

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 31 (1944)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Selbstporträt und Modernität  
**Autor:** Fierz, Jürg  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-25038>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.02.2025

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

# SELBSTPORTRÄT UND MODERNITÄT

Von Jürg Fierz

Es ist einer der Lieblingsgedanken des spanischen Philosophen José Ortega y Gasset, das Zeitalter der Moderne schon mit der verwirklichten Renaissance beginnen zu lassen. Damals, sagt er, erschütterte eine Krise Europa, wie sie in der Geschichte des Abendlandes nur verglichen werden kann mit der Krise, die wir heute durchmachen. Der moderne Mensch entstand, der sich dadurch von seinem mittelalterlichen Vorgänger unterschied, daß er ebensosehr an die Wissenschaft zu glauben begann, wie jener an Gott geglaubt hatte. «Am Ende des 14. und während des ganzen 15. Jahrhunderts beginnt man schon von der ‚Modernität‘ zu sprechen», schreibt Ortega in seinem jüngst erschienenen Buch «Vom Wesen geschichtlicher Krisen» (Stuttgart 1943). «In der Theologie und Philosophie der Universitäten unterscheidet man die ‚via antiqua‘ und die ‚via moderna‘, und den traditionellen religiösen Übungen setzt man das entgegen, was man ‚devotio moderna‘ nannte, die gegen 1500 triumphiert.»

Die heutige Krise ist jener der Renaissance analog, analog mit umgekehrtem Vorzeichen, insofern man heute gerade aus der Lage heraustritt, in die man damals hineinkam. Wir sind heute schon jenseits des Modernen. Was das für die Wissenschaft bedeutet, hat Ortega mit deutlicher politischer Spitze in seiner «Geschichte als System» dargelegt. Während man sich einst, wo immer in Europa, auf den Glauben an die Wissenschaft und an die Rechte der Wissenschaft als höchsten menschlichen Wert berufen konnte, existieren schon heute Nationen, bei denen eine solche Berufung nur Lächeln zur Folge hätte.

Was aber die Krise der Gegenwart für die moderne *Kunst* zu bedeuten hat, wie weit auch hier von einem Zeitalter der Modernität mit charakteristischen Zügen und anschaulichen Entwicklungen gesprochen werden kann, Entwicklungen, die ihren Ausgangspunkt ebensosehr in der Renaissancekrise wie ihren Zielpunkt in der Gegenwartskrise haben, darüber möchte uns die Geschichte des Selbstporträts am ehesten einigen Aufschluß geben; denn wir glauben, daß sich nirgends so tief, so unzweideutig wie in ihr die Spur der menschlich-seelischen Entwicklung eingegraben hat, die in unseren Tagen ihre entscheidende Wendung nimmt.

Es überrascht außerordentlich, wenn man feststellt, daß der Zeitraum, in welchem das Selbstporträt eine wesentliche Rolle spielt, annähernd übereinstimmt mit dem Zeitraum, den Ortega seinem Begriff des Modernen abgesteckt hat. Schon dies allein würde genügen, um Ortegas Formulierungen den Charakter bloßer geist-

reicher Paradoxien zu nehmen, den man zunächst in ihnen vorzufinden glaubt.

Die Epoche der Renaissance ist die eigentliche Schöpferin des Selbstporträts. Niemand bestreitet, daß schon Jahrhunderte oder Jahrtausende zuvor Menschen ihre eigene Person darzustellen versucht haben. Aber es kümmert uns wenig, wenn es beispielsweise den Ägyptologen gelingt, mit Hilfe einer großen Anzahl von Hypothesen die Zeichnung einer Kalksteinscherbe aus dem Jahr 1300 v. Chr., die das Museum in Kairo aufbewahrt, als das Selbstbildnis eines vor dem Gotte Thor knienden Malers zu identifizieren. Das Selbstporträt wird uns erst dort geschichtliche Erscheinung, wo es den Willen einer sozialen Ganzheit kundgibt, wo wir es als Ausdruck des sich wandelnden Lebensgefühls dieser Ganzheit fassen und beschreiben können.

