

UWE M. SCHNEEDE

Ich!

Selbstbildnisse in der Moderne

VON VINCENT VAN GOGH
BIS MARINA ABRAMOVIĆ

C.H.Beck

Uwe M. Schneede

ICH!

**Selbstbildnisse
in der Moderne**

**Von Vincent van Gogh
bis Marina Abramović**

C.H.BECK

Zum Buch

Im Selbstporträt verkörpert sich programmatisch das Wesen der Moderne. Autonome Selbstbildnisse sind zwar keine Erfindung der Moderne, sondern kommen bereits in der Renaissance auf. Jedoch rückt die Gattung erst im 20. Jahrhundert in den Mittelpunkt und wird zum zentralen Anliegen der Künstlerinnen und Künstler. Wie das christliche Altarbild im Mittelalter oder die Landschaft in der Romantik stellt das Selbstporträt das neue symbolhafte Thema in der Kunst des 20. Jahrhunderts dar.

Während es zunächst bei Künstlern wie Vincent van Gogh, Edvard Munch, Käthe Kollwitz oder Paula Modersohn-Becker vor allem um eine schonungslose Selbstanalyse ging, gerät ab 1960 der eigene Körper als Akteur in den Blick – so etwa bei Bruce Nauman, Cindy Sherman, Marina Abramović oder Joseph Beuys. Uwe M. Schneede schildert eindrucksvoll, wie sich über einen Zeitraum von 100 Jahren die inhaltlichen und formalen Beweggründe in der persönlichsten aller Kunstgattungen immer wieder paradigmatisch verändert haben.

Über den Autor

Uwe M. Schneede war von 1991 bis 2006 Direktor der Hamburger Kunsthalle, zuvor Professor für die Kunstgeschichte der Moderne an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Bei C.H.Beck sind zuletzt von ihm erschienen: *Paula Modersohn-Becker* (²2021), *Die Kunst der klassischen Moderne* (³2020), *Otto Dix* (2019), *Vincent van Gogh* (³2019).

Inhalt

Einführung

Teil I – Die Neuerer

Von der Verhöhnung zur Anerkennung

«Geschrei und Gelächter»

Erste Anerkennungen und einsetzender Kunstbetrieb

Aufbegehren

Unter Einfluss

Vincent van Gogh in Paris

Die Welt der Künstler, die Welt der Kunst

Einstieg in die Moderne

Selbstbehauptungen

Vincent van Gogh in Arles

Der Bildertausch mit Gauguin

Standhaft

Verstörendes Zeugnis

«Märtyrer der Malerei.»

Paul Gauguin

Identifikation

Gesellschaftliche Umstände

Selbstprüfungen

«In schwierigen Jahren.»

Edvard Munch

Inferno

Konfliktspuren

Vertraulicher Charakter

Zwischen Leben und Tod

Bestandsaufnahmen

Oskar Kokoschka

Vorwurf

Unbehaust

Resistent

(Sinn-)Bildliche Autobiographien

Vernehmbare Selbstgespräche

Käthe Kollwitz

Jugendliche Pose

Der Bruch

Aufruf

Unverblünte Selbstversicherungen

Ferdinand Hodler

Erfolgsbewusst

Unverblünte Nähe

Selbstbehauptungen als Künstlerin

Otilie W. Roederstein

Emanzipation

Schrittweise Auflösungen

Lovis Corinth

Alljährlich ein Selbstbild

Begleiter des Verfalls

Inbilder des Widerstands

Felix Nussbaum

Erzwungenes Verstummen
Inbild der Resistenz

Bildliches Entschwinden
Helene Schjerfbeck

Verschattung
Entschwinden

Ich ist auch ein Anderer (oder eine Andere)

Das «tolerante» Spiegelbild
Paula Modersohn-Becker

Erprobungen
Aufbruch in die Moderne
Alter Ego

Das lädierte Selbst
Ernst Ludwig Kirchner

Selbstbildnis als «Neuschöpfung»
«Das Leiden in Schaffen umsetzen»
Auch ein Bild der Zeit

Selbst in der Zeit
Max Beckmann

Zuversicht in der Moderne
Neubeginn
Zeitgestalten
Spätes Programmbild
Selbstbild als Kunstprogramm

