Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 40 (1997)

Heft: 3

Artikel: Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett des Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museums

Autor: Döring, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388631

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THOMAS DÖRING

GRAPHISCHE SELBSTBILDNISSE DES 20. JAHRHUNDERTS IM KUPFERSTICHKABINETT DES BRAUNSCHWEIGER HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUMS

Das Selbstbildnis oszilliert seit seiner Entstehung in der Frührenaissance in einem weiten und komplexen Spannungsfeld zwischen extrovertierter *Selbstrepräsentation* und introvertierter *Selbstbefragung*. Schon bei Dürer finden wir beide Möglichkeiten nebeneinander: Gemälde, in denen er sich selbstbewußt als weltläufiger Stutzer oder als christusgleicher Schöpfer stilisiert, und Zeichnungen, in denen er sich krank und melancholisch oder in ungeschützter Nacktheit wiedergibt. Nicht zufällig entsprechen den verschiedenen Graden der Selbstporträtierung von Dürer bis in unsere Zeit unterschiedliche künstlerische Medien: Dem auf Repräsentation oder jedenfalls auf eine gewisse Vollständigkeit des Selbstbildes gerichteten Selbstbildnis*gemälde* steht die als intimes und unmittelbares Notat der augenblicklichen inneren und äußeren Verfassung niedergeschriebene Selbstbildnis*zeichnung* gegenüber. Diese letztere Qualität eignet, zumindest seit Rembrandts einzigartiger Reihe radierter Selbstporträts und besonders im 20. Jahrhundert, auch dem *druckgraphischen* Selbstbildnis – freilich mit der entscheidenden Nuance, daß ein solches Selbstbildnis *per se* ein vom Künstler zur Verbreitung bestimmtes oder doch freigegebenes ist. Es setzt mithin den Sammler voraus[1].

Sammler von Selbstbildnissen sind seit dem 16. Jahrhundert belegt. Der Gedanke, dem künstlerischen Genius mit einer ganz auf Selbstbildnisse konzentrierten Sammlung besondere Reverenz zu erweisen, hat seine Wurzeln bei Vasari. Auf sein umfassendes Projekt der Rangerhöhung und Legitimation des Künstlerstandes gehen nahezu alle Traditionsstränge des Selbstbildnissammeln zurück: die fürstlichen Selbstbildnissammlungen, deren erste und bis heute bedeutendste die Medici-Sammlung in den Florentiner Uffizien ist, ebenso wie die Gewohnheit der Kunstakademien, (Selbst-)Bildnisse ihrer Mitglieder zu sammeln bis hin zu den national ausgerichteten Selbstbildnisgalerien des 19. Jahrhunderts.

In der Moderne, an deren Anbruch Nietzsche das «schaffende, wollende, wertende Ich, welches das Maß und der Wert der Dinge ist[2]» zum Protagonisten ausruft und «Selbstbeziehung zum *Modell* wird[3]», rückt das Selbstbildnis unter ganz neuen Vorzeichen – und unbeeindruckt von der Verdrängung des Figurativen und insbesondere des Porträts – in den Brennpunkt künstlerischen und damit auch sammlerischen Strebens: als einzigartiges Instrument von Selbst- und Welterkenntnis, als Möglichkeit zu einer Selbstaussage und Selbstbefragung von expressiver Authentizität. Im Rahmen dieser Erneuerung wächst dem *graphischen* Selbstbildnis ein immer höherer Stellenwert zu.

Auf die Frage, in welcher Sammlung sich das graphische Selbstbildnis des 20. Jahrhunderts am umfassendsten studieren läßt, ist seit kurzem eine Antwort zu geben, die manchen vielleicht überraschen wird: im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums zu Braunschweig. Um die Jahreswende 1994/95 gelang es dem Museum, eine seit den 50er Jahren in Braunschweig gewachsene Privatsammlung von mehr als 850 gezeichneten und druckgraphischen Selbstbildnissen der Moderne geschlossen zu erwerben. In Zeiten einschneidenster Sparmaßnahmen der öffentlichen

Hand versteht es sich fast von selbst, daß diese «Jahrhunderterwerbung» nur durch großzügige Hilfe entschlossener Förderer möglich wurde: des Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds, nunmehr Miteigentümer der Sammlung, sowie der Norddeutschen Landesbank und der Öffentlichen Versicherung Braunschweig. Unter dem Namen «Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts» wird die neuerworbene Kollektion innerhalb der bereits vorhandenen, nach 1945 mit viel Enthusiasmus und vergleichsweise bescheidenen Mitteln aufgebauten Sammlung moderner Graphik (in der das Selbstbildnis von Anbeginn eine herausgehobene Rolle spielte) im Kupferstichkabinett als Sondersammlung geführt und – soweit irgend möglich – auch fortgeführt. 1997 zeigte das Museum unter dem Titel «Ansichten vom Ich» 100 ausgewählte Blätter der Sammlung (mit Katalog[4]), ein Gesamtverzeichnis wird 1998 erscheinen. Ausstellungen zu einzelnen Aspekten dieses Bestandes sind geplant.

Unter Kennern genießt die von dem Braunschweiger Bürger Adolf Dörries (1910–1994) mit Beharrlichkeit und hoher Kennerschaft zusammengetragene Sammlung schon seit langem einen exzellenten Ruf[5]. Vertreten sind in ihr rund 280 Künstlerinnen und Künstler verschiedener Nationalitäten, überwiegend jedoch aus dem deutschen Sprachraum. Einsetzend mit Werken des Symbolismus und Jugendstils besitzt die Sammlung Schwerpunkte im Bereich des Expressionismus und der vielfältigen realistischen Tendenzen der zwanziger Jahre. Daneben enthält sie prominente Selbstbildnisse des Dadaismus *(Abb. 1)* und des Vor- und Nachkriegssurrealismus und zeigt sich in der Kunst nach 1945 offen für viele Entwicklungen der fünfziger bis siebziger Jahre, sofern sie figurative Elemente aufweisen.

Der Vielfalt künstlerischer Selbstdeutung entspricht die Vielfalt graphischer Techniken: Ein gutes Fünftel der Sammlung bilden die Zeichnungen, einschließlich der Pastelle, der prachtvoll vertretenen Aquarelle und der Gouachen, auch Collagen fehlen nicht; breit ist auch die Skala der vertretenen druckgraphischen Techniken, von den klassischen Verfahren Holz- und Linolschnitt, Radierung, Kaltnadel, Kupferstich und Lithographie bis hin zu den erst in den fünfziger bis siebziger Jahren zu Medien der Künstlergraphik entwickelten Techniken des Sieb-, Licht- und Offsetdrucks. Bei allem Streben nach Vielseitigkeit aber zeichnete den Sammler ein hoher Qualitätsanspruch aus. Von echter Kennerschaft zeugen die zahlreichen Probedrucke und Widmungsexemplare ebenso wie überzeugende Selbstbildnisse wenig bekannter Künstler. Niemals ging es um das Anhäufen einer möglichst großen Zahl von Porträts oder gar ein bloßes Sammeln großer Namen.

Ein besonderes Faszinosum stellen zweifellos die umfangreichen Gruppen von Werken jener Künstlerpersönlichkeiten dar, für die das Selbstporträt besondere, existentielle Bedeutung gewonnen hatte, zu einem immer wieder gesuchten Instrument der Selbstvergewisserung oder Selbstbefragung wurde: So birgt die Sammlung unter anderem jeweils 18 Selbstbildnisse von Max Liebermann und Käthe Kollwitz, 19 von Max Slevogt, 41 von Lovis Corinth, 8 von Emil Nolde, 11 von Ernst Ludwig Kirchner, jeweils 10 von Oskar Kokoschka, Erich Heckel und Ludwig Meidner, 39 von Conrad Felixmüller, 41 von Max Beckmann, 14 von Otto Dix, und – um auch hier wenigstens einen der nach 1945 herausragenden Künstler zu nennen – 32 Selbstbildnisse von Horst Janssen. Ihn, den obsessiven Selbstporträtisten *par excellence*, hat der Sammler persönlich gekannt und in seinem Atelier besucht. Überhaupt war Adolf Dörries bestrebt, zu «seinen» Künstlern in ein persönliches Verhältnis zu kommen, sie womöglich zu bitten, ein Selbstbildnis speziell für ihn zu schaffen – wie es beispielsweise Paul Eliasberg getan hat. So knüpfte er Kontakte zu Eduard Bargheer, Peter Brüning,

Otto Herbig, Max Kaus, Carl-Heinz Kliemann, Diether Kressel, Christian Kruck, Christoph Meckel, Franz Radziwill, Eberhard Schlotter, Emil Schumacher, Reiner Schwarz und Paul Wunderlich und manchem Künstler mehr.

Wenn wir bei der künstlerischen Selbstdarstellung von «Selbstreflexion» sprechen, so ist das sowohl metaphorisch als auch ganz wörtlich zu verstehen. Die metaphorische Ebene hat der philosophische Romancier Michel Tournier in einem kühnen Aphorismus verdichtet: «Ist die Philosophie eine Reflexion des Geistes über sich selbst, so ist das Selbstbildnis wiederum die Philosophie des Malers[6].» Nimmt man die Rede vom reflexiven Charakter des Selbstbildnisses hingegen wörtlich, so ist darauf zu verweisen, daß die Genese eines Selbstbildnisses in der Regel mit dem Blick des Künstlers in den Spiegel beginnt. Das Fixieren des Ebenbildes im Spiegel ist ein Sehen von fragender Aufmerksamkeit, ein stummer Dialog mit dem Alter ego. Max Liebermann zum Beispiel, dieser unbestechliche Beobachter der Wirklichkeit, machte das angespannte Beobachten seines Spiegel-Ichs zum eigentlichen und unerschöpflichen Thema seiner vielen Selbstbildnisse *(Abb. 2)*. Diese spezifische Ausdrucksqualität des Selbstbildnisblicks läßt uns selbst dort, wo wir nichts über den Dargestellten wissen, ein Bildnis als Selbstbildnis erkennen. Fast immer läßt der Blick des sich selbst Porträtierenden die Seelenarbeit durchscheinen, mit welcher der sich selbst Sehende das stetig gefühlte innere Ich mit der ihm fremd wirkenden äußeren Oberfläche des Ichs in Zusammenhang zu bringen sucht, mit der er die Ur-Frage an sich selbst stellt: Wer bin ich? Insofern ist der Selbstbildnisblick auch nach innen gerichtet – eine Perspektive, die Paul Klee in seiner «Versunkenheit» betitelten Selbstbildnislithographie von 1919[7] verabsolutiert *(Abb. 3)*, indem er sich mit geschlossenen Augen zeigt: «Wenn ich ein ganz wahres Selbstporträt malen sollte, so sähe man eine merkwürdige Schale. Und drinnen, so müßte man jedem klarmachen, sitze ich, wie der Kern in einer Nuß. Allegorie der Überkrustung könnte man dieses Werk auch nennen[8].»

