

Sybille Ebert-Schifferer

Mit dem Alter schreitet die Aufklärung fort. Chardin, Mengs und Graff im Selbstporträt

Eine frappierende Gemeinsamkeit verbindet das 1778/79 entstandene letzte Selbstporträt von Jean-Baptiste-Siméon Chardin (Abb. 1)¹ mit Anton Graffs angeblich letztem Werk, seinem Selbstporträt in Leipzig von 1813 (Abb. 2, Tafel 8)²: die Schonungslosigkeit der an den Betrachter ungeschminkt weitergegebenen Selbstbetrachtung. Die beiden Selbstbildnisse liegen 38 Jahre auseinander, damals ein Menschenalter, und sie stammen von Künstlern verschiedener europäischer Länder – was also könnten sie gemeinsam haben?³ Im Zuge der Vorbereitung von Steffi Roettgens Mengs-Ausstellung gewann die Frage an Komplexität, denn dazwischen legte sich das desillusionierte, letzte Selbstbildnis von Anton Raphael Mengs, entstanden 1778/79 (Abb. 3),⁴ also fast gleichzeitig mit demjenigen Chardins. Alle drei Selbstbildnisse wurden zunächst aus ganz verschiedenen Voraussetzungen heraus geschaffen.

Chardin, 1699 geboren und somit der Älteste von den dreien, hat überhaupt nur drei Selbstbildnisse hinterlassen, allesamt in Pastelltechnik ausgeführt und in den letzten

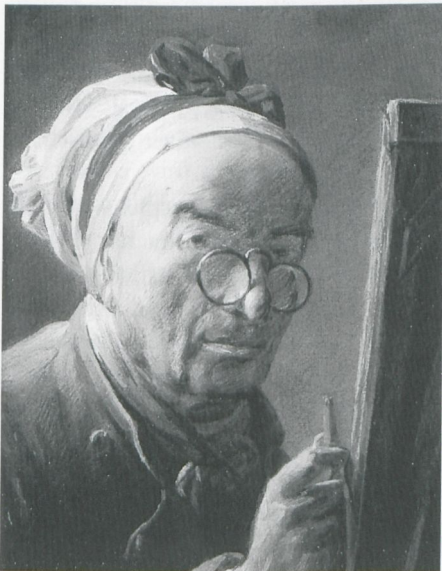


Abb. 1: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, »Selbstporträt«, 1778/79, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

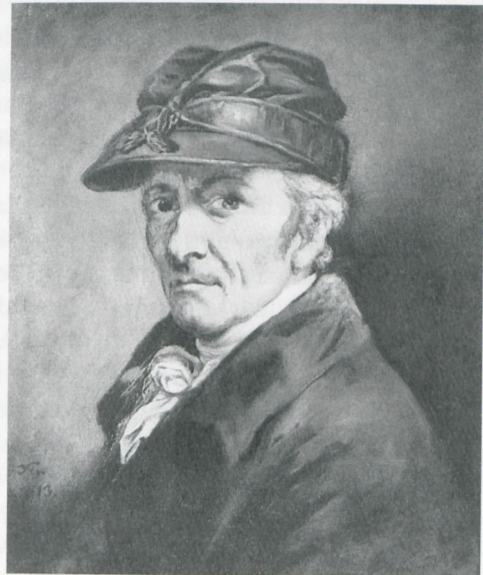


Abb. 2: Anton Graff, »Selbstporträt«, 1813, Leipzig, Museum der bildenden Künste

sechs Lebensjahren entstanden. Mengs, 1728, also eine Generation später geboren, hinterließ insgesamt 22 Selbstporträts, angefangen mit einer jugendlichen Kreidezeichnung von 1740 bis zu diesem letzten von 1778/79. Sie sind in den verschiedensten Techniken ausgeführt und bedienen diverse Typologien des Künstlerselbstbildnisses. Graff schließlich, noch ein wenig jünger (geb. 1736), dessen einziges Betätigungsfeld im Unterschied zu den beiden vorher Genannten das Porträt war, schuf von seinem 18. Lebensjahr bis zu seinem Tode 1813 insgesamt 81 Selbstbildnisse,⁵ die größtenteils auf Wunsch von Freunden und Gönnern entstanden, die sein Konterfei besitzen wollten.⁶ Dieser Zuwachs an Selbstbildnissen im Verlauf der Künstlergenerationen hat mehr als nur statistische, biographisch zufällige Aussagekraft. Aus verschiedenen Gründen nahm im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das ohnehin ein Jahrhundert des Porträts war, die Nachfrage nach Künstlerselbstbildnissen sprunghaft zu. Ein Signal, darauf hat Steffi Roettgen hingewiesen, setzte sicherlich das Reformdekret von 1770 für die Sammlung von Künstlerporträts der Uffizien, demzufolge auch lebende Künstler eingeladen wurden, ihr Konterfei für dieses illustre Pantheon der Malerei abzuliefern. Dies führte europaweit zur Gründung ähnlicher Sammlungen.⁷

Eine weitere Ursache, besonders für den deutschsprachigen Raum, ist im Freundschaftskult des empfindsamen Zeitalters zu suchen, der nicht nur dem romantischen Freundschaftsbild den Weg ebnete, sondern auch, nach englischem Vorbild,⁸ zur Anlage von Sammlungen mit Porträts nahestehender Personen oder berühmter Zeitgenossen führte, denen der Sammler sich geistig verbunden fühlte. Anton Graff schuf beispielsweise 26 Porträts für die über Jahre hinweg vermehrte Bildnissammlung des Leipziger Buchhändlers Philipp Erasmus Reich, der sich wiederum an dem sog. Freundschaftstempel in Johann Wilhelm Ludwig Gleims Halberstädter Haus orientierte.⁹ Das gestiegene Bedürfnis von Freunden Graffs, ein Abbild des Malers zu besitzen, sowie das Bedürfnis, sich regelmäßig durch Selbstreflexion seiner Ausdrucksmittel zu versichern,¹⁰ und nicht Eitelkeit des Künstlers sind daher die Ursache für die hohe Zahl von Selbstporträts, die wir vom Dresdener Akademieprofessor kennen. Roland Kanz hat zu Recht für dieses Phänomen den Begriff einer »Bildempfindsamkeit« der Aufklärung geprägt, als visuelles Vehikel einer zumeist bürgerlichen »Identitätsverankerung« mit normativer gesellschaftlicher Komponente.¹¹

