

## **Zwischen Anpassung und Rebellion**

### **Schönheit und Künstlichkeit im Künstlerinnenselbstporträt**

*Giovanna-Beatrice Carlesso*

Entlang ausgewählter Beispiele widmet sich mein Kurzvortrag dem Künstlerinnenselbstbildnis, das – so möchte ich zeigen – als Schauplatz gelesen werden kann, auf dem Vorstellungen von Schönheit und Künstlichkeit verhandelt werden. In der klassischen Hierarchie der Bildgattungen steht die Porträtmalerei, gleich nach der Historienmalerei, an zweiter Stelle, was die Bedeutsamkeit ihrer Sujets anlangt.<sup>1</sup> Damit gilt das Porträt dem Genre- und Landschaftsbild, ebenso dem Stillleben, als überlegen. Das Selbstbildnis wiederum bildet eine Subgattung der Porträtkunst: Sie etablierte sich in der Renaissance, als sich der Künstler vom Handwerker des Mittelalters emanzipierte, sich als kreatives Genie zu begreifen begann und als solches auch von anderen rezipiert wurde. Seitdem fungiert das Selbstporträt als Bildformel, die dem Künstler die Möglichkeit bietet, sich selbst zu erforschen, seine Person und künstlerische Auffassung zur Darstellung zu bringen. Wer es betrachtet, dem suggeriert das Künstlerselbstbildnis eine Annäherung an die Persönlichkeit des Urhebers, an seine Selbst- und Weltsicht.

Der Beruf des Künstlers war – bis in die Moderne – eine männliche Domäne. In der Kunstgeschichte begegnen uns daher Künstlerinnen lange Zeit als Ausnahmeerscheinungen. Das mag mit einer Erklärung dafür sein, weshalb das *Künstlerinnenselbstbildnis* in der langen Geschichte des Selbstporträts eine Marginalie darstellt. Mein kursorischer Überblick, der Künstlerinnenselbstbildnisse im deutschsprachigen Raum fokussiert, setzt im 18. Jahrhundert ein.

Über die zu dieser Zeit gängige Frauenmode berichtet Johanna Schopenhauer in ihren posthum veröffentlichten Memoiren. Die Mutter des Philosophen Arthur Schopenhauer ruft

---

<sup>1</sup> Vgl. Seidl 2018, S. 266.

sich die „schweren, seidenen Gesellschaftskleider“, die bis etwa 1780 en vogue waren, ins Gedächtnis und beschreibt das Ballkostüm, das sie als Jugendliche trug.<sup>2</sup> Sie erinnert sich an ihren durch Drahtgestelle unterbauten, mit Federn, Blumen und Bändern gekrönten Haarturm. Ein Korsett, einem Harnisch gleich, schnürte sie fest und steif ein, und über den ausladenden Reifrock trug sie einen mit Rüschen und „allerhand unbeschreiblichen Kinkerlitzchen“ geschmückten Rock aus Seide. Diese Mode, so urteilt Johanna Schopenhauer rückblickend, war nichts anderes als eine „entstellende[] Vermummung“.<sup>3</sup> Gleichsam Sinnbild dieser „abgeschmackten“ Künstlichkeit sind für sie die als Mouches bezeichneten schwarzen Schönheitspflästerchen, die sich die Damen damals ins Gesicht klebten: „winzig kleine volle und halbe Monde, Sternchen und Herzchen“ sowie – „in etwas größerem Format“ – auch „Sonnen, Täubchen, Liebesgötterchen“.<sup>4</sup>