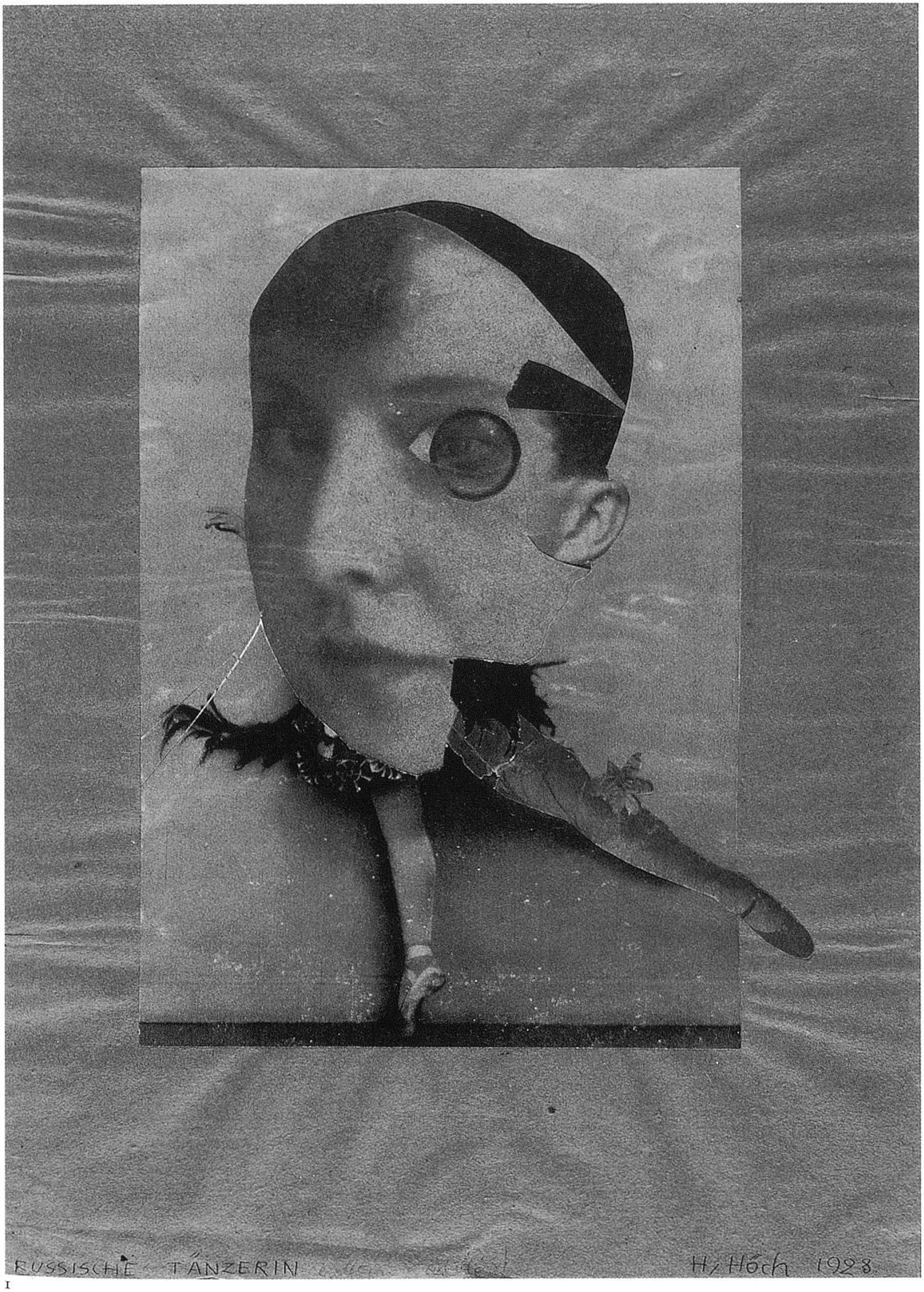
Daß es im Selbstbildnis letztlich um eine Erkenntnis geht, die hinter dem Spiegel liegt, belegen zuweilen gerade jene Selbstbildnisse, in denen der Blick in den Spiegel explizit zum Thema gemacht wird. Das ist der Fall in einem der frühesten Blätter der Sammlung, James Ensors kleiner Radierung «Selbstbildnis bei der Lampe» von 1886 *(Abb. 4)*[9]. Ensor ist hier allein als Spiegelbild präsent, erscheint als schattenhafter Bewohner einer un- oder überwirklichen Hinterwelt, der durch das Spiegelglas vom realen Leben, der Gesellschaft, ferngehalten wird bzw. sich ihren Zumutungen in diese Hinterwelt entzieht. Damit gibt er ein ebenso mysteriöses wie präzises Bild des allein aus seiner eigenen Imagination heraus schaffenden, gesellschaftlich entwurzelten und gänzlich auf sich selbst zurückgeworfenen Künstlers an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, eines Künstlers, der unter seiner Außenseiterposition leidet und sie zugleich kultiviert, ja heroisiert.

Ensor markiert zweifellos eine idiosynkratische Extremposition, ist in der Stoßrichtung seines Selbstbildnisses aber kein Einzelfall: Ein ähnlich problematisches Ver-

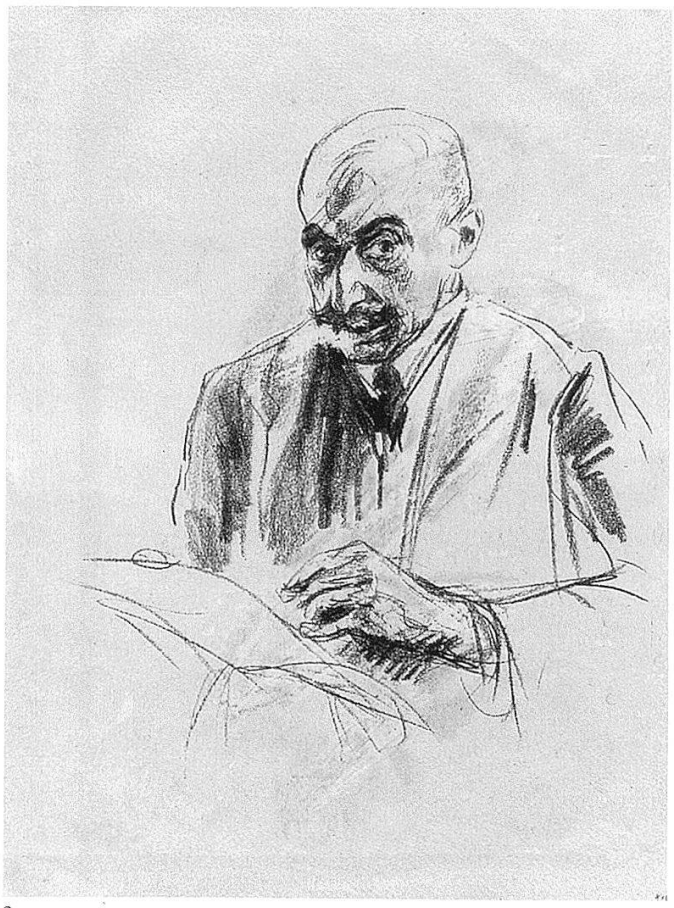
---

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER SEITEN

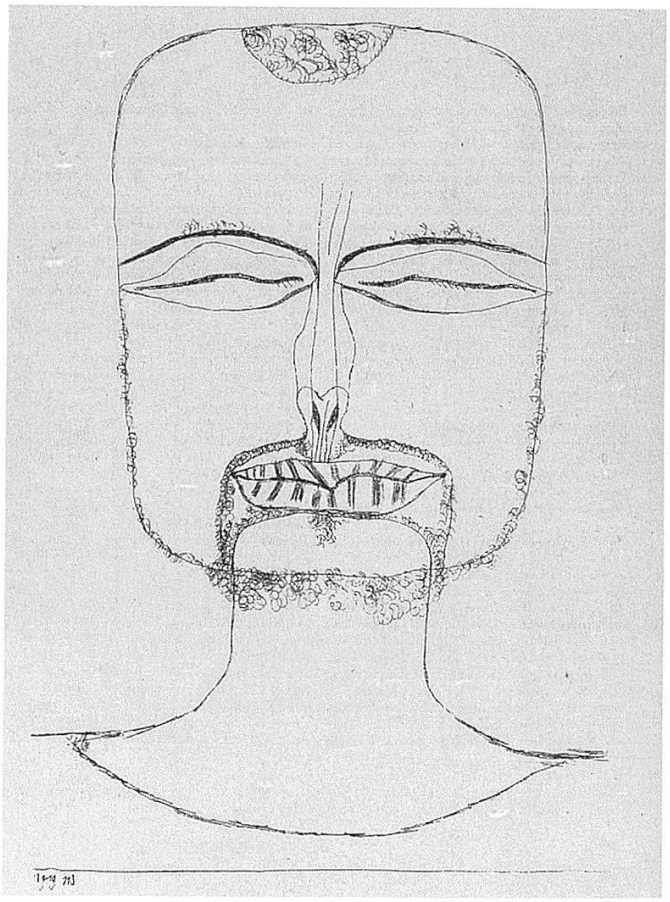
1 *Hannah Höch, Russische Tänzerin (Mein Double), 1928, Photomontage.*
2 *Max Liebermann, Selbstbildnis, zeichnend, 1912, Schwarze Kreide.*
3 *Paul Klee, Versunkenheit, 1919, Lithographie.*
4 *James Ensor, Selbstbildnis bei der Lampe, 1886, Radierung.*
5 *Félix Vallotton, Selbstbildnis, 1891, Holzschnitt.*
6 *Edvard Munch, Selbstbildnis mit Knochenarm, 1895, Lithographie.*
7 *Ferdinand Hodler, Selbstbildnis, 1916, Lithographie.*
8 *Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1911, Schwarze Kreide.*
9 *Ernst Ludwig Kirchner, Selbstbildnis (Melancholie der Berge), 1929, Holzschnitt.*
10 *Max Beckmann, Selbst im Hotel, 1922, Lithographie.*



