

Thomas Kirchner

Franz Xaver Messerschmidt und die Konstruktion des Ausdrucks

Vom Werk Franz Xaver Messerschmidts geht eine eigenartige Faszination aus, doch entzieht es sich nicht selten eines Zugriffs. Insbesondere die berühmten, etwa ab 1770 entstandenen Charakterköpfe wollen sich nicht einer Klassifikation, wie sie die Kunstgeschichte entwickelt hat, fügen. Ungeachtet der zahlreichen wichtigen Erkenntnisse, die in den letzten Jahren gewonnen wurden,¹ verschließen sich die Köpfe noch immer über weite Strecken. Die Quellen, vor allem Friedrich Nicolais Bericht von seinem Besuch bei dem Künstler im Jahre 1781,² helfen nur wenig, die zahlreichen offenen Fragen zu beantworten. Und auch die von Ernst Kris' zentraler Studie ausgehenden Versuche, die Werke mit einer psychischen Erkrankung des Künstlers zu erklären,³ brachten nicht mehr Licht in das Dunkel. Die Irritation der Forschung ist verständlich. Messerschmidt hatte soeben erfolgreich den Schritt zum Neoklassizismus vollzogen, um sich den Charakterköpfen zuzuwenden, die sich so gar nicht den Vorstellungen von dem neuen Stil fügen wollen. Die Köpfe sind singular, doch sie sind so voraussetzungslos nicht, wie man es mitunter glaubte. Sie sind vielmehr in einen kulturgeschichtlichen Kontext der Aufklärung eingebunden,⁴ auch gehören sie in den künstlerischen Kontext des Neo-

Franz Xaver Messerschmidt and the Construction of Expression

Franz Xaver Messerschmidt's work exerts an unusual fascination yet it has quite frequently eluded explanation. The celebrated Character Heads especially, which were begun in about 1770, resist classification of the sort developed by art historians. Regardless of the numerous additions made to our knowledge of the Character Heads in recent years,¹ they are still to a great extent a closed book. The sources, especially Friedrich Nicolai's account of a visit to the artist in 1781,² are not all that helpful in answering all the many questions that remain to be resolved. Nor have the attempts based on Ernst Kris's pivotal study to explain the works as the result of the artist being beset by mental illness³ shed more light. That scholars feel frustrated is understandable. Messerschmidt had just successfully managed the step to Neo-Classicism when he turned around to devote himself to the Character Heads, which certainly do not conform to notions of the new style. The heads are singular yet they are not as without antecedents as has sometimes been assumed. On the contrary, they are contextually associated with the cultural history of the Enlightenment;⁴ they also belong to the artistic context of Neo-Classicism. They are anchored in tradition, both in art and art theory. And on closer scrutiny, they are revealed as the consistent outcome of several lines of development.

The first aspect to be examined is the physiognomy debate that raged in Europe during the 1770s. The Character Heads are contemporaneous with the publication of the theologian Johann Caspar Lavater's work in four volumes "Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe" (1775–1778), after he had already set the parameters of the subject in two smaller treatises published in 1772. The work was enormously successful; the author quite obviously had his finger on the pulse of the times. Lavater linked up with earlier writings,

klassizismus, zugleich stehen sie in einer künstlerischen und kunsttheoretischen Tradition. Und bei genauerer Betrachtung erscheinen sie als das konsequente Ergebnis, das am Ende einer Reihe von Entwicklungslinien steht.

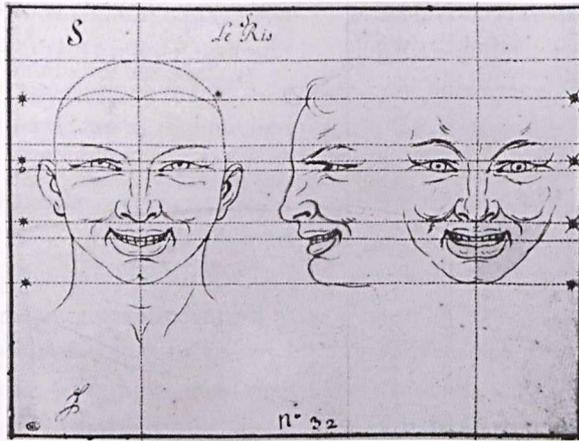
An erster Stelle ist die Physiognomiedebatte zu nennen, die in Europa ab den 1770er Jahren ausgetragen wurde. Zeitgleich mit der Entstehung der Charakterköpfe erschien Johann Caspar Lavaters vierbändiges Werk »Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe« (1775–1778), nachdem der Theologe bereits 1772 das Thema in zwei kleineren Schriften abgesteckt hatte. Das Werk war ein großer Erfolg, der Autor hatte ganz offensichtlich den Nerv seiner Zeit getroffen. Er knüpfte an ältere Schriften an, insbesondere an Giovanni Battista della Portas »De Humana Physiognomonia« (1586). Die Physiognomik versprach die Lösung eines zentralen Problems der frühneuzeitlichen Philosophie, die Offenlegung des Verhältnisses von Leib und Seele. Der Charakter eines Menschen schien an seinem Gesicht oder an seinem Kopf ablesbar, eine feste Korrelation zwischen den Formen einzelner Gesichtsteile und einzelnen Charaktereigenschaften wurde behauptet. Jedoch stieß Lavaters Versuch, die Physiognomik als eigenständige Wissenschaft zu etablieren, – obwohl selbst einem aufgeklärten Anspruch entsprungen – gerade in aufgeklärten Kreisen auf regen Widerspruch. Johann Wolfgang von Goethe in Weimar, anfangs selbst Mitarbeiter der »Physiognomischen Fragmente«, Georg Christoph Lichtenberg in Göttingen und in Berlin Friedrich Nicolai, der Messerschmidt in Preßburg besuchte, waren die berühmtesten Kritiker.⁵ Lavater wurde sein religiöser Impetus vorgeworfen, der dem höchsten menschlichen Wesen die höchste ästhetische Form zuwies und nur dem schönen Menschen auch eine moralische hohe Stellung zubilligte. Aber die Disziplin wurde auch grundsätzlich in Frage gestellt. So sprach Lichtenberg in seiner Entgegnung »Über Physiognomik wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß« (1778) der Physiognomik jeglichen Erkenntniswert ab, lediglich die Pathognomik, die nicht die festen, sondern die durch Gemütsbewegungen veränderlichen Gesichtsformen untersucht, könne Auskunft über den Charakter einer Person geben. Außerdem geriet die Physiognomik in Konflikt mit einer Disziplin, die wie kaum eine andere aufgeklärte Prinzipien verfolgte, mit der Pädagogik. Deren Ziel, den Menschen zum Besseren zu verändern, ließ sich nur schwerlich vereinbaren mit der Grundthese der Physiognomik, dass der Charakter eines Menschen untrennbar mit seinen nicht veränderbaren festen Kopfformen verbunden sei.

Messerschmidts Köpfe müssen als Teil dieser Debatte betrachtet werden, über die er mit Sicherheit informiert war.⁶ Der Bild-

notably Giovanni Battista della Porta's "De Humana Physiognomonia" (1586). The study of physiognomy promised to resolve a central problem troubling philosophers at the dawn of the Modern Age: how to demonstrate the relationship between body and soul. A person's character seemed to be legible in his face or from the shape of his head. A constant correlation between the forms of individual parts of the face and individual character traits was posited. However, Lavater's attempt to establish physiognomy as a science in its own right – even though it was premised on enlightened claims – encountered vociferous dissent in Enlightenment circles. Johann Wolfgang von Goethe in Weimar, who had himself initially collaborated on "Physiognomische Fragmente", Georg Christoph Lichtenberg in Göttingen and Friedrich Nicolai in Berlin, who visited Messerschmidt in Bratislava, were the most celebrated critics.⁵ Lavater was accused of being driven by religion to ascribe the highest aesthetic form to the most superior human being and concede the moral high ground only to beautiful people. However, the fundamentals of the discipline were also called into question. In his rebuttal of Lavater, "Über Physiognomik wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß" (1778), Lichtenberg denied the value of physiognomy as a study. Only the study of pathognomy, examining the changes in facial form induced by the various emotions, might impart information on a person's character. In addition, the study of physiognomy ran counter to a discipline which, more than any other, pursued the principles of the Enlightenment: pedagogy or education. Its stated aim to improve people by changing them could scarcely be reconciled with the basic tenet of physiognomy that a person's character was indissolubly linked with his unalterable head form.

