

chen Promotors der Forderung, das Thema Stadt auch einer formalen Betrachtung und Analyse zu unterziehen, ja mit dem Wort Stadt immer zuerst die Vorstellung eines Gestaltphänomens zu verbinden, — Lavedan, der am 29. Mai dieses Jahres 99 Jahre alt geworden wäre.

Cord Meckseper

MARIA PÖTZL-MALIKOVA, *Franz Xaver Messerschmidt*. Wien und München: Verlag Jugend und Volk 1982. 299 Seiten Text sowie 64 Tafeln in SW, 6 in Farbe, zahlreiche SW-Abb. im Text- und Katalogteil. DM 150,—.
(mit 2 Abbildungen)

Die vorliegende Monographie fügt sich logisch in die Reihe von Publikationen, die von der Österreichischen Galerie und der Albertina in Wien zur österreichischen Barockkunst herausgegeben werden (E. Knab, *Daniel Gran*, 1977; E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, 1981). Die vor hundert Jahren (1885) erschienene kleine Monographie von A. Ilg über den Barockbildhauer Messerschmidt (1736—1783) hat sich schon lange als überholt erwiesen, und so bietet die neue Publikation die Gelegenheit, den Fortschritt in der Forschung darzulegen und neue Ergebnisse zu präsentieren. Es ist ein Ziel der Autorin, das Oeuvre in seiner Gesamtheit zu erfassen und neben den weitaus spektakuläreren „Charakterköpfen“ die „konventionellen“ Werke ihrer Qualität entsprechend zu behandeln. Die Monographie soll Gelegenheit sein und geben, den Künstler, der wegen seiner „Charakterköpfe“ eher zu „dubioser Berühmtheit“ gelangte, etwas zu rehabilitieren.

Nimmt man biographische Daten und Dokumente, deren Auswertung immer zu neuen Resultaten führen kann, so ergeben sich kurz folgende Entwicklungsstadien. Bei seinen Onkeln Johann Baptist Straub (1704—1784) in München und Philipp Jakob (1706—1774) in Graz erlernte Messerschmidt den Umgang mit dem Material Holz und wurde erstmals mit der Kunst des Spätbarock konfrontiert. In Wien schließlich waren Einflüsse von seiten Georg Raphael und Matthäus Donners (1704—1756) bzw. Balthasar Ferdinand Molls (1717—1785) entscheidend. Lernte Messerschmidt bei diesen die Technik des Bleigusses kennen, so erhielt er bei Jakob Schletterer (1699—1774) maßgebende Unterweisung in der Bearbeitung von Stein und Marmor. Für die ersten Porträtwerke war Moll das große und überhaupt allgemein begehrte Vorbild, bald jedoch entsprach ein kühleres Pathos den Wünschen des kaiserlichen Hofes. Schließlich begann Messerschmidt Moll immer mehr aus dessen Rolle als „Hofbildhauer“ zu verdrängen. Der künstlerische Durchbruch ist dann mit den beiden für das ehem. Zeughaus in Wien angefertigten Porträtbüsten der Kaiserin Maria Theresia und deren Gemahl Franz I. Stephan gelungen (vgl. Abb. S. 153). Bei den in gewissem Sinn rokokohaft wirkenden Porträtreliefs Josefs II. und seiner ersten Frau Maria Isabella von Parma (Abb. S. 13) klingen, so die Verf., „... schon die persönlichen Eigenschaften Messerschmidts an, die sich später zu einer schonungslosen Sachlichkeit im Porträt steigern sollten“ (S. 21 f.). In den

