

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

Maria Pötzl-Malikova

belvedere



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT



MONOGRAFIE UND WERKVERZEICHNIS
MONOGRAPH AND CATALOGUE RAISONNÉ

Verlag Bibliothek der Provinz

Für Michel

Ohne ihn wäre dieses Buch nicht möglich gewesen

Maria Pötzl-Malikova

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
1736–1783

Agnes Husslein-Arco (Hg.),
Belvedere Werkverzeichnisse, Bd. 4

Inhalt / Table of Contents

9	Vorwort / Foreword
11	MONOGRAFIE / MONOGRAPH
13	Avant propos / Introduction
19	Herkunft und Ausbildung / Family Background and Training
27	Die ersten offiziellen Porträtaufträge / The First Official Portrait Commissions
49	Messerschmidts frühe figurale Werke / Messerschmidt's Early Figural Works
62	Studienaufenthalt in Rom und der Einfluss des Klassizismus / Messerschmidt's Stay in Rome and the Influence of Neoclassicism
77	Tragischer Bruch in Messerschmidts Leben. Verlust seiner Position in Wien / A Tragic Rupture in Messerschmidt's Life. The Loss of his Position in Vienna
86	Aufenthalt in Wiesensteig und München / Messerschmidt's Sojourns in Wiesensteig and Munich
95	Der letzte Lebensabschnitt in Pressburg / The Last Years in Pressburg
114	Das Schicksal der »Kopfstücke« nach dem Tod Messerschmidts. Ihre Umbenennung in <i>Charakterköpfe</i> / The Fate of the "Heads" after Messerschmidt's Death and Their Renaming as <i>Character Heads</i>
129	Die charakteristischen Merkmale der <i>Charakterköpfe</i> und die Aporie ihrer kunsthistorischen Interpretation / The <i>Character Heads</i> . Characteristic Features and the Aporia with which their Interpretation Confronts the Art Historian
139	Der Bericht Friedrich Nicolais und seine Auswirkung auf die Deutung von Messerschmidts <i>Charakterköpfen</i> / Friedrich Nicolai's Account and its Effects on the Interpretation of Messerschmidt's <i>Character Heads</i>
151	Die Reaktion der Kunsthistoriker auf Kris' Interpretation der <i>Charakterköpfe</i> und deren unterschiedliche Deutungsversuche / The Reactions of Art Historians to Ernst Kris' Interpretation of the <i>Character Heads</i> and their Various Alternative Interpretations
167	Eine neue Möglichkeit der Interpretation von Messerschmidts <i>Charakterköpfen</i> / A New Approach to the Interpretation of the <i>Character Heads</i>
183	Anmerkungen / Notes
206	WERKVERZEICHNIS / CATALOGUE RAISONNÉ
209	Erhaltene und verschollene Werke / Preserved and Lost Works
393	Fragliche Werke / Doubtful Works
408	ANHANG / APPENDIX
409	Kurzbiografie / Short Biography
414	Abgekürzt zitierte Literatur / List of In-Text Citations
428	Danksagung / Acknowledgments
430	Abkürzungen / Abbreviations
431	Bildnachweis / Picture Credits

Das Belvedere setzt mit der Gründung seines Research Centers neue Standards innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung Österreichs. Erstmals führt ein großes Bundesmuseum die klassischen Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren und Forschen an einem Ort zusammen und nutzt die sich daraus ergebenden Synergien optimal, um Forschung aktiv und intensiv zu fördern. Ein Fokus der Forschungstätigkeit des Research Centers liegt auf der Erarbeitung fundierter Werkverzeichnisse zu österreichischen Künstlerinnen und Künstlern. Diese sind für die kunsthistorische Forschung, für den Kunstmarkt sowie jeden Kunstinteressierten gleichermaßen von Bedeutung. Die Erstellung eines Œuvrekatalogs, an dem über einen langen Zeitraum intensiv recherchiert wird, erfordert eine ausreichende Finanzierung.

Dem Dorotheum ist es ein großes Anliegen, solch positive Ziele zu fördern und mit seinem Sponsoring für das Institut für die Erstellung von Werkverzeichnissen die Arbeit an den Catalogues raisonnés der Belvedere-Reihe unterstützen zu können. Ganz besonders wichtig ist uns in diesem Zusammenhang die wissenschaftliche Unabhängigkeit, die durch die Expertinnen und Experten des Belvedere garantiert wird. Wir freuen uns sehr, dass nun das Werkverzeichnis über das Œuvre Franz Xaver Messerschmidts durch diese gelungene Kooperation vorliegt und wir zu dessen Erscheinen maßgeblich beitragen.

With the establishment of its Research Center the Belvedere sets a new standard for art history research in Austria. For the first time a major federal museum is combining the classical museum tasks of collection, archiving and research, and research within a single institution and is using the synergistic potential created in this way to foster active and intensive research. One of the Center's preeminent research focuses is the elaboration of detailed catalogues raisonnés of the works of Austrian artists. This is of importance for art historians, the art market and art, and art enthusiasts alike. As it may take several years to produce a catalogue raisonné, a sound financial basis is a key requirement.

The Dorotheum attaches great importance to the promotion of such objectives and to supporting the work on catalogues raisonnés through its sponsorship of the Institute for the Compilation of Catalogues Raisonnés. Of particular significance for us in this regard is the scientific independence guaranteed by the Belvedere experts. We are pleased that this successful cooperation and our contribution have now resulted in a catalogue raisonné of the works of Franz Xaver Messerschmidt.

Martin Böhm

DOROTHEUM
SEIT 1707

Der nunmehr vierte Band der von unserem Museum herausgegebenen Reihe *Belvedere Werkverzeichnisse* ist mit Franz Xaver Messerschmidt einem der prominentesten Vertreter der Kunst des 18. Jahrhunderts in Österreich gewidmet. Dies ist auch insofern erfreulich, als sich die größte geschlossene Gruppe von Werken dieses Bildhauers im Besitz des Belvedere befindet.

Berühmt wurde Messerschmidt vor allem wegen der erst nach seinem Tod als *Charakterköpfe* bezeichneten Werke, doch darf nicht vergessen werden, dass er schon zu Lebzeiten durch seine für das Herrscherhaus und die Familie Liechtenstein ausgeführten Aufträge zu einigem Ruhm gelangte. Dennoch musste er – insbesondere als er bei der Professorenwahl an der Akademie übergangen wurde – Frustrationen erleben, die ihn dazu bewogen, Wien zu verlassen und sein restliches Leben in Abgeschiedenheit zu verbringen, wo er die Arbeit an den Köpfen fortsetzte. Das hört sich nach einem romantisch-verklärten Künstlerschicksal an, und es verwundert daher nicht, dass sich so manche Legende um Person und Werk rankt. Einige davon wurden recht bald nach seinem Tod in dem nach wie vor lesenswerten Büchlein mit dem Titel *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt* (1794) schriftlich festgehalten. Darin findet sich auch ein Katalog von 49, mit teilweise skurrilen Bezeichnungen versehenen Köpfen. Diese bis heute beibehaltenen Namen regen den Betrachter nach wie vor an zu überlegen, was hier tatsächlich dargestellt ist. Einige Köpfe erscheinen derart grotesk, dass man sich schwer vorstellen kann, welche Umstände zu ihrer Entstehung geführt haben. Die Palette der im Laufe der Zeit geäußerten Interpretationsversuche ist reichhaltig. Jedoch wurde der gewiss exzentrische Künstler von vielen als Verrückter abgestempelt, die sich an den skurrilen

This volume, the fourth in the series of the *Belvedere Werkverzeichnisse*, the catalogues raisonnés published by our museum, is devoted to Franz Xaver Messerschmidt, one of the outstanding representatives of 18th century art in Austria. It is all the more welcome since the Belvedere is host to the largest single group of the sculptor's works.

While Messerschmidt's fame is owed above all to the *Character Heads*, as these works came to be known after the artist's death, it is important to remember that the artist had already built up a substantial reputation during his lifetime based on his works for the ruling house and the Liechtenstein family. However, this was not enough to spare him disappointments, most notably in connection with a professorship at the Academy that failed to materialize, prompting him to leave Vienna and spend the rest of his days in seclusion with leisure to resume work on the "Heads". This is very much in line with the romantic ideal of an artist's life and it is therefore no surprise that various legends have grown up around Messerschmidt's person and work. Soon after his death some of these were recorded in a booklet, *The Curious Life History of Franz Xaver Messerschmidt* (1794), which remains well worth reading even today. It contains a catalogue of forty-nine heads, each with its own – often downright bizarre – title. Retained to this day, these titles still invite speculation about the precise nature of these "Heads". Some of them are grotesque to a degree where it is difficult to imagine what can have led to their genesis. There has been no lack of attempts at interpretation in the intervening years. Emphasis on a perceived humorous dimension to these bizarre heads has led some commentators to reduce the artist's oeuvre to the "Heads" and regard the – undoubtedly eccen-

Köpfen erheiterten und das Schaffen des Künstlers auf diese reduzierten. Um derartigen Sichtweisen, die dem Kunstwillen Messerschmidts wohl keineswegs gerecht werden, Einhalt zu gebieten, sind Publikationen wie der nun vorliegende Band ein optimaler Weg. Einerseits werden sämtliche Arbeiten und ihre Geschichte möglichst exakt dokumentiert, andererseits wird auch Leben und Persönlichkeit des Künstlers so weit nachgezeichnet, wie es die erhaltenen Quellen und Dokumente erlauben.

Doch es waren und sind nicht nur Kunstliebhaber und Wissenschaftler, die das Phänomen Messerschmidt erfasst hat, sondern auch Künstler, die sich von seinen Werken inspirieren und zu eigenen Arbeiten animieren haben lassen. Unter diesen sind Arnulf Rainer, Florentina Pakosta und Tony Cragg zu erwähnen, die sehr unterschiedliche, in allen Fällen beeindruckende Zugänge zum Schaffen dieses großartigen Bildhauers gefunden haben. Einmal mehr zeigt sich daran, dass Messerschmidts vor mehr als zwei Jahrhunderten entstandenen Arbeiten keine historisch bedingte Distanziertheit anhaftet, sondern – wie insbesondere auch den Darstellungen des Herrscherpaares Maria Theresia und Franz I. Stephan – eine unmittelbare Präsenz, die uns noch heute in ihren Bann zieht.

Maria Pötzl-Malikova beschäftigt sich als Expertin für barocke Plastik und Skulptur seit Jahrzehnten mit dem Schaffen von Messerschmidt und publizierte zahlreiche Aufsätze, Beiträge für Kataloge sowie 1982 eine Monografie samt Werkverzeichnis. Mein Dank gilt daher der Autorin, dass sie die fordernde und gewiss oftmals zermürbende Aufgabe übernommen hat, den nun vorliegenden, akribisch recherchierten Band zu erarbeiten. Unterstützt wurde sie dabei vom Institut für die Erstellung von Werkverzeichnissen, dessen für die Kunstgeschichte Österreichs grundlegende Arbeit durch die großzügige Förderung des Dorotheum ermöglicht wird.

trick – artist as mentally deranged. Keeping at bay such interpretations that arguably fail to do justice to Messerschmidt's artistic intentions is one of the purposes of publications such as this. It documents all the artist's works and their history as accurately as possible and offers at the same time a sketch of his life and personality as far as the extant sources and documents permit.

Far from being confined to art lovers and scholars the spell of the Messerschmidt phenomenon has spread to artists, inspiring them and encouraging them to strike out in their own paths. Arnulf Rainer, Florentina Pakosta and Tony Cragg have found highly diverse but equally impressive ways to access the work of this exceptional sculptor. This is another demonstration that Messerschmidt's works, even though they were created more than two centuries ago, do not feel dated but rather hold us spellbound with their living presence, a point that is strikingly illustrated by, among others, the effigies of the imperial couple, Maria Theresia and Francis I Stephan.

An expert on baroque statuary art and sculpture, Maria Pötzl-Malikova has worked over several decades to familiarize herself thoroughly with Messerschmidt's work and has published a great number of papers, catalogue essays and, in 1982, a monograph with a catalogue raisonné. My special thanks therefore go to the author, who has taken on the demanding – and often enough no doubt tiresome – task of producing this meticulously researched volume. She was assisted by the Institute for the Creation of Catalogues Raisonnés [Institut für die Erstellung von Werkverzeichnissen], whose groundbreaking work in the service of Austria's art history is made possible by generous support from the Dorotheum.

Agnes Husslein-Arco

Monografie / Monograph



UNBEKANNTER KÜNSTLER / UNKNOWN ARTIST

VERMUTLICHES JUGENDBILDNIS FRANZ XAVER MESSERSCHMIDTS, UNDATIERT, TUSCHE AUF PAPIER,
ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, WIEN, PORTRÄTSAMMLUNG

SUPPOSED PORTRAIT OF FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT IN HIS YOUTH, UNDATED, INK ON PAPER,
PORTRAIT COLLECTION, AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY, VIENNA

Über keinen Bildhauer des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa hat sich so viel Quellenmaterial erhalten wie über Franz Xaver Messerschmidt, dessen enigmatische Persönlichkeit die Menschen immer wieder fasziniert hat. Schon bei seinen Zeitgenossen erfreute sich der als verschroben geltende Künstler einer gewissen Popularität, so dass über ihn verschiedene Anekdoten – namentlich aus seinen späten Pressburger Jahren – kursierten. Zugleich wurden mehrere ernst zu nehmende Berichte von Besuchern Messerschmidts publiziert. Den wesentlichsten unter ihnen schrieb der Berliner Publizist und Verleger Friedrich Nicolai, der im Juni 1781 den Bildhauer besuchte. Auch wenn sein Bericht nicht immer vorbehaltlos akzeptiert wird, ist er bis heute die wichtigste authentische Quelle geblieben, mit der sich jeder Messerschmidt-Biograf auseinandersetzen muss.¹ Neben knappen Notizen in verschiedenen biografischen Lexika und topografischen Werken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erschien 1793 zudem in einem Reisebericht des Schauspielers und Theaterschriftstellers Christoph Ludwig Seipp eine ausführliche Vita des Künstlers mit dessen gestochenem Profilbildnis als Frontispiz.² Seipp, der in Pressburg im Laufe der 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts mehrmals als Schauspieler und Dramatiker wirkte und sich dort mit einer gebürtigen Pressburgerin vermählte, hätte sicher verschiedene Möglichkeiten gehabt, über den Künstler Informationen zu sammeln, ja ihn sogar persönlich kennenzulernen. Er stützte sich in der Biografie des bereits 10 Jahre vorher verstorbenen Franz Xaver Messerschmidt aber offenbar nur auf die Mitteilungen von dessen Bruder Johann, der damals noch als Bildhauer in Pressburg tätig war, und erwähnt weder weitere Quellen noch eigene Beobachtungen.

Im Gedächtnis der Nachwelt lebte aber Messerschmidt vor allem dank eines Heftchens weiter, das anlässlich der ersten öffentlichen Ausstellung seiner »Kopfstücke«³ in Wien im November 1793 erschienen ist und danach im Kontext von solchen Ausstellungen

Franz Xaver Messerschmidt is unique among 18th-century Central European sculptors in that more source material about him has come down to us than about any of his fellow artists. In a process that was set in motion already during his lifetime, his enigmatic personality has continued to inspire fascination. Anecdotes about the allegedly eccentric artist, particularly those current during his time in the Hungarian capital, Pressburg (Pozsony, today Bratislava, the capital of Slovakia), towards the end of his life, testify to a certain popularity. Several reports by people who knew Messerschmidt personally were published at the same time. Foremost among these is the work of the Berlin writer and publisher Friedrich Nicolai, who visited the sculptor in June 1781. Although this report has not always been accepted at face value by scholars it is today universally regarded as the most important primary source and as vital material for any serious biographer of Messerschmidt.¹ In addition, there are concise notes in a spate of biographical encyclopaedias and topographies dating from the late 18th and early 19th centuries and a travelogue by Christoph Ludwig Seipp published in 1793 containing a detailed curriculum vitae, with the artist's portrait in profile as frontispiece.² Seipp, who was active in Pressburg in the course of the 1770s and '80s as an actor and playwright and was married to a resident of the city, would have had repeated opportunities to gather information about the artist and even to meet him in person. However, for his biography of Messerschmidt, published ten years after the artist's death, he chose to rely exclusively on what he had learnt from Johann Messerschmidt, Franz Xaver's younger brother, who was still active as a sculptor in Bratislava. He makes no appeal either to other sources or his own experiences.

Over and above this, what has assured Messerschmidt of his place in posterity is a booklet that first appeared on the occasion of the first public showing of his "Heads"³ in Vienna in November 1793 and was

neu aufgelegt wurde. Diese *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst* ist eigentlich ein Verkaufskatalog – denn das Hauptanliegen des Herausgebers war, die ausgestellte Serie von 49 Köpfen ertragreich an den Mann zu bringen. Außer dem fragwürdigen Verdienst, für jeden einzelnen Kopf eine Benennung zu kreieren, unternahm es der Autor mit allen Mitteln, den Bildhauer als einen berühmten, erfolgreichen Künstler mit internationalen Kontakten anzupreisen. Dementsprechend verfasste er auch den Lebenslauf. Die Angaben dazu lieferten ihm die erwähnten Veröffentlichungen von Friedrich Nicolai und Christoph Ludwig Seipp, aus denen er, ohne sie zu zitieren, stellenweise ganze Sätze abschrieb. Ausgeschmückt hat er ihn dann mit vielen Details, die nicht nachweisbar und wohl frei erfunden sind.

Die Broschüre erschien anonym, als ihr Herausgeber wurde der *Verfasser der freimüthigen Briefe über Böhmens und Oestreichs Schaafzucht* angegeben. In der bisherigen Messerschmidt-Literatur hat man ihn üblicherweise als *Anonymus* oder *Anonymer Verfasser* zitiert. Doch dank neuester umfangreicher Recherchen von Anna Schirlbauer⁴ kennen wir heute sowohl den Namen des Autors dieser *Freimüthigen Briefe* als auch diese Publikation. Es handelt sich um Franz Friedrich Strunz, jenen in der Fachliteratur bekannten Koch, der die ganze Serie der »Kopfstücke« in den Jahren 1791/1792 von Messerschmidts Bruder Johann in Pressburg gekauft und kurz darauf nach Wien gebracht hatte. Er ist es, der sie Ende des Jahres 1793 erstmals im *Bürgerspitalhaus*, einem großen Zinshauskomplex inmitten der Stadt, ausstellte. Wir wissen jetzt auch, dass er kein einfacher Koch, sondern ein *Traiteur* war, also ein Gastronom und Restaurantbesitzer, der mit seiner Kost zeitweilig auch große und bedeutende Institutionen zu versorgen hatte.

Nun ist heute zwar der Name des Herausgebers der Broschüre bekannt, es bleibt aber ungewiss, ob er sie auch selbst geschrieben oder jemand anderen damit beauftragt hatte.⁵ Meiner Ansicht nach ist der Vorschlag wenig überzeugend, Christoph Ludwig Seipp, der Anfang des Jahres 1793 ebenfalls nach Wien übersiedelt war, könne der Co-Autor der Broschüre gewesen sein.⁶ In der vorliegenden Publikation wird Franz Friedrich Strunz daher nicht nur als Herausgeber, sondern – trotz der nicht eindeutig geklärten Frage der Autorschaft – auch als der

reprinted several times for subsequent exhibitions. The *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst* [The Curious Life History of Franz Xaver Messerschmidt, Imperial-Royal Teacher of the Art of Sculpture] is, strictly speaking, a sales catalogue. The main concern of the author was to turn a profit on the sale of the forty-nine heads in the exhibition. In addition to the rather questionable merit of having “created” names for each one of the heads, the author used every means at his disposal to present the sculptor as a renowned artist of international standing. This was also his guiding principle in compiling the Life. He took the facts from the aforementioned books by Friedrich Nicolai and Christoph Ludwig Seipp, lifting entire sentences without acknowledgment. The details that he added to “embellish” Messerschmidt’s life are impossible to verify and were probably simply invented.

The booklet was published anonymously. The only clue to the identity of its author is his claim that he is also *the author of the candid letters about sheep rearing in Bohemia and Austria*. In the Messerschmidt literature of the past he was usually referred to as *Anonymous* or the *anonymous writer*. Thanks to recent comprehensive research by Anna Schirlbauer⁴ we now know that we owe both the *Freimüthige Briefe* and the booklet in question to one Franz Friedrich Strunz. This is the man referred to in the specialist literature as the “cook” who had acquired the entire series of “Heads” from Messerschmidt’s brother Johann in Pressburg in 1791/92 and immediately sent it off to Vienna. It was Strunz who put the heads on show for the first time in late 1793 in the *Bürgerspitalhaus*, then a large block of flats in Vienna’s Neuer Markt. We now know that he was a *traiteur*, a restaurateur and caterer, whose business at times included large-scale catering for important institutions.

While there is no doubt that Strunz was responsible for the publication of the booklet, the question whether he was also its author or commissioner remains undecided.⁵ In my view the suggestion that Christoph Ludwig Seipp, who had likewise moved to Vienna in early 1793, could have been the co-author of the booklet does not carry sufficient weight.⁶ Franz Friedrich Strunz is therefore cited here not only as the editor but also as the author of the booklet in question, notwithstanding the fact that the question of authorship has not yet been definitively

Verfasser der Broschüre zitiert. Sie wird hier, entsprechend ihrem Anlass, unter die Ausstellungskataloge eingereiht.⁷

Diese *Merkwürdige Lebensgeschichte*, die erste bekannte Begleitpublikation zu einer öffentlichen Ausstellung von Werken eines einzelnen Künstlers in Wien, stellt ein interessantes kulturhistorisches Dokument dar. Auf die Kenntnis und Würdigung von Franz Xaver Messerschmidt wirkte sich die durch ihre Wiederauflagen populär gewordene Broschüre aber nur begrenzt positiv aus. Lange Zeit wertete man sie als die wichtigste Quelle zu seinem Leben und Werk. Dabei wurden die von Nicolai und Seipp übernommenen Angaben, vermischt mit verschiedenen unbewiesenen, meist sehr fragwürdigen Behauptungen, allgemein kritiklos akzeptiert und weitergegeben. So konnte sich eine bis heute nachwirkende klischeehafte Vorstellung vom Künstler verfestigen, die auch die Basis für verschiedene Versuche der Werkinterpretation war.⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Literatur über Messerschmidt um weitere Anekdoten angereichert, die damals noch unter dessen Verwandten kursierten.⁹

In dieser Zeit kam es jedoch auch zu einem Fund von wesentlichem dokumentarischen Wert: Im Pressburger Stadtarchiv entdeckte man 1877 Messerschmidts schriftlichen Nachlass – ein Konvolut von Briefen und Aktenstücken verschiedener Art, darunter sein Testament und die Abhandlung seiner Verlassenschaft. Über den glücklichen Zufall referierte man bald darauf in Budapest und Wien.¹⁰ Vollständig abgedruckt wurden alle diese Dokumente in Albert Ilgs bahnbrechender Monografie des Künstlers aus dem Jahre 1885. In ihr findet man zwar ohne genügenden Abstand alle Behauptungen aus der Strunz'schen Broschüre wieder, und neben allen bekannten auch noch bisher unbekannte Anekdoten, aber das erste Mal auch Ergebnisse einer breit gefächerten Forschung in Archiven und anderen Institutionen. Ilgs Interesse galt dabei nicht nur der Serie der *Charakterköpfe*, sondern dem ganzen Œuvre Messerschmidts, wobei es ihm gelang, die meisten bedeutenden Werke des Künstlers aufzuspüren und erstmals in einem Werkverzeichnis zusammenzustellen. Die Monografie von Albert Ilg markiert in der Messerschmidt-Literatur den Wendepunkt von popularisierender Publizistik, die vor allem mit Anekdoten aufwartet, zu einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des Quellenmaterials sowie ernsten

resolved. In keeping with its *raison d'être*, the booklet itself is here classified as an exhibition catalogue.⁷

The *Curious Life History*, the earliest publication accompanying an artist's solo exhibition in Vienna to have come to light, is interesting enough simply as a document of cultural history. Many reprints assured it comparatively wide currency but it had only a limited effect on the public's awareness and appreciation of Franz Xaver Messerschmidt. Nonetheless it was long considered to be the most important source for his life and work. The information purveyed in it, borrowed from Nicolai and Seipp and peppered with a sprinkling of unprovable and mostly highly questionable claims, was accepted at face value. This resulted in a stereotype of the artist that can still be felt today, serving as it did as the basis for various interpretations of his work.⁸ In the second half of the 19th century the literature about Messerschmidt was swelled by anecdotal evidence supplied by his surviving relatives.⁹

During this time a find of great documentary significance was made: in 1877 Messerschmidt's papers were discovered in the Pressburg City Archive, comprising letters and official documents such as his last will and testament and papers relating to the probate proceedings. This windfall was soon discussed in Budapest and Vienna.¹⁰ All these documents were published in full for the first time in Albert Ilg's seminal 1885 monograph on Messerschmidt. While Ilg reprinted without caveats the fanciful notions from Strunz's booklet and piled as yet unpublished anecdotes on to the known ones, he did include for the first time the results of wide-ranging research in archives and other institutions. Rather than being confined to the *Character Heads*, Ilg's interest extended to Messerschmidt's entire oeuvre. He managed to track down most of the artist's key works and present them in a catalogue raisonné.

In the literature on Messerschmidt Ilg's monograph marks the turning point away from a popularising approach that seeks to ingratiate itself with the reader above all by means of anecdotes towards a scholarly treatment of the sources and genuine attempts to interpret the artist's oeuvre. It is only since around 1900 that the quality of his art has been fully acknowledged and his works have become fixtures in exhibitions and museums. It is now a matter of course for truly comprehensive histories of the arts in the 18th century to

Interpretationsversuchen des Œuvres von Messerschmidt. Seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begann man die Qualität seiner Kunst bereits voll anzuerkennen und seine Werke auf Ausstellungen und in Museen zu zeigen. Der Bildhauer wurde in wichtigen Übersichtswerken zur bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts gewürdigt, zudem widmete man ihm auch monografische Abhandlungen.¹¹

Im Jahre 1932 publizierte der Wiener Kunsthistoriker Ernst Kris, der sich damals eingehend mit der Psychoanalyse zu beschäftigen begann, eine aufsehenerregende Studie über die *Charakterköpfe* Messerschmidts, die bis heute nichts von ihrer Brisanz eingebüßt hat. Auf Grund von Aussagen der Zeitgenossen des Künstlers, besonders des Berichts von Friedrich Nicolai und einer detaillierten kunsthistorischen wie psychoanalytischen Analyse dieser Werke kam er zur Ansicht, dass der Künstler 1770/71 an Schizophrenie erkrankt sei und die Köpfe mit seiner Krankheit direkt zusammenhängen würden. Seine Thesen führten zu vielen Kontroversen, namentlich als er sie nach seiner Emigration wiederholt auch in den Vereinigten Staaten veröffentlichte. Inzwischen findet man ein breites Spektrum von Standpunkten in der Messerschmidt-Literatur, von strikter Ablehnung der »Pathologisierung« des Künstlers bis zu Versuchen, die apodiktische psychoanalytische Interpretation zu mildern und sie durch andere mögliche Aspekte im Leben und Werk des Künstlers zu ergänzen. Das Interesse an dieser »dunklen Seite« in Messerschmidts Leben und Œuvre ist geblieben – weitere Psychiater haben sich zu Wort gemeldet und ihre eigene Interpretation des »Falles Messerschmidt« angeboten.

In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnen sich auch Künstler mit Messerschmidt zu beschäftigen und die Zeitlosigkeit seiner Kunst zu entdecken. Die ersten waren zwei Österreicher: Florentina Pakosta, die in seinem Werk eine verwandte sozialkritische Tendenz sah, und Arnulf Rainer, den die mimische Ausdruckskraft der *Charakterköpfe* faszinierte. Damals schon bekam man diese Werke auch auf Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst zu sehen. Das Interesse an Messerschmidt ist im Laufe der Jahre noch gewachsen, seine *Charakterköpfe* stoßen heute auf internationale Resonanz.

Gegenwärtig kann man also auf eine ansehnliche Reihe von Publikationen über Franz Xaver Messer-

schmidt und er ist der Gegenstand von mehreren Monographien.¹¹

In 1932 der Wiener Kunsthistoriker Ernst Kris, der sich damals eingehend mit der Psychoanalyse zu beschäftigen begann, eine aufsehenerregende Studie über die *Charakterköpfe* Messerschmidts, die bis heute nichts von ihrer Brisanz eingebüßt hat. Auf Grund von Aussagen der Zeitgenossen des Künstlers, besonders des Berichts von Friedrich Nicolai und einer detaillierten kunsthistorischen wie psychoanalytischen Analyse dieser Werke kam er zur Ansicht, dass der Künstler 1770/71 an Schizophrenie erkrankt sei und die Köpfe mit seiner Krankheit direkt zusammenhängen würden. Seine Thesen führten zu vielen Kontroversen, namentlich als er sie nach seiner Emigration wiederholt auch in den Vereinigten Staaten veröffentlichte. Inzwischen findet man ein breites Spektrum von Standpunkten in der Messerschmidt-Literatur, von strikter Ablehnung der »Pathologisierung« des Künstlers bis zu Versuchen, die apodiktische psychoanalytische Interpretation zu mildern und sie durch andere mögliche Aspekte im Leben und Werk des Künstlers zu ergänzen. Das Interesse an dieser »dunklen Seite« in Messerschmidts Leben und Œuvre ist geblieben – weitere Psychiater haben sich zu Wort gemeldet und ihre eigene Interpretation des »Falles Messerschmidt« angeboten.

In den 1970er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnen sich auch Künstler mit Messerschmidt zu beschäftigen und die Zeitlosigkeit seiner Kunst zu entdecken. Die ersten waren zwei Österreicher: Florentina Pakosta, die in seinem Werk eine verwandte sozialkritische Tendenz sah, und Arnulf Rainer, der sich von der mimischen Ausdruckskraft der *Charakterköpfe* faszinierte. Damals schon bekam man diese Werke auch auf Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst zu sehen. Das Interesse an Messerschmidt ist im Laufe der Jahre noch gewachsen, seine *Charakterköpfe* stoßen heute auf internationale Resonanz.

Gegenwärtig kann man also auf eine ansehnliche Reihe von Publikationen über Franz Xaver Messerschmidt und er ist der Gegenstand von mehreren Monographien.¹¹

schmidt zurückgreifen, in denen entweder eine Gesamtchau oder eine Detailuntersuchung geboten wird. Neue wichtige Archivfunde haben inzwischen eine bessere Kenntnis seiner Persönlichkeit und seiner Lebensumstände ermöglicht, und sein Œuvre kann nunmehr durch die Entdeckung weiterer bedeutender Werke wesentlich ergänzt werden. Monografische Ausstellungen in Wien, Frankfurt am Main, New York und Paris haben zusätzlich dazu beigetragen, seine Kunst allgemein bekannt zu machen. Auf kulturhistorischen Ausstellungen wird der Versuch unternommen, auch Messerschmidts Position innerhalb der Strömungen der Spätaufklärung auszuloten. Und immer wieder einmal ist er auf Ausstellungen zeitgenössischer Künstler vertreten, die in ihm eine wahlverwandte Persönlichkeit sehen und sich von ihm inspiriert oder herausgefordert fühlen. Das Faszinosum seiner Kunst wirkt weiter, geblieben sind aber auch viele grundsätzliche Fragen zu seiner Person und zu seinem Werk, die bisher trotz verschiedener Versuche noch nicht zufriedenstellend geklärt werden konnten.

Die vorliegende Publikation konzentriert sich vor allem auf ein ausführliches Werkverzeichnis, in dem jedes Messerschmidt sicher oder mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschriebene Werk umfassend besprochen wird. Zu sämtlichen dieser Arbeiten findet der Leser eine möglichst komplette Literatur und alle wichtigen Angaben zum Werk selbst und zum gegenwärtigen Stand der Forschung, wobei offene Fragen oder fragwürdige Behauptungen diskutiert werden. Eine Übersicht über das Leben und Werk des Künstlers soll eine entsprechende Einführung bieten, in der die Kunst Messerschmidts charakterisiert und auf ihre Bedeutung hingewiesen wird.

feature is his presence in exhibitions by contemporary artists who linked to him by bonds of elective affinity or feel otherwise inspired or challenged by him. While his art continues to exert a powerful fascination, many basic questions concerning his person and his work remain, having so far successfully resisted diverse attempts at resolving them to general satisfaction.

The present book is focused above all on an extensive catalogue raisonné where every work that has been attributed to Messerschmidt either with absolute certainty or at least some probability is discussed. For each individual work, the reader will find a reasonably complete bibliography and notes both on the work itself and on the current state of research, including open questions and claims of doubtful worth. A summary overview of the artist's life and work will serve as an introduction that attempts to characterise Messerschmidt's art and highlight its significance.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
MARIA THERESIA ALS KÖNIGIN
VON UNGARN (DETAIL), 1764-1766
MARIA THERESIA AS QUEEN OF
HUNGARY (DETAIL), 1764-1766

Herkunft und Ausbildung / Family Background and Training

Der Geburtsort Franz Xaver Messerschmidts ist das Städtchen Wiesensteig in der Schwäbischen Alb, das in einem Tal zwischen Ulm und Stuttgart liegt. Es war lange Zeit die Hauptstadt einer Reichsgrafschaft, die den Grafen von Helfenstein gehörte. Nach dem Aussterben dieses Geschlechts und darauf folgenden Erb-schaftsteilungen kam das katholisch gebliebene Gebiet unter die Oberhoheit der bayerischen Kurfürsten, bis es 1752 eine ausschließlich bayerische Enklave wurde. Heute gehört Wiesensteig zum Landkreis Göppingen im Land Baden-Württemberg.¹²

Die Vorfahren Messerschmidts waren Handwerker und alteingesessene Bürger dieser Stadt, die traditionell als Gerber arbeiteten. Auch der Vater von Franz Xaver, der 1669 geborene Johann Georg Messerschmidt, übte den Beruf eines Weißgerbers aus. Als Witwer und Vater von längst erwachsenen Kindern heiratete er am 24. April 1731 die um 30 Jahre jüngere Johanna Straub, die aus einer Wiesensteiger Schreiner- und Bildhauerfamilie stammte.¹³

An der Schwelle zum Greisenalter zeugte Johann Georg Messerschmidt in zweiter Ehe noch sieben Kinder.¹⁴ Die Familie lebte in seinem zweistöckigen Haus in der Waisengasse Nr. 2, das sich bis heute erhalten hat.¹⁵ Dort kam am 6. Februar 1736 als viertes Kind der Johanna Straub ein Sohn zur Welt, der in der Wiesensteiger Stifts- und Pfarrkirche St. Cyriakus auf den Namen Franciscus Xaverius getauft wurde.¹⁶ Der zweite Sohn, am 23. Dezember 1738 geboren, erhielt den Namen Johann Adam, wurde aber immer nur Johann genannt. Er ist gleichfalls Bildhauer geworden und spielte im Leben des Franz Xaver eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Über die ersten Jahre des kleinen Franz haben sich keine konkreten Nachrichten erhalten, sein Leben verlief wahrscheinlich in den üblichen Bahnen. Nur Franz Strunz erzählt in seiner Broschüre, dass die Familie sehr

Franz Xaver Messerschmidt was born in Wiesensteig, a small town in the Swabian Mountains situated in a valley between Ulm and Stuttgart. For a long time Wiesensteig was the capital of a county of the Empire belonging to the Counts of Helfenstein. In the wake of the extinction of the Helfenstein line and the division of the inheritance, the region, having remained Catholic throughout, gradually came to be considered as part of the suzerainty of the Bavarian Electors, finally becoming an exclusively Bavarian enclave in 1752. Today Wiesensteig is in the administrative district of Göppingen in Baden-Württemberg.¹²

Messerschmidt's paternal ancestors were workmen and long-time burghers of the town who had traditionally been associated with the tanning trade. Franz Xaver's father, the tawer Johann Georg Messerschmidt, born 1669, was no exception. A widower and father of several grown-up children, he married Johanna Straub on 24 April 1731. His junior by thirty years, Johanna came from a Wiesensteig family of cabinetmakers and sculptors.¹³

Impending old age did not prevent Johann Georg Messerschmidt from fathering another seven children in his second marriage.¹⁴ The family lived in his two-storey house at Waisengasse 2, which is still standing.¹⁵ It was in that house that Johanna's fourth child, a son, was born on 6 February 1736 and christened Franciscus Xaverius in Wiesensteig's conventual and parish church St Cyriacus.¹⁶ Their second son, born on 23 December 1738, had been given the names Johann Adam but was subsequently called by his first name only. He too became a sculptor and was to play a far from insignificant role in Franz Xaver's life.

While evidence about Franz Xaver's early years is scant it is reasonable to assume he followed the pattern prevalent at the time. Franz Strunz claims in his booklet

arm gewesen sei, weil der alte Vater sein Handwerk nicht mehr richtig habe ausüben können. Der kleine Sohn musste demnach im Sommer Vieh hüten, im Winter in den Dörfern der Umgebung Brot erbetteln und sogar »des Nachts spinnen«!¹⁷ Diese Behauptungen wurden später noch weiter ausgeschmückt mit einer in Künstler-iten allgemein beliebten Erzählung darüber, wie Franz als armer Hirtenjunge gerne Tiere in Lehm nachbildete und wie sich dabei schon seine große künstlerische Begabung offenbart habe.¹⁸ Viel plausibler ist allerdings die Vermutung, dass Franz in der Werkstatt seines Großvaters mütterlicherseits, des Schreiners Johann Georg Straub, der bis 1755 lebte, auf seine zukünftige Laufbahn gelenkt wurde.

Über diesen Großvater Straub wissen wir, dass er 1674 als Sohn eines Wiesensteiger Schreinermeisters geboren wurde und neben seinem eigentlichen Beruf auch als Vergolder und Bildschnitzer tätig war.¹⁹ Er hatte aus zwei Ehen sechs Söhne, die alle in seiner Werkstatt eine Schreinerlehre absolvierten, dann aber – bis auf einen Sohn, der als Schreiner in Wiesensteig blieb – den Heimatort verließen, um sich in anderen Kunstzentren, vorwiegend in München und in Wien, als Bildhauer weiterzubilden. Keiner von ihnen kehrte später nach Wiesensteig zurück, alle verbrachten ihr Leben in anderen, auch weit entfernten Orten. Der älteste und bedeutendste, Johann Baptist Straub (1704–1784), wurde Hofbildhauer in München²⁰, sein um zwei Jahre jüngerer Bruder Philipp Jakob (1706–1774) war hingegen als *Landschaftsbildhauer* in Graz tätig.²¹ Die jüngeren drei Söhne arbeiteten einige Zeit bei ihm in seiner Grazer Werkstatt, dann machten sie sich in weiter südlich gelegenen Gegenden selbständig.²² Franz Xaver wuchs also schon von Kindheit an in einem Milieu auf, das stark von traditioneller Schreiner- und Bildschnitzerkunst geprägt war. Das Gerberhandwerk zog er offenbar nie ernsthaft als zukünftigen Beruf in Betracht.

Am 7. Januar 1746 starb sein Vater. Die Mutter zog mit ihren Kindern, von denen noch fünf am Leben waren, zu ihrem ältesten Bruder, dem Bildhauer Johann Baptist Straub, nach München.²³ Dieser damals schon arrivierte Künstler wohnte mit seiner Familie in dem ansehnlichen, bis heute bestehenden dreistöckigen Haus *Zur Hundskugel* in der Hackenstraße Nr. 10 nahe dem Sendlinger Tor, wo er auch seine Werkstatt hatte. Hier verbrachte der heranwachsende Franz Xaver weitere

that the family lived in penury as old age affected his father's ability to continue practising his trade. Little Franz Xaver was therefore forced, so Strunz's story goes, to mind farm animals at pasture in summer, beg for bread in neighbouring villages in winter and even "to spin wool at night".¹⁷ A stock theme familiar from other lives of artists was later grafted on to these claims: how the poor shepherd boy loved to model animals from clay and how this had given the first hint of his artistic talent.¹⁸ It is more plausible though to assume that it was the activities in the workshop of his maternal grandfather, the cabinetmaker Johann Georg Straub, who lived until 1755, that edged him towards his future career.

Of this grandfather Straub we know that he was born in 1674 into the family of a Wiesensteig cabinetmaker and that he was active as a gilder and woodcarver in addition to his main trade of cabinetmaker.¹⁹ Two marriages had produced six sons. All of them went through their apprenticeship as cabinetmakers in their father's workshop. With one exception, a son who subsequently plied his trade in Wiesensteig, they all left their hometown to pursue their training as sculptors in centres of art such as Munich and Vienna. None of them was to return to Wiesensteig; they all preferred to live elsewhere, in some cases a long way from home. The eldest and most notable, Johann Baptist Straub (1704–1784), rose to become court sculptor in Munich,²⁰ while Philipp Jakob (1706–1774), two years his junior, settled down in Graz, where he was appointed chief sculptor to the Styrian Estates.²¹ The remaining three brothers worked in Philipp Jakob's workshop in Graz for a time before setting up in business on their own in locations in the south.²² In other words, Franz Xaver grew up from early childhood in an environment shaped by the traditional trades of cabinet making and woodcarving. Taking up tanning as a trade seems never to have occurred to him.

After his father's death on 7 January 1746 his mother and her five remaining children – two had died in their infancy – went to live in Munich with her eldest brother, the sculptor Johann Baptist Straub.²³ The artist, already well established by that time, lived with his family in the stately (and still extant) three-storey house *Zur Hundskugel* at Hackenstraße 10 near the Sendling Gate and had his workshop on the premises. The adolescent Franz Xaver lived there for six years. While it was certainly not easy for the widow and her children to depend



MICHAEL WENING

ANSICHT VON WIESENSTEIG AUS *HISTORICO-TOPOGRAPHICA DESCRIPTIO BAVARIAE*, 1701, KUPFERSTICH
 VIEW OF WIESENSTEIG, IN *HISTORICO-TOPOGRAPHICA DESCRIPTIO BAVARIAE*, 1701, ENGRAVING

sechs Jahre. Das Leben der auf die Hilfe der Verwandten angewiesenen Witwe mit ihren Kindern war sicher nicht leicht, doch die von Seipp zitierte Behauptung ihres Sohnes Johann, dass der Onkel die Großfamilie nicht ernähren konnte und sie sich ihr Brot erbetteln musste, ist wohl übertrieben.²⁴ Eine bettelnde Verwandtschaft hätte sich Johann Baptist Straub als angesehener Münchener Bildhauer kaum leisten können. Immerhin wissen wir aber von Johann Messerschmidt, dass der Onkel seinen Bruder als Lehrling aufnahm, da sich offenbar schon bald sein Talent zeigte.

Der zehnjährige Franz Xaver trat damit in eine Werkstatt ein, die damals die bedeutendste bildhauerische Ausbildungsstätte in München, ja sogar in ganz Oberbayern war. Etwa zur selben Zeit wie er lernten oder arbeiteten hier mehrere Bildhauer, allen voran Ignaz Günther und Christian Jorhan d. Ä., die neben Johann Baptist Straub die namhaftesten Repräsentanten der bayerischen Rokokoplastik wurden. Messerschmidt selbst hat sich ihnen nicht zugesellt, sein Schaffen ist

for their livelihood on the good will of their relatives, the assertion by another son, Johann, quoted by Seipp, that the uncle was unable to provide for the large family and left them begging for food is probably an exaggeration.²⁴ Relatives reduced to begging would hardly have been compatible with Johann Baptist Straub's prestigious position as Munich's court sculptor. What we do learn from Johann Messerschmidt though is that his uncle took Franz Xaver under his wing as an apprentice; the boy's talents must already have been in evidence.

So, from the age of ten, Franz Xaver benefited from training in what was then the premier wood-carving workshop not only in Munich but in the whole of Upper Bavaria. Near contemporaries of his among the sculptors training and working there included most prominently Ignaz Günther and Christian Jorhan the Elder, both of whom are now considered the foremost representatives of Bavarian rococo sculpture alongside Johann Baptist Straub himself. Messerschmidt did not follow in their footsteps. His oeuvre was to be shaped



HAUS ZUR HUNDSKUGEL IN MÜNCHEN, HACKENSTRASSE 10
THE HOUSE ZUR HUNDSKUGEL, HACKENSTRASSE 10, MUNICH

weitgehend durch das darauf folgende Studium an der Wiener Akademie bestimmt worden. In der Werkstatt seines Onkels erwarb er aber eine solide Grundausbildung und erlernte vor allem die Bearbeitung von Holz. Seine virtuose Schnitztechnik wurde später von seinen akademisch geschulten Kollegen sehr bewundert.

Nach den Erinnerungen von Johann Messerschmidt war sein Bruder damals ein sehr fröhlicher, ja geradezu ausgelassener Jüngling, der sich gerne auf Kosten anderer unterhielt. In seiner freien Zeit übte er sich eifrig im Tanzen und Fechten, »damit er einmal als munter und galanter Mann in der Welt erscheinen könne«.²⁵ Eine solche Schilderung entsprach natürlich nicht den konventionellen Vorstellungen von den Jugendjahren eines großen Künstlers, und Franz Strunz entwirft daher in seiner Broschüre ein ganz anderes Bild vom jungen Messerschmidt. Er stellt ihn als einen kunstbeflissenen Musterknaben dar, der jede freie Stunde zum Studium ausnützt und dabei sogar oft das Essen vergisst.²⁶ Dieses Klischee findet man in der Messerschmidt-Literatur sehr oft, teils hält es sich bis zum heutigen Tag.

in due course by his studies at the Academy in Vienna. However, what he did pick up at his uncle's workshop was, above all, a solid grounding in working with wood. In times to come his virtuoso command of the art of woodcarving would be greatly admired by his academically trained colleagues.

In his memoir Johann Messerschmidt portrays his brother at that time as a high-spirited, even boisterous young man apt to have fun at the expense of others. He is shown working hard on his skills in dancing and fencing in his spare time "so that, when the time came, he would be able to cut a fine figure in the world as an accomplished gallant".²⁵ Such a description was of course incompatible with conventional ideas about a great artist in the making, which is why Franz Strunz in his booklet goes out of his way to present an entirely different picture of young Messerschmidt. He paints him as an overzealous boy who devoted every free hour to the study of art, often forgetting to eat in the process.²⁶ This cliché has proved remarkably tenacious in the literature about Messerschmidt almost to this day.

In 1752, the sixteen-year-old Messerschmidt, now a journeyman woodcarver, left Munich and took to the road as everyone in his situation had to. Taking in Salzburg on the way, he eventually made it to Graz, to the home of one of his mother's other brothers, the aforementioned Philipp Jakob Straub. He worked in his uncle's workshop until 1754 or so.²⁷ No other details have come down to us concerning his time in Graz.

The next port of call for young Messerschmidt was Vienna. He did odd jobs for various Viennese sculptors to secure a livelihood²⁸ but what he really wanted was to follow the example of his two uncles and become a student at the Academy of Fine Arts. There seem to have been utilitarian considerations at work here: having a course at this imperial institution to one's credit could pave the way to a cornucopia of commissions and a carefree life.²⁹ For young Messerschmidt, however, the Academy, which he attended from the end of 1755, changed his entire approach to art and to life as a whole. For the first time he found himself in an environment that confronted him, as an artist, with intellectual challenges. According to his younger brother,³⁰ it was here that he learnt to think and to put his thoughts into words: "He forgot about fencing and dancing and studied day and night in the company of satyrs who loyally

Als ausgebildeter Geselle verließ der 16-jährige Messerschmidt im Jahre 1752 München und begab sich auf die obligate Wanderschaft. Über Salzburg kam er nach Graz, wo er bei dem dort ansässigen Bruder seiner Mutter, dem bereits genannten Philipp Jakob Straub, etwa bis 1754 arbeitete.²⁷ Über diese Zeit wissen wir nichts Konkretes.

Die nächste Station des jungen Messerschmidt war Wien. Er verdingte sich, um leben zu können, bei verschiedenen Wiener Bildhauern²⁸, hatte aber vor, nach dem Vorbild seiner zwei Onkel an der Akademie der bildenden Künste zu studieren. Seine Beweggründe dafür waren angeblich vor allem opportunistisch. Das Studium an dieser kaiserlichen Institution bot eine günstige Voraussetzung für viele Aufträge und damit auch für ein sorgenfreies Leben.²⁹ Der Studienaufenthalt an der Akademie, der Ende des Jahres 1755 begann, veränderte jedoch bald Messerschmidts Kunstverständnis und seine Lebenseinstellung. Das erste Mal befand er sich in einem Milieu, in dem an einen Künstler auch intellektuelle Forderungen gestellt wurden. Nach den Worten seines jüngeren Bruders³⁰ lernte er erst hier zu denken und seine Gedanken auch zu formulieren. »Da vergaß er Gefecht und Tanzen, studierte Tag und Nacht in Gesellschaft der Satyrn, die ihm treulich beystanden«. Seine satirische Neigung ist ihm demnach weiterhin geblieben.

Die Eintragung Messerschmidts in das Matrikelbuch der Akademie ist mit 9. November 1755 datiert.³¹ Wir entnehmen ihm, dass sein Lehrer, bei dem er arbeitete und vielleicht auch wohnte, Professor Jakob Schletterer war. Der Unterricht bei diesem, überwiegend in Stein arbeitenden Bildhauer bot Messerschmidt eine willkom-



FRANZ XAVER JUNGWIRTH NACH / AFTER FRANZ IGNAZ OEFELE

JOHANN BAPTIST STRAUB, NACH 1779, KUPFERSTICH, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN

JOHANN BAPTIST STRAUB, AFTER 1779, ENGRAVING, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MUNICH

remained by his side.” His satirical inclination therefore seems to have made itself felt already at this early stage.

The entry of Messerschmidt’s name in the Academy’s register dated 9 November 1755³¹ contains the additional information that the teacher who supervised his work and perhaps also provided him with lodging in his

mene Ergänzung zu seiner vorherigen Schulung bei Johann Baptist Straub. Daneben war die Metallarbeit eine weitere Technik, in der er sich in Wien weiterbildete. Das von Albert Ilg angenommene Studium bei Matthäus Donner³² konnte allerdings, wenn überhaupt, nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn dieser starb schon im August 1756. Wenig wahrscheinlich ist auch eine Ausbildung bei dessen Nachfolger, dem Bildhauer Jakob Gabriel Müller genannt Mollinarolo, der künstlerisch eine andere Linie verfolgte. Messerschmidts Lehrer in diesem Fach war eher Balthasar Ferdinand Moll, der von 1751 bis 1759 an der Akademie wirkte und sich mit seinen Metallbildwerken einen Namen gemacht hatte. Diese These ist zwar durch keine konkreten Beweise gestützt, für sie spricht jedoch das frühe Schaffen Messerschmidts, das von Molls Kunst beeinflusst ist.

Die Quellen aus jener Zeit, die Messerschmidt an der Akademie verbracht hat, beschränken sich bis heute auf nur ein Dokument – eine Erlaubnis, den Degen zu tragen, die ihm und weiteren zwei Bildhauern in Anerkennung ihres Status als Akademiestudenten im Jahre 1756 erteilt wurde.³³ In die Studienzeit Messerschmidts wäre wohl auch eine Zeichnung einzureihen, die als sein Werk bezeichnet wurde.³⁴ Diese Aktstudie eines sitzenden jungen Mannes mit einem Speer (?) in der Hand ist allem Anschein nach ein Werk, das im Aktsaal der Akademie entstanden ist, die Autorschaft Messerschmidts ist jedoch nicht gesichert.

In der Quellenliteratur lesen wir oft, dass Martin van Meytens, der Hofmaler und damalige Akademiendirektor, auf Messerschmidt schon während dessen Studium aufmerksam geworden ist und sein Protektor wurde.³⁵ Das kann sich aber nur auf die Zeit beziehen, als Messerschmidt kurz vor dem Abschluss seiner Akademieausbildung war, denn Martin van Meytens wurde erst 1759 zum Direktor der Akademie ernannt. Wir wissen, dass Meytens zu Beginn seiner Amtsausübung ein bewegliches Skelett für den Akademieunterricht konstruiert und Messerschmidt mit seiner Ausführung betraut hat, denn dessen Fertigkeit im Holzschnitzen war ihm wohl bekannt.³⁶

household was Professor Jakob Schletterer. Tuition by this sculptor, who preferred to work in stone, was a welcome supplement to the training Franz Xaver had already received in Johann Baptist Straub's workshop. Another material he was able to experiment with further in Vienna was metal. Even if Albert Ilg was correct in assuming that Messerschmidt studied under Matthäus Donner,³² such study was soon cut short by Donner's death in August 1756. Nor is it at all likely that he was exposed to the teaching of Donner's successor, the sculptor Jakob Gabriel Müller, also known as Mollinarolo, whose artistic concerns differed substantively from Messerschmidt's. His teacher in metal sculpture may well have been Balthasar Ferdinand Moll, who taught at the Academy from 1751 to 1759, having already made a name for himself with works in metal. While there is no hard evidence to support this thesis it can claim a certain plausibility in view of the influence of Moll discernible in Messerschmidt's early work.

Evidence about the time Messerschmidt spent at the Academy rests to this day on a single document – a 1756 dispensation to wear a sword that he and two other sculptors were granted in recognition of their status as students of the Academy.³³ A drawing that has been ascribed to Messerschmidt probably dates from the same period.³⁴ This nude study of a seated young man holding a spear (?) in his hand appears to have been done in the Academy's figure studio. The attribution to Messerschmidt is no more than speculative.

The most important piece of information to be gleaned from the sources is the frequent assertion that the young artist caught the eye of the court painter and director of the Academy, Martin van Meytens, and was subsequently befriended by him.³⁵ This would refer to the time shortly before Messerschmidt completed his course at the Academy; van Meytens was not appointed to the directorship until 1759. We know that he designed an articulated skeleton to be used in figure classes and entrusted its execution to Messerschmidt, whose prowess in woodcarving was obviously known to him.³⁶



MARTIN VAN MEYTENS D. J. / THE YOUNGER

SELBSTBILDNIS, UM 1750, ÖLGEMÄLDE, NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM
SELF-PORTRAIT, C. 1750, OIL PAINTING, NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM



BALTHASAR FERDINAND MOLL

FÜRST JOSEPH WENZEL I. VON LIECHTENSTEIN, 1758, BRONZE, VERGOLDET, BELVEDERE, WIEN
JOSEPH WENZEL I, PRINCE OF LIECHTENSTEIN, 1758, BRONZE, GILT, BELVEDERE, VIENNA

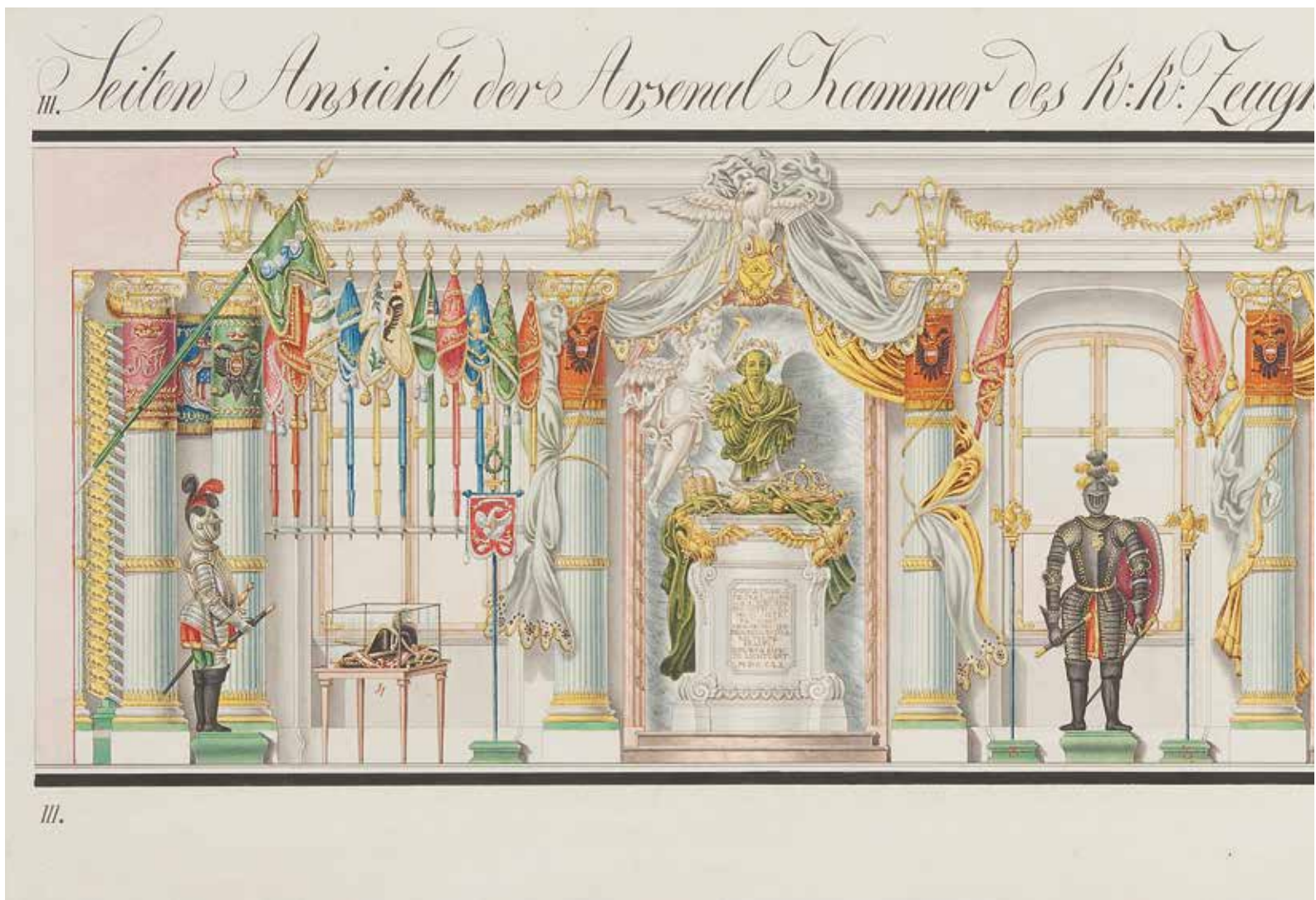
Die ersten offiziellen Porträtaufträge / The First Official Portrait Commissions

Nach dem Abschluss der Ausbildung an der Akademie war es angeblich Martin van Meytens, der Messerschmidt zu einer ersten Anstellung verhalf – auf seine Empfehlung erhielt er im Wiener kaiserlichen Zeughaus die Stelle eines *Stuckverschneiders*.³⁷ Seine Aufgabe war es, die roh aus der Gießerei gekommenen Kanonen kalt zu bearbeiten, d. h. vor allem zu verzieren. Diese anstrengende, rein kunstgewerbliche Arbeit wirkte sich auf Messerschmidts weitere Entwicklung dennoch positiv aus, sie war sicherlich eine gute Vorübung für die meisterliche Oberflächenbearbeitung, die Messerschmidt in seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit seit Anfang an auszeichnete.

Kurz bevor Messerschmidt ein Angestellter des Zeughauses wurde, begann man in Wien unter der Führung und mit beträchtlicher finanzieller Unterstützung des Feldmarschalls Joseph Wenzel I. Fürst von Liechtenstein das kaiserliche Zeughaus zu renovieren. Die Säle der vier Galerien im ersten Stock dieses riesigen Gebäudes, das einen großen viereckigen Hof umgab, wurden bei dieser Gelegenheit kunstvoll eingerichtet und während des Siebenjährigen Krieges zu einer Gedenkstätte der siegreichen Schlachten der Habsburger ausgebaut.³⁸ Im größten und schönsten der neuen Säle, Kaisersaal benannt, ließ das Herrscherpaar eine Ehrensäule für J. Wenzel I. von Liechtenstein aufstellen. Sie war der Ausdruck der Anerkennung und Dankbarkeit für die großen Verdienste des Feldmarschalls um die österreichische Artillerie. Seine feuervergoldete Bronzestatue, die auf ein hohes Podest mit Widmungsinschrift kam, fertigte 1758 Maria Theresias Favorit Balthasar Ferdinand Moll. Fürst Liechtenstein revanchierte sich kurz darauf mit noch prachtvolleren Ehrenmalen beider Herrscher, die er an der gegenüberliegenden Wand des Kaisersaales errichten ließ. Mit der Ausführung der feuervergoldeten Bronzestatuen für die zwei Denkmäler beauftragte er

After finishing his training at the Academy, Messerschmidt was given his first job as a *Stuckverschneider* at Vienna's Imperial Armoury allegedly at Martin van Meytens' intervention.³⁷ This job involved machining – above all adorning – castings fresh from the foundry without applying heat. Even though the physically demanding work was purely decorative it undoubtedly contributed to Messerschmidt's artistic development. It provided an excellent grounding for the masterful treatment of metal surfaces to be found in even his earliest works.

Messerschmidt joined the Imperial Armoury just as its renovation was getting under way, supervised and largely financed by Field Marshal Joseph Wenzel I, Prince of Liechtenstein. The halls on the first floor of the "galleries" enclosing a large rectangular courtyard were splendidly reappointed during the Seven Years' War as a memorial to the victories of the Habsburgs.³⁸ In the most spacious and beautiful of these halls, the Emperor's Hall, the ruling couple had a commemorative column for J. Wenzel I. of Liechtenstein installed. It was designed to express their appreciation and gratitude for the services the Field Marshal had rendered to the Austrian artillery. His fire-gilt bronze bust on a tall pedestal bearing a dedicatory inscription is the work of Maria Theresia's favourite sculptor, Balthasar Ferdinand Moll, and dates from 1758. Liechtenstein shortly afterwards returned the favour with even more sumptuous memorials to the two monarchs, which were placed on the opposing wall of the Emperor's Hall. Rather than putting the execution of the fire-gilt bronze busts in the tried and proven hands of the court sculptor, Moll, Liechtenstein gave the commission to someone as yet completely unknown who had only recently left the Academy: Franz Xaver Messerschmidt. It is obvious that Liechtenstein cannot have arrived at this decision without help.

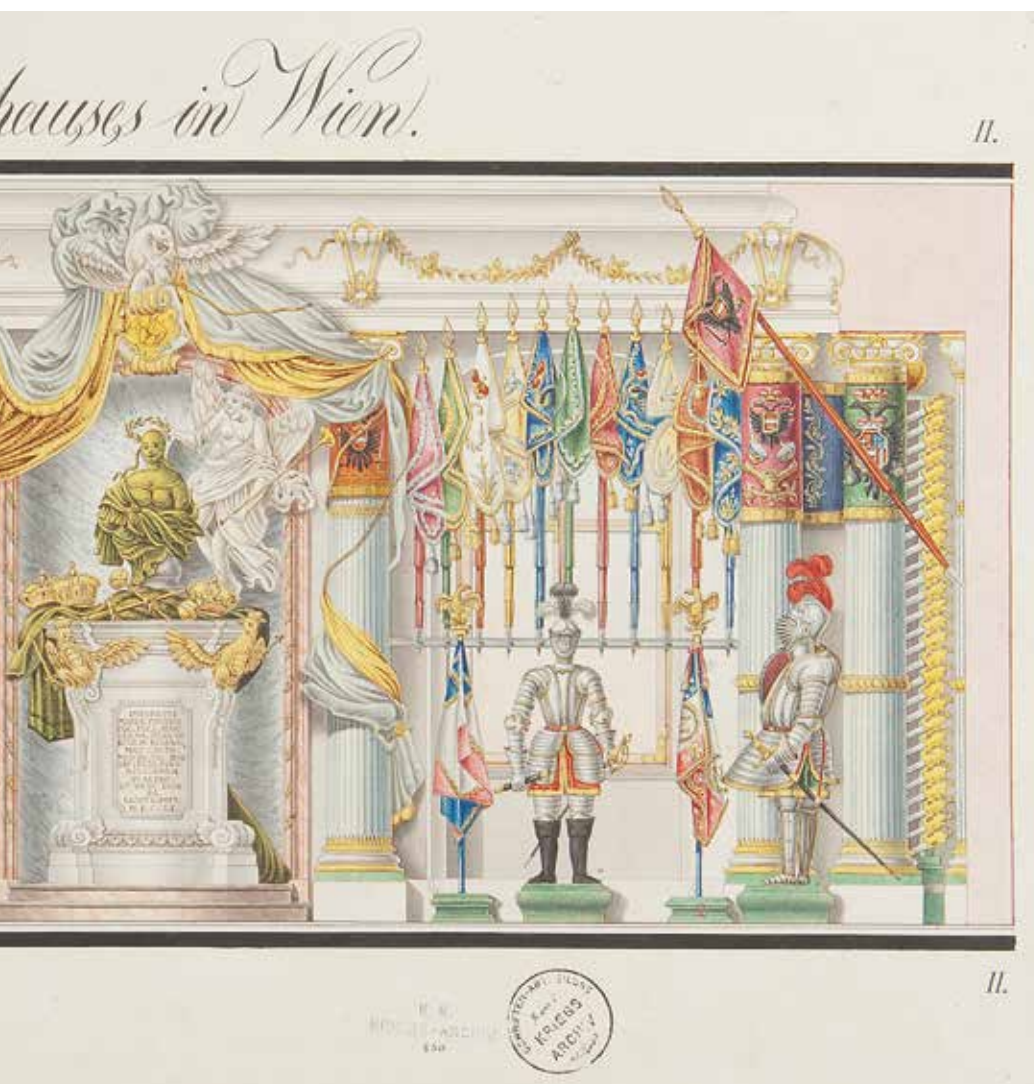


allerdings nicht den bewährten Hofbildhauer Balthasar Ferdinand Moll, sondern einen bis dahin völlig unbekannten Neuling, der kurz zuvor noch ein Schüler der Akademie gewesen war – Franz Xaver Messerschmidt. Es ist klar, dass er diese Entscheidung nicht von sich aus, sondern auf eine Empfehlung hin getroffen hat, und diese wiederum kam entweder von Martin van Meytens oder – was noch wahrscheinlicher ist – von Messerschmidt's direktem Vorgesetzten im Zeughaus, dem Artilleriehauptmann David Chatelle.³⁹ Er hatte offenbar schon bald die Fähigkeiten Messerschmidt's zu schätzen gewusst.

Sowohl Balthasar Ferdinand Moll als auch Franz Xaver Messerschmidt waren bei ihren Büsten an Vorgaben gebunden, die nicht nur das Gesamtprogramm des Raumes betrafen, sondern auch die Ausschmückung, die traditionell die Aufgabe eines Architekten war. Die

Messerschmidt must have been recommended to him, either again by Martin van Meytens or, even more probably, by Messerschmidt's immediate superior in the Armoury, David Chatelle, a captain of the artillery;³⁹ it appears that this man had quickly formed a high opinion of Messerschmidt's capability.

For the busts both Balthasar Ferdinand Moll and Franz Xaver Messerschmidt had to follow the outlines not only of the overall programme for the great hall but also of the decor, traditionally part of the architect's task. The names of the "authors" responsible for the thematic and artistic concept of the newly appointed staterooms are unknown to this day.⁴⁰ It is these persons – rather than the sculptors, who were concerned only with the realisation – who must be given credit for defining the different ways of glorifying the persons in question by commemorating them in monuments. While Field Marshal



PAUL LÖBHART UND / AND MATTHIAS WANIEK

ANSICHT DES KAISERSAALDES DES K. K. ZEUGHAUSES,
1817–1819, AQUARELL, HEERESGESCHICHTLICHES
MUSEUM, WIEN

VIEW OF THE KAISERSAAL [EMPEROR'S HALL] AT THE
IMPERIAL-ROYAL ARMOURY, 1817–1819, WATERCOLOUR,
HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM, VIENNA

Namen der Autoren, die das thematische und das künstlerische Konzept aller neu eingerichteten Repräsentationsräume entworfen haben, sind bis heute nicht bekannt.⁴⁰ Von ihnen und nicht von den ausführenden Bildhauern stammt sicherlich auch die unterschiedliche Art der denkmalhaften Ehrung der betreffenden Persönlichkeiten. Während der Feldmarschall Liechtenstein als ein erfolgreicher Feldherr dargestellt wurde und der Sockel mit seiner Büste daher vor allem mit dekorativ arrangierten Waffen und Fahnen umgeben war, feierte man Franz von Lothringen und Maria Theresia mit allen dazugehörigen Attributen als gekrönte Herrscher, über deren Bildnissen auch eine aus Stuck geformte Figur der Ruhmesgöttin mit Posaune und Lorbeerkranz schwebte.⁴¹

Heute sind von diesen Ehrenmälern nur die drei Büsten erhalten. Ihr gemeinsames Merkmal, der auffallend tiefe, damals nicht mehr übliche Büstenabschnitt,

Liechtenstein was represented as a victorious general, with the socle of his bust enveloped in decoratively arranged arms and flags, Francis I of Lorraine and Maria Theresia were celebrated as crowned heads with all fitting attributes, such as a stucco figure of Fame with a trumpet and a laurel wreath hovering above their portraits.⁴¹

Of these honorary monuments only the three busts are extant. The characteristic they have in common, an extraordinarily long truncated torso reaching down to the waist, was no longer in fashion at the time and was presumably dictated by their sites' spatial exigencies. The unusual proportions were therefore in all likelihood determined by the architect in charge of the overall design rather than by the free decision of the two sculptors.⁴² In the details of the sculpting of the busts, where the artists had free hand, most notably in the delicate rendering of the surfaces of the sumptuous armour and



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAISER FRANZ I. VON LOTHRINGEN, 1760, BRONZE, VERGOLDET, BELVEDERE, WIEN

EMPEROR FRANCIS I OF LORRAINE, 1760, BRONZE, GILT, BELVEDERE, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAISERIN MARIA THERESIA, 1760, BRONZE, VERGOLDET, BELVEDERE, WIEN

EMPRESS MARIA THERESIA, 1760, BRONZE, GILT, BELVEDERE, VIENNA

der bis zur Taille reicht, war offenbar durch die räumlichen Verhältnisse der Aufstellung bedingt. Daher waren die ungewohnten Proportionen kaum eine freie Entscheidung beider Bildhauer, sondern wurden wohl vom entwerfenden Architekten bestimmt.⁴² Gemeinsamkeiten kann man jedoch auch in der bildhauerischen Ausführung der Büsten feststellen, die sehr wohl Sache der beiden Künstler war, und zwar besonders in der detaillierten Bearbeitung der Oberfläche der dargestellten kostbaren Panzer und Gewänder und der weichen Modellierung der reichen Draperien. Hier erweist sich Moll, der bewährte Hofbildhauer und Professor an der Akademie, als ein direktes Vorbild für Messerschmidt, der offenbar vor allem dessen Prunksärge in der Kapuzinergruft genau studiert hatte. Das unterschiedliche Denkmalkonzept hat dagegen die Verschiedenheit der Werke beider Bildhauer mitbedingt. Molls strenge, aufragende Figur des Joseph Wenzel I. von Liechtenstein, die auf der Spitze einer aus verschiedenen kriegerischen Artefakten aufgebauten Pyramide stand und dort mit ihren betonten Armstümpfen an die bekannten Büsten anderer Feldherren erinnerte⁴³, entsprach vollkommen dem Charakter dieses Ehrenmales. Die Aufgabe Messerschmidts war es hingegen, Herrscherbüsten zu schaffen, die in einer Nische unter einem großen Baldachin, umgeben von aufwendigem Arrangement, als dominierender Mittelpunkt wirken sollten.

Diese Aufgabe hat Messerschmidt mit Aufgebot aller Mittel, die ihm dazu zur Verfügung standen, souverän bewältigt. Die Art, wie er sie einsetzte, war längst erprobt, und doch erwies sie sich in seinem Werk noch immer als aktuell. Es ging ihm dabei vorrangig um die Gestaltung einer imponierenden glänzenden Erscheinung in reich geschmückten Gewändern, die von einem großen hermelingefütterten Brokatmantel umhüllt sind. Dieser ist ein wichtiger Bestandteil der Gesamtkomposition, bestimmt mit seinen tiefen Falten den aufgelockerten Umriss der Büsten und trägt entscheidend zur dynamischen Wirkung der Darstellung bei.⁴⁴ Ein Zugeständnis an den Rokokogeschmack ist eine kleine Bänderhaube auf dem Haupt Maria Theresias, von der seitlich je ein wie vom Wind verknittertes Band auf ihre Schulter fällt, was dem Gesamtumriss eine leichte, spielerische Note verleiht.

Das Bildnis des Franz I. von Lothringen in einem antikisierenden Schuppenpanzer folgt der traditionellen

the soft modelling of the rich draperies, their works have much in common. Here Moll, the renowned court sculptor and professor at the Academy, served as a direct model for Messerschmidt, who had undoubtedly made a close study of Moll's highly ornamented sarcophagi in the Imperial Crypt. What distinguished the works of the two sculptors was the divergence in the conception of the monuments. Moll's austere, erect figure of Joseph Wenzel I. of Liechtenstein, standing atop a pyramid made up of war related artefacts and echoing the busts of other renowned field commanders with accentuated arm stumps,⁴³ was a perfect realisation of its type. It fell to Messerschmidt to provide the stateroom with a dominant centre in the form of the busts of the imperial couple. These were to be placed in a niche surmounted by a great canopy.

Drawing on all resources at his disposal, Messerschmidt acquitted himself triumphantly in this task. The way he employed these resources was not new. It was, on the contrary, deeply traditional but proved ideal for this work. What Messerschmidt was aiming to achieve was above all to capture an imposing, brilliant appearance in richly decorated clothing, encased in a loose brocade mantle lined with ermine. The mantle is an important element in the overall composition as its deep folds determine the busts' flexible outline and contribute to their dynamic effect.⁴⁴ A small concession to the taste of the Rococo is Maria Theresia's tiny bonnet, with ribbons dangling down to her shoulders, seemingly crumpled by the agitated air. This imparts a light-hearted, playful note to her contour.

The portrait of Francis I of Lorraine, in a scale armour evocative of antiquity, is cast in the traditional mould of the invincible ruler. That the bust of Maria Theresia is free from any allusion to antiquity is all the more surprising since the inscription on the socle confers on her one of the titles of a Roman empress, *mater castrorum*,⁴⁵ which is surely fitting; it justifies the presence of a monument for a woman in an armoury. Its use here, however, is by no means unique. The title was repeatedly applied to Maria Theresia at the time to express appreciation of her role in the wars fought over her inheritance.⁴⁶ The analogous inscription on the socle of Francis I of Lorraine's bust, *pater castrorum*, is a title unknown in antiquity. In Vienna it was used only here.⁴⁷

Darstellung eines unbesiegbaren Herrschers, während die Büste Maria Theresias frei von jeder Allusion an die Antike ist. Das überrascht umso mehr, als sie in der Inschrift am Sockel als *mater castrorum*, mit einem Titel der römischen Kaiserinnen apostrophiert wird⁴⁵, der für das Denkmal einer Frau in einem Zeughaus eine entsprechende Rechtfertigung lieferte. Eine solche Benennung wurde aber nicht nur hier benützt – als Ausdruck der Würdigung des Engagements Maria Theresias in den Kriegen um ihr Erbe kam sie in der damaligen Zeit wiederholt vor.⁴⁶ In Anlehnung daran findet man auf der Inschrift am Sockel der Büste des Franz' I. von Lothringen den Titel *pater castrorum*, der in der Antike nicht üblich war und auch im damaligen Wien sonst nicht vorkommt.⁴⁷

Während sich der Bildhauer verpflichtet fühlte, den Kaiser in einer imponierenden Haltung und mit martialisch ernsten Zügen darzustellen, strahlt das ebenmäßige, glatte Gesicht der Kaiserin mit seinem kaum sichtbaren Lächeln natürliches Selbstbewusstsein und Vitalität aus. Ohne eine Porträtähnlichkeit bewusst anzustreben, gelang es dem Künstler damit, ein überzeugendes Bild von Maria Theresia zu schaffen.

Mit beiden Büsten, die 1760 im Zeughaus aufgestellt wurden, konnte sich der damals 24-jährige Neuling Messerschmidt auf Anhieb in Wien unter die bedeutendsten Bildhauer einreihen. Aufbauend auf den Kunstvorstellungen von Balthasar Ferdinand Moll, schuf er mit ihnen charakteristische Werke der thesesianischen Epoche in ihrer späten Rokokophase, die wie dreidimensionale Parallelen zu den höfischen Porträts des Martin von Meytens erscheinen.⁴⁸ Das Erbe Georg Raphael Donners, das noch in den heroisch-idealisierenden Büsten Maria Theresias als *Juno Moneta* und Franz' I. von Lothringen als *Apollo Monetarius* seines Bruders Matthäus aus dem Jahre 1750 weiterlebt⁴⁹, ist hier bereits verebbt und nur in Anleihen aus dem Motivschatz, wie z. B. der krönenden Fama, noch präsent. Dagegen ist eine Rückbesinnung auf die traditionelle barocke Bildnisbüste spürbar.⁵⁰ Deren üppige Formensprache wirkt jetzt aber wesentlich leichter und schwungvoller. Die Präferenz von Metall statt Stein ermöglichte die aufwendige Ziselierung der Oberfläche, die reich mit Rocaille-Ornamentik geschmückt ist.

Kurz nach der Fertigstellung beider Büsten und ihrer Aufstellung im Zeughaus bekam Messerschmidt vom

While Messerschmidt felt obliged to emphasize the Emperor's imposing deportment and the martial gravitas of his features, the Empress's untroubled, serene mien with its barely perceptible smile radiates natural self-assurance and vitality. Without explicitly aiming to achieve portraiture likeness the artist succeeded in creating one of the most convincing representations of Maria Theresia.

The two busts, which were installed in the Armoury in 1760, catapulted the 24-year-old newcomer into the first rank of Vienna's foremost sculptors. With Balthasar Ferdinand Moll's artistic principles to build on, he created works characteristic of the Theresian epoch in its late rococo phase that provide three-dimensional parallels to Martin von Meytens' court portraits.⁴⁸ Georg Raphael Donner's legacy, which lives on in his brother Matthäus' heroically idealizing 1750 busts of Maria Theresia as *Juno Moneta* and of Francis I of Lorraine as *Apollo Monetarius*,⁴⁹ is evident in Messerschmidt's busts only in borrowings from the motif repertoire such as the crowning Fame. What is palpably there is a reevaluation of the traditional baroque portrait bust.⁵⁰ However, its luxuriant formal language now appears significantly lighter and more lively. The preference for metal over stone made extensive chasing possible, resulting in surfaces covered with rocaille ornament.

After the two busts had been completed and installed in the Armoury Liechtenstein awarded Messerschmidt another highly prestigious commission. He was to portray the future Emperor Joseph II, then still an archduke, and his first wife, Maria Isabella of Parma. The works, which took shape between 1760 and 1763, were to be hung in another stateroom in the Armoury, the Hall of Weapons. In contrast to the monuments for the ruling couple, the heir apparent to the Habsburg throne and his wife had to make do with oval bronze reliefs, without gilding and dedicatory inscriptions. Again, Fame hovers above them, this time equipped only with a trumpet and accompanied by a putto carrying the archducal coronet; there is no victor's wreath.⁵¹

That Joseph Wenzel I of Liechtenstein had the portraits of the heir-presumptive and his wife installed in the Armoury's Hall of Weapons is no doubt connected to the role of matchmaker he himself played in Joseph II's betrothal. From a thematic perspective the somewhat strange choice of location could be justified by pointing



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

JOSEPH II. ALS ERZHERZOG, 1760–1763, BRONZE, BELVEDERE, WIEN

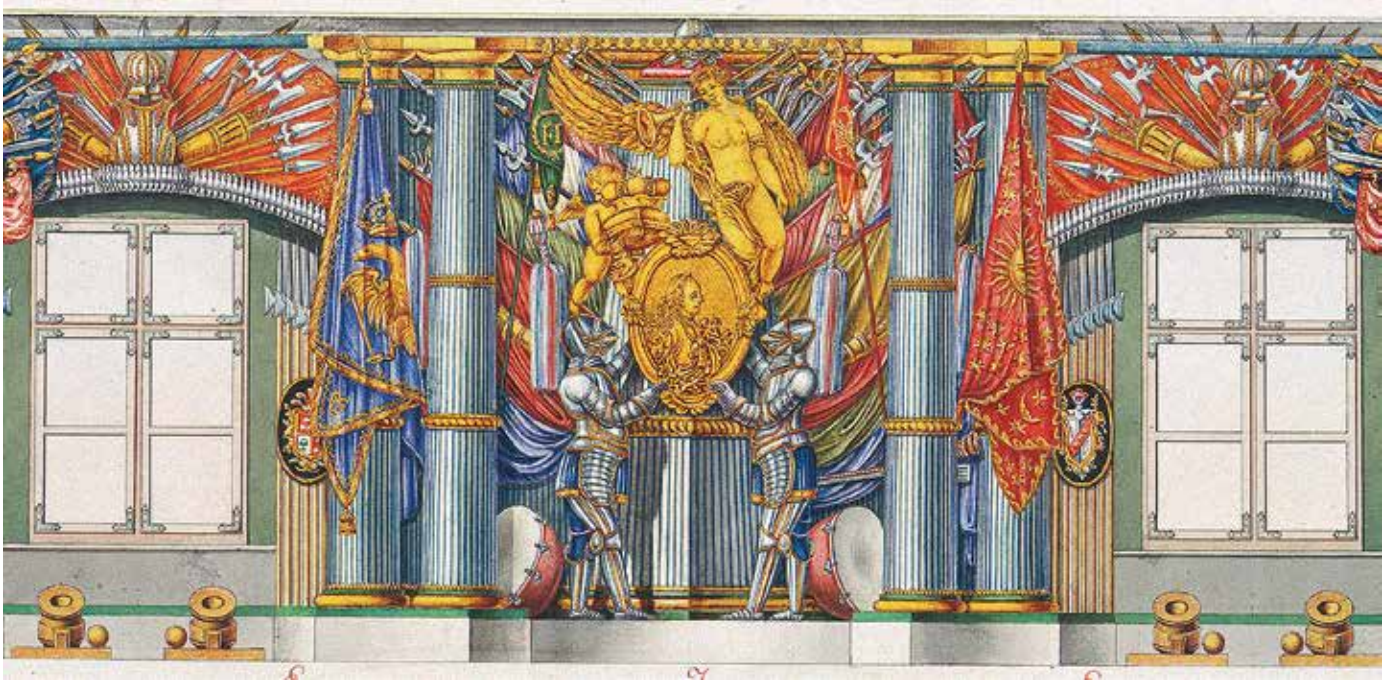
JOSEPH II AS ARCHDUKE, 1760–1763, BRONZE, BELVEDERE, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

MARIA ISABELLA VON PARMA, 1760–1763, BRONZE, BELVEDERE, WIEN

MARIA ISABELLA OF PARMA, 1760–1763, BRONZE, BELVEDERE, VIENNA



PAUL LÖBHART UND / AND MATTHIAS WANIEK

ANSICHT DER WAFFENHALLE DES K. K. ZEUGHAUSES (DETAIL), 1817–1819, AQUARELL,
HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM, WIEN

VIEW OF THE WEAPONS HALL OF THE IMPERIAL-ROYAL ARMOURY (DETAIL), 1817–1819, WATERCOLOUR,
HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM, VIENNA

Fürsten Liechtenstein einen neuen ehrenvollen Auftrag. Für einen weiteren repräsentativen Saal des Zeughauses, die sogenannte Waffenhalle, sollte er Bildnisse des damaligen Erzherzogs und späteren Kaisers Joseph II. und seiner ersten Gemahlin Maria Isabella von Parma schaffen. Sie entstanden zwischen 1760 und 1763. Für die Darstellung des Thronfolgerpaares waren im Unterschied zu den Denkmälern des Herrscherpaares Maria Theresia und Franz I. von Lothringen keine Büsten, sondern »nur« ovale Bronzereliefs ohne Vergoldung und ohne Widmungsinschrift vorgesehen. Über ihnen schwebte aber ebenfalls eine Fama–diesmal nur mit einer Tuba, ohne Siegeskranz–zusammen mit einem Putto, der den Erzherzogshut trägt.⁵¹

Dass Joseph Wenzel I. von Liechtenstein die Porträts des jungen Thronfolgerpaares in der Waffenhalle des Zeughauses aufstellen ließ, hing sicher mit der Rolle zusammen, die er als Brautwerber bei der Vermählung Josephs II. gespielt hatte. Thematisch begründet war die ungewöhnliche Aufstellung dadurch, dass dieser Saal der Verherrlichung der *Casa d'Austria* gewidmet war.⁵² Das Bildnis des Thronfolgers und sogar das seiner jungen

out that the room was dedicated to the glorification of the *Casa d'Austria*.⁵² The portrait of the heir-presumptive and even that of his young wife in an environment bristling with weapons, flags and harnesses was to be interpreted as a guarantee that the illustrious house would continue to thrive.

Of the entire monument-like arrangement only the two oval relief portraits have survived. It is not only the stucco elements of the monument–Fame and the putto–that have disappeared, destroyed in all probability when the Armoury was pulled down; gone too is the “gold” bust of Rudolf of Habsburg, which used to stand in the middle of the room and about whose genesis and creator we know nothing even to this day. It cannot be ruled out that it was one of Messerschmidt’s hitherto unknown works.

Working on the reliefs confronted the artist with a new task where he was again deliberately to choose the Viennese tradition. He undoubtedly drew inspiration from existing individual reliefs and, above all, from the abundance of medals with heads in profile.⁵³ He took his cue, as has already been pointed out,⁵⁴ from their

Gemahlin in einem von Waffen, Fahnen und Harnischen strotzenden Ambiente sollten wohl als eine Verheißung des Fortbestandes des ruhmreichen Geschlechts verstanden werden.

Heute sind vom gesamten denkmalhaften Arrangement nur die beiden ovalen Reliefbildnisse erhalten. Nicht bloß die Stuckteile des Denkmals selbst, die Fama und der Putto, sind verschwunden – sie wurden wahrscheinlich bei der Demolierung des Zeughauses vernichtet –, verschollen ist auch eine in der Mitte des Raumes stehende »goldene« Büste Rudolfs von Habsburg, über deren Entstehung und Schöpfer wir bisher nichts wissen. Es ist nicht völlig auszuschließen, dass es sich um ein bisher unbekanntes Werk von Messerschmidt handelte.

Die Arbeit an den Reliefs konfrontierte den Künstler mit einer neuen Aufgabe, bei der er sich ebenfalls bewusst der Wiener Tradition anpasste. Neben einzelnen Reliefs bot ihm diesmal sicher auch der reiche Schatz an Medaillen mit Profilbildnissen genug Anregung.⁵³ Wie bereits darauf hingewiesen wurde⁵⁴, übernahm er von diesen auch die charakteristische räumliche Komposition – die leichte Drehung der Büste zum Beschauer hin, während der Kopf im reinen Profil dargestellt ist. Das ovale Format, das wahrscheinlich vom Architekten vorgegeben wurde, gab Messerschmidt von Neuem die Gelegenheit zu einer reichen Gestaltung der Draperie, die unten über den Rahmen hinausragt. In der Virtuosität der Oberflächenbearbeitung des Panzers, der einzelnen Gewänder und der langen, auf dem flachen Hintergrund kunstvoll ausgebreiteten Lockenperücke hat er nun einen kaum überbietbaren Höhepunkt erreicht – das betrifft sein eigenes Schaffen und bestätigt sich im Vergleich mit anderen damaligen Wiener Bildhauern. Das reine Profil bot ihm wiederum die Gelegenheit zu einer schärferen Charakteristik der Dargestellten, was zu einem Spannungsverhältnis zwischen der glanzvollen Erscheinung und den nüchtern gestalteten Gesichtszügen führte.

Mit den Porträts für die Prunkräume des kaiserlichen Zeughauses musste Messerschmidt den Vorstellungen Maria Theresias voll entsprochen haben, so dass sie ihm im Anschluss daran die damals bedeutendste offizielle bildhauerische Aufgabe übertrug: die Gestaltung ihrer überlebensgroßen Statue im ungarischen Krönungssor-nat.⁵⁵ Der Auftrag ging allerdings nicht direkt an den Künstler, sondern wurde ihm durch seinen Vorgesetzten, den Artilleriehauptmann David Chatelle, vermittelt.

characteristic conception of space – the slight turn of the bust toward the observer, while the head itself is seen in pure profile. The oval format, presumably stipulated by the architect, again allowed Messerschmidt to indulge in a rich rendering of the drapery, which overflows the frame at the bottom. In terms of the virtuoso treatment of the armour's surface, the different robes and the wig, whose long curls are artfully arranged on the flat background, the artist here reaches a level rarely to be seen either in his own work or that of other sculptors in Vienna at the time. At the same time the pure profile gave him free rein for the enhanced characterisation of the subject, leading to a productive tension between the dazzling overall appearance and the soberly rendered features.

The portraits for the state halls of the Imperial Armoury must have met with Maria Theresia's unqualified approval. She awarded Messerschmidt the most significant official sculptural commission of the day: the creation of her own larger-than-life statue in Hungarian coronation regalia.⁵⁵ The channel she chose for doing so was again his superior, Captain David Chatelle.

No details have come down to us of the planned location of the statue. It was arguably destined for an altogether different purpose from the busts. Maria Theresia may have conceived of it as a complement to Peter and Paul Strudel's thirteen statues of her predecessors. She had the statues moved from their previous location in the Hofburg to the Upper Belvedere in early 1766;⁵⁶ her own statue would have rounded off this newly staged genealogical array of the Habsburgs.

Having completed the mould, Messerschmidt left it at the foundry in 1764 and took himself off to Rome in 1765 on a study trip.⁵⁷ However, he was recalled to Vienna that same year. Francis I of Lorraine had died unexpectedly in August and Maria Theresia decided to commission a statue as part of the commemoration of her late husband. It was to be a counterpart to her own in appearance and size; Francis too would be depicted in a coronation robe – the imperial robe in his case.⁵⁸ Messerschmidt must already have despatched the mould for the second statue by early 1766. In August both statues left the foundry, having been subjected to very extensive cold work by the artist himself. Abandoning her initial idea of having both installed at the Belvedere, Maria Theresia very soon decided in favour of a location in the Stallburg art gallery.

Über den geplanten Aufstellungsort für die bestellte Statue ist bisher nichts Näheres bekannt. Sie war wohl von Anfang an nicht als Mittelpunkt eines bedeutenden Repräsentationsraumes gedacht. Wahrscheinlich beabsichtigte Maria Theresia, diese Statue der Reihe von 13 Figuren ihrer Ahnen von Peter und Paul Strudel hinzuzufügen, die sie Anfang 1766 aus der Hofburg in das Obere Belvedere hatte transportieren lassen⁵⁶, um damit die neu inszenierte genealogische Aufstellung der Habsburger zu komplettieren.

Messerschmidt schuf das Gussmodell für dieses Werk im Laufe des Jahres 1764. Anschließend, während im Gusshaus die Statue gegossen wurde, begab er sich 1765 auf eine Studienreise nach Rom.⁵⁷ Von dort wurde er aber schon in demselben Jahr zurückbeordert. Im August 1765 war nämlich unerwartet Franz I. von Lothringen gestorben und Maria Theresia hatte sich im Rahmen ihrer kommemorativen Taten entschlossen, auch seine Statue in Auftrag zu geben. Sie war als ein gleich großes Pendant zu ihrer eigenen gedacht und Franz I. von Lothringen sollte ebenfalls in einem – dem kaiserlichen – Krönungsornat dargestellt werden.⁵⁸ Messerschmidt muss das Gussmodell für diese zweite Statue bereits Anfang 1766 abgeliefert haben, denn im August 1766 kamen beide Statuen nach einer sehr aufwendigen, vom Künstler selbst durchgeführten Kaltbearbeitung fertig aus dem Gusshaus. Maria Theresia beabsichtigte anfangs beide im Belvedere aufstellen zu lassen, sehr bald entschloss sie sich aber für eine Platzierung in der Gemäldegalerie der Stallburg.

Maria Theresias Wunsch, sich neben vielen Bildern auch als Statue im ungarischen Krönungsornat darstellen zu lassen, überrascht nicht, wenn man die existentielle Bedeutung dieser Krönung im Jahre 1741 für sie und ihr Herrschaftsgebiet bedenkt. Auch die vier Jahre später erfolgte Kaiserkrönung ihres Gemahls in Frankfurt am Main war ein ähnlich wichtiges Ereignis im Leben beider: Es übertrug den traditionellen Anspruch der Habsburger auf diesen höchsten Titel des Abendlandes auf die Nachfolgedynastie Habsburg-Lothringen. Aus dieser Sicht ist eine Wiedergabe Franz' I. von Lothringen im Kaiserornat ebenfalls verständlich. Doch der Auftrag, beide Herrscherstatuen als Ornatfiguren darzustellen, die auf ein konkretes historisches Ereignis Bezug nehmen, war eine einmalige, bis dahin ungewohnte Entscheidung, die wohl von den neuen staatsrechtlichen

Maria Theresia's wish to add a statue of herself in Hungarian coronation regalia to an already large repertoire of pictures is understandable if one recalls the existential significance this coronation in 1741 had for her and her dominions. When her husband was crowned Holy Roman Emperor in Frankfurt am Main four years later, the event was comparable in significance: it transferred the Habsburgs' traditional claim to that title to the successor dynasty of Habsburg-Lorraine. From this perspective it makes sense for Francis I of Lorraine to be depicted in imperial regalia. Nevertheless, the order issued to the artist to render both rulers wearing robes referring to specific historical events was unique and unheard of at the time and may well have been influenced by new ideas in state law concerning imperial power. While Maria Theresia's father, Emperor Charles VI, used such occasions to have himself depicted as an absolutist ruler steeped in mythical-mythological hyperbole, his successors were here represented as rightfully enthroned regents whose power was based on binding contracts – it is enough in our context to point to the Pragmatic Sanction – and on official recognition by the representatives of their peoples.

When it came to realising these two thematically narrowly defined commissions it was comparatively easy for Messerschmidt to find examples for detailed copies of the insignia and robes in paintings of Maria Theresia as queen of Hungary and in the wealth of the Imperial Treasury's holdings. This does not mean, however, that he brought genuine understanding to his history-drenched theme. He seems to have had no qualms about occasionally altering the appearance of the insignia. At other times he allows himself to be sidetracked into the painstaking rendering of utterly irrelevant details.⁵⁹

Fashioning the statues themselves was a different matter. No sculptures existed in Vienna at the time that Messerschmidt could have used as models. As far as we know, there was only one late baroque life-size female statue in the city, that of the Duchess Maria Theresia Felicitas of Savoy-Carignan. Balthasar Ferdinand Moll had created it in 1750/51 for the Savoy Knight Academy founded by the Duchess.⁶⁰ As this bronze statue was reduced to a bust long ago little can be said about its original appearance.⁶¹ Its robes consisted – as far as can be reconstructed – in the combination of an antique scale armour breastplate with a contemporary crinoline, the



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAISERIN MARIA THERESIA ALS KÖNIGIN VON
UNGARN, 1764–1766, ZINN, BELVEDERE, WIEN
EMPERESS MARIA THERESIA AS QUEEN OF HUNGARY,
1764–1766, TIN, BELVEDERE, VIENNA

Vorstellungen von der herrscherlichen Gewalt beeinflusst war. Während sich der Vater Maria Theresias, Kaiser Karl VI., in solchen Werken noch als absolutistischer Herrscher in mythisch mythologischer Überhöhung verherrlichen ließ, wurden seine Nachfolger nun als rechtmäßig inthronisierte Regenten vorgestellt, deren Macht durch verbindliche Verträge—man denke an die Pragmatische Sanktion—und durch die offizielle Zustimmung der Repräsentanten ihrer Völker begründet war.

Bei der Realisierung der beiden thematisch genau festgelegten Aufträge war es für Messerschmidt verhältnismäßig leicht, für die Wiedergabe von Insignien und Ornaten genaue Vorlagen zu finden, teils in den verschiedenen malerischen Darstellungen Maria Theresias als Königin von Ungarn, teils in dem reichen Fundus der kaiserlichen Schatzkammer. Ein wirkliches historisches Verständnis für seine geschichtsträchtigen Themen fehlte ihm aber—einmal veränderte er in seinem Werk bedenkenlos die Erscheinungsform der Insignien, ein anderes Mal gab er penibel genau auch unbedeutende Details wieder.⁵⁹

In der Gestaltung der Statuen selbst konnte sich Messerschmidt hingegen nicht auf die bereits in Wien vorhandenen bildhauerischen Werke stützen. Nach bisherigen Kenntnissen befand sich damals in der Stadt nur eine lebensgroße spätbarocke Statue einer Fürstin, nämlich jene der Herzogin Maria Theresia Felicitas von Savoyen-Carignan. Balthasar Ferdinand Moll hatte sie in den Jahren 1750/1751 für die von der Herzogin gestiftete Savoy'sche Ritterakademie geschaffen.⁶⁰ Das ursprüngliche Aussehen dieser Bronzestatue ist nicht bekannt, denn seit Langem existiert sie nur noch als Büste.⁶¹ Ihre Bekleidung bestand—soweit wir es rekonstruieren können—aus der Kombination eines antikisierenden Schuppenpanzers mit einer zeitgenössischen Krinoline, die von einer großen Manteldraperie umhüllt war. Schon aus diesem Grund konnte sie Messerschmidt kein passendes Vorbild bieten. Außerdem hätte Maria Theresia sicher nicht geduldet, dass ihre Herrscherstatue nach der Darstellung einer Fürstin gestaltet würde.

Etwa zur selben Zeit, als Messerschmidt seinen Auftrag erhielt, bestellten die Stände Kärntens ein heute nicht mehr existierendes öffentliches Denkmal Maria Theresias bei Balthasar Ferdinand Moll, das im Sommer 1765, anlässlich des Besuches der Kaiserin und ihres Hofes, in Klagenfurt aufgestellt wurde.⁶² Die majestäti-



BRÜDER KLAUBER

MARIA-THERESIEN-DENKMAL IN KLAGENFURT VON BALTHASAR
FERDINAND MOLL, UM 1765, KUPFERSTICH, TIROLER
LANDESMUSEUM FERDINANDEUM, INNSBRUCK
MONUMENT TO MARIA THERESIA IN KLAGENFURT BY BALTHASAR
FERDINAND MOLL, C. 1765, ENGRAVING, TIROLER LANDESMUSEUM
FERDINANDEUM, INNSBRUCK

whole set off by a loose cloak. Whether or not this in itself was enough in the eyes of Messerschmidt to rule it out as a potential model, Maria Theresia would never have consented to the statue of a duchess being used as a prototype for her own image as Queen.

At around the same time the Carinthian Estates commissioned a—no longer extant—public monument for Maria Theresia from Balthasar Ferdinand Moll, which was erected in Klagenfurt in summer 1765 to mark the visit of the Empress and her court.⁶² Maria Theresia's majestic, even hieratic figure, with Fame hovering above her head, was altogether too different from Messerschmidt's work to have had any influence on it.

Even more difficult is the search for a model for the robed figure of Francis I of Lorraine. Even though there was no shortage of life-size statues of individual rulers, they were all cast in the same representational mould of

sche, ja hieratische Gestalt der Herrscherin mit einer schwebenden Fama über ihrem Haupt unterschied sich von Messerschmidts Werk derart, dass sie als mögliches Vorbild nicht in Betracht kommt.

Noch schwieriger ist die Suche nach Vorbildern bei der Ornatfigur des Franz I. von Lothringen. Es fehlte in Wien zwar nicht an lebensgroßen Statuen einzelner Herrscher, doch sie alle waren einer Darstellungsform unterworfen: der eines großen, siegreichen Feldherrn. Wenn nicht als Harnischfigur, so waren sie in antikisierender Rüstung à la römischer Kaiser mit großem Paludamentum und oft auch einem Lorbeerkranz auf dem Haupt gestaltet. Aus dieser Zeit gibt es nur wenige ganzfigurige Bildnisse von Kaisern im Ornat, und wenn, dann kommen sie fast ausnahmslos in grafischen Blättern vor.⁶³ Auf ihnen ist vor allem das Ornat wichtig und nicht dessen bloß als Figurine dienender Träger.

Bei den Standmotiven beider Statuen konnte Messerschmidt allerdings auf eine längst ausformulierte Typologie zurückgreifen, die für offizielle Herrscherporträts allgemein verbindlich war.⁶⁴ Ihre Spuren findet man auch in den Bildnissen von Martin van Meytens, doch der Bildhauer griff auf frühere Vorbilder zurück, die vor allem durch genealogische Publikationen populär waren. Namentlich das reich illustrierte Buch von Francesco Terzio *Austriacae Gentis Imagines* aus den Jahren 1569–1573 scheint für Messerschmidt eine direkte Inspirationsquelle gewesen zu sein, und das besonders für das Bewegungsmotiv der Statue Maria Theresias.⁶⁵

Die bereits ritualisierten Posen seiner Vorbilder konnte Messerschmidt durch ein neues Kunstverständnis beleben, das seiner Zeit und auch seinem eigenen vitalen künstlerischen Naturell entsprach. Der Nachdruck liegt bei seinen Statuen deshalb auf der Natürlichkeit der Erscheinung beider Herrscher. Die Haltung des erhobenen Hauptes wird hier verbindlicher, die der Konvention verpflichteten Gesten bekommen durch die in den Händen gehaltenen Insignien einen neuen Sinn. Die Figuren vermitteln eine leichte Bewegung, eine Art des Schreitens, was vor allem in der vollplastisch geformten, um ihre Achse leicht gedrehten Statue des Franz I. von Lothringen überzeugend wirkt. Die Figur Maria Theresias war dagegen wohl ursprünglich für eine Aufstellung in einer Nische gedacht, ihre Ausrichtung auf eine Hauptansicht deutet darauf hin. Ihre Bewegung lässt sich vor allem an der Krinoline ablesen, deren



GASPAR OSELLI NACH / AFTER FRANCESCO TERZIO

ANNA VON ÖSTERREICH UND ELISABETH VON VALOIS,
AUS *AUSTRIACAE GENTIS IMAGINES*, 1569–1573, KUPFERSTICH
ANNA OF AUSTRIA AND ELISABETH OF VALOIS, FROM *AUSTRIACAE
GENTIS IMAGINES*, 1569–1573, ENGRAVING

the great victorious general. They were depicted either wearing a full suit of armour or at least the armour one has come to associate with Roman emperors, comprising the royal cloak, the *paludamentum*, and often a laurel wreath. Only rarely did full-figure pictures portray an emperor in state robes; the few specimens that exist are almost invariably prints.⁶³ In these, the emphasis is on the robes rather than on the wearer, whose role is more or less reduced to that of mannequin.

For the stance of the two statues, however, Messerschmidt was able to draw on a long established typology that was obligatory for official portraits of a sovereign ruler.⁶⁴ Its presence can clearly be felt in Martin van Meytens' portraits but Messerschmidt preferred to reach back to older types of the kind popularized by genealogical publications. It is above all Francesco Terzio's richly illustrated *Austriacae Gentis Imagines* (1569–1573) that

Schwere und Volumen dadurch optisch gemildert werden. Der Künstler erreichte mit den beiden Statuen den Höhepunkt seiner offiziellen Karriere und schuf damit Werke, die zu den bedeutendsten der theresianischen Epoche zählen. Neu an den Statuen war auch die Wahl der Legierung, aus der sie gegossen wurden. Diese bestand vor allem aus Zinn, mit Beimischung kleiner Mengen von Kupfer.⁶⁶ Die Statuen ließen sich dadurch gegenüber Bronze wesentlich leichter gießen und im Unterschied zu Blei gut kalt bearbeiten. Ursprünglich hatten die Werke einen silberähnlichen Glanz, was dem damaligen Geschmack sehr entgegenkam. Die neuartige Legierung muss Messerschmidt besonders entsprochen haben, denn Zinn wird in der Folgezeit häufig ein wesentlicher Bestandteil seiner Metallbildwerke.

Nach der Aufstellung der beiden überlebensgroßen Statuen folgte bald ein weiterer, nun weniger spektakulärer Auftrag vom Hof. Messerschmidt hatte eine Büste des jungen Kaisers Joseph II. für das kaiserliche Naturalienkabinett in der Hofburg zu verfertigen, für die er dann im April 1767 das Honorar bekam.⁶⁷ Die Legierung aus Zinn mit einem kleinen Anteil von Kupfer spricht dafür, dass auch dieses Werk im kaiserlichen Gusshaus unter Aufsicht von David Chatelle gegossen wurde.

Der Künstler blieb hier noch beim traditionellen Bildnistypus einer Herrscherbüste, jedoch mit merklichen Veränderungen gegenüber seinen Kaiserbildnissen im Zeughaus. Ein Hauptanliegen war weiterhin, den Monarchen als prachtvolle Erscheinung darzustellen. Das glatt und summarisch modellierte Antlitz von Joseph II. ist dagegen wenig aussagekräftig. Aus der für diesen Bildnistypus so wichtigen Pose des herrscherlich abgewendeten Hauptes wird jedoch eine bloße Kopfwendung, und die Draperie hat kein Eigenleben mehr, das die Dynamik der Darstellung bestimmen könnte. Der frühere unruhige Umriss ist damit einer merklich geschlosseneren Gesamtform gewichen. Zwar ist ein plastisch modellierter Hermelinumhang sichtbar, sein großer Faltenwurf ordnet sich aber der kompositionellen Durchgestaltung der Brustpartie unter.

Es lässt sich nicht leicht nachvollziehen, was Messerschmidt bewogen hat, mit solchen Veränderungen zu versuchen, das alte Porträtschema zu aktualisieren. Möglicherweise wirkte sich hier die Arbeit an seinen Herrscherstatuen aus, bei denen zusätzliche, kunstvoll arrangierte Draperien schon auf Grund der Aufgaben-

seems to have served the sculptor as a source of inspiration, particularly for the movement motif that echoes through the statue of Maria Theresia.⁶⁵

This enabled Messerschmidt to bring a new understanding to bear on the already ritualised poses propagated by his models, an understanding that reflected both his era and his own artistic conception. The emphasis in his statues is therefore on “naturalness” in the appearance of the two rulers. The raised head gives the figures a certain degree of affability. While still conventional in themselves, their gestures are given a new meaning by the insignia they hold in their hands. The figures convey a sense of a light forward movement, a suggestion of being about to step out, which is particularly convincing in the case of Francis I of Lorraine, a statue done in the round and slightly rotated along its axis. Maria Theresia’s figure, on the other hand, may have been designed to be housed in a niche: it seems to be aligned to be viewed from straight in front. Her movement is conveyed above all by her crinoline, whose weight and volume are made less conspicuous. The two statues, belonging as they do to the most outstanding works of the age of Maria Theresia, mark the pinnacle of the artist’s official career.

What was new about the statues was above all the choice of alloy used in their casting. It consisted primarily of tin admixed with small amounts of copper.⁶⁶ Easier to cast than bronze, better for cold work than lead, this material had several advantages. Initially, the statues had a silvery sheen that was very much to contemporary taste. The novel alloy must have met with Messerschmidt’s approval: tin was to become an essential component in his metal statuary.

Once the two larger-than-life statues were in place, Messerschmidt received another – if less spectacular – commission from the Imperial Court, a bust of the young Emperor Joseph II for the Imperial Natural History Cabinet at the Hofburg. Messerschmidt received the fee for this in April 1767.⁶⁷ The alloy he used for the bust, tin with a small amount of copper, would point to the work having been cast at the Imperial Foundry under the supervision of David Chatelle.

Here the artist, while staying faithful to the portrait type obligatory in the depiction of a monarch, deviated in significant respects from his imperial images in the Armoury. His main concern continued to be the rep-



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAISER FRANZ I. VON LOTHRINGEN, 1766, ZINN,
BELVEDERE, WIEN

EMPEROR FRANCIS I OF LORRAINE, 1766, TIN,
BELVEDERE, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAISER JOSEPH II., 1767, ZINN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN
EMPEROR JOSEPH II, 1767, TIN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA

stellung nicht angebracht waren. Möglich ist aber auch, dass er sich von der französischen Bildniskunst herausgefordert fühlte, die damals in Wien an Bedeutung gewann. Die viel bewunderte Marmorbüste der Marie Antoinette von Jean Baptiste Lemoyne kam zwar erst 1772 nach Wien⁶⁸, aber schon 1764 entstand im Auftrag des frankophilen Staatskanzlers Kaunitz sein Brustbild vom Wiener Bildhauer Jakob Gabriel Müller genannt Mollinarolo, das sich an Lemoyne orientierte.⁶⁹ Messerschmidt kannte wahrscheinlich dieses Werk, und seine Büste Josephs II. könnte seine Antwort auf diese neue Tendenz gewesen sein.

In Zusammenhang mit dem Metallporträt Josephs II. ist eine weitere Büste des jungen Kaisers aus Gips gebracht worden, die sich heute in Berlin befindet.⁷⁰ Sie stammte aus Wien, über ihre Entstehung und Bestimmung ist aber bisher nichts Näheres bekannt. Die Zuschreibung dieses unsignierten Werkes an Messerschmidt ist nicht sehr überzeugend, auch wenn in der Darstellung des Antlitzes und in der Körperhaltung Gemeinsamkeiten zu finden sind. Viel wahrscheinlicher ist bei diesem Werk eine Autorschaft von Anton Grassi, der in seinen jungen Jahren ein Schüler von Messerschmidt war.⁷¹ Zweifelsfrei aus dem Œuvre des Künstlers ausschließen muss man dagegen die Terrakottabüste einer jungen Fürstin, die sich im Ringling Museum in Sarasota, USA, befindet und Messerschmidt zugeschrieben worden war.⁷² Flüchtig gesehen, scheint sie sich gut unter seine frühen Herrscherbildnisse einzuordnen, und ihre Gesichtszüge ähneln auch denen der jungen Maria Theresia. Doch wie Peter Volk überzeugend nachgewiesen hat, handelt es sich hier um das Bildnis einer anderen Fürstin, das von einem flämischen Bildhauer modelliert wurde.⁷³

Nach der Büste Josephs II. für das kaiserliche Naturalienkabinett bekam Messerschmidt nur noch zwei Porträtaufträge von Maria Theresia, die jeweils zur Ehrung einer der Kaiserin nahestehenden Person bestimmt waren. 1769 bestellte sie bei ihm eine Metallbüste des berühmten Mediziners Gerard van Swieten – er war einer ihrer wichtigsten Berater – und ein Jahr später ein Marmorbildnis des Akademiedirektors und Hofporträtisten Martin van Meytens, den sie außerordentlich schätzte. Dann brachen die Bestellungen der Herrscherin jäh ab, von 1771 bis zu seiner Abreise aus Wien im Jahre 1775 hat Messerschmidt keinen weiteren offiziellen Auftrag erhalten.

resentation of the monarch as a radiant presence but Joseph II's somewhat slick, summarily modelled face is lacking in expressivity. The pose of the ruler's averted head, an iconographic element of the highest order in this type of portrait, becomes an unspecific sideward turn, and the drapery no longer takes on a life of its own capable of adding momentum to the portrait. The former animated, restless outline has given way to a noticeably more subdued overall shape. Even though a three-dimensional ermine cloak is visible, the fall of its folds is subordinated to the composition of the chest area.

It is by no means easy to say what made Messerschmidt attempt an update of the traditional prototype of ruler portraits by introducing such changes. One of the reasons may have been his work on the statues of the imperial couple where the very nature of the task forbade additional, artfully arranged draperies. Another reason could be the challenge issued by French sculpture, which was becoming increasingly influential in Vienna at the time. Jean Baptiste Lemoyne's much admired marble bust of Marie Antoinette did not arrive in Vienna until 1772,⁶⁸ but as early as 1764 the francophile Chancellor of State, Wenzel Anton, Prince of Kaunitz-Rietberg, had commissioned his bust from the Viennese sculptor Jakob Gabriel Müller, also known as Mollinarolo, who took Lemoyne as his model.⁶⁹ Messerschmidt probably knew this work and his bust of Joseph II may have been his response to the new trend.

Attempts have been made to link a plaster bust now in Berlin to Messerschmidt's metal portrait of Joseph II.⁷⁰ While the details of its genesis and purpose are unknown, it undoubtedly originated in Vienna. Even though there is a certain amount of common ground in the depiction of the face and the bodily posture, the attribution of this unsigned work to Messerschmidt is not convincing. It is far more probable that it is the work of Anton Grassi, who in his youth was one of Messerschmidt's disciples.⁷¹ Another piece that can be excluded with certainty from the artist's oeuvre is the terracotta bust of a young princess, now at the Ringling Museum in Sarasota, USA, that has been ascribed to Messerschmidt in the past.⁷² At first sight it seems to fit into the series of his early imperial portraits and there is a certain similarity in the features to those of the young Maria Theresia. However, as Peter Volk has decisively demonstrated, it is the portrait of another princess executed by a Flemish sculptor.⁷³

Von den zwei Büsten ist das Bildnis von Messerschmidts großem Gönner Martin van Meytens, das für dessen Grab bestimmt war, seit langer Zeit verschollen.⁷⁴ Die Büste Swietens, die auf Wunsch der Kaiserin im Medizinischen Hörsaal der Universität aufgestellt wurde, hat sich dagegen, bis auf den Sockel mit der ausführlichen Widmung, erhalten.⁷⁵ Nach einem grafischen Blatt von Johann Gottfried Haid war die Aufstellung schlicht – das ganze Denkmal stand in einer glatten Nische, die ohne jegliche Verzierung war. Messerschmidt blieb in diesem offiziellen Werk weiterhin dem traditionellen Porträttypus treu, obwohl er sich bereits bei anderen Aufträgen privateren Charakters davon gelöst hatte.⁷⁶ Dennoch können wir bei diesem letzten bekannten barocken Porträt von Messerschmidt signifikante Veränderungen konstatieren. So ist das massive Bruststück kein konventioneller Bedeutungsträger mehr, sondern entspricht der Korpulenz des Dargestellten. Er ist merklich weicher und summarischer modelliert, als dies bei den früheren Büsten Messerschmidts der Fall war. Der Künstler strebt nun einen malerischen Gesamteindruck und nicht mehr eine präzise Schilderung jedes Details an. Die Wirkung des Werkes bestimmt weitgehend der herrisch erhobene, zur Seite gewandte Kopf mit den ausdrucksvollen Gesichtszügen des alternden Gelehrten. Die Pathosformel Gian Lorenzo Berninis lebt mit all ihrer Kraft hier wieder auf, nur ist nicht ein Repräsentant der höchsten Kreise verherrlicht, sondern eine große Persönlichkeit bürgerlicher Abstammung, deren Verdienste mit diesem Denkmal gewürdigt werden.

After the bust of Joseph II for the Imperial Natural History Cabinet Messerschmidt received only two more portrait commissions from Maria Theresia, each of which was designed to honour a person close to the Empress. In 1769 she commissioned a metal bust of the renowned physician Gerard van Swieten, one of her foremost advisers, and a year later a marble bust of the Director of the Academy of Fine Arts, the court portraitist Martin van Meytens, whom she held in high esteem. Then commissions from the Empress came to an abrupt end: between 1771 and 1775, the year he left Vienna for good, Messerschmidt received no further official commissions.

Of those two busts, the portrait of Messerschmidt's great protector Martin van Meytens, which was meant to adorn his grave, has long been unaccounted for.⁷⁴ Van Swieten's bust, installed in the University's lecture hall for medical students at the Empress's express wish, has survived. Only the plinth with its expansive dedication has been lost.⁷⁵ According to Johann Gottfried Haid's mezzotint the overall arrangement was a simple enough affair – the entire monument was placed in a smooth, completely unadorned niche. In this officially commissioned work, Messerschmidt still followed the traditional portrait type, which he had already moved away from in commissions of a more private character.⁷⁶ Having said that, we must not overlook the significant changes Messerschmidt introduced in what was, to the best of our knowledge, his last baroque portrait. The massive chest area for instance is no longer a conventional device to highlight the subject's status but reflects actual corpulence. Van Swieten clearly appears more softly and more summarily modelled than the subjects of Messerschmidt's previous busts. The artist was now aiming for a painterly overall impression rather than the accurate depiction of every detail. The effect is largely due to the imperiously raised, averted head with the aging scholar's expressive features. Gian Lorenzo Bernini's pathos formula is revived here in all its force but instead of being employed to glorify a representative of the highest circles of society it does homage to a great personality of bourgeois origins, whose singular achievements this monument was designed to commemorate.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

GERARD VAN SWIETEN, 1769, BLEI-ZINN, VERGOLDET, BELVEDERE, WIEN (LEIHGABE DER UNIVERSITÄT WIEN)

GERARD VAN SWIETEN, 1769, ALLOY OF LEAD AND TIN, GILT, BELVEDERE, VIENNA
(ON LOAN FROM THE UNIVERSITY OF VIENNA)



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

ELISA MEHRT DAS ÖL DER WITWE (DETAIL), LIECHTENSTEIN.
THE PRINCELY COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA

ELISHA INCREASES THE OIL OF THE WIDOW (DETAIL), LIECHTENSTEIN.
THE PRINCELY COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA

Messerschmidts frühe figurale Werke / Messerschmidt's Early Figural Works

Bereits seit dem Beginn seiner selbständigen Karriere war Messerschmidt vor allem als Porträtist tätig und geschätzt. Von anderen Arbeiten wissen wir bisher nur wenig, selbst wenn Nachrichten überliefert sind, dass er auch figurale Werke verschiedener Thematik geschaffen hat: religiöse Statuen, Brunnen, Grabmäler, mythologische und allegorische Darstellungen. Nur wenige von ihnen sind erhalten geblieben, und sie stammen fast ausschließlich aus seiner Wiener Schaffenszeit. Es sind meist Werke mit religiösem Inhalt, aber sie entstanden nicht im Auftrag der Kirche, die – soweit wir wissen – keine einzige größere Arbeit an den Künstler vergeben hat. Ihre Auftraggeber waren Mitglieder der höchsten gesellschaftlichen Kreise, und sie waren für deren Palais oder Stiftungen bestimmt.

Eine Schlüsselrolle spielte dabei Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen-Carignan, eine geborene Prinzessin Liechtenstein.⁷⁷ Ende des Jahres 1766 suchte sie eigentlich nur einen Ersatz für den plötzlich verstorbenen Wiener Bildhauer Franz Kohl, der eine Immaculata-Gruppe für die neu gestaltete Fassade ihres Palais in der Wiener Innenstadt in halbfertigem Zustand hinterlassen hatte. Zur Fertigstellung dieser Gruppe empfahl ihr Martin van Meytens seinen Protegé Franz Xaver Messerschmidt.⁷⁸

Der Künstler schien zunächst damit einverstanden zu sein, das Werk eines anderen zu vollenden. Es war aber kaum ein Monat nach dieser Vereinbarung vergangen, als die Herzogin, wahrscheinlich auf Messerschmidts Initiative hin, die halbfertige Immaculata von Kohl verwarf und bei ihm eine neue Figur bestellte. Die ganze Gruppe modellierte Messerschmidt daraufhin neu und führte sie binnen eines Jahres aus. Im November 1767 wurde sie an der Fassade in der vorbereiteten Nische aufgestellt.⁷⁹

Von dem Werk Franz Kohls, eines Schülers und treuen Nachfolgers Georg Raphael Donners, ist nichts erhalten geblieben, weder ein Bozzetto noch eine Zeichnung, so dass wir über das Aussehen seiner Immaculata-Statue

From the start of his independent career, Messerschmidt was active and in great demand as a portraitist. We know little as yet about other figural works that are attested in the sources: religious statuary, fountains, sepulchral monuments, mythological and allegorical works. Of the few that have come down to us almost all date from his Vienna period. Even though most of them are religious in content, they were not commissioned by the Church; indeed, as far as we know, Messerschmidt did not receive a single major commission from the Church. The commissioners were members of the highest circles of society and the works they ordered were destined for their palaces or for institutions they had founded.

The key example of such patronage was Maria Theresia Felicitas Duchess of Savoy-Carignan, née Princess Liechtenstein.⁷⁷ In late 1766 she had found herself forced to find a replacement for Franz Kohl, the Viennese sculptor, whose unexpected death had left her with a half-finished Immaculata group that was to have adorned the new façade of her Vienna inner city palace. Martin van Meytens recommended his protégé Franz Xaver Messerschmidt for the completion of that work.⁷⁸

Even though the artist at first seemed content to complete someone else's work hardly a month passed before the Duchess, perhaps egged on by Messerschmidt himself, decided to dump Kohl's half-finished Immaculata and commission a new one. Messerschmidt remodelled the entire group and finished it inside a year. In November 1767 it was installed in the niche awaiting it in the palace's façade.⁷⁹

No physical evidence of the group as conceived by Franz Kohl, a faithful disciple of Georg Raphael Donner, has survived, either as a bozzetto or a drawing, making it impossible for us to form any precise idea even of its general appearance. However, judging from the still extant contracts, the basic conception must have been the same as Messerschmidt's. Both versions of this

nichts wissen. Das Grundkonzept der ganzen Gruppe war, nach den erhaltenen Verträgen zu schließen, bei ihm und Messerschmidt jedoch gleich. Es handelte sich in beiden Fällen bei dieser »Hausmadonna« um eine Immaculata-Statue, die auf der Erdkugel auf eine Schlange tritt. Die Erdkugel sollten Wolken umgeben, auf denen zwei große Cherubim schweben. Die Behauptung, dass Messerschmidt sich bei der Gestaltung der Gruppe an ähnlichen Werken von seinem Onkel Johann Baptist Straub orientiert hat⁸⁰, stimmt also nicht, die Komposition war schon durch genaue Vorschriften im Vertrag vorgegeben und war nicht nur im bayerischen Raum, sondern allgemein verbreitet. Eine dem ausgeführten Werk Messerschmidts sehr nah verwandte Konzeption findet man z. B. auch auf einer Zeichnung einer Immaculata mit Cherubim, die als ein Kunstwerk des Bologneser Kreises aus dem 17. Jahrhundert bestimmt wurde.⁸¹

In der Gestalt der Immaculata selbst folgte Messerschmidt dem lang bekannten Typus mit gefalteten, erhobenen Händen, der in Wien seit der 1667 auf dem Platz Am Hof aufgestellten Marienstatue bei den öffentlichen Mariendenkmälern sehr beliebt war. Auch das Gewand der Figur mit dem großen Mantelumhang, der den Umriss der Statue weitgehend bestimmt, entspricht diesem Typus. Ungewohnt sind hingegen bei frontaler Ansicht die überlangen Proportionen der aufgerichteten, schlanken Gestalt. Sie steht jedoch in einer engen Gasse hoch über den Passanten und ist daher vor allem für eine Betrachtung von unten konzipiert. Aus dieser Perspektive hat sie »richtige« Proportionen, und ihr Aufbau wirkt merklich dynamischer und kontrastreicher. Die Figur scheint zu schweben, was an ihrem labilen Standmotiv liegt, das nicht nach den Gesetzen des Kontraposts ausponderiert ist.⁸² Der verhältnismäßig kleine runde Kopf der Statue auf einem langen Hals zeigt in der herben Schönheit seiner Gesichtszüge Anklänge an die Donner'sche Tradition. Der abstrakten Idealität solcher Köpfe ist Messerschmidt aber nicht gefolgt, sondern er hat eine mehr sensualistische Auffassung gewählt.

Die beiden großen Engel zu Füßen der Immaculata, die zwischen ihr und dem Betrachter zu vermitteln scheinen, bilden mit der Hauptfigur eine hohe, wirkungsvolle Dreieckskomposition. Es sind elegante, überschlankte Gestalten mit einmal anliegender, einmal dekorativ um sie herum arrangierter Draperie, die sich verhältnismäßig leicht in die damalige Wiener Kunst einordnen lassen.

„house madonna“ featured a figure of Mary Immaculate standing on the globe and crushing a serpent beneath her feet. The globe was to have been shrouded in clouds with two large Cherubim hovering above. The claim that Messerschmidt modelled his conception of the group on similar works by his uncle Johann Baptist Straub⁸⁰ is without substance. The composition had been determined in advance by precise guidelines specified in the contract; they reflect general principles whose validity was by no means confined to Bavaria. For example, a design closely related to the work as executed by Messerschmidt can be found in a drawing of Mary Immaculate with cherubim that has been identified as originating in the 17th century Circle of Bologna.⁸¹

For the figure of Mary Immaculate with its raised hands joined in prayer Messerschmidt made use of a well established type pioneered in the 1667 statue of Mary in the square Am Hof and popular in Vienna's public places ever since. The robe with a mantle that largely defines the statue's outline corresponds closely to this type while the markedly elongated proportions of the slender, upright figure depart from it. This can be accounted for by the statue's situation: it is placed high above passers-by in a narrow lane and has therefore been designed for contemplation from below. From such a perspective the proportions look "right" and the structure of the statue benefits from an increase in dynamism and contrast. The figure seems to float, an effect owed in part to its fluid stance, due to the deliberate disregard of the laws of *contrapposto*.⁸² While the statue's relatively small round head on a long neck echoes the Donner tradition in the austere beauty of its features, Messerschmidt eschewed the abstract ideality characteristic of that tradition in favour of a more sensualist approach.

Together with the main figure the two large angels at Mary's feet, apparently designed to mediate between her and the observer, form an impressive, upwardly elongated triangular composition. Clothed in drapery that envelops one of them closely and is decoratively arranged more loosely around the other, these elegant, pointedly slender figures can be placed relatively easily in the context of contemporary Viennese art.

The Immaculata group must have pleased the Duchess because Messerschmidt was soon rewarded with further commissions. Among the works commissioned was an approximately life-size portrait relief of the



MARTIN VAN MEYTENS D. J. / THE YOUNGER

HERZOGIN MARIA THERESIA FELICITAS VON SAVOYEN-CARIGNAN, UM 1750, ÖLGEMÄLDE, LIECHTENSTEIN.
THE PRINCELY COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA

DUCHESS MARIA THERESIA FELICITAS OF SAVOY-CARIGNAN, C. 1750, OIL PAINTING, LIECHTENSTEIN.
THE PRINCELY COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

MARIA IMMACULATA, 1767, FIGURENGRUPPE AUS ZINNGUSS, SAVOY'SCHES DAMENSTIFT
(URSPRÜNGLICHE AUFSTELLUNG UND DETAIL)

MARY IMMACULATE, 1767, GROUP OF STATUES IN TIN ALLOY, SAVOY FOUNDATION FOR NOBLE LADIES
(ORIGINAL ARRANGEMENT AND DETAIL)





FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
 HL. MARIA, 1768, MARMOR, STEPHANSDOM,
 UNTERE SAKRISTEI, WIEN
 ST MARY, 1768, MARBLE, ST STEPHEN'S CATHEDRAL,
 LOWER SACRISTY, VIENNA

Mit der Immaculata-Gruppe muss die Herzogin sehr zufrieden gewesen sein, denn anschließend folgten weitere Aufträge an Messerschmidt. Unter den Werken, die der Künstler damals auf Bestellung der Fürstin ausführte, befand sich auch ihr etwa lebensgroßes Porträtrelief aus feuervergoldeter Bronze, das aber seit Langem verschollen ist.⁸³ Zu den erhaltenen Werken gehören indes die zwei überlebensgroßen Marmorfiguren der Muttergottes und des hl. Johannes aus dem Jahre 1768, die auf dem Altar der Savoy'schen Begräbniskapelle im St. Stephansdom ein mittelalterliches Kruzifix zu flankieren hatten.⁸⁴

Diese einzigen erhaltenen Marmorskulpturen des Künstlers aus seiner Wiener Zeit waren Überarbeitungen älterer Statuen, die schon zuvor auf dem Altar gestanden hatten. Nach den Vereinbarungen im Vertrag zu urteilen, führte Messerschmidt aber nicht nur ihre oberflächliche Modernisierung durch, sondern überarbeitete sie grundlegend. In der Quellenliteratur werden sie stets als seine Werke genannt.

Messerschmidts Möglichkeiten waren bei dieser Arbeit sicher beschränkt – er konnte kaum die Grunddisposition der Statuen ändern und musste ebenso bei den Details immer wieder auf das Vorhandene Rücksicht nehmen. Die heutige monumentale Wirkung und das verhaltene Pathos beider Statuen sind aber sicherlich Resultat seiner Überarbeitung. Auch die meisterliche Detailgestaltung der großen schweren Falten der Draperie kann man Messerschmidt zuschreiben, vor allem aber die überzeugende Darstellung des Leidens im Antlitz des hl. Johannes. Ein Vergleich beider Statuen mit den in derselben Zeit entstandenen Metallfiguren des hl. Franziskus und der hl. Theresia für den Hochaltar der Innsbrucker Hofkirche von Balthasar Ferdinand Moll⁸⁵ zeigt bei einigen verwandten Zügen schon einen merklichen Abstand Messerschmidts von seinem ehemaligen Lehrer – andere Vorbilder waren für ihn jetzt wesentlicher. Während seiner Studienreise in Rom hat Messerschmidt die dortige großartige Barockskulptur bewundern können, und gerade für diese zwei Statuen scheint er seine römischen Eindrücke wieder in Erinnerung gerufen zu haben.

Nach Abschluss dieser Auftragsarbeit folgte eine weitere Modernisierung. Diesmal betraf sie einen mit Figuren dekorierten Brunnen im Hof des Stadtpalais der Herzogin, des späteren Savoy'schen Damenstifts. Er befand sich dort wahrscheinlich seit den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts.⁸⁶

duchess herself done in fire-gilt bronze, which has long been unaccounted for and is still lost to this day.⁸³ Extant commissions include two larger-than-life marble figures, a Madonna and a St John dating from 1768, whose purpose was to frame a medieval crucifix on the altar of the Savoy funerary chapel in Vienna's St. Stephen's Cathedral.⁸⁴

The two statues, the only marble works dating from Messerschmidt's time in Vienna to have survived, were refurbished versions of older statues that had served the same purpose. According to the stipulations in the contract, the artist was to undertake not only a superficial "modernisation" but a thorough overhaul of the statues. In the sources they are therefore always listed as his own works.

Messerschmidt's options for this work were certainly limited. There was hardly anything he could do about the basic disposition of the statues. Every detail had to take the existing work into full account. Nevertheless, the monumental effect and the subdued pathos presented by the statues to this day are certainly the result of Messerschmidt's reworking. In all likelihood he must be credited also with the masterly rendering of the great heavy folds of the drapery and, above all, with the convincing depiction of suffering on the face of St John. A comparison of the two statues with the metal figures of St Francis and St Teresa made by Balthasar Ferdinand Moll at the same time for the high altar of Innsbruck's Hofkirche⁸⁵ reveals, in addition to some shared characteristics, that Messerschmidt had already begun to distance himself significantly from his former teacher. Other models had become more important for him. His study trip to Rome had enabled him to admire the great baroque sculptures on display there and in these two statues his Roman impressions seem to have resurfaced.

Completion of the two statues was followed by another "modernising" job, which concerned a figure-adorned fountain in the yard of the Duchess's inner-city palace, a building that was to become the Savoy Foundation for Noble Ladies. The fountain had been installed there probably at some stage in the 1740s.⁸⁶

Initially Messerschmidt's task was confined to adding two lions resting on tall stone pedestals to the existing monument.⁸⁷ After he had completed the metal figures in 1769 the Duchess found she wanted the entire centre group to be replaced.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

HL. JOHANNES, 1768, MARMOR, STEPHANSDOM,
UNTERE SAKRISTEI, WIEN

ST JOHN, 1768, MARBLE, ST STEPHEN'S CATHEDRAL,
LOWER SACRISTY, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
HL. JOHANNES (DETAIL)
ST JOHN (DETAIL)

Zuerst hatte Messerschmidt nur die Aufgabe, ihn durch zwei auf hohen Steinsockeln ruhende Löwen zu erweitern.⁸⁷ Nachdem diese Metallfiguren im Laufe des Jahres 1769 fertig waren, äußerte die Herzogin den Wunsch, auch die zentrale Brunnengruppe durch eine neue zu ersetzen.

Bei dem neuen Auftrag, den Messerschmidt im Laufe des Jahres 1770 ausführte, ging es um eine in einer glatten Nische stehende, etwa lebensgroße Figurengruppe einer jungen Frau mit zwei Kindern aus Metall, die – wie ihre Vorgängerin – ein Wunder des Propheten Elisa (Elisäus) aus dem Alten Testament versinnbildlichen sollte. Auf sein Gebet hin vermehrte sich das Öl im Krug einer armen Witwe, und ihre kleinen Söhne mussten nicht als Sklaven verkauft werden. Die junge Frau sieht man daher in dem ausgeführten Werk mit einem großen Krug in Händen, aus dem Wasser fließt, wie auch beide Knaben Krüge halten.

Die von Messerschmidt in ein hohes Dreieck komponierte Szene vermittelt kein Bild des Wunders, sondern hat einen ausgesprochen genrehaften Charakter. Während die beiden kleinen Söhne wenig Interesse zu erwecken vermögen, ist die Hauptfigur eine vollbusige schöne junge Frau mit kunstvoll geflochtenen Haaren, deren runde weibliche Formen durch das anliegende Gewand betont sind. Bei Betrachtung aus der Entfernung nimmt man vor allem ihre geschlossene Silhouette wahr, aus der Nähe stellt man aber fest, dass ihr Gewand im Detail reich an verschiedenen kleinen Fältelungen ist, während ein nicht näher definierter Umhang mit seinen größeren weichen Falten, wie von einem Wind bewegt, eine dekorative Folie um den Körper bildet. Die Vorbilder für diese anmutige Gestalt hat man außerhalb der Wiener Kunst gesucht⁸⁸, man kann hier aber auch einen leisen Anklang an die Kunst Balthasar Ferdinand Molls feststellen. Im Vergleich zu ihm und anderen Wiener Künstlern gestaltete Messerschmidt allerdings seine Statue merklich »naturnäher«. Zugleich zeigt sich, dass er von dem allgemeinen Einfluss der Louis-seize-Epoche nicht unberührt geblieben ist.

Einen ähnlichen Genrecharakter wie dieser Brunnen hatte wahrscheinlich eine etwa zur selben Zeit entstandene, seit Langem aber verschollene Brunnengruppe mit den Figuren einer Frau und dreier Kinder, die Messerschmidt für den Garten des Dr. Franz Anton Mesmer aus Zinn guss schuf.⁸⁹ In einer Besprechung des Werks im *Wienerischen Diarium* vom 7. Juli 1770 wird nämlich

This commission, which kept Messerschmidt busy throughout the greater part of 1770, involved a roughly life-size group of metal figures, consisting of a young woman and her two children in an unadorned niche. Like the group it replaced, it was to represent one of the miracles wrought by the prophet Elisha in the Old Testament. The prophet's prayer caused a poor widow's jug to be continually replenished with oil, saving her from having to sell her small sons into slavery. The work as executed features a young woman holding a large jug discharging water; the two boys are depicted with similar containers.

Rather than invoking the sense of a miracle the scene, composed as a tall triangle by Messerschmidt, has a strong genre-like character. While the two young boys do not awaken much interest, the main figure is a beautiful, full-bosomed young woman with artfully braided hair, whose close fitting robe emphasizes her womanly curves. Seen from the distance, what is striking about her is the compactness of her silhouette; in close-up her robe reveals a multitude of elaborate small creases, while a largely undefined cloak with its soft larger folds, ostensibly billowing in the wind, serves as a decorative foil for her body. Attempts have been made to find models for this graceful figure outside the Viennese art scene.⁸⁸ Faint echoes of the art of Balthasar Ferdinand Moll are discernible. Compared to him and other Viennese artists Messerschmidt has opted for a significantly more "lifelike" figure. At the same time it becomes apparent that he is not unaffected by the general influence of the Louis-Seize epoch.

Similar in its genre-like character was probably another fountain group dating from the same period but now long lost. Messerschmidt made this tin alloy cast of a woman and three children for the garden of Dr Franz Anton Mesmer.⁸⁹ A review of the work in the *Wienerisches Diarium* of 7 July 1770 stresses the fact that the artist had eschewed the opportunity to create an allegory, preferring to take his subject "from nature".⁹⁰

The new group of statues for the yard of the Duchess's inner-city palace is the last work Messerschmidt is known to have executed for this, to him, highly important patron. In view of the brief period of only four years in which all the figural works commissioned by the Duchess were executed, the differences in the approach to each individual subject are surprising. It would be

besonders hervorgehoben, dass Messerschmidt hier keine Allegorie gestaltet, sondern das Thema »aus der Natur genommen« habe.⁹⁰

Die neue Statuengruppe für den Brunnen im Hof des Stadtpalais der Herzogin von Savoyen-Carignan ist die letzte bekannte Arbeit, die Messerschmidt für diese für ihn so wichtige Auftraggeberin ausführte. In Anbetracht der kurzen Zeitspanne von vier Jahren, innerhalb der alle diese figuralen Werke für die Herzogin entstanden, überrascht die unterschiedliche Art der Bewältigung des jeweils gestellten Themas. Wir können kaum solche stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen finden, die ein ausgeprägtes künstlerisches Profil Messerschmidts demonstrieren würden. Gemeinsam ist ihnen nur eine distanzierte Beziehung zur lokalen Tradition. Der Künstler verneint sie zwar nicht und orientiert sich sogar gelegentlich an ihr, bewahrt aber immer eine für damalige Wiener Bildhauer ungewohnte Eigenständigkeit. Vielleicht war er am Beginn seiner selbständigen Tätigkeit – ähnlich wie in den Porträtaufträgen – stärker von der Kunst seiner Lehrer an der Akademie beeinflusst. Solche Werke haben sich aber nicht erhalten. Jene, die wir hier besprochen haben, stammen schon aus einer Zeit, in der Messerschmidt versucht hat, sich auch in der Porträtbildnerei zu emanzipieren und den überlieferten offiziellen Porträttypus den Erfordernissen der Gegenwart anzupassen. Bei den figuralen Aufträgen scheint es ihm offenbar wenig wichtig gewesen zu sein, einen persönlichen Stil zu entwickeln. Sein vorrangiges Anliegen war es, jeweils einen künstlerischen Modus zu finden, der am besten der gestellten Aufgabe entsprach. Wie wir sehen können, ist ihm das auch rundum geglückt.

Zu der Zeit, als diese Werke entstanden, vollzog sich in Messerschmidts Porträtkunst, und zwar bei privaten Bestellungen, eine Wendung zum Klassizismus hin. Bei den figuralen Aufträgen der Herzogin von Savoyen ist von dieser Stiländerung wenig zu merken. Einen Einfluss des Frühklassizismus kann man dagegen in einem Werk konstatieren, das etwa zur selben Zeit, im Jahre 1769, im Auftrag des Staatskanzlers Fürst Wenzel Anton Kaunitz entstand.⁹¹ In Austerlitz/Slavkov u Brna in Mähren wurde beim Ausbau des Stammschlusses des Fürsten eine neue Kapelle errichtet, die der Wiener Maler Joseph Pichler mit frühklassizistischer Scheinarchitektur ausmalte. Von ihm stammt wahrscheinlich auch der Entwurf für den Altar des hl. Kreuzes in der Kapelle. Messerschmidts

difficult to name stylistic features they have in common, apart from a certain aloofness from local tradition, and so construe a distinctive artistic profile for Messerschmidt. While the artist does not go so far as to negate the local tradition altogether – he occasionally even uses it for orientation – he does maintain an independence from it that is unusual among the sculptors active in Vienna at that time. On the basis of his early portrait commissions we may hypothesize that the influence of his Academy teachers was more strongly in evidence in figural works dating from the early days of his independence as an artist. However, none of these works have survived. The works we have discussed so far all date from a time when Messerschmidt was seeking to emancipate himself as a portraitist and to adapt the type of the traditional official portrait to novel demands. Developing a personal style in his figural commissions does not seem to have been a primary concern for him. What he did aim for was finding an artistic mode that was ideally suited for each individual work. As we can see, he succeeded brilliantly.

Some of Messerschmidt's portraits dating from this time – and this is true above all of private commissions – display an orientation towards Neoclassicism. While this change of style largely bypassed the figural commissions of the Duchess of Savoy-Carignan, the influence of early Neoclassicism is clearly in evidence in a work commissioned at around the same time, in 1769, by the State Chancellor, Prince Wenzel Anton Kaunitz.⁹¹ Enlargement of his main castle in Slavkov u Brna/Austerlitz in Moravia involved the construction of a new chapel with early neoclassical trompe-l'oeil frescoes by the Viennese painter Joseph Pichler. Pichler was probably also responsible for the design of the chapel's altar of the Holy Cross. Messerschmidt's part was the creation of the statuary for this white painted gold-trimmed wooden altar: two small angels to flank the tabernacle door on either side, two large angels, kneeling in adoration of the Sacred Host, and the crucifix itself. In keeping with the overall architecture of the altar, they are painted white and made from wood, Messerschmidt's only works in this material that we are aware of to date.

Even though the artist managed to establish perfectly harmonious relations with the early neoclassical design of the altar and the entire room he still contrived to

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

ANSICHT DES HOFES DES SAVOY'SCHEN DAMENSTIFTES MIT DEM
BRUNNEN ELISA MEHRT DAS ÖL DER WITWE
[HAUPTGRUPPE HEUTE KOPIE]

VIEW OF THE COURTYARD OF THE SAVOY FOUNDATION FOR NOBLE
LADIES WITH THE FOUNTAIN ELISHA INCREASES THE OIL OF THE WIDOW,
[MAIN GROUP NOW A REPLICA]





FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
ALTAR DES HL. KREUZES (DETAIL)
ALTAR OF THE HOLY CROSS (DETAIL)

Aufgabe war es, für den weiß lackierten und mit Gold geschmückten Holzaltar die Figuren zu gestalten – neben zwei kleinen, die die Tabernakeltüre flankieren, zwei große kniende, das Allerheiligste adorierende Engel und das Kreuz mit dem Korpus Christi. Es sind, der Altararchitektur entsprechend, ebenfalls weiß gefasste Statuen aus Holz, die einzigen aus diesem Material ausgeführten Werke, die bisher von Messerschmidt bekannt sind.

Der Künstler passte sich dem frühklassizistischen Entwurf des Altars und des Raumes vollkommen an, blieb aber dennoch seiner weichen, sensualistischen Gestaltungsweise treu. Seine knienden Engel sind glatt modellierte Epheben Meng'scher Prägung, ihre Gesten sind verhalten und ihre Draperie besteht aus feinen, meist parallel verlaufenden Falten. Dieser Auffassung entspricht auch die Figur des sterbenden Heilands, dessen schlanker, schöngliedriger Körper in ruhiger frontaler Haltung, mit ausgebreiteten Armen und gestreckten Beinen, dargestellt ist. Nur der nach links erhobene Kopf drückt Schmerz und Todeskampf aus. Einen kompositionellen Ausgleich zu der Wendung des Kopfes bildet die nach rechts schwingende Draperie des vergoldeten Lendentuches, die in ihrer Form ein offensichtliches Residuum des Barocks darstellt.

Die verzerrten Gesichtszüge des sterbenden Christus sind dem schmerzvollen Ausdruck der berühmten antiken Laokoon-Figur nachempfunden.⁹² Zu der Zeit, als dieses Werk entstand, erreichte die Diskussion unter den Theoretikern des Klassizismus über Laokoon und den Ausdruck des Schmerzes in der antiken Kunst ihren Höhepunkt. Man kann annehmen, dass sie auch in dieser Christusfigur einen Widerhall gefunden hat.⁹³

Im Jahre 1769 stand Messerschmidt mit seinem Bemühen, sich dem zeitgenössischen Frühklassizismus anzunähern, unter den Wiener Bildhauern noch allein. Johann Friedrich Beyer war schon ein Jahr in Wien, doch die Schönbrunner Statuenreihe, mit der er und seine Mitarbeiter diese Kunstepoche einleiteten, entstand erst nach 1770. Der neue Modus in Messerschmidts Kunst war zwar durch die Pichler'sche Ausmalung der Austerlitzer Kapelle mitbestimmt, aber die konkrete Gestaltung der Figuren blieb ihm überlassen. Wie weit er sich in ihnen schon von der Wiener Kunst entfernt und eigene Konzepte entwickelt hat, geht vor allem beim Vergleich seiner Darstellung des Gekreuzigten mit den der Tradition verpflichteten Kruzifixen anderer Wiener Bildhauer, darunter auch Moll und Mollinarolo, klar hervor.⁹⁴

remain faithful to his gentle, sensualist ideals. His kneeling angels, with their muted gestures and their drapery carved in fine, mostly parallel folds, are smoothly modelled youths very much in the manner of Mengs. Aligned to this approach is the figure of the dying saviour, whose slender, well-proportioned body is rendered in a still, frontal posture, with arms spread out and straight legs. The expression of pain and the struggle with death is left to the head, which is raised to the left. A swing to the right of the gilt loincloth serves to counterbalance the turn of the head. The shape of this piece of drapery is an obvious baroque relict.

The distorted features of the dying Christ recall the pained expression on the face of the famous ancient Laocoon figure.⁹² The time of the creation of this work coincided with the climax of the well-known discussion among the leading theoreticians of Neoclassicism about the rendering of pain in ancient art. It is safe to assume that this discussion reverberates in Messerschmidt's Christ.⁹³

In 1769 Messerschmidt was still the only sculptor in Vienna who aspired to adopt the principles of early Neoclassicism. Johann Friedrich Beyer had already been in Vienna for a year but the series of Schönbrunn statues with which he and his collaborators heralded this style in art did not take shape until after 1770. While Pichler's frescoes in the chapel at Slavkov u Brna/Austerlitz certainly played their part in predetermining the new mode in Messerschmidt's art, the concrete realisation of the figures was left to the artist. How far he had already distanced himself from contemporary art in Vienna by striking out in a new direction becomes apparent from a comparison of his rendering of the crucified Christ with crucifixes by other Viennese sculptors such as Moll and Mollinarolo, which are still very much on traditional lines.⁹⁴

Studienaufenthalt in Rom und der Einfluss des Klassizismus / Messerschmidt's Stay in Rome and the Influence of Neoclassicism

Die Bereitschaft Messerschmidts, sich den neuen klassizistischen Ideen anzupassen, äußerte sich im Rahmen der figuralen Aufträge nicht nur beim Austerlitzer Altar, sondern offensichtlich auch bei der erwähnten Brunnengruppe für Franz Anton Mesmer. Denn im bereits zitierten Bericht des *Wienerischen Diariums* vom 7. Juli 1770 über dieses Werk wird mit dem bekannten Vokabular der neuen Ästhetik hervorgehoben, dass man darin »jene Zärtlichkeit der Manier, die wir an den Werken der Alten so bewundern«, findet und dass es von des Künstlers »hohem Verstande und richtigem Begriffen von der Schönheit« zeugt.⁹⁵ Wenn auch bei beiden Aufträgen sicher die Persönlichkeit des Auftraggebers eine gewisse Rolle spielte, war für ihre Ausführung auch eine ausreichende Orientierung des Künstlers über die neuen Entwicklungstendenzen in der Kunst notwendig. Messerschmidt hatte dafür die besten Voraussetzungen, denn, wie bereits erwähnt, verbrachte er im Jahre 1765 einige Monate im Zentrum der neuen Ästhetik—in Rom.

Eine Studienreise nach Rom konnten in jener Zeit nur wenige Künstler Wiens unternehmen. Besonders rar war ein solcher Aufenthalt bei den Bildhauern. In der Generation von Messerschmidts Lehrern stand im Vordergrund noch Venedig. Das war das erstrebenswerte Ziel, aus dem auch wesentliche künstlerische Impulse kamen. Bei ihren Schülern verlagerte sich das Interesse dann auf Rom, aber staatliche Romstipendien für die Studenten der Wiener Akademie gab es erst seit dem Jahre 1772. Bis dahin waren die jungen Künstler auf die Unterstützung von einzelnen hohen Persönlichkeiten angewiesen, die ihnen, in Erwartung späterer Dienste, eine solche Reise finanzierten. Außerdem mussten die jungen Kunstadepten auch entsprechende Kontakte finden und Empfehlungen erhalten, die ihnen einen sinnvollen Studienaufenthalt in der Ewigen Stadt ermöglichen

The altar at Austerlitz is not the only evidence of Messerschmidt's readiness to absorb the new neo-classical ideas and apply them to figural commissions. For one thing, we may assume this approach was followed in the aforementioned long lost fountain group created for Franz Anton Mesmer. Employing the well-known vocabulary of the new aesthetic, a review of the work in the *Wienerisches Diarium* of 7 July 1770 extols its "tenderness of manner that we admire so much in the works of the ancients" and the artist's "deep understanding and his just concept of beauty".⁹⁵ Even though the personalities of the commissioners played a certain role in both cases, a comprehensive awareness of the new artistic trends on the part of the artist was indispensable for the execution. Having spent, as has already been said, several months of 1765 in Rome, where the new aesthetic flourished, Messerschmidt was ideally qualified in this respect.

A study trip to Rome was beyond the reach of most Viennese artists at that time. Only seldom did sculptors go there. The generation to which Messerschmidt's teachers belonged had still had their eyes set on Venice, which was for them the prime source of artistic inspiration. Their pupils' interest had already shifted to Rome but state financed grants enabling students of Vienna's Academy of Fine Arts to spend some time in Rome did not become available until 1772. Until then young artists were dependent on distinguished upper-class individuals to finance such a trip in anticipation of future services. In addition to this, the young art adepts had to equip themselves with suitable contacts and letters of recommendation—indispensable prerequisites for a fruitful stay in the Eternal City. Messerschmidt's later rival Johann Baptist Hagenauer⁹⁶ undertook an extensive journey through Italy, staying not only in Rome but also in Florence and Bologna. He did so with the approval and

würden. Eine ausgedehnte Reise nach Italien, neben Rom auch mit Aufenthalten in Florenz und Bologna, gelang mit der Zustimmung und Finanzierung des Erzbischofs von Salzburg Sigismund Graf Schrattenbach Johann Baptist Hagenauer, dem späteren Rivalen von Messerschmidt⁹⁶, während ein weiterer Generationsgenosse des Künstlers, Johann Georg Dorfmeister, bei seinen Bemühungen scheiterte, eine solche Unterstützung bei Isabella von Parma, der jungen Gemahlin von Joseph II., zu erlangen.⁹⁷

Über die näheren Umstände von Messerschmidts Romreise ist uns wenig bekannt. Nach Seipp, der die Mitteilungen von dessen Bruder wiedergab, hat sich Messerschmidt diese Reise selbst finanziert, da er inzwischen viel verdient habe und gewohnt gewesen sei, bescheiden zu leben.⁹⁸ Diese Behauptung kann zwar teilweise stimmen, wichtig für so eine Reise war, wie bereits gesagt, aber auch eine offizielle Stelle, die dem Künstler zu den notwendigen Kontakten in Rom verhalf. Nach Johann Rudolf Füssli war es Martin van Meytens, der für Messerschmidt eine solche Unterstützung und wohl auch zusätzliche finanzielle Hilfe bei Hof erwirkte.⁹⁹ Auch über den Verlauf und die Dauer der Reise sind wir nicht genau unterrichtet. Wir wissen, dass Messerschmidt vorher in Wiesensteig war¹⁰⁰, und so können wir annehmen, dass er schon im Spätherbst 1764 in seine Geburtsstadt kam, dort dann über den Winter blieb und erst im Frühjahr des nächsten Jahres über die Alpen nach Süden zog. In Rom könnte Messerschmidt dann etwa 6 bis 8 Monate verbracht haben, denn noch vor Ende des Jahres, wahrscheinlich schon im Herbst 1765, wurde er nach Wien zurückberufen.¹⁰¹

In Rom befasste sich Messerschmidt laut zeitgenössischer Berichte vor allem mit dem Kopieren der berühmten antiken Statuen in Holz.¹⁰² Bisher hat man das meist in Verbindung mit Messerschmidts privatem Studium der Antike gebracht¹⁰³, nach einem neu ausgewerteten Archivdokument verfertigte er diese Kopien aber für die Sammlungen der Wiener Akademie.¹⁰⁴ Dieser offizielle Auftrag, hinter dem sicher Martin van Meytens stand, war wohl auch der wirkliche Grund dafür, dass Messerschmidts Studienreise überhaupt stattgefunden hat.

Über den Aufenthalt Messerschmidts in Rom wissen wir gleichfalls nur wenig. Als er dort ankam, lebte in der Stadt schon eine Gruppe von angesehenen Malern aus

subsidy of the Archbishop of Salzburg, Count Sigismund Schrattenbach. Another of Messerschmidt's near contemporaries, Johann Georg Dorfmeister, failed in his attempt to enlist the support of Isabella of Parma, the young wife of Joseph II, for a similar enterprise.⁹⁷

Little is known about Messerschmidt's trip to Rome. Seipp, who relied on what the artist's brother had told him, tells us that Messerschmidt financed the trip himself; he had earned good money and was used to leading a frugal life.⁹⁸ While this may have been true at least in part the fact remains that official assistance of some kind was needed to make sure the artist had the necessary contacts at his disposal once he arrived in Rome. According to Johann Rudolf Füssli it was Martin van Meytens who made sure that Messerschmidt received this kind of assistance and, presumably, additional financial support from the court.⁹⁹ We have no precise information about the route Messerschmidt chose or how long it took him to get to Rome. We do know that he was in Wiesensteig beforehand;¹⁰⁰ he had returned to the town of his birth probably late in autumn 1764, had spent the winter there and had then crossed the Alps on his way south in spring. Messerschmidt stayed between six and eight months in Rome before he was ordered back to Vienna in late 1765.¹⁰¹

According to contemporary reports Messerschmidt kept himself busy in Rome making copies of famous ancient sculptures in wood.¹⁰² This has usually been seen as an example of Messerschmidt's private studies of ancient art.¹⁰³ However, an archive document that has recently been put forward makes it clear that he made those copies for the collections of the Viennese Academy.¹⁰⁴ This official mission, doubtlessly initiated by Martin van Meytens, was arguably the real reason why Messerschmidt's study trip materialised in the first place.

We do not know a great deal about Messerschmidt's actual stay in Rome. When he arrived, a sizeable group of painters from Austria had congregated there already, with Anton von Maron as its focal point. All these artists were in close touch with Anton Raphael Mengs and Johann Joachim Winckelmann, both of whom were then at the height of their fame. It is not clear whether Messerschmidt had any contact with this group. According to a later report in *Wienerisches Diarium* based presumably on Messerschmidt's own testimony,¹⁰⁵ he was soon held in high esteem by the Roman sculptor Filippo della

Österreich, deren Mittelpunkt Anton von Maron war. Alle diese Künstler waren mit Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann eng verbunden, die damals am Höhepunkt ihres Ruhmes standen. Ob Messerschmidt einen Kontakt zu diesen Künstlern hatte, ist nicht bekannt. Laut einem späteren Bericht im *Wienerischen Diarium*, dem wahrscheinlich Messerschmidts eigene Aussage zugrunde lag¹⁰⁵, wurde er vom römischen Bildhauer Filippo della Valle und von dem damaligen Direktor der Académie de France in Rom, dem Maler Charles Natoire, besonders geschätzt. Beide waren keine Repräsentanten der neuen Ästhetik und gehörten ihren Lebensdaten und Kunstanschauungen nach zur Generation von Martin van Meytens. Die Vermutung liegt daher nahe, dass Meytens beide von seinem eigenen Romaufenthalt her kannte und dass er seinen Protegé mit einem Empfehlungsschreiben zu ihnen geschickt hatte. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Messerschmidt, wenn er sich nach der üblichen Sitte bei einem dort ansässigen Künstler verdingt hat, um einen längeren Aufenthalt in Rom finanzieren zu können¹⁰⁶, in die Werkstatt von Filippo della Valle eingetreten ist oder von diesem weiterempfohlen wurde.

Die Beziehung Messerschmidts zur römischen Académie de France wird auch von Seipp erwähnt.¹⁰⁷ Nach seiner Version hat diese Institution ihn vergeblich an sich zu ziehen versucht und ihm sogar ein hohes Gehalt angeboten. Dieser Behauptung kann man jedoch schwer Glauben schenken. Anzunehmen ist dagegen, dass Messerschmidt, so wie andere Fremde auch, die Möglichkeit wahrnahm, in einem der Säle des Palais Mancini, den die Académie de France zur Verfügung stellte, neben französischen Stipendiaten zu arbeiten.¹⁰⁸ Unter den jungen Franzosen befanden sich damals in Rom mehrere später berühmte Bildhauer. Allen voran Jean Antoine Houdon, neben ihm aber auch z. B. Claude Michel genannt Clodion. Eine Begegnung Messerschmidts mit diesen Künstlern ist aber nicht belegt.

Eine konkrete, neu gefundene Spur führt in die 1754 am Kapitol gegründete Accademia del nudo, in der man unter der Aufsicht der Professoren aus der Accademia di San Luca umsonst nach lebendem Modell zeichnen konnte.¹⁰⁹ Die neue Akademie war jedem frei zugänglich und verteilte auch Preise. Man findet hier unter den vielen Inskribierten aus verschiedenen Ländern die Maler Anton von Maron, Martin Knoller und Joseph Schöpf

Valle und the then director of the Académie de France à Rome, the painter Charles Natoire. Neither was an exponent of the new aesthetic; their biographical data and artistic sensibility alike put them into the generation of Martin van Meytens. It is tempting to speculate that Meytens knew the two from his own time in Rome and that he had equipped his protégé with a letter of recommendation to them. When Messerschmidt took up employment with a local artist—as was expected and indeed required of him if he was to meet the costs of a prolonged stay¹⁰⁶—it cannot be ruled out that he either joined Filippo della Valle’s workshop or was recommended by him to some other sculptor.

Mention of Messerschmidt’s contact with the Roman Académie de France can also be found in Seipp.¹⁰⁷ In his version, that institution had sought in vain to get Messerschmidt “to commit himself” and had even gone so far as to offer him a substantial salary. This is difficult to believe. It is more probable that Messerschmidt, like other “foreigners”, made use of the opportunity to work side by side with French scholarship holders in one of the rooms of the Mancini Palace made available by the Académie de France.¹⁰⁸ Among the young Frenchmen who were in Rome at that time there were several who were to become famous sculptors, most notably Jean Antoine Houdon and Claude Michel, who took the name of Clodion. Whether Messerschmidt had any contact with these artists is another matter and must, in the absence of evidence, remain open to speculation.

A newly discovered trail leads us to the Accademia del nudo, founded at the Capitol in 1754, where it was possible to draw live models free of charge under the supervision of professors from the Accademia di San Luca.¹⁰⁹ This new Academy was open to all comers and even awarded prizes. Artists from many different countries enrolled, including the painters Anton von Maron, Martin Knoller and Joseph Schöpf and the sculptors Gottfried Schadow from Berlin, Joseph Nollekens from London, Johann Baptist Hagenauer, who was awarded a prize in April 1764, and – Franz Xaver Messerschmidt.¹¹⁰

Solid facts about Messerschmidt’s stay in Rome are scarce, as can be seen, and we must usually make do with conjectures. What has survived, though, are anecdotes about the artist’s nonconformist behaviour, which were first published by Nicolai and Seipp and given wide currency by Franz Strunz.¹¹¹ They are related to two



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

PALAZZO SALVIATI-MANCINI, SITZ DER FRANZÖSISCHEN AKADEMIE,
AUS VEDUTE DI ROMA, 1752, RADIERUNG

PALAZZO SALVIATI-MANCINI, SEAT OF THE ACADEMIE DE FRANCE À ROME,
FROM VEDUTE DI ROMA, 1752, ETCHING

sowie unter den Bildhauern neben dem Berliner Gottfried Schadow und Joseph Nollekens aus London auch Johann Baptist Hagenauer, der hier im April 1764 einen Preis erhielt, und eben Franz Xaver Messerschmidt.¹¹⁰

Ernst zu nehmende Nachrichten über Messerschmidts römischen Aufenthalt sind also spärlich und man muss sich meist mit verschiedenen Vermutungen zufrieden geben. Erhalten haben sich aus dieser Zeit aber die ersten Anekdoten über das unangepasste Benehmen des Künstlers, die von Nicolai und Seipp publiziert und durch Vermittlung von Franz Strunz dann sehr populär wurden.¹¹¹ Sie beziehen sich auf zwei Werke, die damals angeblich in Rom entstanden sind: eine Holzkopie der antiken Statue des *Herkules Farnese* und eine Tonfigur eines Apollo.¹¹² Ob sich die mit diesen Werken verbundenen Konflikte Messerschmidts mit seiner Umgebung genau so, wie sie erzählt wurden, ereignet haben, muss offen bleiben, die Schilderungen illustrieren aber treffend

works that reputedly date from Messerschmidt's time in Rome: a wooden copy of the Farnese Hercules and a clay figure of Apollo.¹¹² While it is impossible to tell whether the stories of Messerschmidt's quarrels with colleagues occasioned by these works are accurate accounts of what actually happened they certainly illustrate his fierce independence of mind, which made him refuse to be cowed by an unfamiliar environment and prompted him to challenge it instead.

Messerschmidt's stay in Rome, as has already been said, was brought to an abrupt end by Maria Theresia in the autumn of 1765. After the unexpected death of Emperor Franz I in August she decided to erect a monument to her beloved husband and had David Chatelle recall Messerschmidt to Vienna. With 200 ducats travel money in his pocket the artist returned via Florence and the Tyrol to Vienna, where he presumably arrived before the end of the year.¹¹³



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

FRANZ VON SCHEYB, VOR 1769, METALL, WIEN MUSEUM

FRANZ VON SCHEYB, BEFORE 1769, METAL, WIEN MUSEUM

seine eigenwillige und robuste Persönlichkeit, die sich von einem ihm fremden Milieu nicht einschüchtern ließ, sondern ihm herausfordernd entgegentrat.

Der Romaufenthalt Messerschmidts wurde, wie bereits gesagt, durch Maria Theresia im Herbst 1765 jäh beendet. Sie entschloss sich, ihrem verstorbenen Gemahl eine Statue errichten zu lassen und ließ über David Chatelle Messerschmidt nach Wien zurückrufen. Mit 200 Dukaten Reisegeld in der Tasche fuhr der Künstler über Florenz und Tirol nach Wien zurück, wo er wohl noch vor dem Winter ankam.¹¹³

Für Franz Strunz, der in seiner Broschüre Messerschmidt unbedingt als einen berühmten Künstler vorstellen wollte, bot der Aufenthalt in Rom die beste Gelegenheit, dessen Leben gründlich aufzupolieren. Gerade in diesem Abschnitt findet man daher besonders viele von ihm frei erfundene Behauptungen. So z. B. verlegte Strunz die Entstehung einiger Werke aus dem Nachlass des Künstlers, die sich in seinem Besitz befanden und die er gewinnbringend verkaufen wollte, in diese römische Zeit und brachte sie in Bezug zu den berühmtesten Namen, zu Michelangelo und zu dem damals gefeierten Anton Raphael Mengs.¹¹⁴ Er erzählt bei dieser Gelegenheit auch von einer Audienz des Künstlers beim Papst, bei der sich beide gegenseitig beschenkt hätten. Aus der Académie de France in Rom, die nach Seipps Behauptung Messerschmidt an sich binden wollte, wurde in Strunz' Darstellung die Pariser Akademie, die sich um Messerschmidt vergeblich bemüht habe.¹¹⁵ Strunz erfand für die Rückreise des Künstlers nach Wien sogar einen Abstecher nach London, wo Messerschmidt angeblich bald die Achtung der größten Künstler gewinnen konnte und mit seinen Holzarbeiten viel Erfolg geerntet hat.¹¹⁶ Es wäre müßig, diese unbewiesenen und bereits auf den ersten Blick fragwürdigen Behauptungen zu erwähnen, wenn sie nicht in den meisten Messerschmidt-Biografien als ernst zu nehmende Fakten zu finden wären!

Zurück in Wien war Messerschmidt vor allem mit den Statuen des Kaiserpaares beschäftigt, bei denen er auf seine Eindrücke aus Rom nicht zurückgreifen konnte. Auch bei einem weiteren höfischen Auftrag, der Büste Josephs II., fühlte er sich noch dem traditionellen barocken Porträttypus verpflichtet. Erst in Werken, bei denen er weitgehend freie Hand hatte, bekannte er sich zur neuen Kunstanschauung.



TOGATUS BARBERINI VERMUTL. 1. JH. V. CHR., MARMOR,
MUSEI CAPITOLINI, ROM

PRESUMABLY 1ST CENTURY BC, MARBLE,
MUSEI CAPITOLINI, ROME

Franz Strunz, who aimed in his booklet to present Messerschmidt as equal to the top-ranking artists, made extensive use of the sculptor's stay in Rome to add extra highlights to his life. This section of his account abounds in freely invented claims. Strunz dates the creation of several works in his own possession, which he had acquired from the artist's estate and was now hoping to sell at a profit, to this period, linking them to the most

Am Beginn des Jahres 1769 reichte Messerschmidt an der Akademie der bildenden Künste, um dort Mitglied zu werden, seine *morceaux de réception* ein, in denen sich eine radikale Wende in seiner Porträtauffassung manifestierte. Es waren Bildnisse seines Gönners, des Akademiedirektors Martin van Meytens, und dessen Freundes, des Juristen und Privatgelehrten Franz Christoph von Scheyb.¹¹⁷ Erhalten hat sich nur das letztgenannte Werk, es ist aber naheliegend, dass sich die Büste van Meytens' nicht wesentlich von diesem unterschieden hatte.

Die Büste des Franz von Scheyb von Messerschmidt ist das erste bekannte plastische Bildnis in Wien, das man dem Frühklassizismus zuordnen kann. Messerschmidt bricht in ihr radikal mit dem überlieferten Porträttypus, eliminiert zur Gänze das Bruststück und verbindet den Kopf mit Halsansatz unmittelbar mit einem schmucklosen würfelartigen Sockel. Jeglicher Hinweis auf die gesellschaftliche Stellung des Abgebildeten fehlt, nur sein Name ist auf dem Sockel zu lesen. Die bildliche Aussage über den Porträtierten konzentriert sich auf die Wiedergabe der individuellen Züge des Dargestellten, die ohne Beschönigung in großen Formen modelliert sind. Das verhältnismäßig weich gestaltete Gesicht dieser und weiterer frühen klassizistischen Büsten Messerschmidts verrät noch die barocke Ausgangsbasis des Künstlers. Die pupillenlosen Augen und ein kurzer Haarschnitt mit fein ziselierten Locken, der die damals noch übliche Perücke ersetzt, sind aber eindeutige Hinweise auf einen bewussten Anschluss an die Antike.

Der Künstler gestaltete dieses Porträt streng frontal, was dann für seine weiteren klassizistischen Bildnisse verbindlich bleiben sollte. Damit wirkt die Erscheinung sehr gesammelt und ist in die Zeitlosigkeit enthoben, auch wenn die Gesichtszüge nicht idealisiert sind und sich auf einen konkreten Augenblick beziehen. Der Dargestellte stellt sich dem Betrachter direkt entgegen und zugleich erscheint er durch die pupillenlosen Augen entrückt. Durch die Anwendung dieser, im Klassizismus neu entdeckten Pathosformel gelingt es dem Künstler, in dem naturwahr wiedergegebenen Antlitz des damals 65-jährigen Scheyb dessen persönliche Bedeutung hervorzuheben.

Ohne seine Eindrücke aus Rom hätte Messerschmidt diese abrupte Wende in seinem Porträtschaffen sicher nicht durchführen können. Doch er ist nicht nur eine Ausnahmeerscheinung unter den damaligen Bildhauern

famous of names, to Michelangelo and to Anton Raphael Mengs, one of the most sought after artists at the time.¹¹⁴ He also has a story of how Messerschmidt was received in audience by the Pope and how the two men had exchanged gifts on that occasion. The Académie de France in Rome, which in Seipp's version was trying in vain to coax Messerschmidt into accepting membership, was transformed in Strunz's hands into the Académie Française in Paris.¹¹⁵ For good measure, Strunz tagged on to the artist's journey to Vienna a "detour" to London, where Messerschmidt allegedly won the respect of the most renowned artists and was feted for his works in wood.¹¹⁶ The mere mention of these undocumented and immediately suspect claims would be pointless if they had not found their way as facts worthy of serious consideration into the majority of Messerschmidt biographies.

After his return to Vienna Messerschmidt was engrossed in creating the statues of the imperial couple, for which he could not draw on his Roman experience. He felt similarly obliged to remain faithful to the traditional baroque type for his next court commission, a bust of Joseph II. It was only in works where he felt free to follow his own discretion that he opted for the new artistic principles.

In early 1769 Messerschmidt, wanting to become a member of the Academy of Fine Arts, submitted his two *morceaux de réception*, in which a radical change in his conception of the portrait was apparent. One portrayed his protector, the Director of the Academy Martin van Meytens, the other a friend of the latter, the jurist and independent scholar Franz Christoph von Scheyb.¹¹⁷ Only Scheyb's bust has survived but it is probable that van Meytens' bust was of a similar type.

Messerschmidt's bust of Franz von Scheyb is the first known sculpted portrait in Vienna that bears all the hallmarks of early Neoclassicism. The artist breaks radically with the traditional portrait type. He eliminates the truncated torso almost entirely and joins the head below the nape of the neck to an unadorned cube-like socle. Any hint of the place in society held by the subject is omitted; only his name is given on the socle. The pictorial statement about the subject is focused on the rendering of his features, which are modelled boldly and without undue flattery. The comparatively soft structure of the face on this and other early neoclassical Messerschmidt busts betrays the artist's baroque starting point.

Wiens, sondern auch in Rom selbst kann man schwer Werke finden, die seinen Bildnissen ähnlich wären.¹¹⁸ Kein anderer Bildhauer, der damals dort tätig war, hat mit einer solchen Radikalität den Büstenausschnitt abgeschafft und mit einer solchen Ausschließlichkeit die Frontalität in seinen Bildnissen angewandt. Die Frage nach den Ursachen, die Messerschmidt zu diesem kompromisslosen Vorgehen führten, und nach seinen möglichen Vorbildern ist nicht leicht zu beantworten. Unter den antiken Bildnissen können wir vor allem die frontalen und dabei realistischen Porträts aus der Spätzeit der römischen Republik, die oft noch keine ausgebildete Brustpartie haben, in Betracht ziehen.¹¹⁹ Seine extrem kurze Form erinnert auch an die Porträts auf manchen antiken Münzen.¹²⁰ Messerschmidt konnte sich zugleich an jenen antiken Bildnissen orientiert haben, die von der ägyptischen Kunst beeinflusst sind. Diese waren auch in der späteren Phase der römischen Porträtkunst immer frontal gestaltet und hatten jene ausgeprägte stereometrische Grundstruktur, die wir bei den klassizistischen Porträts von Messerschmidt ebenfalls beobachten können. Wie wir wissen, hat der Künstler gegenüber der ägyptischen Kunst eine große Achtung empfunden, diese stand damals jedoch auch allgemein sehr hoch im Kurs.¹²¹ Ulrich Pfarr erwog dagegen den Einfluss von Franz Anton Mesmer, der sich in seiner Dissertation *De planetarum influxu* aus dem Jahre 1766 mit allgemeinen Fragen des Gleichgewichts und der Harmonie befasst hatte.¹²² Solche Harmonie und solchen Ausgleich erreichte nach Pfarrs Meinung der Künstler im Antlitz des Dargestellten in der Symmetrie der beiden Gesichtshälften, die man nur bei einer frontalen Haltung darstellen kann.

Es ist möglich, dass Franz von Scheyb, der auch als Kunstschriftsteller tätig war, eine gewisse Rolle bei dem Stilumschwung Messerschmidts gespielt hat. Vor allem musste er mit einer solchen Gestaltung seines eigenen Porträts und dessen Einreichung bei der Akademie einverstanden gewesen sein. Weniger eindeutig kann man dagegen die Frage seines Einflusses auf die Wahl des neuen Porträttypus und vor allem dessen konkrete Umsetzung beantworten.¹²³ Mit seiner Forderung nach »Wahrheit« bei der Wiedergabe des Porträtierten hat Scheyb wohl Messerschmidt keinen wesentlichen Impuls gegeben, dazu tendierte dieser ohnehin selbst. Dessen konkrete Anweisungen, wie man etwas darstellen soll, hat der Künstler nicht unbedingt befolgt, vor

However, the pupilless eyes and the cropped hair with its finely chiselled locks, which replaces the wig still customary at the time, are unmistakable clues pointing to a deliberate emulation of ancient models.

The artist chose a full frontal perspective and remained committed to it in his other neoclassical portraits. This confers an expression of great collectedness to the face and lifts it into timelessness, even though the features, mirroring a concrete moment in time, are not idealised. The subject presents himself in his portrait directly to the observer; at the same time the pupilless eyes distance him from the viewer. By applying this pathos formula, which was newly discovered in Neoclassicism, the artist manages to make the remarkable personality of the sixty-five-year-old Scheyb shine through, despite the fact that his face is rendered "true to nature".

Without the impressions he received in Rome Messerschmidt would certainly have been unable to introduce this abrupt change into his work as a portraitist. Yet there is even more to this: he is not only an exception among the Viennese sculptors of the day, but even in Rome parallels to his portraits are hard to find.¹¹⁸ No sculptor active in Rome at the time eliminated the truncated torso as radically or applied the principle of frontality as exclusively. Finding an answer to the question of what propelled Messerschmidt toward this uncompromising stance is not easy. Among ancient busts it is the frontal and realistic portraits from the late Republic in which the truncation of the torso is not yet fully developed that deserve to be taken into consideration here.¹¹⁹ Its extremely short form is also reminiscent of portraits on some ancient coins.¹²⁰ Messerschmidt could well have taken his bearings from ancient portraits that display traits of the art of Egypt. These kept their frontal perspective even in the later development stages of Roman portraiture and had the same stereometric basic structure that is characteristic of Messerschmidt's neoclassical portraits. We know that the artist felt great respect for Egyptian art, which was generally held in very high esteem at the time.¹²¹ Ulrich Pfarr considered the possibility of the influence of Franz Anton Mesmer, who discussed general questions of balance and harmony in his 1766 dissertation *De planetarum influxu*.¹²² In Pfarr's opinion, it was by following in Mesmer's footsteps that the artist found the expression of this balance, this equiponderance in

allem nicht die Forderung nach einer »schönen Bewegung« des Kopfes oder »gewissen Ungleichheiten der Gesichter« im Porträt.¹²⁴ Im krassen Gegensatz dazu verharren Messerschmidts klassizistische Porträts in Regungslosigkeit und axialer Symmetrie, was jede Möglichkeit einer zusätzlichen Charakterisierung der Persönlichkeit durch ein individuelles Bewegungsmotiv ausschließt.