Die eminente Stellvertreterfunktion, die das Antlitz in diesem Kontext spielen konnte, ist wiederum ohne ein drittes gesamteuropäisches Phänomen des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht denkbar: dem Interesse an der Physiognomik. Die seit Charles Le Brun's Traktat *Caracteres des passions* in der akademischen Kunstdoktrin verankerte Überzeugung, aus den Gesichtszügen den Charakter und den Seelenzustand eines Menschen ablesen zu können bzw. diesen umgekehrt bildnerisch anhand vermeintlich empirisch gewonnener physiologischer Eigenheiten herstellen zu können, erhielt im Verlauf des 18. Jahrhunderts einen ungeheuren interdisziplinären Aufschwung, der schließlich in Johann Caspar Lavater's *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, die zwischen 1775 und 1778 erschienen, kulminierte.¹² Am Schnittpunkt von Kunst, Philosophie und Medizin entstanden Frühformen der modernen Psychologie, Neurologie und Hirnforschung, von George Berkeley's *Theorie der Gesichtswahrnehmung* von 1709 bis zu William Hogarth's *The Analysis of Beauty* von 1753, derzufolge das Antlitz der Spiegel der Seele wäre.¹³ Dazwischen liegen Schriften wie die-

jenigen von Julien Offray de La Mettrie, Vorleser Friedrichs des Großen, der in seinem radikal-mechanistischen Hauptwerk *L'Homme Machine* von 1748 die These vertrat, daß Seelenzustände ausschließlich der nicht zu beeinflussende Spiegel körperlicher Zustände wären.¹⁴ Der experimentelle Ansatz, der die Wissenschaft der Aufklärung beflügelte, fand seinen Niederschlag auch im Künstlerselbstporträt; als Beispiele seien nur Franz Xaver Messerschmidts rund 70 zwischen 1774 und 1781 entstandene »Charakterköpfe« genannt, von denen zumindest eine Reihe Selbstbildnisse sind,¹⁵ sowie in Frankreich die unter dem Eindruck der Schriften Lavaters und der Köpfe Messerschmidts entstandene Serie von verzerrten Selbstporträts des bei Maurice-Quentin de La Tour geschulten Pastellmalers Joseph Ducreux, in denen sich der Künstler einem quasi-wissenschaftlichen Selbstversuch unterzog.¹⁶ Beide Extreme sind Aus-



Abb. 3: Anton Raphael Mengs, »Selbstporträt«, 1778/79, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

druck einer fast obsessiven Beschäftigung mit Physiognomik, die spätestens seit Lavaters Schriften – die eigentlich eine relativ späte, eher populärwissenschaftliche Erscheinung waren – zum Volkssport wurde. Das verbreitete »Lavater-Syndrom« (Sauerländer¹⁷) war bekanntlich nicht unumstritten und einem hellen Kopf wie Georg Christoph Lichtenberg zutiefst zuwider, doch ließ sich zunächst selbst Goethe bewegen, 1775 und 1776 zwanzig Beiträge für die *Physiognomischen Fragmente* zu verfassen, weil er sich von der Physiognomik vor allem praktischen Nutzen für die Porträtmalerei erhoffte: »Es [Lavaters Werk] wird große Beiträge zur bildenden Kunst enthalten, u. dem Historien und Portraitmahler unentbehrlich seyn.«¹⁸

Dieser kleine Exkurs soll lediglich andeuten, wie weit die Erforschung und Selbsterforschung des Antlitzes als Mittel zur Erkundung der Seele und des Unbewußten im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Allgemeingut einer aufgeklärten bürgerlichen Gesellschaft geworden war, die diese Art von Selbstreflexion als emanzipatorisches Instrumentarium nutzen konnte, um den eigenen Standort nicht mehr nur nach Herkunft, sondern auf Grund innerer Werte definieren zu können.¹⁹ Die Manie zur Selbsterforschung führte sogar zur Herausgabe eines *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde*, das von 1783 bis 1793 erschien.²⁰ Anton Graffs Porträtkunst mit ihrer Konzentration auf die »Wahrhaftigkeit« des seelischen Ausdrucks befriedigte eben dieses Bedürfnis auf vollkommene Weise, wie es sein Schwiegervater, der Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer, in seinem 1774 erstmals erschienen Artikel über die Porträtmalerei betont: »Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserem Graff, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physiognomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen

lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum ertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen vermag.«²¹ Sulzer erweist sich als überzeugter Anhänger physiognomischer Lehren, die sich als bestimmender Ursprung der späteren romantischen »Seelenmalerei« erweisen: »Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.«²² Sulzer empfiehlt jedoch zu diesem Zweck, den Darzustellenden im Zustand der Ruhe wiederzugeben, da jede spontane Handlung eine vorübergehende physiognomische Veränderung nach sich ziehe, die den Grundcharakter entstelle. Das Porträt sei daher wegen seiner Unbeweglichkeit sogar besser geeignet, den Charakter eines Menschen zu offenbaren, als der lebende, in ständiger Bewegung und Minenspiel begriffene Mensch selbst.²³ Damit erweist sich Sulzer als Gegner transitorischer pathognomischer Experimente à la Messerschmidt und Ducreux und als Anhänger einer Porträtkunst, die hinter die momentane physiognomische Erscheinung dringt. Die gleiche Ansicht hatte bereits der französische Porträtmaler Louis Tocqué (1696–1772) in seinem Akademievortrag *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait* vom 7. März 1750 vertreten, in dem er Sulzers Auffassung vom Gesicht als Spiegel der Seele vorwegnahm und vor der Darstellung untypischer Gesichtszustände warnte: »[...] les traits du visage sont aux ordres de l'âme pour exprimer ses mouvements. N'allez pas toutefois, dans l'idée de profiter d'un mouvement passager qui vous paroît avantageux, donner un air riant à quelqu'un qui ne rit presque jamais, vous altereriez sa ressemblance en déguisant son caractere [sic].«²⁴

Die Konzentration auf das Antlitz, häufig sogar reduziert auf die pure Büste, ohne Hände, war die logische, später auch das romantische Bildnis prägende Konsequenz einer Anschauung, die wiederum Sulzer gültig formulierte: »Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß.«²⁵ Sulzer befand sich völlig im Einklang mit den europäischen Strömungen seiner Zeit, formulierten doch Claude-Henri Watelet und Pierre-Charles Lévesque in ihrem *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* von 1792: »[...] ce sont toujours les traits de la personne représentée qui forment l'objet principal du tableau: loin que les accessoires doivent exciter une attention particulière, il est du devoir d'un artiste judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite seul de l'arrêter.«²⁶ Für private Künstlerbildnisse intimen Charakters, die als Familienerinnerung oder Freundschaftsbeweis entstanden, hatte sich daher, als Topos bürgerlicher Identität, bereits im frühen 18. Jahrhundert das Brustbildnis etabliert, das seine erste Blüte im Medium des Pastells erfuhr.²⁷ Auf den Spuren Rosalba Carrieras hatte Maurice Quentin de La Tour eine Reihe von Freundschaftsbildnissen in Pastell als intime Bruststücke geschaffen,²⁸ und dort mag auch einer der Schlüssel für die geheimen Verwandtschaften der beiden hier zur Diskussion stehenden Selbstbildnisse liegen. Der Weg dorthin läßt sich am Schaffen von Mengs nachvollziehen.