großen Herrscherstandbildern (Wien, Österr. Galerie; Abb. S. 157 ff.) wurde eine neue Ausdrucksform des höfischen Repräsentationsbildnisses geschaffen. Überzeugend kann die Autorin auf das Vorbild mancher Standbilder des 16. Jhs. (bes. Elisabeth von Valois, 3. Gemahlin Philipps II.) in der Innsbrucker Hofkirche hinweisen, darüber hinaus macht sie den Einfluß des spanischen Hofporträts geltend. Messerschmidts Leistung besteht, so meint sie, darin, das traditionelle Porträt, wie es am österreichischen Kaiserhofe bis etwa 1760 vorherrschte (Moll, van Meytens), mit neuem Leben erfüllt und es auch mit der im Französischen (J. B. Lemoyne, J. B. Pigalle) üblichen „vivacité“ des Ausdrucks aufgefaßt zu haben. Die menschliche Physiognomie darzustellen, sei eben Messerschmidts Anliegen geblieben, wobei niemals die klassizistische Kühle des Josefinismus angestrebt wurde. Gegenüber den Porträts und auch den „Charakterköpfen“ traten Aufträge und Werke religiösen Inhalts deutlich zurück. Hervorzuheben sind hier besonders Auftragsarbeiten für die Herzogin M. Felicitas von Savoyen-Carignan in Wien. Bei der Zuschreibung von bisher als sicher angenommenen Skulpturen, wie der beiden Immaculata-Statuetten (S. 272 f.), verhält sich die Verf. zu Recht skeptisch. Was den verschollenen „Borghesischen Fechter“ (S. 223, Nr. 13) betrifft, so stellt dieser wahrscheinlich nicht eine Kopie nach der Antike, sondern eine Kopie nach einer Nachbildung dar, die sich als Lehrmodell in der Wiener Akademie befand. Von Ignaz Günther (1725—1775), einem Mitschüler Messerschmidts bei Straub in München und an der Wiener Akademie, gibt es eine 1753 datierte Kopie im Bayerischen Nationalmuseum München nach eben derselben Vorlage (vgl. P. Volk, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu*, München 1981, S. 21, Abb. 13).

Der umfangreiche Anmerkungsapparat, der großzügig gestaltete Fototeil und der kritische Katalog machen die vorliegende Messerschmidt-Publikation erst so recht zu einem unentbehrlichen Standardwerk. Daß nicht konsequent nach der Chronologie der Werke vorgegangen wurde, ist einerseits verständlich, führt aber andererseits leicht zur Isolation einzelner Themengruppen, hier besonders der erwähnten „Charakterköpfe“, deren Interpretation u. E. etwas zu kurz geraten ist. Diese „Charakterköpfe“ betreffend stellte man sich immer wieder die Frage: Genie, Außenseiter oder Verrückter?

Prädikate dieser Art erhielt Messerschmidt schon von Zeitgenossen, und es bedurfte nicht erst des Urteils von Kunsthistorikern, die, je nach methodischem Ansatz, zu ähnlichen Schlußfolgerungen kamen. Insgesamt stellt sich jedenfalls heraus, daß formale, ästhetische und stilistische Kriterien allein kaum ausreichen, das außerhalb von Schulen und Stilen stehende Phänomen Messerschmidt in seiner Gesamtheit und im speziellen seine „Charakterköpfe“ zu verstehen. Selbst der berühmte, im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (1932, S. 169 ff.) erschienene Aufsatz von E. Kris war in der Argumentation nicht so überzeugend, daß er von allen angenommen werden konnte. R. und M. Wittkower (*Born under Saturn*, New York 1969, S. 124 ff.) beispielsweise haben eine differenzierte Position zu dieser psychoanalytisch orientierten Arbeit eingenommen. Es ist im übrigen zu vermuten, daß Messerschmidt und besonders die „Charakterköpfe“ auch in Zu-

kunft für Sparten der Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, für die Medizin ebenso wie für die Psychologie und die Kunstwissenschaft in gleichem Maße interessant bleiben werden.

Maria Pötzl-Malikova, die sich seit Jahrzehnten mit Messerschmidt beschäftigt, gibt das erste Mal einen Überblick über die Probleme, stützt sich dabei auf das interessante, aber nicht reiche Dokumentationsmaterial; sie läßt aber in einer Richtung viele brennende Frage offen und zeigt u. E. zu wenig kultur- und geistesgeschichtliche Perspektiven auf. So wird Messerschmidt allzu einseitig zu einem Einzelschicksal des 18. Jhs. gestempelt. Seine Köpfe sind wohl einzigartig, aber läßt er sich nicht dennoch in einen zeitgeschichtlichen Rahmen stellen? Im Gegensatz zu den Porträtwerken haben die „Charakterköpfe“ fast nur Mißverständnisse hervorgerufen (ursprünglich 69 geplant und ausgeführt, heute 50 erhalten), man muß ihnen aber wohl eine Sonderstellung im Oeuvre zubilligen. Entwicklungsgeschichtlich stehen sie freilich nicht so isoliert, wie man meinen möchte, ja manche von ihnen weisen einen deutlichen Konnex zu Porträtbüsten auf (vgl. z. B. das zweite Bildnis van Swietens, Taf. S. 174).