Messerschmidt's Heads must be viewed as part of that debate, on which he was certainly informed.⁶ The sculptor made use of the methodology developed for the study of physiognomy. Distinctive head forms, emphasis on the forehead, nose, mouth and chin areas, which were especially taken into account by the discipline, the emphasis laid on particular parts of the face are pivotal features of the Character

- 94 Charles Le Brun, *Le ris*, um 1668, schwarze Kreide, Feder in Schwarz auf weißgelbem Papier, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. G.M. 6469
Charles Le Brun, Laugh-ter, c. 1668, black chalk and ink on cream paper, Musée du Louvre, Paris, Inv. no. G.M. 6469



hauer benutzte das Instrumentarium, das die Physiognomik entwickelt hatte. Ausgeprägte Kopfformen, Betonung der von der Disziplin besonders berücksichtigten Stirn-, Nasen-, Mund- und Kinnpartien, Pointierung einzelner Gesichtspartien sind zentrale Merkmale der Charakterköpfe. Trotzdem entziehen diese sich einer eindeutigen Lesbarkeit, wie sie die Physiognomik anstrebte. Sie geben keine präzise Auskunft über das Wesen der Dargestellten. Die Behauptung der Physiognomen, dass das Äußere eines Kopfes Aufschluss über den Charakter gibt, lässt sich an den Köpfen Messerschmidts nicht realisieren. Ein Charakter im Lavater'schen Sinne mag angedeutet sein, aber viel erfährt der Betrachter nicht über die dargestellten Personen. Und ebenfalls der Pathognomik entzog sich Messerschmidt. Zwar verwendete er auch deren Ausdrucksformen, diese sind jedoch genauso wenig eindeutig zu lesen wie die Kopfformen. Einen Einblick in den Charakter der Personen erlauben auch sie nicht.

In diesem Zusammenhang sei die Beobachtung eines Details vermerkt, das nicht nur bei den Charakterköpfen, sondern bereits vorher bei den Porträtköpfen auffällt: die Augen. Gerade die Bildhauer widmeten ihnen eine große Aufmerksamkeit, um das tote Material, mit dem sie arbeiteten, zu beleben und um den Nachteil, nicht Farben hinzuziehen zu können, auszugleichen. Und auch Messerschmidt ist dieser Tradition gefolgt und hat den Augen durch die Gestaltung von Iris und Pupille Leben eingehaucht. Diese Gestaltungsweise gab er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ab etwa 1769, also noch vor den Charakterköpfen, auf, was mit dem von der Forschung konstatierten etwa gleichzeitig anzusetzenden Übergang zu einer neoklassizistischen Formensprache zusammengehangen haben mag. In unserem Kontext hat dieser Schritt indes noch eine andere Dimension, er betrifft auch die Möglichkeit, vom Äußeren

Heads. Nevertheless, they elude unequivocal readings of the kind aimed at by adherents of the study of physiognomy. The Character Heads do not impart precise information on the essence of those represented. The claim made by adherents of physiognomy that the outside of the head allowed conclusions to be drawn on character are not substantiated in Messerschmidt's Heads. Character as Lavater understood it may be suggested but the viewer does not learn much about the persons depicted. And Messerschmidt also eluded the snares of pathognomy. He did use the pathognomic modes of expression but they, too, cannot be read any more unequivocally than the head forms. Nor do they permit insights into the character of the persons represented.

In this connexion, the observation of a detail which attracts our attention both in the Character Heads and even more so in the Messerschmidt portrait heads that preceded them is noteworthy: the eyes. Sculptors especially tended to devote a great deal of attention to them in order to animate the dead material with which they worked and to compensate for the disadvantage of not being able to add colour. And Messerschmidt, too, followed this tradition and breathed life into the eyes by the way he handled the iris and the pupil. With a few notable exceptions, he had abandoned his early way of handling these features by c. 1769, that is, even before he embarked on the Character Heads, which may coincide with his adopting a Neo-Classical formal language, confirmed by scholars as having set in at about the same time. In our context, however, this step has still another dimension; it also concerns the possibility of gaining insight into a person's soul through his external appearance. After all, according to notions entertained since Antiquity, the eye was the window of the soul. Messerschmidt shut that window. We are not to learn anything about those he represents through their eyes.

Another point of reference for the Character Heads is the classical doctrine of the emotions. It was supposed to yield information on the emotional state of a given person yet not probe his character as the study of pathognomy purported to do. Messerschmidt exploited the doctrine of the emotions to the

- 95 Franz Xaver Messerschmidt, Ein alter fröhlicher Lächler, nach 1770, Lindenholz mit Wachsaufgabe, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2286
Franz Xaver Messerschmidt, An Old Cheerful Smiler, after 1770, limewood with wax appliqué, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, Inv. no. 2286



des Menschen Einblick in dessen Seele zu erhalten. Denn nach bis auf die Antike zurückreichenden Vorstellungen war das Auge das Fenster der Seele. Messerschmidt verschloss nun dieses Fenster. Durch die Augen erfahren wir nichts über die Dargestellten.

Ein weiterer Bezugspunkt der Charakterköpfe ist die klassische Affektlehre. Sie wollte über die emotionale Befindlichkeit einer Person Auskunft geben, nicht aber deren Charakter ergründen wie die Pathognomik. Messerschmidt bediente sich intensivst des Vokabulars der Affektlehre, seine Charakterköpfe sind voll von Hinweisen auf emotionale Bewegungen, sie werden in einem hohen Maße von diesen geprägt. Zweifellos kannte er die Affektlehre des Pariser Akademiedirektors und Hofmalers Ludwigs XIV., Charles Le Brun (Abb. 94, 95).⁷ Dieser hatte 1668 ausgehend von René Descartes' für die Entwicklung der Psychologie zentralen Studie »Les passions de l'âme« (1649) eine Systematik des Affektausdruckes entwickelt, die nach seinem Tod erstmals 1698 veröffentlicht wurde. Descartes' Studie war für die bildende Kunst von herausragender Bedeutung, ging der Philosoph doch davon aus, dass eine emotionale Bewegung immer mit einer auf dem Gesicht ablesbaren körperlichen Bewegung einhergehe. Handelte es sich um einen einfachen Affekt, so war dessen Ausdruck einfach, war der Affekt zusammengesetzt, so

utmost. His Character Heads are full of clues as to what emotions are stirring the subjects depicted; the Heads are, in fact, shaped to a great degree by them. Undoubtedly he would have been familiar the teachings on the emotions promulgated by Charles Le Brun (figs. 94, 95), director of the Paris Academy and painter to the court of Louis XIV.⁷ In 1668, taking as his starting point René Descartes' "Les passions de l'âme" (1649), Le Brun developed a – posthumously published (1698) – methodology pivotal to the systematic study of emotions through expression. Descartes' study was of paramount importance to the visual arts since the philosopher based it on the premise that stirrings of the emotion were always readable through concomitant facial action. If the emotion concerned were a simple one, the composition of the corresponding facial expression would also be. This made it seem possible to represent the emotions in visual terms.

