

DAS INTEGRIERTE SELBSTBILDNIS

Der Maler im Bild – der Maler in *Metapictor*

Elisabeth Krabichler

Der Maler im Bild

1401 wendet sich [Taddeo di Bartolo](#) in Montepulciano in der Rolle eines Heiligen mit Blick und Geste an die Gläubigen. In den 1430er Jahren setzt [Jan van Eyck](#) in Brügge geheimnisvolle Spiegelungen in Szene, darunter eine mit sinnstiftender Signatur erweiterte Spiegelung im [Arnolfini-Bildnis](#), einem Gemälde profanen Inhalts (1434), während in Italien [Benozzo Gozzoli](#) sich selbst und sein Werk auf seiner roten Kopfbedeckung bezeichnet (1459). Um 1470 schafft Hugo van der Goes mit dem [Monforte-Altar](#) einen Prototyp einer *Anbetung der Könige* mit einem möglichen integrierten Selbstbildnis. [Sandro Botticelli](#) inszeniert sich in Florenz als überlegener alleiniger Verantwortlicher seines Gemäldes (1475), wo hingegen [Domenico Ghirlandaio](#) seinen Werkstatt- und Familienverband präsentiert, dem er vorsteht (1486–90). Im Norden porträtiert sich Hans Memling um 1480 in äußerster Bescheidenheit am Seitenflügel des [Donne-Altars](#); hingegen setzt der Meister von Frankfurt – besser bekannt als der Maler vom [Schützenfest](#) – sein Bildnis ins Zentrum seines Gemäldes. Um die Wende zum 16. Jahrhundert zeigen sich Mitglieder der Künstlerfamilie [Bellini](#) in Venedig als Protagonisten am Rand monumentalier Historienbilder, zeitgleich malt [Pintoricchio](#) in der Nachfolge von [Pietro Perugino](#) in Spello ein Ausnahmebild, indem er sich selbst in Form eines gerahmten Tafelbildes in das Bildfeld einer *Verkündigung* einbringt (1501).¹

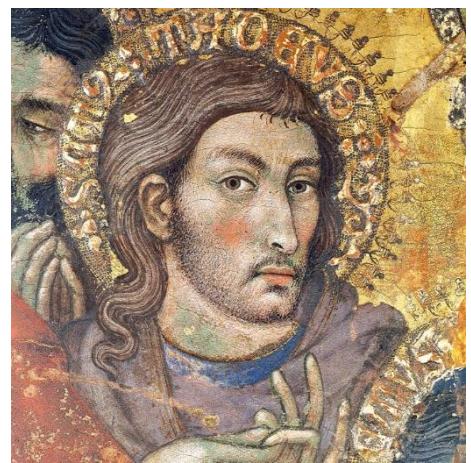


Abb.: Taddeo di Bartolo, *Maria Himmelfahrt* (Detail), 1401, Montepulciano, Duomo



Abb.: Sandro Botticelli, *Del-Lama-Anbetung* (Detail), 1475, Florenz, Galleria degli Uffizi

¹ Da alle Beiträge zur neuzeitlichen Kunst männliche Künstler behandeln, wird in diesen Zusammenhängen auf die Verwendung geschlechtergerechter Sprache verzichtet. Auch in der Datenbank *Metapictor* sind ausschließlich Datensätze zu männlichen Malern angelegt.

Der Abschnitt *Der Maler im Bild* orientiert sich an der Doktorarbeit *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit*, greift Passagen aus der Einleitung auf und verweist auf zahlreiche Kapitel, vgl. Krabichler 2024, 9–21. Die Ausführungen stehen zudem in direktem Bezug zu zahlreichen potenziellen Künstlerselbstbildnissen, die in der Datenbank *Metapictor* aufgearbeitet sind. Im Fall von Thematisierungen solcher Künstlerbilder wird direkt auf die Einträge in der Datenbank verwiesen, in der die Bildnisse detailliert und unter Bezugnahme zu Forschungsmeinung erörtert sind – auf eine Wiederholung dieser Forschungsstände wird verzichtet.

Bei den verwendeten Abbildungen handelt es sich um Reproduktionen von gemeinfreien Kunstwerken, deren urheberrechtliche Schutzfristen abgelaufen sind – zu detaillierten Angaben zu Copyright, Quellen, Lizenzen und dergleichen folgen Sie bitte den Verlinkungen.



Abb.: Hans Memling, Donne-Altar (Detail), um 1480, London, National Gallery

Im Rahmen des Forschungsprojekts *Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts – Eine systematische Erfassung* (FWF-Einzelprojekt P 33552), aus dem die Datenbank *Metapictor* hervorgegangen ist, werden Werke der Wand- und Tafelmalerei erfasst, die – wie die oben angeführten, diachronen und exemplarisch ausgewählten Gemälde – potenzielle Selbstdarstellungen enthalten. Der Fokus liegt dabei auf Beispielen integrierter Selbstdarstellungen, die in der Forschungsliteratur thematisiert werden und sich dadurch auszeichnen, dass sie in mehrfigurige Erzählungen eingebunden sind – solche Selbstporträts sind ein verbreitetes Phänomen künstlerischer Selbstdarstellung. Zeitlich beschränkt sich die Zusammenschau dieser Bildnisse auf das 15. Jahrhundert, regional auf italienische, deutschsprachige und niederländische Gebiete.

Trotz des in jüngerer Zeit zunehmenden Interesses wurde das integrierte Selbstbildnis in der bisherigen Forschung weder in ausreichender Differenzierung und Systematik noch terminologisch adäquat erfasst. Zumeist wurde das Motiv innerhalb der Geschichte des Porträts erörtert bzw. im Rahmen autonomer Künstlerselbstdarstellungen diskutiert. Die begrenzten systematischen Untersuchungen decken unterschiedliche Zeiträume ab – insbesondere von den Anfängen in der Antike bis ins 15. Jahrhundert – und behandeln bevorzugt die Entwicklungen in Italien.²

„[D]ieser Porträttypus [ist] in der Tafelmalerei des deutschsprachigen Raumes, wo er erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vereinzelt nachweisbar ist, bislang nicht genauer untersucht worden. [...] Im frühen 16. Jahrhundert hingegen erfreute sich die Selbstdarstellung im Kontext von Auftragswerken bei deutschen Künstlern einer beachtlichen Beliebtheit. Umso mehr erstaunt es, dass zu dieser Thematik bislang keine systematische Zusammenstellung und kritische Untersuchung vorliegt,³ so etwa Sabine Söll-Tauchert.“

Besonders bildinhärente Zusammenhänge und Funktionen integrierter Selbstporträts wurden für das 14. und 15. Jahrhundert nur in Einzelfällen thematisiert.⁴ Das verwundert, da bildtheoretische Fragestellungen durchaus auch für die Frühzeit der Malerei erörtert werden,⁵ etwa in Form von Entdeckungserlebnissen spezifischer Wahrnehmungsprozesse seitens der BetrachterInnen sowie von Denkmöglichkeiten seitens der Maler. Die Aussagekraft des integrierten Selbstporträts ist dabei jedoch nur teilweise angesprochen worden: „The representation of the painter who is creating a painting is only one of many possible instances in this process [of the images exposing its own making and medium]⁶“, stellen etwa Péter Bokody und Alexander Nagel fest und berufen sich dabei auf die Forschungen von

² Aus der Überblicksliteratur zum *integrierten Selbstporträt* in unterschiedlichen Ansätzen vgl. u. a. Emison 2004; Gigante 2010; Horký 2003; King 1991; Krabichler 2024; Müller Hofstede 1998; Müller Hofstede 2002; Rejaie 2006; Roesler 1999; Webster 2013; Woods-Marsden 1998. Zu Selbstdarstellungen in Antike und Mittelalter vgl. u. a. Legner 1985; Legner 2009; Marschke 1998.