Die Biographie Messerschmidts bietet brauchbare Ansätze zum Verständnis dieser „Charakterköpfe“, denen im folgenden unser Interesse zugewendet wird. Ist die Jugendzeit von legendenhaften Episoden umwoben (vgl. E. Kris — O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt/Main 1980) und zeigt die kurze Lehrzeit Messerschmidts bei den Onkeln J. B. Straub in München und P. J. Straub in Graz keine sichtbaren Früchte, so kommt dem einjährigen Aufenthalt 1765/66 in Rom wirklich besondere Bedeutung zu. Hier hat Messerschmidt Antikenstudien betrieben und muß mit dem Klassizismus bekannt geworden sein. Diese beiden Einflußbereiche sollten für den im Spätbarock Aufgewachsenen immer spürbar bleiben. Porträts (Franz von Scheyb, Taf. S. 179) wie manche „Charakterköpfe“ (vgl. Taf. S. 209) beweisen dies. Was die Ausdrucksgestaltung einiger Köpfe betrifft, scheint der antike Reflex aber eher als Paraphrase ausgefallen zu sein und nicht als Wiederholung der vorbildlichen klassischen Form. Vergewenigt man sich nämlich die Präsentation der „Charakterköpfe“ auf den gestaffelten Wandborden anlässlich der 1982 in der Österreichischen Galerie in Wien veranstalteten Ausstellung *Franz Xaver Messerschmidt*, so könnte einem die ganze Serie wie die Antithese zu einer Galerie antiker Porträts vorkommen. Niemals bricht ein doktrinärer Klassizismus in der Porträtauffassung durch, vielmehr hatte Messerschmidt keine Scheu vor der realistischen und veristischen Wiedergabe der menschlichen Physiognomie.

Es ist anzunehmen, daß der Künstler in Rom außerdem mit anderen Strömungen des an Ideen so reichen 18. Jhs. in Berührung gekommen ist. Selbst bei oberflächlicher Betrachtung der „Charakterköpfe“ wird einem die genaue Kenntnis der menschlichen Anatomie, der mimischen Muskulatur und des physiognomischen Ausdrucks auffallen. Sehr wohl könnte ein Bildhauer wie J. A. Houdon (1741—1828), der sich zur selben Zeit wie Messerschmidt in Rom aufhielt, anregend gewirkt haben. Zu überlegen ist, ob die Genese der „Charakterköpfe“ ausschließlich aus rein privater Motivation erklärt werden kann. Messerschmidt ist

