

Graf Antoine Seilerns an das Courtauld Institute. Damit war London als Ort der ersten Ausstellung zum *Theatrum Pictorium* prädestiniert. Mit den Leihgaben aus Dublin, Glasgow, aus dem Besitz der Queen und anonymen Privatsammlungen umfaßte die Schau insgesamt 25 von Teniers' kleinen Ölbildern, die sie den danach ausgeführten Reproduktionen gegenüberstellte.

Neben Teniers' gemalten Vorlagen und den spiegelbildlich entsprechenden Reproduktionen präsentierte die Ausstellung auch drei Galeriebilder. Das älteste davon gehört dem Courtauld Institute, dem es ebenfalls von Grafen Seilern geschenkt wurde. Es handelt sich um ein Werk des Antwerpener Malers Frans Francken II, der diesen Bildtypus überhaupt erst entwickelt hatte (Kat.-Nr. 1). Von Francken bereits vor 1615 gemalt, wurde es um 1650 von Teniers mit einer Figurenstaffage versehen und um einige Bilder bereichert, darunter auch Jan van Eycks sog. Albergati-Porträt, das sich seit 1648 in der Sammlung Leopold Wilhelms befand. Die beiden anderen, monumentaleren Galeriebilder stammen zur Gänze von Teniers. Das eine kam als Leihgabe aus der Egremont Collection in Petworth House (Kat.-Nr. 2), das andere aus dem Prado (Kat.-Nr. 3). Beide zeigen den Erzherzog inmitten seiner Sammlung in Begleitung einiger Hofbeamter, unter denen sich sein Hofmaler selbst darstellte. In dem 1651 datierten Bild aus Petworth befindet sich unter den Galeriebesuchern auch der Bischof von Gent, Anton

Triest, bei dem Leopold Wilhelm nach seiner Ankunft in Flandern 1647 Teniers kennen gelernt hatte. Dieses Gemälde ist das erste signierte und datierte Beispiel einer ganzen Reihe von Galeriebildern, die Teniers im Auftrag des Erzherzogs malte. Eine zweite, fast identische Version hängt im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die beiden Bilder hat man schon oft miteinander verglichen – so auch im Londoner Katalog –, doch die Frage nach der Reihenfolge ihrer Entstehung wurde noch nie gestellt. Auf die Gefahr hin, als Lokalpatriot zu gelten, möchte ich hier die Gelegenheit ergreifen, die Wiener Version als die ältere der beiden zu bezeichnen, sozusagen als den Prototyp. Mehrere Indizien sprechen für ein solches Verhältnis: Erstens ist das Wiener Gemälde als einziges unter Teniers' Galeriebildern weder signiert noch datiert. Zweitens lassen sich die Namen der Künstler, wie sie in der anderen Fassung in den einzelnen Bildern deutlich lesbar sind, nur vor dem Original – großteils nicht ohne Lupe – erkennen. Die Idee, die dargestellten Gemälde mit winzigen Pseudosignaturen zu versehen, war offenbar noch nicht ausgereift. Ein drittes Indiz liefert Teniers' in Zagreb erhaltene Entwurfskizze zum Galeriebild (*Acta historiae artis Slovenica* 11, 2006, S. 186, Abb. 15). In dieser Zeichnung sind hinter dem Fenster dicht belaubte Bäume angedeutet, wie sie auch im Wiener Galeriebild die Aussicht verstellen. Hingegen gibt dasselbe Fenster in der Petworth-Version den Blick auf einen weiten Schloßgarten frei.

Erwin Pokorny

## Neuerscheinungen über Franz Xaver Messerschmidt

Die bisherige Forschungsarbeit über den eigenwilligen, widersprüchlich beurteilten Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) hatte überwiegend lokale Ausrichtung. Sie wurde von Kunsthistorikern geleistet, die sich auch allgemein mit der Kunst der beiden

Wirkungstätten des Künstlers: Wien und Bratislava/Praha befaßten. Dies scheint sich in letzter Zeit zu ändern. Frankfurt am Main meldet sich zu Wort; eine Stadt, mit der sich sonst zunächst die Erinnerung an das Grabmal des Reichshofrats Heinrich Christian von

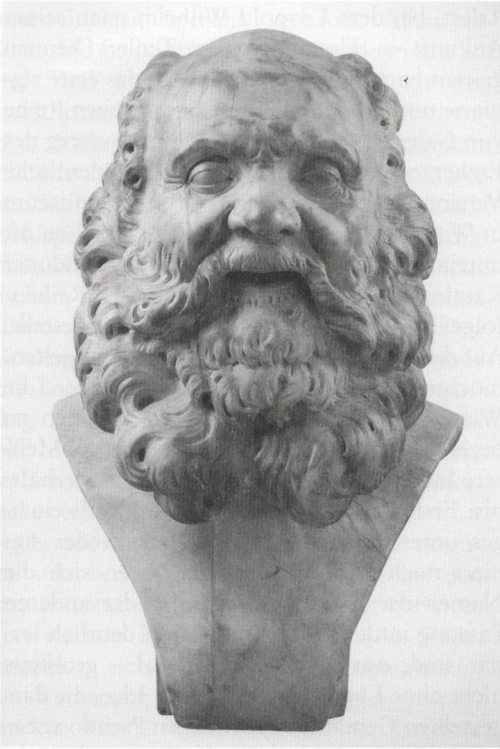


Abb. 1 Franz Xaver Messerschmidt, Büste eines bärtigen alten Mannes, Alabaster. Frankfurt, Liebieghaus (Ausst.kat. Frankfurt, S. 117 Nr. 5)

Senckenberg in der Senckenbergschen Stiftung verbindet, von dessen bronzenem Porträtre relief seit 1958 jede Spur fehlt.