³ Söll-Tauchert 2010, 102.

⁴ Herausragend sind hierbei etwa die Forschungsergebnisse zu Selbstdarstellungen von [Jan van Eyck](#).

⁵ Vgl. u. a. Bogen 2001; Bokody 2015; Kessler 2000; Rimmele 2007; Schwarz 2002 Vgl. weiterführend Krabichler 2024, 97–102.

⁶ Bokody/Nagel 2020, 8.

Victor I. Stoichiță. Dieser wiederum hat dargelegt, dass sich ab dem 15. Jahrhundert „eine neue Art, am Bild und über das Bild zu arbeiten“ einstellte, bei der es sich um einen Akt der „Bewußtwerdung der dem Bild eigenen Rolle, der Macht der Bildsprache und ihrer Tragweite“⁷ handelte, was sich unter anderem im Motiv des integrierten Selbstbildnisses zeigt.⁸ Es stellt sich die Frage, ob das von Bokody und Nagel betonte „only one of many“ nicht um ein „but the most effective due to its inherent potentials“ erweitert werden sollte?⁹

Diese Überlegung gilt umso mehr, da bereits die etablierten Termini eine faktische Verkenntung des Sujets spiegeln und die Bedeutung der Bildnisse missverstehen: Die Etiketten „Assistenzporträt“ bzw. „integriertes Selbstporträt“ evozieren eine beigeordnete Rolle.¹⁰ Auch Präzisierungen der vielfältigen Erscheinungsformen des Motivs mittels Einteilungskriterien blieben bislang in Hinblick auf den medienreflexiven Gehalt der Porträts an der Oberfläche verhaftet. Stellvertretend sei Omar Calabrese angeführt, der das Sujet etwa unter dem Überbegriff „Randbemerkung“ kategorisiert.¹¹ Es stellt sich heraus, dass gerade den sogenannten integrierten Selbstbildnissen ursächlich ein desintegrativer, auf eine ikonographische Sonderstellung innerhalb des Bildes abzielender Charakter eigen ist, der den Nebeneffekt birgt, das *decorum* nicht zu verletzen.¹²



Abb.: Benozzo Gozzoli, Zug der Könige (Detail), um 1459, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella dei Magi

Das Selbstbildnis durchläuft „keine lineare Entwicklung“, es generiert sich aus „immer wieder auch ganz eigenen Produktionsbedingungen“, es ist „Selbstentwurf, [...] Wunschbild und adressatenbezogene Konstruktion und immer auch [...] Selbstverweis“.¹³ Diese Feststellung von Andreas Beyer zum autonomen Selbstporträt lässt sich gut auf das integrierte Selbstbildnis übertragen, das in seiner Basis der *memoria*¹⁴ verpflichtet ist. Ausgehend von dieser Funktion fokussiert es sich auf religiöse Aspekte wie *devotio*, *modestia*, private Spiritualität bzw. Heilsversorge in Zusammenhang mit künstlerischen Stiftergedanken und/oder auf Autorenschaft und die Sichtbarmachung von Zeugenschaft, was auch das

⁷ Stoichiță 1998, 22.

⁸ Zu Bildern vom Maler bzw. Bildern vom Malen bei Stoichiță, der die Aussagekraft des Selbstporträts in Assistenz nur teilweise ausschöpft vgl. ebd., 224–298.

⁹ Zu einer detaillierten Aufarbeitung der Forschungslücke vgl. Krabichler 2024, 64–67.

¹⁰ Vgl. Söll-Tauchert 2010, 101.

¹¹ Calabrese 2006, 48–83. Zu bisherigen Versuchen, die unterschiedlichen Erscheinungen des Motivs nach verschiedenen Kriterien einzuteilen bzw. durch Kategorien zu beschreiben, siehe u. a. die nachfolgenden AutorInnen. Die jeweils verwendeten Begriffe sind in Klammern angegeben: Ladner 1983 (*Kryptoporträt*); Schaller 2021, 132–139 (differenziert zwischen: typisiertes Selbstporträt, delegiertes Selbstporträt, Selbstporträt als Admontfigur und prägt zudem den Begriff: zeitgebundenes Selbstporträt); Schweikhart 1993, 11–18 (differenziert zwischen: *Selbstbildnis im Bild*, *Identifikationsporträt*, *Selbstbildnis als Signatur*); Stoichiță 1993, 219–226 (verwendet den Überbegriff *autoprojection contextuelle* und unterscheidet zwischen *autoportrait masqué*, *autoportrait en visiteur*, *insertion auctoriale*); Waetzoldt 1908, 317f (verkappte *Selbstbildnerei*). Zu Assistenzporträts allgemein vgl. u. a. Burckhardt 1898, 150 und jüngst Wood 2023.

¹² Zum Begriff *decorum* vgl. Thimann 2011. Zur frühen Kritik des Florentiner Dominikaners Girolamo Savonarola an in sakralen Gemälden verankerten Porträts und dem Vorwurf an die Maler, damit blasphemisches Verhalten an den Tag zu legen, vgl. u. a. Brown 2000, 69. Savonarolas Kritik provozierte die Frage nach der Angemessenheit von integrierten Bildnissen in sakralen Gemälden. Aus der umfangreichen Diskussion ist pars pro toto Gilbert als kritische Stimme genannt und auch Baumeister, der gegenteilig betont, dass sich integrierte Selbstporträts nicht störend auf den religiösen Ernst von Historiengemälden auswirken, vgl. Baumeister 2000, 231; Gilbert 1968, 283.

¹³ Beyer 2007, 10.

¹⁴ Marschke 1998, 16–18.

Aufzeigen der „Gemachtheit“ des Bildes inkludiert.¹⁵ Selbstporträts werden mitunter auch als Marketingstrategien interpretiert. Besonders in der Neuzeit kommt zudem der Wunsch nach Repräsentation, Rangerhöhung bzw. künstlerischer Selbstbestimmung in den Künstlerporträts zum Ausdruck.¹⁶ Zu den wesentlichsten Aufgaben zählt jedoch stets die Vermittlung der Bildinhalte.

