sachverhalte mit solch gekonntem Understatement zusammenfassen wie Martin Warnke in seinem Text zu van Dycks Selbstporträt mit Sonnenblume. Manchen Autoren ergeht es allerdings mit ihren Texten wie jemand, der einen Witz zu Tode erklärt. Nicole Hegener verheddert sich beim Versuch, Johannes Gump auf die Schliche zu kommen ebenso, wie Christiane Kruse, die etwa in ihrem Text zu Steenwinkel mit Federico Zuccaros Idea schweres kunsttheoretisches Geschütz aufführt und sich offenbar nicht vorstellen kann, dass ein Maler kein Intellektueller sein muss, um geistreich zu sein. Eigentümlicherweise findet man einen gewissen Hang zur Überinterpretation eher in den Beiträgen zu den Alten Meistern, während sich gerade die Texte zu den zeitgenössischen Künstlern um Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit bemühen. Von Rosen etwa attestiert van der Werffs Selbstporträt eine „ostentativ metamalerische Komponente“, wenn dieser seine kleine Tochter einen Strich auf eine leere Leinwand setzen lässt, wo doch das Motiv eine geläufige, aus einem Emblem des Saavedra Fajardo entwickelte Erziehungsmetapher darstellt [11].

Auch Christine Göttlers Deutung von Rubens' Familienporträt als „conversatie“ erscheint leicht verstiegen, zumal sie diesen Begriff, der eher kleinformatige Gruppenszenen bezeichnet, dahingehend erläutert, dass er sich auf eine neue, spielerische Art des Umgangs zwischen Männern und Frauen beziehe, wo er doch einfach „Gesellschaftsstück“ meint. Rubens, so Göttler, wirke auf dem Porträt deshalb so ungenau, weil ihm seine spezifische Rolle und Funktion in diesem Kontext Probleme bereitet und er den „innova-

tiven Bildtyp“ auf ein traditionelles Familienbild zurückgebunden habe [12].

Manches gerät auch unnötig melodramatisch. Wenn etwa Monika Wagner Marc Quinns aus gefrorenem Blut geformten Kopf mit dem Bild Christi auf dem Schweiß Tuch der heiligen Veronika vergleicht, möchte man doch gerne an eine andere, „Shithead“ betitelte Skulptur erinnern, die zwar nicht „Self“ heißt, aber deutlich die Züge des Künstlers trägt. Roland Kanz erliegt der suggestiven Inszenierung Goyas, der sich als Schwerkranker mit seinem Arzt Arrieta malte, wenn er am Ende seines eindringlichen Textes resümiert, dass die Bilder des Künstlers fortan von einer Weltentfremdung durchdrungen seien, die mit keinem Publikum rechnete. Immerhin eignete sich Goya noch die völlig neue Technik der Lithographie an und versuchte, in Frankreich mit den Stieren von Bordeaux ein neues Publikum zu gewinnen.

Doch auch wenn man den von Pfisterer und von Rosen versammelten Autoren manchmal die entspannte Sachlichkeit ihrer angelsächsischen Kollegen wünschte, liest man die Beiträge mit Gewinn und Vergnügen. Das gilt gerade auch für die Beispiele der Moderne, etwa Regine Pranges eng am Gegenstand argumentierende Überlegungen zu Edvard Munch oder das weit gespannte biographisch-geistesgeschichtlichen Panorama, das Heike Fuhlbrügge zu Beuys skizziert.

Das überraschendste Ergebnis der Lektüre des Londoner Katalogs und der Pfisterer/ von Rosenschen Anthologie ist jedoch die Feststellung, dass die Psychologie als Erklärungsmuster nahezu ausgedient hat. Auch wenn die Neugier auf das schöpferische Individuum, das dem Betrachter im Selbstbildnis gegenübertritt, noch immer einen legitimen Reiz der Gattung ausmacht, so hat sich doch die Erkenntnis durchgesetzt, dass die Suche nach dessen ‚Wesen‘ hoffnungslos spekulativ bleibt, während die Fragen nach den Voraussetzungen, dem künstlerischen und theoretischen Kontext, den Mitteln und Adressaten

ein reiches Betätigungsfeld und differenzierte Einsichten eröffnen.

[1] Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis, Renate Trnek, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, 2004.

[2] Self Portrait. Renaissance to Contemporary, Anthony Bond/ Joanna Woodall, London, National Portrait Gallery, Sydney, Art Gallery of New South Wales 2005.

[3] Ulrich Pfisterer/ Valeska von Rosen, Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zu Renaissance, Stuttgart 2005.

[4] Joanna Woodall hatte schon 1997 eine Aufsatzsammlung zum Thema Porträt herausgegeben: Joanna Woodall Hg., Portraiture: Facing the Subject, Manchester 1997.

[5] Vgl. auch Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/ London 1993.

[6] Ludwig Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936. Vor kurzem erschien eine modernisierte Fassung: Julian Bell, Five Hundred Self-portraits, London 2000.

[7] Joanna Woods-Marsden, Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/ London 1998.

[8] Vgl. hierzu die grundlegende und materialreiche Arbeit von Hans Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim/ New York 1984.

[9] Ohne diese Zahlen überbewerten zu wollen, erstaunen sie auch insofern, als sowohl zu Anna Dorothea Therbusch als auch Sabine Lepsius, beide mit eindrucksvollen Arbeiten in der Londoner Ausstellung präsent, in jüngster Zeit wichtige Publikationen in deutscher Sprache erschienen sind; vgl. Katharina Küster/ Beatrice Scherzer, Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts; Ludwigsburg, Städtisches

Museum, Heidelberg 2003. – Anette Dorgerloh, Das Künstlerehepaar Lepsius: zur Berliner Porträtmalerei um 1900, Berlin 2003.

[10] Victor Stoichita, Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, 165-189

[11] Vgl. etwa das anonyme, auch Jan Boeckhorst zugeschriebene Familienbild in der Alten Pinakothek, München.

[12] Rubens, der eigentlich nicht zu den Künstlern gezählt wird, die Probleme mit ihrem Rollenverständnis gehabt hätten, greift hier ein Genre auf, das gerade unter seinen Antwerpener Künstlerkollegen seit einiger Zeit in Mode war. Sowohl Jacob Jordaens, als auch Cornelis de Vos haben großformatige Selbstporträts mit Familie geschaffen, und auch Rubens unternahm mehrere Anläufe in dieser Richtung. Jordaens im Prado bewahrtes Familienporträt findet sich übrigens in der Londoner Ausstellung.

Zitierweise / Citation:

Sylvaine Hänsel: Rezension von: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005 und Anthony Bond und Joanna Woodall (Hrsg.): Self portrait. Renaissance to contemporary. Ausst.Kat. London 2005. In: ArtHist, 27.06. 2006. URL: <http://www.arthist.net/download/book/2005/060627Haensel.pdf>

(Bei Zitatangaben bitte das Abfragedatum in Klammern anfügen). © 2006 by H-ArtHist (H-NET) and the author, all rights reserved.