Soon Le Brun's system no longer sufficed because it only gave broad outlines. Art was increasingly



96 Peter Paul Rubens,
Die Geburt des
Dauphins, 1622–1625,
Öl auf Leinwand,
Musée du Louvre, Paris,
Inv.-Nr. 1776
*Peter Paul Rubens, The
Birth of the Dauphin,
1622–1625, oil on can-
vas, Musée du Louvre,
Paris, Inv. no. 1776*

war auch sein Ausdruck zusammengesetzt. Damit schienen Emotionen darstellbar.

Bald genügte das Le Brun'sche System nicht mehr, es war zu grob. Von der Kunst wurde zunehmend die Wiedergabe differenzierter emotionaler Bewegungen erwartet. Sie hatte sich darin zu beweisen, unterschiedliche, auch entgegengesetzte Affekte gleichzeitig auszudrücken. Zwei Gründe sind hierfür anzuführen. Zum einen konnte sie auf diesem Wege eine vielschichtige Narration wiedergeben und sich damit gegenüber der Literatur behaupten. Zum anderen erschien – für unseren Zusammenhang von größerer Bedeutung – der einfache, unvermischte Affekt kaum noch dem realen Emotionsleben zu entsprechen. Dieses wurde als immer komplexer und komplizierter erfahren, so dass die einfachen, unvermischten Affekte allenfalls als Teil einer Gemengelage verstanden werden konnten, nicht aber als eine emotionale Bewegung, die in der Wirklichkeit existierte.⁸ Als herausragendes Beispiel wurde seit dem frühen 18. Jahrhundert immer wieder »Die Geburt des Dauphins« von Peter Paul Rubens (Abb. 96) angeführt. In dem Gesicht der soeben niedergekommenen Königin Maria de' Medici entdeckten die Autoren eine Verbindung von Freude angesichts der Geburt des Dauphins und Schmerz der Geburt, von zwei Empfindungen also, die eigentlich im Widerspruch zueinander zu stehen scheinen. In den 1760er Jahren galt insbesondere Jean-Baptiste Greuze (1725–1805)

expected to reproduce complex emotional states. It had to prove itself by being capable of expressing different, even contradictory, emotions simultaneously. Two reasons for this should be mentioned. On the one hand, art could in this way reproduce a multi-strand narrative and in so doing assert itself against literature. On the other – more importantly in the present connection – emotion as simple and unalloyed hardly seemed by then to correspond to the realities of emotional life. It continued to be experienced as increasingly complex and sophisticated so that a simple, unalloyed emotion might at best be considered part of a complex whole but not as a stirring of the emotions as it existed in reality.⁸ Peter Paul Rubens' (fig. 96) "The Birth of the Dauphin" has been frequently cited since the early 18th century as a prime example of this. Writers discovered in the face of Queen Maria de' Medici, who had just given birth, a link between the joy she is experiencing at the birth of the Dauphin and physical pain she is feeling from the act of parturition, that is, two simultaneously felt emotions which might seem to be conflicting. In the 1760s Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) was regarded as the painter most capable of representing a highly complex state of the emotions. The encyclopaedist and art critic Denis Diderot rejoiced at this very aspect of the scenes Greuze set so convincingly in bourgeois everyday life (fig. 97). Greuze enjoyed a formidable reputation throughout Europe and his works were widely disseminated via prints after them.

Messerschmidt made use of the doctrine of the emotions. His Character Head project began – if one believes a contemporary – with it. An anonymous writer reports that the sculptor began with a number of quite small heads, executed at first in wax and later worked in other materials, and with drawings of the emotions. He also mentions character studies.⁹ And, moreover, he adopted the thinking on the mixed, conflicting passions. His Character Heads reveal a linkage of all sorts of forms of expression. On closer scrutiny, however, these various forms of expression turn out to be just as impossible to read as the head forms. In the Character Heads, the sculptor did not pursue a decodable language of facial expression, a new doctrine of expression as a further development



97 Jean-Baptiste Greuze, *Die vielgeliebte Mutter*, 1769, Öl auf Leinwand, Sammlung Comte de la Viñaza, Madrid

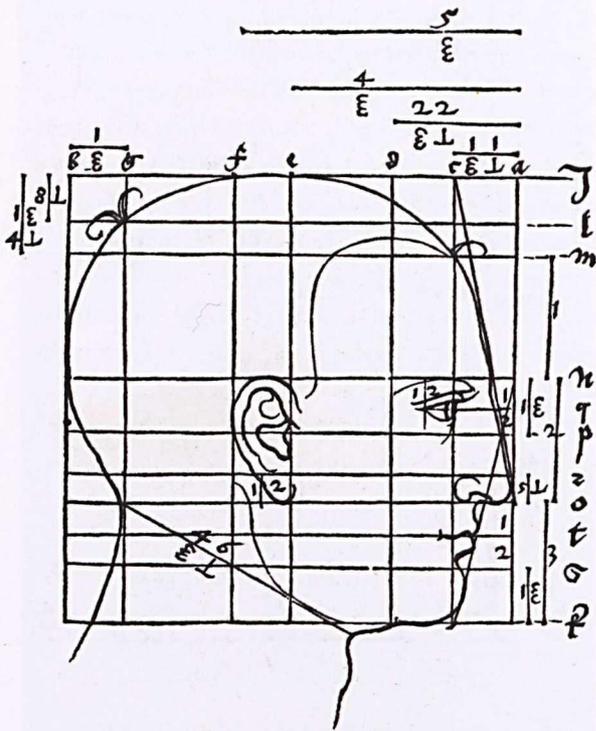
Jean-Baptiste Greuze, The Beloved Mother, 1769, oil on canvas, Comte de la Viñaza Collection, Madrid

als der Künstler, der ein höchst differenziertes Stimmungsgefüge dazustellen verstand. Der Enzyklopädist und Kunstkritiker Denis Diderot bejubelte gerade diesen Punkt seiner im bürgerlichen Alltag angesiedelten Szenen (Abb. 97). Die Werke von Greuze genossen in ganz Europa ein großes Ansehen und waren durch die Reproduktionsgraphik weit verbreitet.

Messerschmidt bediente sich bei der Affektlehre, sein Projekt der Charakterköpfe hat – will man einem Zeitgenossen glauben – von dieser ihren Ausgang genommen. Der Anonymus berichtet, dass der Bildhauer mit einer Reihe von kleineren, anfangs in Wachs, dann auch in anderen Materialien gearbeiteten plastischen Köpfen und mit Zeichnungen von Affekten begann, auch ist von Charakterstudien die Rede.⁹ Und ebenfalls die Überlegungen zu den gemischten, miteinander kontrastierenden Leidenschaften hat er offensichtlich aufgegriffen. Seine Köpfe zeigen eine Verbindung unterschiedlichster Ausdrucksformen. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich jedoch diese Ausdrucksformen ebenso wenig eindeutig lesbar wie die Kopfformen. Eine dechiffrierbare Sprache des Gesichtsausdrucks, eine neue Ausdruckslehre in Weiterentwicklung oder auch in Konkurrenz zu dem Le Brun'schen System, wie sie immer wieder gefordert wurde und wie sie Messerschmidt vermut-

of, or even rivalling, the Le Brun system, which had been so often called for and which Messerschmidt presumably had intended with his first project. He linked up with existing doctrines but here, too, deviated in a crucial point. Greuze and Diderot had been concerned with approaching reality as close as possible. However, art had to learn that the complexity of emotional reality could not always be captured with the means available to a doctrine of the emotions, no matter how sophisticated it might be. Messerschmidt, too, had presumably realised this from his studies. And so he extrapolated abstraction from a reality that could only be extrinsically experienced. The forms he invented for the emotions are often exaggerated. Nuances are often suppressed; moreover, the linkage of emotions he shows cannot, generally speaking, be found in actual reality on a face. The facial muscles are incapable of performing simultaneously the divergent actions shown on so many of the Heads. The faces reveal constructs for semantic markers of expression which do not result in any facial expression encountered in reality. In fact, these constructs overcharge the capacity for expression inherent in a real face.