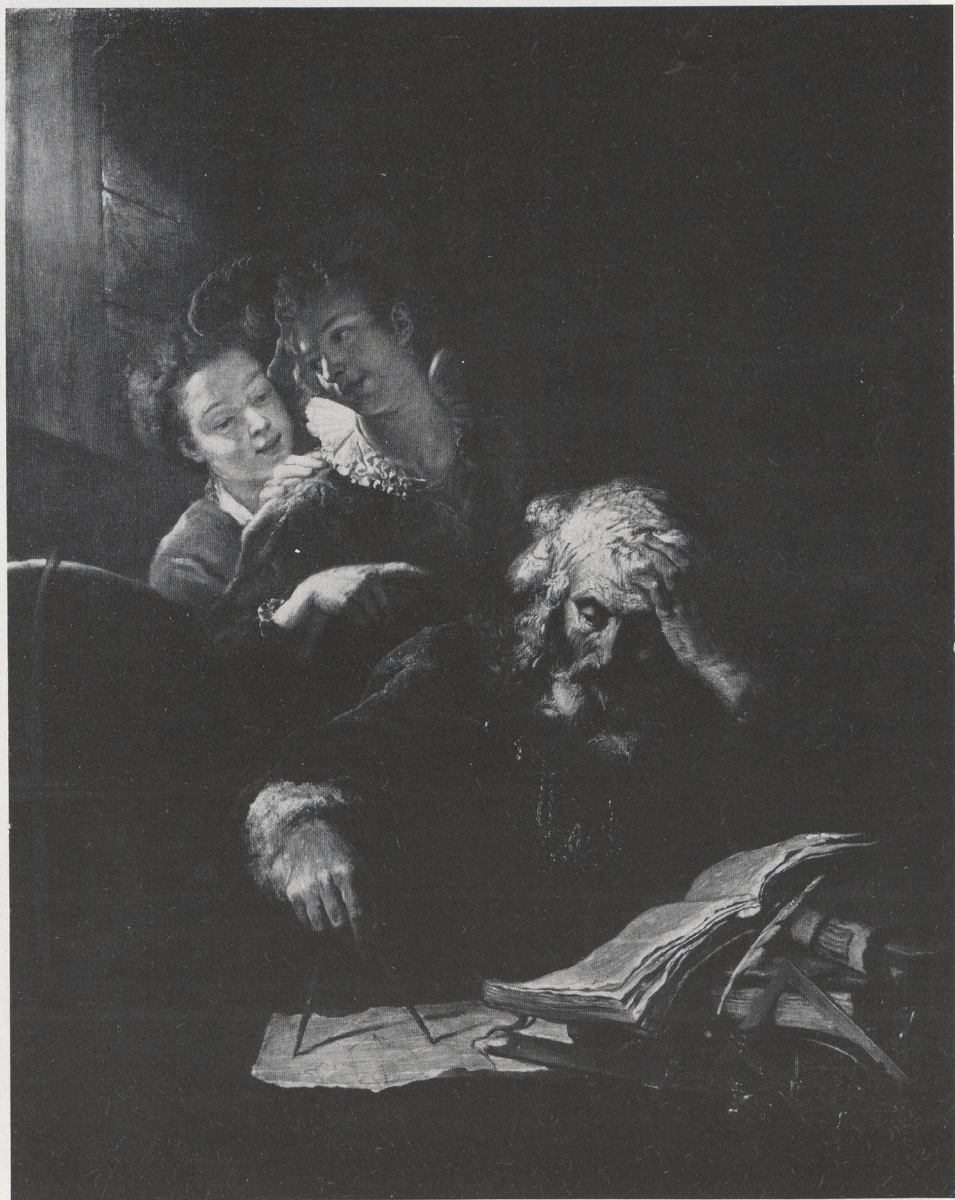


Abb. 1 Antoine Pesne, Claudius Ptolemäus. Warschau, Nationalmuseum



Abb. 2 Antoine Pesne, Bildnis der Luise Amalie von Braunschweig, Gemahlin August Wilhelms von Preußen. Potsdam, Neues Palais