Fremd im Selbst

Der performative Körper
Egon Schiele

Selbstbildnisse?
Exzentrik und Grotteske
Bewusstes Kunstkonzept

Öffentlich inszeniertes Selbst

Frida Kahlo

Androgynes Ich

Öffentlicher Kunstkörper

Vom augenfälligen zum verkappten Selbstbild

Ich, der Künstler

Pablo Picasso

Archaisierung

Klassizistisches Selbst

«Unannehmbare Bilder»

Des Künstlers Alias/Gnome und Vaganten

Teil II – Umstieg in die neuen Medien

Das Selbst als Akteur

Der Künstler als Werk

Das katatonische Selbst

Arnulf Rainer

Selbst im Ausdrucksüberfluss

Exaltationen

Der Körper als Werk

Günter Brus

Demoliertes Selbstbild

Selbst Künstler werden

Bruce Nauman

Bei Null beginnen

Das verdinglichte Selbst

Die Selbstexperimente als Grundlagen fürs weitere Werk

Verwandlungen und Geschlechterfragen

Ich als Transformer

Jürgen Klauke

Im Selbst das geschlechtlich Andere sichtbar machen
Das Ich als Spiegel der Gesellschaft

Medial verwandelt

Katharina Sieverding

Die Geschlechterrollen in einem selbst
Das medial bedingte Selbstbild
Selbstbehauptung

Kritische Verkleidungen

Cindy Sherman

Parodierte Rollenmodelle
Analytische Mimikry

Grenzerfahrungen

Das geschundene Selbst

Marina Abramović

Selbst – Verletzungen
Inszenierter Schmerz
Schlussbilder

Das besonders kommunikative Selbst

Perfektionierte Images

Andy Warhol

Die Serie: variable Selbstbilder
Altered Image
Selbst als Wahnvorstellung

Das öffentliche Selbst

Joseph Beuys

Künstlerthematik
«Lehrer des Menschengeschlechts»
Selbstbestimmung
Suggestive Selbstentwürfe