In der Zeit, als die junge Kaufmannstochter Johanna Schopenhauer in Danzig an Gesellschaften und Tanzbällen teilnahm, lebte und wirkte die fast 40-jährige Malerin Angelika Kauffmann als gefeierte und auch kommerziell erfolgreiche Künstlerin in London. Kauffmann wurde 1741 in Chur, in der Schweiz geboren. Von ihr haben sich über 30 Selbstporträts erhalten.<sup>5</sup> Ihr erstes fertigte sie 1753 im Alter von zwölf Jahren: Das *Selbstbildnis als Sängerin mit Notenblatt* ist das einzige bekannte Selbstbildnis einer solch jungen Künstlerin im 18. Jahrhundert.<sup>6</sup> Kauffmann, die von ihrem Vater – einem Wandermaler – im Zeichnen und Malen ausgebildet wurde, erhielt von ihrer Mutter Gesangsunterricht. Von ihrer Doppelbegabung (in der Musik wie in der Malerei) zeugt dieses frühe Selbstporträt, in dem sich Kauffmann herausgeputzt in einem Aufzug zeigt, der der Beschreibung Schopenhauers nahekommt. In dem vier bis sechs Jahre später entstandenen *Selbstbildnis in der Tracht der Bregenzerwälderin*

---

<sup>2</sup> Vgl. Schopenhauer 1839, S. 236f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 235f.

<sup>4</sup> Ebd., S. 238f.

<sup>5</sup> Vgl. Rosenthal 1996, S. 312.

<sup>6</sup> *Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent* 2007, S. 44.

mit *Pinsel und Palette* hat Kauffmann ihr barockes Gewand gegen traditionelle Trachtenkleidung eingetauscht und bringt damit ihre Verbundenheit zu Schwarzenberg in Bregenz, dem Heimatort ihres Vaters, zum Ausdruck. Später, als Kauffmann längst als professionelle Künstlerin in England und Italien tätig war, wurde ihre ländliche Herkunft zu einem wichtigen Bestandteil ihres Künstlerinnen-Image: Ganz der empfindsamen Romanliteratur Samuel Richardsons und Fanny Burneys entsprechend, schrieben Zeitgenossen Kauffmann, aufgrund ihrer Herkunft vom Lande, eine besondere Unschuld und Natürlichkeit zu.<sup>7</sup> Zugleich präsentiert sich Angelika Kauffmann in ihrem frühen Selbstbildnis selbstbewusst als Malerin: Indem sie sich vor der Staffelei mit den typischen Attributen Malstab, Pinsel und Palette abbildet, rückt sie neben ihren ländlichen Wurzeln ihre künstlerische Profession in den Vordergrund.

Im Jahr 1766 zog Kauffmann nach London, wo sie ein Studio eröffnete und bald zu einer begehrten Porträtistin der englischen Elite aufstieg. In Selbstporträts dieser Zeit hebt sie weiterhin ihren Status als Künstlerin selbstgewiss hervor. So verweisen etwa im *Selbstbildnis im roten Kleid* (1772–75) Zeichenmappe und Zeichengriffel auf Kauffmanns künstlerische Schaffenskraft. Die kostbare Kleidung, die sie der höheren Gesellschaft zugehörig erscheinen lässt, gibt ihrer Selbstdarstellung ein würdevolles Gepräge. Jedoch ist Kauffmanns Pose ambivalent: Dass sie die linke Hand vor die Brust führt, mag einerseits ihrer Rolle der empfindsamen Künstlerin entsprechen, andererseits kommt darin als einer *pudica*-Geste bescheidene Zurückhaltung zum Ausdruck.<sup>8</sup> Deutlich wird hier, wie sich Kauffmann in ihrem Selbstbildnis – bei allem Selbstbewusstsein, das sie unter Beweis stellt – dem damaligen weiblichen Tugend- und Schönheitsideal anpasst.

Dabei wusste Kauffmann, ganz unbescheiden, für sich und ihre Arbeit einzustehen: Als sie erfuhr, dass die Uffizien in Florenz für ihre berühmte Galerie der Künstlerselbstbildnisse ihr Jugendbild in Schweizer Tracht angekauft hatten, war sie entsetzt und tat alles daran, das kleinformatige Selbstbildnis, das sie als ihrer unwürdig erklärte, durch ein neues ersetzen zu

---

<sup>7</sup> Vgl. Rosenthal 2007, S. 16.

