

Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783)

Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 11. 10. 2002 - 9. 2. 2003. Katalog mit Beiträgen von Maraike Bückling, Renata Fanta, Wolfgang Häusler, Magda Keleti, Michael Krapf und Almut Krapf-Weiler. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2002. ISBN 3-7757-1245-3

Friederike DheinDas Wiener Barockmuseum präsentiert zur Zeit 66 Werke des in Schwaben geborenen, über München nach Wien gelangten und in Preßburg (Bratislava) gestorbenen Franz Xaver Messerschmidt. Sie umfassen das gesamte Schaffensspektrum dieses Künstlers, der früh kaiserliche Aufträge erhielt und ab 1770 die Professur für Bildhauerei vertrat, sich aber seit seiner Zwangspensionierung 1774 vornehmlich auf die Ausarbeitung der heute als »Charakterköpfe« bekannten Büstenserie konzentrierte. Von barocker Sinnlichkeit, über die Etablierung der klassizistischen Doktrin in Wien, bis zu dem frappierenden Hyperrealismus mancher »Charakterköpfe« reicht der Weg, den Messerschmidt stilistisch zurückgelegt hat.

Es gelingt der Schau, mit diesem schon vielfach spektakulär ausgebeuteten Œuvre zu überraschen. In den verdunkelten barocken Prachträumen des Unteren Belvedere sind die Exponate auf nüchterne weiße Quader gestellt. Helles Scheinwerferlicht hebt sie von der Dauerausstellung ab, die den zeitgenössischen Hintergrund der Kunst Messerschmidts repräsentiert. Dieser Inszenierung zum Opfer fällt die tonige Materialwirkung der Blei-Zinn-Büsten. Deren Eigenschaft, Farben der Umgebung und wechselndes Tageslicht zu reflektieren, hatte die frühere Aufstellung respektiert, während 27 von 39 Exponaten der Österreichischen Galerie im Depot verborgen waren. Für harte Schatten, die zuweilen die eigenwillig variierten Büstenabschnitte der Köpfe stören, entschädigt der Verzicht auf gläserne Trennwände. Nur wenige Stücke hat man willkürlich eingerückt, so daß sie unmittelbaren Vergleichen entzogen bleiben. Erfüllt sich das Versprechen des Internetauftritts (www.belvedere.at/deutsch/aktuell), der »Hintersinn« der Köpfe werde hier »erstmal« näher untersucht?



Abb. 1 Franz Xaver Messerschmidt, Statue der Maria Theresia, 1765-66. Zinn-Kupfer-Legierung. Wien, Österreichische Galerie (Kat. Abb. S. 149)

Neun Aufsätze eröffnen unterschiedliche, in einigen Punkten unvereinbare Sichtweisen auf den lange Zeit als Musterbeispiel für den Zusammenhang von Kunst und Wahn zitierten Bildhauer. Darin liegt vor allem ein Gewinn. Einerseits unternimmt Renata Fanta eine psychobiographische Deutung, und

Michael Krapf resümiert, das mehrfach belegte »Geistersehen« Messerschmidts habe in Verbindung mit seiner Psychose und seinem Verfolgungswahn die Arbeit an den Köpfen »extrem begünstigt« (S. 60). Andererseits stellt ihn Maraike Bückling als Protagonisten der Aufklärung dar und weist seine Pathologisierung als Folge der ästhetischen Verurteilung seiner Werke durch reaktionäre Kreise zurück. Sowohl Krapf als auch Bückling bedenken den Einfluß esoterischen Gedankenguts auf Messerschmidts Vorstellungswelt. Weitere Beiträge konturieren Rahmenbedingungen für Leben und Werk. Almut Krapf-Weiler lotet die Spannweite unterschiedlicher Vereinnahmungen durch Künstler und Kunsthistoriker bis zur Gegenwart aus. Gemeinsam ist den Autoren das Vertrauen auf einen Text des Berliner Aufklärers Friedrich Nicolai, der Messerschmidt 1781 in Preßburg besucht hatte (*Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*, 12 Bde. Bd. 6, Berlin 1785, S. 401-420).