Schluss

Anhang

Kurzbiographien



Anmerkungen



Literatur



Bildnachweis



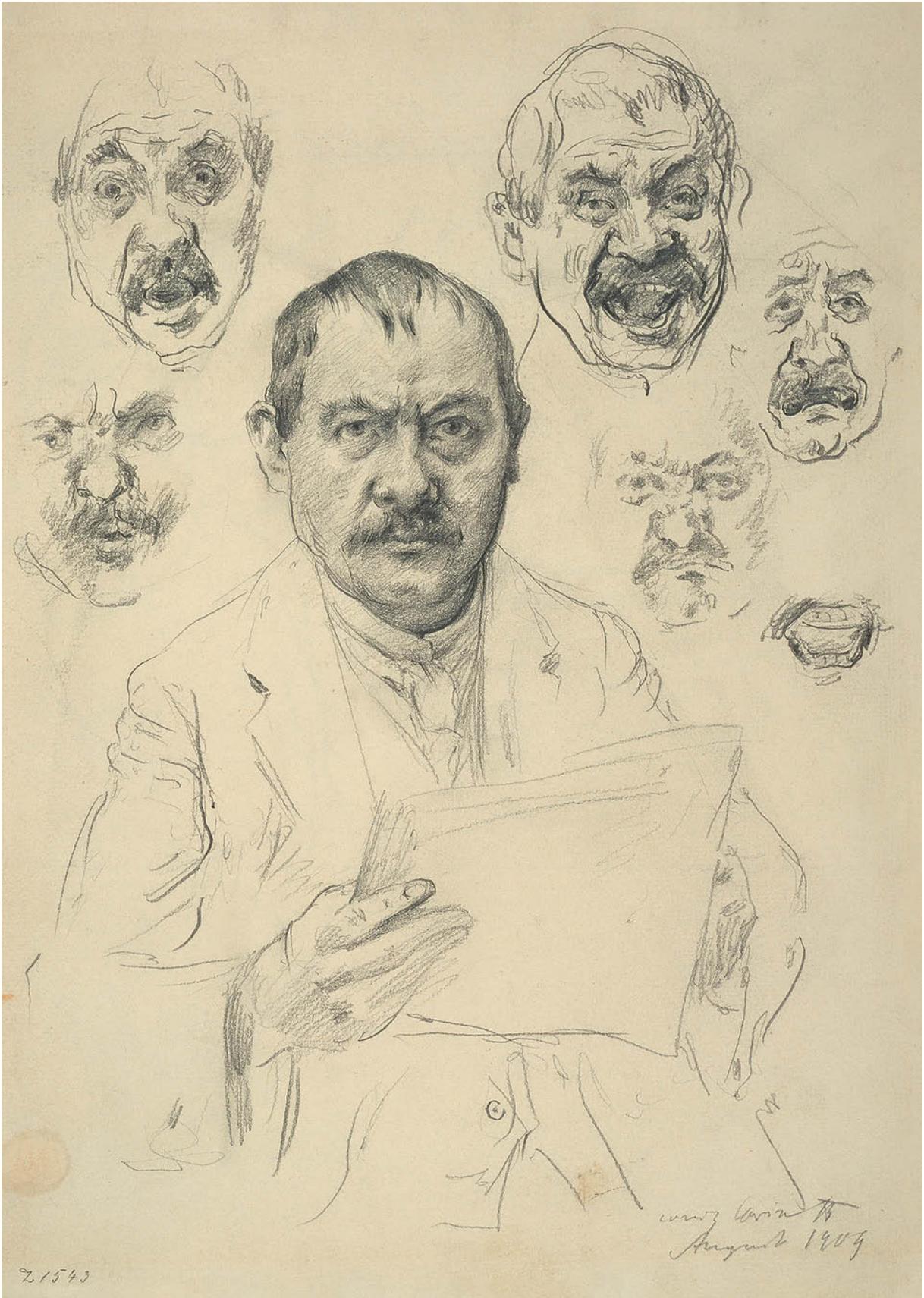
Personenregister



**Das beste und willigste Modell aber
ist man selbst.**

Louis Corinth

Das Erlernen der Malerei, 1908



21543

Wm. Lewis W.
August 1909

*Lovis Corinth, Studien zu einem Selbstbildnis, 1909, Bleistift, 34,4 x 25,6 cm, Städel
Museum, Frankfurt a. M.*

Einführung

Selbstbildnisse sind keine Erfindung der Moderne. Als autonome Werke kamen sie auf, während sich der humanistische Gedanke von der einzigartigen Persönlichkeit des Menschen ausbildete, also mit der Renaissance. Zumeist begleiteten sie selbstreflexiv das große Werk. In der Moderne jedoch rückte die Gattung in den Mittelpunkt. Nun, im Zeitalter des ausgeprägten Individualismus, gab es kaum einen Künstler, kaum eine Künstlerin, die nicht ihr Selbstbild geschaffen hätten, wieder und wieder, womöglich durch das ganze Leben und Werk hindurch. Sie traten darin als ihre eigenen Schöpfer auf und machten damit sich selbst und ihr Anliegen zum Thema.

Als Modell standen sie jederzeit zur Verfügung, auch im Krankheitsfall, und zwar, wie Edvard Munch einmal formulierte, stets als «hervorragendes Gratismodell».[1] Nichts war den Malern so nahe und bestens bekannt wie das eigene Antlitz im Spiegel, jedoch wollte es noch genauer erkundet sein, konnte auch nach Belieben umgestaltet werden. Oftmals versprach man sich, mit dem eigenen Bild künstlerisch noch einen Schritt voranzukommen. Das Selbstbildnis sei die «ewige Neigung der Künstler», formulierte Arnulf Rainer 1971 in seinem Katalog *Face Farces*, und Katharina

Sieverding befand 2021 in einem Interview, das eigene Konterfei sei «eines der grundsätzlichen Statements», die Künstler abgeben könnten, aber, äußerte immerhin Max Beckmann, es sei «wahrscheinlich die größte Herausforderung der Malerei».[2] So lauten einige Stimmen der Produzenten. Und die Deutungen?