<sup>8</sup> *Verrückt nach Angelika Kauffmann* 2020, S. 49.

dürfen.<sup>9</sup> Ihre Bemühungen gingen auf: Im August 1788 schrieb sie Goethe, dass ihr neues Selbstporträt nun direkt neben demjenigen von Michelangelo hänge.<sup>10</sup> Kauffmanns Gemälde – eines der größten der Florentiner Selbstbildnis-Sammlung – zeigt die damals 47-Jährige ganzfigurig, auf dem Zenit ihrer Karriere „in altersloser Idealisierung“: „gleichsam als Priersterin der Kunst im Tempel des Ruhms“.<sup>11</sup>

Angelika Kauffmann gehört zu den Ausnahmefiguren des 18. Jahrhunderts. In dem von Männern dominierten Kunstbetrieb gelang es ihr, sich auf europäischer Ebene als kunstschaffende Frau zu behaupten. In ihren Selbstporträts bringt sie ihre Bedeutung als Künstlerin und den ihr gezollten Ruhm durchaus selbstsicher zum Ausdruck. Voraussetzung für den Erfolg Kauffmanns war jedoch, dass sich ihre Selbstdarstellung im Rahmen der damaligen gesellschaftlichen Normen und Konventionen bewegte.

Erst in der Zeit um 1900, in der Frauen nun in größerer Zahl in der Kunstszene Fuß zu fassen begannen, entstanden Künstlerinnenselbstbildnisse, die provokant mit den Tabus der Zeit brachen. Eindrücklich ist das Beispiel der 1876 in Dresden geborenen Paula Modersohn-Becker. Sie, die als eine Pionierin der modernen Malerei gilt, erkannte schon als Jugendliche den Vorteil, sich selbst Modell zu stehen. Nachdem ein Bekannter sich über das Porträt, das sie von ihm angefertigt hatte, echauffierte und es zum Eklat kam, schreibt die 17-Jährige: „Seitdem zeichne ich mein teures Spiegelbild, und das ist wenigstens tolerant.“<sup>12</sup>

Im Alter von 20 Jahren zog Paula Becker nach Berlin, um dort eine private Malschule zu besuchen – zu Kunstakademien hatten Frauen damals noch keinen Zugang. 1898 schloss sie sich der Künstlerkolonie im niedersächsischen Worpswede an; und seit 1900 verbrachte sie

---

<sup>9</sup> Vgl. Angelika Kauffmann an den Uffizien-Direktor Giuseppe Pelli, Rom, 4. Juni 1788; zit. in Prinz 1971, Dok. 186, S. 218.

<sup>10</sup> Vgl. Angelika Kauffmann an Johann Wolfgang von Goethe, Rom, 5. August 1788: „Mein portrait, oder besser zu sagen das gemählde so ich vor die Gallerie in Florenz gemacht habe ist günstigst aufgenommen worden. vor ein par tagen hat ich brieffe, das man mich in sehr gutes Licht und neben einen ernsthaftten Mann gestellt, nichts weniger als Michel Angiolo Buanarroti“; zit. nach Rosenthal 1996, S. 329f.

<sup>11</sup> *Verrückt nach Angelika Kauffmann* 2020, S. 56.

<sup>12</sup> Paula Becker an ihren Bruder Kurt, 26. April 1803; zit. nach Schneede 2021, S. 128.

mehrere prägende Aufenthalte in Paris, wo Arbeiten unter anderem von Vincent van Gogh und Paul Gauguin sie in ihrem Schaffen maßgeblich beeinflussten.

Von Paula Modersohn-Becker existieren über 60 Selbstporträts.<sup>13</sup> Anders als Angelika Kauffmann sah sie davon ab, sich mit den Attributen der Malerin darzustellen. Während Kauffmann ihre Bilder – auch ihre Selbstporträts – für die Öffentlichkeit schuf, arbeitete Modersohn-Becker vornehmlich im Privaten: Der Großteil ihres Œuvres wurde erst nach dem frühen Tod 1907 bei der Sichtung ihres Nachlasses entdeckt.