Das neuerwachte Interesse ging von Herbert Beck aus, der 1989 aus dem Münchner Antiquitätenhandel für das Liebieghaus ein bedeutendes, bis dahin unbekanntes Werk des Künstlers – die Alabasterbüste eines bärtigen alten Mannes – (Abb. 1) erwerben konnte. Maraike Bückling behandelte den Einfluß der Aufklärung auf Messerschmidts Werk 2000 im Katalog der Frankfurter Ausstellung *Mehr Licht* und 2002 im Katalog einer monographischen Schau des Künstlers im Unteren Belvedere in Wien (dazu Ulrich Pfarr, *Kunstchronik* 56, 2003, S. 9-14). Diese »Vorarbeiten« fan-

den ihre Fortsetzung in der von ihr veranstalteten Ausstellung *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt* im Liebieghaus (15. November 2006 - 11. März 2007), zu der ein umfangreicher Katalog erschienen ist (München, Hirmer, 336 S., 111 teils farbige Abb.). Dem Künstler widmete auch Ulrich Pfarr seine 2001 abgeschlossene Frankfurter Dissertation. Nach mehreren Aufsätzen, in denen er einzelne Aspekte des Messerschmidt-Bildes thematisierte, erschien 2006 seine leicht überarbeitete und aktualisierte Dissertation auch als ausführliche selbständige Publikation unter dem Titel *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783. Menschenbild und Selbstwahrnehmung* (Bd. 2 der Reihe *Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Frankfurt, Berlin, Gebr. Mann, 448 Seiten, 147 s/w Abb.). Die Messerschmidt-Schau im Liebieghaus, diese erste Einzelausstellung des Künstlers in einer namhaften Skulpturensammlung Deutschlands, war nicht groß, doch die Auswahl der sogenannten Charakterköpfe hatte Logik, ihre Aufstellung zeigte sinnvolle Gegenüberstellungen. Mehrere Werke aus Privatbesitz oder Museumsdepots, die man bisher nur aus Abgüssen kannte, sah man erstmals im Original, so das »Lachende Selbstporträt« aus der Serie der Charakterköpfe, das bisher nicht öffentlich gezeigt wurde (Abb. 2). Der Schwerpunkt der Ausstellung lag eindeutig auf dieser Serie, die übrigen Werke Messerschmidts waren durch drei seiner klassizistischen Porträts repräsentiert, die in ihrer Gestaltung einige Zusammenhänge mit den Charakterköpfen aufweisen und daher gute Vergleichsmöglichkeiten boten. Darunter befindet sich ein neu aufgetauchter Metallkopf, der als Porträt des Johann Wenzel Fürst von Liechtenstein gilt (Abb. 3). Er war hier erstmals im Zusammenhang mit anderen Werken Messerschmidts zu sehen. Problematisch war allerdings die einheitliche dunkelgraue und in der Sockelzone sogar schwarze Tapezierung der Wände, die an pompes funèbres denken ließ.

Der deutsch- und englischsprachige, großzügig und anspruchsvoll gestaltete Katalog entspricht schon mit seinem Umfang nicht dem Kammercharakter des Unternehmens. Er ist eher ein Begleitbuch mit einem sehr ausführlichen Werkkatalog und vier Essays. Die Wiedergabe des Berichtes des Berliner Aufklärers Friedrich Nicolai über seinen Besuch beim Künstler im Jahre 1781 (aus: Friedrich Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. VI., Berlin-Stettin 1785, S. 401-420) und ein detailliertes Literaturverzeichnis schließen die Publikation ab.

Im Katalog gibt Heike Höcherl eine Übersicht über Vita und Werk des Künstlers und stellt die bisherigen Deutungsversuche der sog. Charakterköpfe zusammen. Maraike Bückling hat die Einträge zu den ausgestellten Skulpturen mit allgemeinen Einführungen in das Porträtschaffen des Künstlers und die Serie der Charakterköpfe sowie eine zusammenfassende Interpretation seines Werkes verfaßt. Schon beim flüchtigen Lesen wird offensichtlich, daß beide Autorinnen ihre Beiträge auf der Grundlage des bereits Publizierten schrieben. Dabei kam es zu Irrtümern und Verwechslungen.

So geben die Abb. Nr. 12 und 14, die in einer Publikation aus dem Jahre 1909 erschienen sind, keineswegs das Preßburger Haus des Künstlers wieder (der Irrtum wurde bereits in der Literatur korrigiert). Seipp zählte nicht zu Messerschmidts Freunden; er schrieb die Vita des Künstlers erst nach dessen Tod, und zwar nach den Angaben von Messerschmidts Bruder. Der Autor der wichtigen *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten* ist nicht Johann Friedel, sondern Hans Rudolph Füßli. Christian von Mechel kam mit seinem Begleiter Heinrich Sebastian Hüsgen nach Preßburg nicht »angezogen von Persönlichkeit und Werk Messerschmidts« (S. 23), sondern wegen der Bildersammlung, die sich auf der Burg befand. Man kann schlecht behaupten, daß der Statthalter von Ungarn, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, den Künstler geschätzt hat, wenn wir über seine mögliche Beziehung zu ihm bisher nichts wissen. Einen Franz-Stephans-Orden (S. 59) gab es überhaupt nicht, wohl aber einen 1764 von Maria Theresia gegründeten St.-Stephans-Orden, dessen »Namensgeber« der erste christliche König Ungarns war. Den Bildhauer Karl Georg Merville kann man nicht in einem Zug mit den Repräsen-



Abb. 2 Franz Xaver Messerschmidt, »Der Künstler, so wie er sich lachend vorgestellt hat«, Zinn. Privatbesitz (Autorin)

tanten der Wiener Bildhauerei in den 60er Jahren des 18. Jh.s nennen und Messerschmidts frühe Bronzebüsten des Kaiserpaares (die lebensgroß und nicht »kolossal« sind, siehe S. 15) mit seinen bekannten Porträts in Zusammenhang bringen (S.40). Das ist schon deshalb nicht möglich, weil Merville erst um 1751 geboren wurde und erst kurz vor 1780 nach Wien kam.