Nach der Rückkehr von seiner ersten Romreise, als 17-jähriger, schuf der junge Künstler 1744/45 eine Porträtbüste seiner selbst in Pastell.²⁹ Die Meisterschaft im Umgang mit dieser Technik, die der junge Künstler hier beweist, ließ das Werk zusammen mit weiteren, frühen Pastellbildnissen seiner Hand alsbald in das berühmte königliche Pastellkabinett

mit Werken Carrieras und Jean-Etienne Liotards Eingang finden – der *paragone* mit den Großmeistern des Pastells war erfolgreich bestanden.³⁰ Dieses Selbstbildnis »intim« zu nennen, gelingt angesichts der ebenso herausfordernden wie selbstbewußten »Was kostet die Welt«-Attitüde des jungen Mannes jedoch nicht. Steffi Roettgen hat überzeugend nachgewiesen, daß Mengs sich hier, dem verpflichtenden, vom Vater auferlegten Programm seines zweiten Vornamens nachkommend, die Raffael-Büste Pietro Naldinis anverwandelt, die er nicht nur im Original im Pantheon gesehen haben wird, sondern deren Stich von Pietro Aquila er auch gezeichnet hat.³¹ Es handelt sich mithin um ein programmatisches Selbstbildnis, das die Italiensehnsucht ebenso zum Ausdruck bringt wie die Ambition, ein zweiter Raffael zu werden – beides bestimmende Lebensentwürfe, die Mengs' gesamte Biographie prägen sollten. Für seine späteren, in Italien und Spanien entstandenen Selbstbildnisse verläßt Mengs daher die Büstenform ebenso wie die Pastelltechnik wieder. Sein ambitioniertestes Selbstporträt, 1773 für die Sammlung der Uffizien entstanden,³² zeigt ihn mit Zeichenmappe, dem Symbol für die Intellektualität des *disegno*, und mit deklamatorischer Geste als rhetorisch agierenden Intellektuellen in der Tradition von Nicolas Poussins Selbstporträts,³³ aber auch späterer französisch-höfischer Konventionen.³⁴ *Dessin* wurde im 18. Jahrhundert in Fortführung des älteren italienischen Disegno-Begriffs geradezu zum Inbegriff der inspirierten Imagination, des künstlerisch-konzeptionellen Genies, so daß im Gefolge von Poussins Pariser und Berliner Selbstbildnissen den Attributen Zeichenstift und – hier – Zeichenmappe, auf die in der Regel die Hand gestützt wird, eine zentrale Rolle zuwächst.³⁵ Der nicht auf den Betrachter gerichtete Blick signalisiert vielleicht »Scharfsinn, Erkenntnisfähigkeit und Entschlossenheit«,³⁶ er ist aber, gleichermaßen in unbestimmte Ferne wie in sich selbst hineinsehend, vor allem der Topos schlechthin für die Inspiration und *imagination* des künstlerischen Genies und auf zahlreichen französischen Künstlerbildnissen zu finden.³⁷ Dieses am häufigsten kopierte und einflußreichste Selbstbildnis Mengs' ist wohl auch deshalb so berühmt geworden, weil es auf komplexe Weise barocke Traditionen der Darstellung des Künstlers als Intellektueller und Inspirierter zugleich vereint. Die Ambition von Mengs, als Erneuerer der Kunst in deren Ursprungsland Italien zu gelten, findet mit diesem Bildnis, auf dem Höhepunkt seines Erfolges entstanden, und in seiner Forderung, es direkt unter dasjenige Raffels zur römischen Schule zu hängen, ihren vollkommenen Ausdruck.

Damit ist es fünf Jahre später vorbei (Abb. 3). Ein desillusioniertes, von Trauer und Leid gekennzeichnetes Gesicht blickt uns bzw. den Spiegel an. Ein Jahr nach dem selbstbewußten Florentiner Selbstbildnis war Mengs ein zweites Mal nach Madrid aufgebrochen, doch setzte ihm die enorme Arbeitsbelastung, die ihm seine Stellung als Hofmaler auferlegte, psychisch und physisch zu. 1775 schrieb er aus Madrid an seinen Schwager Maron: »Sopra tutto la poca salute mi afflige, non ho poi altra consolazione, ne in fortuna, ne con li figli, ne per l'onore, per che tutto va peggiorando, speravo di veder un tempo che potrei godere ed ora vedo che il tempo che mi era destinato e già passato.«³⁸ Die Erschöpfung ist bereits einem in Genua befindlichen Selbstbildnis des Folgejahres anzusehen,³⁹ als er aus Gesundheitsgründen um die Erlaubnis bat, nach Italien zurückkehren zu dürfen. Hier ist zwar eine gewisse Abhängigkeit vom Florentiner Selbstporträt noch festzustellen, vor allem im Motiv der Zeichenmappe, es wird jedoch auf jede rhetorische Geste verzichtet, auch wenn die Pose noch selbstbewußt ist. Der Bildausschnitt ist näher, intimer gewählt,

dem Zweck entsprechend: Mengs schuf das Bild für einen Genueser Freund. Der Blick gilt nicht dem Betrachter, er scheint diesen gar nicht wahrzunehmen, sondern studiert aufmerksam die eigenen Züge, ohne sie zu idealisieren. Die nicht sichtbare Hand, wegen der Spiegelverkehrung die Linke, führt vermutlich den Pinsel auf der Staffelei.⁴⁰ Die barocke Tradition des Malers an der Staffelei, der gelegentlich noch zugleich eine Hand auf die Zeichenmappe stützt, wird hier so weit zurückgenommen, daß sie nur noch für denjenigen impliziert ist, der mit dem Topos vertraut ist. In einem zwei Jahre zuvor ebenfalls für einen Freund entstandenen Selbstporträt, heute in Liverpool, hatte Mengs ein einziges Mal seine Staffelei mit dargestellt, allerdings nicht an ihr arbeitend, sondern auf sie verweisend.⁴¹ In den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt das Antlitz, nicht mehr einer Inspiration außerhalb des Bildraums folgend, sondern mit dem Blick ganz konzentriert auf die eigene Physiognomie. Der eminente Nutzen eines genauen Selbststudiums im Spiegel zur genauen Kenntnis der Gemütsbewegungen und ihrer physiognomischen Äußerungen war ein akademischer Lehrtopos seit Roger de Piles,⁴² der 1765 von Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), Professor an der französischen Akademie, in seinem *Traité de peinture* nochmals unterstrichen wurde: »Qu'il consulte surtout son miroir!«,⁴³ eine Aufforderung, die der Vorstellung vom inspirierten Künstler gewissermaßen entgegenstand und zum präzisen, empirischen Sehen verpflichtete.

Mengs' letztes Selbstporträt nun (Abb. 3) konzentriert sich ganz auf dieses Selbststudium, verzichtet auf alles Beiwerk und kehrt zum kleinen Format des jugendlichen Pastell-Selbstporträts zurück. Der Maler greift jene ihm seit der Jugend bekannte Tradition des intimen Bruststücks auf, das auf jede Standesinszenierung verzichtet und ausschließlich der Wiedergabe des privaten, bürgerlichen Charakters dient. Anders als in der frühen Raffael-Angleichung dient dieses Selbstbildnis jedoch ausschließlich einer schonungslosen Selbsterforschung eines Mannes, der wenige Monate zuvor seine Frau verloren und, selbst gesundheitlich geschwächt, jeden Optimismus verloren hatte. Um Steffi Roettgen zu zitieren: »Kein anderes Selbstbildnis von Mengs erreicht eine vergleichbare psychologische Dichte und Intensität des Ausdrucks [...]. Der Ausdruck des Leidens und der Resignation und die Meisterschaft der Mittel geben diesem Bildnis eine zeitlose innere Größe, die es zu einem der eindrucksvollsten und persönlichsten Dokumente der bildlichen Selbstdarstellung überhaupt machen.«⁴⁴ Vieles kommt hier zusammen: die biographisch bedingten Elemente der Erschöpfung, Trauer und Desillusionierung, der künstlerische Parcours von Mengs als Porträtisten, der ihn vom *portrait d'apparat* zu einem nüchterneren, psychologisch konzentrierteren Bildnisstil geführt hatte, die Kenntnis verschiedener Bildnistraditionen, über die er als wahrhaft europäischer Maler souverän verfügte, und das, ihn sicher nicht ausnehmende, Interesse an der »Seelenspionage« durch die Konzentration auf die Physiognomie. Die Abfolge von Mengs' Selbstbildnissen zeigt eine zunehmende Tendenz in diese Richtung und fokussiert zuletzt auf dem Sehen, dem scharfen Blick, den Sulzer fordert und der als Hauptinstrument des Malers im Zeitalter der Aufklärung die Inspiration ablöst. Diderot fordert sogar explizit das »vollständige Fehlen von Empfindsamkeit« im Interesse einer wahrhaftigen Nachahmung der Natur beim Porträtieren; das neue Genie lebt nicht aus der Einbildungskraft, sondern aus dem leidenschaftslosen Beobachtungsgeist.⁴⁵ Er exemplifiziert das in seiner Salonbesprechung von 1767 anhand von La Tour, den er beim Porträtieren beobachtet hat: »La Tour [...] est tranquille et froid; [...] il ne fait aucune de ces contorsions du modeleur enthousiaste