Seit dem Altertum fügt sich die Geschichte der integrierten Selbstporträts zu einer zwar nicht geradlinigen, aber dennoch kontinuierlichen Entwicklung. Den in den Gattungen Skulptur und Malerei angesiedelten Beispielen der Antike (etwa: Ni-Ankh-Ptah, um 2350 v. Chr.) folgten im Mittelalter Selbstdarstellungen vornehmlich in der Buchmalerei (Autorenbilder), daneben aber auch im Kunsthandwerk, in der Skulptur und der Glasmalerei (etwa: Volvinus, 835; Magister Matthäus, 1128; Meister Gerlachus, um 1170; Rufillus von Weißenau, um 1200). Diese Tradition ist älter als die der abbildenden Porträtfunktion.¹⁷ Erste identifizierbare integrierte Selbstinszenierungen in der Malerei lassen sich im 14. Jahrhundert in Italien am Rand sakraler Historien nachweisen, wo sie personifizierte auktoriale Ansprüche verdeutlichen (etwa: Agnolo Gaddi, 1385–87).¹⁸ Solche meist nur lose mit der Narration verbundene Porträts fungieren häufig als symbolische Beobachter bzw. als außerhalb des Geschehens stehende Zeugen. Bereits diese frühen Bildnisse werden in der Forschung teilweise kontrovers interpretiert: So sind sie nach Justus Müller Hofstede etwa als Demutsgesten,¹⁹ nach Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart hingegen als selbstbewusste Statements zu deuten.²⁰ Im 15. Jahrhundert etablierte sich eine Tradition, die auf altertümlichen und mittelalterlichen Entwicklungen aufbaute und schließlich zu einer ersten breit angelegten Blüte des Motivs führte. Sukzessive gewannen die Inszenierungen an Selbstbewusstsein. Speziell in Florenz inszenierten sich Maler zunehmend innerhalb von Bildszenen als Urheber ihrer Werke und emanzipierten sich damit von der zuvor eher passiven Rolle als Beobachter hin zu aktiven Teilnehmern des Bildgeschehens. Der Trend, Selbstbildnisse in bedeutenden sakralen Szenen – sowohl in Fresken als auch in Gemälden – einzubringen, zeichnete sich ab. Zur Abgrenzung bzw. Freistellung des Künstlers vom Bildsujet wurden Darstellungsmöglichkeiten instrumentalisiert, durch die eine Sonderrolle in ästhetischen Schwellenbereichen des Bildes geschaffen wurde. Die Rolle des Malers bzw. der Malerei entfaltete sich damit zwischen der „irdischen“ Welt der BetrachterInnen und der „jenseitigen“ des Bildes – wie dies



Abb.: Meister Gerlachus, Gerlachusscheibe, um 1170, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur



Abb.: Rufillus von Weißenau, Vitae sanctorum, um 1200, Genf, Biblioteca Bodmeriana, Codex 127, fol. 244r

¹⁵ Cazzola 2013, 68–71; Schlie 2017, 286; Yiu 2011, 269.

¹⁶ Blümle 2011; Franke 2012, bes. 274; Müller Hofstede 1998; Müller Hofstede 2002; Rejaie 2006, 106–114, 118, 121–124; Yiu 2011.

¹⁷ Zum mittelalterlichen *artifex* vgl. u. a. Legner 2009; zu den angeführten Bildnissen vgl. u. a. Calabrese 2006, 33 (Ni-Ankh-Ptah), 35, 37 (Volvinus), 35f (Magister Matthäus), 42, 44 (Rufillus); Asemissen/Schweikhart 1994, 50f (Gerlachus).

¹⁸ Zu den möglichen Selbstdarstellungen Gaddis vgl. u. a. Asemissen/Schweikhart 1994, 63f; Horký 2003, 81f.

¹⁹ Müller Hofstede 1998.

²⁰ Asemissen/Schweikhart 1994, 63f.



Abb.: Rueland Frueauf d. J., Enthauptung des Johannes (Detail), vor 1500, Klosterneuburg, Stiftsmuseum

bereits in der mittelalterlichen Kunsttheorie definiert worden war.²¹ Neben bedeutenden italienischen und altniederländischen Beispielen (etwa: [Fra Filippo Lippi](#), 1467–69; [Dieric Bouts](#), 1471–73) entstand auch im deutschsprachigen Raum – bereits vor [Albrecht Dürer](#), der „seine Anwesenheit im Bilde zur Regel [machte]“²² – eine Auswahl bemerkenswerter integrierter Selbstbildnisse. Werden Dürers autonome Selbstporträts in der europäischen Bildtradition als epochale Innovation gesehen,²³ so kann diese Pionierrolle auch seinen integrierten Selbstbildnissen zugesprochen werden. Daneben existierende Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum werden trotz ihrer Vergleichbarkeit (auch mit den anspruchsvollen italienischen Beispielen) in der einschlägigen Forschung bislang vielfach nicht behandelt (etwa: [Rueland Frueauf d. J.](#), vor 1500). Ab dem 16. Jahrhundert sollte das Sujet eine weite Verbreitung in der europäischen Malerei erleben, bevor das 17. Jahrhundert den Entwicklungen allmählich ein Ende setzte.

Um ihre Sonderrolle im Bild zu manifestieren, bedienten sich die Künstler verschiedener Modi. Einerseits konnte der Kontakt zur

BetrachterIn über einen (direkten) Blick aus dem Bild, den wirksamen Einsatz von Rede- und Zeigegesten, die Inszenierung von Gebärden mit beigestellten Figuren, signifikante Körperhaltungen bzw. Bewegungen und sonstige Kennzeichnungen hergestellt werden. Andererseits wurden über Bildnisse am Bildrand, an innerbildlichen Schnittstellen und in mehrteiligen Bildsystemen, durch *Bilder-in-Bildern* und Spiegelungen sowie mittels formaler Differenzierungen ästhetische Schwellen in Szene gesetzt. Diese Darstellungsmechanismen, die entweder direkt von den Figuren ausgehen oder über kompositorische Systeme erreicht werden, haben Verknüpfungen bzw. Erweiterungen von Bild- und BetrachterInnenräumen zur Folge. Als Kennzeichnungskriterien des Sujets werden sie – teils allgemein übergreifend, teils spezifisch variiert – in verschiedenen Kulturreihen oder innerhalb zeitlicher Entwicklungen wesentlich. Sie treten als Einzelmerkmale und in Kombination auf. Manche dieser Muster lassen sich auf antike Vorentwicklungen oder zeitgenössische Traktatliteratur zurückführen, andere haben sich aus Vergleichen ableiten lassen. In Summe bilden diese Mechanismen als variable ikonografische Konstanten die Grundlagen der Differenzierung, Identifizierung und Analyse integrierter Selbstdarstellungen, auch wenn sie – besonders in isolierten Kontexten betrachtet – keine pauschale Beweiskraft besitzen.

Der direkte, raumerweiternde Blick aus dem Bild gilt als wichtigstes Kennzeichen eines Künstlerporträts. Schon frühe Quellen unterstreichen seine Bedeutung: Leon Battista Alberti empfiehlt ihn etwa in seinem Traktat zur Malerei als eine Methode der BetrachterInnenansprache.²⁴ Nikolaus von Kues deutet ihn in seiner theologischen Schrift *De visione Dei* im Zusammenhang mit einer Selbstdarstellung von [Rogier van der Weyden](#) als den Blick eines „Alles-Sehenden“.²⁵ Damit schuf der Humanist einen reflexiven

²¹ Zur mittelalterlichen Kunsttheorie vgl. u. a. Kreuzer 2005, 37–56. Zum mittelalterlichen Kunstleben vgl. Binding/Speer 1993.

²² Suckale 2009, 406.

²³ Koerner 1993, 35.

²⁴ Vgl. Alberti (hg. von Bätschmann/Gianfreda 2002), 158, *Della Pittura*, 56.