In the Character Heads, Messerschmidt kept resorting to his own countenance for reference. As Nicolai reported, he also worked from his image in the mirror in order to study facial expression and then transpose it to a head.¹⁰ This procedure should, however, not be interpreted as a sort of self-questioning of the kind encountered in Rembrandt or van Gogh. His own countenance instead provided the material with which Messerschmidt worked. He was better able to experiment on and with himself in trying out the expressions resulting from emotions than he would have been from a model. He could repeat expressions, construct something which did not exist in reality. In applying this procedure, Messerschmidt was adopting one that was frequently recommended in 18th-century writing on art. There the discussion had long raged on how human passions might best be captured by art. Study from nature could not produce satisfactory results since the expression of a passion was too fleeting to be easily caught. The classical method of working from life, from a model, failed as



98 Albrecht Dürer, Proportionsstudie eines Kopfes, Holzschnitt, in: Albrecht Dürer, »Vier Bücher von der menschlichen Proportion«, 1528
Albrecht Dürer, Proportion study of a Head, woodcut, in: Albrecht Dürer, "Four Books on Human Proportion", 1528

well. A model could assume a particular pose and hold it but she or he could not persist in an artificially induced emotional state over any length of time. Instead, artists were urged to study the great models of their calling, especially the work of Raphael. In addition, they were frequently admonished to look to themselves. They were supposed to experience the emotions themselves and have recourse to a mirror to study the expression of the emotions from their own faces.¹¹ Gérard de Laresse even went a step further in his "Groot schilderboek" (1707). After recommending to artists that they should execute drawings after their own image as seen in the mirror in various states of emotion, he suggested they should make a series of plaster casts of one modelled head and work these

lich mit seinem ersten Projekt beabsichtigt hatte, verfolgte der Bildhauer nicht. Er knüpfte an die bestehenden Lehren an, wich aber auch hier in einem entscheidenden Punkt ab. Greuze und Diderot war es um eine möglichst große Wirklichkeitsnähe gegangen, jedoch musste die Kunst erfahren, dass die Komplexität der emotionalen Wirklichkeit sich nicht immer mit den Mitteln selbst einer noch so differenziert vorgehenden Affektlehre einfangen ließ. Dies hatte vermutlich auch Messerschmidt bei seinen Studien erkannt. Und so abstrahierte er von einer äußerlich erfahrbaren Wirklichkeit. Die Ausdrucksformen seiner Affekte sind häufig übertrieben, Nuancen mitunter überdeckt, zudem sind die gezeigten Verbindungen im Allgemeinen in Wirklichkeit auf einem Gesicht nicht zu finden. Die Gesichtsmuskeln können die in vielen Köpfen gezeigten Bewegungen unterschiedlicher Richtungen nicht gleichzeitig leisten. Die Gesichter zeigen Konstruktionen von Ausdrucksmerkmalen, die keinen in der Wirklichkeit anzutreffenden Gesichtsausdruck ergeben, ja die Ausdrucksmöglichkeiten eines Gesichtes überfordern.

Messerschmidt ging bei den Charakterköpfen immer wieder von seiner eigenen Physiognomie aus. Auch arbeitete er, wie Nicolai berichtete, nach seinem Spiegelbild, um den Gesichtsausdruck zu studieren und dann auf einen Kopf zu übertragen.¹⁰ Man hat dieses Vorgehen jedoch nicht als eine Art Selbstbefragung zu verstehen, wie sie uns etwa bei Rembrandt oder van Gogh begegnet. Die eigene Physiognomie ist vielmehr Material, mit dem Messerschmidt

99 Pier Leone Ghezzi, Der Altsänger Antonio Maria Bernacchi, 1731, Zeichnung, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom, Ottob. Lat. 3116

Pier Leone Ghezzi, The Alto Antonio Maria Bernacchi, 1731, drawing, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, Ottob. Lat. 3116



arbeitete. Besser als mit einem Modell konnte er an und mit sich selbst experimentieren, konnte Gemütsausdrücke ausprobieren, sie wiederholen, konnte auch etwas konstruieren, was in der Wirklichkeit nicht vorzufinden war. Mit der Vorgehensweise griff er ein in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts immer wieder vorgeschlagenes Verfahren auf. Dort entspann sich seit längerem eine Diskussion, wie die menschlichen Leidenschaften am besten künstlerisch erfasst werden könnten. Ein Naturstudium brachte keine zufriedenstellenden Ergebnisse, war der Ausdruck einer Leidenschaft doch zu flüchtig, als dass er leicht eingefangen werden konnte. Auch versagte das klassische Verfahren, nach einem Modell zu arbeiten. Ein Modell konnte eine bestimmte Stellung einnehmen, aber es konnte sich nicht künstlich über einen längeren Zeitraum in einen Affekt begeben. Stattdessen wurde den Künstlern das Studium der großen Vorbilder, insbesondere der Werke Raffaels, nahegelegt, außerdem wurden sie immer wieder auf sich selbst verwiesen. Sie sollten die Affekte selbst erleben und einen Spiegel hinzuziehen, um deren Ausdruck an ihrem eigenen Gesicht zu studieren.¹¹ Gérard de Lairese ging in seinem »Groot schilderboek« (1707) noch einen Schritt weiter. Nachdem er dem Künstler empfohlen hatte, Zeichnungen nach dem eigenen Spiegelbild in unterschiedlichen Affekten anzufertigen, empfahl er, von einem plastischen Kopf eine Reihe von Abgüssen herzustellen und diese – sei es nach dem eigenen Spiegelbild, sei es nach anderen Personen – zu bearbeiten und mit den Ausdrucksmerkmalen der unterschiedlichen Affekte zu versehen. Die Köpfe ergäben eine Sammlung, auf die der Künstler bei seiner weiteren Arbeit zurückgreifen könne.¹²

Messerschmidt übernahm diese Vorgehensweise. Und auch hier entfernte er sich von seinem Ausgangspunkt. Seine Köpfe sind nicht mehr Hilfsmittel zur Bewältigung einer zentralen künstlerischen, indes äußerst schwierigen Aufgabe, zur Wiedergabe menschlicher Emotionen in einem bildnerischen Zusammenhang, wie es Lairese und verschiedene Kunsttheoretiker vorgesehen hatten. Sie haben sich verselbständigt und sind nun eigentliches Ziel des künstlerischen Schaffens.

Ein weiterer Bezugspunkt ist zu benennen, der in der Messerschmidt'schen Welt von Bedeutung ist. Seine Köpfe sind in einem hohen Maße konstruiert, sie scheinen einem geometrischen Prinzip zu unterliegen. Auch hierbei folgte der Künstler den in der Kunstliteratur entwickelten Methoden. Die Proportionslehren setzen die einzelnen Teile des menschlichen Körpers in ein Maßverhältnis zueinander. Albrecht Dürer vermaß als erster systematisch den Menschen und legte ein differenziertes Proportionssystem vor. Sein empirischer Zugriff umfasste auch den Kopf (Abb. 98). Und Charles Le Brun benutzte für einen Teil seiner Affektstudien ebenfalls ein



100 Franz Xaver Messerschmidt, Zweiter Schnabelkopf, vor 1781, Alabaster, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5640

Franz Xaver Messerschmidt, Second Beaked Head, before 1781, alabaster, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, Inv. no. 5640

over – either after their own image in the mirror or that of someone else – to lend them the qualities of expression proper to the various emotions. Such heads would make a collection which the artist might draw on in his subsequent work.¹²

Messerschmidt adopted this procedure. And here, too, he distanced himself from his starting point. His heads are no longer aids to dealing with an artistic task of paramount importance that was also extremely difficult, to reproducing human emotions in a sculptural context as Lairese and various other art theorists had intended. Messerschmidt's Heads



101 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, Karikatur, um 1650, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 6924
Giovanni Francesco Barbieri, called Guercino, caricature, c. 1650, Musée du Louvre, Paris, Inv. no. 6924

geometrisches System, dem er die einzelnen Gesichtsteile einschrieb (Abb. 94). Dieses Verfahren erlaubte eine planmäßige Erfassung des Gesichtes und seiner Bewegungen. Ganz ähnlich scheint Messerschmidt von einer geometrischen Vermessung des Gesichtes ausgegangen zu sein, um sich auch von diesem System zu entfernen. Die Konstruktion der Köpfe mit Hilfe geometrischer Gesetze führte bei ihm nicht zu einer Annäherung an die Natur, zu einer Ergründung von deren Gesetzmäßigkeiten, wie dies die Proportionslehren verfolgten, sondern eher zu einer Abkehr von der Natur, zu deren Abstraktion.