In ihren Selbstporträts widersetzt sie sich entschieden, ein gefälliges Bild von sich zu präsentieren. Im Gegenteil, ihre dem Primitivismus nahestehende Bildsprache unterläuft die Konventionen des auf Attraktivität ausgerichteten Frauenporträts der Belle Époque. Indem Modersohn-Becker die damaligen Sehgewohnheiten mit ihrer vermeintlich hässlichen Selbstdarstellung infrage stellte, löste sie Irritation aus. So zeigte sich ihre Mutter bestürzt: „Paulas Selbstporträts finde ich alle grausam gegen ihre Lieblichkeit, wie kann man so hart mit der Schönheit verfahren!“<sup>14</sup>

Nachdem sie sich von ihrem Mann Otto Modersohn getrennt hatte, malte die Künstlerin 1906 in Paris ihr *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* – eine revolutionäre „Ikone der Kunstgeschichte“<sup>15</sup> und „Inkunabel der Emanzipation“<sup>16</sup>: Es handelt sich um den weltweit ersten Selbstakt einer Malerin. Das Gemälde zeigt die Künstlerin als Schwangere in Dreiviertelfigur, bekleidet nur mit einem weißen, um die Hüfte gewickelten Tuch. Nachdem die entblößte Frau jahrhundertlang als Modell und Studienobjekt allein von Männern gemalt worden war, entreißt Modersohn-Becker den nackten Frauenkörper dem Primat des männlichen Künstlers. Die damals 30-Jährige erwartete, als sie ihr fast lebensgroßes Selbstporträt schuf, kein Kind. Vielmehr steht die Schwangerschaft symbolisch für weibliche Fruchtbarkeit und künstlerische Potenz. Noch im selben Jahr fertigte Modersohn-Becker weitere Selbstakte – als Vorlage

---

<sup>13</sup> Vgl. Schneede 2021, S. 130.

<sup>14</sup> Zit. nach ebd., S. 161.

<sup>15</sup> Borgmann 2013, S. 8.

<sup>16</sup> Stamm 2010, S. 23.

dienten ihr hierbei Fotografien, die wohl ihre Schwester Herma von ihr in ihrem Pariser Atelier gemacht hatte.

Die öffentliche Rezeption dieser Arbeiten begann erst posthum, als 1927 in Bremen das Paula-Becker-Modersohn-Haus eröffnete. Doch nur wenige Jahre später, im Nationalsozialismus, wurde das Werk der Künstlerin als „entartet“ gebrandmarkt. In einem Artikel vom 21. August 1935, veröffentlicht im *Schwarzen Korps*, dem SS-Wochenblatt der NSDAP, nahm man an Modersohn-Beckers „grauenhafte[m] Gemisch von Farben“ und ihren „idiotischen Gestalten“ Anstoß. „Wo ist hier das Empfindsame, das Mütterlich-Frauliche?“, fragt der NS-Autor, das *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag* verurteilend: „[G]ewaltsam wird eine Idee zerstört, die zu dem Heiligsten gehört, was es überhaupt für uns geben kann. Von diesen Darstellungen der Mutterschaft bis zu den vertierten Pamphleten eines George Grosz oder Otto Dix ist nur ein Schritt. Da wie dort finden wir den gleichen Zug: Vorliebe für alles Häßliche und Entartete.“<sup>17</sup> Weil Modersohn-Beckers frühexpressionistische Bilder nicht dem Schönheitsideal der Nationalsozialisten entsprachen, wurden sie aus öffentlichen deutschen Kunstsammlungen entfernt. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg hat man ihr Werk wiederentdeckt und Paula Modersohn-Becker als Wegbereiterin der Moderne gewürdigt.