Messerschmidts Werke, mit denen er sich um die Mitgliedschaft in der Akademie bewarb, waren, bevor man sie beurteilte, nach den Satzungen dieser Institution eine bestimmte Zeit öffentlich ausgestellt.¹²⁵ Sie erweckten wohl vor allem bei den jungen Mitgliedern der Wiener Bildungsschicht und Anhängern der Aufklärung ein positives Echo, denn bald danach bekam der Künstler aus diesen Kreisen Bestellungen für Bildnisbüsten derselben Art. Die zwei, die wir kennen, waren sicher Privataufträge, denn sie stellen Personen dar, die nicht so bekannt waren, dass sie eine offizielle Ehrung in Form einer Büste erwarten konnten. Der Anspruch auf Verewigung war aber dennoch vorhanden und zeugt allgemein von einem gesteigerten Selbstwertgefühl in diesen Kreisen.

Das erste Bildnis, das in seinem Aufbau stark an die Büste von Scheyb erinnert, stellt den 31-jährigen Beamten Christoph von Kessler dar, der sich in dieser Zeit auch als Theaterschriftsteller versuchte.¹²⁶ Ähnlich gestaltet ist bei diesem Werk vor allem der extrem kurze Büstenabschnitt. Er ist genauso abrupt mit einem kubusartigen, diesmal im Vergleich mit dem Kopf etwas zu kleinen Sockel verbunden. Die Gesichtszüge sind im frontal gestalteten, emporgehobenen Antlitz markant herausgearbeitet, wobei die klar umrandeten, blicklosen Augen stark dominieren. Unterschiedlich ist jedoch die Gestaltung der Haare. Kessler trägt eine aufwendige modische Perücke, die ihn als einen selbstbewussten jungen Mann der Sturm und Drang-Periode charakterisiert. Sie ist genauso fein gezeichnet wie die kurzen Locken *à l'antique* der anderen bekannten Metallporträts von Messerschmidt aus dieser Zeit und bildet einen wirkungsvollen Kontrast zum glatten Gesicht.

Der gesellschaftliche Aufstieg und der Beginn einer vielversprechenden Berufslaufbahn war auch für den 36-jährigen Arzt Franz Anton Mesmer der Grund für die Bestellung seiner Metallbüste bei Messerschmidt.¹²⁷ Einen öffentlichen Auftrag muss man auch hier ausschließen, denn Mesmer war im Jahr 1770, in dem das Bildnis

the symmetry governing the two halves of the subject's face, which can be convincingly achieved only with a frontal perspective.

It is conceivable that Franz von Scheyb, who wrote about matters pertaining to art among other things, played some role in Messerschmidt's artistic change of heart. Certainly he must have approved of his own portrait and of its submission to the Academy. Less clear is whether he had any influence on Messerschmidt opting for the new portrait type in the first place and, above all, on its actual realisation.¹²³ It is unlikely that Scheyb's call for "truth" in the rendering of the portrait's subject had any notable effect on Messerschmidt, who inclined in that direction anyway. Scheyb's actual "instructions" with regard to the proper principles of representation were not adhered to by the artist, at least not to the letter. A case in point is his call for a "beautiful movement" of the head and "certain imbalances in the faces" in portraits.¹²⁴ In blatant disregard of that injunction Messerschmidt insists in his neoclassical portraits on absolute motionlessness and axial symmetry, which precludes any possibility of using a typical movement on the part of the subject as an additional motif for his or her characterisation.

In keeping with the Academy's articles, the works Messerschmidt submitted in pursuit of his application for membership had to be displayed to the public before being judged.¹²⁵ This made it possible for his two portraits to become generally known and to be assessed by the public. It is obvious that they resonated particularly with the younger generation of Vienna's educated class and with supporters of the Enlightenment; soon commissions from these circles for this type of portrait bust started to arrive. The two that we know of were certainly commissioned by private individuals who were not well known enough to be officially honoured with a portrait bust. However, a certain sense of entitlement was obviously already there, testifying to the rising self-esteem in these circles.

The first portrait is strongly reminiscent of the Scheyb bust. It represents the thirty-one-year-old civil servant Christoph von Kessler, who was then also trying his hand as a playwright.¹²⁶ What the two busts have in common is the extreme truncation and the abrupt way the head is made to rest on a cube-like socle, somewhat on the small side relative to the head. The sharply modelled



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

CHRISTOPH VON KESSLER, 1769–1770, METALL, VERSCHOLLEN

CHRISTOPH VON KESSLER, 1769–1770, METAL, NOW LOST



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

FRANZ ANTON MESMER, 1770, METALL, BELVEDERE, WIEN (LEIHGABE)

FRANZ ANTON MESMER, 1770, METAL, BELVEDERE, VIENNA (ON LOAN)

entstanden ist, noch viel zu wenig allgemein bekannt und während seiner ganzen Wiener Zeit umstritten.

Der Aufbau dieser Büste ist nicht wesentlich verschieden von den vorherigen Werken. Nur die stereometrische Grundform des Kopfes tritt stärker hervor und statt einem knappen Halsansatz findet man hier bereits eine schmale Schulterpartie, die entsprechend der klassizistischen Ästhetik glatt und bar jeder Draperie ist. Das Porträt sitzt zwar ebenfalls ohne einen Übergang auf dem üblichen Kubus mit Inschrift, vermieden ist jedoch der Eindruck einer labilen Aufstellung, den man vor allem bei der Seitenansicht des Scheyb-Bildnisses wahrnimmt. Die Proportionen der Büste sind genau abgestimmt, so dass sie, besonders von vorne gesehen, einen sehr ausgewogenen Gesamteindruck bietet.¹²⁸ Der Künstler hat in diesem Werk offenbar die anfänglichen Unsicherheiten bei der Formulierung seines neuen Porträttypus überwunden und ein konsequentes, repräsentatives Bildnis des Frühklassizismus gestaltet, das in seiner souveränen Haltung und seinen klaren Zügen eine denkmalhafte Wirkung erreicht.

Messerschmidts bemerkenswerte frühklassizistische Porträts stammen aus derselben Zeit, in der er im Auftrag der Kaiserin ein ebenfalls bemerkenswertes Bildnis, die bereits genannte Metallbüste des Gerard van Swieten, geschaffen hat¹²⁹, das aber in einem eklatanten Gegensatz zu diesen Porträts steht. Der Künstler, der damals nicht nur als Verkünder einer neuen Ästhetik, sondern auch als ein Protagonist der neuen ethischen Vorstellung von der individuellen Bedeutung des Menschen hervorgetreten ist, fühlte sich bei dem offiziellen Auftrag offenbar verpflichtet, den bedeutenden Reformier Gerard van Swieten im konventionellen Habitus eines Höflings zu gestalten und dabei sogar den bereits obsoleten barocken Porträttypus als Darstellungsmodus zu benützen. Der Künstler aktualisierte zwar, wie bereits gesagt wurde, diese traditionelle aristokratische Erscheinungsform durch wichtige neue Inhalte, er unternahm aber offensichtlich keinen Versuch, bei offiziellen Porträts grundlegende formale Neuerungen einzuführen.

Bald nach dieser Metallbüste hatte Messerschmidt die Gelegenheit, ein weiteres Porträt des berühmten Mediziners in Marmor zu meißeln.¹³⁰ Die Entstehungsgeschichte dieser Büste, die lange Zeit unbemerkt im sogenannten Präfektenzimmer der Hofbibliothek stand, ist bisher unbekannt. Da sie in keiner zeitgenössischen

features of the raised face, again presented from a frontal perspective, are dominated by the clearly defined sightless eyes. Where the Kessler bust is different is in the treatment of the hair. Kessler wears an elaborate, fashionable wig, which characterises him as a self-confident young man of the *Sturm und Drang* period. It is as finely chiselled as the short locks *à l'antique* in the other metal portraits known to have been created by Messerschmidt at that time and it contrasts effectively with the smooth face.

Social advancement and the beginning of a promising professional career motivated the thirty-six-year-old medical doctor Franz Anton Mesmer to commission his bust in metal from Messerschmidt.¹²⁷ An official commission is again out of the question; in 1770, the year of the bust's creation, Mesmer was still too little known to the general public and he remained a controversial figure throughout his time in Vienna.

This bust does not differ significantly in structure from the previous works. The stereometric basic shape of the head is more pronounced. The short neck has been replaced by a truncated segment of the torso, which, in keeping with the neoclassical aesthetic canon, is bare and devoid of all drapery. Even though the bust is joined without further ado to the usual cube bearing the inscription of the name, the impression of a fluid stance conveyed by the bust of von Scheyb, particularly when seen from the side, is here successfully avoided. The proportions of the bust are carefully calculated to produce a perfectly balanced overall impression, especially when seen from in front.¹²⁸ It is obvious that the artist has succeeded in overcoming his initial misgivings in the formulation of the new portrait type and has created a portrait that is consistent in itself and fully representative of early Neoclassicism; its inherent autonomy and clear features lend it an effect that is monumental in the literal sense of the word.

Messerschmidt's remarkable early neoclassical portraits date from the same period as another highly remarkable portrait commissioned by the Empress, the aforementioned metal bust of Gerard van Swieten,¹²⁹ which is strikingly different. The artist, who was then not only the prophet of a new aesthetic but also the prime exponent of the new ethical conception of the significance of the individual, felt clearly obliged in this official commission to depict the outstanding reformer Gerard van Swieten as a conventional courtier and even

Quelle erwähnt wird, kann man annehmen, dass sie wohl von keiner offiziellen Behörde bestellt wurde, sondern eher ein privater Auftrag war.¹³¹

Einer solchen Bestellung entspricht auch die Gestaltung dieser Büste, für die Messerschmidt anders als bei der Metallbüste Swietens den von ihm entwickelten frühklassizistischen frontalen Bildnistypus gewählt hat. In ihrem kurzen nackten Schulteransatz – der nur so groß ist, wie es für den breiten massiven Kopf kompositionell notwendig ist – und der Art ihrer »Aufbockung« auf den kubusförmigen Sockel erinnert sie besonders an die Büste des Franz Anton Mesmer. Jegliches Beiwerk fehlt auch hier, die Aussage über die kraftvolle Persönlichkeit des Dargestellten sowie seine physischen Eigenheiten vermittelt nur seine ausdrucksvoll, aber auch schonungslos erfasste individuelle Erscheinung. Neu ist gegenüber dem ruhigen, allerdings ziemlich unbeteiligten Antlitz der anderen frühklassizistischen Porträts Messerschmidts der spannungsgeladene Gesichtsausdruck. Kaum wahrnehmbar hebt sich hier der Kopf des Dargestellten, seine Stirne über den überdimensionalen Augen zieht sich zusammen, der Mund scheint sich gerade zum Sprechen zu öffnen.¹³²

Unter den ersten frühklassizistischen Bildnisbüsten Messerschmidts ist dieses Porträt auch das einzige, in dem ein unterschwelliges Weiterleben der barocken Vorstellungen offensichtlich ist. Vor allem sieht man bei näherer Betrachtung in den scheinbar leblosen Augen leicht eingeritzte Pupillen, die trotz der frontalen Kopfhaltung zur Seite blicken und damit dem Bemühen um Zeitlosigkeit widersprechen. Die Haare, die auf allen frühklassizistischen Büsten Messerschmidts ein wichtiger Teil der Gesamterscheinung sind, wirken nur von vorne natürlich, rückseitig entpuppen sie sich als eine kunstvoll gestaltete Perücke, deren lange Locken auf den entblößten Rücken fallen.¹³³ Diese merkwürdigen Stilbrüche sind möglicherweise ein Ergebnis der uns bisher unbekannten Auftragsumstände, vielleicht sind sie aber auch Ausdruck von Messerschmidts persönlicher Unausgewogenheit am Beginn der 1770er Jahre, in die man diese Büste datieren kann.

Etwa gleichzeitig entstand noch eine weitere Marmorbüste Gerard van Swietens. Sie war 1772 für sein Grabmal bestimmt, das Kaiserin Maria Theresia bei Balthasar Ferdinand Moll bestellt hatte.¹³⁴ Dieser bemühte sich ebenfalls – von seinem ehemaligen Schüler

to make use of the already obsolete baroque portrait type as a suitable mode of representation. While the artist, as has already been said, updated the traditional aristocratic self-presentation to a certain extent by introducing significant new content he obviously fought shy of subjecting official portraits to a truly radical make-over as far as formal considerations are concerned.

Soon after the completion of this metal bust Messerschmidt was given the chance to sculpt another portrait of the famous physician in marble.¹³⁰ The story of this bust, which stood unrecognized for a long time in the Prefects' Room of the Court Library, is as yet completely unknown. As it is not mentioned in any of the contemporary sources it may be assumed that it owes its existence to a private initiative rather than an official commission.¹³¹

This would be equally consistent with the execution of the marble bust, for which, in contrast to the metal bust of van Swieten, Messerschmidt opted for the early neoclassical frontal portrait type he had developed himself. The short, bare truncated torso, no larger than is required for compositional reasons by the broad, massive head, and the way it is "jacked up" on the cube-shaped socle is clearly reminiscent of the bust of Franz Anton Mesmer. There are no paraphernalia of any kind; the rendering of the subject's dynamic personality and his physical characteristics is left entirely to his expressive appearance, which has been captured without the least flattery. What is new, compared to the faces in Messerschmidt's other early neoclassical portraits, which are tranquil to the point of appearing aloof, is the tense facial expression in this bust: the head is tilted upward almost imperceptibly, a slight frown appears on the forehead above the oversized eyes and the lips are about to part in speech.¹³²

Among Messerschmidt's early neoclassical portrait busts this is the only one in which a subliminal afterlife of baroque concerns is apparent. Close inspection of the seemingly lifeless eyes reveals delicately incised pupils looking sideways despite the frontal alignment of the head; this undermines the impression of timelessness. The hair, in all of Messerschmidt's early neoclassical busts an integral part of the overall appearance, produces a natural impression only when seen from in front; seen from behind, it reveals itself as an elaborately wrought wig, whose long locks cascade to the bare



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

GERARD VAN SWIETEN, 1770–1771, MARMOR,
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN

GERARD VAN SWIETEN, 1770–1771, MARBLE,
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA

und bald darauf erfolgreichen Rivalen offensichtlich herausgefordert – ein Porträt zu schaffen, das eine Annäherung an den Frühklassizismus implizierte. Er übernahm etwa denselben frontalen Aufbau, behielt aber zugleich einen großen Büstenausschnitt bei, der nur oberflächlich von der Antike beeinflusst ist. Das Antlitz Swietens, umrahmt von traditioneller Perücke, ist in diesem Bildnis zwar ebenfalls »naturnah« gestaltet, dem Künstler gelang jedoch nur eine pedantische Beschreibung der wenig einnehmenden individuellen Züge Swietens. Mit seinem kompromissvollen Werk hat Moll zwar das frühklassizistische Bildnis in Wien »hoffähig« gemacht, im Gegensatz zu Messerschmidt hat er aber keinen wesentlichen Beitrag zu dessen typologischer Entwicklung geleistet.

Die Gruppe der bislang besprochenen Büsten ist offenbar der wichtigste, aber sicher nicht der einzige Teil von Messerschmidts damaligem Œuvre, in dem sich der Einfluss der Antike manifestiert hat. Aus zeitgenössischen Quellen wissen wir, dass er auch Reliefs nach antiken Themen gestaltet hat, die in Verbindung mit der Akademie der bildenden Künste entstanden sind. So hat er Anfang des Jahres 1769 als ein drittes »Aufnahmestück« ein Gipsrelief eingereicht, mit der Darstellung des Odysseus, der den Achilles unter den Frauen entdeckt.¹³⁵ Weitere solche Reliefs, die als Vorlagen für Studenten bestimmt waren, schuf er bald darauf, als er an der Akademie zu unterrichten begann.¹³⁶ Alle diese Werke sind seit Langem verschollen, so dass wir keine Aussage über die Auseinandersetzung Messerschmidts mit antiken Reliefs machen können. Unsere Würdigung seines Beitrages zu den damals aktuellen ästhetischen Fragen muss daher einseitig auf die bisher bekannten Büsten beschränkt bleiben.

back.¹³³ These strange stylistic contradictions are conceivably the result of the unknown circumstances presiding over the assignment of the commission; alternatively, they may be an expression of Messerschmidt's own lack of balance in the early 1770s, the period to which this bust can be dated.

At around the same time another marble bust of Gerard van Swieten was taking shape. Empress Maria Theresia had commissioned it in 1772 for van Swieten's sepulchre from Balthasar Ferdinand Moll.¹³⁴ Obviously seeking to respond to the challenge issued by his former pupil and successful rival, Moll worked hard to demonstrate that he, too, was capable of a portrait that conformed to the principles of early Neoclassicism. He adopted the same frontal perspective but insisted on a large section of torso, thereby reducing the influence of ancient sculpture to a minimum. Even though van Swieten's features, framed by the traditional wig, are rendered "true to nature", the artist's labour produced no more than a pedantic, prosaic description of van Swieten's less than appealing outward appearance. With this work brimful of compromises Moll did succeed in making early neoclassical portraiture "acceptable at court" but, unlike Messerschmidt, he did not make a significant contribution to its typological development.

The group of busts already discussed appears to be the most significant part of Messerschmidt's oeuvre up to that time where the influence of antiquity can be seen. But it is not the only one. Contemporary sources tell us that he also created reliefs with ancient themes, which were connected in one way or other to his activities at the Academy of Fine Arts. He submitted a third *morceau de reception* in early 1769, a plaster relief depicting the scene in which Ulysses discovers Achilles among the women.¹³⁵ Other reliefs of this sort followed when he started to teach at the Academy. They were meant to be used as models by the students.¹³⁶ All of these works have long been unaccounted for, making it impossible to say how Messerschmidt responded to ancient reliefs. Our appreciation of his contribution to the aesthetic questions topical at the time must therefore remain confined to the portraits currently available for study.

Tragischer Bruch in Messerschmidts Leben. Verlust seiner Position in Wien / A Tragic Rupture in Messerschmidt's Life. The Loss of his Position in Vienna

In den Jahren 1769/1770 erreichte der damals etwa 34-jährige Künstler den Höhepunkt seiner Karriere. Er konnte bereits auf eine Reihe bedeutender, erfolgreich ausgeführter Auftragsarbeiten zurückblicken, war in Wien voll integriert und allgemein geschätzt, und das sowohl in den höchsten Adelskreisen als auch bei den Aufklärern. Bald nachdem er Mitglied der Akademie der bildenden Künste geworden war, bewarb er sich mit Erfolg um die Mitgliedschaft in der neu errichteten Kupferstecherakademie.¹³⁷ Noch in Herbst desselben Jahres 1769 begann er an der alten Akademie zu unterrichten, als Vertreter und verbriefter Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Jakob Schletterer, der mit seinen 70 Jahren immer noch die Professorenstelle innehatte.¹³⁸

Seine damalige günstige finanzielle Situation erlaubte Messerschmidt, auch an ein eigenes Domizil mit Werkstatt zu denken. Anfang 1770 erwarb er in der Ungargasse im Wiener Vorort Landstraße ein ansehnliches Anwesen¹³⁹, auf dem sich vorne ein einstöckiges Haus und ein Wirtschaftsgebäude befanden. Den anschließenden Teil der langgestreckten Parzelle bildete ein Ziergarten, der durch ein offenes Gartenhäuschen begrenzt war. Messerschmidt wohnte hier wahrscheinlich allein, höchstens mit einigen Gehilfen und Lehrlingen.¹⁴⁰ Er blieb ledig, Frauen spielten offensichtlich keine nennenswerte Rolle in seinem Leben.¹⁴¹

Über den Werkstattbetrieb bei Messerschmidt gibt es nur wenige gesicherte Informationen. Sein erster namentlich bekannter Gehilfe war der Bildhauer Johann Martin Fischer, der schon 1767 bei der Ausführung der Maria Immaculata am Savoy'schen Damenstift mitgearbeitet hatte.¹⁴² Im neu erworbenen Haus war dann wohl Anton Grassi einer seiner Lehrlinge.¹⁴³ Gelegentlich half Messerschmidt auch sein jüngerer Bruder Johann aus, der sich nach einem kurzen Akademiestudium 1767 in Pressburg als bürgerlicher Bildhauer niedergelassen

In 1769/1770 the artist, who was 34 or so at the time, reached the pinnacle of his career. He was already able to look back on a whole series of important, successfully completed commissions. What was more, he was fully integrated in Viennese society and held in high esteem both in the highest circles of the aristocracy and by the foremost representatives of the Enlightenment. On becoming a member of the Academy of Fine Arts he successfully applied for membership in the newly founded Academy of Copper Engravers.¹³⁷ In the autumn of the same year, 1769, he began to teach at the "old" Academy, as locum and heir apparent of his former teacher Jakob Schletterer, who had not yet retired even at 70.¹³⁸

Messerschmidt's financial situation was so favourable at the time that his thoughts turned to acquiring a house of his own with an attached workshop. In early 1770 he bought a substantial property in the Ungargasse in Landstraße, then a suburb outside the city walls,¹³⁹ with a one-storey house and an outbuilding. The adjoining elongated piece of land was given over to an ornamental garden ending in an open summerhouse. Messerschmidt lived here alone or had at most the company of a few assistants and apprentices.¹⁴⁰ He never married and women apparently played no role worth mentioning in his life.¹⁴¹

There is little reliable information on how Messerschmidt's workshop actually operated. The first assistant known to us by name was the sculptor Johann Martin Fischer, who had already had a hand in 1767 in the making of the Mary Immaculate for the Savoy Foundation for Noble Ladies.¹⁴² In the newly acquired house Anton Grassi was probably one of Messerschmidt's apprentices.¹⁴³ The artist could occasionally draw on the help of his younger brother Johann, who had, after a brief spell at the Academy, left Vienna in 1767 to settle in Pressburg as a sculptor and enfranchised citizen.¹⁴⁴

hatte.¹⁴⁴ Wir entnehmen das einem an ihn gerichteten Brief des Franz Xaver vom 14. Juni 1770, der voll von schweren Vorwürfen ist.¹⁴⁵ Aus diesem erfahren wir, dass der Künstler vorher schwer krank gewesen war und sein Bruder Johann ihn bedroht habe, um Geld aus ihm herauszupressen. Im Brief ist auch von einem Kind die Rede, wohl einem verwaisten Neffen beider, namens Franz Putzer, der nach Pressburg zu Johann Messerschmidt in die Lehre kam und später in dieser Stadt als Bildhauer tätig war.¹⁴⁶

In der Ungargasse herrschte anfangs ein reger Betrieb, es entstanden hier die letzten bekannten Auftragsarbeiten für die Kaiserin und die Herzogin von Savoyen sowie einige von Messerschmidts klassizistischen Bildnissen. Doch das Blatt hat sich bald darauf abrupt gewendet. Die Aufträge blieben plötzlich aus, die erwähnte Marmorbüste Gerard van Swietens ist wahrscheinlich ein Nachzügler, der erst nach 1770 entstanden ist. Zugleich verstummte in verschiedenen Medien auch die Berichterstattung über den Künstler – es ist auf einmal still um ihn geworden. Die Ursachen für diesen dramatischen Bruch in Messerschmidts Leben hatten offenbar keinen äußeren Grund, sondern sind beim Künstler selbst zu suchen. Was sich in den Jahren 1771 bis 1773 in seinem Haus genau zugetragen hat, bleibt jedoch – wahrscheinlich für immer – im Verborgenen.

Wir erfahren nur, dass sich der Künstler merkwürdig verhalten hat, ja sogar gefährlich werden konnte. Ein Ereignis in diesem Zusammenhang erwähnt in seinen Erinnerungen der Maler Hubert Maurer.¹⁴⁷ Als Student der Akademie arbeitete er im Antikenzimmer zuweilen bis tief in die Nacht. Bei einem solchen späten Aufenthalt habe ihn Messerschmidt »wegen Verwirrung seiner Geisteskräfte« ermorden wollen, so dass er sich »nicht mehr getraute in dessen Gesellschaft zu bleiben«. Messerschmidt hat sich anscheinend schon damals verfolgt und von irrationalen Mächten bedrängt gefühlt, gegen die er sich vehement zur Wehr setzte. Die Attacke auf Hubert Maurer kann man nur im Kontext dieser Verfolgungsängste verstehen. Da Maurer im Herbst 1772 als Stipendiat nach Rom geschickt wurde, muss sich diese Begebenheit kurz vorher ereignet haben.

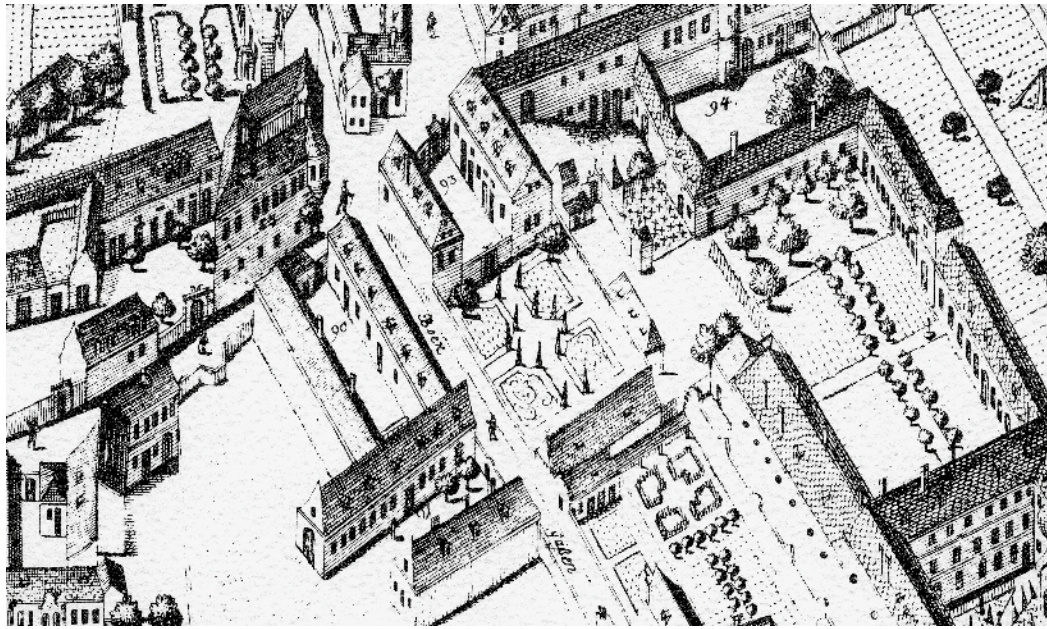
Etwa in derselben Zeit – um 1771 – begann Messerschmidt mit der Arbeit an seinen »Köpfen«. Zumindest behauptet Friedrich Nicolai 1781, dass der Künstler an ihnen seit elf Jahren arbeite.¹⁴⁸ Er schuf sie ohne einen

The evidence we have for this is one of Messerschmidt's letters to his brother, dated 14 June 1770, which is rife with recriminations.¹⁴⁵ From it we learn that the artist was recuperating from a serious illness and that his brother had allegedly used threats to extort money from him. The letter also refers to a "child", apparently an orphaned nephew of the brothers called Franz Putzer, who was apprenticed to Johann in Pressburg and was later active in that town as a sculptor.¹⁴⁶

At first the workshop in the Ungargasse buzzed with activity. The last works commissioned by the Empress and the Duchess of Savoy came into being here as did several of Messerschmidt's neoclassical portraits. Then an abrupt change occurred. The commissions suddenly dried up, the only exception being the aforementioned marble bust of Gerard van Swieten, a late arrival that was not completed until after 1770. At the same time the various news media suddenly stop mentioning the artist, leaving him to disappear behind an eerie veil of silence. The causes for this dramatic rupture in Messerschmidt's life apparently lay in himself rather than in his circumstances. What exactly happened in the years 1771 to 1773 in his house is a mystery – and seems set to remain so probably for ever.

What we do learn is that the artist began to display erratic and even dangerous behaviour. A pertinent incident is mentioned by the painter Hubert Maurer in his memoirs.¹⁴⁷ As a student at the Academy he sometimes worked late at night in the room devoted to the Antiquity Collection. During one such late-night session Messerschmidt had threatened to kill him in a fit of mental derangement, with the result that Maurer "no longer dared remain in his company". Messerschmidt had apparently begun to feel persecuted and preyed on by irrational powers he was determined to resist to the utmost. The attack on Hubert Maurer can only be understood against the backdrop of this persecution mania. Since Maurer was given a bursary in autumn 1772 to go to Rome, the incident must have occurred shortly before.

At roughly the same time – in around 1771 – Messerschmidt began to work on his "Heads". Friedrich Nicolai claimed in 1781 that the artist had been engaged in that work for eleven years.¹⁴⁸ There was neither a commission for the heads nor any other perceptible outward reason. Franz Strunz is the only one who felt the need to relate their genesis to Messerschmidt's everyday life:



JOSEPH DANIEL VON HUBER

MESSERSCHMIDT'S HAUS IN WIEN, UNGARGASSE 5, DETAIL AUS DER *SCENOGRAPHIE*, WIEN, UM 1776 (NR. 93), KUPFERSTICH, WIENER STADT- UND LANDESARCHIV

MESSERSCHMIDT'S HOUSE IN VIENNA, UNGARGASSE 5, DETAIL FROM *SCENOGRAPHIE*, VIENNA, C. 1776 (NO. 93), ENGRAVING, WIENER STADT- UND LANDESARCHIV

Auftrag und auch ohne einen anderen nachvollziehbaren äußeren Grund. Nur Franz Strunz bemühte sich, ihre Entstehung im Alltäglichen zu begründen, indem er behauptete, der Künstler habe zuerst damit begonnen, zur eigenen Belustigung kleine Wachsfigürchen von verschiedenen Charakteren zu bilden.¹⁴⁹ Das Fehlen solcher Werke in Messerschmidts Œuvre erklärte er damit, dass sie ein englischer Lord kaufen wollte. Als dieser jedoch über den Preis zu feilschen begann, habe der erzürnte Messerschmidt alle vernichtet. Der Erklärung von Strunz ist wenig Glauben zu schenken, sie wird allerdings in der Messerschmidt-Literatur oft zitiert.¹⁵⁰

Die unerfreuliche Situation, in die der Künstler geraten war, eskalierte nach dem Tod von Jakob Schletterer am 19. Mai 1774. Auf Grund seines Anwartschafts-Dekrets aus dem Jahre 1769 hätte Messerschmidt sein Nachfolger werden sollen. Doch die Professoren, wie auch Joseph von Sperges, die »rechte Hand« des Protektors der Akademie, des Staatskanzlers Kaunitz, stellten sich gegen seine Ernennung und schlugen unter drei anderen Kandidaten den aus Salzburg stammenden Johann Baptist Hagenauer vor.¹⁵¹ Messerschmidts künstlerische Fähigkeiten wurden zwar nicht in Abrede gestellt, der Hauptgrund der einmütigen Ablehnung war seine »zuweilen

the artist had simply indulged himself in fashioning little wax figurines to illustrate various "characters".¹⁴⁹ Why was no trace of them to be found in Messerschmidt's oeuvre? What had become of them? An English lord, Strunz tells us, wanted to buy them but when he started haggling over the price Messerschmidt flew into a rage and destroyed them all. Even though Strunz's "explanation" beggars belief it is frequently quoted in the literature on Messerschmidt.¹⁵⁰

The awkward situation the artist had landed in came to a head after Jakob Schletterer's death on 19 May 1774. Messerschmidt's decree of succession dating from 1769 designated him as Schletterer's successor. However, when the time came, the Academy professors, including Joseph von Sperges, the "right-hand man" of that institution's protector, State Chancellor Kaunitz, opposed his appointment and, from a shortlist of three candidates, expressed their preference for Johann Baptist Hagenauer from Salzburg.¹⁵¹ Without in any way impugning Messerschmidt's integrity as an artist, the reason they gave for their univocal rejection was his occasional fits of insanity, caused, in the professors' view, by the hard times he had fallen on. However, the appointment of a new Academy professor was a matter for the

irrescheinende Vernunft«, die man durch die materielle Not, in die der Künstler geraten war, zu erklären versuchte. Die Nominierung eines neuen Akademieprofessors war allerdings die Sache der Herrscherin. In seinem Vortrag vom 5. Dezember 1774¹⁵² stellte ihr Fürst Kaunitz die ganze Situation dahingehend vor, dass Messerschmidt zwar Anrecht auf die vakante Professorenstelle habe, jedoch untauglich für dieses Amt sei. Nach Kaunitz' Darstellung sei es bei Messerschmidt etwa drei Jahre zuvor zu einer »Verwürrung im Kopfe« gekommen. Sein Zustand habe sich zwar inzwischen gebessert, so dass er wieder arbeiten könne¹⁵³, er habe aber noch immer »seltsame Grillen in der Einbildung« und verhalte sich zu allen anderen Professoren sehr feindselig. Kaunitz empfahl daher, ihn nicht zu ernennen, sondern mit einer kleinen Pension in den Ruhestand zu schicken und ihm zur Verbesserung seiner finanziellen Lage Aufträge vom Hofbauamt zukommen zu lassen. Die Kaiserin Maria Theresia gab ihr placet dazu, der neue Professor der Bildhauerei wurde, wie vorgeschlagen, Johann Baptist Hagenauer. Vor Messerschmidt schlossen sich damit die Tore der Akademie endgültig zu. Sein großer Gönner, der Akademiedirektor Martin van Meytens, war bereits 1770 gestorben, so dass er dort keine Unterstützung mehr hatte.

Die Entscheidung der Kaiserin hat Messerschmidt tief gekränkt. Die Pension von jährlich 200 Gulden lehnte er als Invalidenrente ab, er war nicht bereit, sie ohne entsprechende Gegenleistung anzunehmen.¹⁵⁴ Aufträge vom Hofbauamt erhielt er, trotz der kaiserlichen Empfehlung¹⁵⁵, jedoch nie. Seine finanzielle Situation wurde zusehends prekär. Bereits im März 1774 musste er sein Anwesen in der Ungargasse verkaufen¹⁵⁶, einen Monat später suchte er durch eine Zeitungsannonce Käufer für seine Werke.¹⁵⁷ Als ein Versuch, sich in Wien wieder in Erinnerung zu bringen, ist seine Beteiligung an der ersten öffentlichen Kunstaussstellung der Akademie im März 1774 zu werten.¹⁵⁸ Unter den Bildhauern waren dort nur er und Johann Friedrich Wilhelm Beyer mit mehreren Werken vertreten. Diese letzte Konfrontation mit dem damals dominierenden Beyer brachte aber dem Künstler sichtlich nicht den gewünschten Erfolg. Die von ihm ausgestellten Werke, die auf antike Themen bezogen waren, sind inzwischen alle verschollen.¹⁵⁹ Sie hätten zweifellos wesentliche Aufschlüsse über Messerschmidts figurales Schaffen in seiner klassizistischen Periode vermitteln können, über das wir so wenig wissen.

Empress. In the "presentation" he gave Maria Theresia on 5 December 1774,¹⁵² Prince Kaunitz told her that Messerschmidt, while formally entitled to fill the vacant professorship, was not suitable for it. According to Kaunitz's exposition, Messerschmidt had suffered a mental breakdown three years earlier. His overall mental health had improved in the meantime to a degree that enabled him to resume his work¹⁵³ but his imagination was still troubled by a "certain confusion in the head" and he was displaying signs of extreme hostility towards the other professors. Kaunitz advised the Empress not to appoint him but to pension him off with a small monthly allowance, which would be supplemented by commissions from the Court Office for Building. Following this advice Maria Theresia appointed Johann Baptist Hagenauer. Messerschmidt's road to a professorship was thereby barred forever. The death in 1770 of his great protector, the director of the Academy Martin van Meytens, had already deprived him of his only powerful support at that institution.

Messerschmidt was deeply hurt by the Empress's decision. To be acceptable in his eyes the proffered pension of 200 gulden would require opportunities for him to perform return services. Otherwise it was no more than an odious "disability pension".¹⁵⁴ However, in spite of the imperial recommendation commissions from the Court Office for Building were not forthcoming.¹⁵⁵ The artist's financial situation became more and more precarious. By March 1774 he had been forced to sell his Ungargasse property.¹⁵⁶ One month later he put an advertisement in the papers offering his works for sale.¹⁵⁷ His participation in the Academy's first public exhibition in March 1774 must be seen as an attempt to draw attention to his continued existence.¹⁵⁸ Among the sculptors it was only he and Johann Friedrich Wilhelm Beyer who were represented by more than one work. This last bout with the then flourishing Beyer failed to deliver the outcome desired by Messerschmidt. The works he displayed on that occasion, all related to ancient themes, are now unaccounted for.¹⁵⁹ They would undoubtedly have contributed much to our otherwise scarce knowledge of Messerschmidt's figural oeuvre from his neoclassical period.

After his retirement Messerschmidt tried for several months to retain a foothold in Vienna. Then he gave up. On 5 May 1775 the Government of Lower Austria–Vienna



FRANZ MESSMER

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, 1770, KREIDE AUF PAPIER,
WIEN MUSEUM

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, 1770, CHALK ON PAPER,
WIEN MUSEUM

Nach seiner Pensionierung versuchte sich Messerschmidt noch einige Monate in Wien zu halten, dann resignierte er. Am 5. Mai 1775 stellte ihm das Amt der Niederösterreichischen Regierung einen Reisepass nach Wiesensteig aus.¹⁶⁰ Drei Tage später, am 8. Mai 1775, verließ Messerschmidt Wien für immer. Mit sich nahm er außer einem Behälter mit Goldmünzen nur drei Kisten mit Werkzeug und »Metallen arbeit«¹⁶¹, in der man die ersten fünf seiner Köpfe vermuten kann.¹⁶² Sein Weg führte ihn zuerst nach München und von dort über Ulm in seinen Geburtsort Wiesensteig.

Nachdem die letzten Jahre, die Messerschmidt in Wien verbracht hatte, arm an Aufträgen waren, kann man in diese Zeit mit ziemlicher Sicherheit nur ein einziges Werk einordnen. Es ist die erst vor etwa zehn Jahren entdeckte Zinnbüste des Fürsten Joseph Wenzel I. von Liechtenstein, über die bisher keine näheren Angaben bekannt sind.¹⁶³ Sie wird in der Literatur bisher meist in die Jahre 1770 bis 1772 datiert, aus verschiedenen Gründen ist ihre Einordnung in die Jahre 1773/1774 aber plausibler. Demnach wäre sie ein posthumes Tisch-Denkmal des 1772 verstorbenen Fürsten, bestellt

then being part of Lower Austria—issued him with a passport for a trip to Wiesensteig.¹⁶⁰ Three days later, on 8 May 1775, Messerschmidt left Vienna for good. Apart from gold coins in a case his only luggage consisted of three boxes of tools and “works in metal”,¹⁶¹ presumably including the first five of his heads.¹⁶² His journey took him first to Munich and then, via Ulm, to Wiesensteig, his birthplace.

In view of the scarcity of commissions that marked Messerschmidt’s last years in Vienna it is not surprising that there is only one work that can be dated with reasonable certainty to this period. It is the tin bust of Joseph Wenzel I, Prince of Liechtenstein, which was discovered only about ten years ago. No details about its genesis have yet come to light.¹⁶³ In the literature it is usually dated to 1770/1772 but several reasons make a later date—1773/74—more plausible. This would, for a start, make it a posthumous “table monument” for Joseph Wenzel I, who died in 1772, commissioned by the new head of the family, Francis Joseph I, Prince of Liechtenstein. This hypothesis is further supported by the sophisticated marble pedestal on which the bust is mounted.

vom neuen Majoratsherrn, dem Fürsten Franz Joseph I. von Liechtenstein. Für eine solche Bestimmung spricht auch das kunstvoll entworfene Marmorpostament, auf dem dieses Werk montiert ist.

Die Büste knüpft an die bekannten frühen klassizistischen Bildnisse von Messerschmidt an. Sie ist unter den in Wien entstandenen die einzige, die keinen bürgerlichen Aufklärer, sondern einen hohen Feudalherrn darstellt. Entsprechend den anderen Bildnissen entbehrt sie jedoch jedes Hinweises auf den hohen gesellschaftlichen Rang des Porträtierten. Gegenüber den früheren Porträts ist der frontale Kopf bereits detaillierter und prägnanter modelliert und die Linien des hageren Gesichtes sind tiefer eingegraben. Ähnlich gestaltet sind dagegen einige Köpfe des Künstlers, besonders jener, der von Franz Strunz den Namen *Der Edelmüthige* bekam.¹⁶⁴ Auffallende Ähnlichkeit zwischen beiden kann man auch in der Frisur und im knappen Büstenabschnitt konstatieren. Der nach wie vor benützte Kubus ist an diesen Werken bereits hinter dem schmalen glatten V-Abschnitt der Büste angebracht. Statt als Sockel zu dienen, erfüllt er jetzt die Funktion einer Stütze. Diese Lösung findet man bei keiner der Büsten, die um 1770 entstanden sind, dafür aber sehr oft auch an weiteren *Charakterköpfen* Messerschmidts.

Das lebendig wirkende, ausdrucksvolle Bildnis des Fürsten Liechtenstein gehört zu den besten Porträts aus Messerschmidts klassizistischer Schaffensperiode. Dabei muss man als ziemlich sicher annehmen, dass es nach einer Vorlage und nicht ad vivum modelliert wurde.¹⁶⁵ Entstanden ist dieses Werk in einer Zeit, als sich der Künstler, laut Staatskanzler Kaunitz, nach einer Krise wieder einigermaßen erholt hatte. Die schweren Jahre, die Messerschmidt überstehen musste, haben sich auf seine künstlerischen Fähigkeiten offensichtlich nicht negativ ausgewirkt, sondern sogar seine Beobachtungsgabe geschärft.

Ein weiteres Werk, das Messerschmidt möglicherweise am Ende des Wiener Aufenthaltes geschaffen hat, stellt einen alten kahlköpfigen Mann mit einem abundanten lockigen Bart dar.¹⁶⁶ Seine zeitliche Einordnung ist umstritten, meist wird es in die Jahre 1770 bis 1772 datiert. Nur Maraike Bückling reiht diesen Kopf bereits in die Pressburger Zeit des Künstlers ein.¹⁶⁷ Obwohl sie dafür einige triftige Gründe anführt, ist dennoch, meiner Ansicht nach, eine frühere Entstehung wahrscheinlicher. Für diese spricht vor allem die beschreibende, detaillierte

The bust clearly belongs with Messerschmidt's known early neoclassical portraits. Even though it is the only work from his Vienna period that depicts a high feudal lord rather than a bourgeois exponent of the Enlightenment it lacks all reference to the sitter's exalted social rank. Compared with the earlier portraits, the frontal head is modelled in greater detail and decisiveness, and the lines on the gaunt face are more deeply engraved. There is, on the other hand, a certain similarity to some of the artist's "Heads", most notably to the one Franz Strunz gave the name *The Noble-Minded Man*.¹⁶⁴ The similarity is especially striking with regard to hairstyle and extreme truncation. The perennial cube is now placed behind the busts' smooth, narrow, V-shaped torso. Instead of supporting the busts from below as a socle it now props them up from behind. While this solution is found in none of the busts that came into being around 1770, Messerschmidt routinely made use of it for his *Character Heads*.

The lifelike, expressive portrait of the Prince of Liechtenstein is on a par with the best portraits from Messerschmidt's neoclassical period. This is all the more remarkable since it must be assumed that it was modelled from a drawing or a painting and not drawn from life.¹⁶⁵ It took shape at a time when the artist had, according to State Chancellor Kaunitz, returned to an even keel after a severe crisis. It is obvious that the difficult years Messerschmidt had lived through had only left his skills as an artist unimpaired but had even honed his gift of observation.

Another work that Messerschmidt may have created towards the end of his stay in Vienna depicts an old, bald man with an abundant curly beard.¹⁶⁶ There is no general agreement on the time of its creation. The years 1770 to 1772 are cited most often. Maraike Bückling, for one, dates this head to Messerschmidt's time in Pressburg.¹⁶⁷ Even though the reasons she gives for this late date carry considerable weight, an earlier date is in my view more probable. What makes me incline to this view is above all the detailed, descriptive rendering of the aged face and its relatively soft modelling. In the last years of his life, Messerschmidt tended towards a hard, summary modelling of the face with minutely rendered details.

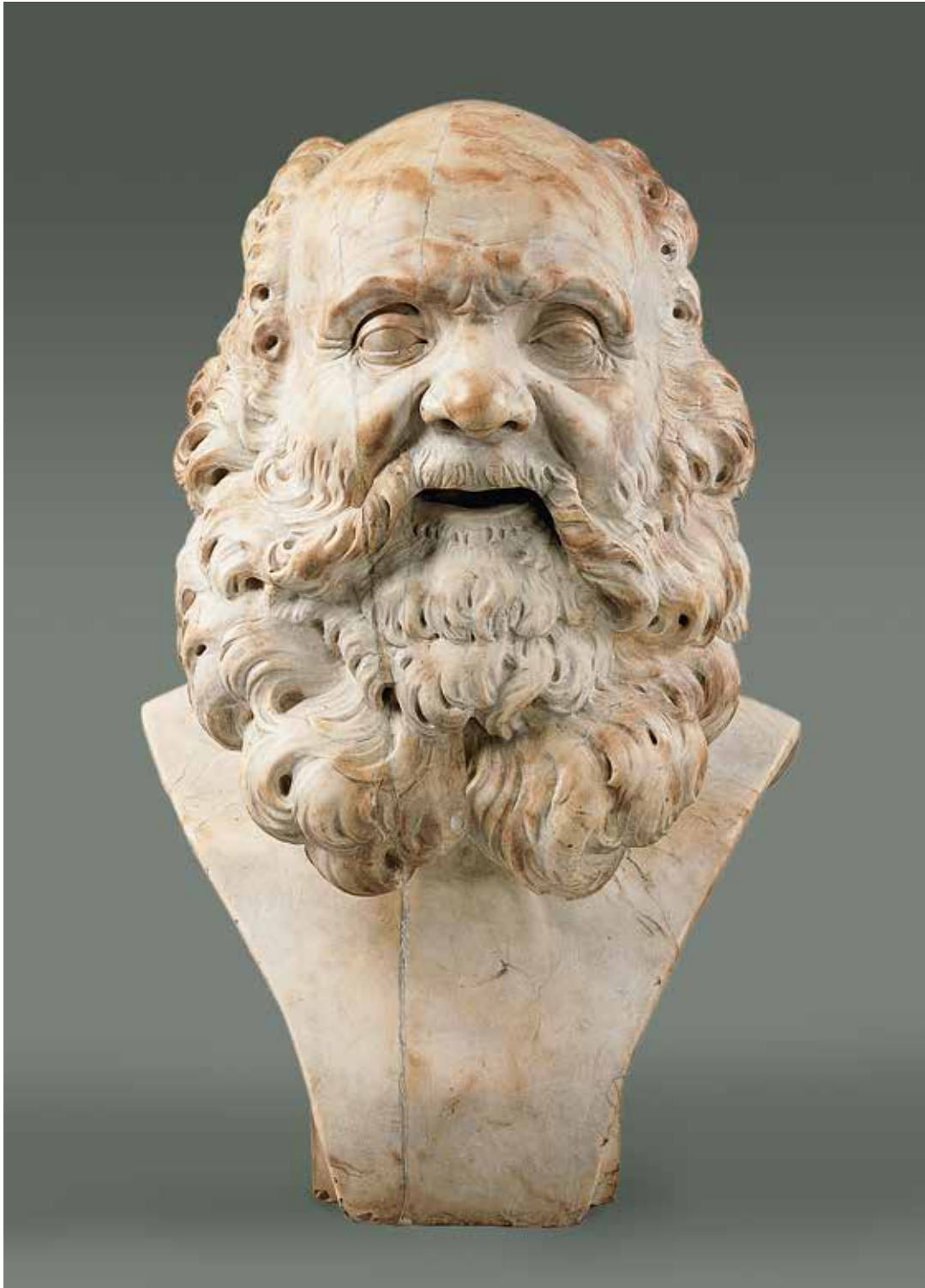
Difficult as it is to assign to this head its proper place in the temporal sequence of Messerschmidt's oeuvre, its thematic position is more problematic still. It is neither



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

FÜRST JOSEPH WENZEL I. VON LIECHTENSTEIN,
1773–1774, ZINN, MIT URSPRÜNGLICHEM
MARMORSOCKEL, LIECHTENSTEIN. THE PRINCELY
COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA

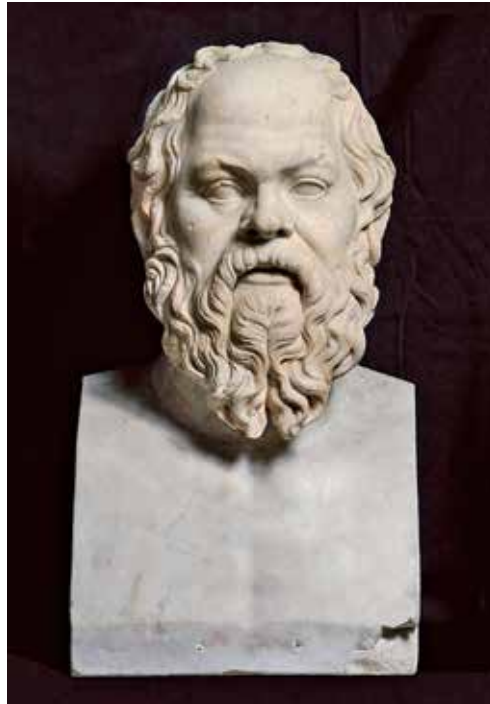
JOSEPH WENZEL I, PRINCE OF LIECHTENSTEIN,
1773–1774, TIN, WITH ITS ORIGINAL MARBLE
PLINTH, LIECHTENSTEIN. THE PRINCELY
COLLECTIONS, VADUZ-VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

BÄRTIGER ALTER MANN, 1772–1774 (?), ALABASTER,
LIEBIGHAUS, SKULPTURENSAMMLUNG, FRANKFURT AM MAIN

BEARDED OLD MAN, 1772–1774 (?), ALABASTER,
LIEBIGHAUS, SCULPTURE COLLECTION, FRANKFURT AM MAIN



SOKRATES, VERMUTL. 1. JH. V. CHR., MARMOR,
MUSEI CAPITOLINI, ROM
SOCRATES, PRESUMABLY 1ST CENTURY BC, MARBLE,
MUSEI CAPITOLINI, ROME

Erfassung des alten Gesichtes, das noch verhältnismäßig weich gestaltet ist. In seinen letzten Jahren, die Messerschmidt in Pressburg verbrachte, neigte er dagegen zu einer harten, summarischen Modellierung des Antlitzes, mit minutiös gezeichneten Details.

Schwer einzuordnen in das Œuvre von Messerschmidt ist dieser Kopf nicht nur in zeitlicher Hinsicht, sondern auch thematisch. Er ist kein Porträt und er stellt auch keine eindeutig benennbare Genrefigur dar.¹⁶⁸ Seine Gesichtszüge erinnern entfernt an die hellenistischen Philosophenporträts, namentlich an Sokrates.¹⁶⁹ In der für ihn ungewohnt realistischen Darstellung der Augenpartie scheint Messerschmidt ebenfalls von diesen Bildnissen inspiriert worden zu sein.¹⁷⁰ Doch der Ausdruck des Gesichtes dieses alten Mannes, sein wuchernder Bart und der zahnlose offene Mund machen aus diesem Werk geradezu eine Parodie auf die Porträts der antiken Philosophen. Seine heitere Miene wirkt irritierend, fast unheimlich. Sie ist schwer deutbar und bringt diesen Kopf inhaltlich in die Nähe der *Charakterköpfe* des Künstlers, ohne dass er dieser Serie direkt zuzuordnen wäre.¹⁷¹

a portrait nor a readily identifiable genre figure.¹⁶⁸ Its features bear a distant resemblance to Hellenistic philosopher portraits, above all to portraits of Socrates.¹⁶⁹ The realistic rendering of the area around the eyes, which is unusual for Messerschmidt, seems to be additional evidence that these portraits served him as a source of inspiration.¹⁷⁰ However, the facial expression of this “Old Man”, with his sprouting beard and toothless, gaping mouth make this work the very antithesis of an ancient philosopher’s portrait. His insouciant mien has an irritating, almost uncanny effect. Defying interpretation, it shifts this head in terms of content into the vicinity of the artist’s *Character Heads*, but its fit in that series is by no means perfect.¹⁷¹

Aufenthalt in Wiesensteig und München / Messerschmidt's Sojourns in Wiesensteig and Munich

Bei seiner Übersiedlung von Wien nach Wiesensteig machte Messerschmidt wie erwähnt Zwischenstation in München, wo er sich wahrscheinlich einige Zeit aufhielt. Ob er damals in der Hackenstraße bei seinem Onkel Johann Baptist Straub wohnte, ist jedoch fraglich, denn dieser bereitete gerade die Hochzeit einer seiner Töchter vor. Der Schwiegersohn, der in das Haus *Zur Hundskugel* dann einzog, war der Bildhauer Roman Anton Boos. Mit der Heirat wurde er Straubs präsumtiver Nachfolger, der einmal auch seine Werkstatt übernehmen sollte.¹⁷²

Wir wissen nicht, ob Messerschmidt mit seinem Münchner Aufenthalt auch konkrete Erwartungen verbunden hat. Wenn er sich aber erhoffte, nach dem im September 1774 verstorbenen Charles de Grof die Stelle des Hofbildhauers am kurfürstlichen Hof in München erhalten zu können, dann kam er schon zu spät. Nach etwa halbjähriger Vakanz wurde am 1. April 1775 Roman Anton Boos zum neuen Hofbildhauer ernannt.¹⁷³ Messerschmidt hielt sich in München gewiss nicht sehr lange auf, er kam im Sommer, spätestens im Herbst 1775 bereits in Wiesensteig an.

Der Grund für Messerschmidts Rückkehr in seinen Heimatort, der ihm ja keine besonders günstigen Arbeitsmöglichkeiten bieten konnte, war nach der Interpretation seines Bruders Johann der Wunsch, dem Getöse und den Zerstreuungen in Wien zu entfliehen und sich in einer ruhigeren Gegend voll auf die Arbeit an seinen Köpfen konzentrieren zu können.¹⁷⁴ Wenn man aber Messerschmidts Situation in Wien und seine damalige geistige Verfassung in Betracht zieht, so war es wahrscheinlich vielmehr die Suche nach Halt und Geborgenheit, die ihn dorthin führte. In Wiesensteig stand noch immer sein Elternhaus, in dem seine Mutter lebte, zu der er offensichtlich eine starke Bindung hatte.¹⁷⁵

Einige Monate vor Messerschmidts Ankunft in der Stadt kam es allerdings im Haus zu einer grundsätzlichen

On his way from Vienna to Wiesensteig Messerschmidt, as has already been said, spent some time in Munich. It is unlikely that he stayed in his uncle Johann Baptist Straub's house in Hackenstraße; Straub was in the midst of preparations for the wedding of one of his daughters to the sculptor Roman Anton Boos, who was subsequently to move into the house *Zur Hundskugel*. Marrying into the Straub family made him Johann Baptist's heir presumptive and, in due course, saw him inherit the workshop.¹⁷²

We do not know whether Messerschmidt expected anything concrete to come of his sojourn in Munich. If he had hoped to be given the post of court sculptor at the Electoral Court in Munich, which had been vacant after Charles de Grof's death in September 1774, he came too late. Having remained unfilled for about half a year, the post had been taken on 1 April 1775 by Roman Anton Boos.¹⁷³ In any case, Messerschmidt did not stay long in Munich and arrived in Wiesensteig in summer or, at the latest, autumn 1775.

The reason given by his brother Johann for Messerschmidt's return to the place of his birth, unpropitious as it was for new work opportunities, was his wish to get away from "the hubbub and the distractions" of Vienna and to concentrate completely in quieter surroundings on his "Heads".¹⁷⁴ However, bearing in mind Messerschmidt's situation in Vienna and his mental state at the time, it may rather have been the search for stability and emotional security that made him return to Wiesensteig. His mother, to whom he obviously felt very close, was still living in the house where he himself had grown up.¹⁷⁵

A few months before Messerschmidt's arrival a fundamental change in the property rights pertaining to the house had occurred. One of the sisters had married and the mother had sold her half of the house on 16 February 1775 to her son-in-law, a local shoemaker, on con-

Änderung der Besitzverhältnisse. Eine der Schwestern hatte geheiratet und die Mutter verkaufte am 16. Februar 1775 ihrem Schwiegersohn, einem ortsansässigen Schuhmacher, die ihr gehörende Haushälfte, unter der Bedingung, dass sie und eine weitere, unverheiratete Tochter dort lebenslang wohnen bleiben können.¹⁷⁶ Für den zurückgekehrten Sohn war unter diesen Umständen im Haus wohl kein Platz mehr. Das war wahrscheinlich der Hauptgrund, warum Messerschmidt in der Nähe der Stadt eine Hütte kaufte und sich diese zum Wohnen einrichtete.

Vom Bruder Johann erfahren wir nichts über die Familienverhältnisse. Nach ihm war es wieder die Sehnsucht des Künstlers nach der Einsamkeit, die ihn außerhalb der Stadt in die Einöde trieb. Messerschmidt lebte in seiner Hütte angeblich ganz allein, kaufte sich Kühe und Schafe, um sich versorgen zu können, und widmete sich der Darstellung des Gesichtsausdruckes seines Kopfes, »der sich in unzähligen Gestalten zeigen sollte«.¹⁷⁷

Diese von Seipp publizierte Schilderung des Johann Messerschmidt wurde in der Folge weiter kolportiert. Zuerst übernahm sie Franz Strunz in seine Broschüre¹⁷⁸ und von ihm dann die gesamte weitere Literatur. Sie hatte darum einen solchen Erfolg, weil sie genau dem gängigen romantischen Bild von Messerschmidt als zurückgezogenem Künstler entsprach, der sich abseits der Menschen nur seinen »Köpfen« widmete.¹⁷⁹

Ob und wie viele Köpfe tatsächlich in Wiesensteig entstanden sind, ist nicht bekannt. Nach Johann Messerschmidt waren es 22, Franz Strunz spricht dagegen nur von 18 Stück.¹⁸⁰ Auch diese Anzahl ist übertrieben, denn Messerschmidt hat in Wiesensteig höchstens 5 bis 6 Monate verbracht, Ende 1775 war er wieder in München. Mit der Hütte außerhalb der Stadt hatte Messerschmidt nicht gerade die günstigsten Bedingungen für eine solche Arbeit, diese beschränkte sich dort wohl auf die Verfertigung von Ton- oder Holzbozzetti.

Von anderen Arbeiten Messerschmidts aus dieser Zeit oder einem Auftrag von Seiten seiner Heimatstadt wissen wir nichts. Das überrascht umso mehr, als gerade damals eine neue Inneneinrichtung der Wiesensteiger Stifts- und Pfarrkirche St. Cyriacus bei Johann Baptist Straub bestellt wurde. Da dieser schon zu alt für ihre Ausführung war, entwarf er dafür nur Zeichnungen. Die Arbeit hat aber nicht sein in der Stadt lebender Neffe durchgeführt, sondern ab 1775 ein Münchner Geselle Straubs namens Joseph Streiter.¹⁸¹

dition that she and another unmarried daughter be allowed to live there for life.¹⁷⁶ Franz Xaver may well have found on arrival that the house was not big enough for yet another inmate. This was probably the main reason why he bought a hut on the outskirts and adapted it as living quarters.

Johann is mute on the shifts in the family. According to him, it was again the artist's longing for solitude that drove him to live in the sticks. As far as we know, Messerschmidt led a lonely life in his hut, bought cows and sheep to provide himself with the bare necessities and devoted himself to the depiction of the facial expressions of his own head, "which was to appear in countless forms".¹⁷⁷

Johann's account as published by Seipp caught on. It was first reprinted by Franz Strunz in his booklet¹⁷⁸ and from there it spread through the entire corpus of the literature on Messerschmidt. The story owed its success to its consistency with the prevalent romantic image of Messerschmidt as a reclusive artist shunning human intercourse to live exclusively for his "Heads".¹⁷⁹

How many heads—if any—actually came into being in Wiesensteig is unknown. Johann puts the number at twenty-two, while Franz Strunz mentions "a mere" eighteen.¹⁸⁰ Even the latter number seems exaggerated since Messerschmidt spent only five to six months in Wiesensteig; in late 1775 he was back in Munich. The hut outside the town hardly offered favourable conditions for work of this kind and Messerschmidt may have had to content himself with the creation of bozzetti in clay or wood.

We know nothing about other works by Messerschmidt from this time or about any commissions from his hometown. This is all the more surprising since a new interior for Wiesensteig's conventual and parish church St Cyriacus was commissioned from Johann Baptist Straub. As Straub himself was too old to carry out the work himself he provided only drawings. These were realised not by his nephew, who lived in the town, but, starting in 1775, by one of Straub's journeymen from Munich, one Joseph Streiter.¹⁸¹

The artist's renunciation of the world did not last long. He left his hermitage at the first opportunity that offered and returned to the art world. In November 1775 he received a letter in Wiesensteig from the Munich court painter and inspector of galleries, Johann Jakob Dorner the Elder.¹⁸² In it, Dorner referred to an earlier remark

Die Abkehr des Künstlers von der Welt währte nicht lange. Er verließ seine einsame Hütte bei der ersten sich ihm bietenden Gelegenheit, um wieder in den Kunstbetrieb einzusteigen. Im November 1775 kam nach Wiesensteig ein Brief des Münchner Hofmalers und Galerieinspektors Johann Jakob Dorner d. Ä.¹⁸² Dieser erinnerte darin an eine frühere Äußerung des Künstlers, dass er im Fall ausreichender Aufträge bereit sei, in München zu bleiben. Dorner intervenierte daher in diesem Sinne beim Präsidenten der kurbayerischen Hofkammer, Maximilian Graf von Berchem. Die Reaktion des Grafen war nach der Darstellung Dorners sehr positiv. Er ließ Messerschmidt nach München rufen und versprach ihm Aufträge für jährlich mindestens 1000 Gulden. Die Abreise Messerschmidts aus Wiesensteig erfolgte bald nach dem Erhalt dieses Briefes.¹⁸³ Wahrscheinlich beschleunigte auch der herannahende Winter den Aufbruch aus der einfachen Hütte. Noch vor Weihnachten 1775 dürfte Messerschmidt bereits wieder in München gewesen sein.

In den Jahren 1775/1776 hatte Messerschmidt denkbar günstige Voraussetzungen für eine erfolgreiche Laufbahn in München. Einige Jahre vorher – vielleicht unter dem Eindruck des großen Projektes der Gartenstatuen in Schönbrunn – war es zur Belebung der Arbeit an einer Reihe von überlebensgroßen Statuen antiker Götter für den Nymphenburger Schlossgarten gekommen.¹⁸⁴ Man hatte aber Schwierigkeiten, geeignete Bildhauer für diese anspruchsvolle Aufgabe zu finden. Der langjährige Hofbildhauer Charles de Grof war wie erwähnt 1774 gestorben und hinterließ nichts außer einem Entwurf, Johann Baptist Straub war schon zu alt und zu gebrechlich und daher außer Stande, die bei ihm 1771 bestellten zwei Figuren auszuführen¹⁸⁵, und in der Werkstatt von Ignaz Günther verblieben nach dessen Tod am 26. Juni 1775 auch nur vier unfertige Statuen.¹⁸⁶ Unter den damals in der Stadt tätigen Bildhauern war nun zu solchen Arbeiten außer Dominik Auliczek nur der neu ernannte Hofbildhauer Roman Anton Boos befähigt. Doch dieser ehemalige Schüler von Straub und Student der Wiener Akademie, der in den 1770er Jahren eine Zeitlang auch für Beyers Schönbrunner Projekt tätig war¹⁸⁷, stand erst am Anfang einer umfangreichen Tätigkeit für den kurbayerischen Hof. Er war dem um drei Jahre jüngeren Messerschmidt auf jeden Fall künstlerisch unterlegen und daher auch aus diesem Grund kein übermächtiger Konkurrent.

by the artist that he was prepared to remain in Munich provided he could be sure of a sufficient number of commissions. Dorner had broached the subject with the President of the Electoral Bavarian Court Chamber, Count Maximilian Berchem. The count's reaction, according to Dorner, could not have been better. He charged Messerschmidt to come to Munich and promised him annual commissions worth at least 1000 gulden. Messerschmidt left Wiesensteig soon after the arrival of this letter.¹⁸³ The imminence of winter arguably contributed to his hurry in evacuating the simple hut. Messerschmidt may already have been back in Munich before Christmas 1775.

In 1775/76 the art world in Munich seemed to provide an ideal platform for Messerschmidt to launch himself on a successful career. Perhaps in emulation of the great project of Schönbrunn's garden statues, a project for a series of larger-than-life statues of ancient deities for the Nymphenburg Palace Garden had been revived several years previously.¹⁸⁴ Progress was hampered by difficulties in finding sculptors who were up to the demanding task. Charles de Grof, a court sculptor of many years standing, had died in 1774, as has already been mentioned, leaving behind only one sketch; Johann Baptist Straub was too old and frail to realise the two figures commissioned from him in 1771¹⁸⁵ and when Ignaz Günther died on 26 June 1775, he left four statues unfinished in his workshop.¹⁸⁶ Apart from Dominik Auliczek, the only one among the sculptors active in Munich at the time capable of such work was the newly appointed court sculptor, Roman Anton Boos. A former pupil of Straub and former student of the Academy in Vienna, where, in the 1770s, he had been engaged for a time in Beyer's Schönbrunn project,¹⁸⁷ he was only just embarking on his far-flung activities for the Electoral Bavarian Court. He was three years older than Messerschmidt undoubtedly inferior to him as an artist. Messerschmidt had nothing to fear from Boos.

However, a successful new stage in Messerschmidt's life did not materialise. No precise explanation has been forthcoming to this day for his utter failure at the Bavarian court.¹⁸⁸ The only pertinent document that has come down to us is the artist's *Pro Memoria* of 26 February 1776, which he addressed to Count Berchem.¹⁸⁹

In this letter Messerschmidt confesses himself astonished that, having been called to Munich, he was never

Nachrichten über den Beginn eines neuen erfolgreichen Abschnittes in Messerschmidts Leben blieben jedoch aus. Eine nähere Erklärung für den völligen Schiffbruch, den er offensichtlich am bayerischen Hof erlitten hat, fehlt bis heute.¹⁸⁸ Das einzige Dokument, das wir darüber kennen, ist ein erhaltenes *Pro Memoria* des Künstlers vom 26. Februar 1776, das er an den Grafen von Berchem adressierte.¹⁸⁹

In diesem Brief drückt Messerschmidt seine Verwunderung darüber aus, dass er zwar nach München gerufen wurde, aber nach seiner Ankunft nicht die Gelegenheit bekam, um vorzusprechen und seine »Probestück« vorzuzeigen. Er nahm daher an, dass der kurbayerische Hof doch keinen Bildhauer beschäftigen wolle, und ersuchte den Hofkammerpräsidenten, ihm die unnötig ausgegebenen 400 Gulden für die Reise von Wiesensteig und den Aufenthalt in München zu erstatten. Eine Reaktion auf sein Ansuchen ist nicht bekannt. Das Dokument befindet sich in Messerschmidts schriftlichem Nachlass jedoch in zwei Exemplaren, im Konzept und in einer Reinschrift, die von Messerschmidt unterschrieben wurde. Es ist daher möglich, dass es an den Adressaten überhaupt nicht abgeschickt wurde.

Die Probestücke, mit denen sich der Künstler präsentieren wollte, waren »Sechs Metallene Köpf-Stückhe«, also die ersten Köpfe seiner bekannten Serie der *Charakterköpfe*. Messerschmidt behauptete zwar im Brief, dass er sie zum Vorzeigen kurz vorher verfertigt habe, es waren jedoch sicherlich dieselben Köpfe, die er schon von Wien nach Wiesensteig und jetzt wieder von dort nach München mit sich führte.¹⁹⁰ Höchstens ein Kopf ist dazugekommen – wenn die Angabe seines Bruders stimmen sollte, er habe in Wien fünf solche Werke verfertigt. Wir erfahren aus diesem Brief, wie Messerschmidt selbst diese Arbeiten genannt hat: nicht *Charakterköpfe*, wie es nach seinem Tod üblich geworden ist, sondern es waren bloß »Kopfstücke«, ohne konkretere Bezeichnung.

Nach dem missglückten Versuch, vom kurbayerischen Hof Aufträge zu bekommen, blieb Messerschmidt noch bis August 1777 in München. Um in der Stadt weiter leben zu können, musste er daher andere Arbeitsmöglichkeiten gefunden haben. Etwas Näheres darüber wissen wir jedoch nicht. Da er, wie bekannt, weiterhin in Kontakt mit seinem Onkel Straub blieb und eine Marmorbüste für das Grabmal von dessen zweiter Frau ausführte, half er ihm möglicherweise auch bei anderen

given an opportunity to present himself or his portfolio containing several samples of his skill. He therefore assumed that the Electoral Bavarian Court had decided against employing a sculptor, and requested from the President of the Court Chamber a refund of the 400 gulden he had spent on the journey from Wiesensteig and his stay in Munich. There is no trace of a reaction to this request but since the document is preserved in Messerschmidt's papers in two versions as a rough and a fair copy, the latter signed by him, it is conceivable it was never actually sent.

The samples the artist wanted to present were "six metal heads", the first in his renowned series of *Character Heads*. Even though Messerschmidt claims in the letter that he had created them expressly for the purpose of presenting them at Court only shortly before we may safely assume that they were the same heads he had transported from Vienna to Wiesensteig and now to Munich.¹⁹⁰ He had added one head at most – if his brother was correct in saying that Franz Xaver had made five such heads in Vienna. We learn from this letter what Messerschmidt himself called these works: not *Character* "Heads", as they were commonly referred to after his death, but simply "Heads", without further qualification.

After his attempt to gain commissions from the Electoral Bavarian Court had miscarried Messerschmidt remained in Munich until August 1777. He must have found other ways of making a living in the city but what these were is unknown. He remained in touch with his uncle, Johann Baptist Straub, and made a marble bust for the tomb of the latter's second wife; he may also have helped out with other works. Even though there was now another, younger sculptor resident in the house in the guise of Straub's son in law, Roman Anton Boos, Straub did not yet cede his workshop to him but continued to run it himself, at least nominally. We know that Boos worked on the great Nymphenburg stone figures in a workshop located elsewhere, in what was known as the Maxburg.¹⁹¹

The marble bust entitled *Religion*, designed for the tomb of Theresia Elisabeth Straub, who had died in 1774, and, later, for that of Johann Baptist Straub himself, is so far the only work known to have been completed by Messerschmidt in Munich.¹⁹² The terracotta bust on the same theme by Johann Baptist Straub, which was obviously meant to serve as a model, has also

Arbeiten aus. Auch wenn im Haus ein anderer, jüngerer Bildhauer, der Schwiegersohn Roman Anton Boos, wohnte, übergab Straub diesem seine Werkstatt offenbar nicht, sondern führte sie – wohl mehr schlecht als recht – selbst weiter. Wie wir wissen, arbeitete Boos an den großen Nymphenburger Steinfiguren in einer anderen Werkstatt, die sich in der sogenannten Maxburg befand.¹⁹¹

Die erwähnte Marmorbüste einer *Religion* für das Grabmal der 1774 verstorbenen Theresia Elisabeth Straub, die später auch das Grab von Johann Baptist Straub schmücken sollte, ist das einzige bisher bekannte Werk, das Messerschmidt in München ausgeführt hat.¹⁹² Erhalten hat sich auch eine Terrakottabüste mit demselben Thema von Johann Baptist Straub, die offensichtlich als Vorbild dienen sollte. Messerschmidt hielt sich zwar äußerlich daran, folgte aber nicht der noch rokokohaften Komposition dieses Entwurfs, sondern gestaltete eine streng symmetrische Büste in ausgeprägt klassizistischem Stil. Das jugendliche Antlitz der *Religion* verliert hier jede Andeutung von Individualität und wirkt in seiner Idealität unnahbar entrückt, das Kopftuch simuliert keine stoffliche Weichheit mehr, sondern erstarrt zu einem abstrakten Ornamentgefüge. Der verhüllte Kopf entspricht zwar der traditionellen Darstellung des *Glaubens*, was durch das Buch mit sieben Siegeln sinnvoll ergänzt wird, dennoch empfindet man diese Büste nicht unbedingt als ein christliches Werk, sondern vielmehr als eine enigmatische Symbolfigur, die den religiösen Vorstellungen der damals florierenden Geheimbünde nahesteht.¹⁹³ Der Zeitgenosse Lorenz Westenrieder betonte in diesem »Zeitalter der Empfindsamkeit« dagegen die emotionale Wirkung des gesamten Grabmals und nahm an, dass es »[...] jeden Wandrer mit süßer Traurigkeit erfüllen muß, denn es ist viel Verstand, und Gefühl darinn verborgen«.¹⁹⁴

Die häufigen Begegnungen von Messerschmidt und Boos, zu denen es zwangsläufig im Haus *Zur Hundskugel* gekommen sein muss, hatten auch ihre künstlerische Auswirkung. Roman Anton Boos, der später mit dem bekannten Selbstporträt seine Fähigkeiten als Porträtbildhauer beweisen konnte, hatte zu dieser Zeit noch wenig Erfahrung mit solchen Aufgaben. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er sich in den wenigen Büsten, die man von ihm aus seinen Anfängen als Hofbildhauer kennt, von Messerschmidts Bildnissen hat inspirieren lassen.¹⁹⁵ Bei der offenbar ersten, der kleinen



JOHANN BAPTIST STRAUB

DER GLAUBE, UM 1775, TERRAKOTTA,
GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG
FAITH, C. 1775, TERRACOTTA,
GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG

survived. While Messerschmidt paid outward obeisance to this model he did not feel bound by its rococo composition and created a strictly symmetrical bust in decidedly neoclassical style. The youthful face of *Religion* is devoid of any hint of individuality and its idealistic form lends it an air of unassailable remoteness. The headscarf no longer makes any pretence to textile softness but instead congeals to an abstract ornamentalism. The shrouded head is in keeping with traditional representations of Faith and although the concept is fittingly complemented by *The Book of Seven Seals* the bust does not give the impression of being first and foremost a Christian work; instead, it is an enigmatically symbolic figure that owes much to the religious imagination cultivated in secret societies, which were then in fashion.¹⁹³ Lorenz Westenrieder, one of Messerschmidt's contemporaries in the age of sensibility, emphasized the emotional power



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

RELIGION, 1775–1777, MARMOR, BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN

RELIGION, 1775–1777, MARBLE, BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, MUNICH

Büste des Maximilian III. Joseph, die Boos laut Inschrift auf dem Sockel schon 1775 verfertigt hatte¹⁹⁶, ist dieser Einfluss noch nicht zu erkennen, sie entspricht den konventionellen Ansprüchen der traditionellen Repräsentation. Bald darauf entstand jedoch eine weitere Bleibüste des Kurfürsten in Lebensgröße für die Münchner Residenz, die 1945 zerstört wurde. Aus den erhaltenen Fotoaufnahmen¹⁹⁷ ist die Abhängigkeit dieser frontalen, präzise und in großen Formen ausdrucksvoll modellierten Büste von Messerschmidts Porträtkunst klar zu erkennen. Von Boos existiert von diesem Werk noch eine weitere, merklich schwächere, kleinere Nachbildung, bei der der Einfluss Messerschmidts ebenfalls offenkundig ist.¹⁹⁸

Messerschmidt verkehrte sicherlich oft mit seinem Onkel und der übrigen Familie, er wohnte aber nicht im Haus *Zur Hundskugel*, sondern als Untermieter in der nahen Sendlingerstraße. Seine Adressen sind bekannt¹⁹⁹, sie gehen aus einem erhaltenen Briefwechsel aus dem Jahre 1777 hervor, in dem Messerschmidt von seinem Bruder und den Wiener Künstlern Jakob Schmutzer, Hubert Maurer und Johann Martin Fischer ermahnt wird, seine in Wien ruhende Pension von 200 Gulden endlich anzunehmen.²⁰⁰ Messerschmidt blieb aber dabei, dies nur dann zu tun, wenn er dafür eine entsprechende Arbeit leisten dürfe. Die ganze Korrespondenz war allerdings zu dieser Zeit schon überflüssig, sie betraf ein Anliegen, das bereits entschieden war. Etwa ein Jahr vorher war die Rente an den Wiener Maler und Kupferstecher Friedrich August Brand vergeben worden.²⁰¹

Aus der Korrespondenz kann man neben anderen Details erfahren, dass Messerschmidt die Arbeit an seinen »Köpfen« in München fortgesetzt hat. In einem undatierten Konzept für seine Antwort auf den Brief des Bruders Johann vom 17. Januar 1777 erklärt er, dass »wenn etwann Jemand an meiner Geschicklichkeit zweifelte [...] so sind jetzt wirklich 12 Köpfe von mir verfertigt zu sehen, diese können für mich reden und diesen Zweifel auf die Seite räumen«. ²⁰² Im Laufe von einem Jahr sind also zu den ursprünglichen sechs, die Messerschmidt im Februar 1776 in seinem *Pro Memoria* erwähnt, in München weitere sechs dazugekommen. Wie wir wissen, waren auch diese aus Metall.²⁰³ Messerschmidt muss daher eine Werkstatt zur Verfügung gehabt haben, um sie zu modellieren und abformen zu

of the tomb and assumed that it was "bound to fill every wanderer with sweet sadness for it contains much insight and emotion".¹⁹⁴

The frequent meetings between Messerschmidt and Boos, inevitable given that family life centred on *Zur Hundskugel*, had their artistic consequences. Roman Anton Boos, who was later to demonstrate his prowess as a portrait sculptor in his well-known self-portrait, was at that time still comparatively inexperienced in such tasks. It is therefore not surprising that he took Messerschmidt's portraits as models for the few busts that we know he made in his early days as court sculptor.¹⁹⁵ In the small bust of Maximilian III Joseph, dated to 1775 by the inscription on the socle¹⁹⁶ and obviously the first of three such portraits, this influence is not yet in evidence. What Boos was primarily aiming for here was a conventional representationalism. This bust was soon followed by a life-size bust of the Elector in lead for the Munich palace, which was destroyed in 1945. Extant photos¹⁹⁷ of this frontal bust, with its precise and generous modelling, clearly reveal its dependence on Messerschmidt's art of portraiture. Boos later made a smaller replica of this work, which, while palpably weaker, still bears the imprint of Messerschmidt's influence.¹⁹⁸

Messerschmidt undoubtedly saw a great deal of his uncle and the rest of the family but rather than staying at *Zur Hundskugel* he chose to be a subtenant in nearby Sendlingerstraße at addresses that have been preserved in correspondence from the year 1777,¹⁹⁹ where Messerschmidt was reminded by his brother Johann and the Viennese artists Jakob Schmutzer, Hubert Maurer and Johann Martin Fischer of the pension of 200 gulden that was said still to await collection in Vienna.²⁰⁰ Messerschmidt was not averse to collecting this but insisted on being given work to do that would justify his acceptance. In retrospect we know that the entire correspondence revolved around a matter that had already been otherwise settled by then. The previous year had seen the pension awarded to the Viennese painter and engraver Friedrich August Brand.²⁰¹

In addition to other information to be gleaned from this correspondence we learn that Messerschmidt had continued to work on his "Heads" in Munich. In an undated rough copy for his answer to Johann's letter of 17 January 1777, he says that "if anyone were to doubt my skill [...] twelve heads created by me are now avail-

können. Da die Köpfe sicher weiterhin ohne Auftrag entstanden sind, verfügte Messerschmidt wohl auch über genügend Mittel, um das Material und das Gießen zu bezahlen. Es ist ihm offenbar gelungen, in München wenigstens einigermaßen auszukommen und wahrscheinlich auch einige Aufträge zu erhalten.

Trotzdem empfand Messerschmidt den Aufenthalt in der Stadt als wenig aussichtsreich, denn er begann mit dem Gedanken zu spielen, München wieder zu verlassen. Andere, günstigere Möglichkeiten zur Niederlassung waren kaum zu finden, und so überlegte er, nach Wien zurückzukehren, konnte sich aber dazu nur schwer durchringen.²⁰⁴ Die Behauptungen seines Bruders Johann, dass es ihm in München nicht gefallen habe, weil dort kein »wahres Kunstgefühl« herrsche, und dass er daher jede angebotene Stelle, ja nach Franz Strunz sogar den wiederholten Ruf des Königs Friedrich II. nach Berlin nicht angenommen habe²⁰⁵, wirken angesichts der belegten Tatsachen wie purer Hohn – sie sollten zur Verschleierung seiner schwierigen Situation dienen. Zuletzt entschied sich Messerschmidt für die nahe bei Wien gelegene Stadt Pressburg und ersuchte seinen Bruder Johann, der dort als bürgerlicher Bildhauer lebte, dass er ihm in seinem Haus eine Wohnung einrichte.²⁰⁶ Der Reisepass dorthin wurde in München am 11. August 1777 ausgestellt.²⁰⁷ Kurz darauf, am 20. August, zahlte Messerschmidt in Wien den Zoll für die mitgenommenen Köpfe.²⁰⁸

able for viewing; these can speak for me and dispel all such doubt”.²⁰² In the course of one year six more heads were added in Munich to the original half dozen mentioned by Messerschmidt in February 1776 in his *Pro Memoria*. We know that these too were made of metal.²⁰³ Messerschmidt must therefore have had access to a workshop in Munich to model and finish them. Given that the “Heads” came into existence without commission, the artist must have had sufficient means to meet the cost of the material and the casting. He probably received commissions we are not aware of that enabled him to make ends meet in Munich.

Nevertheless Messerschmidt saw little in the way of prospects that would have justified a continued stay and he began to toy with the idea of leaving Munich. In the absence of more promising alternatives he even considered returning to Vienna but rejected the idea eventually.²⁰⁴ Johann’s claim that Franz Xaver had mixed feelings about Munich because the city was devoid of “a true feeling for art” and that it was this deficiency that made him turn down the various posts he was offered – Franz Strunz even mentions repeated calls from Friedrich II to Berlin²⁰⁵ – flies in the face of the evidence and was probably designed to conceal his difficult situation. In the end Messerschmidt decided in favour of Pressburg, no more than 40 miles from Vienna, and asked his brother to provide lodgings for him in his house.²⁰⁶ The passport required for the journey was issued in Munich on 11 August 1777.²⁰⁷ Shortly afterwards, on 20 August, Messerschmidt paid customs duties on his “Heads” in Vienna.²⁰⁸



Die Königl. Freystadt Presburg Voe de Presbourg Ville libre Royale
in Ungarn N. Kongre

ANSICHT VON PRESSBURG, 1787, KOLORIERTE RADIERUNG, ÖSTERREICHISCHE
NATIONALBIBLIOTHEK, WIEN
VIEW OF PRESSBURG, 1787, ETCHING, COULERED, ÖSTERREICHISCHE
NATIONALBIBLIOTHEK, VIENNA

Der letzte Lebensabschnitt in Pressburg / The Last Years in Pressburg

Die Entscheidung Messerschmidts im August 1777, zu seinem Bruder zu übersiedeln, erwies sich als sehr vorteilhaft. Die damals florierende Stadt Pressburg (ungar. Pozsony, slowak. Bratislava), die heutige Hauptstadt der Slowakei, war noch immer die inoffizielle Hauptstadt des Königreichs Ungarn und Sitz von wichtigen Zentralämtern. Auf der Burg residierte der Statthalter des Reiches Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der Schwiegersohn Maria Theresias, und in den Palästen der Stadt wohnten mehrere prominente Mitglieder des ungarischen Hochadels. Messerschmidt hatte also gute Aussichten, wieder Aufträge zu erhalten, und das umso mehr, als in Pressburg damals kein Bildhauer lebte, der sich mit ihm messen konnte. Zugleich versprach er sich von der verhältnismäßig kleinen Stadt wohl auch genügend Muße, um sich den »Köpfen« widmen zu können.

Messerschmidt fühlte sich hier sicher nicht fremd, denn die Nähe zu Wien war überall zu spüren. Gleichzeitig gewährte ihm die Stadt die notwendige Distanz, waren doch die beleidigenden Ereignisse an der Wiener Akademie nicht vergessen. Ein großer Vorteil war zudem, dass er bei seinem Bruder sogleich ein Zuhause fand. Dieser ließ sich in Pressburg 1767 nach einem kurzen Studium an der Wiener Akademie als Bildhauer nieder, heiratete eine Pressburgerin, erwarb 1776 das Bürgerrecht und besaß am sogenannten Grünen Markt ein eigenes, ansehnliches Haus.²⁰⁹ Wie bereits gesagt, hat Johann Messerschmidt dem Bruder in seinem Haus eine Unterkunft mit eigener Werkstatt eingerichtet, auch wenn sie nicht immer gut miteinander ausgekommen sind.²¹⁰

Die Anfänge waren für Messerschmidt offenbar auch hier nicht einfach. Johann Rudolf Füssli, der damals in Pressburg tätig war und Messerschmidt noch aus der Studienzeit in Wien kannte, fand ihn in einer kleinen Wohnung »ganz einsam und nur mit den allerunentbehrlichsten Bedürfnissen versehen, sich mit dem Studium

The decision Messerschmidt took in August 1777 to settle down in Pressburg proved extremely fortunate. Flourishing Pressburg–Pozsony in Hungarian, today Bratislava, the capital of Slovakia—was then still the unofficial capital of the kingdom of Hungary and the seat of several important government agencies. The castle was the residence of the Governor of Hungary, Albert, Duke of Sachsen-Teschen, Maria Theresia’s son-in-law, and the families who lived in the city’s palaces were members of the high Hungarian aristocracy. Messerschmidt had every reason to hope that he would again be given commissions, a hope that was all the more justified given that there were no sculptors in Pressburg at the time who could hold a candle to him. Moreover, the relatively small size of the city promised enough leisure for him to be able to continue working on his “Heads”.

Messerschmidt certainly did not feel a stranger in Pressburg. Vienna was close enough to resonate in many aspects of everyday life. At the same time, he had put a distance between himself and the imperial capital; the humiliations he had suffered at the Academy were far from forgotten. Another great advantage about Pressburg was that he could take up residence straightaway in his brother’s house. Johann had moved here after a short spell at the Academy in Vienna; he had set himself up as a sculptor, married a local girl, been enfranchised in 1776 and lived in a large, stately house off what was known as the Grüner Markt,²⁰⁹ where, as has already been said, he provided his brother with lodgings and a workshop, regardless of the fact that they had not always got on well in the past.²¹⁰

Finding his feet in the new environment obviously took Franz Xaver some little while. Johann Rudolf Füssli, who was then active in Pressburg and knew Messerschmidt from his student days in Vienna, found him in cramped lodgings “all alone, barely furnished

seiner Kunst beschäftigen; und von allen Menschen abgesondert, bloß für seine Kunst leben«.²¹¹ Wie wir wissen, war Messerschmidt bald danach nicht mehr arm und er hatte nach neuesten Erkenntnissen auch hinlänglich Kontakte zu seiner Umgebung. Füssli's Bericht beeinflusste aber nachhaltig die später verbreitete unrichtige Vorstellung von Messerschmidts eigenbrötlerischem Leben in Pressburg. Seine »selbstgewählte Einsamkeit«, während der er an seinen »Köpfen« arbeitete, ist seit Langem eine beliebte Redewendung in verschiedenen Biografien des Künstlers²¹² – sie stimmt jedoch nicht.

In der Stadt hatte sich nämlich bald herumgesprochen, dass ein berühmter Bildhauer nun in ihren Mauern lebt, und Messerschmidt bekam wieder Gelegenheit für Aufträge und Verdienst. Bekannt ist, dass er hier mehrere Porträtbüsten und eine ganze Reihe von Bildnismedallions aus Alabaster schuf. Daneben andere figurale Werke, von denen jedoch alle bisher als verschollen gelten.²¹³ Auch von privaten zwischenmenschlichen Beziehungen Messerschmidts sind Nachrichten erhalten. Neben J. Rudolf Füssli, der bis zu seiner Abreise aus Pressburg im Jahre 1778 offenbar in gutem Kontakt zu ihm stand²¹⁴, war noch ein anderer Künstler aus Zürich, der junge Landschaftsmaler Johann Jacob Meyer, mit ihm befreundet.²¹⁵ Aus seinen erhaltenen Briefen wissen wir von der Bekanntschaft Messerschmidts mit anderen Pressburger Künstlern.²¹⁶ Und wir erfahren aus ihnen auch, dass der in der Literatur oft als Misanthrop bezeichnete Künstler Cafés und Tanzsäle besuchte und dort mit den Gästen verkehrte.²¹⁷ Ein besonderes Interesse an Messerschmidt hatte der Bibliothekar der Ofener Bibliothek und spätere Hofrat Heinrich Gottfried von Bretschneider, der ein guter Freund des Berliner Verlegers und Publizisten Friedrich Nicolai war und in seiner Korrespondenz mit ihm öfter auch Messerschmidt erwähnte.²¹⁸ Er war es, der hinter dem Besuch Nicolais bei Messerschmidt stand, der seinen Mitarbeiter Martin Georg Kovachich zum Künstler schickte²¹⁹ und der sich auch bemühte, für Messerschmidt Aufträge beim Erzbischof von Kalocsa Adam Baron Patachich zu erwirken.²²⁰

Die hier genannten Personen sind allesamt aus den bisher erschlossenen Quellen entnommen, der tatsächliche Bekanntenkreis Messerschmidts war sicherlich merklich größer. Aber auch aus dem, wofür Belege gefunden wurden, entsteht ein ganz anderes Bild von Messerschmidt, als jenes, das uns aus der bisherigen

with the most indispensable necessities, immersed in the study of his art. Having withdrawn from all human intercourse he lived solely for his art.²¹¹ We know, however, that Messerschmidt soon put poverty behind him. Recent research suggests that he quickly shook off his initial social isolation. Füssli's report however had a lasting impact and popularised the idea that Messerschmidt stubbornly insisted on leading a hermit's life in Pressburg. The "self-chosen loneliness" he allegedly adopted as he was working away on his "Heads" has been maintained in biographies of the artist for far too long,²¹² but can now be dismissed.

When word got around in Pressburg that a famous sculptor had taken up residence within the city walls, Messerschmidt began to be awarded commissions once more. We know of several portrait busts and a whole series of alabaster bas-reliefs, as well as other figural works that are currently unaccounted for.²¹³ There is also evidence of Messerschmidt's social contacts. Johann Rudolf Füssli, who was apparently in regular contact with the artist up to his own departure from Pressburg in 1778,²¹⁴ has already been mentioned. Messerschmidt was befriended by another artist from Zurich, the young landscape painter Johann Jacob Meyer.²¹⁵ From Meyer's letters we learn that Messerschmidt was in contact with local artists.²¹⁶ And we are told that the artist, though posthumously cast in the role of misanthrope, frequented cafés and ballrooms, where he mixed freely with the regulars.²¹⁷ Gottfried von Bretschneider, a librarian in Ofen/Buda, later a *Hofrat*, took a special interest in Messerschmidt and mentioned his name repeatedly in his correspondence with his friend, the Berlin writer and publisher Friedrich Nicolai.²¹⁸ This prompted Nicolai to pay Messerschmidt a visit in person, to introduce his assistant, Martin Georg Kovachich, as a client to the artist²¹⁹ and to recommend Messerschmidt to the archbishop of Kalocsa, Adam Baron Patachich, with a view to obtaining commissions.²²⁰

All these persons are known to us in relation to Messerschmidt from the sources that have been exploited to date; his actual circle of acquaintances was certainly much larger. But even if we confine ourselves to the evidence that has already come to light we will see a picture emerging of Messerschmidt that is totally different from the one traditionally painted in the pertinent literature up to now. It is much more alive and humane



EHEMALIGES HAUS VON JOHANN MESSERSCHMIDT AM »GRÜNEN MARKT« (HEUTE SNP-PLATZ) IN BRATISLAVA
JOHANN MESSERSCHMIDT'S FORMER HOUSE AT THE "GRÜNER MARKT" (TODAY SNP-SQUARE), BRATISLAVA

Literatur entgegentritt. Es ist lebendiger, menschlicher als die im Laufe der Jahre entstandene Fiktion, die aus den klischeehaften Wunschvorstellungen seiner Biografen gesponnen ist.

Sicher ist, dass der Umgang mit Messerschmidt nicht einfach war. Er war eigensinnig und streitsüchtig, reagierte sehr emotional auf jede Kritik und benahm sich manchmal merkwürdig, was verschiedenen Anekdoten Nahrung bot. Zugleich konnte er gutmütig und freigiebig sein²²¹ und besaß einen etwas grobschlächtigen Sinn für Humor.²²² Er war im Laufe der Zeit in Pressburg zu einer lokalen Berühmtheit geworden, sodass man es fast als ein Muss empfand, ihn in der Stadt zu besuchen.²²³ Einige von diesen Besuchern hinterließen auch Aufzeichnungen über ihre Begegnung mit dem Künstler, die manche wichtigen Angaben liefern.

Ende des Jahres 1780 kam nach Pressburg der bekannte Basler Kupferstecher Christian von Mechel in Begleitung des Frankfurter Kunstschriftstellers Heinrich Sebastian Hüsgen, um die Bilder, die sich in der Burg befanden, zu begutachten. Bei dieser Gelegenheit besuch-

than the fiction that has come into being over the years and that owed what substance it had to the clichéd wishful thinking of his biographers.

This is not to say that Messerschmidt could not be unpredictable in his actions. He was headstrong and pugnacious, tended to be overly emotional in his reaction to criticism of any kind and behaved oddly on occasion, providing plenty of food for various anecdotes. Yet he could also be good-natured and generous²²¹ and had a rough-and-ready sense of humour.²²² In time he came to be viewed in Pressburg as a "local celebrity" whom it was considered almost obligatory for visitors to meet.²²³ Some of these visitors kept records of their meeting with the artist which yield important information.

In late 1780, the well-known engraver Christian von Mechel of Basle came to Pressburg in the company of the Frankfurt art historian Heinrich Sebastian Hüsgen to see the paintings in the castle. They paid Messerschmidt a visit in his lodgings in town and found the artist in a surly mood. Hüsgen said in a report he published two years after the unsuccessful visit²²⁴ that the



EHEMALIGES HAUS VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT IN ZUCKERMANDEL, BRATISLAVA
 FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT'S FORMER HOUSE IN ZUCKERMANDEL, BRATISLAVA

ten sie auch Messerschmidt in seiner kleinen Stadtwohnung, fanden ihn aber in einer sehr mürrischen Stimmung. Laut Hüsgen, der über diesen missglückten Besuch zwei Jahre später einen Bericht veröffentlichte²²⁴, war der Künstler nicht bereit, ihnen etwas von seinen Arbeiten zu zeigen, weil, wie er meinte, seine Kunst sowieso nicht wirklich geschätzt werde. Er habe ihnen erklärt, dass er sich nächstens am Ufer der Donau ein Haus erbauen werde und vor seinem Tod wolle er alle seine Werke vernichten und in den Fluss werfen. Nach Hüsgen besaß Messerschmidt einen übertriebenen Stolz, vermischt »mit etwas Narrheit«, die sich auch darin äußern würde, dass sein Gesicht »zerstörte Züge« habe.²²⁵

Das Leben unter einem Dach war für die Brüder Messerschmidt zunehmend beschwerlich und so erwarb der Künstler Ende Dezember 1780 tatsächlich ein eigenes Haus im Vorort Zuckermanel, in das er Ende April 1781 einzog.²²⁶ Das 1970 abgebrochene Haus stand über der Donau auf einem abschüssigen Hang. Es war an der oberen Seite, zur Hauptstraße des Vororts hin ebenerdig, auf der steilen, zur Donau führenden Seitengasse hatte es zwei Stockwerke mit separaten Eingängen.²²⁷ Messerschmidt bewohnte die Zimmer des oberen Teils, den unteren vermietete er.²²⁸

artist refused to show them any of his works because he felt his art was being insufficiently appreciated. He told them he was going to build himself a house on the bank of the Danube and would, before his death, destroy all his works by throwing them into the river. Hüsgen thought he noticed in Messerschmidt an excessive pride shot through with "a certain madness", which made itself felt through the "ravaged features" of his face.²²⁵

When living under the same roof became increasingly burdensome for the brothers, Franz Xaver purchased a house in late December 1780 in the Pressburg suburb of Zuckermanel and moved in at the end of April 1781.²²⁶ The house, which was demolished in 1970, was situated on a steep slope high above the Danube. It appeared to be a one-storey house when seen from the Zuckermanel Main Street, but there were two more floors below accessible by separate entrances off a side street leading down toward the Danube.²²⁷ Messerschmidt lived in the rooms in the upper part and rented out the lower half.²²⁸

In this house Messerschmidt received a visit from the well-known Berlin writer and publisher, Friedrich Nicolai, between 19 and 21 June 1781.²²⁹ With excellent recommendations to back him and finding the artist in



EHEMALIGE MESSERSCHMIDT-GASSE IN ZUCKERMANDEL, BRATISLAVA
THE FORMER MESSERSCHMIDT ALLEY IN ZUCKERMANDEL, BRATISLAVA

In diesem Haus besuchte ihn zwischen dem 19. und dem 21. Juni 1781²²⁹ der bekannte Berliner Verleger und Publizist Friedrich Nicolai, der dank guter Empfehlungen und zufälliger guter Laune des Künstlers die Gelegenheit hatte, sich ausführlich mit ihm zu unterhalten und sogar einiges über die Gründe zu erfahren, die Messerschmidt zum Schaffen der »Köpfe« bewogen hatten.²³⁰ Nicolai hinterließ auch eine Beschreibung des armselig eingerichteten Raumes, in dem die Unterhaltung mit Messerschmidt stattfand. Die ganze Zimmereinrichtung bestand nach ihm nur aus einem Bett, einer Tabakspfeife, einer Flöte und einem Wasserkrug und scheint so die verbreitete Vorstellung vom kargen, anspruchslosen Leben des Künstlers zu bestätigen. Doch diese Beschreibung ist irreführend. Sie kann nur damit erklärt werden, dass Messerschmidt, der nicht ganz zwei Monate vor dem Besuch Nicolais in das Haus eingezogen war, es noch nicht fertig eingerichtet hatte. Das Inventar des Hauses, das etwas mehr als zwei Jahre später, nach dem Tod des Künstlers aufgezeichnet wurde, vermittelt dagegen das Bild von einer gut ausgestatteten Dreizimmerwohnung, die von einem gewissen bürgerlichen Wohlstand zeugt.²³¹

Die prominenteste Persönlichkeit, die auf die Ankunft Messerschmidts in Pressburg reagierte, war der locum

exceptionally high spirits, Nicolai talked to him at great length and even learnt something about what had motivated Messerschmidt to create the "Heads".²³⁰ Nicolai has left us a description of the poorly furnished room where the conversation took place. According to him, the only furniture the room boasted was a bedstead, a tobacco pipe, a flute and a water jug. While this description tallies with the widespread idea of the artist's frugal, parsimonious lifestyle, it is nevertheless misleading. Messerschmidt had moved into this house only two months before and had obviously not yet got round to furnishing it properly. A list drawn up of the inventory after the artist's death, slightly more than two years later, conveys the idea of a well-furnished three-room flat and testifies to a certain bourgeois affluence.²³¹

The socially most exalted person to react to Messerschmidt's arrival in Pressburg was the governor of Hungary, Albert, Duke of Sachsen-Teschen. According to Seipp, the Duke "paid exceptional homage to Messerschmidt's art"²³² and Franz Strunz reports that he bought several of his works and made a substantial but ineffective bid to acquire the entire series of the artist's "Heads" for his collection.²³³ How serious the artistically minded Duke's interest in Messerschmidt really was is difficult

tenens Ungarns, Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Nach Seipp »ehrte [er] Messerschmidts Kunst ausnehmend«²³², nach Franz Strunz kaufte er verschiedene seiner Werke und bemühte sich sogar vergebens, für viel Geld die ganze Sammlung seiner Köpfe zu erwerben.²³³ Wie weit das Interesse des kunstsinnigen Herzogs an Messerschmidt tatsächlich ging, ist schwer zu belegen. Wir können in ihm jedoch einen der ersten Auftraggeber des Künstlers in Pressburg sehen. In der letzten Zeit nimmt man sogar an, dass Messerschmidt vielleicht auch für die herzogliche Bibliothek Nachbildungen von antiken Statuetten aus Alabaster geschaffen hat, doch wird dies bisher durch keinen Nachweis unterstützt.²³⁴ Zu den Porträts des Herzogs, die Messerschmidt in Pressburg geschaffen hat, gehört auch eine Metallbüste²³⁵, die nach ihrer Gestaltung wohl nicht für eine offizielle Ehrung, sondern für eine private Aufstellung bestimmt war und daher wohl auf Bestellung des Herzogs entstanden ist.

Die Büste weicht zwar nicht grundsätzlich von den noch in Wien geschaffenen klassizistischen Porträts ab, markiert aber dennoch einen neuen Abschnitt in Messerschmidts Œuvre. Gleich geblieben sind die strikte frontale Haltung des erhobenen Kopfes und die Modellierung des Antlitzes in großen Formen. Die Oberfläche des glatten Gesichtes ist aber verhärtet, und die Bildung der individuellen Züge streift schon das Karikaturhafte. Das verhältnismäßig große Kinn des Herzogs ist zwar auch auf Porträts von anderen Künstlern zu sehen, auf keinem von ihnen ist es aber so rücksichtslos dargestellt und nach vorne gestreckt wie hier bzw. bei den weiteren Porträts des Herzogs von Messerschmidt. Ein neues, mit der Realität kaum zu vereinbarendes Motiv sind die wulstigen Augenbrauen, die geradezu ein Charakteristikum von Werken der Pressburger Periode des Künstlers sind. Man findet sie auch an anderen erhaltenen Bildnissen aus dieser Zeit, vor allem aber an mehreren »Köpfen«.

Das Gesamtkonzept der Büste ist nicht mehr so rigoros klassizistisch wie bei den Porträts aus der Wiener Periode. Am Kopf des Herzogs sieht man eine steife Zopfperücke und der Büstenabschnitt ist drapiert und hat die übliche Form und Größe. Der genau geschilderte zeitgenössische Anzug des Herzogs unterstreicht die zivile Wirkung der Gesamterscheinung, die dem sogenannten »Zopfstil« des späten 18. Jahrhunderts entspricht. In seiner Detailgestaltung, in der kontrastreichen

to ascertain but we are certainly justified in assuming that Albert was one of the first people in Pressburg to come forward with a commission for the artist. In recent years the assumption has been gaining ground that Messerschmidt may have created alabaster statuettes on themes from antiquity for the ducal library but no pertinent evidence has yet come to light.²³⁴ The portraits Messerschmidt created of the Duke in Pressburg were complemented by a metal bust,²³⁵ whose design seems to suggest that it was destined for a private rather than a public location. It may well have been commissioned by the Duke himself.

While the bust does not deviate in principle from the neoclassical portraits Messerschmidt created in Vienna, it does mark a new stage in his oeuvre. What has remained unchanged is the strict frontality of the raised head and the modelling of the face in large planes. However, the surface of the smooth face has now hardened and the shape of individual traits borders on caricature. The Duke's relatively prominent chin is a feature that can also be found in portraits by other artists but in none of them is it rendered with the same almost brutal forthrightness. Only here and in Messerschmidt's other portraits of the Duke does the latter's chin protrude quite so much. A new motif that is hardly compatible with reality are the bulging eyebrows, which set the works from the artist's Pressburg period apart from any that went before. While this feature is common to all extant portraits from this time it is particularly prominent in several Heads.

The overall concept of the bust is no longer as rigorously neoclassical as was the case with the portraits from the Viennese period. The Duke's head is covered with a stiff wig tied in a queue; the draped truncated bust has the usual shape and size. The Duke's suit, rendered in minute detail, underlines the civilian aspect of his overall appearance. This is in line with the so-called »Zopfstil« of the late 18th century. In his rendering of details, in the contrast-rich treatment of the surfaces of the clothing and the small asymmetric motifs of the drapery the artist harkens back to his baroque training.

The latest possible date for the work's completion is 1780, the year Albert and his wife, Archduchess Maria Christina, were appointed governors of the Austrian Netherlands, today's Belgium, and moved to Brussels.²³⁶ Another bust of the Duke that is still extant was realised

Oberflächenbearbeitung der dargestellten Kleidung und kleinen asymmetrischen Motiven der Draperie greift der Künstler allerdings Erinnerungen an seine barocke Schulung wieder auf.

Das Werk muss spätestens 1780 fertig gewesen sein, denn in diesem Jahr wurden Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemahlin, Erzherzogin Maria Christine, zu Statthaltern der österreichischen Niederlande, des heutigen Belgien ernannt und übersiedelten nach Brüssel.²³⁶ Eine andere erhaltene Büste des Herzogs, die Messerschmidt in Marmor gestaltete²³⁷, ist wahrscheinlich nicht lange vor dessen Abreise in Auftrag gegeben worden. Ihrer Gestaltung nach war sie für eine offizielle Aufstellung bestimmt, sie wurde aber nie übernommen und blieb so im Nachlass des Künstlers. Man kann sich diesen Umstand damit erklären, dass sie nach ihrer Fertigstellung in Pressburg nicht mehr gebraucht wurde, weil dem Herzog bereits die Abreise bevorstand. Ob er selbst dieses Werk bestellt hatte, oder eine öffentliche Institution oder gar die Stadt Pressburg, ist nicht bekannt. Ebenso unbekannt ist der ursprünglich vorgesehene Aufstellungsort.

Es ist jedoch möglich, dass diese Büste auch deswegen in der Werkstatt des Künstlers verblieben ist, weil sie nicht die Vorstellungen des Bestellers erfüllt hat. Sie ist nämlich ein zwiespältiges Werk, das den damaligen Forderungen nach Heroisierung entsprechen wollte, sich aber gleichzeitig von der barocken Tradition nicht wirklich zu lösen wusste. Der Herzog ist zwar in dieser Marmorbüste als ein erfolgreicher Feldherr in antikisierender Aufmachung dargestellt und sein frontales, erhobenes Haupt symbolisiert Dominanz und Anspruch auf Zeitlosigkeit. Seinen Kopf schmückt aber eine lange dekorative Lockenperücke. Sie ist oberflächlich an die damalige Mode angepasst, sonst aber genauso arrangiert wie die prachtvollen Perücken an Messerschmidts barocken Herrscherporträts. Auch das »antike« Kostüm ist nicht viel anders gestaltet als im Barock. Das alles wurde damals sicherlich als überholt empfunden und daher abgelehnt. Nicht im Einklang mit den damaligen Kunstvorstellungen war jedoch vor allem die harte, überspitzte Gestaltung der Gesichtszüge, die im krassen Gegensatz zu der in dieser Zeit gewünschten Idealisierung der Erscheinung stand. Messerschmidt gelang es offenbar nicht, das vielversprechende Konzept seiner frühen klassizistischen Büsten weiterzuentwickeln und es auch in

by Messerschmidt in marble.²³⁷ The artist probably received the commission shortly before the Duke's departure from Pressburg. Its style makes it plausible that it was destined for a public location, which in any case it never reached. It remained in the possession of the artist and became part of his estate. The most probable explanation is that it was no longer needed in Pressburg after its completion because the Duke was already about to leave the town for good. Whether he himself commissioned the work from Messerschmidt or whether it was the town that took the initiative is as impossible to decide as the bust's originally intended location.

It is of course equally conceivable that the bust may have remained in the artist's workshop after failing to meet the expectations of the commissioner. After all, it is a highly ambiguous work. On the one hand the artist had attempted to make it respond to the contemporary demand for the heroic; on the other, he had been unable to break with the baroque tradition. While the marble bust represents the Duke as a victorious general in a guise reminiscent of Roman antiquity, with his frontal, raised head symbolising dominance and the claim to timelessness, the decorative wig with its long curly hair adorning his head accurately replicates in its elaborate arrangement the periwigs in Messerschmidt's baroque busts of rulers, notwithstanding the superficial concessions it makes to the then current fashion. Nor does the "antique" robe differ substantially from its baroque models. All this was no doubt felt to breathe the spirit of a bygone age and was rejected accordingly. Even more out of touch with the artistic ideals of the time was the hard, exaggerated rendering of the facial features, which ignored the idealisation of the physical appearance that was then *de rigueur*. Messerschmidt obviously failed to develop the promising concept of his early neoclassical busts and to allow his official portraits to benefit from it. This makes him an artist typical of the transition from Baroque to Neoclassicism.

The insistence on outdated modes of representation in conjunction with a tendency toward an uncompromising rendering of the face presumably characterised other commissions Messerschmidt realised in Pressburg. This would account for the lack of enthusiasm other Pressburg commissioners apparently exhibited toward finished works. Only recently have we become aware of a now lost bust of Count Johann Nepomuk Erdődy, the



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, UM 1780, MARMOR, ALBERTINA, WIEN

DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, C. 1780, MARBLE, ALBERTINA, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780, BLEI,
BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN

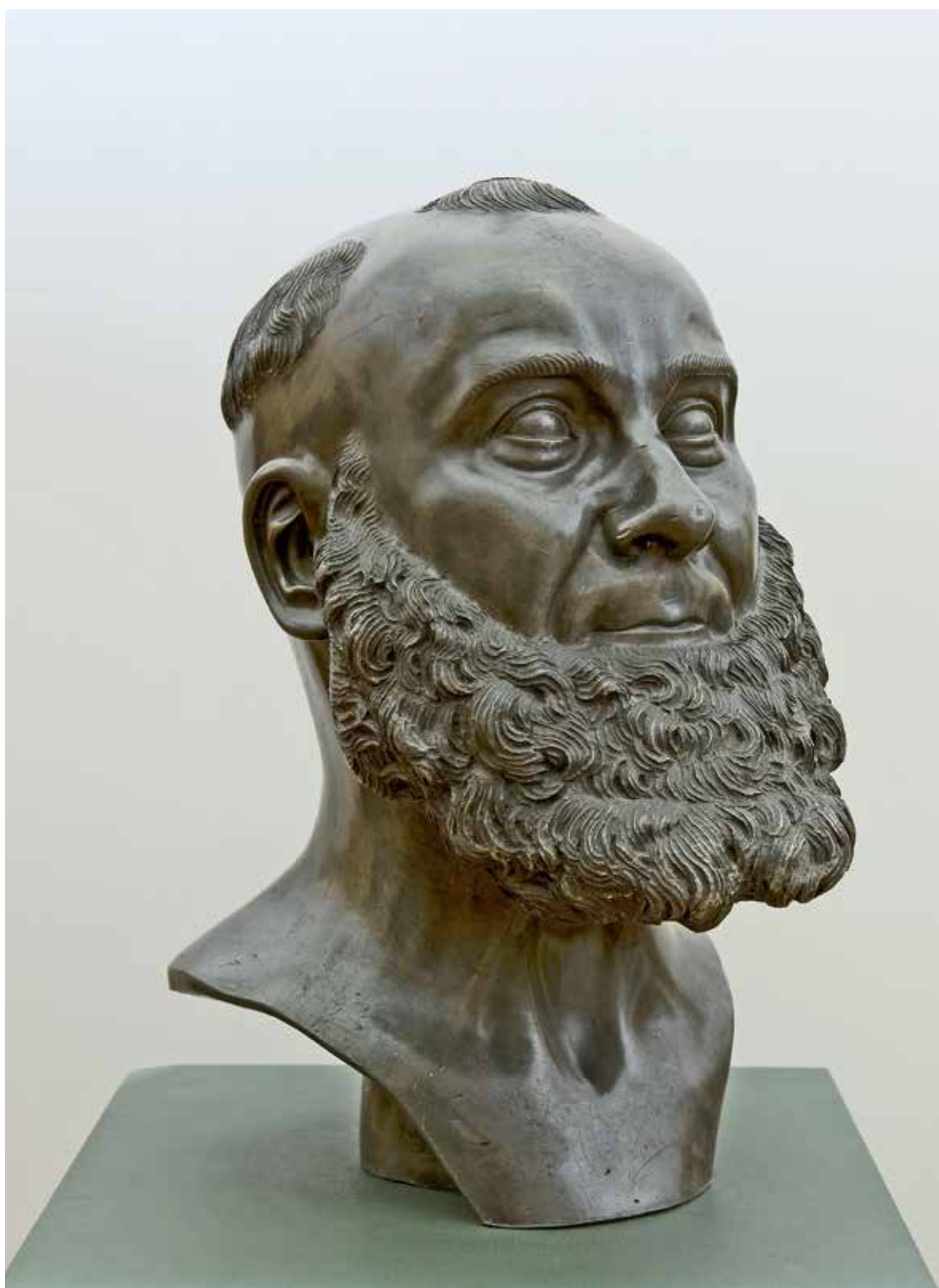
DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780, LEAD,
BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, MUNICH

der offiziellen Bildniskunst anzuwenden. Er ist somit ein typischer Künstler der Übergangszeit zwischen Barock und Klassizismus geblieben.

Diesem Festhalten an den nicht mehr aktuellen Darstellungsmodi bei gleichzeitiger Tendenz zur schonungslosen Wiedergabe des Antlitzes ist Messerschmidt wahrscheinlich auch bei weiteren ähnlichen Bestellungen treu geblieben. So überrascht es nicht, dass auch andere Pressburger Auftraggeber mit den ausgeführten Werken nicht restlos zufrieden waren. Wir wissen neuerdings von einer heute verschollenen Büste des Grafen Johann Nepomuk Erdödy, des Präsidenten der ungarischen Hofkammer und großen Kunstmäzens, die Messerschmidt

Präsident of the Hungarian Court Chamber and a great sponsor of the arts, which Messerschmidt completed in early 1781.²³⁸ It seems that the Count at least initially refused to accept his bust. It is also a fact that General Count Philipp Batthyány, while paying in full the fee due for his own bust in August 1783 after the artist's death, refused to take delivery of the bust of his wife.²³⁹

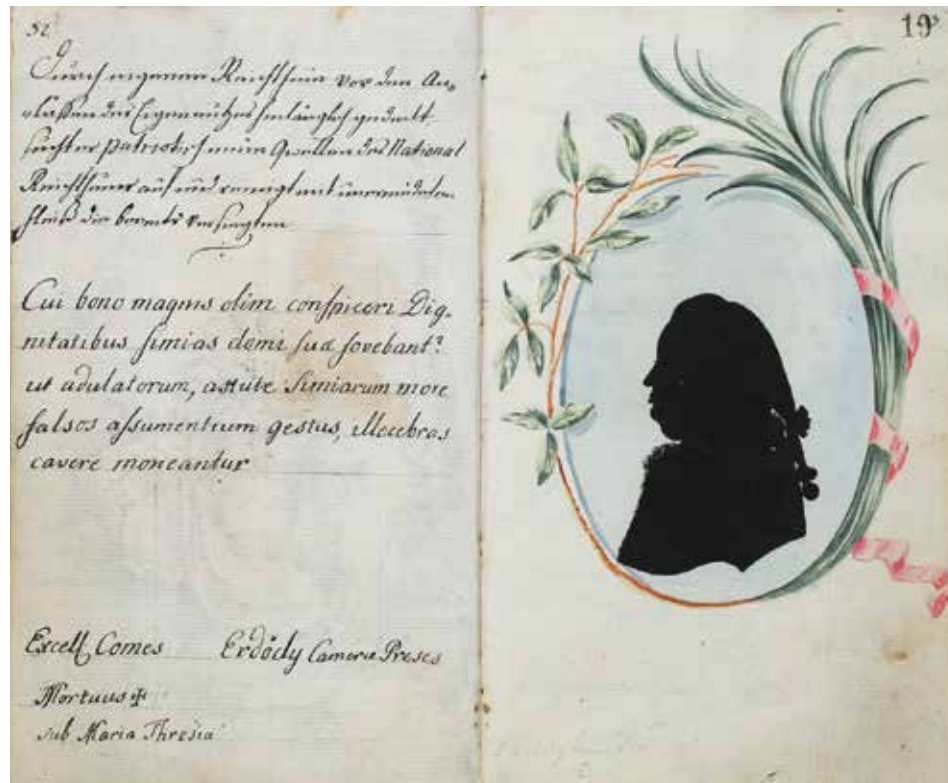
Another work listed in the artist's estate is a bust that has survived. Judging from the tonsure and the long beard it depicts a Capuchin monk.²⁴⁰ Its precise status is a matter of speculation. It may be the portrait of a contemporary member of the order or the head of a defunct, sainted member, which was originally meant to



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KAPUZINER, 1780–1781, BLEI, GALÉRIA MESTA BRATISLAVY

CAPUCHIN, 1780–1781, LEAD, GALÉRIA MESTA BRATISLAVY



SILHOUETTE DES GRAFEN JOHANN NEPOMUK ERDÖDY IM STAMMBUCH DES JOSEPH VON KISS, UNDATIERT, TUSCHE AUF PAPIER, ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, BUDAPEST

SILHOUETTE OF COUNT JOHANN NEPOMUK ERDÖDY IN THE FRIENDSHIP BOOK OF JOSEPH VON KISS, UNDATED, INK ON PAPER, ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, BUDAPEST

Anfang 1781 verfertigt hat.²³⁸ Angeblich hat sich der Graf zuerst geweigert, sein Bildnis zu übernehmen. Bekannt ist weiters, dass General Graf Philipp Batthyány im August 1783, nach dem Tod des Künstlers, nur seine eigene Büste ausbezahlt, die seiner Gattin aber nicht übernommen hat.²³⁹

Im Nachlass des Künstlers blieb noch ein weiteres Werk, nach der Tonsur und dem großen Bart wohl ein Bildnis eines Kapuziners²⁴⁰, das bis heute erhalten ist. Es ist nicht klar, ob es sich um ein Porträt oder den Kopf eines Heiligen dieses Ordens handelt, der zu Verehrung in der Kirche oder im Kloster aufgestellt werden sollte. In seiner schlichten Darstellung und der stereometrischen Grundform erinnert dieses Werk an die frühen klassizistischen Bildnisse, zugleich ist es aber ähnlich hart modelliert wie die anderen spät entstandenen Porträts. Der Grund für die Nichtübernahme lag in diesem Fall wahrscheinlich in der allgemeinen kirchenpolitischen Situation während der Reformen Josephs II. Das bestellte Werk ist in dieser für die religiösen Orden schwierigen Zeit offenbar obsolet geworden.

be put up in a church or a monastery for veneration. While its sobriety and stereometric basic shape recall early neoclassical portraits, its harsh modelling aligns it with Messerschmidt's late work. The reason why this particular bust remained with the artist probably has to do with the general situation of the Church brought about by Joseph II's ecclesiastic reform policy. Religious orders had fallen on hard times, which may have made it impossible for the Capuchins to take delivery of the work they had commissioned.

In addition to the *Capuchin* the last bust by Messerschmidt that we know of, a portrait created in 1782 of the librarian and outstanding Hungarian legal historian-to-be, Martin Georg Kovachich,²⁴¹ proves that Messerschmidt was capable to the last of producing first-rate work that met with his commissioner's unqualified approval. The only precondition that he seems to have required was complete freedom from social considerations. The basis for this portrait continues to be the painstaking observation and rendering of individual traits that are neither idealised nor exag-



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

MARTIN GEORG KOVACHICH, 1782, ZINN, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

MARTIN GEORG KOVACHICH, 1782, TIN, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

Neben dem *Kapuziner* bezeugt auch die letzte bekannte, 1782 entstandene Büste des Bibliothekars und späteren bedeutenden ungarischen Rechtshistorikers Martin Georg Kovachich²⁴¹, dass Messerschmidt dort, wo er sich frei von gesellschaftlichen Verpflichtungen fühlte, bis zuletzt fähig war, ein beachtenswertes Bildnis zu schaffen, das zudem im Einklang mit den Wünschen des Auftraggebers war. Die Ausgangsbasis dieses Porträts bleibt nach wie vor eine genaue Beobachtung und Wiedergabe der individuellen Züge, die nicht idealisiert sind, jedoch auch nicht überzogen wirken.²⁴² Sie sind, entsprechend der späten Entstehungszeit, hart und in großen Formen gestaltet, die von der Knochenstruktur bestimmt werden. Charakteristisch für die späte Zeit ist auch die minutiöse Genauigkeit, mit der die Details der Zopfperücke und des zeitgenössischen nationalen Kostüms auf dieser Büste wiedergegeben sind. Sie bilden zum glatt polierten Antlitz einen wirkungsvollen Kontrast. Weiterhin verbindlich ist die Frontalität, die dem regungslosen Kopf ein denkmalhaftes Aussehen verleiht. Dem Künstler ist es in diesem sachlich aufgefassten Bildnis gelungen, nicht nur ein treffendes Porträt zu schaffen, sondern geradezu den Prototyp eines josephinischen Aufklärers zu gestalten und ihn in seiner selbstbewussten Nüchternheit zu heroisieren.

Eine gute Erwerbsmöglichkeit boten Messerschmidt auch die damals sehr beliebten Porträtmedaillons. Sie wurden teilweise auf Bestellung, teilweise für den Markt und manchmal sogar als Präsent für einen willkommenen Gast angefertigt.²⁴³ Bis auf ein erhaltenes Werk, das aus Metall gegossen wurde²⁴⁴, sind alle aus Alabaster geschnitten. Die Behauptung, dass man diesen weichen Stein in der Umgebung von Pressburg gebrochen habe und dass er daher Messerschmidt ohne Weiteres zur Verfügung gestanden sei, ist allerdings frei erfunden²⁴⁵, solche Brüche hat es in dieser Gegend nie gegeben. Der damals oft benützte Alabaster war jedoch überall, so auch in Pressburg, erhältlich. Für Messerschmidt war er ein ideales Material, denn man konnte ihn besonders leicht bearbeiten.

Von Messerschmidts kleinen Bildnismedaillons hat sich bis heute eine verhältnismäßig große Anzahl erhalten. Sie sind alle sehr fein geschnitten, die Profile der Dargestellten aufmerksam, mit nüchternem Blick wiedergegeben und jedes Detail des Kostüms präzise geschildert. Namentlich dort, wo man eine Arbeit *ad vivum*

generiert.²⁴² In keeping with the stage of Messerschmidt's life when it was created the bust is modelled in hard outlines and in large forms determined by the bone structure. Another characteristic of Messerschmidt's "late style" is the meticulous accuracy with which the artist has rendered the details of the wig tied in a queue and the national costume of the period. They contrast very effectively with the polished smoothness of the face. The artist continues to be committed to strict frontality, which lends the motionless head a monumental appearance. Stressing objective aspects, he has succeeded not only in creating a portrait that is true to life but in capturing the very prototype of an exponent of Josephinist Enlightenment and heroising his self-confident sobriety.

Portrait medallions, which were exceedingly popular at the time, were a not insignificant source of income for Messerschmidt. They were partly made to order, partly for the market and sometimes as a present for a welcome guest.²⁴³ With one exception, which is cast in metal,²⁴⁴ all the medallions were carved from alabaster. The assertion that this soft stone originated in quarries near Pressburg and was therefore abundantly available for Messerschmidt is without substance.²⁴⁵ There were no such quarries in this part of the country. However, as alabaster was in general use at the time it was easy to come by in Pressburg. Its easy carvability made it an ideal material for Messerschmidt's purposes.

A relatively large number of Messerschmidt's small portrait medallions has come down to us. All of them are delicately carved. The profiles of the sitters are attentively and soberly rendered and attention is lavished on the details of their costumes. Especially in cases where the artist may be supposed to have worked *ad vivum*, as in the portraits of an unidentified Pressburg married couple,²⁴⁶ these works attain considerable distinction. In other cases, as in the portrait of Joseph II,²⁴⁷ where Messerschmidt was obviously working from a model to create a product for the art market, he refrained from a differentiated statement, contenting himself with immediate recognisability. One important characteristic all extant medallions have in common is the absence of formal differences in the persons depicted, the majority of whom are still anonymous to this day. The only clue to their rank in society we have is in their clothing.

voraussetzen kann, wie z. B. bei den Porträts eines unbekannten Pressburger Ehepaars²⁴⁶, erreichen diese Werke ein ansehnliches Niveau. Bei anderen, so dem Porträt des Joseph II.²⁴⁷, wo Messerschmidt sicher nach einer Vorlage gearbeitet hat und die wohl für den Markt bestimmt waren, begnügte er sich mit der optischen Ähnlichkeit und bemühte sich nicht um eine differenziertere Aussage. Wesentlich ist bei allen diesen erhaltenen Medaillons, dass es keine formalen Unterschiede gibt in der Schilderung der bisher meist unbekannt gebliebenen Personen. Ihren gesellschaftlichen Rang kann man nur aus dem jeweils dargestellten Kostüm ablesen.

Eine merkwürdig scheinende formale Eigenschaft zeichnet allerdings alle diese Medaillons aus Messerschmidts späten Jahren aus: Die Büstenpartien sind ohne Abflachung wiedergegeben und ragen vollplastisch in den Raum, die Profile der Dargestellten weisen dagegen eine geringe Reliefhöhe auf und heben sich kaum vom glatten Hintergrund ab. So gewinnt man den Eindruck, als ob diese Werke, ursprünglich als Porträtbüsten gebildet, erst nachträglich in ihre Mittelachse eine trennende Wand eingefügt bekommen hätten. Man kann diese Darstellungsweise nur als Resultat von Messerschmidts eigenwilligem Postulat der Wahrhaftigkeit auslegen, eine andere Begründung ist schwer zu finden.

Bemerkenswert ist auch der Umstand, dass diese Medaillons bereits im 18. Jahrhundert zu Sammlungsobjekten geworden sind. Joseph von Kiss, ein Navigations-Ingenieur der Ungarischen Hofkammer in Pressburg, ließ sich nicht nur selbst von Messerschmidt porträtieren, sondern erwarb zu seinem eigenen Alabastermedaillon noch sechs weitere dazu, die er alle seiner kleinen Kunstsammlung einverleibte. Kurz vor seinem Tod schenkte er sie 1813 dem Ungarischen Nationalmuseum, das sich damals in Ofen/Buda – heute ein Teil von Budapest – befand.²⁴⁸ Im ersten Sammlungskatalog dieses Museums aus dem Jahre 1825 erklärte man das Vorhandensein dieser sieben Alabastermedaillons damit, dass Joseph von Kiss ein *intimus amicus* Messerschmidts gewesen sei und dass ihm dieser alle Medaillons geschenkt habe.²⁴⁹ Inzwischen wissen wir jedoch, dass Kiss mit Messerschmidt erst Anfang des Jahres 1781 durch Vermittlung des Malers Johann Jacob Meyer bekannt geworden ist und dass es bei der ersten Begegnung und der Bestellung von Kiss' Porträtmedaillon zu einer scharfen Auseinandersetzung zwischen ihm und

An odd characteristic shared by all medallions from Messerschmidt's final period is this: the torsos protrude as if they were part of a bust carved in the round while the profiles of the faces are done as extreme bas-reliefs to a degree where they barely protrude at all from the smooth background. The medallions create the impression of having originally been done entirely in the round with the surface on to which the profile is projected a later addition. This can only be interpreted – if at all – as being the result of Messerschmidt's stubborn postulate for "truthfulness".

Interestingly enough, these medallions had already become collectibles even in the 18th century. Joseph von Kiss, an engineer in the service of the Hungarian Court Chamber in Pressburg, not only commissioned a medallion of himself from Messerschmidt but acquired an additional six alabaster medallions and incorporated them into his small art collection. In 1813, shortly before his death, he bequeathed them to the Hungarian National Museum located in Ofen/Buda, today part of Budapest.²⁴⁸ The museum's first Collection Catalogue dating from 1825 tried to account for the existence of these seven alabaster medallions in its holdings with the story that Joseph von Kiss, in his capacity as Messerschmidt's *intimus amicus*, had received these medallions from him as a gift.²⁴⁹ We now know that Kiss had been introduced to Messerschmidt in early 1781 by the painter Johann Jacob Meyer. Their very first meeting, during which Kiss commissioned his portrait from Messerschmidt, had involved a veritable quarrel.²⁵⁰ Even though the waves subsided after a time, making it possible for Messerschmidt to carry out the commission as previously agreed,²⁵¹ there was hardly time for a friendship to develop between the two men. Kiss was transferred to the south of Hungary in late 1781.²⁵² He did, however, remain a great admirer of Messerschmidt's art and acquired the additional six medallions over time. They were certainly not a gift from Messerschmidt. The Collection Catalogue needs further revision in that the description of three medallions of unknown men as self-portraits of the artist is undoubtedly wrong.²⁵³ This identification is still current even though the three men portrayed on the medallions look very different and none of them bears any resemblance to the well-known portraits of the artist.

Another area that Messerschmidt explored during his time in Pressburg was mechanical devices to aid the



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

JOSEPH VON KISS, 1781, ALABASTER, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

JOSEPH VON KISS, 1781, ALABASTER, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

dem Künstler gekommen ist.²⁵⁰ Auch wenn sich die Wogen nach einiger Zeit geglättet haben und Messerschmidt das bestellte Medaillon dann doch ausgeführt hat²⁵¹, so konnte sich sicher keine freundschaftliche Beziehung mehr entwickeln, denn Kiss trat schon Ende 1781 eine Stelle in Südungarn an.²⁵² Er blieb jedoch ein Bewunderer von Messerschmidts Kunst und erwarb daher im Laufe der Zeit die anderen sechs Medaillons. Ein Geschenk von Messerschmidt waren sie sicher nicht. Die Angaben des Museumskatalogs sind auch insofern richtigzustellen, als die dort vorgenommene Bestimmung von drei Medaillons unbekannter Männer als Selbstporträts des Künstlers sicher unrichtig ist.²⁵³ Diese Identifizierung hält sich bis zum heutigen Tag, obwohl die Porträtierten der drei Medaillons sehr verschieden aussehen und keiner von ihnen eine Ähnlichkeit mit den bekannten Bildnissen des Künstlers aufweist.

Ein Gebiet, auf dem sich Messerschmidt in Pressburg ebenfalls versuchte, waren mechanische Konstruktionen,

handicapped. This extraordinary fact, which has only recently come to light, emerges from the correspondence between Johann Jacob Meyer and his brother, who was a surgeon in Zürich.²⁵⁴ It appears that in his first years in Pressburg Messerschmidt designed a prosthesis for leg amputees—a wooden device that is said to have restored a certain amount of mobility to the wearer. Johann Jacob Meyer was supposed to send on such a prosthetic device to Zurich. We do not know whether the project materialised and whether the prosthesis was really used there. Nor do we have any information on Messerschmidt engaging on other comparable projects in Pressburg.

For Messerschmidt to have made forays into the design of prosthetic devices may appear extraordinary but it does so only at first sight. Other sculptors devoted time to the “mechanical arts” and some of them did so with great success.²⁵⁵ Messerschmidt may have acquired a certain expertise in this area when he constructed the

die Versehrten als Hilfsmittel dienen sollten. Diese überraschende, erst jüngst bekannt gewordene Tatsache erfährt man aus der Korrespondenz des Malers Johann Jacob Meyer mit seinem Bruder, der ein Chirurg in Zürich war.²⁵⁴ Danach entwarf Messerschmidt in den ersten Jahren seines Pressburger Aufenthaltes eine Prothese für Beinamputierte – eine Holzkonstruktion, mit deren Hilfe man sich angeblich einigermaßen bewegen konnte. Johann Jacob Meyer habe eine solche Prothese nach Zürich liefern sollen – ob es aber wirklich dazu kam und ob sie dort auch benützt wurde, wissen wir nicht. Für Pressburg ist von eventuellen weiteren derartigen Konstruktionen von Messerschmidt bisher nichts bekannt.

Dass sich Messerschmidt mit solchen Erfindungen beschäftigt hatte, wirkt nur auf den ersten Blick merkwürdig. Auch andere Bildhauer haben sich den mechanischen Künsten gewidmet und waren dabei sogar sehr erfolgreich.²⁵⁵ Messerschmidt könnte einige Kenntnisse für eine solche Tätigkeit bereits bei der Verfertigung des erwähnten beweglichen Skeletts für die Wiener Akademie erworben haben.²⁵⁶ Die *Anatomie eines Pferdes*, die sich in seinem Nachlass befand²⁵⁷, weist ebenfalls in diese Richtung.

Messerschmidts Hauptinteresse galt jedoch auch in Pressburg der Arbeit an seinen »Köpfen«, von denen die meisten erst in dieser Stadt entstanden sind. Sie waren schon zu seinen Lebzeiten sehr beachtet und haben viel zu seiner Popularität beigetragen, die allerdings auch ihre fragwürdigen Seiten hatte. Die Bevölkerung nahm nämlich diese grimassierenden Köpfe meist mit Befremden und Unbehagen wahr.²⁵⁸ Es gab zwar auch Versuche, sie einigermaßen plausibel zu erklären, doch meist begnügte man sich mit einer Interpretation, die man auch von Messerschmidts Bruder kennt: Die Köpfe drücken menschliche Leidenschaften aus, die der Künstler an seinem eigenen Gesicht studiert habe.²⁵⁹ Diese Ansicht vertrat auch der österreichische Schriftsteller und Schauspieler Johann Friedel, der Messerschmidt Ende 1782 besuchte und einen interessanten,



ANTON MARSCHALL

SELBSTBILDNIS, 1781, HOLZ, MAGYAR NEMZETI GALÉRIA, BUDAPEST
SELF-PORTRAIT, 1781, WOOD, MAGYAR NEMZETI GALÉRIA, BUDAPEST

aforementioned articulated skeleton for the Academy in Vienna.²⁵⁶ The *Anatomy of a Horse*, which was part of his estate,²⁵⁷ suggests a similar preoccupation.

However, Messerschmidt's main interest in Pressburg was undoubtedly his "Heads", the majority of which only came into existence after Messerschmidt had moved there. They attracted a great deal of attention even during his lifetime and have contributed greatly to his popularity, if in a double-edged way. The general popular reaction to the grimacing heads was dismay and revulsion.²⁵⁸ There was no lack of attempts to find plausible explanations

positiven Bericht über ihn publizierte.²⁶⁰ Von Friedel kennt man auch die Benennung dieser Werke als »Egyptische Köpfe«, die sowohl dem Geheimnisvollen in ihnen entspricht, wie auch ihre formalen Eigenschaften passend ausdrückt.

Dem Künstler, der von den Zeitgenossen immer als gesund und robust geschildert wird, waren in Pressburg nur sechs Jahre gegönnt. Er verstarb in seinem Haus im August 1783 nach einer kurzen Krankheit, angeblich einer Lungenentzündung.²⁶¹ Das genaue Todesdatum kennen wir nicht, man kann es anhand der Angaben in erhaltenen Dokumenten auf den 19. August bestimmen.²⁶² Kurz vor seinem Tod diktierte Messerschmidt sein Testament²⁶³, nach dem sein ganzes Eigentum, die Kunstwerke inbegriffen, verkauft und das erzielte Geld unter seinen Verwandten verteilt werden sollte. Eine Hälfte davon sollte der 84-jährigen Mutter in Wiesensteig gehören, die zweite den noch lebenden Geschwistern, dem Bruder Johann und zwei Schwestern in Wiesensteig. Ein Legat von 300 Gulden war für seinen Neffen Franz Putzer, einen angehenden Bildhauer in Pressburg bestimmt.²⁶⁴ Zum Testamentsvollstrecker wurde der Pressburger Glockengießer Johann August Christelly ernannt, der wahrscheinlich vorher mit Messerschmidt in beruflichem und vielleicht auch freundschaftlichem Kontakt gestanden war und ihm seine Werke gegossen oder ihm das Gießen in seiner Werkstatt ermöglicht hatte.

Die umfangreichen Verlassenschaftsakten Messerschmidts haben sich erhalten.²⁶⁵ Sie bieten verschiedene Detailabrechnungen, die mit dem Hinscheiden des Künstlers und seinem Begräbnis zusammenhängen, sowie ausführliche Angaben über die Teilung des Erbes. Etwa eine Woche nach Messerschmidts Tod, am 27. August 1783, ist das Inventar seiner Wohnung aufgezeichnet worden²⁶⁶, aus dem man nicht nur Einzelheiten über die hinterlassenen Kunstwerke entnehmen kann²⁶⁷, sondern auch Hinweise auf die guten Vermögensverhältnisse des Künstlers und seine persönlichen Vorlieben.²⁶⁸

Nachdem alle ausstehenden Zahlungen beglichen waren, blieb eine beträchtliche Erbschaft von 2.461 Gulden. Die größten Aktivposten bildeten: eine Obligation des Johann Messerschmidt auf 800 Gulden, das Haus, geschätzt auf 600 Gulden, und die Köpfe, genannt in den Akten als »Portreen«, deren Wert auf 700 Gulden bestimmt wurde.²⁶⁹ Das Haus und die Köpfe erwarb Johann Messerschmidt. In dessen Besitz befanden sich

for them but for the most part people were content with a rationale that was given currency by his brother: the "Heads" express "human passions" of the sort the artist had studied in his own face.²⁵⁹ This view was also upheld by the Austrian writer and actor Johann Friedel, who paid Messerschmidt a visit in late 1782 and went on to publish an interesting, appreciative report about him.²⁶⁰ Friedel introduced the name *Egyptian* "Heads" for Messerschmidt's creations, which captures both what is mysterious about them and their formal properties.

Six years in Pressburg was all that fate conceded to the artist, whose otherwise robust health was frequently mentioned by contemporaries. He died in his house in August 1783 after a brief illness, allegedly an inflammation of the lungs.²⁶¹ Even though there is no documentation as such of the precise date of his death, it is possible to conclude from documentary evidence that he died on 19 August.²⁶² Shortly before his death Messerschmidt dictated his last will and testament,²⁶³ in which he decreed that all his belongings including his works of art were to be sold; the proceeds were to be divided up among his relatives. Half the proceeds were to go to his 84-year-old mother in Wiesensteig, the other half was meant for his three surviving siblings, his brother Johann and his two sisters in Wiesensteig. A bequest of 300 gulden was to go his nephew, Franz Putzer, a Pressburg sculptor in the making.²⁶⁴ The Pressburg bell founder Johann August Christelly was appointed the artist's executor. He had probably collaborated with Messerschmidt in professional matters, either casting his works or allowing him to cast them himself in his workshop, and had perhaps even been on friendly terms with him.

Messerschmidt's still extant probate files²⁶⁵ contain various invoices and receipts related to his death and burial and a detailed record of the division of the inheritance. A week after his death, on 27 August 1783, an inventory of his living quarters was drawn up,²⁶⁶ which yields information about the works of art he left behind²⁶⁷ and his comfortable financial circumstances and personal predilections.²⁶⁸

After the settlement of all debts a substantial sum of money totalling 2,461 gulden remained. The largest asset items were: an "obligation" incurred by Johann Messerschmidt worth 800 gulden; the house, carrying an estimate of 600 gulden; and the "Heads", referred to as "Portreen" in the files, which were estimated at

wohl schon vor der Verlassenschaftsverhandlung einige weitere Werke aus dem Nachlass seines Bruders, darunter vor allem das Marmorbildnis des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen und der Metallkopf des *Kapuziners*.²⁷⁰ Im Zusammenhang mit der Erbteilung erfahren wir auch vom letzten Gehilfen Messerschmidts namens Leopold Zeilinger, der finanzielle Forderungen angemeldet hatte.²⁷¹

Die letzte Ruhestätte Messerschmidts befindet sich – seinem Wunsch im Testament entsprechend – am St. Nicolai-Friedhof auf Pressburger Schlossgrund. Der genaue Ort war 1941, als die Stadt dem Künstler dort ein symbolisches Grabmal setzen ließ²⁷², schon nicht mehr bekannt. Heute ist die Umgebung der St. Nicolai-Kirche völlig umgestaltet, die Reste des ehemaligen Gottesackers, der bis in die 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts noch als solcher erkennbar war, sind vollkommen verschwunden.

Die Eintragung von Messerschmidts Tod konnte im pfarramtlichen Totenregister nicht gefunden werden²⁷³, was die Gerüchte um das Begräbnis des Künstlers zu bestätigen scheint. Angeblich machte der Pfarrer vom Schlossgrund Schwierigkeiten und nur auf die ausdrückliche Weisung des Erzbischofs Joseph Batthyány wurde dann Messerschmidt nach dem üblichen Brauch zu Grabe getragen. Ob sich alles tatsächlich so ereignet hat, wie es erzählt wurde²⁷⁴, ist heute nicht mehr zu beweisen. In den erhaltenen Dokumenten finden wir dazu keinen Hinweis.

Im Gegensatz dazu erschien schon bald nach dem Begräbnis ein einfühlsamer Nachruf in der *Pressburger Zeitung*, der Messerschmidt allerdings im Sinne der Winckelmann'schen Tradition zu einem stillen, auf seine Arbeit konzentrierten Künstler stilisierte, der sich seine Kenntnisse durch das Studium der antiken Kunst erworben habe.²⁷⁵ Nach langer Zeit des Schweigens meldete sich auch die *Wiener Zeitung* wieder und publizierte einen Nachruf ähnlicher Art, in dem auch Messerschmidts erfolgreiche Wiener Tätigkeit in Erinnerung gerufen wurde.²⁷⁶ Ein Nachhall des Eindrucks, den der Künstler in Pressburg hinterlassen hat, findet sich in einem Gedicht, das in einem lokalen *Musen-Almanach* 1785 erschienen ist.²⁷⁷ Es ist das erste literarische Werk, das sich auf die damals noch in Pressburg befindlichen Köpfe bezieht, auf die es in unmittelbarer und lebendiger Weise reagiert.

Der Einfluss Messerschmidts auf die Pressburger Kunstlandschaft beschränkte sich vor allem auf die ver-

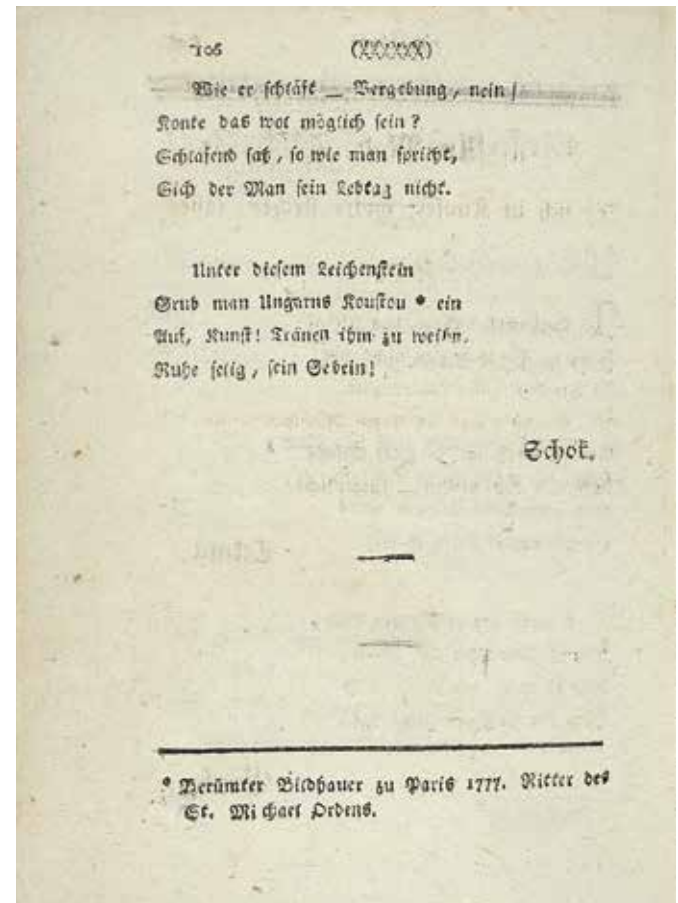
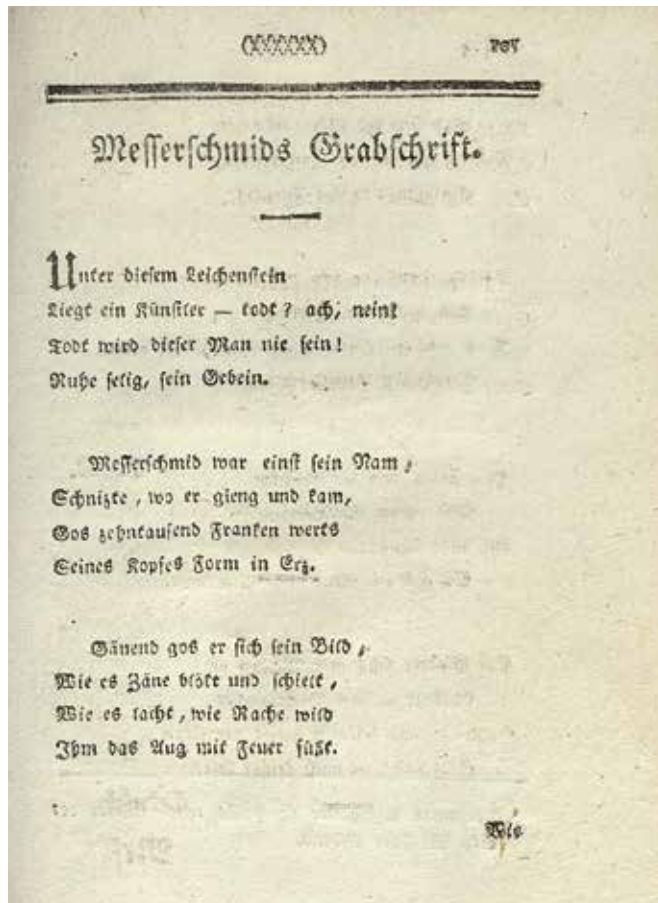
700 gulden.²⁶⁹ The house and the “Heads” were bought by Johann, who had arguably pre-empted the probate proceedings by taking possession of several works left by his brother, such as most notably the marble portrait of Albert, Duke of Sachsen-Teschen and the metal head of the *Capuchin*.²⁷⁰ From the details of the partition of the estate we also learn about Messerschmidt's last assistant, Leopold Zeilinger, who lodged financial claims against the estate.²⁷¹

Messerschmidt's last resting place is, in accordance with a wish he expressed in his testament, in the St. Nicholas Cemetery in the Pressburg Castle precinct. In 1941, when the city put up a cenotaph for the artist in the cemetery,²⁷² the precise location of his tomb was no longer known. Today the area around St. Nicholas has been completely redeveloped. The former burial ground, which was still recognisable as such in the 1960s, has disappeared altogether.

No reference to Messerschmidt's death is to be found in the parochial register,²⁷³ which seems to corroborate rumours about the artist's burial. The priest in charge of the Castle precinct was said to have been opposed to Messerschmidt's burial there and it took the explicit order of Archbishop Joseph Batthyány to overrule the priest's objections. It seems that Messerschmidt was buried according to the custom of his time. However, it is now impossible to decide whether there was any substance to the rumours about his burial.²⁷⁴ The documents that have come down to us contain no reference to the matter.

Soon after the funeral an empathetic obituary appeared in the *Pressburger Zeitung*. Its only limitation lies in how it places Messerschmidt in the Winckelmann tradition as a self-absorbed artist engrossed in his work, who has acquired his expertise through the arduous study of ancient art.²⁷⁵ Breaking its long silence on Messerschmidt, the *Wiener Zeitung* published a similar obituary, reminding its readers of the artist's successful activity in Vienna.²⁷⁶ A lingering echo of the impression Messerschmidt had made in Pressburg is found in a poem published in 1785 in a local *Musen-Almanach*.²⁷⁷ It is the first literary work to react in a direct and lively way to the “Heads”, which were still in Pressburg at the time.

Messerschmidt's influence on the art scene in Pressburg was largely limited to a spreading production of different types of grimacing heads in a predominantly small format. Despite their inferior quality they were



SCHOK

MESSERSCHMIDT'S GRABINSCRIPTION, GEDICHT AUS MICHAEL TEKUSCH (HG.),
PRESSBURGER MUSENALMANACH AUF DAS JAHR 1785

INSCRIPTION ON MESSERSCHMIDT'S TOMB, FROM A POEM FIRST PUBLISHED IN MICHAEL TEKUSCH (ED.),
PRESSBURGER MUSENALMANACH AUF DAS JAHR 1785

breitete Produktion von verschiedenen grimassierenden Köpfen, die meist kleinen Formats sind. Sie werden zwar oft als Werke des Künstlers selbst gehandelt²⁷⁸, erreichen aber bei Weitem nicht sein Niveau. Eine solche Reihe ist auch seinem Bruder Johann zuzuschreiben, der sich künstlerisch generell an seinem Bruder orientierte.²⁷⁹ Das Werk Leopold Zeilingers, des letzten Mitarbeiters Messerschmidts, der bald nach dessen Tod nach Graz übersiedelt ist, entzieht sich dagegen unserer Kenntnis. Nur der bisher zu wenig bekannte, in Pressburg in den Jahren 1781–1794 tätige Bildhauer Anton Marschall scheint sich neben den Köpfen auch mit Messerschmidts Porträtkunst ernsthaft auseinandergesetzt zu haben – wenigstens deutet sein Selbstporträt aus dem Jahre 1781 darauf hin.²⁸⁰

often attributed to Messerschmidt himself.²⁷⁸ We know that Johann, who tended to take his cue from his brother in any case, created a series of such grimacing heads.²⁷⁹ We are completely in the dark regarding the works of Leopold Zeilinger, Messerschmidt's last assistant, who moved to Graz soon after the artist's death. On the evidence of his 1781 self-portrait, the sculptor Anton Marschall, who was active in Pressburg between 1781 and 1794 and has received far too little attention to date, seems to have been the only one who devoted a close study not only to the "Heads" but also to Messerschmidt's art of portraiture.²⁸⁰

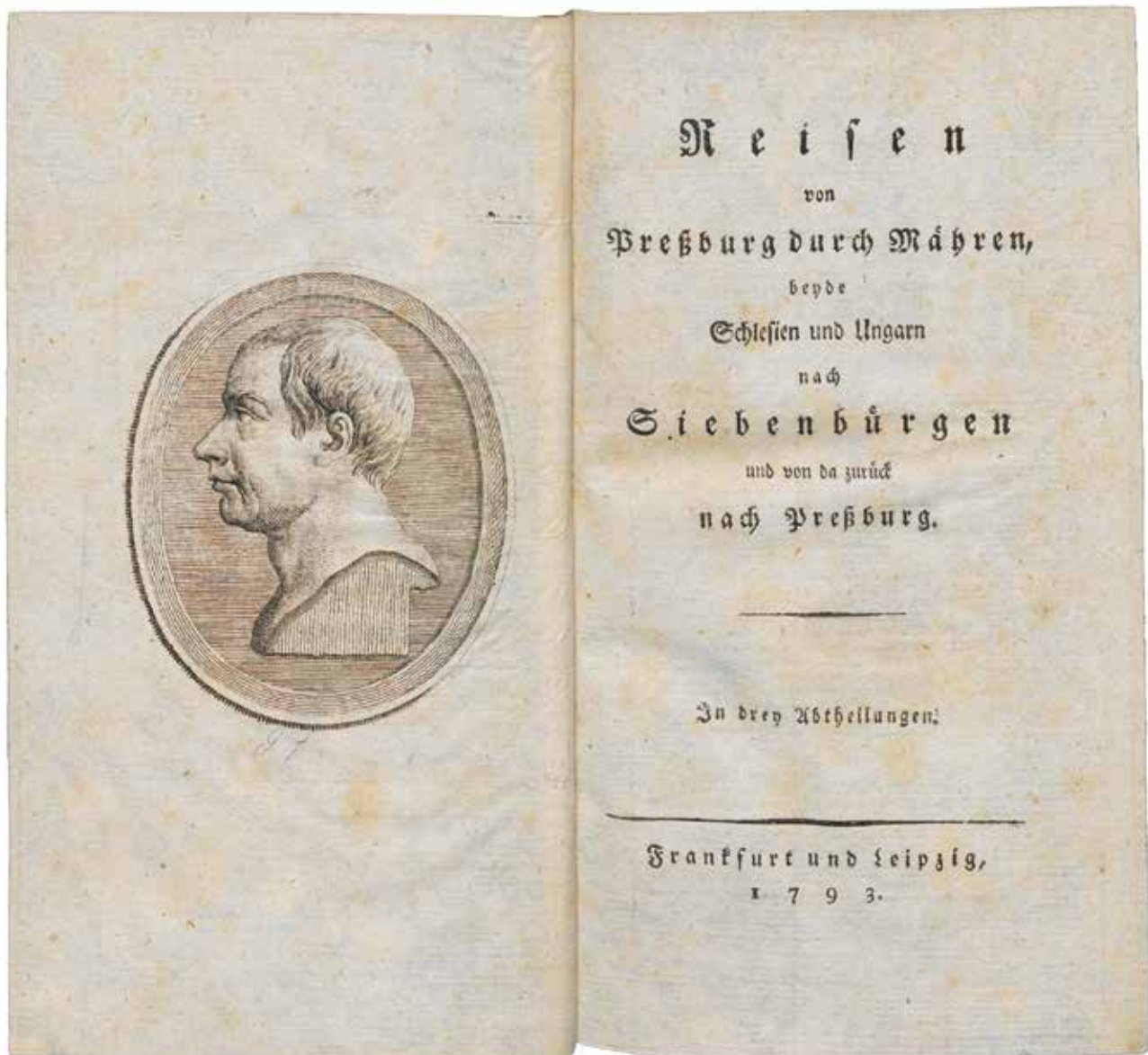
Das Schicksal der »Kopfstücke« nach dem Tod Messerschmidts.
Ihre Umbenennung in *Charakterköpfe* /
The Fate of the "Heads" After Messerschmidt's Death and
Their Renaming as *Character Heads*

Die Versteigerung von Messerschmidts Nachlass betraf offenbar nur einige wenige jener Kunstwerke, die laut Inventar in seinem Haus geblieben waren.²⁸¹ Ausgenommen davon waren 69 »Portreen«, die gleich nach der Inventarisierung des Haushaltes in die Verwahrung des Richters Anton Reichardt kamen.²⁸² Am 30. April 1784 kaufte alle diese, auf 700 Gulden geschätzten Köpfe Johann Messerschmidt.²⁸³ Er besaß – wie bereits gesagt wurde – auch noch weitere Werke aus dem Nachlass seines Bruders, und somit befand sich das Bedeutendste von dem, was Franz Xaver Messerschmidt an Kunstwerken hinterlassen hatte, etwa acht Jahre lang in seinem alleinigen Besitz.²⁸⁴ Erst danach kam es zu einem Besitzwechsel – der *Traiteur* Franz Friedrich Strunz, der in den Jahren 1784–1791 im neu errichteten Generalseminar auf der Pressburger Burg die Zöglinge zu versorgen hatte, kaufte 1791/1792 von Johann Messerschmidt die ganze, damals 49 Stücke zählende Serie der Köpfe und noch weitere 5 Werke aus dem Nachlass von dessen Bruder.²⁸⁵ Strunz verlor nach dem Tod von Joseph II. in Pressburg seine Arbeit, denn das Generalseminar wurde geschlossen. Er bereitete sich daher auf eine Übersiedlung nach Wien vor. Den Kauf von Messerschmidts Werken betrachtete er wohl als eine gute Investition für die Zukunft. Sie sollten in Wien günstig an den Mann gebracht werden.

Die unterschiedlichen Angaben über die Anzahl der von Messerschmidt hinterlassenen »Kopfstücke« – in den Nachlassakten spricht man von 69 Stück, während Strunz nur noch 49 solche Büsten gekauft hatte – führen zu der Frage, wie viele solche Werke Messerschmidt tatsächlich hinterlassen hatte. Man könnte diesen Unterschied damit erklären, dass Johann Messerschmidt während der Zeit, in der die Köpfe in seinem Eigentum waren, zwanzig von ihnen einzeln verkauft hat, beziehungsweise einige davon, die nicht ganz ausgeführt

The auction of Messerschmidt's estate seems to have included only a few of the works of art listed in the inventory of items found in his house.²⁸¹ Sixty-nine works – referred to as *Portreen* – were not put up for auction. They had been transferred for safekeeping to a judge, Anton Reichardt, immediately after the inventory of the household contents was drawn up.²⁸² On 30 April 1784 Johann Messerschmidt purchased all these heads, whose estimated value amounted to 700 gulden.²⁸³ When one takes into account other works already shown to have come into Johann's hands from the estate, as has already been mentioned, this transaction made him for about eight years the sole proprietor of the most significant works left behind by Franz Xaver upon his death.²⁸⁴ In 1792 or thereabouts this situation changed: the *traiteur* Franz Friedrich Strunz, who had been in charge of catering for the students of the newly established General Seminary in the castle of Pressburg between 1784 and 1791, bought what was then a series of forty-nine heads and five other works that had been part of Franz Xaver's estate from Johann Messerschmidt.²⁸⁵ Having lost his position as caterer to the Seminary when that institution was closed down after Joseph II's death, Strunz was at that time getting ready to move to Vienna. He may well have regarded the purchase of the heads and other works by Messerschmidt as a sound investment. Obviously the idea was to sell them in Vienna with a substantial mark-up.

The difference in the number of "Heads" said to have been left by Franz Xaver – the estate records mention sixty-nine, while the number was down to forty-nine when Strunz bought them – raises the question of how many Messerschmidt really left behind. It is conceivable that the difference is due to Johann Messerschmidt having sold twenty of them while he was sole owner. Equally, he may have decided to destroy some that had



CHRISTOPH LUDWIG SEIPP, *REISEN VON PRESSBURG DURCH MÄHREN*, FRONTISPIZ UND TITELBLATT, 1793
CHRISTOPH LUDWIG SEIPP, *TRAVELS FROM PRESSBURG ACROSS MORAVIA*, FRONTISPIECE AND TITLE PAGE, 1793



EMIL HÜTTER

EINGANG ZUM BÜRGERSPITALHAUS, 1873, AQUARELL AUF PAPIER, WIEN MUSEUM
 ENTRANCE TO THE BÜRGERSPITALHAUS, 1873, WATERCOLOUR ON PAPER, WIEN MUSEUM

waren, vernichtete, oder dass man bei der Nachlassverhandlung unter die »Portreen« auch andere Werke subsumierte, die Messerschmidt hinterlassen hatte.²⁸⁶ Beweisbar sind alle diese Annahmen jedoch nicht. Die Anzahl der Köpfe ist im Inventar vom 27. August 1783 nämlich wiederum anders angegeben – genannt werden hier »34 Metallene Köpf« und »16 große Alabasternen Köpf«. Zusammen sind es also nur 50 Stück, wobei die einzige erhaltene Büste aus Holz nicht erwähnt ist.²⁸⁷ Außer diesen lebensgroßen Werken werden im Inventar noch acht kleine Alabasterköpfe genannt, die sonst in der ganzen bisher bekannten Quellenliteratur nicht vorkommen. Der Zahl von 69 »Portreen« entsprechen die Angaben von Messerschmidts Besuchern: Nicolai sah im Juni 1781 in dessen Wohnung angeblich 60 solche Werke, und Johann Friedel, der den Künstler Ende 1782 besucht hatte, erwähnt »über sechzig Stücke«.²⁸⁸ Messerschmidt selbst behauptete allerdings, es gebe 64 »Proportionen«, die er mit seinen Köpfen darstellen wolle.²⁸⁹ Auch ist bis heute unklar, wie viele solche Werke Messerschmidt tatsächlich geschaffen hat. Johann Friedel behauptete nämlich, der Künstler habe, wenn er schlechter Laune war, manche dieser Werke, die ihm nicht genügend ausdrucksvoll erschienen, zerschlagen. Die Klärung dieser Fragen wird zusätzlich durch den Umstand erschwert, dass manche Güsse offenbar wiederholt wurden und der Künstler die ursprünglich identischen Rohlinge nur nachträglich unterschiedlich bearbeitet hat.²⁹⁰ Nicht ausgeschlossen ist auch, dass Messerschmidt, entgegen seinen Beteuerungen, einige davon selbst veräußert hat.²⁹¹

Auf alle hier genannten Fragen und Vermutungen finden wir bisher keine eindeutigen Antworten. Wir können nur so viel festhalten: Es gibt Köpfe, die außerhalb der traditionell bekannten, nach Wien gebrachten Serie stehen, und diese wurden daher vor Strunz an andere Leute verkauft.²⁹² Eine grafische Wiedergabe eines der Köpfe wurde auf dem Frontispiz von Seipps Publikation aus dem Jahre 1793 als Porträt Messerschmidts abgebildet.²⁹³ Die verschollene Zeichnung, die als Vorlage für diesen Stich gedient hat, gibt aber kein weiteres, bisher unbekanntes Stück wieder, sondern ist offenbar nach einer der 49 Büsten, die Strunz erworben hatte, ausgeführt worden.²⁹⁴

Den Kauf der Köpfe durch den *Traiteur* Strunz erwähnte schon Seipp, behauptete aber, dass sich diese

been left unfinished. A third possible explanation is that, in the course of the inheritance proceedings, works that did not strictly fall into the category of portraits were nevertheless recorded as such.²⁸⁶ In the absence of definitive proof all these explanations remain hypothetical. To complicate matters even further, yet another number is given in the inventory dating from 27 August 1783. It mentions "34 metal heads" and "16 large alabaster heads", a total of fifty, but fails to mention the only wooden bust that has survived.²⁸⁷ In addition to the life-size works, the inventory mentions eight small alabaster heads that do not figure in any of the contemporary sources known today. A figure of about sixty is mentioned by Messerschmidt's visitors: Nicolai reputedly saw sixty such busts in his host's house in June 1781, and Johann Friedel, who visited the artist in late 1782, refers to "more than sixty pieces".²⁸⁸ Messerschmidt himself, on the other hand, claimed there were sixty-four "proportions" that he aimed to depict in his "Heads".²⁸⁹ Friedel also asserts that in his moodier phases Messerschmidt was prone to destroy busts that appeared insufficiently expressive to him. It is therefore impossible to this day to say how many works of this kind Messerschmidt actually created. The conundrum is made all the more intractable by the fact that some casts were apparently repeated, with the artist giving the originally identical casts a different surface treatment.²⁹⁰ Nor can one exclude the possibility that, contrary to his own assertions, Messerschmidt sold several "Heads" himself.²⁹¹

In a situation where there are no unequivocal answers to any of the questions and conjectures raised above one thing at least has been established beyond doubt: there are "Heads" that do not belong to the well-known series that was taken to Vienna. These appear to have been sold before Strunz entered the scene.²⁹² However, the engraving featuring one of these heads on the frontispiece of Seipp's 1793 publication, allegedly a self-portrait by Messerschmidt,²⁹³ tells us nothing new. The now lost drawing that served as a model for this engraving does not lead to another, as yet unidentified work but was obviously modelled on one of the forty-nine "Heads" known to have been bought by Strunz.²⁹⁴

Seipp mentions the purchase of the "Heads" by the *traiteur* Strunz but gives Prague as their location.²⁹⁵ Franz Strunz, who, as we now know, was a native of

in Prag befänden.²⁹⁵ Vielleicht hat Franz Strunz, der, wie wir jetzt wissen, aus Böhmen stammte, auch Prag als zukünftigen Wohnort oder wenigstens Ausstellungsort in Betracht gezogen und Seipp, den er sicher kannte, davon erzählt. Übersiedelt ist Strunz allerdings schon im Frühjahr 1792 nach Wien, wo er im *Bürgerspitalhaus*, einem großen Zinshauskomplex in der Nähe des Kärntnertors, im Oktober desselben Jahres ein Weinlokal eröffnete.²⁹⁶ Direkt darüber, im ersten Stock, mietete er im Mai 1793 noch eine leerstehende Wohnung, in der die erste öffentliche Ausstellung von Messerschmidts »Köpfen« stattfinden sollte.²⁹⁷

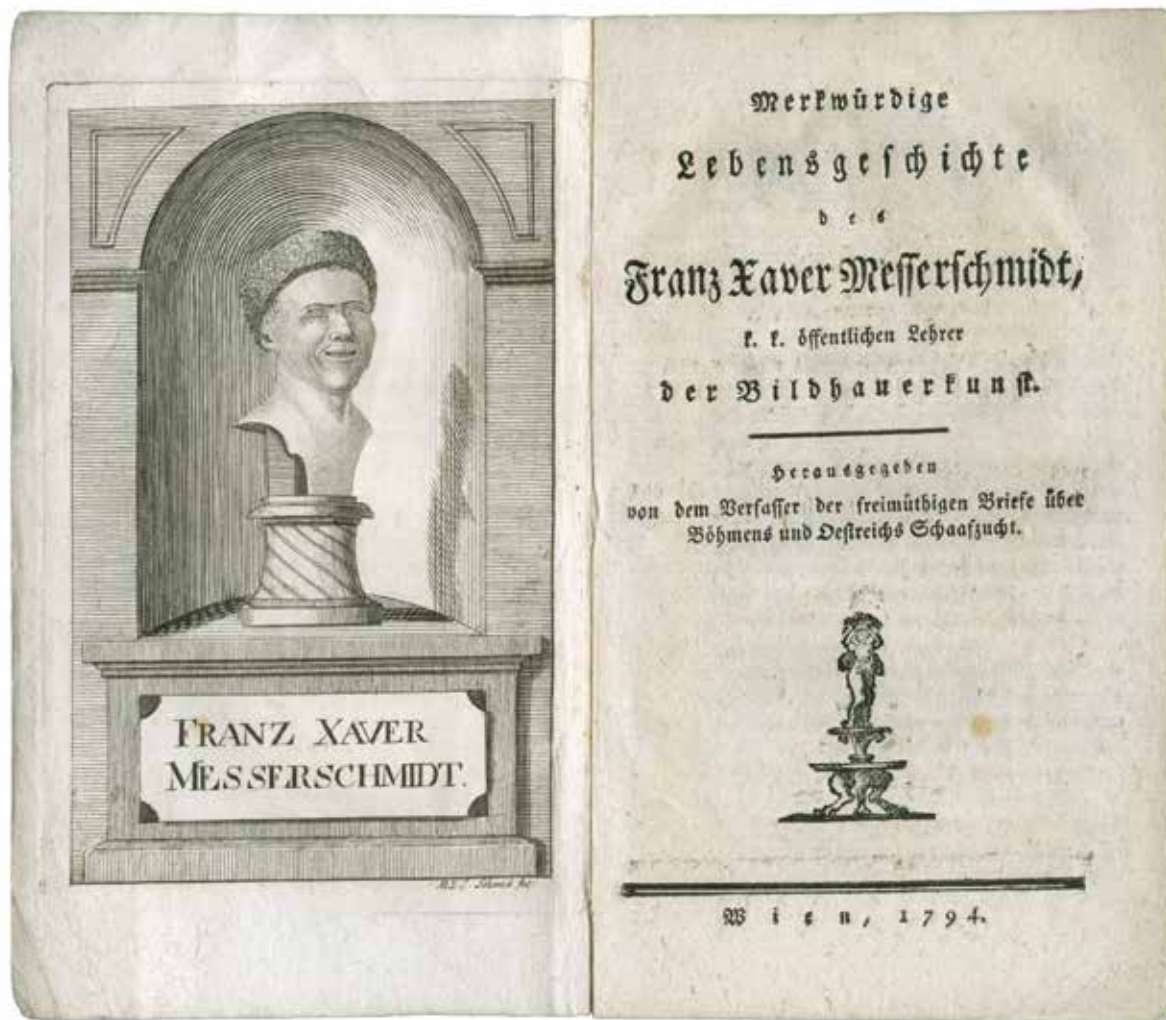
Die bevorstehende Schau von »Karikaturköpfen nach Hogarths Manier« wurde zunächst am 4. Oktober 1793 in der *Pressburger Zeitung* angekündigt²⁹⁸, etwa einen Monat später wurde sie schon in Wien eröffnet. Dazu erschien ab 6. November drei Mal hintereinander eine ausführliche Annonce in der *Wiener Zeitung*, in der die ganze Serie von 49 Köpfen und fünf weitere Werke aus dem Nachlass des Künstlers zum Kauf angeboten wurden.²⁹⁹ Die Ausstellung begleitete die hier bereits mehrmals zitierte, von Strunz herausgegebene und von ihm wohl auch verfasste Broschüre *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt*.³⁰⁰ Um den Besuchern die ausgestellten Werke näherzubringen, bot Strunz in seinem Ausstellungskatalog nicht nur eine verständliche Erklärung der ganzen Serie, sondern auch der einzelnen, bis dahin unbenannten Büsten. Dazu musste er sie zuerst in irgendeine Reihenfolge bringen. Dies unternahm er ziemlich wahllos, ohne jeden Versuch einer sinnvollen Gruppierung, so dass die bis heute immer noch benützten Nummern der einzelnen Köpfe nichts über die Zeit ihrer Entstehung aussagen. Den Metallwerken wurden die ihnen zugeteilten Nummern seitlich in den Sockel eingeschlagen. Bei den Büsten aus Alabaster war das nicht möglich, da behelf man sich wohl mit Aufklebern.

In der Broschüre werden die ausgestellten Büsten nicht mehr als Karikaturen »nach Hogarths Manier« vorgestellt, aber auch nicht ausdrücklich *Charakterköpfe* benannt.³⁰¹ Nur in der Einführung findet man die Behauptung, dass man »aus den Gesichtszügen der Menschen [...] gleichwohl den Karakter und die Leidenschaften derselben erforschen, beurtheilen und darstellen« kann.³⁰² In den Erklärungen der einzelnen Köpfe betont Strunz dagegen ausschließlich, dass sie »Leidenschaften«, d. h. Emotionen und Affekte zeigen, und knüpft damit

Bohemia, may well have thought of moving to Prague himself or at least of putting the "Heads" on display there; he may have told Seipp, with whom he was certainly acquainted, about his plans. The place Strunz did move to as early as spring 1792 was Vienna, where he opened a wine bar in October of that year in the *Bürgerspitalhaus*, a large block of flats near the Kärntnertor.²⁹⁶ In May 1793 he rented the flat directly above the bar, which was to serve as the venue for the first public exhibition of Messerschmidt's "Heads".²⁹⁷

The announcement on 4 October 1793 in the *Pressburger Zeitung* of an exhibition of "Caricature Heads in the Manner of Hogarth"²⁹⁸ was followed by its opening in Vienna only one month later. A detailed advertisement was published in three consecutive issues of the *Wiener Zeitung*, starting on 6 November, offering the entire series of forty-nine "Heads" and five other works from the artist's estate for sale.²⁹⁹ The exhibition was accompanied by *The Curious Life History of Franz Xaver Messerschmidt*, which has already been referred to repeatedly in these pages; it was edited and presumably also written by Strunz.³⁰⁰ In order to enable visitors to bond more easily with the works on show Strunz supplied in his catalogue for this exhibition not only an appealing exegesis of the whole series but detailed expositions on each one of the—hitherto nameless—"Heads". This process required some sort of order, which Strunz imposed by assigning a number to each *Head*. He did so completely arbitrarily and without even trying to group them together in a rational way. Still in use today, these numbers do not even pretend to have anything to do with the time of the busts' creation. The works in metal had their numbers chiselled into the side of their socles; alabaster busts, where this approach was not feasible, probably had numbered tags affixed to them somehow.

In the exhibition brochure the busts are no longer referred to as "caricature heads in the manner of Hogarth" but neither are they explicitly called *Character Heads*.³⁰¹ Only in the introduction does the author assert that it is possible "exclusively on the basis of someone's features [...] to explore, judge and depict their character and their passions".³⁰² In his commentary on the individual heads he confines himself to demonstrating, in a way reminiscent of Seipp's interpretation, how they express "passions", i. e. emotions and affects.³⁰³ He



FRANZ STRUNZ, MERKWÜRDIGE LEBENSGESCHICHTE DES FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT,
K. K. ÖFFENTLICHEN LEHRER DER BILDHAUERKUNST,
FRONTISPIZ UND TITELBLATT, 1794

FRANZ STRUNZ, MERKWÜRDIGE LEBENSGESCHICHTE DES FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT,
K. K. ÖFFENTLICHEN LEHRER DER BILDHAUERKUNST [CURIOUS LIFE HISTORY OF FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT,
IMPERIAL-ROYAL TEACHER OF THE ART OF SCULPTURE], FRONTISPIECE AND TITLE PAGE, 1794

an jene Interpretation an, die bei Seipp zu finden ist.³⁰³ Im Unterschied zu diesem behauptet er jedoch nicht, dass Messerschmidt den Ausdruck dieser Emotionen an seinem eigenen Gesicht studiert habe, sondern verlagert dessen Studium nach außen, auf verschiedene, nicht näher genannte Personen, die der Künstler beobachtet und ihre Leidenschaften in seinen Köpfen dargestellt habe. Durch den geschickten Kunstgriff, das lachende Selbstporträt als Nummer 1 an die Spitze der Serie zu stellen, unterstellt er Messerschmidt dabei eine distanzierte satirische Haltung.³⁰⁴

Die Köpfe sind nicht so beschaffen, dass sich Strunz bei der Erfindung ihrer Namen leicht getan hätte. Seine

differs from Seipp, however, in that he does not claim that the artist had made exclusive use of his own face for the study of these emotions, but that he had observed a number of different persons and had represented their passions in his “Heads”. Assigning a leading role to the laughing self-portrait by listing it as Number 1 was a stroke of genius in that it suggested that Messerschmidt’s attitude throughout was distanced and satirical.³⁰⁴

The nature of the “Heads” is such that it cannot have been an easy matter for Strunz to invent titles for them. While his reliance on Johann Caspar Lavater is obvious³⁰⁵ he was unable to make concrete use of the Swiss physiognomist’s teachings. The mainstay of his interpre-

Abhängigkeit von Johann Caspar Lavater ist zwar offenkundig³⁰⁵, dessen Lehre der Physiognomie konnte er jedoch nicht konkret anwenden, da bei der Interpretation der Werke nicht die individuellen Merkmale des Schädelbaues wesentlich waren, sondern die veränderliche Mimik. Sie entsprächen damit eher der Pathognomik Georg Christoph Lichtenbergs, die für Strunz allerdings kein Leitfaden gewesen sein dürfte.