Wie Wolfgang Häusler zeigt, kontrastiert die Realität der dunklen ersten Regierungsjahre der Kaiserin Maria Theresia zu der tänzerisch bewegten, idealisierenden Statue Messerschmidts, der sie 1765-67 als jugendliche Königin von Ungarn zeigt (Abb. 1; Kat. Nr. 5). Eine Eigenwilligkeit bilden dort unter einer bärtigen Maske fechtende Infanteristen auf der Rückseite des Krönungsmantels. Doch bereits am Brustharnisch des Portätreliefs Josephs II. von 1760-63 (Kat. Nr. 3) findet sich ein zwischen Ornament und grotesker Satyrmaske changierendes Vexierbild (S. 42). Mit diesem frühen Verweis auf eine Spannung zwischen offiziellem Gesicht und innerer Unruhe erschließt Häusler Implikationen der schon in Wien begonnenen Serie teils antikisierender, teils bis zur Grimasse mimisch gespannter Köpfe. Die Mächtigen des Habsburgerreichs litten zunehmend unter Kontrollverlusten. So sei Franz Stephan, dem seltsam bürgerlichen Gemahl Maria Theresias, eine fatale Neigung zum Grimassenschneiden

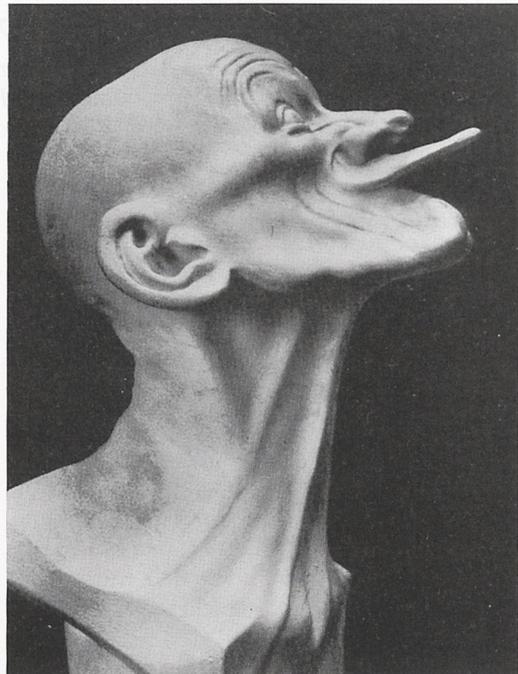


Abb. 2 Franz Xaver Messerschmidt, *Erster „Schnabelkopf“*, ca. 1778-82. Gipsabguß, verschollen (Abb. nach Kris 1932)

bescheinigt worden. Friedrich Wilhelm Graf Haugwitz, ein Vorkämpfer der Staats- und Verwaltungsreform, soll infolge nervöser Tics »eher einem Narren als einem vernünftigen Manne« geglichen haben (S. 45). Häusler schließt daher, Messerschmidt habe in seinen Herrscherbildnissen die offizielle Balance von Politik und Humanität festgehalten, doch zugleich die Krise der anbrechenden neuen Epoche zu bannen versucht. Mit den Köpfen habe er die Gefährdung des Rationalismus durch Psychose selbst durchlitten.

Magda Keleti prüft die Bedingungen, die Preßburg dem Bildhauer zur Zeit der Josephinischen Reformen bot. Seit dem Tod Maria Theresias 1780 und mit der Verlegung der ungarischen Residenz nach Buda verlor die Stadt drastisch an Bedeutung, so daß größere Aufträge allenfalls von kirchlicher Seite zu erwarten waren. Das 1777 begin-