[...] il ne s'extasie point [...] il reste froid, et cependant son imitation est chaude [...]. Ce peintre n'a jamais rien produit de verve, il a le génie du technique, c'est un machiniste merveilleux.«⁴⁶

Ein Zusammenhang mit Chardins späten Selbstbildnissen besteht hier meines Erachtens durchaus. Von Chardin gibt es nicht nur keine früheren Porträts, sondern überhaupt keine repräsentativen Standesporträts, nur eben jene bereits erwähnte Form der intimen Brustbilder. Die früheste erhaltene Version eines Selbstporträts stammt aus dem Jahre 1771 und stellt den Maler mit Zwicker dar.⁴⁷ Ausgangspunkt für dieses Bildnis ist das Pastellporträt, das Maurice Quentin de La Tour 1761 von Chardin geschaffen hatte, also eben jene bereits erwähnte Form des privaten Freundschaftsbildes. Es befand sich bis 1774 im Besitz Chardins.⁴⁸ Der Grund,



Abb. 4: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, »Selbstporträt«, 1775, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

der ihn zur Pastellmalerei führte – ein Augenleiden, das ihn die scharfen Bindemittel der Ölfarben nicht mehr vertragen ließ –, mag letztlich derselbe sein, der ihn vom Stilleben und Genre auf das eigene Gesicht lenkte und das Sehen selbst zum Thema machen ließ.⁴⁹ Nicht nur der konzentrierte Blick fällt auf, sondern auch die ungewöhnlich akzentuierte Wiedergabe der Sehhilfe, auf die Chardin in keinem seiner drei Selbstbildnisse verzichtet. Der vor Blendung schützende Augenschirm in dem Selbstbildnis von 1775⁵⁰ (Abb. 4) erfüllt den gleichen Zweck: das genaue, scharfe Sehen zu ermöglichen. Für Chardin als Künstler war genaues Sehen lebensnotwendig, weniger, weil er als Vertreter der niederen Gattung der Stillebenmalerei auf die Beobachtung des Naturvorbildes angewiesen war und darauf auch beharrte,⁵¹ sondern mehr noch wegen seines in Stilleben- wie Genremalerei gleichermaßen verfolgten koloristischen Zieles, mit Hilfe einer fast pointillistischen Technik und unter Verwendung bestimmter Firnissschichtungen die farbliche Durchdringung von Lokalfarbe und Umraum atmosphärisch wiederzugeben. Diderot beschrieb diese Magie anlässlich des Salons von 1763: »On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée [...]. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît; éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.«⁵² Gezwungen, seine technische Virtuosität in einem anderen Medium zu demonstrieren, greift er in seinen späten Pastellen zu einem sichtbaren, bewusst fast skizzenhaften Farbauftrag, einer *manière heurtée*, die bereits La Tour als Ausweis meisterlicher *exécution* eingeführt hatte.⁵³ Dieses Selbstbildnis stellte Chardin auf dem Salon aus, das heißt, es ist trotz des scheinbar privaten Charakters eine öffentliche Selbstdarstellung. Stehen der Paragone mit La Tour und die Demonstration technischer Meisterschaft hierbei also durchaus im Vorder-

grund, so ist ebenso aufschlußreich, wie Chardin sich präsentiert: in häuslicher Arbeitskleidung, oder, wie Marcel Proust es ausdrückte, mit einer »négligence du deshabilité (qui) atteint [...] à l'étrangeté cocasse d'un vieux touriste anglais«. ⁵⁴ Die einfache Jacke, das um den Hals gebundene Taschentuch und der aus einem Handtuch geschlungene Turban, der das Haar vor Atelierstaub bewahren soll, ⁵⁵ weisen Chardin als Handwerker bei der Arbeit und jenen Bürger aus, als der er Zeit seines Lebens galt. Hierin bleibt er sich in allen drei späten Selbstporträts treu, auch in jenem von 1775, entstanden zwei Jahre, nachdem er aus finanzieller Not heraus sein Haus hatte verkaufen müssen, ⁵⁶ und schließlich noch in seinem letzten von 1778/79 (Abb. 1). 1778 hatte er in einem Schreiben an d'Angivilliers geklagt, »Mes infirmités m'empêchent de continuer de peindre à l'huile.«, und um eine zusätzliche Pension gebeten, die der Surintendant des Bâtiments ihm versagte. ⁵⁷ Das Bild entstand genau gleichzeitig mit Mengs' letztem Selbstporträt. Auch Chardin war alt und krank, er befand sich in finanziellen Schwierigkeiten, fühlte sich ungerecht behandelt und kämpfte mit seiner Sehschwäche. Er zeigt sich hier bei der Arbeit, vielleicht, wie Claudia Denk nachwies, das späte Selbstporträt Rembrandts im Louvre paraphrasierend, ⁵⁸ wiederum als Handwerker, mit der roten Pastellkreide in der Hand vor der Staffelei. Er blickt prüfend von der Arbeit auf, in einer Bewegung, die ihm sein Leben lang eigen gewesen sein muß, um das auf der Leinwand Entstehende am Naturvorbild zu verifizieren. ⁵⁹ Dieses so elementar wichtige Sehen trifft ihn selbst im Spiegel, und er gibt das dort Gesehene ebenso objektiv und schonungslos wieder wie einen toten Hasen oder einen Apfel. Zum ersten und einzigen Mal in seinem Leben, so Pierre Rosenberg, macht Chardin kein Hehl aus dem eigenen Seelenzustand von Erschöpfung und Enttäuschung. ⁶⁰ Der Betrachter sieht in ein gealtertes, abgemagertes Antlitz, doch was sich am meisten einprägt, ist der durchdringende, geradezu mitleidlose Blick eines Künstlers, der seine Sehkraft zeitlebens an die Stelle der Inspiration und Imagination als Quelle seines Schaffens gesetzt hat und sie nun mit Hilfe einer Brille der Krankheit abtrotzt. Erinnert werden muß in diesem Zusammenhang an das zwischen 1770 und 1773 entstandene »Selbstporträt des alten Künstlers, die Hand am Kinn« von Jean-Etienne Liotard, der seiner nachlassenden Sehkraft bis ins hohe Alter feinmalerisch vollendete Stilleben abtrotzte und dessen – brillenlose – Augen ebenso durchdringend auf den Betrachter blicken, ein Bildnis, das jedoch Chardin kaum bekannt gewesen sein dürfte. ⁶¹