Die Beschäftigung mit dem eigenen (nackten) Körper, deren Auftakt Modersohn-Beckers revolutionärer Selbstakt bildet, gewann für Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts zunehmend an Relevanz und Dringlichkeit. Insbesondere Akteurinnen der feministischen Kunstbewegung der 1960er- und 70er-Jahre setzten in Performance-, Foto- und Videoarbeiten ihren Körper als Ausdrucksmittel ein, um die Rolle der Frau in der Gesellschaft ebenso wie konventionelle Vorstellungen von Schönheit und Weiblichkeit radikal infrage zu stellen. Eine solche Protagonistin der feministischen Kunst ist die heute 83-jährige österreichische Medien- und Performancekünstlerin Valie Export. 1940 in Linz als Waltraud Lehner geboren, legte sie sich

---

<sup>17</sup> „Bremer Böttcherstraße – heute noch zeitgemäß?“, in: *Das Schwarze Korps* vom 21. August 1935; zit. nach Feldhaus 1993, S. 13 und *Sie. Selbst. Nackt* 2013, S. 39.

1967 ihren Künstlerinnennamen zu. Zunächst trat sie im Umfeld des Wiener Aktionismus in Erscheinung, dabei erschloss sie sich neben der Aktionskunst auch die ‚Neuen Medien‘ Fotografie und Film. Ihr Anliegen war es, das patriarchal konstruierte Frauenbild zu unterlaufen und, in einem Akt der Selbstbestimmung, gegen diese Vereinnahmung und gesellschaftliche Diskriminierung vorzugehen. In ihrem Manifest *Woman's Art* (1972) appelliert die Künstlerin: „wenn es den Männern durch Jahrtausende gelungen ist, ihre Vorstellungen von Erotik, Sex, Schönheit, ihre Mythologie der Stärke, Kraft und Strenge in Plastiken, Gemälden, Romanen, Filmen, Dramen, Zeichnungen etc. zum Ausdruck zu bringen und damit unser aller Bewußtsein zu beeinflussen, wird es an der Zeit / UND IST ES AN DER ZEIT, / daß wir Frauen das Ausdrucksmittel Kunst benützen, um das Bewußtsein aller zu beeinflussen, um unsere Vorstellungen in die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit einfließen zu lassen, um eine menschliche Wirklichkeit zu schaffen.“<sup>18</sup>

Eine ihrer frühen Arbeiten, die Fotoserie *Identitätstransfer* von 1968, zeigt Valie Export in männlich konnotierter Kleidung und Pose: ein Rollenspiel, das geschlechtlich festgelegte Identitäten und Rollenzuweisungen befragt. „Selbstporträt, Selbstdarstellung, Selbstrepräsentation“ seien, so die Künstlerin, „auch ein Transformationsprozess“.<sup>19</sup> Im selben Jahr führte sie in München und Wien das *Tapp- und Tastkino* vor: Mit einem umgeschnallten Kasten – einem portablen ‚Kinoapparat‘ – ließ sie sich von Passanten, gleichsam als lebende Filmleinwand, die nackte Brust betasten. Die Aktion, die einen Skandal auslöste, kritisierte den sexualisierten Objektstatus der Frau im Film, die (mediale) Ausbeutung ihres Körpers und die voyeuristische Schaulust des ‚männlichen Blicks‘. Dass sie bei dieser Performance eine Perücke trug, ist Valie Export rückblickend wichtig zu betonen: Bei dem Auftritt handelte es sich um „eine künstlerische Darstellung, die sich durch meinen Körper ausdrückt, geschmückt und erweitert mit ‚künstlichen Elementen‘.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> „Woman's Art. Ein Manifest“, in: Valie Export 2023, S. 59–61, hier S. 60.

<sup>19</sup> Valie Export, in: Valie Export/Dziewior 2023, S. 374.

<sup>20</sup> Ebd., S. 372.