Solche »Fehlmeldungen« wären leichter zu verkraften, wenn es nicht auch bei wesentlichen Fragen zu Messerschmidts Leben und Werk irreführende oder problematische Behauptungen gäbe. Die aus der Luft gegriffene, einmal ausgesprochene (in: H. G. Behr - H. Grohmann - B. O. Hagedorn: *Charakter-Köpfe. Der Fall F. X. Messerschmidt: Wie verrückt darf Kunst sein?* Weinheim-Basel 1983, S. 63-66) und dann immer wieder aufgewärmte Vermutung, daß Messerschmidt an einer Bleivergiftung litt und an dieser Krankheit vielleicht sogar gestorben sei, erweist sich als unhaltbar, wenn man die Lebensumstände des Künstlers in Betracht zieht und sich über die Symptome dieser Krankheit informiert. Die wichtige Frage der Pensionierung Messerschmidts und seines letzten Scheiterns in Wien kann man auf alle Fälle nicht einfach durch »Intrigen seiner Kollegen« abtun, wenn man davon bis jetzt nichts Konkretes weiß und ein Konkurrent offenbar nicht in Sicht war. Warum sich das Professorenkollegium 1774 gegen die Ernennung des bereits an der Akademie tätigen

Messerschmidt zum ordentlichen Professor und Leiter der Bildhauerklasse stellte und sogar seine Pensionierung verlangte, ist nicht so einfach zu erklären, wie es Bückling tut. Der damalige Protektor der Akademie, Staatskanzler Fürst Kaunitz, bewirkte dann, daß Maria Theresia ihre Zustimmung zur Pensionierung des Künstlers gab. Maraike Bückling begründet Kaunitz' Vorgehen mit einem Gegensatz der künstlerischen Vorstellungen. Als Protektor der Akademie und Verehrer von Winckelmann habe der Staatskanzler an der Akademie einen Künstler nicht dulden können, der mit seinen Charakterköpfen den herrschenden Kunstgeschmack desavouierte (S. 33, siehe auch Höcherl auf S. 22). Gegen diese Behauptung ist einzuwenden, daß Messerschmidts Charakterköpfe damals schwerlich allgemein bekannt waren – auf einer Ausstellung im Frühjahr 1774 zeigte der Künstler andere, den Titeln nach wohl zeitübliche klassizistische Werke. Zudem verstand sich Kaunitz gemäß seinem merkantilistischen Denken zwar als Schirmherr der neuen Kunst, hatte aber privat einen ziemlich traditionellen Kunstgeschmack. Wieso sollte er übrigens Messerschmidt im Jahre 1774 wegen seiner Charakterköpfe ablehnen, wenn der Künstler an diesen, wie Bückling an anderer Stelle behauptet (siehe S. 79), wohl erst 1773-74 zu arbeiten begann? In keiner der erhaltenen Akten zu dieser Causa werden die künstlerischen Fähigkeiten Messerschmidts in Frage gestellt. Stattdessen verwies man nur auf sein ausfallendes Benehmen, ja sogar auf »eine Verwirrung im Kopf«. Die hatte sich laut Kaunitz zwar inzwischen weitgehend gelegt, der Künstler wurde aber dennoch als untauglich zur Leitung der Bildhauerklasse an der Akademie empfunden. Die Möglichkeit, die Ereignisse im Jahre 1774 aus dieser Sicht zu bewerten, wird von Maraike Bückling jedoch abgelehnt.

Allgemein nimmt man an, daß Messerschmidt an seinen Charakterköpfen etwa seit 1771 zu arbeiten begann, weil er laut Nicolai im Jahre 1781 an dieser Serie schon elf Jahre arbeitete. Bücklings Vorschlag, den Beginn ihrer Entstehung in die Jahre 1773-74 zu verschieben, hängt mit dem genannten Porträt von Fürst Wenzel von Liechtenstein zusammen. Nach ihrer Meinung ist dieser Kopf in den Jahren 1770-72 entstanden, und Messerschmidt nahm die gestalterische Konzeption dieses Werkes zum Vorbild für seine Köpfe, die er daher erst im Anschluß daran zu schaffen begann. Gegen eine solche Datierung des Porträts spricht aber die Tatsache, daß der Dargestellte nach zeitgenössischen Quellen Ende 1770 einen Gehirnschlag erlitt, von dem er

sich nicht mehr wirklich erholte und schon im Februar 1772 verstarb. Die Entstehung dieser Büste muß man daher wohl spätestens in das Jahr 1770 datieren. Die Porträts Messerschmidts kann man zwar ziemlich gut von den Charakterköpfen unterscheiden, in der Gestaltung des Büstenabschnittes, der Haare, der Augenbrauen usw. gibt es aber oft Ähnlichkeiten. Es besteht daher meiner Ansicht nach kein wirklicher Grund, gerade in diesem Werk ein »bislang fehlendes Verbindungstück« zwischen dem klassizistischen Porträttypus und dem der Charakterköpfe (S. 79) zu sehen.

Die Ausstellung des bisher kaum bekannten Liechtenstein-Kopfes im Liebieghaus (Kat. Nr. 2) ist ein ambivalenter Erfolg. Das Werk ist von Luigi Ronzoni, dem Autor der – mündlichen – Zuschreibung bisher nicht publiziert worden. Maraike Bücklings ausführliche Beschreibung ersetzt keine wissenschaftliche Veröffentlichung des Werkes. Schade, daß man Ronzoni (der im Zusammenhang mit diesem Werk im Katalog mit keinem Wort erwähnt wird) nicht angeboten hat, im Rahmen des Kataloges einen selbständigen Beitrag über diese Büste zu schreiben, es wäre eine allseits gute Lösung gewesen!