nende Preßburger *Ceuvre* Messerschmidts umfaßt mehrere Porträts unbekannter Bürger und von Vertretern der ungarischen Aufklärerschicht, meist in Form kleiner Reliefmedaillons. Um so mehr verblüfft der neben der Arbeit an den unverkauften Köpfen erreichte Wohlstand, den ein 1996 von Maria Pötzl-Malikova in *Ars* (Bratislava) publiziertes, von Keleti referiertes und im Anhang abgedrucktes Dokument verrät. Drei Tage nach dem Tod Messerschmidts wurde sein gesamter Besitz inventarisiert, von den Kunstwerken bis zum Hausrat. Während eine Wafensammlung misanthropische Züge und Verfolgungswahn zu belegen scheint, sind die seit Nicolai behaupteten kargen Wohnverhältnisse als literarische Fiktion entlarvt. Allerdings recherchierte Nicolai bekanntermaßen viele Daten seiner Reisebeschreibungen nicht vor Ort, sondern griff auf gedruckte Quellen und ein Netz vertraulicher Informanten zurück (vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann. In: Bernhard Fabian [Hg.]: *Friedrich Nicolai (1733-1811)*. Berlin 1983). Daß er Messerschmidt nach seinem Besuch geradezu bespitzeln ließ, zeigt ein Brief Heinrich von Bretschneiders von 1782 (im Wortlaut bei Maria Pötzl-Malikova: *F. X. Messerschmidt*. Wien 1982, S. 121, Anm. 557). Dies weckt nicht nur Zweifel an der Offenheit, mit der sich Messerschmidt mitgeteilt haben soll; es verdeutlicht auch, welche Gefahr der reisende Rationalist in dem Schöpfer beunruhigender Bildwerke wahrgenommen hatte. Dennoch beschränkt sich Quellenkritik auf den Kommentar, Nicolai habe Messerschmidts Proportionssystem zu hausbacken dargelegt (S. 72). Hier bleibt zu klären, welche Zuschreibungen gemeinsamen Wissensfeldern entstammen, und welche Muster Nicolai eingeführt hat, um den Bildhauer als abschreckendes Beispiel für die Folgen von Schwärmerei, Geisterglauben und okkulten Literatur vorzuführen. Aus der Verbreitung dieser Phänomene hat Axel Gamp geschlossen, die Äußerungen Messerschmidts seien »überindividuell« (Die Selbstporträts des



Abb. 3 Franz Xaver Messerschmidt, Franz Anton Mesmer, 1770. Blei. Wien, Privatbesitz (Kat. Nr. 10, Abb. S. 163)

F. X. Messerschmidt als Ausdruck einer aufgeklärt-bürgerlichen Ästhetik. In: Pascal Griener und Peter J. Schneemann [Hg.]: *Images de l'artiste*. Berlin 1998, hier S. 27). Konsequenzen aus dem Inventar bleiben aus, denn noch immer spricht man von 69 »Charakterköpfen«, obwohl 1783 nur 50 »große Köpfe« aus Stein oder Metall und 12 »kleine Köpfe« dokumentiert sind. Die 49 »Charakterköpfe« und ihre heute bekannten 5 »Varianten« sind keineswegs mit den 1784 erwähnten »69 Portreen« gleichzusetzen, da sich darunter unverkaufte, wirkliche Porträts (z. B. Kat. Nr. 64) und diverse Kleinplastiken befanden. Immerhin relativiert Krapf die Meldung Nicolais, die Kopfserie sei nur geschlossen zu kaufen gewesen, durch seine Vermutung, Messerschmidt habe die »Variante« Kat. Nr. 35 für einen Liebhaber geschaffen.

Obschon die Annahme solcher Bestellungen nicht alle Widersprüche zwischen dem Inventar und anderen Nachrichten löst, ist Nicolais Angabe neu zu bewerten: Sie gibt die Verkaufsstrategie Johann Adam Messerschmidts wieder, der den Nachlaß seines Bruders 1784 erworben hatte.