Das ist nun zweifellos erst der Fall mit beginnender Renaissance. Die italienischen Selbstbildnisse des ausgehenden Quattrocento reden eine deutliche Sprache. Wenn der mittelalterliche Maler seine Vision aus dem Bewußtsein einer hierarchischen Weltordnung heraus gestaltete, die Niederstes und Höchstes zur namenlosen Ganzheit verband, so scheint die erste Stufe der beginnenden Modernität dadurch charakterisiert zu sein, daß der einzelne nicht mehr nur in dieser Ganzheit *lebt*, sondern schon von ihr *weiß*.

Fra Filippo kniet in seiner «Krönung Mariae» (1447), Accademia Florenz, als anbetender Zuschauer der heiligen Szene. Noch fügt er sich ihr ein, lebt in der «Assistenza»; aber schon Botticelli sieht, in der «Anbetung der Könige» (um 1480) mit einem fragenden und zugleich selbstbewußten Blick über die Achsel weg nach dem Bildbetrachter. Man könnte dieses Selbstbildnis Botticellis das erste Bildnis eines modernen Menschen nennen: des modernen Menschen, der weniger «bei der Sache» ist, als bei sich selbst.

Darin besteht vielleicht ein wesentlicher Zug der Modernität, daß sie die Gewißheit dessen, was man weiß, in die Problematik dessen verwandelt, was man nicht weiß. Der anonyme Mensch der objektiven Welt des Glaubens wird der Selbstproblematiker, der die Dinge seines Lebens wissentlich und begierig abtastet und sich dennoch verloren fühlt vor dem Geheimnis seiner eigenen Seele. Er weiß sich im Grunde einsam.

Dürers Erlangener Selbstbildniszeichnung ist das erschütternde Bekenntnis dieser neuen Stufe des Modernen, der Einsamkeit. Er selbst aber schreitet den Weg schnell

weiter, empor bis zum Münchner Selbstbildnis (1500), und man kann sagen, hier habe der Selbstprogrammatiker den problematischen Menschen zu überwinden gewußt, hier sei die verwirrende Fülle des Lebens in die regelmäßigen Meridiane einer psychologischen Konstruktion gefaßt.

So *will* man sein, man gibt sich selbst gleichsam im Entwurf, drängt Fragwürdiges beiseite, schafft zeitlose Kunst. – Es ist ein Gemeinsames aller «klassischen» Perioden der neueren Kunstgeschichte, daß sie nur kurz dauern. So steil der Aufstieg von dem in der Gruppe lebenden über den sich selbst problematischen bis zum programmatischen Menschen ist, so locker die sozialen Bindungen geworden sind, so überraschend schnell stellen sie sich – in ständischer Bedingtheit – wieder her. Dabei entgeht nicht, daß der Künstler des Südens kaum je so einsam stand wie sein nördlicher Zeitgenosse. Jener gleitet gewissermassen vom einen Zustand, der durch die soziale Struktur der Kirche bedingt war, unmittelbar hinüber in einen sozialen Zustand, den die aufstrebenden Fürstenmächte schufen. Schönstes Beispiel: Tizian. Über ihn schreibt Ernst Benkard in seinem Buch «Das Selbstbildnis»: «Aus dem Maler war ein Ritter, aus dem Handwerker eine Person von Stand, aus dem Diener höchster Fürsten selberein Herr geworden.» Und Vasari (1566), bei Anlaß des Leone Leoni: «Was würde Michelangelo sagen, wenn er sähe, wie man jetzt lebt? Er würde sagen, daß die Kunst, die ihn zu einem solchen Einsiedler gemacht hat, eine andere geworden ist, da jetzt diese Meister nicht mehr Philosophen, sondern Fürsten sind.»

Verbirgt diese Pose eine innere Problematik? Man glaubt es, wenn man, zwei oder drei Generationen später, die Fluten des Gefühls, der Leidenschaften losbrechen sieht. Wenn ein Van Dyck die repräsentative Tradition noch weiterzuführen scheint, so überbieten sich die Holländer gegenseitig im Skurrilen ihrer physiognomischen Möglichkeiten.

Überhaupt will im Barock, auf einer vierten, vom Manierismus vorbereiteten Stufe der Entwicklung, der Gegensatz von Individuum und Sozietät wieder auseinanderbrechen, den die Klassik durch die programmatische Herausstellung des Individuellen gelöst hatte. Nur so erklärt sich die Doppelspurigkeit von Gesellschaft und Leidenschaft, von der die Selbstbildnisse reden. Sie geht durch die ganze Epoche, scheidet die Geister und bedingt die Vielfalt der physiognomischen Ausdrucksmittel ihres genialsten Vertreters, Rembrandts.