Auch mit ihrer *Aktionshose: Genitalpanik* provozierte Valie Export mit einer Selbstinszenierung, die auf die Subversion des männlichen Blickregimes abzielte: Während eines Avantgardefestivals lief die Künstlerin 1969 mit einer Hose, deren Schritt ausgeschnitten war und ihre behaarte Scham offenlegte, durch die Zuschauerreihen eines Münchner Stadtkinos.<sup>21</sup> Später ließ sie sich mit ebenjener ‚Aktionshose‘ für eine Posterserie ablichten, die das Aggressionspotenzial der vorangegangenen Performance noch steigerte. Breitbeinig, mit einem Maschinengewehr und wild auftoupierten Haaren tritt hier Valie Export kämpferisch gegen Fremdbestimmung ein: Die Preisgabe an den ‚männlichen Blick‘ wird, herausfordernd zur Schau gestellt und solchermaßen subvertiert, für eine Subjektwerdung der Frau funktionalisiert.

An die emanzipatorische Feminismus-Bewegung schließen die Arbeiten der 1999 geborenen Luca Mercedes Braig an, die ich letztes Jahr zu einer Einzelschau in den von mir geleiteten Kunstverein Brackenheim einlud: Ausgestellt waren über 100 Selbstporträts der jungen Künstlerin, die seit 2020 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart studiert. Die Serie, ein noch immer nicht abgeschlossenes Projekt, begann Braig während der Corona-Zeit als Reaktion auf das pandemiebedingte Eingeschlossen-Sein in den eigenen vier Wänden. Ihre mit Filzstift gemalten Selbstbildnisse zeigen sie, posierend, in unterschiedlichsten Outfits. Jedes dieser Selbstporträts ist mit einem Titel versehen, einer gestempelten *inscriptio*, die das Bild kommentierend begleitet und erweitert, oftmals konterkariert. Es handelt sich um Gedankenfetzen, Gefühlsausdrücke, Erfahrungsnotizen, wie es scheint, unmittelbar aus dem Alltag gegriffen: von lakonischen, nachdenklichen Feststellungen, über humorvolle Beobachtungen und ironische Bemerkungen, bis hin zu Literaturzitaten und Songtextzeilen. In der Gesamtschau fächern diese Text-Bild-Kombinationen eine breite Palette an Gefühls- und Seinszuständen auf: Mal wirkt das künstlerische Ich nonchalant und selbstbe-

---

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Moser 2023, S. 21f.



wusst, mal verzweifelt und verloren, mal zu Späßen aufgelegt, mal deprimiert, mal herausfordernd provokant.

Mit ihrer Serie führt Braig die jahrhundertealte Tradition des gemalten bzw. gezeichneten Selbstporträts fort. Darüber hinaus verfolgt sie einen dekonstruktivistischen Ansatz, der ein fragmentiertes Subjekt in Szene setzt. Ähnlich wie Valie Export, die in ihren Arbeiten in diverse Rollen schlüpft und sich so zu einer „Multitude“, zu singulären Vielheiten<sup>22</sup> stilisiert, präsentiert Luca Mercedes Braig eine „Vielzahl von Miniaturegos“<sup>23</sup>, die sich kritisch an konventionellen Schönheitsvorstellungen und -standards abarbeiten. So verbirgt Braig vermeintliche Makel ihres Körpers nicht, sondern stellt sie in ihren Zeichnungen überspitzt, zuweilen gar karikaturhaft aus. Pigmentflecken und Hautunreinheiten, die Gesicht und Körper sprenkeln, entfalten – wie die Schönheitspflasterchen im 18. Jahrhundert – eine geradezu ästhetische Wirkung und werden zu Markenzeichen der Braig’schen Selbstdarstellung. In *Du bist zu schwach* (2022) stellt die Künstlerin Dehnungsstreifen und Schambehaarung zur Schau. Provokativ zeigt sie, etwa in *Mutter der Andersartigkeit verschling mich* (ebenfalls 2022), ihren fülligen Körper. Während Foto- und Social-Media-Apps uns heute Filter anbieten, die unser Gesicht weichzeichnen und unseren Körper virtuell ‚verschönern‘ sollen, schafft Luca Mercedes Braig Selbstbilder, die gegen das in den Medien vorherrschende Schönheitsideal revoltieren und so Kritik am gesellschaftlichen Druck der Selbstoptimierung üben. Ihr visuelles Tagebuch, zwischen Inszenierung und Selbstbefragung, lädt uns dazu ein, auch unser eigenes Selbstbild und unsere bewusst-unbewussten Parameter von Schönheit und Hässlichkeit zu hinterfragen.