All die angeführten, von Messerschmidt herangezogenen Bereiche wurden von derselben Idee geleitet. Physiognomik, Pathognomik, Affektlehre und Proportionslehre verfolgten das Ziel, dem Künstler den Zugriff auf die Wirklichkeit zu erleichtern. Sie suchten nach den Gesetzmäßigkeiten der Natur. Insbesondere eine auf eine Idealisierung abhebende akademische Kunst benötigte die Kenntnis dieser Gesetzmäßigkeiten für die Ausbildung und für die künstlerische Praxis. Die Befolgung der der Natur zugrunde liegenden göttlichen Idee sollte den unmittelbaren Zugriff auf die Wirklichkeit erleichtern, wenn nicht sogar ersetzen.

became an autonomous entity in their own right and as such they became the actual aim of his creative activity.

Another point of reference should be mentioned which is important in Messerschmidt's world. His Heads are constructed to such an extent that they seem to be based on an underlying geometric principle. In this, too, the artist was following methods developed in writings on art. The various doctrines of proportion placed the individual parts of the human body in a ratio to one another. Albrecht Dürer was the first to measure man systematically and publish a sophisticated system of proportions. His empirical approach also included the head (fig. 98). And as part of his study of the emotions, Charles Le Brun also used a geometric system to which he allotted the individual parts of the face (fig. 94). This method made it possible to study systematically the face and its actions. Messerschmidt seems to have started from geometric measurement of the face on very similar



102 Franz Xaver Messerschmidt, Ein Erhängter, nach 1770, Alabaster, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5637
Franz Xaver Messerschmidt, A Hanged Man, after 1770, alabaster, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, Inv. no. 5637

Bei Messerschmidt diente keines dieser Hilfsmittel mehr zur Realisierung der mit ihnen ursprünglich verbundenen Idee. Das, was eigentlich zur Erfassung der Natur führen sollte, führte de facto zu einer Entfernung von dieser Natur. Die Kopfformen verweisen nicht auf einen Charakter, die Ausdrucksformen tragen nicht zum Verständnis der emotionalen Befindlichkeit der Personen bei, die Vermessung der Köpfe hat keine realistische Kopfform zum Ergebnis. Stattdessen haben wir es mit einer extremen Stilisierung zu tun. Die Köpfe sind – entgegen jeglicher Wirklichkeitserfahrung – symmetrisch aufgebaut, die die Ausdrucksformen und Kopfbewegungen markierenden Falten und Muskeln sind stilisiert, und auch die Haare und Augenbrauen sind nicht realistisch gestaltet, sondern folgen einem ornamentalen Schema.

Nicolai berichtet, der Künstler habe bei seinen Köpfen ein kompliziertes und dem Autor offensichtlich nicht völlig verständliches Proportionssystem verfolgt, das einzelne Partien des Kopfes mit unterschiedlichen Körperteilen in Beziehung setze.¹³ Über dieses System ist viel spekuliert worden, insbesondere da Messerschmidt den Proportionen einen feindlichen Geist zuwies, mit dem er ringen musste. Einigen Autoren galten diese Erläuterungen Nico-

lines, only, however, to distance himself from this system as well. The construction of heads with the aid of the laws of geometry did not lead him to approach nature more closely, to plumbing natural laws, which was the aim pursued in the doctrines of proportion. Instead, it led him away from nature and towards an abstract treatment of it.

All the fields cited which Messerschmidt drew on were informed by the same idea. The study of physiognomy, pathognomy, the doctrine of the emotions and the doctrine of proportion all pursued the objective of making it easier for an artist to access reality. They sought to discover the laws of nature. Academic art, grounded as it was in idealisation, needed the knowledge of these laws both for training purposes and for artistic praxis. Following the divine idea subsumed in nature was supposed to make access to reality easier and even possibly replace reality.

In Messerschmidt, none of these aids served to realise the idea originally linked with them. What was supposed to lead to understanding of nature in fact led away from that same nature. Head forms do not indicate character; forms of expression do not contribute to understanding the emotional state of the persons involved. Measuring heads does not result in a realistic head form. Instead, we are confronted here with extreme stylisation. The Messerschmidt Heads are – against all empirical experience of reality – symmetrically constructed. The wrinkles and muscles marking forms of expression and Head movements

103 Leonardo da Vinci,
Gruppe von fünf grotes-
ken Köpfen, um 1490,
Federzeichnung, The
Royal Collection, H. M.
Queen, Elisabeth II,
Windsor Castle,
Inv.-Nr. RL 12495
*Leonardo da Vinci, group
of five grotesque heads,
c. 1490, pen-and-ink
drawing, The Royal
Collection, H. M.
Queen Elisabeth II,
Windsor Castle,
Inv. no. RL 12495*



lais als endgültiger Beleg für die geistige Verwirrtheit des Künstlers. Jedoch scheint die Idee eines Zusammenhanges einzelner Kopfpartien und Körperteile so abstrus nicht, sie lässt an die chinesische Medizin denken, die im 18. Jahrhundert insbesondere durch die jesuitischen Missionare in Europa bekannt wurde. Und das Ringen des Künstlers mit dem Geist der Proportion kann verstanden werden als eine etwas verbrämte Beschreibung des Ringens nicht mit einem an der Natur orientierten, sondern mit einem vermutlich mathematisch begründeten, auf jeden Fall aber abstrakten ästhetischen System, das sich der Künstler in Überwindung der unmittelbaren Naturwiedergabe erarbeiten wollte.¹⁴

