



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Selbstbildnisse Luca Giordanos“

Verfasserin

Melanie Munduch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir bei der Anfertigung meiner Diplomarbeit und auch während meines gesamten Studiums zur Seite standen.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinem Vater, der mich nicht nur finanziell unterstützt hat sondern auch jede meiner Arbeiten durchgelesen hat und sich jedes Referat zur Probe anhören musste. Als Nächstes danke ich meiner Freundin Helene, die mich moralisch gestärkt und ihre Erfahrungen bei der Diplomarbeit mit mir geteilt hat. Vielen Dank auch an meinen Freund Günther, der mich stets angetrieben hat und (fast) nie die Hoffnung auf ein Ende der Diplomarbeit aufgegeben hat.

Weiters danke ich allen Mitarbeitern des Instituts für Kunstgeschichte, allen voran meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze.



# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	1
2	Forschungsstand.....	3
2.1	Selbstbildnisse .....	3
2.2	Forschungsstand zu Luca Giordano.....	5
3	Das Leben und Umfeld des Künstlers.....	8
4	Nicht-autonome Selbstbildnisse .....	16
4.1	Identifikationsporträt.....	16
4.1.1	Der Heilige Lukas malt die Madonna.....	16
4.1.2	Tradition der Lukasdarstellung .....	20
4.2	Selbstbildnisse in Assistenz .....	23
4.2.1	Weihe der Kirche von Montecassino .....	24
4.2.2	Empfang der Nonnen.....	25
4.2.3	Hommage an Velázquez .....	26
5	Autonome Selbstbildnisse .....	34
5.1	Geschichte des Selbstbildnisses.....	34
5.2	Funktion des Künstlerselbstbildnisses.....	36
5.3	Die frühen Selbstbildnisse.....	40
5.3.1	Philosophie in Neapel.....	40
5.3.2	Selbstbildnis als Philosoph mit Buch .....	42
5.3.3	Selbstbildnis als Philosoph .....	43
5.3.4	Selbstbildnis als Alchimist.....	46
5.3.5	Selbstbildnis als kynischer Philosoph .....	48
5.3.6	Vergleich mit anderen Künstlern.....	48
5.3.7	Interpretation.....	52
5.4	Selbstbildnisse zur Zeit der großen Erfolge in Italien .....	53
5.4.1	Selbstbildnis mit Pelzumfang.....	54

5.4.2	Selbstbildnis mit Goldkette .....	54
5.4.3	Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen .....	54
5.4.4	Selbstbildnis Giordanos .....	58
5.4.5	Selbstbildnis mit Pince-Nez .....	62
5.4.6	Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke .....	64
5.4.7	Selbstbildnis in Miniatur .....	65
5.4.8	Interpretation.....	68
5.5	Selbstbildnisse als Hofmaler .....	69
5.5.1	Höfisches Selbstbildnis.....	70
5.5.2	Höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien .....	70
5.5.3	Vorbilder für höfische Künstlerselbstbildnisse .....	71
5.5.4	Interpretation.....	73
6	Zusammenfassung.....	74
7	Referenzliste .....	78
8	Literaturverzeichnis .....	83
9	Abbildungsverzeichnis.....	94
10	Abbildungen.....	97

# 1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit handelt von den Selbstbildnissen Luca Giordanos (1634-1705). Er war ein neapolitanischer Maler und Freskant der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zu seinen bekannteren Werken zählen etwa die Freskoarbeiten im Palazzo Riccardi und im Escorial. In der modernen Kunstgeschichte werden vor allem seine Leistungen im Bereich der Freskomalerei behandelt. Bei der Auseinandersetzung mit seiner Malerei liegt der Schwerpunkt auf Grund der großen Anzahl zumeist auf den religiösen Werken. Die Werke mit profanem Bildinhalt werden hingegen hauptsächlich im Vergleich zu anderen Künstlern erwähnt. So werden etwa seine Philosophenporträts stets als Weiterführung der Arbeiten Jusepe de Riberas genannt und nicht weiter analysiert. Dasselbe gilt auch für die große Anzahl an Selbstbildnissen. Meiner Meinung nach sind diese Bilder jedoch ebenso bedeutend und aussagekräftig wie Giordanos Fresken und kirchlichen Gemälde. In den Selbstbildnissen spiegelt sich Giordanos künstlerische Virtuosität ebenso wie in seinen restlichen Arbeiten. Sie dienen auch als Beispiele für seine Fähigkeit, den jeweiligen Geschmack der Zeit und der Auftraggeber in seine Arbeit einfließen zu lassen.

Ziel der Arbeit ist es daher, deutlich zu zeigen, welche Punkte Giordanos Selbstbildnisse zu einem besonderen Werkkomplex innerhalb seines Oeuvres machen. Bisher wurden sie nur einzeln einer genaueren Bearbeitung unterzogen, wie etwa die *Hommage an Velázquez* oder die Selbstbildnisse als Philosoph. Es wird deutlich gemacht, dass Giordanos Selbstbildnisse nicht nur als einzelne Werke, sondern auch in ihrer Gesamtheit eine bedeutende Aussagekraft besitzen. Dabei werden nicht nur seine autonomen Selbstbildnisse für die Arbeit herangezogen, sondern auch die nicht-autonomen Selbstbildnisse. Die Bilder bieten in ihrer Abfolge einen Überblick über das gesamte Leben Giordanos und sind Zeugnisse seines Aufstiegs in der Gesellschaft. Sie können daher als gemalte Biographie interpretiert werden. Des Weiteren bieten die Selbstbildnisse in ihrer ständigen Entwicklung und Wandlung einen wichtigen Einblick in die jeweiligen Vorbilder Giordanos.

Der erste Teil dieser Arbeit befasst sich mit der grundlegenden Literatur und der Theorie. Auf diese Weise soll eine Grundlage für die späteren Ausführungen geboten werden. Als Ausgangspunkt wird im ersten Kapitel der Forschungsstand<sup>1</sup> zu Giordanos Leben und Werk und auch zu Künstler selbstbildnissen im Allgemeinen präsentiert. Danach wird auf Giordanos Biografie und seine wichtigsten Auftraggeber eingegangen.<sup>2</sup> Als Abschluss des theoretischen Teils werden die sozial- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen von Giordanos künstlerischer Laufbahn erläutert.

Der zweite Teil der Arbeit ist den Werken gewidmet. Für einen besseren Überblick bei der Bearbeitung sind die Selbstbildnisse in Identifikationsporträt<sup>3</sup>, Selbstbildnisse in Assistenz<sup>4</sup> und autonome Selbstbildnisse<sup>5</sup> unterteilt. Um die autonomen Selbstbildnisse besser voneinander unterscheiden zu können werden ihnen beschreibende Titel gegeben. Am Anfang jeder Gruppen erfolgt eine Definition und Entwicklungsgeschichte des jeweiligen Bildnistypus, dem die Bilder zugeordnet werden können. Daraufhin werden die einzelnen Bilder beschrieben und ihre Besonderheiten hervorgehoben. Weiters werden sie mit anderen Werken Giordanos verglichen und auch mit Werken zeitgleicher Künstler. Auf diese Weise soll deutlich werden, in welche Traditionen sich Giordano durch die Verwendung bestimmter Motive eingliedert hat. Giordanos Selbstbildnisse entstanden nämlich zu einer Zeit, als die Produktion von Künstlerbildnissen an einem Höhepunkt war. Das Künstler selbstbildnis hatte sich Ende des 17. Jahrhunderts in all seinen Facetten aus der Bildgattung des Porträts heraus entwickelt. Somit standen dem Künstler jener Zeit unterschiedliche Typen und Darstellungsweisen für seine Selbstbildnisse zur Verfügung. Giordano wählte für seine Selbstbildnisse stets den Typus, der seinem momentanen Lebensabschnitt und gesellschaftlichen Status am besten entsprach. Daher spiegelt sich Giordanos Aufstieg in künstlerischer und gesellschaftlicher Hinsicht auch in den wechselnden Darstellungsweisen seiner Selbstbildnisse.

---

<sup>1</sup> Siehe Kapitel 2.

<sup>2</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>3</sup> Siehe Kapitel 4.1.

<sup>4</sup> Siehe Kapitel 4.2.

<sup>5</sup> Siehe Kapitel 5.



## 2 Forschungsstand

### 2.1 Selbstbildnisse

Am Anfang möchte ich einige Werke erwähnen, die einen sehr guten Einstieg zum Thema des Selbstbildnisses ermöglichen und einen groben Überblick über die Vielzahl an erhaltenen Künstlerbildnissen bieten. Im Jahr 1927 verfasste Ernst Benkard eine Monografie<sup>6</sup> über die Geschichte des Selbstbildnisses und setzte sich dabei als einer der Ersten mit dem Selbstbildnis als gesonderte Porträtgattung auseinander. Seine Bearbeitung beschränkte er jedoch zeitlich auf das 15. bis 18. Jahrhundert, und zog die antiken Vorbilder nicht in Betracht. Als wichtige Grundlage für darauffolgende Arbeiten sind die Bücher von Manuel Gasser<sup>7</sup> und von Pascal Bonafoux<sup>8</sup> anzusehen. In seiner Monografie „Der Maler im Selbstbildnis“ teilt Bonafoux die bearbeiteten Selbstbildnisse in thematische Gruppen ein. So beschäftigt er sich unter anderem mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung dieser Bildgattung. Auf seine Untersuchungen baute unter anderem Victor Stoichita<sup>9</sup> bei seiner Abhandlung zum Ursprung der Metamalerei auf.

Meiner Meinung nach ist das umfangreichste und Werk zur Geschichte dieser Bildgattung von Omar Calabrese „Geschichte des Selbstbildnisses“<sup>10</sup> aus dem Jahr 2006. Er fängt bei den Ursprüngen in der klassischen Antike an und geht zu den Vorläufern des Selbstbildnisses im Mittelalter über. Danach beschreibt er die weitere Entwicklung bis in die Moderne hinein. Dabei untersucht er die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten, die sich in den einzelnen Entwicklungsstufen ausgeprägt haben. Er geht auch auf die verschiedenen Funktionen des Selbstbildnisses ein und erläutert welcher Grundgedanke eine bestimmte Darstellungsweise hervorbrachte.

---

<sup>6</sup> Benkard 1927.

<sup>7</sup> Gasser 1979.

<sup>8</sup> Bonafoux 1985.

<sup>9</sup> Stoichita 1998.

<sup>10</sup> Calabrese 2006.

Bei ihrem Werk zur Geschichte des Selbstbildnisses bezieht Stefanie Marschke<sup>11</sup> ebenfalls die Funktionen der Bilder in ihre Arbeit mit ein. Bei meiner Arbeit habe ich mich vor allem auf ihre Bearbeitung der Porträtauffassung des Plinius gestützt.<sup>12</sup> Das wichtigste Werk bezüglich der Funktion und Bedeutung der Selbstbildnisse im Laufe ihrer Geschichte stammt von Hans-Joachim Raupp<sup>13</sup>. Die darin enthaltenen Untersuchungen basieren auf einem Text, den er einige Jahre zuvor als Einleitung für einen Ausstellungskatalog<sup>14</sup> zum Thema Künstlerselbstbildnisse verfasst hatte. In seinem Buch geht er anfangs sehr detailliert auf Anthonis Van Dycks *Iconographie* und die darin enthaltenen Porträts ein. Die dabei angewandte Darstellungsweise fand durch Van Dycks Werk rasche Verbreitung.<sup>15</sup> Daraufhin erklärt Raupp die verschiedenen Bedeutungsebenen von Gesten und Motiven, die sich für Künstlerselbstbildnisse etabliert haben. Im Vordergrund dieser Arbeit stehen die Bilder zur Zeit der Anerkennung der Kunst als *ars liberalis* und der *virtus* des Künstlers. Raupp zeigt an Hand vieler Beispiele mit welchen Möglichkeiten diese zwei bedeutenden Aspekte in den Künstlerselbstbildnissen zum Ausdruck kamen.

Neben diesen allgemeinen Werken wurden auch Arbeiten publiziert, die sich auf die Entwicklung einer bestimmten geografischen Region beschränkten. In meiner Arbeit werde ich ebenfalls auf die Ergebnisse von Cathrin Klingsöhr-Leroy<sup>16</sup> eingehen, die besonders auf das Künstlerbildnis in Frankreich zur Zeit der Aufklärung eingegangen ist. Zwischen den großen Kunstzentren Europas fand ein reger Austausch von Ideen und Strömungen statt. Es ist anzunehmen, dass auch die Bedeutungen verschiedener Gesten und Motive bekannt waren und auch grenzüberschreitend übernommen wurden.

---

<sup>11</sup> Marschke 1998.

<sup>12</sup> Siehe Kapitel 5.2.

<sup>13</sup> Raupp 1984.

<sup>14</sup> Raupp 1980.

<sup>15</sup> Auf die Bedeutung der *Iconographie* wird im Kapitel 5.4.7 genauer eingegangen.

<sup>16</sup> Klingsöhr-Leroy 2002.

## 2.2 Forschungsstand zu Luca Giordano

Die erste Biografie Luca Giordanos (1634-1705) wurde von Francesco Saverio Baldinucci in den Jahren 1713 bis 1721 verfasst.<sup>17</sup> Sie entstand zwar erst nach Giordanos Tod, jedoch basierte Baldinuccis Biografie auf einer Arbeit seines Vaters, die autobiografische Dokumente enthält.<sup>18</sup> Baldinuccis Werk enthält wichtige Angaben zu Giordanos Aufhalten in Florenz, zu denen nur wenige aufschlussreiche Dokumente und Aufzeichnungen vorhanden sind.<sup>19</sup> Es ist daher anzunehmen, dass er auch persönlich eingehende Forschungen und Befragungen betrieben hat.<sup>20</sup> Zur selben Zeit schrieb Antonio Palomino sein Traktat *Museo Pictórico*, in dem eine Biografie Giordanos enthalten ist.<sup>21</sup> Diese Biografie bietet sehr gute Einblicke in Giordanos Zeit am spanischen Hof.

Acht Jahre später veröffentlichte De Dominicis seine erste Ausgabe der Biografie Luca Giordanos.<sup>22</sup> Die zweite Ausgabe der Biografie wurde ca. 15 Jahre später veröffentlicht und ist in De Dominicis umfangreicher Sammlung von Lebensbeschreibungen neapolitanischer Maler, Bildhauer und Architekten enthalten.<sup>23</sup> In weiterer Folge werde ich für meine Arbeit vor allem die Biografien von Baldinucci und De Dominicis heranziehen. Beide Biografien entstanden zeitnah zu Giordanos Lebzeiten, müssen jedoch kritisch gelesen werden, da viele Informationen aus zweiter Hand stammen. Bei beiden Autoren sind Beschreibungen der Physiognomie<sup>24</sup> Giordanos zu finden. Des Weiteren werden die Hintergründe für die Aufträge einiger Werke erläutert.

---

<sup>17</sup> Francesco S. Baldinucci, Vita del pittore Luca Giordano, in: Ders., Vite di artisti die secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565, hg. von Anna Matteoli, Rom 1975 (Nachdruck der Erstausgabe Florenz 1713-1721).

<sup>18</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.29. Im August 1681 entstand das autobiografische Manuskript der *Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681*. Diese Schrift gelangte 1682 an Filippo Baldinucci, dem Vater von Francesco Saverio Baldinucci. Er ergänzte das Schriftstück mit seiner *Notizia del S. Luca Giordano a 17 marzo 1681* ergänzte. Auf Grund der florentiner Zeitrechnung entspricht die Jahreszahl 1681 dem Jahr 1682.

<sup>19</sup> Ferrari 1966, S.89.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Palomino 1947, S. 1093-1114.

<sup>22</sup> Bernardo De Dominicis, Vita del Cavaliere Luca Giordano Pittore Napoletano, hg. von Francesco Ricciardo, Neapel 1729.

<sup>23</sup> Bernardo De Dominicis, Vite de` Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani, 3 Bde., Neapel 1742-1745. Auf Grund dieses bedeutenden Werkes wird De Dominicis auch des Öfteren als der Vasari Neapels bezeichnet.

<sup>24</sup> Siehe hierzu Kapitel 5.4.4.

Oreste Ferrari und Giuseppe Scavizzi ist in der modernen Literatur die einzige umfangreiche Arbeit zu Leben und Werk Giordanos zu verdanken. Im Jahr 1966 veröffentlichten sie erstmals ihre gemeinsame Monografie in drei Bänden.<sup>25</sup> Die zweite überarbeitete und ergänzte Ausgabe aus dem Jahr 1992, mit dem Ergänzungsband aus dem Jahr 2003, stellt eine der wichtigsten Grundlagen für meine Arbeit dar.<sup>26</sup> Ferrari und Scavizzi bieten eine umfangreiche Bibliografie und einen auf Vollständigkeit bestrebten Werkkatalog, der auch alle verlorengegangenen Werke Giordanos enthält. Der einzige Nachteil dieser Monografie sind die zum Großteil in Schwarz-Weiß wiedergegebenen Abbildungen.

In diesem Jahrtausend gab es bisher zwei große Einzelausstellungen, die jeweils von einem wichtigen Katalog begleitet wurden. Im Jahr 2001 fand die Ausstellung *Luca Giordano (1634-1705)* erstmals in Neapel statt und wurde auch in Wien und Los Angeles gezeigt. Der Katalog zur Ausstellung<sup>27</sup> fängt mit der Biografie Giordanos an und geht dabei auch auf die gesellschaftliche Situation Neapels zu Giordanos Lebzeiten ein. Im Anschluss daran werden einzelne Bilder der Ausstellung gesondert behandelt und genauer analysiert. Der Anhang des Buches erinnert stark an Ferrari und Scavizzis Monografie, da er ebenfalls Regesten zu Leben und Werk Giordanos beinhaltet und eine ebenso ausführliche Literaturliste. Im Bezug auf die Selbstbildnisse werden im Katalog nur Ähnlichkeiten und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Bildern aufgelistet, aber nicht weiterführend bearbeitet. Bei meiner Arbeit werde ich an dieser Stelle anknüpfen und mich tiefergehend mit dem Zusammenhängen innerhalb der Selbstbildnisse beschäftigen.

Die zweite große Einzelausstellung *Luca Giordano y España*<sup>28</sup> fand ein Jahr später in Madrid statt. Der Fokus lag hierbei auf Giordanos Anstellung am spanischen Hof und den Werken, die während dieser Zeit entstanden sind. Zu dieser Gelegenheit war das Selbstbildnis, das sich in Besitz der Fürstin von Cordona befindet,<sup>29</sup> das letzte Mal für die Öffentlichkeit zugänglich. Weitere Abhandlungen zu Luca Giordano fanden zumeist nur innerhalb eines größeren Zusammenhangs statt. Seine Werke fanden vor allem Einzug in Ausstellungen

---

<sup>25</sup> Oreste Ferrari/ Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, Neapel 1966.

<sup>26</sup> Ferrari / Scavizzi 1992 und Ferrari / Scavizzi 2003.

<sup>27</sup> Kat. Ausst., Wien 2001.

<sup>28</sup> Kat. Ausst., Madrid 2002.

<sup>29</sup> Siehe Kapitel 5.5.2.

und Monografien zu den Themen Malerei des Barock<sup>30</sup>, barocke Hofkünstler<sup>31</sup> und zur Kunst in Neapel<sup>32</sup>. In umfangreicheren Arbeiten zu Künstlerselbstbildnissen werden nur vereinzelt auch Bilder von Giordano erwähnt.<sup>33</sup> Zu den Selbstbildnissen als eigene Werkgruppe innerhalb Giordanos Œuvre gibt es bisher noch keine Forschungsarbeit.

---

<sup>30</sup> Toman 2007.

<sup>31</sup> Kat. Ausst., Madrid / Aranjuez 2003/2004.

<sup>32</sup> Kat. Ausst., Madrid 1985.

<sup>33</sup> Siehe u.a. Raupp 1980, S.20 und S.23; Calabrese 2006, S.190.

### 3 Das Leben und Umfeld des Künstlers

Luca Giordano wurde am 18. Oktober 1634 in Neapel geboren.<sup>34</sup> Sein Vater war der Maler Antonio Giordano und seine Mutter hieß Isabella Imperato.<sup>35</sup> Einen Tag nach seiner Geburt wurde er in der Pfarre von Sant'Anna di Palazzo auf den Namen Luca Agostino Francesco getauft.<sup>36</sup> Es ist anzunehmen, dass Luca Giordano anfangs bei seinem Vater in die Malerlehre ging, und nicht in die Werkstatt eines anderen Künstlers.<sup>37</sup> Unter der Anleitung seines Vaters kopierte er Werke aus Kirchen und Sammlungen in Neapel.<sup>38</sup> Er reiste auch mit ihm nach Rom, um die Antike und die großen Künstler jener Zeit zu studieren.<sup>39</sup> Diese Studien umfassten unter anderem Zeichnungen nach Raffael, Michelangelo und auch nach Reproduktionen von Werken Dürers.<sup>40</sup> Nach dem Unterricht bei seinem Vater wurde Giordano ein Schüler Jusepe de Riberas<sup>41</sup>, auch *lo Spagnoletto* genannt. An den frühen Arbeiten Luca Giordanos lässt sich noch der starke Einfluss von Riberas Kunst ablesen.<sup>42</sup>

Während Giordanos Jugend- und Lehrjahre war das Leben in Neapel von gesellschaftlichen Missständen geprägt. Ein bedeutendes Ereignis jener Zeit war die sogenannte Masaniello-Revolution. Innerhalb der Bevölkerung herrschte bereits großer Unmut wegen der hohen Lebensmittelpreise und den hohen Steuern.<sup>43</sup> Als eine neue Fruchtsteuer eingeführt werden sollte, kam es am 7. Juli 1647 zum Ausbruch einer Revolte.<sup>44</sup> Zur Eskalation trugen auch die antifeudalen und antispanischen Bestrebungen bei, die sich auf Grund der schlechten sozialen Lage des Landes innerhalb der Bevölkerung entwickelt haben.<sup>45</sup> Eine reformatorische Gruppe um Giulio Genoino nutzte den Aufstand, um ihre politischen Ziele durchzusetzen.<sup>46</sup> Um das Volk zu mobilisieren und für sich

---

<sup>34</sup> Ferrari / Scavizzi 1992, S.239.

<sup>35</sup> Baldinucci 1975, S.338.

<sup>36</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.437.

<sup>37</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.29.

<sup>38</sup> Baldinucci 1975, S.338.

<sup>39</sup> Baldinucci 1975, S.341.

<sup>40</sup> Ferrari 1966, S.91.

<sup>41</sup> Zu Jusepe de Ribera siehe Nicola Spinosa, Ribera. L'opera completa, Neapel 2006.

<sup>42</sup> Dieser Einfluss Riberas ist auch bei Giordanos frühen Selbstbildnissen zu erkennen. Siehe Kapitel 5.3.

<sup>43</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.254.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.23.

<sup>46</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.256.

kämpfen zu lassen setzten sie einen Plebejer als Volkstribun an die Spitze der Revolte.<sup>47</sup> Dabei handelte es sich um den ärmlichen Fischer Tommaso Aniello d'Amalfi, auch Masaniello genannt.<sup>48</sup> Nach ihm wurde von den Historikern die Revolte benannt.

Nachdem Kardinal Ascanio Filomarino, Erzbischof von Neapel, als Mittler zwischen dem Volk und dem amtierenden Vizekönig<sup>49</sup> fungiert hatte, kam es am 11. Juli zu einer Einigung.<sup>50</sup> Am Tag zuvor verübte eine Gruppe von Verschwörern einen erfolglosen Anschlag auf Masaniellos Leben und wurde in Folge unehrenhaft hingerichtet.<sup>51</sup> Nach diesem Vorfall war Masaniello von einer paranoiden Angst besessen und wurde zu einem unberechenbaren Tyrannen.<sup>52</sup> Die Revolte richtete sich nun auch gegen ihren Anführer und am 16. Juli wurde erneut ein Anschlag auf Masaniello verübt, der ihm diesmal sein Leben kostete.<sup>53</sup> Trotz der Einigung kam es im Laufe des Jahres zu weiteren Ausschreitungen in der Stadt und auch in den Provinzen.<sup>54</sup> Am 17. Oktober 1647 löste sich Neapel von der spanischen Oberherrschaft und proklamierte sich als Republik.<sup>55</sup> Die Republik Neapel war jedoch von internen Rivalitäten geprägt und konnte dem spanischen Militär nicht lange standhalten. Im April 1648 wurde der Aufstand niedergeschlagen und die spanische Macht konnte sich erneut behaupten.<sup>56</sup> Mit dem Einzug des neuen Vizekönigs<sup>57</sup> am 6. April 1648 begann die spanische Restauration.<sup>58</sup>

Ein zweites prägendes Ereignis für Neapel und auch für Giordanos Karriere war die Pestepidemie von 1656. Bis zu diesem Jahr war die Bevölkerung der Stadt vor allem durch Einwanderer stetig gestiegen.<sup>59</sup> Eine Vielzahl an Menschen fiel der Pest zum Opfer und die Stadtbevölkerung war auf weniger als die Hälfte geschrumpft. Die Armut auf dem Land ist drastisch gestiegen und in der Stadt war

---

<sup>47</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.256.

<sup>48</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.254.

<sup>49</sup> Vizekönig Don Rodrigo Ponce de León, Duque d' Arcos.

<sup>50</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.254.

<sup>51</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.256-257.

<sup>52</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.257.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.258.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Roworth 1993, S.221.

<sup>57</sup> Vizekönig Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde de Oñate y de Villemediana.

<sup>58</sup> Pisani/ Siebenmorgen 2009, S.258.

<sup>59</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.24.

die Kluft zwischen Armut und Reichtum größer geworden.<sup>60</sup> Auch bedeutende Künstler, wie etwa Aniello Falcone und Massimo Stanzione, sind der Pest zum Opfer gefallen. Auf Grund dieses Umstands wurden nach der Pestepidemie wichtige Aufträge in Neapel auch an junge Künstler vergeben. Darunter befand sich auch Luca Giordano, der durch seine schnelle Arbeitsweise rasch Anerkennung gewann.

Zwischen 1664 und 1665 reiste Luca auf Einladung des Marquese Agostino Fonseca nach Venedig.<sup>61</sup> Während dieses Aufenthaltes schuf Luca für einige Auftraggeber Werke im riberesken Stil.<sup>62</sup> Im Jahr 1671 bekam er seinen ersten großen Auftrag für ein Fresko, die Ausgestaltung der Kuppel von San Gregorio Armeno.<sup>63</sup> In Folge dieser Arbeit wurden in den nächsten Jahren weitere bedeutende Werke mit größtenteils profanen Bildthemen bei Giordano in Auftrag gegeben.<sup>64</sup> Diese waren für Privatsammlungen in Italien, Spanien und den Niederlanden bestimmt.<sup>65</sup>

In den 1630er bis 1670er Jahren war es vor allem die große Sammeltätigkeit der niederländischen Kaufleute und spanischen Diplomaten die der Kunst in Neapel einen Aufschwung gab.<sup>66</sup> Eine besondere Rolle übernahm dabei der Niederländer Gaspar Roomer. Er wurde in Antwerpen geboren und hatte eine erfolgreiche Karriere als Kaufmann und Eigentümer einer Reederei.<sup>67</sup> Des Weiteren war er auch ein Geldgeber des spanischen Königs.<sup>68</sup> Nachdem er sich in Neapel niedergelassen hatte, widmete er sich dem lokalen Kunstmarkt und erwarb eine der umfangreichsten Sammlungen in Neapel.<sup>69</sup> Neben seiner Vorliebe für zeitgenössische Kunst aus Italien war Roomer auch der größte Sammler und Händler flämischer Malerei in Italien.<sup>70</sup> In einem Inventar seiner Sammlung, das nach seinem Tod am 3. April 1674 angefertigt wurde, werden etwa 1100 Gemälde

---

<sup>60</sup> Dieses Erscheinungsbild der Stadt spiegelte sich auch in den Reiseberichten jener Zeit. Kat. Ausst., Wien 2001, S.25.

<sup>61</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.32.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.33.

<sup>64</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.34.

<sup>65</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.34.

<sup>66</sup> Ruotolo 1982, S.5.

<sup>67</sup> Ruotolo 1982, S.5-6.

<sup>68</sup> Ruotolo 1982, S.5.

<sup>69</sup> Giulio Cesare Capaccio zählt in seinem Werk *Il forastiero* die große Anzahl an Künstlern auf, deren Werke in Roomers Sammlung zu finden waren. Siehe Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Neapel 1634, S.863-864.

<sup>70</sup> Ruotolo 1982, S.6.



aufgelistet.<sup>71</sup> Der Großteil dieser Gemälde befasste sich mit profanen Themen. Dieser Umstand machte Roomers Sammlung zu einer Ausnahme im Vergleich zu anderen großen Sammlungen jener Zeit, in denen die sakralen Themen stets in der Überzahl waren.<sup>72</sup> Mit seinen persönlichen Vorlieben, wie etwa für die flämische Malerei oder etwa auch für asiatische Möbelstücke und Keramik, und seiner Vielzahl an Aufträgen gelang es Roomer die Kunstszene in Neapel nachhaltig zu beeinflussen.<sup>73</sup> Die ersten Aufträge an Luca Giordano erfolgten um 1650.<sup>74</sup> Giordano fühlte sich anfangs in seinem Können von Roomer nicht entsprechend geachtet. Um Roomer von seinem Talent zu überzeugen, fertigte Giordano eine Reihe von Kopien alter Meister an.<sup>75</sup> Daraufhin wurde Roomer zu einem begeisterten Anhänger und Verfechter seiner Kunst.<sup>76</sup>

Durch Roomer wurde auch die Familie Vandeneyn den auf Giordanos Kunst aufmerksam. Die Brüder Ferdinand und Jan Vandeneyn den wurden ebenfalls in Antwerpen geboren und bauten als Kaufmänner in Italien ein Vermögen auf.<sup>77</sup> Nach dem Tod Ferdinands schloss sich Jan im Jahr 1630 mit Roomer als Geschäftspartner zusammen.<sup>78</sup> Jan Vandeneyn den verdankte dem steigenden Handel seinen Reichtum, den sein Sohn Ferdinand erbte, als er 1671 starb. Mit diesem Erbe erwarb sich Ferdinand den Titel des Marchese di Castelnuovo.<sup>79</sup> Des Weiteren nutzte er die Möglichkeit, sich eine bedeutende Kunstsammlung aufzubauen. Bei seiner Sammeltätigkeit orientierte sich der jüngere Ferdinand vor allem an jener von Roomer.<sup>80</sup> Es waren Werke berühmter Künstler aus dem Norden vertreten, ebenso wie Werke des italienischen Barock. Die große Sammel- und Handelstätigkeit von Gaspar Roomer und Ferdinand Vandeneyn den ermöglichte es den Künstlern Neapels die neuen Strömungen der italienischen Kunstproduktion kennenzulernen. Gleichzeitig eröffneten sie auch den Handel für die niederländische Kunst in Italien.<sup>81</sup> Die Sammlungen waren auch eine wertvolle Quelle, um die Werke berühmter Künstler aus dem Norden zu studieren. Als

---

<sup>71</sup> Ruotolo 1982, S.7.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Ruotolo 1982, S.8.