Aus gemeinsamer Quelle – dem intimen Bruststück in Pastell – und zum gleichen historischen Zeitpunkt, in dem die Physiognomik mit dem Erscheinen von Lavaters Schriften ihren populären Höhepunkt erreichte, zu einer Mode der psychologischen Selbsterkundung führte und, wie von Sulzer formuliert, neue Anforderungen an das Porträt als Spiegel der Seele stellte, gelingt zwei Malern am Ende ihres Lebens, die je auf ihre Weise um ihre gesellschaftliche Stellung zwischen Hof und Markt kämpfen mußten, nach Schicksalsschlägen und Enttäuschungen, eine kunsthistorisch das Porträt der Aufklärung weit vorwegnehmende Form der Seelenerkundung im Selbstversuch. Wie bahnbrechend diese Form der Selbstdarstellung war, zeigt das Beispiel Joshua Reynolds', dessen 1789 entstandenes Selbstporträt mit Brille als privates Freundschaftsbild, nicht aber von der öffentlichen Kritik akzeptiert wurde. ⁶²

Für Anton Graff, den jüngsten von den dreien, war diese bürgerliche Form des psychologisierenden Porträts keine zu erfindende Gattung mehr. Kaum eines seiner Porträts,

und keines seiner Selbstbildnisse, setzt überdies noch den schweifenden Blick der barocken *imagination* als Motiv ein. Es ist hingegen gerade das Brustbild, in dem sich seine eigentliche Stärke offenbart, und diese Form wählt er auch für sein letztes Selbstporträt (Abb. 2). Der »scharfe und empfindungsvolle Blick« (Sulzer) richtet sich hier auf die eigenen Züge im Spiegel, dessen Position der Betrachter einnimmt. Vergleicht man es mit jenem Selbstbildnis von 1765, das er als Aufnahmestück in die Akademie nach Dresden sandte und das die Voraussetzung für seine Berufung schuf,⁶³ so zeigt sich, daß auch Graff sehr wohl den Weg von der barocken Inszenierung bis zur schonungslosen »Wahrhaftigkeit« erst zurücklegen mußte. In diesem frühen Kniestück hält sich Graff an die in Frankreich vorgeprägte Konvention des berufsbezogenen Hand-

lungsporträts, das für akademische *morceaux de réception* geradezu zum Typus geworden war. Die Staffelei, der Zeichenstift, das kurze Innehalten, die sorgfältige Kleidung, die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter, die der Haltung etwas Attitüdenhaftes verleihen – all das findet sich in zahlreichen französischen Künstlerbildnissen zwischen 1730 und 1755 wieder und steht in der Tradition des barocken Standesporträts.⁶⁴ Graff hat sich im Verlauf seiner Karriere wiederholt, wenn auch selten, in Ganzfigur bei der Arbeit dargestellt, und es kann hier schon wegen der großen Anzahl von Selbstbildnissen dieses Künstlers nicht auf alle eingegangen werden. Knie- und Hüftstücke gehörten bis zur Übersiedlung nach Dresden ohnehin zu Graffs bevorzugtem Format, und es mögen nicht nur die 1769 einsetzenden Aufträge für die Freundschaftsgalerie des Leipziger Buchhändlers Philipp Erasmus Reich (1717–1787), des Verlegers Lavaters seit 1772 (Graff wiederum kannte Lavater seit 1763), sondern auch der Eindruck der Dresdner Pastellgalerie gewesen sein, die ihn vermehrt zum Bruststück finden ließen, das er erneut ab der Jahrhundertwende favorisierte.⁶⁵ Dabei spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle, daß mittlerweile auch die Pastell-Bruststücke des jungen Mengs, ebenso wie Beispiele der Kunst La Tours,⁶⁶ Bestandteil des berühmten Pastellkabinetts waren.

Die Reihe von Graffs Selbstporträts weist jedoch im hohen Alter einen Bruch auf. Im Jahre 1800, auf einer Zeichnung für das Stammbuch Ifflands, stellt er sich erstmals mit einem schützenden Augenschirm dar,⁶⁷ zwischen 1801 und 1804 sind überhaupt keine Selbstbildnisse erhalten, und ab 1804 trägt er eine Brille.⁶⁸ Am 29. März 1802 schrieb er an einen Freund: »Wenn Sie meinen Brief nicht lesen können, so haben Sie mit einem Blindwerdenden Mitleid«; und am 26. Dezember 1802: »Meine Augen machen mir Sorgen«. Vermutlich litt Graff am grauen Star, 1803 wurde er operiert.⁶⁹ 1805/06 entstand sein Dresdner »Selbstbildnis in fortgeschrittenem Alter.«⁷⁰ Der fast 70jährige stellt sich

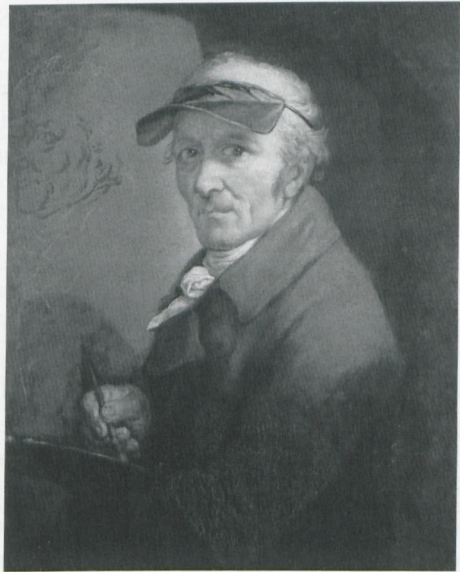


Abb. 5: Anton Graff, »Selbstporträt mit Augenschirm«, 1813, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