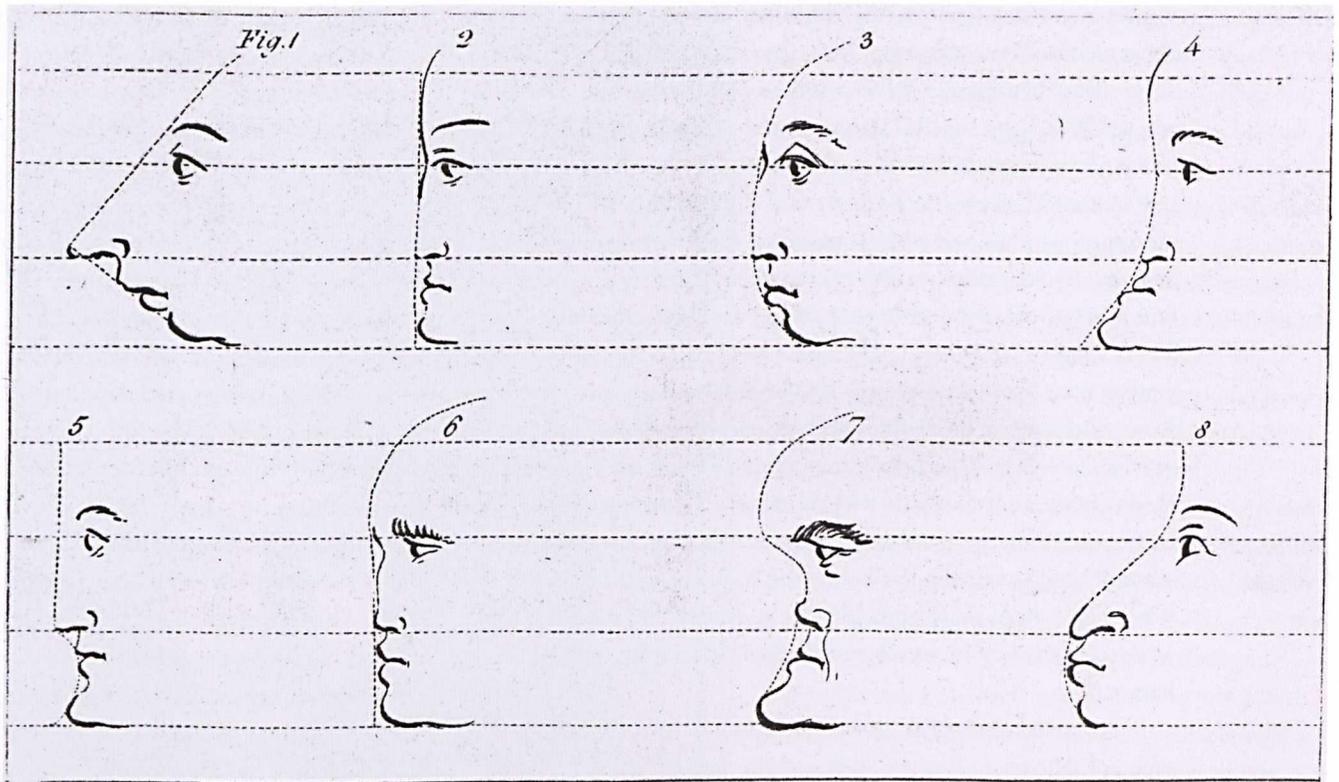
Wenden wir uns einem letzten Punkt zu. Messerschmidts Werke haben einen dezidiert privaten Charakter. Zwar zeigte er sie – wenn er bei Laune war – auch seinen Besuchern, aber er fertigte sie weder im Auftrag an, noch dachte er daran, sie zu veräußern.¹⁵ » [...] er arbeite für sich, und für sonst niemand [...] «, so zitiert der Frankfurter Sammler und Kunstschriftsteller Heinrich Sebastian Hüssgen den Künstler, der dem Reisenden mit dieser Begründung Ende 1780 die Besichtigung seiner Werke verweigerte.¹⁶ Nun war der Künstler nicht immer so abweisend, deutlich ist jedoch, dass er die Werke für sich schuf. Er probierte in ihnen etwas aus, entwickelte eine künstlerische Formensprache, die keine Kompromisse erlaubte, wie sie ein Markt verlangte. Der Preis für dieses kompro-

are stylised. Not even the hair and eyebrows are realistically handled but instead follow an ornamental schema.

Nicolai reports the artist followed a complicated and evidently, as far as the writer was concerned, not entirely comprehensible system of proportions, which related individual parts of the Head with various parts of the body.¹³ Much has been conjectured about that system since Messerschmidt allocated to the proportions an inimical spirit with which he had to wrestle. Some writers have regarded these explanations of Nicolai's as final proof that the artist suffered from a mental disorder. However, the idea of a connexion between individual parts of the head and the body does not seem all that abstruse; it is reminiscent of Chinese medicine, which had been introduced to Europe by Jesuit missionaries. And the artist's wrestling with the Spirit of Proportion can be interpreted rather as a metaphorical description of struggling with an aesthetic system which was not nature-oriented but was presumably grounded in mathematics, one which was, in any case, abstract, which the artist wanted to work through by overcoming the unmediated reproduction of nature.¹⁴

Let us turn to one last point. Messerschmidt's works are of a markedly private character. He did show them – when he was in the right mood – to visitors but he neither created them on commission nor did he have any intention of selling them.¹⁵ « [...] he worked for himself and for no one else [...], » thus the Frankfurt collector and art-writer Heinrich Sebastian Hüssgen quotes the artist, who justified his refusal to allow the traveller to view his works on those grounds late in 1780.¹⁶ The artist was not always so unforthcoming; nonetheless, it is obvious that he created those works for himself. He was trying something out in them, developing a language of forms that allowed for no compromises of the sort demanded by the market. The price for this uncompromising stance was that the works were only intelligible to a limited degree, a problem with which we are still struggling today.

Art history knows another area in which artists worked privately on similar lines and eluded a commitment to reality to the same extent: caricature. This



104 Francis Grose, Karikaturstudien, in: Francis Grose, »Rules for Drawing Caricaturas«, 1788
Francis Grose, caricature studies, in: Francis Grose, "Rules for Drawing Caricaturas", 1788

misslose Vorgehen war die nur bedingte Verständlichkeit der Werke, mit der wir noch heute zu kämpfen haben.

Die Kunstgeschichte kennt einen anderen Bereich, in dem Künstler ähnlich privat gearbeitet haben und der sich gleichermaßen einer Wirklichkeitsverpflichtung entzog: die Karikatur. Die Gattung, die insbesondere in Rom am päpstlichen Hofe gepflegt wurde, verweigerte sich einer idealistischen Ästhetik, sie entwarf geradezu deren Gegenbild. So wie das idealisierende Bild einen Kopf verschönert, so weicht die Karikatur ins Hässliche ab.¹⁷ Johann Joachim Winckelmann lieferte wenige Jahre vor der Entstehung von Messerschmidt's Charakterköpfen eine Rechtfertigung der Karikatur, als er in seinem »Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst« (1756) bemerkte: »Der Verfasser [gemeint ist Winckelmann in den »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst«] giebt es als einen Vor-

genre, which was cultivated in Rome at the papal court especially, refused to commit to an idealistic aesthetic; it created the very reverse. Just as an idealising image makes a head look more beautiful, caricature branches off into ugliness.¹⁷ A few years before Messerschmidt's Character Heads came into being, Johann Joachim Winckelmann provided a justification of caricature when he remarked in "Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" (1756): "The author [i.e. Winckelmann] mentions it as an advantage in the artists of antiquity that they transcended the bounds of common nature: do not our masters of caricature do just this?"¹⁸ Published anonymously, the "Sendschreiben" (that is to say, Circular or Newsletter) was conceived and

zug bey den Künstlern des Alterthums an, daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: thun unsere Meister in Caricaturen nicht eben dieses?»¹⁸ Das anonym publizierte »Sendschreiben« war von Winckelmann als taktisch platzierte Kritik an seiner idealistischen Programmschrift »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst« (1755) konzipiert worden, um es dann in seiner »Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken« (1756) zu widerlegen und die Positionen der »Gedanken über die Nachahmung« noch einmal zu unterstreichen. Erstaunlicherweise bleibt diese Passage jedoch in der »Erläuterung« unwidersprochen. Winckelmann akzeptierte somit die Karikatur als Gegenentwurf zur idealistischen Hochkunst, nicht um diese zu entkräften, sondern um nach deren künstlerischen Prinzipien zu forschen.¹⁹ Und so war die Karikatur eine Kunstform, die von prominenten Künstlern gepflegt wurde, die in der Hochkunst anerkannt waren und die sich nicht selten dem Neoklassizismus angeschlossen hatten.²⁰

Messerschmidt griff diese Überlegung in seinen Charakterköpfen auf. Nicht nur übernahm er etwa in dem berühmten »Schnabelkopf« von der Karikatur das Mittel der Übertreibung einzelner markanter Gesichtspartien (Abb. 99, 100), sondern er entlehnte ihr auch mimische Ausdrucksformen, wie die häufiger anzutreffende Verbindung von zusammengekniffenem Mund und geschlossenen Augen (Abb. 101, 102). Messerschmidt wird die Überlegungen Winckelmanns wie auch die Gattung der Karikatur spätestens während seines Rom-Aufenthaltes im Jahre 1765 kennen gelernt haben.