²⁵ Vgl. Kues 1999, 75f, *Vom Sehen Gottes*, Vorwort.



Abb.: Wandteppich zur Gerechtigkeit des Trajan und Herkinbald (Detail), um 1450, Bern, Historisches Museum – mögliche Kopie einer Selbstdarstellung von Rogier van der Weyden, Gerechtigkeitsbilder, 1439–41 (verbrannt)

Zugang zur realistischen Malerei des Nordens.²⁶ Den Blick aus dem Bild als prinzipielles und allgemeingültiges Merkmal von Selbstdarstellungen zu werten, wäre jedoch eine Fehlannahme, da er weder exklusiv noch zwingend für solche Bildnisse ist. Dennoch ist der Blick, der in unzähligen Beispielen zum Einsatz kommt, von grundlegender Bedeutung. Der Künstler wendet sich vom Bildgeschehen ab und hin zur RezipientIn. Auf diese Weise wird er nicht nur als Mittler zwischen dem Bild und seinem Umraum, sondern auch als Vermittler des Inhalts seiner Darstellung deutbar. In dieser Ambiguität zwischen integrativen und desintegrativen Faktoren zeigt sich der mediatorische Zweck der Künstlerbilder (etwa: [Gentile da Fabriano](#), 1423; [Rogier van der Weyden](#), 1439–41; [Friedrich Herlin](#) 1466; [Pietro Perugino](#) 1481/82; [Domenico Ghirlandaio](#), 1485–88). Der Blick steht zudem in direktem Zusammenhang mit dem Spiegel, der als Hilfsmittel bei der Fertigung verwendet wurde und dem somit das Selbstbildnerische symbolisch inhärent ist.²⁷ Als weitere Kennzeichnung von Selbstdarstellungen in Assistenz gelten Gesten. Durch sie konnte die Aufmerksamkeit der BetrachterIn ebenfalls gelenkt, die didaktische Funktion der Bildnisse verstärkt oder der Fokus auf die

Person des Künstlers bzw. das Sujet gelenkt werden (etwa: [Giovanni Angelo d'Antonio](#), um 1455; [Melozzo da Forli](#), 1481/82; [Domenico Ghirlandaio](#), 1482/83–1485; [Meister von Frankfurt](#), 1493; [Rueland Frueauf d. J.](#), vor 1500).²⁸ Dem Künstler beigestellte Figuren konnten sowohl Anteilnahme am Geschehen ausdrücken als auch seine vermittelnde Position unterstreichen. Implikationen zur Familie bzw. zur Profession, die etwa durch das Hinzufügen von Lehrern oder Werkstattmitgliedern erwirkt werden, sind dabei keine Seltenheit (etwa: [Masaccio](#), um 1423–28; [Gentile Bellini](#), 1496; [Cosimo Rosselli](#), 1484–86; [Hans Memling](#), 1491).²⁹ Darüber hinaus setzten die Maler zur Betonung ihrer Person auch ihre Körper ein. Aristotelische Vorstellungen in der *Problemata physica* verknüpfen das künstlerische Genie mit einem melancholischen Temperament, das über Körperhaltungen sichtbar gemacht werden konnte.³⁰ So löste der aufgestützte Kopf des Denkers entsprechend dem kulturellen Wissen der Zeit bei der BetrachterIn eine Assoziation mit „metaphorischen Sehen“ aus. Eine solche Geste wurde als Ausdruck künstlerischer Selbstinszenierung erkannt (etwa: [Fra Filippo Lippi](#), 1439–47 und um 1452–64). Raumgreifende Körperfrehungen, besonders der Blick über die Schulter, dem visionärer Charakter anhaftet, verstärkten die mediatorische Wirkung ebenfalls (etwa: [Sandro Botticelli](#), um 1475; [Domenico Ghirlandaio](#), 1482/83–85 und 1486–90). Daneben existieren weitere bewährte Mittel der Kennzeichnung von Selbstdarstellungen, wie auffällige rote Malerhauben oder schwarze Malerkleidung (etwa: [Pietro Perugino](#), 1470–73; [Derick Baegert](#), 1470–74/76; [Luca Signorelli](#), 1499–1503/04).³¹ Auch wirksam positionierte Selbstbezeichnungen kamen in mehr oder weniger ausgeprägter Deutlichkeit in Kombination mit Selbstdarstellungen zum Einsatz. Dazu zählen Lettern oder heraldische Zeichen (Signaturen, Monogramme, Embleme, Wappen, Inschriften (vgl. u. a.: Conrad Laib, [1449](#) und [1457](#);

²⁶ Vgl. u. a. Franke 2012, 200–202.

²⁷ Zu weiterführenden Ausführungen zum Blick vgl. Krabichler 2024, 104–117.

²⁸ Zu weiterführenden Ausführungen zu Gesten vgl. ebd., 117–145.

²⁹ Zu weiterführenden Ausführungen zu den Malern beigestellten Figuren vgl. ebd., 145–171.

³⁰ Zum aristotelischen Melancholiebegriff vgl. Aristoteles (hg. von Grumach 1962), 711–727, *Problemata Physica*, Buch XXX, 1–14.

³¹ Zu weiterführenden Ausführungen zur Kleidung der Maler vgl. Krabichler 2024, 171–174.



Abb.: Conrad Laib, Kreuzigung (Detail), 1457, Graz, Dom

Ercole de' Roberti, 1481–86; Benedetto Ghirlandaio, 1490; Albrecht Dürer, u. a. 1508),³² persönliche Zeichen (vgl. u. a. Friedrich Herlin, 1488; Hieronymus Bosch, 1495–1505),³³ Kryptonyme (vgl. u. a. Conrad Laib, 1457; Cosimo Rosselli, 1481/82; Domenico Ghirlandaio, 1481/82)³⁴ und Hinweise auf die Profession und das Können (Malerwerkzeuge, mimetisch aufgeladene Motive; vgl. u. a. Meister vom Triumph des Todes, Mitte 15. Jahrhundert; Pieter van der Weyden, 1491–95; Meister von Frankfurt, 1493).³⁵

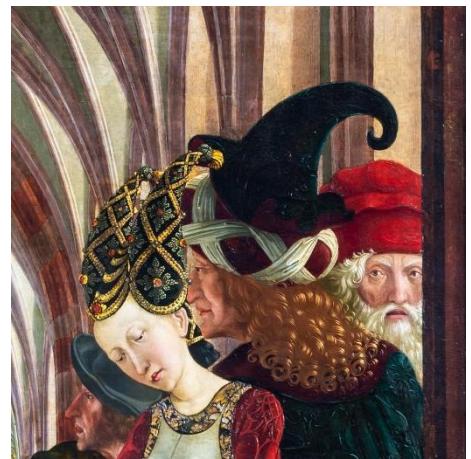


Abb.: Michael Pacher, Ehebrecherin (Detail), um 1475–81, St. Wolfgang, Pfarrkirche

Die Verankerung integrierter Selbstbildnisse in ästhetischen Randbereichen zwischen gemalter Fiktion und Welt der BetrachterInnen bedeutet eine symbolische Verortung der Künstler in einer Zwischenwelt, die sich als Ort der Vision erfahren lässt.³⁶ Bevorzugt positionierten Maler ihre Bildnisse am Bildrand (etwa: Andrea Mantegna, 1453/54; Fra Filippo Lippi, um 1452–66; Michael Pacher, um 1475–81; Filippino Lippi, um 1481–85; Gerard David, 1498)³⁷ oder an internen Bildschwellen (etwa: Jan van Eyck, um 1435; Hans Memling, 1479; Domenico Ghirlandaio, 1486–90;