Ausschlaggebend für die Benennung der einzelnen Büsten war allem Anschein nach vor allem der subjektive Eindruck, den sie bei Strunz hervorgerufen haben.³⁰⁶ Demzufolge ist nicht verwunderlich, dass diese Namen sehr fragwürdig sind und keinem einheitlichen Konzept folgen. Wir finden hier bunt gemischt Bezeichnungen, die sich auf Charaktereigenschaften (*Der Erzbösewicht*), psychische oder physische Zustände (*Der Bekümmerte*, *Ein schmerzhaft stark Verwundeter*), physiologische Reaktionen (*Der Nießer*) u. a. beziehen, oder bloß Berufsbezeichnungen (*Ein Gelehrter*, *Dichter*) sind. In den beigefügten Erklärungen ist Strunz einmal redselig, dann wieder wortkarg, manchmal steuert er sogar kurze Anekdoten bei. Bei einigen Köpfen versagt seine Phantasie – namentlich bei jenen zwei, die eine weit nach vorne gezogene Oberlippe haben und die er daher kurzerhand als *Schnabelköpfe* bezeichnete.³⁰⁷ Der Unzulänglichkeiten seiner »Taufe« war sich Strunz wohl bewusst, denn in einer Anzeige am Ende seiner Broschüre, wie auch in den Annoncen in der *Wiener Zeitung* forderte er Kenner auf, ihm eventuelle bessere und vollständigere Erklärungen der dargestellten Leidenschaften schriftlich mitzuteilen.

Schon bald setzte sich für alle diese Werke der Sammelbegriff *Charakterköpfe* durch, unter dem sie bis heute bekannt sind. Dieser Name war schon dem Weimarer Publizisten und Verleger Carl Bertuch geläufig, der im Winter 1805 Wien besuchte und durch Vermittlung von Anton Grassi die Köpfe sehen konnte.³⁰⁸ Die von Strunz kreierten Namen der einzelnen Büsten wurden lange Zeit widerspruchslos akzeptiert und als Grundlage für deren Interpretation benützt. Erst im 20. Jahrhundert setzte sich die Ansicht durch, dass sie unzutreffend sind und Sinn sowie Aussage von Messerschmidts Werken nicht, wie Strunz behauptet, »erhellen«, sondern eher verdunkeln.³⁰⁹ Trotzdem sind diese sinnlosen, teilweise skurrilen Namen bis heute im Gebrauch, da man keine passenderen zur Verfügung hat. Die vereinzelt

tation of Messerschmidt's busts was not the individual characteristics of the skull so dear to Lavater but the changeable expressions of the face. Georg Christoph Lichtenberg's pathognomies would have been more to the point but Strunz is unlikely to have benefited from it.

What determined the naming of the individual busts more than anything else seems to have been the purely subjective impressions Strunz received from them.³⁰⁶ It is therefore no surprise that the titles follow no unified plan and are, besides, highly questionable in themselves. In this motley assortment some titles refer to qualities of character (*An Arch-Rascal*) and others to mental or physical states (*The Troubled Man*, *A Grievously Wounded Man*) or to physiological reactions (*The Sneezer*); some simply denote professions (*A Scholar*, *Poet*). Sometimes Strunz has a great deal to say by way of explanation, sometimes very little and sometimes he opts for brief anecdotes. Some busts defied exposition, especially the two heads with protruding upper lip. At a loss for a more salient characterization, he simply named them *Beak* "Heads".³⁰⁷ That Strunz himself was not entirely happy with the titles he had coined becomes apparent from a note at the end of his booklet, where he repeats the invitation to art connoisseurs first formulated in his advertisements in the *Wiener Zeitung* to contact him in writing if they could think of more apposite characterizations of the "passions" represented in the busts.

It did not take long for these works to become known under the collective term *Character Heads* that they bear to this day. This term was already familiar to the Weimar publicist and publisher Carl Bertuch. During his visit to Vienna in the winter of 1805 Bertuch was granted an opportunity to see the "Heads" at the intercession of Anton Grassi.³⁰⁸ The titles Strunz had created for each one of the "Heads" were accepted by the public without demur for a long time and served as a basis for their interpretation. It was only in the 20th century that people came to realize how inadequate they were and how they tended to obscure rather than "clarify" – as Strunz had claimed – the meaning and significance of Messerschmidt's works.³⁰⁹ The vacuous and often grotesque titles have, for want of anything better, nevertheless remained in use; isolated attempts to replace them have proved futile.³¹⁰ Today, the traditional names serve chiefly as aides-mémoire, but the danger that they could warp the interpretation of Messerschmidt's "Heads" remains real.³¹¹

Versuche, sie durch andere Bezeichnungen zu ersetzen, haben sich nicht durchgesetzt.³¹⁰ Die traditionellen Namen dienen heute vor allem als Merkhilfen – die Gefahr, dass sie die Interpretation von Messerschmidts Köpfen beeinflussen, bleibt damit allerdings weiterhin bestehen.³¹¹

Die Ausstellung der *Charakterköpfe* war offenbar gut besucht, denn schon ein Jahr später, 1794, erschien eine zweite Auflage der *Merkwürdigen Lebensgeschichte*.³¹² Weniger Glück hatte Strunz mit dem Verkauf – weder die Köpfe, die man nur alle zusammen erwerben konnte, noch die anderen angebotenen Werke aus dem Nachlass von Messerschmidt fanden einen Interessenten. Auch sein Angebot an Wiener Künstler, dass sie zum Studium des Ausdrucks die Köpfe unentgeltlich abzeichnen dürfen, fand keine Resonanz.³¹³ Strunz zeigte die Ausstellung bis zu seinem Ableben im Jahre 1805 noch weitere Male in anderen, von ihm gemieteten Lokalitäten in Wien³¹⁴, dennoch gelang es ihm nicht, die Werke zu verkaufen. Um seine schlechte finanzielle Situation zu verbessern, unternahm er 1795 auch den – letztlich nicht realisierten – Versuch, die Köpfe in einer Lotterie zu verlosen.³¹⁵ Parallel zu den Unternehmungen von Franz Strunz zeigte Joseph Graf Deym, alias Joseph Müller, in seinem bekannten Wachsfigurenkabinett einen »Kopf aus weichem Metall. Von dem [...] Bildhauer Messerschmidt«, der einige Jahre später wieder verschwand.³¹⁶ Es ist wenig wahrscheinlich, dass Strunz ein Stück aus seiner Sammlung Deym geliehen hätte, vielmehr müssen wir annehmen, dass das hier ausgestellte Werk einer von jenen Köpfen war, die nicht zu der bekannten Serie gehören.

Kurz vor seinem Tod am 18. Juli 1805 schenkte Strunz die 49 »Bruststücke« seiner Lebensgefährtin Katharina Mayer.³¹⁷ Ob sie identisch mit jener »alte[n] Frau« ist, in deren Wohnung einige Monate später Carl Bertuch diese Werke sah, ist jedoch fraglich, denn sie war damals höchstens mittleren Alters.

In der Folgezeit wechselte die Sammlung der Köpfe wiederholt den Besitzer, worüber die zeitgenössische Presse referierte.³¹⁸ Nicht immer sind jedoch die in Umlauf gebrachten Behauptungen glaubwürdig.³¹⁹ Sicher ist, dass im Jahre 1808 die Büsten dem Bronzefabrikanten und Gastwirt Franz Jacob Steger gehörten, der sie im Prater, in seinem Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* ausgestellt und bei dieser Gelegenheit die

Attendance at the *Character Heads* exhibition appears to have been good; only a year later, in 1794, a second edition of the *Curious Life History* was published.³¹² Sales were a different matter entirely. Strunz was unable to sell either the "Heads", which could only be purchased en bloc, or any of the other works from Messerschmidt's estate. Nor did the offer he made to Viennese artists to copy the "Heads" for free for the purpose of studying expression find any takers.³¹³ Even though Strunz put on several more exhibitions before his death in 1805 in venues he rented in Vienna,³¹⁴ he failed to sell any of Messerschmidt's works. To alleviate his distressed financial situation he even thought in 1795 of selling the "Heads" by lottery; this project was never realized.³¹⁵ While Strunz was engaged in this ultimately unprofitable struggle, Joseph Graf Deym, also known as Joseph Müller, displayed at his well-known wax museum a "head made of soft metal. By the [...] sculptor Messerschmidt", which disappeared again after a few years.³¹⁶ As it is unlikely that Strunz lent Deym one of the busts from his collection, we must presume that the work on display at the museum was one of the "Heads" that fall outside the extant series.

Shortly before his death on 18 July 1805 Strunz presented the forty-nine "Heads" to his common-law spouse Katharina Mayer as a gift.³¹⁷ Whether she is identical with the "old woman" in whose flat Carl Bertuch saw these works a few months later is questionable; Katharina was then at most middle-aged.

The "Heads" then changed hands repeatedly, a development that was commented on in the contemporary press.³¹⁸ While not all claims in circulation can be taken at face value³¹⁹ we can be sure that in 1808 they belonged to a bronzeware manufacturer and publican, Franz Jacob Steger, who displayed them in his pub *Zum Thurm von Gothenburg* in Vienna's Prater and had the *Curious Life History* reprinted to mark the occasion.³²⁰ This display included also the other five works from the Messerschmidt estate.³²¹ The same venue saw another exhibition of the "Heads" in 1812, again under Steger's aegis,³²² and one year later the collection was displayed at the *Kunstkabinett* of the renowned inventor and mechanic Johann Nepomuk Mälzel.³²³

At around this time casts were beginning to be made of Messerschmidt's works for commercial purposes. The alleged descent of the presentation of the *Character*

DIE MESSERSCHMIDTSCHEN



neun u. vierzig Original

CHARACTER-BUSTEN

woyon 32 Stücke aus Metall, 16 aus Stein u. 16 aus Holz sind, nämlich:

1. Messerschmidt wie er sich lachend vorgestellt.	26. Der Satiriker.
2. Ein alter Geck.	27. Der Zuverlässige.
3. Ein nasenweiser Spötter.	28. Der unfähige Pagottist.
4. Zwei Schnabelköpfe.	29. Der aus dem Wasser-Gewichte.
5. Der Gähner.	30. Der mit Verfassungen Behaftete.
6. Ein kraftvoller Mann.	31. Geruch der zum Niesen reizt.
7. Der sanfte ruhige Schlaf.	32. Des Künstlers ernste Bildung.
8. Die Einfalt im höchsten Grade.	33. Ein Erz-bösewicht.
9. Der Bekümmerte.	34. Ein düsterer finsterr. Mann.
10. Das hohe Alter.	35. Zwei Schalksnarren.
11. Der Nieser.	36. Der Hypochondrist.
12. Der Speier.	37. Ein mürrischer alter Soldat.
13. Der Melancholikus.	38. Der Huchler u. Verleumder.
14. Ein Alter mit Augenfehlern.	39. Ein starker Arbeiter.
15. Der kindisch Weinende.	40. Der widerwärtige Geruch.
16. Der Schafkopf.	41. Der Feldherr.
17. Der Missmuthige.	42. Das schwere Geheimniß.
18. Der stark Vermundete.	43. Das zurückgehaltene Lachen.
19. Der Erbsitz und Radgerige.	44. Ein Gelehrter oder Dichter.
20. Der Verdrüssliche.	45. Der Trotzige.
21. Der Edelmüthige.	46. Innerlich verschlossener Grimm.
22. Der starke Geruch.	47. Ein alter frohlicher Lächler.
23. Der weinerliche Alte.	48. Der heftigste Geruch.
24. Der Erhängte.	

NB. Die Messerschmidt'schen Original-Characterbusten, längst als klaffend u. einzig in ihrer Art anerkannt, sind seit ca. 25 Jahren nicht öffentlich gesehen worden.

NEBST EINEM GEBRANTEN ORIGINAL-

GLASGEMÄLDE

MADONNA MIT DEM KINDE

einzig in seiner Art und noch nie in Wien gesehen.

Sind auf kurze Zeit zu sehen im
Casino-Sale am Neuen-Markt
im 1^{ten} Stocke täglich zwischen 10- und 5 Uhr.

Entrée 20 kr. C.M. Kinder bis 12 Jahre zahlen die Hälfte.

FLUGBLATT FÜR DIE AUSSTELLUNG ZU DEN CHARAKTERKÖPFEN
VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, 1835, GALÉRIA MESTA BRATISLAVY
FLYER FOR THE EXHIBITION OF THE CHARACTER HEADS
BY FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, 1835, GALÉRIA MESTA BRATISLAVY

Merkwürdige Lebensgeschichte wieder herausgegeben hat.³²⁰ Unter den ausgestellten Objekten befanden sich neben den *Charakterköpfen* auch die erwähnten fünf Werke aus dem Nachlass Messerschmidts.³²¹ Eine weitere Ausstellung veranstaltete Steger in demselben Gasthaus im Jahre 1812.³²² Ein Jahr später war seine Sammlung im Kunstkabinett des bekannten Mechanikers Johann Nepomuk Mälzel zu sehen.³²³

Zu dieser Zeit, am Anfang des 19. Jahrhunderts, begann man aus kommerziellen Gründen auch Abgüsse von den Werken zu verfertigen. Der in der Literatur oft zitierte Abstieg der *Charakterköpfe* auf ein Schaubuden-niveau hängt vor allem mit den Darbietungen solcher Abgüsse zusammen und betrifft nicht unbedingt die ersten Ausstellungen der Originale.³²⁴ Eine solche Serie der »Charakterbüsten«, ohne die beiden *Schnabelköpfe* und ergänzt um weitere, angeblich ähnliche Büsten von anderen Bildhauern, war in der Jägerzeile Nr. 21 ausgestellt. Nach einer erhaltenen gedruckten Ankündigung waren alle diese 85 Werke »zur Erhöhung der Täuschung [...] nach der Natur colorirt«.³²⁵ Der Veranstalter dieser Schau ist nicht bekannt, und wann sie stattgefunden hat, ist ebenfalls ungewiss. Das bisher angenommene Jahr 1802 stimmt wohl nicht, viel wahrscheinlicher ist, dass sie erst nach 1811 gezeigt wurde.³²⁶

Zu einer solch fragwürdigen Unterhaltung dienten auch Wachsabgüsse von 28 Köpfen, die, naturalistisch bemalt und zu lebensgroßen Figurinen ergänzt, in einem Ende 1812 auf der Wieden eröffneten Kabinett mimisch plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau zu sehen waren.³²⁷ Sie waren unterschiedlich bekleidet und bekamen verschiedene Instrumente in die Hand. Einige von ihnen waren zu kleinen Gruppen als »sprechende Bilder« arrangiert.³²⁸

Es dauerte jedoch nicht lange, und auch die Wertschätzung der Abgüsse von Messerschmidts Köpfen begann zu steigen. Im Jahre 1816 bekam Franz Jacob Steger aus der Liechtensteinischen Majoratskasse den Betrag von 1.250 Gulden für den Abguss der kompletten Serie der 49 Werke.³²⁹ Die grau patinierten Gipsabgüsse befanden sich bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts im Liechtensteinischen Schloss Feldsberg/Valtice im Südmähren. Ihre dortige Aufstellung ist jedoch nicht bekannt.³³⁰ Heute ist diese – nicht mehr komplette – Gipsserie im Besitz der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava, die von etwa der Hälfte der Köpfe Metallabgüsse herstellen ließ.³³¹

Heads to showbooth level that figures fairly prominently in the literature is pertinent above all to the display of such casts and not necessarily to the first exhibitions of the originals.³²⁴ A series of *Character Heads*, minus the two *Beak* “Heads” but supplemented by a smattering of reputedly similar busts by other sculptors, was put on show at Jägerzeile 21 in Vienna. On the evidence of an extant printed announcement, all these eighty-five works were “coloured from Nature [...] to enhance the illusion”.³²⁵ The name of the organizer of this show is unknown and so is its date. 1802, the year generally attributed to it, is hardly likely to be correct and there is every reason to think of a date later than 1811.³²⁶

Such a questionable entertainment was also offered by the wax casts of twenty-eight “Heads”, which, naturalistically painted and integrated into life-size figurines, were displayed in late 1812 in Baron Dubsky von Wittenau’s cabinet in Wieden, then one of Vienna’s suburbs, which specialized in the plastic rendering of facial expressions.³²⁷ The figurines differed in the dress they wore and the props they held in their hands and some were arranged in small groups as “talking pictures” or tableaux.³²⁸

It was not long before appreciation of the casts of Messerschmidt’s “Heads” began to make itself felt. In 1816 Franz Jacob Steger received the sum of 1,250 gulden from the *Liechtensteinische Majoratskasse*, the finance department of that noble family, for casts of the complete series of forty-nine works.³²⁹ These grey patinated plaster casts were stored until the 1950s at Feldsberg/Valtice, a Liechtenstein palace in southern Moravia, in an unknown arrangement.³³⁰ Today, this – by now incomplete – series of plaster casts is in the possession of the Slovak National Gallery in Bratislava, which had metal casts made of about half of them.³³¹

In 1825 a new owner of the originals was the first to offer the entire series for sale to the Imperial Collections.³³² While not themselves interested they recommended contacting the Academy of Fine Arts. However, the Academy was not interested either. Nor was the Hungarian National Museum, to which the busts were offered in 1861.³³³ It was left to the newly established Museum für Kunst und Industrie in Vienna to include twenty of them, interspersed among other works of art, in its special exhibition at the Ballhaus in 1865.³³⁴

In the meantime the entire series had passed into the hands of one Joseph Jüttner, who operated an *Anfrage*

Im Jahre 1825 unternahm ein neuer Eigentümer der Originale als Erster den Versuch, diese Werke Messerschmidts den Hofsammlungen anzubieten.³³² Das Angebot wurde abgelehnt, aber es wurde an die Akademie der bildenden Künste verwiesen. Doch auch diese Institution meldete kein Interesse an. Ein Angebot an das Ungarische Nationalmuseum im Jahre 1861 schlug ebenfalls fehl.³³³ Nur das neu errichtete Österreichische Museum für Kunst und Industrie räumte 1865 auf einer temporären Ausstellung im Ballhaus zwanzig von diesen Büsten einen Platz unter anderen Kunstwerken ein.³³⁴

Inzwischen befand sich die ganze Serie im Besitz von Joseph Jüttner, Eigentümer eines *Anfrage und Auskunft-Comptoirs* auf dem Kohlmarkt. Dieser stellte sie 1835 nach 23-jähriger Pause wieder aus, und zwar im Casinosaal des bekannten Etablissements *Mehlgrube* am Neuen Markt. Er kündigte sie mit einem Flugblatt an und gab auch eine verkürzte Fassung der *Merkwürdigen Lebensgeschichte* heraus.³³⁵ Die fünf Werke aus dem Nachlass Messerschmidts, die lange Zeit die *Charakterköpfe* begleiteten, wurden hier nicht mehr gezeigt, sie waren wohl inzwischen verkauft worden. Weitere verkürzte und überarbeitete Fassungen der ursprünglichen Broschüre aus den Jahren 1852 und 1858³³⁶ sind offenkundig zu zwei späteren, von Jüttner organisierten Ausstellungen herausgegeben worden, über die man jedoch nichts Näheres weiß. Der Autor der letzten Broschüre, der mit den Initialen »Dr. G. H.« unterzeichnete³³⁷, behielt zwar die traditionelle Reihenfolge bei und folgte weitgehend auch den Strunz'schen Benennungen, versuchte sich aber von diesem zu distanzieren und die Köpfe mit eigenen Worten zu beschreiben. Diese Broschüre bildete nach 65 Jahren den Abschluss einer ganzen Reihe von »Ausstellungskatalogen«, die auf Franz Strunz zurückgehen.

Das neu erwachte Interesse an den *Charakterköpfen* Messerschmidts fand seinen Niederschlag in einigen Zeitungsbeiträgen. Darunter war ein ausführlicher Aufsatz in der Zeitung *Der Adler* vom 30. November 1839. Beachtung verdient er vor allem durch seine Beilage – eine Lithografie von Matthias Rudolph Toma, auf der alle 49 Charakterbüsten Messerschmidts mit ihren traditionellen Nummern dargestellt sind.³³⁸ Den Entwurf dazu lieferte der Maler Josef Haßlwander.³³⁹ Das grafische Blatt war lange eine wichtige Hilfe zur Kenntnis der ganzen Serie, auch wenn auf ihm die Nummern einiger Köpfe vertauscht sind.

und Auskunft-Comptoir, a sort of enquiry agency at the Kohlmarkt. After an interval of twenty-three years, Jüttner put the “Heads” on show again, this time in the Casino Room of the *Mehlgrube*, a well-known establishment in the Neuer Markt. He announced the exhibition in a broadsheet and published an abridged version of the *Curious Life History*.³³⁵ The five additional works from Messerschmidt's estate that had kept the *Character Heads* company for so long were absent on this occasion, having presumably been sold by that time. Two later exhibitions organized by Jüttner whose details remain obscure were apparently accompanied by abridged and revised versions of the booklet published in 1852 and 1858.³³⁶ The author of the last version, who signed with the initials “Dr. G. H”,³³⁷ kept the traditional numbering and, by and large, the titles created by Strunz but distanced himself from the latter by describing the “Heads” in his own words. This version was to be the last in a series of “exhibition catalogues” inspired by Franz Strunz that had kept going for sixty-five years.

The newly awakened interest in Messerschmidt's *Character Heads* inspired several newspaper articles, including a substantial contribution in the periodical *Der Adler* on 30 November 1839, noteworthy above all for containing a lithograph by Matthias Rudolph Toma, representing all of Messerschmidt's forty-nine “Heads” with their traditional numbers.³³⁸ Based on a sketch by the painter Josef Haßlwander,³³⁹ this lithograph served for a long time as a sort of table of contents for the whole series, although the artist had not got all the numbers right.

Another owner of the still largely complete series – *The Yawner* and *The Quiet Peaceful Sleep* had already changed hands and now belonged to Count Edmund Zichy³⁴⁰ – was the bronzeware manufacturer and art collector Josef Klinkosch. Albert Ilg was the last of Messerschmidt's biographers to have seen all forty-nine originals. His 1885 monograph included a full list together with a description of the materials Messerschmidt had used.³⁴¹ One series of replicas was reputedly owned by the sculptor Norbert Hutterer,³⁴² another was kept at the Hofmobiliendepot, the Imperial furniture depository.³⁴³

In August 1889 the Klinkosch collection was auctioned off; Messerschmidt's *Character Heads* went to one Kainrath, a dealer in fashion accessories, for 800 gulden.³⁴⁴ Soon after, the process of the splitting up of



MATTHIAS RUDOLPH TOMA

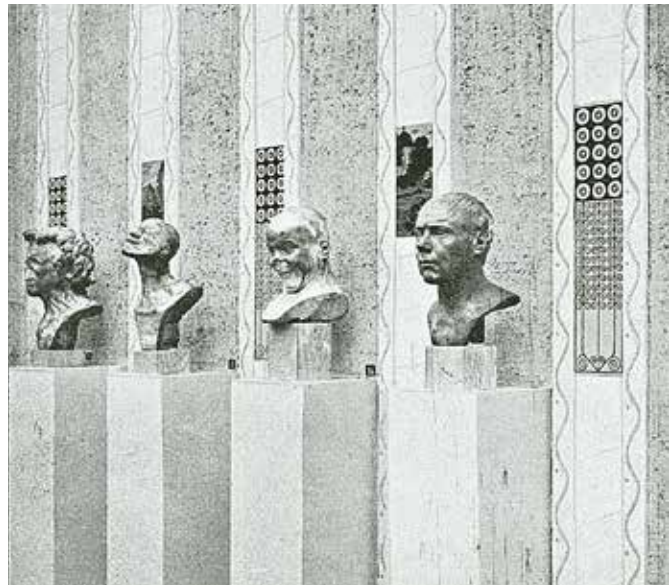
CHARAKTERBÜSTEN VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, BEIPLATT ZU
DER ADLER, 1839, LITHOGRAFIE

CHARAKTERBÜSTEN VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT, SUPPLEMENT OF
DER ADLER, 1839, LITHOGRAPH

Ein später Eigentümer der –fast noch kompletten– Serie der *Charakterköpfe* war der Bronzewarenfabrikant und bekannte Kunstsammler Josef Klinkosch. Zwei der Büsten, *Der Gähner* und *Der sanfte ruhige Schlaf*, gehörten bereits dem Grafen Edmund Zichy.³⁴⁰ Albert Ilg war von den Messerschmidt-Biografen der letzte, der noch alle 49 Originale sehen konnte. Er publizierte ihr Verzeichnis mit Materialangaben 1885 in seiner Monografie.³⁴¹ Eine Abgussserie besaß angeblich der Bildhauer Norbert Hutterer³⁴², eine andere befand sich im Hofmobiliendepot.³⁴³

Im August 1889 kam es zur Versteigerung der Sammlung Klinkosch, bei der Messerschmidts *Charakterköpfe* um 800 Gulden an den Galanteriewarenhändler Kainrath gingen.³⁴⁴ Bald danach begann die Aufsplitterung der ganzen Serie. Im Jahre 1893 besaß ein Drittel der Köpfe der Antiquitätenhändler Fürst, zwei waren Eigentum des Chirurgen Emil Zuckerkindl.³⁴⁵ Auf Betreiben von Architekt Camillo Sitte, der selbst zwei Werke erwerben konnte³⁴⁶, wurden zehn Alabasterköpfe für die Lehrmittelsammlung der Wiener Staatsgewerbeschule angekauft.³⁴⁷ Die *Charakterköpfe* wurden zusehends zu Sammelobjekten des kulturell interessierten Großbürgertums und verschwanden in verschiedenen Privatsammlungen.³⁴⁸ Sie weckten auch das Interesse junger österreichischer Dichter, die sich bemühten, sie für ihre Domizile als »Einrichtungsgegenstände« zu erwerben. Hugo von Hofmannsthal, der diese Werke bereits 1892 in seinen privaten Aufzeichnungen erwähnte und mit einer imaginären Gestalt verband³⁴⁹, erwarb 1901 zwei Köpfe aus Terrakotta – einen *Traurigen* und einen *Lachenden* –, die jedoch wahrscheinlich nur Nachbildungen von Messerschmidts *Charakterköpfen* waren.³⁵⁰ In das Eigentum von Richard Beer-Hofmann kamen 1906/1907 dagegen die beiden Originale aus dem Besitz von Emil Zuckerkindl.³⁵¹

Das allgemeine Interesse an Messerschmidts *Charakterköpfen* und ihrem Schöpfer wurde auch durch die aktuelle Welle des Expressionismus gefördert. Da die Originale kaum zugänglich waren, vermittelten die alten, 1816 entstandenen Gipsabgüsse aus dem Eigentum des Fürsten Liechtenstein Kenntnis über sie. Der bekannte Wiener Fotograf und Verleger Josef Wlha gab 1906 eine Fotomappe mit 45 Aufnahmen dieser Werke heraus³⁵², die bis heute der wichtigste Behelf für die Identifizierung der einzelnen Köpfe ist. Josef Wlha, der schon zuvor



VIER CHARAKTERKÖPFE IN DER XXII. AUSSTELLUNG
DES HAGENBUNDS 1907, WIEN
FOUR CHARACTER HEADS AT THE 22ND HAGENBUND
EXHIBITION IN 1907, VIENNA

the series set in. In 1893 one third of the “Heads” was in the hands of the antique dealer Fürst, two belonged to the renowned surgeon Emil Zuckerkindl.³⁴⁵ At the instigation of the architect Camillo Sitte, who acquired two works for himself,³⁴⁶ ten alabaster heads were bought for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna.³⁴⁷ The *Character Heads* were increasingly coveted as collectibles by culturally inclined members of the *haute bourgeoisie* and disappeared gradually into various private collections.³⁴⁸ They also attracted the interest of young Austrian poets, who saw in them suitable pieces for furnishing their homes. Hugo von Hofmannsthal, who mentioned Messerschmidt’s works as early as 1892 in his private writings, linking them to a figure of his own invention,³⁴⁹ bought two terracotta heads in 1901 – one a *Sad Man*, the other a *Laughing Man*; these, however, were probably no more than works inspired by the *Character Heads*.³⁵⁰ Richard Beer-Hofmann was luckier; in 1906/1907 he acquired the two originals that had formerly belonged to Emil Zuckerkindl.³⁵¹

General interest in the *Character Heads* and their creator received a boost from the current art movement of the time, Expressionism. As the originals were hardly accessible the old Liechtenstein plaster replicas that had been made in 1816 generally served as basis for knowledge of the “Heads”. The renowned Viennese photogra-

auch einige Originalköpfe aus dem Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst fotografiert hatte³⁵³, gab drei Jahre später, 1909, eine weitere Fotomappe mit dem gesamten Werk Messerschmidts heraus, zu dem Ludwig Hevesi eine Einführung schrieb. So entstand die erste bebilderte Messerschmidt-Monografie, die auf das steigende Interesse am Künstler reagierte.

Durch einen Zufall fand der Architekt Joseph Urban 1907 auf dem Dachboden der Staatsgewerbeschule jene zehn Köpfe, die auf Betreiben von Camillo Sitte als »Lehrmittel« angekauft worden waren. Acht von ihnen wurden anschließend im Hagenbund ausgestellt.³⁵⁴ Über das Österreichische Museum für Kunstgewerbe gelangten sie zuletzt in die Österreichische Galerie (heute Belvedere), die im Laufe der Jahre weitere *Charakterköpfe* erwerben konnte und in ihre ständige Ausstellung einreichte.³⁵⁵ Soweit der Verbleib der Werke bekannt war, wurden die jeweiligen Besitzverhältnisse 1924 von Gabriele Weiss in ihrer Dissertation und 1930 von Paul Grotemeyer im Thieme-Becker Künstlerlexikon publiziert.³⁵⁶ Parallel zu den Originalen existierten weiterhin – bis weit in das 20. Jahrhundert hinein – billige Gipsgüsse und Nachbildungen, die man gelegentlich auch als Zierde volkstümlicher Gasthäuser, im Wurstelprater als Schießbudenfiguren und auf billigen Gläsern als Abziehbilder finden konnte.³⁵⁷

Heute befinden sich 43 lebensgroße Originale der *Charakterköpfe* in verschiedenen europäischen und amerikanischen musealen Einrichtungen und in Privatbesitz, wobei die meisten – 18 an der Zahl – das Belvedere in Wien besitzt oder als Dauerleihgabe erhalten hat. Weitere 13 Köpfe, die bisher verschollen sind, kann man mit Hilfe von Abgüssen und alten Aufnahmen identifizieren, einen davon jedoch nicht eindeutig genug.³⁵⁸ Von den acht im Inventar vom 27. August 1783 erwähnten kleinen Alabasterbüsten sind bis heute nur drei Originale bekannt.

phers and publisher Josef Wlha produced a portfolio containing forty-five photos of these works in 1906,³⁵² this has remained the most important tool for the identification of individual busts to this day. Having previously photographed several originals in the possession of the antique dealer Fürst,³⁵³ Wlha followed this up in 1909 with another portfolio covering Messerschmidt's entire work, this time with an introduction by Ludwig Hevesi. As the first illustrated Messerschmidt monograph it demonstrates the rising public interest in the artist.

In 1907, the architect Joseph Urban, a Hagenbund founder member, discovered in the attic of the Staatsgewerbeschule those ten "Heads" that had, at Camillo Sitte's instigation, been acquired as "teaching aids". Eight of them were subsequently exhibited at the Hagenbund.³⁵⁴ Via the Museum für Kunst und Industrie these ten "Heads" made their way to the Österreichische Galerie (now Belvedere). This museum purchased other *Character Heads* over time and incorporated them into its permanent exhibition.³⁵⁵ As far as their whereabouts were known, the relevant ownership situations of the individual works were published by Gabriele Weiss in her 1924 PhD thesis and by Paul Grotemeyer in his 1930 article written for the *Thieme-Becker Künstlerlexikon*.³⁵⁶ On a different level, cheap plaster casts and replicas continued to be made until well into the 20th century and served purposes as diverse as decorations in popular pubs, targets in Wurstelprater shooting ranges and decals on mass-produced glasses.³⁵⁷

Today forty-three life size originals of the *Character Heads* are in the hands of various European and American museums and of private individuals, with the Belvedere in Vienna claiming pride of place; of the altogether eighteen "Heads" in its holdings the majority belong to the museum and others are there on permanent loan. Another thirteen "Heads" that are still unaccounted for can be identified on the basis of replicas and old photographs. This leaves just one that has evaded definitive identification to date.³⁵⁸ Of the eight small alabaster busts mentioned in the inventory dated 27 August 1783 only three originals are currently extant.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DES KÜNSTLERS ERNSTE BILDUNG, 1777–1783 (?), ALABASTER, BELVEDERE, WIEN
THE ARTIST'S SERIOUS COUNTENANCE, 1777–1783 (?), ALABASTER, BELVEDERE, VIENNA

Die charakteristischen Merkmale der *Charakterköpfe* und die Aporie ihrer kunsthistorischen Interpretation / *The Character Heads. Characteristic Features and the Aporia with which their Interpretation Confronts the Art Historian*

Die Serie der *Charakterköpfe* ist eine Sammlung von lebensgroßen Männerbüsten mit frontal ausgerichtetem, symmetrisch gestaltetem Antlitz und einem nackten, meist sehr knappen Büstenausschnitt. Sie knüpfen zwar formal an Messerschmidts frühe klassizistische Bildnisse an, sind jedoch weder Porträts noch Genredarstellungen. Ein wesentliches Charakteristikum der meisten von ihnen ist eine intensive, schwer deutbare Mimik, die leicht als Grimasse aufgefasst werden kann. Allerdings sind auch mehrere Köpfe ohne einen besonders auffälligen Gesichtsausdruck Teil der Serie.

Beim eingehenden Vergleich der einzelnen Büsten können wir feststellen, dass den meisten von ihnen ein ähnlicher Gesichtstypus zugrunde liegt. Nach zeitgenössischen Berichten hat Messerschmidt den Ausdruck seiner Köpfe an seinem eigenen Gesicht studiert³⁵⁹, so dass diese Werke weitgehend Selbstdarstellungen sind. Das eigene Antlitz scheint aber nicht im Vordergrund des Interesses von Messerschmidt gestanden zu haben, es ist vielmehr nur Träger eines bestimmten Gesichtsausdruckes. Außerdem benutzte der Künstler für seine Büsten verschiedene Kopftypen, was zusammen mit den oft stark verzerrten Zügen zu einer verfremdeten Gestaltung führte. Die ganze Sammlung der *Charakterköpfe* ist somit nicht homogen, sondern besteht aus mehreren Gruppen mit jeweils gleichem Kopftypus und einigen weiteren, mehr oder minder ausgeprägten gemeinsamen Charakteristika. Das Material spielt dabei keine nennenswerte Rolle, in fast jeder dieser Gruppen findet man sowohl Metall- als auch Alabasterbüsten. Auch Ähnlichkeiten der Mimik sind nicht immer für eine Zuordnung entscheidende Indizien. Diese Gruppen sind nicht klar voneinander abgegrenzt – man kann zwischen ihnen verschiedene Übergänge feststellen und manche der Köpfe stehen auch singulär.³⁶⁰

Die erste hier genannte Gruppe fasst jene Köpfe zusammen, die die Gesichtszüge Messerschmidts groß-

The *Character Heads* are a series of male, life-size busts with frontal, symmetrical faces and naked, usually extremely truncated torsos. While clearly related in formal terms to Messerschmidt's early neoclassical portraits, they are neither portraits nor genre sculpture. A significant feature common to most of them is intense facial expressions that are difficult to read and tend to be taken as grimaces. This, however, does not apply to all of them as the series also includes heads of unremarkable facial expression.

A close study of the busts reveals that most of them are based on the same facial type. Contemporary reports have Messerschmidt use his own face as a model for the expressions of his "Heads",³⁵⁹ which would make them essentially self-portraits. What really interested the artist, however, was not his own face per se but the particular expressions of that face. In addition, he used different types of heads for his busts, which, in conjunction with the extremely distorted features, introduced an alienating touch. The series of *Character Heads* is therefore far from homogeneous. It consists of several groups sharing the same type of head and several other characteristics that are more pronounced in some cases and less in others. The material they are fashioned from is of secondary importance; virtually every group includes both metal busts and busts carved from alabaster. Nor do similarities in the facial expressions always provide hard and fast criteria for attribution to any of the groups, whose boundaries remain blurred. Several of the "Heads" are outliers that are impossible to subsume under any of the existing groups, however vaguely these may be defined.³⁶⁰

The first group to be named here comprises those "Heads" whose features render Messerschmidt's own face without any noticeable deviation. This similarity was already taken into account at least in part by Franz



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN HIPOCHONDRIST, 1771–1783, METALL, MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON (WILLIAM E. NICKERSON FOUNDATION)

A HYPOCHONDRIAC, 1771–1783, METAL, MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON (WILLIAM E. NICKERSON FOUNDATION)

teils ohne eine merkliche Veränderung wiedergeben. Diese Ähnlichkeit hat bereits Franz Strunz bei seiner Namensgebung berücksichtigt. So trägt der Kopf Nr. 1 den Namen *Der Künstler, so wie er sich lachend vorgestellt hat*, und ein anderer Kopf dieser Gruppe die Bezeichnung *Des Künstlers ernste Bildung*.³⁶¹ Gleichartig gestaltet sind noch weitere Köpfe, die demnach ebenfalls als Selbstbildnisse gelten könnten, von Strunz jedoch andere Namen erhalten haben.

Fast dieselben Gesichtszüge findet man bei zwei anderen Gruppen, wobei diese Köpfe bereits einen wesentlich veränderten Ausdruck haben. Charakteristisch für die eine von ihnen ist ein schmaler Kopftypus, der jenem des Künstlers offensichtlich wenig entspricht³⁶², für die andere dagegen ein verhältnismäßig breiter Kopf mit hervorstehenden Backenknochen. Bei den Köpfen dieser Gruppe, die alle eine ähnliche auffallende Lockenperücke

Strunz when he gave titles to the busts. *Character Head No. 1*, for instance, is called *The Artist as He Imagined Himself Laughing* and another member of this group is entitled *The Artist's Serious Countenance*.³⁶¹ However, several more “Heads” belong to the same type and may therefore be considered to be self-portraits to which Strunz gave titles that do not reflect this fact.

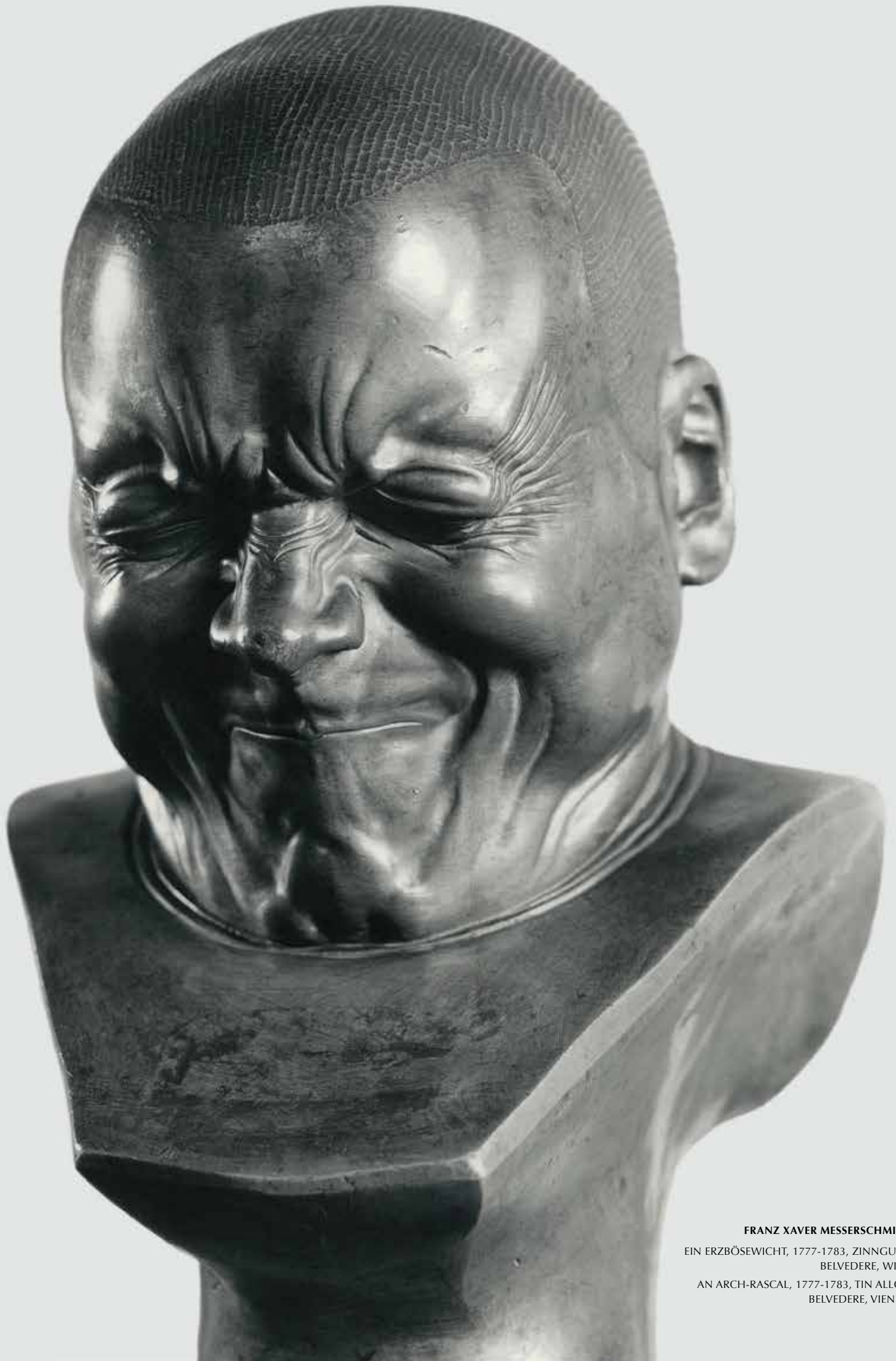
Almost the same facial features are to be found in the busts belonging to two other groups where the expressions are significantly different. What sets one of them apart is the narrow head obviously not modelled on that of the artist,³⁶² while the specific difference of the other is a relatively broad skull with prominent cheekbones. Wearing a similarly striking curly wig, the “Heads” in the latter group display the broadest range of facial expressions, from an unagitated self-portrait to features that are distorted in the extreme.³⁶³



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER STARKE GERUCH, 1777–1783, BLEI,
BELVEDERE, WIEN (LEIHGABE)

THE STRONG ODOR, 1777–1783, LEAD,
BELVEDERE, VIENNA (LOAN)



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN ERZBÖSEWICHT, 1777-1783, ZINNGUSS,
BELVEDERE, WIEN

AN ARCH-RASCAL, 1777-1783, TIN ALLOY,
BELVEDERE, VIENNA

tragen, findet man die größten Abweichungen im Gesichtsausdruck – neben einem ruhigen Selbstbildnis auch Köpfe mit extremer Verzerrung der Züge.³⁶³

Bei den bisher genannten Gruppen stellt die Haartracht einen bedeutenden Bestandteil der Gesamterscheinung dar. Neben der erwähnten Perücke bekommt man meist natürliche, kurz geschnittene Haare zu sehen, von glatt anliegend bis zu dicht gelockt. Bei einer großen Anzahl der weiteren *Charakterköpfe* sind die Schädel dagegen völlig kahl oder abrasiert, was durch eine Punkttierung auf der Schädeldecke angezeigt wird. Diese *Charakterköpfe* werden gleichfalls in mehrere Gruppen eingeteilt, wofür ebenfalls vor allem der Kopftypus, daneben auch die Körperhaltung und sogar die Büstenform die entscheidenden Kriterien sind.

Die erste Gruppe dieser haarlosen Köpfe hat einen auffallend schmalen, ovalen Kopftypus. Die Gesichtszüge ähneln wieder jenen, die auch die vorher besprochenen Büsten aufweisen. Sie werden jedoch kaum wahrgenommen, denn die Aufmerksamkeit des Betrachters gilt einer ausgeprägten Mimik mit krampfhaft verschlossenem Mund.³⁶⁴

Ein runder, aber knochiger Kopf mit kahler Schädelskalotte ist charakteristisch für eine weitere, verhältnismäßig homogene Gruppe, bei der das grimassierende Gesicht weit nach vorne gestreckt ist.³⁶⁵ Zwischen einigen dieser Köpfe besteht eine so nahe Verwandtschaft, das die Ansicht, es seien Güsse aus einer Form, die nachträglich unterschiedlich kalt bearbeitet wurden, ihre Berechtigung hat.³⁶⁶ Eine Ähnlichkeit mit den Selbstbildnissen ist kaum gegeben, vielmehr stehen diese Köpfe den beiden kleineren *Schnabelköpfen* nahe, die eine nach vorne gezogene, spitz zulaufende Oberlippe und einen überlangen sehnigen Hals haben.³⁶⁷ Die Werke dieser Gruppe unterscheiden sich von der Mehrzahl der *Charakterköpfe* weiters durch ihre verhältnismäßig große, in den Schultern ausladende, nach unten sich verjüngende Brustpartie. Die meisten anderen Köpfe haben eine Büste mit ziemlich kurzem V-Ausschnitt, die rückwärts von einem Kubus gestützt wird.

Ausgeprägte Gemeinsamkeiten zeichnen eine weitere Gruppe kahler *Charakterköpfe* aus, die allesamt alte feiste Männer darstellen und deren Gesichtszüge den größten Abstand zu jenen Messerschmidts aufweisen. In dem einzigen Kopf aus Holz, der sich in der Serie befindet, kann man ein Bozzetto sehen, das die Urform dieser

In the groups mentioned above, hairstyle makes a significant contribution to the overall appearance of the busts. Apart from the wig mentioned above, we see natural, short hair in different styles, ranging from close-cropped hair to dense curls. A great number of *Character Heads* have a completely hairless pate, either bald or shaven, the latter being indicated by dots on the skullcap. These *Character Heads* can be divided into several groups. The criteria used for this are above all the skull type, followed by posture and the shape of the bust.

The first group of the hairless “Heads” is distinguished by a conspicuously narrow, oval skull. The facial features resemble those of the busts discussed above, the main difference being that the viewer’s attention, rather than focussing on the features as such, is claimed by the busts’ elaborate facial expressions and tightly shut mouths.³⁶⁴

Another, relatively homogeneous group is distinguished by round but bony heads with bald skullcaps and grimacing faces that protrude far forward.³⁶⁵ Some of these “Heads” are so similar to each other that it is reasonable to assume that they were in fact cast from the same mould; the differences between them would then have arisen from subsequent cold work.³⁶⁶ It would be difficult to detect any similarities with the self-portraits. What is obvious, though, is how close these busts are to the two smaller *Beak* “Heads” with their characteristic protruding, pointed upper lips and their overly long, sinewy necks.³⁶⁷ The works in this group differ from the majority of *Character Heads* also in their relatively large torsos, which are broad in the shoulders and taper off below. Most other “Heads” have quite a short, V-shaped truncated torso, supported at the back by a cube.

A third group of bald *Character Heads* is defined by marked characteristics. It is exclusively made up of obese old men whose features are the most dissimilar to Messerschmidt’s own. The only head made of wood in this series is presumably a bozzetto preserving the primal form of these works.³⁶⁸ The most remarkable shared characteristic is the way the fat heads press down onto the shoulders; sometimes the head is inclined downward.³⁶⁹ Judging from the taut or contracted facial muscles of these *Character Heads*, this posture seems to involve a great deal of exertion. The short torso no

Werke vermittelt.³⁶⁸ Das auffallendste gemeinsame Merkmal ist der in die Schultern gedrückte dicke Kopf, der manchmal auch nach unten geneigt ist.³⁶⁹ Nach den stark angespannten oder zusammengezogenen Gesichtsmuskeln dieser *Charakterköpfe* scheint diese Haltung mit viel Anstrengung verbunden zu sein. Die kurze Büstenpartie verliert ihre naturnahe Form, wirkt von vorne wie ein Polster, in den der Kopf einsinkt, oder sie hebt sich am Rand wie eine Schüssel. Diese Werke erhielten daher in der Literatur auch den Spottnamen »Tellerköpfe«.³⁷⁰ Nur der Nacken dieser Büsten verrät, dass bei diesen Verformungen noch immer der Körper gemeint ist.

Bei einer ansehnlichen Gruppe von meist aus Alabaster gestalteten *Charakterköpfen* ist das gemeinsame Merkmal nicht ein ähnlicher Kopftypus, sondern geradezu identisch gestaltete, krampfhaft zusammengezogene Gesichtszüge. Der Kopftypus ist verschieden gewählt und trägt bei einigen sogar greisenhafte Merkmale. Unterschiedlich ist ebenfalls die meist sehr auffällige Haartracht, die an Perücken denken lässt. Kurz geschorene Haare, ja sogar Glatzen sind aber auch in dieser Gruppe anzutreffen.³⁷¹

Die bisher entdeckten drei Miniaturbüsten aus Alabaster sind Varianten lebensgroßer Köpfe, was sich auch in ihrer heutigen Benennung ausdrückt.³⁷² Im Unterschied zu diesen haben sie einen verhältnismäßig großen Büstenausschnitt, auf dem entweder ein naturalistisch gestaltetes Gewand drapiert ist, oder er geht in eine schematische architektonische Form über.

Das Vorhandensein dieser mehr oder minder geschlossenen Gruppen innerhalb der Serie ist aus kunsthistorischer Sicht schwer zu deuten. Wir können nur feststellen, dass der Künstler bei seiner Arbeit an den *Charakterköpfen* über die Jahre keine konsequente Linie verfolgte, sondern im Laufe der Zeit die Typologie seiner Köpfe veränderte. Die einzige Schlussfolgerung daraus ist die Annahme, dass einige Büsten aus diesen Gruppen zeitlich zusammengehören.

Über ihre mehr oder minder eindeutige Einordnung in eine der genannten Gruppen hinaus haben alle *Charakterköpfe* gemeinsame charakteristische Merkmale, die ihre Zugehörigkeit zur ganzen Serie bestimmen. Das betrifft schon die »antikisierenden« Köpfe, noch mehr aber die Büsten mit auffälligem Gesichtsausdruck. Die Mehrzahl von diesen hat verkrampfte Züge, wobei man bestimmte Konstanten feststellen kann. Bei den Augen

longer looks natural; seen from in front it either gives the impression of a pillow into which the head has subsided or it rises at the edges like a soup plate, a characteristic that has led to them being referred to derogatively as "plate heads" in the literature.³⁷⁰ Only the nape of the neck indicates that these deformations are still meant to represent a human body.

A sizeable group of *Character Heads* mostly carved from alabaster share almost identically shaped, convulsively contracted features rather than a similar skull shape. The head type varies, with some specimens displaying downright senile features. Another area for variation is the usually rather striking hairstyle that is suggestive of a wig. This does not, however, exclude other hairstyles completely. Some "Heads" in this group have closely cropped hair or are completely bald.³⁷¹

The three alabaster miniature busts discovered to date are variations on life-size "Heads", a fact that is reflected in the titles associated with them today.³⁷² Unlike the larger versions, they feature a relatively large truncated torso, either draped with naturalistically rendered clothing or segueing into a schematic architectural shape.

The existence of these more or less clearly defined groups within the entire series is difficult to interpret from the standpoint of the art historian. All we can do is conclude that in working on his *Character Heads* for years the artist refused to tie himself down to a stringent programme and repeatedly changed tack on their typology. The only permissible assumption appears to be that several busts in these groups belong to the same period of time.

Over and above those features that allow us to assign each *Head* a more or less plausible place in one of the groups discussed above, all "Heads" have characteristics in common that justify their inclusion in the series. This is true of those "Heads" in which echoes of classical antiquity are discernible and even more so of the busts with singular facial expressions. Most of them display convulsed features defined by certain constants. The eyes, for instance, are rendered in one of two basic styles: they are either sightless, clearly contoured and wide open and seemingly fastened on the viewer, or they are tightly screwed up with the entire eye area defined by meticulously elaborated wrinkles. Eyebrows are either thick and almost seem to have been stuck on or else they are only hinted at with a curved line. Occasionally, the area



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN ABGEZEHRTER ALTER MIT AUGENSCHMERZEN, 1771–1783, ALABASTER, BELVEDERE, WIEN
A HAGGARD OLD MAN WITH ACHING EYES, 1771–1783, ALABASTER, BELVEDERE, VIENNA

wechseln sich im Grunde nur zwei Darstellungsarten ab. Entweder sind die blicklosen, klar umrandeten Augen weit geöffnet und scheinen meist ihr Gegenüber zu anzu-starren, oder sie sind stark zusammengekniffen und die ganze Augenpartie ist mit detailliert gezeichneten Fältchen gestaltet. Die Augenbrauen sind entweder dick und scheinen aufgeklebt zu sein, oder sie sind nur durch eine Bogenlinie angedeutet. Die Partie oberhalb der Augen ist gelegentlich plastisch zerfurcht, und oft gehen Reihen von Krähenfüßen seitlich weg. Die gewölbte Stirn ist meist glatt, man sieht an ihr bei einigen Köpfen jedoch auch Wülste parallel verlaufender horizontaler Falten. Sehr oft ist die Partie über der Nase zusammengezogen, die überwiegend gerümpft ist. Von der Nase führen zwei lange Nasolabialfalten zum verkniffenen Mund, der meist nur aus einer dünnen Linie besteht. Auf manchen der Köpfe wird der Mund dagegen durch eine umgestülpte Lippe betont. Die Mundwinkel sind oft nach unten gezogen und damit für den mürrischen Ausdruck vieler Köpfe verantwortlich. Bei anderen tragen die gehobenen Mundwinkel zu einer clownesken Miene bei. Der Büstenabschnitt, der überwiegend eine schmale und kurze V-Form hat, ist nur selten an der Gesamtwirkung des Kopfes beteiligt, es sei denn, seine Falten betonen die vermeintliche Anstrengung oder die greisenhafte Erscheinung einiger Köpfe. Ähnlich wie bei den erhaltenen späten Auftragsporträts ist auch hier eine penible Zeichnung der Haare, Perücken und Kopfbedeckungen bemerkbar, die der nüchternen Wirklichkeitswiedergabe der Kunst der josephinischen Zeit entspricht. Sie dient zugleich dazu, das Werk mit kontrastierenden Elementen zu bereichern.

Die hier kurz skizzierten formalen Merkmale werden auf einzelnen Büsten unterschiedlich variiert und kombiniert, nur gelegentlich kommen weitere, unübliche Motive hinzu.³⁷³ Einzelne Köpfe haben ein Pendant, mit dem sie sich in ihrer Mimik kontrapunktisch ergänzen.³⁷⁴ Ihr intensiver Ausdruck täuscht leicht über die beschränkte Wahl der Motive hinweg. Vor allem wenn man diese Werke einzeln betrachtet, neigt man leicht zur Überbewertung ihrer Aussagekraft. Das ändert sich aber rasch, wenn man Abgüsse der ganzen Serie vor Augen hat. Dann wird ihre begrenzte Variabilität, ja sogar eine gewisse Stereotypie offensichtlich und in den verzerrten Zügen eine Nähe zur Grimasse erkennbar. Die starken Gefühle, die man in einzelnen Köpfen vermutet, sind schwer deutbar und haben keine positive Färbung, nicht

above the eyes is plastically furrowed and supplemented by a series of lateral crow's feet wrinkles. While the curved forehead is usually smooth, some "Heads" display bulges between horizontal furrows aligned in parallel. Very often the region above the nose is contracted; the nose itself tends to be screwed up. Two long nasolabial folds extend from the nose to the pinched mouth, which is mostly rendered as a thin line. Conversely, some "Heads" emphasize the mouth by turning the lower lip outwards. The corners of the mouth are often pulled downward, which results in the morose expression of many "Heads", while raised corners of the mouth make for a clown-like appearance in others. Predominantly narrow, short and V-shaped, the truncated torsos only rarely contribute anything at all to the overall impression, the sole exception being those cases where wrinkles serve to highlight the subject's hypothetical exertion or senile appearance. Messerschmidt expended the same painstaking care on the rendering of the "Heads" hair, wigs and headgear that is apparent in his extant late portrait commissions. This care corresponds to the sober rendition of reality characteristic of art in the reign of Emperor Joseph II; at the same time it serves to enrich each work with contrasting elements.

The formal characteristics sketched above are subject to a broad range of variations and combinations in individual busts; only occasionally are they supplemented by other unusual motifs.³⁷³ Some "Heads" have companion pieces, enabling the artist to contrast opposing facial expressions in a way reminiscent of counterpoint.³⁷⁴ Their intense expression tends to obscure the fact that the range of motifs is actually quite narrow. Viewing these works in isolation almost invariably leads to an overestimation of their expressivity. This changes quickly once one takes in at a glance the series in its entirety. Then the limited variability of the "Heads" becomes apparent; they even leave a certain stereotypical impression and the contorted features reveal how close they come to grimaces. The powerful emotions that we are led to accept as present in individual heads are difficult to read. Least of all do they lend themselves to a positive interpretation, even in the case of overtly funny grimaces. The *Character Heads* tend to appear as morosely defensive or satirically aggressive; they seem to challenge the viewer to engage with them in an irritating game of deception. By virtue of their reserved,

einmal bei jenen mit einer lustigen Grimasse. Die *Charakterköpfe* sind meist mürrisch abweisend oder satirisch aggressiv und scheinen dem Betrachter gelegentlich ein irritierendes Vexierspiel vorzuführen. Auch die Selbstbildnisse, die keine merklich verzerrte Miene zeigen, gesellen sich durch ihren verschlossenen starren Ausdruck dazu. Sogar bei jenem Kopf, in dem sich Messerschmidt lachend darstellt, bleibt man in der Interpretation der Darstellung unschlüssig – eine unkomplizierte Heiterkeit vermittelt sein Bildnis nicht. Mehrere Köpfe haben befremdliche Beigaben – einen Strick um den Hals oder Kopf gebunden, oder ein Band über den Mund geklebt –, was zu ihrer Verschlüsselung zusätzlich beiträgt.³⁷⁵

Über die Entstehung einzelner Köpfe, ja sogar über die zeitliche Reihenfolge der festgestellten Gruppen ist nur wenig Konkretes bekannt. Wir wissen nur, dass die ersten Werke in den letzten Wiener Jahren des Künstlers entstanden sind, ihre Zahl dann in München auf mindestens 12 Stück angewachsen ist, und dass die ersten offenbar aus Metall gefertigt waren.³⁷⁶ Die Mehrzahl der Köpfe hat Messerschmidt dann wohl in seinen letzten sechs Jahren in Pressburg ausgeführt.

Die übliche formalkritische Analyse ist als Hilfsmittel zur Festlegung der Chronologie der *Charakterköpfe* nur beschränkt anwendbar, denn die kunsthistorisch plausible Annahme, dass Messerschmidt mit seinen »Selbstbildnissen« begonnen und sich dann während der Arbeit an dieser Serie von einer naturnahen Gestaltung entfernt habe und zu einer zunehmenden Stilisierung des menschlichen Antlitzes übergegangen sei, verliert durch die Aussage Friedrich Nicolais ihre Stichhaltigkeit.³⁷⁷ Dieser sah nämlich während seines Besuches bei Messerschmidt im Juni 1781 bereits beide *Schnabelköpfe*, die bei einer so konstruierten Reihenfolge am Ende stehen müssten. Von den »antikisierenden« Büsten sah Nicolai dagegen nur zwei, sodass nach seinem Besuch, gegen Ende von Messerschmidts Leben, noch einige dazugekommen sein müssen. Konkret nennt Nicolai nur zwei Werke: neben dem lachenden Selbstbildnis noch einen Kopf mit offenem Mund, wahrscheinlich den *Gähner*.³⁷⁸ Trotzdem ist mehrmals der Versuch unternommen worden, die Köpfe nach ihrer steigenden Dynamik zu ordnen, was offenbar mit dem Wunsch zusammenhängt, in Messerschmidts jahrelanger Arbeit eine nachvollziehbare Entwicklung zu entdecken und damit auch ihren Sinn besser zu verstehen. Diese

rigid facial expression this applies also to those self-portraits that make do without noticeably distorted features. Even *The Artist as He Imagined Himself Laughing* does not readily yield to an interpretation beyond the assertion that it does not convey straightforward hilarity. Several “Heads” have unexpected attributes – a rope tied around the neck or the head or a piece of cloth covering the mouth – which enhances the impression that what we are up against here is some kind of code.³⁷⁵

Little is known about the genesis of individual heads or even about the order in which the groups described above came into being. What we do know is that the first works date from the artist’s last years in Vienna, that by the time he briefly took up residence in Munich their number had risen to at least twelve and that the first “Heads” were apparently made from metal.³⁷⁶ The majority arguably came into being during his last six years in Pressburg.

For the task of putting the *Character Heads* into some sort of chronological order the usual tools of formal criticism are of only limited use. While in itself plausible enough from the art historian’s point of view, the assumption that, having begun with the “self-portraits”, Messerschmidt distanced himself from a naturalistic approach the more progress he made with this work, giving increasingly free rein to the stylization of the human face, is rendered invalid by the evidence of Friedrich Nicolai.³⁷⁷ When he visited Messerschmidt in June 1781 Nicolai caught sight of the two *Beak* “Heads”, which, in a chronological order devised along the lines indicated above, ought to have marked the culmination of the series. Of the busts that echo Greco-Roman antiquity, on the other hand, Nicolai saw only two, indicating that Messerschmidt must have added several more towards the end of his life. Nicolai mentions only two works explicitly: the laughing self-portrait and an open-mouthed head, probably *The Yawner*.³⁷⁸ This has not deterred art historians from attempting to arrange the “Heads” in an order that reflects a rising dynamic. This may have something to do with the wish to discover a consistent logic in Messerschmidt’s work of so many years, making its meaning more accessible. This “dynamic”, however, lies largely in the eye of the individual interpreter³⁷⁹ and none of these attempts has produced convincing results.

Another tool to be used in an attempt to impose chronological order on the “Heads” is the analysis of

»Dynamik« wurde allerdings von den jeweiligen Interpreten unterschiedlich gesehen³⁷⁹ und keiner dieser Versuche führte bisher zu einem überzeugenden Ergebnis.

Ein weiteres Hilfsmittel, um die Reihenfolge zu rekonstruieren, wäre die Untersuchung der Zusammensetzung der einzelnen Güsse. Die bisherigen Analysen haben bewiesen, dass einige Köpfe, die formal verwandt sind, auch aus einer ähnlichen Legierung von Blei und Zinn gegossen worden sind.³⁸⁰ Eine solche Untersuchung wäre jedoch nur dann aussagekräftig, wenn alle Originale zur Verfügung stünden, und selbst in diesem Fall könnte man nur partielle Rückschlüsse erwarten. Die bereits festgestellten großen Unterschiede in den Legierungen deuten auf eine erstaunliche Gleichgültigkeit Messerschmidts gegenüber dem benützten Material hin. Das bestätigt auch der anscheinend wahllose Wechsel zwischen Metall und grobkörnigem Alabaster verschiedener Färbung bei der Ausführung der einzelnen Köpfe. Für Messerschmidt war wohl nur Form und Inhalt des Werkes von Bedeutung, bei der Wahl des Materials begnügte er sich offenbar mit dem, was ihm gerade zur Verfügung stand.

Bleibt also nur noch die Möglichkeit, zumindest die einzelnen Gruppen der Köpfe innerhalb der Serie in eine zeitliche Abfolge zu bringen. Nach ihrer generellen Stilten- denz wurde das bisher nur von Jörg Oberhaidacher un- ternommen.³⁸¹ Die Ergebnisse seiner formalkritischen Untersuchung – bei der er die Stilentwicklung in Messerschmidts normalen Auftragsarbeiten als paragone heran- zog – sind bemerkenswert, wenn auch nicht immer widerspruchsfrei zu akzeptieren. Auf jeden Fall kann man mit ihm der Ansicht sein, dass zu den ersten Köpfen jene mit dem breiten Kopftypus und perückenhafter Haartracht gehören, die hier in der dritten Gruppe genannt sind, und dass die dicken »Tellerköpfe« offensichtlich die letzten waren, die Messerschmidt ausgeführt hat. Wie die anderen Gruppen zwischen diesen zwei Endpunkten zeitlich einzu- ordnen sind, bleibt allerdings fraglich. Das gilt vor allem für die »Selbstbildnisse«, die wahrscheinlich nicht alle in derselben Zeitperiode entstanden sind. Der Beitrag Oberhaidachers zeigt die Möglichkeiten einer klassischen stilis- tischen Analyse der *Charakterköpfe* auf und markiert gleichzeitig auch ihre Grenzen – der Deutung dieser Werke und dem Sinn von Messerschmidts jahrelanger Arbeit an seinen »Kopfstücken« kann man mit den üblichen kunst- historischen Methoden nicht näher kommen.

the chemical composition of the casts. The analyses undertaken so far have revealed that for some of the heads that are obviously related from a formal viewpoint a similar lead-tin alloy was used.³⁸⁰ However, this line of enquiry could be profitably pursued only if all origi- nals were at our disposal – and even if that condition were met, no more than partial conclusions could be expected. The substantive differences in the alloys that have already been discovered point to an astonishing indifference on the part of the artist toward the materials he used. This is borne out by his apparently haphazard switches between metal and rough-grained alabaster of different colours in the execution of individual heads. What mat- tered for him seems to have been the form and the con- tent of a work; in his choice of material he was apparently content with whatever happened to be on hand.

What remains is the attempt at least to establish some kind of temporal sequence for the individual groups within the overall series. The only art historian to have tried his hand at this to date is Jörg Oberhaidacher.³⁸¹ Using broadly defined stylistic tendencies of individual heads as a basis and comparing them to the stylistic development discernible in Messerschmidt's commis- sioned works, he arrived at results that are remarkable, if not always uncontroversial. It seems reasonable enough to suppose that among the first heads that came into being were those with the broad skull and the wig- like hairstyle that make up the third group described above, and that the fat "plate heads" came last. However, where the other groups are to be positioned on the timeline between these two endpoints remains moot. This applies above all to the "self-portraits", which it seems do not all date from the same period. Oberhai- dacher's contribution has demonstrated both the possi- bilities inherent in the classic stylistic analysis of the *Character Heads* and its limits. The methods tradition- ally employed by art historians prove to be ineffective when applied to the interpretation of these works and the rationale behind Messerschmidt's years of labour on his *Character Heads*.

Der Bericht Friedrich Nicolais und seine Auswirkung auf
die Deutung von Messerschmidts *Charakterköpfen* /
Friedrich Nicolai's Account and its Effects on the Interpretation of
Messerschmidt's Character Heads

Die Beweggründe, die Messerschmidt dazu geführt haben, sich so viele Jahre mit seinen »Kopfstücken« zu beschäftigen, waren Thema des Gesprächs zwischen ihm und Friedrich Nicolai, der ihn in seinem neu erworbenen Haus im Juni 1781 besuchte. Der Berliner Publizist und Verleger veröffentlichte über diese Begegnung einen ausführlichen Bericht in seiner mehrbändigen *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*.³⁸²

Der Künstler habe Nicolai erzählt, dass er oft, vor allem in der Nacht, von Geistern geplagt werde. Sie verursachten ihm verschiedene Schmerzen, vor allem im Unterleib und den Schenkeln. Er habe lange über den Grund dieser Feindseligkeit nachgedacht, denn bei seiner keuschen Lebensweise müssten ihm die Geister eigentlich freundlich gesinnt sein. Zuletzt habe er begriffen, dass es so sei, weil er viel zu tief in die Geheimnisse der Proportionen eindringen konnte. Nach Messerschmidts Überzeugung werde nämlich die ganze Welt und auch der Mensch selbst von Größenverhältnissen beherrscht. Wer eine bestimmte Proportion entstehen lasse, sei damit zugleich fähig, ihre magische Wirkung hervorzurufen. Beim Menschen seien es die Maße seines Kopfes, die sich im ganzen Körper wiederholen und ihn bestimmen. Nicolai berichtet, dass Messerschmidt diese bekannte These der historischen Proportionslehren dadurch bestätigt sah, dass er, wenn er an der Darstellung eines Teiles seines Gesichtes arbeitete, in jenem Teil seines Körpers Schmerzen spürte, der in Korrelation mit diesem Gesichtsteil stand.

Der Geist der Proportionen sah in Messerschmidts Entdeckung seiner Geheimnisse einen Frevel und darum quälte er ihn und versuchte ihn durch Veränderungen der Proportionen seines Gesichtes zu bezwingen. Aber Messerschmidt konnte sich wehren. Er wusste, dass er durch das Herstellen derselben Maße oder solcher, die

The motives that had impelled Messerschmidt to devote so many years to his "Heads" were discussed in a conversation between the artist and Friedrich Nicolai, the German writer and bookseller, who visited the artist at his newly acquired house in June 1781. An account of this conversation features in the multivolume description of his *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*.³⁸²

According to Nicolai, the artist told him he was frequently tormented by spirits. This happened mostly during the night, causing him various kinds of pain especially in the lower part of the abdomen and in the thighs. He had speculated a great deal about these attacks; in his view, his chaste lifestyle should have qualified him for a place in the spirits' good books. At last he had realized that the problem was that he had penetrated too deeply into the secrets of proportions. Messerschmidt was convinced that the entire world, including Man himself, was dominated by proportions. Whoever called a particular proportion into being acquired command of its magical power. As far as human beings were concerned it was the proportions of the head that were replicated over and over again in the entire body and dominated it. According to Nicolai, the artist claimed he could confirm from his own experience a proposition that followed from the historical theory of proportions: every time he was working on one of his "Heads" he felt pain in that part of his body that corresponded to the particular spot he was working on.

In Messerschmidt's view, the "Spirit of Proportions", having realized that the artist had become privy to his secrets, considered him guilty of sacrilege and visited all kinds of torments on him, including an attempt to subdue him by altering the proportions of his face. Messerschmidt, however, was able to forestall this demon. He knew he could hold his own against it by producing

ihnen überlegen waren, dem Geist Paroli bieten konnte. Diese Proportionen, die er zur Abwehr des Geistes benützte, habe er dann an den Köpfen dargestellt.

Nicolai hatte die Gelegenheit, Messerschmidt bei der Arbeit an einem Kopf zu beobachten. Der Kampf des Künstlers mit den feindlichen Geistern habe sich dabei folgendermaßen abgespielt: Er betrachtete sich im Spiegel, zwickte sich an verschiedenen Stellen seines Körpers, namentlich unter den Rippen, und schnitt dazu eine Grimasse, die er dann mit größter Genauigkeit wiedergab. Mit der Hervorbringung solcher Grimassen – die die Proportionen seines Gesichtes veränderten – wähnte sich Messerschmidt Herr über die feindlichen Geister zu sein. Und mit der Darstellung dieser Grimassen an den »Köpfen« habe er nicht nur diese Wirkung verlängern wollen, sondern gleichsam seine große Entdeckung der magischen Maßverhältnisse für die Menschheit bewahrt. Nach Messerschmidt werde die Welt von 64 solcher Proportionsbezüge regiert.

Seine Vorstellungen teilte Messerschmidt seinem Gast angeblich nur »zurückhaltend und nicht ganz deutlich« mit, wie jemand, der keine klaren Begriffe für seine Ideen finden kann. Noch schwieriger sei die Verständigung gewesen, als Nicolai den konkreten Sinn einiger Grimassen wissen wollte. Nur zu dem auffallend zusammengepressten Mund vieler Büsten erklärte Messerschmidt, dass die Tiere kein Lippenrot zeigen würden und der Mensch es ihnen nachmachen solle, weil sie vieles in der Natur erkennen und empfinden, was der Menschheit verborgen bleibe!

Im Zimmer, in dem die Unterredung mit Messerschmidt stattfand, hing am Fenster eine Zeichnung einer »ägyptischen Statue ohne Arme«, die der Künstler immer mit Ehrfurcht betrachtete, und unter den wenigen Einrichtungsgegenständen befand sich auch ein altes italienisches Buch »von den Verhältnissen des menschlichen Körpers«. ³⁸³ Vor allem sah Nicolai im Raum 60 fertige »Köpfe«. Nur vier von ihnen hatten ein natürlich gestaltetes Gesicht – das lachende Selbstbildnis, ein Kopf mit »aufgesperrtem Mund« und zwei Büsten »in antikem Stile«, die Nicolai sehr bewunderte. Messerschmidt habe den beiden Letzteren jedoch kein Augenmerk gewidmet, sein ganzes Interesse und seine Zufriedenheit galt jenen 54 Büsten, die verzerrte Gesichtszüge hatten. Außerdem entdeckte Nicolai hier noch zwei kleinere merkwürdige Büsten, deren verkniffenes Gesicht stark nach vorne,

proportions that were as subtly devised as those of the demon or even superior. He had then proceeded to reproduce in his "Heads" the proportions that had stood him in such good stead in his defiance of the demon.

Nicolai was granted the opportunity to observe Messerschmidt at work on one of the "Heads". This is what the artist's bout with the hostile demons looked like: first, he positioned himself in front of a mirror; this done, he proceeded to pinch himself in various places, concentrating on the area below his ribs, inducing grimaces which he then rendered with the utmost accuracy. It was by these grimaces – which altered the proportions of his face – that the artist believed he could rout the fiendish demon. Reproducing such grimaces in his "Heads" held out a chance not only of prolonging their beneficial effect but also of preserving his great discovery of the magically potent proportions for the benefit of all of mankind. According to the artist, the world itself was governed by sixty-four proportional relations.

Messerschmidt allegedly imparted his ideas to his guest "in a halting and not entirely clear manner", like someone who was having difficulties in finding suitable language to express his ideas. The difficulties the artist laboured under became even more noticeable when Nicolai enquired about the concrete meaning of some of the grimaces. It was only when Nicolai asked about the strikingly compressed mouths of many of the busts that Messerschmidt became coherent to a certain extent: animals, which had an intuitive grasp of many natural phenomena that was denied to humankind, did not make a show of red lips, thereby setting an example it was wise to follow.

The room where this conversation took place featured the drawing of an "armless Egyptian statue" on one of its windows; the artist's eyes strayed to this drawing repeatedly with obvious reverence. Among the sparse contents of the room was an old Italian book treating of "the proportions of the human body". ³⁸³ Most important of all were the sixty finished "Heads" in the room. Only four of them had what could be called a natural face – the laughing self-portrait, a head with "mouth agape" and two busts "*in ancient style*"; all four were highly commended by Nicolai. Messerschmidt, however, had almost nothing to say about these; it was to the fifty-four busts with distorted features that he gave his entire attention and approval. In addition,



M. S. LOWE

PORTRÄT FRIEDRICH NICOLAI, 1806, KUPFERSTICH,
STIFTUNG STADTMUSEUM, BERLIN

PORTRAIT OF FRIEDRICH NICOLAI, 1806, ENGRAVING,
STIFTUNG STADTMUSEUM, BERLIN

»beynahe in die Form eines Schnabels« gezogen war und die der Künstler nur kurz mit starren Augen ansah. Auf Nicolais behutsame Frage, was diese wohl darstellen sollen, gab der Künstler sichtlich ungern und mit »abgebrochenen Worten« zur Antwort, es seien Darstellungen des Geistes der Proportionen selbst, mit dem er auf Leben und Tod gekämpft habe und den er zuletzt durch die Bannung in Stein besiegen konnte. Messerschmidt erwähnte dabei, dass ihm ein ungarischer Graf für die Köpfe achttausend Gulden angeboten habe, er sei jedoch nicht bereit, sie unter zehntausend Gulden abzugeben.³⁸⁴ In diesem Fall würde er die ganze Folge noch einmal und besser herstellen, allerdings mit Ausnahme der beiden *Schnabelköpfe*, die könne er kein zweites Mal gestalten.

Die merkwürdige Begegnung mit Messerschmidt, den er sonst in seinem Bericht mit offenkundiger Sympathie schildert, hat den nüchtern denkenden Nicolai dazu bewogen, die natürlichen Gründe für dessen seltsame

Nicolai discovered two highly incongruous, smaller busts, whose contorted faces were sharply drawn forward “almost into the form of a beak”; there was a fixed look in the artist’s eyes as they briefly rested on these two. When Nicolai cautiously enquired whom they might represent, the artist, visibly unwilling and “barely articulate”, replied they represented the “Spirit of Proportions” himself, a creature with whom he had engaged in a life-or-death battle before imprisoning him in stone. The artist went on to declare that a Hungarian count had offered him eight thousand gulden for the “Heads”; he, however, was not ready to part with them for less than ten thousand.³⁸⁴ If the “Heads” were sold, he would do the entire series again and improve on his previous efforts—with the sole exception of the two *Beak* “Heads”; these he could never make again.

Nicolai’s memorable encounter with Messerschmidt, described with obvious sympathy, moved him to delve

Ideen herauszufinden und seine Ansichten dann dem Leser ausführlich zu präsentieren. Nach ihm geriet der Künstler noch in Wien in den Bann einer der damals verbreiteten esoterischen Gesellschaften, die sich geheimer Kenntnisse und des Umgangs mit übersinnlichen Geschöpfen rühmten. Ihre unsinnigen Theorien hätten dem auf solchem Gebiet wenig bewanderten Künstler den Kopf verdreht und seine abstrusen Vorstellungen begründet, in denen aus den alten, bei Künstlern bekannten und geschätzten Proportionsverhältnissen geheimnisvolle, magische Kräfte wurden. Nicolai zitierte bei dieser Gelegenheit auch mehrere hermetische Schriften, die allerdings später verlegt wurden und daher keinen direkten Einfluss auf Messerschmidt haben konnten.³⁸⁵ Die ägyptische Zeichnung auf dem Fenster, die wahrscheinlich eine der gängigen Proportionsfiguren darstellte³⁸⁶, brachte Nicolai ebenfalls in Zusammenhang mit diesen Kreisen, in denen das alte Ägypten sehr geschätzt war. Namentlich erwähnte er dabei die fabelhafte, im hellenistischen Ägypten entstandene Gestalt des Hermes Trismegistos, der als Ahnherr der Esoterik galt und in den Geheimgesellschaften daher sehr verehrt wurde.³⁸⁷

Messerschmidts Ängste und körperliche Schmerzen sah Nicolai ausschließlich als Resultat von dessen ungesunder Lebensweise. Er schilderte ihn als einen »blutreichen«, kräftigen Mann, der jedoch beständig sehr enthaltsam lebt, sitzend arbeitet und in seiner Einsamkeit sich dauernd mit seinen überspannten Fantasien beschäftigt. Daher seien bei ihm »Unordnungen im Körper« entstanden. Auf Grund seiner »lebhaften Einbildungskraft vereint mit seinen Lieblingsvorurtheilen« habe Messerschmidt dann die Ursache seiner Gesundheitsprobleme nicht bei sich selbst, sondern in einem eingebildeten feindlichen Geist gesehen.

Während des Besuches schnitzte Messerschmidt aus Alabaster ein Bildnismedaillon Nicolais, das er ihm zum Andenken schenkte.³⁸⁸ Der Berliner Aufklärer wurde bei seiner großen Reise von seinem ältesten Sohn begleitet, der auch während des Besuches bei Messerschmidt anwesend war. Er trug eines seiner bis heute erhaltenen Stammbücher mit sich, die voll von Eintragungen und Zeichnungen von bedeutenden Menschen sind, denen sein Vater während seiner Reise begegnete. Auch Messerschmidt verewigte sich darin, allerdings mit sichtlichem Unmut nur mit einer schematischen Miniaturzeichnung einer Büste.³⁸⁹

more deeply into what might lie behind the artist's strange ideas and to present his findings in great detail to his readers. According to him, Messerschmidt while still in Vienna had become involved with one of the then omnipresent esoteric societies that laid claim to arcane knowledge and close contacts with supernatural beings. It was their abstruse theories that had turned the head of the artist, unfamiliar as he had been until till then with this area of thought, and infected him with extravagant notions. In this process the ancient lore of proportions, which in its proper form was a familiar and trusted tool indispensable to artists, became for Messerschmidt the repository of mysterious magical powers. Nicolai quotes in this context from several hermetic writings. However, since these were not published until after the events in question they could not possibly have influenced Messerschmidt.³⁸⁵ Nicolai also assumed there was a connection between these circles and their exalted ideas about ancient Egypt and the Egyptian drawing on Messerschmidt's window, representing, one is led to presume, a figure illustrating proportions of the kind in circulation at the time.³⁸⁶ Nicolai specifically mentions Hermes Trismegistos, the legendary founding father of esoterics first conceived in Hellenistic Egypt, who was a figure of great authority for the secret societies.³⁸⁷

For Nicolai, Messerschmidt's mental and physical pains were attributable solely to the artist's unhealthy lifestyle. In his account, Messerschmidt is described as "full-blooded" and energetic. It was his solitary, abstemious and sedentary lifestyle that led him to lose himself in fanciful speculations. These had resulted in "bodily disorders". Egged on by his "lively imagination and pet prejudices", Messerschmidt had then blamed his health problems on a product of his own imagination, a fiendish demon, rather than on himself.

During the visit, Messerschmidt carved a portrait medallion of Nicolai from alabaster, which he then presented to him as a memento.³⁸⁸ The German writer of the Enlightenment from Berlin was travelling with his eldest son, who was present at the visit. The son kept his own, still extant journal, full of entries and drawings by the celebrities father and son met in the course of their travels. Messerschmidt's contribution is a schematic miniature drawing of a bust bearing the visible imprint of the artist's ill humour.³⁸⁹



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER KÜNSTLER SO WIE ER SICH LACHEND VORGESTELLT HAT, 1777–1781, ZINN, PRIVATBESITZ, BELGIEN
THE ARTIST AS HE IMAGINED HIMSELF LAUGHING, 1777–1781, TIN, PRIVATE OWNERSHIP, BELGIUM



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
ZWEITER SCHNABELKOPF, 1777–1781,
ALABASTER, BELVEDERE, WIEN
SECOND BEAK HEAD, 1777–1781,
ALABASTER, BELVEDERE, VIENNA

Der im Jahre 1785 erschienene Bericht Nicolais war vielen Kunstinteressierten wohl bekannt, darunter auch Franz Strunz, der die darin publizierten Anekdoten übernahm.³⁹⁰ Wesentliche Passagen aus der Unterredung mit Messerschmidt verschwieg er aber wohlweislich und schloss sich bei der Erklärung der »Kopfstücke« den bereits vorhandenen gängigen Interpretationsversuchen an, die den Erwartungen des breiten Publikums besser entsprachen. Lange Jahre wurde dann Messerschmidt im populären Wiener Schrifttum als ein »Hogarth der Plastik« angesehen, ja sogar als »ein Lavater unter den Bildhauern« betitelt.³⁹¹

Nicolais Bericht wurde nur in wenigen zeitgenössischen Publikationen zur Kenntnis genommen. So z. B. sind in den *Annalen* Johann Rudolf Füssli's Messerschmidt's Köpfe Produkte einer »verwirrten Einbildungskraft«, in denen der Künstler sein Bildnis in verschiedenen unsinnigen Spannungen und Verzerrungen darstellt, die zuletzt ins »Chimärische« gesteigert werden. Füssli weist jedoch gleichzeitig auf die große Meisterschaft hin, mit der diese Werke gestaltet sind.³⁹² Als das Werk eines »genialen aber verworrenen Künstler-Genies« betrachtete diese »Galerie der Geköpften« auch der junge Weimarer Publizist und Verleger Carl Bertuch bei seinem Besuch in Wien im Winter 1805.³⁹³ Ein tieferes Verständnis für den Künstler und seine Zwänge zeigte der Dichter Nikolaus Lenau, der in den Köpfen »Dämonen spielen« sah und die befreiende Bedeutung dieser Kunstwerke für ihren Schöpfer begriff.³⁹⁴

Eine ambivalente Haltung, die mit seinen offensichtlichen Schwierigkeiten bei der Deutung und Einordnung von Messerschmidt's *Charakterköpfen* zusammenhängt, vertritt Albert Ilg, der erste bedeutende Kunsthistoriker, der sich dem Künstler gewidmet hat. Noch 1882 ging er mit schwerer Artillerie auf Nicolai los und lehnte jede Möglichkeit von zeitweiligen Geistesstörungen Messerschmidt's rigoros ab.³⁹⁵ Drei Jahre später, in seiner Monografie des Künstlers meinte er dagegen, nicht ein Historiker, sondern »der Anatom und der Psychiater« müssten das letzte Wort über diese ungeheuerlichen Köpfe sprechen« und akzeptierte den Bericht Nicolais über die merkwürdigen Proportionstheorien Messerschmidt's, indem er sie in Bezug zum Mesmerismus setzte.³⁹⁶ In der Aufbruchsstimmung am Beginn des 20. Jahrhunderts hält es Ludwig Hevesi, der Protagonist der neuen Generation von Kunstkritikern, schon nicht mehr

Published in 1785, Nicolai's account of the visit was widely read by people with an interest in art, including Franz Strunz, who used the anecdotes he found there for his own purposes.³⁹⁰ He judiciously ignored several passages of Nicolai's conversation with Messerschmidt, preferring on the whole to throw in his lot with the already established interpretations of the "Heads" as more suited to the expectations of a broad public. This contributed to Messerschmidt being cast in the role of a "Hogarth of sculpture" or even of "a Lavater among sculptors" in popular Viennese literature for many years to come.³⁹¹

Echoes of Nicolai's report in contemporary publications are few and far between. In Johann Rudolf Füssli's *Annalen*, for instance, Messerschmidt's "Heads" are called the product of a "disturbed imagination"; the artist had rendered his own effigy in various meaningless distortions, ultimately touching on the "chimerical". At the same time, however, Füssli is at pains to point out the consummate mastery that went into these works.³⁹² In a similar vein, the young Weimar publicist and publisher Carl Bertuch was struck by this "gallery of the beheaded" as the work of an "ingenious but confused artist" when he visited Vienna in the winter of 1805.³⁹³ The poet Nikolaus Lenau, on the other hand, showed himself capable of a much deeper understanding of the artist and the compulsions that drove him. He saw in the "Heads" "demons at play" and acknowledged the liberating effect they had had on their creator.³⁹⁴

Albert Ilg, the first important art historian to have devoted himself to the artist, displays a thoroughly ambivalent attitude toward the *Character Heads*, reflecting the difficulties he seems to have had with their interpretation and classification. In 1882 he let off one broadside after another against Nicolai and rejected categorically the possibility that Messerschmidt might at times have suffered from mental derangement.³⁹⁵ Only three years later, in his monograph on the artist, he had obviously undergone a complete change of heart: "the last word on these monstrous heads" cannot be spoken by the historian but must be left to "the anatomist and the psychiatrist". Linking Nicolai's account of Messerschmidt's strange theory of proportions to Mesmerism, Ilg now gave the substance of that report the stamp of his approval.³⁹⁶ In the spirit of a departure to new shores that marked the beginning of the 20th century, Ludwig

für angebracht, die Kunst Messerschmidts durch irgendwelches Etikettieren einzugrenzen, und bejaht den Künstler in allen Facetten seiner Persönlichkeit – er ist für ihn sowohl ein »großer Freigeist« als auch »Held einer dämonischen Novelle E. T. A. Hoffmanns«.³⁹⁷

Im Jahre 1932 wurden Messerschmidts *Charakterköpfe* Gegenstand einer aufsehenerregenden psychoanalytischen Studie, in der Friedrich Nicolai die Stelle eines »Kronzeugen« zugewiesen wurde.³⁹⁸ Nachdem die bisherigen kunsthistorischen Interpretationsversuche der Köpfe zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis geführt hatten, versuchte ihr Autor, Ernst Kris, ein namhafter Wiener Kunsthistoriker, der sich in dieser Zeit eingehend mit der Psychoanalyse zu beschäftigen begann, nicht nur die historische Position der *Charakterköpfe* auszuloten, sondern auch ihren psychologischen Stellenwert im persönlichen Leben des Künstlers zu bestimmen. Nach einer gründlichen Untersuchung der Vita des Künstlers, bei der die Ereignisse im Jahre 1774 an der Wiener Akademie eine besondere Bedeutung erhalten, und der Auswertung von Berichten Nicolais und anderer Zeitgenossen sowie einer detaillierten stilistischen Analyse der *Charakterköpfe* kommt Kris zur Ansicht, dass Messerschmidt um 1770 an Schizophrenie erkrankt sei und dass man seine Köpfe nur im Zusammenhang mit seinen Wahnvorstellungen begreifen könne.

Messerschmidt litt nach Kris an Verfolgungswahn, der nicht nur seine konkrete Umgebung, sondern auch übernatürliche Erscheinungen eingeschlossen habe. Von der Existenz der Geister, die ihn ständig bedrohten, war er felsenfest überzeugt gewesen, was er nicht nur vor Nicolai, sondern auch vor anderen Menschen beteuerte.³⁹⁹ Zu ihrer Bekämpfung entwickelte der Künstler auf der Grundlage der ihm aus seiner künstlerischen Ausbildung bekannten Proportionslehren ein paralogisches magisches System, dem er in den »Köpfen« Ausdruck verlieh.

In der Detailanalyse einzelner »Köpfe« billigt der Kunsthistoriker Kris zum Teil, wie z. B. beim *Gähner*, dem Künstler ein »Streben nach Charakteristik« zu, indem er dessen Berührungspunkte mit den damaligen physiognomischen Lehren sieht.⁴⁰⁰ Die zweite, wesentlichere Komponente dieser Werke sieht er aber im »Grimassieren«, das in keiner Beziehung zu den zeitgenössischen Kunstvorstellungen, nicht einmal zu der damals populären Gattung der Karikatur stand, sondern direkt mit Messerschmidts Wahnvorstellungen zusammenhing.

Hevesi, the protagonist of a new generation of art critics, was above affixing any kind of labels to Messerschmidt's art. He enthusiastically endorsed the artist, warts and all. For him, the artist is both a "great freethinker" and the "hero of a demonic E. T. A. Hoffmann novella".³⁹⁷

In 1932 Messerschmidt's *Character Heads* became the subject of a seminal psychoanalytic study that accorded Friedrich Nicolai the role of "crown witness".³⁹⁸ In light of the unsatisfactory results hitherto produced by the art historians' attempts at interpreting the "Heads", its author, Ernst Kris, a recognized Viennese art historian then beginning to immerse himself in psychoanalysis, tried not only to determine the place of the *Character Heads* in the history of art but, more importantly, their psychological significance in the artist's own life. A careful study of the artist's life, with special attention paid to the events of 1774 at Vienna's Academy of Fine Arts, an assessment of the evidence contained in the reports of Nicolai and other contemporaries and a detailed stylistic analysis of the *Character Heads* made Kris conclude that Messerschmidt had developed schizophrenia in around 1770 and that his "Heads" can be understood only in the context of his mental illness.

Messerschmidt suffered in Kris's view from persecution mania that included not only his immediate surroundings but also supernatural beings. He was convinced beyond all doubt that the spirits that continually threatened him really existed, as he told Nicolai and others.³⁹⁹ Using the knowledge of proportions he had acquired in his artistic training, he developed a paralogical system of magic that was supposed to ward off his ghostly visitors. This system of magic then found expression in his "Heads".

In his detailed analysis of individual "Heads" such as *The Yawner* Kris gives credit to the artist's "quest for characteristic features", for which he was able to draw on contemporary physiognomic theories.⁴⁰⁰ Kris, however, proceeded to identify a second, more significant component concerning the "Heads", the tendency towards "grimaces", which bears no relation whatever to contemporary artistic ideas, not even to the then popular genre of caricature. This component is in Kris's view a direct emanation of Messerschmidt's mental disease. The contorted features of the heads represent "mimic constellations" that confound all attempts at

Die verzerrten Gesichtszüge der einzelnen Köpfe stellten »mimische Konstellationen« dar, die keine konkrete, sinnvolle »Lesbarkeit« des Gesichtsausdrucks ermöglichen. Nach Kris sind diese Grimassen in ihrer magischen Funktion mit den Masken verwandt – ähnlich wie diese haben auch sie vor allem apotropäische Aufgaben zu erfüllen, nämlich den Künstler vor übernatürlichen Mächten zu schützen.

Der Bericht Nicolais stützt die Ansicht von Ernst Kris, dass dem Künstler immer sein eigener Kopf als Modell gedient habe.⁴⁰¹ Die wiederholte Selbstdarstellung Messerschmidts und die verschiedenen Verwandlungen seiner eigenen Erscheinung werden von Kris als Ausdruck einer Persönlichkeitsstörung gedeutet, die vor allem bei schizophrenen Erkrankungen vorkommt. Die Betroffenen müssen sich ihrer selbst immer wieder vergewissern und gleichzeitig ihrem eigenen Ich entrinnen. Ein weiteres Merkmal, das für diese Kranken typisch ist und auch bei Messerschmidt auftritt, sieht Kris in der beschränkten Variabilität, ja Stereotypie der *Charakterköpfe* – es ist das Verharren in bestimmten Denkmustern und Bildern, die eine »unübersteigbare Grenze« bilden. Nach eigener Aussage hatte der Künstler ein folgerichtiges Konzept von 64 Proportionsbezügen vor Augen, das aber nicht nachvollziehbar ist und in den Köpfen keinesfalls in die Tat umgesetzt wurde – ähnlich jenen Systemen, in die Schizophrene ihre Wahnvorstellungen zu kleiden versuchen.

Die Interpretation der angenommenen Geistesstörung Messerschmidts und der damit zusammenhängenden *Charakterköpfe* erfolgt in Kris' Studie mit der psychoanalytischen Methode.⁴⁰² Seiner Meinung nach beruht der Wahn auf der Projektion von dessen verdrängter Sexualität. Den Schnabel des Geistes der Proportion interpretiert Kris als Phallussymbol, mit dem der Geist den Künstler zu entmannen droht. Das Rot der Lippen, ein bekanntes erotisches Symbol, wird in Messerschmidts Vorstellungswelt und in seinen Werken verneint und der Mund als Schutz vor dem Eindringen des Geistes fest verschlossen, bei einigen sogar mit einem Band überklebt.⁴⁰³ Die Schmerzen, die Messerschmidt empfand, sind nach Kris' Ansicht psychosomatischen Ursprungs und ebenfalls in der verdrängten Sexualität begründet.

Die Wahnvorstellungen des Künstlers betrafen nach Kris' Darstellung jedoch nur einen Teil seiner Psyche, die Krankheit hat nicht seine gesamte Persönlichkeit

interpretation. These grimaces, as Kris saw them, are related to masks in that their function is a magical one. Like masks they serve above all else an apotropaic function: they are supposed to ward off supernatural powers.

Nicolai's report is used by Kris to support his view that the artist had used his own head as a model throughout.⁴⁰¹ Messerschmidt's repetitive self-portraiture and the wide range of transformations he subjected his own appearance to are interpreted as symptoms of a personality disorder not infrequent among schizophrenics. Those affected by it are in a sort of double bind: they feel compelled to cling to their Ego while simultaneously struggling to get away from it. Another symptom typically associated with schizophrenics that Kris finds in the "Heads" is their limited variability or even their stereotypy. This indicates that the person in question has become stuck in the rut of particular patterns of thought and pictures that form an "insuperable barrier". On the evidence of the artist's own words, he envisaged a system of sixty-four proportional ratios. Kris, however, saw this aim as not actually achieved in the "Heads" – a common failing in systems devised by schizophrenics seeking to lend consistency to their delusions.

The interpretation of Messerschmidt's putative mental disorder and its implications for the *Character Heads* in Kris' study follows the psychoanalytic method.⁴⁰² For Kris, Messerschmidt's delusional ideas had arisen from the projection of his repressed sexuality. Rather unsurprisingly, the beak of the "Spirit of Proportion" is considered to be a symbol of the phallus with which the ghost threatens to unsex the artist. The red colour of the lips, an erotic signal by its very nature, has no place in the world of Messerschmidt's imagination and in his works; mouths are often tightly shut lest they be penetrated by the ghost; sometimes they are additionally secured by being sealed with stuck-on tape.⁴⁰³ The pains experienced by Messerschmidt are declared by Kris to be psychosomatic in origin, their ultimate cause being sexual repression.

However, in Kris' view the artist's delusional notions affected only part of his psyche, while the remainder was left intact. This was why it was possible for Messerschmidt to lead a largely normal life, keep his capacities as an artist undiminished and stay abreast of the prevailing artistic development in his commissioned works. It is only the *Character Heads* with their specific function

umfasst. Daher war es ihm möglich, ein einigermaßen normales Leben zu führen, sich seine künstlerischen Fähigkeiten zu bewahren und in seinen Auftragswerken der allgemeinen Kunstentwicklung zu folgen. In seinem Werk haben nur die *Charakterköpfe*, ihrer Aufgabe entsprechend, eine Zwitterposition – sie sind laut Kris »Wahngebilde und Kunstwerke zugleich«. ⁴⁰⁴

Mit der Studie von Ernst Kris, zu der dieser im Laufe der Jahre mehrmals zurückkehrte ⁴⁰⁵, hatten sich in der Folge alle weiteren Messerschmidt-Biografen auseinanderzusetzen. Zu ihnen gesellten sich nun mehrere Psychiater, die eine psychotische Grundlage für die *Charakterköpfe* als gegeben annahmen und sie unterschiedlich zu interpretieren versuchten. Dieserart entstanden verschiedene posthume Diagnosen. So vermutete Michal Turček bei Messerschmidt auf Grund der Gesichtsbildungen der Köpfe Halluzinationen verschiedenster Art und nahm an, dass der Künstler an *Paraphrenia phantastica* erkrankt war. ⁴⁰⁶

Nach der Ansicht von Otto Glandien, Autor einer medizinischen Dissertation über den Künstler, litt Messerschmidt an Verfolgungswahn (Paranoia), der in Schizophrenie umzukippen drohte, wogegen sich der Künstler jedoch beharrlich zur Wehr zu setzen wusste. ⁴⁰⁷ Schizophrenie schloss Glandien insofern aus, als diese – seiner Meinung nach – auf die Dauer einen Abbau der künstlerischen Fähigkeiten verursacht hätte. Die *Charakterköpfe* sind nach Glandien von zwei Seiten aus motiviert: aus zeitkonformem Interesse des Künstlers an mimischen Ausdrucksstudien und zugleich aus »gestörtem Persönlichkeitsbewußtsein seiner Krankheit«. ⁴⁰⁸

Demgegenüber reiht Paul Krauß ⁴⁰⁹ die Psychose, an der Messerschmidt seiner Meinung nach litt, in den »schizophrenen Formenkreis« ein und wertet den Wahn Messerschmidts nicht nur als Projektion von innerlich Unbewältigtem und Verpönten, sondern auch als Reaktion auf äußere Konflikte mit seiner Umgebung. Die *Charakterköpfe* sind nach Krauß nicht nur gegen seine Geister, sondern auch gegen die oberflächlich scheinende heile Außenwelt gerichtet, die sie schockieren sollen. Der Künstler müsse als Bahnbrecher einer neuen Darstellungskunst betrachtet werden, die das Unterschwellige und Hintergründige der Wirklichkeit enthüllt.

In Konflikten mit der Außenwelt sieht Renate Fanta Messerschmidts Phobien und Wahnvorstellungen begründet. ⁴¹⁰ Eine stabile menschliche und gesellschaft-

that were affected. This gave them their highly ambivalent character. According to Kris, they are “both the product of a deranged mind and works of art”. ⁴⁰⁴

Ernst Kris’ study, to which he himself returned several times, ⁴⁰⁵ proved a landmark that had to be taken into account by all subsequent biographers of Messerschmidt. They were joined by psychiatrists who regarded the psychotic base of the *Character Heads* as a given but offered different interpretations. This led to different posthumous diagnoses. On the evidence of the “Heads”’ faces, Michal Turček, for instance, diagnosed different types of hallucinations that Messerschmidt was supposed to have been subject to, leading him to hypothesize that the artist was suffering from *paraphrenia phantastica*. ⁴⁰⁶

Pursuing a different tack, Otto Glandien, the author of a medical PhD thesis on the artist, concluded that Messerschmidt was afflicted with persecution mania (paranoia), which threatened to push him over the brink into schizophrenia. Over time the artist became an expert at staving off that threat. ⁴⁰⁷ Schizophrenia as a diagnosis could safely be excluded in Glandien’s view because it would have caused Messerschmidt’s artistic capacities to atrophy as time wore on. For Glandien, Messerschmidt’s motivation in the creation of the *Character Heads* was twofold: his interest in studies of mimic expression, for which there were many parallels in contemporary thought, and an “impaired awareness of his own personality arising from his illness”. ⁴⁰⁸

Paul Krauß, ⁴⁰⁹ on the other hand, does not hesitate to assign a place among the “schizophrenic disorders” to the psychosis Messerschmidt was in his view suffering from. He interprets Messerschmidt’s delusions not only as resulting from material that was repugnant to him and that he was unable to come to terms with but also as a reaction to external conflicts with his environment. In Krauß’s interpretation, the *Character Heads* are supposed to challenge both the demons that haunted the artist and the seemingly intact external world, which they were designed to shock. The artist was best understood as the trailblazer for a new form of artistic representation that sought to reveal subliminal and enigmatic aspects of reality.

Conflicts with the external world play an equally crucial role in Renate Fanta’s interpretation of Messerschmidt’s phobias and delusional notions. ⁴¹⁰ Having failed to establish a stable identity as an individual and a mem-



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER GÄHNER, 1777–1781 (?), ZINN, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

THE YAWNER, 1777–1781 (?), TIN, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

liche Identität zu gewinnen, ist dem Künstler gemäß ihrer Auswertung der verfügbaren Quellen nicht gelungen, und so sind die Geister Projektionen seines Scheiterns. Im Kampf mit ihnen habe er jene »Macht« gewonnen, die ihm im Leben verwehrt wurde. Ohne seine paranoiden Wahnvorstellungen wären die *Charakterköpfe*, Produkte seiner »subjektiven Wahrheit«, nicht entstanden, mit denen er einen unbewussten »Schritt in die Moderne« getan habe.⁴¹¹

Nur ein Psychiater, nämlich Uwe Henrik Peters, lehnte bisher – meiner Kenntnis nach – die Annahme einer Psychose bei Messerschmidt ab.⁴¹² Peters konzentriert sich in seinem Beitrag vor allem auf die Kritik der psychoanalytischen Interpretation von Ernst Kris und des Berichts von Friedrich Nicolai und begründet seine kategorische Stellungnahme durch keine eingehendere Analyse der *Charakterköpfe* oder der Vita ihres Schöpfers.

ber of society, as is clear from the evidence of all available sources, the artist, in her view, resorted to blaming this failure on demons. He gave himself credit for having, in the struggle with these demons, won that “power” that real life had denied him. Without his paranoid delusions Messerschmidt would never have been capable of creating those products of his “subjective truth”, the *Character Heads*, with which he had unknowingly made a decisive “step forward to modernity”.⁴¹¹

There has been, at least to my knowledge, only one psychiatrist to date, Uwe Henrik Peters, who has completely rejected the possibility that Messerschmidt suffered from psychosis.⁴¹² Peters summarily dismisses Ernst Kris’ psychoanalytic interpretation and Friedrich Nicolai’s report without engaging in a detailed analysis of his own of either the *Character Heads* or the life of their creator.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN MIT VERSTOPFUNG BEHAFTETER, 1777–1783, BLEI, GERMANISCHES
NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG

AFFLICTED WITH CONSTIPATION, 1777–1783, LEAD, GERMANISCHES
NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG

Die Reaktion der Kunsthistoriker auf Kris' Interpretation der *Charakterköpfe* und deren unterschiedliche Deutungsversuche / The Reactions of Art Historians to Ernst Kris' Interpretation of the *Character Heads* and their Various Alternative Interpretations

Die Ansichten Ernst Kris' zu Messerschmidts *Charakterköpfen* wurden von kunsthistorischer Seite meist mit viel Skepsis aufgenommen. Nach knappen, halbherzigen Erwähnungen in allgemeinen Übersichtswerken⁴¹³ erschienen die ersten ausführlicheren Auseinandersetzungen mit seinen Thesen in den Vereinigten Staaten von Amerika, wo Messerschmidt und seine *Charakterköpfe* eben gerade durch die Publikationen von Ernst Kris bekannt geworden waren.

So widmen Rudolf und Margot Wittkower 1963 in ihrem Buch *Born under Saturn*⁴¹⁴, in dem sie den Eigenheiten der schöpferischen Persönlichkeit im Wandel der Zeit nachgehen, einen selbständigen Abschnitt auch Franz Xaver Messerschmidt. Ihr Hauptanliegen war dabei eine Polemik gegen Ernst Kris, die seine Kriterien für die Annahme einer Geistesstörung bei Messerschmidt als unzulänglich bezeichnet. Nach ihrer Meinung ist der Glaube an Geistererscheinungen kein ausreichender Grund für die Annahme einer Psychose, denn im späten 18. Jahrhundert war dieser Glaube noch allgemein verbreitet. Besonders gepflegt wurde er in den damals blühenden Geheimgesellschaften, die den Künstler offenbar stark beeinflusst hätten. Sich mit Proportionen zu befassen, sei bei einem Künstler durchaus legitim, und verschiedene Proportionstheorien sahen in den Maßverhältnissen gleichsam den Ausdruck einer Ordnung, die das Weltall regiert. Der Künstler hatte, ihrer Meinung nach, das Recht, neben den Auftragsarbeiten private Werke zu schaffen und diesen einen privaten, nicht allgemein verständlichen Inhalt zu geben. Mögen die allgemein formulierten Behauptungen der beiden Autoren auch stimmen, so ist doch die Art entscheidend, wie Messerschmidt seine Eindrücke und Kenntnisse verarbeitet hat; und da hat er sicherlich die üblichen Pfade verlassen.

Eine Antwort auf die Thesen Rudolf und Margot Wittkowers kam 1966 vom amerikanischen Kunstwis-

Ernst Kris' views on the *Character Heads* were greeted with a great deal of scepticism by the community of art historians. The first brief and cautious references to Kris appeared in general histories of art⁴¹³ and were followed by more detailed discussions of his theses in the United States of America, where his publications had only recently brought Messerschmidt and his *Character Heads* to the attention of the public.

Rudolf and Margot Wittkower, for instance, devoted a special section to Franz Xaver Messerschmidt in their 1963 book, *Born under Saturn*,⁴¹⁴ which explores the peculiarities of creative personalities throughout the course of history. Their main concern in this section is a polemic against Ernst Kris. In their view, the criteria on which Kris based his diagnosis of Messerschmidt's mental disorder were entirely inappropriate. Given the enduring prevalence of a belief in ghosts in the late 18th century, the artist's inclination in that direction could not possibly justify diagnosing psychosis. Preoccupation with the supernatural was particularly *en vogue* in the secret societies, which were then in their heyday; their influence on the artist was manifest. A close study of proportions was, after all, a requirement for an artist. Various theories saw proportions as the key to the order of the universe. In the eyes of the Wittkowers, Messerschmidt had every right to create, over and above his commissions, works that were strictly private in nature, whose content was not readily accessible to the public. While the Wittkowers' broadly formulated claims may be valid enough in themselves, what matters more is the way in which Messerschmidt put his perceptions and his expertise into practice. There is no denying that he strayed deep into uncharted territory.

A reply to Rudolf and Margot Wittkower's theses was formulated by the American art historian Lorenz Eitner in 1966.⁴¹⁵ Siding with Ernst Kris in several

senschaftler Lorenz Eitner.⁴¹⁵ Dieser schloss sich den Ansichten von Ernst Kris in einigen Punkten an und meinte, dass die *Charakterköpfe* den magischen Vorstellungen der primitiven Kulturen näher stünden als den zeitgenössischen Pseudowissenschaften eines Johann Caspar Lavater oder eines Franz Anton Mesmer. Eitner betont aber, dass der Künstler nicht geistig zerrüttet gewesen sei, und nimmt an, dass seine Exzentrizität, auch wenn sie vielleicht die Grenzen einer psychischen Krankheit berührte, seine künstlerische Persönlichkeit wesentlich stimuliert habe. Vor dem Hintergrund der damaligen Kunstentwicklung sind die *Charakterköpfe*, seiner Ansicht nach, der fortschrittlichste Teil von Messerschmidts Œuvre, in dem sich zugleich seine »powerful artistic intelligence«⁴¹⁶ offenbare.

Einen anderen Zugang, die *Charakterköpfe* zu interpretieren und zu bewerten, zeigt ein Aufsatz von Victor Chan, der 1986 in New York erschienen ist.⁴¹⁷ Chans Kenntnisse der rezenten europäischen Literatur über das Leben und Werk des Künstlers sind zwar sehr mangelhaft, er ist jedoch meiner Kenntnis nach der Erste, der auf die Zusammenhänge von Messerschmidts Werk mit der Sturm und Drang-Bewegung und seine Nähe zu den Schöpfungen und Ansichten von Künstlern wie Heinrich Füssli (Fusely), Francisco de Goya und William Blake hingewiesen hat. Fraglich ist dagegen die Behauptung Chans – die auch bei anderen Autoren zu finden ist⁴¹⁸ –, dass sich der Künstler in Wien mit seinen *Charakterköpfen* bewusst gegen die akademischen Zwänge und die neoklassizistische Doktrin aufgelehnt habe. Nur deswegen sei er, der unbequeme Zeitgenosse, dann von den offiziellen Stellen als geistig krank erklärt, pensioniert und so aus dem Kunstbetrieb verdrängt worden.

Inzwischen begann sich das Interesse an Messerschmidt auch in Europa von Neuem zu beleben. In Österreich kamen die ersten wesentlichen Impulse dazu nicht von Kunsthistorikern, sondern von zwei Künstlern, die in ihrem eigenen Werk Berührungspunkte mit den *Charakterköpfen* entdeckten. Florentina Pakosta wertete die Köpfe als eine emotionale Reaktion des Künstlers auf die feindselige Umwelt.⁴¹⁹ Arnulf Rainer war dagegen vom Hintergründigen des jeweiligen intensiven Gesichtsausdrucks fasziniert und bemühte sich, durch seine Übermalungen ihre »Botschaft« weiter zu entwickeln.⁴²⁰

Ein bedeutendes kulturelles Ereignis war in diesem Zusammenhang die Ausstellung *Körpersprache / Body*

respects, Eitner claimed that the *Character Heads* had more in common with the magical notions of so-called primitive cultures than with the pseudo-science advocated by Messerschmidt's contemporaries such as Johann Caspar Lavater and Franz Anton Mesmer. Eitner categorically rejected the idea that the artist was mentally deranged, assuming instead that his eccentricity, even if it may have bordered on insanity at times, provided a significant stimulus to his creativity. Bearing in mind the general state of art at the time, Eitner felt that the *Character Heads* were the part of Messerschmidt's oeuvre that displayed most clearly his progressive tendencies and his "powerful artistic intelligence".⁴¹⁶

A different approach to the interpretation and assessment of the *Character Heads* is contained in an essay by Victor Chan, published in New York in 1986.⁴¹⁷ While Chan's knowledge of the more recent European literature on Messerschmidt's life and work is negligible, he is the first, to my knowledge, to have drawn attention to the connection of the artist's work with the *Sturm und Drang* movement and the works and thought of artists such as Heinrich Füssli (Fusely), Francisco de Goya and William Blake. What seems questionable about Chan's approach is the claim, which is also found in other authors,⁴¹⁸ that Messerschmidt was using his *Character Heads* to pose a deliberate challenge to the constraints of Viennese academic practice and neoclassical doctrine. In Chan's view, this was the sole reason why, as a thorn in the flesh of the establishment, officialdom declared him to be insane, pensioned him off and marginalized him in the artistic world.

In the meantime, interest in Messerschmidt began to pick up again in Europe. Rather than from art historians the decisive impulses in Austria came from two artists who had discovered that their work had points in common with the *Character Heads*. For Florentina Pakosta the "Heads" were an emotional reaction on the part of the artist to a hostile environment.⁴¹⁹ Arnulf Rainer, for his part, was fascinated by the subliminal "messages" he felt were lurking beneath the intense facial expressions and sought to bring them to the fore with his "overpainting" technique.⁴²⁰

A significant cultural event in this context was the *Körpersprache / Body Language* exhibition put on in 1973 by the Steirischer Herbst in Graz.⁴²¹ For the first time Messerschmidt's "Heads" were displayed together



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
DER MELANKOLIKUS, 1777–1783, ZINN, PRIVATBESITZ
THE MELANCHOLIC, 1777–1783, TIN,
IN PRIVATE OWNERSHIP



ARNULF RAINER

GROSSE MUNDBIEGUNG, 1975–1976, ÜBERZEICHNETE
FOTOGRAFIE, BELVEDERE, WIEN

GROSSE MUNDBIEGUNG [LARGE CURVATURE OF THE MOUTH],
1975–1976, OVERDRAWN PHOTOGRAPH,
BELVEDERE, VIENNA

Language, die 1973 anlässlich des *Steirischen Herbstes* in Graz veranstaltet wurde.⁴²¹ Die Köpfe Messerschmidts waren hier erstmals gemeinsam mit Werken zeitgenössischer Künstler in einem breiten Kontext von Darstellungen der Ausdrucksfähigkeiten des menschlichen Körpers zu sehen, von seiner unbewussten Sprache im Alltag über seine künstliche Gestaltung im Ritual bis zu den extremen Formen bei geistigen Erkrankungen.

Verhältnismäßig früh erwachte das Interesse an Messerschmidt auch auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs, in Bratislava in der damaligen Tschechoslowakei, wo unterschwellig eine lokale Tradition weiterlebte. Der von der staatlich gelenkten Kunstgeschichte als fortschrittlich angesehene Künstler wurde mir als Thema meiner Diplomarbeit zugeteilt, in der meine Hauptaufgabe in der Untersuchung der sozialkritischen Einstellung des Künstlers bestand. Mit dieser, 1959 abge-

with recent works by contemporary artists; the two groups combined to give a broad panorama of representations of the human body's expressive potential, ranging from the unselfconscious body language of everyday life through its artificial design in ritual to extreme forms indicative of mental illness.

Relatively early an interest in Messerschmidt also stirred on the other side of the Iron Curtain in Bratislava in what was then still Czechoslovakia, where the local tradition had never become wholly extinct. The artist, who was numbered among the progressive forces in art history by the state, was assigned to me for my diploma thesis. My main task was to investigate the artist's attitude toward social criticism. Even though this 1959 diploma thesis signally failed to find any evidence for anything of the sort in his work it marked the beginning of my lifelong preoccupation with Messerschmidt and it was he who was at the centre of my PhD thesis.⁴²² The next fruit of my continuing interest was a monograph on Messerschmidt in 1982, edited in Vienna by the director of what was then the Österreichische Galerie, Hans Aurenhammer.⁴²³ He marked the publication with a special show, which was integrated into the permanent exhibition at the Lower Belvedere, focussing on works by Messerschmidt taken from the holdings of the museum.⁴²⁴

In this first modern monograph on the artist, which included the first comprehensive catalogue raisonné and all extant documents referring to his life and work known at the time, my aim was to provide an appreciation of Messerschmidt's entire oeuvre, with the commissioned works that had received little scholarly attention until then claiming pride of place. This resulted in Messerschmidt's first official works being assigned their rightful place in the art of Vienna's late Baroque and in emphasizing the significance of his hitherto almost completely overlooked early neoclassical portraits. As for the *Character Heads*, I accepted without demur Ernst Kris' interpretation of their psychotic origins. It appeared to me at that time to provide the only possible explanation for these works.

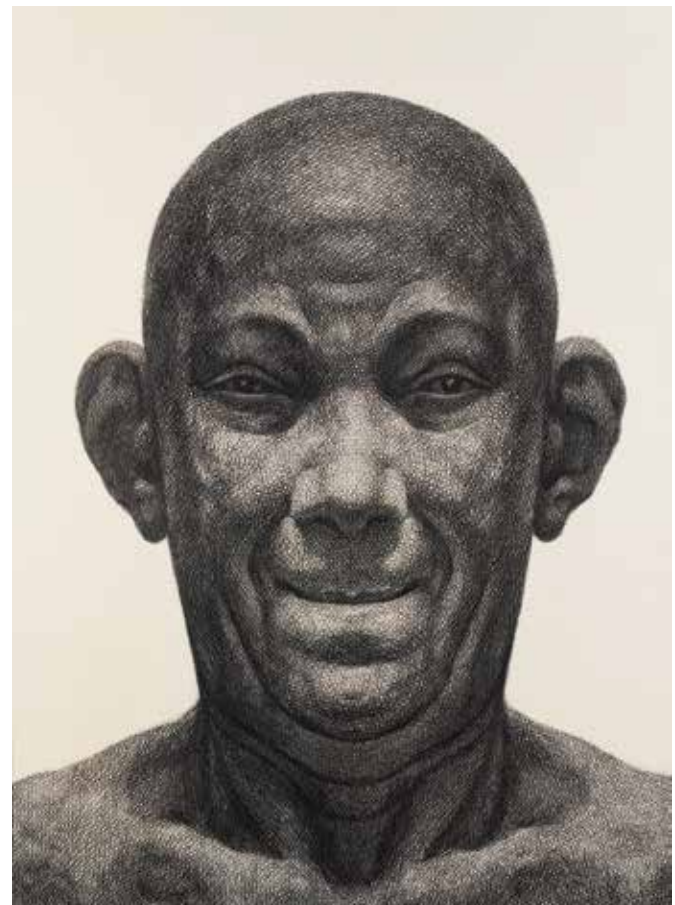
Soon after the publication of this monograph three journalists led by Hans Georg Behr published a book that summarily dismissed the possibility of Messerschmidt suffering from psychosis.⁴²⁵ To save the artist from the opprobrium of insanity they opted for what appeared to them a less loaded alternative, namely lead poisoning,⁴²⁶

gebenen Arbeit, die die gestellten Erwartungen keinesfalls erfüllt hatte, begann meine jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Künstler, der auch Thema meiner Dissertation wurde.⁴²² Mein stetes Interesse führte 1982 zu einer umfangreichen, in Wien erschienenen Messerschmidt-Monografie, die vom damaligen Direktor der Österreichischen Galerie Hans Aurenhammer herausgegeben wurde.⁴²³ Anlässlich ihres Erscheinens veranstaltete er im Unteren Belvedere innerhalb der ständigen Ausstellung eine temporäre Messerschmidt-Schau, die auf die Werke aus dem Eigentum der Galerie konzentriert war.⁴²⁴

In dieser ersten modernen Monografie des Künstlers, in der erstmals ein umfassender kritischer Werkkatalog und alle bis dahin bekannten Dokumente zu dessen Leben und Werk publiziert wurden, bemühte ich mich um die Würdigung des gesamten Œuvres Messerschmidts, wobei die bis dahin wenig untersuchten Auftragsarbeiten im Vordergrund standen. Das Ergebnis war die Einordnung seiner ersten offiziellen Werke in die spätbarocke Kunst Wiens und die Hervorhebung der Bedeutung seiner, zuvor kaum zur Kenntnis genommenen, frühen klassizistischen Bildnisse. Bei den *Charakterköpfen* wurde von mir die Ansicht Ernst Kris' von deren psychotischem Ursprung voll akzeptiert, die ich damals als den einzigen sinngebenden Erklärungsversuch dieser Werke ansah.

Eine schroffe Ablehnung der Möglichkeit einer Psychose bei Messerschmidt findet man in einer bald darauf erschienenen Publikation über den Künstler von drei Journalisten unter Führung von Hans Georg Behr.⁴²⁵ Anstelle dieses Makels haben sie als weniger anrühige Alternative eine Bleivergiftung angenommen⁴²⁶, was allerdings aus verschiedenen Gründen nicht akzeptabel ist. Das Krankheitsbild einer Bleivergiftung entspricht nicht den gesundheitlichen Beschwerden Messerschmidts, so wie sie Nicolai schildert.⁴²⁷ Sie führt zu Anämie, zu Lähmungen der Extremitäten und letztlich zur Arbeitsunfähigkeit, was bei Messerschmidt bis zu seinem Lebensende nie der Fall war. Außerdem ist unklar, welchen Einfluss eine solche Krankheit auf die Entstehung der *Charakterköpfe* gehabt haben sollte!

Als Alternative zur geistigen Störung wurde die Diagnose einer Bleivergiftung von verschiedenen anderen Autoren ohne Hinterfragen gerne übernommen. Das flott geschriebene, effektvoll, mit vielen Abbildungen



FLORENTINA PAKOSTA

TIEF EINATMEN, 1988–2002, KREIDE AUF PAPIER,
BESITZ DER KÜNSTLERIN

TIEF EINATMEN [TAKING A DEEP BREATH], 1988–2002, CHALK ON PAPER,
OWNED BY THE ARTIST

a theory that is unacceptable for a number of reasons. For one thing, the symptoms of lead poisoning do not tally with the artist's health problems as described by Nicolai.⁴²⁷ It leads to anaemia, paralysis of the limbs and, finally, to complete disability, none of which symptoms affected Messerschmidt up to the end of his life. Furthermore, it is difficult to see how such an illness is supposed to have influenced the genesis of the *Character Heads*.

As an alternative to insanity the lead poisoning theory was adopted by a number of subsequent writers without further questioning. Written with panache, an unfailing eye for effect and lavish illustrations, the book by the three journalists has retained a standing to this day it may not entirely deserve. Its contribution to our knowledge and appreciation of Messerschmidt is negligible⁴²⁸ and it contains quite a few freely invented or otherwise questionable claims.

gestaltete Buch der drei Journalisten wird bis zum heutigen Tag oft überbewertet, denn sein Beitrag zur Kenntnis und Würdigung von Messerschmidt ist minimal⁴²⁸ und es enthält mitunter auch frei erfundene oder fragwürdige Aussagen.

In den 1980er und besonders den 1990er Jahren erfreuten sich Messerschmidt und seine *Charakterköpfe* schon zunehmender Popularität. Seine Werke wurden oft auf Ausstellungen gezeigt, und das nicht nur in Wien oder Bratislava, sondern auch an anderen Orten und in verschiedenen Zusammenhängen.⁴²⁹ Damit stieg auch das Interesse der Kunsthistoriker an dieser so schwer fassbaren Persönlichkeit und ihr Bemühen, neue Interpretationsmöglichkeiten der *Charakterköpfe* vorzuschlagen.

Unter ihnen ist Peter Gorsen der einzige, der keine Vorbehalte gegen die Annahme einer psychischen Störung bei Messerschmidt zeigt und diese nicht als diskreditierend empfindet.⁴³⁰ Sein Zugang zum Künstler ist allerdings von seinem langjährigen Interesse für die Beziehung zwischen Krankheit und moderner Kunst bestimmt, die die *Bildnerei der Geisteskranken* rehabilitiert hat und in ihr eine wichtige Inspirationsquelle sieht.

In den Beiträgen jener Kunsthistoriker, die sich dagegen mit der Geschichte der älteren Kunst befassen, ist die Haltung gegenüber Kris' Thesen meist ablehnend. Zu jenen, die dessen Schlussfolgerungen wenig überzeugend finden, gehört Gottfried Biedermann, der sich in den 1970er Jahren von der jungen Generation der österreichischen Kunsthistoriker als Erster mit Messerschmidt und seinen *Charakterköpfen* auseinandergesetzt hat.⁴³¹ In seinen eigenen Analysen einzelner Köpfe folgt der Autor vorwiegend traditionellen Ansichten über Messerschmidts angebliches physiognomisches Interesse und dessen Vorliebe für die Karikatur. Von Relevanz ist seine Vermutung einer vorbildhaften Wirkung von Charles Lebruns Darstellungen verschiedener Emotionen, die an den Akademien zu Studienzwecken viel benützt und Messerschmidt sicher gut bekannt waren.⁴³²

Eine differenziertere formalkritische Sicht auf die *Charakterköpfe* bietet der bereits genannte Jörg Oberhaidacher⁴³³, der zwar auf die Beziehungslosigkeit der Mimik der Köpfe gegenüber der Außenwelt hinweist, sich aber gleichzeitig bemüht, in der Entwicklungsgeschichte der nordeuropäischen Kunst auf Serien von Studienköpfen aufmerksam zu machen, die einige Ähnlichkeiten aufweisen. Nach seiner Ansicht gehören

The 1980s and especially the 1990s witnessed the continuing ascendancy in popular esteem of Messerschmidt and his *Character Heads*. His works were frequently put on show in exhibitions not only in Vienna and Bratislava but in other places and in a number of different contexts.⁴²⁹ This stimulated the interest of art historians in this elusive artist and the search for new interpretations of the *Character Heads*.

Among these art historians, Peter Gorsen is virtually alone in readily accepting that Messerschmidt was mentally disturbed, a circumstance which he does not see as in any way impugning the sculptor's artistic integrity.⁴³⁰ Gorsen's approach is determined by his interest of many years in the relationship between modern art and "mental disorders", which was rehabilitated by Hans Prinzhorn's 1922 *Bildnerei der Geisteskranken* and identified as an important source of inspiration.

Art historians with a special interest in the art of the past tend on the whole to be more critical of Kris' views. Gottfried Biedermann, who in the 1970s was the first among a new generation of Austrian art historians to focus on Messerschmidt and his *Character Heads*,⁴³¹ has little time for Kris' conclusions. His analysis of individual heads is largely in keeping with traditional views on Messerschmidt's alleged interest in physiognomics and his predilection for caricature. Where he does break new ground is his suggestion that Charles Le Brun's treatise on the depiction of emotions may have influenced Messerschmidt; the graphic series was in use at academies of painting and it may readily be assumed that Messerschmidt was thoroughly familiar with it.⁴³²

A treatment of the *Character Heads* that is more differentiated from the point of view of formal criticism is offered by the aforementioned Jörg Oberhaidacher.⁴³³ While Oberhaidacher underscores the lack of rapport between the facial expressions of the "Heads" and the world as we know it, he insists that studies of heads and entire series of such studies resembling Messerschmidt's are by no means uncommon in North European art history. In his view, Messerschmidt's *Character Heads* belong to an anti-classical movement in European art that made its first appearance at the beginning of the Middle Ages.⁴³⁴ For him, the psychosis postulated by Kris was a catalyst for the creation of these works rather than their prime cause.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER SCHAAFKOPF, 1777–1783, ALABASTER,
BELVEDERE, WIEN

THE SIMPLETON, 1777–1783, ALABASTER,
BELVEDERE, VIENNA

Messerschmidts *Charakterköpfe* in die seit Anfang des Mittelalters existierende anticlassische Strömung der europäischen Kunst.⁴³⁴ Die von Kris postulierte Psychose des Künstlers war seiner Ansicht nach nicht die primäre Quelle dieser Werke, sie diene lediglich bei ihrer Gestaltung als Katalysator.

Eine Reihe von Fragen, welche die Serie der *Charakterköpfe* aufwirft, bespricht in ihrem Beitrag Barbara Bücherl, ohne sie endgültig beantworten zu wollen. Sie hebt die Fähigkeit des Künstlers hervor, sich selbst zu »heilen« und »seine Bedrängnis im Rahmen seiner Kunst und entsprechend der Anforderungen seiner Zeit zu formulieren«.⁴³⁵ Eine frappante Ähnlichkeit besteht ihrer Meinung nach zwischen den extremen Gesichtsverzerrungen auf Messerschmidts »Köpfen« und dem Gesichtsausdruck von Probanden bei den Untersuchungen der Reaktion der Gesichtsmuskeln auf Stromimpulse von Guillaume Duchenne im 19. Jahrhundert.⁴³⁶

Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Stellungnahmen schließt Maraike Bückling die Möglichkeit einer psychotischen Komponente bei der Entstehung der *Charakterköpfe* vollkommen aus, ja sie erwähnt diese nicht einmal.⁴³⁷ Ihr Interesse konzentriert sich auf die möglichen Zusammenhänge von Messerschmidts Werken mit der zeitgenössischen Erforschung des Seelenlebens und der Äußerungen von Gefühlen und Affekten in der Mimik des Menschen. Die angenommene Heftigkeit der von Messerschmidt dargestellten Emotionen und dessen eigenwillige Interpretation der damaligen Diskussionen haben in den *Charakterköpfen* zur Überschreitung des natürlich Möglichen und zur Verzerrung des spannungsgeladenen Gesichtsausdrucks geführt. Eine Voraussetzung für dieses Schaffen sieht die Autorin bereits im »Stilsprung« von Messerschmidts Bildnissen um 1770. Die unfreiwillige Lösung von der Akademie im Jahre 1774 habe dann die Konzentration des Künstlers auf seine selbstgewählten Aufgaben begünstigt.

Die vor und nach 1770 entstandenen klassizistischen Porträts Messerschmidts und seine *Charakterköpfe* wurden von Maraike Bückling so hoch eingestuft und als so charakteristisch für ihre Zeit angesehen, dass sie das Kunstzentrum Wien in einer 1999–2000 unter dem Namen *Mehr Licht* in Frankfurt am Main veranstalteten umfangreichen Ausstellung, die eine Übersicht über die Beziehung der europäischen bildenden Kunst zur Aufklärung in der Zeit um 1770 bot, singulär repräsentierten.⁴³⁸

Barbara Bücherl raises in her essay a series of questions in connection with the *Character Heads* without, on her own admission, wishing to have the final say on any of them. She emphasizes the artist's ability to "cure" himself and "to formulate the quandary he was in according to the criteria of his art and the demands imposed on him by his times".⁴³⁵ There is in her eyes a striking similarity between the extremely distorted features of Messerschmidt's "Heads" and those of the test persons who volunteered to take part in Guillaume Duchenne's experiments in the 19th century that studied the reaction of facial muscles exposed to electrical impulses.⁴³⁶

Unlike the approaches mentioned so far, Maraike Bückling resolutely precludes the possibility that a psychotic component played any part in the genesis of the *Character Heads*; she does not even mention it.⁴³⁷ Her interest is absorbed by potential links existing between Messerschmidt's works and the preoccupation with the inner life, as it was understood at that time, and the expression of emotions and affects in the human face. The intensity of the emotions Messerschmidt tried to capture and his idiosyncratic take on the debates of the day had pushed him beyond what was naturally possible and had resulted in the *Character Heads* with their tense, distorted faces. Bückling sees the road being paved to these works by the abrupt "style shift" that became apparent in Messerschmidt's portraits in around 1770. Even though he was made to resign from his post at the Academy in 1774 very much against his own will this did put him in a position where he could concentrate on tasks of his own choosing.

Maraike Bückling rates Messerschmidt's neoclassical portraits dating from around 1770 and his *Character Heads* very highly and believes they are uniquely characteristic of their time, so much so that she relied on them exclusively to represent Vienna as a centre of the arts in the *Mehr Licht* exhibition in Frankfurt am Main in 1999/2000. This exhibition was supposed to illustrate in an overview the nexus between Europe's fine arts and the Enlightenment in around 1770.⁴³⁸ This was a clear demonstration of the fundamental change that had occurred in the place accorded to Messerschmidt: only twenty years previously an exhibition in Vienna on the city's architecture and sculpture in the neoclassical period had failed even to mention him.⁴³⁹ However, the delegation of the task of representing a centre of the arts

Damit trat die grundlegende Wende in der Einschätzung des Künstlers zutage, der nur etwa zwanzig Jahre zuvor in Wien auf einer Ausstellung zur Wiener Architektur und Plastik des Klassizismus nicht einmal erwähnt worden war!⁴³⁹ Allerdings war die Konzentration auf einen einzigen Künstler als Repräsentanten einer Kunstmetropole wie Wien sehr einseitig und lieferte keine hinreichende Vorstellung von der Kunstentwicklung in dieser Stadt um 1770.

Im Herbst 2002 veranstaltete die damalige Österreichische Galerie im Rahmen ihrer ständigen Barockausstellung im Unteren Belvedere in Wien eine große monografische Ausstellung des Künstlers, die vor allem auf die möglichst komplette Präsentation der *Charakterköpfe* konzentriert war, daneben aber auch bedeutende, damals wiederaufgefundene Werke Messerschmidts zeigte. Das Konzept dieser Ausstellung lag in den Händen von Michael Krapf, der sich bereits vorher mit Messerschmidt befasst hatte.⁴⁴⁰ Zu diesem Anlass erschien ein opulenter, reich bebildeter Katalog⁴⁴¹, dessen umfangreicher, in mehrere selbständige *Essays* gegliederter Einführungstext in seiner Komplexität dem Anspruch einer neuen Messerschmidt-Monografie gerecht werden wollte. An der Verfassung dieses Textes beteiligten sich mehrere Autoren⁴⁴², den wesentlichen Teil bearbeitete in mehreren Kapiteln jedoch Michael Krapf selbst, der auch der alleinige Autor der Katalognummern ist.

Während bei der Besprechung der Auftragsarbeiten Messerschmidts wenig Neues in diesem Katalog zu finden ist, brachte Michael Krapf eine bislang unübliche Interpretationsmöglichkeit der *Charakterköpfe* ein, die er im Anschluss an Albert Ilg in direktem Bezug zu Franz Anton Mesmer sieht.⁴⁴³ Krapf übernimmt dabei von Ilg die Annahme einer frühen Freundschaft zwischen Mesmer und Messerschmidt, die sich längst als unrichtig erwiesen hat. Gleich wie dieser behauptet er auch, dass der Künstler nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1765 einige Zeit im Haus von Mesmer gewohnt habe, was durch nichts belegt und ziemlich unwahrscheinlich ist.⁴⁴⁴ Eine enge Freundschaft zwischen dem Arzt und dem Künstler ist durch nichts bewiesen, bekannt ist Mesmer nur als Messerschmidts Auftraggeber. Während Albert Ilg bloß allgemein davon ausgeht, dass die Köpfe Messerschmidts unter dem Einfluss von Mesmers Lehre von der Harmonie und den Störungen des sogenannten »magnetischen Fluidums« entstanden sind, behauptet

such as Vienna exclusively to one artist necessarily produced a one-sided result and did not give a balanced impression of the development of the arts in this city at the period concerned.

In the autumn of 2002, the Österreichische Galerie, as today's Belvedere was then still called, presented a great Messerschmidt solo show against the backdrop of its permanent Baroque exhibition at the Lower Belvedere, focussing on as complete a presentation of the *Character Heads* as possible, in addition to other significant works, some of which had then only recently been rediscovered. The exhibition was conceived by Michael Krapf, who was at that stage already far from new to the study of Messerschmidt.⁴⁴⁰ An opulent, lavishly illustrated catalogue marked the occasion,⁴⁴¹ whose compendious introduction, subdivided into several autonomous essays, aimed in its complexity at the status of a monograph. Several authors were involved,⁴⁴² with the lion's share going to Michael Krapf himself, who contributed several chapters and the entire catalogue of works.

While the discussion of Messerschmidt's commissioned works in this exhibition catalogue contains little that is new, Krapf, taking his cue from Albert Ilg,⁴⁴³ strikes out in a novel direction in his interpretation of the *Character Heads*. He follows in Ilg's footsteps by assuming that Franz Anton Mesmer and Messerschmidt had struck up a friendship early on, an assumption for which there is no basis, as was already demonstrated some time ago. Like Ilg, Krapf claims that the artist had lived in Mesmer's house for a time after his return from Rome in 1765. Again, this is neither documented nor very plausible.⁴⁴⁴ There is simply no evidence for a close friendship between the doctor and the artist. The only fact we do know for sure is that Mesmer commissioned Messerschmidt to work for him. While Albert Ilg assumes only in general terms that Mesmer's teachings regarding harmony and the disorders of the so-called "magnetic fluidum" had influenced the artist, Michael Krapf claims that Messerschmidt had had the opportunity in his friend's house to observe Mesmer's patients and had reproduced these impressions in his *Character Heads*.⁴⁴⁵ In doing so, Krapf externalizes Messerschmidt's putative personal mental disorder and delegates it to Mesmer's anonymous patients, while the artist is assigned the role of interested observer. In Krapf's descriptions, the attributes of individual *Character Heads* that normally defy

Michael Krapf, Messerschmidt habe im Hause seines Freundes Gelegenheit gehabt, die Zustände von dessen Patienten zu beobachten, um sie dann in seinen *Charakterköpfen* darzustellen.⁴⁴⁵ Damit verlegt Krapf die angenommene Krankheit Messerschmidts nach außen, unter die anonymen Patienten, während er dem Künstler selbst die Rolle eines interessierten Beobachters zuweist. In seinen Beschreibungen der einzelnen *Charakterköpfe* werden dann ihre schwer deutbaren Beigaben, wie die verschiedenen Stricke, die um den Kopf oder Hals gebunden sind, oder der mit einem Band überklebte Mund, durch Mesmers Heilmethoden erklärt.⁴⁴⁶

Bereits ein oberflächlicher zeitlicher Vergleich der Biografien beider Männer weist auf die Unhaltbarkeit solcher Behauptungen hin. In der Zeit, für die angenommen wird, dass Messerschmidt mit seinen »Köpfen« begonnen hat, also etwa um 1771, unterscheiden sich Mesmers Behandlungsmethoden nicht von denen anderer Ärzte.⁴⁴⁷ Erst um die Mitte des Jahres 1774 begann er zusammen mit dem Astronomen Maximilian Hell mit Magneten zu experimentieren. Den größten Erfolg erreichte er in Wien einige Jahre später mit der Heilung der blinden Maria Theresia von Paradis, der jedoch auch zu seiner Verfemung in der Stadt führte. Mesmer verließ im Frühjahr 1778 Wien, reiste über München nach Paris, wo er sich bis 1790 aufhielt. Erst dort entwickelte er vollends seine Heilmethode, die auf der Wirkung der Hypnose basierte, und wurde zum modischen Heiler. Um den großen Zustrom von Patienten zu bewältigen, ersann er damals das sogenannte *baquet*, eine Wanne mit »magnetisiertem« Wasser, mit dem die Patienten über Stäbe in Berührung gebracht wurden.

Messerschmidt war in dieser Zeit längst nicht mehr in Wien und hatte sicherlich keinen Kontakt mehr zu Mesmer. Ab Sommer 1777 lebte er in Pressburg, wo die meisten seiner Köpfe entstanden sind. Von dem, was sich in Paris bei Mesmers *séancen* abspielte, konnte er kaum Kenntnis gehabt haben, geschweige denn die Möglichkeit, die Patienten dort zu beobachten und sie dann in Pressburg in seinen »Köpfen« wiederzugeben!

Es ist angebracht, auf die unhaltbare Theorie von Michael Krapf näher einzugehen, denn sie wurde in der darauf folgenden Messerschmidt-Literatur oft zitiert. Ohne sie zu hinterfragen, wird sie bis zum heutigen Tag weiter referiert, als eine interessante Möglichkeit, den Köpfen näher zu kommen.⁴⁴⁸ Krapf selbst hat auf die

interpretation, such as the various kinds of ropes tied round the head or neck and the tape sealing the mouth, are explained by references to Mesmer's therapies.⁴⁴⁶

All that is required to demonstrate the untenability of these claims is a cursory comparison of the lives of the two men. At the time when Messerschmidt presumably started work on his "Heads", in around 1771, Mesmer's therapies did not differ in any way from those practised by other doctors.⁴⁴⁷ His magnetic experiments in collaboration with the astronomer Maximilian Hell did not start until the middle of 1774. His greatest success in Vienna, the cure of Maria Theresia von Paradis of her blindness, also damaged his reputation in the city irreparably. In the spring of 1778 Mesmer left Vienna and travelled via Munich to Paris, where he stayed until 1790. It was not until after his arrival in Paris that he perfected his hypnosis based therapy and became a much sought after healer. To cope with the great demand he was in he invented the so-called *baquet*, a tub filled with "magnetised" water and rods to put patients in contact with it.

By then Messerschmidt was no longer in Vienna and most certainly no longer in touch with Mesmer. By the summer of 1777 he lived in Pressburg, where the majority of the "Heads" came into being. It is inconceivable that he was aware of what was taking place at Mesmer's *séances* in Paris, let alone able to observe patients there. How was he supposed to make use of observations he had no possibility of making in the first instance?

What made it necessary to deal in some detail with Michael Krapf's otherwise untenable theory is the fact that it was often cited in the subsequent literature on Messerschmidt; it is, indeed, still being referenced to this day without close questioning, as an interesting approach to the "Heads".⁴⁴⁸ Krapf himself has not reacted to criticism of his claims⁴⁴⁹ and has repeated them in later publications.

The climate in the early 2000s proved favourable for the popularisation of Messerschmidt's art. Selected *Character Heads* were being shown all over the world in tandem with the works of modern artists. More publications on the artist appeared, including the 2004 Zurich PhD thesis by Theodor Schmid, devoted exclusively to the *Character Heads*. In addition to interesting observations on individual pieces, the thesis contains an attempt to arrange the heads into groups according to shared characteristics. In a way that is still awaiting definitive



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN ABSICHTLICHER SCHALKSNARR, 1777–1783,
ALABASTER, BELVEDERE, WIEN

AN INTENTIONAL WAG, 1777–1783,
ALABASTER, BELVEDERE, VIENNA

Kritik an seinen Behauptungen überhaupt nicht reagiert⁴⁴⁹, sondern sie in weiteren seiner Publikationen wiederholt.

Die folgenden Jahre waren für die Popularisierung von Messerschmidts Kunst sehr günstig. Er war nicht nur in der ganzen Welt auf verschiedenen Ausstellungen moderner Künstler mit seinen *Charakterköpfen* präsent, sondern es erschienen auch weitere Publikationen über ihn. Unter diesen 2004 in Zürich eine Dissertation von Theodor Schmid, die ausschließlich den *Charakterköpfen* gewidmet war. Neben interessanten Beobachtungen zu einzelnen »Köpfen« findet man in dieser Publikation auch eine Zusammenstellung der Köpfe nach Ähnlichkeiten. Schmid vermutet nämlich, ohne es überzeugend zu beweisen, dass die Köpfe nicht wahllos, sondern nach einem von Messerschmidt im Voraus angelegten Konzept entstanden sind.⁴⁵⁰

Eine verhältnismäßig kleine Ausstellung mit gut getroffener Auswahl von einigen späten Porträts und von *Charakterköpfen* veranstaltete Maraike Bückling 2006 im Liebieghaus in Frankfurt am Main. Die Ausstellung begleitete ein umfangreicher zweisprachiger Katalog in Deutsch und Englisch, mit vielen guten Aufnahmen, die auch signifikante Details bringen.⁴⁵¹ Neben mehreren grundlegenden Beiträgen von Maraike Bückling und ihrer Mitarbeiterin Heike Höcherl beteiligten sich an ihm noch vier weitere Kunsthistoriker mit ausführlichen Essays über verschiedene Fragen, die die *Charakterköpfe* betreffen.⁴⁵² So befasst sich Frank Matthias Kammel mit der Frage des kausalen Zusammenhangs der Köpfe, die nach dem Bericht von Nicolai ein System bilden sollen, und bringt eine Übersicht über die Serienproduktion der Kunstwerke im 18. Jahrhundert. Thomas Kirchner vergleicht die in dieser Zeit aktuellen Kunstvorstellungen mit den ausgeführten Werken Messerschmidts, um zuletzt wesentliche Divergenzen konstatieren zu müssen. Axel Christoph Gampp untersucht die *Charakterköpfe* im Kontext des damaligen arkanen Wissens, und Ulrich Pfarr widmet sich den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten dieser Werke. So interessant manche Beobachtungen in diesen Beiträgen auch sind, grundlegende neue Erkenntnisse haben sie nicht gebracht. Zuletzt kommt Maraike Bückling, nachdem sie alle bisherigen Interpretationsversuche der *Charakterköpfe* hat Revue passieren lassen, zu dem Schluss, dass man ihre verschlüsselte Botschaft, solange nicht »neue Dokumente auftauchen, die sie zweifelsfrei erklären«, nicht endgültig entziffern kann.⁴⁵³

proof, Schmid proposes that Messerschmidt, rather than proceeding haphazardly, was adhering to some premeditated plan.⁴⁵⁰

A relatively small exhibition remarkable for its well chosen selection of late portraits and *Character Heads* was put on in 2006 by Maraike Bückling at the Liebieghaus in Frankfurt am Main. It was accompanied by a comprehensive German/English catalogue with many excellent photos illustrative of significant details.⁴⁵¹ In addition to Maraike Bückling's and her assistant Heike Höcherl's seminal essays, the catalogue includes papers by four other art historians covering a wide range of issues related to the *Character Heads*.⁴⁵² Frank Matthias Kammel deals with the question of the relationships obtaining among the heads, which, according to Nicolai, were to have added up to a system; Kammel also offers an overview of serial production of works of art in the 18th century. Thomas Kirchner compares notions about art fashionable at the time with Messerschmidt's practice and ends up pointing out significant divergences. Axel Christoph Gampp places the *Character Heads* in the context of late 18th century arcane lore, and Ulrich Pfarr surveys the different approaches to their interpretation. On balance it must be said that these papers, in spite of the wealth of interesting observations they contain, have not brought us any revolutionary new findings. By way of a summary, Maraike Bückling, having reviewed all conventional attempts at interpreting the *Character Heads*, concludes that, "in the absence of new documents that throw an unambiguous light on them", their coded messages cannot be definitively deciphered.⁴⁵³

An attempt to provide a more objective basis for the study of the *Character Heads* from the point of view of art history is at the heart of Ulrich Pfarr's extensive 2006 PhD thesis at Frankfurt's Goethe Universität.⁴⁵⁴ For his detailed analysis of individual heads Pfarr makes use of the *Facial Action Coding System* (FACS for short), a clinical analytical tool based on forty-four codified Action Units (AU) involving those facial muscles that are seen to correlate to particular emotions.⁴⁵⁵ This method enabled Pfarr to conclude that most of the heads display identifiable emotions. The range of these emotions is surprisingly narrow, being confined to negative feelings such as disgust, contempt, anger and mourning. Symptoms of joy of the kind discernible in some heads are either largely suppressed or given a negative conno-

Eine objektivere Basis versucht Ulrich Pfarr der kunsthistorischen Erforschung der *Charakterköpfe* zu geben. In seiner umfangreichen Dissertation an der Frankfurter Goethe-Universität, die 2006 publiziert wurde⁴⁵⁴, wendet er bei einer detaillierten Analyse der einzelnen Köpfe das sogenannte *Facial Action Coding System* (abgekürzt *FACS*) an, eine klinische Untersuchungsmethode mit 44 kodifizierten *Action Units* (AU) der Gesichtsmuskulatur, die in Korrelation zu bestimmten Emotionen stehen.⁴⁵⁵ Mit dieser Methode konnte Pfarr feststellen, dass die meisten Köpfe bestimmbare Emotionen wiedergeben. Ihre Skala ist jedoch nicht breit und auf negative Äußerungen wie Ekel, Verachtung, Wut, Trauer beschränkt. Zeichen der Freude, die man auf einigen Köpfen finden kann, sind entweder unterdrückt oder sie bekommen einen negativen Sinn. Nach Pfarr schaffte sich der durch die Außenwelt traumatisierte Künstler in den *Charakterköpfen* eine private Sphäre, deren sinnvolle Vermittlung von ihm nicht angestrebt wurde und die daher so schwer zu verstehen ist. Ein wesentlicher Beitrag Ulrich Pfarrs besteht in der Untersuchung seines Themas in einem sehr breiten geistesgeschichtlichen Kontext mit vielen neuen interessanten Ansichten, die man zwar nicht immer bedingungslos akzeptieren kann, die aber oft auf bisher übersehene Aspekte hinweisen.

Zu einer ähnlichen Überzeugung von einer verschlüsselten Botschaft der *Charakterköpfe* wie Ulrich Pfarr kam 2009 unabhängig von ihm der amerikanische Kunstwissenschaftler Michael Yonan.⁴⁵⁶ Seiner Ansicht nach nutzte der Künstler die neuen Freiheiten der geistigen Umbruchsituation seiner Zeit zu einer Kunstproduktion, die zwar stilistisch noch im späten 18. Jahrhundert fußt, in ihren Inhalten aber die zukünftige Kunstentwicklung antizipiert.

Die letzte bedeutende Präsentation von Messerschmidts Werken wurde dank des Engagements von Guilhem Scherf, Mitarbeiter des Musée du Louvre, veranstaltet, dem es gelungen war, kurz vorher für das Museum einen *Charakterkopf* zu erwerben.⁴⁵⁷ Diese keinesfalls große, aber sorgfältig zusammengestellte Auswahl von Porträts und Köpfen aus verschiedenen Institutionen und Privatsammlungen wurde an zwei Orten gezeigt, zuerst im Herbst 2010 in der Neuen Galerie in New York, anschließend im Februar 2011 im Musée du Louvre. Zu den beiden Ausstellungen erschien

tation. As Pfarr sees it, the external world had had a traumatic impact on the artist. He used the *Character Heads* to create a private sphere for himself that was difficult to interpret by virtue of its very design: inaccessibility was its *raison d'être*. What distinguishes Ulrich Pfarr's book is the broad context of the history of ideas in which many of his observations are embedded. While not all of them may prove to be of enduring value they certainly draw attention to aspects of Messerschmidt's "Heads" that have hitherto been neglected.

Conclusions similar to Ulrich Pfarr's of the *Character Heads*' essentially coded message were reached independently in 2009 by the US-American art historian Michael Yonan.⁴⁵⁶ In Yonan's view, the artist exploited for his art the new liberties made available by the intellectual upheaval of his time. Still grounded in his style in the late 18th century, he anticipated the future development of art as a whole in terms of content.

The latest noteworthy presentation of Messerschmidt's works was realized thanks to Guilhem Scherf, head curator for the Department of Sculptures at the Musée du Louvre, who had managed shortly before to acquire one of the *Character Heads* for his museum.⁴⁵⁷ Carefully chosen from among the holdings of several institutions and private collections but by no means large-scale, the exhibition was shown in two places, in the autumn of 2010 at the Neue Galerie in New York and in February 2011 at the Musée du Louvre. The exhibitions were accompanied by a catalogue in two versions, in English and in French,⁴⁵⁸ for which I was appointed editor. It contained a general introduction, for which I myself was responsible, and three papers dealing with topics of special interest.⁴⁵⁹ Guilhem Scherf deals with the special place the artist occupies in the landscape of European art, Antonia Boström tackles the subject of the role the *Character Heads* played in Vienna around 1900 and the psychoanalyst Marie Claude Lambotte, invoking Jacques Lacan, concentrates on her postulate of the artist's narcissistic relationship with his own mirror image and argues that this may have played a seminal role in the creation of the *Character Heads*.

A narcissistic personality disorder as the cause for the compulsively repeated creation of heads is at the centre of Ulrich Pfarr's latest contribution to the interpretation of the series, published in 2011.⁴⁶⁰ In his interpretation, these works were subsequently used by the

ein Katalog in zwei Ausführungen, auf Englisch und Französisch⁴⁵⁸, dessen Bearbeitung von mir übernommen wurde. Neben meinem allgemeinen Einführungstext wurden darin noch drei weitere Beiträge zu besonderen Themen publiziert.⁴⁵⁹ So weist Guilhem Scherf auf die Sonderstellung des Künstlers im Rahmen der europäischen Kunstlandschaft hin, Antonia Boström befasst sich mit der *fortune* der *Charakterköpfe* in Wien um 1900 und die Psychoanalytikerin Marie Claude Lambotte konzentriert sich unter Bezug auf Jacques Lacan auf die von ihr angenommene narzisstische Beziehung des Künstlers zu seinem Spiegelbild und sieht darin ein mögliches auslösendes Moment für die Entstehung der *Charakterköpfe*.

Im Jahre 2011, in seinem letzten Beitrag zur Interpretation dieser Serie, sieht auch Ulrich Pfarr den Grund für das wiederholte Schaffen der Köpfe in einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung.⁴⁶⁰ Diese Werke werden nach seiner Interpretation dann als »Selbstobjekte« zur Wiedergewinnung des psychischen Gleichgewichts eingesetzt und dienen dem Künstler gleichzeitig als ein künstlerisches Experimentierfeld. Nach Heinz Kohut, auf dessen psychoanalytische Interpretation des Narzissmus sich Pfarr stützt⁴⁶¹, gehört zum Krankheitsbild dieser meist leichten Störung der Persönlichkeit, die keine Psychose ist, allerdings ein Mangel an Interesse und Initiative in der Arbeit, ja sogar ein Zustand der inneren Leere, was schwer mit unserer Vorstellung von Messerschmidts Eigenschaften in Einklang zu bringen ist.

artist as “self objects” to help him regain his mental balance and as a field for artistic experimentation. However, according to Heinz Kohut, on whose psychoanalytic interpretation of narcissism Pfarr draws,⁴⁶¹ one of the symptoms of this usually mild disorder, which does not rank as a psychosis, is a lack of interest and initiative that affects work or even a sense of internal emptiness, which would be difficult to reconcile with our ideas of Messerschmidt’s character.



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN DÜSTRER FINSTERER MANN, 1771–1783, BLEI, BELVEDERE, WIEN

A DISMAL AND SINISTER MAN, 1771–1783, LEAD, BELVEDERE, VIENNA



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN WOLLÜSTIG ABGEHÄRMTER GECK, 1777–
1783, ALABASTER, PRIVATBESITZ

A LECHEROUS AND CAREWORN FOP, 1777–1783,
ALABASTER, IN PRIVATE OWNERSHIP

Eine neue Möglichkeit der Interpretation von Messerschmidts *Charakterköpfen* / A New Approach to the Interpretation of the *Character Heads*

In einer Phase des Stillstands, in der eine sinnvolle Weiterentwicklung bisheriger Erklärungsversuche oder eine Annäherung von festgefahrenen Positionen nicht in Sicht war, lässt ein neuer Deutungsversuch der *Charakterköpfe* aufhorchen, der auf so manche bisher ungelösten Fragen eine Antwort bietet und die Thematik dieser Köpfe besser zu verstehen hilft. Er kam auch diesmal von einem praktizierenden Psychiater. Michal Maršálek, Primarius einer renommierten psychiatrischen Klinik und Lehrbeauftragter an der Karlsuniversität in Prag, präsentierte seine Gedanken zu den *Charakterköpfen* erstmals 2011 in der *Revue České lékařské akademie*.⁴⁶² In erweiterter und überarbeiteter Form ist seine Studie vor Kurzem in einer Fachpublikation erschienen, die der Problematik der sogenannten Dystonien gewidmet ist.⁴⁶³

Die Ausgangsbasis des Psychiaters Maršálek ist nicht neu. Auch er ist von der Richtigkeit der Annahme einer Schizophrenie bei Messerschmidt überzeugt und bringt dessen *Charakterköpfe* in direkten Bezug zu dieser Krankheit. Seine Stellungnahme ist dabei wertneutral, er folgt nicht den psychoanalytischen Interpretationen von Ernst Kris und versucht auch keine andere psychologische Deutung von Messerschmidts angenommener psychischer Erkrankung zu entwickeln. Von großer Bedeutung für die Beurteilung der *Charakterköpfe* ist jedoch Maršáleks Feststellung, dass die verkrampften Züge der meisten Köpfe die Erscheinungsformen der Dystonie wiedergeben, also von neurologisch bedingten Bewegungsstörungen, die durch unwillkürliche Muskelkrämpfe gekennzeichnet sind.

Über die seltene und erst seit 1911 als solche benannte Dystonie, die neben der bekannteren Parkinsonkrankheit in die Gruppe der sogenannten extrapyramidalen Nervenerkrankungen gehört, weiß man bisher noch wenig.⁴⁶⁴ Sie kann sich schon im Kindesalter manifestieren und

In a phase of deadlock, where neither a development of existing attempts at interpretation nor a convergence of entrenched positions is in sight, a new approach to the *Character Heads* that promises resolution to hitherto unanswerable questions and help in arriving at a better understanding is highly welcome. Again, the new impulse has come from a practising psychiatrist. Michal Maršálek, chief physician at a well-known psychiatric clinic and lecturer at Prague's Charles University, shared his thoughts on the *Character Heads* for the first time in a paper published in 2011 in the journal of the Czech Medical Academy, the *Revue České lékařské akademie*.⁴⁶² Enlarged and revised, the original paper has recently been republished in an edited volume on dystonia.⁴⁶³

The point of departure chosen by the psychiatrist Maršálek is not new. He, too, is convinced that diagnosing Messerschmidt with schizophrenia is justified and he, too, establishes a causal relationship between his illness and the *Character Heads*. Avoiding any kind of value judgment, he neither subscribes to Ernst Kris' psychoanalytic interpretations nor does he attempt to construe any other psychological interpretation of the mental disorder imputed to Messerschmidt. What is of great significance for the assessment of the *Character Heads* is Maršálek's claim that the convulsed features discernible in most heads replicate the symptoms of dystonia, a neurological movement disorder characterized by involuntary muscular contractions.

Not a great deal is as yet known about dystonia, a rare disorder, which was recognized as a disorder as recently as 1911 and belongs, together with the much better known Parkinson's disease, to the group of extrapyramidal nervous disorders.⁴⁶⁴ It can manifest itself even in childhood, in which case it will have a serious impact on a person's whole life. If the onset does not



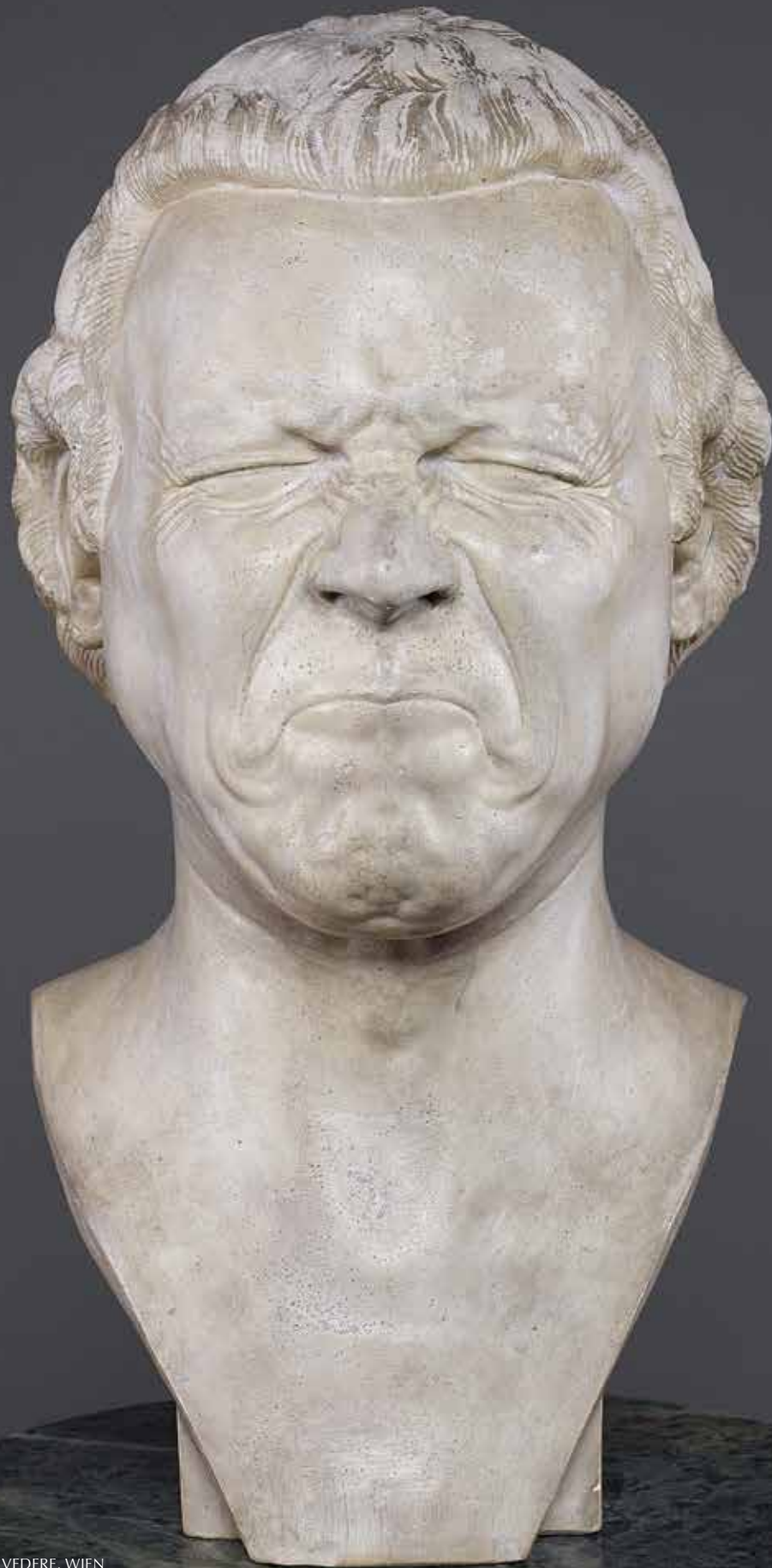
EINE 61 JAHRE ALTE FRAU MIT MEIGE-SYNDROM,
 ABBILDUNG AUS MARSDEN 1976, S. 1206
 A 61-YEAR-OLD WOMAN WITH MEIGE'S SYNDROME,
 FIGURE FROM MARSDEN 1976, p. 1206

dann den Menschen das gesamte Leben über schwer zeichnen. Tritt sie im Erwachsenenalter auf, dann ist sie meist auf bestimmte Körperbereiche lokalisiert und betrifft vor allem das Gesicht und den Hals. Als Schreibkrampf kann sie aber auch z. B. die Hände beeinträchtigen. Sie kann primär (idiopathisch) auftreten, wobei bis heute ihre Ursachen nicht klar sind, oder sekundär (symptomatisch) als Folgeerscheinung einer anderen Krankheit oder eines Traumas, oder nach der Einnahme von bestimmten Medikamenten, z. B. von Neuroleptika, die man bei Psychosen einsetzt.

Zu den bekanntesten Dystonien, die meist im mittleren Erwachsenenalter manifest werden und die auch in Bezug auf Messerschmidt offenbar von Bedeutung sind, gehört der sogenannte Blepharospasmus⁴⁶⁵, ein kräftiger beidseitiger Lidkrampf, der bis zum zeitweiligen Lidschluss führen und sich auch auf die Muskeln der Stirne und der Nase ausweiten kann. Die in medizinischen Handbüchern veröffentlichten Abbildungen solcher Zustände sind jenen zusammengekniffenen Augenpartien verblüffend ähnlich, die so oft auf den Köpfen Messerschmidts vorkommen. Bei einer anderen

occur until adulthood, its effects are usually limited to certain parts of the body, above all to the face and neck. As writer's cramp it affects the hands. The causes of its primary (or idiopathic) form are as yet not fully understood. It may also occur in a secondary (or symptomatic) form in the wake of some other illness and of physical trauma or as a reaction to pharmaceutical drugs such as neuroleptics, which are used as a medication to combat psychosis.

Blepharospasm, one of the better known types of dystonia whose onset, as in Messerschmidt's case, is usually delayed until middle age,⁴⁶⁵ manifests itself as a powerful contraction of the muscles around the eyes leading to temporary forced closure of the eyes; spasms may spread to the forehead and the nose. Pictures of such states in medical handbooks bear an uncanny resemblance to the convulsed eye areas so common among Messerschmidt's "Heads". In another form of dystonia, apraxia of lid opening, muscle spasms are absent but patients are unable to open their eyes at will. Among the *Character Heads* there is only one with "calmly" closed eyes, which may point towards such a



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER NIESER, 1771–1775, GIPSABGUSS, BELVEDERE, WIEN

THE SNEEZER, 1771–1775, PLASTER REPLICA CAST,
BELVEDERE, VIENNA



FRAU MIT LIDAPRAXIE UND HORIZONTAL VERLAUFENDEN STIRNFALTEN,
ABBILDUNG AUS VOLKMANN 2012, S. 242

WOMAN AFFLICTED WITH APRAXIA OF LID OPENING AND HORIZONTALLY
LAYERED FOREHEAD WRINKLES, FIGURE FROM VOLKMANN 2012, p. 242



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DIE EINFALT IM HÖCHSTEN GRADE, 1777–1783, ALABASTER, WIEN MUSEUM
(SIEHE ANMERKUNG IM WERKVERZEICHNISTEIL)

THE ULTIMATE SIMPLETON, 1777–1783, ALABASTER, WIEN MUSEUM
(CF. NOTE IN THE CATALOGUE RAISONNÉ SECTION)

Form dieser Dystonie, der sogenannten Lidapraxie, fehlt der Muskelspasmus, der Patient kann aber die Augen nicht auf Wunsch öffnen. Unter den *Charakterköpfen* befindet sich nur einer mit »ruhig« geschlossenen Augen, der vielleicht einen solchen Zustand darstellt⁴⁶⁶, dafür sind aber oft krampfhaft aufgerissene Augen mit dicken horizontalen Stirnfalten anzutreffen, die für die Versuche der Betroffenen, trotz Verschluss die Augen zu öffnen, charakteristisch sind.⁴⁶⁷

condition.⁴⁶⁶ Much more common are eyes kept convulsively open under thick, horizontal forehead wrinkles; both features are found in patients intent on keeping their eyes open despite apraxia of lid opening.⁴⁶⁷

When blepharospasm occurs, it is frequently accompanied by various spasms in the lower half of the face, particularly around the mouth, a condition for which the term oromandibular dystonia has been coined. The combination of the two types of dystonia is referred to as Meige's syndrome or Brueghel syndrome.⁴⁶⁸ Among the *Character Heads*, *The Yawner* and *A Man Vomiting* are arguably the best illustrations of that syndrome.⁴⁶⁹ One of the symptoms of oromandibular dystonia is the tightly compressed mouth found in many heads.

The last type of dystonia relevant to the *Character Heads* is cervical dystonia.⁴⁷⁰ As a primary dystonia it makes itself felt relatively late in life. It affects the neck and the nape of the neck and takes on different forms, causing the head to rotate to one side, tilt forwards or backwards, etc. Often the shoulders and the nape of the neck are involved as well. This type of dystonia is found in a particularly marked form in only two groups of the "Heads", the bald heads craning forward on unnaturally long necks and the fat heads deeply wedged between the shoulders or leaning precipitately forward.⁴⁷¹ In all these cases the cervical dystonia is not present in its focal form but in combination with one of the types of dystonia mentioned above. Such syndromes go under the name of cranio-cervical dystonia.⁴⁷²

In adult patients the symptoms caused by the different types of dystonia are relatively uniform. Where dystonia appears as a primary illness, it is usually chronic. Remissions of various duration are not uncommon. Only very recently has effective medication become available. Following in the footsteps of the French neurologist Jean Martin Charcot, even Sigmund Freud erroneously classified dystonia as a variant of hysteria.⁴⁷³ Today dystonias are exclusively considered to be neurological—as opposed to mental—disorders.

Michal Maršálek, as has already been said, diagnoses both psychosis and dystonia in Messerschmidt. While his own patients display dystonia in its secondary form as a reaction to neuroleptics, a type of pharmaceutical drug that has been around only for the last sixty years, Maršálek cites the findings of several recent studies to the effect that the occurrence rate of extrapyramidal

Blepharospasmus tritt meist begleitet von Krämpfen verschiedener Art in der unteren Gesichtshälfte auf, besonders im Mundbereich, die unter dem Begriff oromandibuläre Dystonie zusammengefasst sind. In solchem Fall spricht man von einem Meige- oder Brueghel-Syndrom.⁴⁶⁸ Unter den *Charakterköpfen* stellen *Der Gähner* und *Der Speyer* wohl die besten Beispiele dieses Syndroms dar.⁴⁶⁹ Zum Bild einer oromandibulären Dystonie gehört auch ein zusammengepresster Mund mit eingezogenen Lippen, den man an vielen Köpfen dargestellt sieht.

Schließlich muss man in Zusammenhang mit Messerschmidts *Charakterköpfen* noch die sogenannte zervikale Dystonie erwähnen.⁴⁷⁰ Diese erscheint als primäre Dystonie verhältnismäßig spät, betrifft den Hals-Nacken-Bereich und hat verschiedene Erscheinungsformen: der Hals dreht sich in eine bestimmte Richtung, der Kopf kippt nach vorne oder nach hinten usw. Oft sind auch die Schultern und der Nacken involviert. Bei Messerschmidts Köpfen kommt diese Art von Dystonie nur bei zwei der genannten Gruppen vor, dort aber sehr ausgeprägt. Einerseits bei jenen, deren kahler Kopf auf einem langen Hals unnatürlich nach vorne gestreckt ist, und andererseits bei den feisten Köpfen, die tief in den Schultern sitzen oder sich stark nach vorne neigen.⁴⁷¹ Bei allen diesen Darstellungen tritt die zervikale Dystonie nicht fokal, d. h. nicht allein auf, sondern in Verbindung mit den anderen, bereits genannten Kramp fzuständen. Im Zusammenwirken werden sie kraniozervikale Dystonie genannt.⁴⁷²

Das Krankheitsbild der Dystonien des Erwachsenenalters ist verhältnismäßig einheitlich und als primäre Krankheiten haben sie meist chronischen Verlauf. Remissionen von unterschiedlicher Dauer sind möglich. Erst in letzter Zeit werden sie mit einigem Erfolg medikamentös behandelt. Noch bei Sigmund Freud sind sie in Anlehnung an den französischen Neurologen Jean Martin Charcot fälschlich unter die Erscheinungsformen der Hysterie eingereiht worden⁴⁷³, heute gelten sie nicht mehr als psychisch bedingte Erkrankungen, sondern ausschließlich als Nervenkrankheiten.

Wie bereits gesagt wurde, kann man nach Ansicht von Michal Maršálek bei Messerschmidt sowohl eine Psychose als auch eine Dystonie diagnostizieren. Bei seinen Patienten tritt die Dystonie zwar als Sekundärer scheinung nach der Einnahme von Neuroleptika auf, die erst seit etwa 60 Jahren bekannt sind, Maršálek zitiert jedoch neuere Untersuchungen, nach denen auch bei



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

DER SPEYER, 1771–1781 (?), GIPSABGUSS, VERSCHOLLEN
A MAN VOMITING, 1771–1781 (?), PLASTER REPLICA CAST, NOW LOST

neurological disorders—and therefore also of dystonias—is significantly higher in schizophrenics who have not received antipsychotic treatment than in the healthy population.⁴⁷⁴ He therefore concludes that such movement disorders may very well be an integral part of the clinical picture of schizophrenia and that the effect of neuroleptics may be confined to speeding up their onset.⁴⁷⁵ Maršálek therefore makes it appear probable that Messerschmidt's dystonias, which he represented in his "Heads", were also secondary in origin—they are symptoms of his schizophrenia.

What makes a mental disorder highly probable in Maršálek's eyes are Messerschmidt's delusional notions, his otherwise unmotivated, sudden rupture of all social relations and, most importantly, the hallucinations he

schizophrenen Patienten, die nicht mit antipsychotischen Medikamenten behandelt wurden, das Auftreten von extrapyramidalen Nervenkrankheiten und damit auch von Dystonien merklich häufiger war als in der gesunden Population.⁴⁷⁴ Seiner Ansicht nach können daher solche Bewegungsstörungen ein integraler Teil des klinischen Bildes einer Schizophrenie sein und das Einsetzen von Neuroleptika würde nur ihre Manifestation beschleunigen.⁴⁷⁵ Es ist daher nach Maršálek wahrscheinlich, dass Messerschmidts Dystonien, die er in seinen Köpfen dargestellt hat, ebenfalls einen sekundären Ursprung haben – sie sind Symptome seiner Schizophrenie.

Beweise für die Annahme einer psychischen Krankheit bei Messerschmidt sieht Maršálek in dessen Wahnvorstellungen, in seinem abrupten, unmotivierten sozialen Abstieg und vor allem in den Halluzinationen, an denen der Künstler offenbar litt. Die formalen Eigenschaften der *Charakterköpfe*, ihre Stereotypie und Ornamentalität werden ebenfalls zur Begründung herangezogen.⁴⁷⁶ Bei diesen traditionellen, auch hier ins Feld geführten Argumenten müsste nach heutigen Kenntnissen jedoch einiges revidiert werden. Der Bruch in Messerschmidts Lebenslinie und seine daraus resultierenden finanziellen Probleme sind kaum unmotiviert aufgetreten, sondern waren durch mehrere Faktoren, darunter wohl auch die sich manifestierende Dystonie, bedingt. Und den Aufenthalt in Pressburg kann man ebenfalls nicht nur als negativ geprägt sehen. Vor allem wissen wir inzwischen, dass die alte romantische Vorstellung von Messerschmidts dortigem einsamen, entbehrungsvollen Leben am Rande der Gesellschaft nicht stimmt. In kurzer Zeit erhielt der Künstler in der Stadt mehrere bedeutende Porträtaufträge, er konnte sich ein Haus kaufen und es gut einrichten. Jeder andere Bildhauer wäre an seiner Stelle damals mit Recht als erfolgreich angesehen worden.

Die Wahnvorstellungen des Künstlers, die Ernst Kris aus dem Bericht von Friedrich Nicolai herausgelesen hat, sind bei der Annahme von Dystonie-Zuständen bei Messerschmidt anders zu bewerten und zu interpretieren. Eine Heilung beim Arzt zu suchen, wäre bei solchen »geheimnisvollen« Krankheitserscheinungen im 18. Jahrhundert kaum jemandem in den Sinn gekommen und hätte wohl auch nichts gebracht. Der Betroffene wäre viel eher in die Hände eines Exorzisten geraten, der in den merkwürdigen Gesichtsverzerrungen ein »Werk des Teufels« gesehen hätte. Es ist daher nicht verwunderlich,

was obviously suffering from. The formal properties of the *Character Heads*, their stereotypy and ornamentality, provide additional evidence.⁴⁷⁶ However, adjustments reflecting all that we now know about the artist would have to be made if these arguments, which are by no means new, are to be weighed up. The rupture in Messerschmidt's life and the financial problems resulting from it hardly occurred spontaneously; several factors were involved here, including emerging dystonic states. Nor can Messerschmidt's sojourn in Pressburg be cast in an exclusively negative light. We know, above all, that the old romantic idea of the artist leading a lonely life fraught with hardship, on the outermost fringe of Pressburg's society, is without factual basis. Within a very short time, the artist received several important portrait commissions; he was able to buy a house and furnish it well. At the time, any other sculptor faring as well as Messerschmidt would quite rightly have been regarded as successful.