Während aber Rembrandt in den Sechzigerjahren des 17. Jahrhunderts noch an seinem «Lachenden Greise» (Sammlung Carstanjen) arbeitet (jenem rätselhaften Selbstporträt, von dem man nicht weiß, was eher den Pinsel geführt hat: die scherzende Ironie oder die weinende Verzweiflung), ist schon über ein Jahrzehnt früher ein Mann aufgetreten, dessen malerische Selbst-

darstellung vorausnahm, was noch ein Jahrhundert später repräsentative Gültigkeit besaß: Nicolas Poussin. Wir sind erstaunt, wie dieser Maler, umrauscht von Gesellschaft und Leidenschaft des Barock, 1650 ein Selbstbildnis schuf, das in vollkommen klarer Darstellungsform ein derart eindeutiges und maßhaltendes Lebensgefühl zum Ausdruck bringt, daß wir annehmen müssen, es habe seine überraschende Sicherheit bereits der Verfestigung des sozialen Gefüges zu verdanken, die in den nationalen Räumen nach dem Zusammenbruch Habsburg-Spaniens einsetzte.

Auf dieser fünften Stufe scheint sich eine Gegenklassik des Selbstbildnisses verwirklichen zu wollen. In der langen Reihe der Nanteuil, Le Brun, Coppel, Nicolas de Largillière, Vivien verschwindet das Individuelle; ein Gesicht blickt wie das andere, und man fühlt sich deshalb berechtigt, von *Gegenklassik* zu sprechen, weil eine soziale, freilich an Frankreich gebundene Programmatik an die Stelle der echtklassischen Individualproblematik tritt.

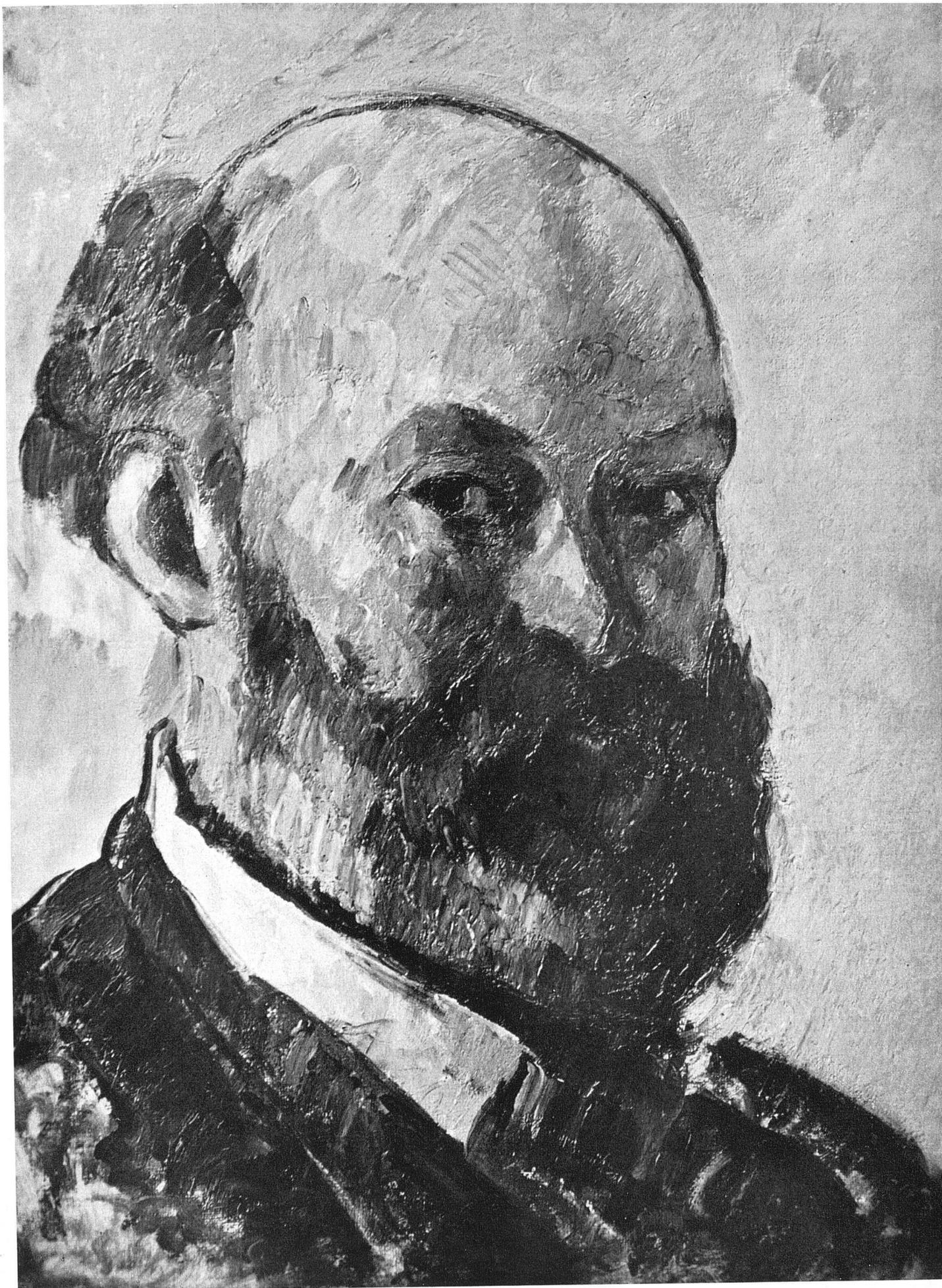
Mit der Zertrümmerung des Sozialgefüges des Ancien Régime befreit sich dann weniger, wie man zur Zeit der französischen Revolution selber geglaubt hat, das Individuum aus dem Druck der sozialen Einklammerung, als daß eine allgemeine Erhebung der Massen beginnt, die sich über das ganze 19. Jahrhundert fortwälzt und in unseren Tagen die letzten Spitzen des Individuellen zu überfluten droht.