I

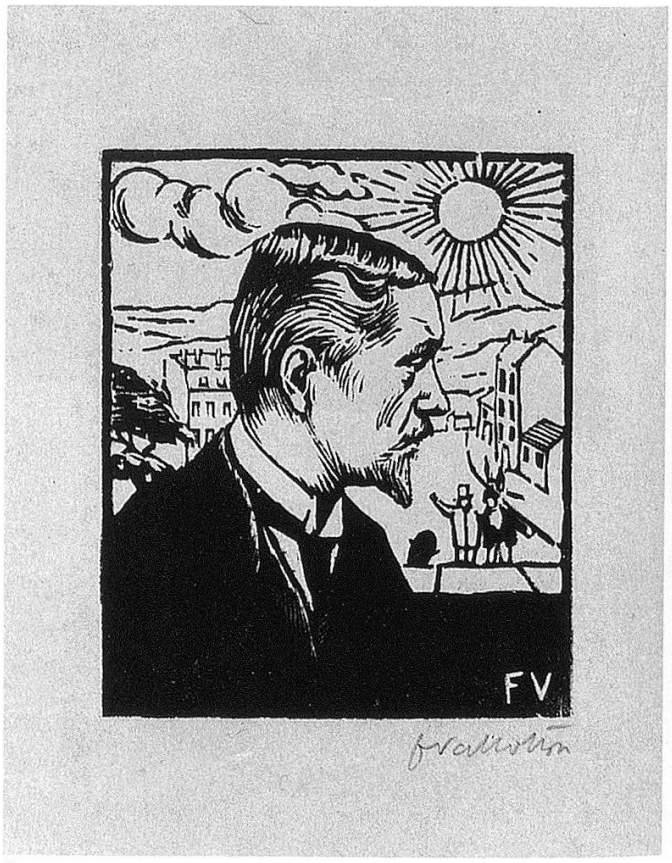


2

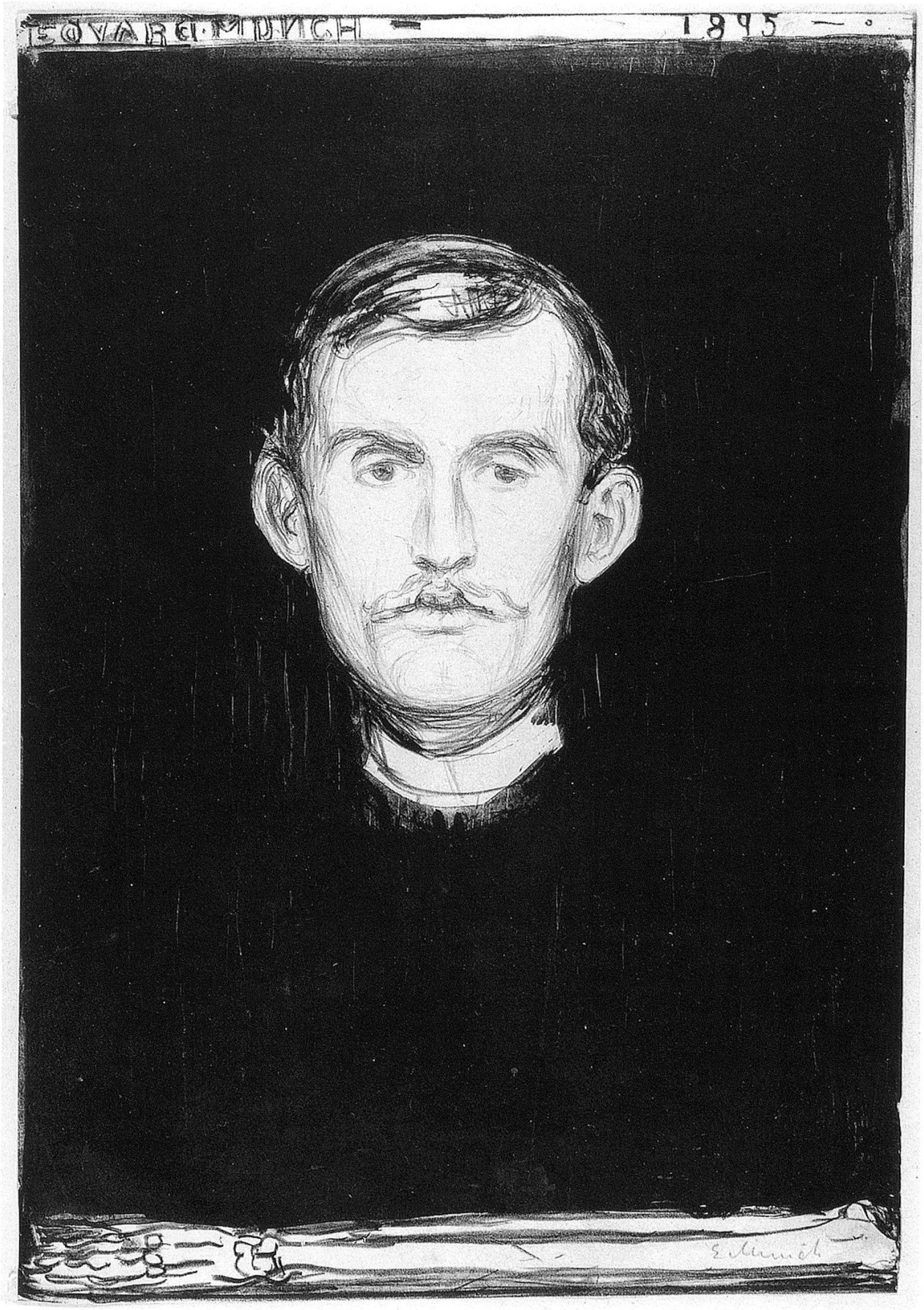


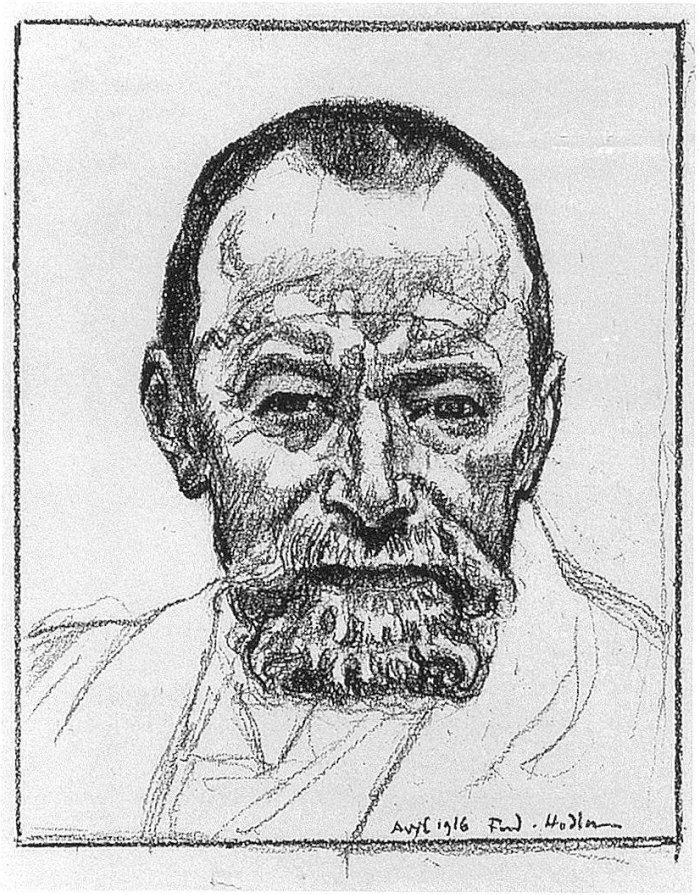
3

4



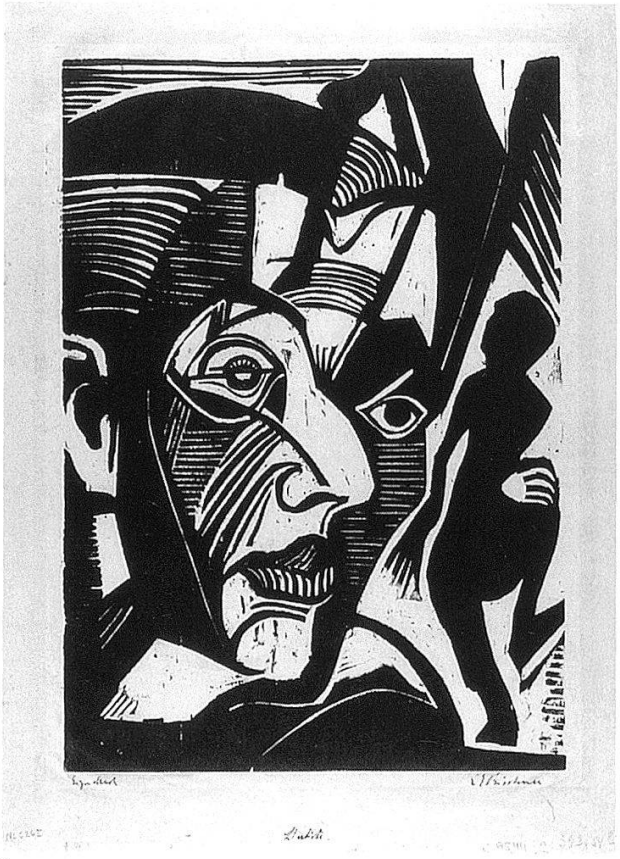
5


EDVARD MUNCH
1895

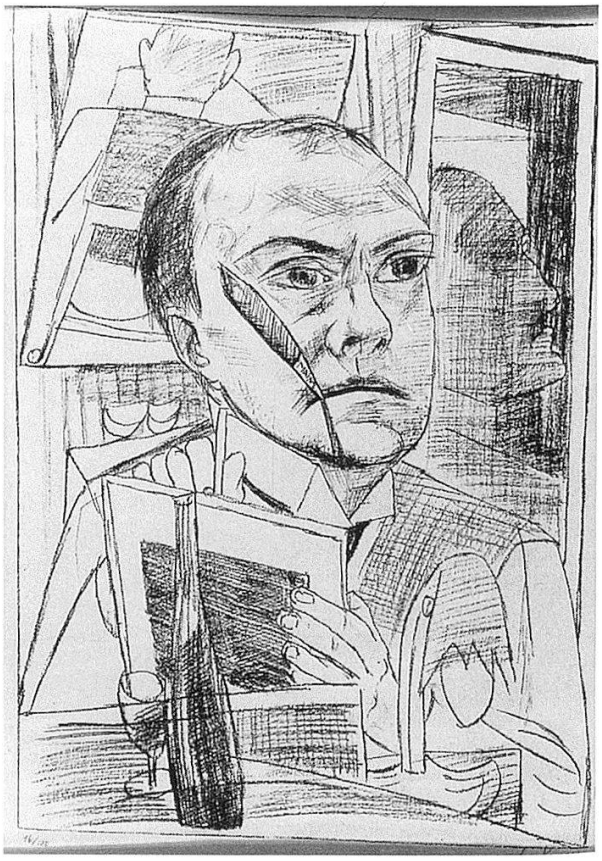


7

8



9



10

hältnis zwischen dem Ich und der Umwelt spricht etwa aus dem frühen Profilbildnis des Schweizers Félix Vallotton[10] *(Abb. 5)*, des großen Erneuerers des Holzschnitts am Ende des 19. Jahrhunderts. Eine spätere Tagebuchnotiz wirkt wie ein Kommentar zu dieser Darstellung, die den Melancholiker beziehungslos vor einer besonnten Stadtlandschaft mit fröhlich winkenden Menschen zeigt: «Es scheint, als sei ich mein Leben lang derjenige gewesen, der durch eine Glasscheibe hindurch dem Leben zuschaut und selbst gar nicht lebt[11].»

Von größter existentieller Einsamkeit, Angst und Ortlosigkeit, von der Bedrohung durch das Nichts zeugt Edvard Munchs lithographisches Selbstbildnis von 1895, das mit Fug eine Inkunabel des modernen Selbstporträts genannt werden kann *(Abb. 6)*. In der Braunschweiger Selbstbildnissammlung ist es in einem der gesuchten, auf hauchdünnes Chinapapier gedruckten Exemplare des ersten Zustandes vorhanden, in denen Munch dieses tiefschwarze Nichts noch durch das Symbolmotiv des Knochenarms am unteren Blattrand im Sinne als das Dunkel des Todes gedeutet hatte. Im Zusammenhang mit der (später ebenfalls von ihm getilgten) Schriftleiste oben erscheint das Blatt als Epitaph zu Lebzeiten.

Tiefe Erschütterung über ein von Leid durchwirktes Dasein verrät Ferdinand Hodlers Selbstbildnislithographie von 1916[12], entstanden nach dem qualvollen Tod seiner Geliebten und angesichts der eigenen Krankheit zum Tode *(Abb. 7)*. Er zeigt sich *en face*, sucht mit bohrendem Blick sein alterszerfurchtes Antlitz zu durchdringen. Wie in seinen Gebirgslandschaften, mit denen Jura Brüschweiler die späten Selbstbildnisse treffend verglich[13], gelangt Hodler hier zu einer Ornamentalisierung der Spuren vergangenen und gegenwärtigen Lebens. Doch darf eine lebenslange Reihe von Selbstbildnissen, wie sie uns Hodler hinterlassen hat, wirklich als bildliche Selbstbiographie aufgefaßt werden, wie Brüschweiler im Titel seiner Hodler-Studie suggeriert? Das erscheint fraglich, muß die bildliche Selbstdeutung doch eines objektivierten Standpunktes notwendigerweise entbehren, kann also – anders als eine die eigene Existenz im Lichte späterer Erkenntnis deutende Selbstbiographie – nie zu einem als endgültig sich verstehenden Selbst-Bild gelangen. Vielmehr liegt das Faszinosum des einzelnen Selbstporträts wie der Selbstporträt-Serie gerade im Versuch einer Gesamtdeutung des Ichs bei gleichzeitiger Bewahrung des jeweiligen Lebensmoments. Gäbe es überhaupt eine literarische Entsprechung einer solchen Reihe von Selbstbildnissen (es gibt sie tatsächlich nicht), so läge sie in «einem vom höchsten Standpunkt aus durchgeführten Tagebuche», wie Wilhelm Pinder im Bezug auf Rembrandts Selbstbildnisse sagte[14].

So ist das Bewußtsein beständiger Metamorphose des äußeren und inneren Ichs denn auch ein entscheidender Antrieb für kontinuierliche Selbstvergewisserung, wie sie Lovis Corinth fast zwanghaft betrieben hat: Protokolle eines rasch wechselnden Selbstgefühls, dem er Ausdruck in mannigfaltigen Selbstprojektionen und Selbstinszenierungen verlieh. Er selbst schrieb am Ende seines Lebens über seine Selbstbildnisse: «das Merkwürdigste ist, alle fallen anders aus, trotzdem der innerste Charakter immer zutage kommt. Siehe Rembrandt[15].» Einen Höhepunkt seiner Karriere und seines Selbstbewußtseins markiert eine kurz vor seinem Schlaganfall im Dezember 1911 entstandene Kreidezeichnung *(Abb. 8)*[16]. Die herausfordernde Unterschrift «Ich!» ist hier adäquater Selbst- und Bildkommentar. Was folgte, war ein immer furioser werdendes Anzeichnen gegen den Tod. Den hatte sich Corinth gern als konventionelle Personifikation, als Knochenmann, beigesellt, gegen Ende seines Lebens aber findet die Auflösung seines Daseins Ausdruck in der formauflösenden Expressivität seines Zeichnens selbst.

Einen gänzlich anderen Charakter weitab jeder Egozentrik besitzt die vergleichbar

lange und dichte Reihe der Selbstbildnisse von Käthe Kollwitz. Ihre unbedingte Identifikation mit ihrem Lebensthema, dem Schicksal der Frau und Mutter in einer unbarmherzigen Zeit und Gesellschaft, ließ das Selbstbildnis zu einer zentralen Kategorie ihres Werkes werden. So steht die um 1920 entstandene Selbstbildniszeichnung in Braunschweig[17] *(Abb. 11)* mit ihrem Gestus von Melancholie, Trauer und Hoffnungslosigkeit einem *nicht* als Selbstbildnis gemeinten Blatt wie der etwa gleichzeitig entstandenen Lithographie «Nachdenkende Frau[18]» geschwisterlich nahe. In ihr «Selbstbild» – so bezeichnete Käthe Kollwitz handschriftlich die Braunschweiger Zeichnung – läßt die um ihren gefallenen Sohn und um die vertane Chance einer wirklichen gesellschaftlichen Erneuerung trauernde Kollwitz ebenso Züge anonymer Frauen und Mütter einfließen, wie sie ihre eigenen Züge jenen anderen Frauengestalten mitteilt.

Expressionistische Selbstbildnisse lassen sich als Umsetzung starker psychischer Bewegung in künstlerische Selbstdarstellung begreifen. Künstler wie Schiele, Kokoschka, Kirchner oder Meidner empfanden sich als hochgradig Gefährdete, die ihr Kampf um eine neue Kunst und einen «neuen Menschen» im eigenen Ich in seelische Grenzbereiche getragen hatte. Aus dem Bewußtsein dieser kritischen Situation resultierte ein starkes, zuweilen auch zwanghaftes Bedürfnis nach bildlicher Selbstoffenbarung bzw. -vergewisserung von hohem Stilisierungsgrad. Zu den berührendsten Beispielen für die innige Synthese kontinuierlicher existentieller und künstlerischer Entwicklung zählen fraglos die Selbstbildnisse Ernst Ludwig Kirchners. In ihnen vermochte Kirchner inneren Kämpfen und Wandlungen mit beständig neu erkämpften und gewandelten künstlerischen Mitteln sensibelsten Ausdruck zu geben. In der Braunschweiger Sammlung läßt sich sein seelischer Überlebenskampf, den er letztlich verlieren sollte, und die dieses Ringen spiegelnde Entwicklung seiner graphischen Kunst verfolgen: vom nervösen, bis zur Formauflösung getriebenen Duktus der lithographischen Kreide in dem auf aggressiv gelbes Papier gedruckte «Selbstbildnis mit Zigarette» aus dem Jahr 1915[19] – in dem er sich tatsächlich von der Auflösung seines Bewußtseins bedroht sah – bis zum Holzschnitt «Melancholie der Berge» von 1929[20] *(Abb. 9)*, in dem die Konsolidierung seiner seelischen Situation Ausdruck in einer geläuterten, abstrahierenden Formensprache findet. In dem späteren Blatt setzt er äußere und innere Schau in Beziehung zur Hochgebirgslandschaft seines Davoser Exils und, eines der Leitmotive seines selbstbildnerischen Werkes aufnehmend, zum weiblichen Geschlecht, hier in Gestalt einer bergan steigenden Frau.

Ein vergleichbar konsequentes und doch ganz anders geartetes Fortschreiten in der Durchdringung des Seelischen kennzeichnet die viel längere Reihe der Selbstbildnisse Oskar Kokoschkas: Einsetzend vor dem Ersten Weltkrieg mit Selbstdarstellungen, die vor innerer und äußerer Spannung vibrieren, wird sie beschlossen von dem geradezu triumphal durchlichteten Selbstbildnisaquarell des 78jährigen[21] *(Abb. 25)*.