Die Katalognummern der gezeigten Werke sind ausführlich und sorgfältig bearbeitet. Bei den Charakterköpfen hat sich Maraike Bückling bewußt nicht durch die unzutreffenden Benennungen beeinflussen lassen, die anlässlich der ersten öffentlichen Ausstellung der Serie im Jahre 1793 in einer Begleitbroschüre *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt* von einem anonymen Autor kreiert wurden. Sie benutzt diese eingeführten Titel nur deshalb, weil sie bisher niemand durch andere, vielleicht passendere ersetzt hat, aber auf die offenbar zufällige Numerierung der Köpfe, die ebenfalls 1793 entstanden ist, verzichtet sie ganz. Das einzige, was etwas stört, ist die inkonsequente Angabe des Materials, aus denen die Metallköpfe gegossen worden sind. Während die Autorin bei den chemisch untersuchten Legierungen

pauschal ihre Zusammensetzung angibt, behält sie bei jenen Köpfen, die bisher nicht untersucht wurden, die alte Behauptung bei, daß sie aus Blei seien, was wahrscheinlich nicht stimmt. Eine allgemeinere Angabe des Materials als »Metall« wäre bei diesen Köpfen sicher besser gewesen. Hinzuweisen ist auf: Karl M. Pötzl: Zu den Legierungen einiger österreichischer Metallkunstwerke des 18. Jh.s, in: *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien* 92/1996, S. 123-126, in dem auch einige Charakterköpfe untersucht wurden. Was bisher ganz fehlt, ist die nähere Bestimmung der oft schadhafte Patinierung der Oberfläche einzelner Köpfe. Vielleicht hätte man bei dieser Gelegenheit die Eigentümer (vor allem die Museen) dafür gewinnen können, dieser Frage nachzugehen. Auf diese Schäden wird im Katalog nicht hingewiesen. Unter den Charakterköpfen findet man auch den erwähnten Alabasterkopf eines alten Mannes aus dem Liebieghaus (Kat. Nr. 5), den Maraike Bückling hier das erste Mal in diese Serie einreicht. Nach meiner Meinung weicht dieser Kopf trotz seiner irritierenden Wirkung, die ihn inhaltlich in die Nähe der Charakterköpfe bringt, aber doch stilistisch merklich von den bekannten Köpfen der Serie ab, so daß man ihn eher als ein selbständiges Produkt der Künstler – wenn auch wahrscheinlich ebenfalls ohne Auftrag entstanden – betrachten sollte. Die naturalistische Oberflächengestaltung der Stirn (mit Darstellungen von Venen auf den Schläfen, die bei den Charakterköpfen nie sichtbar sind) und eine abweichende Modellierung der Augenpartie sprechen für eine verhältnismäßig frühe Entstehung, noch während der Wiener Periode des Künstlers. Ein Indiz dafür ist auch die traditionelle barocke Art der Gestaltung des allzu üppigen Haarwuchses.

Bei der Interpretation der Charakterköpfe, vor allem der schwer verständlichen Beigaben einzelner Köpfe, wie Stricke, die um Hals und Kopf gebunden sind, oder Bänder (?), die den Mund verschließen, stützt sich Bückling auf

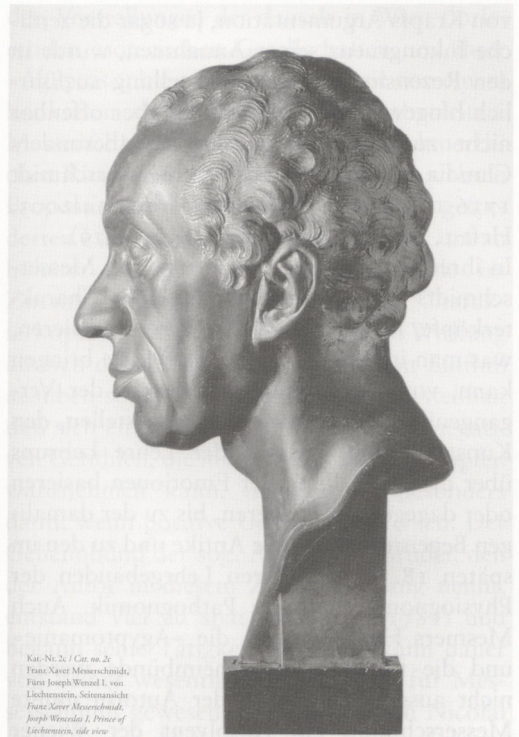


Abb. 3 Franz Xaver Messerschmidt, Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein, Blei-Zinn-Legierung. Wien, Liechtenstein-Museum (Ausst.kat. Frankfurt S. 65 Nr. 2c)

die Thesen von Michael Krapf, des Veranstalters der genannten Wiener Ausstellung im Jahre 2002, der eine enge freundschaftliche Beziehung zwischen Messerschmidt und dem Wunderdoktor Franz Anton Mesmer voraussetzt und in den verzerrten Zügen der Charakterköpfe und ihren merkwürdigen Beigaben einen direkten Zusammenhang mit den Heilmethoden Mesmers sieht. Die von Bückling vorgeschlagene Verschiebung des Beginnes der Arbeit an den Charakterköpfen in die Jahre 1773-4 ist wohl ein Versuch, sie mit dem Beginn von Mesmers Experimenten einigermaßen in Korrelation zu bringen. Doch gelingt es ihr nicht, solche Beziehungen überzeugend zu belegen. Auf die Fragwürdigkeit

von Krapfs Argumentation, ja sogar die zeitliche Inkongruenz seiner Annahmen, wurde in den Rezensionen seiner Ausstellung ausführlich hingewiesen, von Bückling aber offenbar nicht zur Kenntnis genommen (besonders Claudia Maué: Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783, in: *Frühneuzeit-Info* 14/2003, Heft 1, Ausstellungsberichte, S. 169-179).