mit Kreidehalter und Zeichenbrett beim Skizzieren dar, mit freundlich eindringlichem Blick, als sei er dabei, den Betrachter zu porträtieren. Es ist eine verbürgerlichte, keineswegs aber private Version der Tradition der Selbstdarstellung beim Zeichnen, denn das Gemälde war zur Ausstellung in der Dresdner Kunstakademie bestimmt, von wo es der Kurfürst im März 1806 für die Galerie ankaufte. Die Beleuchtungsführung hebt das Gesicht, insbesondere dessen obere Partie mit dem bebrillten Augenpaar hervor, jenen Blick, der Sulzer so fasziniert hatte. Noch schärfer trifft dieser Blick den Betrachter in Graffs wohl vorletztem Selbstbildnis (Abb. 5),⁷¹ das ihn bei der Arbeit vor einer Leinwand zeigt, auch dies wieder die bürgerliche Adaptierung einer lang etablierten französischen Konvention. Hier ist erneut das Antlitz am hellsten erleuchtet, die empfindlichen Augen aber sind eigens geschützt und durch ihre künstliche Verschattung in noch stärkerem Maße betont. Den Händen mit Pinsel und Palette gilt keinerlei Aufmerksamkeit, sie folgen als mechanisch ausführende Organe dem, was der sehende Blick erfaßt und befiehlt. Erst in dem wenig später und kurz vor dem Tode entstandenen Selbstporträt (Abb. 2) bleibt dieser Blick alleine stehen. Es handelt sich nicht etwa um einen Ausschnitt aus dem Berliner Bildnis: Die Züge wirken ausgezehrt, der Mund verbitterter, der Blick ernster und noch schärfer. Graff litt unter dem Verlust seiner im Vorjahr verstorbenen Frau und unter den unruhigen Zeiten der Erhebung gegen Napoleon.⁷² Anton Graff hat Sulzers Maxime, daß »gegen das Gesichte [...] im Portrait gar nichts aufkommen (muß)«, für sich selbst häufig befolgt, aber erst in dieser letzten Selbstdarstellung das Gesicht als Spiegel der eigenen Seele ähnlich schonungslos ernstgenommen wie Chardin und Mengs im Alter und das Sehen, den Blick, der gleichzeitig auf den Gegenstand wie nach innen, auf das eigene Ich, gerichtet ist, zum emblematischen Ausweis seines Berufs gemacht. Chardin und Mengs waren ihm darin weit voraus, und Graff hat weit weniger konsequent als diese beiden die barocken Bildkonventionen des Künstlerselbstbildnisses abgelegt, obwohl er doch als Protagonist des aufgeklärten Porträts in der deutschen Malerei gilt.⁷³ Die eindringliche Qualität seiner Selbstbildnisse mindert das keineswegs.

Die irritierende Ähnlichkeit von Graffs und Chardins letzten Selbstbildnissen, die den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildete, mag zum einen in der biographischen Bedrohung durch eine Augenerkrankung liegen, die bei beiden das Bewußtsein um die Bedeutung des Sehens geschärft hat. Allen drei Künstlern ist aber das Moment einer ungeschminkten, altersweisen Selbstbefragung im eigenen Todesjahr eigen, nach den Erfahrungen von Enttäuschungen und (Augen-)Krankheit. Den gemeinsamen Bezugspunkt bildet formal das intime, vor allem in Frankreich wegweisend entwickelte Pastell-Brustbild des frühen 18. Jahrhunderts, das nicht zuletzt Mengs an Graff indirekt vermittelt hat. Biographisch eint diese »letzten Bildnisse« die Erfahrung der Reduktion auf die wichtigste Grundlage der eigenen Existenz: das Sehen bzw. Sehenkönnen. Die Betonung des scharfen Blicks macht das Sehen nunmehr anstelle der *imagination* und *inspiration* zum Vehikel des eigentlichen schöpferischen Aktes, zum Instrument intellektueller Arbeit,⁷⁴ auch und gerade dann, wenn das Gesehene – die eigene Hinfälligkeit – kein Gegenstand des Idealschönen mehr ist. Es liegt ein Stück Stolz und Trotz in diesen drei bildlichen Testamenten, die vielleicht eben deshalb auch heute noch auf so verwandte Weise berühren.

Anmerkungen

- 1 Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 31770, Pastell, 40,5 × 32,5 cm; Wildenstein, Georges, Chardin. Zürich 1963, Nr. 375; Rosenberg, Pierre (Hrsg.), Chardin: 1699–1779, Ausst. Kat. Paris (Grand Palais) 1979. Paris 1979, Nr. 139; Rosenberg, Pierre (Hrsg.), Chardin, Ausst. Kat. Paris (Grand Palais) 1999. Paris 1999, Nr. 99.
- 2 Leipzig, Museum der bildenden Künste, monogr. und dat. 1813; Berckenhagen, Ekhart, Anton Graff, Leben und Werk. Berlin 1967, Nr. 547; Becker, Beate, Zur Bildniskunst von Anton Graff (1736–1813), in: *Bildende Kunst*, 1, 1964, S. 11–18, hier S. 18.
- 3 Unbemerkt blieb, daß diese Gemeinsamkeiten indirekt bereits Waser, Otto, Anton Graff 1736–1813. *Frauenfeld/Leipzig* 1926, S. 76–81, bes. S. 80 aufgefallen war.
- 4 Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Inv. KFM 1986, Holz, 56,5, × 43; Roettgen, Steffi, Anton Raphael Mengs, Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999, Nr. 269; dies. (Hrsg.), Mengs. Die Erfindung des Klassizismus. Ausst. Kat. Dresden (Staatliche Kunstsammlungen) 2001. Venedig 2001, Nr. 9.
- 5 Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 473–553.
- 6 Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, S. 24.
- 7 Roettgen 1999, wie Anm. 4, S. 341 und S. 354.
- 8 Zu den englischen Vorbildern vgl. Kanz, Roland, Dichter und Denker im Porträt, Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München/Berlin 1993, S. 123f. und Busch, Werner, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S. 411–418.
- 9 Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, S. 30–32; zu Gleims Sammlung und zu einer Erweiterung des Begriffes des Freundschaftsbildes auf Einzelporträts vgl. Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 121–128; hierzu auch Denk, Claudia, *Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München 1998, S. 95; zum Gleimhaus zuletzt: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts*. Bestandskatalog, bearb. von Horst Scholke. Leipzig 2000. Gleim sammelte seit den 1740er Jahren Bilder seiner Freunde, ein Großteil der Porträts entstand jedoch um 1770; die Sammlung wurde noch bis 1810 erweitert, vgl. ebd. S. 205–207 (Chronologie).
- 10 Kanz, Roland, Seelenhafte und symbolische Selbstporträts in der deutschen Romantik, in: *Images de l'artiste – Künstlerbilder. Colloque du CIHA, Lausanne, 9.–12. Juni 1994*, hrsg. von Pascal Griener und P. J. Schneemann. Bern 1998, S. 41–57, hier S. 42.
- 11 Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 123.
- 12 Zur schrittweisen Ablösung der Le Brun'schen Affektenlehre durch die Psychologie vgl. auch Tausch, Harald, Entfernung von der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen 2000, S. 119–146.
- 13 Zu Hogarths Bildnisauffassung vgl. Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 78f. und S. 84. Nach Dresden wurden Hogarths Ideen durch Christian Ludwig von Hagedorn, den Leiter der Kunstakademie, dem auch Graffs Berufung verdankt wird, vermittelt, so daß sie auch Graff nicht unbekannt gewesen sein dürften.
- 14 Zur Rolle La Mettries vgl. Caroli, Flavio, in: ders. (Hrsg.), *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Ausst. Kat. Mailand (Palazzo Reale) Mailand 1998. Mailand 1998, S. 299; Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 82; Denk 1998, wie Anm. 9, S. 48.
- 15 Zu Messerschmidts Charakterköpfen vgl. Bückling, Maraike, in: Beck, Herbert und Peter C. Bol (Hrsg.), *Mehr Licht. Europa um 1700. Die bildende Kunst der Aufklärung*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. (Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie) 1999. München 1999, S. 109–111.
- 16 Ambrosini Massari, Anna Maria, in: Caroli 1998, wie Anm. 14, S. 330; Denk 1998, wie Anm. 9, S. 198–213 und passim.
- 17 Sauerländer, Willibald, Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, VIII (1989), S. 15–30, hier S. 24 und S. 28; vgl. auch Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 116.
- 18 Johann Wolfgang Goethe, *Artemis-Gedenkausgabe der Werke [...]*, hrsg. v. Ernst Beutler, 24 Bde. Zürich 1948–54, XVIII, S. 230f. (4. Juli 1774); Caroli, Flavio, in: Caroli 1998, wie Anm. 14, S. 300; zur Zusammenarbeit Goethes mit Lavater vgl. Barta Fliedl, Ilsebill, Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Schulze, Sabine (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. (Schirn Kunsthalle)/Weimar (Kunstsammlungen). Stuttgart 1994, S. 193–203, bes. S. 193f. Zu Lichtenberg ebd., S. 198 und Ohage, August, *Raserei für Physiognomik in Niedersachsen*. Lavater, Zimmer-