³² Laib fügt Signaturen bzw. Inschriften bei seinen Selbstdarstellungen ein. In der *Kreuzigung* in Wien handelt es sich dabei um eine verschlüsselte Inschrift (Motto, Name) am Sattel seines Pferdes, in der *Grazer Tafel* um eine Signatur und das Malerwappen auf einer umgehängten Flasche. Eine verlorene Selbstdarstellung von Ercole de' Roberti ist über die Kopie eines unbekannten Meisters überliefert. Am linken Bildrand des Gemäldes wird auf dem Siegelring eines Mannes eine Imprese sichtbar, ein stilisierter Merkurstab als selbstreferenzielles Zeichen. Benedetto Ghirlandaio stellt seiner Selbstdarstellung ein signiertes *cartellino* bei. Dürers integrierte Selbstdarstellungen sind großteils signiert, in der *Marter der zehntausend Christen* hält er etwa einen Stab in der Hand, an dem sich ein signiertes *cartellino* befindet. Zu Dürers Selbstdarstellungen vgl. weiterführend Krabichler 2024, 50–56.

³³ Herlin setzt in der *Einhaltung der Pilger* und im *Familienaltar* ein Käuzchen als persönliches Zeichen an den Bildrand. Hieronymus Bosch verankert eine Eule, die als Signatur zu werten ist, ins Zentrum der linken Seitentafel seines Altars *Garten der Lüste*. Das mutmaßliche Selbstporträt von Bosch befindet sich ebenso versteckt am rechten Flügel.

³⁴ Laib integriert seine Signatur in der *Grazer Kreuzigung* in ein querovales Feld in einem Malerwappen, das als Brotlaib gedeutet wird, vgl. o. A. 1997, 217. Rosselli stellt in der *Sixtinischen Kapelle* eine kleine Schale mit roter Farbe und einem Pinsel als *Trompe-l'oeil* an die untere Begrenzung seines Freskos *Moses erhält die Gesetzestafeln*; das mögliche Selbstbildnis Rossellis befindet sich hingegen im Fresko zur *Bergpredigt* derselben Kapelle (dritte stehende Figur von links). In der *Sixtinischen Kapelle* ist zudem ein mögliches Bildnis Domenico Ghirlandaios in der *Berufung der Jünger* zu finden, das mit einem sinnfälligen, auf seinen Namen rekurrierenden Blumenkranz geschmückt ist (der italienische Begriff *ghirlanda* bedeutet in der deutschen Übersetzung *Kranz*).

³⁵ Pintoricchio bringt unterhalb seines Selbstbildnisses in der *Verkündigung* in Spello eine Signaturtafel an, die u. a. mit Pinseln und sonstigem Malerwerkzeug geschmückt ist. Die Selbstdarstellungen von Meister und Schüler des Freskos *Triumph des Todes* am linken Bildrand des Bildes in Palermo sind mit Farbschale und Pinsel ausgestattet. Im Bildvordergrund der Tafel zur *wundersamen Brotvermehrung* von Pieter van der Weyden im *Melbourne-Altar* befindet sich eine auffällig realistische Fliege als Zeichen des Autors auf dem Kleid einer Dame unmittelbar vor dem Selbstdarbnis. Zu weiterführenden Ausführungen zu Signaturen und sonstigen Selbstverweisen vgl. Krabichler 2024, 174–176.

³⁶ Vgl. u. a. Belting/Kruse 1994, 68–70.

³⁷ Zu Pacher vgl. weiterführend Krabichler 2024, 226–231.



Abb.: Meister von Zafra, Hl. Georg (Detail), 1495–1500, Madrid, Museo del Prado

Giovanni Mansueti, um 1494–1500).³⁸ Für Selbstbildnisse im Kontext von Wandelaltären ist zudem das dem Bildträger inhärente Potential des Verhüllens und Offenbarens mitzudenken (etwa: Dieric Bouts, 1464–68; Derick Baegert, um 1470–74/76, Hans Memling, um 1480; Meister der Katharinenlegende (Pieter van der Weyden?) und Werkstatt, 1491–95). Die in den Niederlanden entwickelten Bildnisse als Spiegelungen, die den Bildraum um eine bildexterne Realität (also um die Realpräsenz des Künstlers) erweitern, sind ebenfalls dieser Kategorie zuzuordnen (etwa: Jan van Eyck 1434 und 1434–36; Robert Campin, 1438; außerhalb der Niederlande vgl. u. a. Pintoricchio (Werkstatt), 1492–94; Meister von Zafra, 1495–1500; Meister des Bartholomäusaltars, um 1510).³⁹ Nicht zuletzt seit Albertis Proklamation des im Brunnen aufscheinenden Narziss als Erfinder der Malerei⁴⁰ gelten Spiegel wegen ihrer Fähigkeit, Beziehung zwischen Bild und gespiegeltem Gegenbild

sichtbar zu machen, als Orte der Selbstreflexion. Über Spiegel erfuhr auch die alte Strategie, über *Bilder-in-Bildern* Brüche zwischen Darstellung und Dargestelltem sichtbar zu machen,⁴¹ Bereicherung. Auch Selbstbildnisse ausgeführt in Grisaillemalerei, deren kunsttheoretischer Bedeutungsgehalt seit Rudolf Preimesbergers Analysen (1989, 1991, 2011) vermehrt im Fokus steht,⁴² reflektieren Wechselbeziehungen von Seinsebenen. In solchen Fällen wird die Form zum Bedeutungsträger (etwa: Andrea Mantegna, um 1450 und 1465–74).

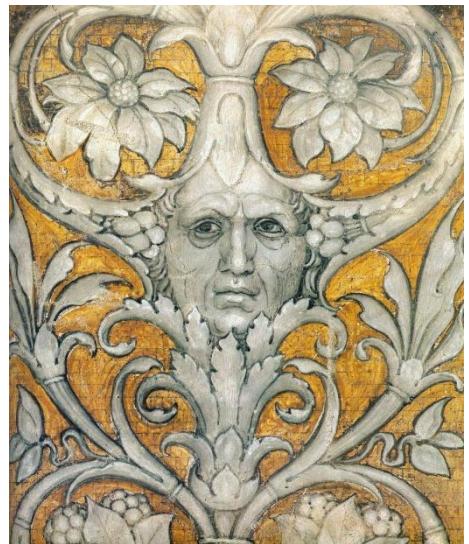


Abb.: Andrea Mantegna, Blattmaske, 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, Camera Picta

Hohe Aussagekraft konnte erzielt werden, wenn verschiedene Darstellungssysteme kombiniert wurden – insbesondere dann, wenn eine größtmögliche innerbildliche Isolation der Künstlerporträts bei gleichzeitiger Kontaktaufnahme mit der RezipientIn erreicht werden konnte. Dies geht mit einer Differenzierung vom Geschehen und einer Anbindung an den bildexternen Raum einher, was eine Trennung ontologischer Ebenen und folglich eine Sichtbarmachung der Malerei an sich bedeutet.