In ihrer abschließenden Wertung von Messerschmidts Œuvre, namentlich seiner Charakterköpfe, läßt Bückling alles Revue passieren, was man in Beziehung zu dieser Serie bringen kann, von bekannten Kunstwerken der Vergangenheit, die starke Affekte darstellen, den Kunsttraktaten, die auf der Lehre Lebruns über die Darstellung der Emotionen basieren oder dagegen polemisieren, bis zu der damaligen Begeisterung für die Antike und zu den im späten 18. Jh. populären Lehrgebäuden der Physiognomik und der Pathognomik. Auch Mesmers Heilmethoden, die »Ägyptomanie« und die florierenden Geheimbünde werden nicht ausgelassen. Nach der Autorin mußte Messerschmidt, ein Absolvent der Wiener Akademie, der guten Kontakt zum Wiener Kunstschriftsteller Franz von Scheyb hatte, über alles, was damals en vogue war, gut informiert gewesen sein. Nicolais Behauptung, daß er in allem außer seiner Kunst »sehr unwissend« sei, läßt sie nicht gelten. Der Tendenz der damaligen Zeit entsprechend, die wahre Seele des Menschen zu ergründen, habe er begonnen, in seinen Porträtaufträgen »nach der tiefsten individuellen Wahrheit seiner Modelle zu fragen« (S. 231). Dies habe ihn zu einer Selbsterforschung geführt, deren Resultate die Charakterköpfe seien. In den strengen, stilisierten Porträts Messerschmidts ist jedoch eine solche Intention kaum erkennbar. Auch Bücklings Detailanalyse seines Porträtschaffens liefert uns dafür keine überzeugenden Argumente. Bei den Charakterköpfen ist allerdings nicht klar, was die Autorin hier unter Selbsterforschung meint, mit Sicherheit kann man nur von einer Selbstbeobachtung sprechen. Sie selbst gibt zuletzt zu, daß »an den

Köpfen benennbare Leidenschaften nicht abzulesen« (S. 229), sie durch die im 18. Jh. erstellten Systeme nicht erklärbar seien (S. 230) und der Künstler bei der Wiedergabe extrem verzerrter Züge manchmal die realen Möglichkeiten der menschlichen Mimik verläßt. Mit Recht stellt sie dann fest: »der Betrachter wird, der suggestiven, elementaren Ausdruckskraft der Köpfe ausgeliefert, zu einer Sinngebung aufgefordert, die sie jedoch sofort wieder in Frage stellen muß« (S. 237). Nach ihrer Meinung können wir ihre verschlüsselte Botschaft, solange nicht »neue Dokumente auftauchen, die sie zweifelsfrei erklären«, nicht endgültig entziffern.

Die »Essays«, die dem Katalogteil folgen, sind der Deutung der Charakterköpfe gewidmet. Frank Matthias Kammel befaßt sich unter dem Titel »Die Serie als System. Franz Xaver Messerschmidts ‚Charakterköpfe‘ und der Reihencharakter« mit dem kausalen Zusammenhang aller Köpfe und betont die Absicht des Künstlers – so wie wir es dem Bericht von Nicolai entnehmen können –, mit ihnen ein umfassendes und vollkommenes »System« zu erstellen. Der Autor übernimmt dabei die Ansicht von Axel Christoph Gamp, daß die Serie der Charakterköpfe als die »erste Serie im modernen Sinn« die Entwicklung im 19. Jh. vorwegnimmt (in: »Als Kunstwerke wahre Meisterwerke«. Die Selbstportraits des Franz Xaver Messerschmidt als Ausdruck einer aufgeklärt-bürgerlichen Ästhetik, in: P. Greiner - P. J. Schneemann (Hrsg): *Images de l'artiste - Künstlerbilder*. Bern 1998, S. 33). Im Anschluß an diese Grundthese entwirft Kammel eine groß angelegte Übersicht über die Serienproduktion von Kunstwerken im 18. Jh., die er mit der Serie der Charakterköpfe vergleicht. Er vertritt den Standpunkt, daß keine von den im späten 18. Jh. aktuellen Lehren, die auf Messerschmidt eventuell inspirierend gewirkt haben könnten, für die Erklärung der Charakterköpfe von wesentlichem Nutzen sei, da der Künstler »ureigenste Intentionen verfolgte« (S. 243). Thomas Kirchner versucht dagegen

in seinem Beitrag »Franz Xaver Messerschmidt und die Konstruktion des Ausdrucks«, die bedeutendsten Lehren von der Deutung der menschlichen Erscheinung und seiner Seele in ihrem Bezug zu Messerschmidts Charakterköpfen genauer zu bestimmen. Er erinnert an die im 18. Jh. populäre Theorie der sog. »gemischten Gefühle«, die der Komplexität und Ambivalenz der menschlichen Empfindungen gerecht werden will. Eine wesentliche Abgrenzung gegenüber verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten sieht Kirchner in der strengen Stilisierung, mit der Messerschmidt die Naturwiedergabe zwar nicht eliminiert, aber überwindet und durch ein eigenes System »bändigt«. Da der Künstler die Köpfe nur für sich schuf, entwickelte er in ihnen laut Kirchner eine »künstlerische Formensprache, die keine Kompromisse erlaubte, wie sie ein Markt verlangte« (S. 276). Sie habe die nur »bedingte Verständlichkeit der Werke« zur Folge. Doch die ängstliche Wirkung der Köpfe kann schwerlich nur auf dem formalen Systematisieren eines Sonderlings beruhen. Die Singularität der Köpfe, »die sich so gar nicht den Vorstellungen von dem neuen Stil fügen wollen« (S. 266), ist sicher nicht nur im Kontrast zum stilistischen Diktat des Winckelmannschen Klassizismus begründet. Dafür gab es in der Zeit ihrer Entstehung eine Reihe von unterschiedlichen formalen Lösungen, von denen man einige eventuell auch in Korrelation zu Messerschmidts Werk bringen kann. Aufschlußreicher wäre daher eine Untersuchung der stilistischen Zugehörigkeit der Köpfe in das späte 18. Jh., die man an diesen Werken, genauso wie an den gleichzeitig entstandenen Porträts Messerschmidts, klar wahrnehmen kann.