- mann, Lichtenberg und die Physiognomik, in: Georg Christoph Lichtenberg 1742–1799. Wagnis der Aufklärung. Ausst. Kat. Darmstadt (Mathildenhöhe)/Göttingen (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek) 1992. München/Wien 1992, S. 175–184 sowie Sauerländer 1989, wie Anm. 17, S. 15f. und Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 118f.
- 19 Fliedl 1994, wie Anm. 18, S. 200. Zum Physiognomikfieber auch Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 119f.
- 20 Bückling 1999, wie Anm. 15, S. 110.
- 21 Sulzer, Johann George, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Aufl. Leipzig 1798, III, S. 721; vgl. hierzu Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 104. Zur eminenten Bedeutung von Sulzers Porträtartikel vgl. Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 99–108.
- 22 Sulzer 1798, wie Anm. 21, S. 719. Zur Beziehung Lavaters zu Sulzer vgl. Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 114–120 und Suthor, Nicola, Kommentar zu Lavater, in: Preimesberger, Rudolf, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hrsg.), Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2. Berlin 1999, S. 380–390. Zur Bedeutung Sulzers (und Graffs) für den romantischen Begriff der Seelenmalerei und zu dessen Definition vgl. Kanz, Roland, Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 43/2, 1998, S. 223–268, hier S. 223–227.
- 23 Sulzer 1798, wie Anm. 21, S. 719. »Dieses sehen wir sogar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist.« Hierzu Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 104.
- 24 Die Rede wurde wiedergefunden und erstmals publiziert von Doria, Comte Arnauld, Le discours de Tocqué à l'Académie, in: Bulletin de la société d'histoire de l'art français, 1929, S. 255–292, hier S. 275; vgl. auch Denk 1998, wie Anm. 9, S. 100 und Anm. 122.
- 25 Sulzer 1798, wie Anm. 21, S. 722; Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 104.
- 26 Zit. nach Denk 1998, wie Anm. 9, S. 100.
- 27 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 94–101.
- 28 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 96. Zum privaten Charakter des Brustbildnisses und der Vorbildhaftigkeit von Rosalba Carriera insbesondere für Mengs vgl. Honisch, Dieter, Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus. Recklinghausen 1965, S. 16f.
- 29 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Gal.-Nr. P 167, 55 × 42 cm; Roettgen 1999, wie Anm. 4, Nr. 271; dies. 2001, wie Anm. 4, Nr. 2.
- 30 Von Einem, Herbert, Ein unveröffentlichtes Selbstbildnis von Anton Raphael Mengs und seine Einordnung in die Selbstbildnisse des Künstlers, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXV, 1975, S. 343–352, hier S. 346. Von Einem betont ebenfalls die Vorbildhaftigkeit der Pastelle Carrieras und der französischen Bildniskunst.
- 31 Roettgen 1999, wie Anm. 4, bei Nr. 271 und Nr. Z 61 sowie in Roettgen 2001, wie Anm. 4, Nr. 2.
- 32 Florenz, Uffizien, Galleria degli Autoritratti, Inv. C. P.106, sign. und dat. auf der Rückseite, Holz, 98 × 73 cm; Roettgen 1999, wie Anm. 4, Nr. 275; Roettgen 2001, wie Anm. 4, Nr. 5.
- 33 Von Einem 1975, wie Anm. 30, S. 348f.; Roettgen 1999, wie Anm. 4, bei Nr. 275 und Roettgen 2001, wie Anm. 4, bei Nr. 5. Daß Poussin seinerseits auf ältere Traditionen zurückgriff, hat jüngst Herklotz, Ingo, Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26, 2000, S. 243–268 nachzuweisen unternommen. Zur Tradition der Selbstdarstellung als Zeichner vgl. Raupp, Hans-Joachim, Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung, in: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, hrsg. von Rüdiger Klessmann. Ausst. Kat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1980. Braunschweig 1980, S. 5–35, hier S. 16f.
- 34 Roettgen 1999, wie Anm. 4, verweist bei Nr. 275 auf Jean-François de Troy's Selbstbildnis von 1696 für Cosimo III; vgl. auch die nahezu identische rhetorische Geste auf Nicolas de Largillières Bildnis seines Freundes »Der Bildhauer Nicolas Coustou in seinem Atelier«, um 1710/12, Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Inv. Nr. 1/80; vgl. hierzu: Hüfler, Brigitte (Hrsg.), Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Ausst. Kat. (West-)Berlin (Nationalgalerie) Berlin 1980. Berlin 1980, S. 190, Nr. 42.
- 35 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 134–140.
- 36 So Roettgen 2001, wie Anm. 4, bei Nr. 5.
- 37 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 106–134. Eine Hand auf die Zeichenmappe gestützt, blickt beispielsweise Claude-Guy Hallé auf seinem von Jean Legros 1725 als *morceau de réception* gemalten Bildnis genau so in unbestimmte Ferne; vgl. Denk 1998, wie Anm. 9, S. 139, Abb. 58; 117 × 98 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles, Inv. MV 3679.