Anlässlich der Frankfurter Ausstellung *Mehr Licht* vorgestellte Thesen (Kat: München 1999, S. 100-119; *Das achtzehnte Jahrhundert* 23/1, 1999, S. 59-78) fügt Bückling zu einer schlüssigen Argumentation zusammen. Vom »Hauch der Aufklärung« bei seinem Lehrer Johann Baptist Straub sei Messerschmidt über die »Windstöße« seiner klassizistischen Porträts um 1770 zu den »Wirbelwinden« der »Charakterköpfe« gelangt. Entscheidend für das darin aufscheinende Menschenbild sei die von Nicolai bezeugte Selbsterforschung des Künstlers. Dort ist die Rede von »ägyptischen« Proportionen, die der Künstler durch Kniffe in den Unterleib in seinem Gesicht erweckt und in den Köpfen wiedergegeben haben soll. Darin erkennt Bückling eine Betonung des Seelischen, das dem Körper über die Mimik sein Siegel einprägte. Zu kurz greift der Hinweis, »Geistersehen« sei in Kreisen der Aufklärer verbreitet gewesen. Der von Kant geprägte Begriff indizierte eine unter »Schwärmern« und in esoterischen Geheimbünden angesehene psychische Disposition, die strenge Rationalisten wie Nicolai nicht zuletzt auch bei sich selbst bekämpften (vgl. Diethard Sawicki: Die Gespenster und ihr Ancien Régime. In: Monika Neugebauer-Wölk [Hg.]: *Aufklärung und Esoterik*. Hamburg 1999, S. 364-396). Somit durchschneidet die von der Aufklärung verschobene Grenze zwischen Normalität und Krankheit nicht nur die Reihe erstarrter oder heftig verzerrter Büsten, sondern durchlief auch die Personen Messerschmidts und Nicolais.

Fanta verfeinert die Überlegungen von Ernst Kris (*Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien* N. F. 6, 1932, S. 169-228). Die 1793 für

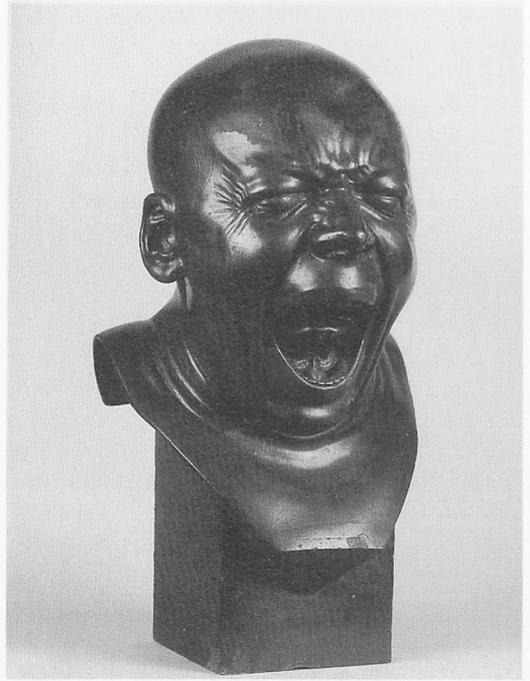


Abb. 4 Franz Xaver Messerschmidt: Kopf Nr. 5, ca. 1778-81. 1793 ‚Der Gähner‘ genannt, nun als schreiend wahrgenommen. Zinn. Budapest, Szépművészeti Múzeum (Kat. Abb. S. 179)

die Lehrzeit des Künstlers berichtete übermäßige »Fröhlichkeit« zeige ein unangepasstes Selbstbewußtsein, das Demütigungen und Schuldgefühle nach sich ziehen mußte. In den Rivalitätskämpfen nach dem Tod seines Mentors, des Akademiedirektors Meytens, habe Messerschmidt daher die Flucht in die Krankheit angetreten. Mögliche Zusammenhänge der Biographik mit dem Wechsel von Stolz und Demütigung in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1785-90) bleiben ausgeklammert. Sein Scheitern an der Akademie habe der Bildhauer nicht real bewältigt, sondern die Selbstheilung in Rückzug und Größenwahn gesucht. Während die antikischen Köpfe alte Ideale festhielten, verleugneten die eingezogenen Lippen der »konvulsivischen« Köpfe den Wunsch nach Berührung; schon Kris hatte dieses Motiv auf die Abwehr sexueller Wün-