Messerschmidt's delusions that Ernst Kris had learnt about from Friedrich Nicolai appear of course in an entirely different light when seen through the prism of dystonia. Seeking a remedy for such "mysterious" symptoms from a physician was probably the last thing anyone would have considered in the 18th century – and if they had, it would have been of no avail. The afflicted person would have been more likely to have ended up in the hands of an exorcist, someone who would have regarded the inexplicable facial distortions as the "work of the devil". It should not come as a surprise therefore that Messerschmidt detected the agency of a preternatural menacing power behind the – to him – unintelligible, spontaneous contortions of his face, which on top of everything else caused him not only noticeable difficulties but presumably also pains. The extent to which these inimical preternatural agents appeared as hallucinations before his eyes is as yet largely unknown. The only case where it is justified to speak of a hallucinatory appearance is in the context of Messerschmidt's well-known struggle with the "Spirit of Proportions", during which the artist and his opponent were said to have "pinched" each other until the *Beak* "Heads" had assumed shape.⁴⁷⁷ In the other cases we know of it was people outside Messerschmidt's range of vision whose noise he mistook for the manifestation of spirits, which occasionally drew highly inappropriate responses from him.⁴⁷⁸ The spirit



FRAU MIT KOPFFEHLSTELLUNG BEI EINER ZERVIKALEN DYSTONIE
(ANTERIORER SHIFT), ABBILDUNG AUS VOLKMANN 2012, S. 240
WOMAN AFFLICTED WITH CERVICAL DYSTONIA (ANTERIOR SHIFT),
FROM VOLKMANN 2012, p. 240



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
DER WIDERWÄRTIGE GERUCH, 1777–1783, GRAPHITIERTER GIPSABGUSS,
BELVEDERE, WIEN
THE REVOLTING ODOR, 1777–1783, GRAPHITED PLASTER REPLICA CAST,
BELVEDERE, VIENNA

wenn auch Messerschmidt bei den ihm unverständlichen, spontanen Verkrampfungen seines Gesichts, die ihm merkliche Schwierigkeiten und wahrscheinlich auch Schmerzen bereiteten, den Verursacher in einer übersinnlichen, bedrohlichen Macht vermutet hat. Darüber, wie weit diese feindseligen Geister ihm konkret als Halluzinationen erschienen sind, wissen wir bisher wenig. Nur bei dem bekannten Kampf mit dem »Geist der Proportionen«, bei dem sich der Künstler und sein Widersacher gegenseitig »gezwickt« haben, bis die *Schnabelköpfe* entstanden sind⁴⁷⁷, ist die Annahme einer halluzinierten Erscheinung berechtigt, in anderen Fällen, die wir kennen, waren es Menschen außerhalb von Messerschmidts Gesichtsfeld, deren Geräusche er falsch als Äußerungen eines Geistes interpretiert und darauf unangemessen reagiert hat.⁴⁷⁸ Die Geisterwelt, von der er sich umgeben fühlte, war sicherlich – so wie es schon Nicolai vermutet hatte – von Vorstellungen einer der vielen damaligen esoterischen Geheimgesellschaften geprägt, zu denen er allem Anschein nach in Beziehung stand.⁴⁷⁹ Bleiben noch die offensichtliche Neigung Messerschmidts, sich nicht nur von den Geistern, sondern auch von den Menschen

world which he felt surrounded by undoubtedly took its cue – as Nicolai was the first to surmise – from the ideas of one of the many esoteric secret societies flourishing at the time, with which the artist seems to have been in touch.⁴⁷⁹ What remains are Messerschmidt's obvious inclination to feel persecuted not only by spirits but also by his fellow human beings, which caused the psychiatrist Otto Glandien to diagnose him with paranoia,⁴⁸⁰ and the files dating from 1774 testifying to a "certain confusion in the head" that had been apparent in the artist during the three previous years and was the reason why he was pensioned off.⁴⁸¹ While schizophrenia, particularly if it "unfolded relatively benignly",⁴⁸² or some other mental disturbance cannot be ruled out for Messerschmidt, the entire issue is only of secondary interest to the art historian assessing his work. What matters more than anything else is that the –hypothetical– psychosis did not destroy the artist's personality and left his artistic capacity undiminished.

If we assume that the artist painstakingly rendered in his *Character Heads* the concrete manifestations of his neurological disorder, their interpretation as products

verfolgt zu fühlen – was den Psychiater Otto Glandien zur Diagnose einer Paranoia führte⁴⁸⁰ –, und die bekannten Akten aus dem Jahre 1774, in denen man dem Künstler seit drei Jahren »einige Verwürrung im Kopfe« attestierte und damit seine Pensionierung begründete.⁴⁸¹ Eine Schizophrenie »von einem relativ guten Verlauf«⁴⁸² oder eine psychische Störung anderer Art ist daher bei Messerschmidt nicht auszuschließen, sie ist für eine kunstgeschichtliche Bewertung seines Werks allerdings nicht von grundsätzlicher Bedeutung. Wesentlich ist, dass die Persönlichkeit des Künstlers bis zuletzt von einer – möglichen – Psychose nicht zerstört wurde und dass seine künstlerischen Fähigkeiten darunter nicht gelitten haben.

Die Interpretation der *Charakterköpfe* als Produkte von Wahnvorstellungen verliert durch die Annahme, dass der Künstler in ihnen konkrete Erscheinungen seiner organischen Nervenkrankheit dargestellt hat, an Berechtigung. Diese Werke sind somit nicht als ausschließliche Manifestationen einer psychischen Störung zu sehen, die zu einem unsinnigen Grimassieren führte, und auch die stereotypen Wiederholungen der dargestellten »mimischen Konstellationen« werden durch das sich wiederholende Auftreten von Dystonien erklärbar. Vom formalen Standpunkt aus fraglich ist bei diesen Werken der Hinweis auf psychotische Manierismen und vor allem auf eine krankhafte »Ornamentalisierung«, die in den bildnerischen Produkten von schizophrenen Patienten ganz anders aussieht und zur Überwucherung oder »Zersetzung« der Abbildung führt. Genauso unrichtig ist es jedoch, in den *Charakterköpfen* Wiedergaben von konkreten menschlichen Emotionen oder Affekten zu suchen und ihrem Zusammenhang mit den damaligen populären Physiognomielehren nachzuspüren. Wie wir bereits gesehen haben, brachten solche Bemühungen bis heute sowieso keine zufriedenstellenden Ergebnisse hervor.

Den Beginn der Dystonie bei Messerschmidt kann man aus verschiedenen Gründen in das Jahr 1771 datieren.⁴⁸³ Ihr Auslöser könnte – wenn nicht eine Schizophrenie – auch eine schwere somatische Krankheit im vorangegangenen Jahr gewesen sein, die Messerschmidt in seinem erhaltenen Brief vom 14. Juni 1770 erwähnt.⁴⁸⁴ Der Künstler begann ohne eine lange Vorwarnung temporäre Zuckungen auf seinem Gesicht zu spüren, die sich unregelmäßig wiederholten⁴⁸⁵ und ihm schwer zu schaffen machten. Bei einem Blepharospasmus war er

of delusional fantasies is no longer justified. These works cannot be exclusively seen as manifestations of a mental disorder that caused the artist to cut meaningless grimaces. On top of that, the stereotypical reiteration of the realized "mimic constellations" can be accounted for by reference to the repeated occurrence of dystonic fits. What is of interest in these works from a formal point of view is whether there is any evidence of psychotic mannerisms or, above all, of morbid "ornamentalisation". Artwork by schizophrenics looks significantly different and is characterized by excessive or "decomposed" representation. It would be equally wrong to start looking for the representation of concrete human emotions or affects in the *Character Heads* and to seek to link them to any of the systems of physiognomics popular at the time. We have already seen that such efforts have not been crowned with significant success to date.

With a number of different markers the onset of Messerschmidt's dystonia can be dated to 1771.⁴⁸³ It could have been triggered, if not by schizophrenia, then by a serious somatic illness suffered by the artist in the previous year and mentioned by him in an extant letter dated 14 June 1770.⁴⁸⁴ Without much prior warning the artist suddenly felt parts of his face being seized by temporary spasms, which recurred at irregular intervals,⁴⁸⁵ representing a serious challenge to him. Blepharospasm left him strongly visually impaired or even temporarily deprived of his eyesight altogether, while oromandibular dystonia made food intake and speech difficult. Various kinds of pain were a very real possibility.⁴⁸⁶ The worst thing of all for Messerschmidt may well have been the feeling of being completely at the mercy of the preternatural opponents he imagined behind those attacks. To make matters even worse, all this was compounded by the threat of imminent social marginalisation, which made the artist want to hide the distortion his features were subject to from the public. His odd behaviour and perhaps some pronouncement of his on this matter, which was misunderstood, were presumably the main reason why Messerschmidt was unable to attract new commissions and ended up in financial difficulties.

As has already been said in the discussion of his early neoclassical portraits such as the bust of Franz Anton Mesmer, Messerschmidt went to great lengths to achieve what he considered to be the correct and most delicately balanced proportions.⁴⁸⁷ He must have reacted all the

stark sehbehindert oder verlor zeitweilig die Fähigkeit zu sehen, eine oromandibuläre Dystonie konnte Schwierigkeiten bei der Nahrungsaufnahme und beim Sprechen verursachen. Die Möglichkeit von verschiedenen Schmerzen war auch gegeben.⁴⁸⁶ Das Schlimmste für Messerschmidt muss wohl das Gefühl des Ausgeliefertseins an seine übersinnlichen Feinde gewesen sein, die ihn, seiner Ansicht nach, mit diesen Attacken verfolgten. Die drohende gesellschaftliche Ausgrenzung kam noch dazu, der Künstler bemühte sich daher sicherlich, seine entstellten Gesichtszüge vor der Öffentlichkeit zu verbergen. Sein merkwürdiges Benehmen und vielleicht auch seine verschiedenen Äußerungen in diesem Zusammenhang, die man nicht richtig verstanden hatte, waren wohl der Hauptgrund dafür, dass Messerschmidt keine neuen Aufträge einholen konnte und so zudem mit finanziellen Problemen kämpfen musste.

Wie wir bei Messerschmidts frühen klassizistischen Bildnissen, namentlich beim Porträt des Franz Anton Mesmer feststellen konnten, war er sehr darauf bedacht, das Werk in richtigen, d. h. ausgewogenen Maßverhältnissen zu gestalten.⁴⁸⁷ Umso empfindlicher musste er daher darauf reagiert haben, dass die Proportionen seines eigenen Gesichtes sich durch die Krampfzustände verunstalteten. Aus der Kombination von Bruchstücken traditioneller Kunsttheorien über die Beziehungen der Proportionen und ihre Bedeutung mit den irrationalen Angstzuständen entstand dann in Messerschmidts Vorstellung ein Geist der Proportionen, der mit den Verzerungen recte Veränderungen seines Gesichtes Macht über ihn ausüben wollte. Dass der Künstler den Kampf mit dem Geist aufgenommen hat und überhaupt bald zu der Ansicht kam, dass er dem Feind nicht restlos ausgeliefert sei und sich wehren könne, hängt wohl mit jenen sensorischen Tricks (sog. *geste antagoniste*) zusammen, mit denen der Betroffene Linderung oder sogar eine kurzzeitige Unterbrechung des krampfartigen Zustandes erreichen kann. Das sind vor allem verschiedene, vom Kranken selbst ausgeführte Berührungen der betroffenen Region oder einer anderen Stelle des Körpers, deren Wirkungsmechanismen nicht geklärt sind. Sie können sehr unterschiedlicher Art sein, der Kranke findet mit der Zeit meist allein heraus, was ihm hilft. Auch verschiedene Bewegungen oder Betätigungen sowie das Tragen von Kleidungsstücken wie z. B. Schals oder engen Hüten können von Nutzen sein.⁴⁸⁸ Als solche Selbsthil-



FRAU MIT KOPFFEHLSTELLUNG BEI EINER ZERVIKALEN DYSTONIE (ANTEROCOLLIS), ABBILDUNG AUS VOLKMANN 2012, S. 240
WOMAN AFFLICTED WITH CERVICAL DYSTONIA (ANTEROCOLLIS), FROM VOLKMANN 2012, p. 240



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
EIN HEUCHLER UND VERLEUMDER, 1777–1783, METALL,
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
A HYPOCRITE AND SLANDERER, 1777–1783, METAL,
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

fen wurden von Messerschmidt wahrscheinlich auch die verschiedenen Stricke oder Bänder verwendet, die auf den Köpfen als bizarr wirkende Beigaben zu finden sind und die man bisher schwer erklären konnte. Sogar die Pelzkappe des lachenden Selbstporträts oder die verschiedenen Perücken einiger Köpfe könnte man darunter subsumieren. Andererseits entdeckte Messerschmidt offenbar auch bald, dass er, so wie der Geist, auch selbst auf seinem Gesicht dieselben oder ähnliche Verkrampfungen durch Aktivierungsmanöver hervorrufen konnte.⁴⁸⁹ Der Bericht Nicolais, wie sich Messerschmidt vor dem Spiegel an verschiedenen Stellen seines Körpers gekniffen und dabei eine Grimasse zustande gebracht hatte, bezieht sich wohl auf eine solche Aktivierung einer Dystonie. Somit fühlte sich Messerschmidt im Kampf mit dem Geist mindestens gleichwertig, ja sogar durch die Hervorbringung von Proportionen, die »überlegen waren«⁴⁹⁰, ihm auch überlegen. Unter diesen kann man sich am ehesten Darstellungen von gegensätzlichen Gesichtsbewegungen vorstellen, z. B. die mit sichtbarer Mühe aufgerissenen Augen, mit denen der Künstler seine Überwindung des Blepharospasmus demonstrierte. Zuletzt war Messerschmidt so mutig, dass er in den Gegenangriff überging und seine »Proportionen« dem Geist selbst aufzuzwingen suchte, um ihn damit zu besiegen.⁴⁹¹ Diese in größter Angst und mit höchster Anstrengung erfolgreich durchgeführte Tat verewigte er dann in den *Schnabelköpfen*.

Die Schaffung von lebensgroßen männlichen Büsten, auf denen der Künstler seine Dystoniezustände wiedergab, hängt mit den von ihm zurechtgemachten Theorien über die Wirkung von Proportionen direkt zusammen. Die Köpfe wurden von Messerschmidt sicher vor allem als ein wirksames Kampf- und Schutzmittel betrachtet, denn die Wiedergabe seiner verkrampften Gesichtszüge in einem dauerhaften Material verlängerte auch deren angenommene apotropäische Wirkung. Mit den »Köpfen« fand der Künstler eine Antwort auf seine irrationalen Phobien, sie ermöglichten ihm sein Gleichgewicht wieder zu gewinnen und seine Krankheit zu ertragen.

Der Künstler hat diese Köpfe sicherlich nicht nach einem vorgefassten Plan gestaltet, sondern einzeln, je nach seinem jeweiligen Zustand. Das von ihm genannte »System« von 64 Proportionsbezügen, die dargestellt werden sollten⁴⁹², ist aus den vorhandenen Köpfen nicht ablesbar. Ein Abschluss dieser Beschäftigung wäre ange-

more sensitively to the proportions of his own face being disfigured beyond recognition by spasms. The combination of fragments of art theory about proportional ratios and their significance and irrational states of anxiety may have engendered in Messerschmidt the idea of the "Spirit of Proportions", who was trying to subdue him by distorting his features or at least altering the relations between them. That the artist accepted the spirit's challenge and came to the conclusion, as he fought back, that he was not entirely at his opponent's mercy, that he could in fact hold his own quite well was arguably made possible by sensory tricks (*gestes antagonistes*) capable of bringing about a certain alleviation in the spasms or even a brief respite from them. These tricks were effected by the patient himself by touching either the afflicted part of his body or some other part connected to it in ways that are not yet understood. The *gestes antagonistes* vary greatly. Mostly it is up to the patients themselves to find out over time which ones bring relief. Different types of movement or activities and even wearing certain pieces of clothing such as scarves or tight fitting hats can be helpful.⁴⁸⁸ The ropes and tapes attached to Messerschmidt's heads like bizarre attributes that have defied explanation so far may well have been self-help aids that stood him in good stead. Even the fur hat in the laughing self-portrait or the different types of wigs worn by some of the "Heads" may fall into the same category. Equally, Messerschmidt was capable, as he soon discovered, of causing the same spasms in himself as those the spirit visited on him—or at least similar ones—by following certain activating routines.⁴⁸⁹ Nicolai's story of how Messerschmidt had pinched himself in different parts of his body until he succeeded in cutting a grimace presumably refers to this deliberate activation of dystonia. Messerschmidt therefore felt on an equal footing with the Spirit in their struggle; maybe he even thought he could trump him by producing proportions that "were superior" to those induced by the Spirit.⁴⁹⁰ Perhaps these "proportions" are best thought of as counteracting movements of the features, such as eyes kept wide open with a visible effort to demonstrate the artist's victory over blepharospasm. In the end Messerschmidt mustered the courage to start a counter-attack on the Spirit, forcing his own "proportions" on the spirit in order to defeat him.⁴⁹¹ The artist made this monumental feat, which was under-



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

EIN GELEHRTER, DICHTER, 1771–1783, METALL, VERSCHOLLEN
A SCHOLAR, POET, 1771–1783, METAL, NOW LOST



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
DER MISMUTHIGE, 1771–1783, BLEI, MUSÉE DU LOUVRE, PARIS
THE ILL-HUMORED MAN, 1771–1783, LEAD,
MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

sichts seines chronischen Leidens sowieso schwer möglich gewesen, zu eng war beides verbunden. Die *Charakterköpfe* bilden damit eigentlich auch keine Serie im wahren Sinne des Wortes, sondern stellen eine Sammlung von ähnlichen Werken mit ähnlicher Aufgabe dar.

Wir wissen, dass am Fenster von Messerschmidts Wohnung eine Zeichnung einer »ägyptischen« Statue ohne Arme – wohl eine Proportionsfigur – hing, die der Künstler nie ohne Bewunderung ansah.⁴⁹³ Eine konkrete Beziehung einer solchen Figur zu den *Charakterköpfen* ist jedoch schwer zu erkennen. Ähnlich verhält es sich mit dem »alten« italienischen oder lateinischen Buch, das sich in Messerschmidts Arbeitszimmer befand⁴⁹⁴ – sein Einfluss auf die Entstehung der *Charakterköpfe* konnte wohl nicht von besonderer Bedeutung sein. Bisher ist über dieses Buch nichts Näheres bekannt.⁴⁹⁵ Am ehesten kann man es als eine Ausgabe von Le Bruns *Conférence*



FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
INNERLICH VERSCHLOSSENER GRAM, 1771–1783, ZINN,
LANDESMUSEUM WÜRTTEMBERG, STUTTGART
GRIEF LOCKED UP INSIDE, 1771–1783, TIN, LANDESMUSEUM
WÜRTTEMBERG, STUTTGART

taken in a state of great anxiety and required an extreme effort, immortal in the *Beak* “Heads”.

In creating life-size male busts that echoed his dystonic states the artist was guided by theories he had cobbled together himself about the effect of proportions. Messerschmidt certainly regarded the “Heads” as devices effective both in offence and defence. Replicating his distorted features in a durable material was bound, in his eyes, to prolong their assumed apotropaic effect. The “Heads” were the artist’s answer to his irrational phobias. They enabled him to regain his mental balance and to make his peace with his illness.

The artist was certainly not following some preconceived plan as he created these heads; they came into being individually, depending on his state at the time. A “system” of sixty-four proportional ratios that was supposed to underpin the series⁴⁹² is nowhere in evidence

sur l'expression deuten, dessen Vorlageblätter eine gewisse Nähe zu Messerschmidts »Köpfen« haben.⁴⁹⁶

Messerschmidt stellte in diesen Werken seine eigenen Gesichtszüge dar, doch als wirkliche Selbstbildnisse kann man die Köpfe mit verzerrter Mimik nicht betrachten. Standen für ihn ja seine, durch die Dystonie entstellten Züge im Vordergrund und der Kopf wurde im Laufe der Zeit immer mehr zu deren bloßem Träger. Wahrscheinlich veränderte er auch darum ohne viel Bedenken den Kopftypus, der, wie bereits gesagt wurde, sehr unterschiedlich gewählt ist. In den späten Werken, wo eine dazugekommene zervikale Dystonie dargestellt sein dürfte, entfernt sich der Künstler schon merklich vom eigenen Konterfei.⁴⁹⁷ Eine besondere, nicht leicht verständliche Bedeutung müssen dagegen in Messerschmidts System jene Köpfe haben, die ohne verkrampfte Züge sein Gesicht wiedergeben. Sie haben meist einen starren Ausdruck, sodass sie vielleicht einen leichteren Dystoniezustand darstellen. Möglich wäre aber auch, dass sich der Künstler von Zeit zu Zeit mit diesen Werken seiner eigenen Erscheinung in richtigen Proportionen vergewissern wollte. Diese Selbstbildnisse sind daher wahrscheinlich sporadisch, zu unterschiedlichen Zeiten entstanden, wofür auch ihre stilistischen Unterschiede sprechen.⁴⁹⁸ Die bereits erwähnten, oft vorkommenden Pendants unter den *Charakterköpfen* sind wohl aus der Dynamik der Krankheit zu verstehen – sie stellen den dystonischen Krampf in seiner gegensätzlichen, geschlossenen und geöffneten Form dar.⁴⁹⁹ Dies hat der Künstler sogar bei der Gestaltung des Geistes der Proportionen eingehalten, der daher ebenfalls in zwei Pendants erscheint.⁵⁰⁰

Messerschmidt hat wie gesagt wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Dystonien auch Schmerzen gespürt, doch jene im Unterleib und in den Schenkeln, die er vor Nicolai erwähnt⁵⁰¹, hingen damit sicherlich nicht zusammen. Entweder waren sie psychosomatischen Ursprungs, oder Messerschmidt, der angeblich so gesund aussah, litt neben der Nervenkrankheit noch an einem weiteren somatischen Gebrechen. Auch viszerale Halluzinationen wären möglich. Seine Behauptung, dass er während der Arbeit an einem bestimmten Teil seines Gesichts Schmerzen in jenem Teil seines Körpers empfinde, der in einem Proportionsbezug zu diesem Gesichtsteil steht, muss man wohl als Einbildung betrachten. Und die Mitteilung, dass ihn die Geister besonders nachts quälten, entspricht der konventionellen Vorstellung, dass

in the extant heads. Given the intimate nexus between his chronic illness and his work, Messerschmidt would probably have found it impossible to stop working. Rather than as a series in the literal sense of the word, the *Character Heads* are therefore best thought of as a collection of similar works serving a similar purpose.

We know that one of the windows of Messerschmidt's flat in Pressburg was adorned with a drawing of an armless "Egyptian" statue, presumably a figure illustrating the theory of proportions, which the artist never passed without an admiring glance.⁴⁹³ It is, however, difficult to see any formative influence of such a figure on the *Character Heads*. The same applies to the "old" book in Italian or Latin in Messerschmidt's studio⁴⁹⁴ – its impact on the creation of the *Character Heads* hardly amounted to much. No precise details have as yet come to light about this book.⁴⁹⁵ It may arguably have been a copy of Le Brun's *Conférence sur l'expression*, whose illustrations bear a certain resemblance to Messerschmidt's "Heads".⁴⁹⁶

That Messerschmidt used his own features for these works does not, however, mean that these heads with their distorted faces can be regarded as genuine self-portraits. What he was concerned with above all was the dystonic convulsions of the features; the rest of the head was pushed more and more into the background over time and literally reduced to a purely supportive role. This is why he chose practically at random from a wide range of different head types. The late works, which include the depiction of cervical dystonia perhaps as a more recent addition to his own syndrome, differ noticeably from the self-portraits.⁴⁹⁷ A special significance that is not easy to fathom must belong in Messerschmidt's system to those heads that render his face in a straightforward manner, without distorted features. The rigidity of their expression is perhaps an indication that they are meant to recall a less serious dystonic state. Alternatively, the artist may have wanted to reassure himself from time to time of his own appearance in undistorted, correct proportions. These self-portraits presumably came into being sporadically, at different times, a point that is corroborated by their stylistic differences.⁴⁹⁸ The large number of *Character Heads* that have complementary pieces can perhaps be understood best in terms of the dynamic of the illness, as representing the dystonic convulsion in its contradictory – open and closed – forms.⁴⁹⁹ The artist adhered to this principle even in his depiction

solche dunklen Mächte ihr Unwesen besonders in der Nacht treiben. Mit der Dystonie ist diese Behauptung nicht vereinbar, denn sie tritt im Schlaf nicht auf.

Die hier vorgestellte Dystonie-Theorie wirft eine Frage auf, die vorläufig schwer zu beantworten ist: Wie reagierte die Umgebung auf die sichtbaren Veränderungen von Messerschmidts Gesicht? Bisher ist nur in einem einzigen bekannten Bericht ein eindeutiger Hinweis auf einen solchen Zustand des Künstlers zu finden. Wie bereits erwähnt, bemerkt Heinrich Sebastian Hüsgen anlässlich der Beschreibung eines Besuches zusammen mit seinem Freund Christian von Mechel bei Messerschmidt am Ende des Jahres 1780, dass auf dessen Gesicht »zerstörte Züge« zu sehen sind.⁵⁰² In den erhaltenen Briefen von Heinrich Gottfried von Bretschneider, der offenbar mit dem Künstler in gutem Kontakt war, findet sich dagegen dazu keine Erwähnung.⁵⁰³ Messerschmidt hat vielleicht nur sporadisch solche Krämpfe gehabt oder er hat ihre Vorzeichen erkennen können und sich jeweils rechtzeitig zurückgezogen. Dass er sich oft sehr abweisend verhalten hat und manchmal nicht bereit war, seine Besucher überhaupt zu empfangen, wie einige Anekdoten schildern⁵⁰⁴, ist mit seinem Bestreben erklärbar, das entstellte Aussehen vor der Öffentlichkeit zu verheimlichen.

Entsprechend der magischen Theorie Messerschmidts mussten die Köpfe, um ihre Aufgabe erfüllen zu können, möglichst genau die jeweilige Veränderung der Proportion im Gesicht wiedergeben. Daraus resultiert wohl der unterschwellige Naturalismus in der Detailgestaltung der verunstalteten Züge, wobei besonders die Darstellung der feinen Fältchen auf den zugekniffenen Augen beim Blepharospasmus nur mit ziemlichen Schwierigkeiten realisierbar gewesen sein dürfte.⁵⁰⁵ In der Gesamtgestaltung des verkrampften Gesichtes herrscht jedoch als übergeordnetes Prinzip bei jedem Werk eine strenge Ordnung – jeder Teil des Gesichtes ist klar artikuliert und stellt zusammen mit den anderen Teilen ein ausgewogenes Gebilde dar, in dem die veristische Wiedergabe in eine stilisierte Form umgemünzt ist. Jede Linie, jede Gesichtskrümmung wird kunstvoll gestaltet und in ein wirkungsvolles Gesamtbild eingebunden. Statt der bloßen Darstellung eines entstellten Gesichtes entstanden somit eindrucksvolle Kunstwerke, deren unverständliche, suggestiv wirkende Sprache zu einer Deutung geradezu herausfordert. Allerdings muss man bald feststellen,

of the “Spirit of Proportions”, who is also represented in a pair of companion pieces.⁵⁰⁰

While it is probable that the different types of dystonia caused Messerschmidt pains, the pains in the lower part of the abdomen and in the thighs he mentioned to Nicolai⁵⁰¹ certainly do not belong to that category. They were either psychosomatic in origin or else Messerschmidt, despite his impressing everyone with his healthy looks, suffered from some somatic illness over and above his neurological condition. Visceral hallucinations might also be considered as a cause. The artist’s claim that he habitually felt pain in that region of his body linked by proportional connection to the part of the face he was working on is certainly a figment of his imagination. Equally, the claim that the spirits chose the night as their favourite time for tormenting him may have originated in the conventional idea that the powers of darkness are active at that time. Dystonia has nothing to do with this as it does not occur while the person afflicted with it is asleep.

The dystonia theory that has been presented here raises a question that is difficult to answer on the basis of extant evidence: how did Messerschmidt’s social environment react to the visible changes in his face? Only one report makes an unambiguous reference in this context. Heinrich Sebastian Hüsgen, as has already been said, mentions in his account of a visit he paid Messerschmidt together with his friend Christian von Mechel towards the end of 1780 that the artist’s face displayed “ravaged features”.⁵⁰² The extant letters of Gottfried von Bretschneider, who seems to have been on a friendly footing with the artist, contain no such pointers.⁵⁰³ Perhaps Messerschmidt’s convulsions occurred only sporadically or he sensed that an attack was in the offing and was able to withdraw in time. That he was frequently unwelcoming and sometimes refused downright to open his door to visitors, as some anecdotes have it,⁵⁰⁴ may have been due to his wish to hide his distorted face from the public.

In keeping with Messerschmidt’s theory of magic, his “Heads” had to replicate as accurately as possible each alteration in the proportions of the face if they were to fulfil the purpose they were created for. This arguably gave rise to the subliminal naturalism in the detailed depiction of the contorted features. The meticulous rendering of such details as the minuscule wrinkles of

dass eine eindeutige Antwort darauf, was oder wen diese Köpfe darstellen sollen, nicht zu finden ist. Geht man von der Dystonie-Theorie und den hier präsentierten Schlussfolgerungen aus, so scheint die Lösung dieses Enigmas folgende zu sein: Der Künstler stellt in ihnen weder einen konkreten, benennbaren Gesichtsausdruck, noch eine sinnlose krankhafte Grimasse dar, sondern er konstruiert entsprechend seiner Proportionstheorie apotropäische Masken, auf denen die Gesichtskrämpfe, die er selbst erleiden musste, in künstlerisch verarbeiteter Form erscheinen. Wenn auf diesen Werken dennoch Spuren von Emotionen bemerkbar sind, dann haben sie keine objektive Bedeutung. Es sind wohl Gefühlsregungen, die den Kampf des Künstlers mit seinem Geist begleitet haben.

Im Gesamttypus schließen diese Werke an die frühen klassizistischen Bildnisse des Künstlers an, deren Symmetrie, Frontalität und kurzer nackter Büstenabschnitt ihrer Intention besonders entgegenkamen. Im Laufe der Zeit folgten die Köpfe der immanenten Entwicklung von Messerschmidts persönlichem Stil, die Oberfläche der stereometrisch gestalteten Köpfe verhärtete sich und der Kontrast zwischen den Linien des Gesichtes und seinen großen glatten Wölbungen wird prononcierter. Der Vorrat von Motiven ist entsprechend der Thematik dieser Köpfe zwar sehr beschränkt, der Künstler entwickelt aber aus ihnen ein erstaunlich großes Repertoire an unterschiedlichen Variationen.⁵⁰⁶

Die *Charakterköpfe* Messerschmidts stellen in der Bildhauerei ihrer Zeit ein einmaliges Kunstprodukt dar, dem man nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen vermag. Ihre Verbundenheit mit dem späten 18. Jahrhundert und dessen Kunst ist zwar evident, gleichzeitig überschreiten sie den damaligen kulturhistorischen Rahmen und stehen in krassem Gegensatz zu den ästhetischen Forderungen ihrer Zeit. Mehr als hundert Jahre später spielt die Dystonie, diese rare und merkwürdige Nervenkrankheit, in der Geschichte der österreichischen Kunst von Neuem eine Rolle – sie wurde im Werk von Egon Schiele eine eminente Inspirationsquelle seiner expressiven Darstellungsweise.⁵⁰⁷ Während bei Schiele jedoch eine selbst erlebte Erkrankung unwahrscheinlich ist und er mit Dystonie wohl nur mittelbar, durch sein Interesse an den »hysterischen« Zuständen von Patienten in Berührung kam, hatte sie bei Messerschmidt eine essenziellere Bedeutung. Die tiefe seelische Erschütterung durch

the area around eyes sealed tight by blepharospasm must have represented quite a challenge for the artist.⁵⁰⁵ However, in the overall rendition of the contorted faces the artist is unfailingly guided by the overarching principle of strict order. Each part of each face is clearly articulated and integrated into a balanced whole in concert with all other parts. Veristic rendition is transmuted into stylized form. Each individual line, each curvature of the faces attests to the artist's mastery and contributes to a highly effective, unified whole. What we get, rather than distorted faces, are impressive works of art, whose suggestive, if hermetic language challenges us to try our hand at decoding. However, an unequivocal answer to the question what or whom these heads are meant to represent will not be forthcoming, as we have seen already. If one accepts the dystonia theory and the argument presented above, the following conclusions seem possible: far from wanting to reproduce in his "Heads" either concrete, identifiable facial expressions or morbid grimaces devoid of significance, the artist devised them as apotropaic masks in keeping with his theory of proportions, where the facial convulsions he himself was afflicted with appear modified in an artistic form. Where traces of emotions are discernible in these works they are without objective significance and may well be indicative of the artist's reactions to his struggle with the antagonistic spirit.

The overall type embodied by these works is akin to the artist's early neoclassical portraits, whose symmetry, frontality and bare, truncated torsi are ideally suited for their purpose. The heads followed the immanent development of Messerschmidt's own style; the surfaces of the stereometrically styled heads became harder and the contrast between the lines of the face and its large, smooth curvatures more pronounced. In keeping with the thematic limitations of the "Heads", their pool of motifs is very small, and it is all the more surprising what a great repertoire of variations the artist managed to develop from it.⁵⁰⁶

Seen against the backdrop of their times, Messerschmidt's *Character Heads* are a unique artistic product beyond the reach of any comparable undertaking. While their embeddedness in the late 18th century and its art is evident, they transcend the framework of cultural history and resolutely defy contemporary aesthetic imperatives. More than a hundred years later dystonia,

diese schwere, stigmatisierende Krankheit und der Einsatz der »Köpfe« zu ihrer Bewältigung trugen dazu bei, dass diese einen besonderen Stellenwert im Leben und Schaffen Messerschmidts bekamen. Sie waren für ihn jahrelang das Wesentlichste, bündelten seine bildhauerischen Fähigkeiten und spornten ihn zu einer meisterlichen Leistung an. Ihre Ausnahmeposition, ihr irritierender Ausdruck und das Geheimnisvolle, das sie umgibt, ziehen bis heute den Betrachter in ihren Bann und sie finden Widerhall in der zeitgenössischen Kunstproduktion.

that rare and strange neurological disorder, was to put in another appearance in Austrian art: it became an eminently important source of inspiration for Egon Schiele and his expressivity.⁵⁰⁷ Schiele is unlikely to have been afflicted personally with the illness; for him, contact with dystonia was presumably indirect, mediated by his interest in “hysterical” states. The role dystonia played in Messerschmidt’s life was more essential. The difficulties caused by the illness and the stigma it conferred on him unsettled him profoundly. His strategy of using the “Heads” to cope with its devastating effects ensured the “Heads” of an exalted place in Messerschmidt’s life and work. Focussing his skills as a sculptor and spurring him on to consummate achievements, they were of paramount importance for him for many years. The exceptional role they played for him, their vexatious expressivity and the enigma shrouding them cast a spell on viewers and continue to call forth echoes in art production to this day.

1 Zit. als Nicolai 1785. Die Bedeutung dieses Berichts war schon Johann Georg Meusel bewusst, der ihn in seinen *Miscellaneen artistischen Inhalts* abgedruckt hat (in: Bd. V, H. 26, Erfurt 1785, S. 74–89). Wörtlich wiedergegeben auch in: Ilg 1885, S. 82–87 und in allen weiteren größeren monografischen Publikationen über F. X. Messerschmidt. Eine ausführliche kritische Auseinandersetzung mit Nicolai und seinem Bericht findet man in: Pfarr 2006, S. 47–55.

2 Der in dieser anonym herausgegebenen Reisebeschreibung veröffentlichte Lebenslauf Messerschmidts ist erstmals publiziert und in extenso abgedruckt in: Pötzl-Malikova 1982, S. 148–149. Bis dahin war Seipp in der Messerschmidt-Literatur nicht bekannt.

3 Dies ist die einzige überlieferte Benennung, die Messerschmidt für seine heute als *Charakterköpfe* bekannten Werke benutzt hat. Siehe dazu S. 89.

4 Siehe: Schirlbauer 2013. In diesem Beitrag findet man eine Zusammenfassung von zwei ausführlichen Aufsätzen: *Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte Anonymus namens Strunz und Miscelanæa [sic] zu Messerschmidt: Ausstellungskatalog 1793 und Urheberschaft, Strunz, Seipp, ein Porträt etc.* – publiziert in: <http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>

5 Leise Zweifel an der Autorschaft von Strunz beruhen auf dem ziemlich großen Qualitätsunterschied zwischen seinen *Freimüthigen Briefen*, die das damalige Niveau einer ernst zu nehmenden Fachliteratur erreichen, und der *Merkwürdigen Lebensgeschichte*, welche die zum Kauf angebotenen Werke dem breiten, wenig gebildeten Publikum entsprechend marktwirksam präsentiert.

6 Siehe den zitierten Artikel *Miscelanæa [sic]* auf der Homepage von Anna Schirlbauer. Die Zusammenarbeit von Seipp und Strunz, die hier die Autorin ausführlich zu begründen versucht, bleibt meiner Ansicht nach eine bloße Vermutung. Schon aus zeitlichen Gründen ist die Beteiligung Seipps fraglich – er übersiedelte etwa im Februar 1793 nach Wien, erkrankte dort ziemlich bald und starb am 20. Juni desselben Jahres.

7 Diese Broschüre wird in der vorliegenden Publikation als: Ausst. Kat. Wien mit dem jeweiligen Jahr zitiert.

8 Unter dem Eindruck dieser Publikation neigten einige Interpreten der *Charakterköpfe* zur Betonung des Einflusses der Physiognomielehre J. K. Lavaters, oder sie sahen in Messerschmidt einen »Hogarth der Plastik«.

9 Publiziert in Schröer 1853, S. 218, 231–232, 242, 256 und Pulszky 1880, S. 108–110.

10 Siehe: Dux 1878 (ungarisch) und Dux 1879 (deutsch).

11 An der Wiener Universität entstand 1924 auch eine Dissertation über Messerschmidt von Gabriele Weiss, doch diese brachte nur einige Berichtigungen und Ergänzungen. Die stilistische Analyse, die starren formalen Kriterien folgt, führt zu keinen überzeugenden Ergebnissen.

12 Lit. u. a.: Ziegler 1984, S. 7–12.

13 Siehe das *Familien-Register für die Pfarrgemeinde Wiesensteig*, Bd. A (1648–1770), Manuskript in der kath. Pfarre in Wiesensteig. Alle folgenden Lebensdaten der einzelnen Mitglieder der Familien Messerschmidt und Straub sind ebenfalls daraus entnommen. Diese Angaben findet man in Pötzl-Malikova 1982, auf S. 9–12.

14 Die Behauptung von Johann Messerschmidt, dass der Vater aus zwei Ehen 32 Kinder hatte (siehe Seipp 1793, S. 499), die auch Franz Strunz und nach ihm weitere Autoren übernommen haben, stimmt nicht.

1 Cited as Nicolai 1785. The significance of this report was already well understood by Johann Georg Meusel, who reprinted it in his *Miscellaneen artistischen Inhalts* (in vol. V, H. 26, Erfurt 1785, p. 74–89). Verbatim reprints also in Ilg 1885, p. 82–87, and in all other more substantial monographic publications on F. X. Messerschmidt. A detailed analysis of Nicolai and his report in Pfarr 2006, p. 47–55.

2 The biography contained in this travel account, which was originally published anonymously, was first reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 148–149. Until then, Seipp was unknown in the literature on Messerschmidt.

3 For the works widely known today as *Character Heads*, this is the only term whose use is attested for Messerschmidt himself. Cf. p. 89.

4 Cf. Schirlbauer 2013. This is a digest of two lengthy papers: *Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte Anonymus namens Strunz und Miscelanæa [sic] zu Messerschmidt: Ausstellungskatalog 1793 und Urheberschaft, Strunz, Seipp, ein Porträt etc.* – published at: <http://www.anna-schirlbauer.com/publikationen>

5 Some doubts remain regarding Strunz's authorship. They are chiefly based on the considerable difference in stylistic quality between his *Freimüthige Briefe* [Candid Letters] which are on a par with scholarly specialist literature, and the *Merkwürdige Lebensgeschichte* [Curious Life History], which presents the works that are offered for sale with an eye to a broad and not necessarily educated public.

6 See the aforementioned article in *Miscelanæa [sic]* on Anna Schirlbauer's homepage. The concerted effort Schirlbauer makes to prove the collaboration of Seipp and Strunz does not, in my view, succeed in lifting the matter above the realm of speculation. For one thing, there is the question of timing. Seipp seems to have moved to Vienna in February 1793 and was soon overtaken by illness. He died on 20 June of the same year.

7 This booklet is cited here as Exhib. cat. Vienna, together with the pertinent year.

8 This publication has led several interpreters of the *Character Heads* to stress the influence on Messerschmidt of J. K. Lavater's teachings on physiognomy or to see Messerschmidt as a "Hogarth of sculpture".

9 Published in Schröer 1853, p. 218, 231–232, 242, 256 and Pulszky 1880, p. 108–110.

10 Cf. Dux 1878 (in Hungarian) and Dux 1879 (in German).

11 Gabriele Weiss deserves credit for her dissertation submitted to Vienna University in 1924 containing several corrections and additions. However, her stylistic analysis, which follows rigid formal criteria, does not yield any convincing results.

12 For the literature cf., among others, Ziegler 1984, p. 7–12.

13 Cf. the *Familien-Register für die Pfarrgemeinde Wiesensteig*, vol. A (1648–1770), preserved in manuscript form in the Catholic parish of Wiesensteig. The birth-and-death dates of individual members of the Messerschmidt and Straub families have all been taken from this register. They are published in Pötzl-Malikova 1982, p. 9–12.

14 Johann Messerschmidt's claim that his father had thirty-two children from two marriages (cf. Seipp 1793, p. 499), a claim echoed by Franz Strunz and others, who took their cue from him, is unfounded. Only seven children born by Johann Georg Messerschmidt's first wife were entered in the *Familien-Register*; they included only one son, who became not an officer but a priest.

Im *Familien-Register* sind aus der ersten Ehe des Johann Georg Messerschmidt bloß sieben Kinder eingetragen. Darunter nur ein Sohn, der kein Offizier, sondern Priester wurde.

15 Ziegler 1984, S. 21. Vgl. dazu auch: Pötzl-Malikova 1982, S. 102, Anm. 33.

16 Als Geburtsdatum des Franz Xaver Messerschmidt war lange Zeit irrtümlich der 20. August 1732 angegeben. Merkwürdigerweise stammt dieses Datum von seinem Bruder (siehe Seipp 1793, S. 499), der aber sonst im Lebenslauf von Franz Xaver zutreffende zeitliche Angaben macht. Das falsche Geburtsdatum wurde von Franz Strunz übernommen (siehe Ausst. Kat. Wien 1793, S. 9) und durch ihn dann auch von weiteren Autoren. Erst Gabriele Weiss klärte 1924 auf S. 1 den Irrtum auf. Die Eintragung in der Taufmatrikel der kath. Pfarre in Wiesensteig ist wörtlich wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 125, Dok. I, und abgebildet auf S. 25, Nr. 1.

17 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 10.

18 Schröer 1853, S. 230 und nach ihm weitere Autoren. Die Geschichte des Hirtenknaben, der durch Nachbildungen von Tieren seine künstlerische Begabung offenbart, ist eine populäre Künstleranekdote, die man ebenso unbegründet auch in Lebensbeschreibungen anderer Künstler findet. Siehe: Kris/Kurz 1934, S. 42–43.

19 Ziegler 1984, S. 12–14, 16–17.

20 Über J. B. Straub ist bereits eine ganze Reihe von Publikationen erschienen. Benützt werden hier vor allem die zusammenfassenden Monografien von Peter Steiner (zit. als Steiner 1974) und von Peter Volk (zit. als Volk 1984).

21 Schweigert, Horst: Philipp Jakob Straub 1706–1774. Ein Grazer Barockbildhauer, Begleitheft zur Ausstellung im Grazer Stadtmuseum, 1992.

22 Joseph Straub wurde ein gesuchter Bildhauer im heutigen Slowenien, in Laibach/Ljubljana und Marburg/Maribor, Johann Georg d. J. war in Radkersburg in der Südoststeiermark tätig, und der Jüngste, Franz Anton, kam bis nach Agram/Zagreb in Kroatien.

23 Seipp 1793, S. 500.

24 Ebd. (»Es blieb ihnen kein Mittel als sich durch Betteln Nahrung zu erwerben«).

25 Ebd.

26 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 10–12.

27 Nach Johann Messerschmidt (Seipp 1793, S. 500) hat ihn sein Onkel wegen »zu laut werdenden Hangs zur Frölichkeit, zum Tanzen und Fechten« gekündigt, nach Franz Strunz (Ausst. Kat. Wien 1793, S. 12) verließ Franz Xaver Graz freiwillig, nachdem er dort keine Möglichkeit einer weiteren Ausbildung gesehen hat.

28 Auch während des Studiums an der Akademie arbeitete Messerschmidt »zu seinem nöthigen Unterhalte bisweilen für andere Bildhauer« (Füssli 1802, S. 22). Die Namen dieser Bildhauer sind uns nicht bekannt.

29 Seipp 1793, S. 500–501 (»Er wollte lustig leben und in der Bildhauerei sich so weit vervollkommen, daß er nicht in Furcht gerieth, seinen Hang dämpfen zu müssen«).

30 Ebd., S. 501.

31 In vollem Wortlaut wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 125, Dok. II.

32 Siehe Ilg 1885, S. 4. Dieser nahm auf Grund des falschen, damals noch allgemein akzeptierten viel zu frühen Geburtsdatums an, dass Messerschmidt an der Akademie bereits 1752–1754 studierte.

33 Publiziert in: Pötzl-Malikova 1982, S. 125, Dok. III. Zusammen mit Messerschmidt erhielten am 31. März 1756 diese Erlaubnis noch die Bildhauer Johann Georg Dorfmeister und Andreas Schweigel, sowie der Maler Wenzel Pohl.

34 Siehe S. 393–394, Kat. Nr. X 1.

15 Ziegler 1984, p. 21. Cf. also Pötzl-Malikova 1982, p. 102, note 33.

16 Franz Xaver Messerschmidt's date of birth was for a long time erroneously given as 20 August 1732. Curiously enough, the mistake goes back to his brother Johann (cf. Seipp 1793, p. 499), who proved unerring with all the other dates he supplied for Franz Xaver's life. The wrong date of birth was accepted by Franz Strunz (cf. Exhib. cat. Vienna 1793, p. 9) and handed on to other authors. It was left to Gabriele Weiss in 1924 to put it right on p. 1 of her PhD thesis. The entry in the register of baptisms of the Catholic parish in Wiesensteig is reprinted verbatim in Pötzl-Malikova 1982, p. 125, doc. I; fig. on p. 25, no. 1.

17 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 10.

18 Schröer 1853, p. 230, and others following in his footsteps. The story of the youthful shepherd who reveals his artistic talents by creating effigies of animals as a leisure pursuit is a popular anecdotal ingredient found also in the lives of many other artists, where it is equally lacking in substance. Cf. Kris/Kurz 1934, p. 42–43.

19 Ziegler 1984, p. 12–14, 16–17.

20 A spate of publications has already been devoted to J. B. Straub. For this book I have focused on the comprehensive monographs by Peter Steiner (cited as Steiner 1974) and Peter Volk (cited as Volk 1984).

21 Horst Schweigert: *Philipp Jakob Straub, 1706–1774. Ein Grazer Barockbildhauer*. Booklet accompanying the exhibition in the Graz Stadtmuseum, 1992.

22 Joseph Straub became a much sought after sculptor in Laibach/Ljubljana and Marburg/Maribor in Slovenia; Johann Georg junior was active in Radkersburg in southern Styria, and the youngest, Franz Anton, became a resident of Agram/Zagreb in Croatia.

23 Seipp 1793, p. 500.

24 Ibid. ("They were left with no choice but to obtain food by begging").

25 Ibid.

26 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 10–12.

27 According to Johann Messerschmidt (Seipp 1793, p. 500) his uncle gave him notice because of his "increasingly noisy penchant for merry-making, dancing and fencing"; in Franz Strunz's version (Exhib. cat. Vienna 1793, p. 12), Franz Xaver left Graz of his own free will, having concluded he had exhausted the opportunities the city had to offer in the way of training.

28 Even during his study at the Academy Messerschmidt worked "sometimes for other sculptors to provide for his daily needs" (Füssli 1802, p. 22). The names of these sculptors have not come down to us.

29 Seipp 1793, p. 500–501 ("He wanted to lead a merry life and wished to perfect himself as a sculptor to a degree where he could take it for granted that he might always indulge that inclination").

30 Ibid., p. 501.

31 Reprinted verbatim and unabridged in Pötzl-Malikova 1982, p. 125, doc. II.

32 Cf. Ilg 1885, p. 4. On the basis of the year of birth assigned to Messerschmidt, which was then still generally accepted, even though it was too early by four years, Ilg presumed that Franz Xaver had been at the Academy as early as 1752–1754.

33 Published in Pötzl-Malikova 1982, p. 125, doc. III. The same dispensation was granted on 31 March 1756 to the sculptors Johann Georg Dorfmeister and Andreas Schweigel and to the painter Wenzel Pohl.

34 Cf. p. 393–394, Cat. no. X 1.

35 Köremon [Scheyb] 1770, vol. II, p. 93, claims, among other things, that Messerschmidt had studied under the director "Herr von Maytens for many years", which is patently wrong.

36 Cf. p. 209, Cat. no. 1.

- 35 In Köremon [Scheyb] 1770, Bd. II, S. 93, wird z. B. behauptet, dass Messerschmidt unter dem Direktor »Herrn von Maytens viele Jahre studirt« hat, was nicht stimmen kann.
- 36 Siehe S. 209, Kat. Nr. 1.
- 37 Seipp 1793, S. 501 (»Kanonenzeichnungsschneider«); Ausst. Kat. 1793, S. 13 (»Stuckverschneider«).
- 38 Siehe dazu ausführlich in: Leber 1846 und Thomas 1963.
- 39 Seipp 1793, S. 501 (»Messerschmidt stand an diesem Posten unter der Oberaufsicht des Herrn von Schardel, als Hauptmann und Stückgießer«). Über diesen Artilleriehauptmann David Chatelle (auch Chastel genannt), der im Leben Messerschmidts offenbar eine bedeutende Rolle gespielt hat, ist bisher wenig bekannt. Geboren wurde er 1718 in Genf, er stammte aus einer ursprünglich französischen hugenottischen Künstlerfamilie. In den 50er Jahren kam er nach Wien und war laut Schematismus aus dem Jahre 1765 im Zeughaus »Guß-Wesens wie auch Maschinen-Direktor«. 1775 wurde er von Maria Theresia für seine technischen Erfindungen zum Freiherrn erhoben. Lit.: Brun, Carl (Hg.): *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. I, 1905, S. 290–291; Pötzl-Malikova, Maria: *Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jahrhundert*. In: Kalinowski, Konstanty (Hg.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Poznań 1992, S. 374–375.
- 40 Bis heute sind die Namen des Autors des Programms sowie des entwerfenden Architekten nicht bekannt. In der Quellenliteratur (Freddy 1800, Bd. I, S. 436–437) wird zwar Joseph von Sperges als Verfasser der Inschriften über den Eingängen zu den vier Galerien genannt, ob er sich aber auch am Gesamtprogramm beteiligt hat, wissen wir nicht. In der Literatur (Leber 1846, Bd. I, S. 311) wird sonst nur der Name des Schlossers, Büchsenmeisters und späteren Armatur-Inspektors Nicolaus Unterriedmüller erwähnt, der das kunstvolle Arrangement der Waffen in einzelnen Sälen durchgeführt hat, allerdings sicher auch nach den Anweisungen eines Architekten.
- 41 Siehe die ausführliche Beschreibung beider Denkmäler auf S. 210–213, Kat. Nr. 2 und 3. Ob außer den Büsten auch noch weitere, seit Langem verlorene, offenbar vernichtete Teile dieser Denkmäler (Adler, Fama usw.) von Messerschmidt stammten, ist fraglich und eher unwahrscheinlich.
- 42 Die Ansicht von Peter Volk (1982, S. 263), dass der lange Büstentypus, den Moll und Messerschmidt benützt haben, auf niederländische Vorbilder zurückgeht, ist höchstens in dem Sinne zu akzeptieren, dass sich der entwerfende Architekt von diesen Werken hat inspirieren lassen. Es besteht aber trotzdem ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den niederländischen Halbfiguren der Feldherren, bei denen die voll ausgeführten Arme sehr aussagekräftig die Darstellung mitbestimmen, und den Büsten von Moll, bei denen nur die Armstümpfe zu sehen sind, sowie den Büsten von Messerschmidt, wo sogar diese kaum sichtbar sind.
- 43 In der Literatur werden als Vorbilder die Büsten Karls V. von Leone Leoni und Rudolfs II. von Adriaen de Vries genannt, die als Feldherren im Harnisch dargestellt sind. Siehe u. a.: Ausst. Kat. Wien 1993, S. 478–479, Nr. 123 (Schemper-Sparholz); Barock 1999, S. 494–495, Nr. 210 (Ronconi).
- 44 Die Bedeutung, die Messerschmidt der Draperie zugewiesen hat, und seine Meisterschaft in ihrer Gestaltung gehen vielleicht auf seine Schulung in München zurück, eine direkte Beeinflussung durch die bayerische Rokokoplastik kann man aber nicht nachweisen.
- 45 Diesen Titel erhielt erstmals Faustina minor, die Gattin von Marcus Aurelius, und nicht Julia Domna, wie irrtümlich angenommen wurde (Häusler 2002, S. 40). Vgl. dazu: Speidel, Michael Alexander: *Faustina–mater castrorum*. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte. In: Corsten, Thomas u. a. (Hg.): *Tyche–Beiträge zur alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 12, Wien 2012, S. 127–152.
- 46 Als *mater castrorum* ist Maria Theresia z. B. auf dem Revers einer silbernen Schaumünze aus dem Jahre 1743 benannt worden, und man findet diesen Titel auch auf der Fassadeninschrift der Militärakademie in Wiener Neustadt (laut Häusler 2002, S. 40). Nach Fischer 1770, S. 214
- 37 Seipp 1793, p. 501 (»*Kanonenzeichnungsschneider*« [cannon metal chaser]); Exhib. cat. 1793, p. 13 (»*Stuckverschneider*« [chaser]).
- 38 For details see: Leber 1846 and Thomas 1963.
- 39 Seipp 1793, p. 501 (»Messerschmidt was supervised in this post by Herr[...] von Schardel, a captain and founder«). Little has come to light about this Captain of the Artillery David Chatelle or Chastel, who appears to have played an important role in Messerschmidt's life. He was born in Geneva in 1718 into an originally French Huguenot family of artists. In the 1750s he came to Vienna, where, according to the *Schematismus* for 1765, he held the post of director of the foundry and of machines at the Imperial Armoury. In 1775 he was created a baron by Maria Theresia for his technological inventions. Lit.: Carl Brun (ed.): *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. I, 1905, p. 290–291; Maria Pötzl-Malikova: »Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jahrhundert«. In: Konstanty Kalinowski (ed.): *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert* (Poznań 1992), p. 374–375.
- 40 To this day we do not know the name of the programme's author or of the architect in charge. In the source literature (Freddy 1800, vol. I, p. 436–437) Joseph von Sperges is named as the author of the inscriptions above the entrances to the four galleries but whether he had anything to do with the overall programme is an open question. The only name that is mentioned in the literature (Leber 1846, vol. I, p. 311) is that of the locksmith, gunsmith and arms inspector to-be, Nicolaus Unterriedmüller, who was responsible for the skillful arrangement of the weapons in each of the rooms, a task in which he was undoubtedly instructed by the architect.
- 41 Cf. the detailed descriptions of the two monuments, p. 210–213, Cat. nos. 2 and 3. Whether other parts of these monuments such as eagles and statues of Fame, which were obviously destroyed long ago, were also made by Messerschmidt is doubtful and, on the whole, unlikely.
- 42 Peter Volk's view (1982, p. 263) that the elongated type of bust used by Moll and Messerschmidt is based on Dutch models is acceptable – if at all – only in the sense that the architect in charge was inspired by such models. There is nevertheless a crucial difference between the Dutch half-figures of generals, whose fully developed arms are an integral part of the works and contribute a great deal to their expressivity, and either Moll's busts where the arms feature only as stumps or Messerschmidt's, where even the stumps are hardly visible.
- 43 Models mentioned in the literature are the busts of Charles V by Leone Leoni and of Rudolf II by Adriaen de Vries, both depicted as generals in armour. Cf. inter alia Exhib. cat. Vienna 1993, p. 478–479, no. 123 (Schemper-Sparholz); Barock 1999, p. 494–495, no. 210 (Ronconi).
- 44 The significance Messerschmidt assigned to drapery and his mastery in its handling perhaps owes something to his training in Munich. It is, however, impossible to demonstrate a direct line of influence that would link him to Bavarian rococo sculpture in this respect.
- 45 This title was first awarded to Faustina minor, the wife of Marcus Aurelius, and not to Julia Domna, as has erroneously been assumed (Häusler 2002, p. 40). Cf. Michael Alexander Speidel: »Faustina–mater castrorum. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte«. In: Thomas Corsten u. a. (ed.): *Tyche–Beiträge zur alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik*, vol. 12 (Vienna 2012), p. 127–152.
- 46 *Mater castrorum* is the title given to Maria Theresia on the reverse of a silver medallion dating from 1743; it is also found in an inscription on the front of the Military Academy in Wiener Neustadt (cf. Häusler 2002, p. 40). According to Fischer 1770, p. 214, a block of stone from Carnuntum had been put up near the Jesuit Church in the square Am Hof bearing an ancient inscription. A new one was added to it, in which Maria Theresia was likewise called *mater castrorum*. In the Imperial Armoury her name was adorned with this title in inscriptions in the König Ludwig-Saal (Leber 1846, vol. I, p. 61) and above the entrance to the eastern »Galerie«. As the latter inscription, according to Freddy, was composed by Joseph von Sperges (cf. n. 40), he may well have been the author of the inscriptions on the monuments of the two rulers.

befand sich in der Nähe der damaligen Jesuitenkirche Am Hof ein alter Stein aus Carnuntum mit einer antiken Inschrift, zu der eine neue hinzugefügt wurde, in der Maria Theresia ebenfalls als *mater castrorum* bezeichnet wird. Im kaiserlichen Zeughaus findet man diesen Titel bei ihrem Namen auch in einer Inschrift im sog. König Ludwigs-Saal (Leber 1846, Bd. I, S. 61) und über dem Eingang in die östliche »Galerie«. Da diese letztgenannte Inschrift nach Freddy Joseph von Sperges verfasst hat (siehe Anm. 40), ist es durchaus möglich, dass er auch der Autor der Inschriften auf den Denkmälern beider Herrscher war.

47 Auf das Fehlen eines männlichen Äquivalents zu *mater castrorum* in der Titulatur des römischen Kaisers, der stattdessen meist den Titel *pater patriae* verliehen bekam, wurde im zit. Aufsatz von M. A. Speidel (siehe Anm. 45) auf S. 138 hingewiesen.

48 Über den Zusammenhang zwischen der Büste Maria Theresias von Messerschmidt und den Porträts der Herrscherin von Martin van Meytens vgl. Scherf 2010/2011, S. 31–32, mit Abb.

49 Vgl. dazu: Schemper-Sparholz 1996, S. 184–188, mit Abb. 224–227.

50 In Baum 1980, Bd. I, S. 372 wird dagegen – wenig überzeugend – ein Einfluss der französischen Porträtbilderei angenommen.

51 Siehe auf S. 36 die ursprüngliche Aufstellung des Reliefs Josephs II. in der Waffenhalle nach einem der Aquarelle von Löbhard und Waniek aus den Jahren 1817–1819. Eine Abbildung der Aufstellung des Reliefs Maria Isabellas von Parma ist nicht bekannt, nach Leber 1846, Bd. II, S. 292 war sie aber identisch.

52 Ausführlichere Beschreibung siehe auf S. 213–215, Kat. Nr. 4 und 5.

53 Zur engen Beziehung zwischen der Porträtplastik und dem Münzbildnis siehe Schemper-Sparholz 1996, S. 165–188.

54 Weiss 1924, S. 123–125. Die Autorin nimmt an, dass Messerschmidt, der nach ihrer Ansicht ein Schüler Matthäus Donners war, sich direkt von dessen Münzen und Medaillen inspirieren ließ.

55 Vgl. dazu Kat. Nr. 7 auf S. 216–219.

56 Hassmann 2013, S. 124–125, Nr. 2.

57 Über diese Studienreise siehe ausführlich auf S. 62–63.

58 Der Kaiser wurde aber nicht im echten Krönungsornat, sondern in einer Kopie aus dem Jahre 1763, die sich in der kaiserlichen Schatzkammer befand, und mit den sog. Hausinsignien der Habsburger dargestellt. Vgl. dazu S. 223.

59 Vgl. dazu Kat. Nr. 7 auf S. 216–219 und Kat. Nr. 13 auf S. 222–224.

60 Publiziert in: Ausst. Kat. Wien 1993, S. 467–469, mit Abb. (Pötzl-Malikova).

61 Wenige Jahre nach dem Tod der Herzogin vereinigte Maria Theresia 1778 die Savoy'sche Ritterakademie mit dem Theresianum und ließ die bedeutendste Einrichtung dorthin überführen. Wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit wurde die Statue der Herzogin in eine Büste umgewandelt, die dann im Theresianum aufgestellt wurde. Seit dem 19. Jahrhundert ist sie dort nur in dieser Form bekannt.

62 König 1976, S. 159–163. Eine grafische Abbildung des Denkmals ist reproduziert in Pötzl-Malikova 1982, S. 40, Nr. 1.

63 Erst im Jahre 1770 malte Wenzel Pohl ein repräsentatives großformatiges Bildnis Franz' I. von Lothringen im Krönungsornat und mit der Kaiserkrone auf dem Haupt für den sog. Riesensaal der Innsbrucker Hofburg.

64 Ausführlich dazu in: Pötzl-Malikova 1981, S. 138–145.

65 Ebd., S. 141–143. Ein weiteres wichtiges Nachschlagewerk für Messerschmidt könnte das mehrbändige Werk von Marquard Herrgott *Monumenta Augustae Domus Austriae* aus den Jahren 1750–1772 gewesen sein, vor allem dessen dritter Band mit dem Titel *Pinacotheca Principum Austriae*, der 1760 erschienen ist.

66 Pötzl 1996, S. 126.

47 On p. 138 of the essay quoted above (cf. n. 45) M. A. Speidel has pointed out the absence of a male equivalent of *mater castrorum* among the titles of Roman emperors. Instead they were usually awarded the title *pater patriae*.

48 For the relationship between Messerschmidt's bust of Maria Theresia and the portraits of the Empress by Martin van Meytens cf. Scherf 2010/2011, p. 31–32, with illustrations.

49 Cf. Schemper-Sparholz 1996, p. 184–188, with figs. 224–227.

50 Baum 1980, vol. I, p. 372 assumes the influence of French portraiture. The evidence for this is not compelling.

51 Cf. the original location of the relief of Joseph II in the Weapons Hall as seen in one of the water colours by Löbhard and Waniek from 1817/1819 on p. 36. Even though no picture has, to my knowledge, come down to us to illustrate the location of the relief of his first wife Maria Isabella of Parma, we may assume with Leber 1846, vol. II, p. 292 that it was located in the same place as Joseph's.

52 For a more detailed description cf. p. 213–2015, Catalogues no. 4 and 5.

53 For the close link between portrait sculpture and coin portraits, cf. Schemper-Sparholz 1996, p. 165–188.

54 Weiss 1924, p. 123–125. Weiss assumed that Messerschmidt, in her view one of the pupils of Matthäus Donner, used the latter's coins and medallions as a source of inspiration.

55 Cf. p. 216–219, Cat. no. 7.

56 Hassmann 2013, p. 124–125, no. 2.

57 For details of this study trip, cf. p. 62–63.

58 Messerschmidt depicted the Emperor with the Habsburg House Insignia, wearing a replica of the coronation robes, which dated from 1763 and was kept in the Imperial Treasury. Cf. p. 223.

59 For details, cf. Cat. no. 7, pp. 216–219, and Cat. no. 13, pp. 222–224.

60 Published in Exhib. cat. Vienna 1993, p. 467–469, with figs. (Pötzl-Malikova).

61 In 1778, a few years after the duchess's death, Maria Theresia fused the Savoy Knight Academy with the Theresianum and had most of its significant furnishings moved there. It is probable that the duchess's statue was converted into a bust on this occasion and put on display at the Theresianum. This is the only form it has been known under since the 19th century.

62 König 1976, p. 159–163. A drawing of the monument is reprinted in Pötzl-Malikova 1982, p. 40, no. 1.

63 It was not until 1770 that Wenzel Pohl painted a representative, large-scale portrait of Francis I of Lorraine in coronation robes, wearing the imperial crown. The painting was destined for the Riesensaal of the Innsbruck Hofburg.

64 For details see Pötzl-Malikova 1981, p. 138–145.

65 Ibid., p. 141–143. Another important source for Messerschmidt may well have been the several volumes of Marquard Herrgott's *Monumenta Augustae Domus Austriae* published between 1750 and 1772, particularly the third volume entitled *Pinacotheca Principum Austriae*, which appeared in 1760.

66 Pötzl 1996, p. 126.

67 Cf. p. 228–229, Cat. no. 16.

68 Now in the Kunstkammer of the Kunsthistorisches Museum. Lit., e.g.: Führer Wien 2010, p. 222–223, no. 103, with figs.

69 Published in Ronzoni 1996, p. 40–57. The bust is now in the castle at Slavkov u Brna/Austerlitz in Moravia.

70 Cf. p. 398–399, Cat. no. X 7.

71 Cf. Grassi's 1808 obituary, published in Eduard Leisching's paper in *Kunst und Kunsthandwerk*, Year XIX, 1916, p. 205.

- 67 Vgl. dazu S. 228–229, Kat. Nr. 16.
- 68 Heute in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums. Lit. u. a.: Führer Wien 2010, S. 222–223, Nr. 103, mit Abb.
- 69 Publiziert in: Ronzoni 1996, S. 40–57. Die Büste befindet sich heute in Schloss Austerlitz/Slavkov u Brna in Mähren.
- 70 Vgl. dazu S. 398–399, Kat. Nr. X 7.
- 71 Siehe den Nekrolog Grassis aus dem Jahre 1808, publiziert im Beitrag von Eduard Leisching in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIX, 1916, S. 205.
- 72 Pötzl-Malikova 1982, S. 222, Nr. 7, mit Abb.
- 73 Volk 1982, S. 263. Es ist das Bildnis der Anna von England, Gemahlin des Statthalters der Niederlande Wilhelm IV. von Oranien, von J. B. Xavery. Die Terrakottabüste diente offenbar als Modell für eine Marmorbüste der Fürstin aus dem Jahre 1733.
- 74 Siehe S. 246–247, Kat. Nr. 31.
- 75 Siehe ausführlich auf S. 237–240, Kat. Nr. 25.
- 76 Vgl. dazu S. 68–76.
- 77 Lit.: Pötzl-Malikova, Maria: Eine Frau als Kunstmäzen. Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan, geborene Liechtenstein (1694–1772), in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.): *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.–20. Juli 1992, Bd. II, Berlin 1993, S. 213–220. Hier sind auch die Werke von Messerschmidt kurz erwähnt. Die Herzogin wird in den Dokumenten in ihren jungen Jahren Theresia Anna Felicitas, später dann Maria Theresia Felicitas genannt. Eine Statue der Herzogin wird hier bereits erwähnt.
- 78 Nach Füssli 1802, S. 23.
- 79 Siehe S. 226–228, Kat. Nr. 15.
- 80 Weiss 1924, S. 128–129.
- 81 Publ. in: Thiem, Christel: *Italienische Zeichnungen 1500–1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977, S. 119, Nr. 242 (Elisabetta Sirani ?), S. 121 (Abb.).
- 82 Das Standmotiv ist ähnlich jenem der Statue Maria Theresias, bei der es wohl auch den schwebenden Eindruck mitbestimmt. Auf diese Ähnlichkeit hat bereits Gabriele Weiss (1924, S. 120) hingewiesen.
- 83 Siehe S. 228–229, Kat. Nr. 16.
- 84 Siehe S. 229–231, Kat. Nr. 17.
- 85 König 1976, S. 129–132.
- 86 Siehe S. 243–246, Kat. Nr. 30.
- 87 Siehe S. 242, Kat. Nr. 27.
- 88 So sah z. B. Ernst Kris (1932, S. 184) das Vorbild in der Figur der Temperantia des römischen Bildhauers Filippo della Valle, was wenig überzeugend ist.
- 89 Siehe S. 233–234, Kat. Nr. 20.
- 90 Ulrich Pfarr (2006, S. 66–67) deutet dagegen das Motiv des von den Kindern entblößten Rückens der Mutter als eine Anspielung auf die traditionelle Allegorie der »Enthüllung der Wahrheit« und interpretiert sie als Vorwegnahme eines »weiteren Eindringens Mesmers und Messerschmidts in die Geheimnisse der Natur«. Für die Möglichkeit einer solchen Interpretation liefert er aber keine Argumente.
- 91 Siehe S. 241–242, Kat. Nr. 26.
- 92 Pötzl-Malikova 1982, S. 45. Vgl. dazu auch Pfarr 2006, S. 87, Abb. 20, S. 88.
- 93 Messerschmidt könnte über diese Auseinandersetzung durch Franz von Scheyb informiert gewesen sein, der Laokoon in seinem bereits zit., 1770 erschienenen Buch eine ausführliche Abhandlung widmet. Siehe: Köremon [Scheyb] 1770, Bd. II, S. 117–136.
- 72 Pötzl-Malikova 1982, p. 222, no. 7, with fig.
- 73 In: Volk 1982, p. 263. It is the portrait of Anne, the wife of the stadtholder of the Netherlands, Wilhelm IV of Orange, by J. B. Xavery. The terracotta bust obviously served as a model for the Princess's 1733 marble bust.
- 74 Cf. p. 246–247, Cat. no. 31.
- 75 For more details cf. p. 237–240, Cat. no. 25.
- 76 Cf. p. 68–76.
- 77 Maria Pötzl-Malikova: "Eine Frau als Kunstmäzen. Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan, geborene Liechtenstein (1694–1772)". In: Thomas W. Gaethgens (ed.): *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15–20 July 1992 (Berlin: Akademie Verlag 1993), vol. II, p. 213–220. Here Messerschmidt's works are also briefly mentioned. In the documents, the Duchess was called Theresia Anna Felicitas in her youth and Maria Theresia Felicitas later in life. A statue of the Duchess is mentioned.
- 78 According to Füssli 1802, p. 23.
- 79 Cf. p. 226–228, Cat. no. 15.
- 80 Weiss 1924, p. 128–129.
- 81 Published in Christel Thiem: *Italienische Zeichnungen 1500–1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart* (Stuttgart 1977), p. 119, no. 242 (Elisabetta Sirani ?), p. 121 (fig.).
- 82 The stance is similar to Maria Theresia's statue, where it arguably contributes to the "floating" impression. This similarity was first pointed out by Gabriele Weiss (1924, p. 120).
- 83 Cf. p. 228–229, Cat. no. 16.
- 84 Cf. p. 229–231, Cat. no. 17.
- 85 König 1976, p. 129–132.
- 86 Cf. p. 243–246, Cat. no. 30.
- 87 Cf. p. 242, Cat. no. 27.
- 88 Ernst Kris (1932, p. 184), to give but one example, believed that the model was the *Temperantia* by the Roman sculptor Filippo della Valle. This attribution is far from convincing.
- 89 Cf. p. 233–234, Cat. no. 20.
- 90 Ulrich Pfarr (2006, p. 66–67) interprets the motif of the children baring their mother's back as an allusion to the traditional allegory of the "revelation of truth" and regards it, without substantiating such an interpretation, as an anticipation of "Mesmer's and Messerschmidt's future forays into the secrets of Nature". He does not supply any arguments to support his interpretation.
- 91 Cf. p. 241–242, Cat. no. 26.
- 92 Pötzl-Malikova 1982, p. 45. Cf. also Pfarr 2006, p. 87, fig. 20, p. 88.
- 93 Messerschmidt could have been made aware of this controversy by Franz von Scheyb, who discussed Laocoon in detail in his aforementioned book, which was published in 1770. Cf. Köremon [Scheyb] 1770, vol. II, p. 117–136.
- 94 Cf. the crucifixes by Balthasar Ferdinand Moll and Jakob Müller, also known as Mollinarolo, in Exhib. cat. Vienna 1993, p. 476–477, no. 122, with fig. (Ronzoni) and p. 504–505, no. 134, with fig. (Ronzoni).
- 95 Cf. p. 233–234, Cat. no. 20.
- 96 Cf. also Roberto Codroico: "Johann Baptist Hagenauer – Schüler der Accademia Clementina von Bologna". In *Barockberichte*, vol. 44/45 (Salzburg 2006), p. 832–836.

- 94 Vgl. dazu Kruzifixe von Balthasar Ferdinand Moll und Jakob Müller gen. Mollinarolo in Ausst. Kat. Wien 1993, S. 476–477, Nr. 122, mit Abb. (Ronconi) und S. 504–505, Nr. 134, mit Abb. (Ronconi).
- 95 Siehe S. 233–234, Kat. Nr. 20.
- 96 Siehe dazu u. a.: Codroico, Roberto: Johann Baptist Hagenauer–Schüler der Accademia Clementina von Bologna. In: Barockberichte, H. 44/45, Salzburg 2006, S. 832–836.
- 97 Tietze-Conrat, Erica: Johann Georg Dorfmeister. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, Bd. IV, Wien 1910, S. 240–242.
- 98 Seipp 1793, S. 501–502.
- 99 Füssli 1802, S. 22. Nach Bertuch 1810, S. 121 war es David Chatelle, der Messerschmidt zu einer Studienreise nach Rom verhalf.
- 100 Siehe dazu S. 219–220, Kat. Nr. 8–9.
- 101 Siehe weiter S. 38. Nach Füssli 1802, S. 22 verbrachte Messerschmidt in Rom sieben Monate, nach Lipowsky 1810, S. 204 und Dlabacz 1815, S. 311 waren es sechs Monate. In Bertuch 1810, S. 121 sind es elf Monate und bei Seipp 1793 sogar sieben Vierteljahre, was wahrscheinlich eine Verwechslung mit Monaten ist. Nach Nagler 1840, S. 162 waren es dagegen nur sechs Wochen.
- 102 In der Literatur werden seit 1866 zwei Holzkopien des *Sterbenden Gladiators* und des *Borghesischen Fechters* als Werke Messerschmidts aus seinem Aufenthalt in Rom angesehen. Sie sind in dieser Publikation unter die »Fragwürdigen Werke« eingereiht. Siehe S. 394–395 Kat. Nr. X 2 und X 3.
- 103 Diese Behauptung findet man schon in Seipp 1793, S. 502 (»schnittze für sich Kunststatuen in Holz«). Von ihm übernahm sie Franz Strunz (Ausst. Kat. Wien 1793, S. 13) und nach ihm weitere Autoren. Nur in Dlabacz 1815, S. 311 und in Nagler 1840, S. 162 kann man lesen, dass Messerschmidt von Maria Theresia nach Rom geschickt wurde (»wie es scheint, um antike Statuen in Holz nachzubilden«).
- 104 Siehe S. 220–221, Kat. Nr. 10.
- 105 Wienerisches Diarium, Nr. 36, 6.5.1767. Erwähnt im Bericht über die Zinnbüste des Joseph II. (siehe S. 224–226, Kat. Nr. 14). Publiziert in: Kris 1932, S. 181.
- 106 Über die Lebensbedingungen der fremden Kunstadepten in Rom findet man ein zusammenfassendes, instruktives Kapitel in Michel 2000, S. 279–282.
- 107 Seipp 1793, S. 502.
- 108 Michel 2000, S. 282.
- 109 Ebd., S. 282–285.
- 110 Ebd., S. 285–295 (Kap. 3. Les élèves étrangers de l'Accademia del nudo). Der Name Messerschmidts wird auf S. 293 genannt.
- 111 Publiziert in Nicolai 1785, S. 402–403 und Seipp 1793, S. 502, übernommen von Strunz in Ausst. Kat. Wien 1793, S. 14–17.
- 112 Siehe S. 221–222, Kat. Nr. 11–12.
- 113 Seipp 1793, S. 502–503.
- 114 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 15–16, 40. Siehe dazu S. 284–285, Kat. Nr. 68–69.
- 115 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 17. Nach Strunz hat man in Paris Messerschmidt 2000 Kaisergulden Jahresgehalt angeboten.
- 116 Ebd., S. 17–18. In keiner zeitgenössischen Publikation wird sonst eine solche Reise erwähnt und sie wäre schon aus zeitlichen Gründen schwer realisierbar gewesen.
- 117 Siehe S. 234–236, Kat. Nr. 21–22. Außer diesen zwei Metallbüsten reichte der Künstler auch ein Gipsrelief mit dem Thema »Odysseus entdeckt Achilles unter den Frauen« ein, das aber seit Langem verschollen ist (siehe S. 236, Kat. Nr. 23).
- 97 Erica Tietze-Conrat: »Johann Georg Dorfmeister«. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale* (Wien 1910), vol. IV, p. 240–242.
- 98 Seipp 1793, p. 501–502.
- 99 Füssli 1802, p. 22. According to Bertuch 1810, p. 121, David Chatelle was instrumental in arranging Messerschmidt's study trip to Rome.
- 100 Cf. p. 219–220, Cat. no. 8–9.
- 101 Cf. p. 38. According to Füssli 1802, p. 22, Messerschmidt spent seven months there, Lipowsky 1810, p. 204, and Dlabacz 1815, p. 311, give him six months. Bertuch 1810, p. 121, claims he spent eleven months, and Seipp 1793 goes so far as to credit him with a stay lasting seven quarter years, probably confusing quarter years with months. At the other extreme is Nagler 1840, p. 162, who has Messerschmidt stay in Rome for only six weeks.
- 102 Two copies in wood, of the *Dying Gladiator* and the *Borghese Gladiator*, have been regarded in the literature since 1866 as works by Messerschmidt and dated to his stay in Rome. In the present publication they are listed as Questionable works. Cf. p. 394–395, Cat. no. X 2 and X 3.
- 103 This claim is found already in Seipp 1793, p. 502 (»He carved artistic statues in wood for his own purposes«). Franz Strunz followed in Seipp's footsteps (Exhib. cat. Vienna 1793, p. 13) and was followed by others in turn. Dlabacz 1815, p. 311, and Nagler 1840, p. 162, are the only ones to note that Messerschmidt was sent to Rome by Maria Theresia »apparently with the purpose of copying ancient statues in wood«.
- 104 Cf. p. 220–221, Cat. no. 10.
- 105 *Wienerisches Diarium* no. 36, 6 May 1767. This is mentioned in the context of the tin bust of Joseph II (cf. p. 224–226, Cat. no. 14). Published in Kris 1932, p. 181.
- 106 There is a detailed and instructive chapter in Michel 2000, p. 279–282, on how art students from abroad lived in Rome.
- 107 Seipp 1793, p. 502.
- 108 Michel 2000, p. 282.
- 109 Ibid., p. 282–285.
- 110 Ibid., p. 285–295 (Ch. 3, »Les élèves étrangers de l'Accademia del nudo«). Messerschmidt's name occurs on p. 293.
- 111 Published in Nicolai 1785, p. 402–403, and Seipp 1793, p. 502, borrowed by Strunz in Exhib. cat. Vienna 1793, p. 14–17.
- 112 Cf. p. 221–222, Cat. no. 11–12.
- 113 Seipp 1793, p. 502–503.
- 114 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 15–16, 40. Cf. also p. 284–285, Cat. no. 68–69.
- 115 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 17. Strunz claims that Messerschmidt was offered an annual salary of 2,000 kaisergulden.
- 116 Ibid., p. 17–18. No other contemporary publication mentions such a trip, which would have been difficult in any case given the time constraint.
- 117 Cf. p. 234–236, Cat. no. 21–22. In addition to the two metal busts the artist submitted a plaster relief, *Ulysses discovering Achilles among the women*, which has been unaccounted for since early on (cf. p. 236, Cat. no. 23).
- 118 Cf. Scherf 2010/2011, p. 35–41.
- 119 Cf. above all the so-called *Barberini Statue* in Rome's Capitoline Museum. Figure in Exhib. cat. New York/Paris 2010/2011, p. 73, no. 56.
- 120 Bückling, Porträts 2006, p. 43.
- 121 For details see p. 140

- 118 Siehe dazu: Scherf 2010/2011, S. 35–41.
- 119 Vgl. vor allem mit der *Barberini Statue* im Kapitولينischen Museum in Rom. Abb. in: Ausst. Kat. New York–Paris 2010/2011, S. 73, Nr. 56.
- 120 Bückling, Porträts 2006, S. 43.
- 121 Siehe dazu weiter S. 140.
- 122 Pfarr 2003, S. 43.
- 123 Gampp 1998, S. 28–31; Gampp 2006, S. 289–292. Der Autor sieht im Franz von Scheyb geradezu einen Mentor des Künstlers, was kaum zutrifft.
- 124 Köremon [Scheyb] 1770, Bd. II, S. 59–62 (§ 19. Von der Stellung und Bewegung des Kopfes).
- 125 Cerny 1978, S. 9.
- 126 Siehe S. 246–247, Kat. Nr. 31.
- 127 Siehe S. 247–248, Kat. Nr. 32.
- 128 So entspricht bei frontaler Ansicht die Breite des Sockels etwa der Breite des Gesichtes und die Breite des Büstenausschnittes der Breite der seitlichen Haarlocken, welche die Ohren bedecken. Die Länge des Gesichtes (vom Kopf bis zum Kinn) hat dasselbe Maß wie die Höhe des Büstenausschnittes und des Sockels zusammen. Vgl. dazu: Pötzl-Malikova 1987, S. 262.
- 129 Vgl. dazu S. 237–240, Kat. Nr. 25.
- 130 Siehe S. 249–251, Kat. Nr. 35.
- 131 Ebd. Hier werden verschiedene Auftragsmöglichkeiten näher diskutiert.
- 132 Die zusammengezogenen Augenbrauen, die auf der Marmorbüste Swietens so suggestiv wirken, sind in Messerschmidts Œuvre nicht einmalig. Man findet sie in anderen Porträts und in den *Charakterköpfen* wieder. Den halbgeöffneten Mund sieht man auch an der 1767 entstandenen Büste Josephs II., wo er offenkundig dem Erscheinungsbild des Monarchen entspricht.
- 133 Diese kunstvolle Perücke wirkt sehr befremdend und das umso mehr, als Gerard van Swieten selten eine Perücke zu tragen bereit war (Krapf, Auftraggeber 2002, S. 69).
- 134 Publiziert in: Pötzl-Malikova 1984.
- 135 Siehe S. 236, Kat. Nr. 23.
- 136 Siehe S. 243, Kat. Nr. 28–29.
- 137 Siehe S. 236–237, Kat. Nr. 24.
- 138 Das Ernennungsdekret ist mit 1. September 1769 datiert. Siehe die Eintragung der Übergabe des Dekrets in das *Wahl-Buch* der Akademie am 10. September (Pötzl-Malikova 1982, S. 127, Dok. IX). Als Substitutprofessoren wurden zusammen mit Messerschmidt der Maler Joseph Hauzinger und der Architekt Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg ernannt.
- 139 Die Grundbucheintragung vom 13. November 1770 ist publiziert in: Pötzl-Malikova 1982, S. 129, Dok. XII. Den *Consens* zur Nutzung seines neuen Anwesens, das Messerschmidt bei einer Versteigerung erwarb, erhielt er bereits am 16. März desselben Jahres.
- 140 Siehe das Gutachten des Sekretärs der Akademie Joseph von Sonnenfels vom 5. Oktober 1773 über jene Bildhauer, die als Akademiemitglieder berechtigt sind, Gehilfen zu haben und Schüler auszubilden. Neben anderen ist hier auch Messerschmidt genannt (publ. in: Pötzl-Malikova 1982, S. 130, Dok. XIII.). Vgl. dazu auch: UAAbKW, VA., Karton 3, Jahr 1773, fol. 173.
- 141 Trotzdem (oder vielleicht gerade deswegen?) dichtete man Messerschmidt verschiedene Liebesgeschichten an, die sich vor allem unter seinen Pressburger Verwandten lange tradierten. Vgl. dazu besonders: Schröer 1953 und Pulszky 1880 (zit. in Anm. 9). Eine unglückliche Jugendliebe Messerschmidts zu einer Gräfin ist das Thema des Werkes
- 122 Pfarr 2003, p. 43.
- 123 Gampp 1998, p. 28–31; Gampp 2006, p. 289–292. The author sees Franz von Scheyb almost in the role of the artist’s “mentor”, which is hardly probable.
- 124 Köremon [Scheyb] 1770, vol. II, p. 59–62; “§ 19. Von der Stellung und Bewegung des Kopfes” [On the posture and movement of the head].
- 125 Cerny 1978, p. 9.
- 126 Cf. p. 246–247, Cat. no. 31.
- 127 Cf. p. 247–248, Cat. no. 32.
- 128 Seen from in front, the socle’s width corresponds roughly to the width of the face, and the width of the truncated torso corresponds to the overall width of the head including the locks of hair at the sides covering the ears. The length of the face, from the top of the head to the chin, corresponds to the length of the truncated torso plus the socle. Cf.: Pötzl-Malikova 1987, p. 262.
- 129 Cf. d p. 237–240, Cat. no. 25.
- 130 Cf. p. 249–251, Cat. no. 35.
- 131 Ibid., where different possibilities regarding the commissioning of the work are discussed in detail.
- 132 The contracted brows, which exert such a suggestive effect in van Swieten’s marble bust, are not unique in Messerschmidt’s oeuvre. They are found both in other portraits and in the *Character Heads*. The half open mouth is also present as a characteristic feature in the 1767 bust of Joseph II, where it is obviously an integral part of the monarch’s realistic depiction.
- 133 The highly elaborate wig produces a disconcerting effect, particularly in view of the fact that Gerard van Swieten was only rarely prepared to wear a wig (Krapf, Auftraggeber 2002, p. 69).
- 134 Published in Pötzl-Malikova 1984.
- 135 Cf. p. 236, Cat. no. 23.
- 136 Cf. p. 243, Cat. no. 28–29.
- 137 Cf. p. 236–237, Cat. no. 24.
- 138 The decree on the formal appointment bears the date 1 September 1769. Cf. the entry related to the presentation of the decree in the Academy’s *Wahl-Buch* dated 10 September (Pötzl-Malikova 1982, p. 127, doc. IX). In addition to Messerschmidt two other “substitute professors” were appointed: the painter Joseph Hauzinger and the architect Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg.
- 139 The entry in the land register dated 13 November 1770 is published in Pötzl-Malikova 1982, p. 129, doc. XII. Messerschmidt was given the *Consens*, the formal acknowledgment that he was entitled to take possession of the property he had acquired in an auction, as early as 16 March of the same year.
- 140 Cf. the expert opinion given by the Secretary of the Academy, Joseph von Sonnenfels, dated 5 October 1773 on sculptors who were entitled, as members of the Academy, to have assistants and to teach students. Messerschmidt is named as one of these (publ. in Pötzl-Malikova 1982, p. 130, doc. XIII.). Cf. also: UAAbKW, VA., box 3, year 1773, fol. 173.
- 141 In spite of this state of affairs (or perhaps because of it?) various “love affairs” were imputed to Messerschmidt in oral traditions, which proved particularly long-lived among his Pressburg relatives. Cf. in particular: Schröer 1953 and Pulszky 1880 (cited. in n. 9). The unhappy love of young Messerschmidt for a countess is the subject of *Hebe Herculea*, published in 1846 under the pen name Christoph Oeser by the Pressburg lyceum teacher and writer, Tobias Gottfried Schröer, the father of Karl Julius Schröer, who is cited in these pages. Cf.: Ilg 1885, p. 33–35.
- 142 Cf. p. 226–228, Cat. no. 15 and p. 243–246, Cat. no. 30.
- 143 Cf. p. 399.

Hebe Hercules, das unter dem Pseudonym Christoph Oeser 1846 erschienen ist. Der Autor war der Pressburger Lyzeumsprofessor und Schriftsteller Tobias Gottfried Schröer, Vater des hier zitierten Karl Julius Schröer. Siehe dazu: Ilg 1885, S. 33–35.

142 Vgl. dazu S. 226–228, Kat. Nr. 15 und S. 243–246, Kat. Nr. 30.

143 Siehe S. 399.

144 Luxová/Malíková 1968, S. 53, 55.

145 Der Brief ist in extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 128–129, Dok. XI.

146 Über diesen wenig bekannten Neffen des Franz Xaver Messerschmidt siehe zusammenfassend: Luxová 1972/1976, S. 85, 87. In Ilg 1885, S. 17 wird irrtümlich angenommen, dass das Kind, von dem im Brief die Rede ist, Anton Grassi sei.

147 Sattler, Joh. Michael: *Lebensgeschichte des Hubert Maurer*, Wien 1819, S. 46–47.

148 Nicolai 1785, S. 414 (»ganzer eilf Jahre durch hatte er [...] sich mit dieser unseligen Arbeit ununterbrochen beschäftigt«). Siehe auch Seipp 1793, S. 505 (»Schon in Wien verfertigte er fünf dergleichen Köpfe in Komposition«).

149 Ausst. Kat. 1793, S. 21–22.

150 Namentlich wird im Zusammenhang mit diesen Arbeiten weiterhin in der Literatur eine Wachgruppe *Die Erschaffung Adams* erwähnt, die nach Strunz auf eine Intervention Mesmers hin als einzige erhalten geblieben sei. Das Werk ist jedoch sonst im Œuvre Messerschmidts unbekannt. Da Strunz außer Nicolai und Seipp offensichtlich keine andere Quelle benützt hat, müssen wir annehmen, dass diese Gruppe lediglich seine Erfindung ist. In Pötzl-Malikova 1982 ist sie auf S. 270 als Nr. 128 unter »Nicht überprüfbare Zuschreibungen« eingereiht. In Pfarr 2006, S. 68 wird dagegen die Behauptung Strunz' ernst genommen und das angebliche Werk in Beziehung zu den Theorien F. A. Mesmers gebracht.

151 Beide Dokumente, die sich darauf beziehen, sind in Auszügen publiziert in: Pötzl-Malikova 1982, S. 130–131, Dok. XIV und XVI.

152 Der ganze Vortrag des Fürsten Kaunitz ist in extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, Dok. XVII.

153 Diese Behauptung des Fürsten Kaunitz muss relativiert werden, da Messerschmidt während der in Frage kommenden Zeit offenbar an seinen Köpfen gearbeitet hat. Wahrscheinlich betrifft sie nur die Auftragsarbeiten, die auf Grund einer gestörten Beziehung zwischen dem Künstler und den potentiellen Auftraggebern ausblieben oder nicht realisiert werden konnten.

154 Seipp 1793, S. 504.

155 UAAbKW, VA, Karton 3, Jahr 1774, »Nota an das Hofbauamt vom 8. Decembris 1774«, fol. 55r.

156 Siehe die Grundbucheintragung des neuen Eigentümers namens Anton Bianta vom 16. August 1774. Nach dieser Eintragung verkaufte Messerschmidt das ganze Anwesen am 1. März desselben Jahres. Publ. in: Pötzl-Malikova 1982, S. 130, Dok. XV.

157 *Wienerisches Diarium*, Nr. 28 vom 6.4.1774, Anhang. Messerschmidt gibt hier als seinen Wohnort noch das Haus in der Ungargasse an. Der Grund für diese Annonce war daher vornehmlich die Räumung des bereits verkauften Hauses. Zugleich ersucht Messerschmidt sowohl seine Gläubiger als auch seine Schuldner, sich dort einzufinden, damit alle Geldforderungen beglichen werden können.

158 Trost 1924, S. 99–103. Diese erste öffentliche Kunstausstellung in Wien fand im Kleinen Redoutensaal statt.

159 Siehe S. 254–256, 399, Kat. Nr. 38–40, X 8.

160 Abgedruckt in: Pötzl-Malikova 1982, S. 132, Dok. XVIII.

161 Siehe: Ausfuhrerlaubnis des k. k. Hauptmünzamt vom 5. Mai 1775 für Goldmünzen im Wert von 275 fl. und eine Bestätigung der k. k. Postwagen-Expedition vom 8. Mai 1775 über die Transportkosten von

144 Luxová/Malíková 1968, p. 53, 55.

145 The letter is reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 128–129, doc. XI.

146 For details on this little known nephew of Franz Xaver Messerschmidt cf.: Luxová 1972/1976, p. 85, 87. Ilg 1885, p. 17, presumed erroneously that the "child" mentioned in the letter was in fact Anton Grassi.

147 Joh. Michael Sattler: *Lebensgeschichte des Hubert Maurer*, Vienna 1819, p. 46–47.

148 Nicolai 1785, p. 414: "For no less than eleven years ... he had been continuously involved in this wretched work". Cf. also Seipp 1793, p. 505: "He created five heads along the same lines of composition when he was still in Vienna."

149 Exhib. cat. 1793, p. 21–22.

150 A group of wax figures, *The Creation of Adam*, continues to be mentioned in the literature in the context of these works as the only work of its kind saved from destruction, as Strunz has it, by Mesmer's intervention. However, there is no trace of it in Messerschmidt's oeuvre. As the only sources used by Strunz seem to have been Nicolai and Seipp, the conclusion must be that the group is a figment of Strunz's imagination. In Pötzl-Malikova 1982, p. 270, it is listed as no. 128 under "Nicht überprüfbare Zuschreibungen" [Unverifiable attributions]. In Pfarr 2006, p. 68, Strunz's claim is taken at face value and the alleged work is linked to F. A. Mesmer's theories.

151 Excerpts from the two pertinent documents have been published in Pötzl-Malikova 1982, p. 130–131, documents XIV and XVI.

152 The entire "presentation" by Prince Kaunitz is reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, doc. XVII.

153 Prince Kaunitz's assertion has to be put into perspective. In the period in question Messerschmidt was patently working on his "Heads". Arguably Kaunitz only referred to commissions that failed to materialise or could not be realised because of the disruption in the artist's relationships with potential commissioners.

154 Seipp 1793, p. 504.

155 UAAbKW, VA, box 3, year 1774, "Nota an das Hofbauamt vom 8. Decembris 1774" [Note to the Imperial Court Office for Buildings], fol. 55r.

156 Cf. the land register entry dating from 16 August 1774 with the name of the new owner, Anton Bianta. According to this entry, Messerschmidt completed the sale of the entire property on 1 March of the same year. Published in Pötzl-Malikova 1982, p. 130, doc. XV.

157 *Wienerisches Diarium* no. 28, 6. April 1774, Appendix. Here Messerschmidt still uses the Ungargasse house as his place of residence. The occasion for this advertisement was probably the vacation of the house that had already been sold. Messerschmidt at the same time issues an invitation to both his creditors and his debtors to present themselves for all outstanding claims to be settled then and there.

158 Trost 1924, p. 99–103. This first public art exhibition took place in Vienna in the Kleiner Redoutensaal.

159 Cf. p. 254–256, 399, Cat. no. 38–40, X 8.

160 Reprinted in Pötzl-Malikova 1982, p. 132, doc. XVIII.

161 Cf. the export licence issued by the Imperial-Royal Mint, dated 5 May 1775, for gold coins worth 275 gulden and a receipt issued by the Imperial-Royal Post Coach Office, dated 8 May 1775, for the transport of three crates from Vienna to Munich weighing around 500 lb or roughly 250 kg (reprinted in Pötzl-Malikova 1982, p. 132–133, doc. XIX and XX).

162 Seipp 1793, p. 505.

163 Cf. p. 252–254, Cat. no. 37.

164 Cf. p. 228–230, Cat. no. 92.

drei Kisten von Wien nach München, die zusammen 500 Pfund, d. h. ca. 250 kg gewogen haben (abgedruckt in: Pötzl-Malikova 1982, S. 132–133, Dok. XIX und XX).

162 Seipp 1793, S. 505.

163 Siehe S. 252–254, Kat. Nr. 37.

164 Siehe S. 228–230, Kat. Nr. 92.

165 Es war dies nicht der erste Fall. Bei mehreren erhaltenen Porträts Messerschmidts müssen wir voraussetzen, dass er sie nur nach einer Vorlage gestaltet hat. Seine Fähigkeit, trotzdem gute Bildnisse zu schaffen, rühmte Franz von Scheyb bei dem Grabmal des Reichshofrats von Senckenberg (vgl. S. 231–233, Kat. Nr. 19).

166 Siehe S. 251–252, Kat. Nr. 36.

167 In: Ausst. Kat. Frankfurt/Main 2006, S. 116, Nr. 5 (»Preßburg nach 1777«), S. 122.

168 Am ehesten entspricht dieser Kopf der Darstellung eines Silens.

169 Vgl. dazu besonders: Beck 1989, S. 212–214, mit Abb. 7.

170 Vgl. dazu z. B. den Kopf des *Chrysippos*. Abb. in: Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 100, Nr. 55.

171 In Pfarr 2006, S. 398–399 wird diese Büste dagegen direkt unter die *Charakterköpfe* eingereiht.

172 Die Hochzeit fand am 12. Mai 1777 statt, also kurz nach der Ankunft Messerschmidts in München. Siehe: Johnen 1937/1938, S. 286.

173 Ebd.

174 Seipp 1793, S. 505. Schon in dieser Publikation findet man auf S. 504 die übliche Erklärung der Köpfe Messerschmidts als Resultat seines Studiums vom Ausdruck der Leidenschaften in den Gesichtszügen der Menschen. Als Grundlage dafür diene ihm laut seinem Bruder sein eigenes Gesicht.

175 Messerschmidt hat mindestens zweimal, im Jahre 1765 und 1768, von Wien aus die beschwerliche Reise auf sich genommen, um seine Mutter zu besuchen, die damals wieder in Wiesensteig wohnte. Er hat sie angeblich auch mit namhaften Geldsummen unterstützt (Seipp 1793, S. 508) und setzte sie im Testament als Haupterin ein. Siehe S. 111.

176 Pötzl-Malikova 1982, S. 53.

177 Seipp 1793, S. 505. Nach Bruder Johann »duldete [er] Niemand um sich«, nur ein armer Knabe hütete sein Vieh.

178 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 23–24.

179 Siehe dazu ausführlicher auf S. 95–99.

180 Seipp 1793, S. 505; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 24.

181 Klessmann, Rüdiger: Zum Spätwerk von Johann Baptist Straub und zur Ausstattung der Stiftskirche in Wiesensteig, in: *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1965, S. 379–387; Steiner 1974, S. 116. Straub selbst wird nur ein Holzkruzifix zugeschrieben (Abb. in: Volk 1984, S. 186, datiert um das Jahr 1775).

182 Der Brief ist in extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 133, Dok. XXI.

183 Nach den Worten von Messerschmidt in seinem *Pro Memoria* vom 26. Februar 1776 (siehe Anm. 189).

184 Eine Übersicht über dieses sich lange hinziehende Projekt bietet: Schedler, Uta: *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, Hildesheim u.a. 1985 (Studien zur Kunstgeschichte, 27), S. 84–88. Zu den Bildhauern, die mit der Verfertigung von Statuen beauftragt waren, gehörte auch Johann Baptist Hagenauer, der 1768 aus Salzburg vier Stuckmodelle in Originalgröße lieferte. Zur ihrer Marmorausführung kam es jedoch nicht, neue Figuren verfertigte Roman Anton Boos erst 1781 (Schedler 1985, S. 52–59).

185 Volk 1984, S. 196. Die Statuen führte nach Straubs Modellen 1778 Dominik Auliczek aus (Ebd., o. S., Abb. 187–188).

165 This was no premiere. We may safely conclude that several of Messerschmidt's extant portraits cannot have been made *ad vivum*. He used some sort of graphic models instead. Franz von Scheyb praises Messerschmidt's astonishing capacity for translating such templates into excellent sculpture in his discussion of the tomb of the Aulic Councillor von Senckenberg (vgl. p. 231–233, Cat. no. 19).

166 Cf. p. 251–252, Cat. no. 36.

167 In: Exhib. cat. Frankfurt/Main 2006, p. 116, no. 5 (»Preßburg after 1777«), p. 122.

168 The type this head resembles most closely is Silenus.

169 For more details see, above all: Beck 1989, p. 212–214, with fig. 7.

170 Cf. for instance the Head of Chrysippos in Paul Zanker: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Munich 1995, p. 100, no. 55.

171 In Pfarr 2006, p. 398–399, this bust ranks among the »Character Heads«.

172 The wedding took place shortly after Messerschmidt's arrival in Munich, on 12 May 1777. Cf. Johnen 1937/38, p. 286.

173 Ibid.

174 Seipp 1793, p. 505. On the previous page this publication contains the first version of what was to become the standard explanation for the genesis of the »Heads«: they are said to have resulted from Messerschmidt's study of the »expression of the passions in the features of the human face«. According to his brother, Messerschmidt used his own face as the basis for the »Heads«.

175 To visit his mother, who at that time resided again in Wiesensteig, Messerschmidt undertook the arduous trip from Vienna at least twice, in 1765 and in 1768. He is said to have supported her with significant sums of money (Seipp 1793, p. 508) and he named her as his chief heiress in his last will. Cf. p. 111.

176 Pötzl-Malikova 1982, p. 53.

177 Seipp 1793, p. 505. According to Johann, he »suffered no one around him«, the only exception being a poor young shepherd who minded his animals.

178 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 23–24.

179 For more details see p. 95–99.

180 Seipp 1793, p. 505; Exhib. cat. Vienna 1793, p. 24.

181 Rüdiger Klessmann: »Zum Spätwerk von Johann Baptist Straub und zur Ausstattung der Stiftskirche in Wiesensteig.« In: *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1965, p. 379–387; Steiner 1974, p. 116. Only a wooden crucifix is attributed to Straub himself (fig. in Volk 1984, p. 186, dated c. 1775).

182 The letter is reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 133, doc. XXI.

183 We have Messerschmidt's testimonial for this in his *Pro Memoria*, 26 February 1776 (cf. n. 189).

184 For an overview of this protracted project cf. Uta Schedler: *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg* (Studien zur Kunstgeschichte, vol. 27), Hildesheim 1985, p. 84–88. One of the sculptors commissioned with the statues was Johann Baptist Hagenauer. He delivered four original-size plaster models from Salzburg in 1768, which were never realised in marble. It took Anton Boos until 1781 to create new statues (Schedler 1985, p. 52–59).

185 Volk 1984, p. 196. Dominik Auliczek realised the statues according to Straub's models in 1778 (ibid., no page numbers, figs. 187–188).

186 Johnen 1937/38, p. 285–286. These statues were realised, partly according to Günther's design, by Roman Anton Boos in 1776–1778 (cf.: Schedler 1985, p. 45–52).

186 Johnen 1937/1938, S. 285–286. Die Statuen führte–teilweise nach Günthers Entwürfen–Roman Anton Boos in den Jahren 1776–1778 aus (siehe: Schedler 1985, S. 45–52).

187 Johnen 1937/1938, S. 285; Schedler 1985, S. 39–40. Boos arbeitete mit seinen Gesellen für Beyer im Marmorbruch von Mareit in Tirol und lieferte von dort auch Steine für München. Die in beiden Publikationen übernommene Vermutung von Josef Dernjac (*Zur Geschichte von Schönbrunn*, Wien 1885, S. 30), Boos habe die Arbeit an der Schönbrunner Statue des Mucius Scaevola begonnen und Johann Martin Fischer habe sie nur fertiggestellt, entbehrt jeder Grundlage.

188 Die Suche nach entsprechenden Dokumenten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München blieb leider ergebnislos.

189 Vollständig abgedruckt in: Pötzl-Malikova 1982, S. 133, Dok. Nr. XXII.

190 Die Formulierung Ulrich Pfarrs (2001, S. 445) »six metal busts were finished in 1776« führt zur Annahme, dass diese Werke kurz vorher entstanden sind, was schon aus zeitlichen Gründen schwer möglich wäre.

191 Wir wissen, dass das Hofbauamt die unfertigen Statuen, die Ignaz Günther hinterlassen hat, in die Werkstatt von Boos in die Maxburg zugestellt hat. Lit.: Johnen 1937/1938, S. 286. Den Namen »Maxburg« trug eine am Rande der Stadt gelegene Wittelsbach'sche Veste aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, die heute nicht mehr existiert.

192 Siehe S. 256–258, Kat. Nr. 41.

193 Die Büste wird gerne als »Sphinx« apostrophiert (z. B. in: Tietze-Conrat 1920, S. 28). Maraike Bückling (*Wahrheit*, 2006, S. 218) weist dagegen auf eine mögliche Inspiration aus der Antike hin (Darstellungen der Vestalinnen, der *trauernden Penelope* u. a.).

194 Westenrieder 1782, S. 162.

195 Auf den Einfluss Messerschmidts auf die Porträts des Kurfürsten von R. A. Boos hat bereits Uta Schedler (1985, S. 81–82) hingewiesen.

196 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 5383. Lit.: Volk 1980, S. 132, 135, Abb. 121.

197 Gute Aufnahmen von diesem Werk befinden sich in der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München (Nr. Th 31792–Th 31794). Die zeitliche Begrenzung der Entstehung der Büste ist gegeben durch die Ernennung Boos' zum Hofbildhauer im April 1775 und den Tod des Kurfürsten Maximilian III. Joseph im Dezember 1777.

198 Heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Inv. Nr. Pl. O 2800. Ausführlich behandelt in: Maué 2005, S. 86–87, mit Abb. Vgl. dazu auch: Ausst. Kat. Nürnberg 2013, S. 122 (Kammel).

199 Messerschmidts Adressen in München waren: »in der Sindlinger gasse bey Hr. Kistler in 2. Stock negst den Jäger Würth« (laut Brief von J. Schmutzer vom 25. Februar 1777) und »in der Sendlinger Gasse bey den Reiterböcken über ein Stiegen« (laut Brief von Hubert Maurer vom 31. Mai 1777).

200 Alle diese Briefe sowie die erhaltenen Konzepte der Antworten Messerschmidts sind in extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 134–137, Dok. XXIII–XXXIX.

201 Laut Vortrag des Staatskanzlers Kaunitz vom 9. März 1776 an Kaiserin Maria Theresia und ihrem placet auf diesem Dokument war die Vergabe der Rente an Fr. Brand in dieser Zeit schon entschieden (siehe: UAAbKW, VA, Karton 4, Jahr 1776, fol. 25r–27v).

202 Pötzl-Malikova 1982, S. 134, Dok. XXIV.

203 Siehe Anm. 208.

204 Siehe Konzept von Messerschmidts Antworten auf verschiedene Briefe vom 22. Juni 1777, publiziert in extenso in: Pötzl-Malikova 1982, S. 137, Dok. XXIX (»wegen meiner Reis nacher Wien kann ich nichts gewisses sagen, ich bin noch nicht gänzlich entschlossen«).

205 Seipp 1793, S. 506; Ausst. Kat. 1793, S. 25. Nach Johann Messerschmidt blieb sein Bruder in München nur ein halbes Jahr.

187 Johnen 1937/38, p. 285; Schedler 1985, p. 39–40. Boos and his assistants worked for Beyer in the marble quarry at Mareit in Tirol and supplied blocks of marble from there for Munich. The theory put forward by Josef Dernjac (*Zur Geschichte von Schönbrunn*, Vienna 1885, p. 30) that the Schönbrunn statue of Mucius Scaevola was largely Boos's work and that Johann Martin Fischer merely added finishing touches, which is accepted by both Johnen and Schedler in the cited publications, is devoid of any factual basis.

188 The search for pertinent documents in the Bayerisches Hauptstaatsarchiv in Munich unfortunately yielded no result.

189 Reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 133, doc. no. XXII.

190 "Six metal busts were finished in 1776": the way Ulrich Pfarr puts it (Pfarr 2001, p. 445) seems to suggest that these works had been completed only shortly before, which is hardly possible for temporal reasons.

191 We know that the Court Construction Office had the unfinished statues left behind by Ignaz Günther delivered to Boos's workshop in the Maxburg. Lit.: Johnen 1937/38, p. 286. The Maxburg was a Renaissance Wittelsbach palace dating from the late 16th century.

192 Cf. p. 256–258, Cat. no. 41.

193 The bust is frequently called *Sphinx* (e.g. in Tietze-Conrat 1920, p. 28). Maraike Bückling (*Wahrheit* 2006, p. 218) has suggested that Greco-Roman antiquity may have provided sources of inspiration (Vestal virgins, *Penelope in mourning*, etc.).

194 Westenrieder 1782, p. 162.

195 Uta Schedler (1985, p. 81–82) has already pointed out Messerschmidt's influence on R. A. Boos's portraits of the Elector.

196 Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. no. R 5383. Lit.: Volk 1980, p. 132, 135, fig. 121.

197 Excellent photos of this work are to be found in the Photographic Library of the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich (no. Th 31792–Th 31794). The period for the creation of the bust is limited, at the beginning, by Boos's appointment as court sculptor in April 1775 and, at the end, by the death of Elector Maximilian III. Joseph in December 1777.

198 Today at the Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg, Inv. no. Pl. O 2800. For a detailed discussion see: Maué 2005, p. 86–87, with fig. Cf. also: Exhib. cat. Nürnberg 2013, p. 122 (Kammel).

199 Messerschmidt's addresses in Munich were "in der Sindlinger gasse bey Hr. Kistler in 2. Stock negst den Jäger Würth" [care of Herr Kistler on the 2nd floor in the Sindlingergasse next to the Jäger pub], according to a letter from J. Schmutzer dated 25 February 1777, and "in der Sendlinger Gasse bey den Reiterböcken über ein Stiegen" [up one flight of stairs care of Reiterböck (?) in the Sindlingergasse], according to a letter from Hubert Maurer dated 31 May 1777.

200 All these letters and the extant drafts of Messerschmidt's replies are reprinted in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 134–137, docs. XXIII–XXXIX.

201 On the evidence of Chancellor of State Kaunitz's "presentation" to Empress Maria Theresia dated 9 March 1776 and her mark of approval on the same document, the decision had already been taken at that time to award the pension to Friedrich August Brand (cf.: UAAbKW, VA, box 4, year 1776, fol. 25r–27v).

202 Pötzl-Malikova 1982, p. 134, doc. XXIV.

203 Cf. n. 208.

204 Cf. draft of Messerschmidt's replies to various letters dated 22 June 1777, published in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 137, doc. XXIX: "As regards my trip to Vienna I cannot say anything for certain, I have not yet made up my mind completely."

205 Seipp 1793, p. 506; Exhib. cat. 1793, p. 25. According to his brother Johann, Franz Xaver remained in Munich only for half a year.

206 Seipp 1793, S. 506. Danach war es Franz Xaver Messerschmidt, der sich gewünscht hat, nach Pressburg zu übersiedeln, und sein Bruder – trotzdem sie sich bei gelegentlicher Zusammenarbeit schlecht vertrugen – erfüllte ihm diesen Wunsch.

207 Pötl-Malikova 1982, S. 137, Dok. XXX.

208 Ebd., Dok. Nr. XXXI. In diesem vorgedruckten Formular mit handschriftlichen Eintragungen werden die Werke, die Messerschmidt mit sich führte, nur als »300 tt gearb. Zinn, 50 tt gegöß. Bleu« angegeben.

209 Vgl. dazu: Luxová/Malíková 1968. Das ehemalige, im 19. Jahrhundert umgebaute Haus Johann Messerschmidts ist abgebildet in Pötl-Malíková 2004, S. 45.

210 Siehe Brief Messerschmidts vom 14. Juni 1770, zit. in Anm. 145. Vgl. dazu auch Anm. 206.

211 Füssli 1802, S. 25. Die Begegnung datiert Füssli irrtümlich in das Jahr 1776.

212 Diese beliebte Formulierung findet man erstmals in: Allgemeines Künstlerlexikon Zürich 1809, S. 848, zuletzt in: Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 25. In Höcherl, Hogarth 2006, S. 24 wird von der Vorstellung eines eremitenhaften Daseins Messerschmidts in Pressburg bereits Abstand genommen.

213 So z. B. beschreibt Füssli bei einem weiteren Besuch beim Künstler im Jahre 1778 dessen Arbeit an einer hölzernen Statuette des *Merkurs* (siehe S. 272, Kat. Nr. 57).

214 Siehe Anm. 213. Messerschmidt verfertigte am Anfang seines Pressburger Aufenthaltes auch ein Bildnismedaillon von Füssli, das dieser sehr geschätzt hat (siehe S. 258, Kat. Nr. 42).

215 Pötl-Malíková 2013, S. 274, 276–279, 287–288. Meyer war mit Messerschmidt möglicherweise schon in Wien befreundet (ebd., S. 265–266).

216 Ebd., S. 278, 287–288. Die hier erwähnten Pressburger Künstler waren die Maler Johann Martin Stock und Andreas Zallinger.

217 Ebd., S. 278, 288.

218 Publiziert in: Szent-Királyi 1938, S. 61 (Brief vom 20. November 1781), S. 109–110 (Brief vom 10. Juni 1782), S. 126 (Brief vom 24. November 1782). Vgl. dazu weiter S. 180, 221.

219 M. G. Kovachich wollte sich für diese Empfehlung offenbar revanchieren, denn er schreibt am 1. Mai 1783 an den Künstler, dass auch Bretschneider sich von ihm porträtieren lassen solle, und dass er bereit sei, einen Teil der Kosten (die »Abmessung«) zu übernehmen (Pötl-Malikova 1982, S. 139, Dok. XXXV). Zu Kovachich siehe weiter S. 280–282, Kat. Nr. 65. Ein Porträt Bretschneiders von Messerschmidt ist nicht bekannt.

220 Siehe S. 402, Kat. Nr. X 11.

221 Messerschmidt hat z. B. seinen Bruder trotz ihrem schwierigen Verhältnis finanziell unterstützt (Seipp 1793, S. 508).

222 Vgl. dazu z. B. den *Ungarischen Christus* (S. 263, Kat. Nr. 46).

223 Laut Aussage von Johann Friedel (1783, S. 469): »In Pressburg zu seyn und den berühmten Bildhauer Messerschmidt nicht zu besuchen würde einem Kunstliebhaber zur Schande gereichen«.

224 Hüsken 1782, S. 43–44.

225 Vgl. dazu weiter S. 180.

226 Die Grundbucheintragung ist in extenso wiedergegeben in: Pötl-Malikova 1982, S. 138, Dok. XXXII. Eine alte Abbildung der Gegend von Zuckermendel mit dem inzwischen demolierten Haus findet man in Pötl-Malíková 2004, S. 53. Das Haus, welches in der Publikation Hevesi/Wlha 1909 auf S. 10 und danach auch in weiteren Publikationen als jenes Messerschmidts abgebildet ist, ist in Wirklichkeit das ehemalige Wirtshaus *Zum letzten Vergnügen* in Zuckermendel.

227 Ein Schnitt durch Messerschmidts Haus ist abgebildet in: Pötl-Malikova 1982, S. 99, Nr. 2.

206 Seipp 1793, p. 506. It would seem that it was Franz Xaver who wished to move to Pressburg; his brother acceded to his wish, in spite of the fact that the two had not got on too well on several occasions when they had worked together.

207 Pötl-Malikova 1982, p. 137, doc. XXX.

208 Ibid., doc. XXXI. On this preprinted form with handwritten additions the works Messerschmidt had with him are described summarily as "300 tt gearb. Zinn, 50 tt gegöß. Bleu" [300 lbs chased tin, 50 lbs cast lead].

209 Cf. Luxová/Malíková 1968. Johann Messerschmidt's house was rebuilt in the 19th century. For a picture of it see Pötl-Malíková 2004, p. 45.

210 Cf. Messerschmidt's letter dated June 14, 1770, cited in n. 145. Cf. also n. 206.

211 Füssli 1802, p. 25. Füssli dates the meeting erroneously to 1776.

212 This popular conceit occurs for the first time in: Allgemeines Künstlerlexikon Zürich 1809, p. 848, and most recently in: Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, p. 25. Heike Höcherl, Hogarth 2006, p. 24, already rejects Messerschmidt's hermit-like existence in Pressburg.

213 Füssli, for instance, on the occasion of a visit to the artist in 1778, describes Messerschmidt at work on a wooden statuette of Mercury (cf. p. 272, Cat. no. 57).

214 See fn. 213. At the beginning of his stay in Pressburg, Messerschmidt made a portrait medallion of Füssli, which was held in high esteem by the Swiss artist (see p. 258, Cat. no. 42).

215 Pötl-Malíková 2013, p. 274, 276–279, 287–288. Meyer had perhaps already been on friendly terms with Messerschmidt in Vienna (ibid., p. 265–266).

216 Ibid., p. 278, 287–288. The Pressburg artists mentioned in the text were the painter Johann Martin Stock and Andreas Zallinger.

217 Ibid., p. 278, 288.

218 Published in: Szent-Királyi 1938, p. 61 (letter dated 20 November 1781), p. 109–110 (letter dated 10 June 1782), p. 126 (letter dated 24 November 1782). For more details see p. 180, 221.

219 M. G. Kovachich obviously felt grateful for his introduction to Messerschmidt and wanted to return the favour. On 1 May 1783 he wrote to the artist that Bretschneider, too, ought to commission a portrait from him and that he, Kovachich, was prepared to defray part of the fee, the cost of the "measuring" (Pötl-Malikova 1982, p. 139, doc. XXXV). For Kovachich see also p. 280–282, Cat. no. 65. We do not know whether a portrait of Bretschneider by Messerschmidt materialised.

220 Cf. p. 402, Cat. no. X 11.

221 For one thing, Messerschmidt supported his brother financially in spite of their fraught relationship (Seipp 1793, p. 508).

222 Cf. e.g. the "Hungarian Christ" (p. 263, Cat. no. 46).

223 In Johann Friedel's words (1783, p. 469): "It would be to the dishonor of any art lover to have been to Pressburg without paying the famous sculptor, Messerschmidt, a visit."

224 Hüsken 1782, p. 43–44.

225 For details cf. p. 180.

226 The entry in the land register is reprinted in full in: Pötl-Malikova 1982, p. 138, doc. XXXII. For an old picture of Zuckermendel featuring Messerschmidt's now demolished house see Pötl-Malíková 2004, p. 53. The house that Hevesi/Wlha 1909, p. 10, and the authors of other publications who followed their lead erroneously associated with Messerschmidt is actually the former Zuckermendel pub "Zum letzten Vergnügen".

227 For an elevation of Messerschmidt's house cf: Pötl-Malikova 1982, p. 99, no. 2.

- 228 Siehe Pörtl-Malikova 1982, S. 144, Dok. XLIII.
- 229 Siehe darüber ausführlich auf S. 139–149.
- 230 Nicolai machte in diesen Tagen von Wien aus eine »Nebenreise nach Ungarn«, d. h. eine Reise nach Pressburg. Lit.: Stolzenberg 1998, S. 176.
- 231 Publiziert in: Pörtl-Malíková 1996, S. 215–217, 220–222. In extenso ist das Inventar wiedergegeben in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 290–292.
- 232 Seipp 1793, S. 506.
- 233 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 26–27.
- 234 Ciulisová 2014, S. 29–30. Nach Meinung der Autorin hat diese Statuetten – wenn sie der Herzog nicht selbst von seiner Italienreise mitgebracht hatte – in Pressburg am ehesten F. X. Messerschmidt geschaffen, der nicht nur die Kunstwerke in Rom gut kannte, sondern auch Alabaster oft benützte. Dieses Material war aber allgemein beliebt und Vorlagen für Nachbildungen antiker Statuen sehr verbreitet. Über das Vorhandensein solcher Statuetten in der Bibliothek des Herzogs erfahren wir aus: [Rotenstein, Gottfried von]: *Lust-Reisen* [...], Bd. III., Leipzig 1793, S. 60.
- 235 Siehe S. 258–259, Kat. Nr. 43.
- 236 Am 4. Juli 1780 starb Herzog Karl von Lothringen, und Erzherzogin Maria Christine und Herzog Albert von Sachsen-Teschen sollten, alter Vereinbarung gemäß, nach ihm die Statthalterschaft der österreichischen Niederlande übernehmen und nach Brüssel übersiedeln. Die Auflösung ihres Pressburger Domizils begann schon im Herbst 1780. Sie hielten sich damals vorwiegend am Wiener Hof auf, wo sie auch den Tod Maria Theresias am 29. November 1780 miterleben mussten. Im Frühjahr 1781 kamen sie noch einmal nach Pressburg, um sich zu verabschieden. Am 3. Juni reisten sie dann nach Brüssel ab. Lit.: Koschatzky/Krasa 1982, S. 138–141.
- 237 Siehe S. 272–274, Kat. Nr. 58.
- 238 Siehe S. 278, Kat. Nr. 62.
- 239 Siehe S. 282–284, Kat. Nr. 66, 67.
- 240 Siehe S. 275–276, Kat. Nr. 60.
- 241 Siehe S. 280–282, Kat. Nr. 65.
- 242 Vgl. dazu das grafische Porträt Kovachichs von S. Czetter aus dem Jahre 1798. Abb. in: Pörtl-Malikova 1982, S. 63, Nr. 1.
- 243 So z. B. hat Messerschmidt während des Besuches Friedrich Nicolais dessen Porträtmedaillon aus Alabaster geschnitten und es ihm dann geschenkt. Siehe S. 280, Kat. Nr. 64.
- 244 Siehe S. 271–272, Kat. Nr. 56.
- 245 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 58. Laut diesen Autoren befanden sich solche Brüche ganz in der Nähe von Theben/Devín, was allerdings nicht stimmt.
- 246 Siehe S. 265–267, Kat. Nr. 49, 50.
- 247 Siehe S. 276–277, Kat. Nr. 61.
- 248 Pörtl-Malíková 2013, S. 278, 285. Zusammen mit diesen Medaillons schenkte Kiss dem Museum auch sein Stammbuch mit vielen Schattenrissen, das er selbst einheitlich gestaltet hatte (siehe ebd., S. 284–285). Heute befindet es sich in der Handschriftenabteilung der Széchényi Bibliothek in Budapest, sign. Oct. Germ. 10. In letzter Zeit (in der Publikation: Szöcs 2010) wurden die dortigen Silhouetten zum Vergleich mit den Bildnismedaillons Messerschmidts herangezogen. Vgl. dazu: S. 259–263, Kat. Nr. 44, 45 und S. 264–267, Kat. Nr. 48, 49, 50.
- 249 Slg. Kat. Buda 1825, S. 48.
- 250 Pörtl-Malíková 2013, S. 278, 288.
- 251 Siehe S. 278–280, Kat. Nr. 63.
- 252 Österreichisches Staatsarchiv, FHKA, Camerale Ungarn, Jahr 1781, Protocollum, fol 519v, Nr. 36 (5. November 1781).
- 228 Cf. Pörtl-Malikova 1982, p. 144, doc. XLIII.
- 229 For details cf. p. 139–149.
- 230 Nicolai made “a brief foray into Hungary” from Vienna, which took him to Pressburg. Lit.: Stolzenberg 1998, p. 176.
- 231 Published in: Pörtl-Malíková 1996, p. 215–217, 220–222. For a complete list of the inventory see: Exhib. cat. Vienna 2002, p. 290–292.
- 232 Seipp 1793, p. 506.
- 233 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 26–27.
- 234 Ciulisová 2014, p. 29–30. These statuettes were, in Ingrid Ciulisová’s view, either brought back by the Duke himself from his trip to Italy or, if this had not been the case and they were in fact made in Pressburg, it was most likely they were the work of F. X. Messerschmidt, as he was both familiar with Roman artworks and used alabaster on a great number of occasions. This may not be as conclusive as it looks. Alabaster was widely used and templates for the recreation of ancient statuary were easy to find. – That the Duke’s library featured such statuettes is attested by: [Gottfried von Rotenstein]: *Lust-Reisen*..., vol. III., Leipzig 1793, p. 60.
- 235 Cf. p. 258–259, Cat. no. 43.
- 236 On 4 July 1780 Charles, Duke of Lorraine, died. According to a long established agreement, Archduchess Maria Christina and Albert, Duke of Sachsen-Teschen were to succeed him as governors of the Austrian Netherlands, a post that necessitated their residence in Brussels. Their Pressburg household was being dissolved from the autumn of 1780 onwards. They mostly resided at the court in Vienna. They were there when Maria Theresia died on 29 November 1780. In the spring of 1781 they were back in Pressburg for a final leave-taking. On 3 June they set off for Brussels. Lit.: Koschatzky/Krasa 1982, p. 138–141.
- 237 Cf. p. 272–274, Cat. no. 58.
- 238 Cf. p. 278, Cat. no. 62.
- 239 Cf. p. 282–284, Cat. no. 66, 67.
- 240 Cf. p. 275–276, Cat. no. 60.
- 241 Cf. p. 280–282, Cat. no. 65.
- 242 Cf. the graphic portraits of Kovachich by S. Czetter dating from 1798. Illustrated in: Pörtl-Malikova 1982, p. 63, no. 1.
- 243 To name but one instance: during Friedrich Nicolai’s visit to Pressburg, Messerschmidt carved his portrait medallion from alabaster and gave it to him as a gift. Cf. p. 280, Cat. no. 64.
- 244 Cf. p. 271–272, Cat. no. 56.
- 245 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, p. 58. According to these authors, there were alabaster quarries near Theben/Devín, which is not true.
- 246 Cf. p. 265–267, Cat. no. 49, 50.
- 247 Cf. p. 276–277, Cat. no. 61.
- 248 Pörtl-Malíková 2013, p. 278, 285. Together with these medallions Kiss bequeathed to the museum his *Album* [Stammbuch] featuring a great number of silhouettes, which he had arranged along unified lines (cf. *ibid.*, p. 284–285). Today the *Album* is in the Autograph Collection of the National Széchényi Library in Budapest, sign. Oct. Germ. 10. In recent years (in: Szöcs 2010) attempts have been made to use these silhouettes to shed light on Messerschmidt’s portrait medallions. Cf.: p. 259–263, Cat. no. 44, 45 and p. 264–267, Cat. no. 48, 49, 50.
- 249 Coll. cat. Buda 1825, p. 48.
- 250 Pörtl-Malíková 2013, p. 278, 288.
- 251 Cf. p. 278–280, Cat. no. 63.
- 252 Austrian State Archive, FHKA, Camerale Ungarn, Year 1781, Protocollum, fol 519v, No. 36 (5 November 1781).

- 253 Siehe S. 267–270, Kat. Nr. 51, 52, 53.
- 254 Zit. in Anm. 215. Zu der dort genannten Prothese siehe S. 401–402, Kat. Nr. X 10.
- 255 So z. B. der Bildhauer Leonhard Posch. Lit.: Forschler-Tarrasch, Anne: *Leonhard Posch, Porträtmedailleur und Bildhauer 1750–1831*, Berlin 2002, S. 21–22.
- 256 Siehe S. 209, Kat. Nr. 1.
- 257 Siehe S. 285, Kat. Nr. 69.
- 258 Siehe Ilg 1885, S. 42.
- 259 Siehe S. 270 sowie Anm. 146 auf S. 190.
- 260 Friedel 1783, S. 469–470.
- 261 Seipp 1793, S. 508.
- 262 Vgl. dazu: Ilg 1885, S. 44.
- 263 In extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 139, Dok. XXXVI. Das Testament ist mit 18. August datiert.
- 264 Siehe S. 270 sowie Anm. 146 auf S. 78.
- 265 In extenso wiedergegeben in: Pötzl-Malikova 1982, S. 140–144, Dok. XXXVIII–XLIII.
- 266 Siehe S. 194, Anm. 231.
- 267 Siehe S. 286, Kat. Nr. 70.
- 268 Im Haus befanden sich eine ganze Sammlung von Waffen, mehrere Pfeifen, verschiedene teilweise aufwendig gearbeitete Dosen sowie eine verhältnismäßig zahlreiche und offenbar qualitätvolle Garderobe. Daneben auch einige Wertgegenstände und die von Nicolai erwähnte Flöte.
- 269 Siehe die Verlassenschaftsabhandlung vom 30. März 1784 (Pötzl-Malikova 1982, S. 141, Dok. XXXIX).
- 270 Außer den zwei erwähnten Werken waren es noch ein Kruzifix (Kat. Nr. 68) und eine *Anatomie eines Pferdes* (Kat. Nr. 69), die aus dem Nachlass des Künstlers stammten, im Nachlassinventar des Hauses aber nicht verzeichnet sind. Der *Kapuziner* blieb lange im Besitz der Verwandten Messerschmidts, die drei weiteren Werke befanden sich 1793 im Eigentum von Franz Friedrich Strunz, der sie, zusammen mit den »Köpfen«, offenbar 1791/1792 von Johann Messerschmidt gekauft hatte. Die Marmorbüste der Gräfin Batthyány (Kat. Nr. 67), die damals ebenfalls zu Strunz kam, ist dagegen wohl mit einem im Inventar genannten *Groß Kopf* aus Genueser Marmor zu identifizieren.
- 271 Pötzl-Malíková 1996, S. 217–218, 222–224. Siehe auch: Pötzl-Malikova 1982, S. 140, Dok. XXXVII.
- 272 Abgebildet in: Pötzl-Malíková 2004, S. 62.
- 273 Im Totenregister der Pfarre St. Martin, in dem im 18. Jahrhundert die Verstorbenen der Stadt Pressburg und ihrer Vororte aufgeführt sind, kann man unter dem Jahr 1783 keine Eintragung über den Tod von F. X. Messerschmidt finden (siehe: AMB, Matrikeln der Pfarre St. Martin, Bd. 82, *Protocollum mortuorum* 1763–1783).
- 274 Schröer 1853, S. 256, Sp. 2. Nach den Mitteilungen der Familie, die hier Schröer wiedergibt, begleitete der Pöbel von Zuckerman die Beerdigung mit vielen Schmähungen, denn nach ihm habe den verrufenen Künstler der Teufel geholt und im Sarg lägen nur Steine.
- 275 Pressburger Zeitung, Nr. 68 vom 23. August 1783.
- 276 Wiener Zeitung, Nr. 69, 27.8.1783. In diesem Nachruf ist das Ableben des 51-jährigen [sic!], »durch seine ausnehmenden Kunstfähigkeiten und mehrere vortreffliche Arbeiten rühmlich bekannten« Künstlers mit 21. August datiert.
- 277 Tekusch, M. (Hg.): *Preßburger Musenalmanach auf das Jahr 1785*, Preßburg o. J., S. 105–106 (unterschrieben mit: Schok). Publiziert in Pötzl-Malikova 1982, S. 6.
- 253 Cf. p. 267–270, Cat. no. 51, 52, 53.
- 254 Cited in n. 215. For the prostheses mentioned there cf. p. 401–402, Cat. no. X 10.
- 255 For instance the sculptor Leonhard Posch. Lit.: Anne Forschler-Tarrasch: *Leonhard Posch, Porträtmedailleur und Bildhauer 1750–1831*, Berlin 2002, p. 21–22.
- 256 Cf. p. 209 Cat. no. 1.
- 257 Cf. p. 285, Cat. no. 69.
- 258 Cf. Ilg 1885, p. 42.
- 259 Cf. p. 270.
- 260 Friedel 1783, p. 469–470.
- 261 Seipp 1793, p. 508.
- 262 Cf. Ilg 1885, p. 44.
- 263 Reprinted in full in: Pötzl-Malikova 1982, p. 139, doc. XXXVI. The testament dates from 18 August.
- 264 Cf. p. 270 and n. 146 on p. 78.
- 265 Reprinted in full in: Pötzl-Malikova 1982, p. 140–144, doc. XXXVIII–XLIII.
- 266 Cf. p. 194.
- 267 Cf. p. 286, Cat. no. 70.
- 268 The inventory of the house includes a substantial collection of arms, several pipes, several lavishly decorated boxes as well as a relatively ample and obviously choice wardrobe. In addition to this, there were several objects of value and the flute mentioned by Nicolai.
- 269 Cf. the probate proceedings held on 30 March 1784 (Pötzl-Malikova 1982, p. 141, doc. XXXIX).
- 270 In addition to the two works already mentioned a crucifix (Cat. no. 68) and an *Anatomy of a Horse* (Cat. no. 69) formed part of the artist's estate but do not appear in the inventory. The *Capuchin* remained in the possession of Messerschmidt's relatives for a long time. The three other works were in 1793 in the possession of Franz Friedrich Strunz, who had apparently bought them together with the "Heads" from Johann Messerschmidt in 1791/92. By contrast, the marble bust of Countess Batthyány (Cat. no. 67), which was acquired by Strunz on the same occasion, is presumably identical with the Genuese marble "Large Head".
- 271 Pötzl-Malíková 1996, p. 217–218, 222–224. Cf. also: Pötzl-Malikova 1982, p. 140, doc. XXXVII.
- 272 For an illustration see: Pötzl-Malíková 2004, p. 62.
- 273 The Register of Deaths of the parish of St. Martin, which lists the names of all people who died in Pressburg and its suburbs in the 18th century, contains no reference to the death of F. X. Messerschmidt in 1783 (cf.: AMB, *Protocollum mortuorum*, vol. 82, 1763–1783).
- 274 Schröer 1853, p. 256, col. 2. Schröer recapitulates here the lore that was passed on in the family. The Zuckerman mob was said to have accompanied Messerschmidt's funeral train with all kinds of vilifications. The belief had taken hold in the mob that the devil had whisked the—in their eyes ill-reputed—artist away and that the coffin that was about to be interred contained nothing but stones.
- 275 *Pressburger Zeitung*, no. 68, 23 August 1783.
- 276 *Wiener Zeitung*, no. 69, 27 August 1783. In this obituary, the date of death of the artist, who was "famous for his extraordinary skill as an artist and for several outstanding works of art", was 21 August. His age at the time of his death is—wrongly—given as fifty-one.
- 277 M. Tekusch (ed.): *Preßburger Musenalmanach auf das Jahr 1785*, Preßburg n. d., p. 105–106 (signed: Schok). Reprinted in: Pötzl-Malikova 1982, p. 6.

278 Vgl.: Pötl-Malikova 1982, S. 278–280, Nr. 167, 168, 171, 172, 173, 174; Pfarr 2006, S. 314–326, mit Abb. 114–121. Über den Einfluss Messerschmidts auf die Bildhauer in Pressburg siehe zusammenfassend in: Pötl-Malíková 2002, S. 202–203.

279 Zu Johann Messerschmidt siehe: Luxová/Malíková 1969; Věra, Luxová: Neznáma práce od Jana Messerschmidta, in: *Umění*, Jg. XX, Praha 1972, Nr. 5, S. 471–473.

280 Publiziert in: Aggházy, Deux sculpteurs, S. 55, mit Abb. Zu weiteren Arbeiten Marschalls, die offenbar ebenfalls von Messerschmidt beeinflusst sind, siehe: Pötl-Malikova 1982, S. 277, Nr. 161, 162, S. 278, Nr. 166. Ein Werk, das man diesem Künstler zuschreiben kann, befindet sich auch im Belvedere in Wien (Inv. Nr. 5237, Lit.: Baum 1980, S. 288–290, mit Abb.; Lechner 2013, S. 21, Abb. 6, S. 26).

281 Zu diesen Werken siehe S. 286, Kat. Nr. 70.

282 Pötl-Malikova 1982, S. 140, Dok. XXXVIII.

283 Ebd., S. 141, Dok. XXXIX, S. 144, Dok. XLIII.

284 Noch in der Publikation von Schauff, J. N.: *Die Feyerlichkeiten bey der Krönung Leopolds II. als König von Ungarn in Preßburg den 15. November 1790*, o. J. [1791], wird auf S. 116 erwähnt, dass sich die Köpfe in Pressburg bei Messerschmidts Bruder befinden.

285 Über diesen Besitzwechsel und über die Persönlichkeit von Franz Friedrich Strunz siehe ausführlich in Schirlbauer 2013, S. 292–308. Zu den weiteren 5 Werken aus dem Nachlass des Künstlers, die Strunz ebenfalls erworben hatte, siehe S. 195, Anm. 270.

286 Schmid 2004, S. 5, 64. Die Benennung »Portreen« scheint sich aber kaum auf jene hinterlassenen Werke des Künstlers zu beziehen, die unterschiedlicher Thematik waren (siehe Kat. Nr. 70). Eine ausführliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Fragen, die damit zusammenhängen, findet man in Pfarr 2006, S. 382–387.

287 Pötl-Malíková 1996, S. 220.

288 Nicolai 1785, S. 415–417; Friedel 1783, S. 470.

289 Nicolai 1785, S. 413. Vgl. dazu auch S. 139–140. Strunz behauptet dagegen, dass der Künstler 100 solche Köpfe gestalten wollte (Ausst. Kat. Wien 1793, S. 27).

290 Das betrifft vor allem die Köpfe, die nach Strunz verschiedene Gerüche wiedergeben. Siehe S. 330–331, Kat. Nr. 93.

291 Für die Annahme, dass Messerschmidt auch selbst einige seiner »Kopfstücke« verkauft habe, spricht der signierte, heute stark beschädigte Kopf aus Kalkstein in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (siehe S. 381–383, Kat. Nr. 121). Eine Signatur befindet sich auch auf zwei Metallköpfen in Görz/Gorizia (S. 385–387, Kat. Nr. 123, 124), hier ist aber möglich, dass diese erst nachträglich von Johann Messerschmidt eingeschlagen wurde. Die 49 Köpfe, die Strunz aus dem Nachlass des Künstlers erworben hat, sind dagegen alle unsigniert.

292 Siehe S. 380–389, Kat. Nr. 120–125. Diese, bis 1982 meist falsch identifizierten Köpfe wurden erst anlässlich des damals erstellten Werkverzeichnisses als selbständige Varianten bestimmt. Siehe: Pötl-Malikova 1982, S. 264–266, Nr. 116–121. Der Versuch von Theodor Schmid, diese Köpfe – bis auf einen – in der ursprünglichen Serie von 49 Köpfen unterzubringen, ist wenig überzeugend. Siehe: Schmid 2004, S. 16, 17, 57, 60, 61.

293 Näheres zu diesem Frontispiz siehe auf der Homepage von Anna Schirlbauer (zit. in Anm. 4) im Artikel: Miscellanea zu Messerschmidt, S. 12–13. Der Autorin ist es gelungen, den mit »G. f.« signierten Stich als ein Werk des renommierten Stechers Christian Gottlieb Geyser (1742–1803) zu identifizieren. Der Zeichner der Vorlage ist bisher unbekannt.

294 Die Zeichnung ist wahrscheinlich noch vor 1792 entstanden, als die Köpfe in Pressburg und im Eigentum von Johann Messerschmidt waren. Sie gibt offenbar jenen Kopf wieder, der von Strunz den Titel *Der Zuverlässige* bekam. Zu diesem Werk siehe S. 337–339, Kat. Nr. 97.

295 Seipp 1793, S. 508. Die Zahl der Köpfe wurde hier mit 48 angegeben.

278 Cf.: Pötl-Malikova 1982, p. 278–280, nos. 167, 168, 171, 172, 173, 174; Pfarr 2006, p. 314–326, with figs. 114–121. For a comprehensive assessment of Messerschmidt's influence on sculptors in Pressburg cf.: Pötl-Malíková 2002, p. 202–203.

279 For Johann Messerschmidt cf.: Luxová/Malíková 1969; Věra Luxová: "Neznáma práce od Jana Messerschmidta". In: *Umění*, vol. XX, Praha 1972, no. 5, p. 471–473.

280 Published in: Aggházy, Deux sculpteurs 1959, p. 55, with figs. For other works by Marschall that also bear the obvious imprint of Messerschmidt's influence, cf.: Pötl-Malikova 1982, p. 277, nos. 161, 162, p. 278, no. 166. A work that may be attributed to this artist is in the Belvedere in Vienna (Inv. no. 5237, Lit.: Baum 1980, p. 288–290, with figs.; Lechner 2013, p. 21, fig. 6, p. 26).

281 For these works, see p. 286, Cat. no. 70.

282 Pötl-Malikova 1982, p. 140, doc. XXXVIII.

283 Ibid., p. 141, doc. XXXIX, p. 144, doc. XLIII.

284 Schauff, J. N.: *Die Feyerlichkeiten bey der Krönung Leopolds II. als König von Ungarn in Preßburg den 15. November 1790*, n.d. [1791], mentions on p. 116 that the heads were at that time still in the hands of Messerschmidt's brother in Pressburg.

285 For details about this change in ownership and the personality of Franz Friedrich Strunz, see Schirlbauer 2013, p. 292–308. For the additional five works from the artist's estate also acquired by Strunz, see p. 195.

286 Schmid 2004, p. 5, 64. The term "Portreen" probably does not refer to the works on different themes left by the artist (see Cat. no. 70). For a detailed discussion of several pertinent questions, see Pfarr 2006, p. 382–387.

287 Pötl-Malíková 1996, p. 220.

288 Nicolai 1785, p. 415–417; Friedel 1783, p. 470.

289 Nicolai 1785, p. 413. Cf. also p. 139–140. Strunz for his part claimed that the artist had set his sight on one hundred such heads (Exhib. cat. Vienna 1793, p. 27).

290 This applies above all to those heads that, according to Strunz, represent the impact of different smells. See p. 330–331, Cat. no. 93.

291 The assumption that Messerschmidt himself sold several of the "Heads" is supported by the signed limestone head in the Hungarian National Gallery in Budapest, which has come down to us in a badly damaged state (see p. 381–383, Cat. no. 121). Two metal heads now in Gorizia (p. 385–387, Cat. no. 123, 124) also display Messerschmidt's signature; this may however have been added posthumously by Johann Messerschmidt. The forty-nine heads acquired by Strunz from the artist's estate are all unsigned.

292 See p. 380–389, Cat. no. 120–125. These heads, most of them wrongly identified until 1982, were only recognized as independent variants in the catalogue raisonné published in that year. See Pötl-Malikova 1982, p. 264–266, Nr. 116–121. Theodor Schmid's attempt to find a place for all these heads but one in the original series of forty-nine heads is lacking in cogency. See Schmid 2004, p. 16, 17, 57, 60, 61.

293 For details on this frontispiece, see the website of Anna Schirlbauer (cited in fn. 4) and the chapter "Miscellanea [sic] zu Messerschmidt", p. 12–13. Schirlbauer has managed to identify the engraving signed "G. f." as the work of the renowned engraver Christian Gottlieb Geyser (1742–1803). At present it is as yet unknown whose work the engraver used as a model.

294 Presumably the drawing is to be dated to before 1792 when the "Heads" were still in Pressburg and the property of Johann Messerschmidt. It seems to reproduce the head that was dubbed *The Reliable Man* by Strunz. On this work, see p. 337–339, Cat. no. 97.

295 Seipp 1793, p. 508. The number of heads given there was forty-eight.

296 Schirlbauer 2013, S. 292–294.

297 Ebd., S. 294. Die Ausstellung befand sich »Ober dem Gasthause und der Weinschenke, im Hofe Nr. 8 auf der Stiege 11 im ersten Stock«.

298 Die kurze Ankündigung ist wiedergegeben in: Meusel, J. G. (Hg.): *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, Erstes Stück, Leipzig 1794, S. 104.

299 *Wiener Zeitung*, Nr. 89 vom, 6. 11. 1793, S. 3251–3252 (Anhang); Nr. 91 vom 13. 11. 1793, S. 3315–3316 (Anhang); Nr. 99 vom 11. 12. 1793, S. 3569–3570 (Anhang). In dieser Annonce findet man schon die Benennungen der einzelnen Köpfe.

300 Zit. hier als Ausst. Kat. Wien 1793. Zu dieser Broschüre und ihrem Autor siehe auch S. 13–15. Das Ableben Messerschmidts wurde in der Broschüre irrtümlich in das Jahr 1784 verlegt, was sich dann lange in der Messerschmidt-Literatur tradierte.

301 In verschiedenen Publikationen, darunter auch meiner, wird irrtümlich angenommen, dass die Benennung *Charakterköpfe* schon 1793 in der Broschüre *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt* vorkommt. Vgl. dazu: Pfarr 2006, S. 107, 110.

302 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 3–4.

303 Seipp 1793, S. 504–505.

304 Siehe S. 286–289, Kat. Nr. 71. Eine grafische Abbildung dieser Büste vom unbekannten, mit »M. Z. L. Schmid fec.« signierenden Stecher befindet sich auch als Frontispiz in der Broschüre.

305 Vgl. dazu Pfarr 2006, S. 109, 113, 115.

306 Ulrich Pfarr (2006, S. 116) nimmt dagegen an, dass der Autor der *Merkwürdigen Lebensgeschichte*, recte Franz Strunz, die Namen zumindest teilweise gesammelt habe. Er schließt darauf aus der zit. Anzeige in der Broschüre und in der *Wiener Zeitung* (siehe S. 188). Nach ihm ist der Duktus der Erläuterungen in der Broschüre nahe »dem emphatisch akklamierenden Stil Lavaters« (S. 113), während Anna Schirlbauer in ihm den Stil von Christoph Ludwig Seipp sieht, der Theaterschriftsteller und Schauspieler war (siehe Schirlbauer 2013, S. 307–308). Vgl. dazu auch S. 183, Anm. 6.

307 Siehe S. S. 292–294, 297–301, Kat. Nr. 74, 76.

308 Bertuch 1810, S. 119.

309 Als unrichtig bezeichnet sie bereits Gabriele Weiss (1924, S. 47, 109), die daher die Köpfe nur nach ihren traditionellen Nummern zitiert.

310 Im Jahre 1907 wurden auf einer Ausstellung des Hagenbundes acht Köpfe gezeigt, die im Katalog mit ganz anderen, neuen Namen bezeichnet waren (siehe Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11, 13). Das führte aber nur dazu, dass man diese Werke heute schwer identifizieren kann. Strikt lehnt die alten »Spottnamen«, wie er sie nennt, Ulrich Pfarr (2006, S. 101–103) ab, der stattdessen in seiner Publikation die Katalognummern von meiner Monografie aus dem Jahre 1982 angibt. Diese Art des Zitierens ist aber wenig anschaulich und hat noch den Nachteil, dass man zusammen mit seinem Buch auch meine Publikation benutzen muss.

311 In den neueren Publikationen ist der Einfluss der Erklärungen des Franz Strunz auf die Interpretation der *Charakterköpfe* am stärksten in Beiträgen von Michael Krapf im Ausst. Kat. Wien 2002 zu erkennen.

312 Siehe: Ausst. Kat. Wien 1794. Bisher hat man angenommen, dass die neu aufgelegte Broschüre für eine weitere Ausstellung an einem anderen Ort bestimmt war. Nach Anna Schirlbauer (2013, S. 295–296) gab es aber nur eine Ausstellung, die in denselben Räumlichkeiten von November 1793 bis September 1794 gezeigt worden ist.

313 *Journal des Luxus und der Moden*, 1801, S. 600. Siehe: Schirlbauer 2013, S. 303.

314 Ebd., S. 302–303.

315 Ebd., S. 300–301. Die Lotterie fand aus unbekannten Gründen dann doch nicht statt.

296 Schirlbauer 2013, p. 292–294.

297 Ibid., p. 294. The exhibition venue was "[a]bove the public house and the wine bar, in the courtyard no. 8 up staircase 11 on the first floor".

298 The brief announcement is reprinted in: Meusel, J. G. (ed.): *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Erstes Stück*, Leipzig 1794, p. 104.

299 *Wiener Zeitung*, no. 89, 6 Nov. 1793, p. 3251–3252 (Supplement); no. 91, 13 Nov. 1793, p. 3315–3316 (Supplement); no. 99 vom 11 Dec. 1793, p. 3569–3570 (Supplement). This announcement already contains the names of the individual heads.

300 Cited here as Exhib. cat. Vienna 1793. On this booklet and its author, see also p. 13–15. The year of Messerschmidt's death was given erroneously in the booklet as 1784, an error that was to prove long-lived in the literature on Messerschmidt.

301 Various publications, including one of mine, assumed erroneously that the term "Charakterköpfe" occurred as early as 1793 in the booklet *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt*. Cf. Pfarr 2006, p. 107, 110.

302 Exhib. cat. Vienna 1793, p. 3–4.

303 Seipp 1793, p. 504–505.

304 See p. 286–289, Cat. no. 71. An engraving of this bust, the work of an otherwise unknown artist signing himself as "M. Z. L. Schmid fec.", is to be found on the booklet's frontispiece.

305 Cf. Pfarr 2006, p. 109, 113, 115.

306 Ulrich Pfarr (2006, p. 116), for his part, assumes that the author of the *Merkwürdige Lebensgeschichte*, i.e. Franz Strunz, had been able to draw on tradition for naming at least some of the heads. He bases his assumption on the above-cited advertisement in the booklet and in the *Wiener Zeitung* (see p. 188). For him, the tenor of the descriptions in the booklet is strongly reminiscent of the "emphatically laudatory style of Lavater" (p. 113), while Anna Schirlbauer is reminded of the style of Christoph Ludwig Seipp, who was an actor and wrote for the stage (see Schirlbauer 2013, p. 307–308). Cf. also p. 183, fn. 6.

307 See p. S. 292–294, 297–301, Cat. no. 74, 76.

308 Bertuch 1810, p. 119.

309 Gabriele Weiss was a pioneer in rejecting the titles as misleading (1924, p. 47, 109); she referred to the heads by their traditional numbers.

310 In 1907 the Hagenbund exhibition displayed eight "Heads", which were listed in the catalogue under entirely new titles (see Exhib. cat. Vienna 1907, p. 11, 13). This has created a situation where it is difficult to identify these works today. The old "derisive titles", as he calls them, are strictly rejected by Ulrich Pfarr (2006, p. 101–103), who uses in his book the catalogue numbers from my 1982 monograph. This type of reference is not only thin on visualisation but has the additional disadvantage of requiring the use of my book side by side with Pfarr's.

311 Among the more recent books the influence of Franz Strunz's explanations on the interpretation of the *Character Heads* is most clearly discernible in the papers Michael Krapf contributed to the Exhib. cat. Vienna 2002.

312 See Exhib. cat. Vienna 1794. It was assumed until quite recently that the reprint of the booklet was occasioned by another exhibition at some other venue. However, according to Anna Schirlbauer (2013, p. 295–296) only one exhibition was put on, which was on show at the same venue between November 1793 and September 1794.

313 *Journal des Luxus und der Moden*, 1801, p. 600. See Schirlbauer 2013, p. 303.

314 Ibid., p. 302–303.

315 Ibid., p. 300–301. For unknown reasons, the lottery never took off.

316 C. M. A.: *Beschreibung der kais. königl. Privilegierten durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*, Wien 1797, S. 63. In der späteren Ausgabe dieses Kataloges aus dem Jahre 1814 findet man diese Büste schon nicht mehr. Vgl. dazu auch: Schirlbauer 2013, S. 301. In: Krapf, *Musealisierung*, 2002, S. 109, wird irrtümlich behauptet, dass Deym die Abgüsse der ganzen Serie ausgestellt habe.

317 Schirlbauer 2013, S. 303–305.

318 Siehe dazu: Ilg 1885, S. 52–55; Pötzl-Malikova 1982, S. 241–243; Krapf, *Musealisierung* 2002, S. 107–115.

319 Nicht glaubwürdig ist zum Beispiel die Behauptung, die Köpfe habe bald nach dem Tod Messerschmidts der Großhändler Baruch erworben und sie dann an einen polnischen Juden verpfändet. Sie ist erstmals in *Hesperus* 1824, S. 110–111 publiziert worden und hielt sich dann lange hartnäckig in der Messerschmidt-Literatur. Vgl. dazu: Schirlbauer 2013, S. 306. Durch die Nachforschungen dieser Autorin ist auch die oft publizierte Vermutung als unrichtig erwiesen, dass sich hinter dem Verfasser der *Merkwürdigen Lebensgeschichte* der Schwiegersohn des Johann Messerschmidt, der Arzt Dr. Pendl verbergen würde (siehe Schröer 1853, S. 219, Anm. **).

320 Zit. hier als Ausst. Kat. Wien 1808. Der Eigentümer und der Ausstellungsort sind hier auf S. 63 angegeben.

321 Ebd., S. 36. Im Testament von Franz Strunz und in seiner Verlassenschaftsabhandlung werden diese Werke dagegen nicht erwähnt. Lit. Schirlbauer 2013, S. 304.

322 Paris und Wien 1812, S. 257–268 (mit verkürztem Inhalt der *Merkwürdigen Lebensgeschichte*); *Hesperus* 1812, S. 445–447 (A. Rittig von Flammenstern). Nach diesem Bericht befanden sich an weiteren Werken aus dem Nachlass Messerschmidts in der Ausstellung nur noch das Kruzifix, das *Anatomische Pferd* und *Eine römische Antike*. Die Marmorbüsten des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen und der Gräfin Batthyány waren demnach wohl schon verkauft. Dafür aber werden »3 Stück nicht sonderliche Handzeichnungen« aus dem Nachlass des Künstlers erwähnt, die in der Ausstellung gezeigt wurden. Vgl. dazu S. 404–405, Kat. Nr. X 13.

323 Frimmel 1914, S. 11.

324 Vgl. dazu auf der Homepage von Anna Schirlbauer (zit. in Anm. 4) den Artikel: *Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte Anonymus namens Strunz*, S. 28–29.

325 Diese gedruckte Ankündigung befand sich im Herbst 1970 in der Buchhandlung Christian M. Nebehay in Wien. Siehe deren Liste 106, S. 4, Nr. 17, Abb. auf Taf. II. Das nicht datierte Blatt ist hier mit »Wien, um 1800« bestimmt. Das Material der ausgestellten Büsten ist auf dem Flugblatt nicht angegeben, da sie aber koloriert waren, kann man davon ausgehen, dass es Abgüsse aus Gips waren.

326 Vgl. dazu: Schirlbauer 2013, S. 303.

327 *Vaterländische Blätter*, 1813, Nr. 5, S. 27–28; Nr. 6, S. 29; *Hesperus* 1813, Nr. 13, S. 97–98. In beiden Zeitschriftenartikeln wurden diese Tableaus ausführlich beschrieben. Dieses Wachsfigurenkabinett bestand noch im Jahre 1823 (Böckh 1823, Bd. I, S. 249).

328 So stellten z. B. drei Figurinen in der Szene *Die Subordination* einen drohenden Korporal, einen Deserteur in Fesseln und einen Rekruten dar, zwei Figurinen in der Szene *Die erteilte Gnade* einen Fürsten, der einen Verbrecher begnadigt, vier Figurinen bildeten eine Spielergesellschaft, die um einen Spieltisch versammelt war. Vgl. dazu u. a.: Krapf, *Musealisierung*, 2002, S. 110–111.

329 HAL Wien, *Hauptbuch und Majoratsrechnung* 1816, S. 111, Nr. 26: »den 31. Jänner dem Jakob Steger für 49 Köpfe in Gips, verschiedene Leidenschaften vorstellend, 1250 Gulden« (Mitteilung von Gustav Wilhelm vom Juni 1976, publiziert in Pötzl-Malikova 1982, S. 242).

330 Nach der freundlichen Mitteilung von Arthur Stögmann, Direktor des HAL, sind im Liechtensteinischen Archiv keine Bilder von der Aufstellung dieser Abgüsse im Schloss in Feldsberg/Valtice vorhanden. Meine Suche danach in den Liechtensteinischen Bauakten in MZA Brno/Brünn (sign. F 115) war erfolglos.

316 C. M. A.: *Beschreibung der kais. königl. Privilegierten durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*, Vienna 1797, p. 63. The later edition of this catalogue dating from 1814 omits this bust. Cf. Schirlbauer 2013, p. 301. Krapf, in *Musealisierung* 2002, p. 109, makes the erroneous claim that Deym had exhibited replicas of the entire series.

317 Schirlbauer 2013, p. 303–305.

318 See Ilg 1885, p. 52–55; Pötzl-Malikova 1982, p. 241–243; Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 107–115.

319 No credence should for instance be given to the assertion that soon after Messerschmidt's death a wholesale dealer named Baruch acquired the "Heads" and pawned them to a Polish Jew. This assertion was first published in *Hesperus* 1824, p. 110–111, and became a long-lived staple of the Messerschmidt literature. Cf. Schirlbauer 2013, p. 306. Schirlbauer's research has also disproved the frequently touted theory that the author of the *Merkwürdige Lebensgeschichte* is none other but Johann Messerschmidt's son-in-law, the physician Dr. Pendl (see Schröer 1853, p. 219, fn. **).

320 Cited here as Exhib. cat. Vienna 1808. The names of the owner and the venue are to be found on p. 63.

321 Ibid., p. 36. However, these works are not mentioned in either Franz Strunz's last will or in his probate proceedings. Lit. Schirlbauer 2013, p. 304.

322 Paris and Vienna 1812, p. 257–268 (with an abridgement of the *Merkwürdige Lebensgeschichte*); *Hesperus* 1812, p. 445–447 (A. Rittig von Flammenstern). According to this report, the only other works from Messerschmidt's estate on display at the exhibition were a crucifix, the *Anatomical Horse*, *Eine römische Antike* and "three not particularly noteworthy hand drawings". The marble busts of Duke Albert von Sachsen-Teschen and Countess Batthyány seem to have been sold by then. Cf. p. 404–405, Cat. no. X 13.

323 Frimmel 1914, p. 11.

324 Cf. the chapter "Der erste Aussteller der Charakterköpfe von F. X. Messerschmidt: der bekannte Anonymus namens Strunz" [The first exhibitor of F. X. Messerschmidt's *Character Heads*: a well-known anonymous person called Strunz] on Anna Schirlbauer's website (cited in fn. 4), p. 28–29.

325 This printed announcement was offered for sale in the autumn of 1970 by the bookseller Christian M. Nebehay in Vienna. See their *Liste* 106, p. 4, no. 17, Plate II. The print, which does not bear a date, is described as "Wien, um 1800". The material of the busts on display remains unspecified on the flyer. As the busts were coloured, it is probable they were plaster casts.

326 For details cf. Schirlbauer 2013, p. 303.

327 *Vaterländische Blätter*, 1813, no. 5, p. 27–28; no. 6, p. 29; *Hesperus* 1813, no. 13, p. 97–98. Both journals contain detailed descriptions of these tableaux. The wax museum still existed in 1823 (Böckh 1823, vol. I, p. 249).

328 One such tableau, *The Subordination*, consisted of three figurines, a corporal in a threatening posture, a deserter in fetters and a recruit; another, *Die erteilte Gnade*, had two figurines, a prince granting pardon to a criminal, and a third, a party of gamblers assembled around a card table, had four. For details cf., among others, Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 110–111.

329 HAL Vienna, *Hauptbuch und Majoratsrechnung* 1816, p. 111, no. 26: "on 31 January to Jakob Steger for 49 plaster heads representing various passions 1250 gulden" (communication by Gustav Wilhelm in June 1976, published in Pötzl-Malikova 1982, p. 242).

330 The director of HAL, the Liechtenstein Domestic Archives, Arthur Stögmann, has kindly confirmed that no pictures of the display of these plaster casts at the castle in Feldsberg/Valtice are extant in the Liechtenstein Archives. My search for them in the Liechtenstein Construction Files at the MZA Brno (sign. F 115) did not yield any results either.

331 Heute besitzt die Slowakische Nationalgalerie 28 solcher Metallabgüsse, die in den Jahren 1982–1990 in Prag und Brünn ausgeführt wurden. Sie wurden im Laufe der Jahre auf verschiedenen Ausstellungen gezeigt, manche befinden sich auch in der ständigen Ausstellung.

332 Frimmel 1914, S. 12. Der Eigentümer war ein gewisser Herr Bauer, der die Büsten in seiner Wohnung im sog. *Roten Haus* bei der Alserkaserne aufbewahrte. Lit.: *Hesperus* 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310.

333 *Pressburger Zeitung*, Nr. 253 vom 2. November 1861, S. 3.

334 Ilg 1885, S. 54. In: Krapf, *Musealisierung* 2002, S. 113, wird noch eine andere, nicht konkret zitierte Quelle angegeben, nach der 64 Köpfe ausgestellt waren, was sicherlich ein Irrtum ist.

335 Zit. als: Ausst. Kat. Wien 1835. Das Flugblatt zu dieser Ausstellung befindet sich im Besitz der Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. C-7810.

336 Zit. hier als: Ausst. Kat. Wien 1852 und Ausst. Kat. Wien 1858.

337 Nach Krapf, *Musealisierung* 2002, S. 113 verbirgt sich hinter diesen Initialen der Herausgeber der Zeitschrift *Der Adler* Dr. Gross-Hoffinger.

338 Vgl. dazu ausführlich in: Ausst. Kat. New York/Paris, 2010–2011, S. 98–101, Kat. 8, mit Abb. (Pözl-Malikova).

339 Ebd., S. 101, Abb. 66. Die Zeichnung befindet sich im Wien Museum in Wien, Inv. Nr. 64.770/1.

340 Ilg 1885, S. 52.

341 Ebd., S. 50–52. Die Strunz'schen Benennungen sind hier etwas modernisiert und die Materialangaben bei den Köpfen Nr. 23, 31 und 32 sind unrichtig.

342 Ilg 1885, S. 55.

343 Diese Abgüsse im Hofmobiliendepot (heute Bundesmobiliendepot) sind offenbar mit jenen identisch, die sich seit 1942 als Dauerleihgaben im Belvedere befinden. Lit.: Krapf, *Musealisierung*, 2002, S. 112. Es sind 36 Gipsabgüsse sowie 42 Matrizen.

344 Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99–100, Nr. 1167–1213. Zum Erwerb der Serie durch den Galanteriewarenhändler Kainrath siehe: Ilg 1889, S. 43.

345 Trost 1893, S. 54. Zu Emil und Bertha Zuckerandl und deren Besitz der Büsten *Der Mismuthige* und *Der unfähige Fagotist* siehe ausführlich in: Boström 2010/2011, S. 48–51.

346 Ebd., S. 47–48. Es sind die Werke Kat. Nr. 72 und 91.

347 Ilg 1894, S. 83; Boström 2010/2011, S. 46/47–48. Es waren die Werke Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110 und 118.

348 Zu den Besitzverhältnissen einzelner *Charakterköpfe* – soweit man sie eruieren konnte – siehe den Katalogteil dieser Publikation. Weitere, bisher nicht identifizierte Köpfe waren Eigentum des Arztes und Sanatoriumsbesitzers Dr. Anton Löw (laut Korrespondenz der Nachkommen mit dem Wien Museum).

349 Siehe dazu S. 406–407, Kat. Nr. X 18.

350 Ebd.

351 Boström 2010/2011, S. 48/49.

352 In der Fotomappe (zit. als Wlha 1906) fehlen die Aufnahmen der *Charakterköpfe* Nr. 4, 31, 41, 49. Die von Fürst Liechtenstein bestellte Abgussreihe war dagegen mit 49 Stück komplett. Vgl. dazu Anm. 329.

353 Alte Aufnahmen J. Wlhas von Originalköpfen aus dem Besitz des Antiquitätenhändlers Fürst, unter denen sich auch zwei Varianten (Kat. Nr. 120, 122) befinden, besitzt die Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Bratislava (Múzeum mesta Bratislavy) unter Inv. Nr. Fo 3225/1–93. Auf diese Aufnahmen bezieht sich offenbar die Aussage L. Hevesis: »Aber schon vor vielen Jahren hat er [d. h. J. Wlha] solche Aufnahmen nach einer kleinen Serie gemacht, die sich bei dem Antiquitätenhändler Fürst befand« (Hevesi/Wlha 1909, S. 4).

331 There are twenty-eight such metal casts in the Slovak National Gallery, which were made in Prague and Brno between 1982 and 1990. Since then they have been displayed at various exhibitions; some form part of the permanent exhibition.

332 Frimmel 1914, p. 12. The owner was a Herr Bauer, who kept the busts in his flat at the so-called Rothes Haus, located in the Alsergrund, then a suburb of Vienna. Lit.: *Hesperus* 1824, p. 111; Brockhaus 1827, p. 310.

333 *Pressburger Zeitung*, no. 253, 2 November 1861, p. 3.

334 Ilg 1885, p. 54. Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 113, refers to another unspecified source, according to which sixty-four heads were on show, which is certainly an error.

335 Cited as Exhib. cat. Vienna 1835. A flyer for this exhibition is to be found in the holdings of the Galéria mesta Bratislavy, accession no. C-7810.

336 Cited here as Exhib. cat. Vienna 1852 and Exhib. cat. Vienna 1858.

337 According to Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 113, the person behind these initials was the editor of the journal *Der Adler*, Dr. Gross-Hoffinger.

338 For details cf. Exhib. cat. New York/Paris, 2010/2011, p. 98–101, cat. 8, with fig. (Pözl-Malikova).

339 Ibid., p. 101, Fig. 66. The drawing is now at the Wien Museum in Vienna, accession no. 64.770/1.

340 Ilg 1885, p. 52.

341 Ibid., p. 50–52. Strunz's titles are here modified to a certain extent and the specifications regarding the material used for heads no. 23, 31 and 32 are incorrect.

342 Ilg 1885, p. 55.

343 The casts at the Hofmobiliendepot (today: Bundesmobiliendepot) are obviously identical with those that have been on permanent loan to the Belvedere since 1942. Lit.: Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 112. There are thirty-six plaster casts and forty-two matrices.

344 Aukt. cat. Vienna 1889, p. 99–100, no. 1167–1213. On the purchase of the series by one Kainrath, a dealer in fashion accessories, see Ilg 1889, p. 43.

345 Trost 1893, p. 54. For details on Emil and Bertha Zuckerandl and their ownership of *The Ill-Humoured Man* and *The Incapable Bassoonist*, see Boström 2010/2011, p. 48–51.

346 Ibid., p. 47–48. The works in question have the catalogue numbers 72 and 91.

347 Ilg 1894, p. 83; Boström 2010/2011, p. 46/47–48. The works in question have the catalogue numbers 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110 and 118.

348 For the provenances of individual *Character Heads* – to the extent it has been possible to ascertain them – see the catalogue raisonné in this volume. Heads still awaiting identification formerly belonged to the physician and sanatorium proprietor Dr. Anton Löw (according to the correspondence between Dr. Löw's descendants and the Wien Museum).

349 Cf. cat. no. X 18, p. 406–407.

350 Ibidem.

351 Boström 2010/2011, p. 48/49.

352 *Character Heads* nos. 4, 31, 41, 49 are missing from this portfolio (cited as Wlha 1906). The series of plaster casts commissioned by the Prince of Liechtenstein, which comprised forty-nine items, was complete. Cf. fn. 329.

353 Photos by J. Wlha of original “Heads” that used to belong to the antique dealer Fürst, including two variants (cat. nos. 120, 122), are now among the holdings of the Department of Documentation at the Munic-

- 354 Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11, 13.
- 355 Krapf, *Musealisierung*, 2002, S. 114–115.
- 356 Weiss 1924, S. 67–69 (20 Originale), Thieme-Becker 1930, S. 432 (25 Originale).
- 357 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 144–147.
- 358 Siehe S. 403–404, Kat. Nr. X 12.
- 359 Siehe: Nicolai 1785, S. 414; Seipp 1793, S. 505.
- 360 Die Bildung der Gruppen und die Zuordnung der Köpfe ist bei den einzelnen Autoren unterschiedlich. Vgl. dazu: Weiss 1924, S. 49–63; Krapf, *Charakterköpfe* 2002, S. 49–59; Pfarr 2006, S. 387–392. Zu diesen Gruppen siehe zuletzt: Ausst. Kat. New York/Paris 2010/2011, an vielen Orten.
- 361 Siehe S. 286–289, Kat. Nr. 71 und S. 348–349, Kat. Nr. 102. Franz Strunz kannte zwar Messerschmidt nicht persönlich, über dessen Ähnlichkeit mit den Büsten konnte er aber leicht von jemandem anderen erfahren haben, so z. B. auch von Johann Messerschmidt.
- 362 Ein repräsentatives Werk dieser Gruppe ist z. B. der Kopf *Ein mürrischer alter Soldat* (S. 358–361, Kat. Nr. 108).
- 363 Die vier Köpfe, die zu dieser Gruppe gehören, sind zusammen abgebildet in: Pötl-Malikova 1982, S. 75.
- 364 Siehe u. a. den Kopf mit der Benennung *Das schwere Geheimnis* (S. 367–369, Kat. Nr. 113).
- 365 Siehe z. B. den Kopf *Die Einfalt im höchsten Grade* (S. 304–306, Kat. Nr. 79).
- 366 Es sind vor allem jene Köpfe, die als riechende benannt wurden. (siehe Kat. Nr. 93, 101, 111, 119, 124, 125).
- 367 Siehe S. 392–294, S. 297–301, Kat. Nr. 74 und 76.
- 368 Siehe S. 375–378, Kat. Nr. 118.
- 369 Vier Köpfe aus dieser Gruppe sind zusammen abgebildet in: Pötl-Malikova 1982, S. 74.
- 370 Pfarr 2006, S. 364. Bei Jörg Oberhaidacher (1984, S. 41) werden diese reduzierten Büstenabschnitte »Halskrausen« genannt.
- 371 In diese Gruppe gehört z. B. der Kopf *Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen* (S. 314–315, Kat. Nr. 85).
- 372 Siehe S. 389–393, Kat. Nr. 126, 127, 128.
- 373 So z. B. *Der Gähner* mit geöffnetem Mund (S. 294–297, Kat. Nr. 75) oder der Kopf *Der kindisch Weinende* (S. 315–317, Kat. Nr. 86) mit halbgeöffnetem Mund und unnatürlich aufgeworfenen Lippen.
- 374 Vgl. dazu z. B. die Köpfe *Der Mismuthige* (S. 320–321, Kat. Nr. 88) und *Innerlich verschlossener Gram* (S. 373–375, Kat. Nr. 117), bei denen nur die Augenpartie unterschiedlich gestaltet ist (einmal mit zusammengekniffenen, ein anderes Mal mit weit geöffneten Augen), die Köpfe aber sonst fast identisch sind. Bei anderen Pendants variiert wieder nur die Mundpartie, wie z. B. bei dem *Weinerlichen Alten* (S. 331–333, Kat. Nr. 94) und dem *Erzbösewicht* (S. 349–351, Kat. Nr. 103).
- 375 Vgl. dazu weiter S. 176.
- 376 Siehe S. 89.
- 377 Nicolai 1785, S. 415–418. Siehe dazu auch S. 139–141.
- 378 Der Kopf mit »aufgesperrtem Mund«, den Nicolai gesehen hat, wird von einigen Autoren auch mit einem anderem Werk, genannt *Der Speyer* (Kat. Nr. 83), identifiziert.
- 379 Eine kritische Übersicht über diese Bemühungen, bei den *Charakterköpfen* eine Entwicklungslinie zu entdecken, findet man in: Pfarr 2006, S. 390–391.
- 380 So sind die zwei verwandten Köpfe *Der starke Geruch* (S. 330–331, Kat. Nr. 93) und *Geruch der zum Niesen reizt* (S. 345–347, Kat. N. 101) fast reine Bleiköpfe, während die Legierungen von *Der Edelmüthige*

ipal Museum in Bratislava (Múzeum mesta Bratislavy); accession nos. Fo 3225/1–93. These are the photos that L. Hevesi seems to have referred to when he said: "It is many years since he [J. Wlha] made such photos of a small series that was in the hands of the antique dealer Fürst". (Hevesi/Wlha 1909, p. 4).

- 354 Exhib. cat. Vienna 1907, p. 11, 13.
- 355 Krapf, *Musealisierung* 2002, p. 114–115.
- 356 Weiss 1924, p. 67–69 (twenty originals), Thieme-Becker 1930, p. 432 (twenty-five originals).
- 357 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, p. 144–147.
- 358 See p. 403–404, Cat. no. X 12.
- 359 See Nicolai 1785, p. 414; Seipp 1793, p. 505.
- 360 The formation of groups and the assignation of individual heads to such groups vary from author to author. For details cf. Weiss 1924, p. 49–63; Krapf, *Charakterköpfe* 2002, p. 49–59; Pfarr 2006, p. 387–392. On these groups most recently: Exhib. cat. New York/Paris 2010/2011, passim.
- 361 See p. 286–289, Cat. no. 71 and p. 348–349, Cat. no. 102. Franz Strunz had never met Messerschmidt in person but he may have been told by someone, by Johann Messerschmidt for instance, about resemblances between the artist and his busts.
- 362 A representative work in this group is *A Surly Old Soldier* (p. 358–361, Cat. no. 108).
- 363 The four heads that make up this group are reproduced together in Pötl-Malikova 1982, p. 75.
- 364 See, among others, the head entitled *The Difficult Secret* (p. 367–369, Cat. no. 113).
- 365 See for instance *The Ultimate Simpleton* (p. 304–306, Cat. no. 79).
- 366 These are above all the heads whose titles refer to the sense of smell (see cat. nos. 93, 101, 111, 119, 124, 125).
- 367 See p. 392–294, S. 297–301, Cat. no. 74 and 76.
- 368 See p. 375–378, Cat. no. 118.
- 369 Four heads belonging to this group are reproduced together in Pötl-Malikova 1982, p. 74.
- 370 Pfarr 2006, p. 364. Jörg Oberhaidacher (1984, p. 41) calls these small truncated torsi "ruff collars".
- 371 One of the heads in this group is *A Haggard Old Man with Aching Eyes* (p. 314–315, Cat. no. 85).
- 372 See p. 389–393, Cat. no. 126, 127, 128.
- 373 Cases in point are *The Yawner* with wide open mouth (p. 294–297, Cat. no. 75) and *Childish Weeping* (p. 315–317, Cat. no. 86), with mouth half open and unnaturally prominent lips.
- 374 Cf. *The Ill-Humored Man* (p. 320–321, Cat. no. 88) and *Grief Locked Up Inside* (p. 373–375, Cat. no. 117), where the only difference is in the eye area—in one the eyes are pinched shut, in the other wide open, while the heads are practically identical. In other pairs of companion pieces variation is confined to the mouth area, as in *The Weepy Old Man* (p. 331–333, Cat. no. 94) and the *Arch-Rascal* (p. 349–351, Cat. no. 103).
- 375 For details cf. p. 176.
- 376 See p. 89.
- 377 Nicolai 1785, p. 415–418. See also p. 139–141.
- 378 The head with "gaping mouth" mentioned by Nicolai is identified by some authors as *A Man Vomiting* (Cat. no. 83).
- 379 A critical survey of efforts to find some sort of consistency of development in the *Character Heads* in Pfarr 2006, p. 390–391.

(S. 328–330, Kat. Nr. 92) und dem wohl bald danach entstandenen *Satirikus* (S. 336–337, Kat. Nr. 96) aus etwa 53 % Blei und 46 % Zinn zusammengesetzt sind (der Rest sind Verunreinigungen).

381 Oberhaidacher 1984, S. 40–42.

382 Publiziert im Jahre 1785 im VI. Band von Nicolai's *Reisebeschreibung*, auf S. 401 bis 420. Zit. hier als Nicolai 1785.

383 Dieses Buch wird auch im Inventar der Messerschmidt'schen Hauseinrichtung vom 27. August 1783 als »Ein Lateinisches Buch mit verschiedenen Figuren« verzeichnet. Lit.: Pötzl-Maliková 1996, S. 216, 221.

384 Nicolai 1785, S. 419. Von dieser Erklärung des Künstlers, der man schwer Glauben schenken kann, war wohl Franz Strunz inspiriert, als er behauptete, der Herzog Albert von Sachsen-Teschen habe die »Köpfe« um 18.000 Gulden kaufen wollen, Messerschmidt habe sie aber nicht hergegeben, da er die Sammlung bis auf 100 Stück habe bringen wollen. Siehe Ausst. Kat. Wien 1793, S. 26–27.