Im Zeitalter der völligen Zurückgeworfenheit des Künstlers auf sich selbst wird die Beschäftigung mit dem Rätsel der eigenen Existenz zu einem wichtigen – für manche sogar zum einzigen – Ansatzpunkt für Daseinserkenntnis. So jedenfalls ist Max Beckmanns insistierende Beschäftigung mit dem Ich zu verstehen, das für ihn «das größte und verschleiertste Geheimnis der Welt» war, wie er 1938 in seinem berühmten Londoner Vortrag bekannte[22]. Schon im übernächsten Satz aber machte er deutlich, daß es ihm dabei nicht um einen Kult seines privaten Ichs zu tun war, sondern um «das ‹Ich› in seiner ewigen und unvergänglichen Form», also um ein zugleich metaphysisches Ich. Dementsprechend lassen sich in seinem künstlerischen Werk Selbstbildnis und rollenhafte Selbstdarstellung in Gestalt von Protagonisten der Beckmannschen

Individualmythologie kaum voneinander trennen. Bezeichnend für Beckmanns Annäherung an die Welt über das Mysterium des Ichs ist auch, daß er vielfach seine graphischen Mappenwerke mit einem Selbstbildnis einleitete. So schlüpfte er im Titelblatt des Zyklus' «Jahrmarkt» von 1921[23] in die Rolle des wissenden Ausrufers, der das hochverehrte Publikum in den «Circus Beckmann» lockt, um ihm in den folgenden Blättern der Mappe artistische Drahtseilakte, Karussellfahrten und Schaubudenwunder als gleichnishaftes Welttheater zu präsentieren. Im monumental und unnahbar wirkenden Holzschnitt-Selbstbildnis von 1922[24] aber fallen Rollenspiel und Persönlichkeit in eins, werden ununterscheidbar im Sinne der antiken Bedeutung von «persona» als Maske (des Schauspielers), Rolle und Person. Ein hervorragendes Beispiel für Beckmanns beständiges Streben, Metaphysisches im Gegenständlichen sichtbar zu machen, ist die Lithographie «Selbst im Hotel» *(Abb. 10)* aus dem Zyklus «Berliner Reise» von 1922[25]. Beckmann zeigt sich umgeben von zwei sichtbaren und zwei zu erschließenden Spiegeln und führt so in zunächst prosaisch wirkender Weise die technischen Voraussetzungen für die Herstellung eines Selbstbildnisses vor. Einer der Spiegel aber zeigt einen augenlos wirkenden Doppelgänger: offenbar ein unbewußtes, der dunklen Seite des Daseins entstammendes Ich, das Beckmann mit seiner Versuchsanordnung ans Licht gezwungen hat.

Von einer technisch und stilistisch nachgerade programmatischen Vielseitigkeit sind die graphischen Selbstbildnisse von Otto Dix, die mehr als ein halbes Jahrhundert seines Lebens spiegeln und deuten. Dix selbst hat seine unablässige Beschäftigung mit dem Selbstbildnis wie folgt begründet: «Immer wieder stelle ich erstaunt fest: Du siehst doch ganz anders aus, als du dich bis jetzt dargestellt hast. Es gibt da keine Objektivität, fortgesetzt erfolgt eine Wandlung; es gibt so viele Seiten eines Menschen. Am Selbstbildnis kann man das am besten studieren[26].» In der Braunschweiger Sammlung läßt sich verfolgen, wie Dix' Selbstbildnisse noch vor dem Ersten Weltkrieg mit einer von Hodler inspirierten nahsichtig-frontalen Erforschung des eigenen Antlitzes einsetzen[27]. In der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigt sich Dix zunächst in dadaistischer Verfremdung als maschinenähnlicher Bürgerschreck, um sich dann in bekannter Weise als abgebrüht-distanzierter Chronist einer gleichermaßen von Gewalt und vom kommerziell ausgebeuteten Sexus beherrschten Gesellschaft zu geben *(Abb. 12)*. Gegen Ende der zwanziger Jahre aber erfolgt eine Rückwendung zu Themen und künstlerischen Techniken altdeutscher Meister, die sich innerhalb der Sammlung besonders eindrucksvoll im monumentalen Karton für sein wie eine Christophorus-Darstellung wirkendes «Selbstbildnis mit Sohn Jan» manifestiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt die dichte Reihe der Altersselbstbildnisse, in deren zunehmend expressivem Duktus das bewußte Erleben des eigenen Alterns und am Ende auch Leiden und gefühlte Todesnähe unmittelbar sinnlichen Ausdruck finden.

Besondere Hervorhebung innerhalb der Sammlung verdient die Suite der Selbstbildnisse der großen Franzosen Cézanne, Matisse, Picasso und Rouault und des gebürtigen Russen Chagall. In ihnen entfaltet sich wiederum ein ganzer Kosmos bildlicher Selbstdeutung und graphischer Delikatesse. Am Beginn stehen Cézannes unpathetische lithographische «réalisation» seiner hinter der Staffelei verschanzten Gestalt *(Abb. 13)*[28]. Ihre zurückhaltende Auffassung läßt an eine Passage in einem Brief Cézannes an den Dichter Joachim Gasquet denken: «Selbstverständlich versucht ein Künstler sich selbst intellektuell zu erhöhen, so gut er kann, aber der Mensch muß im Hintergrund bleiben[29].» Marc Chagall hingegen zeigt sich in seinen Selbstbildnissen «mit Grimasse» und «mit lachendem Gesicht» von 1924/25[30] – ganz offenbar inspiriert von Rembrandts radierten Ausdrucks-

studien am eigenen Gesicht – als ausgelassen-satyrhaftes Wesen und scheint in der souveränen Handhabung seiner auf komplexe malerische Wirkungen abzielenden Radierkunst keine technischen Grenzen zu kennen *(Abb. 14)*. Von ähnlich heiterer Tonart, doch gegensätzlicher graphischer Auffassung ist die äußerst seltene, auf wenige kalligraphische Linienzüge reduzierte Selbstbildnislithographie des hochbetagten Henri Matisse von 1945[31] *(Abb. 16)*. Diese sparsamen, aber höchst geschmeidigen Linien besitzen eine so ungeheure evokative Kraft, daß sie den Charakter dieses Künstlers in seiner wesentlichen Wahrheit auszudrücken vermögen.

Die optimistischen Lebenseinstellungen von Chagall und Matisse finden ihr Gegengewicht bei dem Melancholiker Georges Rouault, der seine Künstlerexistenz als tief in das Leid der Welt eingewoben empfand und sie in der poetischen Metapher des tragischen Clowns oder in der Gestalt des leidenden Christus zu fassen suchte *(Abb. 15)*. Picasso dagegen lag die Auffassung vom Künstler als Schmerzensmann fern. Immer wieder stellte er den vitalen, prometheischen Künstler dar, ohne ihm doch die eigenen Züge zu verleihen: «Selbstporträts von mir sind sehr selten ... Mit meinem Gesicht habe ich mich wirklich nicht oft beschäftigt[32].» Eine bedeutsame Ausnahme bildet das allegorische Eröffnungsblatt seiner «347 Radierungen[33]», die er in einem unvergleichlichen Rausch später Kreativität zwischen März und Oktober 1968 schuf *(Abb. 17)*. Hier griff auch Picasso auf das Gleichnis vom Zirkus zurück: Das Geschehen in der Manege, eine vor großem Publikum gebotene erotisch-artistische Reitvorführung, veranschaulicht fraglos Picassos Auffassung vom künstlerisch-vitalen Schöpfungsakt. Sich selbst ordnet Picasso diesem Exempel überschäumender Lebenskraft im Rahmen einer Allegorie der Lebensalter nurmehr als clownesken Zuschauer zu.

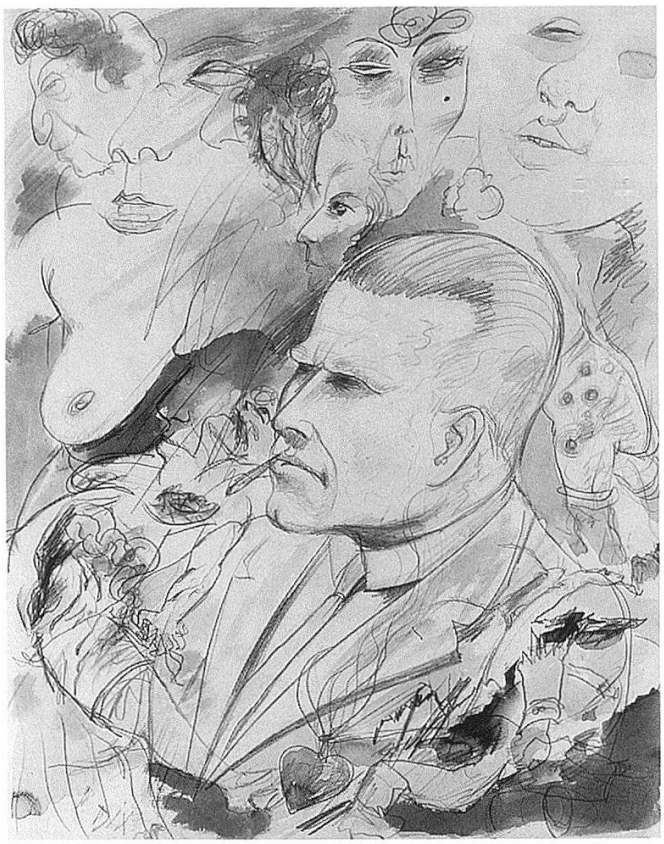
Als Hommage auf Picasso schuf sein Bewunderer David Hockney nach dem Tod des Meisters im Jahre 1973 eine Selbstbildnisradierung, in der er sich im imaginären Dialog mit Picasso darstellte *(Abb. 18)*[34]. Der Titel «Artist and Model» ist in seiner Doppeldeutigkeit der Darstellung völlig angemessen, meint «model» im Englischen doch sowohl (Akt-)Modell als auch Vorbild. In der Tat bezeugt Hockney seine Ehrfurcht vor Picasso in diesem Blatt auf vielschichtige Weise: Indem er sich in ungeschützter Nacktheit dem Urteil des Meisters aussetzt, Picassos Lebensthema «Maler und Modell» aufgreift und eine Komposition aus Picassos «Suite Vollard» variiert. Zudem benutzt er zwei von Picasso besonders geliebte Radiertechniken, um die Verschiedenheit der Realitätsebenen anzudeuten, denen die beiden Protagonisten angehören.