Der Maler ist auf der Flucht vor der Sozietät. Er gibt sich poetisch wie Runge, idyllisch wie Waldmüller, klassizistisch wie Ingres, theatralisch wie Feuerbach, lärmt mit dem Glase umher wie Böcklin, rafft sich zu kritisch-verbindlicher Haltung zusammen wie Liebermann oder transzendiert zur gigantisch-inneren Räumlichkeit wie Cézanne.

Aber da scheinen wir schon diese sechste Entwicklungsstufe verlassen zu wollen, auf der das Individuelle nicht mehr fähig ist, aus bewußtem Impuls heraus die in Bewegung geratenen Massen zu ordnen und zu beruhigen.

Denn mit Cézanne, dem Anfang alles dessen, was man unter dem Sammelbegriff «Abstrakte Kunst» zu erfassen versucht, setzt jene künstlerische Bewegung ein, die einerseits das Individuelle in der Form einfacher Symbole zerstört und es andererseits den kollektiven Mächten unbedingt ausliefert. Van Goghs Selbstbildnis-malerei ist einbezogen in die Spannungsfelder des Unbewußten, sein berühmter Kopf aus dem Jahre 1887 (Laren, Sammlung V. W. van Gogh) ein einziger zuckender Komplex von Farbelementen inmitten kollektiver Kraftzentren.

Es beginnt, vielleicht am schönsten zu erkennen am Werk Edvard Munchs, die Anonymität in die Entwicklung der selbstporträtierenden Kunst einzubrechen.



*Photo: Hans Linck, Winterthur*

*Paul Cézanne 1839–1906 Selbstbildnis Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur*

Kein Zufall, daß sie von einer Strömung der Gegenwart, der «Konkreten Kunst» geradezu gefordert wird. 1944 schreibt Hans Arp: «Les œuvres de l'art concret ne devraient plus être signées par leurs auteurs. Ces peintures, ces sculptures – ces objets – devraient rester anonymes dans le grand atelier de la nature comme les nuages, les montagnes, les mers, les animaux, les hommes. Oui! Les hommes devraient rentrer dans la nature! Les artistes devraient travailler en communauté comme les artistes du moyen-âge.»