385 Zu diesen Schriften und über die vermutliche Beziehung Messerschmidts zu den arkanen Wissenschaften siehe u. a. Gamp 2006, S. 282–296.

386 Nach Strunz (Ausst. Kat. Wien 1793, S. 28) befand sich diese Zeichnung unter den Werken aus dem Nachlass des Künstlers. Vgl. dazu auch: S. 404–405, Kat. Nr. X 13.

387 Zu Hermes Trismegistos und seiner Verehrung im späten 18. Jahrhundert in den Geheimbünden siehe: Ebeling, Florian: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos*, München, 2007.

388 Siehe S. 280, Kat. Nr. 64.

389 Vgl. dazu: Stolzenberg 1998. Messerschmidt wird hier auf S. 188 erwähnt. Die nur etwa 1–2 cm hohe Zeichnung in einem der drei erhaltenen Stammbücher des Sohnes Samuel Friedrich Nicolai (heute in der Staatsbibliothek zu Berlin) ist so unbedeutend, dass man sie zwar erwähnen, jedoch nicht in das Werkverzeichnis einreihen kann.

390 Siehe S. 221, Kat. Nr. 11 und S. 263, Kat. Nr. 46.

391 Siehe: Allgemeine Theaterzeitung, 1935, S. 292 (Metzger); Gräffer 1846, S. 251–255.

392 Füssli 1802, S. 25–27.

393 Bertuch 1810, S. 120–123.

394 »Es muß Etwas in diesem Künstler gewesen sein, was ihn leicht hätte zum Narren werden lassen; glücklicher Weise lagerte es sich als Kunst in ihm ab«. Diese Bemerkung Lenau's bei der Besichtigung von Messerschmidts Köpfen ist zit. in: Frankl 1854, S. 42.

395 Ilg 1882, S. 82.

396 Ilg 1885, S. 18–20, 42, 56.

397 Hevesi/Wlha 1909, S. 3.

398 Kris 1932, S. 169–228. Der Erste, der bei den *Charakterköpfen* die Möglichkeit einer Erkrankung an Schizophrenie in Betracht zog, war allerdings schon Adolf Feulner (1929, S. 44).

399 Siehe: Friedel 1783, S. 470.

400 Kris 1932, S. 189, 192–208. Bei der Interpretation der *Charakterköpfe*, in denen sich angeblich dieses »Streben« zeigt, ist Kris stark von den Strunz'schen Benennungen abhängig.

401 Ebd., S. 203–206. Kris leugnet zwar nicht das Vorhandensein verschiedener Kopftypen, seiner Meinung nach kann man als Grundlage jedoch stets das Selbstbildnis entdecken.

402 Ebd., S. 212–224.

403 Nach Kris ist dieses Band als symbolischer »Keuschheitsgürtel« aufzufassen (ebd., S. 219).

404 Ebd., S. 222.

380 Two related heads, *The Strong Odor* (p. 330–331, Cat. no. 93) and *The Sneezing-Inducing Odor* (p. 345–347, Cat. N. 101), are almost pure lead, while the alloy of *The Noble-Minded Man* (p. 328–330, Cat. no. 92) and *The Satirist* (p. 336–337, Cat. no. 96), which was made soon afterwards, consists of 53 % lead and 46 % tin, the rest being impurities.

381 Oberhaidacher 1984, p. 40–42.

382 Published in 1785 in Volume VI of Nicolai's *Reisebeschreibung*, p. 401–420. Cited here as Nicolai 1785.

383 This book is listed in the itemisation of Messerschmidt's household drawn up on 27 August 1783 as "A Latin Book with diverse figures". Lit.: Pötzl-Maliková 1996, p. 216, 221.

384 Nicolai 1785, p. 419. The artist's claim, which itself beggars belief, probably inspired Franz Strunz to assert that Messerschmidt had been offered 18,000 gulden by Duke Albert of Sachsen-Teschen but had refused to sell the "Heads" because he wanted to bring up their number to one hundred. See Exhib. cat. Vienna 1793, p. 26–27.

385 On these writings and Messerschmidt's hypothetical involvement in arcane sciences, see, among others, Gamp 2006, p. 282–296.

386 According to Strunz (Exhib. cat. Vienna 1793, p. 28), this drawing belonged to the artist's estate. For details cf. p. 404–405, Cat. no. X 13.

387 On Hermes Trismegistos and his veneration in late 18th century secret societies see Ebeling, Florian: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos*, Munich 2007.

388 See p. 280, Cat. no. 64.

389 Cf. Stolzenberg 1998. Messerschmidt is mentioned on p. 188. The drawing, no greater than between one and two centimetres, in one of Samuel Friedrich Nicolai's three journals (today in the Staatsbibliothek in Berlin) has no intrinsic value. While its mention is justified it has no place in the catalogue raisonné.

390 See p. 221, Cat. no. 11 and p. 263, Cat. no. 46.

391 See *Allgemeine Theaterzeitung*, 1935, p. 292 (Metzger); Gräffer 1846, p. 251–255.

392 Füssli 1802, p. 25–27.

393 Bertuch 1810, p. 120–123.

394 "There must have been something in this artist that could easily have made him end up a madman; it was fortunate that in him it took the form of art". Lenau's remark, made as he was viewing Messerschmidt's Heads, is cited by Frankl 1854, p. 42.

395 Ilg 1882, p. 82.

396 Ilg 1885, p. 18–20, 42, 56.

397 Hevesi/Wlha 1909, p. 3.

398 Kris 1932, p. 169–228. A possible role for schizophrenia in the creation of the *Character Heads* was first mooted by Adolf Feulner (1929, p. 44).

399 See Friedel 1783, p. 470.

400 Kris 1932, p. 189, 192–208. In his interpretation of *Character Heads* that are supposed to display evidence for this "quest" Kris depends very much on Strunz's titles.

401 Ibid., p. 203–206. While Kris does not deny the existence of several head types it is always possible in his eyes to discover the self-portrait as a shared basis.

402 Ibid., p. 212–224.

403 In Kris' interpretation, this tape is a symbolic "chastity belt" (ibid., p. 219).

404 Ibid., p. 222.

405 Seine Studie, die für eine kunsthistorisch orientierte Leserschaft bestimmt war, publizierte Kris in veränderter Form ein Jahr danach für das medizinische Publikum in der psychoanalytischen Zeitschrift *Imago* (zit. hier als: Kris 1933). Fast 20 Jahre später, 1952, veröffentlichte er ihre überarbeitete Version in den Vereinigten Staaten von Amerika in einer Anthologie seiner Schriften zur psychoanalytischen Interpretation der Kunst, die mehrmals aufgelegt wurde (zit. ist hier als: Kris 1974 ihre Auflage aus diesem Jahre). Diese Anthologie wurde 1977 in deutscher Übersetzung vom Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main herausgegeben.

406 Turček/Malíková 1962, S. 297.

407 Zit. hier als: Glandien 1981.

408 Ebd., S. 104.

409 Krauß 1986, S. 114–134. Publiziert ist hier ein öffentlicher Vortrag anlässlich der Präsentation einer Publikation über J. B. Straub und F. X. Messerschmidt (zitiert als Ziegler 1984) in Göppingen.

410 Fanta 2002, S. 129–138.

411 Ebd., S. 138.

412 Peters 2000, S. 262–272.

413 Siehe z. B. in der Publikation: Feulner, Adolf/Müller, Theodor: *Geschichte der deutschen Plastik*, München, 1953, S. 596.

414 Zit. hier als Wittkower 1963. Eine deutsche Übersetzung unter dem Titel *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft* erschien 1965 im Kohlhammer Verlag Stuttgart.

415 Zit. hier als Eitner 1966. Der Beitrag erschien 1971 auch in der Publikation: B. Hess, Thomas/Ashbery, John (Hg.): *The Grand Eccentrics*, New York 1971, S. 69–78.

416 Ebd., S. 90.

417 Zit. als Chan 1986. Die Kenntnis der Messerschmidt-Literatur endet hier mit dem Beitrag von Ernst Kris aus dem Jahre 1932. Der ausführliche Aufsatz ist reich bebildert, die Provenienz der Werke Messerschmidts aber meist falsch angegeben.

418 Ebd., S. 91. Dieselbe Ansicht findet man z. B. auch in: Bückling, Messerschmidt 2006, S. 32–33.

419 Siehe u. a.: Pakosta 1976, S. 42–44; vgl. dazu auch Ausst. Kat. Graz 1977.

420 Diese Übermalungen sind in den Jahren 1975–1976 entstanden. Siehe: Ausst. Kat. München 1977, S. 5.

421 Siehe das Begleitheft zur Ausstellung, zit. als Ausst. Kat. Graz 1973.

422 Die Dissertation, eingereicht 1968 an der Philosophischen Fakultät der Universität in Brünn, ist hier zit. als Malíková 1968.

423 Zitiert hier als: Pötzl-Malikova 1982.

424 Der zur Ausstellung erschienene Folder mit den knappen Angaben zu den ausgestellten Werken ist zitiert als: Ausst. Kat. Wien 1982.

425 Siehe: Behr/Grohmann/Hagedorn 1983 (Eine wenig veränderte 2. Auflage des Buches erschien 1989 ebenfalls im Beltz-Verlag unter dem Titel *Die Kunst der Mimik, Franz Xaver Messerschmidt und seine Charakterköpfe*).

426 Ebd., S. 63–66.

427 Vgl. dazu u. a.: Koelsch, F.: *Handbuch der Berufskrankheiten*, Jena 1962, S. 238–246, 878–883, 918–920.

428 Von Bedeutung sind allein das Kapitel »Volks-Kunst, eine Abschweifung« von Hans Georg Behr (S. 144–147) und die Aufnahmen von Bernd Olaf Hagedorn.

429 Siehe vor allem die breit angelegte Ausstellung *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele* während der Wiener Festwochen im Jahre

405 His study, originally written in 1932 for readers with an interest in art history, was published in the following year for a medical readership in the psychoanalytical journal *Imago* (cited here as Kris 1933). Almost twenty years later, in 1952, Kris published a revised version in the United States of America in an edited volume of his writings on the psychoanalytic interpretation of art, which went through several editions (cited here, as Kris 1974, is the 1974 edition of that volume). The anthology was published in a German edition in 1977 by Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

406 Turček/Malíková 1962, p. 297.

407 Cited here as Glandien 1981.

408 Ibid., p. 104.

409 Krauß 1986, p. 114–134. This is a paper presented at the book launch of a publication on J. B. Straub and F. X. Messerschmidt (cited as Ziegler 1986) in Göppingen.

410 Fanta 2002, p. 129–138.

411 Ibid., p. 138.

412 Peters 2000, p. 262–272.

413 See for example Feulner, Adolf/Müller, Theodor: *Geschichte der deutschen Plastik* (Munich: Bruckmann 1953), p. 596.

414 Cited here as Wittkower 1963. The German translation is entitled *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft* (Stuttgart: Kohlhammer 1965).

415 Cited here as Eitner 1966. The paper was reprinted in Hess, Thomas B./Ashbery, John (ed.): *The Grand Eccentrics* (New York 1971), p. 69–78.

416 Ibid., p. 90.

417 Cited as Chan 1986. Awareness of the literature on Messerschmidt ends here with Ernst Kris's paper from 1932. The essay is lavishly illustrated but the provenances given for Messerschmidt's works are usually erroneous.

418 Ibid., p. 91. This view is also expressed by Bückling, Messerschmidt 2006, p. 32–33.

419 See, among others, Pakosta 1976, p. 42–44; for more details cf. Exhib. cat. Graz 1977.

420 These "overpaintings" were made in 1975–1976. See Exhib. cat. Munich 1977, p. 5.

421 See the catalogue accompanying the exhibition, cited as Exhib. cat. Graz 1973.

422 The dissertation, submitted to the Philosophical Faculty of the University of Brno in 1968, is cited here as Malíková 1968.

423 Cited here as Pötzl-Malikova 1982.

424 The folder accompanying the exhibition, with brief notes on the works on display, is cited as: Exhib. cat. Vienna 1982.

425 See Behr/Grohmann/Hagedorn 1983. A not much revised second edition of this book, *Die Kunst der Mimik, Franz Xaver Messerschmidt und seine Charakterköpfe*, was published by the same publisher, Beltz, in 1989.

426 Ibid., p. 63–66.

427 Cf., among others, Koelsch, F.: *Handbuch der Berufskrankheiten* (Jena 1962), p. 238–246, 878–883, 918–920.

428 What is noteworthy about this book is the chapter "Volks-Kunst, eine Abschweifung" by Hans Georg Behr (p. 144–147) and Bernd Olaf Hagedorn's photographs.

429 See above all the substantial, broadly conceived exhibition *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, which was on show during the Wiener Festwochen in 1989. The exhibits included several *Character Heads* by Messerschmidt. The book documenting the exhibition is cited as Exhib. cat. Vienna 1989.

430 Gorsen 1997, p. 71, 74–76.

- 1989, bei der auch *Charakterköpfe* Messerschmidts ausgestellt waren. Das dazu erschienene Begleitbuch ist zit. als Ausst. Kat. Wien 1989.
- 430 Gorsen 1997, S. 71, 74–76.
- 431 Siehe: Biedermann 1973, o. S. [19–20]; Biedermann 1978, S. 26–31.
- 432 Biedermann 1978, S. 30, mit Abb.; vgl. auch Biedermann 1984, S. 142 Abb, 144–145.
- 433 Siehe S. 138.
- 434 Oberhaidacher 1984, S. 34–40.
- 435 Bücherl 1989, S. 60–61.
- 436 Ebd., S. 61.
- 437 Siehe u. a. in Bückling 1999, S. 109–110.
- 438 Ebd., S. 101–119.
- 439 Siehe: Robert Weissenberger (Hg.): *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*, Ausst. Kat. Historischen Museums der Stadt Wien (56. Sonderausstellung) u. Österreichische Galerie (87. Wechselausstellung), Wien 15.6.–1.10.1978.
- 440 Siehe: Krapf 1995.
- 441 Zit. hier als Ausst. Kat. Wien 2002. Die einzelnen Beiträge sind hier unter dem Namen des jeweiligen Autors zitiert. Eine verkürzte englische Version des Kataloges, nur mit den Essays von Michael Krapf und Almut Krapf-Weiler, erschien ein Jahr später, ebenfalls im Hatje-Cantz Verlag.
- 442 So befasst sich Wolfgang Häusler mit den damaligen Herrscherdarstellungen, Maraike Bückling untersucht den Einfluss der Aufklärung auf Messerschmidt, Magda Keleti widmet sich den späten Jahren des Künstlers in Pressburg, Almut Krapf-Weiler schildert die Rezeption von Messerschmidts Werk im 20. Jahrhundert und Renate Fanta betrachtet den Künstler aus psychoanalytischer Sicht. Über den Beitrag der Letzgenannten wurde hier auf S. 148–149 bereits kurz referiert.
- 443 Siehe Ilg 1885, S. 8, 18–21.
- 444 Vgl. dazu: Pötl-Malikova 2003, S. 263.
- 445 Siehe u. a. in: Krapf, Auftraggeber 2002, S. 70–71.
- 446 Siehe u. a. S. 333–335, Kat. Nr. 95; S. 343–345, Kat. Nr. 100.
- 447 Eine kurze Übersicht über die ärztliche Karriere Mesmers siehe in: Pötl-Malikova 2003, S. 263–264.
- 448 Zuletzt in: Lechner 2013, S. 28. In der ständigen Ausstellung der Barockkunst im Oberen Belvedere sind die Köpfe in einem Reigen zusammen mit der Mesmer-Büste im linken Rondell des Gebäudes aufgestellt.
- 449 Vgl. dazu vor allem die Kritik der Thesen von M. Krapf in der ausführlichen und gründlichen Rezension der Ausstellung in: Maué 2003, S. 171–178.
- 450 Schmid 2004, S. 65–76. In seinen Überlegungen spielen allerdings die traditionellen Nummern der Köpfe eine gewisse Rolle, von denen wir wissen, dass sie erst nachträglich und wahllos von Strunz zugewiesen wurden.
- 451 Siehe: Ausst. Kat. Frankfurt 2006.
- 452 Die einzelnen Essays des Katalogs sind unter dem Namen des jeweiligen Autors zitiert.
- 453 Bückling, Wahrheit 2006, S. 237.
- 454 Zit. als Pfarr 2006.
- 455 Siehe auf S. 156–169 die Einführung in das FACS und anschließend auf S. 170–198 die durchgeführte Kodierung der *Charakterköpfe* und ihre Ergebnisse.
- 456 Yonan 2009, S. 447.
- 457 Siehe S. 320–321, Kat. Nr. 88.
- 458 Die beiden fast identischen Kataloge sind zusammen als Ausst. Kat. New York–Paris 2010/2011 zitiert.
- 431 See Biedermann 1973, n. p. [19–20]; Biedermann 1978, p. 26–31.
- 432 Biedermann 1978, p. 30, with fig.; cf. also Biedermann 1984, p. 142 (fig.), 144–145.
- 433 See p. 138.
- 434 Oberhaidacher 1984, p. 34–40.
- 435 Bücherl 1989, p. 60–61.
- 436 Ibid., p. 61.
- 437 See, among others, Bückling 1999, p. 109–110.
- 438 Ibid., p. 101–119.
- 439 See Robert Waissenberger ed., *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*, Exhib. cat. of the Historisches Museum der Stadt Wien (56th Special Exhibition) and Österreichische Galerie (87th Temporary Exhibition), Vienna 15 June–1 October 1978.
- 440 See Krapf 1995.
- 441 Cited here as Exhib. cat. Vienna 2002. Individual papers are cited under the authors' names. An abridged English version of this catalogue, containing only the essays by Michael Krapf and Almut Krapf-Weiler, was published in the following year by the same publisher, Hatje-Cantz.
- 442 Wolfgang Häusler deals with the contemporary representation of sovereigns; Maraike Bückling explores the influence of the Enlightenment on Messerschmidt; Magda Keleti sketches the last years of Messerschmidt's life in Pressburg; Almut Krapf-Weiler describes the reception of Messerschmidt's oeuvre in the 20th century and Renate Fanta portrays the artist from a psychoanalytical point of view. Fanta's essay is briefly referred to on p. 148–149.
- 443 See Ilg 1885, p. 8, 18–21.
- 444 Cf. Pötl-Malikova 2003, p. 263.
- 445 See, among others, Krapf, Auftraggeber 2002, p. 70–71.
- 446 See, among others, p. 333–335, Cat. no. 95; p. 343–345, Cat. no. 100.
- 447 For a brief overview of Mesmer's career as a physician, see Pötl-Malikova 2003, p. 263–264.
- 448 Most recently in Lechner 2013, p. 28. In the permanent exhibition of baroque art at the Upper Belvedere the "Heads" are on display together with the Mesmer bust in a circular room in the building's north-east pavilion.
- 449 Cf. above all the critique of M. Krapf's theses in the comprehensive, painstaking review of the exhibition in Maué 2003, p. 171–178.
- 450 Schmid 2004, p. 65–76. In the author's argument, however, the traditional numbering of the "Heads" still plays a certain role, even though we know that these numbers were assigned to them by Strunz posthumously and on a purely arbitrary basis.
- 451 See Exhib. cat. Frankfurt/Main 2006.
- 452 The individual essays in the catalogue are cited under their author's name.
- 453 Bückling, Wahrheit 2006, p. 237.
- 454 Cited as Pfarr 2006.
- 455 See the introduction to FACS on p. 156–169 and the coding of the *Character Heads* and its results on p. 170–198.
- 456 Yonan 2009, p. 447.
- 457 See p. 320–321, Cat. no. 88.
- 458 The two almost identical catalogues are both cited as Exhib. cat. New York/Paris 2010/2011.
- 459 The individual essays in the catalogue are cited under their author's name.

- 459 Die Essays sind unter dem Namen des jeweiligen Autors zitiert.
- 460 Pfarr 2011, S. 185–186.
- 461 Siehe: Kohut, Heinz: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt/Main 1973, S. 33–41.
- 462 Zit. als Maršálek 2011.
- 463 Zit. als Marsalek 2015. Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung seiner Studie noch vor ihrer Veröffentlichung.
- 464 Außer den in Anm. 462 und 463 genannten Beiträgen habe ich mich in diesem Kapitel auf mehrere weitere Publikationen gestützt. Die wichtigsten unter ihnen sind hier zit. unter: Ceballos-Baumann 2005, Erbguth 1996, Marsden 1979, Meige 2010, Ramos/Karp/Hallet 2014, Rondot/Bathien/Ziegler 1991 und Volkmann 2012. Nützlich war für mich auch das Informationsmaterial der Deutschen Dystonie Gesellschaft e. V. in Hamburg, das mir freundlicherweise Frau Lore Klupp, München, zugeschickt hat. Für klärende Gespräche bin ich zudem Herrn Primarius Michal Maršálek sehr dankbar.
- 465 Siehe dazu: Marsden 1976, S. 1204–1205; Ceballos-Baumann 2005, S. 132, 134, mit Abb. 9.3 b, S. 135; Volkmann 2012, S. 241–242, mit Abb. 10.3 (oben).
- 466 Es ist der Kopf *Der sanfte ruhige Schlaf*. Siehe S. 302–304, Kat. Nr. 78.
- 467 Rondot/Bathien/Ziegler 1991, S. 142, Abb. 29; Ceballos-Baumann 2005, S. 134, mit Abb. 9.3 a; Volkmann 2012, S. 241, 24, Abb. 10,3 (unten).
- 468 Benannt nach dem französischen Neurologen Henry Meige, der dieses Syndrom als Erster ausführlich beschrieben hat. Die Benennung Brueghel-Syndrom führte der englische Neurologe David Marsden ein, der im Bild *Der Gähner* von Pieter Brueghel d. Ä. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts) eine Darstellung dieses Syndroms identifizierte. Lit.: Meige 1910, S. 441–443; Marsden 1976, S. 1205, mit Abb. 1, S. 1206, mit Abb. 2.; Rondot/Bathien/Ziegler, S. 141–144; Ceballos-Baumann 2005, S. 132, 135; Volkmann 2012, S. 243.
- 469 Siehe S. 294–297, Kat. Nr. 75 und S. 311–312, Kat. Nr. 83.
- 470 Erbguth 1996, besonders S. 6–17, 99–105.
- 471 Siehe S. 133–134.
- 472 Rondot/Bathien/Ziegler 1991, S. 142; Erbguth 1996, S. 100; Ceballos-Baumann 2005, S. 132, 135; Volkmann 2012, S. 243.
- 473 Erbguth 1996, S. 9–10.
- 474 Marsalek 2015, S. 239.
- 475 Ebd.
- 476 Ebd., S. 232–233.
- 477 Nach dem Bericht von Friedrich Nicolai, zit. auf S. 140–141.
- 478 Vgl. dazu den Bericht von Hubert Maurer, zit. auf S. 78. Nach der Familienüberlieferung spielte einmal die kleine Tochter von Johann Messerschmidt vor der Tür ihres Onkels mit Steinen, von denen einige an die Tür fielen. Dieser schoss darauf durch die geschlossene Tür hinaus – zum Glück viel zu hoch –, weil er sich einbildete, dass sich draußen ein Geist befände, der zu ihm eindringen möchte. Lit.: Schröer 1853, S. 256, Sp. 1.
- 479 Siehe S. 142. Vgl. dazu ausführlich in: Gampp 2008.
- 480 Siehe S. 85.
- 481 Siehe S. 179–180.
- 482 Maršálek 2011, S. 26.
- 483 Diese Jahreszahl ergibt sich aus dem Vortrag des Fürsten Kaunitz vom 5. Dezember 1774, in dem steht, dass der Künstler drei Jahre vorher nicht fähig war, so wie üblich zu arbeiten, und aus dem Bericht Nicolais aus dem Jahre 1781, dass Messerschmidt bereits elf Jahre an seinen »Köpfen« arbeite. Im Jahre davor, 1770, war der Künstler noch voll beschäftigt und hatte solche Schwierigkeiten offenbar noch nicht. Vgl. dazu S. 78.
- 484 Pfarr 2011, p. 185–186.
- 481 See Kohut, Heinz: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen* (Frankfurt/Main 1973), p. 33–41.
- 482 Cited as Maršálek 2011.
- 483 Cited as Marsalek 2015. I would like to thank Michal Maršálek, psychiatrist, for kindly allowing me to see his study before its publication.
- 484 In addition to the studies named in fn. 462 and 463 I have used several others for this chapter, most notably Ceballos-Baumann 2005, Erbguth 1996, Marsden 1979, Meige 2010, Ramos/Karp/Hallet 2014, Rondot/Bathien/Ziegler 1991 and Volkmann 2012. On top of this, I am indebted to the information material of the Deutsche Dystonie Gesellschaft e. V. in Hamburg, which was kindly supplied to me by Frau Lore Klupp, Munich. I am most grateful for clarifying talks with Michal Maršálek.
- 485 For details see Marsden 1976, p. 1204–1205; Ceballos-Baumann 2005, p. 132, 134, with fig. 9.3 b, p. 135; Volkmann 2012, p. 241–242, with fig. 10.3 (top).
- 486 The head in question is *The Quiet Peaceful Sleep*. See p. 302–304, Cat. no. 78.
- 487 Rondot/Bathien/Ziegler 1991, p. 142, fig. 29; Ceballos-Baumann 2005, p. 134, with fig. 9.3 a; Volkmann 2012, p. 241, 24, fig. 10,3 (bottom).
- 488 Named after the French neurologist Henry Meige, who was the first to describe this syndrome in detail. The term Brueghel syndrome was coined by the English neurologist David Marsden, who discovered a depiction of this syndrome in *The Yawner* by Pieter Brueghel the Elder (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). Lit.: Meige 1910, p. 441–443; Marsden 1976, p. 1205, with fig. 1, p. 1206, with fig. 2.; Rondot/Bathien/Ziegler, p. 141–144; Ceballos-Baumann 2005, p. 132, 135; Volkmann 2012, p. 243.
- 489 See p. 294–297, Cat. no. 75 and p. 311–312, Cat. no. 83.
- 490 Erbguth 1996, especially p. 6–17, 99–105.
- 491 See p. 133–134.
- 492 Rondot/Bathien/Ziegler 1991, p. 142; Erbguth 1996, p. 100; Ceballos-Baumann 2005, p. 132, 135; Volkmann 2012, p. 243.
- 493 Erbguth 1996, p. 9–10.
- 494 Marsalek 2015, p. 239.
- 495 Ibid.
- 496 Ibid., p. 232–233.
- 497 According to Friedrich Nicolai's report cited on p. 140–141.
- 498 Cf. the report by Hubert Maurer cited on p. 78. According to an anecdote handed down in the family, Johann Messerschmidt's little daughter was one day playing outside her uncle's house with some pebbles, which she happened to bang against the door. Messerschmidt fired a shot through the closed door in the belief that there was a spirit outside on the point of entering. Fortunately he aimed much too high. Lit.: Schröer 1853, p. 256, col. 1.
- 499 See p. 142. For details cf. Gampp 2008.
- 500 See p. 85.
- 501 See p. 179–180.
- 502 Maršálek 2011, p. 26.
- 503 The evidence for 1771 is Prince Kaunitz's report on 5 December 1774, where he said that the artist had been unable three years before to work as usual, and Nicolai's claim dating from 1781 that Messerschmidt had already been working on his "Heads" for eleven years. In the previous year, 1770, the artist was still working at full pelt and was not yet experiencing any difficulties of this sort. Cf. p. 78.
- 504 Published in full in Pötzl-Malikova 1982, p. 128–129, doc. XI.

484 Publ. in extenso in: Pötzl-Malikova 1982, S. 128–129, Dok. XI.

485 Die Dauer solcher Spasmen und die Geschwindigkeit ihrer Wiederholungen ist unterschiedlich und wird in der Literatur auch verschieden angegeben. Nach Marsden (1976, S. 1205) kann ein Spasmus wenige Sekunden bis ca. 20 Minuten dauern und sich sogar nach 15–20 Sekunden wiederholen. Wesentlich längere zeitliche Abstände kommen jedoch ebenfalls vor.

486 Auch über die Schmerzhaftigkeit dieser Muskelkrämpfe findet man in der Literatur unterschiedliche Angaben. Am stärksten scheinen sie bei zervikaler Dystonie im Hals- und Nackenbereich aufzutreten.

487 Pötzl-Malikova 1987, S. 262. Vgl. auch S. 73.

488 Vgl. dazu u. a.: Erbguth 1996, S. 13, 101–102; Ramos/Karp/Hallet 2014, S. 988.

489 Nicolai 1785, S. 413–414; Marsalek 2015, S. 241.

490 Nicolai 1785, S. 410. Zit. auf S. 139–140.

491 Marsalek 2015, S. 241.

492 Siehe S. 140.

493 Siehe S. 142. In der Publikation Wittkower 1963, S. 131, wird irrtümlich behauptet, dass Nicolai in dieser Zeichnung eine Darstellung des Hermes Trismegistos sah, was nicht stimmt. Diese Behauptung erscheint dann oft in der Messerschmidt-Literatur.

494 Siehe S. 140–142.

495 Nach Ernst Kris (1932, S. 211) und weiteren Autoren konnte es eine Ausgabe des III. Buches von Vitruvius gewesen sein. Dieses Werk ist jedoch der Architektur gewidmet und im besagten III. Buch findet man nur eine einzige Proportionsfigur.

496 Auf Messerschmidts wahrscheinliche Kenntnis dieses Werkes und seine mögliche Benutzung hat bereits Gottfried Biedermann hingewiesen (siehe S. 142). Zu seinen verschiedenen Ausgaben siehe: Montagu, Jennifer: *The Expression of the Passions*, New Haven/London 1994, S. 175–187. Eine lateinische oder italienische Ausgabe befindet sich darunter allerdings nicht.

497 Siehe dazu S. 133–134.

498 Vgl. dazu S. 328–330, Kat. Nr. 92 und S. 380–381, Kat. Nr. 120.

499 Marsalek 2015, S. 238.

500 Siehe S. 292–294, Kat. Nr. 74 und S. 297–301, Kat. Nr. 76.

501 Nicolai 1785, S. 409, 417. Zit. auf S. 139.

502 Siehe S. 98.

503 Vgl. dazu die in Anm. 218 zitierten Briefe Bretschneiders.

504 So hat sich Messerschmidt, nach einer bekannten Anekdote, als ihn die Erzherzogin Maria Christine besuchen wollte, vor ihr in der Wohnung eingesperrt und von dort gerufen: »Messerschmidt ist nicht zu Hause!« Publ. in: Schröer 1853, S. 256, S. 1.

505 Nach Rondot/Bathien/Ziegler (1991, S. 141) ist der Augenschluss während derartiger Anfälle nicht immer vollständig, die Intensität der Spasmen kann variieren.

506 Diese Variationen vergleicht Ulrich Pfarr (2006, S. 401–405) mit den kontrapunktischen Musikkompositionen und den konkav-konvexen Architekturformen des Barock.

507 Erbguth; Frank J.: Egon Schiele and Dystonia, in: Bogousslavsky, J. (Hg.): *Neurological Disorders in Famous Artists*, Part 3, Basel 2010, S. 46–60. In der kunsthistorischen Literatur wird dagegen oft vermutet, dass sich Schiele an Messerschmidts *Charakterköpfen* inspiriert hat. Siehe: Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 30–32 (Boström)

485 The duration of such spasms and the rate of their recurrence vary and are reported differently in the literature. According to Marsden (1976, p. 1205) a spasm may be as brief as several seconds or it may last up to twenty minutes; it may recur at intervals as short as fifteen to twenty seconds; significantly longer intervals are also on record.

486 The intensity of pain experienced during these muscular convulsions is also reported differently in the literature. The most intense pains seem to occur in the neck and the nape of the neck during fits of cervical dystonia.

487 Pötzl-Malikova 1987, p. 262. Cf. also p. 73.

488 For details, cf. among others, Erbguth 1996, p. 13, 101–102; Ramos/Karp/Hallet 2014, p. 988.

489 Nicolai 1785, p. 413–414; Marsalek 2015, p. 241.

490 Nicolai 1785, p. 410. Cited on p. 139–140.

491 Marsalek 2015, p. 241.

492 See p. 140.

493 See p. 142. The erroneous claim in Wittkower 1963, p. 131, that Nicolai saw a representation of Hermes Trismegistos in this drawing keeps on cropping up in the literature on Messerschmidt.

494 See p. 140–142.

495 According to Ernst Kris (1932, p. 211) and others the book in question could have been an edition of Vitruvius, vol. III. However, this book is dedicated to architecture and its third volume contains only one drawing illustrating proportions.

496 Gottfried Biedermann was the first to suggest that Messerschmidt may have known and used Le Brun's work (see p. 142). On its different editions, see Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions* (New Haven/London: Yale University Press 1994), p. 175–187. A Latin or Italian edition is not among them.

497 See p. 133–134.

498 Cf. p. 328–330, Cat. no. 92 and p. 380–381, Cat. no. 120.

499 Marsalek 2015, p. 238.

500 See p. 292–294, Cat. no. 74 and p. 297–301, Cat. no. 76.

501 Nicolai 1785, p. 409, 417. Cited on p. 139.

502 See p. 98.

503 Cf. Bretschneider's letters cited in fn. 218.

504 According to a well-known anecdote, Messerschmidt locked himself up in his house when Archduchess Maria Christina was paying him a visit. He is said to have shouted from inside: "Messerschmidt is not at home!". Publ. in: Schröer 1853, p. 256, p. 1.

505 According to Rondot/Bathien/Ziegler (1991, p. 141), the closure of the eyes during such convulsive fits is not always complete and the intensity of the spasms is subject to variation.

506 Ulrich Pfarr (2006, p. 401–405) compares these variations to the contrapuntal technique of music composition and the concave-convex architectural forms of Baroque.

507 Erbguth; Frank J.: "Egon Schiele and Dystonia", in: Bogousslavsky, J. (ed.): *Neurological Disorders in Famous Artists*, Part 3 (Basel 2010), p. 46–60. Art historians tend to think that Schiele used Messerschmidt's *Character Heads* as a source of inspiration. See Exh. Cat. Los Angeles 2012, p. 30–32.

Werkverzeichnis / Catalogue raisonné

Vorbemerkungen / Preliminary Remarks

Im Werkverzeichnis findet man zuerst in chronologischer Reihenfolge die Auftragsarbeiten Messerschmidts und jene, die für die Öffentlichkeit (z. B. für Ausstellungen) bestimmt waren. Als eine selbständige Gruppe folgen danach die privat, ohne Auftrag entstandenen *Charakterköpfe*, auch wenn sie der Künstler über etwa 13 Jahre parallel geschaffen hat. Bei diesen wird aus Verständigungsgründen die traditionelle, unrichtige Reihenfolge eingehalten und jeweils ihre alte, unpassende Benennung zitiert. Soweit man ihre Entstehungszeit mit Hilfe von Quellenliteratur oder Stilanalyse präzisieren kann, wird diese angegeben, sonst werden sie nur allgemein in die Jahre 1771–1783 datiert. Anschließend folgen unter der Überschrift *Fragliche Werke* neben einzelnen fraglichen Zuschreibungen auch jene Werke, deren in den Quellen erwähnte Entstehung oder Existenz nicht eindeutig nachgewiesen werden kann. Falsche oder unbegründete Zuschreibungen werden hier nicht berücksichtigt.

Bei der Beschreibung der einzelnen Objekte werden die Werke aus Metall nach den durchgeführten Analysen der Legierungen genauer bestimmt. Dort, wo solche Analysen bisher fehlen, werden sie nur allgemein als Metallwerke angegeben. Weitere Angaben über die Maße, Signaturen und Restaurierungen sowie die Provenienz folgen den Mitteilungen ihrer heutigen Besitzer. Bei der Objektbeschreibung wird nur ihre Höhe oder ihr Durchmesser angegeben. Richtungsangaben wie links und rechts beziehen sich dabei auf den Standpunkt des Betrachters.

Einen selbständigen Punkt bildet jeweils die Aufzählung der bekannten Abgüsse, die namentlich bei den *Charakterköpfen* eine bedeutende Rolle spielen. Genannt werden nur jene, die sich in öffentlichem Besitz befinden oder publiziert wurden. Sie fungieren in den temporären Ausstellungen oft als Ersatz für die Originale, und daher wird bei der Aufzählung der Ausstellungen darauf hingewiesen, ob dort das Original oder ein Abguss gezeigt wurde. Nur bei den alten Ausstellungen bis zum Jahre 1889 fehlt dieser Hinweis, da auf diesen immer nur die Originale zu sehen waren.

Die archivalischen Quellen – soweit sie bei einzelnen Werken bekannt sind – werden gesondert unter *Dokumente* angegeben. Es folgt in chronologischer Reihenfolge die Literatur, sowohl Primär- als auch Sekundärliteratur. Außer den Zitaten aus neben-sächlichlicher oder einmalig vorkommender Literatur, die vollständig in den Anmerkungen zitiert wird, werden die relevanten oder sich auf Messerschmidt direkt beziehenden Quellen durchgehend abgekürzt zitiert. Ihre Auflösung findet man im Gesamtverzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, das, in Abschnitte gegliedert, alphabetisch aufgebaut ist. Die Bestandskataloge einzelner Sammlungen sind dabei jeweils unter ihrem Autor zu finden.

This catalogue raisonné opens with Messerschmidt's commissioned works and works destined for public display; these are listed in chronological order. They are followed by an autonomous group, the *Character* "Heads", which were created over a period of thirteen years, without commission, exclusively at the artist's own initiative. Here the traditional, wrong sequence is adhered to in order to facilitate reference, although in itself it is admittedly devoid of meaning. The same goes for the inappropriate old titles. Where the sources or stylistic analysis make it possible to narrow down the date of their creation, this is done; in all other cases the "Heads" are dated broadly to the years 1771–1783. Next, under the heading *Fragliche Werke* [Doubtful Works], come works of dubious attribution and works whose creation or existence, while attested in the sources, has not yet been unequivocally established. Erroneous or unfounded attributions are not taken into consideration here.

Where the alloy used for individual objects has already been analysed, the results form part of their descriptions. In all other cases the objects are classified in a more general way as *metal works*. Details concerning measurements, signature, restoration and provenance are based on information provided by the current owners of the works. The description of the objects includes only their height or diameter. Specifications such as left and right are taken from the point of view of the observer.

An item in its own right is the listing of known replica casts, whose significance is considerable in the case of the *Character* "Heads". Only those casts are included that are either in public ownership or have been made the subject of publications. In temporary exhibitions they often stand in for originals. This is why a distinction is made in the list of exhibitions whether they displayed originals or replica casts. However, this specification is absent from exhibitions until 1889, as only originals were put on show up to that year.

Archival sources – to the extent they have come to light for individual works – are listed separately under *Dokumente* [Documents]. These are followed by a list of the literature used, arranged in chronological order, comprising both primary and secondary literature. Literature that is either of only peripheral interest or is referred to only once is cited with the relevant bibliographical details in the notes; more relevant sources and those that refer directly to Messerschmidt are cited in an abbreviated form, which is resolved in the List of In-Text Citations. This is divided into subsections, each in alphabetical order. Catalogues of collections are listed under the names of their authors.

I

MODELL EINES BEWEGLICHEN SKELETTS, 1759–1761 / MODEL OF AN ARTICULATED SKELETON, 1759–1761

Holz, einzelne Teile verschraubt, Maße unbekannt.
Verschollen.

Wood, individual parts screwed together, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

UAAbKW, VA, Karton 2, Mappe I, Inventarium 1751–1772, fol. 79r; VA, Jahr 1801, fol. 172v–173r.

Literatur / Literature

Leben Herrn Martin van Meytens, in: Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg, Jg. 1770, 28. Stück (9. VII. 1770), S. 217–221; Orestrio [Scheyb] 1774, Bd. II, S. 46–47; Allgemeines Künstlerlexikon Zürich 1779, S. 419; Lipowsky 1810, S. 204; Ilg 1885, S. 10, 92, Nr. 47; Weissenhofer 1923, S. 56; Weiss 1924, S. 76; Thieme-Becker 1930, S. 432 (verschollen); Malíková 1968, S. 37, 160; Lisholm 1974, S. 73–74, 122, 126; Pötzl-Malíková 1982, S. 19, 218, Nr. 1; Krapf 1993, S. 209–210; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 20; Pötzl-Malíková 2004, S. 17; Pötzl-Malíková 2013, S. 277.

Das Werk war ein Hilfsmittel für den Schulbetrieb in der Wiener Akademie, das Martin van Meytens kurz nach seiner Ernennung zum Direktor im Jahre 1759, zusammen mit seinem engen Mitarbeiter, dem Maler Sophonias Dederichs, zu realisieren begann. Er war der Urheber des Entwurfs und der Mechanik dieses Modells, wobei er sich bei den Proportionen der Figur, die angeblich etwas über lebensgroß war, an der antiken Statue des *Borghesischen Fechters* von Agasias von Ephesos orientierte. Für die Ausführung seines Konzeptes wählte er den für seine große Schnitzkunst bekannten Franz Xaver Messerschmidt, der sich damals gerade am Ende seiner akademischen Ausbildung befand. Die Zusammensetzung der einzelnen fertigen Teile führte dann Meytens mit Hilfe von Sophonias Dederichs durch. Da dieser Maler 1761 Wien endgültig verlassen hat, stellt dieses Jahr den terminus ante quem für das erste bekannte Werk Messerschmidts dar. Den Vermerk über die Bezahlung für seine Arbeit findet man in dem Inventarium der Akademie aus den Jahren 1751–1771

erst im Jahre 1764.¹ Die Eintragung lautet: »Ein Sceleton von Holz, von Hr. von Meytens in der Proportion nach dem Fechter angegeben und von Franz Messerschmid verfertigt 50 fl.«

Das offenbar in der Akademie zuerst viel benützte Modell wird in den zeitgenössischen biografischen Nachrichten über Messerschmidt unter seinen Werken verhältnismäßig oft erwähnt – in der bekannten Beschreibung der Akademie von Anton von Weinkopf aus dem Jahre 1783 sucht man es dagegen vergebens. Im Jahre 1801 erinnert sich bei einer Sitzung des Professorenkollegiums Jakob Schmutzer an dieses Skelett und nimmt dabei an, dass es in der Akademie noch vorhanden sei.² Nach ihm ist dieses Skelett »an jedem Gelencke und beügsamen Knorbeln mit bewegsamem Gewinden versehen [...], das man jede Stellung damit haltbar, folglichen auf alle Wendungen dar nach Studiren kann«. Und er fügt hinzu: »diese Gewinde haben zimliche Ausgaben gekostet«. Das Werk unterschied sich also grundsätzlich von anderen akademischen Hilfsmitteln dieser Art, die aus Gips oder aus Metall gebildet und daher unbeweglich waren, und hatte damit auch eine andere Aufgabe als diese, es diente vor allem zum Studium der Bewegung. Daneben befanden sich nach Schmutzer in der Wiener Akademie immer auch »gutte Anatomische Figuren vom harten Metall«. Im ausgehenden 18. Jahrhundert war es gerade ein Messerschmidt-Mitarbeiter, der Bildhauer Johann Martin Fischer, der sich dem Studium der Anatomie zu widmen begann und für die Akademie 1803 einen viel beachteten Muskelmann (sog. *écorché*) schuf.³

Das Messerschmidt'sche Skelett war wohl schon am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr benützt und irgendwann dann wahrscheinlich auch vernichtet worden. Nach vielen Jahren erwähnt es wieder Albert Ilg, der es 1885 als verschollen angibt. Nach ihm ist dieses Werk erst in den Jahren 1769–1774 entstanden, als Messerschmidt als Substitutprofessor an der Akademie tätig war. Diese viel zu späte Datierung übernahmen dann auch weitere Autoren, erst 1982 wurde sie berichtigt.⁴

1 Krapf 1993, S. 209–210.

2 Pötzl-Malíková 1982, S. 218, Nr. 1.

3 Akademie der bildenden Künste, Wien, Glyptotek, Inv. Nr. 478. Ausst. Kat. Wien 1993, S. 571–573, Nr. 167, mit Abb.

4 Pötzl-Malíková 1982, S. 218, Nr. 1. Hier wurden erstmals die bisherigen Publikationen über M. v. Meytens, besonders jene von B. Lisholm aus dem Jahre 1974 in Betracht gezogen.

KAISER FRANZ I. VON LOTHRINGEN, 1760 /
EMPEROR FRANCIS I OF LORRAINE, 1760

Bronzebüste, feuervergoldet, Höhe 94 cm, unbezeichnet¹.
Fehlende Teile: der Orden des Goldenen Vlieses und drei separat gegossene Zierriemen der Rüstung am rechten Arm.
Gegenstück: Bronzebüste der Kaiserin Maria Theresia, Kat. Nr. 3.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4211.

Bronze bust, fire-gilt, height 94 cm, unsigned¹.
Missing parts: the Order of the Golden Fleece and three separately cast ornamental straps of the armour on the right arm.
Companion piece: bronze bust of the Empress Maria Theresia, Cat. no. 3.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 4211.

Provenienz / Provenance

Die Büste war ein Auftrag des Feldmarschalls Joseph Wenzel I. Fürst von Liechtenstein für das k. k. Zeughaus in Wien, wo sie im Jahre 1760 im sog. Kaisersaal aufgestellt wurde. Nach der Demolierung des Zeughauses und der Auflösung seines Bestandes im Jahre 1856 kam sie in die damalige k. k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere und wurde dort in der Sala terrena aufgestellt. Seit 1891 im damals neu eröffneten Hofmuseum (später Kunsthistorisches Museum), von dort 1922 der neu errichteten Österreichischen Galerie übergeben.

This bust was commissioned by Field Marshal Prince Joseph Wenzel I of Liechtenstein for the Imperial-Royal Armoury in Vienna, where it was installed in the Emperor's Hall in 1760. After the demolition of the Armoury and the division of its holdings in 1856 it became part of what was then the Imperial-Royal Picture Gallery in the Upper Belvedere, where it was put up in the Sala Terrena. From 1891 onward it was kept at the newly opened Court Museum (later Kunsthistorisches Museum) before being handed over to the Österreichische Galerie, which was established in 1922.

Ausstellungen / Exhibitions

Paris, Musée du Jeu du Paume 1937; Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961; Versailles, Schloss 1964; Wien, Schönbrunn 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Wien, Unteres Belvedere 2013; Wien, Winterpalais des Belvedere, 2013–2014.

Literatur / Literature

Fischer 1770, S. 216–217; Weiskern 1770, S. 101–102; Realzeitung 1773, S. 169; Neueste Beschreibung Wiens 1779, S. 61; Rotenstein 1784, S. 58; Pezzl 1791, S. 191–193; Freddy 1800, Teil I, S. 442–443; Pezzl 1807, S. 255–256; Jäck 1822, S. 262; Böckh 1822, S. 224; Böckh 1823, Teil I, S. 224; Tschischka 1836, S. 40; Leber 1846, Bd. I, S. 85, Nr. 171, S. 91; Ilg 1885, S. 92–93; Führer Wien 1891, S. 214, Nr. 40; Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 16; Slg. Kat. Wien 1923, S. XV, Nr. 1, S. XIX (Abb. der Aufstel-



2

lung), S. 80 (Abb.); Weiss 1924, S. 23–25, 105, 115–116, 125, 145–146, 155, 160–161, 221, 235; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 174, Abb. 141, S. 177–179; Slg. Kat. Wien 1934, S. 52, Nr. 153, S. 185 (Abb.); Ausst. Kat. Paris 1937, S. 21, Nr. 111; Fischer 1942, S. 407–408; Slg. Kat. Wien 1958, S. 22; WMF-Spiegel 1961, S. 20; Thomas 1963, S. 184–185, mit Abb. 4; Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 9–10, Nr. 10; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 152–153, mit Abb. 1; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 13–14, o. S. Abb. 4; Malíková 1968, S. 15–16, 146; Poch-Kalous 1970, S. 169; König 1976, S. 142, 161; Baum 1980, S. 370 (Abb.), 373, Nr. 219; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 17, Nr. 03, 17, mit Abb. (Krapf); Glandien 1981, S. 70, 129, Abb. 2; Pötzl-Malikova 1982, S. 20–21, 49 (Farbabb. der urspr. Aufstellung), 156 (Abb.), 218–219, Nr. 2, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 1, Nr. 2; Ronzoni 1982, S. 2485; Biedermann 1982, S. 136; Volk 1982, S. 263, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18, 36 (Abb.); Ausst. Kat. New York 1985, S. 164 (Draper); Schemper-Sparholz 1996, S. 188; Ronzoni 1996, S. 46, 48, Abb. 8, S. 49; Häusler 2002, S. 40; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 142–143, Nr. 2, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Maliková 2004, S. 18–19, mit Abb., S. 21; Bückling, Porträts 2006, S. 38, 40–41; Pfarr 2006, S. 20; Husslein-Arco 2008, S. 200–201, Nr. 95, mit Abb. (Wöhler); Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 17; Scherf 2010/2011, S. 32–33, mit Abb. 18; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 66–68, mit Abb. 53, 55, S. 199 (Pötzl-Malikova); Matsche 2011, S. 202, 204–205, 231, Abb. 3, S. 232, Abb. 4; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 2, Abb. 3, S. 3–4 (Boström); Ausst. Kat. Wien 2013, S. 144 (Abb.); Lechner 2013, S. 11, 14; Ausst. Kat. Wien 2014/b, S. 138 (Abb.).

Das Werk ist ein etwas über lebensgroßes Porträt des Kaisers in seinen späteren Jahren. Sein Kopf mit reicher Lockenperücke ist erhoben und leicht nach rechts gewendet. Er trägt einen Schuppenpanzer und darüber um die Schultern einen mit Hermelin gefütterten Brokatmantel, der links mit einer juwelenbesetzten Spange zusammengehalten wird. Der Diagonalrichtung des Umhanges folgt ein breites Band am Hals des Monarchen, an dem das Goldene Vlies hing (abgebrochen). Der Büstenabschnitt ist auffallend groß und lang, er reicht bis zur Taille, so dass dieses Werk manchmal auch als eine Halbfigur aufgefasst wird. Dafür fehlen hier jedoch die Arme. Die traditionellen Armstümpfe eines Büstenabschnittes sind hier kaum sichtbar, sie werden durch den reichen Faltenwurf der Manteldraperie kaschiert. Ähnlich verunklärt die Draperie auch den unteren Abschluss der Büste, die nicht mit einem integrierten Sockel verbunden ist, sondern auf einem selbständigen Aufsatz aufgebockt werden muss.

Die ursprüngliche Aufstellung der Büste besteht zwar schon lange nicht mehr, sie ist aber durch alte Beschreibungen und erhaltene Aquarellzeichnungen der Inneneinrichtung des kaiserlichen Zeughauses aus den Jahren 1817–1819² zufriedenstellend dokumentiert. Nach ihnen stand die Büste im Kaisersaal des Zeughauses in einer eigens dafür errichteten Nische auf einem hohen Marmorsockel. Auf diesem befand sich in goldenen Lettern die Inschrift:

IMPERATORI
FRANCISCO I.
PIO FELICI AUGUSTO
GERM. RT HIEROSOLI REGI
DUCI LOTHAR. ET BARI
MAG. DUCI HETR.
PATRI CASTRORUM
MONU. HOC SECUM IPSO
DICAT DEDICAT DEVOVET
REI TORMENTARIAE PRAEF.
JOSEPH WENCES. PRIN.
DE LIECHTENSTEIN
M. D. C. C. LX

Die Plinthe des Sockels trugen seitlich zwei Bronzeadler mit ausgebreiteten Flügeln, mit Bindenschild auf der Brust und Schwert oder Zepter in den Fängen. Oben, auf einer über dem Sockel hängenden Draperie, stand auf einem nach innen geschwungenen Aufsatz die Büste, flankiert auf beiden Seiten von Kronen des Hl. Römischen Reiches, Lothringens und der Toskana. Vorne lagen Schwert mit Zepter und der Reichsapfel. Links schwebte neben der Büste eine aus poliertem Stuck verfertigte Fama mit einer Trompete, die über dem Haupt des Monarchen einen Lorbeerkrantz hielt. Die ganze Aufstellung umrahmte eine große Draperie – eine Art Baldachin –, die am oberen Gesims und an zwei seitlich der Nische stehenden ionischen Säulen befestigt war. Solche Säulen gliederten und schmückten den ganzen Kaisersaal, sie waren in ihrem oberen Teil mit roter Draperie ummantelt, auf der ein schwarzer Doppeladler mit Schwert und Zepter und dem Bindenschild auf der Brust zu sehen war. Auf dem oberen Abschluss der Nische befand sich vor der zusammengefaßten Draperie ein großer weißer Adler (aus Stuck?) mit ausgebreiteten

Flügeln, der auf einer Kartusche mit Symbolen der kaiserlichen Würde stand. Nach Leopold Fischer (1770) gehörte zum ganzen Arrangement auch ein Spruchband mit der Devise des Kaisers DEO ET IMPERIO, auf der entsprechenden Aquarellzeichnung aus den Jahren 1817–1819 ist es jedoch nicht (mehr?) zu sehen. Der Sockel und die einzelnen Teile der Aufstellung sind seit der Demolierung des Zeughauses nicht auffindbar. Wahrscheinlich sind sie schon damals vernichtet worden. Wir wissen heute nicht, ob sich Messerschmidt auch an der Ausführung dieser verschollenen dekorativen Teile beteiligt hatte.

Die Büste gehörte, zusammen mit ihrem Pendant, dem Porträt Maria Theresias, schon bald nach ihrer Entstehung zu den populären Darstellungen des Kaiserpaares. Beide Bronzewarderke sind in der zeitgenössischen topografischen Literatur oft erwähnt. Zu ihrer Bekanntheit trug auch der Umstand bei, dass das kaiserliche Zeughaus neben seiner Aufgabe als Waffendepot auch ein »Ruhmestempel« der Monarchie und der k. k. Armee war und als eine patriotische Bildungsstätte der Öffentlichkeit zugänglich.³ Die Kunde über ihren Gestalter ist aber bald verloren gegangen – sie sind in keiner der frühen biografischen Mitteilungen über F. X. Messerschmidt erwähnt. Erst Albert Ilg schrieb 1885 diese unsignierten Werke aus stilistischen Gründen dem Künstler zu.⁴

- 1 Die Behauptung von Michael Krapf, das Werk sei am Büstenabschnitt mit FR. MESSERSCHMIDT signiert (siehe: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 142), konnte bei der Überprüfung nicht verifiziert werden.
- 2 Diese Aquarellzeichnungen, die zwar dilettantisch, aber dennoch ziemlich instruktiv sind, wurden ausgeführt von Artillerieoffizier Paul Löbhart und Unteroffizier Matthias Waniek. Ein Sammelband mit 76 Stück dieser Blätter befindet sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien (Inv. Nr. B 811, Dauerleihgabe aus dem Kriegsarchiv), sechs Doubletten davon auch im Städtischen Museum in České Budějovice (Budweis). Vgl. Thomas 1963, S. 178–179, 182–184.
- 3 Nach Böckh (1823, Teil I, S. 225) war das Zeughaus zweimal in der Woche – am Montag und Donnerstag – der Öffentlichkeit zugänglich.
- 4 Im Führer Wien 1891, in dem von Albert Ilg die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände beschrieben wurde, heißt es auf Seite 40 zu diesem Werk noch: »In der Art des F. X. Messerschmidt«.

3

KAISERIN MARIA THERESIA, 1760 / EMPRESS MARIA THERESIA, 1760

Bronzebüste, feuervergoldet, Höhe 90 cm, unbezeichnet.
Gegenstück zu Kat. Nr. 2.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4241.

Bronze bust, fire-gilt, height 90 cm, unsigned.
Companion piece of Cat. no. 2.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 4241.

Provenienz / Provenance

Die Büste hatte die gleichen Schicksale wie ihr Gegenstück, die Büste des Kaisers Franz I. von Lothringen (siehe Kat. Nr. 2). Sie war ebenfalls vom Feldmarschall Joseph Wenzel I. von Liechtenstein bestellt und 1760 im sog. Kaisersaal des k. k. Zeughauses in Wien aufgestellt worden. Im Jahre 1856 kam sie nach der Demolierung des Zeughauses in die k. k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere, dann 1891 in das Kunsthistorische Museum und 1922 in die neu errichtete Österreichische Galerie (heute Belvedere).

This bust shared the fate of its companion piece, the bust of Emperor Francis I of Lorraine (see Cat. no. 2). Also commissioned by Field Marshal Prince Joseph Wenzel I of Liechtenstein, it was installed in 1760 in the Emperor's Hall of the Imperial-Royal Armoury in Vienna. When the Armoury was demolished in 1856 it was moved to the Imperial-Royal Picture Gallery in the Upper Belvedere and then, in 1891, to what was to become the Kunsthistorisches Museum. In 1922 it passed to the newly established Österreichische Galerie (now the Belvedere).

Ausstellungen / Exhibitions

Paris, Musée du Jeu du Paume 1937; Amsterdam, Rijksmuseum 1947; Wien, Hofburg 1948; Göppingen, Städtisches Museum Im Storch 1961; Versailles, Schloss 1964; Wien, Schönbrunn 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Luxemburg, Musée nationale d'histoire et d'art 2006–2007; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011; Wien, Unteres Belvedere 2013; Wien, Winterpalais des Belvedere 2013–2014.

Literatur / Literature

Fischer 1770, S. 215–216; Weiskern 1770, S. 101–102; Realzeitung 1773, S. 169; Neueste Beschreibung Wiens 1779, S. 61; Rotenstein 1784, S. 58; Pezzl 1791, S. 191, 194–195; Freddy 1800, Teil I, S. 442–443; Pezzl 1807, S. 255–256; Serres 1814, Bd. II, S. 177; Jäck 1822, S. 262; Böckh 1822, S. 224; Böckh 1823, Teil I, S. 224; Tschischka 1836, S. 40; Leber 1846, Bd. I, S. 90–91, Nr. 183; Ilg 1885, S. 92–93; Führer Wien 1891, S. 214–215, Nr. 42; Hevesi 1909, S. 8, Taf. 17; Slg. Kat. Wien 1923, S. XV, Nr. 2, S. XIX (Abb. des Aufstellungsraumes), 81 (Abb.); Weiss 1924, S. 23, 25, 105, 115–116, 125, 145–147, 155, 161–162, 234–235; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 174, Abb. 142, S. 177, 179; Slg. Kat. Wien 1934, S. 52, Nr. 154, S. 185 (Abb.); Ausst. Kat. Paris 1937, S. 21, Nr. 110, Abb. 20; Fischer 1942, S. 407–408; Ausst. Kat. Amsterdam 1947, S. 69, Nr. 285; Slg. Kat. Wien 1958, S. 22; WMF-Spiegel 1961, S. 20, mit Abb.; Thomas 1963, S. 184–185, mit Abb. 4; Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 9–10, Nr. 11, mit Abb.; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 152–153, mit Abb. 2; Malíkova, Porträtplastik 1965, S. 13–14, o. S. Abb. 5; Malíková 1968, S. 15–16, 149; Poch-Kalous 1970, S. 169; König 1976, S. 142, 161; Baum 1980, S. 371 (Abb.), 372, Nr. 218; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 17–18, Nr. 03.16, mit Abb. (Krapf); Glandien 1981, S. 70, 128, Abb. 1; Pötzl-Malíkova 1982, S. 20–22, 49 (Farbabb. der urspr. Aufstellung), 153 (Abb.), 219–220, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 1, Nr. 1, S. 3 (Abb.); Ronzoni 1982, S. 2485; Biedermann 1982, S. 136; Volk 1982, S. 263; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18, 36 (Abb.); Ausst.

Kat. New York 1985, S. 164 (Draper); Chan 1986, S. 84, mit Abb.; Schemper-Sparholz 1996, S. 188; Häusler 2002, S. 40; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 140–141, Nr. 1, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 18–19, 21 (Abb.); Höcherl 2006, S. 13, Abb. 2, S. 15; Bückling, Porträts 2006, S. 38, mit Abb. 15, S. 40–41; Pfarr 2006, S. 20–21, Abb. 1; Ausst. Kat. Luxemburg 2006, S. 81 (Abb.), 200, Nr. 73 (Krapf); Husslein-Arco 2008, S. 202–203, Nr. 96, mit Abb. (Wöhler); Yonan 2009, S. 434, 435, Abb. 2; Pötzl-Malíkova 2010/2011, S. 17; Scherf 2010/2011, S. 30, Abb. 15, S. 31–32; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 66–69, Nr. 1, mit Abb., S. 199 (Pötzl-Malíkova); Matsche 2011, S. 201–205, 230, Abb. 2, S. 232, Abb. 4; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 2, Abb. 2, S. 3–4 (Boström); Ausst. Kat. Wien 2013, S. 245 (Abb.); Lechner 2013, S. 11, 14; Ausst. Kat. Wien 2014/b, S. 138 (Abb.).

Das etwas überlebensgroße Bronzeporträt zeigt die Kaiserin Maria Theresia in ihren mittleren Jahren. Auf dem erhobenen Kopf mit kurzen Locken trägt sie ein Spitzenhäubchen, dessen Bänder bis zu den Schultern herabhängen. Das tief ausgeschnittene Kleid ist mit Spitzen geschmückt und mit Juwelen besetzt. Ein großer, reich drapierter Hermelinmantel, der die Gestalt umhüllt und nur einen Arm sichtbar lässt, wird vorne links mit einer kostbaren Spange zusammengehalten.

Die ursprüngliche Aufstellung dieser Büste im kaiserlichen Zeughaus folgte nach den zeitgenössischen Beschreibungen und erhaltenen Aquarellzeichnungen aus den Jahren 1717–1719¹ demselben Konzept wie ihr Pendant, die Büste Franz' I. von Lothringen. Auch dieses Werk stand auf einem hohen Postament in einer dafür eigens geschaffenen Nische. Der Sockel trug folgende Widmungsinschrift:

IMPERATRICI
MARIAE THERESIAE
PIAE FELICI AUGUSTAE
GERMANIAE, HUNGARIAE
BOHEMIAE REGINAE
ARCHID. AUSTRIAE
MATRI CASTRORUM
MONU HOC SECUM IPSO
DICAT DEDICAT DEVOVET
REI TORMENTARIAE PRAEF,
JOSEPH WENCESL. PRINC.
DE LIECHTENSTEIN
M. D. C. C. LX.

Unter der Plinthe des Sockels befanden sich auch hier zwei Bronzeadler, und die Büste der Kaiserin, die darauf auf einem nach innen geschwungenen Aufsatz stand, war flankiert von den Kronen Ungarns und Böhmens sowie dem Erzherzogshut, vorne lagen Schwert und Zepter und der ungarische Reichsapfel. Mit einer Trompete in der Hand schwebte rechts eine Fama, die mit der zweiten Hand über dem Haupt der Herrscherin einen Lorbeerkranz hielt. Die Nische war umrahmt von einer großen Draperie, die seitlich an zwei Säulen befestigt war. Auf der gerafften Draperie oberhalb der Büste befand sich ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Nach Leopold Fischer (1770) gehörte zu der



3

Aufstellung auch ein Spruchband mit der Devise der Kaiserin JUSTITIA ET CLEMENTIA, auf der entsprechenden Aquarellzeichnung von Anfang des 19. Jahrhunderts ist diese jedoch nicht zu sehen. Von der ganzen Aufstellung hat sich nach der Demolierung des kaiserlichen Zeughauses nur das Bronzeporträt erhalten.

Die Büste gehörte zu den populärsten bildhauerischen Darstellungen der Kaiserin, die in fast allen zeitgenössischen Beschreibungen von Wien erwähnt wird, ihr Urheber wird jedoch nie genannt. Erst Albert Ilg schrieb sie 1885, zusammen mit ihrem Gegenstück, der Büste des Kaisers, aus stilistischen Gründen Messerschmidt zu. Diese überzeugende Zuschreibung wird bis heute akzeptiert.

1 Siehe Kat. Nr. 2, Anm. 2.

4

JOSEPH II. ALS ERZHERZOG, 1760–1763 / JOSEPH II AS ARCHDUKE, 1760–1763

Bronzerelief, Höhe 122 cm, Breite 98 cm, bezeichnet am Armabschnitt: FR. MESSERSCHMIDT.

Originaler Bronzerahmen mit vergoldetem Rocailleschmuck. In den Jahren 1969–1970 restauriert.

Gegenstück: Bronzerelief der Maria Isabella von Parma, Kat. Nr. 5. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4220.

Bronze relief, height 122 cm, width 98 cm, signed on the arm section: FR. MESSERSCHMIDT.

Original bronze frame with gilt roccaille ornaments. Restored in 1969–1970.

Companion piece: bronze relief of Maria Isabella of Parma, Cat. no. 5.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 4220.

Provenienz / Provenance

Das Relief war ein Auftrag des Fürsten Joseph Wenzel I. von Liechtenstein für das k. k. Zeughaus, wo es in der sog. Waffenhalle (später Kaiser Josephs Waffenhalle) aufgestellt wurde. Nach der Demolierung des Zeughauses im Jahre 1856 ist sein Verbleib ungeklärt, wahrscheinlich kam es in das Depot der Gemäldegalerie im Oberen Belvedere. Ab 1891 befand es sich im Kunsthistorischen Museum, von dort kam es 1922 in die damals neu gegründete Österreichische Galerie (heute Belvedere).

The relief was commissioned by Prince Joseph Wenzel I of Liechtenstein for the Imperial-Royal Armoury, where it was put up in the Weapons Hall which was later referred to as "Kaiser Josephs Waffenhalle". Its whereabouts in the wake of the demolition of the Armoury in 1856 are unclear; in all likelihood it was stored in the depot of the Picture Gallery in the Upper Belvedere. By 1891 it was at the Kunsthistorisches Museum, from where it passed in 1922 into the newly founded Österreichische Galerie (now the Belvedere).

Ausstellungen / Exhibitions

Melk, Stift 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie 1993; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Literatur / Literature

Anzeigen 1771, S. 52; Freddy 1800, Bd. I, S. 441–442; Leber 1846, Bd. II, S. 289, Nr. 480; Führer Wien 1891, S. 213, Nr. 26; Ilg 1894, S. 84; Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 18; Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVIII, Nr. 110, S. 86 (Abb.); Weiss 1924, S. 21, 23, 105, 113–115, 123–124, 147–148, 155, 233; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 175, Abb. 144, S. 179–180; Fischer 1942, S. 408; Thomas 1963, S. 184–185; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 153, mit Abb. 3; Malíkova, Portätplastik 1965, S. 14, o. S. Abb. 20; Malíková 1968, S. 16–17, 149; Baum 1980, S. 374, Nr. 220, S. 375 (Abb.), 376; Ausst. Kat. Melk, S. 332, Nr. 45a (Wurm); Glandien 1981, S. 70, 130, Abb. 3; Pötzl-Malíkova 1982, S. 15 (Abb.), 20–22, 154 (Abb.), 155 (Abb.), 220, Nr. 4, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 1, Nr. 3; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18; Ausst. Kat. Wien 1993, S. 482, Nr. 125, S. 484 (Abb.) (Pötzl-Malíkova); Pötzl-Malíkova 1984, S. 46, Abb. 24; Häusler 2002, S. 40, 42–43; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 66; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 144–145, Nr. 3, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 19, 21; Husslein-Arco 2008, S. 204–203, Nr. 97 (Wöhler); Pötzl-Malíkova 2010/2011, S. 17; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 201 (Biografie), Abb. 94.



4

Auf dem ovalen Relief sieht man das Brustbild des jungen Thronfolgers im Profil nach rechts, mit langem Büstenausschnitt, der den unteren Teil des Rahmens überragt. Der Erzherzog trägt eine reiche Perücke mit einer Schlaufe und am Körper einen Brustharnisch, über den ein Hermelinmantel umgehängt ist, der vorne mit einer Spange zusammengehalten wird. Darunter sieht man das Kleinod mit dem Goldenen Vlies, und oberhalb, unter dem gekräuselten Hemd als Apotropaion einen Satyrkopf. Wann genau das Werk und sein Gegenstück entstanden sind, ist nicht bekannt, man kann sie aber in die Jahre der ersten Ehe Josephs II. mit Maria Isabella von Parma, also zwischen 1760 und 1763 datieren.

Nach der Beschreibung von Fr. von Leber aus dem Jahre 1846 und der erhaltenen Aquarellzeichnung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts¹ befand sich das Denkmal mit diesem Reliefbildnis im Waffensaal zwischen zwei Doppelsäulen, die aus Gewehrläufen gebildet waren, in einer flachen Nische, die ganz mit Fahnen und Gewehren ausgefüllt war. Vor diesen stand in der Mitte eine schlanke Pyramide aus Schwertklingen und zu ihren Seiten je eine Figurine in Harnisch. Diese hoben das Brustbild des zukünftigen Herrschers in die Höhe, um es auf der Pyramide zu befestigen. Über dem Relief schwebte an der rechten Seite eine vergoldete Fama mit einer Tuba in erhobener Hand, an der Linken ein ebenfalls vergoldeter Putto, der in den Händen einen Polster mit dem Erzherzogshut hielt.

Außer diesem Relief und seinem Pendant (siehe Kat. Nr. 5), die an der Wand aufgestellt waren, befand sich in der Mitte des Saales ein gekröntes »goldenes« Brustbild des Rudolf von Habsburg, mit der Inschrift INSTAURATOR DOMUS AUSTRIAE. Auf den Wänden hingen gemalte Bildnisse von sechs Habsbur-

ger-Herrschern, von Friedrich IV. bis Ferdinand IV., und eine Reihe von Harnischen und Trophäen.

Bisher ist nicht bekannt, wie weit sich Messerschmidt außer mit den beiden Reliefbildnissen an der weiteren bildnerischen Ausschmückung des Raumes beteiligt hat. Nicht nur die Fama und der Putto vom Denkmal Josephs II. sind seit der Demolierung des Zeughauses nicht auffindbar, verschollen ist auch die Büste Rudolfs von Habsburg, über die man nichts Näheres weiß.

Diese frühe denkmalhafte Aufstellung eines Bildnisses Josephs II. in einem so prominenten und bekannten Gebäude, wie es das kaiserliche Zeughaus war, hat erstaunlicherweise in den zeitgenössischen Publikationen wenig Echo gefunden. Obwohl das Reliefbildnis eine schwer zu übersehende Signatur Messerschmidts trägt, war es auch lange nicht als ein Werk dieses Künstlers bekannt. Es fehlt sogar in seinem ersten Œuvre-Verzeichnis, das 1885 Albert Ilg zusammengestellt hat. Erst 1891 erscheint es als ein Werk Messerschmidts anlässlich seiner ersten musealen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in einem knappen Führer, den Albert Ilg verfasst hat.

- 1 Siehe Kat. Nr. 2, Anm. 1. Eine Farbaufnahme von der Aufstellung dieses Werkes, die uns die Artillerieoffiziere P. Löbhart und M. Waniek vermittelt haben, ist abgebildet in: Pötzl-Malikova 1982 auf S. 15.

5

MARIA ISABELLA VON PARMA, 1760–1763 / MARIA ISABELLA OF PARMA, 1760–1763

Bronzerelief, Höhe 122 cm, Breite 95 cm, bezeichnet an der Draperie, unten in der Mitte: FR. MESSERSCHMIDT.

Originaler Bronzerahmen mit vergoldetem Rocailleschmuck. Restauriert 1969–1970.

Gegenstück: Bronzerelief des Joseph II. als Erzherzog, Kat. Nr. 4. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4221.

Bronze relief, height 122 cm, width 95 cm, signed on the drapery, bottom centre: FR. MESSERSCHMIDT.

Original bronze frame with gilt rocaille decoration. Restored 1969–1970.

Companion piece: bronze relief of Joseph II as Archduke, Cat. no. 4.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 4221.

Provenienz / Provenance

Das Werk ist zusammen mit seinem Gegenstück zwischen 1760 und 1763 im Auftrag des Fürsten Joseph Wenzel I. von Liechtenstein entstanden und war im k. k. Zeughaus in Wien aufgestellt. Wo es sich nach der Demolierung dieses Gebäudes befunden hat, ist ungeklärt (wahrscheinlich im Depot der k. k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere), ab 1891 war es im Kunsthistorischen Museum ausgestellt, von dort kam es 1922 in die Österreichischen Galerie (heute Belvedere).

Together with its companion piece, the relief was commissioned by Prince Joseph Wenzel I of Liechtenstein. It was created between

1760 and 1763 and installed at the Imperial-Royal Armoury in Vienna. Its whereabouts in the wake of the demolition of the Armoury in 1856 are unclear; in all likelihood it was stored in the depot of the Imperial-Royal Picture Gallery in the Upper Belvedere. By 1891 it was at the Kunsthistorisches Museum, from where it was handed over in 1922 to the newly founded Österreichische Galerie (now the Belvedere).

Ausstellungen / Exhibitions

Melk, Stift 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie 1993; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Literatur / Literature

Anzeigen 1771, S. 52; Freddy 1800, Bd. I, S. 441–442; Leber 1846, Bd. II, S. 292, Nr. 497 (»Elisabeth, deutsche Kaiserin«); Führer Wien 1891, S. 214, Nr. 38; Ilg 1894, S. 84; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 19; Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVIII, Nr. 111, S. 87 (Abb.); Weiss 1924, S. 21, 23, 105, 113–115, 123–124, 147–148, 155–157, 220–221, 233; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 175, Abb. 145, S. 179–180; Fischer 1942, S. 408; Thomas 1963, S. 184–185; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 153, mit Abb. 4; Malíkova, Porträtplastik 1965, S. 14, o. S. Abb. 21; Malíková 1968, S. 16–17, 149; Baum 1980, S. 375 (Abb.), 376, Nr. 221; Ausst. Kat. Melk 1980, S. 332, Nr. 45b (Wurm); Glandien 1981, S. 70, 131, Abb. 4; Pötzl-Malikova 1982, S. 20–22, 220, Nr. 5, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 1, Nr. 4; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18; Ausst. Kat. Wien 1993, S. 483, Nr. 126,

S. 485 (Abb.) (Pötzl-Malikova); Häusler 2002, S. 40; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 66; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 146–147, Nr. 4, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 19, 21; Husslein-Arco 2008, S. 206–207, Nr. 98 (Wöhler); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 201 (Biografie), Abb. 95.

Das Relief zeigt das etwa lebensgroße Brustbild der ersten Frau Josephs II., im Profil nach rechts, mit Lockenperücke und kleinem Diadem. Auf dem langen Büstenabschnitt sieht man ein tief ausgeschnittenes Brokatkleid, das mit Juwelen und Spitzen geschmückt ist. Den Körper umhüllt ein mit Hermelin gefütterter Brokatmantel, der mit seinen großen Falten bis über den Rahmen hängt.

Das Relief befand sich zusammen mit seinem Gegenstück in der sog. Waffenhalle des kaiserlichen Zeughauses und war nach Fr. von Leber genauso aufgestellt wie dieses. Auch hier hoben zwei geharnischte Figuren das Bildnis in die Höhe, um es auf eine schlanke Pyramide, die zwischen Säulen stand, aufzuhängen. Wahrscheinlich schwebten über diesem Relief ebenfalls die vergoldeten Gestalten einer Fama und eines Putto. Ein Bild von dieser denkmalhaften Aufstellung hat sich nicht erhalten, man kann aber annehmen, dass das Bildnisrelief ebenfalls von Gewehren und Fahnen umgeben war. Der Grund, warum das Porträt der jungen Prinzessin hier aufgestellt wurde, hing vordergründig wohl mit dem genealogischen Thema des Saales zusammen.¹ Der für den Auftraggeber Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtenstein aber wesentlichere Grund für diese ungewöhnliche Aufstellung war sicher die Rolle, die er bei der Vermählung des Thronfolgers mit einer Bourbonin gespielt hatte – er war der Brautwerber, der mit großer Pracht die Prinzessin aus Parma nach Wien geholt hatte. Auf diesen Beweggrund des Fürsten ist in der Literatur oft hingewiesen worden.

Gleich seinem Pendant, dem Bildnisrelief Josephs II., ist auch dieses Werk wenig in das öffentliche Bewusstsein getreten. Trotzdem es signiert ist, wurde es erst Ende des 19. Jahrhunderts, seit seiner Ausstellung im Kunsthistorischen Museum, als ein Werk Messerschmidts erkannt.

1 Siehe S. 36.

6

CARITAS, 1760–1766

Sandsteingruppe (?), Maße unbekannt.

Verschollen (ehemals in Döbling, heute Wien XIX. Bezirk, im Garten der Sommerresidenz des Grafen Leopold Daun).

Group in sandstone (?), measurements unknown.

Whereabouts unknown (formerly in the garden of the summer residence of Count Leopold Daun in Döbling, today Vienna's 19th district).

Literatur / Literature

Böckh 1822, S. 467; Böckh 1823, Teil I, S. 467; Ilg 1885, S. 12, 89, Nr. 8 (verschollen); Döbling – Eine Heimatkunde des XIX. Wiener



Bezirk, Wien 1922, Bd. I, S. 91, Bd. II, S. 146–149; Weiss 1924, S. 76; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 411; Malíková 1968, S. 33–34, 160; Godehard Schwarz: Villa Wertheimstein, Wien 1979 (Wiener Bezirkskulturführer Nr. 25), S. 4–5; Pötzl-Malikova 1982, S. 22, 222, Nr. 6; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 35.

Nach dem Wiener Publizisten Franz Heinrich Böckh befand sich in dem ehemaligen kaiserlichen Garten zu Döbling eine Caritas-Gruppe von F. X. Messerschmidt, die aber Albert Ilg schon 1885 als verschollen meldet. Der erwähnte Garten galt zwar lange Zeit in der lokalen Tradition als kaiserlich und wurde sogar als Geschenk Kaiser Karls VI. an seine Tochter Maria Theresia angesehen, in Wirklichkeit gehörte das ganze Anwesen – ein Barockschlösschen mit Garten – im 18. und 19. Jahrhundert verschiedenen Privatleuten.¹ Im Jahre 1757 erwarb es Leopold Graf Daun, der es bis zu seinem Tode im Jahre 1766 als seine Sommerresidenz benutzte. Diesen Feldmarschall, den Sieger von Kolin, müssen wir als Auftraggeber für das bisher wenig bekannte Werk Messerschmidts betrachten. Anfang des 20. Jahrhunderts befanden sich im Garten des verfallenen Schlösschens »nur noch verstümmelte Reste dekorativer antiker Einzelfiguren aus Sandstein«², die längst nicht mehr existieren. Das ganze Anwesen erwarb die Rothschildstiftung, die dort eine Heil- und Pflegeanstalt errichtete (heute Neurologisches Krankenhaus).

1 Siehe Godehard Schwarz.

2 Nach ÖKT, Bd. II, Wien 1908, S. 370.

7

KAISERIN MARIA THERESIA ALS KÖNIGIN VON UNGARN, 1764–1766 / EMPRESS MARIA THERESIA AS QUEEN OF HUNGARY, 1764–1766

Statue aus Zinnguss (79,4% Zinn, 18,9% Kupfer)¹, Höhe 202 cm, bezeichnet links unter dem Mantelsaum: F: M: SH: Fehlende Verzierungen, vor allem am Mieder (Perlen), dessen Verschnürung leicht beschädigt ist. Der Reichsapfel ist ergänzt. Restauriert Ende 1921 bis Anfang 1922 (der weiße Ölfarbenanstrich wurde entfernt).
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2239.

Statue, tin alloy (79.4%) and copper (18.9%)¹, height 202 cm, signed on the left underneath the hem of the coat: F: M: SH: Several ornaments are missing, notably pearls from the bodice, whose lacing is slightly damaged. The orb has been reconstructed. Restored in late 1921 to early 1922 (the coat of white oil paint was removed).
Belvedere, Wien, Inv. no. 2239.

Provenienz / Provenance

Das Modell entstand 1764, gegossen und kalt bearbeitet wurde die Statue im Laufe der Jahre 1765–1766. Aufgestellt im August 1766 zusammen mit der Statue des Franz I. von Lothringen (siehe Kat. Nr. 13) in der Kaiserlichen Galerie in der Stallburg, übertragen



7

1773 in das Untere Belvedere, Ende des 18. Jahrhunderts in das Obere Belvedere. Nach 1800 kam sie in die Franzensburg in Laxenburg, dort übertüncht mit weißer Ölfarbe und 1836 im neu errichteten Habsburgersaal aufgestellt. 1921 der Österreichischen Galerie übergeben.

The mould was made in 1764, casting and cold work took place in 1765–1766. In August 1766, the statue was installed, together with the statue of Francis I of Lorraine (see Cat. no. 13), in the Imperial Gallery in the Stallburg. In 1773 it was transferred to the Lower Belvedere and, at the end of the 18th century, to the Upper Belvedere. After 1800 it moved to the Franzensburg in Laxenburg, where it was given a coat of white oil paint and installed in the newly established Habsburgersaal in 1836. In 1921 it was handed over to the Österreichische Galerie.

Abgüsse / Replica casts

A: Laxenburg, Franzensburg, Habsburgersaal, Gipsabguss, Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 061941. Ausgeführt vor der Überführung des Originals in die Österreichische Galerie.

B: Schönbrunn, Schloss, Abguss in dunklem Kunststoff, Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053631. Ausgeführt vom Bildhauer Prof. W. Leitner 1980 für die Ausstellung *Maria Theresia und ihre Zeit*. Heute aufgestellt zwischen der Großen und Kleinen Galerie im Schloss Schönbrunn.

A: Laxenburg, Franzensburg, Habsburg Hall, plaster cast, Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 061941. Cast before the transfer of the original to the Österreichische Galerie.

B: Schönbrunn Castle, replica in dark coloured plastic, Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053631. Realised in 1980 by Dombildhauer Prof. W. Leitner 1980 for the exhibition *Maria Theresia und ihre Zeit* [Maria Theresia and Her Time]. Today it is situated between the Great and the Small Galleries in Schönbrunn Castle.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Schönbrunn 1980 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Eisenstadt 1982 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Japan (Museen in Fukuoka, Nagoya, Kyoto) 2006 (Abguss B); Singapur, National Museum of Singapore 2006 (Abguss B); Potsdam, Neues Palais 2012 (Abguss B).

Dokumente / Documents

Österreichisches Staatsarchiv Wien, HHStA, OkäA, Geheime Kammerzahlamtsbücher, Jahre 1766–1769, fol. 839; HHStA HBA, Sitzungsprotokolle 1773 (12 Sessio, Nr. 19, fol. 320, 322; 18. Sessio, Nr. 2, fol. 44; 21. Sessio, Nr. 3, fol. 98v–99r).

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 63 vom 6. VIII. 1766, Nr. 66 vom 16. VIII. 1766; Preßburger Zeitung Nr. 64 vom 9. VIII. 1766, Nr. 67 vom 20. VIII. 1766; Köremon [Scheyb], Bd. II, S. 94; Rotenstein 1784, S. 24; Rotenstein 1792, Bd. 2, S. 149; Seipp 1793, S. 501; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 13; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 13; Freddy 1800, Bd. II, Teil 2, S. 216; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 12; Bertuch 1810, S. 121 (»eine kleine Statue der Maria Theresia«); Hesperus 1812, S. 445; Paris und Wien 1812, S. 259; Cerroni 1812–1818, fol. 91v; Ballus 1823, S. 191; Böckh 1823, Teil II, S. 131–132; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310; Österreichische National-Encyklopädie 1835, Bd. 6, S. 647; Allgemeine Theaterzeitung 1835, S. 292; Tschischka 1836, S. 66; Der Österreichische Zuschauer 1837, S. 1168; Der Adler 1839, S. 1100; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 9; Schröer 1853, S. 231, Sp. 1; Wurzbach 1867, S. 443; Führer Franzensburg 1883, S. 8 (Ilg), 46–48, 89, Nr. 22; Ilg 1885, S. 4–5 (um 1760), 32, 46–48, 59, 89, Nr. 23; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 497; Albert Ilg: Die Fischer von Erlach, Bd. I, Wien 1895, S. 111; Hevesi/Wlha 1909, S. 4, 7–8, Taf. 12; Heilmeyer 1913, S. 99, o. S. Taf. 110; Tietze-Conrat 1920, S. 27, 110, Abb. 74, S. 142 (um 1760); Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVIII, Nr. 109, S. XLIX (Aufstellung in der Marmorgalerie), 84 (Abb.), 85 (Abb.); Weiss 1924, S. 26–28, 105, 118–119, 126–128, 144–145, 155, 228; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fleischer 1932, S. 108, Nr. 435; Kris 1932, S. 176, Abb. 147, S. 180–181; Slg. Kat. Wien 1934, S. 76, Nr. 271, S. 100 (Abb., Aufstellung in der Marmorgalerie), 187 (Abb.); Fischer 1942, S. 408; Grimschitz 1943, S. 82; Slg. Kat. Wien, 1958, S. 49; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 154–155, mit Abb. 6; Malíková, Porträtplastik 1965, S. 14–15, o. S. Abb. 7; Malíková 1968, S. 17–20, 23, 149; Aurenhammer 1969, S. 53, 61, 63–64; Poch-Kalous 1970, S. 169;



UNBEKANNTER KÜNSTLER

MARIA THERESIA ALS KÖNIGIN VON UNGARN, UM 1750 (?), INNSBRUCK, HOFBURG (DETAIL) / UNKNOWN ARTIST, MARIA THERESIA AS QUEEN OF HUNGARY, C. 1750 (?), INNSBRUCK, HOFBURG (DETAIL)

König 1976, S. 162–163; Krasa-Florian 1979, S. 447; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 18–19, mit Abb. (Krapf); Baum 1980, S. 379 (Abb.), 380, Nr. 223; Pötzl-Malikova 1981, S. 131–145, o. S., Abb. 77; Glandien 1981, S. 70–71, 133, Abb. 6; Pötzl-Malikova 1982, S. 22–23, 29–30, 31–32, 157 (Abb.), 158 (Abb.), 159 (Abb.), 221–222, Nr. 8, mit Abb.; Ausst. Kat. Eisenstadt 1982, S. 332, Nr. 35 (Mraz); Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4, Nr. 45; Volk 1982, S. 262; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18–20, 35, 39, mit Abb.; Pötzl-Malikova 1986, S. 101 (Abb.), 102, 104; Borrmann 1994, S. 108; Grevers 1997, S. 86; Lammel 1998, S. 20, mit Abb. 8; Gampp 1998, S. 20; Führer Franzensburg 1998, S. 81–82, Abb. 52 (um 1765), S. 88 (Bürgler); Schemper-Sparholz 1999, S. 469; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 20–21, mit Abb. 9; Häusler 2002, S. 34 (Abb. 1–2), 35 (Abb. 4), 43–44, mit Abb. 10; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 67; Bückling 2002, S. 78; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 148, Nr. 5 (um 1765), S. 149 (Abb.), 150–151 (Abb.) (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 20 (Abb.), 21–24, mit Abb.; Höcherl 2006, S. 14 (Abb. 3), 15; Bückling, Porträts 2006, S. 38–39, 41; Pfarr 2006, S. 20, 23 (Abb.); Ausst. Kat. Japan 2006, S. 177, Nr. 1, mit Abb. (Iby); Ausst. Kat. Singapur 2006, S. 45, Nr. 1, mit Abb. (Iby); Husslein-Arco 2008, S. 210–211,

Nr. 100, mit Abb. (Wöhler); Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 18, mit Abb; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 199–200, Abb. 92 (Biografie); Matsche 2011, S. 205–209; Lechner 2011, S. 77, Abb. 7; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 4 (Boström); Ausst. Kat. Potsdam 2012, o. S. Nr. 120, mit Abb.; Lechner 2013, S. 15–16, 18, Abb. 4; Hassmann 2013, S. 126–127, Nr. 10–11, 13, S. 156, Nr. 141.

Die etwas über lebensgroße Statue Maria Theresias nimmt Bezug auf ihre Krönung zur Königin von Ungarn in Pressburg am 25. Juni 1741. Entsprechend diesem Ereignis, das mehr als 20 Jahre zuvor stattfand, sieht man sie hier als eine junge Frau im ungarischen Krönungsornat. Solche Darstellungen waren zwar populär, ein bildhauerisches Werk existierte jedoch damals noch nicht.² Dafür gab es eine Reihe von Gemälden und grafischen Blättern mit dem Porträt der jungen Maria Theresia als Königin von Ungarn. In der Literatur nimmt man als wahrscheinlich an, dass das Vorbild für diese Statue eines der ganzfigurigen Bildnisse dieser Art von Martin van Meytens oder aus seinem Umkreis war.³ Von solchen Darstellungen inspiriert, gestaltete der Künstler die repräsentative Pose der Herrscherin und sie lieferten ihm auch die notwendigen Kenntnisse für die Gestaltung ihrer damaligen prachtvollen Krinoline, die der traditionellen Tracht der ungarischen adeligen Damen angeglichen, eigens für die Krönung kreiert wurde. Diese Robe ist bei einiger Vereinfachung der schmückenden Details – so fehlt hier z. B. die dreifache Perlenreihe an der Hüfte – verhältnismäßig genau wiedergegeben. Auf dem Busen trägt sie ein reich geschmücktes Bildnismedaillon ihres Gatten und um den Hals ein Collier mit dem Goldenen Vlies, das auf den gemalten Bildnissen nicht vorkommt und für die ungarische Krönung von keinerlei Bedeutung war.

Im Vergleich mit der ziemlich wahrheitsreuen Schilderung des Kostüms sind die historisch wesentlicheren Details des Gewandes, die mit dem Krönungszeremoniell direkt zusammenhängen, mit einer geradezu verblüffenden Ungenauigkeit gestaltet. Messerschmidt hat sich offenkundig nicht verpflichtet gefühlt, nach Publikationen und Abbildungen der ungarischen Krönungsinsignien zu suchen⁴, sondern verließ sich nur auf seine Phantasie. So ist hier die Darstellung des romanischen Krönungsmantels nicht nur mit barocken Heiligenfiguren, sondern mit sichtlicher Freude am Fabulieren auch mit zeitgenössischen fechtenden Soldaten geschmückt. Man kann zwar einwenden, dass dieser Mantel auf den Bildnissen, die dem Künstler als Vorbilder zur Verfügung standen, kaum zu sehen war, mit einer ähnlichen Sorglosigkeit gestaltete Messerschmidt aber auch die St. Stephanskrone auf dem Haupt Maria Theresias, die auf den gemalten Porträts meist ziemlich genau wiedergegeben wird. Die charakteristische Krone ist hier kaum zu erkennen und statt ihren Pendilien sieht man in den Haarlocken der Monarchin Perlen hängen. Ähnlich problematisch ist es mit den anderen Insignien. Das zeremonielle Schwert, mit dem sie bei der Krönung umgürtet wurde, fehlt zur Gänze, am Reichsapfel sieht man statt dem Doppelkreuz nur ein einfaches Kreuz und in der erhobenen Rechten hält die Monarchin nicht das Zepter der ungarischen Könige sondern einen frei erfundenen Feldherrnstab, der aus Rücksicht auf seine Trägerin offenkundig feminisiert wurde.

Die näheren Umstände dieses ehrenvollen Auftrags, eine repräsentative Maria-Theresia-Statue zu schaffen, die erste und einzige

im damaligen Wien, zu dem sich erst nach etwa eineinhalb Jahren die Bestellung des Pendants, einer über lebensgroßen Metallstatue des Franz I. von Lothringen gesellte (siehe Kat. Nr. 13), sind uns bisher nicht bekannt. Nach der Biografie des Künstlers von Christian Ludwig Seipp aus dem Jahre 1793 war zuerst tatsächlich nur die Figur Maria Theresias geplant. Sie wurde von der Monarchin beim damaligen Vorgesetzten des Stuckverschneiders Messerschmidt, dem Artilleriehauptmann David Chatelle (hier genannt als »Herr von Schardel«) bestellt und nicht direkt beim Künstler. Den Hinweis auf diesen Auftrag übernahm kurz darauf Franz Strunz und seine Version wurde dann in der späteren Literatur weiter kolportiert. Da Strunz in seiner *Lebensbeschreibung* David Chatelle nicht nennt, vermutete man häufig, dass der Auftrag der Kaiserin entweder direkt an Messerschmidt ging, oder aber an seinen einflussreichen Protektor, den Akademiedirektor Martin van Meytens.⁵

Nach Seipp verfertigte Messerschmidt das Gussmodell der Statue bevor er seine Reise nach Rom angetreten hat. Diese fand im Jahre 1765 statt, so dass das Modell schon 1764 fertig sein hätte müssen. Die in der Literatur öfter vorkommende Datierung des Werkes »um das Jahr 1760« ist sicher unrichtig. Gegossen wurde die Statue wahrscheinlich während der Abwesenheit des Künstlers im kaiserlichen Gusshaus unter Führung von David Chatelle und zwar aus Zinn, mit Beimischung von Kupfer. Die umfangreiche Kaltarbeit am Rohguss führte Messerschmidt offenbar erst nach seiner Rückkehr aus Rom, vielleicht schon im Winter 1765–1766 durch. Parallel dazu arbeitete er an der Statue des Franz I. von Lothringen, die im Herbst 1765, nach dem Tode des Kaisers, von Maria Theresia in Auftrag gegeben worden war (siehe Kat. Nr. 13).

Am 6. August 1766 meldete das *Wienerische Diarium*, dass die beiden Statuen des Kaiserpaares »aus weissem componirten Erz« aus dem Gusshaus in das Belvedere gebracht und hier zur Schau aufgestellt worden sind. Als Autor des Modells und der Gussform der Figuren wird hier ausdrücklich »der geschickte Bildhauer allhier Herr Franz Messerschmidt« genannt. Nachdem die Statuen von David Chatelle, k. k. Stuckhauptmann und Gusswesens-Director gegossen worden waren, hatte er sie auch »mit viel Kunst und Fleisse ausgearbeitet«.

Zehn Tage später, am 16. August 1766, berichtet das *Wienerische Diarium* von Neuem über die Statuen – sie sind nicht, wie ursprünglich geplant, im Belvedere, sondern auf Wunsch von Maria Theresia in der k. k. Bildergalerie in der Stallburg aufgestellt worden. Bei dieser Gelegenheit hat die Kaiserin »Herrn Messerschmidt«, der sich »dabey viel Ehre erworben [...] mit einem Gnadenpfennige und einer grossen goldenen Medaille zu mehrerer Ermunterung aller Künstler [...] zu beschenken geruht«.⁶ Franz Strunz, der diesen Zeitungsbericht sichtlich kannte, wertete dann in seiner Lebensbeschreibung das monarchische Geschenk auf zwei Medaillen und eine wertvolle, mit Steinen besetzte Tabatière auf. Seine Version findet man dann in vielen späteren Biografien des Künstlers wieder. Über das eigentliche Honorar, das Messerschmidt für seine Arbeit erhalten hat, sind wir nicht informiert. Abgerechnet wurde im August 1766 der ganze Auftrag nur mit David Chatelle. Neben der Summe von 12.000 Gulden für die Statue des Franz I. von Lothringen bekam er damals für die Statue der Maria Theresia 4.000 Gulden, was sicher nur eine Restzahlung war.⁷

Im Zusammenhang mit dem Entschluss, im Oberen Belvedere aus dem kaiserlichen Bestand eine öffentlich zugängliche Gemälde-

galerie zu errichten und die Bildergalerie in der Stallburg aufzulösen, wurde die Statue Maria Theresias zusammen mit ihrem Pendant, der Statue des Franz I. von Lothringen, schon 1773 aus der Stallburg entfernt, jedoch zuerst im Unteren Belvedere in dem sog. Grotteskenzimmer aufgestellt.⁸

Beide Statuen mussten im Zuge von Veränderungen der Einrichtung des Unteren Belvedere mehrmals versetzt werden, bis sie zwischen 1788 und 1800 in das Obere Belvedere kamen, und zwar in einen der vier Räume seitlich der Sala terrena, in denen sich bereits eine Sammlung von bildhauerischen Werken befand. Die dortige Aufstellung von Statuen, darunter auch von Messerschmidts Werken, erwähnt 1800 in seiner Beschreibung des Oberen Belvedere Gianluigi de Freddy⁹ und nach ihm weitere Autoren von Wiener Topografien aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich wurden sie aber auf Wunsch von Franz II. (I.) zusammen mit den Marmorstatuen von den Gebrüdern Strudel bald nach 1800 nach Laxenburg überführt.¹⁰ Anlässlich der Errichtung eines Habsburgersaals in der dortigen Franzensburg wurde die Statue Maria Theresias mit weißer Ölfarbe gestrichen und hier als letztes Glied der Ahnenreihe neben den Strudel'schen Marmorstatuen aufgestellt. Einen weißen Ölanstrich bekam auch die Statue Franz I. von Lothringen, die aber zuletzt im Depot blieb. Erst Albert Ilg erkannte am Beginn der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts in beiden Figuren die aus der Literatur bekannten Werke von F. X. Messerschmidt, von denen noch Wurzbach 1867 behauptete, sie befänden sich im Belvedere.¹¹ Während die Statue des Franz I. von Lothringen auf Ilgs Veranlassung in den Waffensaal kam, blieb ihr Pendant, damals noch immer mit Ölfarbe angestrichen, weiterhin im Habsburgersaal, bis beide 1921 nach Wien in das Untere Belvedere zurückkehrten, um dort im neu errichteten Barockmuseum der Österreichischen Galerie einen Platz in der Marmorgalerie zu bekommen. Heute stehen sie in der Sala Terrena des Oberen Belvederes.

- 1 Pötl 1996, S. 126.
- 2 Ein seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr existierendes öffentliches Denkmal Maria Theresias in Klagenfurt von Balthasar Ferdinand Moll entstand parallel zu dem Auftrag an Messerschmidt.
- 3 Vgl. u. a. das ganzfigurige Porträt Maria Theresias aus dem Umkreis M. v. Meytens in der Innsbrucker Hofburg, Abb. in: Pötl-Malikova 1982, S. 38, Nr. 3.
- 4 In Wien, in der Geistlichen Schatzkammer, befand sich in dieser Zeit noch eine Nachbildung des ungarischen Krönungsmantels in Seide aus dem Jahre 1613, die erst 1775 als Geschenk Maria Theresias nach Pannonhalma, in die Benediktiner Erzabtei St. Martin kam. Siehe Takács Imre (Hg.): *Mons sacer 996–1996, Pannonhalma 1996*, Katalog der Ausstellung zum 1000-jährigen Bestehen der Abtei, Bd. III, S. 178–181, Nr. C 18, mit Abb. (Kovács). Eine Publikation über diesen Krönungsmantel von Franz de Paula Balassa: *Casulae S. Stephani Regis Hungariae vera imago et expositio*, erschien in Wien im Jahre 1754.
- 5 Als Vermittler des Auftrags wird Martin van Meytens angesehen, z. B. auch in: Krapf, Auftraggeber 2002, S. 67.

- 6 Beide Nachrichten wurden publiziert in: Ilg 1885, S. 47–48. Sie sind vom *Wienerischen Diarium* auch in die *Pressburger Zeitung* übernommen worden (Nr. 64 vom 9. VIII. 1766 und Nr. 67 vom 20. VIII. 1766).
- 7 Die Eintragung aus dem August 1766 im Geheimen Kammerzahlamtsbuch 1766–1769 ist publiziert in: Fleischer 1932, S. 108, Nr. 435.
- 8 Laut Rotenstein 1784, S. 24. Siehe: Aurenhammer 1969, S. 60–62 (publiziert unter dem Namen des Herausgebers Bernouilli), wo über die damaligen verschiedenen Veränderungen in der Einrichtung des Unteren Belvedere detailliert berichtet wird. Eine genaue Erschließung des Quellenmaterials zur Entstehung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere findet man in Haussmann 2013, wo ausführlich alle Akten des Hofbauamtes zitiert sind, die sich auf die beiden Statuen von Messerschmidt beziehen (u. a. auch der bisher unbekannte, vor 23. Juni 1773 eingereichte Vorschlag Beyers, diese Statuen im Wiener Bürgerlichen Zeughaus aufzustellen).
- 9 Freddy 1800, Bd. II, Teil 2, S. 216. Die Werke Messerschmidts standen neben den Herrscherstatuen von den Gebrüdern Strudel, der Statue Karls VI. von G. R. Donner, des Prinzen Eugen von Balthasar Permoser, der Reiterfigur Josephs II. von B. F. Moll. Nach G. Aurenhammer (1969, S. 64) kamen die Werke Messerschmidts direkt aus dem Unteren Belvedere in die Franzensburg.
- 10 Siehe Aurenhammer 1969, S. 64; Führer Franzensburg 1998, S. 81 (Bürgler). Hier wurden die Statuen mehr als 30 Jahre deponiert und waren nicht öffentlich zugänglich (siehe Böckh 1823, Teil 2, S. 132).
- 11 Führer Franzensburg 1883, S. 7–8 (Ilg); Ilg 1885, S. 46–47; Ilg: Die Fischer von Erlach, Bd. I, Wien 1895, S. 110–111. In allen diesen Publikationen behauptete Ilg, dass beide Statuen direkt aus der Stallburg in die Franzensburg kamen, und lehnte die Möglichkeit, dass sie eine Zeitlang im Belvedere standen, kategorisch ab.

8

KRUZIFIX, 1764–1765 / CHRIST CRUCIFIED, 1764–1765

Holz, Maße unbekannt.

Verschollen (bis 1808 im Franziskanerinnenkloster in Wiesensteig).

Wood, measurements unknown.

Whereabouts unknown (until 1808 at the Wiesensteig Franciscan sisters convent).

Literatur / Literature

Lipowsky 1810, Bd. I, S. 240; Ilg 1885, S. 22–23 (1775), 89, Nr. 11; Hevesi/Wilha 1909, S. 5, 8, Taf. 7 (1775); Weiss 1924, S. 78 (verschollen), 86, 251–252; Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková 1968, S. 21, 125, Anm. 129, S. 159; Pötl-Malikova 1982, S. 30, 222, Nr. 9; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 35.

Laut dem Münchner Historiker und Archivar Felix Joseph Lipowsky besuchte Messerschmidt vor seiner Reise nach Rom im Jahre 1765 seine Geburtsstadt Wiesensteig. Er schenkte damals Lipowskys Vater, Thaddäus Ferdinand, einem kurbayerischen Beamten und bekannten Musiker, ein Kruzifix, das er aus Holz geschnitzt hatte. Dieser schenkte es weiter, an das dortige Franziskanerinnenkloster. Das Werk muss vor dem 20. März 1765 entstanden sein, denn an diesem Tag ist Thaddäus Ferdinand Lipowsky in Wiesensteig verstorben.¹ Im Jahre 1808 ist das genannte Franziskanerinnenkloster säkularisiert worden, 1838 wurde das Gebäude abgebrochen.² Über den weiteren Verbleib des Werkes ist bis heute nichts bekannt. Im Jahre 1909 wurde zwar in der Fotomappe von Hevesi/Wlha ein Kruzifix aus dem Nonnenkloster in Wiesensteig als das von Lipowsky erwähnte Werk Messerschmidts abgebildet, dieses hat jedoch schon Gabriele Weiss 1924 unter falsche Zuschreibungen einge-
reicht und das Originalwerk Messerschmidts als verschollen erklärt. Seit Albert Ilg tradierte sich auch eine unrichtige, viel zu späte Datierung dieses Kruzifixes in das Jahr 1775, als Messerschmidt bekanntlich eine Zeitlang in Wiesensteig wohnte.

- 1 Nach: *Familienregister* für die Pfarrgemeinde Wiesensteig, Bd. A (1648–1770), S. 612 (laut frdl. Mitteilung des dortigen Kath. Pfarramtes). Die allgemein verbreitete Angabe, dass er dort am 18. März 1767 verstorben sei, ist unrichtig (siehe: Felix Joseph Lipowsky: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 186).
- 2 *Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis*, Bd. I, Eßlingen a. N. 1914, S. 204.

9

MUTTERGOTTES, 1764–1765 / MADONNA, 1764–1765

Holz, Maße unbekannt.
Verschollen (bis 1808 im Franziskanerinnenkloster in Wiesensteig).

Wood, measurements unknown.
Whereabouts unknown (until 1808 at the Wiesensteig Franciscan sisters convent).

Literatur / Literature

Lipowsky 1810, S. 204; Ilg 1885, S. 22–23, 89, Nr. 12; Hevesi/Wlha 1909, S. 5; Weiss 1924, S. 78 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková 1968, S. 21, 125, Anm. 129, S. 158; Pötzl-Malikova 1982, S. 30, 222–223, Nr. 10; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 35.

Nach Felix Joseph Lipowsky bekam sein Vater, Thaddäus Ferdinand Lipowsky, Ende 1764 oder am Beginn des Jahres 1765 in Wiesensteig von Messerschmidt neben einem Kruzifix (Kat. Nr. 8) die Holzfigur einer Muttergottes mit dem Kinde Jesus auf dem Arme geschenkt. Auch dieses Werk übergab Lipowsky senior dem Nonnenkloster in Wiesensteig, wo es während der Säkularisierung im Jahre 1808 verloren ging. Der terminus ante quem ist bei die-

sem Werk, so wie beim Kruzifix, der 20. März 1765, der Sterbetag von Thaddäus Ferdinand Lipowsky. Die Datierung von Albert Ilg und weiteren Autoren in das Jahr 1775 ist daher unrichtig.

10

KOPIEN NACH DER ANTIKE, 1765 / COPIES FROM ANCIENT MODELS, 1765

Holz, Höhe ca. 30–60 cm.
Verschollen.

Wood, height c. 30–60 cm.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

UAAbKW, VA, Karton 2, Mappe I, Inventarium 1751–1772, fol. 79r.

Literatur / Literature

Luca 1778, S. 333 (»in der Proportion eines Schuhes«); Meusel, *Deutsches Künstlerlexikon* 1778, S. 88; *Allgemeines Künstlerlexikon* Zürich 1779, S. 419; Weinkopf 1783, S. 134; Seipp 1793, S. 502–503 (»in der Höhe von 2–3 Schuhen«); Füssli 1802, S. 22 (»etwa 1 1/2 bis 2 Schuh«); *Allgemeines Künstlerlexikon* Zürich 1809, S. 848; Bertuch 1810, S. 121 (»einige Fuß hoch«); Dlabacz 1815, S. 311–312; Nagler 1840, S. 162; *Österreichische National-Encyklopädie* 1835, S. 647; Wurzbach 1867, S. 443; Ilg 1885, S. 5, 7, 89, Nr. 20–21; Hevesi/Wlha 1909, S. 4; Weiss 1924, S. 75; Malíková 1968, S. 37, 109; Pötzl-Malikova 1982, S. 31, 45, 232, Nr. 36; Krapf 1993, S. 209–210; Pötzl-Maliková 2004, S. 27; Pfarr 2006, S. 20; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 18; Scherf 2010/2011, S. 33; Lechner 2013, S. 16–17.

Die Beweggründe und Umstände von Messerschmidts Studienreise nach Rom im Jahre 1765 werden in der Literatur unterschiedlich interpretiert und beschrieben, und das schon von seinen frühesten Biografen.¹ Über seine dortige Tätigkeit jedoch berichten diese fast einstimmig, dass er sich vor allem dem Schnitzen von verkleinerten Holzkopien bekannter antiker Kunstwerke gewidmet habe. Die Anzahl dieser Werke wird nicht genannt² und Angaben über ihre Größe variieren von 1 Schuh (etwas über 30 cm) bis 2 resp. 3 Schuh. Näher begründet wird diese Tätigkeit des Künstlers nicht, von den meisten, auch den späteren Autoren wurde stillschweigend angenommen, dass er es aus persönlichen Studienabsichten getan habe, ähnlich wie die Mehrzahl der anderen Kunstadepten, die damals nach Rom strömten. Nur in der letzten Zeit hat Ulrich Pfarr die Ansicht geäußert, dass Messerschmidt diese Kopien für die Wiener Akademie geschnitzt habe.³ Ein bisher wenig bekanntes Dokument, ein Inventarium über die Ausgaben der Wiener Akademie in den Jahren 1751 bis 1772⁴ bestätigt diese Vermutung. Hier findet man im Jahr 1770 unter anderem, dass man: »für 9 Antike Statuen, die Franz Messerschmidt zu Rom in Holz geschnitten, in Gyps abzuformen 12 fl.« gezahlt hat. Anschließend, im Jahre 1772 steht, ohne den Namen des Künstlers zu nennen:

»Noch zwey solche Figuren und 10 Köpfe abzuformen 11 fl.« Diese Eintragung beweist, dass Messerschmidt bei seiner Studienreise in Rom einen konkreten Auftrag hatte und daher sicher auch eine finanzielle Unterstützung bekam, die ihm half, diese Reise überhaupt zu realisieren. In die Wege geleitet hat das Ganze wohl der damalige Direktor der Akademie Martin van Meytens. Er hatte bereits Gelegenheit, sich bei der Fertigung des beweglichen Skeletts (siehe Kat. Nr. 1) von Messerschmidts großen schnitztechnischen Fähigkeiten zu überzeugen, und er konnte sich mit einem solchen Auftrag gleich zwei Wünsche erfüllen. Einerseits gewann er auf diese Weise für die Akademie gute, nicht leicht zerbrechliche Antikenkopien nach eigener Auswahl direkt aus Rom, andererseits verhalf er seinem Protegé zu einer Romreise.

Die nach Messerschmidts Holzfiguren entstandenen Gipskopien hat Anton von Weinkopf höchstwahrscheinlich gemeint, als er in seiner 1783 erschienenen Beschreibung der Akademie erwähnt, dass sich hier als Lehrmittel für die Anfänger Antikenkopien »ungefähr zween Schuh hoch« aus Gips befänden, die mehrere Bildhauer, darunter auch F. X. Messerschmidt verfertigt haben.⁵ Die Entstehung dieser Werke wurde meist in die Zeit datiert, als Messerschmidt an der Akademie unterrichtete⁶, mit ziemlicher Sicherheit kann man aber in ihnen jene Gipsabgüsse sehen, die 1770 und vielleicht auch 1771 nach den Holzkopien, die Messerschmidt 1765 in Rom geschnitzt hatte, geformt worden sind.

- 1 Siehe S. 62–76.
- 2 Nur C. Bertuch, der seine Informationen offenbar von Anton Grassi hatte, erwähnt sieben Kopien.
- 3 Pfarr 2006, S. 20. Diese Behauptung hat der Autor allerdings nicht näher begründet.
- 4 Vgl. auch Kat. Nr. 1.
- 5 Weinkopf 1783, S. 134.
- 6 Pötzl-Maliková 1982, S. 45, 232, Nr. 36 (dat. 1769–1774).

II

HERKULES FARNESE, 1765 / HERCULES FARNESE, 1765

Holz, Kopie nach der Antike, Maße unbekannt.
Verschollen.

Wood, copy of an ancient model, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 402–403; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 14–15; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 14–15; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 13–14; Hesperus 1812, S. 445; Paris und Wien 1812, S. 260; Cerroni 1812–1818, fol. 91r; Der Österreichische Zuschauer 1837, S. 1168; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 9–10; Schröer 1853, S. 231, Sp. 2; Wurzbach 1867, S. 443–444; Ilg 1885, S. 5–6, 60 (verschollen); Hevesi/Wilha 1909, S. 4; Heilmeyer 1913, S. 100; Weiss 1924, S. 5–6; Fischer 1942, S. 409; Malíková 1968, S. 20–21, 113, Anm. 47; Glandien 1981, S. 35 (»Torso des Herakles«); Pötzl-Maliková 1982, S. 31, 223, Nr. 11; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 38;

Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 21; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 53; Pötzl-Maliková 2004, S. 27; Höcherl, Hogarth 2006, S. 26, Anm. 15; Ausst. Kat. Los Angeles 2013, S. 5 (Boström); Lechner 2013, S. 17.

Eine der berühmten antiken Statuen, die Messerschmidt in Rom in Holz kopierte, war offenbar der *Herkules Farnese*.¹ Wir erfahren davon aus einer Anekdote, die Friedrich Nicolai in seiner Reisebeschreibung im Zusammenhang mit der Schilderung seines Besuchs bei Messerschmidt publizierte. Er gibt an, dass sie ihm ein Künstler erzählt habe, der gleichzeitig mit Messerschmidt in Rom war. Viel wahrscheinlicher hatte er sie von seinem Freund Heinrich Gottfried von Bretschneider erfahren, der Messerschmidt gut kannte und ein eifriger Sammler und Kolporteur von Anekdoten war.²

Nach dieser Anekdote erschien Messerschmidt im Palazzo Farnese als ein Tagelöhner gekleidet, mit einem Holzklotz auf den Schultern, und begann dort ohne viel Vorbereitung aus dem Holz eine Kopie der berühmten Herkules-Statue zu schnitzen. Für die anderen dort versammelten Kopisten, die ihre Kopien aus Ton mit Messgeräten herstellten, war es ein ungewohnter Anblick, über den sie sich sehr mokierten. Vor allem zwei spanische Hofpensionäre lachten über den merkwürdigen Künstler und seine Arbeitsweise. Nach einigen Tagen, als die Kopie fertig war, schlug aber der Spott in Bewunderung um. Nur einer der Spanier wollte sich nicht geschlagen geben und erklärte, so etwas sei nur mit Hilfe des Teufels möglich. Messerschmidt antwortete auf diese Beleidigung mit einer tüchtigen Ohrfeige und »behauptete seinen Platz mit Ehren, die man ihm vorher kaum gegönnet hatte« (Nicolai).

Die Anekdote erschien, wörtlich von Nicolai übernommen, 1793 in der Broschüre von Franz Strunz.³ Durch seine Vermittlung finden wir sie dann auch in weiteren Schriften über Messerschmidt. Ob sie sich wirklich ereignet hat, wissen wir nicht, sie entspricht aber jener Vorstellung vom Künstler, die man auch aus anderen Quellen gewinnt. Das genannte Werk Messerschmidts ist längst verschollen. Möglicherweise ist es identisch mit einer Herkules-Kopie, die sich 1783 in der Wiener Akademie der bildenden Künste befand.⁴

- 1 Im 18. Jahrhundert stand die Statue im Hof des Palazzo Farnese in Rom, heute befindet sie sich im Museo Nazionale in Neapel. Die kolossale Figur, die sehr oft in verkleinerten Maßen kopiert wurde, wird heute als ein Werk des Glykon aus dem Anfang des 3. Jh. n. Chr. angesehen, der für die Caracalla-Thermen in Rom ein Werk desselben Themas von Lysippos oder seinem Umkreis in großen Dimensionen nachgebildet hat. Lit.: Haskell/Penny 1988 [1981], S. 229–232, mit Abb. 118.
- 2 Über H. G. v. Bretschneider, seine Kontakte zu Messerschmidt und die Rolle, die er als Vermittler zwischen Nicolai und dem Künstler gespielt hat siehe S. 96.
- 3 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 14–15.
- 4 Weinkopf 1783, S. 134. Bei den Kopien nach antiken Vorbildern, die sich damals in der Akademie als Lehrmittel für die Anfänger befanden, nennt Weinkopf nicht nur die Bildhauer (darunter auch Messerschmidt), sondern konkret auch einige von diesen Kopien. Siehe auch S. 220–221, Kat. Nr. 10.

APOLLO, 1765

Ton, Maße unbekannt.
Verschollen.

Clay, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Seipp 1793, S. 502; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 16–17; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 16–17; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 15–16; Paris und Wien 1812, S. 260; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 11; Schröer 1853, S. 231, Sp. 2; Wurzbach 1867, S. 444 (»aus Stein«); Ilg 1885, S. 6, 89, Nr. 15 (verschollen); Weiss 1924, S. 72; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 109 (»aus Ton oder Marmor«); Malíková 1968, S. 22, 159; Pötzl-Malíková 1982, S. 31, 223–224, Nr. 14; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 53; Pötzl-Malíková 2004, S. 28.

Nach einer Anekdote, die Seipp von Messerschmidts Bruder gehört und 1793 publiziert hat, verfertigte der Künstler, um seinen Widersachern in Rom zu zeigen, dass er nicht nur in Holz zu schnitzen, sondern auch zu modellieren weiß, in drei Tagen eine Apollonfigur aus Ton, die große Bewunderung hervorrief. Auf dem zuerst zugedeckten Sockel entdeckte man aber dann verschiedene satirische Darstellungen.¹ Franz Strunz übernahm bald darauf diese Anekdote in seine Broschüre², nach ihm befanden sich allerdings auf dem Sockel Karikaturen von Messerschmidts Feinden mit Eselsohren, die auf verschiedenen Instrumenten spielten. Diese Apollonstatue entstand angeblich am Ende des Studienaufenthalts des Künstlers, der die Reaktion auf seine Satire nicht abgewartet und Rom bald darauf verlassen habe.

Es ist anzunehmen, dass – wenn diese Erzählung zutrifft – Messerschmidt auch in diesem Falle eine Nachbildung eines damals in Rom vorhandenen antiken Originals³ geschaffen hat. Das Werk ist schon lange verschollen, die Behauptung Franz Strunz', dass sich diese Figur 1793 noch in Rom befunden habe, ist durch nichts bewiesen. Die später gelegentlich in der Literatur vorkommende Angabe, sie sei aus Stein resp. Marmor gewesen, entbehrt jeden Beweises.

- 1 Nach Johann Messerschmidt bestanden diese »in Mausefallkrämereyen, Murmelthierabrichtungen und dergleichen kleinen drollichten kleinen Figürchen« (Seipp 1793, S. 502).
- 2 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 16–17.
- 3 In Frage kämen vor allem die Statue des berühmten *Apollo Belvedere* im Vatikan (Museo Pio Clementino) oder der ebenfalls sehr bekannte Apollino, der sich damals noch in der Villa Medici in Rom befand (heute in Florenz, Uffizi). Lit.: Haskell/Penny 1881, S. 146–151, Nr. 7, Abb. 76 (*Apollino*), Nr. 8, Abb. 77 (*Apollo Belvedere*).

KAISER FRANZ I. VON LOTHRINGEN, 1766 / EMPEROR FRANCIS I OF LORRAINE, 1766

Statue aus Zinnguss (94,6% Zinn, 5,2% Kupfer)¹, Höhe 216 cm, bezeichnet links, unter dem Mantelsaum: F.M.SH:F.
Kleine Beschädigungen an der Krone und dem Schwert (Querstange abgebrochen). In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts restauriert (weißer Ölanstrich entfernt).
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2240.

Statue, tin cast (94.6%) and copper (5.2%)¹, height 216 cm, signed below the hem of the coat on the left: F.M.SH:F.
Crown and sword (broken crossbar) slightly damaged. Restored in the 1880s (removal of a coat of white oil paint).
Belvedere, Wien, Inv. no. 2240.

Provenienz / Provenance

Die im Herbst 1765 bestellte Statue kam 1766, zusammen mit jener der Kaiserin Maria Theresia (siehe Kat. Nr. 7), in die kaiserliche Galerie in der Stallburg. Von dort wurden beide Statuen 1773 in das Untere Belvedere überführt, Ende des 18. Jahrhunderts in das Obere Belvedere. 1800 wurden sie auf Befehl des Kaisers Franz II. (I.) nach Laxenburg verlagert. Dort wurde die Statue des Kaisers erst Anfang der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts im Waffensaal der Franzensburg ausgestellt. Im Jahre 1921 kam sie, zusammen mit ihrem Pendant, in das Barockmuseum der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere.

Commissioned in autumn 1765, the statue was installed in the Imperial Gallery in the Stallburg in 1766, alongside the statue of Empress Maria Theresia (see Cat. no. 7). Both statues were transferred, in 1773, to the Lower Belvedere and at the end of the 18th century to the Upper Belvedere. On the order of Emperor Francis II (I) they were taken to Laxenburg in 1800. It was not until the early 1880s that the Emperor's statue was put on display in the Weapons Hall of the Franzensburg. Together with its companion piece, it was handed over to the Barockmuseum der Österreichischen Galerie in the Lower Belvedere in 1921.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Dokumente / Documents

Österreichisches Staatsarchiv Wien, HHStA, OkäA, Geheime Kammerzahlamtsbücher, Jahre 1766–1769, fol. 839; HHStA, HBA, Sitzungsprotokolle 1773 (12. Sessio, Nr. 19, fol. 320, 322; 18. Sessio, Nr. 2, fol. 44; 21. Sessio, Nr. 3, fol. 98v–99r).

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 63 vom 6. VIII. 1766, Nr. 66 vom 16. VIII. 1766; Preßburger Zeitung Nr. 64 vom 9. VIII. 1766, Nr. 67 vom 20. VIII. 1766; Köremon [Scheyb] 1770, Teil II, S. 94; Rotenstein 1784, S. 24; Rotenstein 1792, Teil 2, S. 149; Seipp 1793,



13

S. 502–503; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 18–19; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 18–19; Freddy 1800, Bd. II, Teil 2, S. 216; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 17; Bertuch 1810, S. 121; Paris und Wien 1812, S. 261; Cerroni 1812–1818, fol. 91v–92r; Böckh 1823, Teil II, S. 132; Ballus 1823, S. 191; Brockhaus 1827, S. 310; Österreichische National-Encyclopädie 1835, Bd. 6, S. 647; Der österreichische Zuschauer 1837, S. 1169; Der Adler 1839, S. 1100; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 13; Schröer 1853, S. 231; Wurzbach 1867, S. 444; Arneth 1879, S. 292; Führer Franzensburg 1883, S. 6 (»im ungarischen Krönungsornate, entstanden 1769«); Ilg 1885, S. 9, 32, 46–48, 59, 89, Nr. 22; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 497 (Ilg); Hevesi/Wilha 1909, S. 4, 7–8, Taf. 11; Tietze-Conrat 1920, S. 142; Slg. Kat. Wien, 1923, S. XLVIII, Nr. 108, S. XLIX (Aufstellung in der Marmorgalerie), 82 (Abb.), 83 (Abb.); Weiss 1924, S. 25–28, 105, 118–119, 126–128, 144–145, 155, 228, 233; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fleischer 1932, S. 108, Nr. 435; Kris 1932, S. 176, Abb. 146, S. 180–181; Slg. Kat. Wien 1934, S. 76, Nr. 270, S. 100 (Abb.: Aufstellung in der Marmorgalerie), 186 (Abb.); Fischer 1942, S. 408; Grimschitz 1943, S. 82; Slg. Kat. Wien 1958, S. 49; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 154–155, mit Abb. 5; Malíková, Porträtplastik 1965, S. 14–15, o. S. Abb. 6; Malíková 1968, S. 17–20, 22–23, 150; Aurenhammer 1969, S. 53, 61, 63–64; Poch-Kalous 1970, S. 169; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 18 (Krapf); Baum 1980, S. 376–377, Nr. 222, S. 378 (Abb.), 358; Pörtl-Malikova 1981, S. 131–138, 140, 144–145, o. S. Abb. 76; Glandien 1981, S. 70–71, 132, Abb. 5; Pörtl-Malikova 1982, S. 22–24, 29–32, 160 (Abb.), 161 (Abb.), 224–

225, Nr. 17, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4, Nr. 46; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 18–20, 39, mit Abb.; Pörtl-Malikova 1986, S. 102, 104; Chan 1986, S. 84 mit Abb. 4; Borrmann 1994, S. 108; Grevers 1997, S. 86; Lammel 1998, S. 20; Gamp 1998, S. 20; Führer Laxenburg 1998, S. 81–82, Abb. 53, S. 88 (Bürgler); Schemper-Sparholz 1999, S. 469; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 22, mit Abb. 11; Häusler 2002, S. 36, Abb. 5–6, S. 37–38, Abb. 9, S. 43–44; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 67; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 152, Nr. 6 (vor 1766), S. 153 (Abb.), 154–155 (Abb.) (Krapf); Pörtl-Maliková 2004, S. 26 (Abb.), 29–30; Höcherl 2006, S. 15, 18; Bückling, Porträts 2006, S. 38–39, 41; Pfarr 2006, S. 20–22, Abb. 2; Husslein-Arco 2008, S. 208–209, Nr. 99 (Wöhler); Pörtl-Malikova 2010/2011, S. 18–19; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 199–200, Abb. 93; Matsche 2011, S. 205–206; Lechner 2011, S. 76, Abb. 6; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 4 (Boström); Lechner 2013, S. 16, 22, Abb. 22; Hassmann 2013, S. 126–127, Nr. 10–11, 13, S. 156, Nr. 141.

Die etwas über lebensgroße Statue stellt Franz I. von Lothringen als Kaiser des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation dar. Seine verjüngte Gestalt alludiert auf die Kaiserkrönung am 4. Oktober 1745, der Herrscher ist jedoch nicht mit den Krönungsinsignien, mit denen er damals gekrönt wurde, dargestellt, sondern mit den sog. Hausinsignien, mit der Krone des Rudolph II. und dem Reichsapfel und Zepter des Kaisers Matthias. Der Krönungsornat, der Säbel Karls des Großen und weitere Teile der Bekleidung, wie z. B. die prachtvollen Handschuhe, sind zwar getreu wiedergegeben, wahrscheinlich wurden aber als Vorbild nicht der Originalsäbel und die Originalgewänder genommen, sondern deren barocke, in Wien hergestellte und dort aufbewahrte Kopien, die 1763 Franz I. von Lothringen in Auftrag gegeben und ein Jahr später, anlässlich der Königskrönung seines Sohnes Joseph II., in Frankfurt getragen hat.² Der kurz nachher verstorbene Kaiser wird damit nicht nur als gekrönter Inhaber der kaiserlichen Gewalt, sondern auch als Repräsentant der Kontinuität der Hausmacht aufgefasst, die durch die Heirat mit der letzten Habsburgerin auf ihn übergegangen ist.³

Im Unterschied zu der sorglosen Gestaltung des Krönungsornats und der Insignien des Königtums Ungarn an der Statue Maria Theresias (siehe Kat. Nr. 7) ist die Wiedergabe der Hausinsignien und der Gewänder bei dieser Statue peinlich genau, so dass man ein detailliertes Studium der Objekte selbst, oder wenigstens der damals schon existierenden grafischen Abbildungen, voraussetzen muss. Ein direktes Vorbild für das Standmotiv der souveränen Gestalt des Franz I. von Lothringen ist nicht bekannt. In der Literatur wird gelegentlich vermutet, aber nicht belegt, dass sich hier der Künstler ebenfalls von Martin van Meytens leiten ließ.

Die Errichtung dieser Statue, die gleich nach ihrer Entstehung als ein Pendant zu der genannten Darstellung Maria Theresias als Königin von Ungarn aufgefasst wurde, ist nicht zur selben Zeit wie diese in Auftrag gegeben worden. Maria Theresia entschloss sich erst im Herbst 1765, mit diesem Werk ihrem plötzlich verstorbenen Gemahl ein Denkmal zu setzen. Nähere Umstände über diesen Auftrag sind nicht bekannt. Wir erfahren lediglich von Messerschmidts Bruder Johann, dass sich die Kaiserin damals von Neuem an den Stuckhauptmann David Chatelle wandte und durch ihn Franz Xaver Messerschmidt aus Rom zurückrufen ließ, der für seine Reise von ihr 200 fl. bekam.⁴

Messerschmidt begann die Arbeit am Modell der Statue wahrscheinlich schon Ende des Jahres 1765, denn im Frühjahr musste sie schon in der k. k. Gießerei gegossen worden sein. Parallel dazu führte Messerschmidt sicherlich schon die aufwendige Kaltarbeit an der Statue der Maria Theresia aus, um sich danach der Bearbeitung der zweiten Statue, der des Franz I. von Lothringen, zu widmen. Schon Anfang August waren beide Werke fertiggestellt. Wie wir wissen, erntete Messerschmidt allgemein viel Lob für seine Arbeit und wurde von der Kaiserin mit Geschenken ausgezeichnet.⁵ David Chatelle erhielt für die Statue des verstorbenen Kaisers den »accordierten betrag« von 12.000 Gulden. In dieser hohen Summe war sicher der Preis für das Material und vielleicht auch der Lohn Messerschmidts inkludiert, da dessen Bezahlung nicht separat vermerkt wurde.⁶

Die weiteren Geschicke der Statue des Kaisers sind eng mit der seiner Gemahlin verbunden.⁷ Wir wissen, dass beide Werke zuerst im Oberen Belvedere zur Schau ausgestellt werden sollten, doch bald entschied sich die Kaiserin, sie aus dem Gusshaus direkt in die Bildergalerie in der Stallburg überführen zu lassen. Im Zuge der Auflösung dieser Galerie und ihrer Neuerrichtung im Oberen Belvedere wurden auch beide Statuen 1773 aus der Stallburg entfernt und im Unteren Belvedere untergebracht. Von dort kamen sie vor 1800 in das Obere Belvedere. Hier ist damals die neue Bildergalerie nur in den beiden oberen Stockwerken errichtet worden, die vier Säle im Parterre, seitlich der offenen Salaterrena, wurden für Statuen und Büsten bestimmt.⁸ Auf Befehl von Kaiser Franz II. wurden aber bald nach 1800 die Metallfiguren von Messerschmidt, wie auch die meisten anderen Statuen, nach Laxenburg abtransportiert und dort deponiert.⁹ In der neu aufgebauten Franzensburg wurde ein Habsburgersaal errichtet, in dem auch die Messerschmidt'schen Statuen aufgestellt werden sollten. Sie bekamen 1836 einen weißen Ölanstrich, um sie den anderen dort stehenden Strudel'schen Marmorstatuen der Habsburger anzugleichen. Der Kopf des Franz I. von Lothringen sollte überarbeitet werden, damit diese Statue den bis dahin fehlenden Karl VI. vorstellen könne. Ausgeführt wurde dieser Vorschlag vom Bildhauer Kässmann zum Glück nicht, denn man konnte aus Prag eine Statue Kaiser Karls VI. von Matthias Bernhard Braun nach Laxenburg holen.¹⁰ So wurde nur die Statue Maria Theresias im Habsburgersaal aufgestellt und die Statue ihres lothringischen Gemahls, die überflüssig geworden war, kam von Neuem ins Depot. Sie wurde erst Anfang der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts von Albert Ilg als Messerschmidts Werk wiedererkannt, und Ilg initiierte dann auch ihre Restaurierung, d. h. vor allem die Entfernung des weißen Ölanstrichs und ihre Aufstellung im sog. Waffensaal der Franzensburg. Bei der Errichtung des Barockmuseums kam sie, zusammen mit ihrem Pendant, der Statue der Kaiserin, 1921 in das Untere Belvedere und wurde Eigentum der neu errichteten Österreichischen Galerie.

1 Pötzl 1996, S. 126.

2 Vgl. Fuhrmann 1770, S. 122.

3 Baum 1980, S. 377. Ein Grund für eine solche Darstellung konnte auch der Umstand gewesen sein, dass in der Entstehungszeit der Statue schon Joseph II. der regierende Kaiser war.

4 Seipp 1793, S. 502–503.

5 Siehe Kat. Nr. 7.

6 Publiziert in: Fleischer 1932, S. 108, Nr. 435.

7 Der folgende Abschnitt bringt eine verkürzte Version der Geschichte beider Statuen, die unter Kat. Nr. 7 ausführlicher behandelt wird.

8 Diese bis dahin ungewohnte, ausschließliche Ausstellung von Bildhauerarbeiten währte aber nicht lange. Schon bald nach 1800 bemühten sich die jeweiligen Galeriedirektoren, für weitere Bilder auch die Parterreräume zu gewinnen.

9 Aurenhammer 1969, S. 64; Führer Franzensburg 1998, S. 81 (Bürgler). Im Oberen Belvedere blieben nach zeitgenössischen Beschreibungen von den Statuen nur die des Karl VI. von Georg Raphael Donner und die des Prinzen Eugen von Balthasar Permoser.

10 Siehe den Beitrag von Anna Bürgler im Führer Franzensburg 1998, S. 81. Die entsprechenden Akten wurden hier nicht zitiert.

14

KAISER JOSEPH II., 1767 / EMPEROR JOSEPH II., 1767

Zinnbüste (95,1% Zinn, 3,1% Kupfer)¹, Höhe 78 cm, nicht signiert.

Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 5476.

Bust, tin cast (95.1%) and copper (3.1%)¹, height 78 cm, unsigned. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. no. KK 5476.

Provenienz / Provenance

Die Büste war für das k. k. Naturalienkabinett in der Wiener Hofburg bestellt worden, wo sie bis zur Auflösung dieses Kabinetts stand. Seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts befand sie sich in der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere, von dort kam sie 1891 in das neu eröffnete Hofmuseum (heute Kunsthistorisches Museum).

The bust had been commissioned for the Imperial-Royal Natural History Collection in the Hofburg in Vienna, where it remained until the dissolution of the collection. From the second half of the 19th century it was part of the Ambras Collection in the Lower Belvedere. In 1891 it was handed over to the newly opened Hofmuseum (now Kunsthistorisches Museum).

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Künstlerhaus 1880; Wien, Künstlerhaus (?) 1888; Paris, Musée du Jeu du Paume 1937; Wien, Schönbrunn 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Bruxelles, Palais de Charles de Lorraine 1987; Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot 1994; Frankfurt am Main, Städel 1999–2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Dokumente / Documents

Österreichisches Staatsarchiv, HHStA, ÖkA, Geheime Kammerzahlamtsbücher, Bd. 1766–1769, fol. 844.

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 36 vom 6. Mai 1767; Köremon [Scheyb] 1770, Bd. II, S. 94; Freddy, Bd. I, S. 223; Füssli 1802, S. 23; Ernst Moritz Arndt: *Reisen durch einen Theil Deutschlands [...] in den Jahren 1798 und 1800*, Teil I, Leipzig 1804, S. 210; Wurzbach 1867, S. 444; Arneth 1879, S. 292; Ausst. Kat. Wien 1880, S. 59, Nr. 234; Pressburger Zeitung vom 22. Dez. 1880; A. Ilg/W. Boehm, *Führer durch die k. k. Ambrasers Sammlung*, Wien 1884, S. 78, Nr. XII; Ilg 1885, S. 15, 46, 56, 90, Nr. 25; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 498 (Ilg); Ausst. Kat. Wien 1888, S. 105, Nr. 1153; Führer Wien 1891, S. 214, Nr. 41 (»Nachguss«); Hevesi/Wlha 1909, S. 5, 7–8, Taf. 14; Heilmeyer 1913, Taf. 111; Planiscig 1924, S. 233, Nr. 382, S. 234 (Abb.); Weiss 1924, S. 32–33 (»Nachguss aus der 2. Hälfte d. 19. Jh., Original verschollen«), 106, 117, 125, 147, 231, 235–236; Feulner 1929, S. 42 (»Nachguss«); Thieme-Becker 1930, S. 432 (»Nachguss, Original verschollen«); Kris 1932, S. 177 (Abb.), 181; Fleischer 1932, S. 30, 110, Nr. 450; Slg. Kat. Wien, KHM 1935, S. 158, Nr. 20; Ausst. Kat. Paris 1937, S. 21, Nr. 112; Bange 1941, S. 26; Malíková, *Portrét na tvorbě* 1965, S. 155–156, mit Abb. 7; Malíková, *Porträtplastik* 1965, S. 15, o. S. Abb. 8; Malíková 1968, S. 23–24, 150; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 244 (Abb.), 253, Nr. 44.01 (Krasa); Baum 1980, Bd. I, S. 368; Glandien 1981, S. 71; Pötzl-Malíková 1982, S. 32, 162 (Abb., Detail), 163 (Abb.), 226, Nr. 20 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4, Nr. 47; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 23; Pötzl-Malíková 1986, S. 104; Ausst. Kat. Bruxelles 1987, S. 186, Nr. II.2, mit Abb. (de Ren); Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 162, Nr. 5/11, mit Abb. (Bauer); Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 103, Kat. 61, mit Abb. (Bückling); Krapf, *Messerschmidts Leben und Werk* 2002, S. 22; Häusler 2002, S. 44; Krapf, *Auftraggeber* 2002, S. 66, mit Abb. 2; Bückling 2002, S. 48; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 156–157, Nr. 7, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 27 (Abb.), 30; Pfarr 2006, S. 21; Höcherl 2006, S. 18–19 (Abb. 8); Pötzl-Malíková 2010/2011, S. 18, mit Abb. 2; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 199–200 (Biografie); Lechner 2013, S. 15.

Lebensgroßes Porträt des jungen Kaisers mit großem Büstenabschnitt. Sein Kopf mit einer langen gepflegten Perücke und einem Lorbeerkranz ist nach rechts gewendet. Der Herrscher trägt ein hoch gebundenes Halstuch, ein Hemd mit Spitzenjabot und darüber einen Brustpanzer. Seine linke Seite umhüllt ein Hermelinmantel, der auf der Schulter mit einer Agraffe zusammengehalten wird. Auf der offenen Seite sieht man das Goldene Vlies mit der Collane und eine dreiteilige (rot-weiß-rote) Scherpe des – nicht sichtbaren – Maria-Theresien-Ordens.

Die Büste zählen schon Franz von Scheyb und Johann Rudolf Füssli unter den Werken Messerschmidts auf und Gianluigi di Freddy nennt nicht nur ihren Schöpfer, sondern beschreibt auch ihre Aufstellung – sie stand im k. k. Naturalienkabinett in der Mitte des dritten Zimmers auf einem Tisch. Sie wird jedoch 1793 von Seipp und anschließend darauf von Franz Strunz nicht genannt, und so fehlt sie in der ganzen weiteren Literatur, die von



14

dessen Broschüre abhängig ist. Lediglich Ernst Moritz Arndt erwähnt sie in seinen Erinnerungen an den Besuch Wiens in den Jahren 1798–1799. Sein Urteil ist aber sehr ablehnend, nach ihm ist diese inzwischen wohl nachgedunkelte Zinnbüste zwar »sehr ähnlich, aber widerlich wie alles Bleyerne«.² Im Werkverzeichnis des Künstlers finden wir sie dann erst im Lexikon von Constant von Wurzbach im Jahre 1867 und richtig identifiziert wurde sie sogar erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von Albert Ilg, der sie bereits in der Ambrasersammlung entdeckt hat. Nähere Angaben zu diesem Werk wurden dann im Jahre 1932 publiziert. So fand Julius Fleischer in den Geheimen Kammerzahlamtsbüchern des Hofes die Eintragung, dass Messerschmidt im April 1767 »wegen eines von Composition Metall verfertigten Brust Stucks mit den Bildnisz des Regierenden Röm. Kaysers Josephi 2di« tausend Gulden erhalten hat³ und Ernst Kris publizierte einen Bericht des *Wienerischen Diariums* vom 6. Mai 1767 über die Aufstellung dieser Büste im k. k. Naturalienkabinett, in dem sowohl dem Künstler als auch seiner Ausbildungsstätte, der Akademie, großes Lob gesendet wurde.⁴ Durch diese zwei Funde wissen wir, dass dieses Werk ein Hofauftrag war und dass man seine Entstehung, die bis dahin meist in das Jahr 1765 datiert wurde, auf den Beginn des Jahres 1767 verschieben muss.⁵

Heute gehört die Büste im Kunsthistorischen Museum zu den unbestrittenen Werken des Künstlers, einige Zeit herrschte aber eine Ungewissheit darüber, ob sie ein Original oder ein späterer

Zinnabguss aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sei. Die Ansicht, dass es sich um ein Nachguss handelt, finden wir zuerst 1791 im Sammlungsführer von Albert Ilg⁶, dezidiert ausgesprochen wurde sie aber erst 1924 von Gabriele Weiss, welche die existierende Zinnbüste als einen Nachguss nach einem bereits verschollenen Originalwerk bezeichnete.⁷ Ihrer Meinung schlossen sich Adolf Feulner im Jahre 1929 und ein Jahr später im Thieme-Becker Künstlerlexikon auch Paul Grotemeyer an. Im Bestandskatalog der plastischen Werke des Kunsthistorischen Museums von Leo Planiscig aus dem Jahre 1924 wird dieses Werk als Original angesehen, sein Material ist allerdings mit »Blei« angegeben, so wie es bei diesem Werk meist üblich war. Die gesamte damalige Konfusion ist ein Beweis für die langjährige Überbewertung des Bleis (bzw. seiner Legierungen) in der Wiener Kunstgeschichte, die alle Metallwerke, die im 18. Jahrhundert nach G. R. Donner entstanden sind und nicht aus Bronze waren, pauschal als Werke aus diesem Material bezeichnet hatte. Die wohl zufällige Entdeckung, dass eine Büste aus Zinn ist, führte dann sofort zum Verdacht, dass dieses Werk kein Original sei!

- 1 Pötl 1996, S. 126.
- 2 Zitiert in: Pötl-Malikova 1982, S. 93.
- 3 Fleischer publiziert in extenso die hier im Abschnitt *Dokumente* genannte Eintragung in das Geheime Kammerzählamtsbuch. Das Zitat ist aus seiner Publikation übernommen.
- 4 Wörtlich zitiert auch in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 156.
- 5 In der heutigen Aufstellung der Büste in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums ist sie von Neuem irrtümlich um 1765 datiert.
- 6 Siehe: Führer Wien 1891, S. 214, Nr. 41: Büste von Spiatta gegossen. Diese Behauptung findet man auch in weiteren Ausgaben des Führers, in der Übersicht über die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses aus den Jahren 1904–1918. Der Name Spiatta ist mir unbekannt, er kommt aber auch bei Gabriele Weiss 1924 auf S. 33 vor (»Nachguss von Spiatta aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhundert«).
- 7 Weiss 1924, S. 32–33, 106. Das nicht auffindbare Original aus Bronze [sic!] sollte sich nach ihr im Wiener Privatbesitz befinden.

15

MARIA IMMACULATA MIT ENGELN, 1767 / *MARY IMMACULATE WITH ANGELS, 1767*

Figurengruppe aus Zinnabguss, Gesamthöhe 300 cm, davon die Marienfigur 210 cm.
Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 1479.

Figural group cast in tin, overall height 300 cm, height of the figure of Mary 210 cm.
Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. no. SK 1479.

Provenienz / *Provenance*

Ursprünglich befand sich die Gruppe in einer Nische auf der Fassade des Savoy'schen Damenstiftes in Wien, Johannesgasse 15. Im Jahre 2005 wurde sie von dort abgenommen und restauriert und kam anschließend in das Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau in Wien.

Originally this group stood in a niche in the façade of the Savoy Foundation for Noble Ladies at Johannesgasse 15, Vienna. In 2005 it was removed, restored and transferred to the Liechtenstein Garden Palace in Vienna's Rossau.

Abgüsse / *Replica casts*

Wien, Johannesgasse 15, Fassade des Savoy'schen Damenstifts. Das Original wurde im Jahre 2007 durch einen Abguss aus einer Legierung von 75% Zinn und 25% Blei ersetzt.

Vienna, Johannesgasse 15, façade of the Savoy Foundation for Noble Ladies. The original was replaced in 2007 by a replica cast in an alloy of tin (75%) and lead (25%).

Dokumente / *Documents*

Wien, HAL, Karton 321 (Vertrag der Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen vom 5. November 1766 mit einem Zusatz vom 14. Dezember 1766).

Literatur / *Literature*

Köremön [Scheyb] 1770, Teil II, S. 94; Anzeigen, Nr. I (1771), II. Stück (10. Juli), S. 11; Wekhrlin 1777, S. 151; Luca 1778, S. 333–334; Seipp 1793, S. 503; Friedel 1793, Bd. II, S. 7; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 19; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 19; Füssli 1802, S. 23, 35; Pezzl 1807, S. 31; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 17–18; Cerroni, 1812–1818, fol. 36r; Böckh 1822, S. 467; Böckh 1823, Teil I, S. 467; Ballus 1823, S. 191–192; Österreichische National-Encyklopädie 1835, S. 647; Tschischka 1836, S. 23; Ausst. Kat. Wien 1752, S. 13; Schröer 1853, S. 231, Sp. 2; Schlager, 1853, S. 111, Nr. 17 (»G. R. Donner ?«); Ilg 1885, S. 12–14, 88, Nr. 2 (um 1768); Ilg 1894, S. 108; Hevesi/Wilha 1909, S. 7–8, Taf. 4; Heilmeyer 1913, S. 99, 109 (Abb.); Tietze-Conrat 1920, S. 27–28, 110, Abb. 75; Weiss 1924, S. 33–34, 112, 120–121 128–129, 148–151, 226–228 (in 1769/1770 datiert), 235–236, 242; Feulner 1929, S. 42–43, Abb. 28; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 173, Abb. 140, S. 177; Fischer 1942, S. 410; Malíková 1968, S. 25–27, 150; Poch-Kalous 1770, S. 170; Pötschner 1981, S. 98; Pötl-Malikova 1982, S. 33–34, 125–126, Dok. V, S. 164 (Abb., Detail der Hauptfigur), 225, Nr. 18, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 64 a, b (Foto); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 22, 40; Ausst. Kat. New York 1985, S. 28 (Draper); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 23, mit Abb. 12; Pötl-Maliková 2004, S. 25 (Abb.), 30; Höcherl 2006, S. 15; Wolfgang Schwarzkogler/Petra Fuchs/Michaela Lechner/Ulrike Rossmeissl: Konservierung und Restaurierung der Skulpturengruppe Maria Immaculata von Franz Xaver Messerschmidt (Zinn-Blei, um 1768) aus den Fürstlichen Sammlungen des Hauses Liechtenstein. In: Martina Grieser-Stemscheg/Gabriela Krist (Hg.): *Metallkonservierung, Metallrestaurierung, Geschichte, Methode,*



Praxis, Wien 2007, S. 231–240; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 199 (Biografie); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 4 (Boström); Kräftner 2013, o. S. [219] Abb.; Lechner 2013, S. 17.

Am 10. Februar 1766 bestellte Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen für eine Nische in der Fassade ihres Wiener Stadtpalastes, des späteren Savoy'schen Damenstiftes, eine Immaculata-Gruppe beim Bildhauer Franz Kohl.¹ Sie sollte aus einer Legierung von gleichem Anteil an Zinn und Blei gegossen werden und aus einer Immaculata-Statue auf einer großen Weltkugel mit Wolken bestehen, dann zwei großen Engeln und mehreren Puttenköpfen, sowie einer Nischenverkleidung aus Metall, in welche die Gruppe gestellt werden sollte. Für die ganze Arbeit, die innerhalb eines Jahres fertig sein sollte, war das Honorar von 3.700 Gulden vereinbart. Das Material, das Gerüst und die notwendige Maurerarbeit sollten auf Kosten der Herzogin gehen.

Noch in demselben Jahr, inmitten der Arbeit an diesem großen Auftrag verstarb Franz Kohl und die Herzogin beauftragte, auf Empfehlung von Martin van Meytens², Franz Xaver Messerschmidt mit der Fertigstellung der Gruppe. Gemäß dem neuen Vertrag vom 5. November 1766³, in dem dieselben Bestandteile der Gruppe aufgezählt und die gleichen Maße angegeben waren wie im Vertrag mit Kohl, sollte Messerschmidt um 2.800 Gulden die Arbeit »wie es das vom vorigen Bildhauer Kohl verfertigte Modell ausweist« fortsetzen. Wie wir weiter erfahren, war zu dieser Zeit die Hauptfigur nach einem Modell von Kohl schon teilweise gegossen und Messerschmidt hätte sie nur ergänzen sollen. Kurz nach der ersten Vereinbarung wurde am 14. Dezember 1766 zum Vertrag eine Nota hinzugefügt, nach der im Einverständnis mit der Herzogin die Hauptfigur von Messerschmidt neu modelliert und gegossen werden sollte. Eine Veränderung betraf auch das Material: Anstatt der von Kohl präferierten Legierung sollte nun, sowohl für die Hauptstatue als auch für das »ganze Werk« eine »Composition« von zwei Teilen Zinn und einem Teil Blei verwendet werden. Die Höhe des Honorars wurde aber nicht geändert. Vom ursprünglichen Werk Kohls ist bei der Ausführung wohl kaum etwas erhalten geblieben, die ganze Immaculata-Gruppe wird schon in der zeitgenössischen Literatur als ein bedeutendes Werk Messerschmidts genannt.

Nach den auf dem Vertrag von Messerschmidt quittierten Zahlungen und der Übernahme des Materials war diese Arbeit nicht in acht Monaten, wie ursprünglich vereinbart, sondern erst im November 1767 fertig.⁴ Johann Rudolf Füssli notiert 1802 in seinen *Annalen*, dass dem Künstler bei dieser Arbeit der junge Johann Martin Fischer geholfen habe und dass sie diese »mit beyderseitigen gutem Einverständnisse zur Ehre beyder zu Stande gebracht« hatten.⁵ Die Umbauarbeiten führte offenbar auch bei diesem Palais der langjährige Baumeister der Fürsten Liechtenstein Johann Meißl. Von ihm hat sich eine Bleistiftzeichnung der Fassade mit einer mit Feder eingezeichneten Darstellung der Immaculata-Gruppe erhalten, auf der sich die Approbierung der Herzogin, datiert mit 29. Juli 1767, befindet (Kat. Nr. X 5).

1 Der zwar in der Literatur genannte (siehe Pötzl-Malikova 1982, S. 225), aber bisher nicht im vollen Wortlaut publizierte Vertrag mit Franz Kohl befindet sich im HAL, Karton 321.

2 Füssli, *Annalen* 1802, S. 23.

- 3 Der Vertrag der Herzogin mit Messerschmidt, aufgefunden vor 1966 von dem damaligen Archivar des Hausarchives des regierenden Fürsten Liechtenstein Gustav Wilhelm, wurde der Autorin bereits 1968 dank des damaligen Direktors der Österreichischen Galerie Hans Aurenhammer bekannt und im selben Jahr publiziert, in extenso ist er aber wiedergegeben erst in: Pötzl-Malikova 1982, S. 125–126, als Dokument V.
- 4 Messerschmidt bekam als Vorauszahlung 1000 Gulden, am 16. Mai 1767, nachdem die Figuren gegossen waren, weitere 800 Gulden und am 11. November, als die fertige Gruppe aufgestellt wurde, den Rest von 1000 Gulden, teils in bar, teils als Material (Zinn und Blei).
- 5 Füssli, *Annalen* 1802, S. 23, 35. Der Autor spricht nur allgemein von der »Verzierung der Fassade« des Palastes und nennt danach »eine Mutter Gottes mit Zwei Engeln [...] vom weichen Metall«, die Messerschmidt für die Kapelle desselben Palastes angeblich verfertigt hatte. Hier ist dem Autor sicherlich ein Irrtum unterlaufen, denn nach den vorhandenen alten Beschreibungen und Inventaren des Gebäudes im HAL befand sich in der Kapelle kein solches Werk.

16

MARIA THERESIA FELICITAS HERZOGIN VON SAVOYEN, 1767–1770 / MARIA THERESIA FELICITAS, DUCHESS OF SAVOY, 1767–1770

Bronzerelief, feuervergoldet, Höhe 47,3 cm (18 Zoll), Breite 31,5 cm (12 Zoll), bezeichnet: Messer-Schmidt (?). Verschollen.

Bronze relief, fire-gilt, height 47.3 cm (18"), width 31.5 cm (12"), signed: Messer-Schmidt (?). Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

Wien, HAL, Karton 233 (Nachlass des Fürsten Franz Joseph I. von und zu Liechtenstein).

Literatur / Literature

Description des tableaux et des pièces de sculpture, que renferme la galerie de son altesse François Joseph chef et prince régnant de la maison de Liechtenstein, Vienne 1780, S. 138, Nr. 517; Pötzl-Malikova 1982, S. 225, Nr. 19; Ausst. Kat. New York 1985, S. 28, 30; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 23.

Über die Existenz dieses kaum bekannten und längst verschollenen Werkes Messerschmidts sind wir nur aus einem Katalog, eigentlich einem Verzeichnis der Kunstwerke in Liechtenstein'schem Besitz informiert, die 1780 im Palais in der Schenkenstraße zu sehen waren. Der Autor dieser anonym erschienenen Publikation war der damalige Galerieinspektor, der Landschaftsmaler Anton Dallinger,

ins Französische übersetzt hat es der Bibliothekar des Fürsten Abbate Lucchini.¹ Das Bildnis der Herzogin, wohl ein Relief, hing demnach im sechsten Zimmer der Galerie, inmitten von unterschiedlichen Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Werk ist mit einem *) bezeichnet, d. h. es war eines der Objekte, die erst von dem damals regierenden Fürsten Franz Joseph I. in die Sammlung eingebracht wurden und somit nicht zu jenen Kunstwerken gehörten, die einen Fideikommiss bildeten. Das Relief erscheint noch in einem der Nachlassverzeichnisse des Fürsten, der im Dezember 1781 gestorben ist², danach fehlt von ihm jede Spur.

Wir können als sicher annehmen, dass das Porträt noch auf eine Bestellung der Herzogin von Savoyen zurückgeht und es aus ihrem Nachlass ins Eigentum des Franz Joseph I. von Liechtenstein kam, des neuen Majoratsherrn nach dem Tode von Joseph Wenzel von Liechtenstein. Er war auch der Haupterbe der Herzogin, die kurz nach Joseph Wenzel I., ebenfalls am Anfang des Jahres 1772, verstarb. Im umfangreichen Nachlass der Herzogin von Savoyen, der sich in Wien im Hausarchiv des Fürsten Liechtenstein befindet, ist es wahrscheinlich bei der Schätzung der hinterlassenen Hauseinrichtung vom 19. August 1773 angegeben.³

Im Katalog des Jahres 1780 wird der Künstler als »Messer-Schmidt« angegeben, was vielleicht darauf hinweist, dass dieses Werk signiert war, denn eine ähnliche Form seiner Signatur findet man auch bei der Statue der hl. Maria im St. Stephansdom (siehe Kat. Nr. 17). Datieren können wir das Werk nur sehr beiläufig in die Zeit, in der Messerschmidt nachweislich für die Herzogin tätig war. Man kann annehmen, dass dieses Porträt eine hochovale Form hatte, ähnlich jener der früheren, fast doppelt so großen Reliefs von Joseph II. und Maria Isabella von Parma (siehe Kat. Nr. 4 und 5). Einen ähnlichen Gestaltungsmodus wie bei diesen beiden Porträts kann man auch bei dem Porträt der Herzogin voraussetzen. Es war ein Werk aus feuervergoldeter Bronze, das sicher ebenfalls eine offizielle, repräsentative Aufgabe zu erfüllen hatte.

- 1 Nicolai, Bd. IV (1784), S. 504–508. Mit diesem Katalog in der Hand besuchte Nicolai 1781 während seines Wiener Aufenthaltes die Galerie und publizierte in seiner Reisebeschreibung auch Bemerkungen zu einigen Werken. Das Relief Messerschmidts erwähnt er aber nicht.
- 2 Im genannten Karton Nr. 233 im Hausarchiv des Fürsten Liechtenstein. Hier wurden in einem Inventarium die Kunstwerke in derselben Reihenfolge wie im Katalog aufgezählt und einzeln taxiert. Beim Relief von Messerschmidt findet man keine Angabe einer Summe.
- 3 Wien, HAL, Karton 524, Nr. 255: »1 Brust stuckh Weyl. Durchl. Herzogin von Savoyen in eichen Ram mit vergoldten Leisten und Eckstückeln–10 fl«. In der Reinschrift dieser Schätzung (ebendort) ist unter diesem Posten jedoch »ein Bruststück des Herzogen von Savoyen.« angegeben! Für die freundliche Überlassung der Kopien von beiden Archivalien danke ich Herrn Luigi Ronzoni, Wien.

17

HL. MARIA UND HL. JOHANNES EVANGELIST, 1768 / SAINT MARY AND ST. JOHN THE EVANGELIST, 1768

Marmorstatuen, Höhe 185 cm, signiert auf der rechten Seite des Sockels: F. MESSER. SHMITT (Maria), bzw. auf seiner linken Seite: F. MESSERSHMIT (Johannes).

St. Stephansdom, Wien, Untere Sakristei, Assistenzfiguren eines mittelalterlichen Holzkruzifixes.

Marble statues, height 185 cm, signed on the pedestal, on the right: F. MESSER. SHMITT (Mary) and on the left: F. MESSERSHMIT (John).

St. Stephen's Cathedral, Vienna, Lower Sacristy, figures flanking a medieval wooden crucifix.

Provenienz / Provenance

Bestellt 1768 von Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen für den Hochaltar in der Hl. Kreuz (Savoy'schen) Kapelle im St. Stephansdom, wo sie ebenfalls ein mittelalterliches Holzkruzifix flankierten. Im Jahre 1853 anlässlich einer Regotisierung der Kapelle von hier entfernt und in der Unteren Sakristei aufgestellt.

Commissioned in 1768 by Maria Theresia Felicitas, Duchess of Savoy, for the high altar of the Holy Cross (Savoy) Chapel in St. Stephen's, where they were put on either side of a medieval wooden crucifix. In 1853, when the chapel was refurbished in neogothic style, the two figures were removed and reinstalled in the Lower Sacristy.

Dokumente / Documents

Wien, HAL, Karton 321 (Vertrag der Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen mit F. X. Messerschmidt vom 29. Februar 1768).

Quellen und Literatur / Sources and literature

Köremon [Scheyb] 1770, Teil II, S. 94; Wekhrlin 1777, S. 151; Seipp 1793, S. 503; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 19; Friedel, Vertraute Briefe, 1793, Bd. II, S. 7; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 19; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 17; Paris und Wien 1812, S. 261; Böckh 1822, S. 492; Jäck 1822, S. 163; Böckh 1823, Teil I, S. 492; Ballus 1823, S. 191; Hesperus 1924, S. 111; Brockhaus 1827, Bd. 7, S. 310; Franz Tschischka: *Der St. Stephansdom in Wien und seine alten Kunstdenkmale*, Wien 1832, S. 12, mit Taf. VI; Ausst. Kat. 1852, S. 13; Schröer 1853, S. 231, Sp. 3; Ilg 1885, S. 11–12, 88, Nr. 1; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 498; Karl Höß: *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*, Wien 1908, S. 270–273; Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 2, S. 3; Weiss 1924, S. 28–30, 106–107, 112, 126, 119, 142–143, 226–227, 229, 231; Feulner 1929, S. 42; Thieme-Becker 1930, S. 432 (»1762«); ÖKT, Bd. XXIII, 1931, S. 389–390, mit Abb. 435–436, S. 551; Kris 1932, S. 184, Anm. 29; Fischer 1942, S. 408; Malíková 1968, S. 27–28, 151; Poch-Kalous 1970, S. 170; Pötzl-Malikova 1982, S. 34, 126, Dok. VI, S. 165 (Abb. Maria), 166 (Abb. Johannes, Detail), 167 (Abb. Johannes), S. 226–227, Nr. 21 (Maria), 22 (Johannes), mit Abb.; Ausst. Kat.



17

Wien 1982, S. 6, Nr. 62, 63 (Foto); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 40–41, mit Abb.; Pötl-Malikova 1986, S. 104–105; Ausst. Kat. Wien 1997/b, S. 270–271, Nr. 5.21.1 und 5.25.2 mit Abb. (Schemper-Sparholz), S. 326, Nr. 6.43 mit Abb. (Kassal-Mikula), S. 456, 462; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 23, mit Abb. 13–14; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 68; Pötl-Maliková 2004, S. 30; Pötl-Malikova 2010/2011, S. 19, mit Abb. 4/4,5; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 199–200 (Biografie); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 4 (Boström); Lechner 2013, S. 17.

Die im Mittelalter erbaute Kapelle am nordwestlichen Eck des St. Stephansdomes, für die diese beiden Marmorstatuen Messerschmidts ursprünglich bestimmt waren, gehörte im Laufe der Jahre verschiedenen Geschlechtern, bis das Patronatsrecht am Beginn des 18. Jahrhunderts die Familie Liechtenstein bekam.¹ In dieser Zeit wurde hier wahrscheinlich schon ein barocker Kreuzaltar errichtet, mit einem über lebensgroßen spätgotischen Kruzifix in der Mitte und einer stuckierten oder gemalten Kreuzigungsszene im Hintergrund. Über dem ganzen Altar hing ein großer Baldachin aus Stuck. Seitlich des Kruzifixes standen wohl schon damals Figuren der trauernden Muttergottes und des hl. Johannes.²

Nach dem Tode des Prinzen Thomas Emanuel von Savoyen-Carignan im Jahre 1729 errichtete seine Witwe, Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen, die ja eine geborene Prinzessin Liechtenstein war, in dieser Kapelle die Begräbnisstätte des Hauses Savoyen, in deren Gruft nicht nur ihr Gemahl und seit 1772 sie selbst ruhen, sondern seit 1736 auch der Verwandte ihres Mannes, der berühmte Feldherr Prinz Eugen von Savoyen. Die Herzogin war dann lange Jahre um eine repräsentative Ausstattung dieser Kapelle bemüht.³ Ihr letzter bedeutender Auftrag ging an Franz Xaver Messerschmidt, der am 29. Februar 1768 die Aufgabe bekam, die am Kreuzaltar schon befindlichen Marmorstatuen der Maria und des Johannes zu überarbeiten.⁴ Er hatte der Herzogin zwei Modelle der neu zu gestaltenden Figuren vorgelegt, die sie approbiert hatte.

Die in der Literatur vor der Publizierung des Vertrages meist unrichtig in das Jahr 1762 datierte Überarbeitung dieser Statuen⁵ führte Messerschmidt im Laufe des Jahres 1768 durch. Auf dem Original des Vertrages quittierte er im März, Mai und August dieses Jahres mit den drei Raten den Erhalt des gesamten vereinbarten Betrages von 1100 Gulden. Die Höhe dieser Summe und die im Vertrag vorgesehene Vorlage von Modellen, nach denen er dann zu arbeiten hatte, sprechen dafür, dass diese aus Genueser Marmor »nicht gehörig geformte« Statuen (Seipp) keinesfalls nur oberflächlich modernisiert wurden, sondern dass Messerschmidt eine grundlegende Umgestaltung durchgeführt hat und dass sie daher als seine Werke gelten können.

Das Patronatsrecht über die Kapelle vermachte die ohne Nachkommen verstorbene Herzogin von Savoyen ihrer Familie, und so war es Fürst Johann II. von Liechtenstein, der die grundlegende Restaurierung und Regotisierung der Kapelle in den Jahren 1851/1852 durch den Dombaumeister Leopold Ernst durchführen ließ. Bei dieser Gelegenheit entfernte man den alten barocken Kreuzaltar. Geblieben ist nur das gotische Holzkruzifix, das in eine neue, von Johann Nepomuk Ender gemalte Altarwand integriert wurde.⁶ Die damit überflüssig gewordenen Statuen von Messerschmidt wurden in die sog. Untere Sakristei des Domes überführt, wo sie, in stuckierten Nischen aufgestellt, zu Seiten eines anderen gotischen Holzkruzifixes stehen.

- 1 Zur Geschichte dieser Kapelle sie u. a. Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779; Ausst. Kat. Wien 1997, S. 258–259, Nr. 5.11 (Ronconi).
- 2 Eine kleine Abbildung dieses Altares befindet sich auf einem Querschnitt durch den Dom in: Franz Tschischka: Der St. Stephansdom in Wien und seine alten Kunstdenkmale, Wien 1832, Taf. VI. Genaue Angaben zur Entstehung dieses Altares sind bisher nicht bekannt. Nach der zitierten Publikation von Karl Höß (1908, S. 271) kam das mittelalterliche Kruzifix schon in der Zeit von Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1662–1712), des Vaters der Herzogin von Savoyen, in die Kapelle. Falls das stimmt, war wahrscheinlich damals auch ein entsprechender Altar errichtet worden und nicht erst von der Herzogin von Savoyen im Jahre 1731 (siehe L. Ronconi in Ausst. Kat. Wien 1997, S. 258).
- 3 Die Herzogin bestellte für diese Kapelle 1731 das prachtvolle Eingangsgitter, ließ 1754 ein Denkmal für den Prinzen Eugen und seinen Neffen, den Prinzen Emanuel, errichten und bestellte 1762 für den Kreuzaltar einen neuen kostbaren Tabernakel und eine silberne Lampe für das ewige Licht.
- 4 Der Vertrag wurde erstmals publiziert in der Österreichischen Kunsttopographie, Bd. XXII, 1931, S. 551; in extenso wiedergegeben ist er auch in: Pötl-Malikova 1982, S. 126, Dokument VI.
- 5 In der Quellenliteratur sind diese Statuen zwar als Werke Messerschmidts genannt, die Zeit ihrer Entstehung wird aber nicht angegeben. Daher wurden sie in Zusammenhang mit der Errichtung eines neuen Tabernakels gebracht und in das Jahr 1762 datiert. Zuletzt findet man dieses Datum noch im Beitrag von R. Kassal-Mikula in Ausst. Kat. Wien 1997, S. 326.

- 6 Siehe das zitierte Werk von Karl Höß (1908, S. 270, 272–273); A. R. von Perger: Die Restauration der Liechtensteinischen Kapelle in der St. Stephanskirche in Wien. In: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 1853, Nr. 47 (21. XI. 1953), S. 272–273. Ein Aquarell aus dem Jahre 1924 von Richard Moser, das diesen neu errichteten Altar wiedergibt, ist abgebildet in: Ausst. Kat. Wien 1997, S. 326, Nr. 6.43.

18

JOHANN BAPTIST STRAUB MIT SEINEN TÖCHTERN, 1768 / JOHANN BAPTIST STRAUB WITH HIS DAUGHTERS, 1768

Metallrelief (Bleiguss?), Maße unbekannt.
Verschollen.

Metal relief (cast in lead?), measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

[Lippert]: Kurzgefaßte Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer Herrn Johannes Straub. In: *Augsburgisches monatliches Kunstblatt*, Jg. III, 1772, Stück 7 (31. VII. 1772), S. 64; Thieme-Becker 1938, S. 163 (Artikel über Johann Baptist Straub von Norbert Lieb, datiert in die Jahre 1776/77); Steiner 1974, S. 12 (Wiedergabe des Textes von Lippert); Pötzl-Malikova 1982, S. 32, 227, Nr. 23 (verschollen); Behr/Grohmann/Hagedorn 1783, S. 44–45; Volk 1984, S. 16; Pötzl-Maliková 2004, S. 30.

Nach Lippert unternahm Messerschmidt im Jahre 1768 eine Reise nach Wiesensteig, um seine Mutter zu besuchen. Dabei machte er eine Zwischenstation in München und wohnte »etliche Wochen lang« bei seinem Onkel, Johann Baptist Straub. Aus Dankbarkeit modellierte er in Ton dessen Porträt im Profil, sowie »etwas kleiner« auch die Porträts von dessen drei am Leben gebliebenen Töchtern aus der zweiten Ehe, damals junge Mädchen im Alter von 14 bis 17 Jahren. Auch diese Porträts waren offensichtlich Profilbildnisse, die dann wohl auf einem länglichen Relief, so wie es damals üblich war, hinter dem Porträt des Vaters aufgereiht waren.¹ Dieses »Stück« formte Messerschmidt ab und goss es in Metall aus. Nach Lippert verwendete er dazu Blei, wahrscheinlich war es aber eine Legierung aus Zinn und Blei, so wie bei anderen Werken, die Messerschmidt in dieser Zeit ausgeführt hatte. Ob das Werk der Künstler wirklich selbst gegossen hat, wie man das aus Lipperts Formulierung annehmen kann, ist nicht sicher. Das Werk »war 1772 noch bey Herrn Strauben zu sehen«, danach ist sein Verbleib unbekannt.

- 1 Peter Volk (1984, S. 16) spricht von »beiden« Reliefs von Messerschmidt, d. h. nach ihm existierte eines von seinem Onkel und ein zweites von seinen Cousinen, doch Lippert sagt ausdrücklich, dass diese Porträts alle »in ein Stück zusammen« kamen.

19

GRABMAL DES HEINRICH CHRISTIAN VON SENCKENBERG, 1768–1769 / SEPULCHRAL MONUMENT OF HEINRICH CHRISTIAN VON SENCKENBERG, 1768–1769

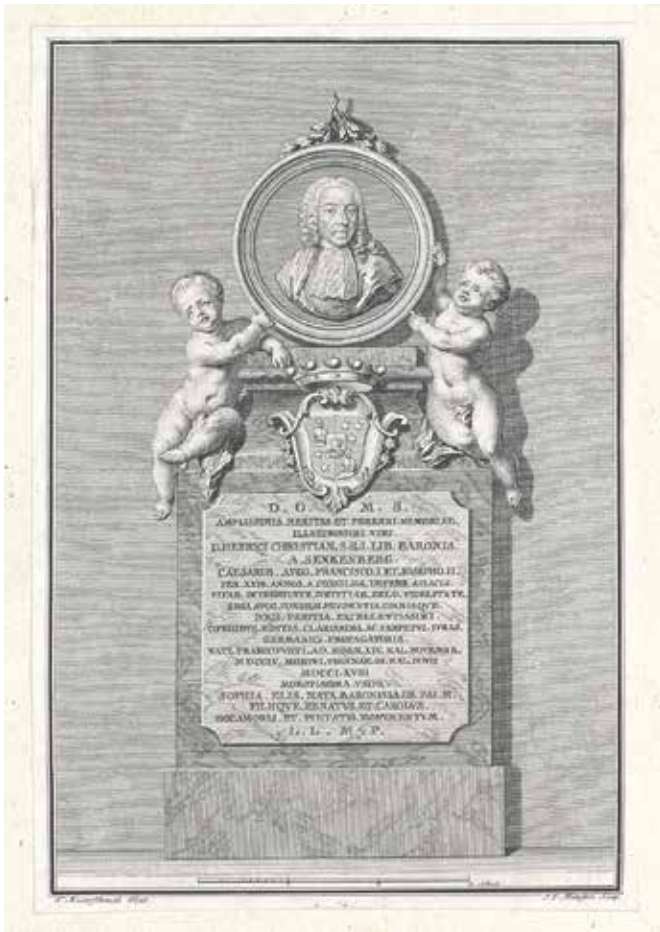
Rundes Bronzerelief mit dem etwa lebensgroßen en face Bildnis des Verstorbenen, das von zwei Alabasterputti über einen Steinsockel gehalten wurde. Auf diesem waren das Wappen des Verstorbenen und eine Marmorplatte mit Inschrift befestigt.
Verschollen.

Circular bronze relief with the roughly life-size portrait of the deceased, supported by two alabaster putti above a stone pedestal, which bore the coat of arms of the deceased and a marble slab with an inscription.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Ursprünglich an der Grabstätte Senckenbergs, im evangelischen Teil des kaiserlichen Friedhofes »bei den Schwarzspaniern« in Wien-Alsergrund aufgerichtet. Nachdem der Friedhof auf Befehl Kaiser Josephs II. im Jahre 1784 aufgehoben und die dortigen Gräber vernichtet wurden, übertrug die Familie das Grabmal in das Palm'sche Fideikommiss-Haus, wo es bis zum Verkauf des Hauses im Jahre 1799 blieb. Danach ließ Renatus von Senckenberg, der Sohn des Verstorbenen, das Grabmal (ohne die beiden Putti, die spätestens seit dieser Zeit verschollen sind) nach Frankfurt am Main bringen, um es in der Dr. Senckenberg'schen Stiftung, die der Bruder des Verstorbenen gegründet hatte, neben dessen Gruft unterzubringen. Nachdem ihm das verweigert wurde, kam das Grabmal zuerst in die alte Stadtmauer in der Nähe dieser Gruft, dann in den Botanischen Garten der Stiftung, von dort auf die Außenwand des Senckenbergischen Naturhistorischen Museums und 1907 in die Kapelle des neuen Bürgerhospitals, das ebenfalls der Stiftung gehört. Bei der Modernisierung dieser Kapelle im Jahre 1958 wurde nur noch die Inschrifttafel in ihre Außenmauer eingelassen. Das Relief, das nach Aussage eines Angestellten des Spitals bis dahin noch vorhanden war, ist seitdem spurlos verschwunden.

Originally installed above Senckenberg's gravesite in the Protestant section of the Imperial Cemetery "bei den Schwarzspaniern" in Wien-Alsergrund. When the cemetery was secularised on the order of Emperor Joseph II in 1784 with the destruction of all the graves, the family transferred the monument to the Palm'sche Fideikommiss house, where it remained until the sale of that house in 1799. Then Renatus von Senckenberg, the son of the deceased, had the monument transferred to Frankfurt am Main (without the two putti, which must be considered as lost from that date at the latest) to instal it next to the tomb of the brother of the deceased, as part of the Dr. Senckenberg Foundation established by that brother. When that plan failed to gain official approval, the relief was attached to the old city wall near the tomb. Later it was transferred to the Foundation's Botanical Garden, then to the outside of the wall of the Senckenbergisches Naturhistorisches



19

Museum and, finally, in 1907, to the chapel of the new Bürgerhospital, which was also owned by the Foundation. When the chapel was refurbished in 1958, only the marble slab was integrated into its exterior wall. The relief, which, according to the testimony of one of the hospital employees, was still extant at that stage, has been unaccounted for since then.

Literatur / Literature

Köremon [Scheyb] 1770, Teil II, S. 93; Luca 1778, S. 333; Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1779, S. 419; Vita Henrico Christiani liberi Baronis de Senckenberg [...] ab ipso describi inchoata a Filio Renato Carolo L. B. de Senckenberg [...] ad finem perducta, Francofurti ad Moenum MDCCLXXXII; Füssli 1802, S. 24; Heinrich Sebastian Hüsgen: Getreuer Wegweiser von Frankfurt am Main, Frankfurt 1802, S. 177; Lipowsky 1810, S. 204; Österreichische National-Encyklopädie 1835, S. 647; Wurzbach 1867, S. 446 («auf einem der Wiener Friedhöfe»); Sebastian Alexander Scheidel: Geschichte der Dr. Senckenbergischen Stiftshäuser, Frankfurt 1867, S. 75–76; Robert Schrotzenberger: Der Denkstein des Reichshofraths Heinrich Christian Freiherrn von Senckenberg im botanischen Garten dahier. In: Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Frankfurt a. M., Bd. VII, 1884/85, Nr. 5, S. 119–123; Ilg 1885, S. 16, 91, Nr. 36; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 498; [Ilg]: Messerschmidts Grabdenkmal des Reichshofrates Sencken-

berg. In: Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Jg. 1895, S. 229; Weiss 1924, S. 72–74 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432 («in Frankfurt, Bürgerspital, Kopie?»); August de Bary: Geschichte der Dr. Senckenbergischen Stiftung 1763–1938, Frankfurt 1938, S. 81; Fischer 1942, S. 411 («vom Bruder des Verstorbenen in Frankfurt errichtet?»); Malíková 1968, S. 32–33, 151; Pötzl-Malikova 1982, S. 32–33, 227–228, Nr. 24, mit Abb.; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 23; Höcherl, Hogarth 2006, S. 17, Abb. 6; Bückling, Porträts 2006, S. 39–40, mit Abb. 17 (Detail).