Auch wenn es sich bei den Köpfen von Messerschmidt nicht um Karikaturen handelt, so ist der Hinweis auf die Gattung doch hilfreich. Denn die Karikatur bediente sich wie unser Bildhauer des Vokabulars der Physiognomik und der Pathognomik. Dies konnte so weit gehen, dass mitunter, wie etwa bei Leonardo da Vincis physiognomischen Studien (Abb. 103), eine klare Unterscheidung schwer fällt. Und selbst für die Karikatur wurde überlegt, das menschliche Gesicht zu vermessen. So arbeitete Francis Grose in seinen »Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting« (1788) mit Konstruktionslinien, ähnlich wie dies Albrecht Dürer und Charles Le Brun für ihre Untersuchungen getan hatten (Abb. 104, vgl. Abb. 94, 98). Grose griff also auf ein Verfahren zurück, das zur Wirklichkeitserfassung entwickelt worden war, um eine künstliche Zeichensprache für die Karikatur zu entwickeln. Messerschmidts Vorgehensweise ist vergleichbar. Auch er hatte mit seinen konstruierten Köpfen eine künstliche Zeichensprache vor Augen. Die Kunst – dies hatten spätestens die Diskussionen um Physiogno-

launched for tactical reasons by Winckelmann as criticism of the idealistic agenda he had set out in his "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" (1755), only to rebut it in "Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken" (1756) and to re-affirm the stances he had adopted in "Gedanken über die Nachahmung". Surprisingly, however, the above passage remained unrefuted in "Erläuterung". This means that Winckelmann accepted caricature as diametrically opposed to idealist high art, not, however, to repudiate it but rather as a tool for researching into its artistic agenda.¹⁹ And caricature was, therefore, an art form that was cultivated by distinguished artists who had achieved recognition in high art and not infrequently had become adherents of Neo-Classicism.²⁰

Messerschmidt took up this thinking in his Character Heads. Not only did he adopt from caricature in his celebrated "Beaked Head" the devices for the exaggeration of pronounced individual facial features (figs. 99, 100) but also borrowed its mimetic forms of expression such as the frequently occurring combination of lips pressed tightly together and closed eyes (fig. 101; 102). Messerschmidt probably became familiar with Winckelmann's thinking as well as with caricature as a genre during his stay in Rome in 1765 at the latest.

Even though Messerschmidt's Heads are not caricatures, it is nonetheless helpful to invoke that genre in connection with them. Like caricaturists, our sculptor used the vocabulary developed in the study of physiognomy and pathognomy. This vocabulary might be implemented to such an extent, as, for instance, in Leonardo da Vinci's physiognomic studies (fig. 103), that it is difficult to distinguish between what is caricature and what is not. And measuring the human face was even mooted for caricature. Francis Grose, for one, in his "Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting" (1788) worked with construction lines much as Albrecht Dürer and Charles Le Brun had done in their studies (fig. 104; cf figs. 94, 98). Grose, therefore, reverted to a



105 Jean-Jacques Lequeu,
Frontispiz zu: Jean-
Jacques Lequeu, »Nou-
velle méthode appliquée
aux principes élémen-
taires de dessin«, 1792

*Jean-Jacques Lequeu,
Frontispiece of: Jean-
Jacques Lequeu, "Nou-
velle méthode appliquée
aux principes élémentaires
de dessin", 1792*

method that had been developed for capturing reality in order to create an artificial language of signs for caricature. Messerschmidt's approach is similar. He, too, had an artistic language of signs before him in the shape of his constructed Heads.

Art – this had been shown at the latest by the debates about the study of physiognomy and pathognomy as well as the academic doctrine of emotions – had reached the limits of its expressive capabilities. As an artist who was primarily concerned with the human countenance, Messerschmidt must also have experienced this deficit. His portraits from the late 1760s and early 1770s show he was trying to go beyond mere reproduction and even that he did not always entirely succeed in uniting portraiture and the doctrine of expression, as is the case with the marble bust of Gerard van Swieten (cat. no. 1). The crisis that overtook Messerschmidt in his late Viennese years must certainly have been triggered off by his disappointment at not achieving recognition and being rejected as a candidate for a chair at the Viennese Academy;²¹ however, it was also art-related. Whether he came to terms with this crisis and, if he did, how he managed to do so are largely beyond the state of our knowledge even though there are numerous indications that he had to struggle with that crisis for the rest of his life. However, he could only come to terms with it through an approach to art that abandoned the classical requirement of commitment to reality. He could no longer experience the head as a whole but rather only in its several parts. Not unlike Jean-Jacques Lequeu a few years later in the frontispiece to his instructions on drawing (1792, fig. 105), Messerschmidt dissected the head into its components and then re-assembled it. The link with reality was lost in the process but the expressive capacity of his art was thus considerably enhanced. The Heads are a pure art form; in them art observes only the laws governing them. Without being obliged to make a cogent and coherent statement about the body-soul relationship, the sculptor could try out forms of expression, even resort to the most extreme handling of them. In their rejection of reality and their ornamental conception, Messerschmidt's Character Heads should not be reduced to a specific emotion or a specific character

mik und Pathognomik, aber auch um die akademische Affektlehre gezeigt – war an die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit gestoßen. Als Künstler, der sich vornehmlich mit dem menschlichen Antlitz beschäftigte, musste dies Messerschmidt ebenfalls erfahren haben. Seine Porträts in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren zeigen, wie er über das bloße Abbilden hinauszugehen versuchte, auch wie es ihm etwa in der Marmorbüste von Gerard van Swieten (Kat.-Nr. 1) nicht immer völlig gelang, Porträt und Ausdruckslehre miteinander zu verbinden. Die Krise, in die er in den späten Wiener Jahren geriet, wurde sicherlich durch die Enttäuschung über die fehlende Anerkennung und schließlich über die Verweigerung einer Professur an der Wiener Kunstakademie ausgelöst,²¹ sie war aber auch künstlerischer Natur. Wie und ob er diese Krise menschlich bewältigte, entzieht sich weitgehend unserer Kenntnisse, auch wenn es zahlreiche Hinweise gibt, dass er bis zum Ende seines Lebens mit ihr zu kämpfen hatte. Aber künstlerisch konnte er die Krise nur durch eine Kunst überwinden, die die klassische Anforderung einer Wirklichkeitsverpflichtung aufgab. Der Kopf war ihm nicht mehr als Ganzes erfahrbar, sondern nur noch in seinen Teilen. Nicht unähnlich wie wenige Jahre später Jean-Jacques Lequeu im Frontispiz seiner Zeichenlehre (1792, Abb. 105) zerlegte Messerschmidt den Kopf in seine Bestandteile und fügte diese dann wieder zusammen. Der Wirklichkeitsbezug ging dabei verloren, aber die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst stieg beträchtlich. Die Köpfe sind reine Kunstform, die Kunst gehorcht in ihnen nur noch ihren eigenen Gesetzen. Ohne die Verpflichtung, eine schlüssige Aussage über das Leib-Seele-Verhältnis machen zu müssen, konnte der Bildhauer Ausdrucksformen, auch in einer extremen Gestaltung, ausprobieren. Die Charakterköpfe Messerschmidts mit ihrer Abkehr von der Wirklichkeit und ihrer ornamentalen Gestaltung wollen nicht im Sinne der Descartes'schen Ausdruckslehre auf einen konkreten Affekt oder im Sinne der Physiognomik oder Pathognomik auf einen Charakter zurückgeführt werden, sondern sie müssen ähnlich wie die Karikaturen als ein Versuch verstanden werden, die Kunst auf ihre Ausdrucksfähigkeit hin zu untersuchen.