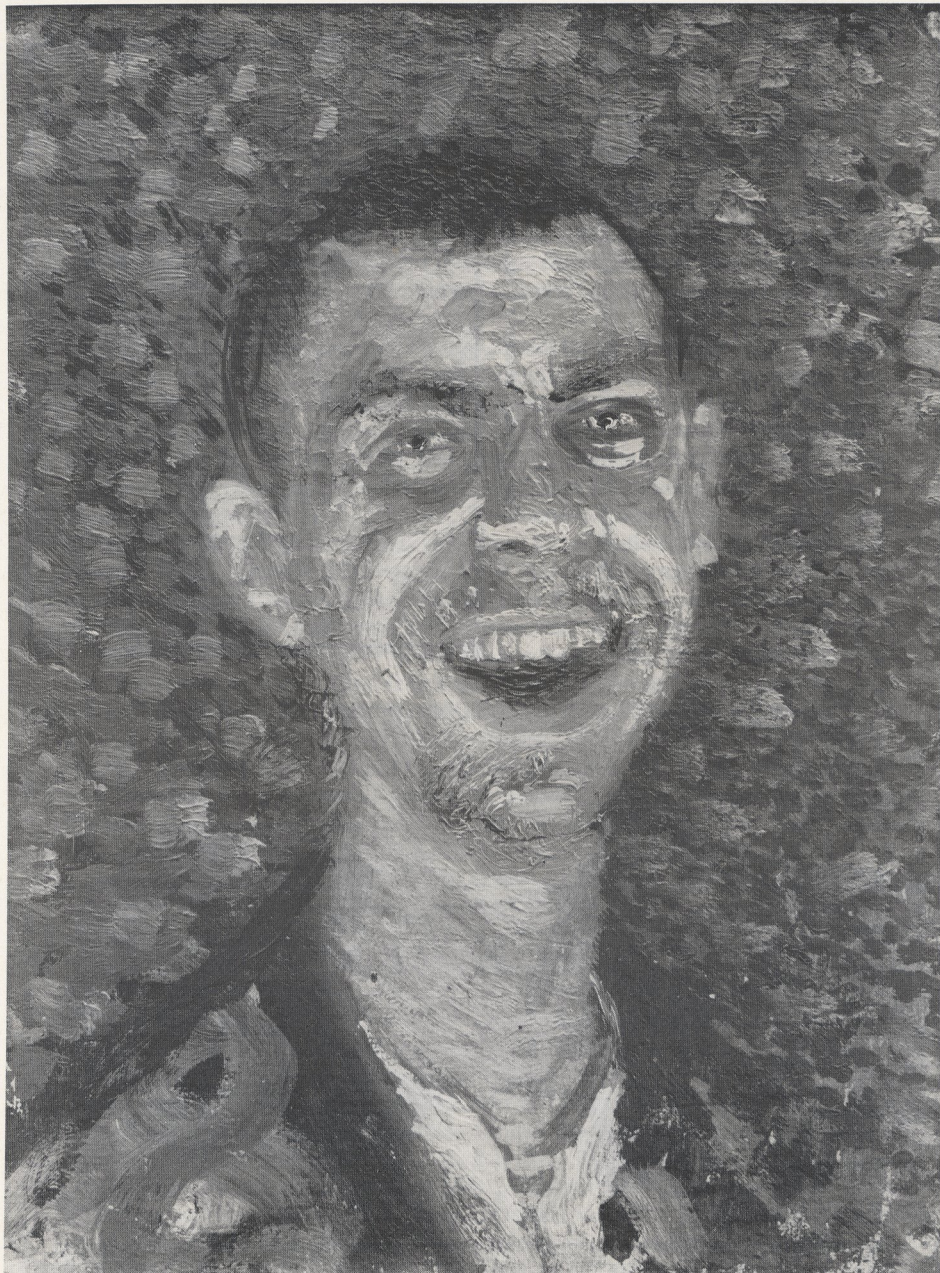


Abb. 3 Richard Gerstl, Selbstbildnis, lachend. Wien, Österreichische Galerie



Abb. 4a Charles Le Brun, *Le pleurer*. Paris, Louvre

Abb. 4b Franz Xaver Messerschmidt, „Der Mißmutige“, Wien, Österreichische Galerie



selbstverständlich auch nicht ausschließlich aus der Sicht des österreichisch-süddeutschen Barock zu verstehen. Wie in anderen Fällen, verschränken sich Individualstil und Zeittendenzen.

Die Rückkehr Messerschmidts nach Wien brachte Ernüchterung und ständig zunehmende Auseinandersetzungen mit offiziellen Stellen des Hofes und der Akademie. Als es um die Neubesetzung der Professur für Bildhauerei ging, attestierte ihm der Kanzler Kaunitz in einem Brief an die Kaiserin „seltsame Grillen“ und „einige Verwirrung im Kopfe“ (S. 132).