<sup>74</sup> Haskell 1963, S.207.

<sup>75</sup> Haskell 1963, S.207.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ruotolo 1982, S.12.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Labrot 2010, S.253.

<sup>81</sup> Labrot 2010, S.253.

Roomer 1674 starb, hinterließ er Vandeneynnden 90 Gemälde aus seiner Sammlung.<sup>82</sup> Es ist leider nicht bekannt, welche Werke Giordanos sich in der Sammlung von Vandeneynnden befunden haben.<sup>83</sup> Nach seinem Tod 1674 wurde die Aufgabe der Inventarisierung und Bewertung der Sammlung Giordano zugeteilt.<sup>84</sup> Die Tatsache, dass die Wahl für diese Aufgabe auf Giordano fiel lässt darauf schließen, dass Vandeneynnden Giordano als Künstler und Kenner wertgeschätzt haben muss.

Giordano war nicht nur unter den neapolitanischen Kaufleuten ein gefragter Künstler. Er hatte auch eine Vielzahl an aristokratischen Auftraggebern. Zur Zeit des spanischen Vizekönigtums wurden die spanischen Diplomaten damit beauftragt, im Namen des Königs Werke italienischer Künstler zu erwerben.<sup>85</sup> Aus diesem Grund unterhielten sie enge Beziehungen zu den einzelnen Künstlern und fingen auch selber an, eigene Sammlungen aufzubauen.<sup>86</sup> Giordano war ein sehr gefragter Künstler unter der spanischen Aristokratie Neapels. Seine Werke wurden unter anderem von den Vizekönigen Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda (1659-1664) und Antonio Álvarez Osorio, Marqués d' Astorga (1672-1675) gesammelt.<sup>87</sup>

Einer der wichtigsten Patrone Giordanos in Neapel war der Vizekönig Don Gasparo de Haro y Guzman, Marqués del Carpio (1683-1687). Beide lernten sich während eines Aufenthalts Giordanos in Rom kennen, wo der Marqués als Botschafter tätig war. Im Jahr 1683 ließ er sich als Vizekönig in Neapel nieder. Während dieser Zeit beschäftigte er Luca Giordano als seinen bevorzugten Maler und ließ ihm bedeutende Aufträge zukommen, darunter auch die Ausgestaltung seines Palastes.<sup>88</sup>

Schon in seiner Zeit als Botschafter in Rom versuchte der Marqués del Carpio namhafte Maler für eine Anstellung am spanischen Hof zu gewinnen.<sup>89</sup> Man kann

---

<sup>82</sup> Eine genaue Rekonstruktion der Sammlung ist nicht möglich, da das Inventar aus 1674 nur die Themen und Maße der Werke nennt und nicht die Namen der ausführenden Künstler. Siehe Ruotolo 1982, S.9.

<sup>83</sup> Ruotolo 1982, S.16.

<sup>84</sup> Ruotolo 1982, S.12.

<sup>85</sup> Cañal 2000, S.122.

<sup>86</sup> Cañal 2000, S.123.

<sup>87</sup> Cañal 2000, S.125.

<sup>88</sup> Haskell 1963, S.191.

<sup>89</sup> Haskell 1963, S.192.

daher annehmen, dass er eine bedeutende Rolle bei der Berufung Giordanos zum spanischen Hofmaler und bei dessen Zusage gespielt hat. Ebenso eine wichtige Rolle bei Giordanos Anstellung am Hof hat auch der nachfolgende Vizekönig Francisco de Benavides, Conde de Santisteban (1687-1696) gespielt. Auch er war ein großer Sammler von Giordanos Kunst und ein enger Vertrauter.<sup>90</sup>

Aber nicht nur in seiner Heimatstadt erfreute sich Luca Giordano großer Beliebtheit. Auch in Florenz gelang es ihm, bedeutende Auftraggeber für seine Kunst zu gewinnen. Die Brüder Andrea, Lorenzo und Ottavio del Rosso kamen aus einer erfolgreichen Florentiner Kaufmannsfamilie und waren begeisterte Kunstsammler. Trotz der großartigen Kunstproduktion in Florenz widmeten sich die Brüder vorwiegend der Kunst aus Neapel.<sup>91</sup> Vor allem zu Luca Giordano pflegten sie eine enge Beziehung.<sup>92</sup> Sie besaßen mehr als 60 seiner Werke und beschäftigten ihn auch als ihren Kunstagenten in Neapel.<sup>93</sup> So erwarb Giordano im Auftrag von Andrea del Rosso unter anderem auch einige Bilder aus dem Nachlass Gaspar Roomers.<sup>94</sup>

Während seiner Aufenthalte in Florenz nahmen die Brüder den Künstler als Gast in ihrem Haus auf.<sup>95</sup> Dies war auch der Fall, als Giordano 1676 angereist war, um im Auftrag der Marchesi Bartolomeo und Neri Corsini die Kuppel der Familienkapelle in Santa Maria del Carmine zu dekorieren.<sup>96</sup> Man kann davon ausgehen, dass die del Rosso-Brüder Luca Giordano für den Auftrag zur Freskierung der Kapelle vorgeschlagen haben.<sup>97</sup> Nachdem der Marchese Riccardi das Lob über die Arbeit in der Corsini Kapelle hörte, beauftragte er Giordano mit der Freskierung seines Palazzo in Florenz. Seine beeindruckende Arbeit an der Corsini-Kapelle war demnach ausschlaggebend für den wichtigsten Auftrag in Giordanos Karriere.<sup>98</sup>

---

<sup>90</sup> Die Beziehung zwischen Giordano und dem Conde de Santisteban wird im Kapitel 4.2.3. genauer bearbeitet.

<sup>91</sup> Labrot 2010, S.255.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Haskell 1963, S.212.

<sup>94</sup> Ruotolo 1982, S.9.

<sup>95</sup> Haskell 1963, S.212.

<sup>96</sup> Diese Tatsache wird durch einen Brief Andrea del Rossos bestätigt, in dem er schreibt, dass Luca Giordano Gast in seiner Wohnung ist und an den Skizzen für das Kuppelfresko arbeitet. Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.441.

<sup>97</sup> Epe 1990, S.93.

<sup>98</sup> Haskell 1963, S.212.

Im Jahr 1683 begann Giordano mit der Freskierung der Galerie und Bibliothek des Palazzo Riccardi.<sup>99</sup> Diese Fresken stellen das Hauptwerk in Giordanos Oeuvre dar und wurden in der modernen Kunstgeschichte am ausführlichsten bearbeitet.<sup>100</sup> Kurz nach der Fertigstellung der zentralen *Apotheose der Medici* unterbrach Giordano seine Arbeit und kehrte nach Neapel zurück.<sup>101</sup> Über den genauen Grund für die Unterbrechung der Arbeiten wurden bisher nur Vermutungen angestellt. Es wird angenommen, dass das Konzept für die Umgestaltung noch nicht fertiggestellt war oder eine Änderung vorgenommen werden sollte.<sup>102</sup> Im Frühjahr 1685 nahm Giordano die Arbeit an der Galerie wieder auf.<sup>103</sup> Als Folge dieses Auftrags steigerte sich Giordanos Ansehen als Künstler und er wurde mit weiteren bedeutenden Werken beauftragt.

Während seiner Arbeit in Florenz gewann Luca Giordano auch die Aufmerksamkeit des Engländers John Cecil, dem fünften Earl of Exeter.<sup>104</sup> Der Graf befand sich Anfang der 1680er Jahre auf einer Reise durch Europa um Kunst für seine Sammlung zu erwerben. Dabei hielt er sich 1683 und 1684 in Florenz auf.<sup>105</sup> Er gewann besonders Gefallen an Giordanos Malweise und gab 15 Werke bei ihm in Auftrag. Darunter befand sich auch ein Selbstbildnis, das bis heute im Besitz der Familie des Grafen ist.<sup>106</sup>

In den folgenden Jahren schuf Giordano vor allem religiöse Werke in kirchlichem Auftrag.<sup>107</sup> Die Werke Giordanos waren so begehrt, dass in fast jeder Kirche in Neapel Arbeiten von ihm zu finden waren.<sup>108</sup> Er setzte in seinen Arbeiten rasch und gekonnt die neuen Strömungen des Barock ein. Dabei ist vor allem ein starker Einfluss von Rubens und Bernini zu erkennen.<sup>109</sup> Giordanos Farbpalette wurde heller und er verwendete bevorzugt Pastelltöne. Seine Werke, die Ölmalereien sowie die Fresken, sind nun lichtdurchflutet und die Raumauffassung

---

<sup>99</sup> Büttner/ Gottdang 2006, S.198.

<sup>100</sup> Siehe hierzu u.a. Trkulja 1972, Büttner 1972, Millen 1974, Millen 1976 und Büttner 2006.

<sup>101</sup> Millen 1974, S.41.

<sup>102</sup> Für nähere Informationen siehe Millen 1974.

<sup>103</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.36.

<sup>104</sup> Haskell 1963, S.197.

<sup>105</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.444.

<sup>106</sup> Siehe Kapitel 5.4.7.

<sup>107</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.39.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.40.

wird einheitlicher.<sup>110</sup> Luca Giordano gelang es stets der großen Nachfrage nach seinen Werken in geringer Zeit nachzukommen, weshalb ihm der Beiname *Luca fa presto* („Luca, mach schnell“) verliehen wurde.<sup>111</sup> Es ist jedoch belegt, dass ein Großteil der Arbeiten von seiner Werkstatt ausgeführt wurde.<sup>112</sup>

Giordanos guter Ruf war in ganz Europa bekannt und seine Werke waren sehr gefragt. Es ist daher nicht überraschend, dass er im Jahr 1692 als Maler an den spanischen Hof von Karl II. berufen wurde.<sup>113</sup> Am 22. April 1692 trat Giordano seine Reise nach Spanien an und kam am 3. Juli desselben Jahres in Madrid an.<sup>114</sup> Noch am selben Tag wurde er vom König empfangen und erhielt besondere Privilegien.<sup>115</sup> Seine Hauptaufgabe in Madrid war die Ausgestaltung des Klosterpalasts San Lorenzo de El Escorial, für den er bereits zuvor Gemälde nach Madrid geschickt hatte.<sup>116</sup> Das ikonografische Programm unterlag strikten Vorgaben, weshalb ihm Pater Alonso de Talavera beratend zur Seite gestellt wurde.<sup>117</sup> Nach zweijähriger Tätigkeit wurde Luca Giordano am 10. August 1694 zum ersten Hofmaler erhoben.<sup>118</sup>

Während seiner Zeit in Spanien setzte sich Giordano besonders mit den Werken von Velázquez<sup>119</sup> auseinander. Nach dem Tod Karls II. im Jahr 1700, wurde Giordano zusammen mit anderen Malern beauftragt, das Nachlassinventar des Königs zu erstellen. Nebenbei widmete er sich zusätzlich Arbeiten für private Auftraggeber. Im Jahr 1702 kehrte er nach Neapel zurück und starb am 3. Januar<sup>120</sup> 1705 an einem schweren Fieber. Bereits am nächsten Tag wurde er in Santa Brigida bestattet.<sup>121</sup>

---

<sup>110</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.40.

<sup>111</sup> Epe 1990, S.93.

<sup>112</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.39.

<sup>113</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.44.

<sup>114</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.445.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Cañal 2000, S.125.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.447.

<sup>119</sup> Zu Diego Velázquez siehe Dawson W. Carr (Hg.), Velázquez, Kat. Ausst., London 2006/2007.

<sup>120</sup> Baldinucci nennt in seiner Vita den 12. Januar als Todestag. Siehe Baldinucci 1975, S.362.

<sup>121</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.449.

## 4 Nicht-autonome Selbstbildnisse

Unter dem Begriff des nicht-autonomen Selbstbildnisses versteht man ein Selbstbildnis, das in einen Kontext eingefügt ist und nicht für sich alleine steht. Der vorherrschende Darstellungstypus eines nicht-autonomen Selbstbildnisses ist das Selbstbildnis in Assistenz.<sup>122</sup> Auch Giordano wandte für seine nicht-autonomen Selbstbildnisse vorwiegend den Typus des Assistenzbildes an. Sein Selbstbildnis als Heiliger Lukas stellt eine Ausnahme unter seinen nicht-autonomen Selbstbildnissen dar. Für dieses Werk wählte er den Typus des Identifikationsporträts.

### 4.1 Identifikationsporträt

Bei dem Identifikationsporträt handelt es sich um eine Variante des Kryptoporträts. Darunter versteht man die Darstellung einer Person in Gestalt einer anderen, nicht näher bestimmten Person.<sup>123</sup> Der Dargestellte verkleidet sich sozusagen und schlüpft dadurch in eine Rolle. Bei dem Identifikationsporträt handelt es sich bei der „Verkleidung“ des Dargestellten um eine konkrete Rolle. Dabei kann es sich um eine historische, mythologische, oder sakrale Figur handeln. Wenn sich der Dargestellte in der Rolle einer bekannten Person präsentiert, identifiziert er sich auch gleichzeitig mit deren besonderen Eigenschaften. Bei der Darstellung als König oder Held übernimmt man dessen Mut und ehrenvolles Verhalten. Wählt man die Rolle einer mythologischen Figur umgibt man sich mit einer Aura der Antike.<sup>124</sup> Einen besonderen Verweis auf die tugendhaften Eigenschaften des Dargestellten stellt die Identifizierung mit einem Heiligen her.

#### 4.1.1 Der Heilige Lukas malt die Madonna

Bei dem Bildnis in *Der Heilige Lukas malt die Madonna* (Abb. 1/Kat.-Nr. I) handelt es sich um ein Identifikationsporträt. Luca Giordano stellt sich darin in der Figur des Heiligen Lukas dar. Er sitzt am linken Bildrand auf einem Malbock vor einer

---

<sup>122</sup> Für eine genaue Beschreibung der unterschiedlichen Darstellungstypen eines nicht-autonomen Selbstbildnisses siehe Victor Stoichitas Kapitel zur kontextuellen Selbstprojektion in Stoichita 1998, S.226-235.

<sup>123</sup> Calabrese 2006, S.85.

<sup>124</sup> Ebd.

Leinwand, die von Putti gehalten wird. Als Standfläche der Leinwand dient eine kleine Holzkommode deren Schublade etwas geöffnet wurde und aus der ein weißer Stoff hervorscheint. Vor der Kommode liegt am Boden eine Palette mit mehreren Pinseln. Luca Giordano trägt einen braunen Malerkittel und darüber einen hellgrauen voluminösen Umhang. Seine hellbraune Hose ist bis zur Mitte seines Unterschenkels nach oben gestülpt und er trägt Riemensandalen. Er sitzt seitlich zum Betrachter und wendet seinen Blick über seine rechte Schulter, weg von der Leinwand und dem dahinter befindlichem Geschehen. Das Haar des Malers ist schulterlang und er trägt einen Schnurrbart. Die rechte Hand ist erhoben und hält einen Zeichenstift in die Höhe. In der unteren rechten Bildecke reiben zwei Putti auf einem Schemel Farbe an.

Die gesamte obere rechte Bildhälfte ist der Erscheinung gewidmet, die der Maler gerade im Begriff ist zu malen. Dabei handelt es sich um die Madonna, die das Jesuskind in den Armen hält. Sie sitzt auf einer Wolkenbank und trägt ein rotes Gewand mit einem blauen Umhang und einen goldgelben Schleier auf ihrem Haupt. Diese drei Farben befinden sich auch auf der Palette, die zu Füßen des Malers liegt, und könnten als Hinweis dafür dienen, dass der Künstler soeben die Madonna malt. Auf ihrem Schoß sitzt das nackte Jesuskind und wird sanft von den Händen seiner Mutter gehalten. Maria hat ihren Blick gesenkt, während das Kind seinen Blick auf den Maler gerichtet hat. Um die Mutter-Kind-Gruppe schweben in einem Halbkreis weitere Putti, die das Geschehen beobachten. Obwohl sich die obere linke Bildhälfte im Dunkeln befindet, scheint das Licht von hier herein zu fallen und starke Schatten zu schaffen. Die Farben sind ebenfalls eher dunkel gehalten und allein das Inkarnat setzt helle Akzente.

Auf Grund der Maße kann man annehmen, dass das Werk ursprünglich die Funktion eines Altarbildes eingenommen hat. Es ist nicht bekannt, für welchen Standort das Bild bestimmt war oder von wem es in Auftrag gegeben wurde. Da das Bild in die 1650er Jahre datiert werden kann, erscheint es möglich, dass es für eine Kirche in Neapel angefertigt wurde.

Giordano hat insgesamt vier Gemälde des malenden Lukas angefertigt. Das Gemälde in Lyon<sup>125</sup> (Abb.2) ist in seiner Komposition vollkommen identisch mit

---

<sup>125</sup> Musée des Beaux-Arts; Siehe Kat. Ausst., München 2002, S.240, Abb.46.

dem soeben besprochenen Bild. Es handelt sich bei dem Lyoner Bild jedoch um kein Selbstporträt. Luca Giordano stellt den Heiligen Lukas als älteren Mann dar. Die Körperhaltung ist dieselbe, doch die Kleidung des Evangelisten hat sich etwas geändert. Der Umhang ist nun dunkelbraun und das Gewand darunter ist in Gelb gehalten. Zusätzlich zu dem hochgestülpten Hosenbein ist nun auch der Ärmel bis zum Oberarm hinauf hochgekrempelt. Dadurch sind die Armmuskeln nun sehr deutlich erkennbar. Das Haar ist in dieser Ausführung ergraut und starke Geheimratsecken sind erkennbar. An Stelle des Schnurrbarts tritt nun ein grauer Vollbart. Die Farbigkeit des Lyoner Bildes ist zurückhaltender als bei dem Bild in Puerto Rico, dafür wird aber die himmlische Sphäre, in der sich die Gottesmutter mit dem Kind befindet, mehr betont. Der Raum hinter der Madonna scheint sich zu einer großen Wolkenbank geöffnet zu haben.

Die dritte Variante des Lukasthemas befindet sich in Brest (Abb.3).<sup>126</sup> Der auffälligste Unterschied zu den beiden vorigen Bildern ist das Format der Lukasdarstellung. Durch das Querformat werden der Heilige und die Madonnenerscheinung auf eine Ebene gestellt. Man hat hier nicht den Eindruck, als wäre die Madonna mit dem Kind von den Engeln vom Himmel herab getragen worden. Im Gegensatz zu den beiden vorigen Darstellungen trägt Lukas keinen Malerkittel, sondern eine altertümliche Toga. Über dem Haupt der Madonna und des Lukas sind schwach Heiligenscheine zu erkennen. Die Situierung im Atelier ist vergleichbar mit den vorigen Bildern. Lukas sitzt wieder auf einem Malerbock vor seiner Leinwand. Sein Gesicht und das ergraute Haar ähneln der Darstellung in Lyon. Er hat den Pinsel erhoben und betrachtet sein vorläufiges Bild auf der Leinwand. Ein Putto stützt seine Staffelei und ein weiterer Putto rührt am linken Bildrand Farbe. Die Madonna sitzt auch wiederum auf einer Wolkenbank, die von Putti getragen wird.

Die vierte Lukasdarstellung ist Bestandteil einer privaten Sammlung in Neapel (Abb.4).<sup>127</sup> Dieses Bild ist in seiner Komposition und Darstellung sehr unterschiedlich im Vergleich zu den anderen Bildern. Es ist das einzige Beispiel, bei dem Lukas zusammen mit seinem Evangelistensymbol dargestellt ist. Lukas sitzt in der Bildmitte auf dem Stier und vor ihm steht eine Staffelei. Dem

---

<sup>126</sup> Musée des Beaux-Arts; Siehe Kat. Ausst., München 2002, S.241, Abb.47.

<sup>127</sup> Siehe Ferrari / Scavizzi 1992, S.177, Abb. CVI.



Betrachter bleibt hier erstmals der Blick auf die Leinwand verwehrt. Der Heilige ist jünger dargestellt und das Haar ist noch nicht ergraut. Ebenso wie bei dem Bild in Brest trägt er an Stelle des Malerkittels eine Toga. Im Gegensatz zu den vorigen Bildern wendet Lukas seinen Blick weg vom Betrachter und direkt zur Madonna hinter sich. Diese sitzt wieder auf einer Wolkenbank, die jedoch nicht von den Engeln getragen wird. Das einzige ikonografische Detail, das bei allen vier Bildern vorkommt ist der Putto, der als Gehilfe des Malers die Farben vorbereitet. Der Vergleich aller Darstellung des malenden Lukas von Giordano macht deutlich, dass er sich an unterschiedlichen Vorbildern orientiert hat.

Als Vorbild für die Wahl dieses Themas könnte ein verloren gegangenes Werk von Luca Giordanos Lehrer, Jusepe de Ribera, gedient haben. Es wird vermutet, dass sich in der Kartause von San Martino in Neapel ein Werk Riberas befunden hat, indem er sich selbst als Heiliger Lukas dargestellt hat.<sup>128</sup> Diese Annahme stützt sich auf eine Erwähnung bei Dézallier d'Argenville aus dem Jahr 1745.<sup>129</sup> Er schreibt, dass er bei einem Besuch in der Kartause von San Martino ein Bild Riberas als heiliger Lukas gesehen hat, der die Madonna mit dem Kind malt.<sup>130</sup> In den Gesichtern von Maria und dem Jesuskind wären außerdem die Gattin und der Sohn Riberas porträtiert.<sup>131</sup> Dasselbe Bild erwähnt auch Charles-Nicolas Cochin 1758 in seinem Reisebericht.<sup>132</sup> Die *Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli* ist im Besitz eines Bildes (Abb.5), von dem angenommen wird, dass es sich dabei um eine Kopie des ursprünglichen Lukasbildes handelt.<sup>133</sup> Diese Kopie ermöglicht einen Vergleich zwischen Giordanos Ausführung des Themas und jener seines Lehrers.

Bei Ribera ist der Evangelist in einer knienden Position dargestellt, wobei sein linkes Bein aufgestellt ist. Vor ihm steht eine Staffelei, an die er mit der linken Hand seine Leinwand lehnt. In der rechten Hand hält er einen Pinsel, den er gerade auf die Leinwand ansetzt. Er trägt einen Malerkittel, dessen rechter Ärmel nach oben umgeschlagen ist. Auch die beiden unteren Enden des Kittels sind am Gürtel befestigt, und lassen das aufgestützte Bein erkennen. Die Madonna wird

---

<sup>128</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.241. Dies wäre das bisher einzige Selbstbildnis, das von Ribera bekannt ist.

<sup>129</sup> Pérez Sánchez 1981, S.403.

<sup>130</sup> Nach Pérez Sánchez 1981, S.403.

<sup>131</sup> Pérez Sánchez 1981, S.403.

<sup>132</sup> Ferrari / Scavizzi 1992, S.252.

<sup>133</sup> Ferrari / Scavizzi 1992, S.253.

von einer kleinen Gruppe von Engeln auf einer Wolke von rechts in das Bild hineingetragen. Auf ihrem Schoß hält sie das nackte Jesuskind. Maria hat ihren Kopf zum Kind herunter geneigt und blickt aus dem Bild heraus. Der Evangelist hat seinen Blick nach oben gerichtet und scheint die Madonnengruppe nicht wahrzunehmen. Daher ist die Madonnengruppe als himmlische Vision des heiligen Lukas zu interpretieren.

Ribera stellt sich selbst in kniender Position dar. Diese Stellung kann auch als ein Zeichen der Verehrung gedeutet werden.<sup>134</sup> Der Heilige Lukas fällt andächtig vor der Maria mit dem Kind auf die Knie. Giordano übernimmt dieses Motiv der Andacht nicht bei seinem Selbstbildnis als Heiliger Lukas. Stattdessen zeigt er sich, wie er bequem auf einem Malerbock sitzt. In seinem Bild hat es ebenfalls nicht den Anschein, als würde der Maler die Madonnengruppe wahrnehmen. Es wird lediglich für den Betrachter bildhaft gemacht, was der Heilige vor seinem geistigen Auge sieht.

Es ist auch möglich, dass sich Luca Giordano bei seiner Wahl nicht an seinem Lehrer orientiert hat, sondern stattdessen einer bereits etablierten Tradition des Künstlerselbstbildnisses gefolgt ist.

#### **4.1.2 Tradition der Lukasdarstellung**

Die Künstler der Frühen Neuzeit wählten verschiedene Themen des Alten oder Neuen Testaments für ihre Selbstbildnisse. Dadurch erhofften sie ihrem künstlerischen Selbstverständnis Ausdruck zu verleihen.<sup>135</sup> Dabei lag der Fokus der Künstler auf ihrer Selbstdarstellung und nicht auf der Verdeutlichung des jeweiligen Themas.<sup>136</sup> Als einzige Bildtradition konnte sich das Identifikationsporträt als heiliger Lukas heraus kristallisieren.

Im 14. Jahrhundert entstanden die ersten Bilder, die den heiligen Lukas nicht nur als Evangelist zeigten, sondern auch als Maler des ersten Bildes<sup>137</sup> der Madonna

---

<sup>134</sup> Pérez Sánchez 1981, S.403.

<sup>135</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.71.

<sup>136</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.71.

<sup>137</sup> Die Legende des heiligen Lukas als Maler der Madonna verbreitet sich im Westen durch die Publikation der *Legenda Aurea*, die zwischen 1263 und 1273 von Jacobus de Voragine verfasst wurde, siehe Kat. Ausst., München 2002, S.74.

mit dem Kind.<sup>138</sup> Die Hinwendung der Künstler zum malenden Lukas als Bildthema ging einher mit dem Einsetzen eines künstlerischen Individuationsprozesses.<sup>139</sup> Die Künstler legitimierten ihren Stand mit der Rückbindung an den heiligen Lukas als ihren Ahnherrn.<sup>140</sup> Das war vor allem in der niederländischen Malerei der Fall. Die Künstler in Italien waren mit anderen Sozialbedingungen konfrontiert und mussten sich nicht bildtheologisch legitimieren. Stattdessen bedienten sie sich in ihrer Kunst vorwiegend wissenschaftlicher Normen und wurden von der vorrangig humanistischen Gesellschaft akzeptiert.<sup>141</sup> Ab dem 15. Jahrhundert werden auch in Italien Bilder vom heiligen Lukas als Maler angefertigt. Im Laufe des 16. und auch noch im 17. Jahrhundert verlagert sich die Produktion der Lukasdarstellung weg von den Tafelbildern und hin zu den Fresken.<sup>142</sup> Ein wichtiges Beispiel hierfür ist Giorgio Vasaris Fresko *Lukas malt die Madonna*<sup>143</sup> in der *Cappella della Confraternita di San Luca* in der Kirche SS. Annunziata in Florenz. Inhaltlich ist eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Giordanos Bild des Heiligen Lukas mit Vasaris Fresko zu erkennen. Bei seiner Darstellung des malenden Evangelisten betont Vasari vor allem den Aspekt der göttlichen Vision<sup>144</sup> der Madonna mit dem Kind.<sup>145</sup> Dabei wird sie von fünf Putti auf einer Wolke getragen.<sup>146</sup> Giordano stellt seine Madonnengruppe ebenfalls als Vision des Künstlers auf einer Wolke dar. Bei beiden Darstellungen findet die Szene im Atelier des Künstlers statt, der vor der Staffelei sitzt und malt. Bei Vasaris Bild sieht man im Hintergrund durch eine Tür in einen weiteren Raum hinein. Dort sind zwei Männer zu erkennen, die vermutlich Assistenten des Malers sind und Farbe anrühren.<sup>147</sup> Bei Giordano wird diese Werkstattsituation ebenfalls übernommen, mit dem Unterschied, dass es bei ihm ein Putto ist, der die Farben anrührt. Die manuelle Tätigkeit des Malerberufs wird bei Vasari in den Hintergrund verschoben und bei Giordano in himmlische Hände übergeben.

---

<sup>138</sup> Boeckl 2005, S.14-15.

<sup>139</sup> Kraut 1986, S.138.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Kraut 1986, S.138-139.

<sup>142</sup> Kraut 1986, S.139.

<sup>143</sup> Siehe Boeckl 2005, S.30, Abb.14.

<sup>144</sup> Die Darstellung der Madonna als Vision des heiligen Lukas wurde in Italien von Gianfrancesco Penni eingeführt. Siehe Kruse 2003, S.254.

<sup>145</sup> Boeckl 2005, S.30.

<sup>146</sup> Kruse 2003, S.257.

<sup>147</sup> Boeckl 2005, S.29.