Das Selbstbildnis berichtet über die *Person* dessen, der es geschaffen hat, sein Aussehen, das Alter, die gegenwärtige Verfassung. Auch kann es die eigene Person – wie vor allem bei Rembrandt zu sehen – durch Mimik, Gestik und Ausstattung probeweise gründlich verwandeln. In der Moderne wird es darüber hinaus genutzt, um die eigene *künstlerische Position* vor Augen zu führen, denn es bietet in besonderer Weise die Möglichkeit, neue Bildmittel weniger rücksichtsvoll, radikaler einzusetzen als an anderen Personen. Schließlich gibt das Selbstbildnis oft prinzipielle Auskünfte über die künstlerische Haltung und damit Aufschluss über das *Selbstverständnis des Künstlers*. Es kann auch unter aktuellen Aspekten den *Künstler in seiner Zeit* oder gar den *Künstler gegen seine Zeit* zum Vorschein kommen lassen. Im Selbstbildnis der Moderne bündelt sich, was die Künstler oder Künstlerinnen inhaltlich und formal bewegt.

Nicht zuletzt angesichts der allgemeinen ikonographischen Ungebundenheit in der Moderne erwies sich das als Motiv nächstliegende und zudem durch seine Tradition sanktionierte Selbstbildnis als die neue symbolhafte Gattung – vergleichbar dem christlichen Altarbild im Mittelalter, der Landschaft in der Romantik oder dem Historienbild in der Gründerzeit. Denn es bezeugt den Grundzug der Kunst der Moderne: den individuellen

Autonomieanspruch. Im Selbstporträt verkörpert sich also programmatisch das Grundwesen der Moderne.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das Selbst gar in zuvor kaum bekannter Weise zur ausschlaggebenden, themensetzenden, handelnden Person. Selbstbildnisse zwischen Vincent van Gogh und Marina Abramović gehören also zwei unterschiedlichen kunsthistorischen Genres an. In der klassischen Moderne meint die Gattung das autonome, selbstreflexive Konterfei des Künstlers oder der Künstlerin, seit den 1960er Jahren wird dagegen der eigene Körper in der Aktion oder in einem abbildenden Medium als künstlerischer Ausdrucksträger eingesetzt: das Selbst nicht mehr als dargestelltes *Motiv*, sondern als medialer *Akteur*.

*

Eine für die Analyse des Selbstporträts in der Moderne aufschlussreiche Arbeit ist Lovis Corinth's Blatt *Studien zu einem Selbstbildnis* von 1909: Inmitten eine sachliche, fein ausgearbeitete Aufnahme seines Kopfes mit konzentriert-aufmerksamem Blick, dazu angedeutet der Oberkörper, in der Hand ein Zeichenblock, ringsherum aber, skizziert, grimassierende, geisterhaft auftauchende Köpfe, allesamt ebenfalls ihn selbst, den Künstler, wiedergebend.

Die Grimassen mögen vor dem Spiegel gezogen und aufgezeichnet worden sein, als momentane Ausdrucksstudien oder auch für spätere Verfügungen. Indes lassen sich in den Gesichtsverzerrungen deutliche Bezüge zu einzelnen Selbstbildnis-Radierungen von Rembrandt erkennen, in denen der Holländer das Verstellen der eigenen Züge durchprobiert hatte: ein kunsthistorischer Reflex beim Posieren vor dem Spiegel, mithin für Corinth eine doppelte Quelle:

die alte Kunstgeschichte und das aktuelle Spiegelbild. In jedem Fall aber – und das ist ein entscheidender Aspekt – führt der Künstler vor Augen, dass er über viele Ausdrucksmöglichkeiten und damit innere Haltungen verfügt, folglich über verschiedene Ichs jederzeit frei bestimmen kann.

Denn auf diesem Blatt ist der Aufzeichnende von seinen eigenen Kreaturen umgeben, denen er nach Belieben oder Gemütslage mal lachenden oder neugierigen, mal mürrischen oder traurigen, mal historischen oder aktuellen Ausdruck zu geben vermag. Damit macht das Blatt ganz allgemein deutlich, dass ein Selbstbildnis – sei es das sachlich-aufmerksame, sei es das mimisch verzogene – nie die ganze Wahrheit über den Menschen enthält, sondern immer nur eine Facette von vielen anzeigt und so lediglich einer jeweils aktuellen Vorstellung von sich selbst entspricht.