Das Grabmal des aus Frankfurt am Main stammenden berühmten Rechtsgelehrten Heinrich Christian von Senckenberg (1704–1768), der seit 1745 in Wien den bedeutenden Posten eines Reichshofrates bekleidete und 1751 vom Kaiser in den Reichsfreiherrnstand erhoben wurde, haben seine Witwe, eine geborene Freiin Palm, und seine zwei Söhne errichten lassen. Sein Todestag, der 30. Mai 1768, ist der terminus post quem für dieses gesicherte Werk Messerschmidts, das wahrscheinlich sehr bald danach, noch im Laufe des Jahres 1768, spätestens aber Anfang des nächsten Jahres fertiggestellt wurde. Das Aussehen des ganzen Grabmals ist uns durch ein grafisches Blatt von J. E. Mansfeld erhalten geblieben, das der Lebensbeschreibung Senckenbergs von seinem älteren Sohn Renatus aus dem Jahre 1782 beigelegt ist.¹ Danach war es ein verhältnismäßig schlichtes Grabmal in Form eines Wandepitaphs, das wohl in der Gruft der Familie Palm stand, wo der Reichshofrat begraben wurde. Ob Messerschmidt auch Entwerfer des ganzen Grabmals war, wissen wir nicht, das lebensgroße Porträt und die beiden Putti waren aber sicherlich seine Werke. Der Verfasser der ausführlichen Inschrift, die sich noch als Einzige erhalten hat, war nach der Lebensbeschreibung J. G. Schwandtner der damalige Kustos der Kaiserlichen Bibliothek.² Sie lautet:

D. O. M. S.
AMPLISSIMIS. MERITIS. ET. PERENNI. MEMORIAE.
ILLVSTRISSIMI. VIRI.
D. HENRICI. CHRISTIANI. S. R. I. LIB. BARONIS.
A. SENKENBERG.
CAESARIB. AVGG. FRANCISCO. I. ET. IOSEPHO. II.
PER. XXIII. ANNOS. A. CONSILIIS. IMPERII. AVLICIS.
VITAE. INTEGRITATE. IVSTITIAE. ZELO. FIDELITATE.
ERGA. AVGG. CONSILII. PRUDENTIA. OMNISQUE.
IVRIS. PERITIA. EXELLENTISSIMI.
OPERIBVS. EDITIS. CLARISSIMI. AC. PERPETVI. IVRIS.
GERMANICI. PROPAGATORIS.
NATI. FRANCOFVRTI. AD. MOEN. XIV. KAL. NOVEMBR.
MDCCIV. MORTVI. VIENNAE. III. KAL. IVNII.
MDCCLXVIII.
MOESTISSIMA. UXOR.
SOPHIA. ELIS. NATA. BARONISSA. DE. PALM.
FILIIQVE. RENATVS. ET. CAROLVS.
HOC. AMORIS. ET. PIETATIS. MONVMENTVM.
L. L. M. P.

Scheyb schreibt 1770 in seinem *Köremon*, dass Messerschmidt für das lebensgroße Porträt nur eine kleine, ziemlich schlechte Miniatur als Vorlage diente, und ist voll Lob über sein gelungenes

Werk, »das alle Kenner der Kunst und der Person [...] mit Vergnügen und Bewunderung ansehen«. Von Renatus von Senckenberg erfahren wir dagegen, dass einige Freunde sich über die Ähnlichkeit kritisch geäußert haben – das Porträt sei gut, wenn man von der zu gebogenen Nase absieht.³ Der Name des Künstlers wird hier nicht erwähnt. Erst in einem späteren Brief im Jahre 1799 schreibt Renatus von Senckenberg, dass der ganze Grabstein »von der Hand des berühmten Künstlers Franz Messerschmidt« sei, und dass er »mehr denn 1000 fl.« gekostet habe.⁴

Über dieses Werk Messerschmidts, das schon zu seinen Lebzeiten öfter erwähnt wurde, herrschte später im Wiener Schrifttum viel Unklarheit. Einige Autoren des 19. Jahrhunderts haben in Unkenntnis der Frankfurter Publikationen weiterhin Wien als Aufstellungsort angegeben. Albert Ilg nahm dagegen 1885 an, dass der Auftrag an Messerschmidt direkt aus Frankfurt kam und dass das Werk sich nie in Wien befand. Erst 1895, auf die Vorlage einer Frankfurter Publikation durch Alois Trost, revidierte er diese Behauptung. Die Missverständnisse setzten sich jedoch fort, so z. B. meldete Gabriele Weiss dieses Werk 1924 als verschollen, obwohl es sich damals noch in der Kapelle des Bürgerhospitals in Frankfurt am Main befand. Der letzte Versuch, nach meinen gescheiterten Bemühungen 1980/1981 das Relief in Frankfurt zu finden⁵, wurde 2006 anlässlich der dortigen Messerschmidt-Ausstellung unternommen, jedoch ebenfalls ohne Erfolg.⁶

- 1 Siehe: Vita Henrici Christiani, liberi Baronis de Senckenberg [...], Frontispiz.
- 2 Ebd., S. 8.
- 3 Ebd., S. 8: »amicorum quidam hortati sunt, icone vultum defuncti optime, si inflexionem nasi exceperis, referente«.
- 4 Scheidel, zit. Lit., S. 75. Erst aus diesem Aufsatz erfahren wir, dass das Porträt aus Bronze war, vorher finden wir in der Literatur nur die Angabe, dass es sich um ein Metallrelief gehandelt hat.
- 5 Pötzl-Malikova 1982, S. 228.
- 6 Konstanze Crüwell: Auf der Suche nach einem verschollenen Kopf, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.8.2006. Zitiert in: Bückling, Porträts 2006, S. 40, Anm. 9.

20

FRAU MIT DREI KINDERN, BRUNNENGRUPPE, 1768–1770 / WOMAN WITH THREE CHILDREN, FOUNTAIN GROUP, 1768–1770

Metall (Zinn-guss), Maße unbekannt.

Verschollen (ehemals im Garten des Hauses von Dr. Franz Anton Mesmer in Wien, III. Bezirk, Rasumovskygasse 29).

Cast metal (tin), measurements unknown.

Whereabouts unknown (formerly in the garden of Dr. Franz Anton Mesmer's house, Rasumovskygasse 29, in Vienna's Third District).

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium 1770, Nr. 54 vom 7. Juli; Anzeigen 1771, S. 12; Wekhrlin 1777, S. 151; Luca 1778, S. 334; Seipp 1793, S. 503–504; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 20; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 20; Füssli 1802, S. 23; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 18; Paris und Wien 1812, S. 261; Ballus 1823, S. 192; Böckh 1823, Teil II, S. 132 (Anm.); Der Österreichische Zuschauer 1837, S. 1169; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 13–14; Schröer 1853, S. 231, Sp. 3; Wurzbach 1867, S. 444–445; Ilg 1885, S. 15, 92, Nr. 46; Trost 1893, S. 432; Weiss 1924, S. 77 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 412 (»Relief für die Hauswand«); Malíková 1968, S. 33, 160; Pötzl-Malikova 1982, S. 228, Nr. 25; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 23, 41; Pötzl-Malikova 1986, S. 107; Pötzl-Malikova 1987, S. 258–260; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 101–102 (Bückling); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 25; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 66; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 122, 162; Höcherl, Hogarth 2006, S. 20; Pfarr 2006, S. 66–68; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 20; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 200–201 (Biografie); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 9 (Boström); Lechner 2013, S. 19.

Am 10. Januar 1768, kaum zwei Jahre nach seiner Promotion, heiratete der später so berühmte Arzt Franz Anton Mesmer eine vermögende, um zehn Jahre ältere Witwe und übersiedelte in deren palastartiges Haus mit Garten im Wiener Vorort Landstraße, den heutigen III. Bezirk.¹ Noch in demselben Jahr begann er mit einem großen Umbau des ganzen Anwesens. Im Laufe der Arbeiten kam es zu einer Neugestaltung des Gartens, an der sich auch F. X. Messerschmidt beteiligte. Er schuf für ein Bassin eine Gruppe aus Metall, die eine Frau mit drei Kindern darstellte. Näheres über die Vergabe dieses Auftrags ist uns nicht bekannt und wir können auf den detaillierten Stadtplänen aus dieser Zeit auch nicht genau feststellen, wo sich das Bassin mit den Figuren von Messerschmidt im Garten befand.² Datieren können wir dieses Werk auch nur beiläufig. Die Umbauarbeiten in dem neuen Domizil Mesmers im Jahre 1768 markieren den zeitlich frühesten Beginn der Arbeit an dieser Figurengruppe. Spätestens im Juni 1770 stand sie schon an Ort und Stelle, denn das *Wienerische Diarium* brachte am 7. Juli dieses Jahres einen ausführlichen Bericht über dieses Werk, in dem auch eine genaue Beschreibung der längst verschollenen Figurengruppe »aus weißem Metall« (d. h. aus Zinn oder einer Zinnlegierung) zu lesen ist. Dargestellt war hier: »eine sitzende Weibsperson in Lebensgröße, die von 3 Kindern in einem Baßin [...] im [...] pyramidalischen vortreflich contrastirten Gruppe umgeben wird. Die Hauptfigur ruhet auf den linken Schenkel dessen Bein ein wenig eingezogen ist, das rechte Bein strecket sich über das linke und erhält in dieser Stellung den wagerechten Stand der Figur, welche sich bemühet mit worwärts gebeugtem Oberleibe und ausgestreckten Armen ein Kind aus dem Wasser, worein es fiel, zu heben. Man sieht das Kind, welches sich mit beyden Händen an den Armen der Mutter hält, ängstlich alle Kräfte anwenden, um sich aus dem Wasser heraus zu arbeiten. Die 2 andern Kinder spielen hinter der Mutter mit dem Gewande, welches um derselben Gürtel geworfen ist. Sie öffnen indem sie solches auseinander ziehen dem Auge einen freyen Blick auf den Rücken der Hauptfigur. Ein Kind geräth in diesem Spiele aus seiner Richtungslinie und stürzt rücklings ins

Wasser; es scheint aber sich im Gewande, worein es mit dem einen Fuße sehr künstlich sich verwickelt ist, erhalten zu wollen. Das andere Kind bemühet sich ihm durch Anziehung des Gewandes zu helfen und hält sich, aus Furcht mitgezogen zu werden, an der Mutter«. Anschließend findet der Autor dieses Berichtes vom Standpunkt der klassizistischen Ästhetik auch sehr lobenswerte Worte über dieses Werk.³ Sehr beeindruckt von dem neu gestalteten Garten, »mit Statuen, Teater, Vogelhauß«, war u. a. auch Leopold Mozart, als er 1773 mit seinem Sohn die befreundete Familie Mesmer besuchte, er nennt aber konkret weder die Gruppe, noch ihren Schöpfer.⁴

Um dieses »vorzügliche Meisterstück« hervorzuheben, behauptete 1793 Franz Strunz, dass es auch von Joseph II. bewundert worden sei. Die anerkennenden Worte, die er Messerschmidt gegenüber angeblich ausgesprochen hat, wurden von den späteren Autoren oft unkritisch übernommen, ohne zu überlegen, ob eine Begutachtung eines Kunstwerkes in einem Privathaus an der Landstraße durch den Kaiser, der noch dazu für bildende Kunst wenig Interesse zeigte, wahrscheinlich sei.⁵

Die Brunnengruppe wird zwar im Laufe des 19. Jahrhunderts von Messerschmidt-Biografen oft erwähnt, aber schon im Jahre 1823 meldet Franz Heinrich Böckh, dass er sie trotz vielem Nachfragen nicht mehr finden konnte. Möglicherweise befand sie sich in jenem Teil des Gartens, der dem Fürsten Rasumowsky für den Bau seines angrenzenden Palais am Anfang des 19. Jahrhunderts abgetreten wurde und fiel diesem Unternehmen zum Opfer. Heute existiert auch das Mesmer-Haus nicht mehr, auf seinem Grund wurde 1920 ein Postgebäude erbaut.⁶

- 1 Hans Pemmer: Das Palais des Dr. Mesmer auf der Landstraße. In: *Festschrift für Hans Pemmer*, Wien 1969, S. 288; Pötl-Malikova 1987, S. 258–259 mit Abb. Mesmer heiratete Maria Anna von Posch, geb. von Eulenschenk, Witwe nach einem einflussreichen Hofbeamten der thesesianischen Ära.
- 2 Siehe den Stadtplan Wiens von Joseph Nagel, erschienen 1773, und die »Vogelschau« von Joseph Daniel von Huber von 1774. Die detaillierten Ansichten von Mesmers Garten in diesen Werken, die aber voneinander stark abweichen, sind reproduziert in: A. Orel: Der Mesmerische Garten, in: *Mozart-Jahrbuch der Int. Stiftung Mozarteum* 1962/1963, Salzburg 1964, S. 82 ff.
- 3 Näheres dazu auf S. 62.
- 4 Siehe Brief Leopold Mozarts an seine Frau vom 21. Juli 1773, publiziert in: W. A. Bauer/Otto Erich Deutsch (Hg.): *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. I, Kassel 1962, S. 484.
- 5 Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 25; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 66.
- 6 Vgl. dazu die Literatur zitiert in Anm. 1.

21

MARTIN VAN MEYTENS, VOR 1769 / MARTIN VAN MEYTENS, BEFORE 1769

Metallbüste (Bleiguss?).
Verschollen.

Metal bust (cast in lead?).
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

UAAbKW, Academie Matricul MDCCCLI, fol. 138.

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 15 vom 22. Februar 1769; Anzeigen 1771, S. 52; Weinkopf 1783, S. 70, Nr. 33; Weinkopf 1790 (1875), S. 88; Füssli 1802, S. 24; Cerroni 1812–1818, fol. 93v; Tschischka 1836, S. 54; Schröer 1853, S. 231, Sp. 3; Wurzbach 1867, S. 445; Ilg 1885, S. 9, 90, Nr. 33 (verschollen); Tietze-Conrat 1920, S. 27 (in Hermannstadt/Sibiu); Weiss 1924, S. 74–75 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432 (Hermannstadt, Museum); Kris 1932, S. 186, Anm. 22; Fischer 1942, S. 410; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 156; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 16 (verschollen); Malíková 1968, S. 35, 159; Poch-Kalous 1970, S. 170; Cerny 1978, S. 24; Baum 1980, S. 368; Pötl-Malikova 1982, S. 43, 229, Nr. 26; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 28; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 104 (Bückling); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24; Höcherl, Hogarth 2006, S. 19; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 70 (Pötl-Malikova), 200 (Biografie); Lechner 2013, S. 19.

Die lebensgroße Büste des damaligen Akademiedirektors Martin van Meytens aus weichem Metall, d. h. aus Bleiguss, war ein Aufnahmestück, mit dem Messerschmidt die Mitgliedschaft in der Akademie der bildenden Künste erwarb. Zusammen mit ihr legte er dem Akademievorstand am 19. Januar 1769 auch eine Metallbüste des Franz von Scheyb (Kat. Nr. 22) und ein großes basso rilievo auf ein antikes Thema aus Gips (Kat. Nr. 23) vor. Die Dekretübergabe erfolgte kurz darauf, am 30. Januar.² Am 22. Februar 1769 widmete das *Wienerische Diarium* dieser Ernennung einen separaten Artikel, in dem »das schöne Verhältniß und Richtigkeit der Zeichnung« sowie »der Verstand und Geist das alles belebet« der vorgelegten Werke gelobt werden.

Die Büste Meytens' blieb in der Akademie, wo sie im Ratsaal neben anderen Aufnahmestücken aufgestellt wurde. Dort befand sie sich nach Weinkopf noch 1783 und auch im Jahre 1790, allerdings nach einer Umgruppierung auf einem anderen, offenbar weniger repräsentativen Platz. Der Letzte, der sie unter den ausgestellten Aufnahmewerken erwähnt, ist im Jahre 1836 Franz Tschischka. Im Jahre 1853 meldet Karl Julius Schröer, dass sie nicht mehr auffindbar sei, und Albert Ilg reihte sie 1885 schon unter die verschollenen Werke ein. Erica Tietze-Conrat teilte dann 1920 mit, die Büste sei in Hermannstadt (Sibiu) in Rumänien, was einige weitere Autoren dazu führte, sie im bekannten Brukenthal-Museum zu vermuten. Laut einer Mitteilung des

Direktors dieser Institution T. Ionescu vom 17. September 1958 und meiner persönlichen Rücksprache im Frühjahr 1969 im Museum ist ein solches Werk dort völlig unbekannt. Die Büste muss also weiterhin als verschollen betrachtet werden.

Das Werk wird in der Literatur allgemein in das Jahr 1769 datiert, man muss seine Entstehung aber vorverlegen, da es schon am 19. Januar 1769 von Messerschmidt in der Akademie vorgelegt wurde. Es ist anzunehmen, dass es nicht lange vorher, in den letzten Monaten des Jahres 1768 entstand. Von Albert Ilg wurde es irrtümlich mit einem anderen Bustum aus Ton identifiziert, das Messerschmidt kurz danach, im März 1769, in der Kupferstecherakademie einreichte (Kat. Nr. 24). Diese Angabe findet man gelegentlich auch in späterer Literatur.²

- 1 Laut der Matrikel der Akademie, publiziert in: Cerny 1978, S. 24. Der genaue Wortlaut der Eintragung ist in: Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24 wiedergegeben. In der Literatur wird gelegentlich das Datum der Ernennung Messerschmidts zum Akademiemitglied mit 22. Februar 1769 angegeben, nach der (wohl irrtümlichen) Angabe in Weinkopf 1983, S. 41.
- 2 Siehe S. 236–237, Kat. Nr. 24.

22

FRANZ VON SCHEYB, VOR 1769 / FRANZ VON SCHEYB, BEFORE 1769

Metallbüste (Bleiguss?), Gesamthöhe mit integriertem Sockel 42 cm, bezeichnet am Sockel: MESSERSCHMIDT FECIT, Aufschrift am Sockel: FRANCISCUS / DE / SCHEYB / ΚΟΠΙΤΕΚΤΟΣ / ΕΠΙΟΙΝΣΕ.

Wien Museum, Inv. Nr. 95.477.

Metal bust (cast in lead?), overall height with integrated plinth 42 cm, signed on the plinth: MESSERSCHMIDT FECIT, inscription on the plinth: FRANCISCUS / DE / SCHEYB / ΚΟΠΙΤΕΚΤΟΣ / ΕΠΙΟΙΝΣΕ.

Wien Museum, Inv. no. 95.477.

Provenienz / Provenance

1951 aus Wiener Privatbesitz erworben.

Acquired from a Viennese private owner in 1951.

Ausstellungen / Exhibitions

Historisches Museum der Stadt Wien 1969; Wien, Österreichische Galerie 1982; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011.

Dokumente / Documents

UAAbKW, Academie Matricul MDCCCLI, fol. 138.

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 15 vom 22. Februar 1769; Anzeigen 1771, S. 52; Weinkopf 1783, S. 70, Nr. 34; Weinkopf 1790 (1875), S. 88; Füssli 1802, S. 24; Cerroni, 1812–1818, fol. 93v; Tschischka 1836, S. 54; Schröer 1853, S. 231, Sp. 3; Wurzbach 1867, S. 445; Weinkopf 1875, S. 70, Nr. 34, S. 88; Ilg 1885, S. 9–10, 90, Nr. 34 (verschollen); Weiss 1924, S. 75; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 410; Ausst. Kat. Wien 1959, S. 24, Nr. 67; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 170, Anm. 42; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 16–17, o. S. Abb. 11; Poch-Kalous 1970, S. 170, Taf. 67, Abb. 240; Cerny 1978, S. 24; Baum 1980, S. 368; Glandien 1981, S. 72–73, 135, Abb. 8; Pötzl-Malikova 1982, S. 43–44, 179 (Abb.), S. 229, Nr. 27 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4, Nr. 50; Volk 1982, S. 263, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 28, 44 (Abb.); Pötzl-Malikova 1987, S. 261–262; Beck 1989, S. 210–211, Abb. 5; Hátori 1992, S. 233–234; Borrmann 1994, S. 108–110, Abb. 74; Grevers 1997, S. 86–87; Lammel 1998, S. 75–77, Abb. 67; Gampp 1998, S. 20, 27–29, 35, Abb. 1; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 104–105, Nr. 62, mit Abb. (Bückling); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24; Häusler 2002, S. 44; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 73; Bückling 2002, S. 78, Abb. 1, S. 79; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 160–161, Nr. 9, mit Abb. (Krapf); Pfarr 2003, S. 13; Pötzl-Maliková 2004, S. 33 (Abb.), 35; Pfarr 2006, S. 21, 24, mit Abb. 4, S. 25, Abb. 5; Höcherl, Hogarth 2006, S. 18–19, mit Abb. 9; Bückling, Porträts 2006, S. 41–42, mit Abb. 8, S. 45–46; Gampp 2006, S. 289; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 19–20; Scherf 2010/2011, S. 34–36;

22



Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 64 (Abb.), 70–73, Nr. 3 mit Abb. (Pötzl-Malikova), S. 199–200 (Biografie); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 6, mit Abb. 6 (Boström); Lechner 2013, S. 19.

Der beamtete Jurist und Privatgelehrte Franz Christoph von Scheyb (1704–1777) war, so wie sein langjähriger guter Freund Martin van Meytens, Messerschmidt sehr gewogen. Dieser ist der Einzige, den er unter den zeitgenössischen Wiener Bildhauern in seiner kunsttheoretischen, unter dem Pseudonym *Köremön* publizierten Schrift ausdrücklich nennt, wobei er seine künstlerischen Fähigkeiten hervorhebt. Es war für Messerschmidt daher nahelegend, dass er im Jahre 1769, als er sich um die Mitgliedschaft in der Akademie der bildenden Künste in Wien bewarb, neben dem Porträt seines Gönners, des damaligen Akademiedirektors Meytens (Kat. Nr. 21), und einem großen Gipsrelief nach antiken Thema (Kat. Nr. 23) auch eine Büste dieses Kunstschriftstellers am 19. Januar 1769 als Aufnahmestück vorlegte. Entgegen ihrer üblichen Datierung in das Jahr 1769 muss sie – wie auch die anderen zwei *morceaux de réception* – also schon spätestens Ende des vorangegangenen Jahres entstanden sein. Was befremdend wirkt ist die Tatsache, dass Scheyb in seinem 1770 erschienenen *Köremön* die kurz vorher erworbene Akademiemitgliedschaft Messerschmidts nicht erwähnt und unter dessen Werken zwar auch solche aufzählt, die 1770 entstanden sind¹, aber weder sein eigenes Porträt noch die weiteren zwei Aufnahmestücke.

In diesem Porträt benützt Messerschmidt einen neuen, vom Klassizismus beeinflussten Porträttypus, der dann für seine späteren privaten Bildnisse verbindlich wird. Die Darstellung konzentriert sich auf das frontal ausgerichtete Antlitz des Porträtierten. Die betonten Augen sind pupillenlos und statt einer Perücke sieht man hier eine kurz geschnittene lockige Frisur, die jedoch sicher nicht der Wirklichkeit entspricht, sondern nach dem Vorbild der antiken römischen Porträts gestaltet ist. Vom Büstenabschnitt ist nur noch der Halsansatz geblieben, der unvermittelt auf einen Kubus »aufgebockt« ist. Dieser erfüllt hier die Funktion eines Sockels und ist gemeinsam mit dem Porträt gegossen worden.

Das Schicksal dieser Büste war, nachdem sie am 30. Januar 1769 in das Eigentum der Akademie übergegangen ist, zuerst eng mit jener des Martin van Meytens verbunden. Beide wurden immer zusammen genannt und nach Auskunft des Sekretärs der Akademie Anton von Weinkopf waren sie auch zusammen im Ratsaal der Akademie aufgestellt. Die letzte Nachricht über diese Aufstellung stammt 1836 von Franz Tschischka. Weniger als zwanzig Jahre später, 1853, meldet Karl Julius Schröer, dass beide Werke in der Akademie schon nicht mehr auffindbar seien und 1885 gelten sie bei Albert Ilg als verschollen. Erst nach vielen Jahren ist das Porträt Scheybs als das einzige von den drei Aufnahmestücken im Privatbesitz wieder aufgetaucht und wurde durch das damalige Historische Museum der Stadt Wien angekauft.

1 Es sind die wenig bedeutenden Löwenfiguren für den Hof des Savoy'schen Damenstiftes (Kat. Nr. 27), die Messerschmidt 1769, also erst nach den Aufnahmestücken, ausgeführt hat.

23

ODYSSEUS ENTDECKT ACHILLES UNTER DEN FRAUEN, VOR 1769 / ACHILLES DISCOVERED BY ULYSSES AMONG THE WOMEN, BEFORE 1769

Gipsrelief, Maße unbekannt.
Verschollen.

Relief, plaster, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

UAAbKW, Academie Matricul MDCCCLI, fol. 138.

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 15 vom 22. Februar 1769; Anzeigen 1771, S. 52; Weiss 1924, S. 75 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 410; Malíková 1968, S. 35, 159; Cerny 1978, S. 24; Pötzl-Malikova 1982, S. 43, 229, Nr. 28; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 104 (Bückling); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24; Höcherl, Hogarth 2006, S. 19; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 70 (Pötzl-Malikova).

Außer den Metallbüsten des Martin van Meytens und des Franz Christoph von Scheyb (Kat. Nr. 21–22) bewarb sich laut Matrikel der Wiener Akademie am 19. Januar 1769 Messerschmidt noch mit einem dritten Werk um die Akademiemitgliedschaft. Es war ein großes Gipsrelief mit dem Thema »Wie Ulysses den Achilles unter den Frauenzimmern entdeckt«. Das Werk wird kurz darauf im *Wienerischen Diarium* erwähnt und 1771 noch in den *Allernädigst privilegierten Anzeigen*, dann verschwindet es aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit. In der Aufzählung der im Ratsaal der Akademie ausgestellten Aufnahmestücke in Weinkopfs Publikationen aus den Jahren 1783 und 1790 sucht man es schon vergebens.¹ Erst Gabriele Weiss fand 1924 in der Matrikel der Akademie den Hinweis auf das verschollene Werk. Seit dieser Zeit wird das Relief in der Messerschmidt-Literatur gelegentlich erwähnt, ohne dass man dazu neue Hinweise beisteuern konnte.

1 Die Aufstellung der beiden Büsten wird dagegen sowohl in beiden Publikationen Weinkopfs als auch im Buch von Tschischka aus dem Jahre 1736 genannt.

24

BÜSTE, 1769 / BUST, 1769

Ton (?), Maße unbekannt.
Verschollen.

Clay (?), measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

UAAbKW, VA 1769, fol. 70r–70v.

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 22 vom 18. III. 1769; Ilg 1885, S. 10; Weiss 1924, S. 8–9; Malíková 1968, S. 35; Pötzl-Malikova 1982, S. 43, 127, Dok. VII, S. 229, Nr. 29; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 28; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24; Pötzl-Malíková 2004, S. 34; Höcherl, Hogarth 2006, S. 19; Ausst. Kat. New York/ Paris 2010–2011, S. 200 (Biografie).

Kurz nachdem Messerschmidt Mitglied der Akademie der bildenden Künste geworden war, bewarb er sich auch um die Mitgliedschaft in der damals in Wien parallel existierenden Zeichnung- und Kupferstecherakademie. Er reichte hier als *morceau de réception* ein »Bustum« aus Ton ein, das mit »vollkommener Zufriedenheit« akzeptiert wurde. Ein weiterer Bewerber war der Wiener Bildhauer Franz Xaver Seegen, der ebenfalls ein Tonmodell vorgelegt hat. Im Protokoll der Sitzung vom 11. März 1769, das von Jakob Schmutzer und Joseph von Sonnenfels unterschrieben wurde, liest man, dass es dieser Institution ein »Vergnügen« ist, Messerschmidt, »einen Mann von unterscheidender Geschicklichkeit und geläutertem Geschmack unter ihre Mitglieder zählen zu können«. Man erwartete vom Künstler einen Abguss dieses Werkes »in weichem Metalle«, d. h. in Bleiguss, um damit in der Kupferstecherakademie »die schätzbaren Werke ihrer Sammlung zu vermehren«. Messerschmidt hat laut Protokoll selbst angeboten, bald eine Metallbüste vorzulegen, doch ob er es auch getan hat und ob die gegossene Büste auch Bestand der Sammlungen der Kupferstecherakademie wurde, ist nicht bekannt. Wir wissen auch nicht, wen oder was dieses Werk dargestellt hat und ob es überhaupt ein Porträt war.

Es hat nur drei Tage gedauert, bis im *Wienerischen Diarium* am 18. März ein Bericht über diese »außerordentliche Versammlung« in der Kupferstecherakademie erschienen ist, bei der die eingesandten Aufnahmestücke beurteilt wurden.¹ Sowohl über Messerschmidt als auch über Seegen wurde in der Zeitung mit Anerkennung referiert und man versprach dem Leser einen weiteren Bericht, sobald die Tonmodelle beider Künstler in Metall ausgeführt sein würden. Dieser Bericht ist jedoch nie erschienen und es fehlen auch jegliche weitere Nachrichten über das »Bustum« von Messerschmidt. Die Eintragung vom 11. März 1769 im Protokoll der Kupferstecherakademie fand im Archiv der Akademie erst Albert Ilg und er publizierte sie 1885 in seiner Messerschmidt-Monografie. Irrtümlicherweise nahm er aber an, dass sich diese auf die Mitgliedschaft des Künstlers in der anderen Institution, der Akademie der bildenden Künste, bezieht. Sein Irrtum tradierte sich dann weiter. Sowohl in der Dissertation von Gabriele Weiss aus dem Jahre 1924² wie auch noch im Bestandskatalog barocker Bildwerke in der Österreichischen Galerie von Elfriede Baum aus dem Jahre 1980³ kennt man nur Messerschmidts Mitgliedschaft in der Akademie der bildenden Künste und nennt auch die entsprechenden *morceaux de réception* – den Archivbeleg dafür sieht man aber in der Protokolleintragung der Kupferstecherakademie vom 11. März 1769, in der ja nur von einer Tonbüste die Rede ist! Erst 1982 konnte dieses Missverständnis eindeutig geklärt werden.

- 1 Gabriele Weiss publizierte hier auf den Seiten 8–9 den genauen Wortlaut der Protokolleintragung vom 11. März 1769 und auf der Seite 75 nennt sie nach Weinkopf die drei Aufnahmestücke für die Akademie der bildenden Künste, die sie damit in Verbindung bringt, ohne sich über den Widerspruch zwischen beiden Quellen Gedanken zu machen.
- 2 Siehe: Baum 1980, S. 368. Vgl. auch: Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4.
- 3 Pötzl-Malikova 1982, S. 127, Dok. VII, S. 229, Nr. 29.

25

GERARD VAN SWIETEN, 1769

Büste aus Blei-Zinn-Guss (48,3% Blei, 47,8% Zinn, 0,8% Kupfer)¹, vergoldet, Höhe 66 cm, bezeichnet am linken Armansatz: F.MESSERSCHMIT.

Der Stephansorden ist beschädigt, nur das Band und die Bekrönung sind erhalten, der Orden selbst fehlt.

Belvedere, Wien, Lg. 18 (Dauerleihgabe der Wiener Universität).

Bust, lead alloy (48.3%), tin (47.8%) and copper (0.8%)¹, gilt, height 66 cm, signed above the left armpit: F.MESSERSCHMIT. Order of St Stephen damaged. Only the ribbon and the crown are still extant, the order itself is missing.

Belvedere, Vienna, Lg. 18 (on permanent loan from the University of Vienna).

25



Provenienz / Provenance

Entstanden 1769 im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia für den Hörsaal der Medizinischen Fakultät der Wiener Universität. Nach 1849 kam die Büste in das Allgemeine Krankenhaus. Seit 1888 im Universitätsgebäude am Ring aufgestellt im dortigen Arkadenhof. 1905 neue Aufstellung, zusammen mit den Büsten von Jan Ingen Housz und Nicolaus von Jacquin. 1922 Übergabe an die Österreichische Galerie.

Created in 1769 as a work commissioned by the Empress Maria Theresia for the Lecture Hall of the Medical Faculty of the University of Vienna. After 1849 the bust was transferred to the Allgemeines Krankenhaus. In 1888 it was installed in the Arcade Court of the University's main building off the Ring (1905 side by side with the busts of Jan Ingen Housz and Nicolaus von Jacquin). In 1922 it was handed over to the Österreichische Galerie.

Abgüsse / Replica casts

Bronzeabguss, verfertigt 1927 für den Arkadenhof der Wiener Universität als Ersatz für das Originalwerk. Gemeinsamer Auftrag der Österreichischen Galerie und des Bundesministeriums für Unterricht bei der Firma Bronzegießerei A. G.

Bronze replica made in 1927 for the Arcade Court of the University to replace the original work. The commission was awarded to the firm Bronzegießerei A. G. jointly by the Österreichische Galerie and the Federal Ministry of Education.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Akademie der bildenden Künste 1877; Amsterdam, Rijksmuseum 1947; Salzburg, Residenz 1948; Wien, Hofburg 1948; Zürich, Kunsthaus Zürich 1955; Göppingen, Städtisches Museum Im Storch 1961; Wien, Schönbrunn 1980; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art 2006–2007; Winterpalais des Belvedere, 2014–2015.

Dokumente / Documents

UAWien, Kod. M 10 (Die Matrikel der Universität), Bd. VIII, S. 148–150 (Memorabilia anno 1769); UA Wien, Senat S 87.1.14 (1888), S 87.1.17 (1889), S 96.11 (1888–1907), S 87.3.2 (1905), S 88.33 (1922), S 88.36 (1922), S 89.24 (1926), S 89.29 (1926–1927).

Literatur / Literature

Wienerisches Diarium Nr. 60 vom 29. Juli 1769; Fischer 1770, S. 161–162; Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg 1770, 7. Stück vom 12. II. 1770, S. 48–49; Köremon [Scheyb], S. 94; E. G. Baldinger: *Biographien jetzt lebender Aertzte und Naturforscher*, Jena 1770, Bd. I, Stück 2, S. 259–260 (Zusätze und Verbesserungen); Anzeigen 1771, Stück VII vom 14. August 1771, S. 52; Realzeitung 1772, Stück 25 vom 27. August 1772, S. 390; Wekhrlin 1777, S. 151; Neueste Beschreibung Wiens 1779, S. 68; Friedel 1793, Bd. II, S. 7; Freddy 1800, Bd. I, S. 349–352; Füssli 1802, S. 23; Anton von Geusau: *Geschichte der Stiftungen, Erziehungs- und Unterrichtsanstalten*,



JOHANN GOTTFRIED HAID

DIE BÜSTE GERARD VAN SWIETENS VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT IN DER WIENER UNIVERSITÄT, NACH 1769

BUST OF GERARD VAN SWIETEN BY FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT IN THE UNIVERSITY OF VIENNA, AFTER 1769

Wien 1803, S. 87–88; Pezzl 1807, S. 174–175; Marcel-de-Serres 1814, Bd. II, S. 166–167; Böckh 1822, S. 333; Jäck 1822, S. 189; Böckh 1823, Teil I, Abt. II, S. 333; Österr. National-Encyclopädie 1835, S. 647; Nagler 1840, S. 162; Tschischka 1836, S. 23; Wurzbach 1867, S. 444; Ausst. Kat. Wien 1877, S. 9, Nr. 64; Ilg 1885, S. 11, 17–18, 46, 90, Nr. 32; Allg. Deutsche Biographie 1885, S. 498; Trost 1893, S. 54; Heilmeyer 1913, Taf. III; Tietze-Conrat 1920, S. 142; Tietze-Conrat 1921, S. 49–50; Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVII–XLVIII, Nr. 109, S. XLIX (Aufstellung in der Marmorgalerie), 79 (Abb.); Weiss 1924, S. 31–32, 117, 120–121, 125, 147, 155, 160, 162, 231, 233, 236; Feulner 1929, S. 42; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 178, Abb. 150, S. 182; Kris 1933, S. 407, o. S. Abb. 29; Slg. Kat. Wien 1934, S. 30, Nr. 95, S. 184 (Abb.); Fischer 1942, S. 410; Ausst. Kat. Amsterdam 1947, S. 69, Nr. 286; Ausst. Kat. Salzburg 1948, S. 10, Nr. 32; Ausst. Kat. Zürich 1955, S. 85, Nr. 419; Slg. Kat. Wien 1958, S. 20–21; Wittkower 1963, S. 127–128, o. S. Abb. 30; Franz Gall: *Kleiner Führer durch die Universität Wien*, Wien

1965, S. 59, 61, 69; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 156–157, mit Abb. 9; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 16, o. S. Abb. 10; Waltraud Härtl: *Die Büste van Swietens im Arkadenhof der UNI*, Wien 1966, Ms. (Hausarbeit am Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität); Malíková 1968, S. 31–32, 150; Kris 1974 [1952], S. 147–148, o. S. Abb. 49; König 1976, S. 189–190; Biedermann 1978, S. 26, Abb. 1, S. 27–28; Baum 1980, S. 381–382, Nr. 224, S. 383 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 1980, S. 469–470, Nr. 107.07 (Krapf); Glandien 1981, S. 71, 134, Abb. 7; Pötl-Malikova 1982, S. 35, 168 (Abb.), 169 (Abb.), 229–230, Nr. 30, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 4, Nr. 48; Volk 1982, S. 263; Ronzoni 1982, S. 2486; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 23, 43 (Abb.); Pötl-Malikova 1984, S. 25–26, Abb. 4, S. 28; Chan 1986, S. 84, 86 mit Abb. 11; Hátori 1992, S. 233; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 32 (Abb.), 33–34 (Thevenon); Hofmann 1995, S. 96; Ronzoni 1996, S. 50; Lammel 1998, S. 75–76, Abb. 65; Bückling 1999, S. 72–73, mit Abb. 4; Krapf, Leben und Werk 2002, S. 24; Häusler 2002, S. 44; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 158–159, Nr. 9, mit Abb. (Krapf); Sauerländer 2002, S. 13; Pötl-Maliková 2004, S. 30–31 (Abb.); Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 59, 61, mit Abb. 28; Ausst. Kat. Luxemburg 2006, S. 80, 82 (Abb.), 200, Nr. 74 (Krapf); Maisel 2007, S. 16, 48, mit Abb.; Husslein-Arco 2008, S. 212–213, Nr. 101 (Wöhler); Müller 2010, S. 7–9, 17 (Abb.); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 74, 76–77, mit Abb. 58 (Pötl-Malikova), S. 200 (Biografie); Ausst. Kat. Wien 2013, S. 28 (Abb.); Lechner 2013, S. 12, Abb. 2, S. 19; Kurt Mühlberger (Hg.): *Die Matrikel der Universität Wien*, Bd. VIII (Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Reihe VI, Abt. 1), Wien/München, 2013 S. 37–38; Ausst. Kat. Wien 2014/b, S. 139 (Abb.).

Ab dem Jahre 1763 schmückte den Hörsaal der medizinischen Fakultät der Wiener Universität ein Bildnis des Gerard van Swieten. In einer dazugehörenden Inschrift konnte man lesen, dass das Herrscherpaar das Gemälde zur Erinnerung an Swietens Reformen der medizinischen Ausbildung aufstellen ließ.² Im Jahre 1769 wurde an dieser Stelle die offizielle Würdigung der Verdienste Swietens wesentlich gesteigert durch die Aufstellung seiner Metallbüste auf einem hohen Marmorsockel mit ausführlicher Inschrift in goldenen Lettern.³ Der Grund für diesen bis dahin ungewohnten Auftrag Maria Theresias, ein Denkmal einem geadelten Bürgerlichen setzen zu lassen, war sicherlich vor allem die Genesung von den gefährlichen Pocken im Jahre 1767, die sie und ihre Familie nach ihrer Überzeugung dem Leibarzt Swieten zu verdanken hatten. Dieser Umstand wird auch in der Inschrift betont.

Vom ganzen Denkmal hat sich bis heute nur die Büste erhalten, die eines der bekanntesten Werke Messerschmidts ist. Schon in den zeitgenössischen Berichten wird er als Schöpfer dieses Werkes lobend genannt, und seine Autorschaft hat er auch selbst durch seine Signatur bekräftigt. Näheres über den Auftrag zu diesem Werk ist aber bisher nicht bekannt. Wir wissen auch nicht, wer es gegossen hat, wer den Sockel und das Gesamtkonzept des Denkmals entworfen und wer die ausführliche Inschrift verfasst hat. Unklar ist weiters, ob dieses Werk damals schon vergoldet war. Nur von zwei Zeitgenossen wurde dies behauptet, alle anderen sprechen lediglich von einer Büste aus Metall.⁴ Die ursprüngliche Aufstellung des Denkmals vermittelt ein grafisches Blatt von

Johann Gottfried Haid, das unmittelbar danach entstanden ist.⁵ Nach ihm befand sich das Monument in einer glatten, schmucklosen Nische. Die Büste stand auf einem hohen halbrunden Steinsockel, auf dem eine Tafel mit der Widmungsinschrift befestigt wurde. Sie lautete (nach Fischer 1770):

GERARDI LIB: BAR: VAN SWIETEN
 ARCHIATROR. SACRI PALATII COMITIS
 REGII ORDINIS D. STEPHANI COMMENDAT.
 COLL.CENSURAE LIBROR. REIQ. MEDICAE
 PRAESIDIS.
 AUGUSTALIS BIBLIOTHECAE PRAEFECTI.
 OB
 PROCURATAM SCIENTIARUM ARTIUMQ.
 INSTAURATIONEM.
 OB PATRIAE MATREM, AUGUSTAMQ.
 FAMILIAM
 AB IPSO ARTIS OPE SERVATAM.
 DE UNIVERSA RE AUSTRIAE PUBLICA
 OPTIME MERITI EFFIGIEM
 IN EXEMPL. QUOD POSTERI IMITENTUR
 POSUIT
 MARIA THERESIA AUGUSTA
 INQUE SALUTARIS ARTIS COLLEGIO
 EJUS CONSILIIS SAPIENTER CONSTITUTO
 ILLUSTRATOQ. COLLOCARI JUSSIT
 CIO DCCC LXIX.
 ANT. STÖRCK VINDOB. STUD. UNIVERS.
 RECTORE.

Die Büste selbst, die keinen eigenen Sockel hat, war auf den oberen kegelförmigen Teil des Postaments ohne Übergang aufgesetzt. Ihr massiver Büstenausschnitt zeigt einen wenig differenzierten Rock, aus dem um den Hals Spitzen eines Hemdes zum Vorschein kommen. Auf der Brust liegen die breite Schärpe des St. Stephansordens mit dessen Krone, das Ordenskreuz selbst fehlt. Über der Schulter hängt ein offener, pelzverbrämter Mantel, der den Umriss der Büste betont. Der Kopf mit einer langen lockigen Perücke ist erhoben und zur Seite gewendet.

Das Denkmal Swietens blieb an Ort und Stelle bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Nachdem das Universitätsgebäude der Akademie der Wissenschaften übergeben wurde, kam das ganze Monument in das Allgemeine Krankenhaus.⁶ Im dortigen Dozentensaal wurde jedoch nur die Büste aufgestellt, der Sockel aus rotem Marmor und die schwarze marmorne Inschrifttafel mit ihren goldenen Buchstaben kamen in den Keller. Nur einmal konnte man damals die Büste auf einer Porträtausstellung in der Akademie der bildenden Künste im Jahre 1877 öffentlich sehen. Bei dieser Gelegenheit wurde sie möglicherweise bronziert, denn nach den Aussagen von zwei Zeitgenossen war sie vorher »naturfärbig«.⁷ Sie wurde zeitweilig auch dem Bildhauer Caspar von Zumbusch zur Verfügung gestellt, damit er nach ihr den Kopf der Figur Gerard van Swietens am Maria-Theresia-Denkmal modellieren könne.

Seit 1873 baute man am Ring das neue Hauptgebäude der Universität, das 1884 feierlich eröffnet wurde. Dieser Umstand bewog den Hauptmann Egid von Swieten, einen Urenkel des Gerard van Swieten, im Juni 1888 in einem Brief an den Rektor

der Universität zu appellieren, dass die Universität das ganze Denkmal—d. h. die Büste zusammen mit ihrem Sockel und der Inschrifttafel—als ihr Eigentum zurückverlangen und es in einem ihrer Festsäle wieder aufstellen solle. Schon am 24. November desselben Jahres übergab das Allgemeine Krankenhaus der Universität die Büste Swietens und mit ihr die in zwei Teile zerbrochene Votivtafel und »einige Marmortrümmer«, die vom Sockel übrig geblieben waren. Die neue Aufstellung erfolgte etwa ein halbes Jahr später, aber nicht in einer Aula, sondern im Arkadengang des neuen Gebäudes, der für Denkmäler von berühmten Mitgliedern der Universität bestimmt wurde. Der alte Sockel konnte nicht benützt werden, die Büste bekam einen neuen, der ähnlich jenen war, auf die weitere vier, gleichzeitig aufgestellte Bildnisse kamen.⁸ Der Anblick der ausgestellten Büste Swietens war für seinen Urenkel aber enttäuschend—in seinem weiteren Brief vom 7. Juni 1889 beklagt sich Egid van Swieten, dass das Kreuz des Stephansordens abgebrochen und die Oberfläche sehr fleckig sei. Nachdem sich der Arkadengang in den folgenden Jahren mit Denkmälern rasch zu füllen begann, wurde 1905 die Büste an einen anderen Ort versetzt, wo sie zusammen mit den neu gefertigten Büsten des Nicolaus von Jacquin und des Jan Ingen Housz auf einem gemeinsamen Sockel aufgestellt wurde.⁹ Anlässlich dieser Neuaufstellung wurde das Werk Messerschmidts restauriert. Dabei erhielt die Büste wohl auch wieder das Stephanskreuz, da auf Abbildungen aus den Jahren 1709 und 1713 der komplette Stephansorden zu sehen ist.¹⁰

Nach dem Ersten Weltkrieg, als es an allem fehlte, waren auch die Metallbildnisse im Arkadengang eine begehrte Beute. Angeblich war die Büste Swietens von zwei Dieben schon abmontiert, als diese von der Polizei gestellt wurden. Nach einer anderen Nachricht wurde sie sogar gestohlen und erst im Kunsthandel wiedergefunden.¹¹ Beide Versionen kann man in den erhaltenen Akten des Universitätsarchivs jedoch nicht verifizieren. Dort findet man nur den Vermerk, dass auf dem Werk einige Kratzer entdeckt wurden, als ob sich jemand vergewissern wollte, aus welchem Material dieses Werk sei. Es ist wahrscheinlich, dass in dieser Zeit auch das Stephanskreuz neuerlich verloren ging.

Am 8. April 1922 ersuchte der damalige Direktor der Österreichischen Galerie F. M. Haberditzl um die Leihgabe der Büste Swietens für das neu errichtete Barockmuseum im Unteren Belvedere. Da man sie in den Arkaden noch immer als gefährdet ansah, willigte man gerne ein. Am 9. September 1922 kam das Werk Messerschmidts als Dauerleihgabe in die Österreichische Galerie und wurde in der Marmorgalerie des Unteren Belvedere, zwischen den von demselben Künstler geschaffenen Statuen Maria Theresias und Franz' I. von Lothringen ausgestellt. Als Ersatz lieferte die Österreichische Galerie für den Arkadenhof eine Gipsbüste, die sich schon seit einiger Zeit in der Akademie der bildenden Künste befunden hatte¹² und von dieser hierfür zur Verfügung gestellt wurde. Diese Gipsbüste bekam aber bald Schäden, so dass sie durch einen Abguss aus Terrakotta ersetzt werden sollte. Schließlich wurde nach langen Verhandlungen stattdessen ein Bronzeabguss verfertigt, der 1927 an der alten Stelle aufgestellt wurde und dort bis heute zu sehen ist.

- 2 Geusau 1803, S. 87.
- 3 Siehe vor allem die Berichte im *Wienerischen Diarium* vom 29. Juli 1769 und die Eintragung in der Matrikel der Wiener Universität (*Memorabilia* 1769) mit den Zitaten der Inschrift. In beiden, sowie auch in weiteren zeitgenössischen Publikationen wird im Zusammenhang mit diesem Denkmal mit Anerkennung auch F. X. Messerschmidt genannt.
- 4 Nur in der Publikation von Baldinger aus dem Jahre 1770 und in der *Neuesten Beschreibung Wiens* aus dem Jahre 1777 ist von einer vergoldeten Metallbüste die Rede, in den unter Anm. 3 zitierten Berichten wird sie nur als »von Aertz gegossen« bezeichnet. So oder ähnlich (Metall, Bronze, Composition) wird das Material dieses Werkes auch in anderen zeitgenössischen Publikationen angegeben.
- 5 Bildarchiv der ÖNB, Inv. Nr. NB 508.163 B.
- 6 Über den Verbleib der Büste im Allgemeinen Krankenhaus, ihre darauf folgende Aufstellung im Arkadenhof der Universität und schließlich ihre Dauerleihgabe an die Österreichische Galerie liefert das erhaltene umfangreiche Aktenmaterial im Universitätsarchiv in Wien viele Einzelheiten. Im Folgenden sind die Protokolle der Artistischen Kommission an der Universität und ihre Beilagen sowie die Angaben in den Publikationen von Franz Gall (1965) und Thomas Maisel (2007) und in dem Manuskript von Waltraud Härtl (1966) ausgewertet und summarisch wiedergegeben.
- 7 Siehe die Briefe des Egid van Swieten vom 16.11.1888 und des Universitätsarchivars Karl Schrauf vom 19.11.1888 (UAWien).
- 8 Es handelte sich um die Büsten des Josef von Quarin von Johann Martin Fischer aus dem Jahre 1802 und des Andreas Josef von Schiff von Franz Klein, geschaffen 1826, die sich vorher im Zimmer des Rektors befunden hatten, und die neu entstandenen Porträts des Josef Hyrtl von Johann Unterkalmsteiner und des Franz Schuh von Josef Beyer. Die neuen Postamente entwarf Oberbaurat Karl Köchlin.
- 9 Auf den gemeinsamen Sockel, den der Architekt Karl König entwarf, kam auch eine neue Inschrift, verfasst von Prof. Eugen Bormann.
- 10 Siehe Hevesi/Wlha 1909, Taf. 15 und Heilmeyer 1913, Taf. II.
- 11 Der Diebstahl wird erwähnt in Gall 1965, S. 61 und in Maisel 2007, S. 48, über die Abmontierung der Büste und den Zugriff der Polizei schreibt 1966 W. Härtl auf S. 4. In allen drei Schriften wird die Quelle für diese Behauptungen nicht genannt.
- 12 Über die Entstehung dieses alten Gipsabgusses ist nichts bekannt. Wahrscheinlich wurde er bei der Ausstellung der Büste Messerschmidts in der Akademie der bildenden Künste im Jahre 1877 ausgeführt.

1 Pötzl 1996, S. 126.

ALTAR DES HL. KREUZES, 1769 /
ALTAR OF THE HOLY CROSS, 1769

Holz, weiß gefasst und teilweise vergoldet, Maße nicht bekannt, nicht signiert (?).

Schlosskapelle Slavkov u Brna (Austerlitz), Mähren.

Wood, painted white and partly gilt, measurements unknown, unsigned (?).

Castle Chapel Slavkov u Brna (Austerlitz), Moravia.

Dokumente / Documents

ZB Zürich, FA Hirzel 314.41 (gedrucktes Reisetagebuch des Johann Jacob Meyer, o. J., o. S.); Brno, MZA, G. 11/196: Andreas Schweigel: *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren*, Ms, o. J., fol. 27.

Literatur / Literature

Johann Peter Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, Ms. 1807 (Brno MZA, G. 12, I. Abt.), Bd. I, S. 4; Tschischka 1836, S. 254; Ernst Hawlik: *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrathume*

Mähren, Brünn 1838, S. 48; Gregor Wolny: *Kirchliche Topographie von Mähren*, Brünn 1860, Bd. III, S. 475; Wurzbach 1867, S. 446; Ilg 1885, S. 14–15, 88, Nr. 6; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 498 (Ilg); Trost 1893, S. 54; August Prokop: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904, Bd. IV, S. 1220, 1236 (zwischen 1725 und 1730); Weiss 1924, S. 82 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 411; *Státní zámek v Slavkově* (Amtlicher Führer), Praha 1955, S. 8 (Kubátová), 17 (Abb.); Malíková 1968, S. 30–31, 151; Cecilie Hálová-Jahodová: Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren. In: *Umění*, Jg. 22, Praha 1972, Nr. 2 (mit vollständiger Wiedergabe des Manuskriptes von Schweigl), S. 179; Pötzl-Malíková 1982, S. 44–45, 176 (Abb.), 230–231, Nr. 31, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 41; Jaromír Hanák, Chateau d'Austerlitz, Brno 1997, S. 23; Pötzl-Malíková 2004, S. 36, 38 (Abb.); Pfarr 2006, S. 87, Abb. 20, S. 88–89, Abb. 21–22, S. 174; Pötzl-Malíková 2010/2011, S. 28, Anm. 8; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 200–201 (Biografie); Pötzl-Malíková 2013, S. 265–266.

Im Zuge der Bauarbeiten, die Staatskanzler Fürst Wenzel Anton Kaunitz in seinem Stammschloss im mährischen Slavkov u Brna (Austerlitz) hat durchführen lassen¹, entstand auch eine neue Schlosskapelle. Die glatten Wände des hohen ovalen Raumes malte im Jahre 1769 der Wiener Architekturmaler Josef Pichler mit einer illusionistischen frühklassizistischen Scheinarchitektur aus. Das einzige plastische Werk in der geräumigen Kapelle ist ein gleichzeitig entstandener Hochaltar mit einem Kruzifix, der seit jeher als ein Werk Messerschmidts gilt.

Diese Zuschreibung ist bisher zwar durch keinen archivalischen Fund bestätigt worden, man findet sie aber schon in der frühesten erhaltenen Schrift über die Kunst Mährens von Andreas Schweigel.² Vor Kurzem wurde sie untermauert durch neu entdeckte Tagebucheintragen eines Schweizer Schülers der Wiener Akademie namens Johann Jacob Meyer während seines Studienaufenthaltes in Wien.³ Dieser nahm im Jahre 1772 oder 1773 zusammen mit anderen Studenten in Austerlitz an einer 3-wöchigen Übung im Landschaftszeichnen teil, die von Akademiedirektor Jakob Schmutzer und Professor Johann Christian Brand geführt wurde.⁴ In seiner Beschreibung der Kapelle des Austerlitzer Schlosses schreibt er: »Der Altar ist zwar einfach, aber voll Ausdruck in Vorstellung eines sterbenden Jesus (von meinem Freund Messerschmied in Holz geschnitten)«.⁵

Der Altaraufbau besteht aus einem großen kubusartigen Tabernakel aus weiß poliertem Holz, der mit einem flachen dreieckigen Giebel bekrönt ist. Seitlich von ihm knien zwei große Engelstatuen, zwei weitere, kleine Engelfiguren stehen neben der Tabernakeltüre. Über dem Tabernakel, umrahmt von Scheinarchitektur, befindet sich ein großes Kreuz mit dem Korpus des sterbenden Christus. Der ganze Altar ist derart stimmig in die Ausmalung des Raumes integriert, dass man annehmen kann, er wurde von einem Tischlermeister nach einem Entwurf von Joseph Pichler ausgeführt und Messerschmidt lieferte, nach genauen Angaben, nur die Statuen dafür. In Austerlitz war er dann wohl höchstens bei der Aufstellung des Altars zugegen.

1 Erich Hubala: Schloß Austerlitz in Südmähren, in: *Stifter-Jahrbuch*, Jg. V, 1957, S. 174 ff.



- 2 Dieses Manuskript, das sich im Mährischen Landesarchiv in Brünn befindet, reihen wir unter primäre Quellen (Dokumente) ein, weil in ihm der Bildhauer Andreas Schweigel (1735–1812) seine im Laufe der Jahre zusammengetragenen Kenntnisse und Ansichten notiert hat. Ein weiteres hier zitiertes Manuskript aus dem Mährischen Landesmuseum, die *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste* von Johann Peter Cerroni, das bereits Quellenmaterial auswertet, ist hier dagegen unter Literatur zitiert.
- 3 Das Dokument, publiziert in Pötzl-Malíková 2013, S. 265–266, ist ein gedrucktes dünnes Heft unbekannter Bestimmung, ohne Datum und Seitenangaben, das sich im Nachlass der bekannten Züricher Ärztfamilie Hirzel befindet. Ein Mitglied dieser Familie war ein naher Freund von J. J. Meyer und studierte etwa in der gleichen Zeit wie dieser in Wien Medizin. Es ist nicht klar, ob das gedruckte Werk genau das ursprüngliche Tagebuch wiedergibt, oder ob es nachträglich überarbeitet wurde.
- 4 Vgl. Pötzl-Malíková 2013, S. 265. Auszüge aus diesem Tagebuch sind veröffentlicht in: Johann Caspar Füessli: *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Bd. V (Anhang), Zürich 1779, S. 166–171.
- 5 Zur Freundschaft zwischen Messerschmidt und Meyer siehe S. 96.

27

ZWEI LÖWEN VOR DEM HOFBRUNNEN IM SAVOY'SCHEN DAMENSTIFT, 1769 / TWO LIONS IN FRONT OF THE FOUNTAIN IN THE COURTYARD OF THE SAVOY FOUNDATION FOR NOBLE LADIES, 1769

Metallfiguren (Bleiguss?), linke Figur: 70 cm Höhe, 134 cm Länge, rechte Figur: 68,5 cm Höhe, 134 cm Länge, Höhe der Steinsockel 90 cm, nicht signiert.

Johannesgasse 15, Wien I.

Metal figures (cast in lead?), figure on the left: height 70 cm, length 134 cm, figure on the right: height 68.5 cm, length 134 cm, height of stone pedestal 90 cm, unsigned.

Johannesgasse 15, Vienna I.

Dokumente / Documents

Wien, HAL, Karton 321 (Vertrag der Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen mit F. X. Messerschmidt vom 1. Mai 1769).

Literatur / Literature

Köremon [Scheyb] 1770, Teil II, S. 94; Ilg 1885, S. 13; Weiss 1924, S. 35–36, 143–144; Feulner 1929, S. 42; Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková 1968, S. 29, 151; Pötzl-Malikova 1982, S. 34, 127, Dokument VIII, S. 174 (Abb.), 231, Nr. 32, mit Abb.; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 24; Höcherl, Hogarth 2006, S. 15.



27

Am 1. Mai 1769 bestellte die Herzogin von Savoyen für einen bereits existierenden Hofbrunnen in ihrem Palais, dem späteren Savoy'schen Damenstift, bei Messerschmidt zwei liegende Löwenfiguren aus einer »Composition« von gleichen Teilen Zinn und Blei, ihre Maße waren mit 3 1/2 Fuß angegeben und sie sollten auf großen Steinsockeln ruhen.¹ Die vereinbarte Summe betrug 800 Gulden, die der Künstler noch im Jahre 1769 in drei Raten erhielt, und zwar 400 Gulden im Mai, zu Beginn der Arbeit, 200 Gulden im Juli nach dem Guss der Figuren und die letzten 200 Gulden im November, nach dem Abschluss der Arbeit und der Aufstellung der Löwen im Hof.

Diese Wappentiere des Hauses Savoyen sollten wohl die mittlere Brunnengruppe als schützende Symbolfiguren flankieren. Das Aussehen des ursprünglichen Brunnens ist nicht bekannt, da ein Jahr später die Herzogin von Savoyen auch die zentrale Figurengruppe durch Messerschmidt hat ersetzen lassen (Kat. Nr. 30), wir können aber annehmen, dass er dasselbe Thema und etwa dieselben Maße wie der heutige hatte, da von einer nachträglichen Versetzung der Löwenfiguren nichts bekannt ist.

Als Werke Messerschmidts sind beide Löwen schon kurz nach ihrer Entstehung im Jahre 1770 von Chr. Scheyb genannt worden. Später wurden sie meist nur dann hervorgehoben, wenn angenommen wurde, nur sie seien von Messerschmidt und die zentrale Figurengruppe nicht, da Franz von Scheyb sie nicht als ein Werk Messerschmidts genannt hatte.²

- 1 Der Vertrag der Herzogin mit Messerschmidt, aufgefunden vor 1966 von dem damaligen Archivar des Hausarchives des Fürsten Liechtenstein Gustav Wilhelm, wurde von der Autorin bereits 1968 erwähnt, in extenso aber erst in der Monografie aus dem Jahre 1982 auf S. 127 als Dok. VIII. publiziert.
- 2 Siehe Kat. Nr. 30.

THETIS UND ACHILLES, 1769–1771 (?) /
 THETIS AND ACHILLES, 1769–1771 (?)

Gipsrelief (?), Maße unbekannt.
 Verschollen.

Plaster relief (?), measurements unknown.
 Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Weinkopf 1783, S. 125, Nr. CXV; Ilg 1885, S. 89, Nr. 13 (verschollen); Weiss 1924, S. 76; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 410; Malíková 1968, S. 37, 59; Pötzl-Malikova 1982, S. 45, 232, Nr. 34; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 28.

In seiner Aufzählung der Werke, die sich 1783 im sog. Antikenzimmer der Wiener Akademie der bildenden Künste befanden, nennt der Sekretär der Akademie Anton von Weinkopf auch zwei Basreliefs von F. X. Messerschmidt mit den Themen *Thetis und Achilles* und *Die Bildhauerkunst* (Kat. Nr. 29). Sie gehörten offenbar zu den Lehrmitteln der Akademie, so wie alle anderen Bildhauerarbeiten, die in diesem Zimmer aufbewahrt wurden. Weinkopf nennt zwar nicht das Material der beiden Reliefs Messerschmidts, es ist aber anzunehmen, dass sie, ähnlich wie auch die anderen, aus Gips waren. Die meisten Werke in diesem Raum waren Abgüsse von bekannten antiken Skulpturen¹, einige davon aber auch Nachbildungen nach berühmten Bildwerken späterer Zeit und manche waren Werke von zeitgenössischen Wiener Bildhauern, die an der Akademie tätig waren. Auch die erwähnten Reliefs von Messerschmidt entstanden sicherlich in der Zeit, in der er an dieser Institution unterrichtete, und zwar wahrscheinlich am Beginn seiner dortigen Tätigkeit. In dem erstgenannten Relief stellte er offenbar die bekannte Szene aus der Antike dar, wie Thetis ihren Sohn Achilles in den Fluss Styx taucht, um ihn unverwundbar zu machen.

Weinkopfs Beschreibung aus dem Jahre 1783 ist die einzige Quelle, die uns über die Existenz beider Reliefs informiert. In seiner späteren Beschreibung der Akademie aus dem Jahre 1790 fehlt bereits die Aufzählung der Einrichtung des Antikenzimmers. Weder im erhaltenen Archivmaterial der Akademie noch in einer anderen schriftlichen Quelle ist etwas über das weitere Schicksal dieser Werke verzeichnet.

- 1 Unter diesen Werken befanden sich wohl auch Abgüsse nach den Holzkopien, die Messerschmidt aus Rom mitgebracht hat. Vgl. Kat. Nr. 10.

29

DIE BILDHAUERKUNST, 1769–1771 (?) /
 THE ART OF SCULPTURE, 1769–1771 (?)

Gipsrelief (?), Maße unbekannt.
 Verschollen.

Plaster relief (?), measurements unknown.
 Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Weinkopf 1783, S. 125, Nr. CXVI; Ilg 1885, S. 89, Nr. 14 (verschollen); Weiss 1924, S. 76; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 410; Malíková 1968, S. 37, 59; Pötzl-Malikova 1982, S. 45, 232, Nr. 35; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 28.

Das Werk, das offenbar eine Allegorie auf die Bildhauerei zum Thema hatte, befand sich 1783 zusammen mit einem weiteren Relief von Messerschmidt *Thetis und Achilles* (Kat. Nr. 28) im sog. Antikenzimmer unter den Lehrmitteln der Wiener Akademie. Sein späteres Schicksal ist unbekannt.

30

ELISA MEHRT DAS ÖL DER WITWE (ZENTRALE GRUPPE
 DES HOFBRUNNENS IM SAVOY'SCHEN DAMENSTIFT IN
 WIEN), 1770 / ELISHA INCREASES THE OIL OF THE
 WIDOW (CENTRE GROUP OF THE FOUNTAIN IN THE
 COURTYARD OF THE SAVOY FOUNDATION FOR NOBLE
 LADIES IN VIENNA), 1770

Figurengruppe aus Zinnguss, Höhe der Hauptfigur 172,8 cm,
 nicht signiert.

Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna,
 Inv. Nr. SK905.

Figural group, tin alloy, height of main figure 172.8 cm,
 unsigned. Liechtenstein. The Princely Collections,
 Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 905.

Provenienz / Provenance

Ursprünglich in der Mitte eines Brunnens im Hofe des Savoy'schen Damenstiftes im I. Bezirk Wiens, Johannesgasse 15. Später im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau in Wien, aufgestellt nach der Restaurierung im Jahre 2003 im Stiegenhaus.

Originally the centre group of a fountain in the courtyard of the Savoy Foundation for Noble Ladies in Johannesgasse 15 in the First District in Vienna. Transferred to the Liechtenstein Garden Palace in Vienna's Rossau, where it was installed in a stairwell following its restoration in 2003.

Abgüsse / Replica casts

A: Wien, Savoy'sches Damenstift, Johannesgasse 15, Hofbrunnen. Abguss aus Zinn-Blei-Legierung als Ersatz für das Original. Bezeichnet rechts am Sockel der Statuengruppe: GUSS A. Zöttl Wien 1987.

B: Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 1618. Gipsabguss aus dem Jahre 2004.

A: Vienna, Savoy Foundation for Noble Ladies, Johannesgasse 15, fountain in the courtyard. Replica cast in an alloy of tin and lead as a replacement for the original. Signed on the right-hand side of the pedestal: GUSS A. Zöttl Wien 1987.

B: Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 1618. Plaster cast dating from 2004.

Ausstellungen / Exhibitions

The Metropolitan Museum of Art, New York 1985–1986 (Original).

Dokumente / Documents

Wien, HAL, Karton 321 (Vertrag der Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen mit F. X. Messerschmidt vom 23. Februar 1770).

Literatur / Literature

Luca 1778, S. 334; Anzeigen 1771, 2. Stück (10. Juli), S. 11–12; Seipp 1793, S. 503 (*Christus und die Samariterin*); Ausst. Kat. Wien 1793, S. 19 (*Christus und die Samariterin*); Ausst. Kat. Wien 1794, S. 19; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 18; Böckh 1822, S. 467; Böckh 1823, Teil I, S. 467; Ballus 1823, S. 192; Tschischka 1836, S. 23; Paris und Wien 1812, S. 261; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 13; Schröer 1853, S. 231, Sp. 3; Schlager 1853, S. 111, Nr. 18 (G. R. Donner); Wurzbach 1867, S. 446; Ilg 1885, S. 12–14, 88, Nr. 3 (*Witwe von Sarepta*); Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 493; Hartwig Fischel: Über alte Wiener Brunnen. In: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. IX, 1906, S. 453–454, mit Abb. (Fischer); Hevesi/Wilha 1909, S. 7–8, Taf. 5–6; Leisching, Theresianischer und Josephinischer Stil. In: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 15, 1912, S. 541 (Abb.), 554 (entstanden zwischen 1770 und 1780); Heilmeyer 1913, S. 99, Taf. 109; Tietze-Conrat 1920, S. 28, 112, Abb. 76; Weiss 1924, S. 86, 247–249 (falsche Zuschreibung); Feulner 1929, S. 42, 139–140, Abb. 137 (Fischer); Thieme-Becker 1930, S. 432 (falsche Zuschreibung); Kris 1932, S. 184, Anm. 29; Poch-Kalous 1949, S. 25–26, 58 (nicht von Fischer); Konrad Oberhuber: *Vergleich der Witwe von Sarepta (?) von Johann Martin Fischer mit seinem Mosesbrunnen*, 1954 Ms. (Aufnahmearbeit des Kunsthistorischen Instituts in Wien); Malíková 1968, S. 29–30, 151; Poch-Kalous 1970, S. 170 (*Witwe von Sarepta: Messerschmidt*); Gabriele Gubitzer: Brunnen und Wasseranlagen in Wien. In: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 21, 1976, H. 146, S. 28, Abb. 25, S. 29; Pötschner 1981, S. 99–103 (mit zahlreichen Abb. und Bericht über die Restaurierung im Jahr 1977); Pötzl-Malikova 1982, S. 34–35, 127–128, Dok. X, S. 170 (Abb.), 171 (Abb.), 173 (Abb.), 231, Nr. 32, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 41, mit Abb.; Pötzl-Malikova 1984, S. 45, Abb. 23, S. 50; Pötzl-Malikova 1986, S. 103, Abb. 44, S. 104–105; Ausst. Kat. New York 1985, S. 28–30, Nr. 19, mit Abb. (Draper); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 23–24, mit Abb. 15; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 68; Höcherl, Hogarth 2006, S. 15; Pfarr 2006, S. 68, Abb. 17, S. 69, Abb. 18; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 21, Abb. 7/8; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 200–201 (*Elisäus-Brunnen*); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 4 (Boström); Kräftner 2013, o. S. [218] Abb.; Lechner 2013, S. 17, 19 (*Elisäus-Brunnen*).

Die Gruppe befand sich ursprünglich auf einem Hofbrunnen gegenüber dem Eingang in das Savoy'sche Damenstift, in der unteren Sockelzone einer hohen Wand, die den Hof des Palastes abgrenzt. Heute ist sie durch einen Abguss aus Zinn-Blei-Legierung ersetzt, wobei das ursprüngliche Aussehen des Brunnens bewahrt geblieben ist. Dieser besteht aus einer metallenen Wandnische, die von je zwei steinernen Pilastern mit Gebälk gerahmt

ist. Auf diesem ist zu lesen: ELISEUS MACHET EINE WITWE REICH AN OEHL IV. B. K. C. IV. Vor der Nische befindet sich ein halbrundes Wasserbecken, das an beiden Seiten von je einem Löwen aus Metall flankiert ist, der auf einem massiven Steinsockel ruht. In der Nische steht auf einem Postament die Metallfigur einer etwa lebensgroßen jungen Frau, die aus einem großen Krug Wasser in das Becken gießt. Zu ihren Füßen befinden sich seitlich zwei Knaben, die große Gefäße halten, ein weiteres solches Gefäß steht rechts daneben. Auf dem Gebälk ist ein sich nach oben verjüngender Metallaufsatz, auf dem man das Relief eines Propheten mit Buch, sitzend in einer Landschaft, sieht. Über dem Brunnen, auf der oberen Wandzone befindet sich in einer seichten Vertiefung ein gemalter illusionistischer Prospekt – eine halbrunde Pergola, in deren Mitte Engel auf Wolken schweben, die mit einem Spiegel die göttlichen Strahlen einfangen und nach unten leiten. Die Komposition ist als eine allegorische Anspielung auf die Herzogin von Savoyen zu verstehen, die früh ihren Gemahl und ihren einzigen Sohn verloren und danach ihr großes Vermögen vielen mildtätigen Stiftungen gewidmet hat.

Ursprünglich stand an derselben Stelle wohl ein anderer Brunnen mit demselben Thema, von dem sich noch das Relief oberhalb der Nische und der im 19. Jahrhundert stark übermalte illusionistische Prospekt erhalten haben dürften. Wir wissen über diesen Brunnen nichts Näheres, können aber annehmen, dass er nach 1742, nach dem Kauf des ganzen Anwesens durch die Herzogin, im Laufe der Umbauarbeiten und Adaptierungen zu ihrem Wiener Wohnsitz entstanden ist.¹

Nach dem erhaltenen Vertrag vom 1. Mai 1769 hatte Messerschmidt zuerst zu dem Brunnen im Hof nur zwei Löwen aus Metall auf einem Postament von hartem Sandstein geschaffen (Kat. Nr. 27). Weniger als ein Jahr später, am 23. Februar 1770, schloss die Herzogin mit Messerschmidt einen weiteren Vertrag ab², in dem sich dieser verpflichtete, nach vorgelegten Modellen eine Statue, »wie sie ein Rohr in Händen haltet, voraus das Wasser hervorquellert, item 2 Kindln, 3 Wasen [...] herzustellen«, und einen Sockel aus hartem Sandstein für die ganze Gruppe machen zu lassen. Binnen 7 Monaten sollte alles ausgeführt und »an sein behöriges Orth [...] aufgerichtet« werden. Diesmal sollte die Legierung der Figuren aus drei Teilen Zinn und einem Teil Blei bestehen. Der vereinbarte Preis war 1700 Gulden, wobei die Herzogin versprach, dass sie das Material, Zinn und Blei, zur Verfügung stelle. Auf dem Dokument sind die von Messerschmidt im Februar, im Juni und Oktober quittierten Summen verzeichnet, sowie die Bestätigung der Übernahme des Materials. Bei der letzten Zahlung in Höhe von 500 Gulden wurde ihm zusätzlich eine kleinere Summe von etwas über 20 Gulden für Material, das er selbst beisteuerte, angerechnet, ausbezahlt wurde ihm aber nur etwa die Hälfte der ganzen Summe, da er »von der alten Nitsche und Figurn« 26 Zentner Blei für 260 Gulden übernahm.³ Diese Abrechnung ist ein eindeutiger Hinweis dafür, dass bis 1770 an derselben Stelle bereits eine andere Brunnengruppe, und zwar aus Blei, gestanden war. Nach dem angegebenen Gewicht des eingeschmolzenen Materials hatte sie etwa dieselben Maße gehabt, wie das neue Werk von Messerschmidt. Das Relief des Propheten wird weder im Vertrag noch in den Abrechnungen genannt, so dass wir, wie bereits gesagt, annehmen können, es sei noch ein Rest vom alten Brunnen, der in den neuen unverändert einbezogen wurde.



Obwohl die Inschrift über der Nische des Brunnens eindeutig auf das dargestellte Thema hinweist, wurde dieses lange Zeit missinterpretiert. Den ersten großen Irrtum, nämlich dass die Gruppe des Brunnens eine Darstellung des Christus und der Samariterin sei, führte in die Literatur schon 1793 Christoph Seipp ein. Diese Behauptung tradierte sich dann in der gesamten Literatur weiter, bis zu Albert Ilg, der 1885 –ebenfalls unrichtig– die Hauptfigur als Witwe von Sarepta bestimmte. Erst 1954 hat Konrad Oberhuber darauf hingewiesen, dass die biblische Witwe von Sarepta beim Propheten Elias vorkommt⁴, während es sich hier um die seltene Darstellung eines Wunders des Propheten Elisa (Elisäus) handelt, der das Öl im Krug einer armen Witwe vermehrt und damit ihre beiden Söhne vor der Gefahr, als Sklaven verkauft zu werden, rettet. Auf dieses Wunder bezieht sich die Inschrift am Brunnen und die Darstellung der Gruppe stimmt mit der entsprechenden Bibelstelle (Reg. 4, 1–7) auch überein.

Einen weiteren Irrtum steuerte 1924 Gabriele Weiss bei, die nur die beiden Löwen der Gruppe als Werke Messerschmidts anerkannte, die Hauptgruppe des Brunnens aber als eine falsche Zuschreibung abtat. Sie bezog sich dabei auf Chr. Scheyb, der in seinem *Köremön* nur die Löwen als Messerschmidts Werke erwähnt, die anderen Statuen aber nicht. Seine Publikation erschien aber im Jahre 1770, also in der Zeit, als von Messerschmidt nur diese Löwen ausgeführt waren. Die Behauptung von Weiss wurde 1929 auch von Feulner und 1930 von Grottemeyer im Thieme-Becker aufgegriffen, wobei angenommen wurde, die Gruppe der Witwe mit beiden Kindern sei von Johann Martin Fischer. Dessen Mitarbeit erwähnt jedoch Füssli nur bei der Immaculata-Gruppe auf der Fassade des Savoy'schen Damenstiftes (siehe Kat. Nr. 15), nicht aber bei der Brunnengruppe. Mit der Zuschreibung dieser Figuren an Fischer polemisierte nur Margarethe Poch-Kalous. Die Frage der Autorschaft sowie die unterschiedliche Datierung des Brunnens in der Literatur sind durch die aufgefundenen Verträge eindeutig gelöst.

- 1 Pötschner 1981, S. 98–99.
- 2 Vor 1966 im Hausarchiv des Fürsten Liechtenstein aufgefunden und von der Autorin bereits 1968 publiziert.
- 3 Den veröffentlichten Dokumenten beigelegt ist noch ein nicht publiziertes selbständiges Blatt mit der letzten Abrechnung des Metalls, in dem man in etwas erweiterter Form dieselben Angaben findet wie im Vertrag vom 23. Februar 1770.
- 4 Im zweiten Teil der unpublizierten Aufnahmearbeit für das Kunsthistorische Institut der Wiener Universität aus dem Jahre 1954. Die Frage, ob der Brunnen ein Werk Messerschmidts oder des J. M. Fischer ist, wird hier bewusst ausgeklammert.

31

CHRISTOPH VON KESSLER, 1769–1770

Metallbüste (Zinnguss?), Höhe 38 cm, am Sockel vorne die Inschrift: C: N: DE KESSLER AN. AETAT XXXI, seitlich links die Signatur: F. MESSERSCHMIDT FACIEBAT.

Verschollen (bis 1945 in der Skulpturensammlung des Deutschen (später: Staatlichen) Museums in Berlin, Inv. Nr. 8490).

Metal bust (cast in tin?), height 38 cm, inscription on the front of the plinth: C: N: DE KESSLER AN. AETAT XXXI, signed on the left side: F. MESSERSCHMIDT FACIEBAT.

Whereabouts unknown (until 1945 in the Sculpture Collection of the Deutsches (then: Staatliches) Museum in Berlin, Inv. no. 8490).

Provenienz / Provenance

Das Werk wurde 1935 vom Deutschen Museum in Berlin aus Münchner Privatbesitz angekauft, sein vorangegangenes Schicksal ist unbekannt. Nach dem 7. April 1945 wurde es ausgelagert und ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen (vernichtet?).

In 1935 the work was bought by the Deutsches Museum in Berlin from a private owner in Munich. Its previous provenance is unknown. After 7 April 1945 it was evacuated and has been unaccounted for since the end of World War II. It may have been destroyed.

Literatur / Literature

Erwerbungen für das Deutsche Museum 1919–1939 (Festschrift Demmler), Berlin 1939, S. 100 (Abb.); Bange 1941, S. 26–27, mit Abb. 1–2; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 157, Abb. 11, S. 158–159 (verschollen); Malíkova Porträtplastik 1965, S. 18, o. S. Abb. 12; Malíková 1968, S. 38–39, 160; Pötzl-Malíkova 1982, S. 46, 175 (Abb.), 232, Nr. 39, mit Abb.; Schmidt 1982/1983, S. 115–120, mit Abb. 80; Hátori 1992, S. 234; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 26, Abb. 16; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 73; Bückling, Porträts 2006, S. 45, mit Abb. 22, S. 46–47; Pfarr 2006, S. 23, 28, Abb. 8, S. 29, Abb. 9; Pötzl-Malíkova 2010/2011, S. 21, Abb. 6/7; Scherf 2010/2011, S. 35–36, mit Abb. 9/23.

Die Büste, die in keiner alten Quelle genannt wird, ist erst 1941 von E. F. Bange besprochen worden. Sie stellt nach Leopold Schmidt den k. k. Hofkonzipisten und Theaterschriftsteller Johann Georg Christoph Edlen von Kessler (1739–1807) dar. Diese Identifikation kann man als ziemlich gesichert annehmen, auch wenn der Name Kessler im damaligen Wien öfter vorkommt¹ und die an der Büste angebrachten Initialen des Vornamens nicht ganz übereinstimmen. Die zeitliche Einordnung der Büste entspricht den Lebensdaten Kesslers – im Jahre 1770 wurde er 31 Jahre alt, so wie es in der Inschrift steht.²

In der Zeit der angenommenen Entstehung der Büste versuchte sich der als Beamter tätige Christoph von Kessler das erste Mal ernstlich auch als Theaterschriftsteller.³ Sein, wenn auch nur mäßiger, Erfolg war wohl der Grund dafür, dass er selbst oder



31

auch jemand aus seiner Umgebung sein Porträt bei Messerschmidt bestellte, das sicher nur für eine private Ehrung bestimmt war. Ein öffentlicher Auftrag ist sehr unwahrscheinlich, dafür war der Dargestellte doch zu wenig bedeutend.

Die nur aus zwei guten Fotoaufnahmen en face und im Profil bekannte Büste gehört in die Gruppe der frühen klassizistischen Bildnisse Messerschmidts, die alle auf das nüchtern, aber auch heroisierend gesehene, frontal gestaltete Antlitz des Porträtierten konzentriert sind. Sie ähnelt in ihrem Konzept besonders der Büste des Franz von Scheyb, hat ebenfalls einen extrem kurzen Büstenabschnitt, der auf einem kubusartigen Sockel aufgestellt ist. Unterschiedlich gestaltet sind aber die Haare: Der Dargestellte trägt eine opulente modische Perücke – laut Bange ein sog. spitzes Toupet. Die feine Ziselierung der Perückenhaare macht es wahrscheinlich, dass dieses Porträt aus einer Legierung mit einem wesentlichen Anteil von Zinn bestanden hat.

- 1 Nach dem Portheim Katalog in der Wienbibliothek in Wien. Keine von den weiteren hier zitierten Personen mit dem Namen Kessler eignet sich aber für die Identifikation mit dem Dargestellten. Die folgenden Angaben über Christoph von Kessler sind übernommen aus: Schmidt 1982/1983, S. 117–118.
- 2 In meinen frühen Publikationen über die Porträtplastik Messerschmidts wurde die Büste – sicher irrtümlich – erst in

das Jahr 1772 datiert. In dieser Zeit stand mir zur Datierung nur der Vergleich mit der Marmorbüste G. van Swietens (Kat. Nr. 36) zur Verfügung. Gegenüber diesem Porträt, das noch barocke Residuen zeigt, betrachtete ich die Büste Kesslers als ein Werk, das bereits diese überwunden hat und daher erst nach ihm entstanden ist.

- 3 Sein Werk *Hannchen*, das 1771 im Wiener Kärntnertheater aufgeführt und ein Jahr später in Pressburg gedruckt wurde, hat eine gewisse Popularität erreicht und wurde sogar in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* von dem jungen Johann Wolfgang von Goethe rezensiert, allerdings ziemlich negativ beurteilt.

32

FRANZ ANTON MESMER, 1770

Metallbüste (Bleiguss?), Höhe 23 cm, Inschrift am Sockel: ANTONIVS.MESMER. PHIL. ET. MED DOCTOR, darunter die Signatur: F. Messerschmit A. 1770.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. Lg 1150 (Dauerleihgabe aus Privatbesitz).

Metal bust (cast in lead?), height 23 cm, inscription on the socle: ANTONIVS.MESMER. PHIL. ET. MED DOCTOR; signature underneath the inscription: F. Messerschmit A. 1770.

Belvedere, Wien, Inv. no. Lg 1150 (on permanent loan from private owner).

Provenienz / Provenance

Die bis dahin unbekannte Büste war erstmals 1867 auf einer Versteigerung in Wien zu sehen und verschwand danach in Privatbesitz. Erst nach dem Erscheinen der Messerschmidt-Monografie im Jahre 1982 meldete sich ihr damaliger Besitzer, der sie dann 2005 als Dauerleihgabe der Österreichischen Galerie zur Verfügung stellte.

The bust first came to public notice at an auction in Vienna in 1867, having remained in total obscurity until then. Subsequently it disappeared into private ownership. It was only after the publication of the Messerschmidt monograph in 1982 that its then owner came forward and handed it over in 2005 to the Österreichische Galerie as an item on permanent loan.

Ausstellungen / Exhibitions

Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2002–2003; Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006–2007.

Literatur / Literature

Catalog der Oelgemälde, Miniaturen und Antiquitäten von T. Bichler, Wien 1867, S. 61; Pötzl-Malikova 1982, S. 46, 232, Nr. 38; Schott 1985, Frontispice (Abb.), S. 4 (Pötzl-Malikova); Pötzl-Malikova 1986, S. 105–107, mit Abb. 45; Pötzl-Malikova 1987, S. 258, 262–263, 395, Abb. 1–2; Hátori 1992, S. 234; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 25; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 70; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 162–165,



32

Nr. 10, mit Abb. (Krapf); Pötl-Malikova 2003, S. 254, mit Abb. 296, S. 258; Maué 2003, S. 169–170, 172; Pfarr 2003, S. 11, Abb. 3, S. 13–14; Pötl-Maliková 2004, S. 36–37 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2006, S. 122–123, Nr. 18 mit Abb. (Krapf); Höcherl, Hogarth 2006, S. 19–20, Abb. 10; Bückling, Porträts 2006, S. 44, Abb. 21, S. 45–47; Pfarr 2006, S. 21, 26, Abb. 6, S. 27, Abb. 7, S. 176–177, 186, 329, Anm. 167; Husslein-Arco 2008, S. 214, Nr. 102, mit Abb. 40 (Krapf); Pötl-Malikova 2010/2011, S. 20, mit Abb. 5/6; Scherf 2010/2011, S. 34–36, mit Abb. 10/24; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 200–201 (Biografie); Pfarr 2011, S. 183–184, Abb. 1; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 8, Abb. 7, S. 9, 11 (Boström); Lechner 2013, S. 19–20, Abb. 5.

Die Büste stellt den 36-jährigen Arzt Franz Anton Mesmer am Beginn seiner erfolgreichen, aber auch turbulenten Karriere dar. Er war damals noch wenig bekannt, so dass man einen öffentlichen Auftrag ausschließen muss. Nach seiner Heirat im Jahre 1768 mit einer reichen Witwe wurde er aber so vermögend, dass er sich einen solchen Auftrag leicht selbst leisten konnte. Das gesteigerte Selbstbewusstsein, das ihn wohl zu dieser Bestellung geführt hatte, äußert sich auch in der Inschrift des Sockels, in der er sich nicht nur als Doktor der Medizin, sondern auch der Philosophie titulieren lässt.¹ Sein Bildnis war sicher für sein neues privates Domizil, für das palaisartige Haus seiner Frau bestimmt, das er umbauen ließ und dort auch eine Art Privatklinik eingerichtet hat. Wie bereits gesagt wurde, schuf Messerschmidt während dieser Umbauten für den neu gestalteten Garten auch eine Brunnengruppe (Kat. Nr. 20).

Die Büste gehört in jene Gruppe von frühklassizistischen Bildnissen Messerschmidts, die – bar jeder zusätzlichen Ausschmückung – nur aus einem frontal ausgerichteten Kopf mit einem sehr kurzen Büstenausschnitt ohne Draperie bestehen und auf einem kubusartigen einfachen Sockel aufgestellt sind. Am Kopf befindet sich keine Perücke, man sieht nur kurz à l'antique geschnittene eigene (?) Haare.

Der Umstand, dass Messerschmidt in einer verhältnismäßig kurzen Zeit für Franz Anton Mesmer zwei Werke geschaffen hat und dass eines davon sogar dessen Bildnis war, scheint die These Michael Krapfs von einer »innigen Freundschaft« zwischen den beiden zu unterstützen, liefert dafür aber keinen eindeutigen Beweis. Genauso könnte es sich nur um ein gutes Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler gehandelt haben.²

1 Diesen Titel konnte Mesmer – wenn überhaupt – nur während seines Studiums an der Universität in Ingolstadt in den 1750er Jahren erworben haben. Da er aber dort Theologie inskribiert hatte und man von einer philosophischen Dissertation nichts weiß, so ist es sehr fraglich, ob er berechtigt war, den Titel eines Dr. phil. offiziell zu führen. Zum Doktor der Medizin hat Mesmer an der Wiener Universität im Jahre 1766 promoviert, seine Dissertation *De planetarum influxu* hat sich erhalten.

2 Zur Frage dieser Beziehung siehe auch S. 160.

33

MARTIN VAN MEYTENS, 1770

Steinbüste für seine Grabstätte, Maße unbekannt.
Verschollen.

Stone bust for his tomb, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Orestrio [Scheyb] 1774, Bd. II, S. 49; Weissenhofer 1923, S. 57; Lisholm 1974, S. 42; Pötl-Malikova 1982, S. 46, 232, Nr. 37 (verschollen); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 25.

Am 23. März 1770 starb Messerschmidts Protektor Martin van Meytens. Er wurde nach seinem Wunsch in Wien, in einer Gruft des evangelischen Teiles des Friedhofes bei der sog. Schwarzschanierkirche begraben.¹ Kaiserin Maria Theresia bestellte zum Andenken an ihren geschätzten Hofmaler ein »Bruststück von Stein« bei Messerschmidt und ließ es am Ort seiner letzten Ruhestätte aufstellen. Näheres über die Art der Aufstellung dieses bisher wenig beachteten Werkes Messerschmidts ist nicht bekannt. Aus dem knappen Bericht des Franz von Scheyb über die Büste von Messerschmidt erfahren wir nicht, ob sie Teil eines neu errichteten Grabmals war oder nur in eine schlichte Nische gestellt wurde. Sie befand sich einige Zeit in der Nähe eines anderen, kurz vorher entstandenen Werkes Messerschmidts, des Grabmales des Reichshofrates Heinrich Christian von Senckenberg, der wie Meytens ebenfalls Protestant war (Kat. Nr. 19).

Im Zuge der umfangreichen Friedhofsregulierungen in der Regierungszeit Josephs II. wurde auch der Friedhof bei der Schwarzschanerkerkirche aufgelassen. Seit dieser Zeit ist die Büste Meytens' verschollen.

- 1 Siehe das Testament Meytens' aus dem Jahre 1765, aufbewahrt im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in extenso wiedergegeben in Lisholm 1974, S. 42.

34

HL. MICHAEL, UM 1770 (?) / ST. MICHAEL, C. 1770 (?)

Material und Maße unbekannt.
Verschollen.

Material and measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Wekhrin 1777, S. 151.

Über dieses bisher unbekannte Werk erfahren wir nur aus einer Bemerkung von Wilhelm Ludwig Wekhrin in seinen anonym herausgegebenen *Denkwürdigkeiten von Wien*: »Gleichwohl hat man einen Erzengel Michael von eben diesem Künstler [d. h. Messerschmidt] auf dem Gottesacker der Pfarre an der Landstrasse [...]«. Das Werk ist offenbar längst verschollen, denn es wird in keiner weiteren Literatur erwähnt.

Auf der Landstraße, am heutigen Rochusplatz, befand sich seit 1563 der sog. Nicolai-Friedhof, der im 17. und 18. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten Wiener Friedhöfe wurde.¹ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erbaute man hier an Stelle einer alten Kapelle eine neue schöne Kirche², in der zwei Vikare aus dem St. Stephansdom auch die Seelsorge besorgten. Erst im Rahmen der josephinischen Kirchenreformen wurde 1783 auf der Landstraße eine selbständige Pfarre errichtet, wobei die naheliegende Klosterkirche der Augustiner St. Rochus zur Pfarrkirche bestimmt wurde. Die Friedhofskirche St. Nicolaus wurde abgebrochen und der dortige Gottesacker aufgelöst. Der neu entstandene Platz wurde mit Bäumen bepflanzt.

Vor der Demolierung der Nicolai-Kirche sind Paramente und auch einige Altarbilder in andere Kirchen transferiert worden, während die Gebeine vom Gottesacker am St. Marx Friedhof begraben wurden. Eine von dort stammende St. Michael-Statue, die man als ein Werk Messerschmidts bestimmen könnte, ist mir jedoch nicht gelungen ausfindig zu machen.³ Es ist anzunehmen, dass sie damals, so wie viele andere Kunstwerke, vernichtet wurde. Die Ungargasse, in der Messerschmidt 1770–1774 wohnte, befand sich in der Nähe des Nicolai-Friedhofs, was wahrscheinlich der Grund dafür war, dass der Künstler den Auftrag bekam, eine Statue dorthin zu liefern. Ihre hier angegebene Entstehungszeit um 1770 ist nur als Vorschlag zu betrachten.

- 1 Dieser Friedhof war auch die letzte Ruhestätte von Georg Raphael Donner.
- 2 Karl Tauchmann: *Geschichte der Pfarre S. Rochus und S. Sebastian auf der Landstraße in Wien*, Wien 1933, S. 27–33; Günther Dürig (Hg.): *Josephinische Pfarrgründungen in Wien*, Ausst. Kat. der 92. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. Februar–9. Juni 1985, S. 64–66, 119 (im Beitrag von Arthur Saliger).
- 3 Die Suche in entsprechenden Akten der diversen Archive, besonders des Niederösterreichischen Landesarchivs in St. Pölten, war ergebnislos. Im Diözesanarchiv in Wien hat Herr Johann Weissensteiner alle Bestände, die in Frage kommen könnten, durchsucht, aber ebenfalls nichts gefunden. Für seine Hilfe bin ich ihm sehr dankbar.

35

GERARD VAN SWIETEN, 1770–1772

Marmorbüste, Gesamthöhe (mit späterem Holzpodest) 47 cm, bezeichnet am Sockel links: F:MESSERSCHMIT, Inschrift am Sockel: GERARDUS/L. B./VAN SWIETEN.
Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. KK 8921.

Marble bust, overall height (including a later wooden pedestal) 47 cm, signed on the left on the socle: F:MESSERSCHMIT, inscription on the socle: GERARDUS/L. B./VAN SWIETEN.
Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. no. KK 8921.

Provenienz / Provenance

Bis 1936 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, danach überstellt in das Kunsthistorische Museum, in die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (die heutige Kunstkammer).

Until 1936 in the Austrian National Library in Vienna, then transferred to the Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (now Kunstkammer) in the Kunsthistorisches Museum.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Schönbrunn 1930; Wien, Österreichische Galerie 1982; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstmuseum und Städtische Galerie 1999–2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007; Innsbruck, Schloss Ambras 2008; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011.

Literatur / Literature

Tietze-Conrat 1920, S. 115, Abb. 79, S. 142; Tietze-Conrat 1921, S. 49–51, mit Abb.; Weiss 1924, S. 36–37, 121–122, 141, 156, 229, 231, 234, 237; Ausst. Kat. Wien 1930, S. 19, Nr. 7; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 178, Abb. 152, S. 182; Turček/Malíková 1962, S. 290, 293; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 156, Abb. 10, S. 158; Malíková, *Porträtplastik* 1965, S. 17–18, o. S. Abb. 13; Malíková 1968, S. 37–38, 151; Poch-Kalous 1970, S. 170; König 1976, S. 185; Biedermann 1978, S. 27,



35

mit Abb. 2; Glandien 1981, S. 72–73, 136, Abb. 9, S. 188; Pötl-Malikova 1982, S. 46, 174 (Abb.), 233, Nr. 40; Ausst. Kat. 1982, S. 4, Nr. 49; Pötl-Malikova 1984, S. 27–28 mit Abb. 5; Chan 1986, S. 86, mit Abb. 12; Pötl-Malikova 1987, S. 262, 397, Abb. 6; Büchler 1989, S. 57; Beck 1989, S. 210, 211, Abb. 6; Hámori 1992, S. 234; Borrmann 1994, S. 108–109; Lammel 1998, S. 75–76; Bückling, Hauch 1999, S. 72–74 mit Abb. 5; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 106–107, Nr. 63, mit Abb. (Bückling); Krapf, Auftraggeber 2002, S. 69; Bückling 2002, S. 79; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 168–169, Nr. 12, mit Abb. (Krapf); Pötl-Malikova 2003, S. 264; Pfarr 2006, S. 23, Anm. 23, S. 30, Abb. 10, S. 31, Abb. 11, S. 337–338; Bückling, Porträts 2006, S. 46–47; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 54–61, Nr. 1, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Innsbruck 2008, S. 159–161, Nr. 3.14, mit Abb. (Haag); Husslein-Arco 2008, S. 212, mit Abb. (Wöhler); Ausst. Kat. Bukurești 2010, S. 164–166 mit Abb. (Haag); Müller 2010, S. 6, 8–11, 18, Abb. 9, S. 19, Abb. 10–11; Führer Wien 2010, S. 226–227, Nr. 103, mit Abb. (Kuster); Ausst. Kat. New York/Paris, 2010/2011, S. 74–77, Nr. 3, mit Abb. (Pötl-Malikova); Haag/Kirchweiger 2012, S. 290–291, mit Abb. (Schlegel); Lechner 2013, S. 19, 23; Haag/Schlegel 2013, S. 124, mit Abb.

Die etwa lebensgroße Büste zeigt den berühmten Mediziner Gerard van Swieten im fortgeschrittenen Alter. Sie ist nicht datiert, man nimmt allgemein an, dass sie in den Jahren 1770–1772, also in den letzten Lebensjahren des Dargestellten oder kurz nach

seinem Tode entstanden ist. Dieser Datierung entspricht auch ihre Gestaltung. Sie ist frontal ausgerichtet, mit kurzem nackten Büstenabschnitt und integriertem kubusartigen Sockel, und gesellt sich somit zur Gruppe von Messerschmidts frühklassizistischen Bildnissen aus den Jahren 1769/1770 (Kat. Nr. 22, 31–32).

Über die Entstehung und den Auftraggeber dieses Werkes ist bis heute nichts bekannt. Erst 1920 wurde es von der Barockforscherin Erika Tietze-Conrat im Direktorenzimmer der Österreichischen Nationalbibliothek (Nachfolgerin der ehemaligen Hofbibliothek) entdeckt und anschließend publiziert. Nach ihrer Meinung stammt die Büste vom ehemaligen Grabmal des Arztes, das Maria Theresia 1772 ihrem geschätzten Mitarbeiter in der Augustinerkirche errichten ließ. Wir wissen inzwischen, dass die Kaiserin diesen Auftrag nicht an Messerschmidt, sondern an den Bildhauer Balthasar Ferdinand Moll vergeben hat. Das Grabmal existiert schon lange nicht mehr, nur Molls Marmorbüste Gerard van Swietens, die seinen Mittelpunkt bildete, ist erhalten geblieben. Sie befindet sich seit 1833 im Prunksaal der Nationalbibliothek.¹ Die Ansicht, dass die Marmorbüste von Messerschmidt mit dem ursprünglichen Grabmal van Swietens in Zusammenhang steht, ist daher auszuschließen. Dennoch kommt sie weiterhin, sogar in der rezenten Literatur vor.²

Am wahrscheinlichsten ist, dass Messerschmidt dieses Werk für das Direktorenzimmer (sog. *camera praefecti*) der Hofbibliothek geschaffen hat, für das Zimmer also, wo Gerard van Swieten von 1745 bis zu seinem Tod arbeitete. Es ist kaum vorstellbar, dass es ein Auftrag des bereits kranken Swieten am Ende seines Lebens war, umso mehr aber, dass es kurz nach seinem Tode für diesen Raum als sein »Denkmal« bestellt wurde. Als terminus post quem müsste dann der 18. Juni 1772, der Sterbetag Swietens, angenommen werden. Nicht auszuschließen ist auch die Möglichkeit, dass die Büste 1770 als Ehrengabe anlässlich des 70. Geburtstages des verdienten Mannes entstanden ist. In den erhaltenen Rechnungen der Hofbibliothek aus den Jahren 1770 bis 1775 ist dieses Werk allerdings nicht erwähnt.³ In Erwägung zu ziehen ist daher auch eine Bestellung der Büste nach Swietens Tod durch seine Familienangehörigen. Der Sohn, Gottfried van Swieten, der 1777–1803 ebenfalls den Posten eines Präfecten der Hofbibliothek bekleidete, könnte sie in seine neue Wirkungsstätte mitgebracht haben.

Unter den bisher bekannten Porträts Swietens ist keines zu finden, das als Vorbild für dieses eindrucksvolle Bildnis in Frage käme. Selbst wenn diese Büste noch zu Swietens Lebzeiten entstanden ist, muss man aber eine Vorlage voraussetzen, denn der Künstler hatte sicherlich nicht mehr Gelegenheit gehabt, den berühmten Arzt ad vivum zu porträtieren. Am ähnlichsten dieser Marmorbüste ist in der Gesichtsbildung die Metallbüste Messerschmidts aus dem Jahre 1769 (Kat. Nr. 25), so dass wir vermuten können, der Künstler habe sich an seinem eigenen früheren Werk orientiert. Vieles ist schon hier vorweggenommen, so die zusammengezogene Stirne über den leblosen Augen, die weiche Modellierung des massigen Gesichtes mit seinem dicken Doppelkinn und die tiefen Falten um den Mund. Der veränderte Typus des Bildnisses, in dem nun alles Gesellschaftliche, Zeitbedingte abgestreift ist, bringt die persönlichen Züge des Dargestellten noch stärker zum Ausdruck.

- 1 Siehe Pötzl-Malikova 1982, S. 62, Abb. 2
- 2 Husslein-Arco 2008, S. 212 (Beitrag von Claudia Wöhrer); Haag/Kirchweiger 2012, S. 290 (Beitrag von Konrad Schlegel).
- 3 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 20580-20585.

36

BÄRTIGER ALTER MANN, 1772–1774 (?) / **BEARDED OLD MAN**, 1772–1774 (?)

Alabasterbüste, Höhe 42 cm, bezeichnet am Sockel rechts: F.M.SCH.

Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv. Nr. 2600.

Alabaster bust, height 42 cm, signed on the socle on the right: F.M.SCH.

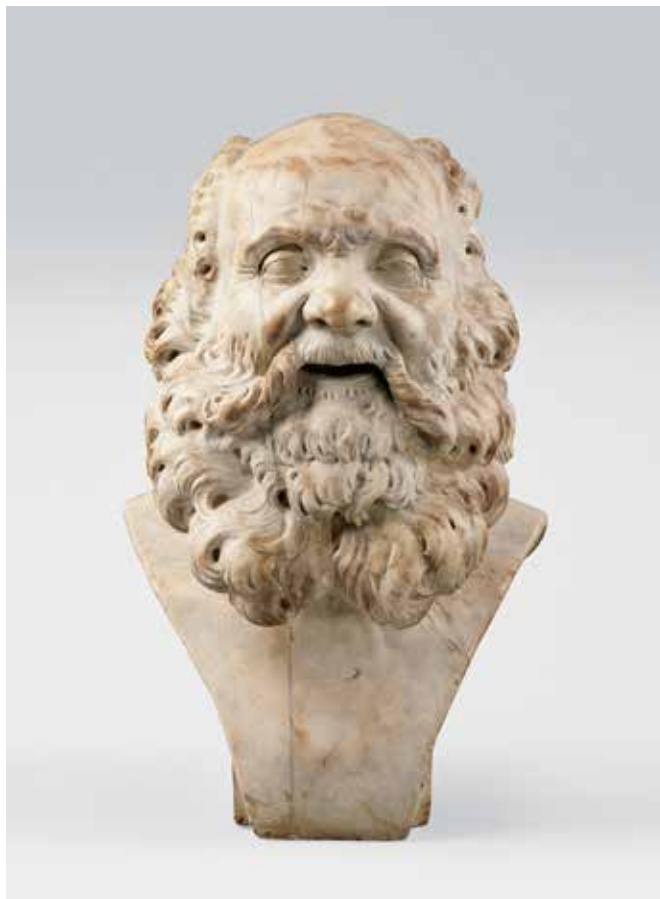
Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv. no. 2600.

Provenienz / Provenance

Erworben 1988 vom Antiquitätenhändler Mehringer in München.

Acquired in 1988 from the Munich antiques dealer Mehringer.

36



Ausstellungen / Exhibitions

Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007, New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011.

Literatur / Literature

Bückling 1989, S. 328–330; Beck 1989, S. 205–220; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 112–113, Nr. 66, mit Abb. (um 1770–1772, Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 166–167, Nr. 11, mit Abb. (um 1770–1772, Krapf); Pötzl-Malikova 2003, S. 254, Abb. 297; Pötzl-Maliková 2004, S. 40–41 (Abb.); Schmid 2004, S. 63; Pfarr 2006, S. 42–43, Abb. 14–15, S. 395–399; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 116–123, Nr. 5, mit Abb. (um 1777, Bückling); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 102–105, Nr. 9, mit Abb. (um 1772, Pötzl-Malikova); Pfarr 2012, S. 138.

Diese Büste eines alten Mannes ist in die sehr geradlinig scheinende Stilentwicklung der klassizistischen Periode von Messerschmidts Œuvre nur schwer einzuordnen. Das Werk ist zwar verhältnismäßig weich gestaltet, so wie die frühen Porträts um 1770, aber in seinem Detailnaturalismus sticht es von diesen in betont einfachen Formen modellierten Büsten stark ab. Ganz unterschiedlich ist vor allem die Augenpartie, in der die runden Augäpfel zwar klar umrandet, aber in einer Augenhöhle eingebettet sind, deren hyperrealistisch dargestellte welke Haut sogar die Augenbrauen einbezieht. Zusammen mit einigen Krähenfüßen weist sie am eindeutigsten auf das greisenhafte Alter des Mannes hin. Dazu passen auch die angedeuteten Falten an der Stirne und die hängenden Wangen. Ein übermäßig sprießender Bart, der in den Haarkranz des kahlköpfigen Mannes übergeht, bestimmt den breiten äußeren Umriss des Werkes. In der Mitte des Bartes, unter einer knollenhaften, kurzen Nase, öffnet sich als eine weitere Höhle ein zahnloser Mund, der den Ausdruck des Gesichtes weitgehend bestimmt. Zwischen den Haarlocken stehen merkwürdig große, muschelartige Ohren vor. Im Kontrast zum zerfurchten Antlitz zeigt sich der kurze Büstenausschnitt abstrakt glatt, die dargestellten Altersfalten sind vom Bart verdeckt.

In der Literatur nimmt man meist an, dass diese Büste etwa in derselben Zeit entstanden ist wie der Marmorkopf des Gerard van Swieten. Dieses Porträt steht ihr in seiner Modellierung noch am nächsten und bringt in seiner Gestaltung ebenfalls einige Irritationen mit sich. In ihrer letzten großen Publikation über den Künstler hat Maraike Bückling dagegen die Entstehungszeit des Werkes in die Zeit um 1777 verschoben, also bald nach der Übersiedlung des Künstlers nach Pressburg.¹ Sie argumentierte dabei mit seiner Nähe zu den *Charakterköpfen* und wies besonders auf den perückenhaft wirkenden Bart hin, der an die ähnlich abundant gestalteten Haare einiger *Charakterköpfe* erinnere, besonders an jenen, der den Titel *Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen* trägt (siehe Kat. Nr. 85). Da aber Messerschmidt bis zu seiner Übersiedlung nach Pressburg offenbar nur Köpfe aus Metall geschaffen habe², nimmt Bückling an, dass beide Alabasterwerke erst in dieser Stadt entstanden sind. Gemeinsamkeiten zwischen diesem *Alten Mann* und den *Charakterköpfen* bestehen zwar, sie sind aber mehr inhaltlicher Art. Ein wesentlicher formaler Unterschied ist das Fehlen einer strengen

Stilisierung, die bei den *Charakterköpfen* trotz ihres Verismus das oberste Gesetz ist. Mit den nachweisbaren Porträts aus der letzten Jahren des Künstlers hat die Büste ohnehin wenig Gemeinsames, denn im Gegensatz zu ihr zeichnet diese eine summarische, harte Oberfläche mit kalligrafischen Details aus. In der vorliegenden Publikation wird eine andere mögliche Datierung vorgeschlagen: Die Weichheit der Oberfläche und der Detailrealismus reihen meiner Meinung nach diese Büste zwar noch in die Wiener Zeit Messerschmidts ein, der ausgebildete Büstenabschnitt mit seiner kubusartigen Stütze verschiebt seine zeitliche Einordnung aber in die letzten Jahre seines Wiener Aufenthaltes.

Nach der demonstrativ angebrachten Signatur an ihrem Sockel gehört diese Büste zu jenen Werken, die Messerschmidt verkauft hat. Es ist aber nicht klar, wann das geschah. Vielleicht noch in Wien, bevor er abgereist ist, vielleicht aber auch in Pressburg, denn die Signatur hat eine Form, die erst aus dieser Zeit bekannt ist. Das sagt aber nichts Genaueres über die Entstehungszeit dieses Kopfes aus, denn die Signatur könnte der Künstler auch später angebracht haben, als er sich entschlossen hatte, das Werk zu verkaufen. Als eine Auftragsarbeit ist dieses Werk jedoch schwer vorstellbar.

Noch viel schwieriger als das Problem der Datierung ist die inhaltliche Deutung dieses sonderbaren Kopfes. Klar ist nur, dass hier keine Porträtabsticht angestrebt ist.³ Diesem Kopf kann man die verschiedensten Adjektiva anhängen und kommt dennoch zu keiner zufriedenstellenden, eindeutigen Aussage. Das Gesicht wirkt dümmlich und weinerlich senil, gleichzeitig aber auch verschmitzt, oder triebhaft gierig, oder sogar weinselig. Es erinnert zudem an die antiken Darstellungen von Sokrates. Diese Assoziation brachte Herbert Beck, den Autor einer umfangreichen Arbeit über dieses Werk⁴, zu der Annahme, der Künstler habe sich hier in Anlehnung an die antiken Darstellungen des Philosophen, dessen unschöne Züge an einen Silen erinnern, mit der klassizistischen Sehnsucht nach idealer Schönheit auseinandergesetzt und sie durch die anti-thetische Figuration eines idealen Menschen in einem hässlichen Körper als fragwürdig und unerreichbar hingestellt. Zugleich habe er der Sinnlichkeit der barocken Epoche durch die Überblendung des Bildes vom triebhaften Silen mit der Darstellung eines Philosophen eine Absage erteilt. Für diese Deutung spricht die damalige Beliebtheit der Darstellungen des Sokrates, der zu einem ethischen Vorbild wurde, und andererseits die aktuelle Auseinandersetzung mit der von Lavater postulierten Gleichsetzung von idealen Eigenschaften mit der Schönheit der äußeren Erscheinung. Die Eigenwilligkeit, mit der der Künstler auch in anderen seiner Werke mit der antiken Thematik umgeht⁵, stützt die Möglichkeit einer solchen Interpretation. Die erwähnte Überblendung der Züge kann jedoch auch umgekehrt verstanden sein: Die Erscheinung des Philosophen und die eines triebhaften Silen verbinden sich dann zu einem ironisch-hintergründigen Vexierspiel.⁶

Andere Vergleiche bieten sich allerdings auch an. Schon bei Herbert Beck findet man die Assoziation des wuchernden Bartes mit einer vegetabilen Blattmaske.⁷ Man könnte auch annehmen, bei Messerschmidt sei die Erinnerung an die Brunnen Roms wach geworden. Diese sind meist mit Köpfen antikisierender Wassergottheiten – halb menschlichen, halb tierischen alten Männern mit dichtem Haarkranz – geschmückt, und ihr charakteristisches Zeichen ist die höhlenhafte Mundöffnung, aus der das Wasser hervorquillt.

- 1 Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 120–121.
- 2 Die Ansicht, Messerschmidt habe in seiner Wiener Zeit noch keine Köpfe aus Alabaster geschaffen, oder wenn, dann habe er sie vor seiner Abreise aus Wien vernichtet, wird damit begründet, dass er bei dem Transport von Wien nach München nur für »bearbeitetes Metall« gezahlt hat. Siehe Anm. 161.
- 3 Michael Krapf (Ausst. Kat. Wien 2002, S. 166) erwägt dagegen die Möglichkeit eines »realen« Porträts.
- 4 Beck 1989, S. 214–220.
- 5 Vgl. u. a. Pfarr 2006, S. 311–314.
- 6 Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 112 (Bückling).
- 7 Beck 1989, S. 212.

37

FÜRST JOSEPH WENZEL I. VON LIECHTENSTEIN,
1773–1774 /
PRINCE JOSEPH WENZEL I OF LIECHTENSTEIN,
1773–1774

Zinnbüste (98,7% Zinn)¹, Höhe 37,5 cm, Originalsockel aus schwarzem Marmor mit hellen Adern, Höhe 41,5 cm, Breite 27,5 cm, Tiefe 26,0 cm.

Im Jahre 2004 restauriert.

Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 1480.

Bust cast in tin (98.7%)¹, height 37.5 cm, original socle made from black marble with light coloured veins, height 41.5 cm, width 27.5 cm, depth 26.0 cm.

Restored in 2004.

Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. SK 1480.

Provenienz / Provenance

Erworben 2006 aus Privatbesitz in Wien.

Acquired in 2006 from a private owner in Vienna.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Liechtenstein Museum 2004; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007; Wien, Liechtenstein Museum 2010, New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011; Tokyo, National Art Center 2012; Kochi, Museum of Art 2013; Kyoto, Municipal Museum 2013.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 2004, S. 106 (Abb.), 112, Nr. II 27 (»Franz Xaver Messerschmidt zugeschrieben: Büste eines unbekannten Mannes, um 1770, Bronze«); Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 62–69, Nr. 2,



37

mit Abb. (1770–1772, Bückling); Pötzl-Malikova 2007, S. 432 (um 1770), 433 (Abb.); Kräftner 2008, o. S. [58–59], mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 2010, S. 124–125, Nr. 48, mit Abb. (vor oder um 1770, Ronzoni); Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 21 (1773–1774?); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 78–83, Nr. 4, mit Abb. (Pötzl-Malikova), S. 201 (Biografie); Ausst. Kat. Ville d'Évian, Palais Lumière 2011, S. 26–27 mit Abb. (Kräftner); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 6, 7, Abb. 6 (Boström); Ausst. Kat. Japan 2012, S. 167, Nr. 113, mit Abb. (1770, Schweller); Kräftner 2013, S. 361 (Abb., 1770–1772).

Die Büste wurde im Jahre 2004 von Johann Kräftner, dem Direktor des Liechtenstein Museums, in Wiener Privatbesitz entdeckt und anschließend durch Luigi Ronzoni als ein Porträt des Feldmarschalls und Majoratsherrn Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtenstein (1696–1772) von Franz Xaver Messerschmidt bestimmt. In den bisher zu dem Dargestellten oder dem Künstler bekannten Quellen findet man zu diesem Werk zwar keinen einzigen Hinweis, dennoch ist diese Bestimmung hinreichend begründet. Die Identität des Dargestellten stellen vor allem die späten, weniger idealisierten Porträts des Fürsten außer Zweifel.² Auf diesen sieht man dasselbe schmale Gesicht mit hoher gewölbter Stirne, tief liegenden Augen, die von Augenfalten und hochgezogenen Augenbrauen umkränzt sind, einer langen, etwas gebogenen Nase und einem ausdrucksvollen Mund, der auf manchen Porträts distanzierte Überlegenheit spüren lässt. Meist nur angedeutet ist auf diesen Bildnissen die charakteristische Einkerbung zwischen der Nase und der Oberlippe (sog.

philtrum), sehr deutlich ist sie hingegen auf der feuervergoldeten Büste des Joseph Wenzel I. von Liechtenstein von Balthasar Ferdinand Moll aus dem Jahre 1758 dargestellt.³

Aus stilistischen Gründen gehört dieses Bildnis eindeutig zu den frühen klassizistischen Porträts Messerschmidts, die er noch in Wien geschaffen hat. Die Frage nach einem Auftrag zu diesem Werk kann bisher nur hypothetisch beantwortet werden. Zweifelhafte, ja sogar ziemlich unwahrscheinlich ist die Annahme, dass der Fürst selbst in den Jahren 1770–1772 der Auftraggeber für dieses Werk war. Aus dem Tagebuch eines Zeitgenossen, des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, erfahren wir nämlich, dass er im Dezember 1770 einen Schlaganfall erlitten hatte, bei dem seine »Gesundheit und sein Gedächtnis sehr geschwächt waren«.⁴ Er konnte sich davon nicht mehr erholen und verstarb 76-jährig am 10. Februar 1772. Außerdem ist diese knapp unter lebensgroße Büste mit ihrer Montierung auf einem kostbaren marmornen Sockel ein für diese Epoche typisches Tisch-Denkmal, und solche waren vor allem für eine familiäre, meist posthume Ehrung bestimmt. Damit können wir uns auch das Fehlen jeglicher Rangzeichen auf dieser Büste erklären, die bei einem für die Öffentlichkeit gedachten Werk sicher nicht ausgeblieben wären.

Im Kreise der Familie kommen besonders zwei Auftraggeber in Frage: zunächst Maria Theresia Felicitas Herzogin von Savoyen-Carignan, eine Cousine des Fürsten, die Messerschmidt wiederholt beschäftigt hatte.⁵ Sie war immer auf ihre Familie sehr bedacht und hatte ein gutes Verhältnis zu Joseph Wenzel I. von Liechtenstein. Es ist nicht auszuschließen, dass sie, als das Ende des Majoratsherrn vorauszusehen war, ihm ein familiäres Ehren-denkmal stiften wollte. Diese Vermutung vertritt Luigi Ronzoni, der sie auch dadurch stützt, dass sich im Nachlass der Herzogin zwei heute nicht mehr näher identifizierbare Metallbüsten auf Marmorpostamenten befanden.⁶ Doch sie war sehr traditionsbewusst, keines von ihren nachweislich bestellten und erhaltenen Kunstwerken zeigt einen so eindeutigen Einfluss des Klassizismus wie diese Büste. Sie starb auch nur zehn Tage später als ihr Cousin, am 20. Februar 1772. Ein anderes Familienmitglied, das als Auftraggeber der in Frage käme, ist der Neffe des Joseph Wenzel I. von Liechtenstein, der neue Majoratsherr Fürst Franz Joseph I. (1726–1781). Dieser gehörte schon einer jüngeren Generation mit moderneren Ansichten an, unterhielt gute Beziehungen zu Herzog Albert von Sachsen-Teschen und Feldmarschall Moritz Graf Lacy und ist für seine Vorliebe für den englischen Park bekannt.⁷ Seine Nähe zu den Kreisen der Wiener Aufklärer beweisen auch die 1775 bis 1777 jährlich erfolgten Überweisungen von 1000 Gulden an Joseph von Sonnenfels aus der *Majorats Haupt Cassa*, die auf persönliche Anschaffung des Fürsten gezahlt wurden.⁸

Nimmt man an, dass Franz Joseph I. von Liechtenstein der Auftraggeber dieser Büste war, verschiebt sich ihre Entstehung in die Jahre 1773–1774, also in die Zeit, als Messerschmidt die schwerste Krise schon überwunden hatte, nach den Worten von Staatskanzler Kaunitz schon wieder arbeitsfähig war⁹, und kurz vor seinem Weggang aus Wien stand. Diese Datierung würde auch ihrer formalen Gestaltung mehr entsprechen als die Einordnung in die Zeit um das Jahr 1770. Entgegen den bekannten Büsten aus dieser Zeit ist sie detaillierter modelliert. Die bei diesem Porträt angewandte Verbindung von dem schmalen V-Ausschnitt

der glatten nackten Büste mit dem nach hinten verschobenen kubusartigen Sockel ist von Messerschmidt ebenfalls erst später, vor allem bei seinen *Charakterköpfen* zu finden.

Die ästhetische Wirkung dieser Liechtenstein-Büste kann man nur im Zusammenhang mit dem schlichten, aber qualitativ gestalteten Marmorsockel voll empfinden. Alle Proportionen des Kopfes und des Sockels sind so ausgewogen aufeinander abgestimmt, dass man annehmen muss, beide seien nach einem gemeinsamen Entwurf ausgeführt worden. Solche Gesamtentwürfe waren aber Domäne von Architekten, und auch hier war im Vorfeld sicherlich ein erstrangiger Architekt am Werk. Möglicherweise hat er den Auftrag bekommen und den Bildhauer dann zur Ausführung der Büste hinzugezogen. Dem Architekten muss man wahrscheinlich auch die Wahl des vornehm wirkenden schwarzen Marmors zuschreiben, dessen weißliche Adern mit dem ursprünglich wohl silbrig glänzenden Kopf harmonierten.¹⁰ Seine Identität ist zwar bisher nicht belegt, man kann aber annehmen, dass es Isidore Canevale war, der bereits 1766–1769 im Auftrag des Joseph Wenzel I. von Liechtenstein die Innenräume von dessen Stadtpalast umbaute und auch in Diensten des Fürsten Franz Joseph I. stand.¹¹

- 1 Nach einer Analyse am Geowissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität im Jahre 2007, die auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main, durchgeführt wurde. Eine Untersuchung einer weiteren Probe ergab ein fast identisches Ergebnis (97,7 % Zinn, 1,5 % Kupfer).
- 2 Siehe z. B. das Porträt von einem unbekannten Maler aus den Jahren 1765/1766, Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv. Nr. GE 2467 (Ausst. Kat. Wien 2010, S. 211 mit Abb.), oder das grafische Blatt von James Watson nach einem Gemälde von Andrés d'Avila aus dem Jahre 1762, ebendort, Inv. Nr. GR 2619 (Ausst. Kat. Wien 2010, S. 227, mit Abb.).
- 3 Siehe Abb. auf S. 26.
- 4 R. Graf Khevenhüller-Metsch/H. Schlitter: *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des kais. Obersthofmeisters Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch*, Bd. 7, Wien–Leipzig 1925, S. 52, 114.
- 5 Vgl. S. 49–61.
- 6 Nach seinen Recherchen im Nachlass der Herzogin (Wien, HAL, Karton 524).
- 7 Siehe: Kräftner 2008, o. S. [69]; Kräftner 2010, S. 115–119. In der älteren Literatur erfährt man über die Persönlichkeit dieses Fürsten dagegen nur sehr wenig.
- 8 Wien, HAL, Bd. 961–963. In den späteren Jahren, 1777–1781, finden wir diesen Posten nicht mehr. Wofür dieses Geld bestimmt war, wissen wir nicht, möglicherweise war es als Unterstützung von Sonnenfels' Publikationstätigkeit gedacht.
- 9 Siehe S. 80.
- 10 Helle Stellen in einigen Vertiefungen des Werkes führten zuerst sogar zu der unrichtigen Vermutung, dass die Büste ursprünglich versilbert war. Siehe u. a. in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 62, Nr. 2, wo bei der Beschreibung des Materials auch Reste alter Versilberung angegeben werden.

- 11 Zu den Arbeiten Canevales für Joseph Wenzel I. von Liechtenstein siehe Ausst. Kat. Wien 2010, S. 124 (Ronconi), zu den Zahlungen an ihn von dessen Nachfolger Fürst Franz Joseph I. die Majoratsrechnungen aus den Jahren 1772–1781 (Wien, HAL, Bd. 958–965).

38

STERBENDER GLADIATOR, 1774 / DYING GLADIATOR, 1774

Zinnfigur (aus »weißem Metall«), Höhe ca. 79 cm
(»2 Schuh, 6 Zoll«).
Verschollen.

Tin figure (cast in "white metal"), height c. 79 cm
("2 feet, 6 inches").
Whereabouts unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Kleiner Redoutensaal, Wien 1774.

Literatur / Literature

Trost 1925, S. 102; Pötzl-Malikova 1982, S. 48, 233, Nr. 41;
Pfarr 2006, S. 329–331; Pötzl-Maliková 2013, S. 266.

Das Werk *Ein mit dem Tod ringender Gladiator* war zusammen mit weiteren Arbeiten Messerschmidts (siehe Kat. Nr. 39–40 und X 8) auf der ersten bekannten öffentlichen Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste außerhalb ihrer Räumlichkeiten zu sehen, die Anfang März 1774 veranstaltet wurde.¹ Bis dahin hatte die Akademie öffentlich nur die eingereichten *morceaux de réception* für kurze Zeit im eigenen Haus präsentiert.²

Nach dem Bericht im *Wienerischen Diarium* vom 9. März 1774 wurde diese Ausstellung kurz nach ihrer Eröffnung auch von den »k.k. Majestäten, in Begleitung der allerhöchsten Herrschaften« besucht, die dabei ihr »allerhöchstes Wohlgefallen« an diesem Unternehmen äußerten. Die durch nichts belegte Behauptung Ulrich Pfarrs, dass es sich hier um eine »eigens der bürgerlichen Öffentlichkeit zugedachte Kunstausstellung« gehandelt habe, trifft daher nicht zu.³

Unter den Wiener Bildhauern waren es nur Friedrich Wilhelm Beyer und Franz Xaver Messerschmidt, die sich an dieser Ausstellung mit mehreren Werken beteiligten. Die antike Thematik, die alle von Messerschmidt hierfür ausgewählten Werke kennzeichnet, deutet darauf hin, dass er auf seinen Romaufenthalt und seinen Anteil an der Verbreitung des neuen klassizistischen Ideengutes in Wien hinweisen wollte. Ob er für diese Ausstellung neue Figuren geschaffen hat oder ob sie älteren Datums waren, wissen wir allerdings nicht.

Über das Aussehen dieser seit der Ausstellung verschollenen Werke Messerschmidts ist nichts bekannt. Der Name der erstgenannten Statuette lässt denken, dass der Künstler von dem

sterbenden Gallier im Kapitolinischen Museum inspiriert wurde. Eine Holzkopie dieser berühmten Darstellung, welche Messerschmidt zugeschrieben wurde (Kat. Nr. X 3), könnte man dann auch als ein Bozzetto zu dem ausgestellten Werk betrachten. Doch das im Katalog angegebene Maß passt nicht zu dieser Annahme—es deutet eher auf eine stehende Figur hin, während das angenommene klassische Vorbild eine auf großer niedriger Plinthe sitzende, sich mit einer Hand aufstützende Gestalt ist. Entweder wurde im Katalog eine falsche Höhe für die Figur angegeben, oder der Künstler hat sich von diesem antiken Werk merklich entfernt. Eine weniger populäre Figur, von der sich Messerschmidt möglicherweise auch beeinflussen ließ, war ein antiker Torso, der von Pierre-Étienne Monot zu einem in sich zusammensinkenden *sterbenden Gladiator* ergänzt wurde. Er war im 18. Jahrhundert—seit etwa 1737—ebenfalls im Kapitolinischen Museum ausgestellt.⁴

- 1 Laut Nachricht des *Wienerischen Diariums* vom 2. März 1774. Die Ausstellung dauerte acht Tage. Solche Ausstellungen sollten danach künftig alle zwei Jahre stattfinden, doch dieses Vorhaben wurde zuerst nicht eingehalten. Das—verschollene—Verzeichnis der ausgestellten Werke wurde 1925 von Alois Trost publiziert.
- 2 Siehe S. 70.
- 3 Pfarr 2006, S. 334. Ähnlich unbegründet und unzutreffend ist auch die Behauptung, dass es eine reine Verkaufsausstellung war (Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 46).
- 4 Der Torso stammte von einer antiken Kopie des Diskobolos. Lit.: Howard Seymour, Some Eighteenth Century Restorations of Myron's Discobolos. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1962, S. 330–334; Haskell/Penny 1988 [1981], S. 227.

39

PROMETHEUS, 1774

Zinnfigur (aus »weißem Metall«), Höhe ca. 79 cm
(»2 Schuh, 6 Zoll«).
Verschollen.

Tin figure (cast in "white metal"), height c. 79 cm
("2 feet, 6 inches").
Whereabouts unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Kleiner Redoutensaal, Wien 1774.

Literatur / Literature

Trost 1925, S. 102; Pötzl-Malikova 1982, S. 48, 233, Nr. 42;
Pfarr 2006, S. 331–335.

Dargestellt war wohl die bekannte Szene aus der antiken Mythologie, wie ein Adler dem im Kaukasus angeketteten Titan Prometheus die Leber aus dem Leib reißt. Messerschmidt stellte dieses Werk zusammen mit zwei (oder drei) anderen Statuetten (siehe Kat. Nr. 38, 40 und X8) auf der ersten öffentlichen Ausstellung der Akademie der bildenden Künste im März 1774 im Kleinen Redoutensaal in Wien aus. Ob er dieses und die anderen genannten Werke direkt für die Ausstellung geschaffen hat oder ob sie früher entstanden sind, ist nicht bekannt. Die Übereinstimmung der Höhe von dieser Figur mit der des *Sterbenden Gladiators* (Kat. Nr. 38) führt zur Vermutung, dass beide als Pendants gedacht waren, obwohl sie thematisch nicht zusammenhängen.

Der Künstler konnte in diesem Fall von keiner erhaltenen antiken Statue inspiriert worden sein, wohl aber von verschiedenen neueren Darstellungen dieses Motivs, die vor allem durch grafische Blätter verbreitet wurden. Auch in der Wiener Kunst des 18. Jahrhunderts gehörte es zu den populären Szenen. So war diese Szene z. B. im Jahre 1731 an der Akademie Thema des Wettbewerbs der Schüler der Bildhauerklassen. Die damals preisgekrönten Werke der Akademiestudenten Anton Zinner und Matthäus Donner waren möglicherweise noch zur Zeit Messerschmidts vorhanden.¹ Als sicher können wir annehmen, dass der Künstler die Metallstatuette des Prometheus seines erfolgreichen Rivalen Johann Baptist Hagenauer aus dem Jahre 1759 kannte.² Messerschmidt war schon mehrere Jahre ins Abseits gedrängt worden und so liegt die Vermutung nahe, dass er diese Ausstellung nicht nur als Gelegenheit zur öffentlichen Konfrontation mit dem damals dominanten Beyer benützt, sondern auch im Wettstreit mit Hagenauer hier eine Darstellung des Prometheus zeigt. Wie er dieses Thema gestaltet hat, ist uns allerdings nicht bekannt. Nach den angegebenen Maßen wählte er—wohl im bewussten Kontrast zu der Pose von Hagenauers Figur—eher eine vertikale Komposition.³

- 1 UAAbKW, *Protocolum Der jenigen Academischen Scolaren, welche sich [] um die [] aufgesetzte Praemia beworben haben, denen sie auch—Anno 1731 den 11ten Novembris das erste mal ausgetheilet worden*, o. S. 1731.
- 2 Heute in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien, Inv. Nr. KK 5825; Führer Wien 2010, S. 220–221, Nr. 100 (Kuster).
- 3 Solche Prometheus-Darstellungen siehe z. B. in: François Souchal: *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford 1977, Bd. I, S. 52, Nr. 7 mit Abb. (Philippe Bertrand), S. 271–272, Nr. 11 mit Abb. (François Dumont).

HERMAPHRODIT, 1774 / HERMAPHRODITE, 1774

Alabasterfigur, Maße unbekannt.
Verschollen.

Alabaster, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Kleiner Redoutensaal, Wien 1774.

Literatur / Literature

Trost 1925, S. 102; Pötzl-Malikova 1982, S. 48, 233, Nr. 43;
Pfarr 2006, S. 335–337.

Die Statuette war zusammen mit anderen, heute verschollenen Werken Messerschmidts (siehe Kat. Nr. 38, 39, X 8) auf der ersten öffentlichen Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste im März 1774 zu sehen. Im Gegensatz zu den zwei anderen dieser Werke mit antikem Thema, dem *Sterbenden Gladiator* und dem *Prometheus*, deren Aussehen unklar ist, kann man hier mit großer Sicherheit annehmen, dass der Künstler ein berühmtes, besonders im 18. Jahrhundert sehr populäres antikes Werk wiedergegeben hat, nämlich die liegende Statue eines Hermaphroditen, die sich damals noch in der Villa Borghese in Rom befand.¹ Messerschmidt hat sie wohl von seinem Romaufenthalt gekannt und vielleicht damals auch kopiert. Schon im 18. Jahrhundert waren aber auch mehrere antike Varianten und verschiedene neuere Nachbildungen dieser Figur bekannt.² Es ist daher ebenfalls möglich, dass Messerschmidt die ausgestellte Alabasterfigur erst später, vielleicht sogar kurz vor der Ausstellung, nach einem dieser Werke gestaltet hat.

- 1 Heute im Musée du Louvre, Paris. Die Marmorstatue ist eine römische Kopie eines verschollenen hellenistischen Bronzeoriginals. Lit.: Haskell/Penny 1988 [1981], S. 234–236, Nr. 48.
- 2 Haskell/Penny 1988 [1981], S. 235.

DIE RELIGION, 1775–1777 / RELIGION, 1775–1777

Marmorbüste, Höhe 43 cm, nicht bezeichnet.
Oberfläche verwittert.
Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. R 8726.

Marble bust, height 43 cm, unsigned.
Surface weather-worn.
Bayerisches Nationalmuseum, Munich, Inv. no. R 8726.

Provenienz / Provenance

Bestellt von Messerschmidts Onkel Johann Baptist Straub für das Grabmal seiner zweiten Frau, Theresia Elisabeth († 1774), am

Allerheiligenfriedhof bei St. Peter in München. Im Jahre 1789, nach der Auflassung des Friedhofs, wurde die Büste auf ein Epitaph auf der Außenwand der St. Stephanskapelle im Münchner alten Südlichen Friedhof versetzt, 1908 wurde sie von dort in das Bayerische Nationalmuseum übertragen.

Commissioned by Messerschmidt's uncle Johann Baptist Straub for the tomb of his second wife, Theresia Elisabeth († 1774), at the Allerheiligenfriedhof near St. Peter in Munich. In 1789, after the secularisation of the cemetery, the bust was made part of an epitaph on the outside wall of St. Stephen's Chapel in Munich's old Southern Cemetery, from where it was transferred to the Bayerisches Nationalmuseum in 1908.

Abgüsse / Replica casts

Metallabguss aus dem Jahre 1908, der als Ersatz für das Original auf dem Epitaph aufgestellt wurde.

1908 replica cast in metal, as a replacement for the original on the epitaph.

Ausstellungen / Exhibitions

München, Kunstverein 1913; Wien, Österreichische Galerie 1982; München, Bayerisches Nationalmuseum 1985.

Literatur / Literature

Meusel 1778, S. 89; Westenrieder 1782, S. 162–163; Rittershausen 1787, S. 146; Lipowsky 1810, S. 204; Ilg 1885, S. 23, 88, Nr. 7; Trautmann 1903/1904, S. 36–37; Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. IV, 1909, S. 206 (Neuerwerbungen des Baye-

41



rischen Nationalmuseums); Feulner 1913, S. 757, Abb. 16 (*Gattin Straubs*); Ausst. Kat. München 1913, S. 36, mit Abb.; Hofmann 1913, S. 157; Heilmeyer 1913, S. 102; Slg. Kat. München 1920, S. 34; Tietze-Conrat 1920, S. 28, 113, Abb. 77, S. 142 (*Gattin Straubs*); Feulner 1922, S. 13, 91, Abb. 101; Brinckmann 1924, S. 152 (Abb.), 153; Weiss 1924, S. 37–39 (Jahr 1775), 122, 137–139, 163–164, 229, 231; Führer München 1928, S. 37 (um 1780); Feulner 1929, S. 43; Kris 1932, S. 178, Abb. 153, S. 183; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 413; Turček-Malíková 1962, S. 293, 294, Abb. 2; Malíková 1968, S. 47–48, 151–152; Steiner 1974, S. 50, o. S. Abb. 36 (Jahr 1770); Slg. Kat. München 1975, S. 64 (Jahr 1777); Volk 1980, S. 140 (Abb.), 141, 172; Pötzl-Malikova 1982, S. 54–55, 177 (Abb.), 233–234, Nr. 44, mit Abb. (1775–1777); Ausst. Kat. Wien 1982, S. 5, Nr. 51; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 51, 52, mit Abb.; Pötzl-Malikova 1984, S. 63, Abb. 32; Volk 1984, S. 10; Pötzl-Malikova 1986, S. 108, 110; Ausst. Kat. München 1985, S. 232–234, Nr. 281, mit Abb. (Hardtwig); Peters 2000, S. 275; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 28; Pötzl-Maliková 2004, S. 43 (Abb.), 44; Maué 2005, S. 79–80; Bückling, Wahrheit 2006, S. 217, mit Abb. 71, S. 218; Pfarr 2006, S. 34, 82, Abb. 19, S. 83; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 22, mit Abb. 8/9; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 201–202/202 (Biografie); Denk/Ziesemer 2014, S. 172, 175, 176, Abb. 11, S. 201–204, mit Abb.

Die *Religion*, ein Sinnbild des Glaubens, ist von Messerschmidt als die Büste einer jungen Frau dargestellt, deren Kopf mit einem kunstvoll in Falten gelegten Tuch umhüllt ist, das auf der Stirne mit einer Binde gehalten wird. Unter dem Hals sieht man auf der Brust das Symbol Gottes (Auge im Dreieck). Das Kopftuch fällt vorne bis zum kurzen Brustabschnitt, der auf dem »Buch mit den sieben Siegeln« ruht. Auf diesen waren offenbar symbolische Zeichen angebracht, heute sieht man nur noch auf einem von ihnen ein Kreuz mit einem Kelch und auf einem anderen zwei verschlungene Hände. Das Werk war für das Grabmal von Messerschmidts Tante bestimmt, der Theresia Elisabeth Straub, dessen ursprüngliches Aussehen 1782 Lorenz Westenrieder beschreibt.¹ Nach ihm bestand es aus einem roten viereckigen Marmorblock, »welchen die Zeit schon hie und da, und besonders an den Ecken, verletzt zu haben scheint: denn einige Streifen sind bereits davon abgefallen, und man fühlet mit süßer Traurigkeit das Vergehen aller Dinge. Unter diesen kleinen Ruinen steht das Wort Transit [...]«. Die Büste samt Buch befand sich in der Mitte des Steines in einer tiefen Nische auf einem kleinen Gestell aus weißem Marmor. Darunter war das Wort »Perennat« angebracht. Westenrieder hat das Werk irrtümlich als die Darstellung der Verstorbenen interpretiert, die »vermuthlich ganz der Lebenden ähnlich gearbeitet« war.² Die Ansicht, dass diese Büste das Antlitz der verstorbenen Frau von Messerschmidts Onkel J. B. Straub wiedergibt, wurde dann in der Literatur sehr lange weiter kolportiert³, obwohl man in diesem Werk keine individuellen Züge finden kann und es schon 1778 von Johann Georg Meusel als eine Darstellung der »christlichen Religion« bezeichnet wurde. Von Meusel stammt aber auch die Behauptung, dass dieses Brustbild aus carrarischem Marmor sei, was ebenfalls weitertradiert wurde, aber sicher nicht stimmt. Der gesprenkelt weiße, offenbar ziemlich weiche Stein kommt sicher aus einer anderen Gegend.⁴

Im Jahre 1784 ist das Grab von Straubs Gattin auch zur Grab-
lege von Johann Baptist Straub geworden. Aus dieser Zeit stammt wohl eine Inschrift, die sich heute auf dem späteren Epitaph im alten Südlichen Friedhof befindet.⁵ Die Übertragung der Platte mit der Inschrift und der Marmorbüste veranlasste wahrscheinlich der Schwiegersohn Straubs, der Bildhauer Roman Anton Boos, der gleich daneben sein eigenes, sehr ähnliches Epitaph hat, auf das nach seinem Ableben im Jahre 1810 seine Büste gekommen ist.

Mit dem Münchner Werk hängt eng zusammen eine weitere *Religion* (auch *Allegorie des Glaubens* benannt) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.⁶ Es ist eine unter lebensgroße Terrakottabüste, die sowohl thematisch als auch im Gesamtkonzept der Münchner *Religion* nahe verwandt ist. Auch hier ist es eine frontal ausgerichtete Frauenbüste mit einem großen Kopftuch, das wiederum den kurzen Büstenabschnitt verhüllt. Auf der Brust sieht man inmitten einer Gloriole das Dreieck mit dem Auge Gottes. Gleich der Büste von Messerschmidt ruht auch diese auf dem »Buch mit den sieben Siegeln«. Heute gilt dieses Werk, das lange als eine gotische Arbeit angesehen wurde, als ein Entwurf von Johann Baptist Straub, der wohl Messerschmidt als Vorbild bei seiner Arbeit dienen sollte.⁷ Nur A. E. Brinckmann hat 1924 die Meinung vertreten, dass es ein Bozzetto von Messerschmidt sei.⁸ Beide Werke sind aber trotz aller genannten Ähnlichkeiten stilistisch so grundverschieden, dass sie sicher nicht von einer Hand sein können. Die dem Rokoko verpflichtete *Religion* in Nürnberg kann man schwer in das späte Œuvre Messerschmidts einordnen, in jenes von J. B. Straub hingegen ohne Weiteres.

Warum J. B. Straub nur einen Entwurf für dieses ihm so bedeutende Werk geschaffen und die Ausführung seinem Neffen überlassen haben sollte, ist wohl damit erklärbar, dass Messerschmidt wesentlich mehr Erfahrung in der Bearbeitung von Stein hatte als er selbst. Außerdem wissen wir aus zeitgenössischen Dokumenten, dass er in dieser Zeit schon so altersschwach war, dass er kaum arbeiten konnte.⁹ Wann genau Messerschmidt diese Büste ausgeführt hat, ist nicht genau feststellbar. Möglicherweise schon 1775, als er sich während der Reise von Wien nach Wiesensteig einige Zeit in München aufgehalten hat, eher aber erst in den Jahren 1776–1777, als er wieder in München war und sich vergebens bemüht hat, hier Fuß zu fassen.¹⁰

In der letzten Zeit wurde die Meinung geäußert, dass das erhaltene Grabmal Straub noch das ursprüngliche sei und in seiner Gesamtheit von Messerschmidt geschaffen worden sei.¹¹ Diese Ansicht ist jedoch nicht überzeugend belegt. Die Beschreibung von Westenrieder, die dafür als Beweis dienen sollte, entspricht nicht eindeutig dem Aussehen des heutigen Grabmals – er erwähnt nicht den architektonischen Rahmen, in dem die Büste jetzt steht. Einen Grabstein zu schaffen, war außerdem nicht die Aufgabe eines Bildhauers, sondern eines Steinmetzen. Der Anteil Messerschmidts am ursprünglichen Grabmal ist meiner Ansicht nach nur die Gestaltung der Büste selbst. Er könnte höchstens einen Gesamtentwurf geliefert haben, doch das ist nicht bewiesen.

1 Mit denselben Worten beschreibt Westenrieder das Grabmal auch in seinem *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, Bd. I, Teil 1, München 1782, S. 163–164.

2 Im oben zitierten »Jahrbuch« fügt Westenrieder auch eine kurze Beschreibung dieser Büste hinzu, die aber nicht auf die

Messerschmidt'sche *Religion* passt: »Die Haare sind auf dem Scheitel auseinander gekämmt, oben in einen leichten Knoten, und über der Stirn mit einem ganz einfachen Band umwunden.« Ob man daraus schließen kann, dass auf dem Grabmal ursprünglich eine andere Büste stand, die tatsächlich ein Porträt der Verstorbenen war, ist aber sehr fraglich, nichts deutet auf diese Möglichkeit hin. Es ist eher anzunehmen, dass hier Westenrieder eine Ungenauigkeit unterlaufen ist.

- 3 Wir finden diese Behauptung sogar noch in Tietze-Conrat 1920, S. 142, während Gabriele Weiss (1924, S. 163) dies entschieden ablehnte.
- 4 Nach dem Bericht im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. IV, 1909, S. 206 ist die Büste aus Laaser Marmor.
- 5 Die Inschrift ist wiedergegeben in: A. Alckens: *München in Erz und Stein. Die Epitaphien der Altstadt-Kirchen*, Mainburg 1974, S. 177.
- 6 Inv. Nr. Pl. O. 326, Höhe 27,5 cm, erworben 1881 aus dem Münchner Kunsthandel. Ausführlich besprochen in: Maué 2005, S. 78–81, mit Abb.
- 7 Als ein Werk J. B. Straubs publiziert in: Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 1910, S. 61, Nr. 122, S. 62 (Abb.). Hier wird bereits auf den Zusammenhang mit der Büste von Messerschmidt hingewiesen.
- 8 Siehe Brinckmann 1924, S. 152–153. Die Terrakottabüste erschien Brinckmann für eine Zuschreibung an Straub »zu streng«.
- 9 Siehe S. 88.
- 10 Siehe S. 89.
- 11 Denk/Ziesemer 2014, S. 202.

42

JOHANN RUDOLF FÜSSLI, 1777–1778

Alabastermedaillon, Maße unbekannt.
Verschollen.

Alabaster medallion, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Abgüsse / Replica casts

Gipsabguss, 1801 von J. R. Füssli an seinen Verwandten Johann Heinrich Füssli in Zürich geschickt. Verschollen.

Plaster cast sent in 1801 by J. R. Füssli to his relative Johann Heinrich Füssli in Zurich. Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

Zentralbibliothek Zürich, Ms. Lind 73, Briefe J. R. Füssli an seinen Vetter Johann Heinrich Füssli in Zürich vom 27. April und vom 8. Juli 1801

Literatur / Literature

Pötzl-Malíková 2013, S. 264, 283.

Von diesem bisher unbekannten Alabastermedaillon Messerschmidts erfahren wir aus zwei Briefen J. R. Füssli, die er aus Wien an seinen Verwandten Johann Heinrich Füssli in Zürich geschrieben hat.¹ Im Brief vom 27. April 1801 teilt er mit, dass er diesem nach Zürich zwei seiner Porträts schicke. Das erste sei eine von ihm nicht besonders geschätzte Miniatur von einem gewissen Keller aus Thurgau², das zweite ein Gipsabdruck von einem Medaillon, das »vortrefflich von dem berühmten Messerschmidt geschnitten ist«. In einem zweiten Brief vom 8. Juli 1801 schreibt Johann Rudolf Füssli über die Ähnlichkeit dieser zwei Porträts und meint: »Das von Messerschmidt ist auch jetzt sehr ähnlich, nur mit dem Unterschiede, daß sich seit 20 Jahren Runzeln eingefunden haben. Das Original ist im Alabaster meisterhaft geschnitten«.

Über die weiteren Geschehnisse beider Werke, des Originals und seines Gipsabdruckes, ist bisher nichts bekannt. Das Alabastermedaillon befand sich wohl noch 1801 im Eigentum von J. R. Füssli. Dieser schreibt zwar, dass seit seiner Entstehung zwanzig Jahre vergangen seien, womit er es etwa in das Jahr 1781 datiert. Seine Zeitangabe ist jedoch nur beiläufig, nicht präzise genug. Nach unseren Kenntnissen der Lebensumstände von Messerschmidt und Füssli muss das Medaillon früher entstanden sein. Und zwar in der Zeit zwischen August 1777, als der Künstler nach Pressburg gekommen ist und dort mit Füssli in Kontakt war, und Mitte des Jahres 1778, als Füssli nach Syrmien abreiste.³

- 1 Die Schriftstücke befinden sich in einem Konvolut von Briefen, die J. R. Füssli an seinen Vetter in Zürich in den Jahren 1797–1805 geschrieben hat (Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Felix Ulrich Lindinner (Ms. Lind 73), Umschlag: Rudolf Füssli). Der Adressat, Johann Heinrich Füssli (1755–1829), »der Jüngste«, war Zeichner, Stecher und Kunsthändler in Zürich und hatte davor lange Jahre in Paris gelebt. Nicht zu verwechseln mit einem anderen, ebenfalls in Zürich lebenden Johann Heinrich Füssli (1745–1832), der 1809 Herausgeber des Allgemeinen Künstlerlexikons war.
- 2 Dieser Miniaturmaler ist mit keinem der vielen Künstler mit dem Namen Keller der verschiedenen Künstlerlexika identifizierbar.
- 3 Siehe S. 95–96. Über das Leben J. R. Füssli siehe ausführlich in: Pötzl-Malíková 2013, S. 259–264 (mit Abb.), 260–270, 281–284.

43

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780 /
DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780

Büste aus Bleiguss (83,4% Blei, 15,5% Zinn)¹, Höhe 48 cm, bezeichnet rechts am Büstenabschnitt: F. M. SCH.
Oberfläche etwas bestoßen, der Zopf der Zopfperücke ist abgebrochen. Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. 49/16.



43

Bust, lead (83.4%) and tin (15.5%),¹ height 48 cm, signed on the right-hand side of the truncated torso: F. M. SCH. Surface slightly scuffed, the queue of the wig is broken.

Bayerisches Nationalmuseum, Munich, Inv. no. 49/16.

Provenienz / Provenance

Erworben 1949 aus Münchner Privatbesitz.

Acquired in 1949 from a private owner in Munich.

Ausstellungen / Exhibitions

Göppingen, Städtisches Museum Im Storch 1961; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2013; Wien, Albertina 2014.

Literatur / Literature

Müller 1950, S. 251 (Abb.), 253 (Jahr 1775); Weihrauch 1956, S. 204–205, Nr. 256, mit Abb. (Jahr 1775); WMF-Spiegel 1961, S. 20–21; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 159, Abb. 14, S. 162; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 21, o. S. Abb. 14; Glandien 1981, S. 75, 137, Abb. 10; Pötzl-Malikova 1982, S. 60, 66, 234, Nr. 45, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 67 (Foto); Koschatzky/Krasa 1982, S. 134 (Abb. nach 1776); Pötzl-Malikova 1984, S. 51, Abb. 26; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 74, mit Abb. 10; Keleti 2002, S. 102; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 274 (Krapf); Bückling, Porträts 2006, S. 48, mit Abb. 25, 26; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 73, 74, Abb. 10 (M. Bückling); Pfarr 2006, S. 28, 32, Abb. 12; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–

2011, S. 84–87, Nr. 5, mit Abb. (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Nürnberg 2013, S. 140–141, mit Abb. 129, S. 219, Nr. 90 (Kammel); Pötzl-Maliková 2013, S. 12; Ausst. Kat. Wien 2014/a, S. 236 (Abb.), 324; Ciulisová 2014, S. 27, Abb. 8.

Die etwa lebensgroße Büste stellt den Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) in frontaler Haltung, mit erhobenem Kopf und vorgestrecktem Kinn dar. Die Büstenpartie ist voll ausgebildet und hat eine ovale, nach unten sich verjüngende Form. Statt einem Sockel ist die Büste durch einen breiten, nach hinten versetzten Kubus gestützt. Der Dargestellte trägt eine damals übliche Perücke mit Zopf und Schläfenlocken. Man sieht ihn in einem zeitgenössischen Anzug, im Hemd mit Spitzenjabot und einer gemusterten halb zugeknöpften Weste, auf der rechts unten der Orden des Goldenen Vlieses hängt. Über den Schultern liegt ein offener glatter Mantel, dessen Seiten am Ende des Büstenabschnittes zusammenkommen und der somit dessen ovale, sich verjüngende Form unterstreicht. Im Gegensatz zu der starren Haltung des Kopfes ist der Anzug leicht asymmetrisch gestaltet und bringt damit einen Hauch Lebendigkeit in das sonst strenge Bildnis. Im Kontrast zu dem glatt polierten, in großen Formen modellierten Antlitz steht auch die detailliert geschilderte, teilweise matt gelassene Draperie des Anzugs.

Die Büste ist wahrscheinlich das früheste Werk von mehreren Porträts des Herzogs (siehe auch Kat. Nr. 45, 58, 59), die Messerschmidt zwischen 1777 und 1780 in Pressburg geschaffen hat. Sie ist wohl auch die einzige unter ihnen, bei der er möglicherweise die Gelegenheit hatte, den Herzog direkt zu porträtieren. Ihre Entstehungsgeschichte ist bis heute ungeklärt. Die zivile Auffassung der Erscheinung macht es wahrscheinlich, dass sie auf einen privaten Auftrag des Herzogs zurückgeht. Ihre früher übliche zeitliche Einordnung in das Jahr 1775, als Messerschmidt noch in Wien lebte, ist auszuschließen, da der Herzog bereits seit 1766 in Pressburg residierte. Außerdem ist sie auch aus stilistischen Gründen später, schon in die Pressburger Jahre des Künstlers zu datieren.

- 1 Nach einer Legierungsanalyse, die am 22. Oktober 2014 Joachim Kreutner, Mitarbeiter des Bayerischen Nationalmuseums München, durchgeführt hat.

44

ERZHERZOGIN MARIA CHRISTINE, 1777–1780 /
ARCHDUCHESS MARIA CHRISTINA, 1777–1780

Alabastermedaillon, Ø 8 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenabschnittes: F.M.SCH.

Gegenstück: Medaillon des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, Kat. Nr. 45.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8527.

Alabaster medallion, Ø 8 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F.M.SCH.

Companion piece: Medallion of the Duke Albert of Sachsen-Teschen, Cat. no. 45.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8527.

Provenienz / Provenance

Zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (siehe Kat. Nr. 45, 51, 52, 53, 61, 63) war dieses Werk im Besitz des Ingenieurs Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode, dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort waren diese Medaillons zuerst in der sog. Antiquitätenabteilung aufbewahrt, danach kamen sie in die Historische Porträtsammlung des Museums (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 befanden sie sich als Dauerleihgabe im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz sie 1944 übergingen.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 45, 51, 52, 53, 61, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 2002–2003; London, Royal Academy of Arts 2010.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1825, S. 48, Nr. 64; Pulszky 1880, S. 110; Ilg 1885, S. 90, Nr. 29; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 32, S. 10; Slg. Kat. Budapest 1921, S. 46, Nr. 191; Weiss 1924, S. 41, 107–108, 123, 140–141, 231, 237; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 180, Abb. 156, S. 183–184; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 162, 163, Abb. 20, 164–165; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 22–23, o. S. Abb. 24; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37; Malíková 1968, S. 59, 60, 153; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 397, Bd. II, S. 406, Abb. 446; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 45, Nr. 25/f, S. 46; Glandien 1981, S. 75, 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 60, 65, 237, Nr. 56, mit Abb.; Rusina 1983, S. 122 (Abb.); Hámori 1994, S. 23; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 74; Häusler 2002, S. 45; Keleti 2002, S. 103–104; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 270–271, Nr. 62, mit Abb. (Krapf); Szócs 2010, S. 131, Abb. 9, S. 132; Ausst. Kat. London, 2010, S. 143, Nr. 152, 1 (Abb.), S. 263 (Szócs); Pötzl-Malíková 2013, S. 284.

Das Medaillon und sein Pendant, das Medaillon des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, sind wahrscheinlich nicht auf Bestellung entstanden, sondern waren ursprünglich für den Markt bestimmt. Das Statthalterehepaar Ungarns war in seiner Residenzstadt Pressburg sehr populär, so dass Messerschmidt mit der Absetzbarkeit dieser Werke rechnen konnte. Wann und wie beide Medaillons in den Besitz von Joseph von Kiss gekommen sind, ist nicht bekannt. Die bald nach seinem Tode publizierte und bis heute tradierte Behauptung, er sei ein guter Freund des Künstlers gewesen und habe sie, wie alle weiteren genannten Budapester Alabastermedaillons, von diesem geschenkt bekommen, trifft aus mehreren Gründen sicherlich nicht zu.¹

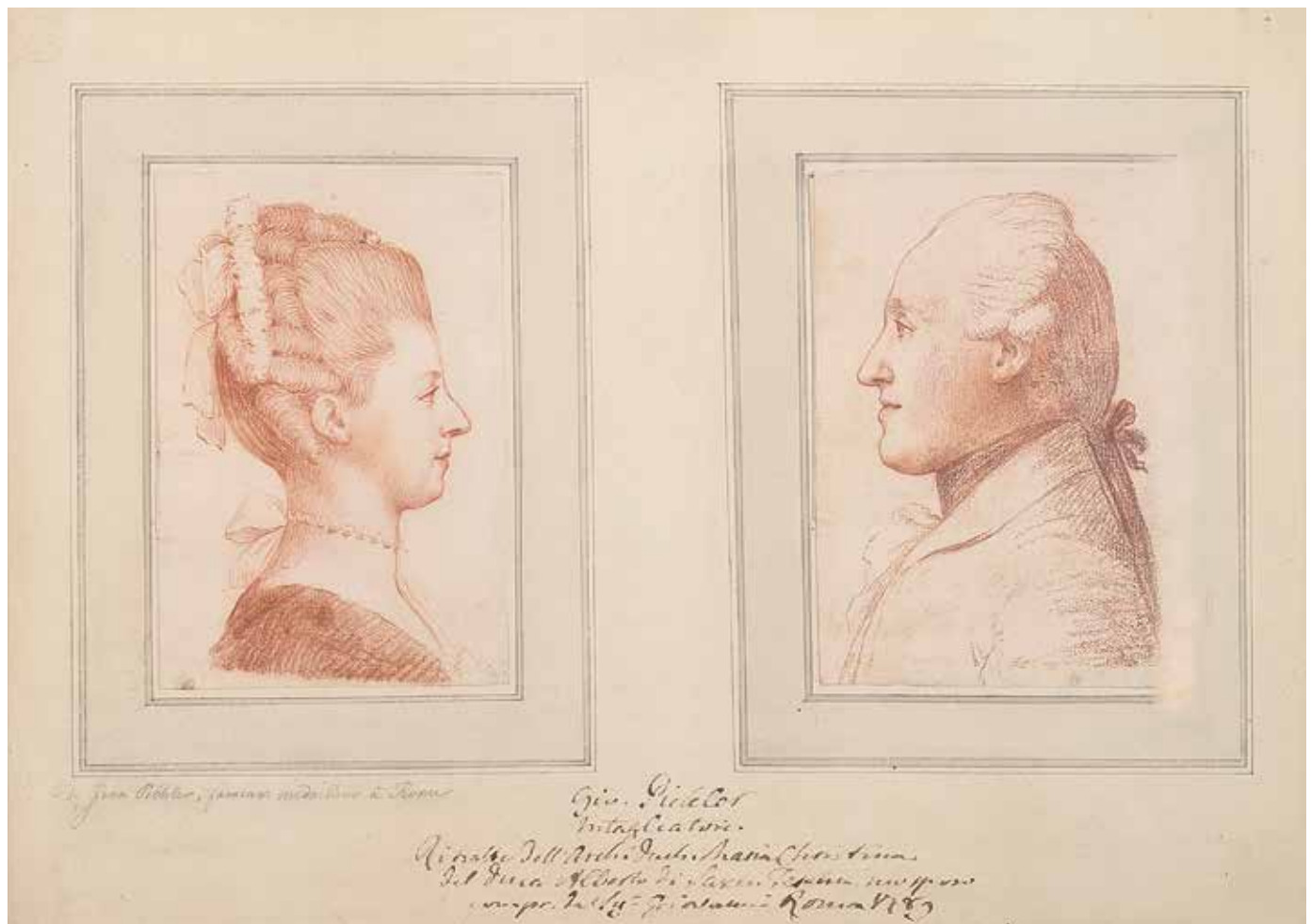


44

Als terminus ante quem für die Entstehung beider Werke kann man das Ende des Jahres 1780 annehmen, als es klar war, dass das Statthalterehepaar Pressburg verlassen und nach Brüssel übersiedeln würde, ja der Umzug bereits begonnen hatte. Ein ad vivum-Porträt ist bei beiden, wenig anspruchsvollen Werken nicht anzunehmen, Messerschmidt hatte wohl Zugang zu einer Vorlage, einer Zeichnung oder einem Stich, wonach er seine Porträts gestalten konnte. Diese Vorlage sah ich in meiner Monografie des Künstlers aus dem Jahre 1982 in den beiden Zeichnungen des Statthalterehepaares vom römischen Medailleur und Gemmenschneider Giovanni Pichler, die offenbar 1776 während der Italienreise des Ehepaares in Rom entstanden sind und sich in den Sammlungen des Herzogs befanden.² Ausschlaggebend für diese Annahme war die auffallende Ähnlichkeit der Lockenfrisur der Erzherzogin, die am Hinterkopf jeweils mit einem ähnlichen Band geschmückt ist. Auch ist an ihrem Hals dieselbe Kette von großen Perlen zu sehen, die im Nacken mit einer Masche zusammengebunden ist. Im Unterschied zum angedeuteten einfachen Kleid auf der Zeichnung zeigt der hohe Büstenabschnitt auf dem Medaillon Messerschmidts aber eine zeitgenössische Robe mit tiefem Dekolleté. Da jedoch beide Zeichnungen Pichlers vom Herzog erst 1789 gekauft wurden³, kommen sie als direkte Vorlage für Messerschmidts Medaillons nicht in Betracht. Beim Porträt der Erzherzogin muss dem Künstler ein weiteres, heute verschollenes Profilbildnis bekannt gewesen sein, das einen Bezug zu Pichlers Zeichnung hatte. In letzter Zeit wurde in Zusammenhang mit dem Medaillon Maria Christines ihre Silhouette im Stammbuch von Joseph von Kiss erwähnt⁴, doch dieses wenig individuelle Bildnis zeigt keine nennenswerte Ähnlichkeit.

1 Siehe S. 108–109.

2 Pötzl-Malikova 1982, S. 60, 65. Die Zeichnungen Pichlers (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 6154 u. 6155) sind hier abgebildet auf S. 64. Man nimmt an, dass diese ad vivum entstandenen Zeichnungen Pichler als Vorbilder für seine später ausgeführten Medaillen gedient haben.



GIOVANNI PICHLER

ERZHERZOGIN MARIA CHRISTINE UND HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN,
UM 1776, WIEN, ALBERTINA /

ARCHDUCHESS MARIA CHRISTINA AND DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN,
C. 1776, VIENNA, ALBERTINA

- 3 Laut einer alten Inschrift unter den beiden Zeichnungen hat diese der Herzog erst im Jahre 1789 von Pichler erworben. Die Inschrift ist zitiert in: Ausst. Kat. 200 Jahre Albertina (W. Koschatzky), Wien 1969, S. 60, Nr. 83.
- 4 Szócs 2010, S. 131, Abb. 10, S. 11. Zu diesem Stammbuch siehe S. 194, Anm. 248.

45

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780 / DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, 1777–1780

Alabastermedaillon, Ø 8 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenabschnittes: F. M. SCH.

Gegenstück: Medaillon der Erzherzogin Maria Christine, Kat. Nr. 44.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8523.

Alabaster medallion, Ø 8 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. M. SCH.

Companion piece: Medallion of Archduchess Maria Christina, Cat. no. 44.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8523.

Provenienz / Provenance

Das Werk befand sich zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (Kat. Nr. 44, 51, 52, 53, 61, 63) im Besitz des Ingenieurs Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode, dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort befand sich das Werk zuerst in der Antiquitätenabteilung, später in der Historischen Porträtsammlung (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 kam es als Dauerleihgabe in das Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz es 1944 überging.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 44, 51, 52, 53, 61, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; London, Royal Academy of Arts 2010.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1825, S. 48, Nr. 63; Ilg 1885, S. 90, Nr. 28; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 33; Slg. Kat. Budapest 1921, S. 45, Nr. 186; Weiss 1924, S. 42, 107, 231, 237; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 180, Abb. 157; Müller 1950, S. 253; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Malíková, Portrétna tvorba 1965,



45

S. 162, 163, Abb. 21, S. 164–165; Malíková, Porträtplastik 1965, S. 22–23, o. S. Abb. 24; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37–38; Malíková 1968, S. 59, 60, 153; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 393, Bd. II, S. 407, Abb. 448; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 45, Nr. 255/b, S. 46; Glandien 1981, S. 75, 189; Pötzl-Malíková 1982, S. 60, 65, 237, Nr. 55, mit Abb.; Rusina 1983, S. 122–123, Nr. XLII, mit Abb.; Hátori 1992, S. 236; Hátori 1994, S. 23; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 74; Keleti 2002, S. 103, mit Abb. 2, S. 104; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 274 (Krapf); Szócs 2010, S. 130, Abb. 7, S. 131; Ausst. Kat. London 2010, S. 173 (Abb.), S. 262, Nr. 152.2 (Szócs); Pötzl-Malíková 2013, S. 284; Ciulisová 2014, S. 28, Abb. 8.

Das Werk ist sicher gleichzeitig mit seinem Pendant, dem Medaillon der Erzherzogin Maria Christine (Kat. Nr. 44), entstanden und hatte auch dasselbe Schicksal. Auch hier wissen wir nichts Näheres darüber, wie es Ingenieur Joseph von Kiss erworben hat. Die alte, bis heute tradierte Behauptung, dass er es vom Künstler, seinem angeblich innigen Freund, als Geschenk bekommen habe, ist nicht haltbar.¹

Ähnlich wie beim Medaillon der Erzherzogin sah ich 1982 als Vorbild für dieses Werk eine Profilzeichnung des Herzogs von Giovanni Pichler an, die wohl 1776 in Rom entstanden war.² Aus denselben Gründen wie bei diesem Werk muss man aber auch hier von einer solchen Annahme absehen. Der Unterschied zwischen dem idealisierten Profil des Herzogs von Pichler und seinen überzogenen Zügen bei Messerschmidt ist aber ohnehin zu groß, um eine mögliche Verbindung zwischen beiden Werken – die mehr in Hinblick auf das Pendant, das Medaillon der Erzherzogin Maria Christine, erwogen wurde – anzunehmen. Eher erinnert dieses Medaillon an die Silhouette des Herzogs in Kischs Stammbuch, auch wenn eine gegenseitige Abhängigkeit nicht wahrscheinlich ist.³ Auf jeden Fall ist das Werk sehr nahe verwandt mit weiteren bekannten Porträts des Albert von Sachsen-Teschen von F. X. Messerschmidt, vor allem mit seiner Metallbüste (Kat. Nr. 43).

Ein weiteres, bisher nicht bekanntes Bildnismedaillon des Herzogs besitzt das Städtische Museum (Stedelijke Musea) in Brügge.⁴ Es befindet sich in einem aufwendigen vergoldeten Holzrahmen, ist etwas größer als das Budapester Medaillon und wiederholt fast genau dieses Porträt. Nur ist der Kopf des Dargestellten mehr gehoben und seine Züge sind flacher. Das Werk ist wohl 1780–1781 bei der Übersiedlung des Herzogs von Pressburg nach Brüssel von einem seiner Mitarbeiter mitgenommen worden. Das Medaillon ist mir bisher nur aus einer schwachen Abbildung bekannt, so dass ich über seine Urheberschaft nichts Genaueres sagen kann. Es scheint aber kaum ein Original von Messerschmidt zu sein, eher eine Nachbildung nach seinem Budapester Werk.

- 1 Siehe S. 108–109.
- 2 Albertina, Wien, Inv. Nr. 6154. Abb. in: Pötzl-Malikova 1982, S. 64.
- 3 Vgl. Szócs 2010, S. 130, Abb. 7, 8, S. 131–132. Zu Kischs Stammbuch siehe S. 194, Anm. 248, Anm. 247. Die Darstellung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen in diesem Stammbuch ist ohne genauere Angabe abgebildet auch in Koschatzky/Krasa 1983, S. 243 (als »Allegorie auf Herzog Albert als Förderer von Kunst und Wissenschaft« benannt).
- 4 Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Stephane Vandenberghe, Mitarbeiter des Museums, der auch eine Aufnahme zur Verfügung stellte, hat das Medaillon die Inv. Nr. 0,334 VI, ist etwa 10–12 cm im Durchmesser groß und unsigniert. Das Material ist nach der Abbildung ein weißer Stein (Alabaster?). Für den Hinweis auf dieses Werk danke ich Frau Miriam Szócs, Budapest.

46

UNGARISCHER CHRISTUS, 1777–1781 / HUNGARIAN CHRIST, 1777–1781

Holz, Maße unbekannt.
Verschollen.

Wood, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 404; Ausst. Kat. 1793, S. 29–30; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 26–27; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 20; Ilg 1885, S. 55; Malíková 1968, S. 54; Pötzl-Malikova 1982, S. 60, 234, Nr. 46; Keleti 2002, S. 103; Pötzl-Malíková 2004, S. 61.

Das Werk ist aus einer bei Nicolai 1785 publizierten Anekdote bekannt, die er bei seinem Besuch beim Künstler im Juni 1781 angeblich vom diesem selbst gehört hat. Es ist aber nicht auszuschließen, dass Nicolai diese Erzählung von seinem guten Freund, dem eifrigen Anekdotensammler Heinrich Gottfried von Bretschneider erfahren hat.

Nach dieser Anekdote bestellte einmal ein Bauer aus der Pressburger Gegend bei Messerschmidt einen »Herrgott«, d. h.

ein Kruzifix aus Holz. Der Künstler fragte ihn, ob er einen ungarischen oder einen anderen Herrgott wolle. Der Bauer, voll Patriotismus, entschied sich für einen ungarischen. Messerschmidt gab dann dem Korpus eine ungarische Tracht und eine Filzmütze. Der Bauer erschrak beim Anblick eines solchen Christus und verlangte eine übliche Figur. Die bekam er dann auch, und Messerschmidt verschloss sicherheitshalber den ungarischen Herrgott in einem Schrank, denn er wusste, dass »mit der Geistlichkeit nicht gut zu spaßen ist«.

Wir wissen natürlich nicht, ob sich die Begebenheit genauso abgespielt hat, wie sie uns Nicolai erzählt. Sie illustriert aber Messerschmidts Hang zu rustikaler Satire, die auch vor sakralen Symbolen nicht Halt macht. Eine solche Anekdote konnte nur im späten 18. Jahrhundert publiziert werden, als die Libertinage in der Aufklärung ihren Höhepunkt erreichte. Es ist bezeichnend, dass sie in der späteren Literatur kaum zu finden ist, erst Albert Ilg zitierte sie 1885 wieder. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Messerschmidt bei einem solchen Werk die Erinnerung an die bekannten Volto santo-Bilder leitete.

47

SELBSTBILDNIS MIT HUT, 1777–1783 / SELF-PORTRAIT WITH A HAT, 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 14,5 cm, nicht bezeichnet.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 12/65.

Alabaster medallion, Ø 14,5 cm, unsigned.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. no. 12/65.

Provenienz / Provenance

Erworben 1965 aus Privatbesitz.

Purchased in 1965 from a private owner.

Literatur / Literature

Pötzl-Malikova 1994, S. 55, mit Abb. 4; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 268 (Krapf); Pötzl-Malikova 2003, S. 255, mit Abb. 299; Pötzl-Malíková 2004, S. 60, 61 (Abb.); Höcherl, Wahngelbilde 2006, S. 93, Abb. 40 (*Bildnis eines Mannes*), S. 94; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 110, Abb. 70 (Pötzl-Malikova); Szócs 2010, S. 126, 127, Abb. 2.

Das Medaillon mit dem Bildnis eines jungen Mannes im Profil nach links wurde im Jahre 1966, kurz nach seinem Erwerb für die Berliner Museen, als ein Werk des Münchner Bildhauers Konrad Eberhard bestimmt und in die Zeit um 1830 datiert. Diese Angaben findet man noch in einer 1990 erschienenen Publikation.¹ Es ist aber in seinen Charakteristiken so eindeutig ein Werk Messerschmidts aus seiner Pressburger Zeit, dass man über dessen Autorschaft – auch wenn es nicht signiert ist – keine Zweifel haben kann. Der Vergleich mit anderen bekannten Selbstbildnissen des Künstlers, vor allem mit dem *Charakterkopf*



47

Nr. 32, der den Namen *Des Künstlers ernste Bildung* (Kat. Nr. 102) trägt, führt zu der berechtigten Annahme, dass sich in diesem Medaillon Messerschmidt selbst porträtiert hat.

Der Künstler stellt sich ziemlich jung dar, so dass dieses Werk möglicherweise schon am Beginn seines Pressburger Aufenthaltes entstanden ist. Als Argument für eine konkrete Datierung kann diese Feststellung aber nicht dienen, denn in einigen anderen, zeitlich gesicherten Werken, in denen Messerschmidt seine eigenen Züge wiedergibt, tendiert er dazu, sie zu verjüngen. Er ist hier nach der damals populär gewordenen englischen Mode gekleidet, in einen zweireihigen Redingote², und trägt einen dazupassenden Hut mit einer runden Krempe. Wir wissen inzwischen, dass sich im Nachlass Messerschmidts zwei solche Hüte befanden.³ Unter der Kopfbedeckung kommen dichte, lockige, bis zum Nacken fallende Haare zum Vorschein, die wir auch an anderen Werken Messerschmidts finden können.⁴ In diesem Falle ergänzen sie stimmig die Selbstdarstellung Messerschmidts als »modebewussten« jungen Mann. Es fehlt aber auch nicht an Selbstironie: Über den Hutrand, vor der Nase des Künstlers, hängt das Ende eines Bandes – eine witzige Pointe, die Distanz zur ganzen Aufmachung schafft.

- 1 Vgl. Peter Bloch: *Bildwerke 1780–1910 aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie*, Berlin 1990, S. 46.
- 2 In Ausst. Kat. Wien 2002 auf S. 268 sieht Michael Krapf in diesem Kleidungsstück dagegen einen volkstümlichen Janker.
- 3 Pörtl-Malikova 1996, S. 220.
- 4 In Szócs 2010, S. 126 wird darauf hingewiesen, dass man ähnliche lockige Haare auch am *Charakterkopf* Nr. 15, *Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen* (siehe Kat. Nr. 85), findet. Die Autorin weist dabei auf die Veränderungen bei der Darstellung der Haare in Messerschmidts Werken hin, die sie mit dem Austausch der Perücken bei Theateraufführungen vergleicht.

48

GRAF FRANZ DE PAULA BALASSA, 1777–1783 /
COUNT FRANZ DE PAULA BALASSA, 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 15 cm, rechts oben gesprungen und geklebt, bezeichnet unter dem Büstenabschnitt: F. M SCH.
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, Inv. Nr. 1090.

Alabaster medallion, Ø 15 cm, crack in the upper right-hand part glued together; signed below the truncated torso: F. M SCH.
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, Inv. no. 1090.

Provenienz / Provenance

Angekauft 1902 in Wien.

Purchased in Vienna in 1902.

Literatur / Literature

Ilg 1894, S. 84; Schneider 1979, S. 18–20; Schneider 1982, S. 60, Nr. 53, Abb. o. S. Nr. 98; Pörtl-Malikova 1982, S. 60, 235–236, Nr. 50, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 62 (Abb.); Krapf, Auftraggeber 2002, S. 75; Keleti 2002, S. 104; Pörtl-Maliková 2004, S. 60, 61 (Abb.); Szócs 2010, S. 132, mit Abb. 12; Pörtl-Maliková 2013, S. 265, Abb. 4.

Dargestellt ist im Profil nach links ein korpulenter Herr mittleren Alters, mit glatter Zopfperücke und einem mit Pelz gesäumten ungarischen Überrock (mente), den man eindeutig anhand von zeitgenössischen Porträts als Graf Franz de Paula Balassa (1731–1807), ein prominentes Mitglied des prohabsburgischen ungarischen Adels, bestimmen kann.¹ Er lebte überwiegend in seinem neu erbauten Palais in Pressburg, wo er in der dortigen aufgeklärten Gesellschaft eine bedeutende Rolle spielte.