Das älteste erhaltene Beispiel für ein Künstlerselbstbildnis in Gestalt des heiligen Lukas entstand um 1435 und ist Rogier van der Weydens Tafelbild mit dem *Heiligen Lukas, der die Madonna porträtiert* (Abb.6). Der Evangelist wird in diesem Werk dabei gezeigt, wie er eine Silberstiftzeichnung anfertigt.<sup>148</sup> Diese Silberstiftzeichnung, die als Vorbereitung für das auszuführende Gemälde dient, verdeutlicht den Aspekt des Entwurfs und dadurch auch die geistige Arbeit des Malers. Der Künstler geht nicht mehr nur einer einfachen handwerklichen Tätigkeit (*ars mechanicae*) nach, sondern seine Werke sind anderen intellektuellen Tätigkeiten (*artes liberales*) gleich zu setzen. So wie der heilige Lukas seine Vision der Gottesmutter malen konnte, genauso sind die Maler fähig, Fiktives ebenso wie Reales auf einer Leinwand wiederzugeben.<sup>149</sup> Des Weiteren wird die göttliche Inspiration des heiligen Lukas mit der Schöpferkraft des Künstlers gleichgesetzt. Während die göttliche Inspiration durch die Vision auf der Wolke repräsentiert wird, zeigt sich die künstlerische Schöpferkraft im Entwurf des Malers.<sup>150</sup>

In den frühen Darstellungen des malenden Lukas befanden sich der Heilige und die Gottesmutter noch in sakralen Räumen.<sup>151</sup> Später jedoch fand die Szene immer häufiger auch in Ateliers statt, wodurch die Arbeit des Künstlers immer mehr mit dem Werk des heiligen Lukas gleich gesetzt wurde. Diese Gleichsetzung des Künstlers mit dem Heiligen hat sich rasch so weit durchgesetzt, dass es zum Verständnis des Bildthemas nicht mehr notwendig war, die Madonna ebenfalls darzustellen.<sup>152</sup> Zur Identifizierung des Dargestellten reichten fortan der Stier als Evangelistensymbol oder die Ikone auf der Staffelei.<sup>153</sup> Durch die fortschreitende Emanzipation der Künstler entwickelte sich das Selbstbildnis als heiliger Lukas auch stetig weiter. Am Schlusspunkt der Entwicklung bestand die Darstellung nur mehr aus dem Brustbild des Malers und die durch seine Mimik und Körperhaltung angedeutete Inspiration.<sup>154</sup>

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass sich Giordano als noch junger Maler in einem Altarbild in der Gestalt der Hauptfigur dargestellt hat. Es ist

<sup>148</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.76.

<sup>149</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.232.

<sup>150</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.136.

<sup>151</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.232.

<sup>152</sup> Kat. Ausst., München 2002, S.232.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd.

anzunehmen, dass der Auftraggeber des Bildes vermutlich ein enger Bekannter Giordanos war, der die Erlaubnis für das Selbstbildnis gab oder es sogar bestellte. Eine weitere Erklärung für diesen Umstand könnte aus einer bestimmten Auftragslage resultieren. Es wäre möglich, dass das Bild für die Kapelle einer Malerzunft in Auftrag gegeben wurde. Das Selbstbildnis des Künstlers in der Figur des Heiligen Lukas ist ein direkter Verweis auf Lukas als den ersten Maler. Die Namensgleichheit des ausführenden Künstlers und des Heiligen würde diese Verbindung noch zusätzlich hervorheben. Bilder des malenden Lukas waren sehr häufig in derartigen Kapellen zu finden.<sup>155</sup> Als ein Beispiel ist *Der Heilige Lukas malt die Madonna* von Andrea Vaccaro aus dem Jahr 1666 zu nennen.<sup>156</sup> Das Bild befand sich in *San Giovanni Maggiore* in der Kapelle der *Corporazione dei pittori napoletani*. Zu jener Zeit war Vaccaro der Präfekt der Malerzunft und seine Beisitzer waren Francesco de Maria und Luca Giordano.<sup>157</sup>

## 4.2 Selbstbildnisse in Assistenz

Als Selbstbildnis in Assistenz bezeichnet man eine Selbstdarstellung des Künstlers, die in ein übergeordnetes Bildthema eingefügt ist. Es stellt eine wichtige Variante bei der Entwicklung hin zum autonomen Selbstbildnis dar. Die frühen Selbstbildnisse von Künstler wurden zumeist in den Kontext einer *historia* eingefügt.<sup>158</sup> Durch die Einfügung seines Selbstbildnisses weist sich der Künstler deutlich als Schöpfer des Werks aus.<sup>159</sup> Es dient als eine Art von Signatur. Der Künstler macht sich durch den Blick zum Betrachter erkennbar, wie etwa Salvator Rosa in seinem Gemälde der *Ungläubigkeit des Heiligen Thomas* (Abb.7). In einigen Fällen steht die Figur des Künstlers auch an einer gesonderten Position, abseits vom Hauptgeschehen.<sup>160</sup> Dabei nimmt er häufig die Rolle eines Kommentators ein, der den Betrachter bei der Lektüre des Gemäldes lenkend unterstützt.<sup>161</sup> Auf diese Weise gehen die Künstler auf eine Empfehlung Leon Battista Albertis ein, die er in seinem Werk *Della Pittura* in Bezug auf das richtige

---

<sup>155</sup> Siehe Kruse 2003, S.235.

<sup>156</sup> Siehe De Vito 1994-1995, S.110, Abb.38.

<sup>157</sup> De Vito 1994-1995, S.124.

<sup>158</sup> Stoichita 1998, S.226.

<sup>159</sup> Stoichita 1998, S.228.

<sup>160</sup> Stoichita 1998, S.228.

<sup>161</sup> Calabrese 2006, S.70.

Verständnis eines Bildinhaltes äußert.<sup>162</sup> Er empfiehlt den Künstlern in einem Historienbild eine Figur einzufügen, die entweder mit einer Handbewegung auf das Hauptgeschehen hindeutet oder durch ihre Mimik die Emotionen vorgibt, die das Gemälde bei dem Betrachter hervorrufen soll.<sup>163</sup> Eine weitere Form des Assistenzbildes stellt die von Stoichita als „Selbstporträt als Besucher“ bezeichnete Form dar.<sup>164</sup> Hier zeigt sich der Künstler in seinem Werk als deutlich nicht am Geschehen teilnehmende Figur. Diese Unterscheidung kann unter anderem durch die Verwendung einer zeitgenössischen Kleidung geschehen. Ein Beispiel für eine solche Abgrenzung vom Bildinhalt ist in Albrecht Dürers *Marter der zehntausend Christen* (Abb.8) zu sehen. Der Künstler stellt sich selbst in Mitten des Geschehens dar, weist sich aber durch seine Kleidung als Fremdkörper aus.<sup>165</sup>

#### 4.2.1 Weihe der Kirche von Montecassino

Bei der *Weihe der Kirche von Montecassino* (Abb.9/Kat.-Nr. II) handelt es sich um eine vorbereitende Skizze für ein Gemälde, das zur malerischen Ausstattung der Kirche von Montecassino dienen sollte.<sup>166</sup> Ende 1677 erhielt Giordano eine Anzahlung für das Gemälde, das über der Kirchentür angebracht werden sollte.<sup>167</sup> Thema des Gemäldes war die Weihe der Kirche im Jahr 1071 durch Papst Alexander II.<sup>168</sup> Später fiel die gesamte Ausstattung den Bomben des zweiten Weltkriegs zum Opfer.<sup>169</sup>

Das Bild zeigt den hell erleuchteten Kircheninnenraum. Um den Altar sind der Papst und die Prälaten versammelt. Entlang den Seitenwänden stehen Ritter und Edelmänner. Im Vordergrund des Bildes sieht man das Volk versammelt, das von Hellebardiern bewacht wird. Unter dem Gewölbe schwebt der Heilige Benedikt auf einer Wolkenbank und ist umringt von einer Engelsglorie. Auf der linken Seite und in mittlerer Bildhöhe befindet sich ein Mann, der in gelb gekleidet ist und über die

---

<sup>162</sup> Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, II, 42.

<sup>163</sup> Nach Calabrese 2006, S.70.

<sup>164</sup> Stoichita 1998, S.232.

<sup>165</sup> Stoichita 1998, S.232.

<sup>166</sup> Des Weiteren wurde Luca Giordano mit einem Freskenzyklus im Gewölbe beauftragt, der Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt zeigen sollte. Siehe Kat. Ausst., Madrid 2002, S.142.

<sup>167</sup> De Dominici 2003-2008, 3, S.773.

<sup>168</sup> Kat. Ausst., Madrid 2002, S.142.

<sup>169</sup> Ebd.

Schulter aus dem Bild herausblickt. Hierbei handelt es sich um ein Selbstbildnis Luca Giordanos. Als zweite Figur blickt der Mann neben Luca Giordano aus dem Bild. Er trägt eine schwarze Kutte und hat seine rechte Hand auf die Schulter Luca Giordanos gelegt. Meiner Meinung nach könnte es sich hierbei um den Benediktinerabt handeln, der den Auftrag an Luca Giordano erteilt hat. In den Jahren 1675 bis 1680 war Severinus II. Pepe von Neapel der Abt von Montecassino. Die Geste der Hand könnte ein Zeichen für die Verbundenheit des Auftraggebers mit dem Künstler aus der eigenen Heimatstadt sein.

#### 4.2.2 Empfang der Nonnen

Bei diesem Werk (Abb.10/Kat.-Nr.III) handelt es sich um das einzige Fresko in meiner Arbeit.<sup>170</sup> Es befindet sich noch *in situ*, in San Gregorio Armeno in Neapel, und ist an der Vorderseite der Chorbrüstung angebracht.<sup>171</sup> Das Bild ist Teil eines Bilderzyklus, der die Überführung der Reliquie des Heiligen Gregor durch die Nonnen des Basilianerordens<sup>172</sup> darstellt. Als Papst Gregor XIII. 1578 den ersten Teil des neuen Petersdoms weihte, bat er die Nonnen um die Reliquie seines Namenspatrons. Im Jahr 1580 wurde die Reliquie in den Petersdom gebracht und im Gregoraltaar beigesetzt. In drei Szenen werden die Abreise der Nonnen aus ihrem Kloster, ihre Ankunft in Rom und ihr offizieller Empfang gezeigt. Das letzte Bild des Zyklus ist eine Darstellung der Tugenden.

Luca Giordano stellt sich in diesem Werk zum zweiten Mal als Zeuge eines historischen Ereignisses dar.<sup>173</sup> Er steht am rechten Bildrand und blickt als einzige Figur aus dem Bild heraus. Durch den Blick aus dem Bild übernimmt er die Funktion der Mittlerfigur, die den Betrachter in das Bildgeschehen mit einbezieht.<sup>174</sup> Diese Funktion wird durch die linke Hand, die zur Nonne und dadurch auf das Thema des Werkes hindeutet, noch zusätzlich verstärkt.

---

<sup>170</sup> Giordano hat sich in einem weiteren Fresko selbst dargestellt. Es handelt sich dabei um das Deckenfresko zur *Vision des Hl. Ildefons* (Kat.-Nr. XIX) in der Sakristei der Kathedrale von Toledo. In der Lünette zur linken Seite des Heiligen Eugen befindet sich ein Selbstbildnis Giordanos.

<sup>171</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.308.

<sup>172</sup> Orden unter dem Patronat des Heiligen Basilus der Große, einer der vier griechischen Kirchenväter; Siehe Albert J. Urban (Hg.), *Lexikon der Heiligen*, Paderborn 2005, S.75-76.

<sup>173</sup> Das einzige Beispiel für ein Selbstbildnis Giordanos als Assistenzfigur in einer religiösen Szene ist die Vermählung der Jungfrau Maria (Kat.-Nr. XVIII).

<sup>174</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S.63.

Dokumente über die Bezahlung der Arbeit erwähnen das Jahr 1684.<sup>175</sup> Das bedeutet, dass das Bild nach Luca Giordanos Rückkehr aus Florenz fertiggestellt wurde. Giordanos Aussehen auf dem Bild stimmt mit einem Alter von circa 50 Jahren zur Zeit der Entstehung des Bildes durchaus überein.

### 4.2.3 Hommage an Velázquez

Das Bild, das heutzutage unter dem Namen *Hommage an Velázquez* (Abb.11/Kat.-Nr. IV) bekannt ist, entstand kurz nach seiner Ankunft in Madrid im Jahr 1692.<sup>176</sup> Bei der Darstellung des Gemäldes handelt es sich um ein Bild im Bild. Man sieht eine Leinwand, die fast Dreiviertel der gesamten Bildfläche einnimmt. Auf der Leinwand spielt sich eine höfische Szene ab. Die Hauptrolle spielt ein junges Mädchen, das ein edles rotes Kleid mit gelben Maschen und Medaillons auf der Brust trägt. Des Weiteren trägt sie eine Perlenkette und Perlenohrringe und in der rechten Hand hält sie eine weiße Blume in die Höhe. Am rechten Bildrand befindet sich eine junge Frau, die das junge Mädchen in die Mitte des Bildes zu führen scheint. In der Bildmitte sitzt ein schwarz gekleideter Mann mit einem spanischen Kragen. Das Gesicht des Mannes ist nicht vollständig ausgeführt. Auf dem linken Ärmel seines Mantels erkennt man ein rotes Santiago-Kreuz. Auf seiner Brust trägt er einen großen runden Orden.<sup>177</sup> Mit dem linken Arm umfasst er das Mädchen und führt sie zu dem Tisch in der Mitte heran. In der rechten Hand hält er eine Schreibfeder, die sich über einem Schriftstück auf dem Tisch befindet. Zu Füßen der beiden Figuren blickt ein kleiner Hund zwischen den langen Gewändern hervor, der ein gelbes Band um den Hals trägt. Hinter dem Tisch auf der linken Bildhälfte stehen zwei junge Männer unterschiedlichen Alters und blicken nach rechts aus dem Bildausschnitt heraus. Beide sind in schwarz gekleidet, mit einem weißen spanischen Kragen. Im Hintergrund der Szene erkennt man eine Steinbalustrade, auf der eine große Vase mit Blumen steht. Dahinter öffnet sich der Blick auf einen wolkenreichen Himmel.

Vor der gemalten Leinwand tritt von der linken Seite ein junger schwarzer Mann mit einem flachen Korb gefüllt mit Blumen heran. An der rechten Seite steht Luca Giordano vor seinem Gemälde. Er ist ebenfalls wie die Männer im Bild in Schwarz

---

<sup>175</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.308.

<sup>176</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.318.

<sup>177</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.



gekleidet mit einem weißen spanischen Kragen. Auf der Nase trägt er ein Pince-Nez und er blickt in Richtung des Mannes mit dem Blumenkorb. Mit der rechten Hand deutet er auf sein Werk. Der Maler und der schwarze Page stehen vor einer Brüstung. Zur linken Seite Luca Giordanos ist ein Hund zu sehen, der gerade in die Mitte springt und ebenso wie der Hund auf der Leinwand ein gelbes Band um den Hals gebunden hat.

Auf den ersten Blick wird einem der Inhalt dieses Gemäldes nicht ganz deutlich. Da von der Leinwand im Gemälde kein seitlicher oder oberer Abschluss dargestellt wird, nimmt man an, dass die gezeigte Szene Bestandteil des Gemäldes ist. Demzufolge würden sich Luca Giordano und der Mann mit dem Blumenkorb in einer Art vertieften Zuschauerraum befinden. Die anderen höfisch gekleideten Figuren wären wie Schauspieler auf einer erhöhten Bühne. Erst durch längeres Betrachten erkennt man, dass es sich um ein Bild im Bild handeln muss. Würde es sich tatsächlich um eine Theaterszene handeln, müssten die Figuren auf der Bühne einen tieferen Blickpunkt erkennen lassen. Des Weiteren scheint es keinen Raum zwischen den beiden vorderen Figuren und den Figuren auf der Bühne zu geben. Man kann auch davon ausgehen, dass die helle Linie, die horizontal durch die untere Bildhälfte verläuft, als unterer Abschluss der Leinwand gedeutet werden kann.

Die Zuschreibung und das Thema des Bildes sind oft diskutiert worden. Henri-Joseph Fradelle bot 1845 der National Gallery in London das Bild als ein Werk von Velázquez an.<sup>178</sup> Er identifizierte das dargestellte Mädchen als die Infantin Margerita María, die das Heiratsversprechen mit Kaiser Leopold unterschreibt.<sup>179</sup> In der Mitte säße demnach ihr Vater König Philipp IV., der mit seinem Arm die Tochter zum Tisch heranzuführt. Den Mann mit der Brille benannte Fradelle als den Grafen von Modena, der die Verhandlungen für die Heirat leitete.<sup>180</sup> Das Ereignis ist historisch für das Jahr 1658 belegt. Die Unvollständigkeit des Gemäldes begründet Fradelle mit der Tatsache, dass Velázquez 1660 starb, bevor er das Bild fertigstellen konnte.<sup>181</sup> Die National Gallery lehnte den Ankauf damals ab. Im Jahr 1894 wurde das Bild erneut zum Kauf angeboten, dieses Mal von einem

---

<sup>178</sup> Kat, Ausst., Madrid 2002, S.152.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

Herrn namens Crowley.<sup>182</sup> Als Thema wurde die Verlobung der Infantin mit Maximilian von Österreich angegeben.<sup>183</sup> Gleichzeitig wurde die Zuschreibung an Velázquez vom Maler John Everett Millais bestätigt.<sup>184</sup> Das Angebot blieb auch dieses Mal erfolglos. Ein Jahr darauf wurde das Bild von Lord Savile erneut dem Museum zum Ankauf angeboten.<sup>185</sup> Er interpretierte das Bild als eine private Familienszene.<sup>186</sup> Der Mann in der Mitte sei somit Velázquez selber, der Zeuge bei der Verlobung einer seiner Töchter oder Nichten ist.<sup>187</sup> Im unteren Teil des Bildes sei rechts der Dichter Quevedo zu sehen und links sein Diener Juan de Pareja.<sup>188</sup> Die National Gallery kaufte das Bild an und nahm es als ein Werk des Velázquez in seine Sammlung auf.<sup>189</sup> Bereits 1898 wurde das Werk durch Aureliano de Beruete<sup>190</sup> richtigerweise Giordano zugeschrieben.<sup>191</sup> Dennoch wurde es im Katalog der National Gallery aus dem Jahr 1929 als ein Werk des Malers Claudio Coello beschrieben. Mit Sicherheit Giordano zugeschrieben wurde es erst in den 1950er Jahren von Ares Espada<sup>192</sup> und William Gibson<sup>193</sup>. Noch im Jahr 1982 wurde die Figur in der Mitte von Ferrari als Velázquez identifiziert.<sup>194</sup> Es ist aus Quellen bekannt, dass Giordano die Werke von Velázquez sehr schätzte. So erzählt etwa Palomino, dass König Karl II. Giordano das Bild *Las Meninas* (Abb.12) zeigte und den Maler nach seiner Meinung fragte.<sup>195</sup> Daraufhin bezeichnete Giordano das Werk als die Theologie der Malerei.<sup>196</sup>

Wie man erkennen kann, stellte nicht nur das Bildthema lange Zeit ein Rätsel dar, sondern auch die Identität des Mannes in der Mitte. Bis heute konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden, um wen es sich dabei handelt. In den frühen Arbeiten zu dem Bild wurde angenommen, dass es sich dabei um Diego Velázquez handelt. Meiner Meinung nach ist jedoch die nachvollziehbarste

<sup>182</sup> Kat, Ausst., Madrid 2002, S.152.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Kat. Ausst., Madrid 2002, S.152-154.

<sup>188</sup> Lord Savile gibt diese Beschreibung in einem Brief an seinen Neffen. Siehe Kat, Ausst., Madrid 2002, S.154.

<sup>189</sup> Kat. Ausst., Madrid 2002, S.154.

<sup>190</sup> Aureliano de Beruete, Velazquez, Paris 1898.

<sup>191</sup> Kat. Ausst., Madrid 2002, S.154.

<sup>192</sup> S. L. Ares Espada, Il Soggiorno spagnolo di Luca Giordano, phil. Diss., Bologna, 1954-1955.

<sup>193</sup> William Gibson, National Gallery Catalogues. Summary Catalogue, Kat. Slg., London 1958.

<sup>194</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.335..

<sup>195</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.318.

<sup>196</sup> Kemp 1992, S.408.

Identifizierung diejenige als Conde de Santisteban. Aterido Fernandez schlug diese Möglichkeit in einem Aufsatz aus dem Jahr 1994 vor.<sup>197</sup> Dabei bezog er sich auf einen Kommentar von Bernardo Iriarte an den Historiker Ceán Bermudez. In diesem Kommentar beschreibt er eine große Skizze Luca Giordanos, die sich in seinem Besitz befindet. Darauf sei der Conde de Santisteban mit einer seiner Töchter, einer Kinderfrau und zwei Dienern dargestellt. Auf der Skizze befände sich ebenfalls ein Selbstbildnis Giordanos.

Francisco de Benavides Dávila y Corrella, der neunte Conde de Santisteban, kam erstmals 1676 nach Italien.<sup>198</sup> Während seiner Zeit als Vizekönig von Neapel (1687-1696) erwarb er eine große Anzahl von Giordanos Werken und wurde ein großer Förderer seiner Kunst. Heute ist nur mehr ein Porträtstich aus dem Jahr 1692 vom Conde de Santisteban bekannt.<sup>199</sup> Da das Gesicht des Mannes im Bild Giordanos nicht vollständig ausgeführt wurde, ist ein Vergleich der Physiognomie leider nicht möglich. Man kann lediglich darauf hindeuten, dass der Conde de Santisteban auf dem Porträtstich ebenfalls einen Orden auf der Brust trägt. Seit 1672 war er Mitglied des Santiago-Ordens.<sup>200</sup> Daher könnte das Santiago-Kreuz am Ärmel des Dargestellten ein Hinweis auf dessen Identität sein. Wenn mit der männlichen Figur tatsächlich der Conde de Santisteban dargestellt ist, handelt es sich bei dem Mädchen vermutlich um eine seiner Töchter.<sup>201</sup> Mit seiner Frau Doña Francisca de Aragón y Sandoval hatte der Conde de Santisteban siebzehn Kinder, darunter sieben Töchter. Im Jahr 1696 beendete er seine Regentschaft als Vizekönig von Neapel und kehrte nach Madrid zurück.<sup>202</sup> Zu jener Zeit waren nur mehr zwei seiner sieben Töchter am Leben.<sup>203</sup> Das Mädchen auf dem Bild hält eine Blume in der Hand. Diese Blume könnte ein Hinweis auf die Identität des Mädchens sein. Die jüngere Tochter des Conde de Santisteban hieß nämlich Rosolea.<sup>204</sup> Das Bild würde demnach die Tochter Rosolea zeigen, die ihrem Vater mit einer Rose in der Hand entgegentritt, um ein Heiratsversprechen zu

---

<sup>197</sup> Angel Aterido Fernández, El verdadero asunto del 'Homenaje a Velázquez' de Giordano, in: *Archivo español de arte*, 67/268, 1994, S.396-399.

<sup>198</sup> Cañal 2000, S.126.

<sup>199</sup> Siehe Kat. Ausst., Madrid 1985, S.194. Es handelt sich dabei um einen Dedikationsstich im ersten Band Domenico Parrinos *Teatro erioici e politico de`governide`Viceré del Regno di Napoli* aus dem Jahr 1692.

<sup>200</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

<sup>201</sup> Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

<sup>202</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

unterschreiben.<sup>205</sup> Mit dieser Interpretation der Dargestellten würde sich die innige Geste des Mannes erklären, der seinen Arm um das Mädchen gelegt hat.

Kurz nach dem Tod des Conde 1716 in Madrid wurde ein Inventar seiner Sammlung angefertigt. Darin werden 62 Werke von Giordano und ein Buch mit Zeichnungen aufgelistet.<sup>206</sup> Da das Inventar insgesamt nur 121 Gemälde beinhaltet, bestand die Sammlung demnach zur Hälfte aus Werken Giordanos.<sup>207</sup> Mit der Bearbeitung der Bilder im Inventar wurde Antonio Palomino<sup>208</sup> beauftragt.<sup>209</sup> Palomino erwähnte in seinem *Museo Pictórico*, dass sich in der Sammlung des Conde auch ein Selbstbildnis Giordanos befunden hat.<sup>210</sup> Bei diesem Bild handelt es sich um das *höfische Selbstbildnis mit Malutensilien*<sup>211</sup>, das sich bis heute in der Sammlung der Duquesa de Cardona befindet. Wie im Kapitel zu den Auftraggeber Giordanos bereits erwähnt wurde, übernahm der Conde auch eine bedeutende Rolle als Vermittler bei der Anstellung Giordanos als Maler am königlichen Hof in Madrid.<sup>212</sup> In den Archiven der Familie Medinaceli befindet sich ein Briefwechsel zwischen dem Conde de Santisteban und seinem Neffen, dem Duque de Medinaceli.<sup>213</sup> Daraus ist abzuleiten, dass der Duque vom spanischen König damit beauftragt wurde, fähige Künstler für die Dekoration der königlichen Residenzen auszuwählen und für eine Anstellung am spanischen Hof zu gewinnen.<sup>214</sup> Da der Conde bereits des Öfteren mit königlichen Aufträgen an Giordano herangetreten war, bat ihn der Duque um eine Auskunft, wie er mit Giordano verhandeln müsse, um ihn für eine solche Anstellung zu gewinnen.<sup>215</sup> Der Conde versicherte seinem Neffen, dass Giordano durchaus als Hofmaler zu gewinnen wäre und er vorerst lediglich für seine Reisekosten aufkommen müsse.<sup>216</sup> Dieser Briefwechsel offenbart eine enge Beziehung zwischen dem

---

<sup>205</sup> Dokumente im *Archivo Histórico Nacional* in Madrid geben Aufschluss darüber, dass es Verhandlungen bezüglich der Heirat von Rosolea mit Luis de Borja y Sentelles, Marqués de Lombay, gegeben hat. Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

<sup>206</sup> Cañal 2000, S.127.

<sup>207</sup> Es ist anzunehmen, dass sich das Inventar nur auf die Sammlung im Palast der Familie in Madrid bezieht. Siehe Cañal 2000, S.128.

<sup>208</sup> Die Wahl fiel vermutlich auf Palomino, da er sehr gut mit der Sammlung des spanischen Königshaus und mit dem Werk Giordanos vertraut war. Siehe Cañal 2000, S.127-128.

<sup>209</sup> Cañal 2000, S.127.

<sup>210</sup> Palomino 1947, S.1113.

<sup>211</sup> Siehe Kapitel 5.5.2.

<sup>212</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.320.

<sup>213</sup> Cañal 2000, S.127.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Cañal 2000, S.127.

<sup>216</sup> Ebd.

Conde und Giordano. Es erscheint daher durchaus nicht ungewöhnlich, dass Luca Giordano für einen seiner wichtigsten Mäzene ein so bedeutendes Werk wie die *Hommage an Velázquez* angefertigt hätte. In dem zuvor erwähnten Inventar gibt es einen Eintrag mit einer recht ungenauen Bildbeschreibung, der sich auf die *Hommage an Velázquez* beziehen könnte.<sup>217</sup> Das Bild wird als Hieroglyphe mit einer Darstellung der Königin beschrieben. Cañal legt den Begriff der Hieroglyphe als eine versteckte Bedeutung aus und nennt die Möglichkeit, dass damit die *Hommage an Velázquez* gemeint sein könnte.<sup>218</sup> Auf Grund der Tatsache, dass der Conde de Santisteban als Empfänger des Bildes bekannt ist, nimmt die *Hommage an Velázquez* eine besondere Rolle innerhalb von Giordanos Selbstbildnissen ein. Bei keinem anderen Selbstbildnis, das nicht als Auftragswerk entstand, ist der ursprüngliche Empfänger bekannt. Das Bild war als Dankgeschenk an einen großen Sammler gedacht, der Giordano durch seine vielen Aufträge unterstützt hatte und bei seiner Anstellung als Hofmaler maßgeblich beteiligt war.

Auch wenn es sich bei dem Mann um eine Darstellung des Conde de Santisteban und nicht von Velázquez handelt, so ist das Bild dennoch als eine Hommage<sup>219</sup> zu interpretieren. Giordano gibt Velázquez zwar nicht in Person wider, aber er verweist durch Anlehnungen in der Komposition auf das bekannte Werk *Las Meninas*. Durch diesen direkten Verweis macht Giordano seine Bewunderung für die Kunst des Velázquez deutlich.

### **Aemulatio**

Mit *aemulatio* wird der Eifer eines Künstlers bezeichnet, in seinem Werk berühmten Vorbildern ebenwürdig zu werden oder sie sogar noch zu übertreffen.<sup>220</sup> Dabei kann das konkrete Vorbild im Werk offensichtlich erkennbar sein oder es wird erst durch genauere Betrachtung erschlossen. Wenn der Künstler sich deutlich an einem Vorbild orientiert, bezeugt er damit in den meisten Fällen, dass er sich einem direkten Vergleich durch den Betrachter gewachsen fühlt. Er stellt sein Werk auf dieselbe Rangstufe wie das seines künstlerischen

---

<sup>217</sup> Cañal 2000, S.129.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Giordano hat noch eine weitere Künstlerhommage angefertigt, *Rubens malt die Allegorie des Friedens*. Siehe hierzu Angel Aterido Fernández, "El genio de Rubens" pintado por Luca Giordano, in: Goya, 316/317, 2007, S.51-64.

<sup>220</sup> Raupp 1984, S.170.

Vorbilds und fordert auch denselben Ruhm für seine Arbeit ein.<sup>221</sup> Des Öfteren wird *aemulatio* auch als künstlerisches Mittel angewandt, um den Anschluss an eine bestimmte Tradition deutlich zu machen. Sinn der *aemulatio* ist es nicht einfach nachzuahmen. Stattdessen sollen die von den Vorgängern gefundenen künstlerischen Lösungen schöpferisch verarbeitet und umgesetzt werden.<sup>222</sup>

Eine besondere Variante der *aemulatio* findet sich unter den Selbstbildnissen. Manche Künstler ahmten in ihren Selbstbildnissen das Bildnis eines von ihnen verehrten Künstlers nach.<sup>223</sup> Die Nachahmung kann sich auf die Körperhaltung beschränken oder übernimmt die gesamte Komposition. Auf diese Weise stellt sich der Künstler nicht nur mit den künstlerischen Fähigkeiten seines Vorbildes auf die gleiche Stufe, sondern zugleich auch mit dessen Persönlichkeit.