Unter dem Schlagwort Pop Art, deren englische Variante Hockney in den frühen 60ern entscheidend mitgeprägt hatte, läßt

---

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

11 *Käthe Kollwitz, Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm, um 1920, Kohle.*
12 *Otto Dix, Selbstporträt unter Dirnen, 1921/22, Bleistift und Aquarell.*
13 *Paul Cézanne, Selbst hinter der Staffelei, 1898, Lithographie.*
14 *Marc Chagall, Selbstbildnis mit Grimasse, 1924/25, Radierung und Aquatinta.*
15 *Georges Rouault, Selbstbildnis I (mit Kappe), 1926, Lithographie.*
16 *Henri Matisse, Masque, 1945, Lithographie.*
17 *Pablo Picasso, 16.–22. Mars 1968, Radierung.*
18 *David Hockney, Artist and Model, 1973/74, Radierung.*
19 *Jim Dine, Selbstporträt, 1971, Kaltnadel.*
20 *Richard Hamilton, Selbstbildnis, 1965/1967, Farbsiebdruck.*
21 *Bernard Schultze, Rechts und links ein Gesicht, 1964, Feder in Schwarz.*
22 *Andy Warhol, Selbstbildnis, 1967, Siebdruck auf silbrig beschichtetem Papier.*
23 *Horst Janssen, Grüss dich Pels – ich, 28.9.68, Bleistift.*
24 *Johannes Grützke, Selbstbildnis, 1971, Feder in Schwarz und farbige Kreiden auf grünem Bütten.*
25 *Oskar Kokoschka, Selbstbildnis als 78jähriger, 1964, Aquarell.*