«... wie die Künstler des Mittelalters»; die Entwicklung steht also – nach ihrer individuellen und ihrer sozialen Stufung – scheinbar wieder an jenem Punkt, von dem sie ausgegangen ist. Man übersieht so sehr das Individuelle, wie man es in der frühen Renaissance gesucht hat. Man ist wieder «bei der Sache». Man fühlt sich anonym. Mehr: man fühlt sich geradezu wohl im Anonymen. Sei es das Anonyme des Unbewußten oder jenes des Allzubewußten (Konstruktiven).

Ortega spricht, in einem frühen Aufsatz, von der «Vertreibung des Menschen aus der Kunst», die in der Gegenwart geschehe. Wir wissen nicht, wie weit das

richtig ist, wie weit sich der Mensch aus der Kunst vertreiben läßt, wenn er sich einmal in ihr gefunden hat. Es ist möglich, daß Ortega mit dieser letzten Äußerung irrt, daß die Entwicklung des modernen Menschen, der modernen Kunst, wie er sie versteht, nicht mit dem Bild des Kreises umschrieben werden kann, bei dem sich Anfang und Ende zum undifferenzierten Ganzen zusammenschließen, wohl aber, daß Goethes Idee von der Spiraltendenz alles lebendigen Wachstums die Sache trifft.

Es ist möglich, sagen wir, daß die Entwicklung, die wir im Anschluß an Ortega die «moderne» genannt haben, jenen Meridian wieder kreuzt, von dem sie ausgegangen ist. Aber sie kreuzt ihn an anderer Stelle. Was an Höhe gewonnen wird, ist der Zuwachs an individuellem Bewußtsein. Und wir glauben nicht an dessen Zerstörbarkeit.

Vielleicht ist die Entwicklung der selbstporträtierenden Kunst nur deshalb wieder in die anonymen Bereiche eingetaucht, um aus ihnen alle Baustoffe herzuholen, die sie zu einer neuen Kurvung, zu einer noch differenzierteren Phase menschlicher Individuation notwendigerweise braucht.

## ÜBER DAS KÜNSTLERISCHE SCHAFFEN

Von Walter Kern

Goethe sagt in seiner Besprechung «Über die bildende Nachahmung des Schönen von Karl Philipp Moritz», daß der «geborene Künstler sich nicht begnüge, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben». Man beachte, daß Goethe nicht sagt, *sie* nachahmen! Es muß immer wieder gesagt werden, daß der Künstler organisch wie die Natur arbeitet und ihr, in dem, was man Naturstudium nennt, das Verfahren von der Idee zur Form abzulauschen hat. Der Künstler arbeitet nicht nach dem fertigen Bilde der Natur, sondern strebt auf dem Wege einer ähnlichen «natürlichen» und schöpferischen Methode zu seinem Bilde.

Der Weg geht nicht vom Handwerker aufwärts zum Künstler. Man wird als Künstler geboren und lernt das Handwerk.

Ernst Ludwig Kirchner schreibt einmal über seine Schüler: «...so sieht man auch hier wieder deutlicher als jemals, daß es die Technik ist, die vererbt und aufgenommen werden kann, und nicht die Kunst selbst.» Auch die Technik kann nicht «aufgenommen» werden.

Aufnehmen kann der Künstler nur die handwerklichen Vorbedingungen, um sich eine eigene Technik zu schaffen, denn was man die Technik nennt (d. h. die fertigen Ausdrucksmittel), ist bereits wesentlicher Bestandteil des persönlichen Ausdrucks. Was sollte Niklaus Stoecklin mit der Technik Kirchners anfangen? Velazquez schuf sich seine Technik für das, was er auszudrücken hatte, wie Greco sich zum gleichen Ziele eine andere Technik schuf.

Schon dieses Schaffen einer eigenen Technik ist ein Teil des schöpferischen Aktes und immer eine Annäherung an die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten.

Das Geheimnis jedes Kunstwerkes liegt in der vollkommenen Übereinstimmung zwischen dem Vorstellungsbild des Künstlers – an dem Empfindungsvermögen und Naturerlebnis beteiligt sind – und den Mitteln, dieses Vorstellungsbild sichtbar zu machen, es in einem neuen Bilde mit einem bestimmten Material zu gestalten. Dabei darf man nicht an ein Vorstellungsbild denken, das im Künstler fertig vorhanden wäre und quasi nur noch abgemalt zu werden brauchte, sondern dieses