- 38 24. Juli 1775, zit. nach von Einem 1975, wie Anm. 30, S. 346.
- 39 Genua, Quadreria dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Inv. 370, Lwd., 89 × 68,5 cm; Roettgen 1999, wie Anm. 4, Nr. 277; Roettgen 2001, wie Anm. 4, Nr. 7.
- 40 Roettgen 2001, wie Anm. 4, bei Nr. 7.
- 41 Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. 1227, sign. u. dat. a. d. Rückts. 1774, Holz, 73,5 × 56,2 cm; Roettgen 1999, wie Anm. 4, Nr. 279.
- 42 Zur Porträttheorie de Piles vgl. Busch 1993, wie Anm. 8, S. 384–386 und Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 62f.
- 43 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 194–198, hier S. 197.
- 44 Roettgen 1999, wie Anm. 4, S. 334.
- 45 Suthor, Nicola, Kommentar zu Diderot, in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, wie Anm. 22, S. 376f.
- 46 Diderot, Denis, Salons, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Bd. III: Salon de 1767. Oxford 1957, S. 168f.
- 47 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 25206, sign. u. dat., Pastell, 46 × 37,5 cm; Wildenstein 1963, wie Anm. 1, Nr. 366; Rosenberg 1979, wie Anm. 1, Nr. 134; Rosenberg 1999, wie Anm. 1, Nr. 96.
- 48 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 176.
- 49 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 164–166 hat sich erstmals mit der Thematisierung des Sehens in Chardins Selbstbildnissen auseinandergesetzt. – Zum Thema des Sehens und des Blicks in Selbstbildnissen vgl. auch Georgel, Pierre, in: ders. u. Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*. Paris 1987, S. 134.
- 50 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 25207, sign. u. dat. 1775, Pastell, 46 × 38 cm; Wildenstein 1963, wie Anm. 1, Nr. 372; Ausst. Kat. Paris 1979, wie Anm. 1, Nr. 136; Ausst. Kat. Paris 1999, wie Anm. 1, Nr. 98.
- 51 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 165f. betont diesen Aspekt, läßt aber außer Acht, daß dies für seine Genreszenen so nicht gelten kann.
- 52 Diderot, Denis, Salons, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Bd. I: Salon de 1763. Oxford 1957, S. 223.
- 53 Denk 1998, 9, S. 175, 178, 184. Liotard hingegen steht mit seiner theoretischen Verteidigung der Feinmalerei, die jede sichtbare *touche* als störende »Pocke« empfindet, einigermaßen isoliert in der Zeit; vgl. Roethlisberger, Marcel G., *Le Traité de Liotard*, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich/Ostfildern-Ruit 2001, S. 65–72, hier S. 68, 70.
- 54 Proust, Marcel, Chardin und Rembrandt, in: *Essais et articles*, hrsg. v. Pierre Clarac und Yves Sandre. Paris 1994, S. 375.
- 55 Zur Aussagekraft der Kopfbedeckung in Künstlerporträts vgl. Raupp 1980, S. 13, 21f. und zum Motiv des Turbans und seiner Transformation auch Denk 1998, wie Anm. 9, S. 82.
- 56 Rosenberg 1979, wie Anm. 1, S. 401.
- 57 Rosenberg 1979, wie Anm. 1, S. 404f. und Rosenberg 1999, wie Anm. 1, bei Nr. 96.
- 58 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 177–180 sieht in diesem Porträt ein »Musterbeispiel für die Aneignung Rembrandtscher Selbstbildnisse im Künstlerporträt des 18. Jahrhunderts«.
- 59 Denk 1998, wie Anm. 9, S. 165.
- 60 Rosenberg 1979, wie Anm. 1, S. 362.
- 61 Genf, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1925-5, Pastell, 63 × 52 cm; Loche, Renée und Marcel Roethlisberger, *L'opera completa di Jean-Etienne Liotard*. Mailand 1978, Nr. 281 und Menz, Cäsar, *Flos speculum vitae modo verna et interit aura*. Zu Jean-Etienne Liotards Alterswerk, in: *Horizonte* 2001, S. 73–80, hier S. 73, 77.
- 62 Windsor Castle, H. M. Queen Elizabeth II, Royal Collection; vgl. Busch 1993, wie Anm. 8, S. 414f.
- 63 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Gal.-Nr. 2166, 100,5 × 78,5 cm; Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 478; Becker 1964, wie Anm. 2, S. 12f.
- 64 Hierzu Denk 1998, wie Anm. 9, S. 75–90. Dort z.B. mit übereinandergeschlagenen Beinen, Kniestück, als Abb. 25 auf S. 83; Louis Tocqué, Louis Galloche, 1734, *morceau de réception*, 130 × 98 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 8168.
- 65 Zur Periodisierung von Graffs Schaffen vgl. Berckenhagen 1967, S. 30–32. Zu Reichs Galerie und seiner Beziehung zu Graff und Sulzer vgl. auch Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 104f. u. S. 151–167, bes. S. 156, wo Kanz als erster die Bedeutung der Pastellmalerei und des Dresdner Kabinetts für die Entwicklung von Graffs Bildnisauffassung erkennt.
- 66 Die wenigen Werke *La Tours* in Dresden konnte Mengs nicht mehr kennen. Dessens Pastellbildnis des Moritz von Sachsen (Inv. Gal.-Nr. P 164; Besnard, Albert und Georges Wildenstein, *La Tour. La vie et l'œuvre de l'artiste*. Paris 1928, S. 167f., Nr. 478) wurde am 26. März 1753 auf Bitten des polnischen Königs

nach Dresden geschickt und ist eventuell identisch mit jenem, das auf dem Salon von 1748 ausgestellt war: Debrie, Christine und Xavier Salmon, Maurice-Quentin de La Tour, Prince des pastellistes. Paris 2000, S. 130. La Tour war ein Bewunderer, Freund und Vertrauter des Moritz von Sachsen und stellte mehrere Porträts von ihm her, das erste 1747, Debrie/Salmon 2000, S. 127. Darüber hinaus besitzt Dresden nur noch ein Pastell La Tours, Maria Josepha von Sachsen, Dauphine von Frankreich (Inv. Gal.-Nr. P 163), lt. Besnard/Wildenstein, 1928, S. 155, Nr. 319, entstanden 1747; lt. Debrie/Salmon 2000, S. 96 jedoch 1749 entstanden und 1750 nach Dresden geschickt, lt. Wildenstein eine Replik. La Tour wurde möglicherweise seinerseits von Rosalba Carriera, deren Werke er zu kopieren beginnt, beeinflusst bzw. determiniert, sich dem Pastell zu widmen (Besnard/Wildenstein 1928, S. 7); die Künstlerin hielt sich 1720/21 in Paris auf und wohnte bei Pierre Crozat; vgl. Debrie/Salmon 2000, S. 44, 48. Die überraschend enge Verwandtschaft zwischen der Kunst La Tours und Graffs hebt zutreffend, aber seitdem wenig bemerkt, Waser 1926, wie Anm. 3, S. 76–81 hervor.

67 Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 519.

68 Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 521.

69 Waser 1926, wie Anm. 3, S. 94, Anm. 89; Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, S. 26f., S. 38.

70 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Gal.-Nr. 2168, 71 × 56,5 cm; Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 526; Brand, Erna, Die Selbstbildnisse Anton Graffs in der Dresdener Galerie, in: Dresdner Kunstblätter 1962, Nr. 6, S. 98–103, hier S. 102f.; Marx, Harald, »... die Natur auf der Tat zu ertappen.« Zum 250. Geburtstag von Anton Graff, in: Dresdner Kunstblätter 1986, Nr. 6, S. 162–180, hier S. 170.

71 Berlin, Nationalgalerie SMPK, Inv. NG 568, sign. u. dat. 1813, 65 × 51 cm ; Berckenhagen 1967, wie Anm. 2, Nr. 545.

72 Vgl. Waser 1926, wie Anm. 3, S. 64f.

73 Insofern handelt es sich bei Graffs späten Selbstbildnissen kaum, wie Harald Marx postuliert, um eine »Wendung zum bewußten künstlerischen Experiment« – das Experiment war längst gemacht worden (Marx 1986, wie Anm. 70, S. 170 und ders., Anton Graff. Wem ist er nicht als unser erster Portraitmaler in Deutschland bekannt?, in: Nitzschke, Katrin (Hrsg.), Die großen Dresdner. Frankfurt a. M./Leipzig 1999, S. 113–129, bes. S. 127, im wesentlichen der passagenweise umgestellte Text wie Marx 1986).

74 Kanz 1993, wie Anm. 8, S. 73, Bezug nehmend auf Brockes, Barthold Hinrich, Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten, 9 Bde. Hamburg 1721–48, S. 663, hat darauf hingewiesen, daß diese Aufwertung des Sehens »als Kunst« bereits bei Brockes zu finden ist.