Gleichermaßen ausdrucksstark sind auch Selbstdarstellungen, die den Künstler in verschiedenen Rollen handelnder Bildfiguren zeigen, dabei auf unterschiedliche Aussagen fokussieren und einen

³⁸ Zu degli Orioli vgl. u. a. Horký 2003, 148–150; zu weiterführenden Ausführungen zu Bildschwellen als Orte der Begegnung vgl. Krabichler 2024, 177–214, zu Bildrändern, innerbildlichen Schwellen und Tiefenraum bes. 178–189.

³⁹ Zu den Spiegelungen weiterführend vgl. Krabichler 2024, 32–40, 207–214.

⁴⁰ „[...] quel Narciso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia die Narciso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?“ Alberti (hg. von Bätschmann/Gianfreda 2002), 102, *Della Pittura*, 26.

⁴¹ Zum *Bild-im-Bild* vgl. weiterführend bes. Krabichler 2024, 199–202.

⁴² Vgl. Preimesberger 1991; Preimesberger 1992; Preimesberger 2011, 23–51.

tiefergründigen ikonografischen Gehalt aufweisen. Diese Bildnisse behalten ihren desintegrativen Charakter, da die Bilderzählungen trotz der integrierten Selbstporträts autonom wirksam bleiben bzw. weil das Verständnis der Gemäldeinhalte durch die RezipientIn unabhängig vom Erkennen der Künstlerbilder erfolgt.⁴³ Der Funktion der Zeugenschaft kommt hierbei zentrale Bedeutung zu (etwa: Conrad Laib in der Rolle des Stephaton in einer vielfigurigen Kreuzigung, 1457; [Piero della Francesca](#) als schlafender Soldat am Grab Christi, um 1458; [Hugo van der Goes](#) als Hirte in einer Epiphaniedarstellung, 1480–82; [Pintoricchio](#) als den *Disput der hl. Katharina* bezeugender Höfling, 1492–94). Die Übernahme der Rolle des hl. Nikodemus verweist auf das handwerkliche Können des Schaffenden, da der Heilige selbst ein Kruzifix – das Urbild des *Volto Santo* in Lucca – geschnitten haben soll.⁴⁴ Damit steht der hl. Nikodemus dem Stand des Bildhauers bzw. dem des Künstlers nahe. Eine Sonderstellung nimmt auch der hl. Lukas ein, Patron der Maler, der die Gottesmutter porträtiert haben soll. Folgen Maler diesem Vorbild, so identifizieren sie sich direkt oder indirekt mit dem Heiligen, der als Seher und Mittler des wahren Bildes Mariens eine übergeordnete Kategorie bedient (etwa: [Rogier van der Weyden](#), um 1440).⁴⁵



Abb.: [Rogier van der Weyden](#), *Lukasmadonna* (Detail), um 1440, Boston, Museum of Fine Art

Prinzipiell ist zu beobachten, dass es keine feststehenden Rollen für Selbstporträts gibt,⁴⁶ bzw. dass die Übernahme von Rollen vorrangig für die autonomen Selbstdarstellungen der Folgezeit wesentlich wird. Ein Beispiel hierfür liefert etwa Dürer mit seinem *Selbstbildnis* von 1500, das christusähnliche Züge aufweist (in diesem Zusammenhang vgl. etwa auch: Giorgione als *David*, um 1508; Caravaggio als *Haupt des Goliath*, 1609/10; Rembrandt als *Apostel Paulus*, 1661; Aert de Gelder als *Zeuxis*, 1685).⁴⁷ Trotz vielfältiger Ausnahmen ist auch festzuhalten, dass der Großteil der Maler, die integrierte Selbstdarstellungen im 15. Jahrhundert schufen, auf Verkleidungen verzichtete und sich vorzugsweise in ihrer eigenen Gestalt, frei von ikonografischen Hinterlegungen bzw. übergreifenden Bedeutungsebenen, darstellte. Eine Ausnahme hierzu bilden neben Rollenporträts auch Künstlerselbstdarstellungen als Stifter, die in die Ikonografie von Stifterbildern eingeordnet werden können (etwa: [Friedrich Herlin](#), 1488; [Albrecht Bouts](#), um 1495–1500; [Gerard David](#), 1509).⁴⁸



Abb.: [Albrecht Bouts](#), *Triptychon zur Himmelfahrt Mariens* (Detail), um 1495–1500, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴³ Vgl. u. a. Rejiae 2006, 5; Reynolds 2016, 164.

⁴⁴ Vgl. Schäfer.

⁴⁵ Zum hl. Nikodemus als Identifikationsfigur für den Schaffenden und zu Lukasdarstellungen vgl. weiterführend Krabichler 2024, 76–80.

⁴⁶ Maler bedienten sich der Rollen von diversen historischen, mythologischen oder biblischen Figuren. Teils geben sie sich in der Gestalt von Heiligen, Hirten, Soldaten, Narren, Gastgebern, Musikern und gar als Dämonen zu erkennen. Insbesondere wesentlich ist die Rolle des *festaiolos* samt ihrem Potenzial der Vermittlung.

⁴⁷ Zu den Bildnissen vgl.: zu Dürer u. a. Koerner 1993, 63–79; zu Giorgione u. a. Asemissen/Schweikhart 1994, 76–78; zu Caravaggio u. a. Krabichler 2017, 75–77; zu Rembrandt und de Gelder u. a. Calabrese 2006, 92, 108.

⁴⁸ Zu den Bildnissen von Caroto und Tizian u. a. Gigante 2010, 278f.

Thematisch eignen sich besonders vielfigurige Sujets, um Selbstdarstellungen einzubringen. Eine Ikonografie hierfür bildet der Themenkreis um die *Anbetung des Kindes* sowie der von zeitgenössischen Aufführungen inspirierte *Zug der Hl. Drei Könige*, der sowohl im Süden als auch im Norden von zahlreichen Malern (etwa: Gentile da Fabriano, 1423; Masaccio, 1426; Benozzo Gozzoli, 1459; Hugo van der Goes, vor 1470; Gerard David, vor 1498) für selbstreferenzielle Aussagen genutzt wurde. Die dabei angewandten Darstellungsmechanismen treten trotz aller Kategorisierungsversuche (wie bereits angedeutet) kaum isoliert auf. Vielmehr erscheinen sie als mehr oder weniger ausgeprägte Elemente komplexer Bezugssysteme – innerhalb des Bildes, des Oeuvres, der Schule, des Kulturkreises oder der Gesamtentwicklung des Sujets. Die Untersuchung integrierter Selbstporträts zeigt deutlich, dass es im 15. Jahrhundert eine kontinuierliche Strategie gab, über das eingearbeitete Künstlerbildnis das Medium Malerei selbst zum Thema zu machen.