Auch will bedacht sein, dass man, um ein getreues Bild von sich zu erzeugen, zwei Spiegel bräuchte, was meistens unterblieb, die Künstler also in der Regel selbst dann nicht, wenn sie auf Ähnlichkeit aus waren, ein lebensechtes Bild von sich herstellen konnten.

Corinth resümierte in seiner Schrift *Das Erlernen der Malerei*, das Selbst sei das «beste und willigste Modell» und zähle daher «zum bevorzugtesten Studienmittel aller Maler». Von der Vielfalt der individuellen, der gestellten und der verfremdenden Möglichkeiten bei gleichem Ausgangsmotiv lebt die Gattung. Diese spezifische Qualität wird in dem Corinth-Blatt programmatisch ausgeführt.

Man spricht gelegentlich davon, ein Selbstbildnis sei vom Künstler ‹inszeniert› worden. Das darin enthaltene Urteil, dass es nichtinszenierte und damit wahrere Selbstbildnisse gäbe, trifft jedoch nicht die Sachverhalte. Jedes Selbstporträt ist ‹inszeniert› im Sinne von: eigens hergerichtet, ob ähnlich oder bewusst unähnlich, kühl beobachtet, weitaus überzogen oder imaginiert, ob clownesk ausgestattet oder christologisch angemäßt. Stets ist es ein mehr oder minder bewusster Selbstentwurf.

Der Künstler oder die Künstlerin zeigt sich so, wie er oder sie einerseits sich selbst sieht und andererseits von uns verstanden werden will. Von außen betrachtet ist der Entwurf jeweils eine von der Anschauung des Selbst abgeleitete Neufassung, in der verschiedene Vorstellungen zum Ich, zum Künstlersein oder zur Welt zusammenfließen: ein lebhaft ausgestatteter Ideenträger. Selbstentwürfe sind weit über die reine Wiedergabe des Physiognomischen hinausgehende Konstrukte mit je individuellen Botschaften.

Gedeutet werden wollen deshalb die Physiognomie und die Mimik, der Blick und die Gestik, die Körperhaltung und eventuelle Attribute oder Accessoires, denn im Bildnis und so auch im Selbstbildnis sind sie es, die dem individuellen Vorhaben Ausdruck verleihen. Dabei konnten sich die Künstler auf beeindruckende Vorbilder beziehen, am liebsten auf Albrecht Dürer mit seinen Selbstbespiegelungen und den Christus-Andeutungen ebenso wie auf Rembrandts Radierungen mit den vielfachen mimischen Ausdrucksexperimenten.

In der Moderne sind die Bildmittel um neuer Sichtweisen willen zumeist eigensinnig eingesetzt. Insbesondere die Selbstbildnisse beziehen sowohl ihre Berechtigung als auch ihre Überzeugungskraft wesentlich aus dem innovativen Umgang mit dem bildnerischen Instrumentarium, das deshalb gleichermaßen gedeutet werden muss. Schließlich vergegenwärtigt es das jeweilige ästhetische Programm, als wolle, wer sich dargestellt hat, sagen: Seht her, so wie hier vorgeführt, gehe ich grundsätzlich in meiner Kunst vor. Denn Selbstbildnisse sind in der Moderne immer auch ästhetische Stellungnahmen, wenn nicht Bekenntnisse.

*

Die Künstler schauen in der Regel, wenn sie sich selbst darstellen, in einen Spiegel, sie sind ihr eigenes, seitenverkehrtes Gegenüber. Der lebendige Blick in den Spiegel wird aber dann gemalt zum fixierten Blick aus dem Bild heraus. Am Ende ist daher die Figur im Bild auf den Betrachter eingerichtet: Der Betrachter blickt auf den ihm fremden, jetzt aber nahegebrachten Selbstbetrachter. Somit ist, wer das Bild anschaut, unmittelbar einbezogen, und sei es voyeuristisch, wenn sich die dargestellte Person betont abwendet.