48

Das Werk ist wohl mit jenem identisch, über das Albert Ilg 1894 berichtet: Ihm habe vor einigen Jahren eine Dame ein Medaillon von Messerschmidt »von marmorartiger Masse« gezeigt, das angeblich den Grafen Balassa darstelle. Seit dieser Zeit war das Werk verschollen und auch nach seinem Ankauf durch das Kroatische historische Museum im Jahre 1902 ist es nicht als solches wiedererkannt worden. Erst 1979 wurde es von Marijana Schneider, einer Mitarbeiterin des Museums, identifiziert und publiziert.

Über die Entstehung dieses Medaillons ist uns bisher nichts Näheres bekannt. Wir wissen nicht, ob es eine Auftragsarbeit gewesen ist oder ob Messerschmidt dieses Werk ohne konkrete Bestellung geschaffen hat, um es gelegentlich zu veräußern. Die Datierung in die Pressburger Zeit Messerschmidts, also in die Jahre 1777–1783, kann man vorläufig auch nicht genauer präzisieren.

In einer 2010 erschienenen Arbeit von Miriam Szőcs über die Pressburger Medaillons Messerschmidts, die sie mit den Abbildungen im Stammbuch des Ingenieurs Joseph von Kiss² vergleicht, ist auch dieses Medaillon, zusammen mit dem dortigen Schattenriss des Grafen, zu sehen.³ Außer der großen Ähnlichkeit im Profil gibt es aber keinen direkten Bezug, beide Abbildungen sind sicher unabhängig voneinander entstanden. Ein nicht unwesentlicher Unterschied ist das Fehlen von jeglicher persönlicher Auszeichnung auf dem Medaillon Messerschmidts, während sich Kiss bemüht hat, auf den St. Stephansorden hinzuweisen.

- 1 In seinen jungen Jahren war Balassa auch schriftstellerisch tätig. Auf sein Werk *Casulae St. Stephani regis Hungariae* wird auf S. 219, zu Kat. Nr. 7, Anm. 4, hingewiesen.
- 2 Zu diesem Stammbuch siehe S. 194, Anm. 248, Anm. 247.
- 3 Im begleitenden Text preist Kiss besonders die Verdienste Balassas um die Reformierung des ungarischen Schulwesens.

49

UNBEKANNTE FRAU, 1777–1783 / UNKNOWN WOMAN, 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 13 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenabschnitts: F. X. M.

Gegenstück: Medaillon eines unbekannten Mannes, Kat. Nr. 50. Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-349.

Alabaster medallion, Ø 13 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. X. M.

Companion piece: Medallion of an Unknown Man, Cat. Nr. 50. Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-349.

Provenienz / Provenance

Gekauft 1882 zusammen mit seinem Pendant vom Städtischen Museum in Pressburg bei einem dortigen Altwarenhändler und inventarisiert unter der Nr. 701. Im Jahre 1961 von der Städtischen Galerie (Galéria mesta Bratislavy) übernommen.

Purchased in 1882 together with its companion piece by the Pressburg Municipal Museum from a local antiques dealer and



49

inventorised as no. 701. In 1961 acquired by the Municipal Gallery [Galéria mesta Bratislavy].

Ausstellungen / Exhibitions

Pressburg, kath. Volksschule 1883; Praha, Burg, Wladislav-Saal 1937; Wien, Österreichische Galerie 1982; Bratislava, Slovenská národná galéria 1983; Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Pressburg 1883, S. 11, Nr. 412 (Marmor); Ilg 1885, S. 31–32, 91, Nr. 42; Hevesi/Wilha 1909, S. 9, Taf. 22; Weiss 1924, S. 44–45; Thieme-Becker 1930, S. 432; Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 116, Nr. 1351; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 428 (Porträts der Eltern des Künstlers); Fischer 1942, S. 414; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 224; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 161, Abb. 18, S. 162, 165; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 21–22, 23, o. S. Abb. 22; Malíková 1968, S. 58, 60, 152; Glandien 1981, S. 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 65, 236, Nr. 51, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 5, Nr. 54a; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 33; Rusina 1983, S. 124–125, mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 205a; Ausst. Kat. Bratislava 1998/b, S. 448–449, Nr. 176, mit Abb. (Keleti); Slg. Kat. Bratislava 2001, S. 58, Nr. 10/5, mit Abb. (Grajciarová); Keleti 2002, S. 103; Pötzl-Malíková 2004, S. 60 (Abb.); Szőcs 2010, S. 133; Ausst. Kat. Paris 2011, Abb. 96.

Dieses Bildnis einer älteren Frau ist mit dem Profil nach rechts, hin zu dem nach links blickenden Bildnis des in der Folge besprochenen unbekannten Mannes ausgerichtet. Zusammen bilden sie eine Darstellung eines Ehepaares aus der Pressburger Mittelschicht. Über ihr glattes einfaches Kleid trägt sie ein kleines Tuch und um den Hals eine zweireihige Perlenkette. Unklar ist, ob die

reichen, aufgesteckten Haare, in denen man ein Band und einen Kamm sieht, ihre eigenen sind oder ob sie eine Perücke trägt. Im schmalen Gesicht sieht man eine längliche Nase und einen geschlossenen dünnen Mund, umgeben von mehreren Falten, die nicht nur auf das Alter der Frau, sondern offenbar auch auf eine skeptische Lebenseinstellung hinweisen. Sie scheint damit ein Gegenpol ihres Ehemannes zu sein, der in seinem Abbild lebensbejahend wirkt.

Die Identität der dargestellten Frau konnte bislang nicht geklärt werden. Der einzige bisherige Versuch, ihr einen Namen zu geben und sie mit Antonia von Fraydenegg, Gemahlin von Franz Anton Ritter von Raab, in Verbindung zu bringen, ist nicht überzeugend.¹ Ein anderer Versuch, sie von ihrem Pendant zu trennen und dieses als ein Abbild des damals noch ledigen Grafen Franz Batthyány zu interpretieren², ist auf jeden Fall abzuweisen. Beide gleichzeitig aus derselben Quelle erworbenen Medaillons bilden eine Einheit und stellen sicherlich ein Ehepaar dar.

1 Pötzl-Malikova 1982, S. 65. Vgl. Kat. Nr. 50.

2 Szőcs 2010, S. 133. Siehe auch Kat. Nr. 50.

50

UNBEKANNTER MANN, 1777–1783 / UNKNOWN MAN, 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 13 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenabschnitts: F. X. M.

Mehrfache Sprünge am flachen Hintergrund, Spitzenjabot ausgeschart.

Gegenstück: Medaillon einer unbekannten Frau, Kat. Nr. 49. Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-350.

Alabaster medallion, Ø 13 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. X. M.

Several cracks in the flat background, lace jabot scuffed.

Companion piece: Medallion of an Unknown Woman, Cat. no. 49. Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-350.

Provenienz / Provenance

Gekauft 1882 zusammen mit seinem Pendant vom Städtischen Museum in Pressburg bei einem dortigen Altwarenhändler und inventarisiert unter der Nr. 702. Im Jahre 1961 von der Städtischen Galerie (Galéria mesta Bratislavy) übernommen.

Purchased in 1882 together with its companion piece by the Pressburg Municipal Museum from a local antiques dealer and inventorised as no. 702. In 1961 acquired by the Municipal Gallery [Galéria mesta Bratislavy].

Ausstellungen / Exhibitions

Pressburg, kath. Volksschule 1883; Praha, Burg, Vladislav-Saal 1937; Wien, Österreichische Galerie 1982; Bratislava, Slovenská národná galéria 1983; Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999.



50

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Preßburg 1883, S. 11, Nr. 418 (*Marmor*); Ilg 1885, S. 31–32, 91, Nr. 42; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 21; Weiss 1924, S. 44, 158, 165; Thieme-Becker 1930, S. 432; Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 116, Nr. 1352; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 428 (*Porträts der Eltern des Künstlers*); Fischer 1942, S. 414; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 224; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 161, Abb. 19, S. 162, 165; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 21–22, o. S. Abb. 23; Malíková 1968, S. 58, 60, 153; Glandien 1981, S. 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 65, 236, Nr. 52, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 5, Nr. 54b; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 34; Rusina 1983, S. 124–125, Nr. XLIII, mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 205/b; Ausst. Kat. Bratislava 1998, S. 449, Nr. 177, mit Abb. (Keleti); Slg. Kat. Bratislava 2001, S. 58, Nr. 10/6, mit Abb. (Grajciarová); Keleti 2002, S. 103; Pötzl-Malíková 2004, S. 60 (Abb.); Szőcs 2010, S. 133, mit Abb. 13; Ausst. Kat. Paris 2011, Abb. 97.

Bildnis eines älteren beleibten Mannes im Profil nach links. Er trägt einen glatten offenen Rock, aus dem ein Spitzenjabot hervorschaut. Die Haare seiner Perücke enden seitlich in je einer Schläfenlocke, während die mittleren zurückgekämmt und rückwärts zu einem dünnen Zopf geflochten sind, der in einem großen, mit Bändern umwickelten Zopf mündet. Das klar gezeichnete Profil des gehobenen Kopfes, mit gebogener Nase, energisch geschlossenem Mund und dicken Wangen, ist das einer erfolgreichen Persönlichkeit. Ihre Identität konnte bisher nicht geklärt werden, es handelt sich wohl um das Porträt eines bedeutenden Pressburger Bürgers. In meiner Publikation aus dem Jahre 1982 habe ich zwar auf die Ähnlichkeit des Dargestellten und seines Pendants mit den Silhouetten des Franz Anton Ritter von Raab (1722–1783) und seiner Frau Antonia von Fraydenegg von François Gonord¹ hingewiesen, doch ist sie für eine sichere Identifizierung nicht überzeugend genug. Außerdem lebte F. A. v. Raab in Wien und hatte offenbar keinen Kontakt zu Pressburg.

Hingegen versuchte Miriam Szócs, im Dargestellten den Grafen Franz Batthyány (1737–1821) zu sehen. Als Beweis diente ihr die angebliche Ähnlichkeit mit der Silhouette des Grafen im bereits genannten Stammbuch des Joseph von Kiss.² Beim Vergleich beider Profile kann man aber m. E. nach keine überzeugende Übereinstimmung finden. Auch war Graf Franz Batthyány in dieser Zeit noch zu jung und wohl auch merklich schlanker als der Dargestellte. Dieser Identifizierung widerspricht außerdem die Tatsache, dass in der Zeit, in der dieses Medaillon entstanden ist, Graf Franz Batthyány noch ledig war, er heiratete erst im Jahre 1792. Das Portätmedaillon von Messerschmidt hat aber ein eindeutiges Pendant, das Bildnis einer unbekannten Frau, das wohl die Gemahlin darstellt.

- 1 Pötl-Malikova 1982, S. 65. Die Silhouetten von Gonord sind abgebildet in: Viktor Klarwill: *François Gonords Silhouetten aus dem Jahr 1781*, Wien[u.a.] 1922, S. 155.
- 2 Abb. in Szócs 2010, S. 133, Nr. 14.

51

UNBEKANNTER LACHENDER MANN (»SELBSTBILDNIS LACHEND«), 1777–1783 / UNKNOWN LAUGHING MAN (»SELF-PORTRAIT, LAUGHING«), 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 9,5 cm, nicht bezeichnet.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8522.

Alabaster medallion, Ø 9,5 cm, unsigned.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8522.



51

Provenienz / Provenance

Zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (siehe Kat. Nr. 44, 45, 52, 53, 61, 63) war dieses Werk im Besitz des Ingenieurs Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode, dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort waren diese Medaillons zuerst in der sog. Antiquitätenabteilung aufbewahrt, danach kamen sie in die Historische Porträtsammlung des Museums (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 befanden sie sich als Dauerleihgabe im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz sie 1944 übergingen.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 44, 45, 52, 53, 61, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Iparművészeti Múzeum 1912; Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; London, Royal Academy of Arts 2010; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1925, S. 48 Nr. 66 (*Selbstporträt*); Ilg 1885, S. 91, Nr. 38; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 30 (*Messerschmidt als Künstler*); Ausst. Kat. Budapest 1912, S. 154 (*Unbekannter Mann*); Slg. Kat. Budapest 1921, S. 46, Nr. 189 (*Selbstporträt*); Weiss 1924, S. 42 (*Selbstportrait lachend*); Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 417 (Abb.); Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 164, Abb. 24, S. 165; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 23, o. S. Abb. 28; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37; Malíková 1968, S. 61, 154; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 392, Bd. II, S. 409, Abb. 453; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 45–46, Nr. 255/a (Eszlár); Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 293, Nr. 294, Taf. 77 (Pusztai); Glandien 1981, S. 75, 189; Pötl-Malikova 1982, S. 65, 238, Nr. 57, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 61; Bücherl 1989, S. 62; Hátori 1992, S. 241, Abb. 7; Hátori 1994, S. 23; Keleti 2002, S. 104; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 268–269, Nr. 60, mit Abb. (Krapf); Pötl-Malikova 2004, S. 61 (Abb.); Szócs 2010, S. 126, 127, Abb. 3; Ausst. Kat. London 2010, S. 172 (Abb.), 262, Nr. 151.1 (Szócs); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13, Abb. 11 A (Boström); Pötl-Malikova 2013, S. 284–285.

Dargestellt ist ein lachender Mann mittleren Alters im Profil nach rechts, der einen glatten offenen Rock mit einer Halsbinde trägt. Sein Kopf ist mit einer einfachen Zopfperücke bedeckt. Im zum Lachen weit geöffneten Mund sieht man zwischen den Zähnen die Zungenspitze. Die Bestimmung des Werkes als ein Selbstporträt des Künstlers geht auf den ersten publizierten Sammlungs-

katalog des Ungarischen Nationalmuseums aus dem Jahre 1825 zurück.¹ Nach diesem Katalog war das Werk ein Geschenk des Künstlers an seinen *intimus amicus* Joseph von Kiss. Ursprünglich befand sich auf der Rückseite des Werkes auch ein Zettel mit der Aufschrift »Frantz Messerschmied als Künstler«, von dem man annahm, dass er von Joseph von Kiss stamme.² Alle diese frühen Angaben, die nie ernsthaft in Frage gestellt wurden, führten dazu, dass die Ansicht, es handle sich hier um ein Selbstporträt des Künstlers, allgemein akzeptiert wurde. Unter der Bezeichnung *Selbstbildnis lachend* wird dieses Werk im Budapester Museum der Schönen Künste bis heute geführt.

Unter den wenigen Publikationen, in denen leiser Zweifel an der Identifizierung dieses und weiterer zwei Medaillons (siehe Kat. Nr. 52 und 53) als Selbstporträts des Künstlers geäußert wird³, wies vor allem Barbara Bücherl auf die »deutlich verschobenen Proportionen zwischen den Bereichen Nase, Oberlippe und Kinnpartie« auf allen diesen Profildarstellungen hin.⁴ Beim vorliegenden Medaillon sieht man es am besten beim Vergleich mit dem als Lachendes Selbstbildnis benannten Kopf Nr. 1 der Serie der *Charakterköpfe* (Kat. Nr. 71), mit dem es meist in Verbindung gebracht wird. Das Profilbildnis am Medaillon hat im Vergleich mit diesem und mit anderen Köpfen der Serie, die als Selbstporträts angesehen werden können, vor allem eine deutlich massivere Kinnpartie. Die Nase ist dagegen viel zu dünn und klein und die Stirn auffallend niedrig. Außerdem findet man den Künstler auf keinem anderen seiner bekannten Porträts mit einer Perücke dargestellt.

- 1 »... repraesentans imaginem celeberrimi condam Statuarii Poseniensis FRAN. XAV. MESSERSCHMIDT, sereno vultu, propria artificis manu, affabre caelatum«.
- 2 Ilg 1885, S. 91. Der Zettel ist längst verschollen.
- 3 Pötzl-Malikova 1982, S. 238; Keleti 2002, S. 104 (»eventuelle Selbstporträts«).
- 4 Bücherl 1989, S. 62 (»Jedoch sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Portraits so groß, daß es nicht schwer fällt, sie als authentisch anzuzweifeln«)

52

UNBEKANNTER MANN (»SELBSTBILDNIS MIT PERÜCKE«), 1777–1783 / UNKNOWN MAN (»SELF-PORTRAIT WITH WIG«), 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 9,5 cm, nicht bezeichnet.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8529.

Alabaster medallion, Ø 9,5 cm, unsigned.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8529.

Provenienz / Provenance

Zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (siehe Kat. Nr. 44, 45, 51, 53, 61, 63) war dieses Werk im Eigentum von Ingenieur Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode, dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort waren

diese Medaillons zuerst in der sog. Antiquitätenabteilung aufbewahrt, danach kamen sie in die Historische Porträtsammlung des Museums (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 befanden sie sich als Dauerleihgabe im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz sie 1944 übergingen.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 44, 45, 51, 53, 61, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Iparművészeti Múzeum 1912; Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; London, Royal Academy of Arts 2010.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1925, S. 48, Nr. 67 (*Selbstporträt*); Ilg 1885, S. 91, Nr. 37; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 29 (*Messerschmidt als Bürger*); Ausst. Kat. Budapest 1912, S. 154 (*Unbekannter Mann*); Slg. Kat. Budapest 1921, S. 45, Nr. 187 (*Selbstporträt*); Weiss 1924, S. 42 (*Unbekannter Mann*); Thieme-Becker 1930, S. 432; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51 (*Selbstporträt mit Perücke*); Malíková, *Portrét na tvorbě* 1965, S. 164, Abb. 25, S. 165; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 23, o. S. Abb. 29; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 38; Malíková 1968, S. 61, 154; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 399, Bd. II, S. 409, Abb. 452; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 46, Nr. 255/h (Eszlár); Glandien 1981, Umschlag, S. 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 65, 238, Nr. 59, mit Abb.; Bücherl 1989, S. 62; Hámori 1994, S. 23 (*Unbekannt*); Keleti 2002, S. 104, mit Abb. 3 (*Selbstporträt als Bürger*); Szöcs



52



53

2010, S. 126, 127, Abb. 4 (*Selbstbildnis mit Perücke*); Ausst. Kat. London 2010, S. 173 (Abb.), S. 262, Nr. 151.3 (Szűcs); Pötzl-Malíková 2013, S. 284–286.

Bildnis eines schlanken Mannes mittleren Alters im Profil nach links, im zugeknöpften Rock mit aufgeschlagenem kleinen Revers (Militärrock ?) und einer Halsbinde. Am Kopf trägt er eine einfache Perücke.

Im Sammlungskatalog des Ungarischen Nationalmuseums aus dem Jahre 1825 wird dieses Medaillon als ein weiteres Selbstporträt des Künstlers publiziert¹, das Joseph von Kiss von seinem guten Freund F. X. Messerschmidt als Geschenk bekommen habe. Auf seiner Rückseite befand sich ursprünglich ein Zettel mit der Aufschrift »Frantz Messerschmidt als Bürger«, die angeblich noch von Joseph von Kiss stammte.² Nach einigen Varianten in der Literatur, in der man gelegentlich auch die Bezeichnung *Unbekannter Mann* finden kann, hat sich zuletzt die Benennung *Selbstbildnis mit Perücke* durchgesetzt, unter der dieses Werk im Budapester Museum der Schönen Künste bis heute geführt wird.

Zweifel an dieser Bezeichnung ist aber ebenso angebracht wie bei zwei weiteren Medaillons aus der Sammlung des Joseph von Kiss, die traditionell als Messerschmidts Selbstporträts gelten (Kat. Nr. 51 und 53). Das Antlitz des Dargestellten weicht mit seiner verhältnismäßig knolligen Nase und dem viel zu langen Kinn von den bekannten Gesichtszügen Messerschmidts merklich ab und weist auch keine Ähnlichkeit mit dem bereits besprochenen Porträtmedaillon eines lachenden Mannes (Kat. Nr. 51) auf. Es handelt sich hier offenbar um die Darstellung einer weiteren, bisher unbekannten Person und keinesfalls um ein Selbstbildnis Messerschmidts.

1 Slg. Kat. Buda 1825, S. 48, Nr. 67 (»Alia eiusdem Artificis vultu serio fabricata effigies«). Zu der angenommenen Freundschaft zwischen Messerschmidt und J. v. Kiss siehe S. 108–109.

2 Ilg 1885, S. 91, Nr. 37. Der Zettel ist seitdem verschollen.

UNBEKANNTER JUNGER MANN (»SELBSTBILDNIS ERNST«), 1777–1783 / UNKNOWN YOUNG MAN (»SELF-PORTRAIT, SERIOUS«), 1777–1783

Alabastermedaillon, Ø 8 cm, nicht bezeichnet.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8524.

Alabaster medallion, Ø 8 cm, unsigned.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8524.

Provenienz / Provenance

Zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (siehe Kat. Nr. 44, 45, 51, 52, 61, 63) war dieses Werk im Besitz des Ingenieurs Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode, dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort waren diese Medaillons zuerst in der sog. Antiquitätenabteilung aufbewahrt, danach kamen sie in die Historische Porträtsammlung des Museums (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 befanden sie sich als Dauerleihgabe im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz sie 1944 übergingen.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 44, 45, 51, 52, 61, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Iparművészeti Múzeum 1912; Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980; London, Royal Academy of Arts 2010; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1925, S. 48 Nr. 68 (*Selbstporträt*); Ilg 1885, S. 91, Nr. 39 (*Selbstporträt jugendlich*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 34 (*Person unbekannt*); Ausst. Kat. Budapest 1912, S. 154 (*Unbekannter Mann*); Slg. Kat. Budapest 1921, S. 46, Nr. 189 (*Unbekannter Mann*); Weiss 1924, S. 42 (*Selbstportrait ernst*); Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 180, Abb. 158 (*Selbstporträt*); Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51 (*Selbstporträt ohne Perücke*); Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 164, Abb. 24, S. 165; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 23, o. S. Abb. 28; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 38; Malíková 1968, S. 60, 68, 154 (*Selbstbildnis ernst*); Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 394, Bd. II, S. 409, Abb. 451 (*Selbstbildnis ohne Perücke*); Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 45–46, Nr. 255/c (Eszlári); Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 293, Nr. 292, Taf. 77 (Pusztai); Glandien 1981, S. 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 65, 238, Nr. 58, mit Abb. (*Selbstbildnis, ernst*); Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 60 (Foto); Bücherl 1989,

S. 62; Hámori 1992, S. 239, Abb. 5; Hámori 1994, S. 23; Keleti 2002, S. 104; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 268, mit Abb. (Krapf); Szócs 2010, S. 126, 127, Abb. 1 (*Selbstbildnis, ernst*); Ausst. Kat. London 2010, S. 172 (Abb.), S. 262, Nr. 151.1 (Szócs); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13, mit Abb. 11 B (Boström); Szócs 2011, S. 55 (Abb.); Pötzl-Malíková 2013, S. 284–286.

Bildnis eines jungen Mannes im Profil nach rechts, er ist unbekleidet und seine Haare sind kurz geschnitten und in die Stirne gekämmt.

Im Sammlungskatalog des Ungarischen Nationalmuseums aus dem Jahre 1825 wird auch dieses Werk aus dem Besitz von Joseph von Kiss als ein Selbstbildnis Messerschmidts bestimmt, das er »dereinst in jungen Jahren nach griechischem Geschmack herstellt hat«.¹ Über einen alten Zettel mit einer Aufschrift auf der Rückseite des Medaillons, wie bei den anderen zwei als Selbstbildnisse bestimmten Medaillons (Kat. Nr. 51, 52), ist in diesem Falle nichts bekannt.²

In der späteren Literatur übernahm man zwar diese frühe Bestimmung des Werkes als ein Selbstporträt Messerschmidts, die offensichtlich irrtümliche Behauptung, dass der Künstler dieses Medaillon in seinen jungen Jahren verfertigt habe, wurde aber stillschweigend übergangen. Stattdessen behalf man sich mit zwei neuen Variationen des Titels, die abwechselnd in der Literatur vorkommen: Entweder wird das Werk als *Selbstbildnis, ernst*³ oder als *Selbstbildnis ohne Perücke* betitelt. Heute neigt man eher zu der ersten Version, unter der das Werk auch offiziell im Museum der Schönen Künste geführt wird.

Auf diesem Medaillon *à l'antique* weisen die Gesichtszüge des Dargestellten am ehesten eine Ähnlichkeit mit denen Messerschmidts auf, sie wirken aber sehr verjüngt und wohl auch idealisiert. Eine solche Idealisierung findet man auch bei einigen der *Charakterköpfe*, die offenbare Selbstporträts des Künstlers sind. In der Literatur wird daher vor allem auf die Ähnlichkeit mit den Köpfen *Des Künstlers ernste Bildung* (Kat. Nr. 102) und *Der Zuverlässige* (Kat. Nr. 97) hingewiesen.⁴ Der Vergleich mit diesen Werken zeigt bei aller Ähnlichkeit aber auch kleine physiognomische Unterschiede. Vor allem ist Messerschmidt bei der Verjüngung seiner eigenen Erscheinung nie so weit gegangen wie es bei diesem Werk der Fall sein müsste, wo wir eigentlich ein Bildnis eines Jugendlichen und nicht eines Mannes vor uns haben. Es ist daher durchaus möglich, dass der Künstler hier nicht sich selber, sondern seinen Neffen namens Franz Putzer porträtiert hat.⁵ Dieser, ein Sohn seiner verstorbenen Schwester, lebte damals in Pressburg und wurde von seinen Onkeln ebenfalls zum Bildhauer ausgebildet. Wir wissen, dass ihn Messerschmidt in seinem Testament mit 300 Gulden bedacht hatte.⁶ Über sein Leben und Wirken in Pressburg, wo er sich als Bildhauer niedergelassen hatte, ist bisher nur wenig bekannt.

1 »... alia itidem suimetipsius imago, quam adhuc iuvenilibus annis, gustu graecanico, effinxit«.

2 In Ilg 1885, der einzigen bisher bekannten Publikation, in der diese Zettel genannt werden, fehlt bei diesem Werk eine solche Erwähnung.

3 In Slg. Kat. Buda 1825, S. 48, Nr. 67 wird mit diesem Namen

jenes Medaillon benannt, das jetzt den offiziellen Namen *Selbstbildnis mit Perücke* trägt. Siehe Kat. Nr. 52, Anm. 1.

4 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 268 (Krapf).

5 Vgl.: Pötzl-Malíková 2013, S. 286.

6 Siehe S. 114.

54

UNBEKANNTE JUNGE FRAU, 1777–1783 / UNKNOWN YOUNG WOMAN, 1777–1783

Alabastermedaillon in schwarzem Holzrahmen, Ø 13,5 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenausschnittes: F. M. SCH.

Feine Sprünge, vor allem auf der Kopfbedeckung. Restauriert im Jahre 2006.

Uměleckoprůmyslové museum, Prag, Inv. Nr. 11.687.

Alabaster medallion in a black wooden frame, Ø 13.5 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. M. SCH.

Fine cracks, most notably in the headdress. Restored in 2006.

Uměleckoprůmyslové museum, Prague, Inv. no. 11.687.

Provenienz / Provenance

Angekauft im Jahre 1910 auf der Versteigerung der Kunstsammlung des Grafen Karl Ferdinand de la Roche in Wien.

Purchased in 1910 at the auction of Count Karl Ferdinand de la Roche's art collection in Vienna.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Dorotheum 1910.



Literatur / Literature

Aukt. Kat. Wien 1910, Nr. 226 (»unbekannter Künstler«); Malíková 1968, S. 59, 60, 154 (»F. X. Messerschmidt, um 1780«); Pötzl-Malikova 1982, S. 238, Nr. 60, mit Abb.; Keleti 2002, S. 104.

Porträt einer bisher unbekannten jungen Frau, offenbar einer Pressburger Aristokratin, im Profil nach rechts. Auf den glatten zurückgekämmten Haaren trägt sie einen hohen, aus Spitzen kunstvoll arrangierten Kopfputz, der bis unter das Kinn reicht. Um den Hals liegt ein Band, das rückwärts zu einer Masche gebunden ist und vorne in der Mitte über das große Dekolleté hängt. Das ausgeschnittene, rückwärts zusammengegriffte Kleid säumt eine Bordüre. Die Figur berührt den oberen und unteren Rand des Medaillons, so dass sie mit ihrem hohen Relief optisch den schwarzen Rahmen zu überragen scheint.

Die Identifizierung des Künstlers ist der aus Pressburg stammenden, später in Halle an der Saale lebenden Kunsthistorikerin Frau Gisela Leweke-Weyde zu verdanken, die mich vor dem Abschluss meiner Dissertation im Jahre 1968 auf dieses Werk aufmerksam gemacht hat.

55

UNBEKANNTE FRAU, 1777–1783 / UNKNOWN WOMAN, 1777–1783

Alabastermedaillon im schwarzen Rahmen, Ø 12,5 cm, nicht bezeichnet

Kleine Ausschartungen, besonders am Saum der Haube.
Uměleckoprůmyslové museum, Prag, Inv. Nr. 11.688.

Alabaster medallion in a black frame, Ø 12,5 cm, unsigned
Small chips, most notably at the seam of the bonnet.
Uměleckoprůmyslové museum, Prague, Inv. no. 11.688.

Provenienz / Provenance

Angekauft 1910 in Wien, auf der Versteigerung der Sammlung des Grafen Karl Ferdinand de la Roche aus Graz.

Purchased in 1910 at the auction of Count Karl Ferdinand de la Roche's art collection in Vienna.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Dorotheum 1910.

Literatur / Literature

Aukt. Kat. Wien 1910, Nr. 266 (unbekannter Künstler); Malíková 1968, S. 59, 60, 154 (F. X. Messerschmidt, um 1780); Pötzl-Malikova 1982, S. 277, Nr. 163 (unbekannter Künstler des 18. Jahrhunderts).

Bildnis einer unbekannten schlanken Frau mittleren Alters, im Profil nach rechts. Auf den aus der Stirn gekämmten Haaren trägt sie eine Haube aus gemustertem Stoff, die rückwärts zusammengegriffen und vorne mit einem großen Saum geschmückt ist. Unten



55

ragen glatte, nach innen gekämmte Haare und eine Masche hervor. Das klar gezeichnete und weich modellierte Gesicht zeigt eine gewölbte Stirn, eine buckelige Nase und unter einem kleinen Mund ein ausgeprägtes Doppelkinn. Über dem mit Rüschen geschmückten Kleid liegt ein großes Tuch, das mit Spitzen gesäumt ist. Am Hals sieht man eine dreireihige Kette von kleinen Perlen. Als eine Pressburger Bürgersfrau ist die Dargestellte vor allem durch ihre Haube zu erkennen, die man in einer sehr ähnlichen Form auch auf anderen gemalten Porträts dortiger Bürgerinnen sehen kann.¹

Als ein Werk Messerschmidts wurde dieses Medaillon von Frau Leweke-Weyde, einer aus Pressburg stammenden, in Deutschland lebenden Kunsthistorikerin erkannt. In meiner Dissertation aus dem Jahre 1968 übernahm ich ihre Ansicht, später aber distanzierte ich mich davon und reihte das Werk, das ich nur aus einer Fotografie kannte, in der Monografie des Künstlers aus dem Jahre 1982 unter die Messerschmidt falsch zugeschriebenen Werke ein. Inzwischen hatte ich die Möglichkeit, das Medaillon zu sehen und genau zu studieren und es dabei zweifelfrei als ein sicheres Werk Messerschmidts zu bestimmen.

1 Slg. Kat. Bratislava 2001, S. 60, Nr. 10/12, mit Abb.

56

UNBEKANNTE FRAU, 1777–1783 / UNKNOWN WOMAN, 1777–1783

Metallmedaillon (Messing?), Ø 16,5 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenausschnittes: F. M SCH.

Museo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. Nr. F 01345.



Metal medallion (brass?), Ø 16,5 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. M. SCH.
Museo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. no. F 01345.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Gorizia, Palazzo Attems 1981–1982.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Gorizia 1981, S. 44, Nr. II/a–1 (*Ritratto della contessa Maria Carolina Fuchs*, Coronini-Cronberg).

Dargestellt ist eine ältere Frau im Profil nach rechts, die als Gräfin Fuchs, die bekannte »Aja« Maria Theresias, bestimmt wurde. Diese durch nichts näher begründete Identifikation kann aber nicht zutreffen, da Gräfin Fuchs bereits 1754 gestorben ist und die hier zu sehende Frau eine Haube trägt, die in den 70er bis 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Mode war. Das Werk weicht zwar von den anderen erhaltenen Bildnismedaillons Messerschmidts im Material und im Format ab, stilistisch entspricht es aber der Darstellungsweise des Künstlers in seinen letzten Jahren. Es ist daher anzunehmen, dass hier eine bisher unbekannte Pressburger Bürgerin abgebildet ist.

57

MERKUR, 1778 / MERCURIUS, 1778

Holzfigur, Höhe ca. 47 cm (»1 1/2 Schuh«).
Verschollen.

Figure in wood, height c. 47 cm (»1 1/2 feet«).
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Füssli 1802, S. 28; Ilg 1885, S. 37, 38, 89, Nr. 16 (verschollen); Weiss 1924, S. 78–79; Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková 1968, S. 51, 160; Glandien 1981, S. 41–42; Pötzl-Malikova 1982, S. 118, Anm. 468, S. 235, Nr. 47; Keleti 2002, S. 103; Pötzl-Malíková 2013, S. 263–264.

Johann Rudolf Füssli, der in Pressburg mit Messerschmidt am Anfang seines dortigen Aufenthaltes in Kontakt war, berichtete, dass er im Jahre 1778 gesehen habe, wie der Künstler eines Morgens eine Holzfigur eines schwebenden Merkur zu schnitzen begonnen und sie dann im Laufe von vier Tagen vollkommen ausgeführt habe. Nach der Beschreibung des Werkes fertigte Messerschmidt wahrscheinlich eine Nachbildung der berühmten Figur von Giovanni da Bologna an. Da Füssli im Juni 1778 Pressburg endgültig verließ, muss sich diese Begebenheit vorher abgespielt haben. Das Werk, das nur Füssli erwähnt, ist seitdem verschollen.

58

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, UM 1780 / DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, C. 1780

Marmorbüste, Höhe 82 cm, nicht signiert.
Nachträglich auf einem runden Marmorsockel aufgestellt.
Albertina, Wien, Inv. Nr. Sk 1.

Marble bust, height 82 cm, unsigned.
The round marble pedestal is a later addition.
Albertina, Wien, Inv. no. Sk 1.

Provenienz / Provenance

Wohl mit jener Büste »aus genueser Marmor« identisch, die aus dem Nachlass des Künstlers in das Eigentum seines Bruders und 1793 in das des *traiteurs* Franz Strunz überging. Durch Strunz kam das Werk nach Wien, wo es in den Jahren 1793/1794 und 1808 öffentlich ausgestellt wurde. Sein weiteres Schicksal ist unbekannt. Erst 1932 wurde es von Ernst Kris mit einer Büste, die sich seit Langem in der Albertina befand, identifiziert.

Arguably identical with the bust "in Genuese marble" that passed from the artist's estate into the hands of his brother before ending up in the possession of the *traiteur* Franz Strunz. Strunz then took

the work to Vienna, where it was publicly displayed in 1793/94 and 1808. The further stages of its provenance are unknown. It was not until 1932 that Ernst Kris was able to identify it as a bust that had been in the holdings of the Albertina for a long time.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Österreichische Galerie 1982; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Wien, Albertina 2014.

Literatur / Literature

Seipp 1793, S. 506; Ausst. Kat. Wien 1793/1794, S. 27, 40; Wiener Zeitung vom 6. XI. 1793, S. 3252; Ausst. Kat. 1808, S. 36; Cerroni 1812–1818, fol. 93 r; Ballus 1823, S. 192; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310; Österreichische National-Encyklopädie 1835, S. 647; Wurzbach 1867, S. 446; Ilg 1885, S. 30, 90, Nr. 27 (verschollen); Hevesi/Wilha 1909, S. 5; Heilmeyer 1913, S. 103; Weiss 1924, S. 81; Thieme-Becker 1930, S. 432 (verschollen); Kris 1932, S. 181, Abb. 159, S. 182, Abb. 160, S. 184–185; Fischer 1942, S. 414; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 160, Abb. 15, S. 162; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 21, o. S. Abb. 15; Malíková 1968, S. 57–58, 152; Poch-Kalous 1970, S. 170; Glandien 1981, S. 75, 189; Pötl-Malikova 1982, S. 65, 66, 178 (Abb.), 235, Nr. 48, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 5, Nr. 52, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, Abb. o. S. [123]; Pötl-Malikova 1986, S. 111, Abb. 47, S. 112; Peters 2000, S. 277; Krapf, *Messerschmidts Leben und Werk* 2002, S. 29; Häusler 2002, S. 44–45; Krapf, *Auftraggeber* 2002, S. 74; Keleti 2002, S. 102; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 274–275, Nr. 64, mit Abb. (Krapf); Pötl-Maliková 2004, S. 57–58, mit Abb.; Höcherl, *Hogarth* 2006, S. 23; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 86, mit Abb. 63, S. 87; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13 (Boström); Ausst. Kat. Nürnberg 2013, S. 140 (Kammel); Schirlbauer 2013, S. 295, 304; Ausst. Kat. Wien 2014/c, S. 319 (»F. X. Messerschmidt« ?, Benedik).

Das lebensgroße frontale Bildnis mit einem breiten Büstenabschnitt stellt den etwa vierzigjährigen Herzog als erfolgreichen Feldherrn im antikisierenden Kostüm dar, zugleich aber auch mit einer opulenten Perücke, die zwar oben glatt ist, von der aber am Rücken lange kunstvoll frisierte Locken herunterhängen. Er trägt einen Brustpanzer, auf dem in der Mitte der Brust die Darstellung des Medusahauptes und seitlich ein kleiner Widderkopf angebracht sind. Darüber hängt auf einem breiten Band der Orden des Goldenen Vlieses. Die rechte Schulter und der Rücken sind von einer Draperie – eine Art Paludamentum – umhüllt, deren eines Ende, mit einer Agraffe zusammengehalten, vorne in zwei großen Falten herunterhängt. Als kompositioneller »Ausgleich« befindet sich auf der linken Schulter eine große Locke der Perücke. Im unteren Bereich der Brust umgibt den Körper ein breiter, mit verschiedenen symbolischen Motiven geschmückter Gürtel, der auf einer kurz abgeschnittenen kannelierten Säule aufsitzt und mit ihr zusammen den Abschluss der Büste bildet. Das Werk war damit sicher ursprünglich für die Aufstellung auf einem breiten Sockel gedacht und nicht auf einem kleinen runden, so wie es heute präsentiert wird.

Über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes, das wohl der Herzog selbst oder eine offizielle Stelle in Auftrag gegeben hatte, ist bis heute nichts Näheres bekannt.¹ Ungeklärt ist auch, warum die Büste im Nachlass des Künstlers verblieb. Sie scheint allerdings nicht im Inventar von Messerschmidts Hauseinrichtung auf, das kurz nach seinem Ableben am 27. August 1783 erstellt wurde², so dass sie wohl schon damals Eigentum seines Bruders war. Bei ihm muss sie Christoph Ludwig Seipp gesehen haben, der sie als Einziger erwähnt.³ Von Johann Messerschmidt hat sie dann, zusammen mit anderen Werken aus dem Nachlass (siehe Kat. Nr. 67, 68, 69), Franz Friedrich Strunz erworben, nach Wien gebracht, neben den *Charakterköpfen* ausgestellt und zum Kauf angeboten. In dem bisher erschlossenen Aktenmaterial des F. Strunz wurden zwar weder Hinweise über das Marmorporträt, noch Angaben über die weiteren drei genannten Werke aus Messerschmidts Nachlass gefunden⁴, Strunz muss diese Werke aber bis zu seinem Ableben besessen und sie auch vererbt haben, denn sie wurden noch 1808, zusammen mit den *Charakterköpfen*, von ihrem neuen Besitzer Franz Jakob Steger ausgestellt.⁵ Irgendwann danach dürfte die Marmorbüste des Herzogs privat verkauft worden sein, denn sie wurde auf einer weiteren Ausstellung, die F. J. Steger 1812 in seinem Gasthaus im Prater veranstaltet hat, nicht mehr gezeigt.⁶ Wann genau und unter welchen Umständen die Marmorbüste schließlich doch in die Sammlungen des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen kam, konnte nicht geklärt werden.⁷

Auf der letzten Ausstellung des Werkes in der Albertina ist die Identifizierung von Ernst Kris ohne nähere Begründung in Frage gestellt worden. Meiner Ansicht nach ist jedoch der Zweifel an der Autorschaft Messerschmidts nicht angebracht, es ist ein

58



charakteristisches Werk des Künstlers, das die Zwiespältigkeit seiner Position zwischen Barock und Klassizismus offenbart.

- 1 In den Indices des Camerale Ungarn (Österreichisches Staatsarchiv, FHKA) sowie in den Magistratsprotokollen im Pressburger Stadtarchiv (AMB) aus den Jahren 1777–1783 konnte kein Hinweis auf eine solche Bestellung gefunden werden. Ähnlich erfolglos war auch die Suche im schriftlichen Nachlass des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen im Ungarischen Staatsarchiv (Magyar Országos Levéltár) in Budapest, von dem nach dem Brand des Archivs im Jahre 1956 nur noch Bruchstücke vorhanden sind. Nach der freundlichen Mitteilung der Mitarbeiterin dieses Archivs Frau Krisztina Kulcsár ist auch im Archiv der Ungarischen Hofkanzlei im Staatsarchiv in Budapest kein entsprechender Hinweis zu finden.
- 2 Pötzl-Malíková 1996, S. 220–222, Dok. I.
- 3 Seipp 1793, S. 506.
- 4 Nach Schirlbauer 2013, S. 304.
- 5 Vgl. Ausst. Kat. 1808, S. 36.
- 6 Hesperus 1812, S. 447.
- 7 Die Suche in der erhaltenen Korrespondenz des Herzogs mit seinem Adjutanten, dem Freiherrn von Seckendorff (in: Sammlung von Handschriften und alten Büchern der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien), aus den in Betracht kommenden Jahren 1808–1812 war erfolglos.

59

HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN, UM 1780 /
DUKE ALBERT OF SACHSEN-TESCHEN, C. 1780

Miniaturbüste, Alabaster, Höhe 12,6 cm (Büste) + 5,6 cm (runder Alabastersockel), am unteren Rand Reste der Signatur: X. M
Kleine Sprünge und Ausschartungen, Nasenspitze beschädigt, teilweise ergänzt.
Privatbesitz, Freilassing.

Miniature bust in alabaster, height 12.6 cm (bust) + 5.6 cm (round alabaster pedestal), remains of the signature can be seen on the lower rim: X. M

Small cracks and chips, tip of the nose damaged, partly restored.
Private ownership, Freilassing.

Provenienz / Provenance

Nach der Angabe des Besitzers stammt das Werk aus dem Eigentum des Generaladjutanten des Herzogs, des Freiherrn A. F. von Seckendorff. Es befand sich bis etwa 1970 im Neuen Schloss in Sugenheim (Mittelfranken), anschließend war es in Privateigentum in Ansbach, seit 1995 befindet es sich beim heutigen Besitzer.

According to the owner, the work used to belong to the Duke's adjutant general, Freiherr A. F. von Seckendorff. Until about 1970 it was kept at the Neues Schloss in Sugenheim (Middle Franconia). Subsequently it passed into private ownership in Ansbach and has been in the possession of its present owner since 1995.



59

Dokumente / Documents

Inventar des Schlosses Sugenheim aus dem Jahre 1814, S. 11–12.¹

Literatur / Literature

Pötzl-Malikova 1982, S. 66–67, 235, Nr. 49, mit Abb.; Keleti 2002, S. 102.

Die Gestaltung der Miniaturbüste des Herzogs ist offenbar von seiner großen Marmorbüste (Kat. Nr. 58) beeinflusst. Ähnlich wie bei dieser wirkt auch hier der Dargestellte in seiner aufrechten frontalen Haltung sehr souverän und martialisch, es fehlt jedoch die überspitzte Charakterisierung. Der Herzog trägt einen Brustpanzer und darüber einen Umhang, dessen Enden über beide Schultern nach vorne fallen und durch Agraffen gehalten werden. Über dem Panzer hängt auf einem Band der Orden des Goldenen Vlieses. Am Kopf befindet sich eine glatte Perücke mit großen Schläfenrollen, rückwärts sind ihre langen herabhängenden Locken im Nacken zusammengebunden. Der unten gerade »abgeschnittene« Büstenabschnitt sitzt auf einem runden Steinsockel, der nach Angabe des heutigen Besitzers ursprünglich ist.

Nach dem erhaltenen Inventar des Schlosses aus dem Jahre 1814 stand die Büste auf einer Uhr, die in Bad Windsheim gefertigt wurde.² Ihre Aufstellung ist auf einer alten Aufnahme aus dem Familienbesitz, die um 1920 entstanden ist, zu sehen.³

Der ursprüngliche Besitzer, Alexander Friedrich Wilhelm Freiherr von Seckendorff-Aberdar (1743–1814), seit 1778 Adjutant

des Herzogs und seit 1799 Feldmarschallleutnant, kam erst 1779 nach Pressburg, von wo er bald darauf mit dem Herzogspaar nach Brüssel übersiedelte.⁴ Die kleine Büste war offenbar eine Bestellung des Freiherrn bei Messerschmidt, kurz bevor er Pressburg verließ.

- 1 Laut Angabe des Besitzers.
- 2 »Nr. 74–I schöne Stock-Uhr mit einem schwarz gebeizten und vergoldeten Gehäuf, auf welchem die Büste Sr. K. H. Des Herzog Albert von Sachsen Teschen in weissen Marmor und neben ein vergoldter geharnischter Mann stehet. Von Conrad Weckerlein zu Windsheim«.
- 3 Auf der Aufnahme ist schematisch sowohl die Miniaturbüste des Herzogs oben auf der Uhr zu sehen, als auch die Figur des Kriegers im antikisierenden Gewand, der seitlich des Uhrgehäuses steht. Diese Figur hängt direkt mit der Uhr zusammen und stammt sicher nicht von Messerschmidt. Für die Besorgung der Aufnahme als auch einer Kopie der betreffenden Seite aus dem Inventar danke ich dem heutigen Besitzer der Miniaturbüste herzlich.
- 4 Diese Angaben aus einer Familienchronik wurden mir vom Besitzer des Werkes mitgeteilt. Zu Freiherr Alexander Friedrich von Seckendorff-Aberdar siehe auch: Koschatzky/Krasa 1982, an verschiedenen Orten.

60

KAPUZINER, 1780–1781 / CAPUCHIN, 1780–1781

Büste aus Bleiguss (72% Blei, 26% Zinn, 4% Kupfer)¹, Höhe 37,4 cm, bezeichnet rechts hinten am Halsansatz: F.M.SCH.
Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-345.

Bust, lead alloy (72%), tin (26%) and copper (4%),¹ height 37.4 cm, signed on the right-hand side of the nape of the neck: F.M.SCH.
Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-345.

Provenienz / Provenance

Von Dr. Pendel, dem Schwiegersohn von Johann Messerschmidt, kam die Büste vor 1865 in den Besitz von Rudolf von Habermayer, einem Pressburger Bürger. Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie vom Städtischen Museum (Mestské múzeum) angekauft und nach 1959 von der Städtischen Galerie (Galéria mesta Bratislavy) übernommen.

Some time before 1865 the bust was handed on by Dr. Pendel, Johann Messerschmidt's son-in-law, to Rudolf von Habermayer, a citizen of Pressburg. Towards the end of the 19th century it was purchased by the Municipal Museum [Mestské múzeum]. In 1959 or thereabouts it was transferred to Bratislava's Municipal Gallery [Galéria mesta Bratislavy].

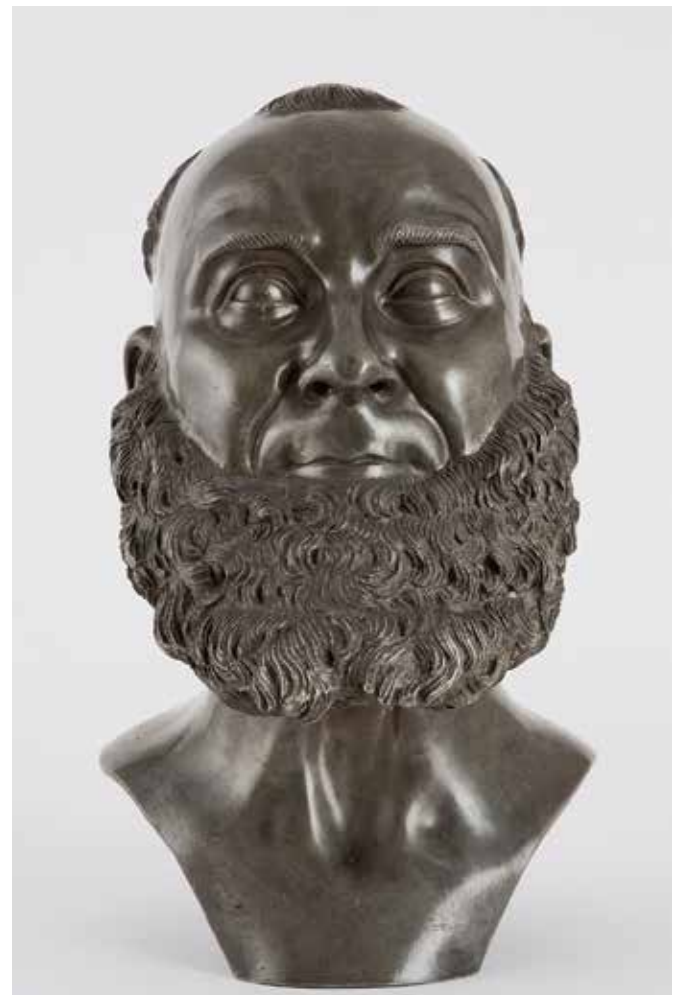
Ausstellungen / Exhibitions

Pressburg, Grassalkovich-Palais 1865; Pressburg, kath. Volksschule 1883; Praha, Burg, Wladislaw-Saal 1937; Bratislava, Primatialpalais 1960; Bratislava, Slovenská národná galéria 1967; Wien, Österreichische Galerie 1982; Bratislava, Slovenská národná galéria 1983; Bratislava, Slovenská národná galéria 1998; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Pressburg 1865, S. 30, Nr. 9 (*Kapuziner*, Bronze); Ausst. Kat. Pressburg 1883, S. 24, Nr. 383 (*Studienkopf*); Ilg 1885, S. 31, 36, 91, Nr. 40 (*Kapuziner*); Hevesi/Wilha 1909, S. 9, Taf. Nr. 20; Weiss 1924, S. 39, 123, 231; Kris 1932, S. 183, Abb. 162, S. 185, 222 (*Feßler*); Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 430; Šourek 1938, o. S. Abb. 840; Ausst. Kat. Bratislava 1960, o. S., mit Abb. (*Kapuziner*) (Malíková); Turček/Malíková 1962, S. 293, 294, Abb. 3; Wittkower 1963, S. 120, Abb. 31, S. 129 (*Feßler*); Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 161–162, mit Abb. 17; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 20, o. S. Abb. 17 (*Kapuziner*); Ausst. Kat. Bratislava, o. J. (1967), S. 140, Nr. 76, mit Abb. (*Kopf eines Mönches*); Malíková 1968, S. 56–57, 152;

60



Kris 1971, S. 147–148, o. S. Abb. 50 (*Feßler*); Glandien 1981, S. 74–75; Pörtl-Malikova 1982, S. 66, 239, Nr. 62 mit Abb. (*Kapuziner*); Ausst. Kat. Wien 1982, S. 5, Nr. 53; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, Abb. o. S. [124, 125]; Ausst. Kat. Bratislava 1983, Nr. 32 (Keleti); Rusina 1983, S. 126–127, mit Abb.; Chan 1986, S. 86, 87, Abb. 14 (*Fessler*); Jankovský 1990, S. 74–75, Nr. 35, mit Abb. (Grajciarová); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 206; Ausst. Kat. Bratislava 1998/b, S. 448, Abb. 175 (Keleti); Slg. Kat. Bratislava 2001, S. 58, Nr. 10/7 (Grajciarová); Krapf, Auftraggeber 2002, S. 74–75; Ausst. Kat. 2002, S. 276–277, Nr. 65, mit Abb. (Krapf); Pörtl-Maliková 2004, S. 56 (Abb.), 58; Pfarr 2006, S. 38, 45, Abb. 16, S. 398–399; Bückling, Porträts 2006, S. 49–50; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 70–74, Nr. 3, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 88–91, Nr. 6, mit Abb. (Pörtl-Malikova), S. 202 (Biografie); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13 (Boström).

Der Dargestellte, ein Mann mittleren Alters, konnte bisher nicht identifiziert werden. Er trägt kein Gewand, als Kapuziner ist er nur auf Grund seiner Tonsur und eines üppigen Bartes bestimmt worden. Anfang des 20. Jahrhunderts ist in der lokalen Publizistik die durch nichts näher begründete Vermutung aufgetaucht, die Büste stelle Franz Ignaz Feßler (1756–1839) dar, einen Kapuzinermönch und späteren prominenten Freimaurer, mit dem der Künstler angeblich in Pressburg befreundet war.¹ Diese Annahme ist aber nicht haltbar, da in der Zeit, in der die Büste entstanden ist, Feßler noch zu jung war und in Wien lebte. Seine gesicherten Porträts weichen auch wesentlich von der Büste Messerschmidts ab. In der neueren Literatur wurde von dieser Zuschreibung meist Abstand genommen. Die in den letzten Jahren publizierte Vermutung, der *Kapuziner* sei kein Porträt, sondern gehöre in die Reihe der *Charakterköpfe*, ist ebenfalls nicht überzeugend.² Mag zwar der nackte, sehr kurze Büstenabschnitt bei einer Darstellung eines Mönches befremdend wirken, so ist wieder die Tonsur ein eindeutiges Zeichen. Ein Angehöriger des Kapuzinerkonvents in Pressburg von solcher Prominenz, dass ihn Messerschmidt in einer Metallbüste verewigt hätte, ist jedoch nicht bekannt.³

Bisher nicht in Betracht gezogen wurde die Möglichkeit, dass die Büste einen Heiligen des Kapuzinerordens darstellt und daher zur Verehrung in der Kirche oder im Kloster bestimmt war. In diesem Fall wäre der Metallkopf mit seinem glatten Büstenabschnitt ein Teil eines größeren Arrangements, zumindest wäre er in einen Büstenabschnitt aus anderem Material eingefügt gewesen, der die Form eines Mönchshabits gehabt hätte. In Frage käme am ehesten die Darstellung des damals noch immer populären hl. Felix von Cantalice. Diese Möglichkeit konnte aber bisher durch nichts verifiziert werden.

Die lebensgroße Büste entstand im letzten Lebensabschnitt des Künstlers, den er in Pressburg verbrachte. Nach ihrer Provenienz gehörte sie offenbar zu Messerschmidts Nachlass, und zwar zu jenem Teil, der nach seinem Ableben direkt in das Eigentum des Bruders übergang und nicht öffentlich versteigert wurde. Für eine späte Datierung – und auch zur Erklärung, warum das Werk beim Künstler verblieben ist – würde auch die allgemeine kirchenpolitische Situation nach 1780 während der Reformen Josephs II. sprechen. In dieser Zeit hat der Erwerb der Büste für den Pressburger Kapuzinerkonvent wohl keine Bedeutung mehr gehabt.

Eine Verschiebung der Datierung der Büste auf den Beginn der Pressburger Jahre des Künstlers hat dagegen in letzter Zeit Maraïke Bückling erwogen⁴ und mit einer angeblich analogen Gestaltung der Metallbüste des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (siehe Kat. Nr. 43) begründet. Die spätere Datierung erscheint jedoch nicht nur aus stilistischer Sicht, sondern auch aus der erwähnten kirchenpolitischen Situation heraus wahrscheinlicher.

- 1 Pörtl 1996, S. 126.
- 2 Vgl. u. a.: Ortway, *Pozsonyi utcái és térei*, Pozsony 1905, S. 366.
- 3 Pfarr 2006, S. 398–399. Der Autor bringt diese Büste wegen ihres »exorbitanten« Bartes in Zusammenhang mit dem Kopf des bärtigen Mannes (Kat. Nr. 36), den er ebenfalls in die Serie der *Charakterköpfe* einbezieht. Die Signatur ist nach ihm möglicherweise später hinzugefügt worden.
- 4 Die Durchsicht der erhaltenen alten Akten des Pressburger Kapuzinerkonvents im Städtischen Archiv (AMB) brachte kein Ergebnis. Genauso ergebnislos war auch die Suche im Archiv des Wiener Kapuzinerkonvents, wo ich für freundliche Unterstützung und eingehende Beratung P. Gottfried Undesser sehr danke.
- 5 Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 73.

61

JOSEPH II., 1780–1781 / JOSEPH II., 1780–1781

Alabastermedaillon, Ø 9,5 cm, nicht bezeichnet.
Szépművészeti Múzeum, Budapest Inv. Nr. 8525.

Alabaster medallion, Ø 9,5 cm, unsigned.
Szépművészeti Múzeum, Budapest Inv. no. 8525.

Provenienz / Provenance

Das Werk zählte, zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons (Kat. Nr. 44, 45, 51, 52, 53, 63), zum Besitz des Ingenieurs Joseph von Kiss, der sie alle 1813, kurz vor seinem Tode dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort befand sich das Werk zuerst in der Antiquitätenabteilung, später in der Historischen Porträtssammlung (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 kam es als Dauerleihgabe in das Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz es 1944 übergang.

Together with six other alabaster medallions (see Cat. nos. 44, 45, 51, 52, 53, 63) this work was in the possession of the engineer Joseph von Kiss. In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.



61

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Iparművészeti Múzeum 1912; Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; Budapest Magyar Nemzeti galéria 1980; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1825, S. 47, Nr. 62; Ilg 1885, S. 90, Nr. 26; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 31; Ausst. Kat. Budapest 1912, S. 154, Nr. 293 (unbekannter Künstler); Slg. Kat. Budapest 1921, S. 46, Nr. 192; Weiss 1924, S. 40–41, 107; Weyde 1927, S. 3; Thieme-Becker 1930, S. 432; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 163, Abb. 22, S. 164–165; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 22, 23, o. S. Abb. 27; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37; Malíková 1968, S. 59, 61, 153; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 395, Bd. II, S. 408, Abb. 450; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 45–46, Nr. 255/d; Glandien 1981, S. 75, 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 65, 237, Nr. 54, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 58 (Foto); Hátori 1992, S. 236; Hátori 1994, S. 23; Häusler 2002, S. 45; Keleti 2002, S. 103; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 270, Nr. 61, mit Abb. (Krapf); Szőcs 2010, S. 129, Abb. 6, S. 130–131; Pötzl-Malíková 2013, S. 284.

Das Bildnis des Joseph II. ist im Profil nach rechts dargestellt. Er trägt tief in die Stirne gesetzt die Krone des Königreichs Ungarn, unter der man eine Schläfenlocke und lange gewellte Strähnen der Perücke sieht. Bekleidet ist er mit einem glatten Gewand mit großem Kragen, darunter sieht man ein bis unter das Kinn reichendes, vorne gebundenes Halstuch.

Das ungewöhnliche Porträt Josephs II. als König von Ungarn, für das man bisher keine vergleichbare Darstellung gefunden hat, kann nur kurz nach dem Tod Maria Theresias am 29. November 1780 entstanden sein, als noch nicht allgemein bekannt war, dass sich Joseph II. nicht zum König von Ungarn krönen lassen wird.¹ Dieser Umstand hilft zwar, die Entstehungszeit des Medaillons

verhältnismäßig genau zu bestimmen, andere wichtige Fragen zum Werk blieben aber bisher unbeantwortet. Vor allem wissen wir nicht, ob das Werk auf Bestellung eines voreiligen Patrioten entstanden ist, oder ob der Künstler selbst, in Erwartung eines guten Absatzes, um die Jahreswende 1780/1781 diese Darstellung kreiert hat. Unklarheit herrscht auch über den Widerspruch zwischen der Stephanskrone und dem dazu unpassend schlichten Gewand. Ob man in diesem Gegensatz eine versteckte kritische oder parodistische Absicht Messerschmidts vermuten kann², ist fraglich. Möglicherweise drückt sich damit nur die Unsicherheit des Künstlers bei der Gestaltung eines an sich traditionellen Themas mit zeitkonformen künstlerischen Mitteln aus. Schon mit der Perücke hatte er offensichtlich Probleme, die er mit einem Kompromiss löste. Der glatte Anzug muss nicht unbedingt als ein ziviler Rock angesehen werden, sondern kann auch ein Mantel oder ein Umhang sein, der vereinfacht das Ornat andeutet. Darauf weist der sonst unübliche Kragen hin.

Das Profil des Joseph II. ist zwar fein und genau geschnitten, so wie bei den anderen Medaillons, der Gesichtsausdruck ist jedoch hier nichtssagend und der Herrscher wirkt zeitlos jung, ohne jede Spur des Alters. Messerschmidt hat für dieses Bildnis sicher eine Vorlage benützt und sich vielleicht auch an seine Büste des damals noch jungen Joseph II. aus dem Jahre 1767 erinnert (siehe Kat. Nr. 14), bei der die Gesichtszüge recht ähnlich gestaltet sind. Auf eine andere Ähnlichkeit hat in der letzten Zeit Miriam Szőcs hingewiesen – auf das nahe verwandte Profil des Kaisers im Stammbuch des Joseph von Kiss.³ Da man eine gegenseitige Beeinflussung kaum annehmen kann, müssen wir eine gemeinsame Vorlage der beiden Werke vermuten. Dafür kommt vor allem ein Schattenriss des Joseph II. von Johann Esaias Nilson aus dem Jahre 1777⁴ in Frage, der zwar seitenverkehrt, aber fast identisch mit der Silhouette im Stammbuch von J. v. Kiss ist und zugleich auch ähnliche Züge wie das Bildnismedaillon Messerschmidts aufweist.

- 1 Joseph II. hatte dafür triftige Gründe: Mit der Krönung war auch der Schwur auf die altherwürdige Verfassung des Landes mit den verbrieften Privilegien des ungarischen Adels verbunden, welcher ihm bei der Durchführung von verschiedenen Reformen die Hände gebunden hätte. Lit.: F. Fejtő: II. József, Budapest 1997, S. 234–236 (zitiert nach: Szőcs 2010, S. 136, Anm. 24).
- 2 Auf diese Möglichkeit wird in Häusler 2002, S. 45 und in Szőcs 2010, S. 131 hingewiesen.
- 3 Szőcs 2010, S. 131. Zu diesem Stammbuch vgl. S. 194, Anm. 248.
- 4 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv, Portr-00047843-01.

GRAF JOHANN NEPOMUK ERDÖDY, 1781 / COUNT
JOHANN NEPOMUK ERDÖDY, 1781

Büste, Material und Maße unbekannt.
Verschollen.

Bust, material and measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Das Porträt war vom Grafen Erdödy selbst bestellt worden. Über seine ursprüngliche Aufstellung und sein weiteres Schicksal fehlen bisher jegliche Angaben.

The portrait bust had been commissioned by Count Erdödy himself. No information has as yet come to light about its original location and its subsequent fate.

Dokumente / Documents

Zürich, Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung, Briefe P 205 Nr. 77 (undatierter Nachtrag zu einem Brief von J. Jacob Meyer an seinen Bruder in Zürich vom 26.4.1781).

Literatur / Literature

Pötzl-Malíková 2013, S. 278, 279, 288.

Der Dargestellte, damals Präsident der Ungarischen Kammer, Graf Johann Nepomuk Erdödy (1723–1789), war in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eines der bedeutendsten Mitglieder des ungarischen Hochadels und residierte in Pressburg in zwei Palästen (einem in der Stadt und einem außerhalb, mit prächtigem Garten). Er unterhielt ein ausgezeichnetes Opernensemble, das in seinem Stadtpalast Opern von Haydn, Gluck, Salieri, Mozart u. a. aufführte.¹ Die einzige Quelle, in der sein im Œuvre Messerschmidts bisher unbekanntes Porträt erwähnt wird, ist ein undatierter Nachtrag zu einem Brief vom 26. April 1781 des Schweizer Landschaftsmalers Johann Jacob Meyer.² Aus ihm geht hervor, dass sich J. J. Meyer im Frühjahr 1781 in Pressburg aufhielt und in dieser Zeit in Kontakt mit dem mit ihm befreundeten F. X. Messerschmidt war. Dieser lud ihn eines Tages zu sich ein, um die von ihm gerade gefertigte »cammer praedisiten Graffen J. Erdöt Busté« zu besichtigen. Zur angegebenen Zeit konnte aber Meyer nicht erscheinen, was kurz darauf zu einer ersten Auseinandersetzung mit dem verärgerten Messerschmidt führte.

Über die Büste ließ sich im Archiv der Familie Erdödy kein weiteres Material finden³, und auch die heute lebenden Mitglieder dieser Familie konnten keine nähere Auskunft geben.⁴ Die Suche in den in Frage kommenden musealen Einrichtungen der Slowakei war ebenso ohne Ergebnis.⁵ Nur eine 1812 publizierte Anekdote⁶ bezieht sich offenbar auf dieses Werk: Nach ihr kam ein »Graf Er.« zusammen mit einem Freund zu Messerschmidt, um seine beim Künstler für 6 Dukaten bestellte Büste zu besichtigen. Dabei hatte er am fertigen Werk viel auszusetzen. Darauf stellte der Künstler die Büste, die der Graf nicht übernommen hatte, bei

einem Trödler zu »Pr--rg« aus und verlangte für sie 24 Dukaten. Alle, die den Grafen kannten, waren jedoch von der täuschenden Ähnlichkeit so beeindruckt, dass sich der Graf zuletzt auch überzeugen ließ. Er musste aber für sein Porträt nun schon die höhere Summe bezahlen. Es verbirgt sich hinter dem »Grafen Er.« wohl der Graf Erdödy, und die Stadt »Pr--rg« ist sicherlich als Pressburg zu deuten. Nur die genannten Summen scheinen unglaublich. Da wir wissen, dass Messerschmidt für beide Batthyány-Büsten 400 Gulden, d. h. ca. 100 Dukaten, verlangt hat⁷, sind sie unverhältnismäßig niedrig angesetzt.

- 1 Géza Staud: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977, S. 189–238.
- 2 Publiziert im vollen Wortlaut in: Pötzl-Malíková 2013, S. 287–288 (Anhang III). Zu dieser Korrespondenz siehe auch Kat. Nr. 63.
- 3 Das Familienarchiv Erdödy befindet sich heute im Slowakischen Nationalarchiv (Slovenský národný archív) in Bratislava. Herrn Archivdirektor Radoslav Ragač danke ich für seine freundliche Unterstützung bei der Suche nach betreffenden Akten in diesem Archiv.
- 4 Nach der Mitteilung von Herrn László Graf Erdödy in München, dem ich für seine Auskünfte sehr dankbar bin, ist in der Familie keine Büste des Johann Nepomuk Erdödy aus dem späten 18. Jahrhundert bekannt, die als ein Werk Messerschmidts in Betracht kommen könnte.
- 5 Wertvolle Hilfe bei meiner Suche erhielt ich vor allem von den Herren Jozef Tihanyi und Ladislav Wesselényi.
- 6 Hesperus 1812, S. 446–447. Der Autor dieses Beitrages vom 4. August 1812 war der Artillerie-Hauptmann A. Rittig von Flammenstern. Die Anekdote wird auch in: Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002 auf S. 15 erwähnt, ohne sie jedoch mit einem bestimmten Werk in Verbindung zu bringen.
- 7 Siehe Kat. Nr. 66.

63

JOSEPH VON KISS, 1781

Alabastermedaillon, Ø 13 cm, bezeichnet auf der unteren Seite des Büstenabschnittes: F. M. SCH.
Großer Riss auf der glatten Platte des Hintergrunds, links.
Szépművészeti Múzeum, Budapest Inv. Nr. 8528.

Alabaster medallion, Ø 13 cm, signed on the lower part of the truncated torso: F. M. SCH.
Large crack in the level background on the left.
Szépművészeti Múzeum, Budapest Inv. no. 8528.

Provenienz / Provenance

Das Werk war im Besitz des Dargestellten, des Ingenieurs Joseph von Kiss, der es zusammen mit sechs weiteren Alabastermedaillons



63

von F. X. Messerschmidt (Kat. Nr. 44, 45, 51, 52, 53, 61) im Jahre 1813, kurz vor seinem Tode dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Dort befand sich das Medaillon zuerst in der Antiquitätenabteilung, später in der Historischen Porträtsammlung (Történeti Képcsarnok). Spätestens 1921 kam es als Dauerleihgabe in das Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum), in dessen Besitz es 1944 übergang.

The work belonged to the person it represents, as did six other alabaster medallions by F. X. Messerschmidt (see Cat. nos. 44, 45, 51, 52, 53, 61). In 1813, shortly before his death, Kiss presented all of them as a gift to the Hungarian National Museum. There the medallions were kept at first in what was then the Department of Antiquities before moving to the museum's Collection of Historical Portraits [Történeti Képcsarnok]. By 1921 they were on permanent loan at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. Full title to the works was acquired by this museum in 1944.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Szépművészeti Múzeum 1978; Budapest, Magyar Nemzeti galéria 1980; Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003.

Dokumente / Documents

Zürich, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Briefe P 205, Nr. 77 (undatierter Nachtrag zum Brief J. Jacob Meyers an seinen Bruder in Zürich vom 26.4.1781).

Literatur / Literature

Slg. Kat. Buda 1825, S. 47, Nr. 65, 48; Ilg 1885, S. 91, Nr. 41; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, 10, Taf. 28; Slg. Kat. Budapest 1921, S. 44, Nr. 185; Weiss 1924, S. 41–42; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 183–184; Aggházy 1959, Bd. I., S. 240, Bd. II., S. 51;

Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 163, Abb. 23, S. 164, 165; Malíková, Porträtplastik 1965, S. 22, 23, o. S. Abb. 26; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37; Malíková 1968, S. 59, 60, 153; Balogh 1975, Bd. I, S. 257, Nr. 398, Bd. II, S. 407, Abb. 449; Ausst. Kat. Budapest 1978, S. 46, Nr. 255/g; Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 293, Nr. 293, Abb. Taf. 77; Pötzl-Malíková 1982, S. 236–237, Nr. 53, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 59 (Foto); Hámori 1992, S. 236; Hámori 1994, S. 23; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 75; Keleti 2002, S. 103; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 272–273, Nr. 63, mit Abb. (Krapf); Szócs 2010, S. 128, Abb. 5, S. 129; Szócs 2011, S. 65, mit Abb. 9; Pötzl-Malíková 2013, S. 278–279, 281, Abb. 12, S. 284, 285, 288.

Dargestellt ist der 33-jährige Ingenieur Joseph von Kiss, ein bedeutender Hydrotechniker Ungarns¹, im Profil nach links. Auf dem Kopf trägt er eine Perücke mit seitlich je einer Schläfenlocke und sonst langen, gelösten Haaren. Sein Anzug ist ein glatter Rock mit kurzem hochstehenden Kragen, darunter sieht man eine Halsbinde und ein kleines Jabot. Auf dem Rock befinden sich zwei Quasten (?), an denen ein V-förmiger Gegenstand hängt.²

Nähere Angaben zur Entstehung dieses Werkes liefert uns der aus Zürich stammende Landschaftsmaler Johann Jacob Meyer, der in Wien studiert und sich längere Zeit auch in Pressburg und im damaligen Südungarn aufgehalten hat.³ Er war sowohl mit Messerschmidt als auch mit J. v. Kiss gut bekannt und benennt beide in seinen erhaltenen Briefen als seine Freunde. Nach einem Nachtrag zum Brief vom 26. April 1781 an seinen Bruder in Zürich⁴ hatte Meyer einige Zeit vorher J. v. Kiss auf sein Ansuchen hin mit Messerschmidt bekannt gemacht. Während ihres gemeinsamen Besuches im Hause des Künstlers war Kiss von dessen Kunst so beeindruckt, dass er gleich sein Porträtmedaillon aus Alabaster in Auftrag gab, das Messerschmidt sofort in Arbeit nahm. Schon bei der Modellierung des Bildnisses in Ton geriet aber Kiss mit dem Künstler in Konflikt, weil er es unähnlich fand. Messerschmidt wiederholte dann die Modellierung, doch auch bei der Ausarbeitung in Alabaster war Kiss mit seinem Bildnis nicht zufrieden. Wie aus Meyers Zeilen zu entnehmen ist, war Messerschmidt zuletzt bereit, das Porträtmedaillon nochmals auszuführen. Wann genau das geschah, wissen wir nicht, es muss aber vor Ende des Jahres 1781 gewesen sein.⁵ Dieses neue, von Kiss akzeptierte Medaillon ist sicherlich mit dem vorliegenden Werk identisch.

Der vor Kurzem aufgefundene Bericht Meyers korrigiert weitgehend die 1825 erstmals publizierte und seitdem bis heute tradierte Behauptung, dass Kiss ein naher Freund Messerschmidts war, von dem er sowohl sein Bildnismedaillon als auch weitere sechs Alabasterporträts verschiedener Persönlichkeiten (Kat. Nr. 44, 45, 51, 52, 53, 61) erhalten habe. Das Bildnismedaillon des Joseph von Kiss war eine bezahlte Auftragsarbeit, die Messerschmidt nach anfänglichen Schwierigkeiten erst in einem zweiten Anlauf zur Zufriedenheit ausgeführt hat. Die weiteren Medaillons Messerschmidts hat Kiss sicher ebenfalls nicht als Geschenk bekommen, sondern bei Gelegenheit erworben.

1 Zu Joseph von Kiss (1748–1813), der zusammen mit seinem jüngeren Bruder Gabriel der Projektant und Erbauer des sog. Franzenskanals, eines schiffbaren Verbindungskanals zwi-

schen Donau und Theiß war, siehe u. a.: László Markó (Hg.): *Új magyar életrajzi lexikon*, Bd. III, Budapest 2002, S. 953.

- 2 Der nicht identifizierte, wahrscheinlich aus Holz gefertigte Gegenstand, der in seiner Form an eine Wünschelrute erinnert, hängt sicherlich mit Kiss' Tätigkeit als Wasserbauingenieur zusammen.
- 3 Pötzl-Malíková 2013, S. 265–266, 271–272, 278.
- 4 Ebd., S. 287–288, Anhang III.
- 5 J. v. Kiss verließ Ende 1781 Pressburg und übersiedelte nach Südungarn, wo er eine neue Stelle antrat. Siehe S. 252, Anm. 251.

64

FRIEDRICH NICOLAI, 1781

Alabastermedaillon, Maße unbekannt.
Verschollen.

Alabaster medallion, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 420; Schröer 1853, S. 242, Sp. 2, Anm.†; Ilg 1885, S. 91, Nr. 35 (verschollen); Weiss 1924, S. 78; Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 171, Anm. 77; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 29, Anm. 37; Malíková 1968, S. 54, 160; Pötzl-Malikova 1982, S. 239, Nr. 61; Pötzl-Malíková 2004, S. 60; Höcherl, Hogarth 2006, S. 28, Anm. 41.

Während des Besuches von Friedrich Nicolai im Juni 1781 bei Messerschmidt verfertigte der Künstler aus Alabaster dessen »Portrait in halberhobener Arbeit«, das Nicolai zu Hause »zum Andenken dieses seltsamen Mannes und wirklich großen Künstlers« aufbewahrte. Weitere Nachrichten über dieses längst verschollene Werk sind bisher nicht bekannt.

65

MARTIN GEORG KOVACHICH, 1782

Zinnbüste (92,6% Zinn, 4,9% Blei, 1,4% Kupfer)¹, Höhe 44 cm, bezeichnet rechts unter der Schulter: F. MESSER. SCHMIT. Inschrift am Abschluss des Büstenabschnittes: SCHENKVICZ ME GENUIT. TIRNAVIA PINGUIS ALEBAT. BUDA TENET. VULTUS ARS HABET ISTA MEOS. 1782, am schmalen Ring eines separaten Behälters links: PRAEVIDE ET PROVIDE und rechts: COGNOSCE ET DIGNOSCE. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 8336.

Bust, tin cast (92.6%), lead (4.9%) and copper (1.4%)¹, height 44 cm, signed below the right shoulder: F. MESSER. SCHMIT. Inscription at the lower end of the truncated torso: SCHENKVICZ ME GENUIT. TIRNAVIA PINGUIS ALEBAT. BUDA TENET.

VULTUS ARS HABET ISTA MEOS. 1782, and, on the narrow rim of a separate container, on the left: PRAEVIDE ET PROVIDE, and on the right: COGNOSCE ET DIGNOSCE. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 8336.

Provenienz / Provenance

Ursprünglich im Arbeitszimmer M. G. Kovachichs, des Auftraggebers der Büste, dann lange Zeit verschollen. Seit 1896 im Ungarischen Nationalmuseum (Magyar Nemzeti Múzeum), Ankauf von S. Berger, 1943 vom Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum) übernommen

Originally kept by the bust's commissioner, M. G. Kovachich, in his study; its whereabouts were subsequently long unknown. In 1896 it was purchased from S. Berger and put on display at the Hungarian National Museum [Magyar Nemzeti Múzeum]; in 1943 it was transferred to the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum].

Abgüsse / Replica casts

Späterer patinierter Metallabguss aus Zinn-Blei-Legierung mit Nachbildung der Signatur: E. [sic !] MESSER. SCHMIT, und der Inschrift am Abschluss des Büstenabschnittes. Der niedere Behälter mit seinen Inschriften fehlt. Deutschland, Privatbesitz.

More recent patinated replica cast in a tin-lead alloy with replicated signature: E. [sic !] MESSER. SCHMIT, and the inscription

65



at the lower end of the truncated torso. The low container with its inscriptions is missing. Germany, private ownership.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Szépművészeti Múzeum 1949; Budapest, Szépművészeti Múzeum 1974; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980; Budapest, Történeti Múzeum 1993; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003; Milano, Palazzo Reale 2003–2004; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2006–2007; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011; London, Sotheby's 2010 (Abguss).

Dokumente / Documents

Bratislava, AMB, Fond: F. X. Messerschmidt, Brief M. G. Kovachichs an F. X. Messerschmidt vom 1. Mai 1783.

Literatur / Literature

Dux 1878, S. 673; Dux 1879, S. 73; Ilg 1885, S. 30–31, 73–74, Nr. XVII, S. 91, Nr. 41a (verschollen); Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 498 (Ilg); Hevesi/Wlha 1909, S. 6, 9, Taf. 25; Weiss 1924, S. 39–40, 122, 141–142, 231; Weyde 1927, S. 3; Feulner 1929, S. 44; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 183, Abb. 161, S. 185, 222; Fischer 1942, S. 414; Aggházy 1959, Bd. I, S. 101, 290, Bd. II, S. 51, Bd. III, S. CLXIII, Abb. 186; Aggházy, Deux sculpteurs 1959, S. 55 (Abb.), 56, Nr. 33; Turček/Malíková 1962, S. 290, 293; Wittkower 1963, S. 129; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 160, Abb. 10, S. 161–162; Malíková 1965, S. 20, o. S. Abb. 16; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 37; Malíková 1968, S. 56–57, 152; Poch-Kalous 1970, S. 70; Ausst. Kat. Budapest 1974, S. 18; Balogh 1975, Bd. I, S. 255, Nr. 388 (hier weitere ungarische Literatur), Bd. II, S. 402, Abb. 442; Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 291–292, Nr. 288, Abb. Taf. 46 (Pusztai); Glandien 1981, S. 74, 138, Abb. 11, S. 189; Pötzl-Malikova 1982, S. 60, 65–66, 90, 138–139, Dok. XXXV, S. 181 (Abb.), 239–240, Nr. 63, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 6, Nr. 68 (Foto); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [120, 121], Abb.; Chan 1986, S. 86, 87, Abb. 13; Hátori 1992, S. 234–236, mit Abb. 1; Ausst. Kat. Budapest 1993, S. 415–417, Nr. 187, mit Abb. (Pötzl-Malikova); Hátori 1994, S. 23, 24 (Abb. 22); Rusina 1998, S. 449, Nr. 178, mit Abb. (Keleti); Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 108–109, Nr. 64, mit Abb. (Bückling); Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 29–30; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 75 mit Abb.; Bückling 2002, S. 79, mit Abb. 2; Keleti 2002, S. 102, 104–105, mit Abb. 4; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 278–279, Nr. 66, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Milano 2003, S. 516–517, Nr. II.122, mit Abb. (Verö); Pötzl-Maliková 2004, S. 58–59, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 33, Abb. 13, S. 38; Höcherl, Hogarth 2006, S. 23, 24, Abb. 13; Bückling, Portraits 2006, S. 48–49, mit Abb. 26; Ausst. Kat. Wien 2006, S. 162–163, Kat. 38 mit Abb. (Krapf); Scherf 2010/2011, S. 37; Ausst. Kat. New York/Paris 2010/2011, S. 92–95, Nr. 7, mit Abb. (Pötzl-Malikova), S. 202/203 (Biografie); Aukt. Kat. London 2010, (Lot 92); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13, 15, Abb. 13 (Boström).

Die streng frontal ausgerichtete Büste stellt einen Mann mittleren Alters mit Zopfperücke und zeitgenössischer ungarischer Tracht dar. Er trägt unter einem pelzverbrämten Mantel (mente) ein hochgeschlossenes Untergewand (sog. attila) mit großen Knöpfen und ein Halstuch mit einer Schließe. Am Abschluss des sich verjüngenden Büstenabschnittes befindet sich die zitierte lateinische Inschrift (in Übersetzung: »Schenkvicz hat mich erzeugt, die fruchtbare Tirnavia genährt, Buda hält mich. Dieses Kunstwerk trägt meine Gesichtszüge«) und die Jahreszahl 1782. Die unten glatt abgeschnittene Büste steht in einem niedrigen metallenen Behälter, auf dem die oben ebenfalls zitierten Wahlsprüche zu lesen sind (in Übersetzung: »Schau voraus und trage Sorge« und »Erkenne und unterscheide«). Da diese Texte in einer anderen Schrift eingraviert sind und der niedrige Behälter nicht in harmonischem Bezug zum Büstenabschnitt steht, sondern dessen unteres Ende rücksichtslos optisch überschneidet, müssen wir annehmen, dass dieser Behälter ursprünglich nicht zum Werk gehörte, sondern erst nachträglich an Stelle eines Sockels von Kovachich bestellt wurde.² Die Wahlsprüche sind damit erst nach 1782 entstanden, aber offenbar von Kovachich selbst formuliert worden.³

Der Dargestellte, der aus Šenkvice, einem Ort nahe Pressburg, stammende Martin Georg Kovachich (1744–1821), war ein bedeutender Aufklärer Ungarns.⁴ Als Historiker widmete er sich vor allem der Sammlung und Herausgabe von Rechtsdenkmälern des Landes. Zu der Zeit, als dieses Porträt entstand, war der damals 38-Jährige allerdings erst am Anfang seiner wissenschaftlichen Laufbahn und bekleidete eine wenig bedeutende Stelle an der Universitätsbibliothek in Ofen/Buda, als Mitarbeiter des dort als Kustos tätigen Heinrich Gottfried von Bretschneider. Im Auftrag der Bibliothek reiste Kovachich im Frühjahr 1782 nach Pressburg, um dort die Büchersammlung der Residenz des 1773 aufgelassenen Jesuitenordens zu übernehmen. Bei dieser Gelegenheit besuchte er F. X. Messerschmidt und bestellte bei ihm sein lebensgroßes Porträt. Es ist anzunehmen, dass dieser Besuch von H. G. Bretschneider vermittelt wurde, der ein guter Freund Messerschmidts war. Die fertige Büste kam dann nach Ofen, wo sie Kovachich in seinem Arbeitszimmer aufstellen ließ. Das teilte er in seinem ausführlichen Brief vom 1. Mai 1783 an Messerschmidt mit, in dem er sich mit überschwänglichen Worten für das wohlgelungene Werk bedankt.⁵ Die Begegnung beider muss sehr harmonisch verlaufen sein, denn Kovachich schickte dem Künstler mit dem Brief auch Geschenke – einen halben Eimer Rotwein und spanischen Tabak. Er wünschte, Messerschmidt im Sommer bei sich empfangen zu können, und beklagte, dass er nicht genügend Geld habe, um das Porträt in einem härteren Material (Glockenguss, d. h. Bronze) ausführen zu lassen und weitere Werke des Künstlers zu erwerben.

Eine weitere, bis dahin völlig unbekannte, aus Privatbesitz stammende Büste Kovachichs wurde Ende des Jahres 2010 bei Sotheby's in London versteigert. Sie wiederholt dieses Werk Messerschmidts. Es fehlen ihr der nachträglich hinzugefügte Behälter und die Signatur, außerdem hat die Inschrift um den unteren Rand des Büstenabschnittes andere, modernere Buchstaben. Es ist anzunehmen, dass dieses Werk nicht aus der ursprünglichen Gussform gegossen wurde – so wie es im Versteigerungskatalog vermutet wird –, sondern ein späterer Abguss des Originalwerkes ist. Dafür sprechen nicht nur die veränderte

Schrift und die ungenau wiedergegebene Signatur, sondern auch kleine Abweichungen des an sich guten Gusses vom ursprünglichen Werk. Möglicherweise entstand dieser Abguss in der Zeit, als das Original an das Budapester Nationalmuseum verkauft wurde.

- 1 Pötl 1996, S. 126.
- 2 Nach der Ansicht von Guilhem Scherf, Paris, Musée du Louvre, der man zustimmen muss.
- 3 Auf einem offenen Buch, das man im Vordergrund des grafischen Porträts Kovachichs von Samuel Czetter aus dem Jahre 1798 sieht, kann man dieselben Wahlsprüche finden (»Sapientis est cognoscere et dignoscere, Prudentis Praevidere Providere«). Nach: Hámori 1992, S. 235, Abb. 2, S. 236. Das grafische Blatt ist abgebildet auch in: Pötl-Malikova 1982, S. 63, Abb. 1.
- 4 Éva Windisch: *Kovachich Márton György a forráskutató*, Budapest 1998.
- 5 Der Brief ist in vollem Wortlaut wiedergegeben in: Pötl-Malikova 1982, S. 138–139, Dok. XXXV.

66

GRAF PHILIPP BATTHYÁNY, 1783 / COUNT PHILIPP BATTHYÁNY, 1783

Marmorbüste, Maße unbekannt, bezeichnet: F. M. SCH.
Gegenstück: Büste der Ehefrau Barbara, geb. Freiin Perényi,
Kat. Nr. 67.
Verschollen.

Marble bust, measurements unknown, signed: F. M. SCH.
Companion piece: bust of the count's wife Barbara, née Freiin
Perényi, Cat. no. 67.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Der Auftraggeber, Graf Philipp Batthyány, übernahm 1783 die Büste aus dem Nachlass des Künstlers. Ihr weiterer Verbleib ist unbekannt. Hundert Jahre später, 1883, befand sie sich im Eigentum des Grafen A. Esterházy.

The bust's commissioner, Count Philipp Batthyány, took possession of it in 1783 from the artist's estate. Its subsequent whereabouts are obscure apart from the fact that a hundred years later, in 1883, it belonged to Count A. Esterházy.

Ausstellungen / Exhibitions

Pressburg, kath. Volksschule 1883.

Dokumente / Documents

Bratislava, AMB Fond: F. X. Messerschmidt, Nachlassenschaftsakten; SNA, Zentralarchiv der Familie Pálffy, Armarium II, Ladula 11, Fasc. 3, Nr. 167 (Forderungen Leopold Zeilingers).

Literatur / Literature

Seipp 1783, S. 1793, S. 506 (in Alabaster); Ballus 1823, S. 193; Schröer 1853, S. 256; Wurzbach 1867, S. 446; Dux 1878, S. 674; Ausst. Kat. Pressburg 1883, S. 22, Nr. 377 (Marmor), S. 30; Ilg 1885, S. 34, 36, 44, 45, 77, Dok. XXI, XXII, S. 90, Nr. 30; Allg. Deutsche Biographie 1885, S. 498 (Ilg); Hevesi/Wlha 1909, S. 6; Weiss 1924, S. 79–80 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 414; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 161; Malikova, Porträtplastik 1965, S. 20; Malíková 1968, S. 56, 64, 160; Malikova 1982, S. 67, 140, Dok. XXXVIII, S. 144, Dok. XLIII; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 66–67; Pötl-Malíková 1996, S. 217, 218, 222–224, Dok. II; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 30; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 75–76; Keleti 2002, S. 101, 105; Pötl-Malíková 2004, S. 65; Bückling, überschneidet 2006, S. 31; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13 (Boström).

Der Dargestellte, der kaiserliche Geheime Rat, Kämmerer und Generalfeldwachtmeister¹ Graf Philipp Batthyány (1734–1795), war ein jüngerer Bruder des Kardinals und Primas von Ungarn, des Erzbischofs Joseph Batthyány. Nähere Umstände über die Bestellung der Büsten von sich und seiner Frau Barbara bei Messerschmidt sind nicht bekannt. Aus den aufgefundenen schriftlichen Akten über diese letzte bekannte Auftragsarbeit des Künstlers wissen wir, dass es etwa lebensgroße Büsten aus Genueser Marmor waren und dass sie der damalige Gehilfe des Künstlers Leopold Zeilinger poliert hat.² Die vereinbarte Summe für beide Werke betrug 400 Gulden, wobei der Graf offenbar 100 Gulden Anzahlung leistete, denn die Restsumme betrug 300 Gulden.³ Kurz nach dem Tod Messerschmidts begaben sich sein Bruder und der Testamentsvollstrecker, der Glockengießer Johann Christelly, nach Hainburg⁴, wohl um dem Grafen Batthyány, der dort residierte, den Tod des Künstlers zu melden. Der Graf erschien schon am 23. August 1783 in Zuckermantel, übernahm aus dem Nachlass Messerschmidts sein eigenes Porträt und zahlte die dafür noch offenen 100 Gulden. Das Porträt seiner Gattin zu übernehmen, lehnte er ab, so dass dieses zu Anton Reichardt, dem Richter des königlichen Schlossgrundes, in Verwahrung kam.⁵ Von den empfangenen 100 Gulden bezahlte dann Johann Christelly das Begräbnis.⁶

Noch im Herbst 1783 meldete sich Leopold Zeilinger mit verschiedenen Forderungen, darunter die nach Bezahlung der Politur der beiden Köpfe, für die ihm Messerschmidt angeblich je 6 Dukaten, d. h. zusammen 48 Gulden, versprochen hatte.⁷ Aus den erhaltenen Akten erfahren wir, dass Zeilinger selbst kleine Elfenbeinporträts des Grafenpaares geschaffen hat, die irrtümlicherweise in den Nachlass Messerschmidts geraten sind.⁸ Erst am 10. Juli des nachfolgenden Jahres erhielt Zeilinger für die Polierarbeit 26 Gulden und 12 Kreuzer, seine weiteren Forderungen wurden offenbar nicht berücksichtigt.⁹

Das weitere Schicksal der Büste des Grafen Philipp Batthyány, der keine Nachkommen hatte, ist nicht bekannt. Erst 1883 erschien sie das erste und letzte Mal bei einer öffentlichen Ausstellung, seit dieser Zeit ist sie nicht mehr gesehen worden.

1 Die Titel sind aus Ilg 1885, S. 36 übernommen.

2 Ilg 1885, S. 45; Pötl-Malíková 1996, S. 217, S. 222–224, Dok. II.

- 3 Ebd., S. 223 (»pos. 3 ... ab accordato illorum pretio 400 fnrum suputandas ...«). Die Restsumme von 300 fl. wird angegeben in der Abrechnung der Ausgaben für das Begräbnis F. X. Messerschmidts von J. Christelly am 15. Januar 1784 (Pötzl-Malikova 1982, S. 140–141, Dok. XXXVIII).
- 4 Ilg 1885, S. 44, nach einer heute nicht mehr vorliegenden Quelle. Der Autor behauptet, dass diese Reise wegen einer »nicht mehr eruierbaren Angelegenheit« geschah, gibt aber an einer anderen Stelle (S. 36) an, dass in Hainburg Graf Philipp Batthyány lebte. Vg. auch Pötzl-Malikova 1982, S. 67.
- 5 Siehe die Abrechnung der Begräbniskosten, publ. in Pötzl-Malikova 1982, S. 140, Dok. XXXVIII.
- 6 Ebd.
- 7 Nach Erklärung Leopold Zeilingers vom 25. August 1783. Publ. in: Pötzl-Maliková 1996, S. 224 (Dok. II. Beilage B).
- 8 Erwähnt bereits in: Ilg 1885, S. 45, 76, Dok. XX. Näheres siehe in Pötzl-Maliková 1996, S. 223, 224, Dok. II. Zeilinger wollte für diese, irrtümlich in Messerschmidts Nachlass geratenen kleinen Elfenbeinbüstchen zusammen 32 Gulden, er bekam seine Werke aber wohl wieder zurück, denn in den Abrechnungen werden sie nicht erwähnt. Beide Büstchen sind längst verschollen.
- 9 Pötzl-Malikova 1982, S. 144, Dok. XLIII (undatierte endgültige Abrechnung des Nachlasses von F. X. Messerschmidt durch den Richter Anton Reichardt).

67

GRÄFIN BARBARA BATTHYÁNY, 1783 / COUNTESS BARBARA BATTHYÁNY, 1783

Marmorbüste, Maße unbekannt, bezeichnet: F. M. SCH.
Gegenstück: Büste des Ehemanns, Graf Philipp Batthyány, Kat. Nr. 66.
Verschollen.

Marble bust, measurements unknown, signed: F. M. SCH.
Companion piece: the bust of the countess's husband,
Count Philipp Batthyány, Cat. no. 66.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Im Nachlass des Künstlers, 1783 im Besitz seines Bruders, angekauft 1791/1792 von Franz Strunz, 1808 im Besitz von Franz Jakob Steger, seit 1812 unbekannter Verbleib, 1883 Eigentum des Grafen A. Esterházy.

Part of the artist's estate, inherited by his brother in 1783 and purchased 1791/1792 by Franz Strunz. In 1808 it was in the possession of Franz Jakob Steger. Whereabouts obscure from 1812 to 1883, when it is known to have been in the possession of Count A. Esterházy.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Pressburg, kath. Volksschule 1883.

Dokumente / Documents

Bratislava, AMB, Fond: F. X. Messerschmidt, Nachlassenschaftsakten; SNA, Zentralarchiv der Familie Pálffy, Armarium II, Ladula 11, Fasc. 3, Nr. 167 (Forderungen Leopold Zeilingers).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 27, 40; Wiener Zeitung 1793, S. 3252 (Nr. 89 vom 6. Nov. 1793); Ausst. Kat. Wien 1794, S. 27, 40; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 36; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310 (Philippine Batthyány); Oesterreichische National-Encyklopädie 1835, S. 647 (*Büste der Philippine Batthyány aus carrarischem Marmor*); Ausst. Kat. Preßburg 1883, S. 22, Nr. 378, S. 30; Ilg 1885, S. 33, 34–35, 36, 45, 77, Dok. XXI, XXII, S. 90, Nr. 31; Allg. Deutsche Biographie 1885, S. 498 (Ilg); Weiss 1924, S. 79–80 (verschollen), 108; Thieme-Becker 1930, S. 432; Fischer 1942, S. 414; Malíková, *Portrétna tvorba* 1965, S. 161; Malikova, *Porträtplastik* 1965, S. 20; Malíková 1968, S. 56, 64, 160; Malikova 1982, S. 67, 140, Dok. XXXVII, XXXVIII, S. 144, Dok. XLIII; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 66–67; Pötzl-Maliková 1996, S. 217, 218, 222–224, Dok. II; Krapf, *Leben und Werk* 2002, S. 30; Krapf, *Auftraggeber* 2002, S. 75–76; Keleti 2002, S. 101, 105; Pötzl-Maliková 2004, S. 65; Bückling *Messerschmidt* 2006, S. 31; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13 Boström; Schirlbauer 2013, S. 295, 304.

Zusammen mit seiner Büste bestellte Graf Philipp Batthyány bei Messerschmidt auch die seiner Gattin Barbara, geborene Frein Perényi. Nach dem Tod des Künstlers übernahm und bezahlte der Graf am 23. August jedoch von beiden fertigen Werken nur sein Porträt, die Büste der Gräfin kam in Verwahrung durch Richter Anton Reichardt.¹ Sie wurde bei der Lizitation des Nachlasses des Künstlers wohl von dessen Bruder Johann erworben, denn sie befand sich unter jenen Werken, die der *traiteur* Franz Strunz etwa 1792 zusammen mit den *Charakterköpfen* und weiteren Arbeiten aus dem Nachlass des Künstlers von Johann Messerschmidt gekauft und nach Wien gebracht hat.² In der Ausstellung, die Strunz 1793 im Wiener *Bürgerspitalhaus* veranstaltete und die wohl bis 1794 weiterlief, waren neben den *Charakterköpfen* auch diese Werke Messerschmidts zu sehen – so auch die Büste der Gräfin. In dem neu publizierten Quellenmaterial zur Ausstellungstätigkeit von Franz Strunz und zu seinem Nachlass wird sie zwar nicht erwähnt³, sie muss sich aber weiter in seinem bzw. seiner Erbin Besitz befunden haben, denn sie wurde noch auf einer Ausstellung im Jahre 1808 zusammen mit den *Charakterköpfen* gezeigt, als diese bereits im Eigentum von Franz Jakob Steger waren. In einer weiteren Ausstellung, die Steger 1812 in seinem Gasthaus veranstaltete, war dieses Werk schon nicht mehr zu sehen⁴, es muss inzwischen in einen anderen Besitz übergegangen sein.

Im Jahre 1883 erschien die Büste der Gräfin Batthyány zusammen mit dem Porträt ihres Gatten auf einer Ausstellung in Pressburg, die zu Gunsten der Errichtung eines Hummel-Denkmal veranstaltet wurde. Ihr Eigentümer war Graf A. Esterházy.⁵ Der

Einzig, der beide Werke gesehen und sie auch beschrieben hat, war Albert Ilg. Nach seiner Schilderung waren beide Porträts »reine Caricaturen«. Vor allem jenes der Gräfin, das eine »drollig hässliche, pedantische, gespreizte Urgrossmutter mit Doppelkinn und lächerlicher Protzigkeit« darstelle.⁶ Diese Beschreibung ist wohl übertrieben, denn die Gräfin Batthyány war zu jener Zeit, als Messerschmidt sie porträtierte, keine uralte Frau, sondern kurz vor ihrem 60. Lebensjahr.⁷ Nach Ilgs Schilderung kann man aber gut verstehen, warum Graf Batthyány die Büste seiner Gattin nicht übernommen hat. Für die Zeit nach 1883 ist der Verbleib dieses Werkes unbekannt.

- 1 Siehe Kat. Nr. 111.
- 2 Nach der endgültigen Abrechnung des Messerschmidt'schen Nachlasses durch Richter Anton Reichardt (Pötzl-Malikova 1982, S. 144, Dok. XLIII) wurde das Eigentum Messerschmidts versteigert. Ausgenommen waren das Haus und die *Charakterköpfe*, die der Bruder Johann Messerschmidt direkt kaufte. Er beteiligte sich aber auch an der Lizitation, bei der er möglicherweise weitere Kunstwerke erwarb, die er dann, zusammen mit den *Charakterköpfen*, 1791/1792 an Franz Strunz weiter verkaufte. In den erhaltenen Quellen über diesen Kauf werden aber immer nur die »Köpfe« genannt.
- 3 Vgl. Schirlbauer 2013, S. 295, 304.
- 4 Vgl. Hesperus 1812, S. 447.
- 5 Siehe Kat. Nr. 66.
- 6 Ilg 1885, S. 36. An einer anderen Stelle (siehe S. 33) bezeichnete Ilg die Dargestellte als ein »wahres Gespenst aus der steifsten Perückenzeit [...] ein Totenkopf in der schrecklichsten Frisur«, was mit seiner anderen Beschreibung nicht ganz übereinstimmt.
- 7 Die Gräfin wurde am 30. September 1723 geboren (Karl Friedrich Benjamin Leupold: *Allgemeines Adels-Archiv der österreichischen Monarchie*, Teil I, Bd. 1, Wien 1789, S. 145).

68

KRUZIFIX, 1783 (?) / CHRIST CRUCIFIED, 1783 (?)

Metall, Maße unbekannt.
Verschollen.

Metal, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Im Nachlass des Künstlers, dann im Besitz des Bruders Johann Messerschmidt, seit etwa 1792 in dem von Franz Strunz. Spätestens 1808 gehörte es dem Metallwarenfabrikanten Franz Jacob Steger, der es noch 1812 öffentlich ausstellte. Danach ist sein Verbleib unbekannt.

Part of the artist's estate, then in the possession of his brother Johann Messerschmidt. Purchased c. 1792 by Franz Strunz. By

1808 at the latest it was in the possession of the metalware manufacturer Franz Jacob Steger, who had it on display as late as 1812. After that, its whereabouts are unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 15, 40; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. Nov. 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. Nov. 1793, S. 3315–3316, Nr. 99 vom 11. Dez. 1793, S. 3569–3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 15, 40; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 36; Hesperus 1812, S. 447; Paris und Wien 1812, S. 260 (Alabaster); Cerroni 1812–1818, fol. 91r; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310; Der Adler 1839, S. 1100; Schröer 1853, S. 231, Sp. 2; Wurzbach 1867, S. 444; Ilg 1885, S. 7, 88, Nr. 9 (verschollen); Allg. Deutsche Biographie 1885, Bd. 21, S. 497 (Ilg); Weiss 1924, S. 71–72; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 222, Anm. 99; Fischer 1942, S. 409; Malíková 1968, S. 22, 159; Pötzl-Malikova 1982, S. 31, 224, Nr. 16; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 21; Pötzl-Maliková 2004, S. 28; Lechner 2013, S. 17; Schirlbauer 2013, S. 295, 304.

Auf der ersten öffentlichen Ausstellung der *Charakterköpfe* Ende des Jahres 1793 waren auch einige weitere Werke aus dem Nachlass Messerschmidts zu sehen, die Franz Strunz von Johann Messerschmidt erworben hatte¹, darunter ein Metallkruzifix.

Das Werk wurde in Strunz' Broschüre mit einem Alabasterkruzifix in Verbindung gebracht, das Messerschmidt angeblich während seines Romaufenthaltes im Jahre 1765 nach Michelangelo geschaffen und Papst Clemens XIII. bei einer Audienz verehrt habe.² Diese durch nichts beglaubigte Behauptung wurde in der älteren Literatur oft zitiert und gelegentlich sogar noch in jüngeren Publikationen unkritisch übernommen. Man muss sie aber als einen Versuch betrachten, das ausgestellte, zum Kauf angebotene Kruzifix aufzuwerten. Sie ist auch deshalb abzuweisen, weil im Œuvre von Michelangelo kein berühmtes allgemein bekanntes skulpturales Kruzifix existiert.³ Es ist dagegen sehr wahrscheinlich, dass das 1793 erstmals bekannt gewordene Werk Messerschmidts, dessen Geschichte vollkommen unbekannt ist, vom Künstler erst kurz vor seinem Lebensende geschaffen wurde und dass es daher in seinem Nachlass geblieben ist.⁴

Das genannte Werk hat sicher keinen Bezug zu einem heute verschollenen Kruzifix, das sich Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Pressburg im Besitz von Moritz von Luger befand und von Albert Ilg in das Werkverzeichnis Messerschmidts aufgenommen wurde.⁵ Schon von Gabriele Weiss wurde es 1924 unter die zweifelhaften Werke eingereiht und später als ein Werk aus der Nachfolge G. R. Donners bestimmt.⁶

- 1 Siehe Kat. Nr. 58, 67 und 69. Zum Kontakt zwischen F. Strunz und J. Messerschmidt siehe zusammenfassend S. 114.
- 2 Ausst. Kat. Wien 1793, S. 15. Von Papst erhielt Messerschmidt laut Strunz als Gegengabe eine römische antike

Statue, die »2000 Jahr al seyn soll«. So beschrieb Strunz eine Figur, die er aus dem Nachlass des Künstlers kaufte und zusammen mit den *Charakterköpfen* eine Zeit lang ausstellte.

- 3 In den relevanten Messerschmidt-Publikationen ist jedoch immer von dem oder sogar dem berühmten Kruzifix Michelangelos die Rede.
- 4 Es scheint aber nicht im Inventar des Messerschmidt'schen Hauses vom 27. August 1783 auf (publ. in: Pötzl-Malíková 1996, S. 220–222, Dok. I). Wahrscheinlich befand es sich in dieser Zeit schon bei Messerschmidts Bruder.
- 5 Ilg 1885, S. 50, 89, Nr. 10. Abgebildet in der Publikation von Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 8 als ein Werk Messerschmidts.
- 6 Weiss 1924, S. 84–85 (unter: »Zweifelhafte Werke«); Pötzl-Malíková 1982, S. 276, Nr. 159, mit Abb. (unter: »Falsche Zuschreibungen«).

69

ANATOMIE EINES PFERDES, 1783 (?) / ANATOMY OF A HORSE, 1783 (?)

Metall, Maße unbekannt.
Verschollen.

Metal, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Im Nachlass des Künstlers, dann im Besitz des Bruders Johann Messerschmidt, seit etwa 1792 in dem von Franz Strunz. Spätestens 1808 gehörte das Werk dem Metallwarenfabrikanten Franz Jacob Steger, der es noch 1812 öffentlich zeigte. Danach ist sein Verbleib unbekannt.

Part of the artist's estate, then in the possession of his brother Johann Messerschmidt. Purchased c. 1792 by Franz Strunz. By 1808 at the latest it was in the possession of the metalware manufacturer Franz Jacob Steger, who had it on display as late as 1812. After that, its whereabouts are unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 15–16, 40; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. Nov. 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. Nov. 1793, S. 3315–3316, Nr. 99 vom 11. Dez. 1793, S. 3569–3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 15, 40; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 36; Hesperus

1812, S. 447; Paris und Wien 1812, S. 260; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310; Der Adler 1839, S. 1100; Schröer 1853, S. 231, Sp. 2; Wurzbach 1867, S. 444; Ilg 1885, S. 7, 92, Nr. 48 (verschollen); Weiss 1924, S. 81–82; Thieme-Becker 1930, S. 432; Malíková 1968, S. 22, 159; Pötzl-Malíková 1982, S. 31, 224, Nr. 15; Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002, S. 21; Krapf, Auftraggeber 2002, S. 67; Pötzl-Malíková 2013, S. 277; Schirlbauer 2013, S. 295, 304.

Unter den fünf Werken aus dem Nachlass F. X. Messerschmidts¹, die Franz Strunz von dessen Bruder erworben hatte und die er zusammen mit den *Charakterköpfen* am Ende des Jahres 1793 in Wien ausstellte, befand sich laut der Begleitbroschüre zu dieser Ausstellung auch ein »Pferd nach verjüngtem Maßstabe ohne Haut« aus Metall. Wir wissen nach dieser Beschreibung nicht, ob es sich um die Nachbildung eines Pferdeskeletts handelt oder ob auch Muskeln des Pferdes wiedergegeben worden sind. Wir erfahren aber aus der Broschüre, dass Messerschmidt dieses Werk angeblich schon während seines Romaufenthaltes im Jahre 1765 in Alabaster geschaffen hat, und zwar nach einem »großen Meisterstück des berühmten Künstler Mengs«. Diese Nachbildung sei Messerschmidt derart gut gelungen, dass er sie abgeformt und daraus zwei Abgüsse in Metall verfertigt habe. Einer davon sei in der Ausstellung zu sehen, der andere befinde sich in der Kunstkammer in Stockholm. Diese besonders dick aufgetragene Behauptung, die Messerschmidt im besten Licht als einen weltgewandten Künstler erscheinen lässt und aus einer Pferdeanatomie ein sehr bedeutendes Werk macht, finden wir auch in der nachfolgenden Messerschmidt-Literatur, und das meist ohne jeden Versuch, sie zu hinterfragen. Tatsächlich aber existiert keine Pferdeanatomie von Anton Raphael Mengs, und eine Kunstkammer in Stockholm gab es in damaliger Zeit auch nicht. Es ist zudem äußerst unwahrscheinlich, dass Messerschmidt gerade ein solches Werk von Rom nach Wien gebracht hätte, und von dort über Wiesensteig und München nach Pressburg!

Wir müssen dagegen annehmen, dass dieses längst verschollene Werk während Messerschmidts Pressburger Aufenthalt entstanden ist, und zwar – da es sich noch in seinem Nachlass befand – wohl nicht lange vor seinem Lebensende. Als Auftraggeber können wir uns gut einen Pferdeliebhaber unter den ungarischen Adligen vorstellen, nicht klar ist jedoch, warum das Werk in der Werkstatt blieb und nicht übernommen wurde. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Messerschmidt das Werk ohne direkten Auftrag schuf, mit der Hoffnung, dass er bald einen Abnehmer finden würde. Als Vorlage könnte ihm am ehesten eines der bekannten grafischen Blätter aus der Serie der Pferdeanatomien von Georges Stubbs gedient haben, die weit verbreitet und besonders geschätzt waren.²

- 1 Außer diesem Werk waren dies: die Marmorporträts des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (Kat. Nr. 58) und der Gräfin Barbara Batthyány (Kat. Nr. 67), ein Metallkruzifix (Kat. Nr. 68) und eine angeblich antike Figur, die sich in Messerschmidts Eigentum befand.
- 2 Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 68, Nr. 39, 40, mit Abb. (Busch).

WERKE AUS DEM NACHLASS DES KÜNSTLERS /
WORKS FROM THE ARTIST'S ESTATE

Unterschiedliches Material, Maße unbekannt.
Verschollen.

Mixed materials, measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

Bratislava, SNA, Zentralarchiv der Familie Pálffy, Armarium II, Ladula 11, Fasc. 3, Nr. 149 (Inventar der Messerschmidt'schen Hauseinrichtung vom 27. August 1783).

Literatur / Literature

Pötzl-Malíková 1996, S. 217, 220–221, 222; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 291, 292.

Kurz nach Messerschmidts Ableben wurde die Einrichtung seines Hauses inventarisiert. Das Inventar – die mit 27. August 1783 datierte, aber nicht unterschriebene »Specification deren Meßerschmidtschen Mobilien«¹ – gelangte in das Familienarchiv der Grafen Pálffy, weil in jener Zeit diese Familie die grundherrschaftlichen Rechte am Pressburger Schlossberg innehatte. Zu dieser Grundherrschaft gehörte auch der unter dem Schlossberg liegende Vorort Zuckermendel.

Im ausführlichen Verzeichnis der Wohnungseinrichtung sind auch Kunstgegenstände erfasst, die sich damals im Haus befanden. Darunter die *Charakterköpfe* und ihre kleinen Reduktionen, ferner ein »Groß Kopf von Genueser Marmor«, in dem man wohl das Bildnis der Gräfin Batthyány (Kat. Nr. 67) vermuten kann. Andere bekannte Werke aus dem Nachlass des Künstlers sind dagegen hier nicht erwähnt – sie befanden sich offenbar damals schon beim Bruder Johann Messerschmidt.²

Neben den bekannten Werken finden wir im Inventar auch solche, die unbekannt und längst verschollen sind. Im »Zweiten Zimmer«, das dem Künstler wohl als Arbeitszimmer diente, befanden sich außer den bereits erwähnten Kunstwerken noch zwei Basreliefs, eines davon in schwarzem Rahmen, dann eine Kreuzigungsgruppe (»1 St. Crupirung mit sambtn Kreütz«), ein großer Kopf aus Gips, zwei unfertige kleine Basreliefs, eine Figur aus Metall (»Ein Metalleues Mandl«) und zwei Alabastervasen. Außerdem stand in der Küche ein schwarz gebeizter Kasten, in dem sich laut Inventar drei Figuren aus Gips, zwei aus Alabaster und zehn aus Metall, daneben auch mehrere Abgüsse (»4 Antik abtruck von Schwestl, dann 2 Kayserl. obtruck klein«) befanden.

Das erhaltene Schriftstück ist ein Beweis dafür, dass Messerschmidt in seinen letzten Pressburger Jahren auch figurale Arbeiten verfertigt hat, von denen man nach seinem Ableben im Haus eine ganze Reihe vorfinden konnte. Diese, wohl vor allem für den Markt verfertigten Werke sind alle verschollen, oder bisher nicht identifiziert worden. Unsere heutige Kenntnis vom späten Schaffen des Künstlers ist daher einseitig – sie ist auf die erhaltenen Bildnisse beschränkt und erfasst nicht sein ganzes Œuvre.

- 1 Pötzl-Malíková 1996, S. 220–222, Dok. I, abgedruckt auch in Ausst. Kat. Wien 2002, S. 290–292 (Anhang).
- 2 Dazu gehören: die Marmorbüste des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (Kat. Nr. 58), der Metallkopf des Kapuziners (Kat. Nr. 60) sowie ein Metallkruzifix (Kat. Nr. 68) und eine Pferdeanatomie aus Metall (Kat. Nr. 69).

71

DER KÜNSTLER SO WIE ER SICH LACHEND VORGESTELLT
HAT (NR. 1), 1777–1781 / THE ARTIST AS HE IMAGINED
HIMSELF LAUGHING (NO. 1), 1777–1781

Zinnbüste (97,5% Zinn, 1,7% Kupfer)¹, Höhe 43 cm. Oberfläche teilweise abgeblättert. Am Sockel links unten eingeschlagen: 1. Privatbesitz, Belgien.

Bust, tin cast (97.5% tin, 1.7% copper)¹, height 43 cm. Some surface flaking. Stamped 1 on the socle bottom left. Private ownership, Belgium.

Provenienz / Provenance

Bis 1938 in Pressburg/Bratislava, dann ins Ausland verkauft; seit 1972 in Privatbesitz in Los Angeles (16./17. Mai 1972 ersteigert bei dortigem Sotheby's), 2007 erworben vom heutigen Eigentümer (durch Vermittlung von Charles Janoray, Antiquitätenhändler in New York).

Until 1938 in Pressburg/Bratislava, then sold abroad; from 1972 in private ownership in Los Angeles (bought at an auction of the local branch of Sotheby's on 16/17 May 1972), in 2007 purchased by the current owner (with Charles Janoray, an antiques dealer in New York, acting as facilitator).

Abgüsse / Replica casts

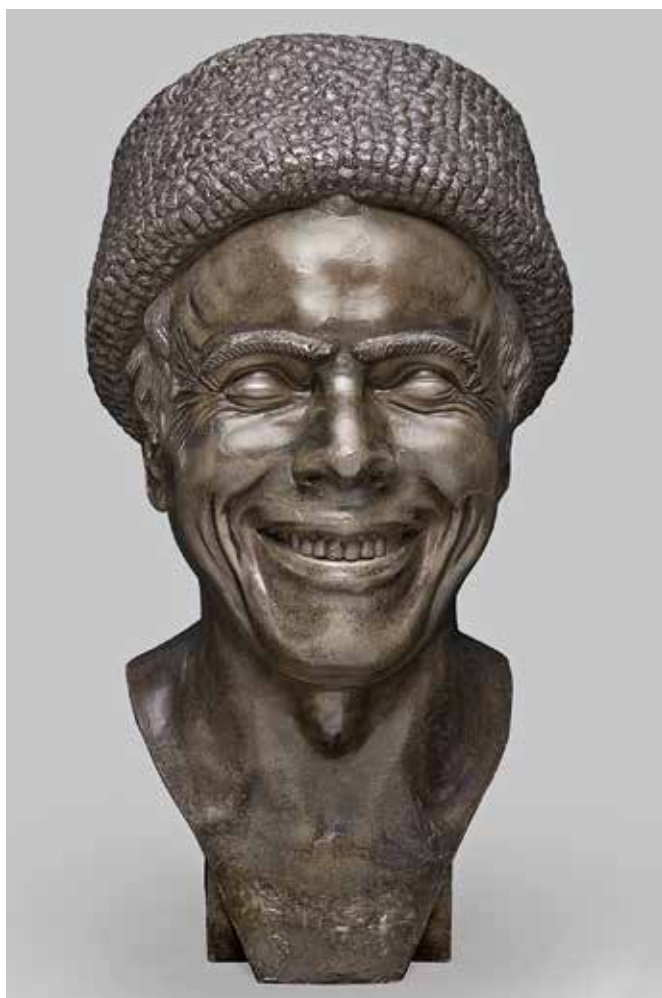
A: Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren (Abb: Wlha 1906, Taf. 1), heute verschollen.

B: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-346, schwarz patinierter Gipsabguss. Bis 1960 Eigentum des Städtischen Museums (Múzeum mesta Bratislavy), Inv. Nr. 7510, erworben 1928/1929.

C: Wien, Privatbesitz, Gipsabguss unbekannter Provenienz, gekauft 2005 im Kunsthandel.

D: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-1105. Bronzeabguss, verfertigt 1970 nach Abguss B.

A: Patinated plaster cast dating from the beginning of the 19th century, commissioned by the Prince of Liechtenstein from the foundry of Franz Jacob Steger for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia (illustr: Wlha 1906, Pl. 1), whereabouts unknown.



71

B: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-346, black patinated plaster cast. Until 1960 in the possession of the Municipal Museum in Bratislava [Múzeum mesta Bratislavy], Inv. no. 7510, purchased in 1928/29.

C: Vienna, private ownership, plaster cast of unknown provenance, purchased in 2005 from an art dealer.

D: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-1105. Bronze replica, copied in 1970 from replica B.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss B); Los Angeles, Sotheby Parke Bernet 1972 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss D); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss D); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss D); Chapel Hill (North Carolina), Ackland Art Museum 2002 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss D); Frankfurt am Main, Liebieg-

haus 2006–2007 (Original); New York, Charles Janoray 2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 415; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 23–24, 42–43; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 23–24, 42–43; Journal des Luxus und der Moden 1801, S. 603; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 38–39; Hesperus 1812, S. 445, 446; Paris und Wien 1812, S. 263; Hesperus 1824, S. 111; Brockhaus 1827, S. 310; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 11; Österreichische National-Encyclopädie 1835, S. 648; Allgemeine Theaterzeitung 1835, S. 292; Der Adler 1839, S. 1101; Gräffer 1846, S. 254; Ausst. Kat. 1852, S. 27 (Nr. 1 ist der Künstler selbst); Schröer 1853, S. 243, Sp. 1; Ausst. Kat. 1858, S. 5 (*Das Portrait des Künstlers*); Wurzbach 1867, S. 449 (*Der Künstler selbst, lachend*); Ilg 1885, S. 50 (*Selbstporträt lachend, Blei*), 60; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1167; Trost 1893, S. 54; Wlha 1906, Taf. 1; Hevesi/Wlha 1909, S. 6, 9, Nr. 1 (*Selbstporträt*); Hevesi 1909, S. 92; Heilmeyer 1913, Taf. 112 (*Selbstbildnis*); Weiss 1924, S. 51–52, 132; Kris 1932, S. 187, Abb. 167, 168, S. 192; Kris 1933, S. 397 (*Der Lachende*), 399, o. S. Abb. 2; Goldscheider 1936, Taf. 349, 350; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 426; Mariani 1939, S. 71; Malíková 1968, S. 82; Aukt. Kat. Los Angeles 1972, S. 57, Nr. 249, mit Abb. (*Bronze Bust of a Cossack*); Biedermann 1973, o. S. [19]; Kris 1974 [1952], S. 135 (*The Artist As He Imagined Himself Laughing*), 138, 140, o. S., Abb. 23; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [50], Abb.; Biedermann 1978, S. 28, Abb. 6, S. 29; Glandien 1981, S. 46, 193; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 73 (Abb.), 243–244, Nr. 67 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 30; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 31; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [126], Abb. 42/1, S. 146, 158 (Abb.), 199; Chan 1986, S. 89, Abb. 26; Bücherl 1989, S. 58, 62; Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 71 (Abb.); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 51–52, 57; Bückling 2002, S. 81; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 170–173, Kat. 13, mit Abb. (Krapf); Pfarr 2003, S. 34; Schmid 2004, S. 12, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 68 (Abb.); Pfarr 2006, S. 113, 117, 179–180, 187–188, Abb. 32, S. 232–234, 288, 393–398 mit Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 106–115, Nr. 4, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter, 2006, S. 305; Ausst. Kat. New York 2007, mit Abb. (Janoray); Lambotte 2010/2011, S. 57, Abb. 50, S. 58–59; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 106–111, Nr. 10 mit Abb. (*The Artist as He Imagined Himself Laughing/L'artiste tel qu'il s'est imaginé en train de rire*) (Pötzl-Malíková); Pfarr 2011, S. 187–188, mit Abb. 3, S. 190–191; Pfarr 2012, S. 137–138; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, Frontispiz (Boström); Lechner 2013, S. 32 (Abb.), 33 (Abb.).

Mit diesem lachenden Selbstbildnis des Künstlers mit einer Pelzmütze auf dem Kopf leitet Franz Strunz in seiner Broschüre die *Charakterköpfe* ein. Die Bedeutung des Werkes wird im Frontispiz des Heftes zusätzlich durch seine denkmäthafte grafische Darstellung – es steht nunmehr in einer Nische auf einem Sockel – betont.² Auch auf der Lithografie von M. R. Toma aus

dem Jahre 1839 ist das Porträt hervorgehoben, indem es im Titelpf zwischen beiden Schnabelköpfen steht.³ Die prominente Stelle, die diesem Werk innerhalb der *Charakterköpfe* zugewiesen wurde, hat einen triftigen Grund. Sie soll die Rezeption der ganzen Serie in eine bestimmte Bahn lenken – Messerschmidt, ein »Hogarth der Plastik«, lässt mit dieser Büste seine satirisch-moralische Absicht bei der Schilderung verschiedener »Leiden-schaften« in den *Charakterköpfen* klar erkennen.

Das lachende Selbstporträt führt zwar die Reihenfolge an, gehört aber nicht zu den frühen »Köpfen« Messerschmidts, wie bei Michael Krapf zu entnehmen ist.⁴ Das Bildnis ist sicher nicht am Beginn der 1770er Jahre in Wien entstanden, sondern erst in den Jahren 1777–1781, als der Künstler bereits in Pressburg lebte. Den terminus ante quem bildet das Jahr 1781, denn damals schon sah Nicolai den fertigen Kopf in der Wohnung des Künstlers und erwähnt ihn in seinem Bericht (»Er hat sich einmal lachend sehr schön [...] gebildet«).⁵ Maraike Bückling begründet ihre Annahme, dass dieses Werk erst in Pressburg entstanden ist, mit der Pelzmütze auf dem Kopf des Künstlers, der sogenannten »baranica«, die in der dortigen Gegend noch heute von der Landbevölkerung gelegentlich getragen wird.⁶ Man kann eine solche Datierung aber auch stilistisch untermauern. So wirkt die Oberfläche des Kopfes mit vielen nachträglich eingegrabenen Linien bereits hart und die aufgesetzten dichten Augenbrauen sind ein typisches Merkmal der späten Schaffenszeit.

Außer der unüblichen Kopfbedeckung zieht der weit zum Lachen geöffnete Mund, in dem man eine Reihe von tadellosen Zähnen zu sehen bekommt, die Aufmerksamkeit auf sich. Umgeben wird er von tiefen Lachfalten und hochgeschobenen Backen. Die Augen über der markanten Nase sind kaum sichtbar, durch dicke Unterlider fast zugedeckt, und sie scheinen in die Höhe zu blicken. Mehrere Falten unter den Augenlidern gehen seitlich in eine große Zahl von Krähenfüßen über, die bis auf die breite, glatte Stirne reichen. Bei dem ausdrucksvoll modellierten Werk sind die vielen Details meist durch eine umfangreiche nachträgliche Bearbeitung entstanden, was besonders an der penibel wiedergegebenen Pelzmütze zu sehen ist. Die plastischen, »gekämmten« Augenbrauen sind zuletzt am Kopf angebracht worden, ihre seitlichen Enden überdecken die vorher eingeritzten Krähenfüße. Obwohl meiner Ansicht nach kein Grund des Zweifels besteht, dass es sich hier um ein authentisches Selbstporträt handelt, wird die Büste gelegentlich nur mit Vorbehalt in die Gruppe der Selbstbildnisse eingereiht.⁷ Die Grundzüge des Gesichtes sind zwar dieselben, aber der Kopf ist derber und breiter und es fehlt ihm die bei diesen Köpfen oft angewandte klassizistische Idealisierung. Der Künstler stellt sich nicht verschönt und verjüngt dar, sondern gibt seine damalige Erscheinung offenbar wahrheitsgetreu wieder.

Maraike Bückling hat auf die seltene Darstellung eines lachenden Künstlers in der Bildhauerei hingewiesen, die man – vor allem im Klassizismus – als unpassend empfand.⁸ Die verschiedenen Versuche, dieses »Lachen« zu deuten, reichen in der Literatur von der angenommenen Darstellung einer übermütigen Überlegenheit oder eines inneren Wohlbefindens bis zur gezwungenen oder missglückten Fröhlichkeit. Ernst Kris sah hier nur die leere Wiedergabe eines lachenden Gesichtes – ohne entsprechenden psychischen Inhalt, ja sogar eine verkappte Grimasse⁹, Ulrich Pfarr ein sarkastisches Lachen, in dem Freude

und Wut zusammenkommen, und er wies auf den Zusammenhang mit den zahlreichen Darstellungen des Lachenden Demokritos in der Malerei und Grafik hin.¹⁰

Die meisten bisherigen Interpretationen konzentrieren sich meiner Ansicht nach viel zu stark auf den lachenden Mund und gehen nicht genügend auf seine Beziehung zum oberen Gesichtsteil mit den merkwürdig gestalteten Augen ein, die wesentlich zum irritierenden Gesamtausdruck des Kopfes beitragen. Diese Augenschlitze mit ihren dicken Unterlidern entsprechen nicht einer »natürlichen« Darstellung, und die anderen Teile des Gesichtes stehen nicht in einer »richtigen« Beziehung zu ihnen. Eine plausible Deutung ihres Aussehens bietet die neuerdings angenommene Nervenkrankheit des Künstlers.¹¹ Die halbgeöffneten Augen weisen auf eine Dystonie, den sogenannten Blepharospasmus hin, der auf diesem Kopf jedoch nur schwach ausgeprägt ist. Möglicherweise konnte sich Messerschmidt durch das Aufsetzen seiner Pelzmütze eine Linderung des Spasmus verschaffen, denn das Tragen von Kopfbedeckungen ist als einer der verschiedenen sensorischen Tricks bekannt, mit denen sich der Betroffene zumindest kurzzeitig helfen konnte.¹² Der Erfolg dieser Methode drückt sich offenbar in Messerschmidts lachendem Gesicht aus, und er war es wahrscheinlich auch, der ihn zuletzt zur Gestaltung dieses »Kopfes« bewogen hat. Eine solche Auslegung macht plausibel, warum zu den *Charakterköpfen*, die fast ausnahmslos barhäuptig oder sogar kahlköpfig sind, auch dieser Kopf gehört.

Die in letzter Zeit ausgesprochene Vermutung, dass möglicherweise eine zweite Version des lachenden Selbstporträts existiert, oder existiert habe, ist nicht verifizierbar und sehr unwahrscheinlich.¹³ Die erhaltenen oder in der Literatur erwähnten Abgüsse beweisen das anhaltende Interesse an diesem Werk, wobei es nicht an Bestrebungen fehlte, den Kopf mit einem repräsentativeren Büstenausschnitt zu versehen und seine Gesichtszüge zu mildern.¹⁴ Bisher wenig beachtet wurde eine Federzeichnung dieses Kopfes, signiert vom österreichischen Ingenieur, Radierer und Zeichner Karl von Siegl, die Albert Ilg 1886 als eine Illustration zu einem allgemeinen Artikel über die Kunst Wiens benutzte.¹⁵

- 1 Nach einer Analyse am Geowissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität im Jahre 2007, die auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main, durchgeführt wurde. Ein ähnliches Ergebnis erbrachte auch eine Untersuchung, die im Ausst. Kat. New York 2007, S. 5 publiziert ist.
- 2 Siehe S. 119, Anm. 304.
- 3 Siehe S. 125.
- 4 Krapf, *Charakterköpfe* 2002, auf S. 51 behauptet der Autor, dass die »naturnahen« Selbstporträts »ohne Zweifel am frühesten gefertigt« wurden, auf S. 57, dass die Köpfe dieser ersten Gruppe vom lachenden Selbstbildnis »abgeleitet werden können«.
- 5 Nicolai 1785, S. 415.
- 6 Pözl-Malikova 1982, S. 71. Der Name hängt mit der slowakischen Benennung für Schafbock (baran) zusammen. Man kann die Kopfbedeckung dieser Büste mit einer der zwei »Pudelhauben« identifizieren, die sich im Nachlass des Künstlers gefunden haben (Pözl-Maliková 1996, S. 220).

- 7 Die Authentizität dieses Selbstporträts bezweifelt Barbara Bücherl (1989, S. 62), die auf die großen Unterschiede zwischen dieser Büste und den traditionell als Selbstporträts geltenden Medaillons (S. 267–270 Kat. Nr. 51–53) hinweist, die aber keinesfalls als solche angesehen werden können. Mit Vorbehalt äußert sich dazu auch M. Bückling (2002, S. 81): »Die Büste zeigt möglicherweise ein Selbstbildnis [...]«.
- 8 Siehe Ausst. Kat. Frankfurt, 2006, S. 111. Zum Vergleich mit dieser Büste dienten M. Bückling daher lachende Selbstporträts in der Malerei, wo sie häufiger vorkommen.
- 9 Kris 1933, S. 399.
- 10 Pfarr 2006, S. 288.
- 11 Siehe S. 168.
- 12 Siehe: Erbguth 1996, S. 101; Ramos/Karp/Hallet 2014, S. 988.
- 13 Ausst. Kat. New York 2007, S. 6 und Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 106.
- 14 Siehe vor allem den Nachguss B. Nach einer Anekdote, die von Gräffer 1846 publiziert wurde, existierte ein weiterer Abguss dieses Kopfes, der Joseph Jüttner zum Kauf angeboten wurde. Ein weiterer bronzierter Abguss dieses Kopfes befand sich laut H. G. Behr noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in einem Hutladen in Wien Josephstadt (siehe: Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 146). Die Angabe von Wurzbach (1867, S. 449), dass diese Büste »in verschiedenen Größen vielfach in Gyps abgeformt« wurde, ist jedoch sicher übertrieben.
- 15 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv, Nr. PK 1.131/ 1.879 (mit Unterschrift: *Messerschmidt. Der behaglich Lächelnde*). Eine Lithografie davon ist abgebildet in: Albert Ilg: *Malerei und Plastik in Wien, Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, in: *Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien und Niederösterreich*, 1. Abt. Wien, Wien 1886, S. 225.

72

EIN WOLLÜSTIG ABGEHÄRMTER GECK (NR. 2), 1777–1783 /
A LECHEROUS AND CAREWORN FOP (NO. 2), 1777–1783

Alabasterbüste, weißer Stein mit gelblichen Einschlüssen, Höhe 41,5 cm. Oberfläche etwas ausgeschart, linkes Ohr fast zur Gänze abgeschlagen, rechtes stark beschädigt. Sprung am Kinn. Privatbesitz.

Alabaster bust, white stone with yellowish inserts, height 41.5 cm. Surface slightly nicked, left ear almost completely chipped off, right ear badly damaged. Crack in the chin. Private ownership.

Provenienz / Provenance

Aus dem Kunsthandel erworben. Früher im Besitz des Architekten Camillo Sitte (Angabe des Eigentümers).



72

Purchased from an art dealer. Used to be in the possession of architect Camillo Sitte (according to the present owner).

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 162. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel eingepreßt Nr. 2. Verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5687 (Dauerleihgabe des Bundesmobiliendepts, Inv. Nr. MD 053667). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, mit Schellack überzogen.

C: Praha, Umělecká beseda (zuletzt). Abguss aus dem Jahre 1937, verfertigt von der Österreichischen Galerie für die Ausstellung auf der Prager Burg, verschollen.

D: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5668, graphitierter Gipsabguss, 1964 aus vorhandener alter Gussform (Inv. Nr. 5668a) gegossen. Weiterer Abguss aus derselben Form: Inv. Nr. 5668/b-c.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 162. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century. Left-hand side of the socle stamped with the number 2. Made by order of the Prince of Liechtenstein by Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5687 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, the Federal Furniture Administration, Inv. no. MD 053667). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Praha, Umělecká beseda (last known whereabouts). Replica cast dating from 1937, made by the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague Castle, whereabouts unknown.

D: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5668, graphited plaster cast, made in 1964 from the old, extant mould (Inv. no. 5668a). Another cast from the same mould: Inv. no. 5668/b-c.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Praha, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss C); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B ?); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss D/c); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss D); Milano, Palazzo Reale 2003–2004 (Abguss D); Dresden, Deutsches Hygiene-Museum 2005 (Abguss B ?); Como, Villa Olmo 2008 (Abguss D); Wien, Wien Museum 2010 (Abguss D); Málaga, Museo Picasso 2012–2013 (Abguss D/c); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss D).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 43–44; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 43–44; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 39–40; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 263 (*Ein durch Vollust entnervter Geck*); Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 12; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 27–28; Schröer 1853, S. 243, Sp. 3, Anm. *); Ausst. Kat. Wien 1858, S. 7–8 (*Ein alter gemeiner Lüstling*); Wurzbach 1867, S. 449; Ilg 1885, S. 50, 58 (*Abgelebter Lüstling*); Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1168; Wlha 1906, Taf. 22; Hevesi/Wlha 1909, S. 6, 9, Taf. 22; Weiss 1924, S. 47, 59; Kris 1932, S. 200, Abb. 201, S. 206; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427c; Malíková 1968, S. 79–81; Baum 1980, S. 408, Nr. 254, S. 410 (Abb.), 415, Nr. 268; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 184–185 (Abb.), 244, Nr. 68, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 5, S. 3 (Abb.); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [91], Abb. 23/2; Chan 1986, S. 86, Abb. 9; Keleti 1987, S. 189–190, Nr. 201; Ausst. Kat. Bruxelles 1987, Umschlag (verso), S. 99 (Abb.), 199 (*Un bellâtre débauché, rongé par chagrin*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 174–175, Nr. 15, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Milano 2003, S. 518, Nr. II.123 (*Il damerino libidinoso e macilento*) (Krapf); Schmid 2004, S. 13, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 69 (Abb.); Ausst. Kat. Dresden 2005, S. 4, Nr. 4,39; Pfarr 2006, S. 113, 171, 189, Abb. 33, S. 288, 404, 440; Ausst. Kat. Como 2008, S. 83, Abb. 6 (*Vollutuosio damerino emaciato*); Ausst. Kat. Wien 2010,

S. 154, Nr. 1.3; Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 16, Abb. 1 (*A Lecherous and Careworm Fop/Un vieux beau libidineux rongé de chagrin*); Ausst. Kat. Wien 2011, S. 26; Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 347; Lechner 2013, S. 34 (Abb.), 35 (Abb.).

Die Büste ist seit ihrer Versteigerung im Jahre 1889 der Öffentlichkeit nur aus Abbildungen und Abgüssen bekannt. Sie stellt einen glatzköpfigen Mann mittleren Alters mit rundem kahlen Schädel dar. Zwei Dellen am Kopf in der Schläfengegend sind auf beiden Seiten so symmetrisch gestaltet, dass diese kein zufälliges Ergebnis des Arbeitsprozesses sein können, sondern auf eine bewusste Absicht des Bildhauers zurückgehen müssen. Die blicklosen Augen mit dicken Augenlidern liegen hier in großen, umrandeten Augenhöhlen, an die sich eine Reihe von Krähenfüßen anschließt. Die Krümmung der haarlosen, hoch gehobenen Brauenlinie wiederholt sich in mehreren vertikalen, gewellten Stirnrunzeln. Dünne Falten unterhalb der Augenlider verbinden sich mit denen auf der kurzen gerümpften Nase. Seitlich von ihr wölben sich im sonst mageren Gesicht die Backen. Der Mund ist zu einer dünnen geraden Linie mit dem Anflug eines schwer deutbaren Grinsens zusammengepresst. Er wird durch gekrümmte, tief eingezeichnete Falten begrenzt und bildet mit ihnen einen Gegenpol zu der stark ausgeprägten Augenpartie. Ihr Ende findet die untere Hälfte des Gesichtes in einem kugelig zusammengezogenen Kinn. Große Muskelstränge am Hals weisen im Zusammenhang mit der Mimik des Gesichtes auf eine Anstrengung bei der Hervorbringung des Ausdrucks hin. Die Gestaltung des Gesichtes ist jedoch – frei von jeglichem Verismus – streng stilisiert und der Kopf hat bei aller lebendigen Wirkung den Charakter eines fremdartigen Maskengesichtes.

Ähnliche gestalterische Motive verwendete der Künstler auch an mehreren anderen *Charakterköpfen*.¹ Auf seine besondere Nähe zu den Köpfen *Ein nasenweiser spitzfindiger Spötter* (Kat. Nr. 73) und *Der Schaafkopf* (Kat. Nr. 87) haben schon Ernst Kris und andere Autoren hingewiesen. Sein verschmitzt wirkendes Gesicht wurde in der Literatur unterschiedlich interpretiert.² Von Theodor Schmid wird das Oszillieren im Ausdruck des Kopfes hervorgehoben, der sich einer eindeutigen Charakterisierung entzieht.³ Die im Gesicht dominierende Augenpartie mit ihren großen Augen lässt nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* darauf schließen, dass der Künstler hier seine gewaltsame Überwindung des Blepharospasmus oder der Lidapraxie demonstriert, mit der es ihm gelungen ist, den »Geist« zu besiegen. Die dünne Linie des Mundes kann gleichfalls eine Reaktion auf einen anderen fazialen Spasmus sein, sie kann allerdings auch eine hämische Freude über den Etappensieg im Kampf mit dem »Geist« ausdrücken. Eine genauere Datierung dieses Werkes ist schwierig, es ist jedoch wahrscheinlich, dass es erst in den letzten Pressburger Jahren des Künstlers entstanden ist, ungefähr in derselben Zeit wie jene Köpfe, in denen bereits das Auftreten einer zervikalen Dystonie dargestellt ist.⁴

Die Büste gehörte zu jenen *Charakterköpfen*, die in Wachs abgegossen und zu einer Figurine ergänzt wurden, um in dem Ende 1812 in Wien eröffneten Kabinett mimisch plastischer Darstellungen des Baron Dubsky von Wittenau als ein Bild der »alternden Galanterie« aufgestellt zu werden – was nach zeitgenössischer Presse »trefflich« gelungen ist.⁵

- 1 So finden wir eine ähnliche Augenpartie mit den horizontalen Stirnfalten darüber noch an acht weiteren Köpfen und einer kleineren Variante, die Mundpartie ist ähnlich gestaltet bei sieben Köpfen.
- 2 Gabriele Weiss (1924, S. 58–59) reiht ihn z. B. in die Gruppe der »gierig lachenden« ein, Michael Krapf (Charakterköpfe 2002, S. 58) findet in seinem Antlitz »sanguinische Züge«, und nach Ulrich Pfarr (2006, S. 288) gehört dieser Kopf in eine große Reihe von *Charakterköpfen*, in denen man eine Unterdrückung des ursprünglich kohärenten Ausdrucks (in diesem Falle der Freude) feststellen muss.
- 3 Schmid 2004, S. 13, mit Abb.
- 4 Siehe S. 171.
- 5 Hesperus 1813, S. 98.

73

EIN NASENWEISER SPIZFINDIGER SPÖTTER (NR. 3),
1777–1783 / A KNOW-IT-ALL QUIBBLING QUIPSTER
(NO. 3), 1777–1783

Metallbüste (Zinn-Blei-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (alloy of tin and lead?), detailed specifications
unavailable.
Whereabouts unknown.

73 B



Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 165. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 26 [!] eingepreßt. Verfertigt im Auftrag von Fürst Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5700 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053668). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Wien, Wien Museum, Inv. Nr. 117437. Büstenabschnitt verkürzt und auf einen runden Gipssockel gestellt. Alter patinierter Gipsabguss unbekannter Provenienz, wahrscheinlich um 1900 entstanden.

D: Köln, LETTER Stiftung, Inv. Nr. 2009, 295.1. Erworben 2009 von der Metropol-Galerie in Wien. Naturalistisch bemalter Gipsabguss, sonst identisch mit dem Abguss C im Wien Museum.

E: Wien, Privatbesitz (?). Wohl aus derselben Form wie die Abgüsse C und D verfertigter, kolorierter Gipsabguss, angeboten auf der 42. Kinsky Kunst Auktion im Jahre 2002 in Wien.

F: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F-195. Grau patinierter Gipsabguss 1937 verfertigt in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel die Nummer 26 [!] eingepreßt. Im Jahre 1964 aus dem Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

G: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5670. Graphitierter Gipsabguss, 1964 aus alter Gussform (Inv. Nr. 5670a) gegossen.

H: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2310, Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung), verfertigt 1987 nach dem Abguss A oder E.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 165. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, stamped on the left-hand side of the socle with the number 26 [!]. Commissioned by the Prince of Liechtenstein from Franz Jacob Steger in Vienna for his castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5700 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053668). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Vienna, Wien Museum, Inv. no. 117437. Truncated torso shortened and joined to a round plaster plinth. Old patinated plaster cast of unknown provenance made presumably around 1900.

D: Cologne, LETTER Stiftung, Inv. no. 2009, 295.1. Acquired in 2009 from the Metropol-Galerie in Vienna. Naturalistically coloured plaster cast, in all other respects similar to the replica cast C of the Wien Museum.

E: Vienna, private owner (?). Coloured plaster cast, arguably made with the same mould as replica casts C and D, offered for sale at the 42. Kinsky Kunst Auktion in 2002 in Vienna.

F: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F-195. Grey patinated plaster cast, made in the Österreichische Galerie in 1937 for an exhibition in Prague. The right-hand side of the socle is stamped with the number 26 [!]. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

G: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5670. Graphited plaster cast, made in 1964 with an old, extant mould (Inv. no. 5670a).

H: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2310, metal replica (cast in a lead-tin alloy), copied in 1987 from replica casts A or E.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Praha, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss F); Österreichische Galerie 1982 (Abguss B ?); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss F); Caserta, Palazzo reale 1988 (Abguss H); Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising, Diözesanmuseum 1989–1990; Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss H); Wien, MAK 1996/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss H); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss H); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss G).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 44; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 44; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 92; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 41; Paris und Wien 1812, S. 263 (*Ein spitzfindiger Spötter*); Ausst. Kat. Wien 1835, S. 12; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 8; Wurzbach 1867, S. 449; Ilg 1885, S. 50 (*Der Spötter, Blei*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1169; Wlha 1906, Taf. 43 (*Der Satyrer*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 43 (*Der Satiriker*); Weiss 1924, S. 56–57, 131; Kris 1932, S. 201, Abb. 204, S. 206; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427c; Malíková 1968, S. 79–80; Baum 1980, S. 417 (Abb.), 419, Nr. 279; Glandien 1981, S. 165, Abb. 38, S. 192; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 244, Nr. 69, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 25; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 19; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [77], Abb. 11/3, S. 145, 146, mit Abb.; Chan 1986, S. 86, Abb. 6; Keleti 1987, S. 188 (Abb.), 190, Nr. 204, S. 194; Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 52, Nr. 30, S. 53 (Abb., *Satiricus*) (Keleti); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 22, Nr. 35, S. 76 (Abb.) (*Satiricus*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 60, Nr. 13 (*Satirikus*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25] (*Der Satiriker*); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 457 (*Satirikus*); Ausst. Kat. 2002, S. 176–177, Nr. 15, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 70 (Abb.); Schmid 2004, S. 14, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 171, 190, Abb. 34, S. 288, 404, 440; Pfarr, Betrachter 2006, S. 310; Lechner 2013, S. 36 (Abb.), 37 (Abb.).

Auf die Verwandtschaft dieser Büste mit dem Kopf *Ein wollüstig abgehärmter Geck* (Kat. Nr. 72) haben bereits Ernst Kris und nach ihm auch andere Autoren hingewiesen. Sie erscheint als dessen einfachere Variante, die weniger konsequent durchstilisiert ist und daher nicht dessen suggestive Wirkung erreicht. Besonders ähnlich ist die obere Gesichtshälfte, wobei man auf die geradezu identisch gestaltete Umrandung der Augen hinweisen muss, die nur bei diesen zwei Köpfen zu finden ist. Der Kopf ist hier etwas breiter, bedeckt mit großen Haarsträhnen, die vorne in die Stirn gekämmt sind. Auffallend ist die kurze Stupsnase, die zusammen mit der dünnen Linie des anscheinend zum Schmunzeln verzogenen Mundes und dem vorgeschobenen Kinn den Eindruck eines einfältigen oder verschmitzten Spötters ergibt, dem auch die »Namensgebung« des Franz Strunz Rechnung trägt. In Wirklichkeit gibt diese Büste wohl ebenfalls die erfolgreiche Überwindung des Blepharospasmus wieder, wie es auch bei dem Kopf *Ein wollüstig abgehärmter Geck* der Fall ist.

Die vermeintlich leicht verständliche Aussage dieser Büste war sicher Grund dafür, dass sie in weniger qualitätvollen Abgüssen, die oft naturalistisch bemalt wurden, zur Belustigung des Volkes diente. Sie sind angeblich 1880/1900 in Pressburg entstanden und gelangten in die Schaubuden des Wiener Praters und in die volkstümlichen Gasthäuser.¹ Zu solchen Abgüssen gehören der hier verzeichnete Abguss D in der Düsseldorfer LETTER Stiftung in Köln und ein weiterer Abguss, der, wie erwähnt, 2002 in Wien bei einer Versteigerung im Kinsky Palais angeboten wurde.² Der unter Nr. C verzeichnete Gipsabguss unbekannter Provenienz im Wien Museum gehört wohl auch zu dieser Gruppe, ist aber nicht bemalt und scheint sorgfältiger ausgeführt zu sein. Dass auf dem frühen Abguss A aus der Liechtensteinischen Sammlung die Nummer 26 eingeprägt wurde, führte oft zu Verwechslungen mit dem Kopf *Der Satirikus* (Kat. Nr. 96), der jedoch im Original vorhanden ist und eben diese Nummer trägt.

1 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 144–147.

2 Aukt. Kat. Wien 2002, Lot 552. Abb. in Krapf, Musealisierung 2002, S. 110, Nr. 2, 3.

74

ERSTER SCHNABELKOPF (NR. 4), 1777–1781 /
FIRST BEAK HEAD (NO. 4), 1777–1781

Alabasterbüste, nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Alabaster bust, detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren, verschollen.

B: Gipsabguss aus dem 19. Jahrhundert, Privatbesitz, verschollen. Möglicherweise identisch mit dem Abguss A.

A: Patinated plaster cast dating from the early 19th century, commissioned by the Prince of Liechtenstein from Franz Jacob Steger in Vienna for his castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown.

B: Plaster cast dating from the 19th century, private owner, whereabouts unknown. Possibly identical with replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

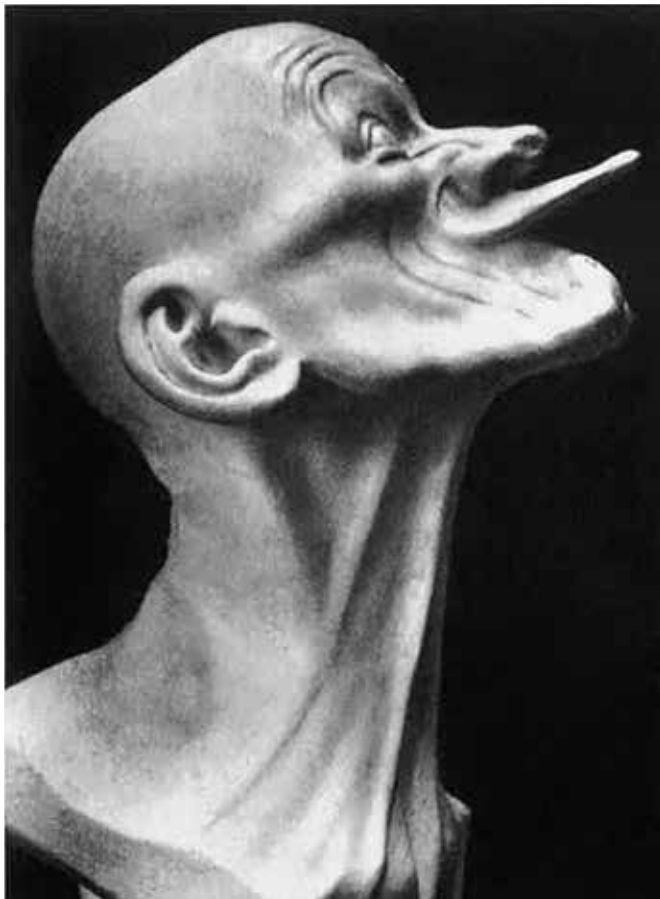
Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889.

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 417–419; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 44–45 (zusammen mit Nr. 6: *Zwey überaus merkwürdige Büsten*);

Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 44–45; Journal des Luxus und der Moden 1801, S. 605 (*Fantome*); Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95 (*Büsten der beiden Gespenster*); Ausst. Kat. Wien 1808, S. 40; Bertuch 1810, S. 122 (*Dämonen*); Hesperus 1812, S. 445 (*Zwei sogenannte Schnabelköpfe. Karikaturen*), 446; Paris und Wien 1812, S. 263 (*Zwei phantastische Büsten*); Ausst. Kat. Wien 1835, S. 13 (*Zwey überaus merkwürdige Büsten*); Der Adler 1839, S. 1101 (*Blinder rücksichtsloser Ausdruck des Hohnes*); Ausst. Kat. Wien 1852, S. 28; Schröer 1853, S. 243, Sp. 1–2; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 8–9 (*Dämonen*); Wurzbach 1867, S. 449; Ilg 1885, S. 50–51, 57; Allgemeine Deutsche Biographie 1885, S. 499; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1170 (*Schnabelkopf, Marmormasse*); Hevesi/Wlha 1909, S. 6; Weiss 1924, S. 47; Kris 1932, S. 210, Abb. 224, S. 212, Abb. 226 (*Erster Schnabelkopf*); Kris 1933, o. S., Abb. 20; Turček/Malíková 1962, S. 297, Abb. 8; Wittkower 1963, o. S. Abb. 33 (*Beak Head*); Biedermann 1983, o. S. [21], Abb. 17; Kris 1974 [1952], S. 140–141, o. S. Abb. 41 (*Second Beak Head*); Pötzl-Malíková 1982, S. 245, Nr. 70, mit Abb.; Chan 1986, S. 90, Abb. 30; Krapf 1995, S. 45; Krapf, Schnabelköpfe 2002, S. 87–88, mit Abb. 3; Schmid 2004, S. 15, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 72 (Abb.); Pfarr 2006, S. 192, Abb. 35, S. 193, Abb. 36; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 183–184, mit Abb. 88 (*First Beak Head/Première tête à bec*) (Pötzl-Malíková); Lechner 2013, S. 38 (Abb.), 39 (Abb.); Marsalek 2015, S. 239. Weitere allgemeine Literatur über beide *Schnabelköpfe* siehe in Kat. Nr. 76.

74 B



Das Werk, das bis 1889 das Schicksal aller *Charakterköpfe* teilte, ist nach der Versteigerung der Klinkosch-Sammlung im Wiener Künstlerhaus spurlos verschwunden. Bekannt ist es nur aus den 1932 von Kris publizierten zwei Abbildungen (en face und en profil) eines Abgusses¹, die danach immer wieder reproduziert wurden. Es ist nicht klar, ob dieser Abguss mit jenem identisch ist, der in der Gießerei von Franz Jacob Steger am Anfang des 19. Jahrhunderts für den Fürsten Liechtenstein entstanden ist, denn auch von diesem fehlt schon lange jede Spur, nicht einmal in der Wlha-Fotomappe aus dem Jahre 1906 ist eine Abbildung davon zu finden.

Ihren Namen verdankt diese Büste wie ihr Pendant (Kat. Nr. 76) Friedrich Nicolai, der sie 1781 gesehen und als Erster über sie geschrieben hat. Nach ihm ist das Gesicht dieser Köpfe »[...] beynahe in die Form eines Schnabels gezogen [...] obgleich doch immer die menschliche Gestalt bleibt«.² An diese Äußerung knüpfte der bei der »Namensgebung« beider Büsten offensichtlich überforderte Franz Friedrich Strunz an. Seine Behauptung, »Messerschmidt nannte sie in scherzhafter Laune seine Schnabelköpfe«, trifft allerdings sicher nicht zu. Obzwar man später diesen Köpfen auch andere Namen gab, ist ihnen zuletzt diese Benennung geblieben. Ihre Reihenfolge war zunächst nicht fix festgelegt, weshalb die beiden Köpfe öfter vertauscht wurden. Heute gilt jener mit den offenen Augen als *Erster Schnabelkopf*.

Wie bekannt, entstanden diese Werke im Kampf des Künstlers mit einem bedrohlichen »Geist« und stellen ein steinernes Abbild seiner halluzinierten Erscheinung dar.³ Unter den *Charakterköpfen* nehmen sie eine Sonderstellung ein. Sie sind in den Proportionen kleiner und weichen nicht nur gestalterisch sondern

auch inhaltlich von den anderen Köpfen ab. Dennoch haben diese fratzenhaften Gestalten auch Züge, die auf eine Zugehörigkeit zu der Serie hinweisen. Vor allem die runde kahle Form des Schädels mit einer Mulde in der Schädeldecke finden wir ähnlich auch bei der Gruppe der »riechenden« Köpfe.⁴ Die glotzenden Augen in großen Augenhöhlen und die dicken gewellten Stirnfalten sind bei diesem Kopf – soweit man es auf der Abbildung erkennen kann – ähnlich gestaltet wie bei mehreren *Charakterköpfen* auch. Unterschiedlich ist dagegen die stark verzerrte, zusammengezo- gene untere Gesichtspartie, mit betonter Knochenstruktur, orna- mentalen Rillen auf den eingefallenen Wangen und einer unnatürlich nach vorne gezogenen spitzen Oberlippe zwischen einer dünnen Nase und einem schmalen Kinn, nach der die Büste ihren Namen bekommen hat. Der Kopf sitzt auf einem langen Hals und ist steil nach oben gestreckt, so dass der »Schnabel« wie ein Dolch aussieht und die weit aufgerissenen Augen im ausgemergelt grei- senhaft aussehenden Gesicht den Ausdruck einer sinnlichen Gier, oder auch einer »wahnsinnigen Verzückung« (Schröer), vermit- teln. In das Gesamtbild dieses Werkes gehören auch große Muskelstränge auf dem ungewöhnlich langen Büstenausschnitt, die eine krampfartige Anstrengung andeuten.

Eine Interpretation dieses Kopfes und seines Pendants hat nach Ernst Kris nur Michael Krapf versucht, der sie als Darstellungen des ägyptischen Gottes Thot gedeutet hat.⁵ Nach Ansicht von Theodor Schmid gibt es zu dem Werk eine Variante (»Paraphrase«) mit ähnlichen Merkmalen des Gesichtes, aber ohne den unnatür- lichen »Schnabel«: Es ist die Büste in Görz/Gorizia, die nicht in die Serie der 49 *Charakterköpfe* gehört und daher den Namen *Variante zu »Einfalt im höchstem Grade«* bekommen hat (Kat. Nr. 120). Eine engere Verbindung zwischen den beiden Werken besteht meiner Meinung nach jedoch nicht.⁶

- 1 Nach Kris' eigener Aussage (1932, S. 217, Anm. 88) hat er nur dank dem Entgegenkommen des Bildhauers Prof. Marschall den gut erhaltenen Abguss zu sehen bekommen. Bei dieser Gelegenheit wurden wohl die von ihm publizierten Aufnahmen gemacht. Ob der erwähnte Bildhauer damals den Abguss auch besessen hat, wird aus der Formulierung von Kris nicht ganz klar. Heute sind auch Negative von damaligen Fotoaufnahmen nicht auffindbar.
- 2 Nicolai 1985, S. 417.
- 3 Siehe S. 140–141.
- 4 Auf die Verwandtschaft mit diesen Köpfen hat schon Ernst Kris (1932, S. 216) hingewiesen.
- 5 Vgl. dazu ausführlicher auf S. 297–301, Kat. Nr. 76.
- 6 Siehe S. 384–386, Kat. Nr. 123.

75

DER GÄHNER (NR. 5), 1777–1781 (?) /
THE YAWNER (NO. 5), 1777–1781 (?)

Zinnbüste (97,4 % Zinn, 1,4 % Blei, 1,4 % Kupfer)¹, Höhe 42 cm. Oberfläche teilweise abgeblättert. Links unten am Sockel eingeschlagen: 5.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 53.655.

Bust, tin cast (97.4 % tin, 1.4 % lead, 1.4 % copper)¹, height 42 cm. Some surface flaking. Socle stamped on the left-hand side: 5. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 53.655.

Provenienz / Provenance

Vor 1885 im Eigentum von Graf Edmund Zichy in Wien, im 20. Jahrhundert in Budapest im Zichy Muzeum, dann in der dortigen Städtischen Galerie (Fővárosi képtár), 1952 vom Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum) übernommen. Siehe auch Kat. Nr. 78.

Before 1885 property of Count Edmund Zichy in Vienna, in the 20th century kept at the Zichy Muzeum in Budapest, then at the Budapest Municipal Gallery [Fővárosi képtár] and since 1952 at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. See also Cat. no. 78.

Abgüsse / Replica casts

A: Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren, verschollen (Abb. in Wlha 1906, Taf. 18).

B: Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 5682 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053653). Alter mit Schellack überzogener Gipsabguss unbekannter Provenienz. Die Mundpartie ist nicht ausgeformt.

C: Chicago, Allan Frumkin Collection, Bronze. Ursprünglicher Sockel gekürzt und durch einen runden Steinsockel ergänzt. Provenienz unbekannt. Summarische Ausformung, ohne Ziselierung.

D: Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Bronze, Inv. Nr. P 2009-27. Aus Privatbesitz erworben (Schenkung Dr. J. Binder). Ähnlich wie Abguss C, nur mit quadratischem Marmorsockel.

E: Wien, Privatbesitz (?). Ursprünglich im Privatbesitz in Rumänien, erworben bei einer Versteigerung im April 2009 im Dorotheum, Wien. Grober Nachguss, Sockel verändert.

F: Spittal an der Drau, Gasthaus. Polychromierte (?) »volkstümliche« Gipsabformung von Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts. Auf der Rückseite eingeprägt: A . B r y.

A: Patinated plaster cast dating from the early 19th century, commissioned by the Prince of Liechtenstein from Franz Jacob Steger in Vienna for his castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown (Ill. in Wlha 1906, Pl. 18).

B: Vienna, Österreichische Galerie, Inv. no. 5682 (on permanent



loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053653). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac. Mouth area unfinished.

C: Chicago, Allan Frumkin Collection, bronze. Original socle replaced by a round stone socle. Provenance unknown. Summary execution without chasing.

D: Düsseldorf, Museum Kunstpalast, bronze, Inv. no. P 2009-27. Acquired from a private owner (Donation Dr. J. Binder). Similar to replica cast C, but with square marble socle.

E: Vienna, private owner (?). Originally in private ownership in Romania, purchased at an auction in April 2009 at the Dorotheum, Vienna. Rough replica cast, socle altered.

F: Spittal an der Drau, pub. Polychrome (?) "folk art" plaster copy dating from the late 19th or early 20th century. Stamped on the back: A . B r y.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; München, Kunstverein 1913 (Abguss A); Budapest, Szépművészeti Múzeum 1974 (Original); Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980 (Original); London, Institute of Contemporary Art 1987 (Original); Wien, Messepalast 1989 (Original); Paris, Grand Palais 1993–1994 (Original); New York, Cheim & Read 1998 (Original); Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2011 (Original); Stockholm, Nationalmuseum 2012 (Original).

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 415; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 45; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 45; Journal des Luxus und der Moden 1801, S. 603–604; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 41; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 263; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 13; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 9; Wurzbach 1867, S. 449; Ilg 1885, S. 46, 51 (*Der Gährende*), 52, 58; Wlha 1906, Taf. 18; Hevesi/Wlha 1909, S. 6, 9, Nr. 18; Hevesi 1909, S. 91, 92; Ausst. Kat. München 1913, S. 57, Nr. 358; Hofmann 1913, S. 157; Slg. Kat. Budapest 1923, S. 23, Nr. 84; Weiss 1924, S. 62, 67, 167, 230; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 185, Abb. 164, S. 192, 202, 204; Kris 1933, S. 392–393, 404, Abb. 9; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 38; Ausst. Kat. Budapest 1974, S. 18; Biedermann 1973, o. S. [20], o. S. [21], Abb. 9; Balogh 1975, Bd. I, S. 256, Nr. 390, Bd. II, Abb. 444; Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 292, Nr. 290, Taf. 77 (Pusztai); Baum 1980, S. 412 (Abb.), 414, Nr. 263; Pötl-Malikova 1982, S. 70, 187 (Abb.), 245, Kat.

71, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, Frontispiz, o. S. [111–117], Abb. 38/5, S. 144–146 mit Abb.; Rusina 1983, S. 128–129, mit Abb.; Oberhaidacher 1984, S. 36, Abb. 40; Ausst. Kat. London 1987, Umschlag, S. 17 (Abb.) (*The Yawner*); Chan 1986, S. 91, Abb. 37; Bücherl 1989, S. 66 (Abb.); Hámori 1992, S. 238, 240–241, Abb. 8; Ausst. Kat. Paris 1993, S. 538, Nr. 251 (*Le Bâilleur*); Ausst. Kat. Bratislava 1998/b, S. 448, Nr. 174, mit Abb. (Keleti); Clair 1998, o. S. [9], Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 117, Nr. 70, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 178–179, Nr. 16 (Krapf); Pötl-Maliková 2002 (Abb.); Schmid 2004, S. 16, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 180–182, mit Abb. 29–30, S. 187–195, 194, Abb. 37, S. 195, 288; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 154–161, Nr. 12, mit Abb. (Bückling); Aukt. Kat. Wien 2009, S. 106–107, mit Abb.; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 162–167, Nr. 23, mit Abb. (*The Yawner/L'Homme qui bâille*) (Pötl-Malikova); Slg. Kat. Düsseldorf 2011, S. 42, mit Abb.; Maršálek 2011, S. 26, mit Abb. 2; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 36–39, mit Abb. 31 (Boström); Ausst. Kat. Stockholm 2012, Umschlag, S. 31 (Abb.), 198, Nr. 57; Lechner 2013, S. 40 (Abb.), 41 (Abb.); Marsalek 2015, mit Abb. 15.3.

Den Kopf sah wahrscheinlich schon Nicolai während seines Besuches im Juni 1781 im Haus von Messerschmidt und erwähnt ihn in seiner Reisebeschreibung: »Er hatte [sich] auch den Mund ganz aufsperrend, gebildet, so dass man Zähne, Gaumen und die Zunge bis an ihre Wurzel sehen konnte«. Ob Nicolai jedoch wirklich diesen Kopf meinte, ist nicht ganz sicher, denn unter den *Charakterköpfen* existieren zwei mit offenem Mund. Manchmal wird das von Nicolai erwähnte Werk mit dem zweiten, heute verschollenen Kopf mit herausgestreckter Zunge identifiziert, der von Strunz als *Der Speyer* benannt wurde. Die verbreitete Meinung, dass sich Nicolai in seinem Bericht auf den *Gähner* bezieht, ist jedoch wahrscheinlicher.²

Das Werk trägt nur insoweit Messerschmidts eigene Züge, als auch hier der Künstler offenbar die Mimik vor dem Spiegel studiert hat, ein bewusstes Selbstporträt ist es nicht. Innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* gehört es zu einer umfangreichen Gruppe von feisten Köpfen älterer Männer, die von bekannten Bildnissen Messerschmidts ziemlich entfernt sind.³ Charakteristisch für diese Gruppe ist ein breiter runder Schädel, auf dem man hier eine mit durchgehender Punzierung dargestellte Stoppelhaarfrisur sieht. Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist der tief in den Körper gedrückte Kopf, so dass man vom Hals nur große Halsfalten wahrnehmen kann. Das Gesicht ist hier krampfhaft zusammengekniffen, die Nase ist gerümpft, und die wie geschwollen aussehenden, etwas schiefen Augenlider lassen nur einen dünnen Spalt offen. Über der Nasenwurzel sieht man dicke Wülste und tiefe Furchen, die diagonal zur Seite auslaufen. Darunter befindet sich ein Kranz von Krähenfüßen, die bis zu den Wangen reichen. Nur der Büstenausschnitt dieses Werkes ist in der Gruppe einmalig, er ähnelt jenem, der am Kopf mit dem Namen *Ein Hipochondrist* (Kat. Nr. 106) zu sehen ist. In beiden Fällen ist er vorne abgeschnitten und die ganze Büste ist auf einem Kubus aufgesetzt.

Das Hauptmerkmal dieses Kopfes ist ein weit geöffneter Mund, so dass man tief in die sorgfältig, »hyperrealistisch« (Pfarr) wiedergegebene und nachbearbeitete Mundhöhle mit einwandfreien Zähnen sehen kann. In ihrer Mitte bäumt sich hoch die Zunge auf.

Dieser offene Mund war wohl der Grund für die bald nach Messerschmidts Tod verbreitete Ansicht, der Kopf sei eine Selbstdarstellung des »gähnenden« Künstlers.⁴ Bei der ersten öffentlichen Ausstellung der Köpfe im Jahre 1793 in Wien knüpfte Franz Friedrich Strunz an diese Meinung an und benannte den Kopf als *Der Gähner*. Unter diesem Namen, den auch Albert Ilg und sogar Ernst Kris als entsprechend akzeptierten, ist er bis heute bekannt.

Die ersten Zweifel, ob diese Benennung wirklich zutreffend ist, kamen zwar schon 1982 auf⁵, und Michael Krapf hat 2002 auf ähnliche Darstellungen, die keinen »Gähner« vorstellen, wie z. B. auf die *anima damnata* von Gianlorenzo Bernini, hingewiesen. Erst 2006 distanzierten sich dann sowohl Maraike Bückling als auch Ulrich Pfarr eindeutig von dem traditionellen trivialen Namen und interpretierten den Ausdruck des verzerrten Gesichtes als eine Antwort auf ein starkes Leiden, bei dem »der Mund [...] wie zu einem Schrei geöffnet [ist]«.⁶

Der Kopf ist nach der neuesten Interpretation eine typische Darstellung des Meige-Syndroms, das aus der Kombination von Blepharospasmus der Augen und oromandibulärer Dystonie in der Mundregion besteht.⁷ Diese äußert sich hier im Spasmus des unwillkürlich geöffneten Kiefers und einer gehobenen, verkrampften Zunge. Eine ähnliche Darstellung eines »Gähners« von Pieter Brueghel führte in der Neurologie zur Benennung dieser Erscheinung als Brueghel-Syndrom.⁸ An der Büste ist mit dem kramphaft Richtung Brust gedrückten Kopf zusätzlich auch eine zervikale Dystonie dargestellt, so dass man von einer kraniozervikalen Dystonie, bei der das ganze Gesicht und der Hals in Mitleidenschaft gezogen werden, sprechen kann.⁹ Man kann annehmen, dass Messerschmidt in diesem Kopf einen Zustand gestaltete, den er selbst erleiden musste, er benützte für seine Darstellung jedoch ein fremdes Modell. Nach Michal Maršálek stellen dieser und der Kopf Nr. 33, *Der Erzbösewicht*, ein identisches Gesicht dar, auf dem zwei komplementäre Erscheinungen eines dystonischen Krampfes, die offene und die geschlossene, wiedergegeben sind.¹⁰

Noch im 19. oder am Anfang des 20. Jahrhunderts sind von diesem Kopf mehrere Abgüsse gefertigt worden, und zwar nicht wie üblich in Gips, sondern meist in Metall. Über die Zeit und die Umstände ihrer Entstehung ist nichts Näheres bekannt. Man kann annehmen, dass die Abgüsse C und D aus derselben Gussform entstanden sind, wie auch ein weiterer Metallabguss im Privatbesitz in Budapest. Die Qualität dieser Abgüsse ist nicht besonders hoch, der zuletzt unter F angegebene Gipskopf gehört schon in die Kategorie der anspruchslosen »Volks-Kunst«.¹¹

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau ausgestellt. Zusammen mit dem Abguss der Büste *Ein alter fröhlicher Lächler* bildete er die Gruppe mit dem Namen *Die lange Weile und der muntere Scherz*.¹²

Nur als Gipsabguss hat sich auch eine Variante zu diesem Kopf erhalten, mit flach liegender Zunge im geöffneten Mund. Man kann nicht eindeutig sagen, ob es sich hier um einen Abguss von einem weiteren, bisher verschollenen Original, oder nur um eine überarbeitete Nachbildung des Abgusses B handelt. Diese »Variante« ist daher in diesem Werkverzeichnis unter die fragwürdigen Werke eingereiht.¹³

- 1 Pötl 1996, S. 126.
- 2 Siehe S. 311–312, Kat. Nr. 83.
- 3 Siehe S. 133–134. Vgl. Ausst. Kat. New York–Paris 2010/2011, S. 162–179, Nr. 23–26 (Pötl-Malikova).
- 4 Siehe das auf S. 112–113 erwähnte Gedicht eines gewissen Schok, das im Pressburger Musenalmanach auf das Jahr 1785 erschienen ist, publiziert in: Pötl-Malikova 1982, S. 6.
- 5 Pötl-Malikova 1982, S. 71.
- 6 M. Bückling in Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 154. Auf S. 158–159 bringt sie dazu mehrere Vergleichsbeispiele aus der Geschichte der Kunst, die ihre Ansicht untermauern sollen.
- 7 Siehe S. 170.
- 8 Nach C. D. Marsden. Vgl. S. 204, Anm. 468.
- 9 Siehe S. 171.
- 10 Marsálek 2015, S. 236, Abb. 15.2 und 15.2, S. 238–239.
- 11 Publiziert in: Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 145–146. Hier wird eine solche Produktion von billigen, populären Nachbildungen der *Charakterköpfe* in einem selbständigen Kapitel (»Volks-Kunst, eine Abschweifung«, S. 144–147) ausführlich beschrieben und mit einer Reihe von Beispielen belegt.
- 12 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.
- 13 Siehe S. 403–404, Kat. Nr. X 12.

76

ZWEITER SCHNABELKOPF (NR. 6), 1777–1781 / SECOND BEAK HEAD (NO. 6), 1777–1781

Alabasterbüste, bräunlicher, fleckiger Stein, Höhe 43 cm. Büstenausschnitt beidseitig und unten angestückt (ursprünglich?). Bruchlinie am Hals. Bei einer Restaurierung wurden Nase und Schnabel ergänzt und beide Ohren neu modelliert. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5640.

Alabaster bust, mottled brownish stone, height 43 cm. Truncated torso with additions on both sides and at the bottom (original?). Fracture line on the neck. In the course of a restoration nose and beak were amended and both ears reconstructed. Belvedere, Wien, Inv. no. 5640.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Alabasterköpfen (siehe Kat. Nr. 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 118) als »Lehrmittel« in die Staatsgewerbeschule in Wien Schellinggasse. Architekt Joseph Urban fand 1907 auf dem Dachboden der Schule alle zehn Köpfe, von denen die meisten stark beschädigt waren. Acht davon, darunter auch dieses Werk, wurden auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes



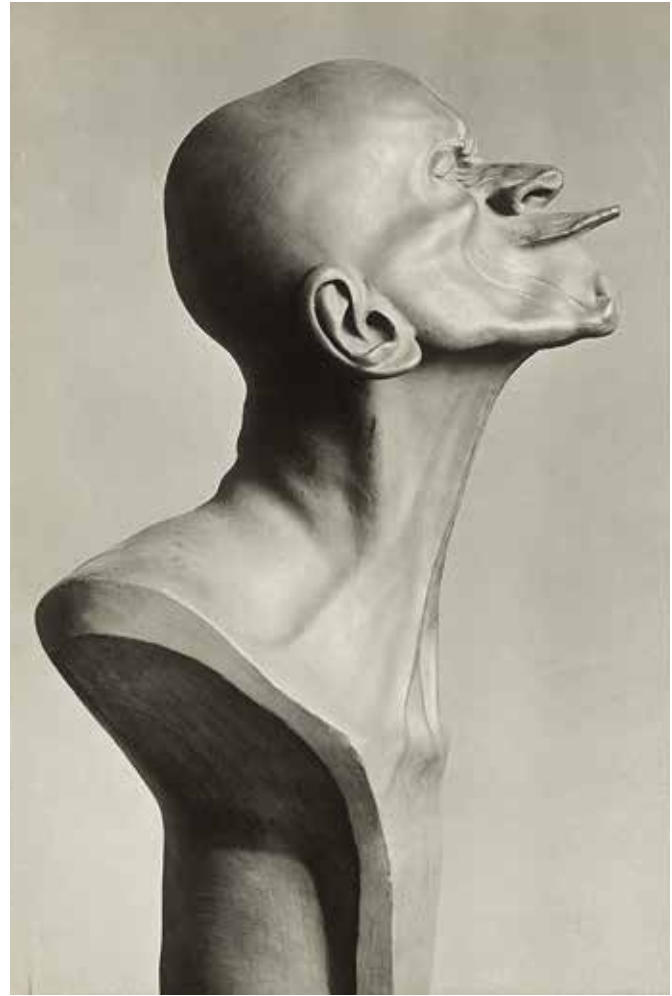
76

ausgestellt. Anschließend kamen alle zehn Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1964 der Österreichischen Galerie (heute Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1964.

Abgüsse / Replica casts

A: Patinierter Gipsabguss, gefertigt am Beginn des 19. Jahrhunderts im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren, verschollen (Abb. in: Wlha 1906, Taf. 3).



76 A

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5706 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053681). Alter, nachträglich schwarz patinierter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 187. Grau patinierter Gipsabguss, gefertigt 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel die Nummer 6 eingeprägt. Übernommen 1964 aus dem Verein Umělecká beseda in Prag.

D: Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1980/6a. Gipsabguss, gefertigt 1976 in der Österreichischen Galerie.

E Wien, Privatsammlung Julius Hummel. Gipsabguss.

F Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2227. Metallabguss (aus Blei-Zinn-Legierung), gefertigt 1985 nach Abguss C.

A: Patinated plaster cast, made in the early 19th century by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia., whereabouts unknown (Ill. in: Wlha 1906, Pl. 3).

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5706 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053681). Old plaster cast of unknown provenance, subsequently patinated black.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 187. Grey patinated plaster cast, made in the Österreichische Galerie in 1937 for an exhibition in Prague. The right-hand side of the socle is stamped with the number 6. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Hamburg, Kunsthalle, Inv. no. 1980/6a. Plaster cast, made in 1976 in the Österreichische Galerie.