Abb.: Hugo van der Goes, Monforte-Altar (Detail), vor 1470, Berlin, Staatliche Gemäldegalerie

Der Maler in Metapictor

Nicht zu unterschätzen ist das Faktum, dass die wenigsten der besprochenen möglichen Selbstporträts zweifelsfrei als solche zu identifizieren sind.⁴⁹ Das hat zur Folge, dass einerseits auch Porträts besprochen werden, deren Status als Selbstdarstellung nicht gesichert ist, und andererseits auch Bildnisse von anonymen Malern bzw. solchen, die nur über Notnamen bekannt sind, analysiert werden. Die Einschätzungen der Bildnisse werden auf Basis der aktuellen Forschungsstände vorgenommen. Da Selbstporträts eine eigene Sprache sprechen, die noch nicht zur Gänze übersetzt ist,⁵⁰ ist es teils notwendig, Grauzonen in der Beurteilung der Porträts zu akzeptieren. Mit Mila Horký, die einen wesentlichen Beitrag zur Deutung des Sujets legte, ist festzustellen: „Künstlerbildnisse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit werden in der Regel als solche *interpretiert*, da Beischriften und eindeutige Quellen häufig fehlen. Die Geschichte von Porträts ist daher immer auch eine Geschichte voller Widersprüche“.⁵¹

In *Metapictor* kommen die Termini *integriertes (assistierendes) Selbstporträt* (Äquivalent: *Selbstporträt in Assistenz*), *Rollenporträt* und *kryptomorphes Bildnis* zur Anwendung. Beim assistierenden Selbstbildnis handelt es sich um eine porträähnliche Erfassung des Malers innerhalb einer narrativen Szene, die keine an die Erzählung gebundene Funktion erfüllt. Das Rollenporträt ist gegenteilig dazu ikonografisch hinterlegt. Unter kryptomorphen Porträts versteht man Bilder ohne Wiedererkennbarkeit, die über diverse Kennzeichnungen (wie etwa Attribute), verknüpfbare

⁴⁹ Zur Verdeutlichung der Problematik sei auf den Forschungsstand zum Selbstbildnis von Botticelli in der *Del-Lama-Anbetung* verwiesen, das allgemein als gesichert gilt. Trotz eines sehr selbstbewusst vorgetragenen ersten Hinweises auf das Bildnis an vorderster Bildfront und der These, dass es sich dabei um eine Selbstdarstellung handelt sowie einer umfangreichen daran anschließenden Forschungsdiskussion, lässt sich das Porträt bis heute nicht eindeutig bestimmen. Zur Erstidentifizierung Botticellis vgl. Ullmann 1893, 59; zu einer Zusammenschau und Auswertung der Forschungslandschaft vgl. den [Beitrag zum Gemälde](#).

⁵⁰ Vgl. u. a. Hatfield 1976, XV.

⁵¹ Horký 2003, 12.

Eigenschaften, Übereinstimmungen im Oeuvre des betreffenden Malers oder Sonstiges symbolisch mit diesem in Verbindung gebracht werden können. Trotz der problematischen Terminologie („assistierend“, „integriert“) empfiehlt es sich aus Gründen der Verständlichkeit, an den eingeführten Begriffen festzuhalten. Die Bezeichnungen Bildnis und Porträt werden gleichbedeutend verwendet.

Mit wenigen Ausnahmen sind in *Metapictor* ausschließlich integrierte Selbstbildnisse der Wand- und Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts erfasst.⁵² Andere Formen der Selbstdarstellung – insbesondere Varianten autonomer Porträts – werden nur am Rand berücksichtigt, etwa wenn sie zu Vergleichszwecken herangezogen werden oder zur Vollständigkeit von Künstlereinträgen beitragen.

Lukasbilder: Der hl. Lukas, der als Schöpfer des „wahren Marienbildes“ gilt, fungiert als Schutzpatron und Identifikationsfigur der Maler. Ausgehend von [Rogier van der Weydens](#) *Lukas-Madonna* verbreite sich dieses Sujet insbesondere in den Niederlanden.⁵³ In der Datenbank werden Lukasbilder nur dann berücksichtigt, wenn sie von Künstlern stammen, bei denen auch integrierte Selbstporträts thematisiert sind. Dies betrifft u. a. Werke von [Derick Baegert](#), [Dieric Bouts](#), [Andrea dal Castagno](#), [Jan van Coninxloo](#), [Hugo van der Goes](#) und [Hermen Rode](#).

Stifterbilder: Selbstdarstellungen in der Ikonografie von Stifterbildern, wie sie etwa bei [Albrecht Bouts](#) oder [Friedrich Herlin](#) zu finden sind, sind in den Künstlereinträgen der Vollständigkeit halber ebenfalls aufgeführt.

Autonome Selbstporträts: Lukasbilder und Stifterbilder repräsentieren Varianten autonomer Bildnisse, die in ihrer reinen Form im 15. Jahrhundert nur selten vorkommen. Eine der wenigen Ausnahmen bildet Jan van Eycks [Mann mit rotem Turban](#),⁵⁴ das als eines der frühesten autonomen Selbstbildnisse der Malereigeschichte gilt.⁵⁵ Das Porträt von Pietro Perugino im Collegio del Cambio ist zwar Teil der Freskenausstattung, steht jedoch in keinem narrativen Zusammenhang. Vielmehr ist es so in den Raum integriert, dass es den Eindruck eines eigenständigen, gerahmten Tafelbildes vermittelt. Obwohl dieses Bildnis die formalen Kriterien der Datenbank nicht erfüllt, kommt ihm für die Entwicklung des Sujets zentrale Bedeutung zu. Dasselbe gilt für ein ins 16. Jahrhundert datiertes Selbstporträt Pintoricchios in der Collegiata di Santa Maria Maggiore in Spello, das als direktes Zitat von Peruginos Werk interpretiert wird.

Verlorene Bildnisse: *Metapictor* berücksichtigt darüber hinaus auch Bildnisse, die in historischen Quellen oder in der Forschung erwähnt werden, deren Verbleib jedoch ungeklärt ist oder die nicht eindeutig zugeordnet werden können. Solche Werke werden in der Regel nur dann thematisiert, wenn es sich um integrierte Selbstporträts handelt oder für die betreffenden Künstler auch integrierte Selbstdarstellungen vorgeschlagen wurden. Das für die Entwicklung, Akzeptanz und Erforschung des Sujets wesentlichste verlorene Künstlerbild ist ein mögliches Selbstporträt in den zerstörten *Rathausbildern* von [Rogier van der Weyden](#), das in der Forschung intensiv diskutiert wurde. Entsprechend umfassend wird es auch im Vortext zum Künstler behandelt. Weitere verlorene Bildnisse sind bei [Derick Baegert](#), [Gentile Bellini](#), [Jacopo Bellini](#), [Hans Beuerlein](#), [Bartolomeo della Gatta](#),

⁵² Bildnisse aus anderen Medien, wie der Skulptur oder der Buchmalerei, fließen ausschließlich am Rand in die Betrachtungen ein.

⁵³ Zum Sujet zusammenfassend vgl. Krabichler 2024, 76–80.

⁵⁴ Jan van Eyck, [Mann mit rotem Turban](#), 1433, London, National Gallery.

⁵⁵ Dennoch wurden in der Forschung immer wieder autonome Bildnisse als Künstlerdarstellungen vorgeschlagen, was in zahlreichen Beiträgen in *Metapictor* ausgeführt ist.

Domenico Ghirlandaio, Hugo van der Goes, Benozzo Gozzoli, Masaccio, Hans Memling, Ercole de' Roberti, Geertgen tot Sint Jans und Goossen van der Weyden thematisiert.