Bei seinem Gemälde *Hommage an Velázquez* verwendet Giordano *Las Meninas* von Diego Velázquez als Vorbild. Ebenso wie Velázquez fügt er in das Werk ein Selbstbildnis ein. Velázquez stellt sich malend vor seiner Leinwand dar und Giordano zeigt sich vor seinem Kunstwerk.<sup>224</sup> Bei der Wahl der Figuren in seinem Bild lässt sich Giordano auch von seinem Vorgänger beeinflussen. In beiden Werken handelt es sich bei der Hauptfigur um ein junges, höfisch gekleidetes Mädchen. Im Bild von Velázquez stehen ihr zwei Hofdamen zur Seite, bei Giordano nur eine. In beiden Bildern wird auch noch zusätzlich ein Hund eingefügt. Bei *Las Meninas* ist der Maler in dunklem Gewand gekleidet und wird auf der Seite im Schatten stehend dargestellt. Bei Giordano nimmt der schwarz gekleidete Mann eine prominentere Position im Vordergrund ein. Anstelle des Pinsels hält er nun eine Schreibfeder in der Hand. So wie Velázquez in seinem Selbstbildnis ein Santiago-Kreuz auf der Brust trägt, ist bei Giordanos Bild auf dem Ärmel des Mannes das Kreuz angebracht.

Die *Hommage an Velázquez* nimmt eine besondere Stellung in Bezug auf die Komposition ein. Bei seinen frühen Selbstbildnissen in Assistenz hält Luca Giordano an den bekannten Traditionen fest. Er stellt sich abseits vom Hauptgeschehen am Bildrand dar und nimmt nicht daran teil. Nur durch seinen Blick aus dem Bild heraus gibt er sich als Autor zu erkennen. Auf diese Weise

---

<sup>221</sup> Raupp 1984, S.171.

<sup>222</sup> Raupp 1984, S.173.

<sup>223</sup> Raupp 1980, S.11.

<sup>224</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.318.

nimmt er ebenfalls die Position des Mittlers und des Kommentators im Bild ein. In einer späteren Phase seiner Karriere stellt er sich selbst erneut als Assistenzfigur dar. Seine Figur ist wieder am Bildrand positioniert und steht ganz offensichtlich in keinem Bezug zu dem eigentlichen Bildinhalt. Seine rechte Hand ist erhoben und weist auf das Geschehen hin. Der Kopf ist von der höfischen Szene abgewandt und sein Blick richtet sich aus dem Bild heraus. Es sind wieder alle Elemente vorhanden, um die Figur Giordanos als Mittler zwischen Bild und Betrachter fungieren zu lassen. Das Element der Vermittlung wird nun sogar verstärkt. Er fügt nämlich eine weitere Person hinzu, die den Betrachter an das Bild heranzuführt. Die Körperhaltung des schwarzen Dieners und der Blumenkorb sind ebenfalls auf das Bild im Bild gerichtet.

## 5 Autonome Selbstbildnisse

Im Folgenden wird auf die Frage eingegangen, die in der Einleitung als der Schwerpunkt der Arbeit festgelegt wurde. Es wird verdeutlicht, dass es bestimmte Darstellungstypen und Motive gibt, die bei Luca Giordanos Selbstbildnissen häufig anzutreffen sind. Diese Motive werden auf ihre jeweiligen kunsthistorischen Traditionen untersucht und es wird gezeigt, welche Bedeutung sie bei Giordano haben. Anhand dieser Ergebnisse wird darauf eingegangen, dass Luca Giordano für seine Selbstbildnisse abhängig von seinen jeweiligen künstlerischen und sozialen Lebensumständen stets die seiner Meinung nach aussagekräftigste Darstellungsweise gewählt hat. Dabei war er weniger darauf bedacht, den neuesten Strömungen der Kunst zu folgen, sondern mit dem Betrachter durch seine Körperhaltung und bedeutungsträchtige Gestik in ein Gespräch zu treten. Diese Vorgehensweise wandte er vor allem bei seinen autonomen Selbstbildnissen an. Bei autonomen Selbstbildnissen stellt sich der Künstler unabhängig von einem Kontext dar. Diese Unabhängigkeit entwickelte sich über einen langen Entstehungsprozess, während dessen sich das Selbstbildnis aus dem Assistenzbild heraus entwickelte.

### 5.1 Geschichte des Selbstbildnisses

Das Selbstbildnis, wie wir es heute kennen, entwickelte sich erst in der frühen Neuzeit und in mehreren Stufen. Die Entwicklung verläuft fast parallel mit der Emanzipierung der Maler und der Eingliederung ihrer Kunst in die *artes liberales*.

Der Anfang des Selbstbildnisses geht bis in die Antike zurück. Schon damals war es den Künstlern, die noch als einfache Handwerker angesehen wurden, ein besonderes Anliegen ihr Werk zu signieren. Durch die Signatur konnten sie ihrem Stolz über die erbrachte Arbeitsleistung Ausdruck verleihen. Gleichzeitig erhofften sie sich den angemessenen Ruhm für ihre Arbeit.<sup>225</sup> Einige Künstler haben sich auch heimlich auf ihrem Werk verewigt, wenn ihnen eine Signatur nicht möglich oder nicht erlaubt war. So berichtet etwa Cicero, dass der Bildhauer Phidias sein

---

<sup>225</sup> Rebel 2008, S.7.



Selbstbildnis auf dem Schild der großen Athena-Statue auf der Akropolis eingefügt habe, da es ihm nicht erlaubt war, seinen Namen einzuschreiben.<sup>226</sup>

In der Kunst des Mittelalters ist die Selbstdarstellung als Signatur vorwiegend in der Buchmalerei zu finden. Dabei wurde das Bildnis des Schreibers oder Illuminators häufig in eine Initiale eingefügt.<sup>227</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Darstellung der Claricia von Augsburg, die bei der Initiale Q mit ihrem Körper den Strich bildet.<sup>228</sup> Mit steigendem Selbstbewusstsein stellten sich die Künstler größer und an prominenterer Stelle dar. Im sogenannten Utrecht-Psalter zeigt sich der Autor Eadwine von Canterbury bei der Arbeit.<sup>229</sup> Dieses Bildnis nimmt eine ganze Seite der Handschrift ein. In der Rahmenleiste befindet sich ein Dialog des Autors mit einem von ihm geschaffenen Buchstaben. Dieser Dialog kommt einer Lobrede auf Eadwine von Canterbury gleich.<sup>230</sup>

Unter den Bildhauern und Architekten war es Peter Parler, der als erster Künstler sein Abbild für die Nachwelt erhalten wollte. Als kaiserlicher und bischöflicher Dombaumeister hinterließ Parler um 1375 nicht nur seine Signatur, Wappen und Inschrift im Prager Veitsdom, sondern er brachte auch seine Selbstbildnisbüste im Triforium an.<sup>231</sup> Dabei war sein Selbstbewusstsein anscheinend soweit ausgebildet, dass er sich in einer Reihe mit Mitgliedern der kaiserlichen Familie, mit Erzbischöfen und anderen hohen Würdeträgern darstellte.<sup>232</sup> Peter Parler zeigt als eines der frühesten Beispiele, dass für einen Künstler eine Anstellung am Hof mit einem bedeutenden Aufstieg des sozialen Rangs einherging.

Die frühesten Beispiele für Selbstbildnisse in der Malerei entstanden um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Zu den wenigen Beispielen zählen Jan van Eycks *Mann mit rotem Turban*<sup>233</sup> und Jean Fouquets *Selbstbildnis in Email*<sup>234</sup>. Ihre große Bedeutung erhielt die Bildgattung durch die Werke Albrecht Dürers. In seinem *Selbstbildnis* (Abb.13) aus dem Jahr 1498 stellte er sich als stolzer Mann in edler Kleidung dar und wies sich in der Inschrift deutlich als Dargestellter und Schöpfer

---

<sup>226</sup> Cic., Tusc., I, 34.

<sup>227</sup> Calabrese 2006, S.41.

<sup>228</sup> Siehe Calabrese 2006, S.41, Abb.31.

<sup>229</sup> Siehe Calabrese 2006, S.42, Abb.34.

<sup>230</sup> Burg 2007, S.117.

<sup>231</sup> Siehe Rebel 2008, S.11, Abb.6.

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Siehe Rebel 2008, S.1.

<sup>234</sup> Siehe Calabrese 2006, S.128, Abb.121.

aus. Im 16. und 17. Jahrhundert begannen die Künstler, sich in ihren Selbstbildnissen noch stärker mit ihrer Kunst auseinanderzusetzen. In manchen Darstellungen wie etwa dem *Selbstbildnis vor der Staffelei* (Abb.14) von Anthonis Mor zeigt sich der Maler mit den Attributen seiner Kunst. Andere Maler waren bemüht, in ihren Selbstbildnissen die geistige Ebene ihrer Kunst zu verdeutlichen. Dabei betonten sie entweder ihre Fähigkeit schöpferisch tätig zu sein oder sie nahmen wie Salvator Rosa in seinem *Selbstbildnis als Philosoph des Schweigens* (Abb.15) die Rolle des Maler-Philosophen ein.

Das autonome Selbstbildnis steht am Ende der Entwicklung dieser Bildgattung. Es verkörpert das gesteigerte Selbstbewusstsein der Maler. Die Person des Künstlers ist nun bildwürdig genug, um unabhängig von jeglichem Kontext dargestellt zu werden. Das Selbstbildnis setzt keinen Auftraggeber voraus, sondern kann aus dem einfachen Wunsch des Malers entstehen, sich selbst darzustellen.<sup>235</sup>

## 5.2 Funktion des Künstler selbstbildnisses

Das Künstler selbstbildnis nimmt eine besondere Position in der Gruppe der Porträts und auch in der gesamten Malerei ein. Es verkörpert einerseits das authentische Abbild des Künstlers und andererseits seine malerische Handschrift.<sup>236</sup> Die Vorstellung, dass Künstler ihr Selbstbildnis vor allem aus Studienzwecken malten und sich selbst dabei das billigste Modell waren, ist schon seit längerer Zeit überholt.<sup>237</sup> Vielmehr handelt es sich bei dieser Bildgattung um eine reflexive Methode, um gleichsam mit der eigenen Persönlichkeit und äußeren Erscheinung in ein Zwiegespräch zu treten. Dabei tritt vor allem die Fähigkeit des Künstlers zum Vorschein, Abstand von der eigenen Person zu gewinnen und ein von Außen betrachtetes Abbild zu schaffen. Künstler selbstbildnisse wurden rasch zu einem gefragten Bildtypus unter den Kunstsammlern. Die Bilder wurden auch des Öfteren als Arbeitsproben für eine Anstellung am Hof vorgeführt.<sup>238</sup> So konnte im unmittelbaren Vergleich von Werk

---

<sup>235</sup> Stoichita 1998, S.234-235.

<sup>236</sup> Gasser 1979, S.203.

<sup>237</sup> Schon Ernst Benckard bezeichnet diese Theorie in seiner Monografie zum Selbstbildnis aus dem Jahr 1927 als eine *fable convenue*. Siehe Benckard 1927, S.6.

<sup>238</sup> Gasser 1979, S.239.

und tatsächlicher Physiognomie eine Aussage über die Kunstfertigkeit des Künstlers getroffen werden.<sup>239</sup> Manche Künstler machten bedeutenden Auftraggebern ihr Selbstbildnis zum Geschenk, um auf diese Weise Einzug in berühmte Sammlungen zu halten. Ein besonderes Beispiel hierfür ist die Sammlung der Künstlerselbstbildnisse in den Uffizien. Neben der Funktion eines gefragten Sammlerobjekts stehen für das Künstlerselbstbildnis dieselben Funktionen wie für die Porträtmalerei im Vordergrund. Ausgehend von Plinius Überlegungen zur Frage der Bildwürdigkeit wurden in der Kunsttheorie vorwiegend drei bedeutende Aufgaben des Porträts behandelt, der *memoria*, *exemplum* und *decorum*.

### **Memoria**

Die Gedächtnisfunktion stellt die Urfunktion aller Bildnisse dar.<sup>240</sup> Der Wunsch nach einem Erinnerungsstück war angeblich auch der auslösende Grund für die Entstehung der Malerei. In seiner *Naturalis historia* erzählt Plinius der Ältere die Legende der Tochter des Töpfers Butades.<sup>241</sup> Während einer schmerzlichen Abschiedsszene von ihrem Geliebten zeichnet sie zur Erinnerung seinen Schattenriss auf der Wand nach und erfindet damit die Malerei. Bis in die Zeit der Moderne hinein bestand die Hauptaufgabe der Malerei darin, historische, religiöse oder mythologische Ereignisse und Personen in Erinnerung zu rufen.<sup>242</sup>

In der Porträtkunst steht bis heute die Funktion der *memoria* im Vordergrund. Der Künstler zeigt sich so, wie er von seinen Zeitgenossen, aber auch von der Nachwelt gesehen werden will.<sup>243</sup> Schon Cicero beschrieb die Selbstdarstellung des Künstlers als dessen Verlangen, auch über den Tod hinaus Berühmtheit zu erlangen.<sup>244</sup> Hierfür wählt er natürlich eine besonders signifikante Darstellung, die einen Höhepunkt seiner Karriere präsentiert.<sup>245</sup> In dem Moment, wenn sich ein Künstler selber darstellt, empfindet er seine Person als würdig für die Nachwelt

---

<sup>239</sup> Gasser 1979, S.239.

<sup>240</sup> Marschke 1998, S.17.

<sup>241</sup> Plin., nat., XXXV, 151.

<sup>242</sup> Mit Einsetzen des Impressionismus und Expressionismus wurden der Malerei weitere bedeutende Aufgaben gestellt.

<sup>243</sup> Gasser 1979, S.5.

<sup>244</sup> Cic., Tusc., I, 34.

<sup>245</sup> Gasser 1979, S.7.

festgehalten zu werden. Die Gedächtnisfunktion steht demnach in enger Verbindung mit der Bildniswürdigkeit einer Person.

## Exemplum

Plinius gab in seiner *Naturalis Historia* erstmals eine Antwort auf die Frage nach der Bildniswürdigkeit.<sup>246</sup> Laut Plinius sollte eine bedeutende Errungenschaft, wie etwa ein politischer oder militärischer Sieg, der Anlass für ein Porträt sein. Dabei sollten nur jene Persönlichkeiten dargestellt werden, die durch ihre beispielhafte Lebensführung ein Vorbild der Tugenden (*exemplum virtutis*) sind. Sie sollten beim Betrachter den Wunsch hervorrufen ebenfalls ein tugendhaftes Leben zu führen.<sup>247</sup> Die Künstler des 17. Jahrhunderts rechtfertigten ihren Platz unter den *artes liberales* mit der geistigen Komponente ihrer Tätigkeit, die sich im *disegno*<sup>248</sup> zeigt. Ebenso sahen sie ihren Berufsstand ebenwürdig mit dem eines Gelehrten und Philosophen.

Der ausdrucksvolle Blick und die rhetorische Geste sind Kennzeichen der Fähigkeit, geistige und rationale Tätigkeiten auszuführen.<sup>249</sup> Sie charakterisieren den Dargestellten als Stellvertreter einer *ars liberalis* im humanistischen Sinn.<sup>250</sup> Im Humanismus stand *virtus* für die rationale menschliche Fähigkeit.<sup>251</sup> Die geistige Tätigkeit war gleichzeitig auch eine ethische Aufgabe.<sup>252</sup> Leonardo da Vinci schrieb im ersten Teil seines *Trattato della Pittura*, dass die *virtus* eines Malers darin bestand, dass er mit Hilfe seiner Kunst fähig war, ethische Fragen und Konzepte darzustellen.<sup>253</sup> Die Künstler waren mit ihrem *disegno* einer humanistischen Tugendvorstellung verpflichtet und übernahmen durch ihre Arbeit

---

<sup>246</sup> Zur Porträtauffassung des Plinius siehe Plin., nat., XXXIV und XXXV.

<sup>247</sup> Marschke 1998, S.21.

<sup>248</sup> Im März 1547 hielt Benedetto Varchi in der *Accademia Fiorentina* Kunstvorlesungen, in denen er auf die Paragone-Frage einging. Dabei beschrieb er den Künstler als *ottimo artista*, der auf Grund seiner Fähigkeiten seine geistigen Ideen in die Realität umsetzen kann. Diese Schöpferkraft ähnelt jener von Gott und kann ihn zu höheren Einsichten der Welt führen. Siehe hierzu Leatrice Mendelsohn, Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezzione and Cinquecento Art Theory (Studies in the Fine Arts. Art Theory, 6), Ann Arbor 1982.

<sup>249</sup> Raupp 1984, S.22.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Raupp 1984, S.72-73.

<sup>252</sup> Raupp 1984, S.73.

<sup>253</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, I, 17.

eine Vorbildfunktion. Die Malerei ist demnach mit einer Tugendleistung gleichzusetzen.<sup>254</sup>

## **Decorum**

Der dritte Aspekt, der zusammen mit der Gedächtnisfunktion und der Vorbildfunktion den Porträtwert ausmacht ist die angemessene Darstellungsweise (*decorum*).<sup>255</sup> Vor allem die italienischen Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts beschäftigten sich mit der Frage nach der richtigen Darstellungsweise für tugendhafte Vorbilder.<sup>256</sup> Der Maler eines solchen Porträts hatte gewissen Vorgaben zu folgen. Bei Porträts, die keine kirchliche Persönlichkeit wiedergaben, war das *decorum* vor allem vom Zeitgeschmack geprägt.<sup>257</sup> Giovan Paolo Lomazzo präsentierte in seinem *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* aus dem Jahr 1584 jene Aspekte, die seiner Meinung nach eine angemessene Darstellungsweise ausmachen.<sup>258</sup> Der gesellschaftliche Stand der dargestellten Person musste durch die Kleidung erkennbar sein und auch durch die Gesten und Attribute.<sup>259</sup> Der dargestellte Raum musste ebenfalls repräsentativ und aussagekräftig sein. Das Ziel des Porträts sollte nicht eine lebensnahe Wiedergabe, sondern eine Idealisierung des Dargestellten sein.<sup>260</sup> Die äußere Schönheit sollte die innere *virtus* widerspiegeln und den Porträtierten zu einem Vorbild machen.<sup>261</sup>

---

<sup>254</sup> Poeschke / Weigel / Kusch-Arnhold 2006, S.112.

<sup>255</sup> Marschke 1998, S.25.

<sup>256</sup> Marschke 1998, S.32.

<sup>257</sup> Marschke 1998, S.32, Fußnote 59.

<sup>258</sup> Gian Lorenzo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Mailand 1584), in: Ders., *Scritti sulle arti*, 2, hg. von Roberto P. Ciardi, Florenz 1974, S.376.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Marschke 1998, S.36.

<sup>261</sup> Ebd.

## 5.3 Die frühen Selbstbildnisse

Unter dem Begriff der frühen Selbstbildnisse werden jene Bilder zusammengefasst, die in den Jahren 1650 bis 1655 entstanden sind. Giordano stellt sich zu jener Zeit stets als Gelehrter oder Philosoph dar. Es sind keine Dokumente bekannt, die Aufschluss zu den Auftraggebern der Bilder geben. Es ist auch nicht bekannt, ob die Bilder als einzelne Werke ausgeführt wurden oder als Teil einer Serie von Philosophenporträts. Solche Serien waren in Neapel im 17. Jahrhundert keine Seltenheit.

### 5.3.1 Philosophie in Neapel

Im Angesicht der gesellschaftlichen Situation Neapels nach der Masaniello-Revolte kam unter den Gelehrten die Vorstellung auf, dass Philosophie ein Bestandteil des alltäglichen Lebens werden sollte.<sup>262</sup> Einen Ausgangspunkt dieser Entwicklung stellte Tommaso Cornelios Rückkehr nach Neapel 1649 dar.<sup>263</sup> Tommaso Cornelio war ein Arzt, Mathematiker und Philosoph, der bei seiner Heimkehr die Schriften von Descartes, Harvey und anderen modernen Philosophen mit sich brachte.<sup>264</sup> Er förderte die Verbreitung dieser neuen Schriften und ihre Diskussion unter den Gelehrten Neapels. Im Jahr 1663 gründete er zusammen mit einer Gruppe von Wissenschaftlern und Philosophen die *Accademia degli Investiganti*.<sup>265</sup> Zusammen versuchten sie das Wesen aller Dinge und die Kräfte der Natur zu erkunden.<sup>266</sup> Für ihre Erkenntnisse führten sie genaue Untersuchungen und Experimente durch und formulierten ihre Thesen auf Grund der daraus gewonnenen Erfahrungen.<sup>267</sup> Mit dieser Methodik knüpften sie an den Atomismus antiker Philosophen an, wie etwa Demokrit und Epikur.<sup>268</sup> Ihre Bestrebungen richteten sich gegen die scholastische Philosophie, die mit dem geschriebenen Wort arbeitete und nicht selber tätig wurde. Das Gegenüber dieser zwei unterschiedlichen philosophischen Bewegungen führte unweigerlich zu einer

---

<sup>262</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.75.

<sup>263</sup> De Vito 2004, S.178.

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Unter den Gründungsmitgliedern waren unter anderem der Jurist und Philosoph Francesco D`Andrea, der Mediziner und Jurist Leonardo Di Capua und der Bischof Caramuel. Siehe De Vito 2004, S.178.

<sup>266</sup> De Vito 2004, S.178.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> De Vito 2004, S.179.

Auseinandersetzung. Die klerikalen Anhänger der traditionellen Philosophie fühlten sich von den modernen Wissenschaften bedroht und beschuldigten diese, den Atheismus zu predigen.<sup>269</sup> Als Folge dieser Unterstellung mussten die Mitglieder der *Accademia degli Investiganti* in einem Prozess vor der römischen Inquisition Stellung nehmen.<sup>270</sup>

Das zunehmende Interesse an der Philosophie spiegelte sich auch in der Malerei wider. In ganz Italien wurden zu jener Zeit Philosophenporträts angefertigt, aber in keiner anderen Stadt war dieses Thema so gefragt wie in Neapel. Die Philosophenporträts standen in gewisser Weise in einem Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Situation Neapels. Die Erneuerungsbewegung der Philosophie und Wissenschaft beinhaltete die Forderung nach Ethik und Opferbereitschaft bei der Verteidigung bestimmter Ideen.<sup>271</sup> Eine besondere Rolle nahmen dabei der Stoizismus und seine antiken Autoren ein.<sup>272</sup> Besonders die Bilder Riberas trafen den Geschmack der neapolitanischen Gesellschaft und erfreuten sich großer Popularität. So befanden sich bereits in den 1630er Jahren vier Philosophenporträts im Besitz des Vizekönigs Fernando Enriquez y Afán de Ribera.<sup>273</sup> Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein gab ebenfalls bei Ribera eine Serie von Philosophenporträts in Auftrag, die mit ihren zwölf Bildern vermutlich ein weltliches Äquivalent zu den zwölf Aposteln bilden sollte.<sup>274</sup> Die Darstellung der Philosophen folgte bei Ribera und anderen zeitgenössischen Künstlern einem bestimmten Typus.<sup>275</sup> Die Philosophen wurden stets halbfigurig gezeigt und bei der Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Gegenständen. Diese Gegenstände stehen stellvertretend für bekannte Zitate des Dargestellten, durch die er identifiziert werden kann.<sup>276</sup> Die Künstler orientierten sich bei den Porträts vor allem an antiken Büsten und den Beschreibungen in den Viten des Diogenes Laertios.<sup>277</sup> Gleichzeitig hatten sie auch alle Freiheiten bei der Ausführung der

---

<sup>269</sup> De Vito 2004, S.179.

<sup>270</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.74.

<sup>271</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.71.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.12.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> Fitz Darby 1962, S.280.

<sup>277</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.76.

Werke, weshalb die Bilder auch als imaginäre Porträts bezeichnet werden.<sup>278</sup> Die imaginären Philosophenporträts können zumeist nur durch Inschriften oder anhand der beigefügten Attribute identifiziert werden.<sup>279</sup> Die Physiognomie der Philosophen wurde nicht idealisierend dargestellt, und ihre Kleidung ähnelte jener von Bettlern. Giordano führte ebenfalls eine große Anzahl an Philosophenporträts aus. Dabei orientierte er sich an dem Typus der Bettlerphilosophen. Er kleidete seine Philosophen nicht in Togen, wie es für die Antike zeitgemäß wäre. Stattdessen sind sie in ärmlichen Gewändern des 17. Jahrhunderts dargestellt.<sup>280</sup> Dadurch wird die Aktualität der mit den Dargestellten verbundenen Philosophien deutlich hervorgehoben.<sup>281</sup> Es ist bisher nicht bekannt, unter welchen Voraussetzungen Giordanos Philosophenporträts entstanden sind. Auf Grund ihrer hohen Anzahl kann man jedoch annehmen, dass die Bilder in Auftrag gegeben worden sind. Diese Auftraggeber stammen vermutlich aus den Adelsfamilien oder waren Wissenschaftler und Gelehrte. Die Hintergründe für diese bedeutende Werkgruppe innerhalb Giordanos Oeuvre sind vor allem deshalb interessant, da er sich in seinen frühen Selbstbildnissen stets als Philosoph und Gelehrter dargestellt hat. Er begab sich dadurch in eine Reihe mit den antiken Philosophen. Durch diese Gleichsetzung stellt Giordano auch einen Bezug zur gesellschaftlichen Situation in seiner Heimatstadt her.<sup>282</sup> Er zeigt offen seine Zugehörigkeit oder zumindest seine Sympathie zur Gruppe der philosophischen Erneuerungsbewegung und der *Accademia degli Investiganti*.<sup>283</sup>

### 5.3.2 Selbstbildnis als Philosoph mit Buch

Dieses Selbstbildnis (Abb.16/Kat.-Nr. V) ist eines der frühesten von Luca Giordano und zeigt ihn in Gestalt eines Philosophen.<sup>284</sup> Durch einen Vergleich der Physiognomie mit anderen Selbstbildnissen und unter Berücksichtigung des Alters kann man das Selbstbildnis in die 1650er Jahre datieren. Der Künstler zeigt

---

<sup>278</sup> Ferrari 1986, S.109. In Bezug auf die imaginären Philosophenporträts siehe auch Laurent Salomé, *La peinture cherchant un home portraits imaginaires de philosophes antiques dans l'Europe du XVIIe siècle*, in: *Les curieux philosophes de Velázquez et de Ribera*, Kat. Ausst., Lyon 2005, S. 25-53.

<sup>279</sup> Ferrari 1986, S.106.

<sup>280</sup> Ebd.

<sup>281</sup> Bakhuys 2005, S.59-60.

<sup>282</sup> Bakhuys 2005, S.71.

<sup>283</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.72.

<sup>284</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.86.



sich in Dreiviertelansicht und blickt aus dem Bild heraus. In seinen Händen präsentiert er dem Betrachter ein geöffnetes Buch mit Tierkreiszeichen.<sup>285</sup> Ein ähnliches astrologisches Symbol verwendet Giordano auch in seinem *Selbstbildnis als Philosoph* (Abb.17). In seiner linken Hand hält er weiters noch eine Art Rolle, die nur sehr schwach gezeichnet ist. Sein langes schwarzes Haar fällt auf seine Schulter herab und er hat einen Schnurrbart. Auf seinem Kopf trägt er ein schwarzes Barett. Sein Gewand aus schwarzen, weißen und roten Stoffteilen erscheint ärmlich und lässt die rechte Schulter frei. Das Motiv der unbedeckten rechten Schulter könnte ein Verweis auf das *brachium exsertum* sein, das laut Sidonius Apollinaris häufig bei antiken Aristoteles-Statuen zu finden ist.<sup>286</sup>

Das Motiv des *brachium exsertum* wird von Giordano auch häufig bei seinen Darstellungen antiker Philosophen verwendet. Es ist unter anderem zu sehen bei *Sokrates mit Alcibiadus und Xanthippe*<sup>287</sup>, *Porträt des Sokrates*<sup>288</sup> und bei dem *Porträt des Diogenes*<sup>289</sup>. Bei einigen von Riberas Philosophenporträts ist ebenfalls das *brachium exsertum* zu finden, jedoch in einer subtileren Ausführung. Bei seiner Darstellung des Philosophen *Aristoteles*<sup>290</sup> ist die Schulter nicht freigelegt, aber das Übergewand ist an der Schulter aufgerissen. Ebenso ist bei dem Porträt des *Plato*<sup>291</sup> das *brachium exsertum* nur durch das zerrissene Gewand angedeutet.<sup>292</sup>

### 5.3.3 Selbstbildnis als Philosoph

In diesem Selbstbildnis (Abb.17a und 17b/Kat.-Nr. VI) zeigt sich Luca Giordano stehend an einem Tisch. Sein Körper ist leicht nach links gewandt. Er ist in einem schwarzen Umhang gekleidet, dessen weißes Futter an der Kapuze und am Ärmel hervor scheint. Sein langes schwarzes Haar trägt er offen und er hat einen Schnurrbart. Im Gegensatz zu dem vorherigen Selbstbildnis stellt sich Giordano nun mit einer leichten Hakennase dar. Seine rechte Hand hat er würdevoll vor

---

<sup>285</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.86.

<sup>286</sup> Fitz Darby 1962, S.299.

<sup>287</sup> Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.91.

<sup>288</sup> Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.79.

<sup>289</sup> Siehe Kat. Ausst., Wien 2001, S.77.

<sup>290</sup> Siehe Fitz Darby 1962, Abb.9.

<sup>291</sup> Siehe Fitz Darby 1962, Abb.12.

<sup>292</sup> Fitz Darby 1962, S.299.

seine Brust gelegt. Luca Giordano präsentiert sich dem Betrachter in zwei verschiedenen Rollen. Einerseits kleidet er sich als Philosoph, da sein Gewand aus einem schwarzen Umhang eines Gelehrten besteht. Andererseits zeigt er sich auch als Astrologe, da er in seiner linken Hand ein auf einer Holzplatte scheinbar festgemachtes Blatt hält, auf dem ein Horoskop dargestellt ist.<sup>293</sup> Das Horoskop ist nur skizziert, da Giordano an Stelle der üblicherweise eingeschriebenen Zahlen und Zeichen nur Schraffierungen gesetzt hat. Die rechteckige Form des Horoskops ist typisch für das 17. Jahrhundert.<sup>294</sup> Giordano verwendete das Motiv des Horoskops auch bei einigen seiner Philosophendarstellungen. Dabei handelt es sich um das Porträt des *Pittakus*<sup>295</sup>, das Porträt des *Euklides*<sup>296</sup>, das Porträt des *Demokrit*<sup>297</sup> und das Porträt des *Philosophen mit Brille*<sup>298</sup>.