Querelen und Intrigen zwangen Messerschmidt im Laufe weniger Jahre in zunehmende Isolation, bis schließlich 1777 der endgültige Rückzug nach Preßburg erfolgte. Anzeichen von Verfolgungswahn und Autismus sind erkennbar, auch Aggressionen spürbar, ob man aber mit Sicherheit von einer „paranoiden Schizophrenie“ sprechen darf, sei angesichts der keineswegs so eindeutigen Quellenlage und des definitorischen Dilemmas, was genau unter diesem Krankheitssymptom vorzustellen ist, dahingestellt (vgl. L. Navratil, *Schizophrenie und Kunst*, München 1965; dtv 287). E. Kris, Malikova und neuerdings O. Glandien (*Franz Xaver Messerschmidt*, Med. Diss. Köln 1981) sind in ihren Schlußfolgerungen wohl etwas zu weit gegangen. Schon S. Freud bekannte, daß jeder Künstler „... im Ansatz ein Introvertierter (sei), der es nicht weit zur Neurose hat“ (J. J. Spector, *Freud und die Ästhetik*, München 1973, S. 117). Die genaue Beurteilung Messerschmidts, seines Geisteszustands und der „Charakterköpfe“ kann, wenn sie überzeugend sein will, nur auf der Basis einer strengen Quellenkritik vor sich gehen. Eine „kritische“ Stelle ist nach wie vor der im Jahre 1781 geschriebene Reisebericht des Berliner Aufklärers Friedrich Nicolai (1733—1811). Einige Passagen darin über Messerschmidt sind besonders aufschlußreich, lassen aber, je nach methodischem Ansatz, qualitativ unterschiedliche Schlüsse zu. Bevor man an das Studium dieser interessanten Textstellen geht, ist ein Wort zur Person Nicolais zu sagen. Er war, wie aus Lexika und der Fachliteratur zu erfahren ist, sicher ein in seiner Zeit umstrittener und streitbarer Geist, der u. a. mit Goethe im heftigen Disput lag, den „Sturm und Drang“ bekämpfte und allen okkultistischen, spiritistischen und physiognomischen Ideen, wie sie J. K. Lavater (1741—1801) in den „Physiognomischen Fragmenten“ (1775—78) vertrat, ablehnend gegenüber stand. Nicolai wurde zu seiner Zeit — wie später — sehr oft negativ beurteilt. Ausgerechnet er also sollte Messerschmidts (zweifellos unzusammenhängend vorgetragene) Theorie der „Proportion des menschlichen Körpers“ verstanden haben? Dennoch können aus Nicolais Bericht brauchbare Sätze herausgelöst werden. Die Aussagen Messerschmidts ihm gegenüber sind etwas nebulos und nicht klar formuliert, können aber zu einem System vereinigt werden. Manche Gedanken scheinen in Grundzügen und Umrissen erkenn- und deutbar. Mehrmals ist von „Geistern“ die Rede, andererseits von Krämpfen und von „feuriger Imagination“. Diese Vokabeln sprechen verschiedene Ebenen an, werden aber vermischt. Ein zentraler, wenn auch banal klingender Satz lautet, daß „alle Dinge in der Welt ihre bestimmten Verhältnisse haben und ... alle Wirkungen ihren Ursachen entsprechen“ (S. 146). Die Welt und der menschliche

Körper würden, so meinte Messerschmidt gegenüber Nicolai, von „Proportionen regiert“. — Keine eigentlich so bemerkenswerten Feststellungen und doch interessant. Nun, die „Geister“, von denen Messerschmidt mehrmals spricht, sind keine visionären Gebilde im Sinne E. Swedenborgs (1688—1722), mit ihnen sind offenbar jene „Lebensgeister“ („esprits“) gemeint, die im Denksystem R. Descartes' (*Les passions de l'âme*; publ. 1649) beschrieben werden. Dieses späte cartesianische Werk, für eine deutsche Prinzessin verfaßt, war zunächst nur in Französisch und Latein bekannt, zu seiner Zeit aber schon weit verbreitet und allgemein gelesen. Es wurde den Künstlern durch die Arbeiten Lebruns (*Conférence ... sur l'expression*, 1696) zur Kenntnis gebracht und in vielen Stichwerken im späten 17. und frühen 18. Jh. publiziert, es war wohl auch in jeder Akademie vorhanden.

Die auf Descartes fußende Theorie und die diagrammatischen Zeichnungen Lebruns (Katalog der Ausstellung *Charles Le Brun 1619—1690*, Versailles 1963, S. 302 ff.) müssen Messerschmidt direkt oder übersetzt (?) bekannt gewesen sein. Noch einmal zurück zu Descartes „Leidenschaften“, denen ein später immer wieder aktualisiertes neurophysiologisches Gedankengebäude zugrunde liegt. Es handelt von Bewegungen der Muskel, von der Wahrnehmung, von Empfindungen und Affekten, deren „Transport“ von den seltsamen „Lebensgeistern“ besorgt wird. Diese (franz. „esprits“ = Messerschmidts „Geister“) sind kleine Teilchen im Blut, die Wahrnehmungen (Töne, Gerüche, Schmerz etc.) über die Sinne rezipieren und dann Reaktionen des Körpers auslösen. „Leidenschaften“ („passions“) sind nach Descartes Zustände der Seele. Das cartesianische System — auf dem Dualismus Körper-Seele fußend — gründet sich auf sechs „Leidenschaften“ („l'admiration“, „l'amour“, „la haine“, „le désir“, „la joie“ und „la tristesse“). Sie sind Hauptgattungen, die sich in mehrere Arten unterteilen lassen. Bekanntermaßen ist umstritten, ob die Bezeichnungen der „Charakterköpfe“ von Messerschmidt selbst erfunden wurden, es fällt aber auf, daß manche von ihnen mit „Leidenschaften“ Descartes' übereinzustimmen scheinen. Es gibt bei Messerschmidt einfache und komplexe Seelenzustände, deren äußere Erscheinung sich bis zur „expressiven Deformation“, wie es Julian Hochberg nennen würde, steigern kann. Zwischen Descartes und Messerschmidt gibt es mehr als eine Übereinstimmung. So heißt es in Art. 113, daß der Zustand des Lachens und des Weinens einander sehr ähnlich sei. Vergleicht man dazu Messerschmidts „alten fröhlichen Lächler“ (Abb. S. 211) mit dem „weinerlichen Alten“ (Abb. S. 214), ohne diese Bezeichnungen für authentisch zu halten, so erkennt man doch tatsächlich kaum Unterschiede in der Qualität des Ausdrucks: Lachen und Weinen sind eins. Äußere Zeichen der „Leidenschaften“ (Seelenzustände) sind an Bewegungen des Gesichts, der Augen, des Mundes abzulesen, welche Lachen, Weinen oder Zorn verraten (Art. 112). Die Auseinandersetzung Messerschmidts mit physiognomischen Problemen, die sich zu einer Art Theorie des Gesichtsausdrucks verdichten, hat eine zeitliche Parallele in den etwa gleichzeitigen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* J. K. Lavaters. Mehr als eine geistige Verwandtschaft mit Messerschmidt ist nicht zu bemerken. Bei jenem basiert die Theorie auf einem