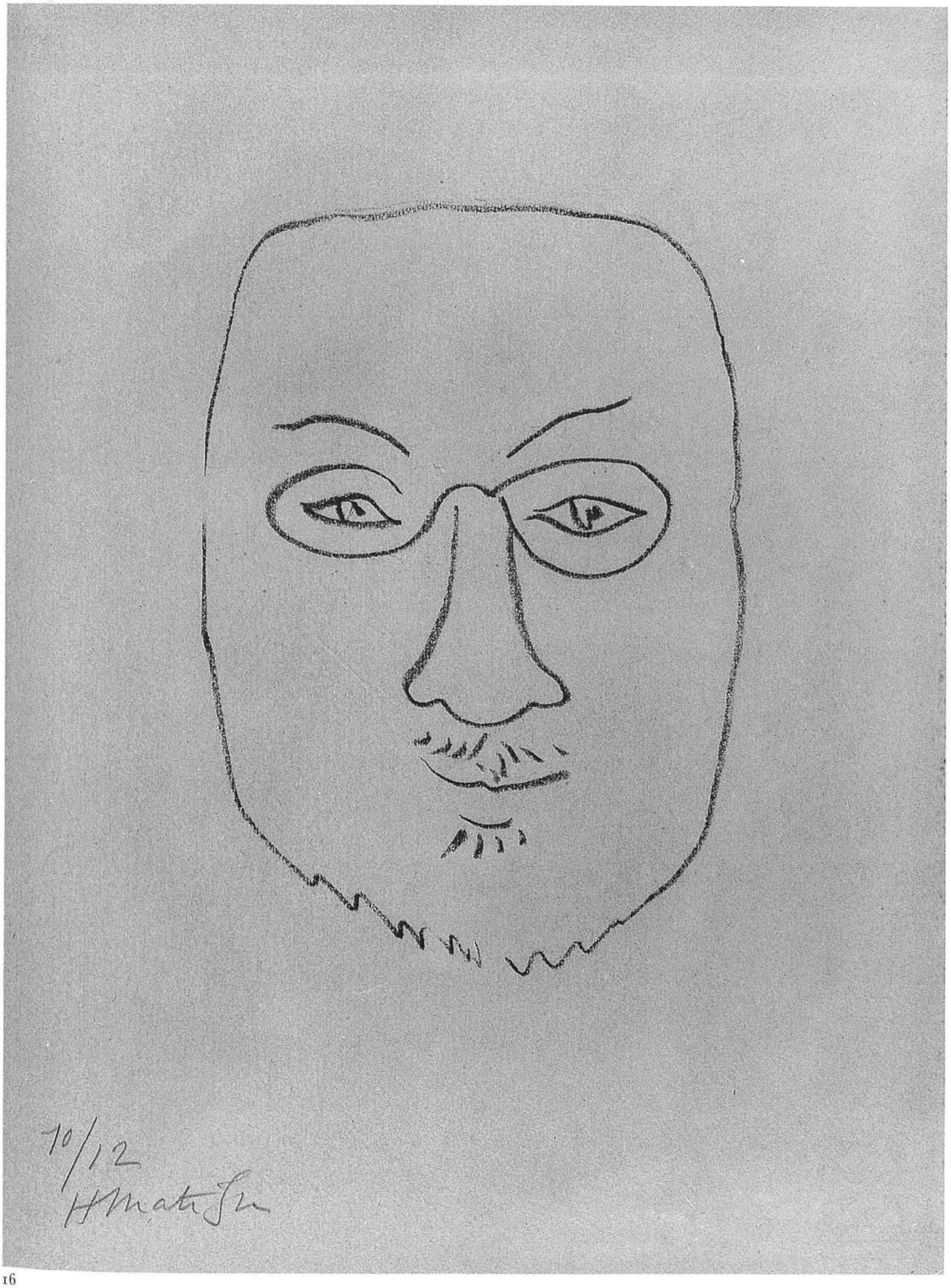


12

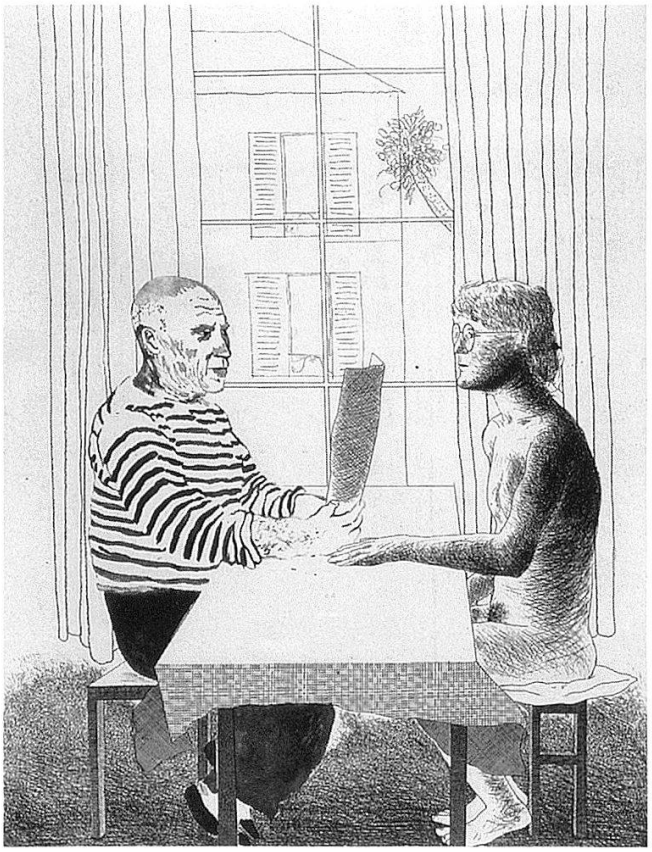
13

14

15

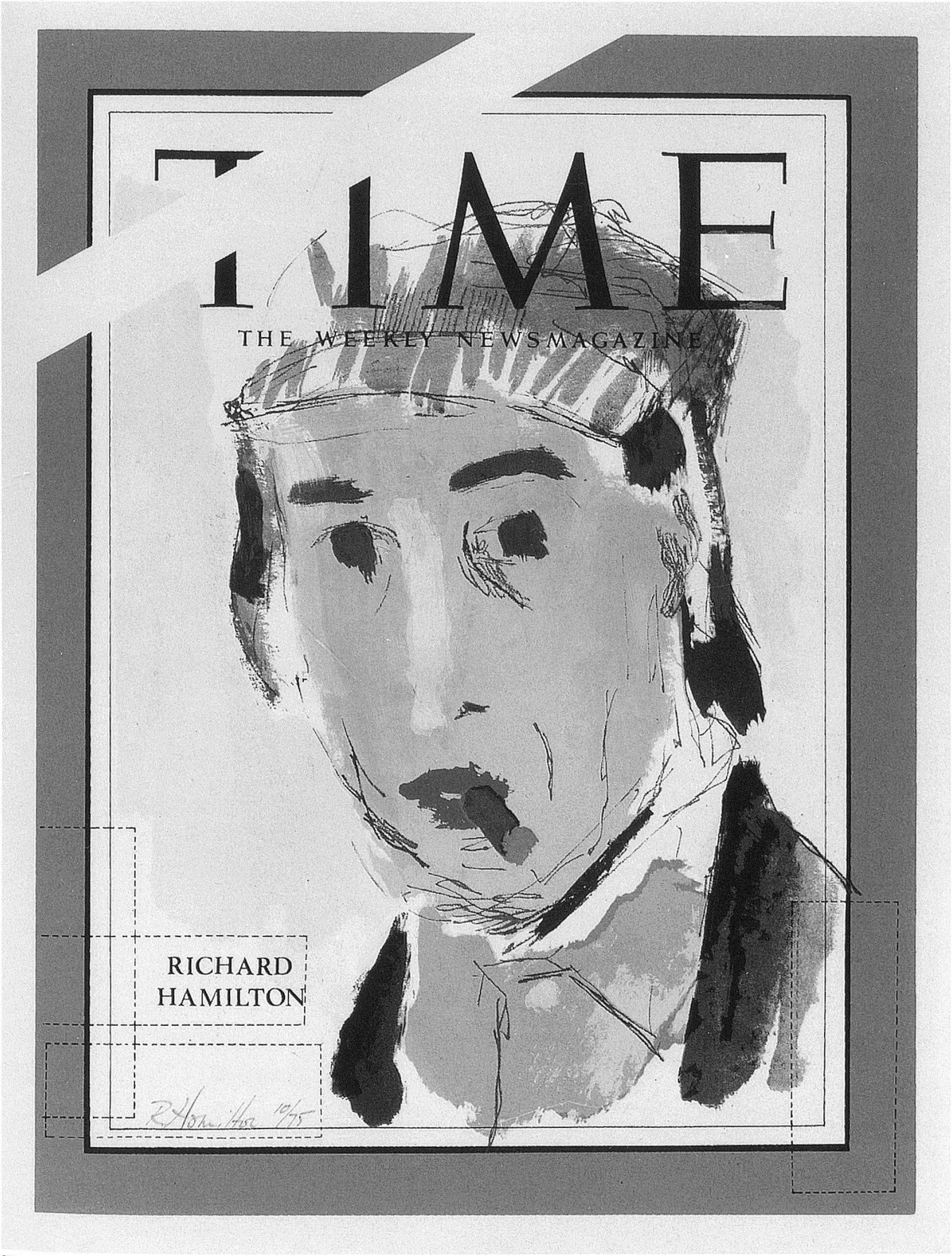

70/12
H Matisse

17

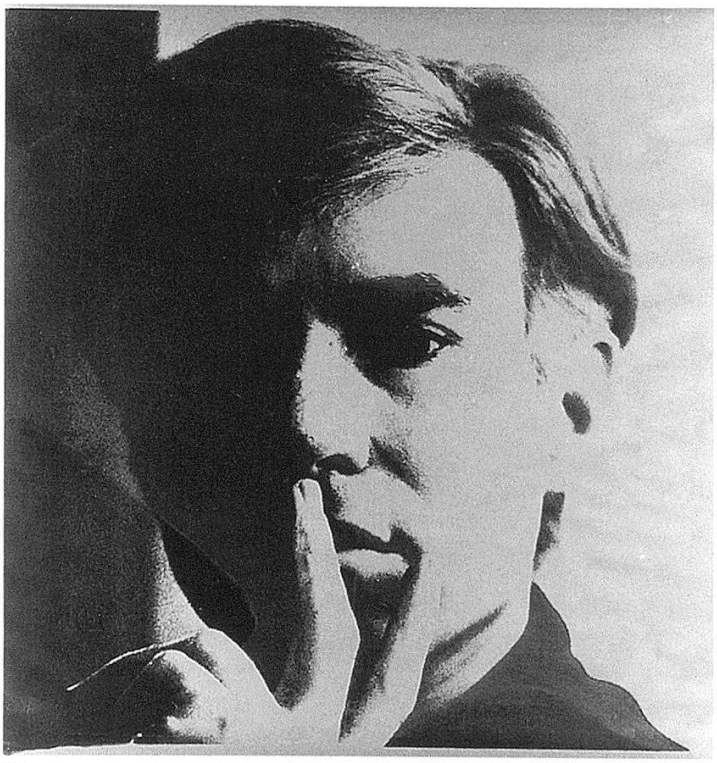


18

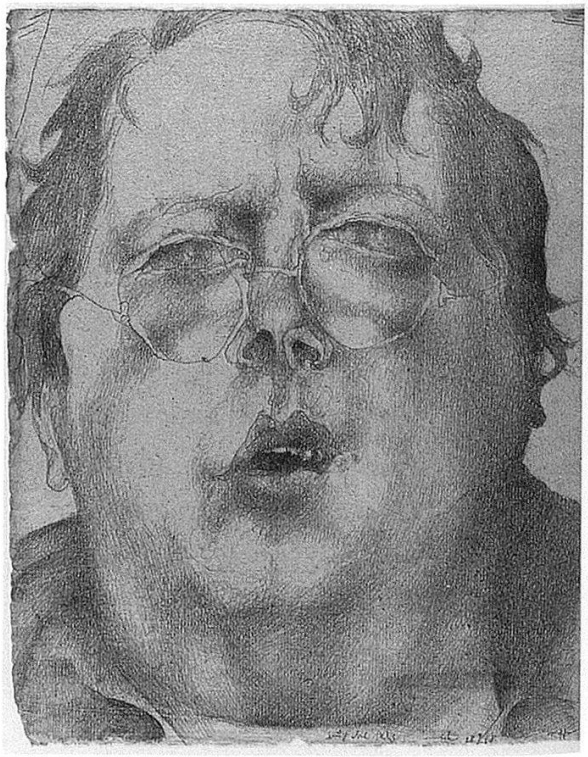
19


TIME
THE WEEKLY NEWSMAGAZINE
RICHARD
HAMILTON
R Hamilton 10/75

21

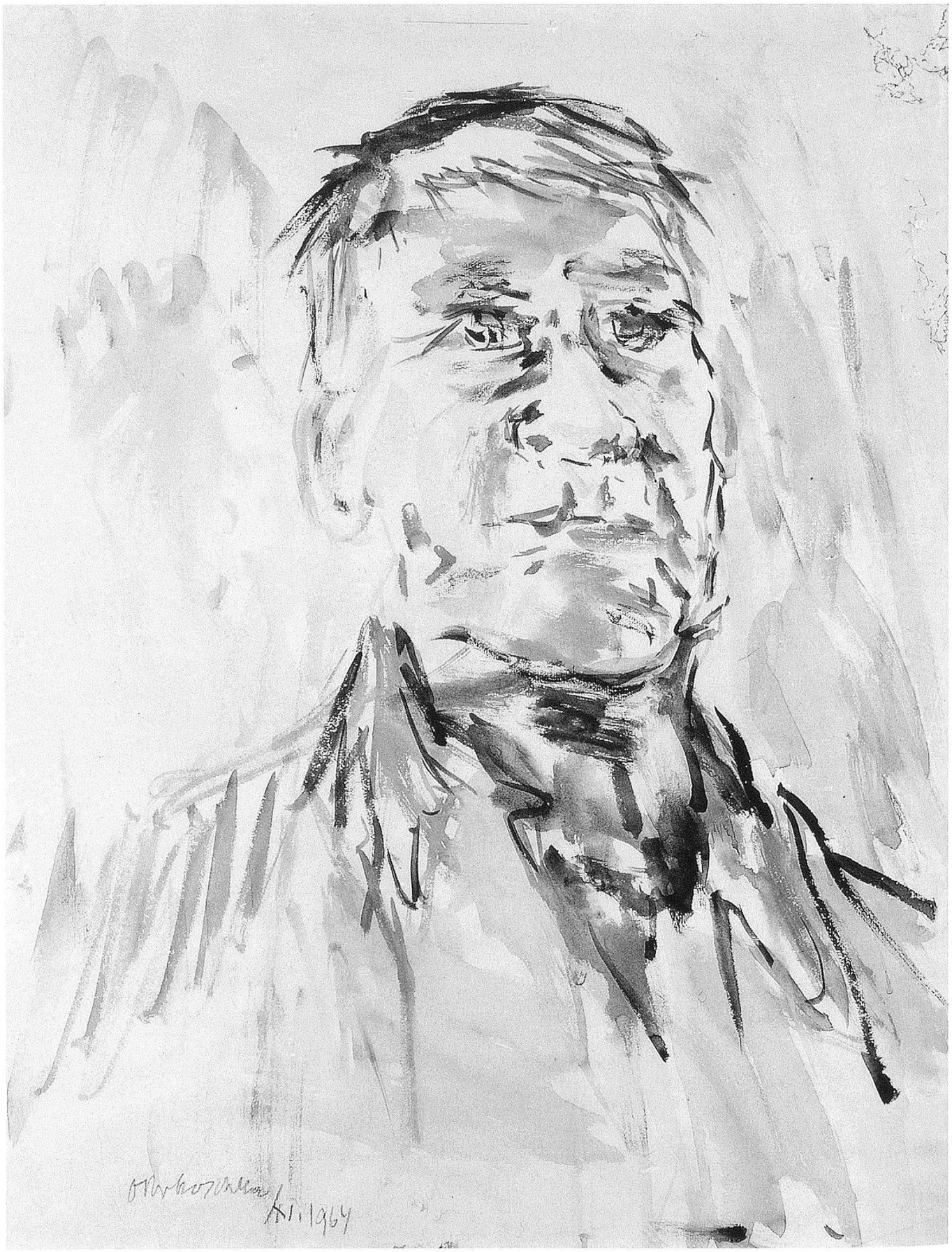


22



23

J.G. 71



25

sich diese subtile Selbstannäherung über die künstlerische Tradition ebensowenig fassen wie jene des einstigen amerikanischen Pop-Artisten Jim Dine, in dessen graphischem Schaffen das Selbstbildnis seit mehr als 25 Jahren eine hervorragende Rolle spielt. Im Probedruck einer Kaltnadelarbeit aus der Serie der neun Selbstporträts von 1971[35] *(Abb. 19)* wird deutlich, mit welcher Sensibilität er den vom Leben gezeichneten Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien seiner Physiognomie bis in die feinste Verästelung eines Fältchens nachspürt, ohne es auf Vollendung im äußerlichen Sinne anzulegen. Um so schockierender seine Überarbeitung der Platten dieser Serie zu den «Dartmouth Selfportraits» von 1975: Mit einem Trennschleifer trug er nun brutal die Verwandlungen ein, welche die Zeit seinem Gesicht und seinem Selbstgefühl inzwischen eingeschrieben hatte.

Echte Pop Art-Selbstbildnisse – wie sie von Richard Hamilton, Larry Rivers, Robert Rauschenberg und Andy Warhol in der Sammlung vertreten sind – wollen dagegen ein *Image* kreieren, das grell genug ist, die eigene Existenz inmitten der aggressiven Bilderflut der Kommunikations- und Konsumgesellschaft mit deren Mitteln zu bezeugen. Als Ausgangsmaterial kommen