Unter dem Horoskop befindet sich das Motto *MEGLIO È MORIR CON LI AMICI, CHE VIVER FRA LI INIMICI*. Es handelt sich bei diesem Motto um die einzige bildimmanente Inschrift auf einem Selbstbildnis Giordanos. Man kann daher annehmen, dass sie eine besondere Bedeutung hat und die Botschaft des Bildes verdeutlichen sollte. Das Thema der Freundschaft in der Inschrift steht in keinem Zusammenhang mit dem darüber liegenden Horoskop. Das Motto steht demnach für sich alleine und sollte auch gesondert interpretiert werden.

Die Inschrift könnte ein Verweis auf den Empfänger des Bildes sein und dafür sprechen, dass Giordano dieses für einen Freund angefertigt hat. Durch die Einfügung der Inschrift widmet er das Bild der Freundschaft und der großen Bedeutung, die er ihr zuschreibt. Eine solche Andeutung auf eine besondere Freundschaftsbeziehung ist nicht ohne Vorbild in der italienischen Porträtmalerei. Es gab schon früher Beispiele, bei denen der Künstler ein Selbstbildnis in der Funktion eines Freundschaftsbildes ausführte.

---

<sup>293</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.255.

<sup>294</sup> Vergleiche hierzu Johannes Keplers Horoskop für Wallenstein aus dem Jahr 1608. Siehe William Clark, *Der Untergang der Astrologie in der deutschen Barockzeit*, in: Hartmut Lechmann/ Anne-Charlott Trepp (Hg.), *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 152), S.433-472, S.438, Abb.2.

<sup>295</sup> Siehe Ferrari/Scavizzi, S.476, Abb.97.

<sup>296</sup> Siehe Ferrari/Scavizzi, S.475, Abb.93.

<sup>297</sup> Siehe Ferrari/Scavizzi, S.471, Abb.86.

<sup>298</sup> Siehe Ferrari/Scavizzi, S.537, Abb.216.

Der neapolitanische Maler Salvator Rosa pflegte eine enge Freundschaft mit dem Poeten Giovanni Battista Ricciardi.<sup>299</sup> Die beiden Männer lernten sich während Rosas Aufenthalt in Florenz zwischen 1640 und 1649 kennen, und nach seiner Rückkehr nach Rom hielten sie die Freundschaft durch einen regen Briefverkehr aufrecht.<sup>300</sup> Um 1657 malte Rosa sein *Selbstbildnis mit Totenschädel* (Abb.18), das vermutlich als Geschenk für seinen Freund Ricciardi gedacht war.<sup>301</sup> Rosa trägt darin ein dunkles Gewand und einen Trauerkranz aus Zypresse. Er steht in Dreiviertelansicht zum Betrachter und auf einem Tischchen vor ihm stehen Bücher und ein zerknülltes Stück Papier. Auf diesem Papier befindet sich die Signatur Rosas und die Widmung *Salvator Rosa dipinse nell`Eremo e dono a Gio Batt Ricciardi suo Amico*. Das Selbstbildnis entstand ein Jahr nachdem Rosa seine Geliebte Lucrezia und den gemeinsamen Sohn Rosalvo aus Rom wegschicken musste. Dadurch sollten sie einer Verfolgung durch die Kirche entgehen, da sie in einer nichtehelichen Partnerschaft lebten. Lucrezia und Rosalvo wurden von Rosas Familie in Neapel aufgenommen.<sup>302</sup> Im selben Jahr wütete die Pest in Neapel und Rosalvo fiel ihr zum Opfer.<sup>303</sup> Als ein Zeichen seiner Anteilnahme und als Trost für einen Freund in Trauer schrieb Ricciardi ein Gedicht für Rosa. Das Gedicht ist Rosas wehmütigen Zustand gewidmet und lobt seine Kraft und Tugend, die er trotz seiner tragischen Erfahrung beibehalten hat.<sup>304</sup> Das Selbstbildnis Rosas war vermutlich als Dank für jenes Gedicht und als sprechende Antwort darauf gemeint.<sup>305</sup> Rosa stellte sich dabei auf dieselbe Weise dar, wie er von seinem Freund Ricciardi im Gedicht beschrieben wurde. Anstatt jedoch aus dem Bild heraus zu blicken und damit in ein Zwiegespräch mit dem Freund zu treten, ist der Blick nachdenklich auf den Totenkopf gerichtet, auf dem er gerade schreibt. Dadurch wird beim Betrachter der Eindruck geweckt, die Rolle des Freundes eingenommen zu haben und Rosa zu beobachten.<sup>306</sup> Er zeigt sich also auf die Weise, wie er von Ricciardi beschrieben und auch gesehen wurde.

---

<sup>299</sup> Stolzenburg 1999, S.16.

<sup>300</sup> Stolzenburg 1999, S.16.

<sup>301</sup> Roworth 1988, S.103.

<sup>302</sup> Roworth 1988, S.114.

<sup>303</sup> Stolzenburg 1999, S.20.

<sup>304</sup> Roworth 1988, S.116.

<sup>305</sup> Roworth 1988, S.118.

<sup>306</sup> Ebd.

Eine andere Form des Freundschaftsbildes ist das *Selbstbildnis* (Abb.19) Nicolas Poussins für Paul Fréart de Chantelou. Poussin stellt sich im Brustbildformat vor einer Reihe von Leinwänden dar. Auf die vorderste Leinwand wirft Poussins Figur einen Schatten und daneben befindet sich die Inschrift *EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS. ANNO AETATIS 56. ROMAE ANNO IUBILEI 1650*. Die dahinter liegende Leinwand ist beinahe zur Gänze überdeckt. Am linken Bildrand ist ein Teil der gemalten Szene freigelegt. Man sieht das Profil einer jungen Frau mit lockigem blondem Haar. Auf dem Kopf trägt sie ein goldenes Diadem, in dessen Mitte ein Auge befestigt ist. Die Frau wird als Personifikation der *Pittura* gedeutet, die eine Krone mit dem Auge der Perspektive trägt.<sup>307</sup> *Pittura* ist zu einer weiteren Person hingewandt hat. Von dieser Person sind nur die Unterarme zu sehen, die *Pittura* in einer Umarmung entgegen gestreckt sind. Die Person, die *Pittura* umarmt, ist der Liebhaber der Malerei und kann dadurch auch als Chantelou identifiziert werden.<sup>308</sup> Das Thema dieser Szene ist somit die Freundschaft und die gemeinsame Liebe zur Malerei.<sup>309</sup>

#### 5.3.4 Selbstbildnis als Alchimist

Luca Giordano stellt sich in diesem *Selbstbildnis als Alchimist* (Abb.20/Kat.-Nr. VII) in beinahe derselben Körperhaltung dar wie im *Selbstbildnis als Philosoph*. Er präsentiert sich wiederum stehend und leicht nach links gewandt. Seine Kleidung ähnelt jener im *Selbstbildnis als Philosoph mit Buch*. Sie besteht wieder aus roten, weißen, braunen und schwarzen Stoffteilen. Diese Teile sind locker und überlappend zusammengenäht und über die Schulter gelegt. Giordano trägt sein Haar offen, doch bei diesem Bildnis erscheint es geordneter auf die Schulter herunter zu hängen. In seinen Händen hält er einen großen Destillierkolben. Die Physiognomie ähnelt den zuvor besprochenen Selbstbildnissen, und er trägt den schon bekannten Schnurrbart. Es scheint jedoch so, als ob Giordano ebenso wie bei dem *Selbstbildnis als Philosoph mit Buch* seine leichte Hakennase korrigiert hätte.

Unter Giordanos zahlreichen Philosophenporträts befindet sich auch das *Porträt eines Alchemisten* (Abb.21). Ebenso wie bei den Philosophenporträts ist der

---

<sup>307</sup> Cropper 1992, S.497.

<sup>308</sup> Kruse 2003, S.440.

<sup>309</sup> Cropper 1992, S.488.

Alchemist in der Kleidung eines Bettlers dargestellt. Der Umhang ist locker über den Schultern gebunden und lässt seinen rechten Arm und die rechte Brust frei. Der Körper erscheint mager und angespannt. Die schlaffen Augenlider und die großen Augenringe werden durch den Schattenwurf betont. In den Händen hält der Alchemist ein Tablett auf dem sich mehrere Gegenstände befinden. Man kann ein Stundenglas erkennen, Ampullen und einen Destillierkolben. Auf dem Tisch in der unteren rechten Bildecke liegen einige Bücher gestapelt und ein kleines Fläschchen.

Vergleicht man diese Darstellung eines anonymen Alchemisten mit dem Selbstbildnis Giordanos werden einige große Unterschiede deutlich. Im Gegensatz zum ärmlichen Alchemisten stellt sich Giordano im edlen Gewand eines Gelehrten dar. Somit rückt er bei seinem Selbstbildnis den intellektuellen Charakter mehr in den Vordergrund. Der Alchemist ist mit mehr Instrumenten seiner Tätigkeit abgebildet. Bei ihm ist der Aspekt des aktiven Forschens betont. Bei Giordanos Selbstbildnis erscheint der Destillierkolben als schmückendes Utensil. Er betrachtet ihn nachdenklich und man hat nicht den Eindruck, als würde er tatsächlich damit arbeiten.

Giordanos *Selbstbildnis als Alchemist* stellt eine Ausnahme unter den Künstler selbstbildnissen dar. Während des 16. Jahrhunderts wurden nur vereinzelt Darstellungen von Alchemisten<sup>310</sup> bei der Arbeit angefertigt. Zwischen der Tätigkeit eines Malers und jener eines Alchemisten existieren gewisse Ähnlichkeiten. So ist etwa bei der Herstellung der Farben eine enge Verbindung zur Chemie zu erkennen. Dennoch wählten die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts vorwiegend die Darstellung als Humanist für ihre Selbstbildnisse. Es stellt sich daher die Frage, weshalb Giordano die Rolle eines Alchemisten für eines seiner Bilder übernommen hat. Die Alchemie wurde in Neapel vor allem während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert thematisiert und auch betrieben. Bedeutende Persönlichkeiten in diesem Zusammenhang waren Leonardo Fioravanti und Giambattista della Porta.<sup>311</sup> Es besteht die Möglichkeit, dass

---

<sup>310</sup> Siehe etwa Giovanni Stradanos Gemälde *Die Alchimisten* innerhalb der Wandvertäfelung des Studiolo des Francesco I. im Palazzo Vecchio in Florenz.

<sup>311</sup> Siehe hierzu Amalia Perfetti, *L'alchemia a Napoli tra Cinquecento e Seicento*. Leonardo Fioravanti e Giovan Battista Della Porta, in: Monika Bosse / André Stoll, *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI - XVII)*, 1, Neapel 2001, S.311-328.

Giordano durch diese bekannten Vertreter der Alchemie aus der Geschichte seiner Heimatstadt zu seiner Entscheidung inspiriert wurde, sich als Alchemist darzustellen.

### 5.3.5 Selbstbildnis als kynischer Philosoph

Luca Giordano stellt sich in diesem Gemälde als *kynischer Philosoph* (Abb.22/Kat.-Nr. VIII) dar. Die Bezeichnung *kynischer Philosoph* geht auf die von dem Sokratesschüler Antisthenes gegründete Philosophenschule der Cyniker zurück.<sup>312</sup> Das Ideal der Cyniker war die Verwirklichung eines bedürfnislosen Lebens, worauf ihre ärmliche Kleidung verweisen sollte.

Luca Giordano trägt in seinem Selbstbildnis ebenfalls ein ärmliches Gewand, das aus grauen, roten, schwarzen und weißen Stoffteilen zusammengesetzt ist. Auf dem Kopf trägt er eine schwarze Kopfbedeckung. Er ist an einem Tisch sitzend dargestellt, sein rechter Ellbogen ist auf einen Stapel Bücher gestützt und die erhobene Hand hält eine Schriftrolle. Mit dem linken Zeigefinger deutet er auf eine weitere Schriftrolle, die auf dem Tisch aufgerollt liegt. Der Hintergrund ist dunkel und es ist nur ein Globus an der rechten Seite zu erkennen.

In der Alten Pinakothek befindet sich ein weiteres Bild eines kynischen Philosophen<sup>313</sup>, das als Pendant angesehen wird.<sup>314</sup> Früher wurde angenommen, dass es sich bei diesem Bild um eine Darstellung von Luca Giordanos Vater handelt.<sup>315</sup> Gegen diese Annahme spricht jedoch die Tatsache, dass die beiden abgebildeten Männer keinen großen Altersunterschied aufweisen. Daher werden die Bilder heutzutage als zwei Vertreter einer Philosophenschule angesehen.<sup>316</sup>

### 5.3.6 Vergleich mit anderen Künstlern

Bei der Komposition und der Kleidung für seine frühen Selbstbildnisse orientierte sich Giordano vor allem an den bekannten Philosophenporträts seines Lehrers Ribera. Die Komposition der Bilder stimmt mit dem in den Philosophenbildern des Spaniers üblichen Bildaufbau fast überein. Vor allem der Lichteinfall von links

---

<sup>312</sup> Kat. Slg., München 1983, S.219.

<sup>313</sup> Siehe Kat. Slg., München 2005, S.144.

<sup>314</sup> Kat. Slg., München 2005, S.144.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> Kat. Slg., München 1983, S.219.

oben ist zweifellos von Ribera übernommen worden. Es handelt sich bei seinem *Selbstporträt als kynischer Philosoph* eindeutig um denselben Hintergrund wie etwa in Riberas Porträt von *Demokrit*<sup>317</sup> und von *Diogenes*<sup>318</sup>. Der Hintergrund ist jeweils in Braun gehalten und durch den starken Lichteinfall entsteht ein keilförmiger Schatten am linken Bildrand. Ebenso wie bei Riberas Philosophen sitzt auch Giordano an einem Tisch, der mit dem unteren Bildrand zusammenläuft. Die Farbgebung wird bei beiden Künstlern von Brauntönen bestimmt und mit roter Farbe werden Akzente gesetzt. Die Figuren haben ein helles Inkarnat und werden sehr lebendig dargestellt. Jeder der Philosophen hält ein Buch oder ein Schriftstück in der Hand. Auf diese Weise wird die Philosophie als eine textbasierte Wissenschaft betont. Des Weiteren wird auf die große Bedeutung der antiken Schriften verwiesen.

Für die Idee, sich als Maler in einem Selbstbildnis als Philosoph darzustellen, konnte sich Giordano nicht an Ribera orientieren, da kein Selbstbildnis von Ribera bekannt ist. Es gab jedoch in Italien und vor allem in Giordanos näherer Umgebung einige Beispiele für derartige Darstellungen von bekannten Künstlern.

### **Maler-Philosophen**

Die Maler des 16. und 17. Jahrhunderts waren noch stark damit beschäftigt, ihren Platz unter den Freien Künsten zu rechtfertigen. Hierzu musste vor allem der geistige und intellektuelle Aspekt der künstlerischen Tätigkeit betont werden. Dieser Aspekt lag unter Anderem darin, dass sich der Künstler für seine Arbeit Grundlagen unterschiedlichster wissenschaftlicher Fachgebiete aneignen musste. Aus der Mathematik bediente er sich der Perspektive und Proportion. Die Medizin verschaffte ihm Einblicke in die menschliche Anatomie. Das Studium der Natur und der Antike war für einen Künstler ebenfalls notwendig. Leonardo da Vinci bezeichnete den Maler als einen Wissenschaftler, da die Kunst auf einer geistigen Tätigkeit basiert.<sup>319</sup> Auch Lomazzo betonte die Notwendigkeit eines gelehrten

---

<sup>317</sup> Siehe Alfonso E. Pérez Sánchez u.a., Jusepe de Ribera. 1591 – 1652, Kat. Ausst, Neapel 1992, S. 120.

<sup>318</sup> Siehe Alfonso E. Pérez Sánchez u.a., Jusepe de Ribera. 1591 – 1652, Kat. Ausst, Neapel 1992, S. 219.

<sup>319</sup> Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, I, 6.

Malers. Erst durch sein umfangreiches Studium der Wissenschaften könne ein Maler zum Wesen der Dinge vordringen.<sup>320</sup>

Für die Künstler selbstbildnisse in Gestalt eines Philosophen gibt es vor Luca Giordano bereits einige Beispiele. Salvator Rosa stellte sich in seinem Selbstbildnis um 1645 (Abb.15) als Philosoph des Schweigens dar. In diesem Selbstbildnis hält er dem Betrachter eine Leinwand entgegen, deren Inschrift den philosophischen Charakter des Bildes offenbart.<sup>321</sup> Es handelt sich dabei um einen Sinnspruch des Pythagoras. Er gilt als Erfinder des Namens der Philosophie und als Verfechter des pädagogischen und philosophischen Schweigens.<sup>322</sup> Vermutlich wählte Rosa eine Aussage des Pythagoras, um auf das frühe Zeitalter des Stoizismus hinzudeuten. Das Schweigen, als philosophische Handlung, wird nicht nur mit der Inschrift angedeutet. Salvator Rosa verkörpert in seiner Person ebenfalls den Gedanken des Schweigens. Er kleidet sich nämlich mit dem braunen Mantel des Schweigens.<sup>323</sup> Des Weiteren steht Rosa mit seinem Nachnamen für die Rose als Symbol des Schweigens. Entsprechend einer Redensart des 16. Jahrhunderts war derjenige, dem man etwas *sub rosa* erzählte, zur Verschwiegenheit verpflichtet.<sup>324</sup>

Das Schweigen wird in Rosas Selbstbildnis nicht nur als Sinnbild für eine Philosophie verwendet, sondern er trifft damit auch eine Aussage zur Malerei. Der dargestellte Maler mit seiner Inschrift stellt eine Versinnbildlichung eines Epigramms des griechischen Dichters Simonides dar, bei dem es heißt, Malerei sei stumme Poesie und Poesie sprechende Malerei.<sup>325</sup> Anstatt sein Selbstbildnis mit einer reichen Gestik zum Sprechen zu bringen, greift er auf das geschriebene Wort zurück und verleiht damit seinem Abbild eine Stimme.

Salvator Rosa stellte sich aus Überzeugung in seinen Selbstbildnissen als Philosoph dar und nicht um einer Tradition zu folgen. All seine künstlerischen und literarischen Tätigkeiten resultierten aus seinem Glauben, anderen Menschen überlegen zu sein. Daher war er auch bei der Themenwahl seiner Gemälde stets

---

<sup>320</sup> Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (Mailand 1590), in: Ders., *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto P. Ciardi, Florenz 1973, S. 276.

<sup>321</sup> Die Inschrift lautet: *AUT TACE / AUT LOQUERE MELIORA / SILENTIO*.

<sup>322</sup> Patz 1998, S.63.

<sup>323</sup> Braun galt im späten Mittelalter als Farbe des Schweigens. Siehe Patz 1998, S.63.

<sup>324</sup> Patz 1998, S.64.

<sup>325</sup> Plut., *de glor. Ath.*, 3, 347a.



darauf bedacht, neue und außergewöhnliche Inhalte wiederzugeben, an die sich vor ihm noch kein anderer Künstler herangewagt hatte.<sup>326</sup> Des Weiteren missfiel es ihm, sich den Vorgaben von Auftraggebern unterwerfen zu müssen, weshalb er nur aus innerer Inspiration heraus arbeitete.<sup>327</sup>

Innerhalb der Philosophie war Salvator Rosa besonders vom Gedankengut des Stoizismus angetan. Dieses Interesse floss auch in einige seiner Werke ein. Bei seinem *Selbstbildnis mit Totenschädel*<sup>328</sup> ruht das Symbol des Todes auf einem Buch. An dessen Rücken ist noch leicht der Name Seneca zu entziffern, der ein Vertreter des antiken Stoizismus war. In seiner Radierung *Der Genius des Salvator Rosa*<sup>329</sup> (Abb.23) geht Rosa auf bestimmte Grundgedanken der Stoa ein. Er stellt seinen Genius in menschlicher Form dar, der die Symbole der Gier und der Angst vor dem Tod ignoriert.<sup>330</sup> Beide Eigenschaften zählen in der stoischen Philosophie zu den größten Schwächen des Menschen.<sup>331</sup> In der Inschrift der Radierung zählt Rosa besondere Qualitäten auf, die er seinem Genius zuschreibt. Demzufolge sei er inspiriert, impulsiv und irrational zugleich.<sup>332</sup>

Im Gegensatz zu Salvator Rosa, dessen Motivation offensichtlich darin bestand, als Maler-Philosoph anerkannt zu werden, steht Nicolas Poussin, dem dieser Titel von der Forschung zugeschrieben wurde. Wie an dem *Selbstbildnis für Chantelou* und dem *Selbstbildnis für Pointel* (Abb.24) zu sehen ist, stellte sich Poussin nicht ausdrücklich als Philosoph dar, sondern kleidete sich lediglich im Gewand eines Gelehrten. Dennoch ist die Philosophie bei der Behandlung seines Leben und Werks ein bedeutender Aspekt. Auf Grund seiner ausgeprägten literarischen und philosophischen Interessen wird Poussin in der Forschung als *peintre-philosophe* bezeichnet.<sup>333</sup> Eines seiner vermutlich für die Kunstgeschichte wichtigsten

---

<sup>326</sup> Wallace 1965, S.473.

<sup>327</sup> Wallace 1965, S.472.

<sup>328</sup> Es ist nicht gesichert, ob es sich bei diesem Gemälde tatsächlich um ein Selbstbildnis Salvator Rosas handelt. Eine Inschrift bezeichnet das Bild als Geschenk für Rosas Freund und Berater Giovanni Battista Ricciardi. Es könnte sich bei dem Dargestellten daher auch um Ricciardi handeln. Für nähere Informationen zur Identitätsfrage siehe Roworth 1988.

<sup>329</sup> Siehe Wallace 1965, Abb.2.

<sup>330</sup> Die Gier wird durch ein umgekipptes Füllhorn dargestellt und die Sterblichkeit durch ein Grabmal und einen rauchenden *stamnos*. Siehe Wallace 1965, S.475.

<sup>331</sup> Wallace 1965, S.476.

<sup>332</sup> Wallace 1965, S.474.

<sup>333</sup> Neer 2006/2007, S.297.

Schriftstücke ist der sogenannte *Modusbrief*.<sup>334</sup> In diesem Brief geht er darauf ein, dass abhängig vom Sujet des Gemäldes ein bestimmter Modus angewendet werden muss. Den Ansatz für seine Überlegungen fand er dabei in dem Musiktraktat *Istituzioni harmoniche* von Gioseffe Zarlino aus dem Jahr 1558.<sup>335</sup> In der Musik rufen verschiedene Tonarten unterschiedliche Emotionen beim Hörer hervor. Diese Qualität spricht Poussin auch der Kunst zu und überträgt Zarlinos Theorie auf die Malerei. Durch Gestik und Mimik der Figuren und durch eine bestimmte Verwendung und Zusammenstellung von Farben können verschiedenste Emotionen beim Betrachter geweckt werden.<sup>336</sup> Die Anwendung eines Modus dient der Einheit der Bildkomposition und verleiht dem Gemälde einen einheitlichen Ausdruck. Die Darstellungsweise eines Werkes wird jedoch nicht nur in Hinsicht auf das Sujet bestimmt, sondern sollte auch auf den jeweiligen Auftraggeber oder Empfänger des Bildes abgestimmt werden.<sup>337</sup>

Poussin interessierte sich nicht nur in Bezug auf die Malerei für die Philosophie. Auch privat befasste er sich mit Werken der griechischen und römischen Antike, etwa mit Plutarch oder Valerius Maximus.<sup>338</sup> Er versuchte sein gesamtes Leben in Übereinstimmung mit der Natur und Vernunft zu verbringen, wobei die Tugend das Ziel darstellte.<sup>339</sup> Mit dieser Lebenseinstellung orientierte er sich vor allem an der stoischen Philosophie.

### 5.3.7 Interpretation

Bei seinen frühen Selbstbildnissen stellte sich Giordano stets in Gestalt eines Philosophen und Gelehrten dar. Zu jener Zeit wurde eine Vielzahl an Philosophenporträts in Neapel in Auftrag gegeben. Die Vorliebe für dieses Bildthema steht in Zusammenhang mit dem zunehmenden Interesse an der Philosophie im Laufe des 17. Jahrhundert. Als ein wichtiges Ereignis ist dabei die Gründung der *Accademia degli Investiganti* zu nennen.

---

<sup>334</sup> Nachdem sein Sammler Paul Fréart de Chantelou Poussins Bild der *Priesterweihe* aus der zweiten Reihe der *Sieben Sakramente* erhalten hatte, schrieb er dem Künstler einen Brief, in dem er sein Missfallen gegenüber der Ausführung des Gemäldes kundtut. Daraufhin schreibt Poussin am 24. November 1647 einen Antwortbrief und rechtfertigt seine Arbeit. Siehe Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, hg. von Anthony Blunt, Paris 1964, S.121-125.

<sup>335</sup> Messerer 1972, S.335.

<sup>336</sup> Stumpfhaus 2007, S.209-210.

<sup>337</sup> Stumpfhaus 2007, S.S.200.

<sup>338</sup> Blunt 1995, S.160-161.

<sup>339</sup> Blunt 1995, S.167.

In seiner Rolle als Maler-Philosoph ist Luca Giordano zwischen Salvator Rosa und Nicolas Poussin anzusiedeln. Rosa war sehr daran interessiert, von seinen Zeitgenossen als Philosoph wahrgenommen zu werden. Poussin war vielfältig belesen und ihm waren genügend Texte bekannt, so dass er unter einer Vielzahl an Vorlagen für seine Bildthemen wählen konnte und zu ihrem Verständnis keinerlei Unterstützung benötigte. Diesen Umstand verdankte er auch seinem intensiven Studium seiner künstlerischen Vorgänger und vor allem der Antike.<sup>340</sup> Der freie Zugang zur Sammlung Cassiano dal Pozzos in Rom, dem *Museo Cartaceo*<sup>341</sup>, bedeutete für Poussin die größte Quelle seiner Inspiration. Salvator Rosa war bei der Findung seiner außergewöhnlichen Themen teilweise auf Beratung angewiesen. Diese fand er in seinem Freund Giovanni Battista Ricciardi, den er des Öfteren in Briefen um Rat bat.

Es gibt keine konkreten Aufzeichnungen zu Giordanos Bildungsstand oder seinem Zugang zu den Werken antiker Autoren. An seinen Selbstbildnissen kann man jedoch erkennen, dass er sich mit bestimmten Themengebieten auseinandergesetzt hat. Auf Grund der häufigen Darstellung von Horoskopen bei den Philosophenporträts kann man annehmen, dass sich Giordano vor allem für die Astrologie interessiert haben muss. Des Weiteren nimmt die Inschrift im *Selbstbildnis als Philosoph* Bezug auf das Thema der Freundschaft. Der Freundschaft kam besonders in der Beziehung zwischen Künstlern und ihren Auftraggebern und Mäzenen eine wichtige Rolle zu.

## 5.4 Selbstbildnisse zur Zeit der großen Erfolge in Italien

Die folgende Gruppe von Selbstbildnissen Giordanos entstand in den Jahren von 1655 bis 1685. Während dieser Zeit reiste Giordano mehrmals nach Venedig und nach Florenz. Der Grund für diese Reisen waren zumeist bedeutende Aufträge, wie etwa das Altarbild mit der *Kreuzabnahme Christi* für Santa Maria della Pietà in Venedig oder die Freskoarbeiten für den Palazzo Riccardi in Florenz.

---

<sup>340</sup> Poussin hielt sich zwischen 1612 und 1623 größtenteils in Paris auf. Dort ermöglichte ihm die königliche Sammlung von François I. (reg. 1515-1547) das Studium der italienischen Renaissance.

<sup>341</sup> Hierbei handelte es sich um eine Sammlung von Zeichnungen nach antiker Kunst. Für nähere Informationen zu Cassiano dal Pozzo und dem *Museo Cartaceo* siehe Francesco Solinas (Hg.), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588 – 1657*, Kat. Ausst., Rom 2000.

#### **5.4.1 Selbstbildnis mit Pelzumhang**

Luca Giordano (Abb.25/Kat.-Nr. IX) ist mit dem Oberkörper nach rechts gewandt und blickt mit einer Kopfwendung über seine rechte Schulter aus dem Bild heraus. Sein langes schwarzes Haar hängt über die Schultern hinab. Er trägt einen hellbraunen Umhang mit einem breiten Pelzkragen. Am Ende des Kragens ist eine metallene Öse angebracht. Es ist anzunehmen, dass diese Öse als Verschluss des Mantels dient und keine weitere Bedeutung hat. Um seinen Hals hat er ein weißes Spitzentuch gebunden. Der Hintergrund ist in Braun gehalten und lässt keinen Eindruck von Räumlichkeit aufkommen. In der rechten Hand, die Luca Giordano vor seine Brust gelegt hat, trägt er einen kleinen Gegenstand, der nicht zu identifizieren ist. Das Licht scheint von der rechten Seite zu kommen und beleuchtet nur eine Hälfte des Gesichts. Das erleuchtete Halstuch erscheint als hellster Punkt des Gemäldes.

#### **5.4.2 Selbstbildnis mit Goldkette**

Bei dem *Selbstbildnis mit Goldkette* (Abb.26/Kat.-Nr. X) handelt es sich um ein Brustbild. Luca Giordano stellt sich mit nach links gewandtem Oberkörper dar und blickt mit einer Kopfdrehung über die linke Schulter aus dem Bild heraus. Er trägt ein voluminöses schwarzes Gewand und einen spanischen Kragen. Unter dem Kragen sieht man eine goldene Halskette. Das schwarze Haar ist offen und hängt bis zu den Schultern herab. Der bereits bekannte Schnurrbart wird durch einen Unterlippenbart und einen Kinnbart ergänzt. Die Augen und die Nase wirken im Verhältnis zum Mund vergrößert. Der Hintergrund ist in hellem Braun gemalt und das Licht fällt sehr weich von links oben in das Bild herein. Das Selbstbildnis ist im Gesamten heller ausgeführt als Luca Giordanos frühere Selbstbildnisse der 1650er Jahre.