komplizierten, kaum formalisierbaren Vergleich menschlicher und tierischer Eigenschaften, aus denen moralische wie charakterliche Qualitäten abgeleitet werden (vgl. J. Baltrušaitis, *Aberrations*, Paris 1957, S. 7 ff.). Die Schematisierung und Geometrisierung der menschlichen Physiognomie zeichnet Lebruns Diagramme aus, auf deren vorbildhafte Wirkung für Messerschmidt schon hingewiesen wurde. Weder bei Lebrun noch bei Messerschmidt gibt es unsymmetrische Verzerrungen, die den Kopf zur leeren Maske und hohlen Grimasse abwerten. Trotz oder gerade wegen der Ornamentalisierung der Gesichtsfalten und Ausdruckspartien wirken viele Köpfe lebendig und erstarren nicht (*Abb. 4a und b*). In diesem Zusammenhang müssen auch zwei Zeichnungen mit grotesken Köpfen aus der Hand Berninis, und vielleicht auch ihn selbst darstellend, erwähnt werden (Katalog der Ausstellung „*Master Drawings of the Roman Baroque from the Kunstmuseum Düsseldorf*“, London und Edinburgh 1973, Nr. 5, 6). Auch hier ist die extreme Beherrschung der mimischen Muskulatur, der Senker und Heber, spürbar. Wie bei Messerschmidt zeigt die faciale Muskulatur ganz gegensätzliche Bewegungen der Gesichtshälften, die aber nicht unnatürliche Aktionen darstellen. Steigerungen scheinen kaum mehr möglich (vgl. Taf. S. 192).

Ein weiteres mögliches Argument gegen die psychische Erkrankung Messerschmidts ist das Faktum, daß er für den Großteil der Werke Blei (-legierungen) verwendete. Er hat wie zuvor schon Raphael Donner mit diesem Medium sehr gefährlich gelebt und mit Sicherheit auch gesundheitlichen Schaden davongetragen. Man wußte offenbar die Symptome einer chronisch auftretenden Bleivergiftung, die sich in Krämpfen, Enzephalopathien, Koliken, Obstipation, Impotenz und Lähmung des *nervus radialis* äußert, wie uns heutige Vergiftungsregister mitteilen, weder zu deuten noch zu erkennen. Sicher ist, daß Messerschmidt nur wenige Briefe selbst schreiben konnte, was wahrscheinlich auf eine durch Blei verursachte Lähmung („Fallhand“) zurückzuführen ist. Im Bericht Nicolais ist ausdrücklich von Beschwerden der genannten Art die Rede (S. 148). Es gibt keinen Zweifel darüber, daß es sich hier um organische und nicht um psychische Störungen handelt. Weder die Autorin noch andere haben diesen eindeutigen Symptomen Beachtung geschenkt, nur Behr-Grohmann-Hagedorn („*Charakter-Köpfe*“ — *Der Fall F. X. Messerschmidt*, Basel 1983) nahmen sie ernst.