deshalb vor allem Photographie und Illustrierten-Ästhetik in Frage. So hat Richard Hamilton, der analytischste Kopf der Pop Art, sein Konterfei 1965 für einen Siebdruck in ein Basis-Layout des Time Magazine gezeichnet[36]. Damit gelang diesem ironischen Medienforscher und -kritiker ein zeitgemäßes Bildnis des Künstlers als Medienereignis, als Berühmtheit für eine Woche *(Abb. 20)*.

Erinnerungen an den Dadaismus, auf den sich die Pop-Artisten immer wieder bezogen, weckt Andy Warhols Absage an jede Selbsterforschungsabsicht, ja an jede persönliche Tiefendimension: «Wenn Du alles über Andy Warhol wissen willst, so schaue dir nur die Oberfläche von meinen Bildern, meinen Filmen und mir an, da bin ich. Es ist nichts dahinter[37].» So ist sein auf silberbeschichtetes Papier gedrucktes Selbstporträt von 1967[38] *(Abb. 22)* ein in seiner «Factory» gleichsam industriell hergestellter Siebdruck nach einem Photo, also ein in jeder Hinsicht bewußt entindividualisiertes Produkt. Warhol war fasziniert von Stars und von der totalen Entindividualisierung, die das Ergebnis der vielfachen Reproduktionen und Reduktion von Starphotos ist. In Kenntnis dieser bildlichen Mechanismen und ihrer Wirkungen machte sich Warhol mit Selbstbildnissen wie diesem selbst zum Star. So schuf er sich ein beliebig reproduzierbares und multiplizierbares «Image», hinter dem seine Persönlichkeit völlig verschwand – eine kühle Absage an das als obsolet empfundene Konzept des Selbstbildnisses als Spiegel seelischer Konstitution, das Warhol in Motiven wie dem Melancholiegestus und dem geheimnisvollen Hell-Dunkel gleichwohl kenntnisreich zitiert.