Messerschmidt stand mit seinem Vorgehen nicht allein. Überall in Europa machte sich bemerkbar, dass eine auf die Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit verpflichtete Kunst an ihre Grenzen stieß. Der Konflikt zwischen Naturverpflichtung und künstlerischem Anspruch war dem Neoklassizismus eingeschrieben.²² Vielleicht hat Messerschmidt den Konflikt nicht so wie andere Künstler reflektiert, aber er hat ihn mit Sicherheit empfunden. Und bei seiner Untersuchung der Ausdrucksfähigkeit der künstlerischen Mittel fand er Lösungen, die in ihrer Radikalität weit über das hinausgingen, was die Zeit akzeptieren konnte.

as called for in the study of physiognomy or pathognomy. Instead, they must, like caricature, be interpreted as an attempt at investigating the potential for expression that art might attain.

Messerschmidt was not alone in his approach. Throughout Europe it was becoming apparent that art committed to reproducing reality in the extreme was fast reaching its limits. The conflict between a commitment to nature and the claims of art was written into Neo-Classicism.²² Messerschmidt may not, perhaps, have reflected on the conflict in the same way as other artists but he certainly must have felt it. And, in his investigation of the capacity for expression of the means available to art, he came up with solutions which were so radical that they went well beyond what his time was willing to accept.

-
- 1 In addition to the work by Pötzl-Malíková 1982 (on the Character Heads see pp. 68–83, 241–266), three publications dealing with Messerschmidt and the Character Heads in particular are recommended as representative: Behr / Grohmann / Hagedorn 1983; exhib. cat. Messerschmidt 2002; Pfarr 2006; on this see auch Heike Höcherl, "At once Configurations of Madness and Works of Art" in the present catalogue, p. 89–104.
 - 2 Nicolai Reprint 1994, pp. 401–420; also see the reproduction appended to the present catalogue, p. 313–323.
 - 3 Kris 1932.
 - 4 See Bückling 2002 and Krapf, Auftraggeber und Freundeskreis 2002.
 - 5 See Kirchner 1997 in particular for the criticism voiced in Berlin Enlightenment circles.
 - 6 There is evidence that Lavater knew and appreciated Messerschmidt's work through the Freemason and Rosicrucian Joseph Podmanicky as an intermediary; see Pötzl-Malíková 1982, p. 79.
 - 7 See for instance Biedermann 1978, especially pp. 30f.; see Montagu 1994 for Le Brun's doctrine of emotions.
 - 8 See Kirchner 2001.
 - 9 Anon. 1794, p. 21; see also Krapf, Leben und Werk 2002, p. 26.
 - 10 Nicolai Reprint 1994, p. 413.
 - 11 See Kirchner 1991, pp. 239–244 and Kirchner 2004, pp. 365–368.
 - 12 "Neemd dan een plaister-tronie en giet een vorm van twee stukken op dezelve, van loot of eenige andere harde stoffe, om'er daar na zo veel als men wil van potaard in af te drukken, welke afdrukszels gy na gemelde teekening als dan, met de vingers of boetzeerstokjens, tot uw genoegen, kund veranderen, hier wat opgezegt, daar wat afgenomen, en gins wat aangezet, zonder het generaal echter te veranderen: dus zullen u dezelve in plaats van het leeven kon-

- 1 Hingewiesen sei hier neben dem Werk von Pötzl-Malíková 1982 (zu den Charakterköpfen siehe S. 68–83, 241–266) stellvertretend auf drei Publikationen, die sich mit Messerschmidt und insbesondere mit den Charakterköpfen beschäftigen: Behr / Grohmann / Hagedorn 1983; Ausst. Kat. Messerschmidt 2002; Pfarr 2006; dazu siehe auch Heike Höcherl, »Wahngebilde und Kunstwerke zugleich« in diesem Katalog, S. 89–104.
- 2 Nicolai Reprint 1994, S. 401–420; siehe dazu auch die Abschrift im Anhang dieses Kataloges, S. 313–323.
- 3 Kris 1932.
- 4 Siehe Bückling 2002 und Krapf, Auftraggeber und Freundeskreis 2002.
- 5 Siehe hierzu, insbesondere auch zu der in Berliner Aufklärerkreisen geübten Kritik, Kirchner 1997.
- 6 Belegt ist, dass Lavater das Werk Messerschmidts durch Vermittlung des Freimaurers und Rosenkreuzers Joseph Podmanicky kannte und schätzte; siehe Pötzl-Malíková 1982, S. 79.
- 7 Siehe etwa Biedermann 1978, besonders S. 30–31; zu Le Bruns Affektlehre siehe Montagu 1994.
- 8 Siehe Kirchner 2001.
- 9 Anonymus 1794, S. 21; siehe auch Krapf, Leben und Werk 2002, S. 26.
- 10 Nicolai Reprint 1994, S. 413.
- 11 Siehe hierzu Kirchner 1991, S. 239–244, und Kirchner 2004, S. 365–368.
- 12 »Neemd dan een plaister-tronie en giet een vorm van twee stukken op dezelve, van loot of eenige andere harde stoffe, om'er daar na zo veel als men wil van potaard in af te drukken, welke afdrukzels gy na gemelde teekening als dan, met de vingers of boetzeerstokjens, tot uw genoegen, kund veranderen, hier wat opgezet, daar wat afgenomen, en gins wat aangezet, zonder het generaal echter te veranderen: dus zullen u dezelve, in plaats van het leeven kunnen dienen, inzonderheid wanneer de tronie, waar op gy uw vorm gemaakt heb, na uwe tekening komt te gelyken, op dat gy by verandering ook zien kund hoe veel de trekkeningen desgelyks veranderen.« Laireesse 1740, T. 1, S. 63.
- 13 Nicolai Reprint 1994, S. 410–413.
- 14 Die Suche nach dem Titel des italienischen Buches zu den Proportionen, das Nicolai in der Wohnung Messerschmidts sah, scheint vor diesem Hintergrund wenig sinnvoll. Pötzl-Malíková (1982, S. 79–80) vermutet ein okkultes Werk hinter dem Hinweis Nicolais.
- 15 Es wird berichtet, dass ein ungarischer Graf und möglicherweise auch Herzog Albert von Sachsen-Teschen die Serie erwerben wollte, beide blieben ohne Erfolg; siehe Pötzl-Malíková 1982, S. 214.
- 16 Hüssgen 1782, S. 43.
- 17 Siehe Hofmann 1956, passim.
- 18 Winckelmann Reprint 1962, S. 73.
- 19 Ich danke Werner Busch für den freundlichen Hinweis auf diesen Zusammenhang; siehe auch Busch 1981b.
- 20 Siehe Busch 1993, S. 458.
- 21 Zu konstatieren ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch die von Behr / Grohmann / Hagedorn 1983 angenommene Bleivergiftung des Künstlers.
- 22 Siehe dazu Busch 1981 und Busch 1993, passim.
- 13 Nicolai Reprint 1994, pp. 410–413.
- 14 Against this background, trying to discover the title of the Italian book on proportion which Nicolai saw in Messerschmidt's house would seem to make little sense. Pötzl-Malíková (1982, pp. 79f.) conjectures an occultist work behind Nicolai's hint.
- 15 A Hungarian count and possibly also Albert, Duke of Saxe-Teschen, are reported to have wanted to acquire the set but both were unsuccessful; see Pötzl-Malíková 1982, p. 214.
- 16 Hüssgen 1782, p. 43.
- 17 See Hofmann 1956 passim.
- 18 Winckelmann Reprint 1962, p. 73.
- 19 I am indebted to Werner Busch for kindly pointing out this connexion; see also Busch 1981b.
- 20 See Busch 1993, p. 458.
- 21 In this connexion, the suggestion made in Behr / Grohmann / Hagedorn 1983 that the artist suffered from lead poisoning should also be mentioned as probably correct.
- 22 See Busch 1981 and Busch 1993, passim.