***Albrecht Dürer, Selbstbildnis als Zwanzigjähriger, 1491/92, 20,8 x 20,4 cm,
Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg***

Der Blick macht auch das Verlangen deutlich, den Dialog mit dem Gegenüber aufzunehmen, mithin als Partner, womöglich als Kompagnon akzeptiert zu werden. Man richtet sich an uns persönlich, mit der Pose und den Nöten, den Ansprüchen, den künstlerischen Neuerungen oder den Reflexionen. Insofern haben

Selbstporträts immer auch einen herausfordernden, einen appellativen Charakter.

*

Eine Übersichtsdarstellung zum Selbstbildnis in der Moderne gibt es trotz der besonderen Bedeutung dieses Bildtypus bisher nicht. Unternimmt man den Versuch, kann man angesichts der Fülle entsprechender Werke nur exemplarisch vorgehen. Hier erwies sich die Konzentration auf diejenigen Arbeiten als notwendig, die allein den Künstler oder die Künstlerin zeigen und eigens als komplexe Selbstbekundung konzipiert sind. Die Porträts mit Begleitfiguren – Modellen, Musen, Freunden oder Kollegen – sind ebenso wie die indirekten Selbstbildnisse – Personifikationen von Gegenständen oder anderen Motiven – jeweils thematisch ganz anders gelagert und bedürfen daher besonderer Behandlung. Das gilt ebenso für plastische Selbstdarstellungen mit ihrem eigenen ästhetischen Kontext wie für Selbstbildnisse, die in größere szenische Zusammenhänge eingebaut sind.

Nur das gemalte Einzelselbstbildnis wird hier deshalb in Betracht gezogen. Weil individuelle Entwicklungen in der Kunst und in der Lebenswirklichkeit, Sprünge, Beharrlichkeiten oder existentielle Wendungen herausgearbeitet werden wollen, wird jeweils auf mehrere, aus unterschiedlichen Lebens- und Schaffensphasen eines Künstlers oder einer Künstlerin stammende Selbstbekundungen eingegangen. Sie waren zuweilen aus einer Überfülle auszuwählen, etwa bei Munch, Hodler, Beckmann oder Kahlo, Rainer oder Sherman.

Weil aber die gesellschaftlichen Umstände (etwa die ausbleibende oder die anschwellende Resonanz auf die neue Kunst) die Konzeption der künstlerischen Reaktionen in den Selbstbildnissen entschieden prägten, ist ihrer Erörterung zum Verständnis eine Übersicht zur Lage der Neuerer im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert vorangestellt.

Bei den Selbstbildnissen geht es dann methodisch darum, ihre jeweiligen individuellen Aufgaben und Funktionen zu ermitteln. Warum entstanden sie? Was wollen sie uns über die äußere Ähnlichkeit hinaus sagen? Was ist ihre ästhetische Absicht? Was offenbaren sie zum Selbstverständnis, und was teilen sie offen oder verborgen über die Haltung des Künstlers über die Kunst und die Welt, das Leben oder gar das Sterben mit?

Einige Stichworte leiten auch den zweiten Teil zur Situation seit den 1960er Jahren ein. Welche Inhalte übermitteln nun die Selbstdarstellungen? Warum ist der eigene Kopf, der eigene Körper zum Hauptakteur geworden? Welche Rolle spielen die abbildenden Medien für den Selbstentwurf?

Teil I

Die Neuerer



James Ensor, Selbstporträt mit Masken (Ausschnitt), 1899, 120 x 80 cm, Privatbesitz

Von der Verhöhnung zur Anerkennung

«Geschrei und Gelächter»

Niemand war auf die künstlerische Revolution der Modernen mit ihren individuell geprägten Themen und besonders ihren eigensinnigen Macharten vorbereitet und kaum jemand willens, sich auf ihre Werke einzulassen. Als James Ensor im belgischen Ostende um 1880 mit heute durchaus konventionell anmutenden Interieurs an die Öffentlichkeit zu treten begann, folgte eine hämische Kritik der anderen: «Verrücktheiten», «Gemeinheiten», «Geschmiere», «Augenkrankheit». Darauf reagierte er künstlerisch zunehmend aggressiv. Sein zentrales Bildmotiv wurden grelle Masken aus dem Karneval, dem saisonalen geselligen Vergnügen seiner Ostender Mitbürger. «Diese Masken» schrieb er in einem Brief von Ende 1894/Anfang 1895, «gefielen mir auch, weil sie das Publikum verletzten, das mich so schlecht aufgenommen hatte». Die verzerrten Visagen in starken Farben waren ihm das willkommene Mittel, die Erstarrung des Bürgertums zu geißeln und es damit den Verächtern seiner Kunst bildlich heimzuzahlen.