Der seit den 60er Jahren immer wichtiger werdenden Benutzung photographischer Porträts für ein Selbstbildnis (das reine photographische Selbstbildnis liegt außerhalb des Sammlungsspektrums) steht am anderen Ende der künstlerischen Skala die Selbstdarstellung in Form abstrahierender Umsetzung von Selbsterfahrung gegenüber. Auch diese Erweiterung des Selbstbildnisbegriffs in Richtung informeller Selbstentäußerung ist in der Braunschweiger Sammlung mit bedeutenden Beispielen vertreten. Eindrucksvolle Zeugnisse hierfür bilden etwa eine frühe Zeichnung von Horst Antes, die sein Ringen um ein aus dem Ungeformten zurückzugewinnendes Menschenbild dokumentiert, ein bizarres Ich-Gebirge von Bernard Schultze *(Abb. 21)* oder Dieter Roths Siebdruck «Selbstbildnis als Doppelkopf», in der ein Kraftfeld dynamisch wirbelnder Linien ein gespaltenes Ich umtost[39].

Jenseits von photographischer Dokumentation des eigenen Äußeren, jenseits auch von abstrahierender Aufzeichnung von Innenerfahrung aber erweist sich der

stille Dialog mit dem Spiegelbild als nach wie vor tauglicher, ja unersetzlicher Ausgangspunkt bildlicher Selbst- und Welterkenntnis. Das belegen innerhalb der Sammlung eine Fülle von sensiblen Arbeiten der 60er bis 80er Jahre, aus denen hier *pars pro toto* die unter gänzlich unterschiedlichen Prämissen entstandenen Selbstbildnisse von Johannes Grützke und Horst Janssen herausgegriffen seien. Grützke entwickelt die Figuren seiner bürgerlich-satirischen Historienmalerei gemäß seinem Motto «ich beobachte mich im Spiegel und behaupte, allgemeingültig zu sein[40]» ganz überwiegend aus dem Studium seiner selbst. Kein Wunder, daß sie ihrem Schöpfer physiognomisch mehr oder weniger gleichen. So gelingt ihm auch das Kunststück, zwei durchaus unterschiedliche Ausformungen seines Ichs in einem in altmeisterlicher Clair-Obscur-Technik gestalteten «Freundschaftsbild» harmonisch miteinander zu vereinen *(Abb. 24)*[41].

Solchen Anspruch auf Allgemeingültigkeit hätte der 1995 verstorbene Horst Janssen dagegen wohl nie erhoben. Jahrzehntelang kreiste das Schaffen dieses ingeniösen Zeichners und Druckgraphikers manisch um sein eigenes Ich, dem er in seinen bewußt-unbewußt arrangierten Gesichtsstilleben mittels eines unerschöpflichen Vorrats an zeichnerischen Mitteln und mit stupenden Kenntnissen der Kunstgeschichte immer wieder neue Aspekte zu entlocken wußte[42]: Da löst sich sein schreiendes Antlitz in tausend poröse Partikel auf, wächst aus wurzelhaft-knorrigen Einzelformen zusammen, wird hinter einem regenschauerartig niedergehenden Geprassel von diagonal geführten Federstrichen nur schemenhaft sichtbar oder dehnt sich als sanft gewellte Landschaft bis über die Ränder des Formats aus *(Abb. 23)*. So spielerisch das wirkt und so ironisch die im nachhinein auf das Blatt geschriebenen Selbstkommentare auch sind, scheinen doch seelische Bedrängnisse durch. Einmal bezeichnete Janssen das Sich-selbst-Zeichnen als «vorletzte Therapie – als innere Maskerade gegen Selbstaufgabe + Resignation[43]», als eine Art rettende Zwangshandlung also. Von Selbstvergewisserung und Selbstfindung kann hier offenbar keine Rede sein, vielmehr scheint ein übermächtiges Gefühl der Bodenlosigkeit und Unstetigkeit des eigenen Ichs den Anstoß zur unentwegten Selbstdarstellung gegeben zu haben, in der sich – und hier steht Janssen stellvertretend für viele Selbstporträtisten des 20. Jahrhunderts – Selbstoffenbarung und Selbstmaskierung auf unentwirrbar komplexe Weise verschränken.

ANMERKUNGEN

[1] Dieser Beitrag basiert zum Teil auf einem ungedruckten Vortrag des Autors, gehalten anläßlich der Eröffnung der Ausstellung «Ansichten vom Ich» am 2. März 1997 im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, sowie auf folgenden vorangegangenen Veröffentlichungen des Verfassers: Ansichten vom Ich. Die Sammlung «Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts» im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums, in: Braunschweiger Skizzen. Impressionen Bildender Kunst in Braunschweig, hg. von Hans-Peter Conrady, Braunschweig 1996, S. 86–95, sowie: Von der Kunst, Selbstbildnisse zu sammeln, in: Ausst.-Kat. «Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung ‹Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts› im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig», Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1997, S. 10–24.

[2] Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen, München 1979, S. 27 («Von den Hinterweltlern»).

[3] Gottfried Boehm: Der blinde Spiegel, Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), S. 27.

[4] Siehe Anm. 1.

[5] Einer breiteren Öffentlichkeit wurde sie 1976–1977 durch eine Ausstellung im Städtischen Museum Braunschweig zum Begriff. Im dazu erschienenen Katalog «Künstler sehen sich selbst. Graphische Selbstbildnisse unseres Jahrhunderts» dokumentierte der Sammler alle 393 damals in seiner Sammlung befindlichen Blätter.

[6] Michel Tournier: Vom Selbstbildnis zur Selbstzerstörung, in: Erika Billeter (Hg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Ausst.-Kat. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-

Arts / Stuttgart, Württembergischer Kunstverein 1985, Bern 1985, S. 10.

[7] Eberhard W. Kornfeld: Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 73; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), S. 29f. und Nr. 38.

[8] Zitiert nach Paul Klee: Tagebücher, hg. von Felix Klee, Köln 1957, S. 195, Nr. 675.

[9] August Taevernier: James Ensor. Catalogue illustré de ses gravures, Gent 1973, 1973, Nr. 4; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 4.

[10] Maxime Vallotton / Charles Goerg: Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié, Genf 1972, Nr. 82a; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 2.

[11] Tagebuchnotiz vom 7.8.1918, zitiert nach Ausst.-Kat. Félix Vallotton, bearb. von Rudolf Koella, Essen, Folkwang Museum 1995, München 1995, S. 14; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), S. 38–40.

[12] Carl-Albert Loosli: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, Bern 1921–1924, Bd. 4, Nr. 1850; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 3.

[13] Jura Brüschweiler: Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie, Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum 1979, Bern 1979, S. 136ff.

[14] Wilhelm Pinder, Rembrandts Selbstbildnisse, Königstein/Ts. 1950, S. 3.

[15] Lovis Corinth: Selbstbiographie, Leipzig 1926, Vorwort, o. S.

[16] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 13.

[17] Otto Nagel: Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, 2. Aufl. bearb. von Werner Timm, Stuttgart 1980, Nr. 844; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 18.

[18] August Klipstein: Käthe Kollwitz. Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern 1955, Nr. 146 und 147.

[19] Annemarie und Wolf-Dieter Dube: E. L. Kirchner. Das graphische Werk, München 1967, Nr. L 280 II; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 24.

[20] Dube (Anm. 19), Nr. H 615 a II; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 25.

[21] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 80.

[22] Zitiert nach Mathilde Q. Beckmann, Mein Leben mit Max Beckmann, München 1985, S. 195.

[23] James Hofmaier: Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints, Bern 1990, Nr. 191.

[24] Hofmaier (Anm. 23), Nr. 226; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 45.

[25] Hofmaier (Anm. 23), Nr. 213; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 44.

[26] Zitiert nach Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin (Ost) 1981, S. 225.

[27] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 52–56.

[28] Una E. Johnson: Ambroise Vollard, Editeur, New York 1977, Nr. 24; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 1.

[29] Zitiert nach Ausst.-Kat. Meisterwerke der Sammlung Emil G. Bührle, Zürich/München 1990, sub Nr. 43.

[30] Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis der Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte von Marc Chagall, Bd. 1, Bern 1970, Nr. 42 und 43; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 67.

[31] Marguerite Duthuit-Matisse / Claude Duthuit: Henri Matisse. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé, Paris 1983, Nr. 564; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 71.

[32] Zitiert nach Ausst.-Kat. Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin, Neue Nationalgalerie 1980, S. 193.

[33] Georges Bloch: Pablo Picasso, Bd. 2, Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966–1969, Bern 1971, Nr. 1481; Brigitte Baer: Picasso Peintre-Graveur, Bd. 5, Bern 1989, Nr. 1496 VII B b 1; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 89.

[34] David Hockney Prints 1954–1977, Einleitung Andrew Brighton, Scottish Arts Council 1979, Nr. 160; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 94.

[35] Ausst.-Kat. Jim Dine Prints: 1970–1977, mit Beiträgen von Thomas Krens und Riva Castleman, Williams College 1977, Nr. 52; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 95.

[36] Richard Hamilton: Prints 1939–83. A Complete Catalogue of Graphic Works, Stuttgart/London 1984; Nr. 61; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 91.

[37] Zitiert nach Rainer Crone: Andy Warhol, Stuttgart 1970, S. 62, Anm. 29; Übersetzung vom Verfasser.

[38] Frayda Feldman / Jörg Schellmann: Andy Warhol. Prints, München/New York 1985, Nr. 16; Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 92.

[39] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 82, 83, 99.

[40] Zitiert nach Bernhard Holeczek: Johannes Grützke. Druckgraphik 1964–1978 (zugl. Ausst.-Kat. Wolfsburg, Städtische Galerie 1978), Wolfsburg 1978, Einleitung (o. S.).

[41] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 96.

[42] Ausst.-Kat. Braunschweig 1997 (Anm. 1), Nr. 85–87.

[43] Horst Janssen: Paranoia, Hamburg 1985.

Alle Abbildungen sind dem Ausstellungskatalog «100 ausgewählte Blätter der Sammlung ‹Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts› im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig» entnommen. *© 1997 ProLitteris Zürich. Die Werke sind gemeinsames Eigentum des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds. Museumsphotos Bernd-Peter Keiser.*