Dr. Giovanna-Beatrice Carlesso  
g.b.carlesso@gmail.com

---

<sup>22</sup> Stief 2023, S. 68.

<sup>23</sup> Baudrillard 2016, S. 35.

## Literatur

Angelika Kauffmann. *Ein Weib von ungeheurem Talent* (Ausst. Kat. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz/Angelika Kauffmann Museum, Schwarzenberg), hg. v. Tobias G. Natter, Ostfildern 2007.

Jean Baudrillard: *Das Andere selbst*, hg. von Peter Engelmann, Wien 2016.

Verena Borgmann: „Sie. Selbst. Nackt. Eine Einführung in die Ausstellungsthematik“, in: *Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt* (Ausst. Kat. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen), hg. v. ders. u. Frank Laukötter, Ostfildern 2013, S. 8–15.

Reinhild Feldhaus: „Die (Re-)Produktion des Weiblichen. Indiziensicherungen in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers“, in: *kritische berichte* 4 (1993), S. 10–26.

Walter Moser: „Performance, Medienanalyse und Raum. VALIE EXPORT und die Fotografie“, in: *VALIE EXPORT* (Ausst. Kat. Albertina, Wien/Fotomuseum Winterthur/C/O Berlin Foundation), hg. v. dems., München/London/New York 2023, S. 18–39.

Wolfram Prinz: *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin 1971.

Angela Rosenthal: *Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*, Berlin 1996.

Angela Rosenthal: „Bild in entferntem Segel: Die Selbstbildnisse der Angelika Kauffmann“, in: *Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent*, hg. v. Tobias G. Natter, Ostfildern 2007, S. 10–17.

Uwe M. Schneede: *Paula Modersohn-Becker. Die Malerin, die in die Moderne aufbrach*, München 2021.

Johanna Schopenhauer: *Jugendleben und Wanderbilder*, 1. Bändchen, hg. v. Adele Schopenhauer, Braunschweig 1839.

Ernst Seidl: „Porträt“ (Art.), in: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, hg. v. Stefan Jordan u. Jürgen Müller, Stuttgart 2018, S. 266–269.

*Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt* (Ausst. Kat. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen), hg. v. Verena Borgmann u. Frank Laukötter, Ostfildern 2013.

Rainer Stamm: „Paula Modersohn-Becker. Leben und Werk im Spiegel ihrer Selbstporträts“, in: *Paula Modersohn-Becker. Pionierin der Moderne* (Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, Stein an der Donau), hg. v. dems. u. Hans-Peter Wipplinger, München 2010, S. 9–24.

Angela Stief: „Projektion, Einschreibung, Widerstand und Befreiung. Zur Dynamik des Körperbildes im Werk von VALIE EXPORT“, in: *VALIE EXPORT*, hg. v. Walter Moser, München/London/New York 2023, S. 66–72.

Valie Export: „Woman’s Art. Ein Manifest“ [1972], in: dies.: *In eigenen Worten*, hg. v. Yilmaz Dziewior u. Katrin Sauerländer, Köln 2023, S. 59–61.

Valie Export/Yilmaz Dziewior: „Im Gespräch“ [2015], in: Valie Export: *In eigenen Worten*, hg. v. Yilmaz Dziewior u. Katrin Sauerländer, Köln 2023, S. 367–375.

*Verrückt nach Angelika Kauffmann* (Ausst. Kat. Kunstpalast, Düsseldorf), hg. v. Bettina Baumgärtel, München 2020.