#### **5.4.3 Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen**

Bei diesem Selbstbildnis (Abb.27/Kat.-Nr. XI) verwendete Luca Giordano dieselbe Komposition wie bei dem zuvor besprochenen *Selbstbildnis mit Goldkette*. Er stellt sich erneut mit nach links gewandtem Oberkörper dar. Die Frisur und der Bart sind identisch, ebenso wie die Kleidung. Mit seiner linken Hand fasst sich Giordano wieder zur Brust und an die goldene Halskette, die in diesem Bild

deutlicher zu erkennen ist. Der Bildausschnitt ist nun größer und umfasst den gesamten Oberkörper. Bei der Qualität der Ausführung ist ebenfalls ein Unterschied erkennbar. Der Pinselstrich ist nun feiner und es wurden mehr Details herausgearbeitet. Vor allem auf die feine und detailreiche Gestaltung des Gesichtes und der Hand mit der Goldkette wurde offensichtlich besonderer Wert gelegt.

In seiner Vita erzählt De Dominici eine Anekdote, bei der Giordano eine Goldkette als Geschenk erhält.<sup>342</sup> Demnach hätte Luca Giordano dem Großherzog Cosimo III. ein Bildnis zukommen lassen. Dieses Bildnis wurde vermutlich während seinem zweiten Aufenthalt in Florenz in Auftrag gegeben.<sup>343</sup> Damals besuchte Giordano die Galerie der Künstlerselbstbildnisse in den Uffizien. Als er sein eigenes Werk unter den Meisterwerken anderer Künstler erblickte, gab er sich bescheiden und geehrt zugleich. Daraufhin überreichte ihm der Großherzog eine goldene Halskette mit einem Portraitmedaillon als Geschenk.

Eine solche Halskette trägt Luca Giordano auf dem soeben behandelnden Selbstbildnis. Es wird daher angenommen, dass es sich bei dem Gemälde um ein Dankgeschenk des Malers an den Großherzog handelt.<sup>344</sup> Die linke Hand, die zur Kette greift, wäre somit ein direkter Verweis. Gegen diese Theorie spricht meiner Meinung nach die Tatsache, dass in den Inventaren der großherzoglichen Sammlungen jener Zeit nur das *Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen* aufgelistet ist.<sup>345</sup> Es müsste aber ein früheres Selbstbildnis Luca Giordanos existieren, auf das der Künstler bei seiner Besichtigung der Galerie mit Bescheidenheit reagiert. Des Weiteren spricht auch die Datierung des Bildes um 1665 gegen diese Annahme. Laut De Dominici fand der Besuch Giordanos in der großherzoglichen Sammlung nach 1680 statt. An den Selbstbildnissen jener Zeit ist zu erkennen, dass sich Giordano ausschließlich mit einem Pince-Nez und schütterem Haar oder einer Perücke darstellt.<sup>346</sup> Bei der Kette im *Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen* kann es sich daher nicht um das Dankgeschenk des Großherzogs handeln. Die Kette könnte ein Geschenk eines

---

<sup>342</sup> De Dominici 2003-2008, 3, S.778.

<sup>343</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.204.

<sup>344</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.204.

<sup>345</sup> Siehe Prinz 1971, S.234.

<sup>346</sup> Siehe Kapitel 5.4.5 bis 5.4.7.

anderen Auftraggebers an Giordano gewesen sein und er stellte sich damit dar, um sich als anerkannten Künstler auszuweisen.

Für den qualitativen Unterschied dieser beiden Selbstbildnisse gibt es eine bedeutende Erklärung. Das in diesem Kapitel bearbeitete *Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen* stammte aus der Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici und gelangte nach dessen Tod im Jahr 1675 in die Großherzogliche Sammlung.<sup>347</sup> Es ist nicht bekannt, ob das Gemälde vom Kardinal auf dem Kunstmarkt erworben wurde oder ob Luca Giordano selbst dem Kardinal das Selbstbildnis zum Geschenk machte, um in der Sammlung der Künstler selbstbildnisse der Uffizien präsent zu sein.<sup>348</sup> Mit diesem Geschenk wäre Giordano einer bestehenden Tradition gefolgt. Wenn man diese Vermutung nun weiter verfolgt, ist es ganz deutlich, weshalb Giordano für die Uffizien das gelungenere der beiden Selbstbildnisse ausgewählt hat. Ein Künstler wäre darauf bedacht gewesen, mit einem seiner besten Werke in den Uffizien vertreten zu sein. Daher gehe ich davon aus, dass das Selbstbildnis ein direktes Geschenk von Luca Giordano an den Kardinal war und nicht auf einem anderen Weg in die Sammlung gelangte.

### **Hand auf der Brust**

Bei den beiden Selbstbildnissen mit Goldkette wendet Giordano das Motiv der Hand auf der Brust an. Die auf der Brust liegende Hand ist ein Verweis auf das Herz des Dargestellten. Das Herz war nach zeitgenössischer Auffassung Sitz des Verstandes und auch der Gefühle.<sup>349</sup> Die Hand auf der Brust ist daher auf verschiedene Weise zu interpretieren.

Es kann sich um eine intime Geste handeln, die ein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck bringen will. Bei diesem Gefühl kann es sich zum Beispiel um eine Beteuerung handeln. Der Künstler gibt dem Betrachter das Versprechen seiner Aufrichtigkeit und seines Bestrebens, bei der Arbeit sein Bestes geleistet zu

---

<sup>347</sup> Ferrari/Scavizzi 1992, S.285.

<sup>348</sup> Die *Galleria degli Autoritratti* nahm in der Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Sammeltätigkeit des Kardinal Leopoldo de' Medici ihren Anfang. Zur Geschichte der Galerie Siehe Prinz 1971.

<sup>349</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.41.

haben.<sup>350</sup> Es kann sich in der Geste auch der Schaffensdrang des Künstlers zeigen, seine künstlerische Seele und sein Mitteilungsbedürfnis.<sup>351</sup>

Seinen Anfang nahm der Gestus der Hand auf der Brust vermutlich mit Giorgiones<sup>352</sup> *Bildnis eines Jünglings* (Abb.28). Besondere Verbreitung erfuhr das Motiv durch die häufige Anwendung in Van Dycks *Iconographie*.<sup>353</sup> Bei Lorenzo Lotto erfährt das Motiv eine Wandlung in seiner Bedeutung. Es wird hier als ein Würdemotiv eingesetzt.<sup>354</sup> Der Künstler deutet nun nicht mehr auf sein Herz, sondern weist mit der Hand selbstbewusst auf die eigene darstellungswürdige Person hin. Der gleichen selbstbewussten Haltung bedient sich Salvator Rosa in seinem *Selbstbildnis* um 1645. Bei ihm ging die Aussage der Geste über die des selbstbewussten Künstlers hinaus. Er war nicht nur auf Grund seiner Tätigkeit als Maler, sondern auch durch seine gesamte Persönlichkeit würdig, dargestellt zu werden.

Einerseits kann man diese Bewegung als Geste der Beteuerung interpretieren. Andererseits greift Giordanos Hand nicht nur zur Brust, sondern auch zur goldenen Kette um seinen Hals. Der Griff der Hand könnte demnach auch ein Hinweis auf das Schmuckstück sein. Ich glaube, dass man beide Interpretationsmöglichkeiten kombinieren muss, um die Bedeutung der Handbewegung zu verstehen. Es ist ganz deutlich, dass das Augenmerk des Betrachters auf die Goldkette gelenkt werden soll. Die Hand stellt in beiden Gemälden neben dem Gesicht die hellste Fläche des Bildes dar. Der Kontrast zum schwarzen Gewand verstärkt die Blickführung zusätzlich. Der Künstler zeigt voller Stolz das Schmuckstück, das ihm von einem Auftraggeber überreicht worden ist.<sup>355</sup> Durch die Zärtlichkeit der Geste ist die Beteuerung des Künstlers abzulesen, diesem Geschenk gerecht werden zu wollen. Des Weiteren drückt er mit der Darstellung der Goldkette auch seinen verdienten Platz in der Gesellschaft aus.

---

<sup>350</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.41.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Zu Giorgione siehe Enrico M. dalPozzolo/ LionelloPuppi (Hg.), Giorgione, Kat, Ausst., Castelfranco Veneto 2009/2010.

<sup>353</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.36. Auf die besondere Bedeutung der *Iconographie* bei der Verbreitung von Motiven wird auf im Kapitel 5.4.7 näher eingegangen.

<sup>354</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.41.

<sup>355</sup> Siehe Kapitel 5.4.2.

#### 5.4.4 Selbstbildnis Giordanos

Bei diesem Künstlerbildnis (Abb.29/Kat.-Nr. XII) wählte Luca Giordano einen großzügigeren Bildausschnitt, der den gesamten Oberkörper des Dargestellten umfasst. Dabei handelt es sich um einen Mann mit langen schwarzen Haaren. Er trägt ein schwarzes Barett und einen schwarzen Mantel. Darunter trägt er eine weiße Bluse mit hohem Kragen und ausladenden Ärmeln. Das Gesicht wird von der markanten Hakennase dominiert und darunter trägt er einen adrett rasierten Schnurrbart und Unterlippenbart. Der Oberkörper des Dargestellten ist stark nach links gewandt. Die linke Hand ist zur Brust erhoben und mit einer Kopfwendung blickt er durch schwere Lider dem Betrachter entgegen. Der Hintergrund dieses Bildnisses ist in Braun gehalten. Das Licht fällt hart von links herein und beleuchtet besonders kräftig das Gesicht, die Hand und den weißen Ärmel des Dargestellten.

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht gesichert werden.<sup>356</sup> Im Vergleich mit anderen Selbstbildnissen Luca Giordanos ist zu erkennen, dass die Physiognomie dieses Bildnisses einerseits Ähnlichkeiten, andererseits aber auch markante Unterschiede aufweist. Zum einen hat Luca Giordano bei allen anderen Bildnissen volle hervortretende Lippen. Des Weiteren hat er zwar auch ein schmales Gesicht, aber die Wangenknochen sind bei Luca Giordano dennoch breiter. Ein weiterer Unterschied ist am höheren Stirnansatz abzulesen, der bei anderen Selbstbildnissen aus dieser Zeit noch nicht so ausgeprägt erscheint. Meiner Meinung ist der größte Unterschied an den Augen abzulesen. Luca Giordano stellt sich selbst mit mandelförmigen Augen dar. Bei diesem Bildnis sind jedoch runde Augen zu sehen. Außerdem sitzen die Augenbrauen tiefer als es bei Luca Giordano der Fall ist. Ähnlichkeiten finden sich vor allem bei der Hakennase und den Haaren. Neben den Selbstbildnissen stehen auch schriftliche Beschreibungen von Giordanos Aussehen zum Vergleich zur Verfügung.

---

<sup>356</sup> Die *Galleria degli Uffizi* ist im Besitz eines weiteren Porträts (Kat.-Nr. XXII), dessen Identität noch nicht geklärt ist. Im Katalog von 1979 wird es als ein Selbstbildnis von Jusepe de Ribera aufgelistet; Siehe Kat. Slg., Florenz 1979, S.971. Ein Jahr zuvor sprach Pérez Sánchez in seiner Monografie zu Ribera die Möglichkeit an, dass es sich dabei tatsächlich um ein sehr frühes Selbstbildnis Giordanos handeln könnte; Siehe Alfonso E. Pérez Sánchez / Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Mailand 1978.



## Beschreibung der Physiognomie Giordanos in literarischen Quellen

In seiner *Vite de` pittori, scultori ed architetti napolitani* aus den Jahren 1742-1745 beschreibt De Dominici die Erscheinung Luca Giordanos wie folgt:

*„Fu adunque Luca Giordano di giusta statura, proporzionato nelle sue parti, ma di corpo più tosto delicato ed asciutto, ma per[c]hé vestiva alla spagnuola con goniglia al collo pareva più alto di quel ch`ei si fosse. Fu di volto magro e alquanto pallido, con naso eccedente, ond`è che un poco cresceva, e rialzava la bocca. La sua guardatura sembrava più tosto severa e malinconica che gioviale ed allegra, onde chi nol praticava credea di uomo saturnino;”*<sup>357</sup>

*“[...] quanto che a prima veduta sembrava austero ed ippocondrico, perciocchè era egli di volto più tosto lungo che ovato, ed era scarno di color pallido, come abbiam detto innanzi, aggiungendo che gl`occhi erano di color castagno, come erano anche i capelli; [...]”*<sup>358</sup>

Im Gegensatz zu De Dominici ausgeschmückter Schilderung von Giordanos Äußerem beschreibt Baldinucci sein Aussehen in einem Satz.<sup>359</sup> Abgesehen von kleinen Unterschieden stimmen die beiden Beschreibungen überein. Im Gegensatz zu De Dominici spricht Baldinucci Giordano nämlich einen kräftigen Körperbau zu. Bei der Farbe der Haare bezeichnet Baldinucci sie schlicht als Schwarz, während De Dominici den Farbton mit Kastanienbraun genauer differenziert.

Wenn man nun diese Beschreibungen der Physiognomie Giordanos mit den Darstellungen der Selbstbildnisse vergleicht, ergeben sich zahlreiche Übereinstimmungen. Die frühen Selbstbildnisse lassen noch den gesamten Oberkörper erkennen und das Gewand ist noch nicht so voluminös wie in den späteren Beispielen. Daher kann man feststellen, dass Giordano ein eher schlanker Mann war. Bei den späteren Selbstbildnissen verkleinert sich der Bildausschnitt auf Brustbilder und das Gewand verhüllt den Körper in dicken Schichten. Auf Grund der schmalen Gesichtsform und den leicht eingefallenen Wangen kann man dennoch davon ausgehen, dass Giordano mit

<sup>357</sup> De Dominici 2003-2008, 3, S.821.

<sup>358</sup> De Dominici 2003-2008, 3, S.839.

<sup>359</sup> Siehe Baldinucci 1975, S.363.

vorgeschrittenem Alter nicht an Körperfülle zugelegt hat. De Dominicis Beschreibung der Statur trifft demnach auf alle Selbstbildnisse zu. Die auffallend lange Nase erscheint vermehrt in den späteren Darstellungen. Bei seinen früheren Selbstbildnissen korrigierte Giordano noch diesen Schönheitsfehler. In seinem *Selbstbildnis als Philosoph mit Buch* und dem *Selbstbildnis als Alchemist* korrigierte er darüber hinaus auch seine Hakennase.

Die bei De Dominici als blass und kränklich beschriebene Hautfarbe ist nicht in allen Bildern zu erkennen. Sie tritt vor allem bei den frühen Beispielen auf. Das helle Inkarnat kann auch auf den starken Lichteinfall zurück zu führen sein, den Giordano in den 50er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts von Ribera übernommen hat. Erst bei den späteren Bildern wird seine Lichtführung sanfter. Daher lässt sich für die Beschaffenheit der Haut keine klare Übereinstimmung mit De Dominici feststellen. Die Darstellung der Haare variiert mit den verschiedenen Lichtführungen. Bei dem *Selbstbildnis als kynischer Philosoph* erscheinen die Haare in einem Branton und entsprechen daher De Dominicis Beschreibung. Das *Selbstbildnis als Alchemist* zeigt Giordano mit schwarzem Haar, das wiederum Baldinuccis Beschreibung entspricht. Die Frage der Haarfarbe ergibt sich bei den späten Selbstbildnissen nicht mehr, da Giordano auf ihnen eine Perücke trägt.

Beide Autoren mussten ihre Beschreibungen auf die Aussagen von Zeitzeugen stützen. Als bildliche Quellen standen Ihnen dieselben Selbstbildnisse zur Verfügung, die in dieser Arbeit behandelt werden. Man kann daher nicht eindeutig feststellen, dass es sich bei dem Dargestellten um Luca Giordano handelt.

### **Identifizierung als Salvator Rosa**

In der Forschung wird für die Identität des Dargestellten auch Salvator Rosa als Möglichkeit vorgeschlagen.<sup>360</sup> Der Künstler stammte ebenso wie Luca Giordano aus Neapel. Beide Maler hielten sich um 1660 in Rom auf.<sup>361</sup> Es besteht daher die Möglichkeit, dass sie sich in denselben Kreisen bewegten und einander kannten.

---

<sup>360</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.180.

<sup>361</sup> Ebd.

Luca Giordano und Salvator Rosa haben eine sehr ähnliche Physiognomie, die eine genaue Unterscheidung erschwert. Bei beiden Männern ist das auffälligste Merkmal die markante Hakennase. Salvator Rosa stellt sich in seinen Selbstbildnissen fast immer mit einem Schnurrbart dar, der in seiner Form jenem auf dem soeben behandelten Bildnis entspricht. Das schwarze lockige Haar ist ebenso eine Gemeinsamkeit beider Künstler wie die breiten Wangenknochen. Auf Grund der Gesichtszüge lässt sich demnach nicht klar bestimmen, um welchen der beiden Künstler es sich handelt. Weitere Untersuchungen sollen zeigen, ob eine Begegnung der beiden Männer im zeitlichen und örtlichen Rahmen der Möglichkeit liegt.

Salvator Rosa wurde 1615 in Arenella in der Nähe von Neapel geboren und lebte bis ins Jahr 1673. Nach einigen Aufenthalten in Florenz und Pisa hielt er sich seit 1649 vorwiegend in Rom auf, wo er einen Kreis von Künstlern und Gelehrten um sich sammelte. Ein Treffen mit Giordano wäre also am ehesten in Rom zustande gekommen. Wie der Biografie Giordanos<sup>362</sup> zu entnehmen ist, reiste er während seiner Lehrzeit zu Studienzwecken erstmals nach Rom. Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, dass Salvator Rosa sich bei dieser Gelegenheit von einem noch unbekanntem und eher unerfahrenen Künstlerkollegen hätte porträtieren lassen. Wie seiner Satire *La Pittura* zu entnehmen ist, stand er der Kunst und den Künstlern seiner Zeit sehr kritisch gegenüber.<sup>363</sup> Bei den späteren Aufenthalten Giordanos in Rom als angesehener Maler war Rosa bereits verstorben. Die Möglichkeit einer Begegnung in einer anderen Stadt wird durch die Lebensdaten zeitlich stark eingegrenzt. Erst nach 1670 bekam Giordano seine ersten großen Aufträge aus den verschiedensten Städten Italiens. Die beiden Künstler hätten sich nur in den letzten Lebensjahren Salvator Rosas während einer Reise kennenlernen können. Dieser Annahme steht jedoch entgegen, dass der im Bild dargestellte Mann zwischen 30 und 40 Jahre alt ist und Rosa zu jener Zeit etwa 55 Jahre alt war. Ich bin daher der Meinung, dass es sich auf keinen Fall bei dem Dargestellten um Salvator Rosa handeln kann.

---

<sup>362</sup> Siehe Kapitel 3.

<sup>363</sup> Für genauere Informationen zu Salvator Rosas *La Pittura* siehe Wendy W. Roworth, A Date for Salvator Rosa's Satire on Painting and the Bamboccianti in Rome, in: *The Art Bulletin*, 63/4, 1981, S. 611-617.

Auf Grund der physiognomischen Übereinstimmungen identifiziere ich den Dargestellten als Luca Giordano. Der Vergleich mit den beiden zeitnahen *Selbstbildnissen mit Goldkette* zeigt, dass die Körperhaltung bei allen drei Bildern identisch ist. Giordano zeigt sich in einer starken Rückenansicht und blickt über die linke Schulter aus dem Bild. Die linke Hand ist ebenfalls vor die Brust gelegt, als würde sie nach etwas greifen, das nicht zu erkennen ist. Die markanten Gesichtszüge, wie die Hakennase und das schmale Gesicht, entsprechen dem etwas späteren Selbstbildnis mit Pince-Nez.

#### **5.4.5 Selbstbildnis mit Pince-Nez**

Für das *Selbstbildnis mit Pince-Nez* (Abb.30/Kat.-Nr. XIII) wählte Luca Giordano einen engen Bildausschnitt. Das Gesicht nimmt den Großteil des Bildes ein und der Ausschnitt endet auf Brusthöhe. Der Oberkörper ist nach rechts gedreht und er blickt mit einer leichten Kopfdrehung aus dem Bild heraus. Das lockige Haar ist nach hinten gebunden und er stellt sich ohne Bart dar. Er trägt einen schweren braunen Pelzumhang und sein weißes Halstuch ist mit einem schmückenden Knoten gebunden. Auf der Nase trägt er ein Pince-Nez. Die Brille ruft die Sehschwäche Luca Giordanos in Erinnerung und lässt die Augen vergrößert erscheinen. Anstatt diesen optischen Fehler zu korrigieren, behält Luca Giordano ihn im Bild bei. Auf diese Weise unterstreicht er nochmals die Funktion der Brille als Sehhilfe und sie erscheint nicht nur als schmückendes Accessoire.<sup>364</sup> Das Licht kommt von links oben und beleuchtet nur die rechte Gesichtshälfte. Durch das scharf einfallende Licht entsteht ein Spiel von Hell und Dunkel in den Knoten und Stofffalten des Halstuchs. Der Hintergrund ist neutral und in einem ähnlichen Braun gehalten, wie der Pelzumhang von Luca Giordano.

#### **Die Brille als Markenzeichen Giordanos**

Ab den 1680er Jahren stellt sich Giordano stets mit seinem Pince-Nez auf der Nase dar.<sup>365</sup> Daher kann sie als eine Art von Markenzeichen oder Erkennungsmerkmal Luca Giordanos angesehen werden. Die Bedeutung der Brille geht jedoch über ein Markenzeichen hinaus. Es ist eine Tatsache, dass dem

---

<sup>364</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.310.

<sup>365</sup> Zu den Selbstbildnissen mit Pince-Nez zählen: *Selbstbildnis in Miniatur, höfisches Selbstbildnis, höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien, Hommage an Velázquez, Vermählung der Jungfrau Maria* und das Fresko der *Vision des Hl. Ildefons*.

Sehen im künstlerischen Schaffen eine hohe Bedeutung zukommt. Ohne die Fähigkeit zu sehen kann ein Künstler kaum arbeiten. Die Tätigkeit des Malers wird von seiner visuellen Wahrnehmung bestimmt.<sup>366</sup> Dieser Umstand wird manchmal auch durch eine Brille hervorgehoben.

Die Brille lässt mehrere, zum Teil gegensätzliche Möglichkeiten der Interpretation zu. Die positive Bedeutung der Brille entfaltet sich aus ihrer eigentlichen Funktion als Mittel zur Verbesserung der Sehfähigkeit. Verfolgt man diesen Gedanken nun weiter, ermöglicht die bessere Sehfähigkeit dem Menschen auch eine gesteigerte Selbsterkenntnis und eine allgemein bessere Einsicht der Dinge.<sup>367</sup>

Die Brille kann aber auch negativ konnotiert sein. Die Verwendung einer Brille setzt schwache Augen voraus. Diese schwachen Augen können den Menschen in seinem Sehen täuschen. Wenn man diese täuschende Wahrnehmung tiefergehend interpretiert, kann man diesem sehschwachen Menschen eine geistige Blindheit und Verblendung unterstellen.<sup>368</sup> Seine schwachen Augen hindern ihn daran, seine Umwelt in ihrem vollen Umfang richtig wahrzunehmen und zu begreifen. Dem eigentlichen Sehen als sinnliche Fähigkeit wurde unterstellt, die Dinge nicht in ihrer Vollkommenheit begreifen zu können. Die visuelle Wahrnehmung überwindet nicht die Oberfläche der Dinge, sondern bleibt an dieser Hülle haften.<sup>369</sup>

Wenn sich Giordano mit seinem Pince-Nez darstellt kann man darin einen Verweis auf seine Fähigkeit verstehen, die Dinge in ihrer Gesamtheit erfassen und begreifen zu können. Bei seinem *Selbstbildnis mit Pince-Nez* korrigiert er nicht den Umstand, dass seine Augen auf Grund der Brille vergrößert erscheinen. Bei dem *Selbstbildnis mit Goldkette* trägt er zwar keine Brille, die Augen sind dennoch vergrößert dargestellt. Womöglich tat er dies ganz bewusst. Vergrößerte Augen waren nämlich ein Verweis auf die Weisheit und Fähigkeit des Dargestellten.<sup>370</sup>

Wie anfangs erläutert war Jusepe de Ribera für Giordano ein wichtiges Vorbild. Man kann daher als gesichert annehmen, dass er Riberas Bilderzyklus zu den

---

<sup>366</sup> Raupp 1984, S.121.

<sup>367</sup> Raupp 1984, S.297.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Raupp 1984, S.298.

<sup>370</sup> Raupp 1984, S.122.

fünf Sinnen gekannt hat. Aus diesem Zyklus soll auf die *Allegorie des Sehens*<sup>371</sup> verwiesen werden. In diesem Bild liegen auf einem Tisch mehrere Gebrauchsgegenstände, darunter ein Pince-Nez. Ribera bediente sich in seiner Allegorie einer bestehenden ikonografischen Tradition.<sup>372</sup> Dabei wird die Brille als Attribut des Sehens verstanden. Auf diese Allegorie nimmt Giordano Bezug, wenn er sich in seinen Selbstbildnissen mit dem Pince-Nez darstellt. Dieser Verweis auf den Gesichtssinn erinnert den Betrachter an die Bedeutung des Sehens für die Arbeit des Künstlers. Dadurch verweist er gleichzeitig auf den Berufsstand des Künstlers und muss hierzu nicht mehr die Utensilien eines Malers darstellen. Durch die Verwendung des Pince-Nez ruft Giordano auch das Werk seines Lehrers in Erinnerung.

#### 5.4.6 Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke

Das *Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke* (Abb.31/Kat.-Nr. XIV) ist als Brustbild ausgeführt. Luca Giordanos Oberkörper zeigt nach rechts und er wendet seinen Kopf über die rechte Schulter und blickt aus dem Bild heraus. Er trägt eine voluminöse Perücke mit langen schwarzen Locken und auf der Nase ein Pince-Nez. Das Licht scheint von links zu kommen und beleuchtet hauptsächlich das Gesicht. Er ist in einen dicken braunen Mantel gekleidet, der in *non finito* Manier gemalt ist. Dadurch verschmilzt die Kleidung mit dem braunen Hintergrund.

Bei diesem Werk stellt sich die Frage, weshalb Giordano den Mantel nicht vom Hintergrund abgesetzt hat. In seinen bisherigen Selbstbildnissen hat er stets eine klare Trennung seiner Person zum Hintergrund vorgenommen. Die genaue Ausführung der Gesichtspartie lässt vermuten, dass dieses Werk von Giordano so fertiggestellt wurde und er seine Arbeit daran nicht abgebrochen hat. Die Verschmelzung des Körpers mit dem Hintergrund ist demnach ein gewollter Bestandteil des Selbstbildnisses. Eine mögliche Erklärung für diesen Umstand liefert der Vergleich mit einem Werk von Artemisia Gentileschi. Bei ihrem *Selbstbildnis als Pictura* (Abb.32) stellt sich die Malerin als Allegorie der Malerei dar. Sie beugt sich von der rechten Seite in die Bildmitte und stützt ihren linken Unterarm auf einem Tisch ab. In der linken Hand hält sie mehrere Pinsel und eine

---

<sup>371</sup> Siehe Perez Sanchez; Spinosa, N. (Hgg.), Ribera, Ausst.-Kat., Madrid 1992, S. 167.

<sup>372</sup> Kat. Ausst., Wien 2001, S.310.

Palette. In der rechten Hand hält sie einen weiteren Pinsel, den sie gerade angesetzt hat. Sie trägt eine grüne Bluse und darüber ein braunes Kleid. Um ihren Hals hängt eine goldene Kette mit einer Maske als Anhänger. Der Hintergrund ist vollkommen in Braun gehalten und nimmt die Hälfte des Bildes ein. Es hat den Anschein, als würde der Hintergrund aus der unbehandelten Leinwand bestehen. Darauf setzt Artemisia in ihrem Selbstbildnis gerade den Pinsel an, um etwas zu malen. Die Leinwand im Bild ist ungerahmt und ihre genauen Ausmaße sind nicht zu erkennen.

Die reale Leinwand als Hintergrund für das Selbstbildnis verschmilzt mit der Leinwand im Bild, auf der die Allegorie der Malerei ihren Pinsel gesetzt hat. Des Weiteren geht auch die Figur der Artemisia an einigen Stellen in die Leinwand über.<sup>373</sup> Ihr braunes Kleid ist in der Rockpartie nicht mehr vom braunen Hintergrund zu unterscheiden.<sup>374</sup> Ebenso nehmen die Ärmel in ihren Faltenwürfen den Branton an.<sup>375</sup> Der Körper verliert zu den Bildrändern hin immer mehr an Substanz und geht in die Leinwand über. Durch diese Methode verweist Gentileschi auf den Ursprung des Porträts und führt dem Betrachter den Prozess des Bildwerdens vor Augen.<sup>376</sup> Es handelt sich lediglich um ein Abbild der Dargestellten auf einer flachen Leinwand. Erst durch die malerische Fähigkeit der Künstlerin erscheint auf der Leinwand ein illusionistisches Bild.

Eben diesen Prozess des Bildwerdens verdeutlicht auch Giordano in seinem *Selbstbildnis mit Pinne-Nez und Perücke*. Sein Porträt entwickelt sich ebenfalls aus der Leinwand heraus. Dabei hat die illusionistische Leistung der Malerei bei seinem Gesicht ihren Höhepunkt.

#### **5.4.7 Selbstbildnis in Miniatur**

Dieses Werk (Abb.33/Kat.-Nr. XV) stellt auf Grund seiner geringen Maße von nur 8 x 6,4 cm eine Ausnahme in der Reihe der Selbstbildnisse dar. Für dieses Brustbild wählte Luca Giordano die Form eines Ovals. Darin malt er sich selbst vor einem leuchtend blauen Hintergrund. Der Körper ist nach links gedreht und er blickt über seine Schulter aus dem Bild heraus. Er ist in einem braunen Mantel

---

<sup>373</sup> Kruse 2008, S:157.

<sup>374</sup> Kruse 2008, S.156-157.

<sup>375</sup> Kruse 2008, S.157.

<sup>376</sup> Ebd.

gekleidet und trägt ein weißes Spitzenhalstuch, unter dem ein weiteres rotes Tuch hervor scheint. Über dem Mantel hängt eine Goldkette mit einem runden Anhänger. Es ist nicht zu erkennen, ob der Anhänger ein Motiv hat, es sind jedoch rote Tupfer zu sehen. Giordanos Haar ist aschblond und schulterlang. Im Vergleich zu den Selbstbildnissen in jüngeren Jahren ist das Haar nun schütterer und die Locken weniger prachtvoll. Durch das Pince-Nez sieht man seine müde wirkenden und leicht geröteten Augen. Sein Gesichtsausdruck erscheint im Ganzen sehr erschöpft.