Da die Neuerer sich nicht an die akademischen Richtlinien hielten, die rundum die Maßstäbe setzten (und die Ensor gern als «Feinde der Erfindung» bezeichnete), fehlte ihnen jeglicher gesellschaftliche Rückhalt. Davon sprechen besonders deutlich ihre Selbstbildnisse.

Überall entrüstete man sich über die Neuerer. Als der 23-jährige Norweger Edvard Munch 1886 in Kristiania (heute Oslo) *Das kranke Kind* schuf, in dem er seinen Schmerz nach dem frühen Tod der Schwester ausformulierte und damit ein gesellschaftliches Tabu brach, hieß es in der Kritik, das Bild sei eine «Narretei», gar eine «Schweinerei», roh ausgeführt und halbfertig, im Delirium entstanden, Munch ein Wahnsinniger. «Als ich am Eröffnungstag den Saal betrat», bezeugte Munch, «standen die Menschen dicht gedrängt vor dem Bild. Ich konnte Geschrei und Gelächter hören.»[3]

So ging es auch den anderen. In «Ausrufen und Gelächter» ergoss man sich vor Ferdinand Hodlers Werken; Paul Gauguin berichtete 1890 in einem Brief an den Kollegen Émile Bernard von einer Menschengruppe, «die vor meinen Bildern Krawall macht»; Munch wagte sich 1894 nicht in seine Hamburger Ausstellung, «so hagelten die Beschimpfungen», [4] und der Kunstkritiker George Rivière, Zeitgenosse der Impressionisten, bezeugte, woran Franz Roh in seinem Buch *Der verkannte Künstler* (1948) erinnerte: «Man tritt vor die Bilder des Herrn Cézanne, um sich das Zwerchfell zu erschüttern.»

Kollegen schreckten ebenfalls nicht zurück. Der Vorsitzende des Vereins Berliner Künstler, der Historienmaler Anton von Werner, der

im wilhelminischen Reich in allen Kunstfragen – vor allem beim Kampf gegen die Moderne – maßgeblich war, soll Munchs Werke nach dem Bericht des Bildhauers Max Kruse als «Hohn für die Kunst, als Schweinerei und Gemeinheit» bezeichnet haben.[5] Gemessen an den gängigen, von den Akademien geprägten Normen perfekt geglätteter Oberfläche erschienen die neuen Werke schockierend roh; das mutmaßlich Unfertige wurde als Verstoß gegen festgefügte Regeln geahndet und als böswillige Verletzung von Sitte und Anstand geißelt.

Die stehende Rede vom Irresein der Neuerer wirkte sogleich auf sie zurück. Ensor kratzte 1887 selbst in eine Radierplatte: «Ensor est un fou» (Ensor ist ein Irrer), van Gogh lenkte ein: «Ich gedenke, meinen Beruf als Verrückter ebenso gelassen hinzunehmen wie Degas den Beruf als Notar», [6] und Munch schrieb in den feuerroten Himmel einer seiner Versionen von *Der Schrei*: «kan kun være malet af en gal mand» («kann nur von einem Verrückten gemalt sein»). Van Gogh, der seine eigene Lage genau erkannte und ernüchternd schildern konnte, wusste sich diesen Umstand als eine Folge zu erklären: «Die neuen Maler, einsam und arm, werden wie die Verrückten behandelt, und infolge dieser Behandlung werden sie es tatsächlich, wenigstens, was ihr soziales Leben betrifft» (Brief 514).

So agierten sie in ihrer Arbeit noch konsequenter, radikaler. Was den Zugang des Publikums zu den Werken naturgemäß weiter erschwerte. Nicht nur Ensor wollte mit seinen Bildern das Publikum ausdrücklich verletzen, auch Gauguin verkündete 1889, er beabsichtige, immer unverständlicher zu werden, und Munch notierte 1891: «Ich fühle, dass ich mich mehr und mehr vom