sche bezogen. Kompensatorisch habe sich Messerschmidt »Geister« als große Gegner gewählt, auf die er seinen Neid auf die Begünstigten und zugleich sein eigenes Scheitern projizieren konnte. Jeden vollendeten Kopf habe er als magischen Triumph genossen. Implizit bestätigt Fanta die Krissche These, in den vorgestülpten Lippen der »Schnabelköpfe« (Abb. 2) gelange die verdrängte Wahnvorstellung zur Anschauung. Identifiziert man darüber hinaus die Messerschmidt zugeschriebene Enthaltensamkeit mit der unter Freimaurern gepflegten »hermetischen« Lebensweise (Bückling, S. 83), so können die oft als obszön empfundenen »Schnabelköpfe« schwerlich als Idole des Hermes Trismegistos gelten. Dennoch erneuert Krapf ihre Deutung als Darstellungen des Hermes gleichgesetzten, vogelköpfigen ägyptischen Gottes Thot (S. 87-96; vgl. *Belvedere* 1, 1995, S. 44-55). Als redundant erweist sich die Einteilung der Köpfe nach den von Nicolai erfundenen Gruppen, da eine Untersuchung des zugrundegelegten Konzepts »gemischter Gefühle« fehlt (vgl. Gampp, S. 26). Das zentrale Anliegen Krapfs bildet jedoch die Neudeutung der Köpfe im Licht des Mesmerismus. Eine Aussage Franz Anton Mesmers zur Entsprechung »magnetischer Pole« der linken und rechten Körperhälfte übersetzt Krapf in die Analogie von Oben und Unten (S. 72). Ohne Erwähnung des Rückbezugs auf die Hermetik macht er damit mesmeristische Konnotationen der bei Nicolai geschilderten Praxis des Rippenkniefens geltend. Den zweifellos für Messerschmidt bedeutsamen Satz wendet Krapf freilich nicht auf die Symmetrien der Köpfe an, deren strenge Frontalität mit den Porträtbüsten Scheybs und Mesmers von 1769 und 1770 (Abb. 3; Kat. Nr. 9-10) einsetzt. Vielmehr erklärt er einzelne Köpfe zu Illustrationen der mesmeristischen Kur und vergleicht sie mit Fallberichten. Die Köpfe Nr. 30 und 47 mit rechteckig verfremdeten Lippen (Kat. Nr. 43 und 58) zeigten frühe Patienten, die zur Heilung von Hirn-

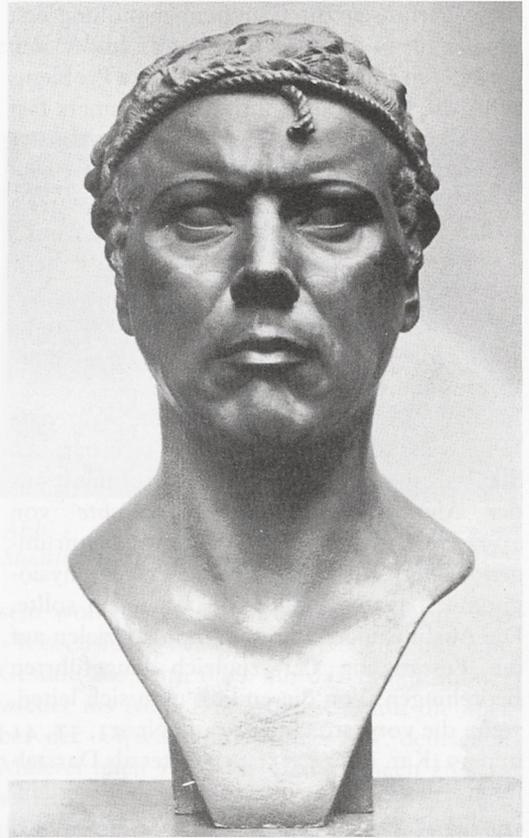


Abb. 5 Franz Xaver Messerschmidt, Kopf Nr. 45, 1793 ‚Ein Gelehrter, Dichter‘ genannt, nun ein Patient Mesmers. Blei-Zinn-Legierung. Original verschollen. Gipsabguß (Kat. Nr. 57, Abb. S. 263)

erkrankungen Magnete im Mund hielten. Dem Beginn eines hysterischen Anfalls entsprächen aufgerissener Mund und aufgebäumte Zunge des Kopfes Nr. 5 (Abb. 4; Kat. Nr. 16). In anderen Fällen seien die Dargestellten damit beschäftigt, Disharmonien ihres Körpers zu beeinflussen. Die um den Hals von Kopf Nr. 25 und die Stirn von Kopf Nr. 45 (Abb. 5) gebundenen Stricke werden als jene Kabel identifiziert, über die Mesmer erkrankte Körperteile mit magnetisierten Bäumen und den berühmten Baquets verband. Schließlich führe Kopf Nr. 8 (Kat. Nr. 19) den Heilschlaf als letzte Stufe der Therapie vor. Daß Mesmer