Das Licht kommt in diesem Bild von oben und lässt die Farben hell erleuchten. Vor allem für den Hintergrund verwendet Luca Giordano hier eine für seine Selbstbildnisse eher ungewöhnlich helle und leuchtende Farbe. Der Pinselstrich ist sehr locker geführt und nur im Gesicht sind die Details deutlicher herausgearbeitet. Für die Kleidung verwendet Giordano ein Zusammenspiel von verschiedenen Brauntönen. Auch die Goldkette wird nur durch einige Farbpunkte angedeutet.

### **Blick über die Schulter**

Bei diesem Motiv ist der Dargestellte mit seinem Oberkörper vom Betrachter abgewandt. Mit einer Kopfdrehung blickt er über die Schulter aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters. Durch die Wendung des Kopfes wird der Blick intensiver und eindringlicher.<sup>377</sup> Der Blick über die Schulter ist ein künstlerisches Mittel, um besondere Geistesgegenwart anschaulich zu machen.<sup>378</sup> Er symbolisiert ebenfalls das *Ingenium* des Malers.<sup>379</sup> Als Vorbild für die Kopfwendung aus dem Bild wird Tizians *Bildnis des Ariost* (Abb.34) angenommen, bei dem das Motiv erstmals erscheint.<sup>380</sup> Es ist ein junger Mann zu sehen, der hinter einer Brüstung steht oder sitzt. Er hat schwarzes schulterlanges Haar und trägt einen Bart. Er trägt ein weites blaues Gewand und hat einen schwarzen Mantel über die linke Schulter gelegt. Sein Körper ist seitlich nach rechts gewandt und der rechte Arm ruht auf der Brüstung. Sein Kopf ist über die rechte Schulter gedreht und er blickt direkt aus dem Bild und in Richtung des Betrachters. Seine Haltung bewirkt einen sehr stolzen und imposanten Eindruck.

---

<sup>377</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S.23.

<sup>378</sup> Ebd.

<sup>379</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S.79.

<sup>380</sup> Beyer 2002, S.204.



Da das Motiv der Kopfwendung und des Blicks über die Schulter häufig bei Selbstbildnissen Anwendung fand, bezeichnete ihn Hans-Joachim Raupp als den *Selbstbildnisblick*.<sup>381</sup> Er hinterfragt dabei auch die Funktion des Motivs. Als erstes erwähnt er die Interpretation als Blick in den Spiegel. Der Künstler, der sein eigenes Selbstbildnis anfertigt, benutzt hierfür einen Spiegel. Die Kopfwendung könnte demnach ein Verweis auf den Entstehungsprozess des Gemäldes sein. Dieser Theorie hält Raupp entgegen, dass der Spiegel in der Praxis nicht hinter dem Maler aufgestellt wird, sondern auf derselben Ebene wie die Leinwand.<sup>382</sup>

Vielmehr sieht Raupp in der Kopfwendung ein Mittel, um dem Selbstbildnis ein Moment von Unmittelbarkeit und Vergegenwärtigung zu verleihen.<sup>383</sup> Die starke Bewegung des Kopfes und die Haltung des Oberkörpers wirken sehr spontan. Man hat den Eindruck, als hätte sich der Dargestellte soeben zum Betrachter umgewandt. Solche Körperdrehungen bildeten zugleich eine künstlerische Herausforderung. Sie waren daher bei Künstlern sehr beliebt, um ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Die Kopfwendung kann jedoch auch mit einer tieferen, symbolischen Bedeutung besetzt sein. Der Kopf dreht sich vom Irdischen weg und der Blick richtet sich auf das Wesen der Dinge.<sup>384</sup> Diese Möglichkeit der Interpretation ist vor allem bei Künstlerselbstbildnissen nachzuvollziehen. Durch den Blick verdeutlicht der Künstler den Moment seiner Inspiration. Dabei entsteht vor seinem geistigen Auge eine Idee, ein *disegno*.

### **Der „Van Dyck-Typus“**

Die Verbindung des Brustbildes mit dem Motiv der Kopfwendung und in manchen Fällen auch der Griff an die Brust stellen zusammen den von Raupp sogenannten *Van Dyck-Typus* dar.<sup>385</sup> In seinem *Selbstbildnis* (Abb.35) um 1635 stellt sich Anthonis van Dyck in einer Pose dar, die für zukünftige Künstlerselbstbildnisse zu einer bestimmenden Darstellungsweise werden sollte.<sup>386</sup> Er zeigt sich im Brustbild, vor einer Leinwand mit Sonnenblume stehend. Sein Gewand ist leuchtend rot und weist ihn als Edelmann aus. Mit seiner linken Hand greift er sich

---

<sup>381</sup> Siehe Raupp 1980, S.19.

<sup>382</sup> Raupp 1980, S.19.

<sup>383</sup> Raupp 1980, S.20.

<sup>384</sup> Raupp 1980, S.2.

<sup>385</sup> Raupp 1984, S.208.

<sup>386</sup> Zu Anthonis van Dyck siehe John Peacock, *The look of Van Dyck. The Self-Portrait with a Sunflower and the Vision of the Painter*, Aldershot 2006.

zur Brust und umschlingt mit den Fingern eine goldene Kette. Dabei handelt es sich um die Adelskette, die Anthonis van Dyck im Jahr 1633 vom englischen König Karl I., an dessen Hof er als Maler tätig war, verliehen wurde.<sup>387</sup> Er steht seitlich zum Betrachter und blickt mit einer Wendung des Kopfes über die Schulter aus dem Bild heraus. Das Motiv der Kopfwendung verwendet er bereits bei seinem *Selbstbildnis* (Abb.36) um 1630.

Durch ein weiteres Werk trug Anthonis van Dyck einen Großteil zur Verbreitung dieses Darstellungstypus bei. Im September veröffentlichte er die erste Ausgabe seiner *Iconographie*.<sup>388</sup> Dabei handelt es sich um eine Stichsammlung von Bildnissen berühmter Gelehrter, Aristokraten, Künstler und Kunstsammler, für die Van Dyck die Zeichnungen anfertigte.<sup>389</sup> Die *Iconographie* fand rasch Verbreitung in ganz Europa und andere Werke knüpften an ihren Erfolg an. Die besondere Bedeutung des Werks liegt darin, dass erstmals Bildnisse von Künstlerpersönlichkeiten ohne Rangunterschied neben Adligen und Gelehrten präsentiert wurden.<sup>390</sup> Im Unterschied zu anderen Stichsammlungen jener Zeit wurden den einzelnen Bildnissen nur eine kurze Beischrift hinzugefügt. Dadurch werden die Künstler nicht als einzelne Personen geehrt, sondern erscheinen gemeinsam als Stellvertreter der Kunst.<sup>391</sup> Des Weiteren werden sie zusammen mit den Sammlern ihrer Werke dargestellt. Diese beiden Gruppen bilden gemeinsam den Kreis der Kunstkenner.<sup>392</sup>

#### 5.4.8 Interpretation

In den Jahren 1655 bis 1685 stellte sich Luca Giordano hauptsächlich als Mann der Gesellschaft dar. Seine Selbstbildnisse jener Zeit zeigen ihn auf dem Höhepunkt seiner bisherigen künstlerischen Karriere. Er wurde mit der Ausführung großer Werke für die Familie Medici und andere wichtige Persönlichkeiten beauftragt. Des Weiteren begannen auch Königsfamilien sich für seine Arbeiten zu interessieren. Sein Ruf als herausragender und begehrter Künstler war etabliert und als solcher stellte er sich auch dar.

---

<sup>387</sup> Rebel 2008, S.17.

<sup>388</sup> Kat. Ausst., Antwerpen/ London 1999, S.346.

<sup>389</sup> Raupp 1980, S.13.

<sup>390</sup> Ebd.

<sup>391</sup> Raupp 1980, S.14.

<sup>392</sup> Ebd.

Im Vergleich zu den frühen Selbstbildnissen trägt er nun nicht mehr die Kleidung eines Bettlers sondern jene eines edlen Herren. Sein Haar fällt noch immer offen auf die Schultern herab, jedoch erscheint es nun gepflegter und nicht so wild wie bei den Darstellungen als Philosoph. Er fängt an sich mit dem Pince-Nez abzubilden, womit seine einsetzende Sehschwäche angedeutet wird. Er zeigt sich gleichzeitig mit der Brille auch als belesener Mann, der in intellektuellen Kreisen verkehrt. In seiner Darstellungsweise als Edelmann zeigt sich Giordano repräsentativ für seinen Berufsstand, der sich unter den geistigen Tätigkeiten etabliert hat. Er ist zu einem anerkannten Künstler geworden, an den auch große Aufträge vergeben werden. Gleichzeitig verkehrt er in adeligen Kreisen und ist ein willkommener Gast in den Häusern der großen Familien Italiens, wie etwa bei den del Rosso Brüdern. Diese angesehene Rolle innerhalb der Gesellschaft verkörpert er auch in seinen Selbstbildnissen.

Als Vorbilder für seine Selbstbildnisse suchte sich Giordano bekannte und geschätzte Künstler seiner Zeit. So orientierte er sich unter anderem an Salvator Rosa und Nicolas Poussin. Durch die Verbreitung von Stichen waren ihm auch die Selbstbildnisse ausländischer Künstler, wie etwa aus dem Norden, bekannt. Bei seinem Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke<sup>393</sup> ist deutlich die Nähe zu Van Dycks *Selbstbildnis* um 1630 zu erkennen. Giordano übernimmt nicht nur die Komposition von seinem niederländischen Vorbild sondern auch das Motiv der Kopfwendung. Ich denke, dass Giordano dieses Motiv bei seinen Selbstbildnissen angewandt hat, um auf seine Fähigkeit der Imagination zu verweisen.<sup>394</sup> Giordano stellt sich nicht als einen handwerklich begabten Künstler dar, sondern als einen geistig fähigen Künstler.

## 5.5 Selbstbildnisse als Hofmaler

Auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn hatte Giordano bereits einige Gemälde für die Ausgestaltung des EL Escorial nach Madrid gesandt. Im Jahr 1692 trat er dann selber die Reise nach Spanien an, um seine Arbeit als Maler am spanischen Hof aufzunehmen. Dieser gesellschaftliche Aufstieg zeigt sich auch in den beiden Selbstbildnissen aus jener Zeit.

---

<sup>393</sup> Siehe Kapitel 5.4.6.

<sup>394</sup> Giordano wendet das Motiv auch bei seinem einzigen grafischen *Selbstbildnis* (Kat.-Nr. XX) an.

### 5.5.1 Höfisches Selbstbildnis

Für das *Höfische Selbstbildnis*<sup>395</sup> (Abb.37/Kat.-Nr. XVI) wählte Luca Giordano ebenso wie bei dem *Selbstbildnis in Miniatur* die Form eines Ovals. Er dreht seinen Kopf sehr stark, entgegen seinem seitlich gewandten Oberkörper, zum Betrachter hin. Er trägt einen dick erscheinenden dunkelroten Mantel. Der Kragen ist mit einer breiten goldenen Bordüre gesäumt und geht in einen ausladenden Nackenkragen über. Um den Hals hat er ein weißes Spitzenhalstuch gebunden, worunter eine aufwendig gebundene rote Krawatte seitlich hervor kommt. Diese Kombination aus einem weißen und einem roten Halstuch verwendete Giordano auch in seinem *Selbstbildnis in Miniatur*. Auf dem Kopf trägt er eine große Perücke und auf der Nase befindet sich sein schon bekanntes Pince-Nez. Am rechten unteren Bildrand erkennt man schwach die linke Hand Luca Giordanos, die er sich vor die Brust hält. Am Ringfinger trägt er einen silberfarbenen Ring. Der Hintergrund des Selbstbildnisses ist in hellem Braun gehalten. Das Licht kommt von der linken Seite und lässt vor allem die Stirn und die Wangenknochen hell erleuchten.

### 5.5.2 Höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien

Beim Anblick dieses Selbstbildnisses (Abb.38/Kat.-Nr. XVII) fällt auf den ersten Blick auf, dass es fast identisch mit dem soeben beschriebenen *Höfischen Selbstbildnis* ist. Es gibt jedoch einige Details, die bei genauerer Betrachtung unterschiedlich sind. Der auffälligste Unterschied ist der gemalte Rahmen des Selbstbildnisses. Bei der jetzt besprochenen Version ergänzt Luca Giordano den Rahmen mit Malutensilien. Am unteren Rand stellt er eine Palette dar, in deren Öffnung verschiedene Pinsel stecken. Des Weiteren fügt er noch einen Zirkel, einen Malstock und eine Halterung für Zeichenkohle hinzu. Ein weiterer Unterschied zum vorherigen Gemälde ist, dass nun eine Sessellehne am linken Bildrand zu sehen ist, die dem Betrachter verdeutlicht, dass sich Giordano bei diesem Selbstbildnis in einer sitzenden Position befindet. Die linke Hand, die am rechten unteren Bildrand zu erkennen ist, ist in diesem Selbstbildnis deutlicher und genauer dargestellt. Auch bei dem weißen Spitzentuch hat er detailreicher

---

<sup>395</sup> In den Uffizien befindet sich ein Selbstbildnis, das dem *Höfischen Selbstbildnis* sehr ähnelt, aber in dieser Arbeit nicht weiter behandelt wird. Siehe Kat.-Nr. XXI.

gearbeitet. Das Tuch fällt in kleine Falten, wodurch sich ein interessantes Spiel aus Licht und Schatten ergibt. Das gleiche geschieht auch bei der Krawatte, die sich unter dem Spizentuch befindet. Luca Giordano scheint bei seiner Arbeit an diesem Selbstbildnis den Veränderungen durch das Licht an den Stofffalten und den Enden des Knoten besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben.

### 5.5.3 Vorbilder für höfische Künstlerelbstbildnisse

Tizian ist einer der Künstler, die ihre Nobilitierung in ihren Selbstbildnissen zur Schau stellten. Es gelang ihm nämlich neben der begehrten Anstellung am Hof auch in den Adelsstand erhoben zu werden.<sup>396</sup> Im Jahr 1533 wurde Tizian der Titel des Conde Palatino verliehen.<sup>397</sup> Des Weiteren wurde er mit dem Orden vom Goldenen Sporn ausgezeichnet, zu dem ein Schwert, eine Kette und ein Sporn gehören.<sup>398</sup> Dieser Orden gewährt dem Besitzer auch freien Zutritt bei Hofe. Seine privilegierte Stellung am Hofe und seine Ehrenzeichen stellte Tizian in der Folge auch in seinen Selbstbildnissen zur Schau. In seinem *Selbstbildnis* um 1550 (Abb.39) stellte sich Tizian an einem Tisch sitzend dar. Er trägt ein weißes Hemd und hat einen Umhang aus Pelz über seine Schultern gelegt. Seine rechte Hand liegt auf dem Tisch vor ihm und die linke Hand ist auf das Knie gestützt. Sein Blick ist auf etwas außerhalb des Bildes zu seiner linken Seite gerichtet. Um seinen Hals sieht man eine goldene Kette deutlich in drei Bahnen verlaufen.

In seinem *Selbstbildnis* (Abb.40) von 1567 präsentiert er sich als Edelmann in einer ruhigen und ehrwürdigen Pose. Er stellt sich halbfigurig im Profil dar und ist in einem schwarzen adeligen Gewand gekleidet. Das Gemälde ist im Gesamten sehr dunkel ausgeführt. Nur das Gesicht scheint aus der Dunkelheit heraus gearbeitet worden zu sein. Entsprechend seinem Alter ist Tizians Gesicht von Falten gezeichnet und der lange Bart ist ergraut.<sup>399</sup> Sein Blick ist starr nach links gerichtet und er wirkt im Gedanken versunken. In der rechten Hand am unteren Bildrand ist der Stiel eines Pinsels erkennbar. Um seinen Hals trägt der Maler die goldene Doppelkette als Zeichen seines gesellschaftlichen Ranges. Tizian weist

---

<sup>396</sup> Zum Thema des Hofkünstlers siehe Warnke 1985.

<sup>397</sup> Kat. Ausst., Venedig/ Washington 1990/1991, S.408.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Zum Zeitpunkt dieses Selbstbildnisses war Tizian etwa 80 Jahre alt.

sich hier mit dem Pinsel einerseits als Maler und mit der Kette andererseits als Edelmann aus.

Der bereits erwähnte Maler Anthonis van Dyck wurde 1632 von König Karl I. von England zum Ritter geschlagen.<sup>400</sup> Ein Ritterschlag verschaffte dem Künstler der damaligen Zeit nicht nur einen gesellschaftlichen Anstieg, sondern auch eine Bindung an den Aussteller des Titels.<sup>401</sup> Im Jahr 1633 wurde van Dyck auch eine goldene Kette vom König als Ehrenzeichen übergeben.<sup>402</sup> In seinem *Selbstbildnis* um 1633 (Abb.36) ist diese Kette sehr prominent dargestellt. Van Dyck zeigt sich hier im Format eines Brustbilds. Sein Oberkörper ist stark nach links gewandt und man sieht nur seinen Rücken. Er hat seinen Kopf in einer sehr spontan wirkenden Geste über die Schulter gewandt und blickt in Richtung des Betrachters. Über seiner linken Schulter ist die goldene Kette gelegt. Auf Grund des schwarzen Gewandes wird die goldene Farbe besonders hervorgehoben. Die Kette befindet sich genau in der Bildmitte und ist mit großer Genauigkeit wiedergegeben. Van Dyck hat seine Aufmerksamkeit vor allem dem Spiel von Licht und Schatten auf den einzelnen Kettengliedern geschenkt. Der Künstler wollte mit dieser Darstellung ganz offensichtlich das königliche Geschenk zur Schau stellen.

Diego Velázquez war vor Giordano am spanischen Hof als Maler angestellt. In seinem *Selbstbildnis* (Abb.41) um 1645 stellt er sich deutlich als Mann des Hofes dar. Er trägt einen spanischen Kragen und ist komplett in Schwarz gekleidet, nach den Vorschriften des Königs Philipp IV..<sup>403</sup> Er steht seitlich in einer stolzen Haltung und blickt mit einer leichten Drehung des Kopfes aus dem Bild heraus. Am linken Arm trägt er einen Handschuh und der rechte Arm ist in die Hüfte gestützt. Neben der rechten Hand ist ein großer Schlüssel erkennbar, der im Gürtel steckt.<sup>404</sup> Dieser Schlüssel kennzeichnet Velázquez als königlichen Kammerdiener.<sup>405</sup>

---

<sup>400</sup> Warnke 1985, S.220.

<sup>401</sup> Warnke 1985, S.206.

<sup>402</sup> Natali 2008, S.38.

<sup>403</sup> Bonafoux 1985, S.60.

<sup>404</sup> Ebd.

<sup>405</sup> Ebd.

#### 5.5.4 Interpretation

Die beiden letzten bekannten Selbstbildnisse Giordanos stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Anstellung am Spanischen Hof. Ab dem 16. Jahrhundert begannen Maler, die am Hof tätig waren sich als sogenannte Künstlerfürsten zu präsentieren.<sup>406</sup> Die primäre Aufgabe eines Hofmalers war die Verherrlichung des Herrschers.<sup>407</sup> Entsprechend seiner bedeutenden Aufgabe am Hof, präsentierte sich der Künstler auch selbst als Edelmann. Dabei war die prunkvolle Kleidung der neuesten Mode entnommen. Das Haar saß stets geordnet oder wurde durch eine Perücke ersetzt und der Bart war gepflegt oder glatt rasiert. Die Haltung, die der Maler für sein Selbstbildnis als Edelmann wählte, ist selbstsicher und würdevoll zugleich. Sie sollte sich direkt an den Betrachter wenden und den gesellschaftlichen Rang des Dargestellten klar erkennbar machen.<sup>408</sup>

Auf manchen Künstlerselbstbildnissen sind Hinweise auf Ehrungen zu sehen. Dabei handelt es sich einerseits um wertvolle Geschenke, die ihnen von Mäzenen übergeben worden sind. Andererseits sind es auch Hinweise auf Ehrungen und Titel, die ihnen von Akademien oder auch bei Hofe verliehen wurden.<sup>409</sup> Die offiziellen Titel waren eine besonders wichtige Auszeichnung für die Künstler, da sie mit einem Anspruch auf ein Einkommen und eine Pension verbunden sein konnten.<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> Rebel 2008, S.16.

<sup>407</sup> Ebd.

<sup>408</sup> Denk 1998, S.70.

<sup>409</sup> Calabrese 2006, S.201.

<sup>410</sup> Ebd.

## 6 Zusammenfassung

Zusammenfassend sollen noch einmal die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit festgehalten werden. Luca Giordano war ein Maler und Freskant, der es verstand, unterschiedlichste künstlerische Strömungen und Vorbilder in seine Werke einfließen zu lassen. Die Aufgabe dieser Arbeit war es deutlich zu machen, dass neben Luca Giordanos Freskoarbeiten auch seine Selbstbildnisse eine bedeutende Rolle innerhalb seines gesamten Werkes bilden. Gleichzeitig wurden alle bekannten Selbstbildnisse erstmals zusammen und im Vergleich untereinander bearbeitet.

Eines seiner ersten Selbstbildnisse ist Giordanos einziges Identifikationsporträt, das *Selbstbildnis als Heiliger Lukas*.<sup>411</sup> Giordano stellte das Thema des malenden Lukas in drei weiteren Bildern dar, jedoch ohne Selbstbildnis. Der Vergleich mit diesen Bildern zeigte, dass nur das Bild in Lyon nahezu identisch mit dem Selbstbildnis ist. Bei den späteren Ausführungen in Brest und Neapel ist eine Veränderung der Komposition und Ausführung erkennbar. Giordanos Selbstbildnis zeigt auch eine starke Ähnlichkeit zu einem verschollenen Bild Riberas, das ebenfalls als ein Künstlerselbstbildnis ausgeführt worden sein soll. Bei beiden Bildern wird die Madonnengruppe als visionäre Erscheinung des Malers wiedergegeben. Giordano übernimmt von seinem Lehrer jedoch nicht den andächtigen Charakter der Darstellung, der bei Ribera durch die kniende Haltung des malenden Lukas hervorgehoben wird. Über die genauen Hintergründe des Selbstbildnisses konnten keine klaren Aussagen gemacht werden. Es wurde jedoch festgestellt, dass Giordano sich stark an Riberas Ausführung des Themas orientiert hat.

Giordanos Selbstbildnisse in Assistenz boten in Hinblick auf ihre Ikonografie, Entstehung und nähere Bedeutung interessante Ansatzpunkte für Untersuchungen. Bei seiner *Hommage an Velázquez* stand die Frage nach dem Bildinhalt im Vordergrund.<sup>412</sup> Nach einer ausführlichen Beschreibung des Bildes wurden zunächst die unterschiedlichen Zuschreibungen und Interpretationen bezüglich des Themas aus der Vergangenheit behandelt.<sup>413</sup> Dabei stand vor

---

<sup>411</sup> Siehe 4.1.

<sup>412</sup> Siehe Kapitel 4.2.3.

<sup>413</sup> Siehe S. 28-29.



allem die Frage nach der Identität des dargestellten Mannes im Vordergrund. Auf Grund der Forschungen von Cañal zur Beziehung zwischen Giordano und dem Conde de Santisteban wurde das Thema des Bildes als eine Familienszene des Conde mit einer seiner Töchter identifiziert.<sup>414</sup> Die *Hommage an Velázquez* zählt somit zu den wenigen Selbstbildnissen, bei denen der Empfänger und die Funktion des Bildes bekannt sind.

Als Grundlage für die Bearbeitung der autonomen Selbstbildnisse Giordanos wurden zunächst die Geschichte des Selbstbildnisses<sup>415</sup> und die Funktionen<sup>416</sup> der *memoria*, des *exemplum* und des *decorum* erläutert. Diese Funktionen sind bei den Selbstbildnissen Giordanos auch anzutreffen. Durch die bildliche Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung erhofft er sich der Nachwelt in Erinnerung zu bleiben. Als Künstler und Vertreter einer *ars liberalis* ist er ein tugendhafter Mensch und daher würdig porträtiert zu werden. Für seine Selbstbildnisse wählte Giordano ebenfalls stets eine angemessene Darstellungsweise.

Die autonomen Selbstbildnisse waren in drei Gruppen aufgeteilt. Die erste Gruppe beinhaltete die frühen Selbstbildnisse. Bei diesen Bildern stellte sich Giordano stets als Philosoph und Gelehrter dar. Er ging dabei auch auf die Themen der Freundschaft und der Astrologie ein. Die Selbstbildnisse als Philosoph wurden mit den Selbstbildnissen der Maler-Philosophen Salvator Rosa und Nicolas Poussin verglichen. Dieser Vergleich zeigte, dass Giordano die Rolle des Maler-Philosophen nur bei seinen Bildern einnahm und sich nicht wie Rosa und Poussin auch literarisch mit dem Thema auseinandersetzte. Die Schilderung der Geschehnisse um die *Accademia degli Investiganti* machte deutlich, weshalb im 17. Jahrhundert die Philosophie in Neapel von großer Bedeutung war. Dabei wurde auch festgestellt, dass Giordano bei seinen frühen Selbstbildnissen vor allem durch die Ereignisse in seiner Heimatstadt beeinflusst wurde und auch dazu Stellung genommen hat.

Die nächste Gruppe von Selbstbildnissen entstand zur Zeit von Giordanos großen Erfolgen in Italien, wie etwa seiner Arbeit im Palazzo Riccardi und in der Corsini

---

<sup>414</sup> Siehe S. 32.

<sup>415</sup> Siehe Kapitel 5.1.

<sup>416</sup> Siehe Kapitel 5.2.

Kapelle. Der Darstellungstypus änderte sich entscheidend. Giordano stellte sich nicht mehr als armer und zerlumpter Philosoph dar. Stattdessen war er nun in feinen Gewändern gekleidet und sein Haar wirkte gepflegt. Seine Haltung und Gesten entsprachen der zeitgenössischen Porträtkunst und er fand seine Vorbilder bei Tizian und Van Dyck.

Die letzte Gruppe enthält die beiden höfischen Selbstbildnisse, die Giordano auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere zeigen.<sup>417</sup> Entsprechend seinem Stand als Hofmaler zeigte sich Giordano in edler Kleidung mit einer imposanten Perücke und einem spanischen Kragen. Mit dieser Darstellungsweise stellte sich Giordano in eine Reihe mit den Hofmalern Tizian, Van Dyck und Velázquez.

Die Selbstbildnisse Luca Giordanos stellen in mehrerer Hinsicht eine bedeutende Werkgruppe dar. Eine wichtige Tatsache ist, dass Giordano während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn Selbstbildnisse angefertigt hat. Anfangs zeigen sie ihn als jungen aufstrebenden Künstler, dann als angesehenen Mann der Gesellschaft und schlussendlich als erfolgreichen Maler am spanischen Hof. Durch diese Verbildlichung der verschiedenen Stadien seines Lebens werden die Bilder zu einer gemalten Biografie des Künstlers. Sie geben dem Betrachter Auskunft darüber, welche Entwicklungen in der Karriere und im Leben Giordanos stattgefunden haben. So entstehen etwa die höfischen Selbstbildnisse in Folge von Giordanos Anstellung am spanischen Hof. Seine beginnende Sehschwäche fließt ebenfalls in Form des Pince-Nez in die Selbstbildnisse mit ein.<sup>418</sup> Die Bilder stehen auch in Verbindung mit den Reisen, die Giordano getätigt hat. Das *Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen* entstand um 1665, nachdem Giordano erstmals in Florenz war. Die Radierung eines Selbstbildnisses fertigte er vermutlich während seines zweiten Aufenthaltes in Florenz um 1685 an.

Abschließend ist zu den Selbstbildnissen Luca Giordanos festzustellen, dass sie als gemeinsame Werkgruppe eine weitreichendere Bearbeitung benötigen. Diese Arbeit soll eine Grundlage für weitere Forschungen bieten. Gewisse Fragestellungen wurden vorgestellt, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen wurde. So wurde unter anderem die Frage nach den Auftraggebern

---

<sup>417</sup> Siehe Kapitel 5.5.

<sup>418</sup> Siehe *Selbstbildnis mit Pince-Nez*, *Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke*, *Selbstbildnis in Miniatur*, *höfisches Selbstbildnis* und *höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien*.

der einzelnen Selbstbildnisse nicht näher untersucht. Dementsprechende Forschungen könnten Aufschluss darüber geben, ob Giordano alleine verantwortlich für die Wahl der Darstellungsweisen war oder ob sie ihm vorgegeben wurden. Jede tiefergehende Arbeit zu den Selbstbildnissen wäre somit ein wertvoller Beitrag zur kunstgeschichtlichen Forschung.

## 7 Referenzliste

### I

*Der Heilige Lukas malt die Madonna*  
Öl auf Leinwand, 285,2 x 186,1 cm  
zwischen 1650-1654  
Puerto Rico, Museo di Ponce

Abb. 1

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.252; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.166.

### II

*Weihe der Kirche von Montecassino*  
Bozzetto, Öl auf Leinwand, 100 x 109 cm  
um 1677  
Neapel, Museo Nazionale Capodimonte, Inv.-Nr. Q248

Abb. 9

Bibl.: De Dominici 2003-2008, 3, S.773; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.142.

### III

*Empfang der Nonnen*  
Fresko  
1684  
Neapel, San Gregorio Armeno

Abb. 10

Bibl.: De Dominici 2003-2008, 3, S.785; Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.82, 308; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.166.

### IV

*Hommage an Velázquez*  
Öl auf Leinwand, 205,2 x 182,3 cm  
nach 1692  
London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG 1434

Abb. 11

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.335; Kat. Ausst., Wien 2001, S.318-320; Kat. Ausst., Madrid 2002, S. 152-158.

### V

*Selbstbildnis als Philosoph mit Buch*  
Öl auf Leinwand, 104,5 x 91 cm  
ca. 1650-1655  
Mailand, Sammlung Koelliker

Abb. 16

Bibl.: Kat. Ausst., Wien 2001, S.86.