Axel Christoph Gampg versucht in seinem Beitrag »Kunst als Läuterungsprozeß. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt im Kontext des ästhetischen und arkanen Wissens seiner Zeit«, die Intentionen Messerschmidts, so wie sie uns Friedrich Nicolai vermittelte, in einen direkten Bezug zu

den Vorstellungen der damals in Wien florierenden esoterischen Gesellschaften und ihrer »Ägyptosophie« zu bringen und sie von einem konkreten alchymistischen Werk abzuleiten. Messerschmidt habe sich in seinem schmerzlichen Ringen um die Beherrschung der wahren Proportionen einem von diesen Bünden geforderten Läuterungsprozeß unterworfen, um zu höherer Erkenntnis zu gelangen. Die im Zusammenhang damit entstandenen Charakterköpfe hätten in ihrer affizierenden Wirkung ähnlich didaktisch auf die Menschen Einfluß ausüben sollen. Es ist aber kaum vorstellbar, daß sich ein Läuterungsprozeß nur in negativen Gefühlen, die man bei den meisten Köpfen wahrnehmen kann, manifestiert, besonders dann, wenn positive Gegenstücke fehlen. Der Geheimbund der sog. Asiatischen Brüder, den der Autor in diesem Zusammenhang nennt, entstand viel zu spät (erst etwa 1781) und begann seine Tätigkeit in Berlin, kann daher von keiner wesentlichen Bedeutung für Messerschmidt gewesen sein. Ob die von Nicolai und im Anschluß daran auch von Gampg zitierte Publikation von Adam Michael Birkholz: *Die sieben heiligen Grundsäulen der Ewigkeit und der Zeit* Messerschmidt direkt beeinflußt hat, ist äußerst fraglich. Nicht nur daß sie erst 1783 in Leipzig erschienen ist (eine frühere Ausgabe ist mir nicht bekannt). Sie spielte sicher auch keine Rolle in einer, von Gampg angenommenen, aber durch nichts konkret bewiesenen alchymistischen Materialbedeutung der Charakterköpfe. Die Wahl von grobkörnigem fleckigem Alabaster und von Blei-Zinn-Legierungen verschiedener Zusammensetzung für ihre Gestaltung hatte sicher vor allem finanzielle und praktische Gründe. Blei-Zinnlegierungen waren bei den Wiener Bildhauern im 18. Jh. allgemein sehr beliebt und verbreitet und wurden auch von Messerschmidt für die meisten seiner Metallwerke benützt. Es lag für ihn nur nahe, solche auch für seine Köpfe zu wählen (vgl. auch hierzu Pötzl 1996).



Abb. 4 Franz Xaver Messerschmidt, »Ein aus dem Wasser Geretteter«. Privatbesitz (Autorin)

Ulrich Pfarr, »Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter. Die Krise des Ausdrucks«, faßt im Anschluß an sein einige Monate vor der Eröffnung der Ausstellung erschienenen Buch einige seiner Thesen zusammen.

Pfarrs Buch konzentriert sich in seiner Untersuchung des Menschenbildes und der Selbstwahrnehmung Messerschmidts ebenfalls auf die Charakterköpfe. Es soll aber nicht nur als eine monographische Untersuchung verstanden werden, sondern darüber hinaus auch als ein allgemeiner Beitrag zur historischen Emotionsforschung »im mentalitätsgeschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang der Spätaufklärung« (S. 19). Für diese anspruchsvolle Aufgabe verfügt Pfarr über gute Voraussetzungen: neben kunst- und kulturgeschichtlichen Kenntnissen auch über eine umfassende Orientierung in den relevanten geistesgeschichtlichen und psychologischen

Fragen einschließlich der Psychoanalyse. In der Behandlung einzelner Fragen überlagert aber dann oft die geistesgeschichtliche oder psychologische Fragestellung die kunstgeschichtlichen Aspekte, und das ausführlich artikulierte Fachwissen belastet stark die Lesbarkeit des Textes.

Zu Beginn befaßt sich Pfarr aus kritischer Distanz mit zwei »klassischen« Interpretationen von Messerschmidts Charakterköpfen, auf die er auch später Bezug nimmt. Vorerst summiert er die Thesen des Kunsthistorikers und Psychoanalytikers Ernst Kris, der für die Charakterköpfe einen psychotischen Ursprung vorausgesetzt und die angenommene Krankheit als Schizophrenie diagnostiziert hatte (erstmalig in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., Bd. VI, Wien 1932, S. 169-228). Er weist auch auf die spätere Auseinandersetzung mit dessen Ansichten hin, auf die Tendenz, sie zu relativieren, und auf die neuesten Bestrebungen, sich von Kris' Deutungsversuch ganz zu distanzieren und die Brüche im Werk Messerschmidts stil- und mentalitätsspezifisch zu erklären. Der andere untersuchte Autor, Friedrich Nicolai, ist »Kronzeuge« und Interpret zugleich. Seinen Bericht unterzieht Pfarr einer eingehenden kritischen Analyse, in der er auf die Voreingenommenheit dieses »Lehrmeisters« der Aufklärung und die damit verbundene mögliche Fragwürdigkeit seiner Behauptungen hinweist. Er stellt sie jedoch nicht grundsätzlich in Abrede.

Im Anschluß an den Bericht von Nicolai widmet sich Pfarr der Geisterseherei bei Messerschmidt, die er vom Standpunkt des 20. Jh.s aus nicht unbedingt als Krankheitssymptom wertet, sondern im viel breiteren Kontext ähnlicher Phänomene des späten 18. Jh.s, die unterschiedliche Ursachen haben konnten. Nach Pfarrs Interpretation wäre es möglich, den Grund von Messerschmidts Todesangst auch nur in somatischen, ihm nicht erklärba- ren Schmerzen zu sehen, die er als Peinigung durch einen feindlichen Geist auffaßte. Nur so



konnte er mit seiner – zur Furcht abgeschwächten – Emotion leben (siehe S. 60). Pfarrs Erklärung ist zwar nicht weit entfernt von jener des viel kritisierten Nicolai, doch liegt sein Verdienst darin, diese grundsätzliche Frage zu enttabuisieren und die gegensätzlichen, oft aprioristischen Standpunkte in der Beurteilung von Messerschmidts »Geistern« durch eine gründliche Besprechung der relevanten Geistesströmungen und gesellschaftlichen Phänomene zu entschärfen. Als Parallelbeispiel aus der Kunst weist er auf die Geisterseherei bei Blake hin. Für Messerschmidt aber sei der Hermetismus entscheidend gewesen, der alle Strömungen zu absorbieren wußte. Dessen Kenntnis konnte er durch Mesmer erworben haben (S. 83-84).