diese Verfahren zur Gruppenbehandlung erst um 1778 in Frankreich erfand, bildet den geringeren Einwand. Zum Kern des Problems führt die Bemerkung, aufgrund Mesmers fast ausnahmslos weiblicher Klientel habe Messerschmidt die Fälle für sein eigenes Gesicht »geschlechtsspezifisch umpolen« müssen (S. 62). Aus welchen Motiven könnte der Künstler derartige Abbildungen geschaffen haben? Auch wenn der Einfluß des Psychogurus auf Messerschmidt bisher unterschätzt worden ist, wäre zumindest eine künstlerische Verarbeitung seiner Ideen zu erwarten.

In den Katalogtexten wird die begrenzte Reichweite dieser Hypothesen sichtbar. An Stelle eigener Analysen zitiert Krapf meist aus der *Merkwürdigen Lebensgeschichte* von 1793, die das ebenso rätselhafte wie beunruhigende Werk über das Paradigma der Physiognomik Lavaters handhabbar machen sollte. Die Ausführungen dieses Pamphlets zielen auf die Bestätigung der zugleich eingeführten Betitelungen. Von diesen läßt man sich leiten, wenn die vorgestreckten Köpfe Nr. 23, 31, 41 und 49 (Kat. Nr. 34, 35, 44) weiter als Darstellungen des Geruchssinns interpretiert werden. Nach wie vor fällt Kopf Nr. 30 (Kat. Nr. 43) dem Raisonement über »Verstopfungen« anheim, scheinbar gerechtfertigt durch Mesmers Krankheitsmodell. Daß den von Mesmer diagnostizierten »Verstopfungen« vor dem Hintergrund zeitgenössischer Schulmedizin keinerlei Originalität zukam, räumt Krapf anderenorts ein: Um Messerschmidts Symptome aus der »sitzenden Lebensweise« der Handwerker zu erklären, griff auch Nicolai zu diesem Topos. Mesmers Brisanz rührte vielmehr von der Vorstellung von Dishar-

monie als Krankheit in ihrer Analogie zwischen individueller und gesellschaftlicher Verfassung her (vgl. Victor Chan: Natural genius, inspired madness, and romantic protest: F. X. Messerschmidt's many grimacing faces, in: *Arts Magazine* 61/2, 1986, S. 84-95). Bleibt dieser Zusammenhang außer Acht, so wird die Ursache des angesichts der Köpfe gespürten Leidens dem Innern der Dargestellten zugewiesen und mit der Beziehungsrelevanz der Mimik jeglicher politischer Anspruch ausgeblendet.

Dank der erstmals ausgestellten Porträtbüste Mesmers und weiterer neu aufgetauchter Originale ergänzt der Katalog das Werkverzeichnis Pötzl-Malikovas von 1982, ohne deren sachliche Materialvorlage zu ersetzen. Erfreulich ist die Ausstattung mit Zeittafel, Personenregister, Bibliographie und Auszügen einiger Dokumente. Während einige Neuaufnahmen unter grellen Farbhintergründen leiden, werten Vergleichsabbildungen und zusätzliche Seitenansichten den Katalogteil auf. Insgesamt treten uns die sozialen und geistigen Spannungen der Epoche als Risse in Leben und Werk eines Künstlers entgegen, über den höchst widersprüchliche Nachrichten überliefert sind. Methodisch findet dies kaum Berücksichtigung. Obwohl beispielsweise die mit zahlreichen Künstlerlegenden verbrämte *Merkwürdige Lebensgeschichte* willkürlich und zensierend die Veröffentlichungen Seipps und Nicolais verwertet, werden diese Texte als gleichrangige Quellen behandelt und somit sakralisiert. Fraglich bleibt, ob dieses Verfahren der Text-Bild-Verknüpfung dem Irritationspotential der Köpfe gerecht wird.