## VI

### *Selbstbildnis als Philosoph*

Abb. 17a/b

Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

zwischen 1650-1653

Macclesfield, Capesthorpe Hall, Sammlung des Sir Walter Bromley-Davenport

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.255; Kat. Ausst., Wien 2001, S.86.

## VII

### *Selbstbildnis als Alchimist*

Abb. 20

Öl auf Leinwand, 116 x 96 cm

zwischen 1650-1653

Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 589

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.255.

## VIII

### *Kynischer Philosoph*

Abb. 22

Öl auf Leinwand, 131 x 103 cm

ca. 1650-1655

München, Alte Pinakothek Inv.-Nr. 492

Bibl: Kat. Slg., München 1983, S.218-219; Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.255; Kat. Ausst., Wien 2001, S.88; Kat. Slg., München 2005, S.144.

## IX

### *Selbstbildnis im Pelzumhang*

Abb. 25

Öl auf Leinwand, 59,5 x 48,5 cm

zwischen 1655-1658

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv.-Nr. 1881

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.266; Kat. Ausst., Wien 2001, S.120.

## X

### *Selbstbildnis mit Goldkette*

Abb. 26

Öl auf Leinwand, 25,5 x 20,5 cm

um 1665

Paris, Privatsammlung

Bibl.: Kat. Ausst., Wien 2001, S.204.

## **XI**

*Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen*  
Öl auf Leinwand, 72,5 x 57,5 cm  
um 1665  
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1629

Abb. 27

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.285; Kat. Ausst., Wien 2001, S.204.

## **XII**

*Selbstbildnis*  
Öl auf Leinwand, 80 x 69,5 cm  
um 1660  
London, Matthiesen Gallery, Inv.-Nr. 2646

Abb. 29

Bibl.: Kat. Ausst., Wien 2001, S.180.

## **XIII**

*Selbstbildnis mit Pince-Nez*  
Öl auf Leinwand, 46,8 x 35,3 cm  
um 1680  
Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. GVL 114

Abb. 30

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.322; Kat. Ausst., Wien 2001, S.310.

## **XIV**

*Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke*  
Öl auf Leinwand, 63 X 49 cm  
um 1680  
Neapel, Pio Monte della Misericordia

Abb. 31

Inschrift auf der Leinwand: *Il Principe di Montemiletto*

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.331-332; Kat. Ausst. Wien 2001, S.312; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.166.

## **XV**

*Selbstbildnis in Miniatur*  
Öl auf Karton, 8 x 6,4 cm  
ca. 1682-1683  
Stamford, The Burghley House Collection, Inv.-Nr. M.66

Abb. 33

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.303.

## **XVI**

*Höfisches Selbstbildnis*

Abb. 37

Öl auf Leinwand, 68 x 54 cm

um 1692

Madrid, Sammlung Torrecilla.

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.332; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.164.

## **XVII**

*Höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien*

Abb. 38

Öl auf Leinwand, 85 x 75 cm

um 1688

Madrid, Sammlung Duquesa de Cardona

Bibl.: Kat. Ausst., Madrid 1985, S.194; Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.322; Kat. Ausst., Madrid 2002, S.164.

## **XVIII**

Vermählung der Jungfrau Maria

Öl auf Leinwand, 305 x 200 cm

um 1695

Guadalupe, Monasterio de Santa Maria de Guadalupe

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.342-343; 2, Abb.732.

## **XIX**

Die Vision des Heiligen Ildefons

Fresko

um 1698

Kathedrale von Toledo, Sakristei

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.349-350.

## **XX**

Selbstbildnis

Kreidezeichnung, 508 x 403 cm

um 1660

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1002 E

Inschrift: *Ista est effigies Iordanus. F.*

Bibl.: Ferrari / Scavizzi 1966, 2, S.249; 3, Abb.670; Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.365; Solinas 2010, S.264.

## **XXI**

Selbstbildnis

Öl auf Leinwand, 75,5 x 63 cm

um 1700

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 3372

Bibl.: Kat. Samml., Florenz 1979, S.886; Ferrari / Scavizzi 1992, 1, S.356.

## **XXII**

Selbstbildnis

Öl auf Leinwand, 52,5 x 42,5 cm

um 1650-1655

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1666

Bibl.: Kat. Samml., Florenz 1979, S.971.



## **8 Literaturverzeichnis**

### **Asemissen / Schweikhart 1994**

Hermann U. Asemissen / Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

### **Bakhuys 2005**

Diederik Bakhuys, De Naples à Madrid. Galeries de philosophes antiques, in: Les curieux philosophes de Velázquez et de Ribera, Kat. Ausst., Lyon 2005, S. 55-79.

### **Baldinucci 1975**

Francesco S. Baldinucci, Vita del pittore Luca Giordano, in: Francesco S. Baldinucci, Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565, hg. von Anna Matteoli, Rom 1975 (Erstausgabe Florenz 1713-1721), S.338-372.

### **Belting 2010**

Hans Belting, Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München 2010.

### **Benkard 1927**

Ernst Benkard, Das Selbstbildnis. Vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.

### **Beyer 2002**

Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002.

### **Blunt 1995**

Anthony Blunt, Nicolas Poussin, Hastings 1995.

### **Boeckl 2005**

Christine M. Boeckl, The Legend of St. Luke The Painter: Eastern and Western Iconography, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 54, 2005, S.7-37.

**Bonafoux 1985**

Pascal Bonafoux, Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.

**Bottineau 1960**

Yves Bottineau, A propos du séjoure spagnol de Luca Giordano.(1692-1702), in: Gazette des Beaux-arts, 56, 1960, S.249-260.

**Burg 2007**

Tobias Burg, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.

**Burke / Cherry 1997**

Marcus B. Burke / Peter Cherry, Collections of paintings in Madrid. 1601 – 1755 (Documents for the History of Collecting, Spanish Inventories, 1), Santa Monica 1997.

**Büttner 1972**

Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz (Kieler Kunsthistorische Studien, 2), Bern/ Frankfurt 1972.

**Büttner/Gottdang 2006**

Frank Büttner / Andrea Gottdang, Einführung in die Ikonografie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

**Calabrese 2006**

Omar Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

**Cañal 1989**

Vicente Lleó Cañal, The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli, in: The Burlington Magazine, 131/1031, 1989, S.108-116.

### **Cañal 2000**

Vicente Lleó Cañal, The painter and the diplomat: Luca Giordano and the Viceroy, Count of Santisteban, in: Elizabeth Cropper (Hg.), The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy; papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1998, Bologna 2000, S.121-150.

### **Colomer 2009**

José Luis Colomer (Hg.), España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, Madrid 2009.

### **Cropper 1992**

Elizabeth Cropper, Painting and Possession: Poussin`s Portrait for Chantelou and the *Essais* of Montaigne, in: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Weinheim 1992, S.485-509.

### **De Dominici 2003-2008**

Bernardo De Dominici, Vite de` Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani, hg. von Fiorella Scricchia Santoro / Andrea Zezza, Neapel 2003-2008 (Erstausgabe Neapel 1742-1745).

### **De Vito 1994-1995**

Giuseppe de Vito, Appunti per Andrea Vaccaro. Con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli, in: Ricerche sul `600 napoletano, 1994-1995, S.63-144.

### **Denk 1998**

Claudia Denk, Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung, München 1998.

### **Epe 1990**

Elisabeth Epe, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de` Medici, Erbprinz von Toskana. 1663-1713 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 6), Marburg 1990.

### **Falomir 2008**

Miguel Falomir, Das höfische Porträt, in: Lorne Campbell / Louise Rice (Hg.), Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian... (anlässlich der Ausstellung Renaissance Faces: Van Eyck to Titian in der National Gallery, London, 15. Oktober 2008 - 18. Januar 2009), Stuttgart 2008, S.66-79.

### **Ferrari 1966**

Oreste Ferrari, Una vita inedita di Luca Giordano, in: Napoli nobilissima, 5, 1966, S.89-96 u. S.129-138.

### **Ferrari 1986**

Oreste Ferrari, L`iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia, in: Storia dell`arte, 57, 1986, S.103-182.

### **Ferrari / Scavizzi 1992**

Oreste Ferrari / Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano. L`opera completa, Neapel 1992.

### **Ferrari / Scavizzi 2003**

Oreste Ferrari / Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti, Neapel 2003.

### **Fitz Darby 1962**

Delphine Fitz Darby, Ribera and the Wise Men, in: The Art Bulletin, 44/4, 1962, S.279-307.

### **Gasser 1979**

Manuel Gasser, Das Selbstbildnis, Gemälde großer Meister, München 1979.

### **Haskell 1963**

Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963.

**Hermoso Cuesta 2001**

Miguel Hermoso Cuesta, Obras inéditas de Lucas Jordán en España, in: Artigrama, 16, 2001, S.387-401.

**Kat. Ausst., Antwerpen / London 1999**

Van Dyck. 1599-1641, Kat. Ausst., Antwerpen / London 1999.

**Kat. Ausst., Hamburg 1978**

Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Kat. Ausst., Hamburg 1978.

**Kat. Ausst., London / Sydney 2005**

Anthony Bond / Joanna Woodall, Self Portrait. Renaissance to Contemporary, Kat. Ausst., London / Sydney 2005.

**Kat. Ausst., Madrid 1985**

Pintura Napolitana. De Caravaggio a Giordano, Kat. Ausst., Madrid 1985.

**Kat. Ausst., Madrid 2002**

Luca Giordano y España, Kat. Ausst., Madrid 2002.

**Kat. Ausst., Madrid / Aranjuez 2003/2004**

Fernando Checa Cremades (Hg.), Cortes del Barroco. d`Bernini y Velázquez a Luca Giordano, Kat. Ausst., Madrid / Aranjuez 2003/2004.

**Kat. Ausst., München 2002**

Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Kat Ausst., München 2002.

**Kat. Ausst., Venedig / Washington 1990/1991**

Titian. Prince of Painters, Kat. Ausst., Venedig / Washington 1990/1991.

**Kat. Ausst., Wien 1993**

Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Kat Ausst., Wien 1993.

**Kat. Ausst., Wien 2001**

Wilfried Seipel (Hg.), Luca Giordano. 1634 – 1705, Kat. Ausst., Wien 2001.

**Kat, Slg., Florenz 1979**

Luciano Berti (Hg.), Gli Uffizi. Catalogo Generale, Kat. Slg., Florenz 1979.

**Kat. Slg., Gütersloh 1975**

Klára Garas, Die Gemälde des Museums der bildenden Künste Budapest, Kat. Slg., Gütersloh 1975.

**Kat. Slg., München 1983**

Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, Kat. Slg., München 1983.

**Kat. Slg., München 2005**

Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke, Kat. Slg., München 2005.

**Kemp 1992**

Wolfgang Kemp, Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez, in: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, Weinheim 1992, S.407-433.

**Klingsöhr-Leroy 2002**

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“, München 2002.

**Kraut 1986**

Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986.

**Kris / Kurz 1980**

Ernst Kris / Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980.

**Kruse 2003**

Christiane Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.

**Kruse 2008**

Christiane Kruse, Selbstreflexionen. Malerei als Maske und Spiegel, in: Matthias Bauer / Fabienne Liptay / Susanne Marschall (Hg.), Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn, München 2008, S.147-162.

**Labrot 2010**

Gérard Labrot, Peinture et société à Naples. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle; commandes, collections, marches, Seyssel 2010.

**Marschke 1998**

Stefanie Marschke, Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.

**Meloni Trkulja 1972**

Silvia Meloni Trkulja, Luca Giordano a Firenze, in: Paragone, 267, 1972, S.25-74.

**Messerer 1972**

Wilhelm Messerer, Die „Modi“ im Werk von Poussin, in: Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S.335-356.

**Millen 1974**

Ronald Millen, Luca Giordano in Palazzo Riccardi, in: Paragone, 289, 1974, S.22-45.

**Millen 1976**

Ronald Millen, Luca Giordano in Palazzo Riccardi, II: The oilsketches, in: Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici, München 1976, S.296-312.

### **Natali 2008**

Antonio Natali, 100 autoritratti dalle collezioni degli Uffizi, Florenz 2008.

### **Neer 2006/2007**

Richard T. Neer, Poussin and the Ethics of Imitation, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 51/52, 2006/2007, S.297-344.

### **Palomino 1947**

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1947 (Erstausgabe Madrid 1715-1724).

### **Patz 1998**

Kristine Patz, *Sub Rosa. Verschwiegene Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa*, in: Christine Göttler u.a. (Hg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S.61-73.

### **Pérez Sánchez 1981**

Alfonso E. Pérez Sánchez, *El San Lucas pintando a la Virgen de Ribera*, in: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warschau 1981, S.403-406.

### **Pisani / Siebenmorgen 2009**

Salvatore Pisani / Katharina Siebenmorgen (Hg.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Berlin 2009.

### **Prinz 1971**

Wolfram Prinz, *Geschichte der Sammlung. mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang (Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, 1)*, Berlin 1971.



### **Poeschke / Weigel / Kusch-Arnhold 2006**

Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnhold (Hg.), Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 15), Münster 2006.

### **Polleross 1988**

Friedrich B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13 bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 18), Worms 1988.

### **Raupp 1980**

Hans-Joachim Raupp, Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung, in: Rüdiger Klessmann (Hg.), Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Kat. Ausst., Braunschweig 1980, S. 7-35.

### **Raupp 1984**

Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte, 25), Hildesheim 1984.

### **Rebel 2008**

Ernst Rebel, Selbstporträts, Köln u.a. 2008.

### **Rice 1997**

Louise Rice, The altars and altarpieces of new St. Peter`s. Outfitting the Basilica; 1621-1666 (Monuments of Papal Rome), New York / Cambridge 1997.

### **Rolfs 1910**

Wilhelm Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

**Roworth 1988**

Wendy W. Roworth, The Consolations of Friendship. Salvator Rosa's Self-Portrait for Giovanni Battista Ricciardi, in: Metropolitan Museum Journal, 23,1988, S.103-124.

**Ruotolo 1982**

Renato Ruotolo, Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e I Vandeneynnden (Ricerche sul `600 napoletano), Massa Lubrense 1982.

**Spinosa 2006**

Nicola Spinosa, Ribera. L'opera completa, Neapel 2006.

**Stoichita 1998**

Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

**Stolzenburg 1999**

Andreas Stolzenburg, Zu Leben und Werk Salvator Rosas, in: Herwig Guratzsch (Hg.), Salvator Rosa. Genie der Zeichnung, Kat. Ausst., Leipzig / Haarlem 1999, S.8-36.

**Stumpfhaus 2007**

Bernhard Stumpfhaus, Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2007.

**Schütze / Solinas 2010**

Sebastian Schütze / Francesco Solinas (Hg.), Le Dessin Napolitain, Rom 2010.

**Toman 2007**

Rolf Toman, Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 2007.

**Wallace 1965**

Richard W. Wallace, The Genius of Salvator Rosa, in: The Art Bulletin, 47/4, 1965, S.471-480.

**Warnke 1985**

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

**Wolf 1990**

Gerhard Wolf, Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990.

**Woods-Marsden 1998**

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

## 9 Abbildungsverzeichnis

**Abb.1:** URL:[http://www.museoarteponce.org/coleccion\\_gal/Encounters-with-Europe/2/44/1/1/](http://www.museoarteponce.org/coleccion_gal/Encounters-with-Europe/2/44/1/1/), (09.04.2012).

**Abb.2:** Ekkehard Mai/ Kurt Wettengl (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst.kat., München 2002, S. 240, UNIDAM.

**Abb.3:** Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Kökn 2002, S. 241, UNIDAM.

**Abb.4:** Ferrari / Scavizzi 1992, S.177, Taf. CVI(106).

**Abb.5:** Pérez Sánchez 1981, S.404, Abb.1.

**Abb.6:** Dirk De Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, S. 201, UNIDAM.

**Abb.7:** Marco Chiarini, Salvator Rosa, Mailand 2008, S.7, UNIDAM.

**Abb.8:** Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, UNIDAM.

**Abb.9:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.217, UNIDAM.

**Abb.10:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.30, UNIDAM.

**Abb.11:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.319, UNIDAM.

**Abb.12:** Marini, Maurizio, Velázquez, Mailand, 1997, Abb. S. 122, UNIDAM.

**Abb.13:** Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei. München 2002. Abb. 67, UNIDAM.

**Abb.14:** Omar Calabrese, Die Geschichte des Selbstporträts, München: Hirmer, 2006, S. 254, Abb. 233, UNIDAM.

**Abb.15:** Nicola Spinosa (Hg.), Salvator Rosa. tramito e magia, Kat. Ausst., Neapel 2008, S.100, UNIDAM.

**Abb.16:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.87.

**Abb.17a:** Ferrari / Scavizzi 1992, S.477, Abb.98.

**Abb.17b:** Capesthorne Hall.

**Abb.18:** <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT512.jpg>,  
(14.01.2012).

**Abb.19:** Pierre Rosenberg (Hg.), Nicolas Poussin. 1594-1665, Kat. Ausst., Paris 1994/1995, S. 429, UNIDAM.

**Abb.20:** Unter Lizenz des italienischen Ministeriums für Kulturgüter.

**Abb.21:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.85, UNIDAM.

**Abb.22:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.89, UNIDAM.

**Abb.23:** Wallace 1965, Abb.2.

**Abb.24:** Pierre Rosenberg (Hg.), Nicolas Poussin. 1594-1665, Kat. Ausst., Paris 1994/1995, S. 427, UNIDAM.

**Abb.25:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.121, UNIDAM.

**Abb.26:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.204, UNIDAM.

**Abb.27:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.205, UNIDAM.

**Abb.28:** Klára Garas, Das Museum der bildenden Künste in Budapest, Kat. Slg., Budapest 1985, S.41, Abb.19.

**Abb.29:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.181, UNIDAM.

**Abb.30:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.311, UNIDAM.

**Abb.31:** Kat. Ausst., Wien 2001, S.313, UNIDAM.

**Abb.32:** Ausst. Kat. Christiansen, Keith (Hg.), Orazio and Artemisia Gentileschi, Museo del Palazzo di Venezia, Rom, 15 Oktober 2001 - 6 Januar 2002 und The Metropolitan Museum of Art, New York, 14 Feb. 2002, New York, 2001, Abb. S. 419, UNIDAM.

**Abb.33:** The Burghley House Collection.

**Abb.34:** Pedrocco, Tizian, München, 2000, S.72, Abb.5, UNIDAM.

**Abb.35:** Ulrich Pfisterer; Valeska von Rosen (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 79, UNIDAM.

**Abb.36:** Kunsthistorisches Institut Marburg, Diathek, Diapositiv, (rdk017), UNIDAM.

**Abb.37:** Kat. Ausst., Madrid 2002, S.165, Abb.29.

**Abb.38:** Kat. Ausst., Madrid 1985, S.195, Abb.71.

**Abb.39:** Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Kat. Ausst., Wien 2007, S.271, UNIDAM.

**Abb.40:** Kaminski, M.: Tiziano Vecellio, genannt Tizian, 1488/1490 - 1576, Köln 1998, S. 127, UNIDAM.

**Abb.41:** Bonafoux 1985, S.61.

## 10 Abbildungen



**Abbildung 1:** Luca Giordano, Der Heilige Lukas malt die Madonna, zw. 1650-1654, Öl auf Leinwand, 285,2 x 186,1 cm, Puerto Rico, Museo di Ponce.



**Abbildung 2:** Luca Giordano, Der Heilige Lukas malt die Madonna, zw. 1650-1654, Öl auf Leinwand, 230 x 190 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. A-55.



**Abbildung 3:** Luca Giordano, Der Heilige Lukas malt die Madonna, 1692-1695, Öl auf Leinwand, 203 x 261,5 cm, Brest, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. 73.16.1.



**Abbildung 4:** Luca Giordano, Der Heilige Lukas malt die Madonna, 1700-1702, Öl auf Leinwand, 47,5 x 36 cm, Neapel, Privatsammlung.





**Abbildung 5:** Jusepe di Ribera, Der Heilige Lukas malt die Madonna mit Kind, zw. 1645-1650, Öl auf Leinwand, 149 x 113 cm, Neapel, Galleria dell' Accademia di Belle Arti.



**Abbildung 6:** Rogier van der Weyden, Der Heilige Lukas malt die Madonna, um 1435, Öl auf Eichenholz, 137,7 x 110,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 93.153.



**Abbildung 7:** Salvator Rosa, Die Ungläubigkeit des Heiligen Thomas, um 1639, Öl auf Leinwand, 258 x 164 cm, Viterbo, Museo Civico.



**Abbildung 8:** Albrecht Dürer, Die Marter der zehntausend Christen, 1508, Öl auf Leinwand, 99 x 87 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG\_835.



**Abbildung 9:** Luca Giordano, Die Weihe der Kirche von Montecassino, um 1677, Öl auf Leinwand, 100 x 109 cm, Neapel, Museo Nazionale Capodimonte, Inv.-Nr. Q248.



**Abbildung 10:** Luca Giordano, Empfang der Nonnen, 1684, Fresko, Neapel, San Gregorio Armeno.



**Abbildung 11:** Luca Giordano, Hommage an Velázquez, nach 1692, Öl auf Leinwand, 205,2 x 182,3 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG1434.



**Abbildung 12:** Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. 1174.



**Abbildung 13:** Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1498, Öl auf Holz, 52 x 41 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P02179.



**Abbildung 14:** Anthonis Mor, Selbstbildnis vor der Staffelei, 1558, Öl auf Leinwand, 113 x 87 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1637.



**Abbildung 15:** Salvator Rosa, Selbstbildnis als Philosoph des Schweigens, um 1645, Öl auf Leinwand, 116,3 x 94 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG4680.



**Abbildung 16:** Luca Giordano, Selbstbildnis als Philosoph mit Buch, ca. 1650-1655, Öl auf Leinwand, 104,5 x 91 cm, Mailand, Sammlung Koelliker.



**Abbildung 17a**



**Abbildung 17b:** Luca Giordano, Selbstbildnis als Philosoph, zw. 1650-1653, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Macclesfield, Capesthorne Hall.



**Abbildung 18:** Salvator Rosa, Selbstbildnis mit Totenschädel, um 1657, Öl auf Leinwand, 99,1 x 79,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 21.105.



**Abbildung 19:** Nicolas Poussin, Selbstbildnis für Chantelou, 1650, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 7302.





**Abbildung 20:** Luca Giordano, Selbstbildnis als Alchimist, zw. 1650-1653, Öl auf Leinwand, 116 x 96 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 589.



**Abbildung 21:** Luca Giordano, Porträt eines Alchimisten, um 1660, Öl auf Leinwand, 109 x 69 cm, Paris, Blondeau et Associés, Inv.-Nr. 3063.



**Abbildung 22:** Luca Giordano, Selbstbildnis als kynischer Philosoph, ca. 1650-1655, Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 492.



**Abbildung 23:** Salvator Rosa, Der Genius des Salvator Rosa, ca. 1662, Radierung, 49,9 x 33 cm, Gabinetto Disegno e Stampe, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 1244-s.



**Abbildung 24:** Nicolas Poussin, Selbstbildnis für Pointel, 1649, Öl auf Leinwand, 78,7 x 64,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



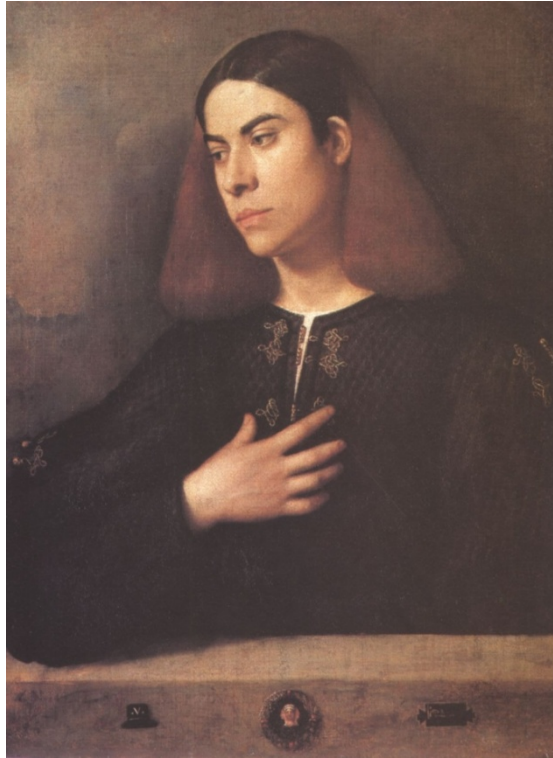
**Abbildung 25:** Luca Giordano, Selbstbildnis mit Pelzumhang, zw. 1655-1658, Öl auf Leinwand, 59,5 x 48,5 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Inv.-Nr. 1881.



**Abbildung 26:** Luca Giordano, Selbstbildnis mit Goldkette, um 1655, Öl auf Leinwand, 25,5 x 20,5 cm, Paris, Privatsammlung.



**Abbildung 27:** Luca Giordano, Selbstbildnis mit Goldkette und spanischem Kragen, um 1655, Öl auf Leinwand, 72,5 x 57,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1629.



**Abbildung 28:** Giorgione, Bildnis eines Jünglings, zw. 1478-1510, Öl auf Leinwand, 72,5 x 54 cm, Budapest, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 94.



**Abbildung 29:** Luca Giordano, Selbstbildnis, um 1660, Öl auf Leinwand, 80 x 69,5 cm, London, Matthiesen Gallery, Inv.-Nr. 2646.



**Abbildung 30:** Luca Giordano, Selbstbildnis mit Pince-Nez, um 1680, Öl auf Leinwand, 46,8 x 35,3 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. GVL114.



**Abbildung 31:** Luca Giordano, Selbstbildnis mit Pince-Nez und Perücke, um 1680, Öl auf Leinwand, 63 x 49 cm, Neapel, Pio Monte della Misericordia.



**Abbildung 32:** Artemisia Gentileschi, Selbstbildnis als Allegorie der Malerei, 1638 – 1639, Öl auf Leinwand, 98,6 x 75,2 cm, London, The Royal Collection, Inv.-Nr. 405551.



**Abbildung 33:** Luca Giordano, Selbstbildnis in Miniatur, ca. 1682-1683, Öl auf Karton, 8 x 6,4 cm, Stamford, The Burghley House Collection, Inv.-Nr. M.66.



**Abbildung 34:** Tizian, Bildnis des Ariost, um 1509, Öl auf Leinwand, 81,2 x 66,3 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG1944.



**Abbildung 35:** Anthonis van Dyck, Selbstbildnis mit Sonnenblume, um 1635, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Sammlung Duke of Westminster, London.





**Abbildung 36:** Anthonis Van Dyck, Selbstbildnis, um 1633, Öl auf Leinwand, 241 x 168 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1664.



**Abbildung 37:** Luca Giordano, Höfisches Selbstbildnis, um 1692, Öl auf Leinwand, 68 x 54 cm, Madrid, Sammlung Torrecilla.



**Abbildung 38:** Luca Giordano, Höfisches Selbstbildnis mit Malutensilien, um 1688, Öl auf Leinwand, 85 x 75 cm, Madrid, Sammlung Duquesa de Cardona.



**Abbildung 39:** Tizian, Selbstbildnis, um 1550, Öl auf Leinwand, 96 x 75 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 163.



**Abbildung 40:** Tizian, Selbstbildnis, um 1567, Öl auf Leinwand, 86 x 65 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. 407.



**Abbildung 41:** Diego Velázquez, Selbstbildnis, um 1645, Öl auf Leinwand, 103,5 x 82,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1707.



## **Abstract**

This paper is dedicated to the self-portraits of the Italian Baroque painter Luca Giordano (1634-1705). The main focus is to bring together all known self-portraits and examine them as a unified group.

The paintings are divided into different clusters according to terms of composition and time of execution. The two main groups consist of the self-portraits within a context and the independent self-portraits. The independent self-portraits are discussed separately and afterwards compared with other self-portraits. They are also compared with other paintings by Giordano and similar works by artists from and around his lifetime.

The conclusion gathered from these comparisons shows that at the beginning of his career Giordano took his inspiration from his teacher Jusepe de Ribera. Later on he looked to other known artists in Italy and was influenced by their compositions and gestures. As he became more and more settled as a well-known and talented painter his self-portraits developed from the “poor philosopher“-style to a more confident style, suitable for a respected man of society. After being appointed the position of court painter by King Charles II and moving to Madrid Giordano began to take his inspiration from self-portraits of other court painters, i.e. Velázquez and Van Dyck. He then presented himself in an aristocratic mode, dressed in sumptuous clothes and using postures and gestures that were usually assigned to royal portraits.

Luca Giordano has always chosen a style that was able to illustrate to the viewer at what point of his life and career the painting was executed and what his status within the society was. For this purpose Giordano used certain gestures and symbols whose meaning the viewer could recall from other distinguished portraits.

Giordano`s self-portraits offer many starting-points for further examination. It still needs to be determined who commissioned most of the self-portraits and to what extent Giordano had free rein in choosing the composition and style for his paintings.



## **Lebenslauf**

Name: Munduch  
Vorname: Melanie  
Geburtsort: Wien  
Geburtstag: 15.12.1985

## **Schulbildung**

1992 – 1996 Volksschule Benedikt-Schellingergasse, 1150 Wien  
1996 – 2004 Bundesrealgymnasium für alternative Fremdsprachen  
BG6, Wien  
Abschluss mit Matura  
2004 – 2005 Studium der Betriebswirtschaftslehre  
Wirtschaftsuniversität, Wien  
Seit März 2006 Studium der Kunstgeschichte  
Universität Wien

## **Weiterbildung**

Okt. 2008 – April 2009 Diplomalengang des WIFI Wien zur Ausbildung als  
qualifizierte Schmuck- und Uhrenverkäuferin  
Prüfung am 16.09.2009 mit sehr gutem Erfolg  
bestanden.

## **Praktika**

2006 Reed Messe Wien  
Information und Online Ticket Verkauf  
Jan. - April 2010 Gerstner Catering Betriebs GmbH  
Bankettmitarbeiterin, geringfügig  
April 2010 – Feb. 2012 Ri-Light Handelsges.m.b.H., Zetscheg. 11, 1230 Wien  
Lagerlogistik und Buchhaltung, auf Honorarbasis  
Seit März 2012 Ri-Light Handelsges.m.b.H., Mosestigg. 1a, 1230 Wien  
Kaufmännische Angestellte, Teilzeitbeschäftigung