Porträts, Signaturen und spätere Selbstdarstellungen: Selbstporträts, die außerhalb des Betrachtungszeitraums liegen, werden in die Beiträge zu jenen Künstlern integriert, die für das 15. Jahrhundert behandelt werden. Hinweise auf spätere mögliche Selbstdarstellungen ergänzen das Gesamtbild ebenso wie Informationen zu Signaturen, Inschriften und gegebenenfalls Porträts der behandelten Maler.

Ziturvorschlag: Elisabeth Krabichler, Das integrierte Selbstbildni. Der Maler im Bild – der Maler in Metapictor, in: Metapictor, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/>.

Literaturverzeichnis

Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Aristoteles: Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Band 19: Problemata physica, hg. von Ernst Grumach, Berlin 1962.

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora), Berlin 1994.

Baumeister, Thomas: Selbstbewusstsein – Selbstporträt, in: Tijdschrift voor Filosofie, 62. Jg. 2000, H. 2, 219–251.

Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Beyer, Andreas: Einleitung. Künstlerbild und Selbstbild, in: Steinbrück, Martin/Ostermann, Judith/Fingas, Alexandra/Ladegast, Anett/Helm, Nadine/Nachtigall, Kathrin (Hg.): Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten. Mit einer Einleitung von Andreas Beyer (Tagungsband, Berlin, Oktober 2005), München u. a. 2007, 9–13.

Binding, Günther/Speer, Andreas (Hg.): Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993.

Blümle, Claudia: Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes (Eikones), München 2011.

Bogen, Steffen: Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001.

Bokody, Péter: Images-Within-Images in Italian Painting (1250–1350). Reality and Reflexivity, Farnham 2015.

- Bokody, Péter/Nagel, Alexander: Metapainting Before Modernity, in: Bokody, Péter/Nagel, Alexander (Hg.): Renaissance Metapainting, Turnhout 2020, 3–12.
- Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Self-Portraiture in Renaissance Venice. 1458–1625 (Pocket Library of Studies in Art, 33), Florenz 2000.
- Burckhardt, Jacob: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Portrait in der Malerei – Die Sammler, Basel 1898.
- Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.
- Cazzola, Fabiana: Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen frühen Neuzeit (Eikones), München 2013.
- Emison, Patricia A.: Creating the „Divine“ Artist from Dante to Michelangelo (Cultures, Beliefs, and Traditions, 19), Leiden u. a. 2004.
- Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt am Main u. a. 2012.
- Gigante, Elisabetta: Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.
- Gilbert, Creighton E.: The Renaissance Portrait. [Rezension der gleichnamigen Publikation von John Pope-Hennessy], in: The Burlington Magazine, 110. Jg. 1968, H. 782, 278–285.
- Hatfield, Rab: Botticelli's Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content (Princeton Essays on the Arts, 2), Princeton 1976.
- Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.
- Kessler, Herbert L.: Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art (The Middle Ages Series), Philadelphia 2000.
- King, Catherine: Representations of Artists and of Art in Western Europe c.1300–c.1570. 4 Bände (Dissertation, University of East Anglia), Norwich 1991.
- Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993.
- Krabichler, Elisabeth: Der Künstler als Lichtbringer. Selbstinszenierung bei Dürer und Caravaggio (Masterarbeit, Universität Innsbruck), Innsbruck 2017.
- Krabichler, Elisabeth: Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.
- Kreuzer, Johann: Kunstphilosophie im Mittelalter. Von Augustinus (354–430) bis Nikolaus von Kues (1401–1464), in: Majetschak, Stefan (Hg.): Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard (Beck'sche Reihe, 1660), München 2005, 37–56.
- Kues, Nikolaus von: Vom Sehen Gottes, in: Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens (Reclam-Bibliothek, 1610), Leipzig (2. Aufl.) 1999, 75–92.
- Ladner, Gerhart: Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Deuchler, Florens/Flury-Lemberg, Mechthild/Otavsky, Karel (Hg.): Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, 78–98.
- Legner, Anton: Illustres manus, in: Legner, Anton/Borger, Hugo (Hg.): Ornamenta ecclesiae. 1. Kunst und Künstler der Romanik, Köln 1985, 187–262.

- Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.
- Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.
- Müller Hofstede, Justus: Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve, in: Schweikhart, Gunter (Hg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), Köln 1998, 39–68.
- Müller Hofstede, Justus: Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie, in: Kristeller, Paul Oskar/Müller Hofstede, Justus (Hg.): Florenz in der Frührenaissance. Kunst, Literatur, Epistolographie in der Sphäre des Humanismus, Rheinbach 2002, 35–108.
- o. A.: 7. Conrad Laib. Kreuzigung Christi. 1457 („Grazer Dombild“), in: Saliger, Arthur (Hg.): Conrad Laib (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, 211; Ausstellungskatalog, Museum mittelalterliche Kunst – Unterer Belvedere, Orangerie, 19.9.–26.10.1997), Wien 1997, 214–256.
- Preimesberger, Rudolf: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54. Jg. 1991, H. 4, 459–489.
- Preimesberger, Rudolf: Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck? in: Winner, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana, Rom 1989 (Tagungsband, Rom, 1989), Weinheim 1992, 85–100.
- Preimesberger, Rudolf: Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles 2011.
- Rejaie, Azar M.: Defining Artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, Embedded Self-Portraits, and the Patron's Role (Dissertation, University of Pittsburgh) 2006.
- Reynolds, Anna: Playing a Role, in: Reynolds, Anna/Peter, Lucy/Clayton, Martin (Hg.): Portrait of the Artist (Ausstellungskatalog, London, 4.11.2016–17.4.2017), London 2016, 158–201.
- Rimmele, Marius: Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, 15–32.
- Roesler, Antoinette: Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance (Dissertation, Freie Universität Berlin), Berlin 1999.
- Schäfer, Joachim: Nikodemus. [Ökumenisches Heiligenlexikon], <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikodemus.html> (17.08.2023).
- Schaller, Catherine 2021: Hans Fries. Identität und Augsburger Quellen (unveröffentlichtes Manuskript) 12/2021.
- Schlie, Heike: „Überzeugen“ im Kontext religiösen Wissens – Testimoniale Vernetzungen im Wittenberger Heiltumsbuch von Lucas Cranach und in Dürers Marter der Zehntausend, in: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure (Trajekte), Paderborn 2017, 271–304.
- Schwarz, Michael Viktor: Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien u. a. 2002.

Schweikhart, Gunter: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Poeschke, Joachim/Ames-Lewis, Francis (Hg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang (Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter), München 1993, 11–40.

Söll-Tauchert, Sabine: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung (Atlas, 8), Köln 2010.

Stoichiță, Victor I.: L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des Temps modernes, Paris 1993.

Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text), München 1998.

Suckale, Robert: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Band 1, Petersberg u. a. 2009.

Thimann, Michael: Decorum, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. (2. Aufl.) 2011, 84–88.

Ulmann, Hermann: Sandro Botticelli, München 1893.

Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

Webster, Andrew Michael: The Embedded Self-Portrait in Italian Sacred Art of the Cinquecento and Early Seicento (Masterarbeit, University of Oregon), Oregon 2013.

Wood, Christopher S.: The Embedded Portrait. Giotto, Giottino, Angelico, Princeton 2023.

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

Yiu, Yvonne: Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne (Trajekte; Tagungsband, Bremen, 24.–25.11.2006), München 2011, 247–270.