Pfarr distanziert sich zwar von den Interpretationen Kräpfs, setzt aber ebenfalls voraus, daß Mesmer einen wesentlichen Einfluß auf den Künstler ausgeübt hat. Im Gegensatz zu Kräpf jedoch nicht durch seine Heilmethoden, sondern mit seinen Theorien, die er 1766 in der Dissertation *De planetarum influxu* publiziert hatte. Nach Pfarr hängt die Frontalität der Porträts und auch der Charakterköpfe mit Mesmers Thesen vom Gleichgewicht der Gegensätze zusammen. Auch die verschollene Brunnengruppe, die Messerschmidt für das Bassin in Mesmers Garten 1769 geschaffen hat, deutet Pfarr in diesem Zusammenhang. Mag man die erste Interpretation noch in Betracht ziehen, so ist die vorgeschlagene ikonographische Auslegung des nur durch belanglose Beschreibungen überlieferten, offenbar nur als Genre konzipierten Brunnens problematisch. Die Einbeziehung einer Gruppe »Die Erschaffung Adams« in diese Überlegungen ist nicht opportun, denn diese sonst nicht bekannte und anderswo nicht erwähnte Gruppe nennt in einem anekdotischen Zusammenhang 1793 nur der Anonyme Autor, der über keine eigenen Kenntnisse über den Künstler und sein Werk verfügte, dieses Manko aber gerne durch erfundene Anekdoten ersetzte. Auf S. 70 findet man in diesem



Abb. 5 Franz Xaver Messerschmidt, Variante zu »Ein aus dem Wasser Geretteter« (»Heraklit«), Alabaster. Stuttgart, Württ. Landesmuseum (Autorin)

Kapitel beiläufig die Behauptung, Messerschmidt habe mit der Arbeit an den Charakterköpfen erst 1774 oder sogar 1775, nach seiner Übersiedlung in Wiesensteig, begonnen. Eine nähere Begründung dieser Annahme suchen wir aber vergebens.

Es folgt eine eingehende Untersuchung der Rezeption der Köpfe durch die Außenwelt, wobei Pfarr ihre bald nach dem Tod des Künstlers einsetzenden Fehlinterpretationen mit dem allgemein verbreiteten Mechanismus der Projektion – bei denen das Subjekt seine Eigenschaften, Gefühle und Wünsche auf ein außer ihm stehendes Objekt überträgt – einleuchtend erklären kann. In der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Charakterköpfen sieht Pfarr den grundsätzlichen Unterschied darin, wie bei den Köpfen die Fragen der anatomischen Möglichkeit

der Mimik und der Intentionalität der Ausdrucksgehalte beantwortet werden. Ob sie, wie z. B. Kris annimmt, nur inkohärente »mimische Konstellationen« sind, oder ob man in ihren Diskrepanzen einen sinnvollen Ausdruck von »gemischten Gefühlen« sieht. Nach einer Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen der damaligen Lehren der Physiognomik und Pathognomik und über das Werk von James Parsons, die traditionell zur Deutung von Messerschmidts »Ausdruckstudien« herangezogen werden, findet Pfarr einen neuen, bisher nicht beschrittenen Weg, der zu einer objektiveren Grundlage für die Beurteilung der Charakterköpfe führen soll, in der Anwendung einer klinischen Untersuchungsmethode, des sog. *Facial Action Coding System* (abgekürzt: FACS) mit 44 kodifizierten sog. *Action Units* (abgekürzt AU) der Gesichtsmuskulatur und deren Kombinationen, die in Korrelation zu bestimmten Emotionen stehen. Anhand einzelner festgestellter AU kann eine konkrete Aussage über die Gemütsverfassung des jeweiligen Menschen getroffen werden. Nach dieser Methode prüft Pfarr, ob die Köpfe reale Emotionen wiedergeben, die sozial bedeutsame, intentionale Komponenten enthalten (S. 158).

Die konkrete Untersuchung der Mimik einzelner Charakterköpfe hinsichtlich bestimmter Emotionen bildet das Kernstück von Pfarrs Publikation. Der Autor stellt in selbständigen Kapiteln die primären menschlichen Emotionen oder Affekte (die Abgrenzung beider Begriffe ist nicht eindeutig) dar und befaßt sich mit ihrem historischen Stellenwert und ihren Darstellungsmodi in der Kunst. Erst im Anschluß daran, mit Hilfe der gewonnenen Einsichten und der Anwendung von entsprechenden AUs, versucht er ihre Spuren auf den jeweiligen Köpfen Messerschmidts nachzuweisen. Seine Untersuchungsmethode ist bewußt wertneutral und impliziert auch unterschiedliche, ja sogar gegensätzliche Deutungsmöglichkeiten.