Wirft man weitere Argumente in die Diskussion, so scheint die einseitig vorgetragene These der Geisteskrankheit ins Wanken zu geraten. Bisher hat man mit den merkwürdigen „Schnabelköpfen“ (*Abb. 245 f.*) wenig anzufangen gewußt. Freilich passen sie kaum in das übliche Schema, sie entbehren weitgehend der anatomischen Richtigkeit. Vergegenwärtigt man sich aber die extrem unnatürliche Anspannung der Sehnen und Muskeln, so scheint auch die Möglichkeit einer anamorphotischen Veränderung in einem Zerrspiegel als Ursache gegeben. Messerschmidt dürfte für die Realisierung dieser Köpfe nicht, wie sonst üblich, einen normalen Spiegel verwendet haben. Anamorphosen dieser Art waren im 17. und 18. Jh. sehr beliebt (vgl. F. Leeman, *Anamorphosen*, Köln 1981). So gesehen, wären sogar die bisher unverständlichen Gebilde der „Schnabelköpfe“, denen E. Kris eine besondere Symbolik gab, in ihrer Genese erklärbar.

Unter den „Charakterköpfen“ befinden sich nur einige wenige Selbstporträts; Schädelform und Haarschnitt verraten es (Abb. S. 203, 243). Generell läßt sich also nicht von „Ich-Projektionen“ des Künstlers sprechen, der so gleichsam Unbewußtes hätte visualisieren wollen. Andere Köpfe wiederum, aus der nicht auf das physiognomische System zurückzuführenden Serie, besitzen, wie dies einmal schon W. Hofmann (*Die Karikatur*, Wien 1956) festgestellt hat, karikaturhafte Züge, ja etwas Narrenhaftes. Manche Attribute wieder (Haube, Strick) verkehren die Bedeutung des Ausdrucks geradezu ins Lächerliche und Komische, und einige Köpfe sind eindeutig als Gegensatzpaare konstruiert, wobei Gesichtshälften austauschbar und variabel erscheinen bzw. konstant bleiben können (vgl. den „Nieser“ und „Satirikus“).

Auch negative Ergebnisse wissenschaftlicher Betrachtung ändern nicht den Rang der „Charakterköpfe“. Diese nehmen einen reservierten Platz in der Kunstgeschichte ein. Ohne Zweifel aber entziehen gerade sie sich der genauen Zuordnung zu einem Stil. Für das übrige Oeuvre gilt, daß Messerschmidt einer derjenigen war, „... die beide Pole des aktuellen Zeitstils, das späte Rokoko wie den frühen Klassizismus ... zu verarbeiten wußten“ (M. Pötzl-Malikova). Selbst diese Grenzen, so muß man wohl hinzufügen, erweisen sich als zu eng gesteckt. — Im 20. Jh. haben sich einige Künstler kreativ mit dem Phänomen Messerschmidt auseinandergesetzt, unter ihnen F. Pakosta und Arnulf Rainer in seinen „Face-Farces“.

Gottfried Biedermann

NEUE FORSCHUNG ZUR UDSSR-AVANTGARDE IN DEUTSCHLAND UND IM AUSLAND

ANGELICA ZANDER RUDENSTINE (Hrsg.), *Russische Avantgarde-Kunst. Die Sammlung George Costakis*. Einführende Texte von S. FREDERICK STARR, JOHN E. BOWLT und GEORGE COSTAKIS. Köln, DuMont 1982, 527 S. mit 1171 Abb., DM 198,—. — CHRISTINA LODDER, *Russian Constructivism*. New Haven und London, Yale University Press 1983. 328 S. mit 230 Abb., 21 Farbtaf., £ 30.00. — *The 1st Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*. Texte: ANDREJ B. NAKOV, KRISTINA PASSUTH, PETER NISBET und CHRISTINA LODDER. London, Annelly Juda Fine Art 1983. 195 S., 95 Abb. — BODO ZELINSKY (Hrsg.), *Russische Avantgarde 1907—1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1983. 119 S., 39 Abb., DM 58,—.

Nach sieben Jahren sind seit Anfang 1984 wieder einzelne Werke aus der Sammlung russischer Kunst George Costakis' in Deutschland zu sehen. Unmittelbar nach der Aussiedlung des Sammlers aus der UdSSR waren erstmals 1977 in Düsseldorf daraus Bilder und einzelne Objekte sowjetischer Vor- und Nachkriegsavantgardisten gezeigt worden. (Die Werke zeitgenössischer „alternativer“ Künstler scheint