Pfarr zeigt, daß bestimmbarere Emotionen auf den meisten Köpfen festzustellen sind. Ihre

Skala ist jedoch nicht breit und auf negative Äußerungen beschränkt. Es dominieren in verschiedenen Abstufungen Ekel, Verachtung und Wut – diese oft mit der gegensätzlichen Emotion der Trauer verbunden. Auch auf den »ruhigen«, antikisierenden Köpfen kann man Merkmale von Ärger erkennen. Kaum vertreten ist dagegen Angst. Verhältnismäßig verbreitet sind Zeichen der Freude, die aber entweder unterdrückt, oder mit anderen Gefühlen vermischt, negative Züge annimmt (z. B. als Schadenfreude oder Verhöhnung). Die Mimik vieler Köpfe kann man auch nur als Ausdruck von Schmerzempfinden deuten. Ein überraschendes Resultat sind die häufigen Kontrollbewegungen zur Unterdrückung von merkbaren Emotionen. Nach Pfarr verweisen die identifizierten Zeichen auf den Charakterköpfen vor allem auf den inneren Zustand des Künstlers, ihre sinnvolle Vermittlung nach außen wird von ihm offenbar nicht angestrebt. Der Autor lehnt zwar die Möglichkeit eines pathologischen Hintergrundes im einzelnen nicht kategorisch ab, er sieht in ihm aber nicht den unbedingten Auslöser für die Entstehung der Charakterköpfe.

In Anschluß daran widmet er einen ausführlichen Abschnitt zwei Miniaturbüsten aus dem Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart, die man auf der Ausstellung im Liebieghaus sah (Kat. Nr. 22, 23). Sie bilden ein gegensätzliches Paar, das mit der Serie von lebensgroßen Köpfen offenbar zusammenhängt, nicht aber in sie ohne weiteres integrierbar ist. Die Gestaltung ihrer Köpfe ist von zwei konkreten Charakterköpfen übernommen, ihr Körper ist aber zu einer Büste erweitert. Auf dieser kann man teilweise auch eine Bekleidung sehen. Claus Zoege von Manteuffel hat sie, wohl mit Recht, als für einen Auftraggeber bestimmte Werke eingestuft und in eine Beziehung zu dem traditionellen Begriffspaar Demokrit und Heraklit gebracht. Pfarr räumt diesem nach seiner Meinung einmaligen Paar in Messerschmidts Œuvre größere Selbständigkeit ein und sieht eine direkte Inspirationsquelle in zwei damals sehr

populären antiken Werken, der sog. Seneca-Statue im Louvre und dem Pseudo-Seneca-Kopf in Neapel. Dieser These kann man aber nicht zustimmen. Klar sichtbar ist nur ihre Nähe zu den Charakterköpfen (vgl. Abb. 4,5). Diese Büstchen sind auch nicht einmalig. In letzter Zeit ist ein weiteres Werk dieser Art im Privatbesitz aufgetaucht. Entgegen seiner ursprünglichen Intention und seinen Behauptungen hat Messerschmidt in den Preßburger Jahren die Charakterköpfe offenbar nicht nur für sich selbst geschaffen, vielmehr das Interesse der Außenwelt genutzt, um einzelne Köpfe zu verkaufen, ja preiswerte Reduktionen von ihnen für den Markt herzustellen. Messerschmidts Nachlaßinventar kann man entnehmen, daß er acht solche Werke hinterlassen hat. Ihre Existenz relativiert nicht nur die Thesen Pfarrs in Bezug auf die Miniaturbüsten in Stuttgart, sondern auch die zitierte Ansicht von Kirchner in seinem Katalogbeitrag über die kompromißlose Formensprache der Charakterköpfe, die auf die Erwartungen des Marktes nicht reagiert habe.

Ein weiteres Paar von Werken, die zwar in die Serie der Charakterköpfe traditionell eingegliedert wird, in ihr aber eine selbständige Position einnimmt, sind zwei sogenannte Schnabelköpfe. In ihnen visualisierte der Künstler jenen imaginierten Feind, auf den sich die Charakterköpfe mit ihrem extremen Gesichtsausdruck primär bezogen haben. Pfarr widmet sich diesen zwei monströsen Köpfen, die ihren Namen von einer stark nach vorne gezogenen Oberlippe bekommen haben, aber verhältnismäßig wenig. Er hebt vor allem die Nähe von Messerschmidts Erfahrungen mit dem Irrationalen, zu den visionären religiösen Erlebnissen und ihren Darstellungen hervor. Im letzten Teil der Publikation befaßt

sich der Autor mit weiteren Fragen, die die Charakterköpfe betreffen. Unter diesen ist jene, die sich mit ihrem Entstehungsprozeß auseinandersetzt, wohl die wichtigste. Besonders bei den Metallwerken ist dieser ziemlich kompliziert und setzt eine überlegte Arbeitsweise voraus - für Pfarr ein Argument gegen die Annahme einer schweren psychischen Störung, wie sie Kris postulierte.

In seiner Schlußbetrachtung distanziert sich Pfarr nicht nur von den traditionellen Interpretationen, sondern auch von Versuchen in neuerer Zeit, die Serie der Charakterköpfe mit dem Konzept der »gemischten Gefühle« oder dem »Antiakademismus« erklären zu wollen. Nach ihm entzieht sich die Serie in ihrer irritierenden Doppeldeutigkeit jeder eindeutigen »Erklärung«. Der durch die Außenwelt traumatisierte Künstler schuf sich in der Arbeit an diesen Köpfen eine private Sphäre, ohne daß sich aus ihr eine befreiende Wirkung ergab. Mit seiner irrationalen Vorstellungswelt gehört Messerschmidt nach Pfarr zu den Protagonisten der »Nachtseite« der Spätaufklärung, die ihn in die Nähe von Johann Heinrich Füssli und Tobias Sergel bringt.

Es ist nur zu begrüßen, daß sowohl Bückling als auch Pfarr in ihrer Auseinandersetzung mit den Charakterköpfen sich nicht verpflichtet fühlten, unbedingt eine befriedigende, umfassende Lösung der ganzen Problematik dieser Serie zu präsentieren. Statt dessen haben sie, entsprechend ihrer Aufgabe, den weiteren Dialog gefördert: Maraike Bückling mit der gelungenen Präsentation der Werke Messerschmidts und dem Angebot, im Katalog mehrere Interpretationsansätze einzubringen. Ulrich Pfarr mit seiner neuen Untersuchungsmethode und der grenzüberschreitenden Sichtweise, die die Forschung bereichern.

Maria Pözl-Malikova