E: Vienna, the Julius Hummel Private Collection. Plaster cast.

F: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2227. Metal replica (cast in a lead-tin alloy), copied in 1985 from replica cast C.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund 1907 (Original); Praha, Burg, Wladislav-Saal 1937 (Abguss C); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Hamburg, Kunsthalle 1978 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); Düsseldorf, Städtische Kunsthalle 1984 (Abguss D); Wien, Künstlerhaus 1987 (Abguss B); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Original ?); Caserta, Palazzo Reale 1988 (Abguss F); Wien, Messepalast 1989 (Abguss F); München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/Wien, Kunsthaus/Hannover, Wilhelm Busch-Museum 1992–1993 (Abguss B); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss F); Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1993–1994 (Abguss F); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss F); Wien, Kunstforum 1997 (Original?); New York, Cheim & Read 1998 (Abguss F); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss F); Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 2001 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Milano, Palazzo Reale 2003–2004 (Abguss B ?); Wien, Belvedere 2008 (Original); Como, Villa Olmo 2008 (Abguss B); Siena, Complesso museale Sta. Maria della Scala 2009 (Abguss E); Ausst. Kat. Linz, Lentos, Kunstmuseum Linz 2009 (Abguss B).

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 417–419; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 44–45 (zusammen mit Nr. 4: *Zwey überaus merkwürdige Büsten*); Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 44–45; Journal des Luxus und der Moden 1801, S. 605 (*Fantome*); Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95 (Büsten der beiden *Gesperster*); Ausst. Kat. Wien 1808, S. 40; Bertuch 1810, S. 122 (*Dämonen*); Hesperus 1812, S. 445 (*Zwei sogenannte Schnabelköpfe. Karikaturen*), 446; Paris und Wien 1812, S. 263 (*Zwei phantastische Büsten*); Ausst. Kat. Wien 1835, S. 13 (*Zwey überaus merkwürdige Büsten*); Der Adler 1839, S. 1101 (*Blinder rücksichtsloser Ausdruck des Hohmes*); Ausst. Kat. Wien 1852, S. 28; Schröer 1853, S. 243, Sp. 1–2; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 8–9 (*Dämonen*); Wurzbach 1867, S. 449; Ilg 1885,

S. 50–51, 57; Allgemeine Deutsche Biographie 1889, S. 499; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1171 (*Schnabelkopf*); Wlha 1906, Taf. 3 (*Zweiter Schnabelkopf*); Hevesi/Wlha 1909, S. 6–7, 9, Nr. 3 (*Mein Schnabelkopf, Marmor*); Ausst. Kat. Wien 1907, S. 13, Nr. 20 (*Grimasse*); Kunst und Kunsthandwerk Jg. X (1907), S. 176; Hevesi 1909, S. 93; Heilmeyer 1913, Taf. 117; Weiss 1924, S. 47, 63, 67–68, 158, 167–168, 230; Kris 1932, S. 211, Abb. 225, S. 212, Abb. 227–228, S. 216–218; Kris 1933, S. 399–400, o. S. Abb. 19; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Turček/Malíková 1962, S. 293–294; Wittkower 1963, S. 127; Eitner 1966, S. 87 mit Abb. (*Beak Head*); Biedermann 1973, o. S. [22], Abb. 18; Kris 1974 [1952], S. 140–141, o. S. Abb. 49 (*First Beak Head*); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [68], Abb.; Ausst. Kat. München 1977, S. 16 (Abb.); Biedermann 1978, S. 30, mit Abb. 11; Baum 1980, S. 404, Nr. 240, S. 405 (Abb.), S. 408; Glandien 1981, S. 62–64, 175, Abb. 48, S. 193; Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 77, 82, 186 (Abb.), 245–246, Nr. 72, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3–4, Nr. 44; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [100–103], Abb. 29/6; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 16; Zoege von Manteuffel 1984, S. 453, 455–456; Oberhaidacher 1984, S. 28–29, 33, mit Abb. 36, S. 35, Abb. 38, S. 42; Ausst. Kat. Düsseldorf 1984, S. 7 (Abb.), 9 (Abb.), 66; Chan 1986, S. 90, Abb. 30; Krauß 1986, S. 123, Abb. 51, S. 124–125; Ausst. Kat. Wien 1987, S. 448, Nr. XI, 1, mit Abb. (Syamken); Keleti 1987, S. 193 (Abb.), 194, Nr. 226, S. 431 (Abb.); Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 49 (Abb.), 52, Nr. 28 (*Seconda testa a forma di becco*) (Keleti); Ausst. Kat. London 1987–1988, S. 21 (Abb.) (*Second Beakhead*); Bücherl 1989, S. 58–62, 67 (Abb.); Ausst. Kat. München 1992, S. 51, Nr. 3; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 57, Nr. 2 mit Abb. (*La deuxième tête en forme de bec*); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 223, Abb. 206, S. 538, Nr. 252 (*Deuxième tête à bec*); Borrmann 1994, S. 111, Abb. 77; Krapf 1995, S. 44–55, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25]; Ausst. Kat. Wien 1997, S. 436, Nr. 223; Gorsen, Kunst und Wahn 1997/b, S. 58 (Abb.), 74–76; Ronzoni 1997, Titelseite (Abb.), S. 41 (Abb.); Grevers 1997, S. 88, o. S. Abb. 260; Ausst. Kat. New York 1998, o. S. [14], Abb. (*Man with Beak*); Lammel 1998, S. 80; Ausst. Kat. Bratislava 1998/b, S. 12 (Abb.); Pfarr 2001, S. 448–449; Ausst. Kat. Kopenhagen 2001, S. 50 (Abb.), S. 57 (*Second Proboscis Head*); Krapf, Leben 2002, S. 26; Krapf, Schnabelköpfe 2002, S. 87–99 mit Abb.; Fanta 2002, S. 134, 138; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 182–183, Nr. 17, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2002, S. 201 (Abb.); Ausst. Kat. Milano 2003, S. 520, Nr. II. 124, Abb. (?) (*Seconda testa con becco*) (Krapf); Pfarr 2003, S. 26 (Abb.), 33; Pötzl-Malíková 2004, S. 72 (Abb.), 100, 102, 106, 117; Schmid 2004, S. 17 mit Abb.; Höcherl, Wahngebilde 2006, S. 92, Abb. 91, S. 98; Bückling, Wahrheit 2006, S. 232, Abb. 83, S. 233; Kirchner 2006, S. 273, Abb. 100, S. 278; Pfarr 2006, S. 37, 39, 48, 54, 95, 103, 107, 195, Abb. 38, S. 353–365, mit Abb. 132–133; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S. Nr. 20, S. 30–31 (Abb.), 47 (Abb.), 48 (Abb.); Husslein-Arco 2008, S. 232–233, Nr. 111, mit Abb. (Krapf); Gampp 2008, S. 344, 345 (Abb.); Ausst. Kat. Siena 2009, S. 120 (Abb.); Ausst. Kat. Linz 2009, S. 38 (Husslein Arco), 39 (Abb.), 183; Pötzl-Malíková 2010/2011, S. 24–25, mit Abb. 9/10 (*Second Beak Head/Seconde tête au bec*); Scherf 2010/2011, S. 40, mit Abb. 16/30; Lambotte 2010/2011, S. 59; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 183, mit Abb. (Biografie); Pfarr 2011, S. 195–196, mit Abb. 11; Ausst.

Kat. Los Angeles 2012, S. 16–17, mit Abb. 14, S. 50 (Abb. 41), 56 (Abb. 47) (Bostöm); Lechner 2013, S. 42 (Abb.), 43 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2014/c, S. 139, mit Abb. (Aufstellung der Büste im Hagenbund 1907); Marsalek 2015, S. 239.

Der erhaltene von beiden *Schnabelköpfen*¹, die nach Messerschmidts Aussage Bildnisse von demselben feindlichen Geist der Proportionen sind, wurde 1907 im Depot der Staatsgewerbschule stark beschädigt aufgefunden und in diesem Zustand auf der kurz darauf folgenden 22. Ausstellung des Hagenbundes in Wien ausgestellt.² Später wurde er so unsachgemäß restauriert, dass man eine adäquate Vorstellung von seinem ursprünglichen Aussehen nur aus der alten Aufnahme des inzwischen verschollenen Abgusses A im Tafelwerk von Joseph Wlha gewinnen kann.

Anders als der *Erste Schnabelkopf* hat diese hoch aufgereckte Büste nicht glotzende, sondern zusammengekniffene Augen und eine verhältnismäßig glatte Stirn. Die untere Gesichtshälfte und die großen Muskelstränge am langen Hals, die bis zum *sternum* führen, sind dagegen gleich gestaltet. Die Gesichtszüge des runden kahlen Kopfes sind hier in die Mitte zusammengezogen, und auf den tief eingefallenen Wangen sieht man je zwei ornamentale Rillen, die bis zum dreischenkeligen langen Kinn führen. Statt einem Mund findet man auch hier nur eine schmale, in die Länge gezogene Oberlippe, die das Zentrum des Gesichtes bildet. Die wegstehenden, zu weit unten angesetzten Ohren sind sehr betont und erinnern an Fledermausohren. Dargestellt ist in beiden *Schnabelköpfen* zwar immer noch ein menschenähnliches Geschöpf, am ehesten ein alter ausgemergelter Mann, gleichzeitig aber auch eine irritierende Fratze, die zu den Dämonenerscheinungen in der Kunst gehört.

Die Entstehung beider Köpfe ist nur durch das Jahr 1781 als terminus ante quem begrenzt, denn im Juni dieses Jahres sah sie schon Friedrich Nicolai in der Wohnung des Künstlers. In der Literatur neigt man allgemein dazu, sie möglichst spät, kurz vor diesem Zeitpunkt zu datieren. Nur Jörg Oberhaidacher nimmt an, dass Messerschmidt diese Werke eher früh geschaffen hat und rückt sie in die Nähe von Büsten wie die des *Kindisch Weinenden* (Kat. Nr. 86). Einen Zusammenhang mit den »Geruch-Köpfen« (siehe z. B. Kat. Nr. 93) lehnt er ab.³ Diese stehen meiner Meinung nach den *Schnabelköpfen* jedoch am nächsten und sind daher wahrscheinlich auch ungefähr in der gleichen–späten–Zeit entstanden.

Während Ernst Kris in seiner psychoanalytischen Interpretation der *Charakterköpfe* diese Werke als Darstellungen eines halluzinierten gefährlichen Verführers sah, den der Künstler damit besiegt habe, dass er ihn in den beiden Werken materialisierte⁴, deutete sie der Psychiater Otto Glandien als einen Beweis für die zeitweilige Niederlage des Künstlers im Kampf gegen seinen Wahn, aus der er sich nur durch die Schaffung weiterer *Charakterköpfe* zu retten wusste.⁵

Nach Nicolai waren die ihm schwer verständlichen Aussagen Messerschmidts über seine *Charakterköpfe* von okkulten Lehren beeinflusst, und er erwähnte in diesem Zusammenhang den sogenannten Hermes Trismegistos, den legendären Ur-Vater des hermetischen Schrifttums. Daran knüpfte Michael Krapf in seiner ausführlichen Studie über die *Schnabelköpfe* an.⁶ Er geht dabei zurück bis in die hellenistische Zeit, als die nebulöse Gestalt des »dreimal größten Hermes« durch die Verschmelzung von zwei Gottheiten, dem ägyptischen Thot und dem griechischen Hermes,

entstanden ist. Thot, der vielseitige Gott der Weisheit, der auch über das richtige Maß, d. h. die Proportionen wachte, wird im alten Ägypten meist als menschliche Gestalt mit Ibiskopf dargestellt. Messerschmidt, der wohl von der »Ägyptomanie« seiner Zeit beeinflusst war, gestaltete nach Krapf in seinen *Schnabelköpfen* ebendiesen Thot. Diese Assoziation ist allerdings schwer nachvollziehbar, denn die beiden *Schnabelköpfe* haben bei Weitem keine »ibisköpfige Silhouette«, wie Krapf behauptet. Außerdem galt Hermes Trismegistos schon seit der Spätantike auch als ein Weiser, ein Urprophet, dem man mehrere okkulte Schriften zuschrieb, und als Prophetengestalt–und nicht als altägyptischer Gott–war er auch im 18. Jahrhundert in verschiedenen hermetischen Kreisen populär.⁷

In seiner rezenten Interpretation geht Maršálek von Messerschmidts magischem Kampf mit dem eingebildeten Geist aus. Nach den Vorstellungen des Künstlers konnte er seinen Widersacher nur damit besiegen, dass er ihm die Proportionen seines eigenen, durch Krämpfe verunstalteten Gesichtes aufzwingt und diese Erscheinung im Stein verewigt.⁸ Bis auf den Schnabel, mit dem sich der Geist als der eigentliche Aggressor verrät, geben ja die Züge des Dämons dieselben Spasmen wieder, die auch an den anderen *Charakterköpfen* zu sehen sind. Auch das Doppelbild der Dystonie, ihre offene und geschlossene Form–die auf den als Pendants gestalteten Köpfen erscheint–ist bei den beiden *Schnabelköpfen* durch den Wechsel von aufgerissenen und zusammengekniffenen Augen gegeben.⁹

Gleich wie beim *Ersten Schnabelkopf* nimmt Theodor Schmid auch bei diesem Kopf eine »Paraphrase« an, die er in der außerhalb der Serie der 49 *Charakterköpfe* stehenden *Variante zu »Der heftigste Geruch«* (Kat. Nr. 124) erkennt.¹⁰ Er begründet seine Annahme nicht nur mit der Ähnlichkeit der Grimasse (diesmal aber ohne den »Schnabel«), sondern auch mit der der Kopfhaltung. Wie wir später bei der Besprechung dieses Kopfes sehen werden, ist Schmidts wenig überzeugende Annahme auszuschließen.

1 Siehe S. 292–294, Kat. Nr. 74.

2 Eine Abbildung des Zustandes vor der Restaurierung befindet sich als Beilage des Grundbuchblattes zu diesem Werk im Belvedere (Österreichische Galerie), eine weitere ist veröffentlicht in: Heilmeyer 1913, Taf. 117. Seine Aufstellung im Hagenbund ist dokumentiert durch eine alte Aufnahme aus dem Jahre 1907, die im Ausst. Kat. Wien 2014/2014/c auf S. 139 reproduziert wurde.

3 Oberhaidacher 1984, S. 42.

4 Kris 1932, S. 217–218.

5 Glandien 1981, S. 63–64.

6 Diese Studie »Franz Xaver Messerschmidt. Er nannte sie seine Schnabelköpfe« publizierte Michael Krapf, fast wörtlich, nur mit kleinen Änderungen zweimal: das erste Mal 1995 in der Zeitschrift Belvedere (zitiert als: Krapf 1995), das zweite Mal im Ausst. Kat. Wien 2002 (zitiert als: Krapf, Schnabelköpfe 2002).

7 Siehe u. a. die auf S. 201 in Anm. 387 zitierte Publikation von Florian Ebeling.

- 8 Marsalek 2015, S. 240.
 9 Ebenda, S. 241.
 10 Schmid 2004, S. 17.

77

**EIN KRAFTVOLLER MANN (NR. 7), 1771–1783 /
 A POWERFUL MAN (NO. 7), 1771–1783**

Büste aus Zinn-guss (82,1% Zinn, 17,7% Blei)¹, Höhe 45 cm.
 Auf dem Sockel seitlich links eingeschlagen: 7. Vorne auf
 dem Büstenabschnitt Reste eines alten Klebezettels.
 Privatbesitz, New York.

Bust, tin alloy (82.1% tin, 17.7% lead)¹, height 45 cm. Socle
 stamped on the left-hand side: 7. On the front of the truncated
 torso remains of an old gummed label.
 Private ownership, New York.

Provenienz / Provenance

Um 1910 im Eigentum des Prinzen Nicolaus von Griechenland,
 danach in der Privatsammlung seiner Nachfahren. Am 2. April
 1985 bei Sotheby's London von Richard L. Feigen & Co New
 York ersteigert und am 21. Januar 1987 an den heutigen Besitzer
 verkauft. Siehe auch Kat. Nr. 113.

77



Around 1910 property of Prince Nicolaus of Greece, then in the
 private collection of his descendants. On 2 April 1985 acquired
 by Richard L. Feigen & Co New York at Sotheby's London and
 sold to the current owner on 21 January 1987. See also
 Cat. no. 113.

Abgüsse / Replica casts

A: Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts,
 gefertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei
 Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice
 in Südmähren, heute verschollen (Abb.: Wlha 1906, Taf. 17).

A: Grey patinated plaster cast dating from the early 19th cen-
 tury, commissioned by the Prince of Liechtenstein from the
 foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle
 at Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown
 (Ill.: Wlha 1906, Pl. 17).

Ausstellungen² / Exhibitions²

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten
 Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von
 Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von
 Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813;
 Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889;
 London, Institute of Contemporary Arts 1987/1988 (Original);
 New York, Cheim & Read 1998 (Original); Wien, Österreichische
 Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Ottawa, National
 Gallery of Canada 2004 (Original); New York, Neue Galerie 2005
 (Original); Frankfurt, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New
 York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original);
 New York, Neue Galerie 2011 (Original); Los Angeles, J. Paul
 Getty Museum 2012 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 45–46; Wiener Zeitung Nr. 89 vom
 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793,
 S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien
 1794, S. 45–46; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 41; Paris und Wien
 1812, S. 264; Hesperus 1813, S. 98; Vaterländische Blätter 1813,
 S. 28; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 13; Der Adler 1839, S. 1101 (*Ein
 kraftvoller heiterer Mann*); Ausst. Kat. Wien 1852, S. 29; Ausst.
 Kat. Wien 1858, S. 9–10; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51,
 52 (*Die übergroße Anstrengung*); Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99,
 Nr. 1172; Wlha 1906, Taf. 17; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 17;
 Weiss 1924, S. 58–59, 132; Kris 1932, S. 201, Abb. 202, 203,
 S. 206; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 246, Nr. 73, mit Abb. (ver-
 schollen); Aukt. Kat. London 1985, Nr. 151, mit Abb.; Sotheby's
 International Preview, Nr. 52 (April/Mai 1985), Umschlag, S. 30,
 mit Abb., Nr. 55 (Juli/August 1985), S. 30; Ausst. Kat. London
 1987, S. 27 (Abb.), 28 (Abb.) (*A Powerfull Man*); Ausst. Kat. Wien
 2002, S. 184–185, Nr. 18, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malikova 2003,
 S. 253, Abb. 249, S. 254, Anm. 4; Schmid 2004, S. 18, mit Abb.;
 Pötzl-Maliková 2004, S. 76 (Abb.); Pfarr 2006, S. 196, Abb. 39,
 197, 276, 288, 440; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 176–181,
 Nr. 16, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. New York 2010, Umschlag;
 Boström 2010/2011, S. 45, mit Abb. 5/35; Ausst. Kat. New York/

Paris 2010–2011, S. 158–161, Nr. 22, mit Abb. (*A Strong Man/Un Homme fort*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. New York 2011, S. 225, Nr. 92 (Abb.); Lechner 2013, S. 44 (Abb.), 45 (Abb.).

Die Büste gehört zu einer Gruppe von Köpfen, die ein ovaler Kopftypus, ein ähnlicher Büstenabschnitt und auch dasselbe kurz geschorene Haar oder Kahlköpfigkeit auszeichnet.³ Ihr Gesichtsausdruck ist innerhalb dieser Gruppe jedoch einmalig. Im Vergleich mit anderen dazugehörigen Köpfen ist ihre Gestaltung von der Wiedergabe der Wirklichkeit schon ziemlich entfernt und erinnert an eine Maske.

In der ganzen Reihe der *Charakterköpfe* ist die Grimasse dieses Kopfes aber keinesfalls einzigartig, man kann sie an mehreren Werken, die zu verschiedenen anderen Gruppen gehören, wiederfinden. Gemeinsam ist ihnen eine starke Stilisierung der Gesichtszüge und meist auch ein mehr oder weniger verschmitzt wirkender clownesker Ausdruck, der sich bis ins Dämonische steigern, oder aber ins Dummliche ableiten kann.

Charakteristisch für alle diese Köpfe ist in der oberen Gesichtshälfte eine fast identische Gestaltung der Augenpartie, die bei dieser Büste besonders betont ist. Die Augen selbst sind hier klein und wenig eindrucksvoll, haben dicke, schematisch gezeichnete Augenlider und eine Reihe von Krähenfüßen. Wesentlicher sind die haarlosen Augenbrauen, die bei der Nasenwurzel stark verdickt sind. Sie bilden über den Augen einen hohen Bogen aus mehreren Falten, der sich auf der Seite bis zu den Augen neigt. Auf der hohen Stirn erstrecken sich kaum sichtbare, feine horizontale Linien, seitlich grenzen das Gesicht gekrümmte Linien ab, die sich in einer Reihe von dicken Falten bis auf das lange Doppelkinn fortsetzen. Die kleinen und größeren Falten der Mundpartie umranden eine hohe rautenförmige Fläche, deren Mitte die dünne waagrechte Linie eines lächelnden (?) Mundes bildet. Der Hals hat mehrere parallele horizontale Linien und einen Kranz von radialen Falten. Erstere weisen möglicherweise auf das fortgeschrittene Alter des Mannes, Zweitere auf eine angestrenzte Haltung hin.

Franz Strunz interpretierte den Ausdruck dieser Büste – wenig zutreffend – als ein zufriedenes Lächeln eines selbstbewussten kraftvollen Mannes. Schon Albert Ilg meldete 1885 Kritik an und deutete den Kopf im Hinblick auf die hervortretenden Sehnen am Hals als Darstellung eines alten Mannes, der sich sehr anstrengen muss, um etwas durchzuführen. Die offenbare Spannung in der Mimik und in den Muskeln zeigt nach Theodor Schmid hingegen ein mit viel Mühe zurückgehaltenes Lachen. Nach der neuesten Interpretation entspricht sie dem anstrengenden Kampf Messerschmidts mit der Dystonie. Der vermeintlich lustige Ausdruck ist wahrscheinlich nur eine unwillkürliche, zufällige Erscheinung der verkrampften Züge.

Im Jahre 1812 wurde von diesem Kopf ein Wachsabguss abgenommen und zu einer Figurine ergänzt, die im neu errichteten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau aufgestellt wurde. Zusammen mit der ähnlich ausgestatteten Figur nach der Büste *Ein aus dem Wasser Geretteter* bildete sie eine Gruppe, die einen Schiffsmann bei der Rettung eines in den Fluss Gestürzten darstellte.⁴

- 1 Nach einer Untersuchung im Institut für Geowissenschaften der J. W. Goethe Universität in Frankfurt am Main (Kopie des Berichtes von Sabine Klein an das Liebieghaus vom 15. Februar 2007 in der Neuen Galerie in New York).
- 2 Die Angaben über die Ausstellungen des Kopfes in New York und in Ottawa beruhen auf den Mitteilungen der Mitarbeiter der Neuen Galerie in New York. In den entsprechenden Katalogen wird dieser Kopf nicht erwähnt.
- 3 Vgl. ausführlich in: Ausst. Kat. New York/Paris 2010/2011, S. 140–161, Nr. 18–22 (Pötzl-Malikova).
- 4 Vaterländische Blätter 2013, S. 28. Die Gruppe hatte den Namen: *Männliche Kraft und Erschlappung*.

78

DER SANFTE RUHIGE SCHLAF (Nr. 8), 1771–1783 / THE QUIET PEACEFUL SLEEP (No. 8), 1771–1783

Zinnbüste (97,3 % Zinn, 1,3 % Kupfer, 1,0 % Blei)¹, Höhe 44 cm. Oberfläche ursprünglich beschädigt und abgeblättert, restauriert 1974. Am Sockel links unten eingeschlagen: 8.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 53.656.

Bust, tin cast (97.3 % tin, 1.3 % copper, 1.0 % lead), height 44 cm. Surface originally damaged and flaked, restored in 1974.

Socle stamped on the left-hand side: 8.

Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 53.656.

Provenienz / Provenance

Vor 1885 zusammen mit dem *Gähner* (Kat. Nr. 75) im Eigentum von Graf Edmund Zichy in Wien, im 20. Jahrhundert in Budapest im Zichy Múzeum, dann in der dortigen Städtischen Galerie (Fővárosi képtár), 1952 vom Museum der Schönen Künste (Szépművészeti múzeum) übernommen. Siehe auch Kat. Nr. 75.

Prior to 1885, together with *The Yawner* (Cat. no. 75), property of Count Edmund Zichy in Vienna, in the 20th century at the Zichy Muzeum in Budapest, then at the Budapest Municipal Gallery [Fővárosi képtár] and since 1952 at the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum]. See also Cat. no. 75.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 156. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, hergestellt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren. Am Sockel links die Nummer 8 eingepreßt.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2402. Patinierter Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung) hergestellt 1988 von Guss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 156. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz



78

Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia. Socle stamped on the left-hand side with the number 8.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2402. Patinated replica (cast in a lead-tin alloy) copied in 1988 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Budapest, Szépművészeti múzeum 1974 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Original); Wien, Messepalast 1989 (Original); Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980 (Original); Budapest, Történeti Múzeum 1993 (Original); Nice, Palais Masséna (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Milano, Palazzo Reale 2003–2004 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, J. Paul Getty Museum 2012 (Original).



78

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 46; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 46; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 41–42; Paris und Wien 1812, S. 264; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 14; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 29; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 10–11; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der ruhig Schlafende*), 52, 58; Wlha 1906, Taf. 16; Hevesi/Wlha 1909, Nr. 16; Slg. Kat. Budapest 1923, S. 83, o. S. (Abb.); Weiss 1924, S. 51, 67; Kris 1932, S. 184, Abb. 163, S. 188–189, 192, 218; Kris 1933, S. 392–393, 397, o. S. Abb. 1; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51; Slg. Kat. Budapest 1966, S. 38; Ausst. Kat. Budapest 1974, S. 18, Abb. 41; Kris 1974 [1952], S. 134–135, 143, o. S. Abb. 22 (*Quiet Peaceful Sleep*); Balogh 1975, Bd. I, S. 256, Nr. 389, Bd. II, Abb. 443 (*Der Schlafende*); Biedermann 1978, S. 28, Abb. 5, S. 29; Irène Vozil, Restauration du »Dormeur« de F. X. Messerschmidt, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Nr. 53, Budapest 1979, S. 209–213; Ausst. Kat. Budapest 1980, S. 292, Nr. 290, Taf. 77; Glandien 1981, S. 190; Pözl-Malikova 1982, S. 72, 247, Nr. 74, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [129–132], Abb. 44/8; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 12; Ausst. Kat. London 1987, Abb. S. 29–30 (*The Gentle Peaceful Sleep*); Keleti 1987, S. 187 (Abb.), 189, Nr. 195; Bücherl 1989, S. 57–58, 61–62, 65 (Abb.); Hámori 1992, S. 238–239, Abb. 6; Ausst. Kat. Budapest 1993, S. 416 (Abb.), 417–418,

Nr. 188 (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 57, Abb. 3 (*Le sommeil tranquille et paisible*); Hámori 1994, S. 19–20, Abb. 19; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 448; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 186–187, Nr. 19, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Milano 2003, S. 514–515, Nr. II, 121, mit Abb. (*Il sonno dolce e sereno*); Schmid 2004, S. 19, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 76 (Abb.); Pfarr 2006, S. 117, 171, 173, 197, Abb. 40–41, S. 236, 386, 440; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 138–143, Nr. 9, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 302; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 112–115, Nr. 11, mit Abb. (*Quiet peaceful sleep/Le doux sommeil paisible*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 10–11, mit Abb. (Boström); Lechner 2013, S. 46 (Abb.), 47 (Abb.).

Als zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers das Gedicht *Messerschmidts Grabschrift*² verfasst wurde, hatte der Autor sicher dieses Werk im Sinne, als er schrieb, dass sich der Künstler in verschiedenen Situationen dargestellt habe, so auch schlafend. An diese, wohl bald kursierende Bezeichnung des Kopfes knüpfte einige Jahre später Franz Strunz an, ohne aber zu erwähnen, dass die Büste die Gesichtszüge Messerschmidts trägt. Davon überzeugt jedoch der Vergleich mit anderen Selbstporträts der Künstler, namentlich mit dem lachenden und dem ernstesten Bildnis (Kat. Nr. 71 und 102). Neben den für ihn charakteristischen, hier verjüngten Gesichtszügen weist der sehr ähnliche, verhältnismäßig breite Kopftypus auf eine Selbstdarstellung hin.

In seinem Entwurf einer Typologie der *Charakterköpfe* reiht Michael Krapf diesen Kopf in die erste Gruppe der zuständlichen Selbstbildnisse ein, die angeblich am Beginn der Serie stehen und vom lachenden Selbstbildnis abzuleiten sind.³ Die Gesichtsoberfläche des Schlafenden ist tatsächlich verhältnismäßig weich modelliert, was für eine frühe Entstehung spricht. Exzentrisch wirken in diesem Zusammenhang jedoch die wulstigen Augenbrauen und die zottelförmigen, wegstehenden Haare.⁴ Diese zwei Merkmale machen die vorgeschlagene frühe Datierung unsicher und sprechen dafür, dass auch dieser Kopf erst in Pressburg entstanden ist. Die dichten Augenbrauen sind an mehreren *Charakterköpfen* zu sehen, die wir mit gutem Grund erst nach 1777 datieren. Neben diesen Brauen findet man an einigen dieser Köpfe auch ähnliche, jedoch nicht so krass gestaltete Haarbüschel, so zum Beispiel beim Kopf des *Melankolikers* (Kat. Nr. 84).

Seit Ernst Kris neigt man zu der Ansicht, dass dieser Kopf keinesfalls einen Schlafenden darstellt, sondern einen Wachenden mit geschlossenen Augen. Man nimmt eine gespannte Ruhe voll innerer Konzentration wahr, die in den leicht zusammengezogenen Augenbrauen und dem entschlossen wirkenden Mund sichtbar wird. Nur Michael Krapf deutet diesen Zustand als einen mesmerischen »Heilschlaf«, was kaum möglich ist.⁵ Die Ansicht von Barbara Bücherl, dass dieses Werk »eine vorweggenommene idealisierte Totenmaske« sein könnte, ist ebenfalls schwer nachvollziehbar.⁶ Akzeptabler ist dagegen die Interpretation von Ulrich Pfarr: die Darstellung lasse »an einen lebhaften, von vielerlei Affekten geleiteten Traum denken«.⁷

Nicht auszuschließen ist auch die Möglichkeit, dass Messerschmidt hier eine besondere Erscheinungsform des Blepharospasmus, die sogenannte Lidapraxie darstellt, bei der an den Augenmuskeln kein Spasmus zu sehen ist, der Betroffene jedoch die

Lider willentlich nicht heben und so während dieser Zeit nicht sehen kann.⁸ Eine solche Interpretation ist allerdings insofern fraglich, als der ruhige Gesichtsausdruck dieser Büste kaum einen gravierenden Dystonie-Zustand nachempfinden lässt.

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsy von Wittenau ausgestellt. Zusammen mit dem *Schalksnarr* bildete sie eine Gruppe mit den Namen *Der sanfte Schlaf und die neckende Schalkheit*.⁹

- 1 Pötzl 1996, S. 126.
- 2 Siehe S. 206, Anm. 277.
- 3 Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57.
- 4 Siehe M. Bückling in Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 140, 143.
- 5 In: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 186. Den »Heilschlaf« Mesmers kann man schon zeitlich kaum in Korrelation zu diesem Werk bringen. Wenn nämlich der Kopf noch in Wien entstanden wäre, dann war diese Heilmethode von Mesmer noch nicht voll entwickelt und eingesetzt, wenn nach 1777 in Pressburg, dann hätte der Künstler ja schwerlich Kontakt zu Mesmer gehabt, der seit Beginn des Jahres 1778 in Paris lebte.
- 6 Siehe Bücherl 1989, S. 61–62. Bereits G. Biedermann (1978, S. 29) meint: »Schlaf und Tod stehen hier eng nebeneinander«. An die Vorstellung von Bücherl knüpft auch M. Bückling in Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 141 an. Vgl. Ausst. Kat. New York/Paris 1910/1911, S. 115 (Pötzl-Malikova).
- 7 Pfarr, Betrachter 2006, S. 302.
- 8 Siehe S. 170.
- 9 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.

79

DIE EINFALT IM HÖCHSTEN GRADE (NR. 9), 1777–1783 / THE ULTIMATE SIMPLETON (NO. 9), 1777–1783

Alabasterbüste, bräunlicher, fleckiger Stein, Höhe 41,3 cm (ohne nachträglichen Sockel). An verschiedenen Stellen ergänzt (Nase, rechte Seite und unterer Abschluss des Büstenabschnitts). Wien, Wien Museum, Inv. Nr. 67.137.

Alabaster bust, brownish, mottled stone, height 41.3 cm (excluding the added socle). Repaired in several places (nose, right-hand side and lower end of the truncated torso). Vienna, Wien Museum, Inv. no. 67.137.

Provenienz / Provenance

1939 vom Kunstverlag Wolfrum angekauft.

Purchased from Kunstverlag Wolfrum in 1939.

Abgüsse / Replica casts

A: Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei

Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren, verschollen (Abb.: Wlha 1906, Taf. 14).

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5685 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053686). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, graphitiert.

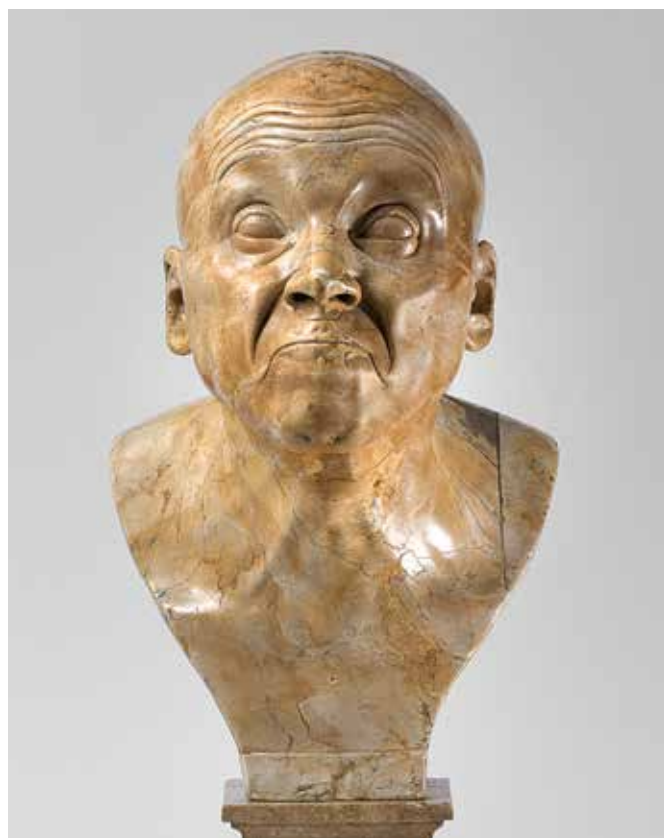
A: Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown (Ill.: Wlha 1906, Pl. 14).

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5685 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053686). Old plaster cast of unknown provenance, graphited.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Künstlerhaus 1990–1991 (Original); Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993–1994 (Original); London, Hayward Gallery 2000 (Original); Wien, Historisches Museum der Stadt Wien 2001 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Wien, Wien Museum 2010 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

79



Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 47; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 47; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 42; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 264; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 14; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 29; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 11–12 (*Stumpfsinn*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Einfältige*), 58; Aukt. Kat. 1889, S. 99, Nr. 1173; Wlha 1906, Taf. 14; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 14; Weiss 1924, S. 61–62; Kris 1932, S. 202, Abb. 205, S. 206; Kris 1933, S. 393; Malíková 1968, S. 79–80, 115; Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 189 (Abb.), 247, Nr. 74, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [95], Abb. 26/var. 9; Bücherl 1989, S. 58, 64 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 1990, S. 118, Nr. 1/88, S. 119 (Abb.) (Kassal-Mikula); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 222 (Abb.), 538, Nr. 253 (*Le degré ultime du simple d'esprit*); Ausst. Kat. London 2000, S. 174, Nr. 235 (*Physiognomic Head 1775*); Ausst.-Kat. Wien 2001, Umschlag, S. 42 (Abb.), 79; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 188–189, Nr. 20, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 20, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 77 (Abb.); Pfarr 2006, S. 200, Abb. 42, S. 201, Abb. 43, S. 387, 441; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 182–185, Nr. 17, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2010, S. 154, Nr. 1, Abb.; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 184–187, Nr. 28, mit Abb. (*The ultimate Simpleton/La Simplicité d'esprit la plus grande*) (Pötzl-Malíková); Pfarr 2011, S. 193–194, mit Abb. 9; Lechner 2013, S. 48 (Abb.), 49 (Abb.).

Im Kopftypus (rund, glatzköpfig, mit merkbaren Backenknochen) und der Form des Büstenabschnittes gehört diese Alabasterbüste eines älteren Mannes zur Gruppe der »Riechenden«.¹ Ähnlich sind auch der stark nach vorne gestreckte Kopf und der lange Hals mit zwei sichtbaren Muskelsträngen. Nur der Ausdruck des Gesichtes ist anders. Die klar umrandeten Augen sind hier offen und liegen in großen tiefen Augenhöhlen. Auf der Stirn sieht man mehrere horizontale, parallel verlaufende Falten, die bis zu den Schläfen reichen. Eine ähnliche Gestaltung der oberen Gesichtshälfte findet man auch an anderen *Charakterköpfen*, die nicht zu dieser Gruppe gehören. Von der glatten geraden Nase führen tief eingeschnittene Nasolabialfalten zu dem auf eine dünne Linie zusammengepressten Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln. Sonst ist die ganze untere Gesichtshälfte ohne Falten, ihre Form ist von der Knochenstruktur bestimmt. Das Kinn ist nach vorne geschoben und erinnert zusammen mit den aufgerissenen Augen an einen stierenden Gesichtsausdruck, den man als teils verdutzt, teils einfältig bezeichnen kann. Dem entspricht auch der Name, den Franz Strunz dem Kopf verliehen hat.

Nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* ist der unnatürlich nach vorne gestreckte Kopf eine typische Erscheinung einer zervikalen Dystonie.² Sie bestimmt wohl auch die Spannung, die im gesamten Gesicht wahrnehmbar ist. Nicht ausgeschlossen ist, dass der Künstler in den weit geöffneten, klar gezeichneten Augen und dem fest verschlossenen Mund sein Bemühen ausgedrückt hat, gegen die Krämpfe anzukämpfen.

1 Siehe S. 330–331, Kat. Nr. 93.

2 Siehe S. 171.

Restitutionstext Wien Museum / Wien Museum Statement on Restitution Policy

Bezüglich der Ankäufe der Städtischen Sammlungen vom Dorotheum, aus dem Kunsthandel und aus Antiquariaten sowie Widmungen von öffentlichen Stellen stellte die Wiener Restitutionskommission in der Sitzung vom 27. Oktober 2004 fest, dass sie das Datum der Erwerbung zwischen dem 13. März 1938 und dem 8. Mai 1945 als einziges Indiz für eine Entziehung nicht für ausreichend hält, um eine Restitutionsfähigkeit anzunehmen. Als unbedenkliche Erwerbungen können diese Ankäufe bzw. Widmungen jedoch nicht gelten (eventuell entzogene Gegenstände anonymen Entziehungsoffer). Sachdienliche Hinweise auf die Vorbesitzer richten Sie bitte an die Restitutionsbeauftragten der Museen der Stadt Wien:

michael.wladika@wienmuseum.at oder
gerhard.milchram@wienmuseum.at

Weitere Informationen entnehmen Sie unserer Homepage:
<http://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/restitution.html>

The Vienna Restitution Commission has, in its meeting on 27 October 2004, reached the following conclusion concerning purchases by the Municipal Collections from the Dorotheum, the art trade and antique dealers and donations made by official authorities: in the Commission's view, a date of acquisition between 13 March 1938 and 8 May 1945, is not, if unsupported by other evidence, in and of itself sufficient for an object to be declared eligible for restitution. It does not however follow that these purchases and/or donations may therefore be regarded as unobjectionable. (They may still be objects looted from anonymous victims). If you have pertinent information that may lead to the identification of previous owners, please contact the persons in charge of restitution on behalf of the Museums of the City of Vienna

michael.wladika@wienmuseum.at or
gerhard.milchram@wienmuseum.at

Further information can be found on our website
<http://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/restitution.html>

80

DER BEKÜMMERTE (NR. 10), 1775–1777 (?) /
THE TROUBLED MAN (NO. 10), 1775–1777 (?)

Zinnbüste (99,0% Zinn)¹, Höhe 45 cm. Oberfläche etwas abgeblättert und ein wenig bestoßen. Links am Sockel eingeschlagen: 10.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3198.

Bust, tin cast (99.0%)¹, height 45 cm. Some surface flaking and slight scuffing. Socle stamped on the left-hand side: 10.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 3198.

Provenienz / Provenance

1931 vom Wiener Antiquitätenhändler Alexander Wengraf erworben. Vormalig angeblich im Pariser Kunsthandel.

Purchased in 1931 from the Vienna antiques dealer Alexander Wengraf. Prior to this it was reputedly on offer in the Paris art trade.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 177. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel die Nummer 10 eingepreßt. Verfertigt im Auftrag von Fürst Liechtenstein von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5703 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053654). Alter, mit Schellack überzogener Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 1889. Patinierter Bronzeabguss, verfertigt 1977 nach Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 177. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century. The left-hand side of the socle is stamped with the number 10. Made by order of the Prince of Liechtenstein by Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5703 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053654). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 1889. Patinated bronze replica, copied in 1977 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hofburg 1948 (Original); London, The Royal Academy 1972 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Abguss B oder Original); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Wien, Kunstforum 1997 (Original); Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 2001 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 47–48; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 47–48; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 43; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 264; Vaterländische Blätter 1813, S. 29; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 14–15; Der Adler 1839,



80

S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 29; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 12–13 (*Kummer*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1174; Wlha 1906, Taf. 15; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 15; Weiss 1924, S. 52–53; Kris 1932, S. 186, Abb. 166, S. 189–190, 218, Anm. 90; Kris 1933, S. 392, 398, o. S. Abb. 27; Slg. Kat. Wien 1934, S. 14, Nr. 18, S. 189 (Abb.); Goldscheider 1936, Taf. 352; Eitner 1966, S. 86 (Abb., *Morose Man*); Malíková 1968, S. 82–83; Ausst. Kat. London 1972, S. 262, Nr. 406 (*The worried man*); Biedermann 1973, o. S. [20], o. S. [22], Abb. 12; Kris 1974 [1952], S. 134, 139, o. S., Abb. 48 (*The Troubled One*); Ausst. Kat. München 1977, S. 18 (Abb.); Baum 1980, S. 397 (Abb.), 398, Nr. 234, S. 407, Nr. 5703; Glandien 1981, S. 147, Abb. 20, S. 191; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 188 (Abb.), 247–248, Nr. 76 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 39; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 27 (Keleti); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [80–81], Abb. 14/10; Keleti 1987, S. 191, Nr. 216, mit Abb., S. 196–197, mit Abb.; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 57, Nr. 4 (*L'affligé*); Ausst. Kat. Wien 1997/b, S. 75 (Abb. 80), 436, Nr. 221 (1770/78); Pfarr 2001, S. 448–449; Ausst. Kat. Kopenhagen 2001, S. 55 (Abb., *The Worried Man*); Krapf, *Charakterköpfe* 2002, S. 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 190–191, Nr. 21, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 78 (Abb.); Schmid 2004, S. 21, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 37, 174–175, 183–184, 203, Abb. 44, S. 238, 288, 292, 295, 438; Husslein-Arco 2008, S. 224–225, Nr. 107 (Krapf); Lechner 2013, S. 50 (Abb.), 51 (Abb.).

Die Büste gehört zu einer kleinen Gruppe von Werken, auf denen die individuellen Gesichtszüge des Künstlers zwar gut wahrnehmbar sind, der Kopftypus jedoch schmäler und die kurz geschnittenen Locken merklich buschiger gestaltet. Das Interesse des Künstlers konzentriert sich hier auf die Darstellung eines intensiven Gesichtsausdrucks, der einen emotionalen Hintergrund vermuten lässt. Diesen Aspekt vermitteln schon die weit geöffneten Augen unter den zusammengezogenen haarlosen Brauen, über denen horizontale »Sorgen«-Falten die Stirn durchziehen, wie auch die vorgestülpte Unterlippe, die mit kurzen, aber tiefen Nasen- und Mundfalten gerahmt ist. Für den Namensgeber Franz Strunz standen in diesem Gesicht Kummer und das Bewusstsein von Ausweglosigkeit geschrieben.

Ernst Kris¹ dagegen fand den Gesichtsausdruck keiner Deutung möglich. Gerade an diesem Werk explizierte er seine These von den »mimischen Konstellationen« der *Charakterköpfe* Messerschmidts, die oft in Grimassen ausufernten. Nach seiner Meinung bilden die beiden Gesichtshälften dieses Kopfes keine Einheit, die zu einer sinnvollen Aussage führen würde. Mit Kris' Behauptung setzten sich vor allem Michael Krapf und Ulrich Pfarr auseinander. Krapf betont vor allem die Einheit der Darstellung des Gesichtes², Pfarr kommt unter Bezug auf das Facial Action Coding System zur Schlussfolgerung, dass sich im Gesichtsausdruck Angst mit Trauer oder Ärger verbinden würden.³ Demgegenüber weist Theodor Schmid darauf hin, dass der Gesichtsausdruck »weder unwillkürlich vorkommt, noch zu einem alltäglichen Repertoire der Mimik gehört«.⁴ Nach der neuesten Auslegung stellt diese Büste ein durch Dystonie verkrampftes Antlitz dar, wobei sich die Krankheit besonders im Mundbereich auswirkt. Die merkbare Spannung im Gesicht erstreckt sich auch auf die Muskeln des sonst glatten Halses und des Büstenausschnittes.

Fraglich ist die Datierung dieser Büste. Während Michael Krapf sie unter die Spätwerke einreicht und erst um 1780 datiert, ist sie meiner Meinung nach nicht weit von den frühen grimasierenden Köpfen Kat. Nr. 86 und 96 entfernt und möglicherweise schon in München, spätestens aber am Anfang der Pressburger Zeit entstanden.

Ein Wachsabguss des Kopfes, ergänzt zu einer Figurine, wurde im neu eröffneten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen in Wien Ende 1812 ausgestellt. Er bildete hier, zusammen mit einer weiteren, nicht genau identifizierbaren Figurine nach einem *Charakterkopf* Messerschmidts, die Gruppe *Der Tröstende und Bekümmerte*.⁵

1 Pötzl 1986, S. 126.

2 Kris 1932, S. 189–190.

3 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 190.

4 Pfarr 2006, S. 37, 295, 438.

5 Schmid 2004, S. 21.

6 Die zeitgenössische Presse fand diese Gruppe jedoch »wenig ansprechend«, siehe Hesperus 1813, S. 18.

DAS HOHE ALTER (NR. 11), 1771–1783 /
OLD AGE (NO. 11), 1771–1783

Gelblicher Alabaster¹, Höhe 38 cm. Im Gesicht (Stirn und Nase) und am Büstenabschnitt kleine Absplitterungen bzw. spätere Ergänzungen, auf der Rückseite größere abgebrochene, später durch Wachs ergänzte Teile. Büstenabschnitt etwas gekürzt. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2282.

Yellowish alabaster¹, height 38 cm. Fragments missing from face (forehead and nose) and truncated torso that were later replaced; larger parts missing from the back that were later remodelled in wax. Torso slightly shortened. Belvedere, Vienna, Inv. no. 2282.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk Ende des 19. Jahrhunderts zusammen mit neun weiteren Alabasterköpfen (siehe Kat. Nr. 76, 85, 95, 102, 105, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Staatsgewerbeschule in Wien, Schellinggasse. Im Jahre 1907 wurden alle diese Köpfe vom Architekten Joseph Urban im Depot der Schule entdeckt. Acht von ihnen, darunter wohl auch dieses Werk, waren auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes im Frühjahr 1907 zu sehen. Anschließend kamen alle zehn in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort gelangte dieser Kopf 1922 an die Österreichische Galerie (heute: Belvedere).

81



This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, arguably including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1922.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 159. Grau patinierter Gipsabguss, links am Sockel die Nummer 11 eingeprägt. Verfertigt Anfang des 19. Jahrhunderts in der Gießerei von Franz Jacob Steger auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein für sein Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5680 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053680). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2502. Metallabguss (Zinn-Blei-Legierung) aus dem Jahre 1989 vom Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 159. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the left-hand side with the number 11. Made by order of the Prince of Liechtenstein in the early 19th century by Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5680 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053680). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. 2502. Metal replica cast in a tin-lead alloy dating from 1989, copied from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund 1907 (?) (Original); München, Kunstverein 1913 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 2002–2003 (Original); Como, Villa Olmo 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 48; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 48; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93;

Ausst. Kat. Wien 1808, S. 43; Paris und Wien 1812, S. 264; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 15; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 30; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 13; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Hochbetagte*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1173; Wlha 1906, Taf. 13; Ausst. Kat. Wien 1907, S. 13, Nr. 17 (?) (*Stumpfsinn*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 13; Heilmeyer 1913, Taf. 114 (*Mimische Plastik*); Ausst. Kat. München 1913, S. 58, Nr. 359; Hofmann 1913, S. 157; Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVIII, Nr. 113, Taf. 90; Weiss 1924, S. 52–53, 67; Kris 1932, S. 207, Abb. 222, S. 214; Slg. Kat. 1934, S. 14, Nr. 19, S. 188 (Abb.); Malíková 1968, S. 83; Ausst. Kat. München 1977, S. 16 (Abb.); Biedermann 1978, S. 31, Abb. 12; Baum 1980, S. 385 (Abb.), 386–387, Nr. 226, S. 407, Nr. 246; Pötzl-Malíková 1982, S. 72, 248, Nr. 77 mit Abb.; Ausst. Kat. 1982, S. 3, Nr. 34; Behr/Grohman/Hagedorn 1983, o. S. [74–75], Abb. 9/11; Keleti 1987, S. 183 (Abb.), 189, Nr. 198; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 58, Abb. 5 (*L'âge avancé*) (Keleti); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 454; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 192–193, Nr. 22 mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 22 mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 79; Pfarr 2006, S. 177, 183, 205, Abb. 45, S. 294–295; Husslein-Arco 2008, S. 218–219, Nr. 104 mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Como 2008, S. 84, Abb. 7 (*Senilità*); Lechner 2013, S. 52 (Abb.), 53 (Abb.).

Der Kopf ist keiner der innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* festzustellenden Gruppen zuzuordnen. Nur bedingt kann man ihn in Zusammenhang mit jener Gruppe von Köpfen bringen, die eine identische Grimasse, aber unterschiedliche Haargestaltung aufweisen. Sein ungewöhnlicher Kopftypus mit breiter Stirne und verhältnismäßig schmalem Kinn erinnert an den *Verdrüsslichen* aus dieser Gruppe (Kat. Nr. 91). Er hat auch ähnliche leicht gewellte, hinten bis in den Nacken hängende Haare, nur sind sie vorne in die Stirne gekämmt und wirken natürlich, nicht wie eine Perücke. In der Gestaltung des Gesichtes sind die beiden Köpfe jedoch grundverschieden: Man sieht hier geöffnete Augen und eine vorgestülpte Unterlippe, während der *Verdrüssliche* zusammengekniffene Augen und einen fest verschlossenen Mund zeigt.

Schon Elfriede Baum wies bei diesem Kopf auf den Unterschied zwischen der oberen und unteren Gesichtshälfte hin. Während man in der zusammengezogenen Stirn² nur die Andeutung einer Spannung wahrnimmt und die schwach gezeichneten Stirnfalten mit der geraden Nase und den klar gezeichneten, ruhig blickenden Augen keine Auffälligkeiten aufweisen, ist die untere Gesichtshälfte stark verspannt. Tiefe Nasolabialfalten umranden hier eine eingezogene Oberlippe und eine unnatürlich vorgestülpte Unterlippe. Die Verkrampfung der Mundpartie setzt sich bis zum Hals mit seinen hervorquellenden Muskeln fort. Diese untere Gesichtspartie hat wohl Franz Strunz zu seiner Benennung inspiriert, denn sie ruft den Eindruck eines zahnlosen Mundes hervor. Messerschmidt konzentriert sich hier offenbar auf die Darstellung der sogenannten oromandibulären Dystonie, bei der nur die untere Gesichtshälfte in Mitleidenschaft gezogen wird.³

1 Das Material wurde 1966 durch Alois Kieslinger, Professor am Institut für Geologie der Technischen Hochschule in Wien, untersucht und als Alabaster bestimmt. Sein Gutachten vom 13. Mai 1966 befindet sich beim Grundbuchblatt dieses Werkes im Belvedere.

- 2 Wie man aus den alten Abgüssen und Aufnahmen feststellen kann, hatte das Original ursprünglich über dem Nasenrücken mehrere – weiche – Faltenwülste, die man heute wegen einer Beschädigung auf einer Seite und einer alten Restaurierung auf der anderen kaum wahrnehmen kann. Siehe Pfarr 2006, S. 177.
- 3 Siehe S. 171.

82

DER NIESER (NR. 12), 1771–1775 /
THE SNEEZER (NO. 12), 1771–1775

Metallbüste (?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (?), detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts gefertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren, heute verschollen (Abb. in: Wlha 1906, Taf. 12).

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5683 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053661). Alter, mit Schellack überzogener Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 191. Patinierter Gipsabguss gefertigt im Jahre 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel die Nummer 12 eingepreßt. Im Jahre 1956 übernommen vom Verein Umělecká beseda in Prag.

A: Patinated plaster cast dating from the early 19th century made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, now unaccounted for (Abb. in: Wlha 1906, Taf. 12).

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5683 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053661). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 191. Patinated plaster cast, made in 1937 by the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. The right-hand side of the socle is stamped with the number 12. Ceded in 1956 by the Umělecká beseda association, Prague.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 1982 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 48; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 48; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 43–44; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 264; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 15; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 30; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 13; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Niessende*, Blei), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1176; Wlha 1906, Taf. 12; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 12; Weiss 1924, S. 54–55; Kris 1932, S. 197, Abb. 190, S. 205; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Malíková 1968, S. 83–84; Biedermann 1973, o. S. [20, 22], Abb. 16; Biedermann 1978, S. 29, mit Abb. 8; Baum 1980, S. 412 (Abb.), 414, Nr. 264; Glandien 1981, S. 158, Abb. 31, S. 192; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 75 (Abb. 1), 248–249, Nr. 78, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 14; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [83], Nr. 15/12; Keleti 1987, S. 194, Nr. 230; Krapf, *Charakterköpfe* 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 194–195, Nr. 23, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 23, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 80 (Abb.); Pfarr 2006, S. 178–179, 183, 207, Abb. 46, S. 288, 290, 388, 441; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 188, 189, Abb. 66, S. 192, 198 (Bückling); Pfarr, *Betrachter* 2006, S. 306, 308, Abb. 111; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 122/123, 128, Abb. 72 (*The Sneezer/L'homme qui éternue*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 54 (Abb.), 55 (Abb.).

Die Büste bildet mit ihrem verhältnismäßig breiten Kopf und ihrer dicken lockigen Perücke zusammen mit drei anderen eine selbständige Gruppe, als deren Hauptwerk *Der Edelmütige* (Kat. Nr. 92) gelten kann. Zugleich ist sie ein Bindeglied zu weiteren *Charakterköpfen* mit fast identisch gestaltetem, krampfhaft zusammengezogenem Gesicht, in dem nicht nur der Mund fest verschlossen ist, sondern auch die Augen unnatürlich zusammengekniffen sind.¹

Diese charakteristische, in der Serie stark verbreitete Grimasse hat der Künstler in der Büste dieses Niesers wahrscheinlich erstmals gestaltet. Die Stilisierungstendenz ist an diesem Werk nämlich noch nicht so ausgeprägt wie bei den anderen dieser Art. Sie beschränkt sich vor allem auf die übliche Gestaltung der Mundpartie, während die charakteristischen zusammengekniffenen Augen, die gerümpfte Nase und dicke Falten über der Nasenwurzel noch verhältnismäßig wirklichkeitsbezogen scheinen. Auch sind die Augen noch nicht schräg gestellt, so wie es an anderen Köpfen mit derselben Grimasse



82 A

der Fall ist. Nur am Kinn dieser Büste überrascht uns der Künstler mit dem geradezu spielerischen ornamentalen Motiv aufmerksam beobachteter Grübchen. Ähnliches finden wir verschiedentlich gestaltet auch an anderen *Charakterköpfen*.² Das Werk ist eine offensichtliche Dystonie-Darstellung³ und wohl verhältnismäßig früh, noch in der Wiener Zeit entstanden.

Ende des Jahres 1812 wurde von diesem Kopf ein Wachsabguss abgenommen und zu einer Figurine ergänzt. Zusammen mit drei anderen Figurinen dieser Art bildete sie im neu eröffneten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen auf der Wieden in Wien eine um einen Spieltisch versammelte Gruppe.⁴

1 Siehe S. 131, 133.

2 Wir finden dieses Motiv noch stärker ausgeprägt und in die Gesamterscheinung eingebunden am Kopf *Ein schmerzhaft stark Verwundeter* (Kat. Nr. 89). Vgl. zu diesen Motiven ausführlich in: Stastny 2003, S. 48–59.

3 Näheres dazu siehe S. 168.

4 In der zeitgenössischen Presse wurde diese Gruppe als »trefflich« gepriesen. Siehe u. a.: Vaterländische Blätter 1813, S. 28.

DER SPEYER (NR. 13), 1771–1781 ? /
A MAN VOMITING (NO. 13), 1771–1781 ?

Alabasterbüste (?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Alabaster bust (?), detailed specifications unavailable.
Presents whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts gefertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice, heute verschollen (Abb. in Wlha 1906, Taf. 11).

A: Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown (Ill. in Wlha 1906, Pl. 11).

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889.

Literatur / Literature

Nicolai 1785, S. 415; Ausst. Kat. Wien 1793, S. 49; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 49; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 44; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 264 (*Einer der im Begriffe ist, sich zu erbrechen*); Ausst. Kat. Wien 1835, S. 15; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 30; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 14; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Speiende, Marmor*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1177; Wlha 1906, Taf. 11; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 11; Weiss 1924, S. 61–62, 111, 230; Kris 1932, S. 185, Abb. 165, S. 189, 192, 202, 204, 220, Anm. 94; Malíková 1968, S. 83–84; Biedermann 1973, o. S. [20], o. S. [21], Abb. 10; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 249, Nr. 79 mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 165 (Abb.); Oberhaidacher 1984, S. 37, Abb. 42, S. 39, Abb. 47, S. 42; Chan 1986, S. 87, Abb. 16; Gampp 1998, S. 23–24, o. S, Abb. 2; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 109 (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 178, 180–181 (Abb.) (Krapf); Schmid 2004, S. 24, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 81 (Abb.); Pfarr 2006, S. 178–179, 209, Abb. 47, S. 248, 288, 290, 390–391, 404, 408,

441; Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 77, mit Abb. 35; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 109, 111, Abb. 45, S. 159–160, Abb. 58 (Bückling); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 166–167, Abb. 83 (*A Man Vomiting/L'Homme qui vomit*); Lechner 2013, S. 56 (Abb.), 57 (Abb.); Marsalek 2015, S. 236, 238, mit Abb.

Ihren Namen, den Ernst Kris noch 1932 als »völlig befriedigend« betrachtete, bekam diese Büste aufgrund ihrer weit herausgestreckten Zunge. Spätere Autoren meldeten Zweifel an einer solchen simplen, naturalistischen Auslegung an, da ihr die verkrampften Gesichtszüge der Büste widersprechen.¹ Den alten Namen holte Michael Krapf im Jahre 2002 wieder hervor, als er an einige Wiener Patienten des Doktor Mesmer erinnerte, die nach dem Bericht des Arztes gelegentlich Blut erbrachen, was möglicherweise dem Künstler den Anlass für eine solche Darstellung gegeben habe.² Nach der neuesten Interpretation ist dieses Werk eine Darstellung des Meige-Syndroms, bei dem sich die Dystonie sowohl auf die Augen, als auch auf die Mundregion auswirkt³, also außer den verkniffenen Augen auch das Herausstrecken der Zunge verursacht.⁴

Das Werk nimmt zwar unter den *Charakterköpfen* eine gewisse Sonderstellung ein, hat aber einen engen Bezug zu zwei Gruppen innerhalb der ganzen Serie. Der Kopftypus, die Gesichtszüge und sogar die gewellten, kurz geschnittenen strähnigen Haare sind ähnlich den Selbstbildnissen. Besonders nahe steht dieser Kopf – wenn man von der starken Mimik absieht – dem *Zuverlässigen* (Kat. Nr. 97), einem eindeutigen Vertreter dieser Gruppe. Andererseits ist die Augenpartie mit den verkniffenen, schräg stehenden Augen dieselbe wie bei jenen Köpfen, die eine fast

83 A



identische Grimasse bei verschiedener Haargestaltung auszeichnet. Ein nahes Beispiel ist hier der Kopf *Ein ausgezehrter Alter mit Augenschmerzen* (Kat. Nr. 85). Der Unterschied liegt in beiden Fällen vor allem in dem geöffneten Mund mit der herausgestreckten Zunge. Von den meist hageren, alt aussehenden Köpfen der zweiten Gruppe unterscheidet sich dieser Kopf auch durch sein jüngeres Aussehen.

Wie bekannt, erwähnt Friedrich Nicolai bei seinem Besuch im Juni 1781 im Haus des Künstlers unter den fertigen Köpfen, die er gesehen hat, ein Selbstbildnis mit einer besonders kunstvoll ausgearbeiteten offenen Mundhöhle.⁵ Unter den *Charakterköpfen* befinden sich jedoch zwei Köpfe mit aufgerissenem Mund: dieser und jener des *Gähners* (Kat. Nr. 75). Nur den *Speyer* kann man als ein Selbstbildnis betrachten, daher identifiziert Maraike Bückling den von Nicolai genannten Kopf mit diesem Werk.⁶ Andererseits hat aber Nicolai alle diese Köpfe als Selbstbildnisse des Künstlers gedeutet, und der wesentlich populärere *Gähner* zeichnet sich gegenüber dem einfacheren *Speyer* durch eine genauer gestaltete Mundhöhle aus, sodass es wahrscheinlicher ist, dass Nicolai diesen gemeint hat. Einen der beiden Köpfe hat er offenbar übersehen, oder er wurde erst später angefertigt.

- 1 Siehe u. a: Biedermann 1973, o. S. [20], Pötzl-Malikova 1982, S. 71. Auch Ernst Kris räumte an einer anderen Stelle (1932, S. 192) ein, dass zur Darstellung eines Speienden die zugekniffenen Augen nicht »recht passen«. Ulrich Pfarr (2006, S. 288, 441) findet hier lediglich einen »kohärenten unvermischten Ausdruck von Ekel« und akzeptiert somit die traditionelle Benennung.
- 2 Eine solche Auslegung ist jedoch problematisch. Sie erklärt weder die verkrampften Züge dieser Büste, noch ist bewiesen, dass Messerschmidts Beziehung zu Mesmer so eng gewesen wäre, dass er über dessen Patienten genau Bescheid wusste, geschweige denn bei deren Behandlung zugegen sein konnte!
- 3 Siehe S. 171.
- 4 Vgl. die Gegenüberstellung der Darstellung einer Patientin mit der Büste des *Speyers* in: Marsalek 2015, S. 238, Abb. 15.8 und 15.9.
- 5 Zitiert beim Kopf des *Gähners* (Kat. Nr. 75).
- 6 In: Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 109 und Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 77, 109.

84

DER MELANKOLIKUS (Nr. 14), 1777–1783 /
THE MELANCHOLIC (No. 14), 1777–1783

Zinnbüste (98,8% Zinn, 1,0% Blei)¹, Höhe 44,5 cm. Oberfläche abgeblättert, besonders am Büstenabschnitt und an der linken Wange. Am Sockel links unten eingeschlagen: 14.
Privatbesitz.

Bust, tin cast (98.8% tin, 1.0% lead)¹, height 44.5 cm. Some surface flaking, especially on the truncated torso and on the left cheek. Stamped on the left-hand side of the socle: 14.
In private ownership.

Provenienz / Provenance

Im Jahre 1924 befand sich die Büste in Wien beim Antiquitätenhändler Wendlinger, 1933 aus seinem Nachlass versteigert. 1956–1982 nachweislich in der Blumka-Gallery in New York. Seit etwa 20 Jahren ist sie nach dessen Angaben im Eigentum des heutigen Besitzers.

In 1924 the bust was in the possession of the antiques dealer Wendlinger in Vienna (sold from his estate at auction in 1933). It is an established fact that between 1956 and 1982 it was in the Blumka Gallery in New York. According to its current owner, it came into his possession about twenty years ago.

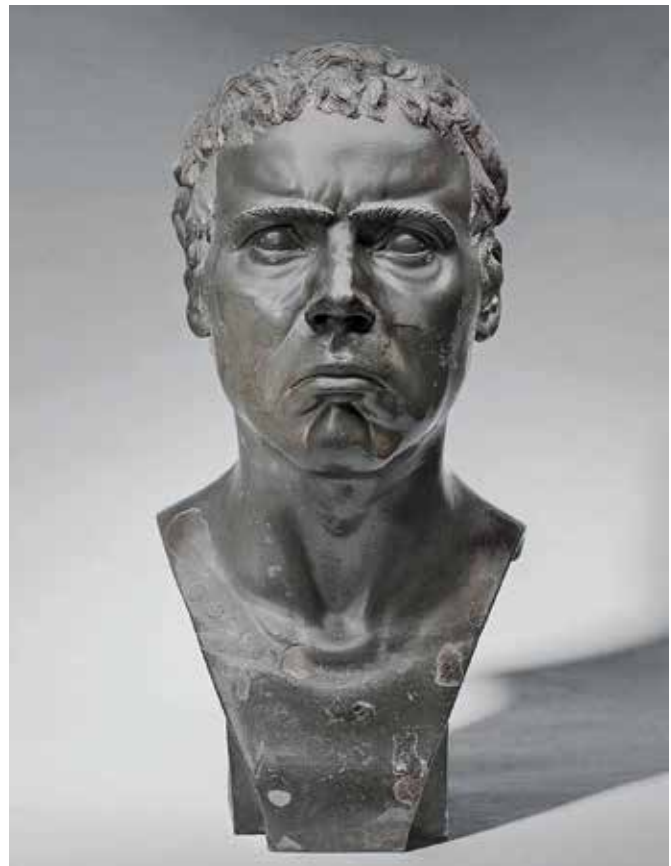
Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 169. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel die Nummer 14 eingepreßt. Verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Wiener Gießerei von Franz Jacob Steger für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5675 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053656). Alter, mit Schellack überzogener Abguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 169. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century. The left-hand side of the socle is stamped with the number 14. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, now unaccounted for.

84



B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5675 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053656). Old replica cast of unknown provenance.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, *Gasthaus Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, *Gasthaus Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Lawrence (Kansas), The University of Kansas, Museum of Art 1956–1957 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Paris, Grand Palais/Berlin, Neue Nationalgalerie 2005–2006 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Wien, Belvedere 2008 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 49–50; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 49; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 44–45; Paris und Wien 1812, S. 265 (*Der Melancholische*); Vaterländische Blätter 1813, S. 39; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 16; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 30; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 14 (*Ein strenger Moralist*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1178; Wlha 1906, Taf. 10; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 10 (*Der Melancholiker*); Weiss 1924, S. 48, 50–51, 68–69; Kris 1932, S. 193, Abb. 183, S. 203; Kris 1933, o. S., Abb. 4; Aukt. Kat. Wien 1933; Ausst. Kat. Lawrence (Kansas) 1956, Nr. 15, mit Abb. (*The dependable Man*); Malíková 1968, S. 82–83; Biedermann 1973, o. S. [19, 20], Abb. 4; Kris 1974 [1952], S. 135, 142, 144, o. S. Abb. 25 (*The Melancholic One*); Baum 1980, S. 409, Nr. 258, S. 411 (Abb.); Glandien 1981, S. 50, 142, Abb. 15; Pötzl-Malíkova 1982, S. 71–72, 249, Nr. 80, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 9; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [72], Abb. 5/14; Keleti 1987, S. 189 (Abb.), 190, Nr. 208; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57, 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 196–197, Nr. 24, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 25, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 84 (Abb.), 114; Ausst. Kat. Paris/Berlin 2005–2006, S. 419, Nr. 218, mit Abb. (Clair); Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 134–137, mit Abb. (Bückling); Pfarr 2006, S. 157, 171, 173, 185, 211, Abb. 48, S. 276, 296, 341, 439; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S., Nr. 6, S. 19 (Abb.), 22 (Abb.), 66 (Abb.) (Krapf); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 124, 127 (Abb.) (Pötzl-Malíkova); Pfarr 2011, S. 191; Lechner 2013, S. 58 (Abb.), 59 (Abb.); Marsalek 2015, S. 236, 238, Abb. 15.7.

Der *Melankolikus* zählt zur Gruppe der Selbstbildnisse, dabei jedoch zu jenen Köpfen, bei denen die persönlichen physiognomischen Merkmale zwar noch zu erkennen sind, das Interesse des Künstlers sich aber zu Gunsten einer emotionell geladenen Mimik verschiebt. Mit diesen Werken hat er auch den schmalen Kopftypus und die reichen kurzen Haarlocken gemeinsam. Geblieben

ist, wie bei den meisten anderen Selbstbildnissen, die idealisierte jugendliche Erscheinung, die in diesem Fall mit einem abweisend-aggressiven Gesichtsausdruck verbunden ist. Man liest von ihm nicht unbedingt Melancholie² ab, sondern eher Ärger, Verachtung oder Trotz. Mit solchen und ähnlichen Attributen haben verschiedene Autoren ihren Eindruck von dieser Büste wiedergegeben.

Die Ausdrucksträger der finsternen Miene sind tief liegende buschige Augenbrauen, Augen, die ihr Gegenüber scharf und herausfordernd zu mustern scheinen, und ein verachtend nach unten gebogener Mund über einem zusammengezogenen, nach vorne geschobenen Kinn. Die sonst glatte Stirn ist über den Augenbrauen gefurcht, bildet jedoch mit diesen keine Einheit, was dafür spricht, dass diese stark hervortretenden, ornamental gestalteten Augenbrauen erst nachträglich angebracht wurden. Zwischen den zottelig wirkenden kurzen Haarbüscheln sieht man eine einfache Binde, die im Nacken verknotet ist. Diese kann von der Antike inspiriert sein³, ein Einfluss des antiken Herrscherbildnisses auf dieses Werk ist jedoch daraus nicht abzuleiten. Die Binde kann, als sogenannter sensorischer Trick, auch ein Hilfsmittel gegen einen Dystonie-Krampf sein, mit dem man die starren Züge dieser Büste gleichfalls interpretieren kann.⁴ Die Modellierung des Kopfes, besonders die Ornamentalität im Detail, reiht diese Büste unter die Pressburger Werke Messerschmidts ein.⁵

Ein Wachsabguss des Kopfes, ergänzt zu einer Figurine, wurde im neu eröffneten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen in Wien Ende 1812 ausgestellt. Er bildete hier zusammen mit einer weiteren, nicht genau identifizierbaren Figurine nach einem *Charakterkopf* Messerschmidts die Gruppe *Der Melancholische und der Cholerische*.⁶

- 1 Nach einer Analyse am Geowissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität im Jahre 2007, die auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main, durchgeführt wurde. Eine Untersuchung einer weiteren Probe ergab ein fast identisches Ergebnis (99,3 % Zinn + 0,4 % Blei).
- 2 Lediglich J. Clair sieht im Ausst. Kat. Paris/Berlin 2005–2006, S. 419 in diesen Gesichtszügen einen »Anfall melancholischen Wahns«. In seinem Versuch, die *Charakterköpfe* nach der Temperamentenlehre zu ordnen, reiht M. Krapf (*Charakterköpfe* 2002, S. 58) dagegen diesen Kopf unter die Choleriker!
- 3 Kris 1932, S. 203; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 137 (Bückling).
- 4 Vgl. die Gegenüberstellung von dem Gesichtsausdruck einer Patientin mit Dystonie und dem dieser Büste in: Marsalek 2015, S. 237, Abb. 15.6 und S. 238, Abb. 15.7.
- 5 Im Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 134 ist die Büste mit 1777–1781 datiert. Die Autorin Maraike Bückling nimmt also an, dass Friedrich Nicolai dieses Werk bereits im Jahre 1781 gesehen hat, nennt aber keinen Grund für ihre Vermutung.
- 6 Vaterländische Blätter 1813, S. 29. Die Figurine wurde hier als nicht gelungen kritisiert.

EIN ABGEZEHRTER ALTER MIT AUGENSCHMERZEN
(NR. 15), 1771–1783 / A HAGGARD OLD MAN WITH
ACHING EYES (NO. 15), 1771–1783

Alabasterbüste, fleckiger bräunlich-grauer Stein, Höhe 44,5 cm.
Nase und Ohren fast komplett ergänzt, rechte Schulter zum Teil.
Mehrere Sprünge und Risse.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5638.

Alabaster bust, mottled brownish-grey stone, height 44.5 cm.
Nose and ears almost completely—and right shoulder
partly—reconstructed. Several cracks and fissures.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 5638.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Architekt Joseph Urban fand 1907 auf dem Dachboden der Schule alle zehn Köpfe, die teilweise stark beschädigt waren. Acht davon, darunter auch dieser Kopf, wurden auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1964 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1964.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 163. Links am Sockel die Nummer 15 eingepreßt. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5705 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 53665). Alter Gipsabguss, mit Schellack überzogen. Provenienz unbekannt.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. Nr. 1838 (Dauerleihgabe des Landkreises Göppingen). Dunkel patinierter Gipsabguss, 1961 von der Österreichischen Galerie erworben.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2169. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), 1984 nach Abguss A gefertigt.



85

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 163. The left-hand side of the socle is stamped with the number 15. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein for his castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5705 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 53665). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. Nr. 1838 (on permanent loan from the Administrative District Göppingen). Dark patinated plaster cast, purchased by the Österreichisches Galerie in 1961.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2169. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1984 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund 1907 (Original); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1984 (Abguss C); Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising, Diözesanmuseum 1989–1990 (Abguss D); Nice, Palais Masséna

1993 (Abguss D); Wien MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss D); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 50; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 50; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 45; Paris und Wien 1812, S. 265; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 16; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 30; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 15 (*Augenschmerz*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der abgezehrte, an den Augen leidende Alte*, Marmor), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1179; Wlha 1906, Taf. 9 (*Der Augenleidende*); Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11, Nr. 1 ?, (*Geruch*); Hevesi 1909, S. 92; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 9; Weiss 1924, S. 54–55, 166; Kris 1932, S. 199, Abb. 197, 198, S. 250; Kris 1974 [1952], S. 135 (*A Haggard Old Man With Aching Eyes*), o. S., Abb. 32; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [61] Abb.; Baum 1980, S. 399, Nr. 238, S. 402 (Abb.), 408, Nr. 252; Glandien 1981, S. 160, Abb. 33, S. 192; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 190 (Abb.), 249–250, Nr. 81 mit Abb.; Ausst. Kat. 1982, S. 3, Nr. 42; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [84], Nr. 17/15; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 14; Oberhaidacher 1984, S. 42; Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 22, Nr. 34, S. 74 (Abb.); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 58, Nr. 6 (Abb., *Le vieillard squelettique aux yeux douloureux*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25]. Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 198–199, Nr. 25, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Maliková 2002, S. 200 (Abb.); Schmid 2004, S. 26, mit Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 120, 121 (Abb.), 122 (Bückling); Pfarr 2006, S. 178, 213, Abb. 49, S. 282, 288, 290; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S. Nr. 28; Husslein-Arco 2008, S. 230–231, Nr. 110, mit Abb. (Krapf); Boström 2010–2011, S. 46–48; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 132, 135, mit Abb. (*A Haggard Old Man with Aching Eyes/Vieillard émacié ayant mal aux yeux*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 60 (Abb.), 61 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2014/c, S. 139, mit Abb. (Aufstellung der Büste im Hagenbund im Jahre 1907).

Das Werk gehört zu einer Gruppe von Büsten, die fast identische verzerrte Züge, aber meist unterschiedliche Kopftypen und verschiedene, oft auffallende Haartrachten zeigen. Alle haben minutiös, geradezu ornamental gezeichnete zusammengekniffene Augen, eine gerümpfte Nase, einen zur dünnen Linie zusammengepressten Mund mit nach unten führenden Mundwinkeln und Falten auf den Wangen.¹ In diesem Werk ist der Träger der Grimasse ein knochiger, magerer Kopf mit langem Kinn und üppigen lockigen Haaren, die man als Perücke deuten muss, da auf der Stirne darunter einzelne eigene Strähnen zu sehen sind. Franz Strunz hat das Werk, entsprechend der Erscheinung und dem Gesichtsausdruck, als Bild eines abgezehrten Alten mit schmerzenden Augen benannt. Für die Darstellung eines Greises sprechen hier die eingefallenen Wangen, die in die verkniffenen Augen hängenden Stirnfalten und der faltige

Hals², auf die schmerzenden Augen weist ihre verkrampfte Erscheinung hin. Michael Krapf sieht im Gesicht dieses Kopfes dagegen eine bewusste Ablehnung der Außenwelt, Theodor Schmid vor allem den Ausdruck von »Überdruß«, und Ulrich Pfarr außer Schmerz auch Merkmale von Ekel und Ärger.³ In der Ausstellung im Jahre 1907 im Hagenbund wurde die Büste davon gänzlich abweichend als *Der Geruch* benannt.⁴

Nach der neuesten Interpretation stellt diese bei den *Charakterköpfen* oft wiederholte Grimasse ein durch Dystonie verzerrtes Gesicht dar, wo nicht nur die Augen schwer betroffen sind, sondern das ganze Gesicht.⁵ Von den verschiedenen Haartrachten der Köpfe kann man wohl den Versuch Messerschmidts ablesen, sich durch das Aufsetzen von Perücken als »geste antagoniste« eine Linderung des Krampfes zu verschaffen.⁶

Ein Wachsabguss des Kopfes, ergänzt zu einer Figurine, wurde im neu eröffneten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen Ende 1812 an der Wieden unter dem Namen *Der Augenranke* ausgestellt.⁷

- 1 Zu dieser Gruppe von Büsten siehe S. 134.
- 2 Siehe Kris 1932, S. 205, der bei der Beschreibung dieses und weiterer Köpfe der Gruppe auf eine »geringere Elastizität der Muskulatur«, ja sogar eine »Zahnlosigkeit des Mundes« hinweist. Dem widerspricht Ulrich Pfarr (2006, S. 171), nach dessen Ansicht die Altersmerkmale bei den *Charakterköpfen* im Allgemeinen nur wenig ausgeprägt sind.
- 3 Siehe: Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56 (»Verweigerungsgestus«); Schmid 2004, S. 26; Pfarr 2006, S. 288, 441.
- 4 Diese Benennung kann man nur aus dem Vergleich der Namen der anderen im Hagenbund ausgestellten Werke eruieren (siehe Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11 und 13).
- 5 Es handelt sich hier wahrscheinlich um eine Erscheinung des Meige-Syndromes. Siehe S. 171.
- 6 Siehe S. 175–176.
- 7 Vaterländische Blätter 1813, S. 28 (als »vollendetes Meisterstück« gepriesen).

86

DER KINDISCH WEINENDE (NR. 16), 1771–1775 / CHILDISH WEeping (NO. 16), 1771–1775

Büste aus Zinn (52,6% Zinn, 46,1% Blei)¹, Höhe 45 cm.
Am Sockel links unten eingeschlagen: 16.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. Nr. 51. 936.

Bust, tin alloy (52.6% tin, 46.1% lead)¹, height 45 cm.
Socle stamped on the left-hand side: 16.
Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. no. 51. 936.

Provenienz / Provenance

1894 vom Antiquitätenhändler Fürst in Wien für das Museum der angewandten Kunst (Iparművészeti Múzeum) in Budapest erworben², 1924 in das Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum) überstellt.



86

Purchased in 1894 from the antiques dealer Fürst in Vienna for the Museum of Applied Arts [Iparművészeti Múzeum] in Budapest,² transferred to the Museum of Fine Arts [Szépművészeti Múzeum] in 1924.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 181. Links am Sockel die Nummer 16 eingepreßt. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, verfertigt in der Gießerei des Franz Jacob Steger in Wien auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2503. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), gegossen 1989 nach Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 181. The left-hand side of the socle is stamped with the number 16. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2503. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1989 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813;

Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889 (Original); London, Institute of Contemporary Arts 1987/1988 (Original); Nice, Palais Masséna (Abguss B); Paris, Grand Palais 1993–1994 (Original); Wien, MAK/Zürich, Künstlerhaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1988–1989 (Abguss B); New York, Cheim & Read 1998 (Original ?); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss B); Frankfurt am Main, Städtisches Institut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Dresden, Deutsches Hygiene Museum 2005 (Abguss A); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Zaragoza, Museo de Zaragoza 2008 (Original); Siena, Complesso museale Sta. Maria della Scala 2009 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, The Paul J. Getty Museum 2012 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 50–51; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 50–51; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 45–46; Paris und Wien 1812, S. 265; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 16–17; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 31; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 15 (*Kindisches Weinen*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1180; Wlha 1906, Taf. 8; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 8 (*Der Weinende*); Weiss 1924, S. 52–53, 130, 131; Kris 1932, S. 208, Abb. 223, S. 214; Kris 1933, S. 398, o. S. Abb. 25; Aggházy 1959, Bd. I, S. 240, Bd. II, S. 51 (*Männlicher Kopf*), Bd. III, S. CLXII, Abb. 185; Kris 1974 [1952], S. 139, o. S. Abb. 46; Balogh 1975, Bd. I, S. 256–257, Nr. 391, Bd. II, Abb. 445; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 75, Abb. 3, S. 191 (Abb.), 250 Nr. 82, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [78, 79], Abb. 13/16; Oberhaidacher 1984, S. 26, Abb. 25, S. 34, 41; Krauß 1986, S. 117, Abb. 49; Keleti 1987, S. 191, 192 (Abb.); Ausst. Kat. London 1987, S. 28, Abb. (*A Childish Weeper*); Bücherl 1989, S. 58, 61; Hátori 1992, S. 237, Abb. 4, S. 238; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 58, Abb. 7 (*Pleurant comme un enfant*); Ausst. Kat. Paris 1993, Nr. 246 (*Celui qui pleure comme un enfant*); Hátori 1994, S. 22, Abb. 21, S. 23; Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25], o. Nr.; Ronzoni 1997, S. 42 (Abb.); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 460; Ausst. Kat. Bratislava 1998/b, S. 448, Nr. 173, mit Abb. (Keleti); (Clair) 1998, o. S. [29], Abb.; Ausst. Kat. New York 1998, o. S. [29], Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 119, Nr. 72, mit Abb. (Bückling); Peters 2000, S. 262 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 200–201, Nr. 26, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 27; Pötzl-Maliková 2004, S. 86 (Abb.); Ausst. Kat. Dresden 2005, S. 162, Nr. c; Pfarr 2006, S. 44, 215, Abb. 50, S. 377–378, 441; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 190–195, Nr. 19, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 306; Ausst. Kat. Zaragoza 2008, S. 209, Nr. 287, mit Abb.; Ausst. Kat. Siena 2009, S. 113 (Abb.), 115; Ausst. Kat. New York/Paris, 2010–2011, S. 120–123, Nr. 13, mit Abb. (*Childish Weeping/L'Homme qui pleure comme un enfant*) (Pötzl-Malikova); Szócs 2011, S. 59, Abb. 5; Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 33, Abb. 26, S. 35 (Boström); Lechner 2013, S. 62 (Abb.), 63 (Abb.); Marsalek 2015, S. 232, Abb. 15.1.

Der Kopf steht in enger Verwandtschaft mit dem *Nieser* (Kat. Nr. 82) und zwei weiteren Werken (Kat. Nr. 92 und 96), mit denen er innerhalb der ganzen Serie eine gesonderte Gruppe bildet. Unübersehbar sind vor allem ein breiter Kopftypus, perückenhafte, lockige Haartracht sowie der ähnlich gestaltete Büstenabschnitt als gemeinsame äußere Merkmale dieser Büsten. Ihre Gesichter sind jedoch sehr unterschiedlich. Trotzdem kann man mit Jörg Oberhaidacher davon ausgehen, dass alle diese Metallbüsten als früheste von den erhaltenen *Charakterköpfen* noch in Wien entstanden sind.³

In dem Gesichtsausdruck dieses Kopfes sah Franz Strunz die Darstellung eines kindisch einfältigen Wesens, das mit seinem Greinen das ihm Untersagte doch erzwingen will. Eine anekdotenhafte, verharmlosende Deutung, die diesem expressiven, eindrucksvollen Kopf bei Weitem nicht gerecht wird. Viel passender ist es, in ihm den Ausdruck einer panischen Angst und zugleich eines unüberwindlichen Ekels zu sehen. Von Gefühlen »einer unbekannten Gefahr gegenüber« spricht im Zusammenhang mit der Büste auch Michael Krapf (2002), den Ekel, verbunden mit anderen negativen Emotionen wie Angst und Verachtung, betont Ulrich Pfarr.⁴ Angst beziehungsweise sogar Entsetzen lesen wir vor allem in den weit aufgerissenen großen Augen. Der Grund dafür bleibt jedoch unbestimmt, die Augen scheinen ins Leere zu blicken. Sie werden durch die gesamte Gestaltung des oberen Gesichtsteils besonders hervorgehoben. So ist das Unterlid zusätzlich durch Tränensäcke und tiefe Augenfalten betont. Die Linie der haarlosen Brauen wölbt sich unnatürlich hoch, sie führt andererseits seitlich tief herunter und umrandet somit die Augenhöhlen. Gewellte, plastische Stirnfalten wiederholen die Kurve der Brauen. Die Nase ist stark gerümpft, ihre Seitenfalten verbinden sich mit den Falten unter den Augen. Eine tiefe Nasenfalte führt bis zu den heruntergezogenen Mundwinkeln.

Köpfe mit ausdrucksvoller Grimasse weisen häufig eine ähnliche Gestaltung der oberen Gesichtshälfte auf, je nachdem, welche Miene die untere Gesichtshälfte zeigt, scheinen dann die aufgerissenen Augen verschiedene Bedeutung zu haben. Die Mundpartie des *Kindisch Weinenden* ist innerhalb der *Charakterköpfe* allerdings einmalig. Die Lippen sind unnatürlich aufgeworfen, so dass man im halb geöffneten Mund die oberen Zähne sieht. Die eingefallenen Wangen bilden um den Mund eine Reihe von Falten, die bis unter das eingezogene, weich modellierte Kinn führen. Auf dem kurzen Büstenabschnitt sieht man die plastischen Formen eines kräftigen jungen Körpers, der an der starken Anspannung des Gesichtes nicht beteiligt ist.

Hinsichtlich des Mundes wurde eine Ähnlichkeit mit Lebruns *Le désespoir* oder *Le pleureur* oder Parsons *Envie* oder *Rage* gesehen⁵, doch erinnern diese Vorlagen nur entfernt an den *Kindisch Weinenden* und haben außerdem eine gänzlich anders geformte obere Gesichtshälfte. Der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka hatte sicher vor allem diese Büste vor Augen, wenn er von der provozierend obszönen Wirkung der *Charakterköpfe* spricht.⁶ Maraike Bückling fühlt sich dagegen an die Pulcinella der Commedia dell'arte erinnert.⁷

Das von tiefen Falten zerfurchte Gesicht ist vielleicht Messerschmidts früheste erhaltene Darstellung von seinem durch Dystonie verunstalteten Antlitz. In ihm ist nach Oberhaidacher »im Detail noch ein viel intensiver an Naturvorbild geschultes

Studium bemerkbar« als in den späteren dieser Werke. Auf eine frühe Erfahrung mit der Dystonie deutet wohl auch die panische Angst hin, die im Gesichtsausdruck wahrnehmbar ist.

- 1 Pötl 1996, S. 126.
- 2 Kurz vor diesem Kauf sind wohl drei Aufnahmen des Originals von Josef Wlha in Wien entstanden, die sich, aufgezogen auf einen Karton, in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-091). Siehe S. 199, Anm. 353. Die von Hámori (1992, S. 245, Anm. 19) publizierten Akten über den Kauf dieser Büste im Jahre 1894 bestätigen meine Vermutung, dass sich im Konvolut der alten Wlha-Aufnahmen im Städtischen Museum in Pressburg auch Fotos von Originalen aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst befinden, die noch in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgenommen worden sind.
- 3 Oberhaidacher 1984, S. 41.
- 4 Pfarr 2006, S. 441. Zum Ausdruck von Ekel und Verachtung auf den *Charakterköpfen* siehe ebd., S. 234–259.
- 5 Pfarr 2006, S. 44; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 194–195 (M. Bückling).
- 6 Im Vorwort zu: Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 8.
- 7 Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 190.

87

DER SCHAAFKOPF (NR. 17), 1777–1783 /
THE SIMPLETON (NO. 17), 1777–1783

Alabasterbüste, fleckiger Stein mit Resten eines dunklen Anstrichs (?), Höhe 43 cm. Mehrfache Sprünge, Büstenabschnitt unten angestückt.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5509.

Alabaster bust, mottled stone, traces of a coat of dark paint (?), height 43 cm. Several cracks, truncated torso built up at the bottom.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 5509.

Provenienz / Provenance

Erworben 1962 aus Wiener Privatbesitz (Dr. Stonborough-Wittgenstein).

Purchased in 1962 from a private owner in Vienna (Dr. Stonborough-Wittgenstein).

Abgüsse / Replica casts

A: Grau patinierter Abguss von Beginn des 19. Jahrhunderts gefertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren, heute verschollen (Abb. in Wlha 1906, Taf. 7).

A: Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the

founndry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, now unaccounted for (Ill. in Wlha 1906, Pl. 7).

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Versailles, Schloss 1964 (Original); Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 1982 (Original); Wien, MAK/ Zürich, Kunsthaus Zürich 1996 (Original); Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 2002–2003 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 51; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 51; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 46; Paris und Wien 1812, S. 264; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 17; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 31 (*Der Dummkopf*); Ausst. Kat. Wien 1858, S. 15–16 (*Ein abgelebter Gauner*); Wurzbach 1867, S. 450 (*Der Dummkopf*); Ilg 1885, S. 51, 57; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1181; Wlha 1906, Taf. 7; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 7; Heilmeyer 1913, Taf. 117 rechts (*Mimische Plastik*); Weiss 1924, S. 4, 58–59; Kris 1932, S. 202, Abb. 206, S. 206; Kris 1933, S. 393, o. S. Abb. 16; Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 43, Nr. 50 (*Un fat consumé du volupté*); Eitner 1966, S. 85 (Abb., *Lasciviously Languishing Fop*); Kris 1974 [1952], S. 135, o. S., Abb. 35 (*A Simpleton*); Ausst. Kat. München 1977, S. 15 (Abb. *Ein wollüstig abgehärmter Geck*); Baum 1980, Farbtafel zwischen S. 368 u. 369, S. 398, Nr. 235, mit Abb.; Glandien 1981, S. 166, Abb. 39, S. 192; Pötzl-Malikova 1982, Umschlag (Abb.), S. 70, 85 (Abb.), 192 (Abb.), 250–251, Nr. 83, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 32; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [92–93], Nr. 24/17; Pötzl-Malikova 1984, S. 57, Abb. 28; Borrmann 1994, S. 110, Abb. 75, S. 111; Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, o. S. [25]; Ronzoni 1997, S. 37 (Abb.); Lammel 1998, S. 80, Abb. 72; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, Umschlag (Abb.), S. 202–203, Nr. 27 mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 28, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 87 (Abb.); Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 185, mit Abb. (Bückling); Pfarr 2006, S. 149, 171, 217, Abb. 51, S. 288, 351, 439; Yonan 2009, S. 440, 441, Abb. 5; Boström 2010/2011, S. 52–53; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 184, Abb. S. 187 (*The Simpleton/Le Simplet*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 56, 57, Abb. 48 (Boström); Lechner 2013, S. 64 (Abb.), 65 (Abb.).

Diese Alabasterbüste eines alten hageren kahlköpfigen Mannes mit einem ostentativ vorgestreckten Kopf ist verwandt mit der Gruppe der »Riechenden«.¹ Mit ihrem Kopftypus und den weit aufgerissenen Augen unter einer gefurchten Stirne steht sie sehr nahe dem Kopf *Die Einfalt im höchstem Grade* (Kat. Nr. 79). Sie wurde von Franz Strunz daher auch mit einem ähnlichen Namen

versehen. Nach seiner Behauptung verkörpert diese Büste ebenso bodenlose Dummheit, hier kann man jedoch auch eine gewisse Häme und vor allem Zudringlichkeit beobachten. Von Albert Ilg wurde dieser Kopf innerhalb der Serie unter die »Humoristika ersten Ranges« eingestuft. Bereits Michael Krapf bemerkte aber, dass das Lachen, das der Kopf beim Betrachter angeblich hervorrufen soll, keine »befreiende Funktion« hat.²

Diese Büste ist nicht nur dem *Einfältigen* ähnlich, sondern auch dem Kopf *Ein wollüstig abgehärmter Geck* (Kat. Nr. 72), mit dem sie in der älteren Literatur manchmal verwechselt wurde. Im Vergleich mit diesen beiden Werken ist sie jedoch merklich stilisierter. Die große Augenpartie unter den gewellten Stirnrunzeln ist durch eine Hautfalte auch seitlich umrandet und damit stark hervorgehoben. Durch die vorgestreckte Haltung des Kopfes gewinnen die klar gezeichneten Augen an Suggestivität. Die Nase ist gerümpft, die Backen wölben sich im sonst hageren Gesicht. Der zu einer geraden Linie zusammengepresste Mund verzieht sich zu einem schwer deutbaren, unheimlichen Grinsen. Er ist durch gekrümmte Nasenfalten begrenzt und bildet mit ihnen einen Gegenpol zu der stark hervorstechenden Augenpartie. Ihr Ende findet die untere Hälfte des Gesichtes in einem kugelförmigen Kinn. Die Anspannung des Gesichtes wird durch fächerförmig sich ausbreitende Halsfalten betont, die bis zu den Brustknochen reichen und wohl für die Darstellung eines ausgemergelten Alten sprechen.

Innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* findet in diesem Werk die konsequente Stilisierung einen ihrer Höhepunkte. Die Ansicht von Ernst Kris, dass hier »trotz des Grimassierens immer noch ein Stück Charakteristik gegeben« sei, kann man daher schwer nachvollziehen.³ In der Literatur wurde dieser Greisenkopf sogar als Abbild eines Asthenikers gedeutet.⁴ Eine Darstellung eines von Dystonie gezeichneten Gesichtes ist auch hier wahrscheinlich – doch der unangenehm grimassierende Kopf entfernt sich bereits merklich von einer natürlichen menschlichen Erscheinung und wirkt vielmehr wie ein Phantombild.

Die Büste, die im Besitz der Familie Wittgenstein war, stand angeblich auf dem Schreibtisch von Ludwig Wittgenstein. Hans Georg Behr, der 1983 diese Behauptung in Umlauf gebracht hat, bringt dafür jedoch keinen einzigen Beweis.⁵ Diese Annahme ist wenig wahrscheinlich, trotzdem wird sie in der Literatur bereits als ein Faktum weiterkolportiert.⁶

1 Siehe S. 330–331, Kat. Nr. 93.

2 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 202.

3 Siehe Kris 1932, S. 206. Neben diesem Kopf behauptet Kris dies auch von anderen Büsten der Kahlköpfigen, bei denen es ebenso nicht zutrifft.

4 Borrmann 1994, S. 111. Diese Ansicht wurde bereits von Michael Krapf in Ausst. Kat. 2002, S. 202 in Frage gestellt, da der Rücken der Büste sehr athletisch gebildet ist. Dies ist auch bei anderen Büsten dieser Gruppe der Fall.

5 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 143.

6 So z. B. in: Schmid 2004, S. 28, oder in: Boström 2010/2011, S. 52–53.



DER MISMUTHIGE (NR. 18), 1771–1783 /
THE ILL-HUMORED MAN (NO. 18), 1771–1783

Büste aus Bleiguss (56% Blei, 43% Zinn)¹, Höhe 38,7 cm, kleine Kratzspuren. Auf der linken Seite des Sockels unten eingeschlagen: 18. Vorne am Büstenabschnitt Spuren der Anbringung eines Klebezettels.

Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. R.F.4724.

Bust, lead alloy (56% lead, 43% tin)¹. Height 38.7 cm. Minor scratch marks. Socle stamped at the bottom of the left-hand side: 18. On the front of the truncated torso are traces of a gummed label.

Musée du Louvre, Paris, Inv. no. R.F.4724.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts offenbar im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst², Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz des Anatomen Dr. Emil Zuckerkandl in Wien, danach bis 1939 im Eigentum des Dichters Richard Beer-Hofmann. In diesem Jahr vom Historischen Museum der Stadt Wien angekauft (vom Antiquitätenhändler O. Hamel), 2003 den Erben von R. Beer-Hofmann in New York restituiert. Vom Museum auf der Sotheby's Auktion am 27. Januar 2005 in New York erworben. Siehe auch Kat. Nr. 98.

Presumably in the possession of the antiques dealer Fürst in the 1890s,² by the early 20th century property of the anatomist Dr. Emil Zuckerkandl in Vienna, then, until 1939, the property of the poet Richard Beer-Hofmann. Purchased in that year by the Historisches Museum der Stadt Wien (from the antiques dealer O. Hamel), in 2003 returned in restitution to the heirs of R. Beer-Hofmann in New York. Purchased by the museum at a Sotheby's auction on 27 January 2005 in New York. See also Cat. no. 98.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2696. Schwarz patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel die Nummer 34 [!] eingepreßt. Die im Jahre 2004 aus Privatbesitz erworbene Büste ist identisch mit jener, die sich im Liechtensteinischen Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren befand und lange als verschollen galt. Das vorherige Schicksal der Büste ist unbekannt.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2696. Black patinated plaster cast dating from the early 19th century. The left-hand side of the socle is stamped with the number 34 [!]. Acquired in 2004 from a private owner, the bust is identical to one long considered lost which used to be kept at the Liechtenstein castle at Feldsberg/Valtice in Southern Moravia. The fate of the bust prior to 2004 is unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von*



88

Gothenburg 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien 1927 (Original); Wien, Künstlerhaus 1990–1991 (Original); Paris, Grand Palais 1993 (Original); London Hayward Gallery 2000; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Paris, Galeries nationales de Grand Palais/London, The Royal Academy of Arts/New York, The Solomon R. Guggenheim Museum 2006–2007; New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 52; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 51; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 46–47; Paris und Wien 1812, S. 265; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 17–18; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 31; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 16 (*Haß*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1182; Wlha 1906, Taf. 36 (*Der düstere Mann*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 36; Weiss 1924, S. 48, 56 (*Der düster Blickende*); Kris 1932, S. 213, Abb. 230–231 (*Der düstere Mann?*), S. 219; Kris 1933, S. 401, o. S. Abb. 21; Malíková 1968, S. 84–85 (*Ein düsterer, finsterer Mann*); Kris 1974 [1952], S. 142, o. S. Abb. 42 (*The Sinister Man*); Glandien 1981, S. 90; Pötzl-

Malikova 1982, S. 70, 193 (Abb.), S. 251, Nr. 84, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1990, S. 118, Nr. 1/89 (Kassal-Mikula); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 538, Nr. 247 (*Le Renfrogné*); Ausst. Kat. London 2000, S. 102 (Abb.), 227, Nr. 236 (*Physiognomic Head*, 1775); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 204–205, mit Abb. (Krapf); Maué 2003, S. 169–178; Stastny 2003, S. 51, 58, Abb. 16, S. 59, Abb. 17; Schmid 2004, S. 29, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 88, 89 (Abb.); Aukt. Kat. New York 2005, S. 32–33, Nr. 12, mit Abb.; Scherf 2005, S. 15–16; Pfarr 2006, S. 218–219, Abb. 52–53, S. 276; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 166, Abb. 59, S. 168, 170–171, Abb. 60 (Bückling); Ausst. Kat. Paris/London/New York 2006, S. 189–190, Nr. 60, mit Abb. (Scherf, *Tête de caractère–Autoportrait*, 1777–1783); Boström 2010–2011, S. 42 (Abb.), 48; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 10–12 (Abb.), 148–157, mit Abb. (*The Ill-Humored Man/L'Homme de mauvaise humeur*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 25–26, Abb. 19 (Boström); Lechner 2013, S. 66 (Abb.), 67 (Abb.).

Der massive kahle Kopf eines Mannes mittleren Alters zeigt nur andeutungsweise Messerschmidts eigene Gesichtszüge, die zu einer ausdrucksvollen Grimasse zusammengezogen sind. Wir sehen hier eine kompliziert gestaltete, deformiert anmutende Augenpartie mit etwas schief sitzenden zusammengekniffenen Augen und einem Kranz von Krähenfüßen. Über den angedeuteten tief sitzenden Augenbrauen bilden sich kleine Mulden, eine weitere befindet sich mittig oberhalb der Falten an der Nasenwurzel. Sie wirken nicht mehr wie eine Veränderung der Haut, sondern bereits wie eine Verformung des sonst glatten Kopfes. Seitlich der Stirne durchziehen die gespannte Haut mehrere Falten, die der Krümmung des Schädels folgen. Die Nase ist hier entsprechend den zusammengekniffenen Augen gerümpft, ihre kleinen Fältchen sind in die Gesamtgestaltung der oberen Gesichtshälfte eingebunden. Im unteren Teil des Gesichtes trennen mehrere tiefe Falten die vorne plastisch betonten, seitlich aber eingefallenen Wangen von der Mundpartie. Die äußerste dieser Falten bildet einen Ring um die ganze untere Gesichtshälfte und deutet ein Doppelkinn an. Ein überraschendes Motiv ist ein Band von unbestimmbarem Material, das den Mund verdeckt und erst bei den Mundfalten endet.

Franz Strunz verleitete dieses Band bei der Namensgebung der Büste zu der Erklärung, den Dargestellten betrübe ein tiefes Geheimnis, das er aber nicht preisgeben, sondern mit sich ins Grab nehmen wolle. Zu wissenschaftlichen Versuchen, dieses Motiv zu erklären, kam es erst viele Jahre später. Nach der Interpretation von Ernst Kris ist der überklebte Mund ein symbolischer Ausdruck für Messerschmidts Verleugnung der Sinnlichkeit.³ Nach einer Theorie von Michael Krapf stellt das Band dagegen ein Magneteisen dar, wie es der angebliche Freund von Messerschmidt, der Arzt und Wunderheiler Franz Anton Mesmer, in Wien bei seinen Heilversuchen benützt hat.⁴ Wenngleich Mesmer bei seinen frühen Heilversuchen tatsächlich solch ein Eisen verwendete, ist das Band auf den Lippen dieser Büste schwer als ein Magnet im Mund zu betrachten.⁵

Nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* stellen die verkrampften Züge einen Anfall von Dystonie dar⁶, und das Band könnte Messerschmidt als sensorischen Trick zur Milderung oder Unterdrückung der Effekte benützt haben.⁷ Ein Pendant zu

dieser Büste ist der fast identische Kopf mit dem Namen *Innerlich verschlossener Gram* (Kat. Nr. 117), der zwar dasselbe Band, jedoch unter leicht zusammengezogenen Brauen offene Augen zeigt und somit die offene Erscheinungsform desselben Dystonie-Krampfes wiedergibt.⁸

Die irrtümliche Nummerierung mit Nr. 34 am Abguss von Anfang des 19. Jahrhunderts (siehe Abguss A) führte in der Literatur zu vielen Verwechslungen mit dem Kopf *Ein düsterer, finsterner Mann* (Kat. Nr. 104).

- 1 Nach der Untersuchung von David Bourgarit, Laboratoire de recherche des musées de France in Paris (Bericht vom 30. März 2010 an Guilhem Scherf, Louvre).
- 2 Aus dieser Zeit stammen wohl vier Aufnahmen des Originals von Joseph Wlha, aufgezogen auf zwei Kartons, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-079, 080). Sie gehören sicherlich zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhundert von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 315–317, Anm. 353 und S. 199–200, Kat. Nr. 86.
- 3 Kris 1932, S. 219.
- 4 Krapf, *Charakterköpfe* 2002, S. 61–62.
- 5 Maué 2003, S. 174–175.
- 6 Marsalek 2015, S. 235–242.
- 7 Zu diesen sensorischen Tricks siehe vor allem: Ramos/Karp/Hallet 2014, S. 988, Taf. 1. Ein Band auf den Lippen ist in dieser Publikation jedoch nicht als »Trick« erwähnt.
- 8 Marsalek 2015, S. 238, Abb. 15,2 und 15,3, S. 240–241.

89

EIN SCHMERZHAFT STARK VERWUNDETER (NR. 19),
1771–1783 / *A GRIEVOUSLY WOUNDED MAN* (NO. 19),
1771–1783

Metallbüste. Nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

*Metal bust. More detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.*

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Grau patinierter Gipsabguss, verfertigt am Anfang des 19. Jahrhunderts im Auftrag von Fürst Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers für das Schloss in Valtice/Feldsberg in Südmähren, heute verschollen (Abb. in: Wlha 1906, Taf. 6).

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5695 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053682). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 186. Grau patinierter Gipsabguss, rechts am Sockel Nr. 19 eingepreßt. Verfertigt im Jahre 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Erworben 1956 vom Verein Umělecká beseda in Prag.

D: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5672. Neuer, 1964 aus vorhandener Form gegossener Abguss aus Gips. Weitere neue, teils graphitierte Abgüsse aus derselben Form (Inv. Nr. 5695a) tragen die Inv. Nr. 5695 b–c.

E: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2260. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung) nach Abguss C, verfertigt im Jahre 1985 (1987?).

A: Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, now unaccounted for (Ill. in: Wlha 1906, Pl. 6).

B: Vienna, Belvedere, Inv. Nr. 5695 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053682). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 186. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the right-hand side with the number 19. Made in 1937 at the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. Acquired in 1956 from the Umělecká beseda association, Prague.

D: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5672. New plaster cast made in 1964 with still extant mould. Other new, partly graphited casts made with the same mould (Inv. no. 5695a) have been assigned the Inv. nos. 5695 b–c.

E: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2260. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied from replica cast C in 1985 (1987?).

Ausstellungen / Exhibitions

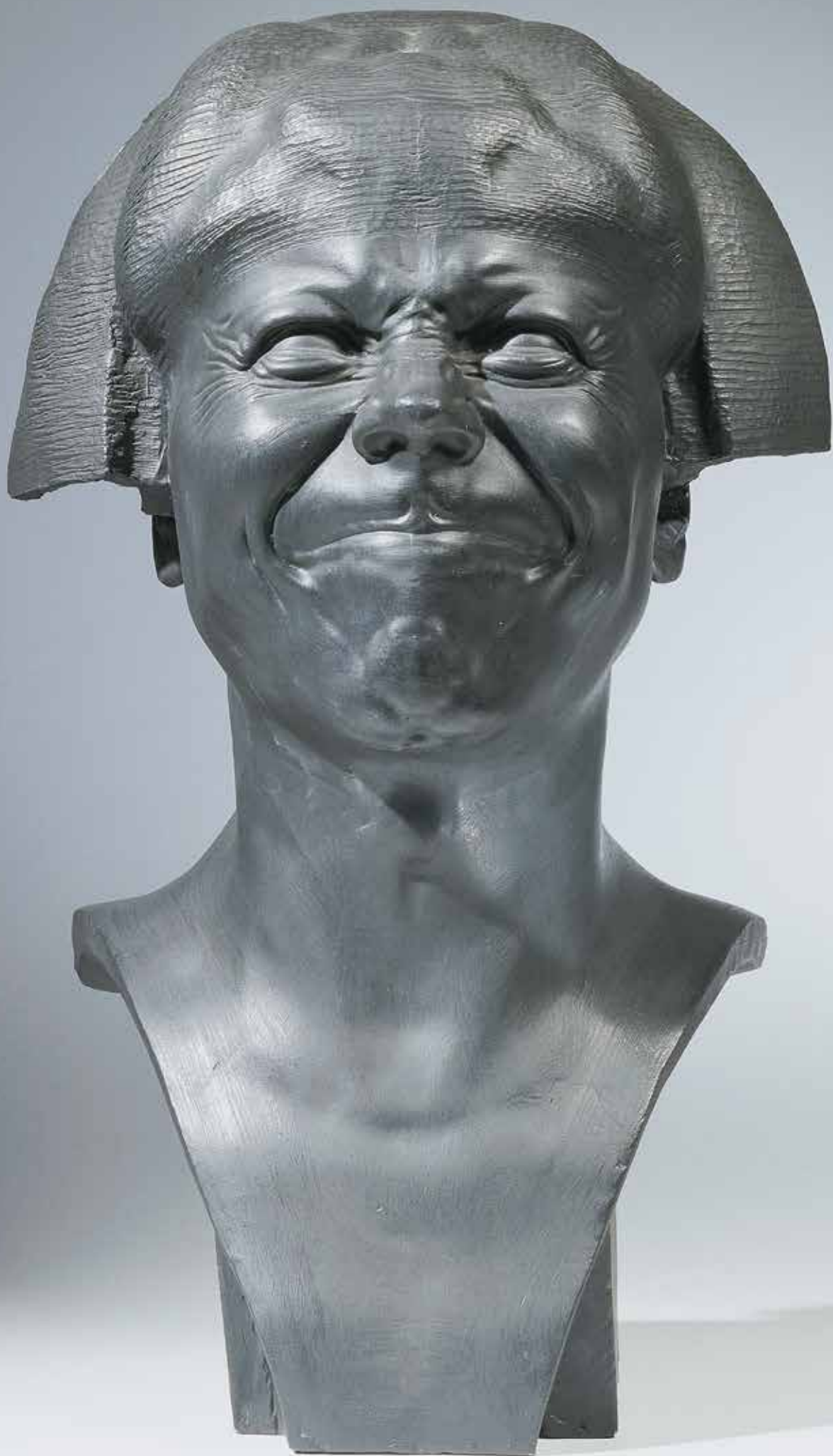
Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Prag, Burg, Wladislav-Saal 1937 (Abguss C); Graz, Künstlerhaus 1977 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B?); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Abguss B); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss D/c); Caserta, Palazzo Reale 1988 (Abguss E); Wien, Messepalast 1989 (Abguss E); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss E); Paris, Grand Palais 1993–1994 (Abguss E); Wien, MAK/Zürich, Künstlerhaus Zürich 1996–1997 (Abguss E); New York, Cheim & Read 1998 (Abguss E); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss D); Warwickshire, Compton Verney House 2006 (Abguss D); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Abguss D).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 52–53; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 52–53; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 47; Paris und Wien 1812, S. 265; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 18; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 31; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 16 (*Stolz und Hohn*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Verwundete*, Blei); Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1183; Wlha 1906, Taf. 6; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Taf. 6; Weiss 1924, S. 61, 62; Kris 1932, S. 211, Anm. 78, S. 214, Abb. 232; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Turček/Malíková 1962, S. 296, Abb. 7; Malíková 1968, S. 83–84; Ausst. Kat. Graz 1977, Abb. o. S. [60]; Baum 1980, S. 408, Nr. 256, S. 410 (Abb.), 418, Nr. 274; Glandien 1981, S. 174, Abb. 47, S. 51–52, 193; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 80, 251, Nr. 85 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 7; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [127, 128], Abb. 43/19; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 21 (Keleti); Kos 1987, S. 52 (*Ferito grave con forti dolori*); Ronzoni 1987, S. 40 (Abb.); Keleti 1987, S. 192, Nr. 225, S. 193 (Abb.); Ausst. Kat. London 1987, S. 24 (Abb., *A Seriously Wounded Man in Agony*); Ausst. Kat. Bruxelles 1987, Umschlag (recto), S. 97 (Abb.), 199 (*Un blessé douloureusement atteint*); Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 51, Abb. 29 (*Gravemente ferito*), S. 52; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 27 (Abb.), 59, Nr. 9 (*Grièvement blessé*); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 538, Nr. 248 (*Un blessé fort douloureux*); Krapf 1995, S. 53, Abb. 11, S. 54; Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996–1997, Liste, o. S. [25]; Ausst. Kat. New York 1998, S. 24 (Abb., *A Depressed Injured One*); Bückling, Hauch 1999, S. 75–76, mit Abb. 6; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Krapf, Schnabelköpfe 2002, S. 94, Abb. 7, S. 95; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 206–207, Nr. 29 mit Abb. (Krapf); Stastny 2003, S. 48–51, mit Abb. 1–2; Pötzl-Maliková 2004, S. 90 (Abb.); Schmid 2004, S. 30 mit Abb.; Pfarr 2006, S. 184–185, 222, Abb. 54, S. 276, 288, 374, 438; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 124–127, Kat. 6, mit Abb. (Bückling); Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 25, Abb. 11/12 (*A Grievously Wounded Man/Un homme grièvement blessé*); Lechner 2013, S. 68 (Abb.), 69 (Abb.).

Ihren Namen bekam diese Büste aufgrund ihres deformierten Kopfes – ihrer wulstartigen Formen auf Stirne und Hinterkopf, die Franz Strunz als Folgeerscheinung schwerer Misshandlungen interpretierte und im Anschluss daran die Grimasse des Gesichtes als Ausdruck äußerster Anstrengung erklärte, starke Schmerzen zu ertragen. Nach Ansicht von Michael Krapf handelt es sich aber eher nur um die Darstellung einer Schlafhaube, die über die Haare gestülpt ist.¹ Dem würde auch die Punzierung des ganzen Oberteils des Kopfes entsprechen, die auf keine Haare, sondern eher auf einen Stoff hinweist.² Maraike Bückling betrachtet die Verformung dagegen als Allusion auf eine Perücke, womit Messerschmidt diese Mode karikieren würde.³

Die Deformationen betreffen nicht direkt die Schädelkalotte, es handelt sich also um keine Verunstaltung des Kopfes selbst, sondern die Gewohnheit des Künstlers, seine Köpfe mit verschiedenen Beigaben zu versehen, findet sich auch hier bestätigt. Nach der neuesten Interpretation benutzte sie Messerschmidt als sensorische Tricks, um seine Dystonie-Krämpfe aufzuheben oder



wenigstens zu mildern.⁴ In diesem Falle war es wohl eine dünne Haube mit zwei seitlichen Flügeln, die mit derselben Punzierung versehen sind und daher als dazugehörig angesehen werden müssen. Sie erinnern vage an den Kopfschmuck ägyptischer Pharaonen und spiegeln die damalige »Ägyptomanie« wider, haben aber hier wahrscheinlich keine besondere Bedeutung.

Das Werk ist nicht nur durch die eigenartige Modellierung des Schädels, sondern auch durch die Gestaltung der verzerrten Gesichtszüge schwer in einen engeren Zusammenhang mit anderen Köpfen zu bringen. In der Literatur wird daher meist seine Einmaligkeit hervorgehoben. Lediglich in der Monografie aus dem Jahre 1982 wird es in einen losen Bezug zum Kopf *Der sanfte ruhige Schlaf* (Kat. Nr. 78) und zu der Gruppe um den Kopf *Der Edelmüthige* (Kat. Nr. 92) gebracht. Dieser Bezug ist vor allem durch den ähnlichen breiten Kopftypus gegeben.⁵ Einen solchen hat auch das Lachende Selbstporträt (Kat. Nr. 71), wobei man zugleich eine auffallende Ähnlichkeit in den halb geöffneten, wohl von der Dystonie betroffenen Augen feststellen kann. Die Mundpartie erlaubt Assoziationen mit mehreren anderen Köpfen, ohne dass man eine wirkliche Verwandtschaft feststellen kann. Erwähnenswert ist, dass man die ornamentale Gestaltung des Kinns auch an der Büste des *Niesenden* (Kat. Nr. 82) wiederfindet. Die zeitliche Einordnung dieses Werkes ist schwierig, am wahrscheinlichsten ist eine Entstehung während des Münchner Aufenthaltes oder am Beginn der Pressburger Jahre des Künstlers. Der Ausdruck des Gesichtes wird sehr unterschiedlich gedeutet, meist aber als ein schmerzhaftes Grinsen. Nach Ansicht von Ulrich Pfarr verbinden sich hier Ärger und Ekel mit Angst.⁶ Nach neuester Deutung ist die Grimasse als Dystonie-Krampf zu sehen.

- 1 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 206. Krapf erinnert dabei daran, dass sich im Nachlass des Künstlers drei solche Hauben gefunden haben.
- 2 Irritierend ist aber, dass diese »Haube« keinen Saum hat. T. Schmid (2004) denkt daher eher an eine Art von Verbandmull und bringt damit seine Interpretation wieder in die Nähe von Franz Strunz.
- 3 Bückling, Hauch 1999, S. 75–78; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 126–127.
- 4 Vgl. S. 175–176.
- 5 Pötzl-Malikova 1982, S. 72.
- 6 Pfarr 2006, S. 288, 438.



90 E

90

DER ERBOSSTE UND RACHGIERIGE ZIGEUNER (NR. 20),
1771–1783 / *THE ENRAGED AND VENGEFUL GYPSY*
(NO. 20), 1771–1783

Metallbüste, nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust, detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 183. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 20 eingepreßt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5694 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053684). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, mit Schellack überzogen.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 193. Grau patinierter Gipsabguss, rechts am Sockel die Nummer 20 eingepreßt.

prägt. Im Jahre 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag gegossen. 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

D: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. Nr. 1838 (Dauerleihgabe des Landkreises Göppingen). Dunkel patinierter Gipsabguss, 1961 von der Österreichischen Galerie erworben.

E: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5714. Graphitierter Gipsabguss, 1964 aus vorhandener alter Gussform (Inv. Nr. 5694/a) gegossen. Weitere Güsse: Inv. Nr. 5694/b–c.

F: Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2226. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), 1985 nach Abguss C gegossen.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 183. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 20. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, now unaccounted for.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5694 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053684). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 193. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the right-hand side with the number 20. Cast in 1937 at the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. Nr. 1838 (on permanent loan from the Administrative District Göppingen). Dark patinated plaster cast, purchased in 1961 from the Österreichische Galerie.

E: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5714. Graphited plaster cast, cast in 1964 with the extant old mould (Inv. no. 5694/a). Additional casts: Inv. nos. 5694/b–c.

F: Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2226. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1985 from replica cast C.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Praha, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961 (Abguss D); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1984 (Abguss D); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss E/c); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Abguss E); Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising, Diözesanmuseum 1989–1990 (Abguss F); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss F); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss F); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica 1999 (Abguss F); Kapfenberg, Kunsthalle 1999 (Abguss E/b);

Dresden, Deutsches Hygiene-Museum 2000 (Abguss E/b); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art 2006–2007 (Abguss E/b?); Luxemburg, Musée d'Histoire de la Ville 2007 (Abguss E/b); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Abguss E/b?); Málaga, Museo Picasso 2012–2013 (Abguss E/c); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B?).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 53–54; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 53–54; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 47–48; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 265; Hesperus 1813, S. 97; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 18–19; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 31–32; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 16; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 41, 51 (*Der erbosste und rachgierige Zigeuner*, Blei), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1184; Wlha 1906, Taf. 4; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 4; Weiss 1924, S. 50, 52, 132; Kris 1932, S. 215, Abb. 234, 235, S. 221–222; Kris 1933, S. 404, o. S. Abb. 26; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 237 c; Malíková 1968, S. 82; Kris 1974 [1952], S. 145, o. S. Abb. 47 (*The Enraged and Vengeful Gypsy*); Baum 1980, S. 416 (Abb.), 418, Nr. 273, S. 419, Nr. 281; Glandien 1981, S. 148, Abb. 21, S. 191; Pötzl-Malikova 1982, S. 71, 251–252, Nr. 86 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 20; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 20; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [78], Abb. 12/20; Keleti 1987, S. 192, Nr. 222, S. 194, Nr. 232, S. 195 (Abb.); Ausst. Kat. Bruxelles 1987, S. 90 (Abb.), 199 (*Le Gitan couroucé, assoiffé de vengeance*); Ausst. Kat. London 1987, S. 20 (Abb.); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 21, Nr. 32, S. 73 (Abb.); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 59, Nr. 10 (*Le Tzigane enragé et vindicatif*); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 453; Ausst. Kat. Kapfenberg 1999, S. 13 (Abb.), 29 (Abb.); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 208–209, Nr. 30 (Krapf); Pötzl-Maliková 2004, S. 91 (Abb.); Schmid 2004, S. 31, mit Abb.; Ausst. Kat. Luxemburg 2006, S. 83 (Abb.), 200, Nr. 75; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 137 (Bückling); Pfarr 2006, S. 117, 174, 224, Abb. 55, S. 288, 440; Ausst. Kat. Luxembourg 2007, S. 200, Kat. 75; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S. Nr. 30, S. 27 (Abb.), S. 64 (Abb.); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 110, 111, Abb. 71 (*The Enraged and Vengeful Gypsy/Tzigane fâché et assoiffé de vengeance*) (Pötzl-Malikova); Pfarr 2011, S. 191, mit Abb. 6; Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 204 (Abb.), 347; Lechner 2013, S. 70 (Abb.), 71 (Abb.).

Diese Büste, bei der man noch die Gesichtszüge des Künstlers wahrnimmt, gehört zu einer kleinen Gruppe, die ein schmaler Kopftypus und reiche, kurze, in die Stirne gekämmte Haarlocken auszeichnen.¹ Wie bei den meisten anderen Selbstbildnissen unternimmt der Künstler auch hier eine Idealisierung seines Antlitzes, gleichzeitig aber verleiht er ihm eine intensive Mimik. In diesem Werk scheint ein aggressiver Affekt dargestellt zu sein, der seit Franz Strunz als ein Wutausbruch angesehen wird. Dieser Deutung

entspricht vor allem die untere Gesichtshälfte der Büste mit geöffneten Lippen, zwischen denen zusammengebissene Zähne zu sehen sind. Die Anstrengung, die man hier ablesen kann, überträgt sich bis auf die geschwollenen Muskelstränge am Hals und Büstenausschnitt. Die glatte Nase und die weit geöffneten Augen, die ihr Gegenüber scharf ins Visier zu nehmen scheinen, sind dagegen nicht unbedingt Zeugnis für diesen Affekt. Während nach Ernst Kris die hier dargestellte Wut beinahe der einzig echte Ausdruck des seelischen Lebens unter sämtlichen *Charakterköpfen* ist, und nach Michael Krapf diese Büste »eine der wenigen [ist] die keine gemischten Gefühle zum Ausdruck bringen«², regte sich in letzter Zeit bei Theodor Schmid und Ulrich Pfarr Zweifel an der Eindeutigkeit des Gesichtsausdruckes. Nach Ansicht von Ulrich Pfarr verbindet sich hier Wut mit unterdrückter Freude, »die man als Sarkasmus bzw. Sadismus ansprechen kann«.³ Nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* kann man im angestrengten, verkrampften Ausdruck des Gesichtes auch die Wirkung der Erkrankung an Dystonie sehen.⁴

Während die Modellierung der unteren Gesichtshälfte dieser Büste innerhalb der *Charakterköpfe* einmalig ist und als Wiedergabe einer gut beobachteten Mimik ohne nachträgliche Stilisierung wirkt, findet man die Gestaltung ihrer oberen Gesichtshälfte mit den weit geöffneten Augen, hochgezogenen Brauen und gewellten horizontalen Stirnfalten an vielen anderen Köpfen Messerschmidts wieder, wo sie oft zu einer Formel erstarrt. Eine derartige Stilisierung ist zwar hier nicht zu bemerken, die dicke Umrandung der Augen und die vielen Krähenfüße in einem sonst jugendlich wirkenden Gesicht zeigen aber schon eine Bereitschaft dazu. Diese Feststellung beeinflusst die Datierung des Werkes, das man ähnlich wie andere, ihm nahe stehende Büsten, wie *Der Bekümmerte* (Kat. Nr. 80) und *Der Melankolikus* (Kat. Nr. 84), in die frühen Pressburger Jahre einreihen kann.⁵ Gerade bei diesem Werk wäre auch eine etwas frühere Datierung möglich.

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsy von Wittenau in Wien auf der Wieden ausgestellt. Zusammen mit den Figurinen nach den Köpfen *Ein mürrischer alter Soldat* (Kat. Nr. 108) und *Ein düsterer finsterner Mann* (Kat. Nr. 104) bildete sie eine Gruppe, die *Die Subordination* genannt wurde.⁶

- 1 Siehe S. 112. Im Gedicht *Messerschmidts Grabschrift* aus dem Jahre 1783 kann man in einem der dort genannten Selbstporträts dieses Werk vermuten. Pfarr 2006, S. 117.
- 2 Kris 1932, S. 221–222; Kris 1933, S. 404; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 208 (Krapf).
- 3 Pfarr 2006, S. 288.
- 4 Siehe S. 167.
- 5 Maraike Bückling datiert diese drei Werke, zusammen mit dem Kopf *Ein mürrischer alter Soldat* (Kat. Nr. 108), in die Jahre 1777–1781. Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 137.
- 6 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.

91

DER VERDRÜSSLICHE (NR. 21), 1771–1783 /
THE VEXED MAN (NO. 21), 1771–1783

Alabasterbüste, gelblicher Stein, Höhe 40 cm. Mehrere Sprünge, Büstenausschnitt ausgeschart und verkürzt, links ein kleines Stück eingesetzt.

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. Nr. 2008.4.

Alabaster bust, yellowish stone, height 40 cm. Several cracks, truncated torso notched and shortened, a small piece inserted on the left-hand side.

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. no. 2008.4.

Provenienz / Provenance

Im Jahre 2008 aus Privatbesitz angekauft. Um 1900 angeblich im Besitz des Architekten Camillo Sitte in Wien, dann im Kunsthandel.

Purchased in 2008 from a private owner. In around 1900 reputedly owned by the architect Camillo Sitte in Vienna, thereafter in the hands of art dealers.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 184. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 21 eingepreßt. Gegossen auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5684, graugrün patinierter alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5693 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053664). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 189. Grau patinierter Gipsabguss, rechts am Sockel die Nummer 21 eingepreßt. Verfertigt 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Im Jahre 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

E: Göppingen, Städtisches Museum Im Storch, Inv. Nr. 1838 (Dauerleihgabe des Landkreises Göppingen). Dunkel patinierter Gipsabguss, 1961 von der Österreichischen Galerie erworben.

F: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P. 2120. Bronzeabguss aus dem Jahre 1989 vom Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 184. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 21. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia, whereabouts unknown.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5684, grey green patinated old plaster cast of unknown provenance.



91

C: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5693 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053664). Old plaster cast of unknown provenance.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 189. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the right-hand side with the number 21. Made in 1937 at the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

E: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. no. 1838 (on permanent loan from the Administrative District Göppingen). Dark patinated plaster cast, purchased in 1961 by the Österreichische Galerie.

F: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P. 2120. Bronze cast dating from 1989 copied from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961 (Abguss E); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria, 1983 (Abguss F); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1984; Wien, Messepalast 1989 (Abguss F); München, Kunsthalle der

Hypo-Kunststiftung/Wien, KunstHaus/Hannover, Wilhelm Busch-Museum 1992–1993 (Abguss B); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss F); Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1993–1994 (Abguss B oder F?); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss F); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012 (Original); Málaga Museo Picasso 2012–2013 (Abguss C); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 54; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 54; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 48; Hesperus 1812, S. 446; Paris und Wien 1812, S. 265; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 19; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 32; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 17 (*Hypochonder*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Verdriessliche*); Aukt. Kat. Wien 1889, S. 99, Nr. 1185; Wlha 1906, Taf. 39; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 39; Weiss 1924, S. 55; Kris 1932, S. 198–199, Abb. 195–196, S. 205; Kris 1974 [1952], S. 126, Abb. o. S. Nr. 35; Malíková 1968, S. 84–85; Baum 1980, S. 412, Abb. 265, S. 414, Nr. 265, S. 415, Nr. 272; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 194–195 (Abb.), 252, Nr. 87, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 15; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 30; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [85] Abb. 18/21; Pötzl-Malikova 1984, S. 55 (Abb.); Keleti 1987, S. 192, Nr. 223, S. 193 (Abb.), 194, 196 (Abb.), 197, Nr. 238; Pötzl-Malikova 1984, S. 55 (Abb.); Kos 1987, S. 7 (Abb.); Ausst. Kat. München 1992, S. 51–52, Nr. 3c, mit Abb.; Ausst. Kat. Paris 1993, S. 223 (Abb.), 538, Nr. 245, 249 (*Le Contrarié*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 59, Nr. 11 (*Le maussade*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S., o. Nr.; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 210–211, Nr. 31, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 32, mit Abb.; Pötzl-Malikova, S. 92 (Abb.); Pfarr 2006, S. 226–227, Abb. 56–57, S. 178–179; Bückling, Wahrheit 2006, S. 235; Ken Gonzales-Day im Getty Research Journal 2010, Nr. 2, mit Abb. 1; Boström 2010/2011, S. 44 (Abb. 32), 45–46, 51, 53; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 14/6 (Abb.), 132–135 mit Abb. (*The Vexed Man/L'Homme renfrogné*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, Umschlag, o. S., Abb. 1, S. 28, 54, Abb. 45 (Boström); Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 347; Lechner 2013, S. 72 (Abb.), 73 (Abb.).

Die Büste gehört in die Gruppe von Köpfen mit fast identischer Grimasse, aber unterschiedlichem Kopftypus und meist auffallend gestalteten Haaren.¹ Ähnlich dem Werk *Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen* (Kat. Nr. 85) stellt sie einen alten Mann dar, nur ist ihr Kopf breiter und trägt lange, zurückgekämmte Haare, die hinter das Ohr gesteckt sind und in weichen Strähnen auf den Rücken fallen. Die Mundpartie ist im Vergleich mit anderen Köpfen dieser Gruppe verhältnismäßig schematisch gestaltet, gewinnt aber durch ihre flache große Form an Bedeutung, da sie einen ausgleichenden Gegenpart zu der breiten Stirn bildet. Dazwi-

schen befindet sich die Zone der aufwendig ornamental gestalteten verkniffenen Augen und der stark gerümpften Nase, die die obere und die untere Gesichtshälfte sowohl verbindet als auch voneinander trennt. Der ursprünglich längere Büstenabschnitt ist sehr ausladend und erinnert in seiner Form an die Gruppe der »Riechenden«.² Man sieht an ihm viele dicke Sehnen, die weniger mit der Anspannung des Gesichtes zusammenzuhängen scheinen, als mit der vermutlichen Darstellung eines alten Mannes.

Es ist nicht ganz klar, ob die aufwendige Haargestaltung dieser Büste eine Perücke oder eigene, lange Locken darstellen soll. Die Bedeutung eines solchen Haarputzes ist umstritten: Entweder wird angenommen, dass dadurch die Verfremdung des Künstlers, der in diesen Köpfen eine gealterte Gestalt annimmt, noch zusätzlich maskiert werden soll³, oder man sieht es als Kritik Messerschmidts an der Perückenmode.⁴ Bei der Annahme eines Dystonie-Krampfes ist dagegen die Vermutung naheliegend, dass diese Haare eine Perücke sind, die sich der Künstler als sensorischen Trick auf den Kopf setzte, um sich eine Milderung seiner Krankheit zu verschaffen.⁵

1 Siehe S. 134.

2 Siehe S. 331–332, Kat. Nr. 93.

3 Kris 1933, S. 397, 402–403.

4 Bückling, Wahrheit 2002, S. 214–216.

5 Vgl. S. 175–176.

92

DER EDELMÜTHIGE (NR. 22), 1771–1775 / THE NOBLE-MINDED MAN (NO. 22), 1771–1775

Büste aus Zinn-guss (51,7% Zinn, 47,6% Blei)¹, Höhe 43,5 cm. Am Sockel links unten eingeschlagen: 22. Vorne am Büstenabschnitt altes Papieretikett mit der Inschrift: »Nr. 22 Der Edelmüthige«, darüber kleineres Etikett mit der Nummer 1186. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2612.

Bust, tin alloy (51.7% tin, 47.6% lead)¹, height 43.5 cm. Socle stamped at the bottom on the left-hand side: 22. On the front of the truncated torso old paper label with the inscription: Nr. 22 Der Edelmüthige, topped by a smaller label with the number 1186. Belvedere, Vienna, Inv. no. 2612.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst.² 1927 aus dem Wiener Kunsthandel (Versteigerungshaus A. Kende) erworben.

Presumably in the possession of the antiques dealer Fürst in the 1890s.² Purchased from a Viennese art dealer (A. Kende Auctioneers) in 1927.



92

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 154. Graupatinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 22 eingestempelt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5690 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053685). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz. Links am Sockel eingestempelt: 22.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storch, Inv. Nr. 1838 (Dauerleihgabe des Landkreises Göppingen). Dunkel patinierter Gipsabguss, 1961 von der Österreichischen Galerie erworben.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2573. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), im Jahre 1990 nach dem Abguss A gegossen.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 154. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 22. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5690 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053685). Old plaster cast of unknown provenance. Socle stamped on the left-hand side: 22.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen, Inv. no. 1838 (on permanent loan from the Administrative District Göppingen). Dark patinated plaster cast, purchased in 1961 from the Österreichische Galerie.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2573. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1990 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1930 (Original); Paris, Musée du Jeu de Paume 1937 (Original); Salzburg, Residenz 1948 (Original); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961 (Abguss C); Versailles, Schloss 1964 (Original); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1984 (Abguss C); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss B); Dresden, Deutsches Hygiene Museum 2000 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 54; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 54; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 49; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 19; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 32; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 17–18 (*Edelmuth*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 20, 51; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1186; Wlha 1906, Taf. 19; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 19; Weiss 1924, S. 50–51, 139, 152; Slg. Kat. Wien 1929, S. 10; Ausst. Kat. Wien 1930, S. 8, Nr. 27; Kris 1932, S. 194, Abb. 184, S. 203–204, 220; Slg. Kat. Wien 1934, S. 14, Nr. 20, S. 189 (Abb.); Ausst. Kat. Paris 1937, S. 21, Nr. 113 (*Le magnanime*); Ausst. Kat. Salzburg 1948, S. 12, Nr. 51; Slg. Kat. Wien 1958, S. 18; Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 42, Nr. 49 (*Le généreux*); Eitner 1966, S. 86 (Abb.) (*Trustworthy Man*); Baum 1980, S. 393, Nr. 232, S. 395 (Abb.), 407, Nr. 247; Glandien 1981, S. 141, Abb. 14, S. 190; Pötzl-Malikova 1982, S. 72–73 (Abb. 4), S. 252–254, Nr. 88, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 37; Ausst. Kat. Bratislava, o. S., Nr. 10; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [71], Abb. 3/22; Oberhaidacher 1984, S. 38, Abb. 43, S. 40; Keleti 1987, S. 186 (Abb.), 189, Nr. 193; Ausst. Kat. Bruxelles 1987, S. 97 (Abb., *Der Zuverlässige*), S. 199 (*Le généreux*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 212–213, Nr. 32, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Maliková 2004, S. 93 (Abb.); Schmid 2004, S. 33, mit Abb.; Pfarr 2006,

S. 174, 176–177, 185–186, 228, Abb. 58, S. 229, Abb. 59, S. 276, 296, 439; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 186–189, Nr. 18, mit Abb. (M. Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 304; Husslein-Arco 2008, S. 226–227, Nr. 108, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 116–119, Nr. 12 (*The Noble-Minded Man/L'Homme au noble coeur*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 74 (Abb.), 75 (Abb.).

Die Büste stellt einen Mann mittleren Alters dar, den Franz Strunz als stolz und edel charakterisiert, ihn aber nicht als eine Darstellung des Künstlers bestimmt. In der späteren Literatur wird dieses Werk dagegen einstimmig als einer der Köpfe ohne Grimasse gesehen, die die Gesichtszüge Messerschmidts tragen.

Der Edelmüthige gehört sicherlich zu den frühesten Werken dieser Art.³ Wahrscheinlich ist er noch in den letzten Wiener Jahren des Künstlers entstanden. Sein Gesicht scheint realistisch wiedergegeben, eine klassizistische Veredelung und Verjüngung, so wie wir sie bei anderen, wohl später entstandenen Selbstporträts zu sehen bekommen, fand hier nicht statt. Das robuste Antlitz ist in verhältnismäßig weichen, plastisch gewölbten und klar gegliederten Teilen modelliert. Die nachträgliche Bearbeitung hat der Künstler sehr behutsam vorgenommen. Nur mit dünnen Linien deutet er die Nasenfalten an und umrandet die vollen Lippen sowie die wenig ausdrucksvollen Augen. Das Gesicht wirkt durch die zusammengezogenen Augenbrauen mürrisch, aber auch konzentriert.⁴ Bei der Nasenwurzel bekommen die dünnen Linien der Brauen eine knorpelhafte Verdickung, die sich in Form von zwei dicken Stirnfalten nach oben fortsetzt. Diesem Motiv begegnen wir bei mehreren *Charakterköpfen*, wo es aber meist seine natürlich wirkende Form verliert und stärker stilisiert wirkt. Der wenig betonte, sich verjüngende Büstenausschnitt hat eine in dieser Serie sehr verbreitete Form mit einer rückwärtigen Sockelstütze. Der Hals und der Ausschnitt des Oberkörpers sind hier plastisch durchmodelliert, und zwar so, dass sie im Aussehen dem Gesicht entsprechen.

Für die zeitliche Einordnung des Werkes unter die frühen *Charakterköpfe* diene der Vergleich mit den ähnlich modellierten, naturalistisch gestalteten klassizistischen Porträts des Künstlers aus den Jahren 1770–1772.⁵ Diese haben jedoch kein so plastisches Oberflächenrelief wie diese Büste und sind in ihren Zügen auch allgemein summarischer. Neuartig ist an diesem Werk auch das dichte Haupthaar mit dicken, zeichnerisch gestalteten Locken, das wie eine Perücke aussieht und die Ohren frei lässt. So eine Haargestaltung findet man an den bekannten Porträts aus dieser Zeit nicht. Eine Ausnahme bildet das erst in letzter Zeit entdeckte Porträt des Fürsten Liechtenstein (Kat. Nr. 37). Schon Maraike Bückling bringt dieses Werk, das sie in die Jahre 1770–1772 datiert, in Verbindung mit dem Kopf des *Edelmüthigen*, wobei sie vor allem auf die sehr ähnliche Büstenform hinweist. Nach ihrer Ansicht dürfte das Liechtenstein-Porträt das bislang fehlende Verbindungsstück zwischen der neuen Porträtform der Jahre 1769–1772 und den *Charakterköpfen* sein.⁶ Falls aber die hier ausgesprochene Ansicht stimmt, dass das Porträt des Fürsten Liechtenstein erst posthum, 1773–1774 entstanden ist, dann dürfte es umgekehrt gewesen sein: Nicht das Porträt hat sich formal auf die frühen *Charakterköpfe* ausgewirkt, sondern der Kopf des Edelmüthigen auf die Gestaltung dieses Porträts. Die Ähnlichkeiten kann man nicht nur in dem fast identischen Sockel

und in der Modellierung der Haare, sondern auch in anderen Details—so z. B. den unauffälligen Augen und den umrandeten Lippen—feststellen. Auch ein ähnliches Oberflächenrelief ist auf beiden Werken zu finden. Die Nähe zum Liechtenstein-Porträt macht es sehr wahrscheinlich, dass *Der Edelmüthige* zu jenen Köpfen gehörte, die den Künstler schon auf seiner Reise nach Wiesensteig, München und Pressburg begleitet haben.

Denselben Kopftypus und dieselben perückenhaft gestalteten Haare findet man an weiteren drei Köpfen, dem *Nieser* (Kat. Nr. 82), dem *Kindisch Weinenden* (Kat. Nr. 86) und dem *Satirikus* (Kat. Nr. 96), die alle zusammen eine selbständige Gruppe bilden, bei denen jedoch große Unterschiede in der Gestaltung des Gesichtes bestehen. Die Beziehung dieser Büsten zueinander ist nicht klar. Während die anderen drei nämlich ein schwer gezeichnetes Antlitz wiedergeben, ist dieser Kopf frei von jeder Verzerrung der Züge⁷, nur eine leichte Spannung ist wahrnehmbar in diesem ernst blickenden Gesicht.

- 1 Nach einer Analyse im chemischen Laboratorium von Karl Pötzl in München im Jahre 1980, die irrtümlicherweise nicht veröffentlicht wurde (siehe: Pötzl 1996).
- 2 Aus dieser Zeit stammen offenbar drei Aufnahmen dieser Büste von Joseph Wlha, aufgezogen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-091). Sie gehören wohl zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst gefertigt hatte. Siehe dazu S. 199–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Oberhaidacher 1984, S. 40.
- 4 Bückling in Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 186.
- 5 Nach Pfarr 2006, S. 296 hat diese Büste, so wie weitere Selbstporträts Messerschmidts, eine »codierbare Ängermimik«.
- 6 Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 78–79.
- 7 Zur vermutlichen Position solcher Selbstbildnisse innerhalb der Serie siehe S. 179.

93

DER STARKE GERUCH (NR. 23), 1777–1783 /
THE STRONG ODOR (NO. 23), 1777–1783

Bleibüste (91,4% Blei, 8,5% Zinn)¹, Höhe 48 cm. Oberfläche mit geringen Kratzspuren, am Sockel links unten eingeschlagen: 23. Vorne, am unteren Rand des Büstenabschnittes alter Klebezettel mit der Benennung und Nummer des Werkes. Belvedere, Wien, Lg. 1564 (Dauerleihgabe aus Privatbesitz).

Bust, lead cast (91.4% lead, 8.5% tin)¹, height 48 cm. Minor superficial scratch marks, socle stamped on the left-hand side at the bottom: 23. In front, at the lower end of the truncated torso, old gummed label with the work's title and number. Belvedere, Vienna, Lg. 1564 (on permanent loan from a private owner).



93

Provenienz / Provenance

Bis 1942 im Eigentum des Grafen Széchenyi in Reichenau, Niederösterreich, danach in ungenanntem Privatbesitz. Seit 2013 im Belvedere. Siehe auch Kat. Nr. 101.

Until 1942 in the possession of Count Széchenyi in Reichenau, Lower Austria, then in unnamed private ownership. Since 2013 at the Belvedere. See also Cat. no. 101.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 164. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 23 eingepreßt, vorne am Büstenabschnitt ein kleiner Klebezettel mit der Nummer 540. Verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei des Franz Jacob Steger für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 164. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 23, in front, on the truncated torso, a small gummed label with the number 540. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen*, nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813;

Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 55; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 55; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 49; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 18; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 32; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 18; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der etwas Starkes Riechende*, Marmor); Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1187; Weiss 1924, S. 48; Malíková 1968, S. 79–80; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 196 (Abb.), 253, Nr. 89, mit Abb.; Oberhaidacher 1984, S. 38, Abb. 46, S. 41–42; Keleti 1987, S. 190, Nr. 203; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56–57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 216–217, Nr. 34 mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 34; Pötzl-Maliková 2004, S. 94 (Abb.), 110; Pfarr 2006, S. 231, Abb. 60, S. 288, 385, 340–341; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 180, 182, Abb. 86 (Pötzl-Malikova); Pötzl-Maliková 2011, S. 15–16; Lechner 2013, S. 76 (Abb.), 77 (Abb.).

Die Büste zählt zu jener Gruppe von kahlen Köpfen mit rundem Schädel, die meist zusammengekniffene Augen zeigen, einen fest geschlossenen Mund und vor allem einen auffallend langen Hals, der »ostentativ« nach vorne gestreckt ist.² Sie ist in Kopftypus, Haltung, breitem Büstenabschnitt und in der Modellierung des Gesichtes fast identisch mit zwei weiteren erhaltenen Werken aus dieser Gruppe, dem Kopf *Der heftigste Geruch* (Kat. Nr. 119) und einem ursprünglich nicht benannten Kopf, der sich im Victoria & Albert Museum in London befindet (Kat. Nr. 122). Die Unterschiede zwischen ihnen sind so klein, dass man annehmen muss, alle drei wurden aus derselben Form gegossen und die kaum wahrnehmbaren Abweichungen sind erst während der Kaltarbeit entstanden. Bis zum Wiedererscheinen des Originals führte diese Nähe zu ständigen Verwechslungen, die bis heute nicht ganz ausgeräumt sind.

Die feststellbaren kleinen Unterschiede betreffen vor allem die Gestaltung der Augenpartie. Das untere Lid ist bei diesem Werk von einer Linie begrenzt, die an der Nase beginnt, aber an den Seiten frei ausläuft und sich nicht mit der Linie des oberen Lides verbindet. Unterhalb vom Auge wird sie von weiteren feinen Linien begleitet. In der Mitte des Auges nimmt man einen durchgehenden Streifen wahr, der wohl den Lidschluss andeutet. Die Haut über der Nasenwurzel ist zu dicken Falten zusammengezogen, an die sich seitlich zwei horizontale Falten anschließen, die die Augenbrauen ersetzen. Die obere davon schwingt sich zu beiden Seiten der sonst glatten Schädelkalotte nach oben und wird dabei von parallel laufenden, flachen Falten begleitet. Das Gesicht ist hager, mit hervorstehenden Backenknochen. Von der erhobenen Stupsnase führen tiefe Nasolabialfalten zur dünnen Linie eines schnabelförmig zusammengepressten Mundes. Unter ihm befindet sich ein langes, eingezogenes Kinn.

Der Ansicht von Oberhaidacher³, die ganze Gruppe und damit auch dieses Werk unter die spät entstandenen *Charakterköpfe*

einzustufen, kann man nur zustimmen. Der späten Entstehungszeit entspricht die summarische, betont plastische Modellierung mit eingezeichneten Details, die sich von der Wirklichkeitswiedergabe merklich entfernt hat. Das bekannte Repertoire der verzerrten Gesichtszüge wird hier zwar weiterhin angewandt, jedoch bereits in Form von stilisierten Kürzeln. Der vorgestreckte Kopf auf langem Hals, der von Franz Strunz und weiteren Autoren als Haltung zur Wahrnehmung eines starken Geruchs gedeutet wurde, ist eine charakteristische Erscheinung einer zervikalen Dystonie, an der Messerschmidt offensichtlich erst in seinen letzten Lebensjahren gelitten hat.⁴

- 1 Pötzl 1996, S. 126. Von den Verunreinigungen wurde nur Kupfer (0,1 %) untersucht.
- 2 Die Gestaltung der Augen auf den anderen zwei Büsten ist näher beschrieben in: Kat. Nr. 119 und 122.
- 3 Oberhaidacher 1984, S. 41–42.
- 4 Siehe S. 171.

94

DER WEINERLICHE ALTE (NR. 24), 1777–1783 /
THE WEEPY OLD MAN (NO. 24), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 30 cm. Links am Sockel eingeschlagen: 24 (Angaben des Besitzers).
Privatbesitz, Schweiz.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), height 30 cm. Socle stamped: 24 (according to the current owner).
Private ownership, Switzerland.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst in Wien¹, Anfang des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Emil Karpeles, 1933/1935 im Eigentum des Bankiers Eskeles, dann im Besitz der Baronin Karwinski-Gerngross in Wien. Seit 1958 in einer privaten Sammlung.

Probably in the possession of the antiques dealer Fürst in Vienna the 1890s¹, in the early 20th century in the Emil Karpeles Collection, in 1933/35 property of the banker Eskeles, then of Baroness Karwinski-Gerngross in Vienna. Since 1958 in private ownership.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 157. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 24 eingepreßt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5674 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053672). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.



94

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 188. Patinierter Gipsabguss aus dem Jahre 1937 vom Original. Rechts am Sockel die Nummer 24 eingepreßt. Im Jahre 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

D: Bratislava, Slovenská národná Galéria, Inv. Nr. P 1887. Bronzeabguss aus dem Jahre 1977 nach Abguss C.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 157. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 24. Made by order of the Prince of Liechtenstein for his castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5674 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053672). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 188. Patinated plaster cast copied in 1937 from the original. Socle stamped on the right-hand side with the number 24. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Bratislava, Slovenská národná Galéria, Inv. no. P 1887. Bronze cast copied in 1977 from replica cast C.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von*

Gothenburg 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 55; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 55; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 49–50; Paris und Wien 1812, S. 265; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 20; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 32; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 18 (*Aus Bosheit weinend*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der weinende Alte*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1188; Wlha 1906, Taf. 45 (*Der Weinerliche*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 45; Österreichische Kunsttopographie, Bd. II, Wien 1908, S. 387; Heilmeyer 1913, Taf. 116 (*Mimische Plastik*); Weiss 1924, S. 54–55; Kris 1932, S. 203, Abb. 210, S. 207; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 a; Šourek 1938, Abb. 839; Malíková 1968, S. 81–82; Baum 1980, S. 409, Nr. 257, S. 410 (Abb.); Glandien 1981, S. 157, Abb. 30, 191; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 205 (Abb.), 253–254, Nr. 90, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 8; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 25; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [112], Abb. 37/24; Keleti 1987, S. 189, Nr. 196, S. 194, Nr. 227, S. 197, Abb. 241 (*Das zurückgehaltene Lachen*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 220–221, Nr. 36, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 35, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 95 (Abb.); Pfarr 2006, S. 178, 183, 185, 233, Abb. 61, S. 442; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 152, Abb. 56 (als verschollen angegeben); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 171, mit Abb. 85 (*Weepy Old Man/Le Vieillard larmoyant*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 78 (Abb.), 79 (Abb.).

Die Büste gehört, so wie der bereits genannte *Gähner* (Kat. Nr. 75), in die Gruppe der »Pykniker« mit breitem Gesicht, rundem haarlosen Schädel und einem zwischen die Schultern tief eingesenkten Kopf. Der Hals ist nicht nur von vorne, sondern auch von rückwärts nicht zu sehen, hier nimmt man nur einen starken Nacken wahr.² Der Büstenabschnitt ist vorne platt, extrem kurz und bildet mit einem runden, ebenfalls sehr kurzen Sockel eine Einheit. Eine solche Form des Büstenabschnittes findet man in der Gruppe der feisten Köpfe öfter, besonders ähnlich ausgebildet ist sie bei dem sehr nahen Kopf *Der Erzbösewicht* (Kat. Nr. 103), mit dem dieser Kopf gelegentlich auch verwechselt wird. Bei der Gegenüberstellung beider Köpfe bekommt man leicht den Eindruck, dass der Künstler hier eine schrullige Parodie auf das bekannte Paar des weinenden Herakleitos und des lachenden Demokritos geschaffen habe. Michael Krapf reiht dagegen diese und andere verwandte Büsten unter die »Verweigerer«.³

Die stereometrische Grundstruktur dieses Werkes ist durch eine großzügig modellierte Oberfläche des Gesichtes belebt. Die Detailzeichnung konzentriert sich auf die krampfhaft geschlossenen

Augen, deren Einbettung und die gerümpfte Nase. Über der Nasenwurzel bildet die zusammengezogene Stirne dicke Wülste, die seitlich in breite, weiche Einkerbungen über den Augen übergehen. An diese schließen sich reichhaltige, fächerförmig ausgebreitete Krähfüße an. Es entsteht so ein kompliziertes Formgefüge, das zwar sehr eindrucksvoll die zusammengekniffenen Augen wiedergibt, aber von einer Naturwiedergabe sichtlich entfernt ist.

Die Mundpartie mit den langen Linien der Nasenfalten und des zusammengepressten, nach unten gezogenen Mundes ist sehr flach, was man besonders im Profil sehen kann. Nur das breite dicke Kinn ist detaillierter gestaltet. Seine Falten sind teilweise plattgedrückt und sogar unnatürlich eckig, womit sie sich ebenfalls deutlich von der realen Vorlage entfernen. Diese Art der Gestaltung der Halspartie findet man in verschiedenen kleinen oder größeren Abweichungen auch an anderen Köpfen der genannten Gruppe⁴, sie entspricht der hier offenkundigen Tendenz, das Natürliche und das Artifizielle zu verschmelzen.

Ähnlich wie die anderen Köpfe dieser Gruppe gehört *Der weinerliche Alte* wohl zu den spät entstandenen Werken, vielleicht sogar zu den letzten der ganzen Serie.⁵ Dieser Zuordnung entspricht auch die Gestaltung der verkrampften Züge, die offenbar eine kraniozervikale Dystonie wiedergeben, an der der Künstler wohl erst zu Ende seines Lebens gelitten hat.⁶

- 1 Aus dieser Zeit stammen wohl drei Aufnahmen des Originals von Joseph Wlha, aufgezogen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-083). Sie gehören offenbar zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage vor 1900 von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 199–200, Anm. 353 und S. 115–117, Kat. Nr. 86.
- 2 Einen ähnlichen dicken, breiten Nacken, der ohne Unterbrechung in die Schulterpartie übergeht, findet man z. B. auch beim Holzkopf *Ein alter fröhlicher Lächler* (Kat. Nr. 118).
- 3 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 220.
- 4 Besonders beim Kopf *Ein Heuchler und Verleumder* (Kat. Nr. 109).
- 5 Oberhaidacher 1984, S. 41.
- 6 Vgl. S. 171.

95

EIN ERHÄNGTER (NR. 25), 1771–1783 /
A HANGED MAN (NO. 25), 1771–1783

Alabasterbüste, grauweißer Stein mit bräunlichen Flecken, Höhe 38 cm. Auf der Oberfläche kleine Risse und Scharten, Büstenausschnitt um ca. 3 cm gekürzt, mehrere Ergänzungen, vor allem an der Nase, am linken Ohr und am Hinterkopf.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5637.

Alabaster bust, grey white stone with brownish spots, height 38 cm. Small superficial cracks and nicks, truncated torso shortened by c. 3 cm, several missing bits, above all of the nose, the

left ear and the back of the head reconstructed.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 5637.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren »Köpfen« (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 97, 102, 105, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Durch einen Zufall fand Architekt Joseph Urban 1907 diese Köpfe auf dem Dachboden der Schule. Acht davon, darunter höchstwahrscheinlich auch dieser Kopf, wurden noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1964 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 97, 102, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including in all likelihood the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, this present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1964.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 174. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 25 eingepreßt. Verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5704 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053666). Alter, grünlich gestrichener Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 185. Grau patinierter Gipsabguss verfertigt 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel die Nummer 25 eingepreßt. Im Jahre 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Bratislava, Inv. Nr. P 1888. Bronzeabguss, verfertigt 1977 in Brünn vom Abguss A (C ?).

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 174. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 25. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5704 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053666). Old plaster cast of unknown provenance coated with greenish paint.



C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 185. Grey patinated plaster cast made at the Österreichische Galerie in 1937 for an exhibition in Prague. Socle stamped on the right-hand side with the number 25. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Bratislava, Inv. no. P 1888. Bronze cast, copied in Brno in 1977 from replica cast A (C ?).

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal, 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund, 1907 (?) (Original); Prag, Burg, Wladislav-Saal 1937 (Abguss C); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss D); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss D); Wien MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss D); Wien, Kunstforum 1997 (Abguss B); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss D); Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 2001 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Milano, Palazzo Reale 2003–2004 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 56; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 56; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 49–50; Paris und Wien 1812, S. 265; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 20; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 33; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 18; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 20, 51 (*Der Erhängte, Marmor*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1189; Wlha 1906, Taf. 44; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 44; Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11, Nr. 3 (?) (*Galgenhumor?*); Heilmeyer 1913, Taf. 116 (*Mimische Plastik, Zustand vor der Restaurierung*); Weiss 1924, S. 48, 54–55, 68; Kris 1932, S. 200, Abb. 199–200, S. 205; Kris 1933, S. 392, o. S. Abb. 13; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Malíková 1968, S. 84–85, 92; Turček/Malíková 1962, S. 294; Biedermann 1973, o. S. Abb. 8; Kris 1974 [1952], S. 134, o. S. Abb. 34 (*The Hanged One*); Pakosta 1976, S. 42 (Abb.), 48 (*Der Gehängte*); Ausst. Kat. München 1977, S. 17 (Abb.); Biedermann 1978, S. 28, Abb. 7, S. 29; Glandien 1981, S. 161, Abb. 34, S. 192; Baum 1980, S. 366, Nr. 237, S. 401 (Abb.), 407, Nr. 251; Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 254, Nr. 91 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 41; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 23 (Keleti); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [87], Nr. 20/25; Krauß 1986, S. 121, Abb. 50; Kos 1987, S. 49 (Abb.); Keleti 1987, S. 190, Nr. 213, S. 192, Nr. 224, mit Abb., S. 195 (Abb.), 196, Nr. 236; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 59, Abb. 12 (*Le pendu*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25]; Gorsen 1997, S. 74, Abb. 79; Ausst. Kat. Wien 1997, S. 436, Nr. 222; Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 15 (Abb.); Ausst.

Kat. Kopenhagen 2001, S. 56 (Abb., *The Hanged One*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 63; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 224–225, Nr. 38, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Milano 2003, S. 524, Nr. II.126 (*Un impiccato*); Schmid 2004, S. 36, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 96 (Abb.); Bückling, Wahrheit 2006, S. 225, Abb. 80; Kirchner 2006, S. 275, Abb. 102, S. 276; Pfarr 2006, S. 178, 235, Abb. 62, S. 288, 290, 306, 388; Ausst. Kat. Wien 2008, Nr. 29; Husslein-Arco 2008, S. 228–229, Nr. 109 mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 131 mit Abb. (*A Hanged Man/Un pendu*), o. S. [204/196] Abb.; Pfarr 2011, S. 188, 189, Abb. 4; Ausst. Kat. Wien 2013, S. 181 (Abb., *Ein Schalksnarr*); Lechner 2013, S. 28, 80 (Abb.), 81 (Abb.).

Der Kopf gehört mit seinen zusammengekniffenen Gesichtszügen zu jener Gruppe von Werken, die eine nahezu identische Grimasse zeigen und sich nur durch unterschiedliche Kopftypen, besonders aber durch verschiedene Haar- bzw. Perückengestaltungen auszeichnen. Im Unterschied zu den bisher besprochenen verwandten Büsten (siehe Kat. Nr. 85 und 91) ist dieser Kopf kahl, wirkt jedoch jünger. Sein persönliches Attribut ist ein Strick, der lose um den Hals gelegt und rückwärts gebunden ist, was Franz Strunz zur Namensgebung *Ein Erhängter* bewog. Dieser Name wird in der Literatur einstimmig als unzutreffend angesehen, doch bleibt man in der Interpretation des merkwürdigen Strickes uneinig, der vielleicht eine schützende Funktion als eine Art Talisman haben könnte.¹ Nach Gottfried Biedermann verfremdet der Künstler hier den Galgenstrick zum primitiven Schmuckstück², während Michael Krapf ihn in Zusammenhang mit den Heilmethoden von Franz Anton Mesmer deutet.³ Zur Bewältigung des großen Andrangs und zur besseren Wirkung seiner Kuren hat Mesmer die Patienten durch Stricke mit einem *baquet* – einer Wanne mit »magnetisiertem« Wasser – verbunden. Solche Praktiken kennen wir bei Mesmer aber erst nach 1778, als er als berühmter Heiler in Paris gelebt hat. Eine frühere Anwendung von Stricken in seiner Wiener Arztpraxis ist entgegen von Krapfs Behauptung nicht bekannt.

Eine sinnvollere Auslegung bringt die neue Ansicht, dass Messerschmidt an Dystonie gelitten hat. Unter dieser Annahme kann man den Strick als Mittel ansehen, das der Künstler benützt hat, um seine Krämpfe wenigstens für kurze Zeit zu lindern.⁴ Damit ist auch die Zugehörigkeit dieser Büste zu den anderen Köpfen mit identischen verkrampften Zügen verständlicher: Es handelt sich bei ihnen offenbar um die Darstellung einer *geste antagoniste*.

- 1 Siehe Turček/Malíková 1962, S. 294. Bei Ernst Kris findet man dazu keine Aussage.
- 2 Biedermann 1978, S. 29.
- 3 U. a. in Ausst. Kat. Wien 2002, S. 224.
- 4 Siehe S. 134.

DER SATIRIKUS (NR. 26), 1771–1777 /
THE SATIRIST (NO. 26), 1771–1777

Büste aus Zinn-guss (56,2% Zinn, 43,3% Blei)¹, Höhe 45 cm. Am Sockel links unten eingeschlagen: 26. Am rechten Mundwinkel ein kleines rundes Loch.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. Pl.O.2540.

Bust, tin alloy (56.2% tin, 43.3% lead)¹, height 45 cm. Socle stamped on the left-hand side at the bottom: 26. Small round hole at the right-hand corner of the mouth.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. no. Pl.O.2540.

Provenienz / Provenance

1932 vom Wiener Antiquitätenhändler Wendlinger angekauft.

Purchased from the Viennese antiques dealer Wendlinger in 1932.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 182. Grau patinierter Gipsabguss, links auf dem Sockel die Nummer 3 [!] eingepreßt. Verfertigt am Anfang des 19. Jahrhunderts auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5702 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053660). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 182. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the left-hand side with the number 3 [!]. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5702 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053660). Old plaster cast of unknown provenance.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Halbthurn, Schloss 1990 (Abguss B); Frankfurt am Main, Städtisches Institut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2004 (Original); Dresden, Deutsches Hygiene-Museum 2005 (Abguss A ?); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Málaga, Museo Picasso 2012–2013 (Abguss B); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2013 (Original).



96

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 56; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 56; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 92; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 50; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 20–21; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 33; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 18; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Satyrer*), 58; Wlha 1906, Taf. 20 (*Der Spötter*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 20 (*Der Spötter*); Weiss 1924, S. 48, 59, 68–69, 130; Kris 1932, S. 196, Abb. 188–189, S. 204–205, 206; Kris 1933, S. 393, o. S. Abb. 8; Malíková 1968, S. 83–84; Kris 1974, S. 135, o. S. Abb. 29 (*The Satirizing One*); Biedermann 1973, o. S. [20, 22], Abb. 13; Biedermann 1978, S. 29, mit Abb. 9; Baum 1980, S. 417 (Abb.), 419, Nr. 280; Glandien 1981, S. 164, Abb. 37, S. 192; Pötzl-Malíková 1982, S. 72, 75, Abb. 2, S. 198, 254–255, Nr. 92 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 26; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 11 [?]; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [76], Abb. 10/26; Keleti 1987, S. 191–192, Nr. 221, mit Abb.; Ausst. Kat. Halbthurn 1990, S. 16, Nr. 12, S. 17 (Abb.); Ausst. Kat. Frankfurt 1999–2000, S. 118, Nr. 71 (Bückling); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 226–227, Nr. 39 (Krapf); Ausst. Kat. Nürnberg 2004, S. 139–143, mit Abb. (Kammel); Pötzl-Malíková 2004, S. 97 (Abb.); Schmid 2004, S. 37, mit Abb.; Maué 2005, o. S., Taf. 12, S. 245–260, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 237, Abb. 63, S. 375, Abb. 140, S. 376, Abb. 141, S. 377–378, 391, 441; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 196–200, Nr. 20, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 306, 309; Ausst. Kat.

New York/Paris 2010–2011, S. 122, 123, Abb. 73 (Pötzl-Malikova); Pfarr 2011, S. 192, mit Abb. 8, S. 193; Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 347 (*The Satirist*); Ausst. Kat. Nürnberg 2013, S. 51–52, Abb. 52, S. 216, Nr. 37 (um 1770/1780) (Kammel); Lechner 2013, S. 82 (Abb.), 83 (Abb.); Pötzl-Malikova 2014, S. 10.

Diese Büste, die den traditionellen Namen *Der Satirikus* trägt, gehört mit ihrem breiten Kopftypus und den perückenhaften lockigen Haaren in die Gruppe um den *Edelmüthigen* (Kat. Nr. 92). Es ist wahrscheinlich, dass sie, so wie die anderen Werke dieser Gruppe, noch in Wien oder München entstanden ist. Besonders nahe steht sie der Büste des *Kindisch Weinenden* (Kat. Nr. 86). Die Gleichheit im Aufbau und die frappierende Ähnlichkeit der oberen Gesichtshälfte führten sogar zu der Vermutung, dass beiden ein gemeinsames Urmodell zugrunde liegt.² Trotz der auf den ersten Blick identischen Motive kann man jedoch Unterschiede feststellen, die zwei verschiedene Gussmodelle voraussetzen. Die Ähnlichkeit endet bei der Mundpartie – statt eines halb geöffneten Mundes mit aufgeworfenen Lippen findet man ihn hier fest verschlossen. Nur eine dünne Linie, deren Enden nach unten gebogen sind, deutet ihn an. Man kann bei diesen beiden Köpfen nur von Varianten sprechen, so wie bei einigen anderen *Charakterköpfen* auch.

Mit der unterschiedlichen Gestaltung der Mundpartie ändert sich der Gesamtausdruck des Gesichtes, der in diesem Fall verschmitzt anmutet. Die glotzenden, von Falten umrandeten Augen verlieren ihren Schrecken und geben dem Gesicht ein clowneskes oder verdutztes Aussehen. Die schwer nachvollziehbare Grimasse, die aufgerissene Augen mit tief herabgezogenen Mundwinkeln verbindet, deutet darauf hin, dass hier ebenfalls ein unnatürlich verkrampfter Zustand dargestellt wird. Unklar ist, ob der spöttische Ausdruck des Gesichtes ein unabsichtliches, zufälliges Erscheinungsbild der dystonischen Krämpfe ist, oder ob man annehmen kann, dass der verschlossene Mund und die weit geöffneten Augen einen Etappensieg des Künstlers über die Krankheit wiedergeben.

Einen Widerpart zu diesem Werk kann man auch in der Büste des *Niesers* sehen, die in dieselbe Gruppe gehört (Kat. Nr. 82). Hier begegnet uns eine frappante Ähnlichkeit in der Mundpartie – beide Büsten haben denselben, nach unten gebogenen zusammengekniffenen Mund –, wie auch die kurzen Falten um den Mund sowie das eingezogene Kinn fast gleich sind.³ Nur in der oberen Gesichtshälfte ändert sich das Bild – statt weit geöffnet, sind die Augen beim *Nieser* krampfhaft geschlossen. *Der Satirikus* bildet also mit dieser Büste ebenfalls ein Gegensatzpaar, für das die angenommene Nervenkrankheit Messerschmidts gleichsam eine Erklärungsmöglichkeit liefert: Der Künstler gestaltet in den beiden Büsten zwei Phasen eines Dystonie-Krampfes, seine geschlossene und seine offene Form.⁴

Die irrtümliche Nummerierung des alten Gipsabgusses dieser Büste aus dem Liechtensteinischen Besitz mit der Nummer »3« (siehe Abguss A) führte in der Literatur ständig zu Verwechslungen mit dem Kopf *Ein nasenweiser spitzfindiger Spötter* (siehe Kat. Nr. 73), was sich teilweise bis heute fortsetzt.

1 Nach einer Analyse am Geowissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität im Jahre 2007, die auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main, durch-

geführt wurde. Untersuchungen von drei weiteren Proben ergaben ein ähnliches Ergebnis.

2 Pfarr 2006, S. 377.

3 Auf die Nähe beider Büsten hat bereits Gottfried Biedermann (1978, S. 29, mit Abb. 8 und 9) hingewiesen.

4 Marsalek 2015, S. 236, Abb. 15.2 und 15.2, S. 238–239. Der Autor expliziert dieses Doppelbild der Dystonie anhand der Büsten *Der Gähner* und *Ein Erzbösewicht* (siehe Kat. Nr. 75). Ein sehr ähnliches Gegensatzpaar mit offenen und verschlossenen Augen, bei gleicher Gestaltung der Mundpartie, bilden die Köpfe *Der Mismuthige* und *Innerlich verschlossener Gram* (siehe dazu Kat. Nr. 117).

97

DER ZUVERLÄSSIGE (NR. 27), 1777–1783 (?) /
THE RELIABLE MAN (NO. 27), 1777–1783 (?)

Alabasterbüste, rotbraun patiniert, Höhe 38 cm. Mehrfach Sprünge und Absplitterungen, Oberkopf und linke Schulter ergänzt. Am Halsansatz eine dreieckige Ergänzung. Büstenabschnitt verkürzt.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5636.

Alabaster bust, russet patinated, height 38 cm. Several cracks and splinters, skullcap and left shoulder partly reconstructed. The neck displays a triangular reconstruction. Shortened truncated torso. Belvedere, Vienna, Inv. no. 5636.

97



Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 102, 105, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Architekt Joseph Urban fand 1907 auf dem Dachboden der Schule alle zehn Köpfe in stark beschädigtem Zustand. Acht davon, darunter auch das vorgestellte Werk, waren noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes zu sehen. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieses Werk 1964 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 102, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1964.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 175. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links im Sockel die Nummer 27 eingepreßt. Gegossen im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5667 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053657). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, nachträglich graphitiert.¹

C: Neue Abgüsse nach der vorhandenen Form Nr. 5667a (Abguss B) tragen die Nr. 5667/b–c.²

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 175. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side: 27. Cast by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5667 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053657). Old plaster cast of unknown provenance, subsequently graphited.¹

C: New casts made with the extant mould no. 5667a (replica cast B) have been assigned the nos. 5667/b–c.²

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889;

Wien, Hagenbund 1907 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Wien, Künstlerhaus 1987 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie 2002–2003 (Original); Wien, Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 57; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 57; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 51; Paris und Wien 1812, S. 263; Hesperus 1812, S. 446; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 21; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 33; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 19; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1191; Ausst. Kat. Wien 1907, S. 13, Nr. 8 (*Ernst*); Wlha 1906, Taf. 42; Hevesi/Wlha 1909, S. 6, Nr. 42; Hevesi 1909, S. 92; Weiss 1924, S. 48, 50, 139; Malíková 1968, S. 83; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [72], Abb. (*Des Künstlers ernste Bildung, Variante*); Baum 1980, S. 398–399, Nr. 236, S. 400 (Abb.), S. 406, Nr. 242; Glandien 1981, S. 145, Abb. 18; Pötzl-Malikova 1982, S. 71, 203 (Abb.), 255, Nr. 93 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 40; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [70], Abb. 2/27; Keleti 1987, S. 190–191, Nr. 214; Ausst. Kat. Wien 1987, S. 448–449, Nr. XI.2, mit Abb. (*Variation zu »Des Künstlers ernste Bildung«, 1770/1777*) (Syemken); Ronzoni 1997, S. 40 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 228–229, Nr. 40, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malikova 2003, S. 263; Schmid 2004, S. 38, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 98 (Abb.); Pfarr 2006, S. 185–186, 239, Abb. 64, S. 296, 353, 389; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 188 (Bückling); Pfarr 2011, S. 186, mit Abb. 2; Lechner 2013, S. 84 (Abb.), 85 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2014/c, S. 139, mit Abb.

Die Büste zählt zur Gruppe der Selbstbildnisse des Künstlers, auch wenn sie von Franz Strunz nicht so bezeichnet wurde. Schon das grafische Bildnis des Künstlers am Frontispiz von Seipps Reisebeschreibung aus dem Jahre 1793 geht auf diese Büste zurück.³ In der Literatur war sie lange kaum bekannt (sie fehlt in den Arbeiten von Kris!) und wurde oft mit anderen *Charakterköpfen* verwechselt; lange nahm die Variante zu *Der Edelmüthige* (Kat. Nr. 120) ihren Platz ein. Dabei war sie eine jener Büsten, die bereits 1907 im Hagenbund öffentlich ausgestellt waren.⁴ Als einzige der Originalbüsten aus Alabaster wurde sie braunrot à la Terrakotta patiniert, was wahrscheinlich erst um 1900 geschah, als sie als Lehrmittel fungierte. In dieser Zeit bekamen die Augen auch gemalte Pupillen, die noch schwach zu sehen sind.

Die Büste, die den Künstler idealisiert und verjüngt wiedergibt, weist eine besonders starke Ähnlichkeit mit dem Kopf Nr. 32 auf, der den alten Namen *Des Künstlers ernste Bildung trägt* (Kat. Nr. 102). Die Gesichtszüge sind fast identisch, nur ist der Kopf schmaler, mehr oval, und die bis zum Nacken reichenden Haare haben eine strähnige Struktur. Ein Merkmal fortgeschrittenen Alters sind bei diesem Selbstporträt lediglich die etwas hängenden Backen. Der Ausdruck des glatten, aber prononciert modellierten Gesichts ist zwar etwas gespannt und wenig freundlich, stellt aber keine Grimasse dar. Die Rolle von diesem und anderen »antiken Bildnis-

sen« (Nicolai) gegenüber den grimassierenden Köpfen ist nicht klar. Sie entstanden wohl zu Zeiten, als Messerschmidt nicht von Dystonie-Krämpfen betroffen war. Vielleicht wollte sich der Künstler mit ihnen seiner »gesunden« Erscheinung vergewissern.⁵

In der Literatur wird dieses Werk, ähnlich wie der Kopf Nr. 32, meist viel zu früh mit Anfang der 1770er Jahre datiert⁶, viel wahrscheinlicher ist jedoch eine Entstehung erst in Pressburg. Dafür sprechen vor allem die plastischen, detailliert gezeichneten Augenbrauen, die charakteristisch für die Pressburger Periode des Künstlers sind.

- 1 Nach Elfriede Baum (1980, S. 406, Nr. 242) ist dieser Abguss erst im Jahre 1964 aus vorhandener alter Form angefertigt worden.
- 2 Als einen neuen Abguss kann man auch jene Büste im Depot des Belvedere betrachten, die wohl irrtümlich die Nummer MD 053687 der Bundesmobilienvverwaltung trägt.
- 3 Im Zusammenhang mit weiteren Selbstbildnissen des Künstlers abgebildet in: Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 110, Abb. 69.
- 4 Schon Ludwig Hevesi (1909, S. 92) erwähnt, dass in der Ausstellung im Hagenbund ein Selbstporträt des Künstlers zu sehen war und nimmt an, dass dies der *Zuverlässige* gewesen sei. Diese Ansicht bestätigt eine alte Aufnahme von der Ausstellung, auf der die Büste zu sehen ist (Abb. in: Ausst. Kat. Wien 2014/c, S. 139).
- 5 Vgl. auch S. 127.
- 6 In die frühen 1770er Jahre, in Messerschmidts Wiener oder Münchner Zeit, wurde dieses Werk bereits von G. Weiss (1924, S. 139) datiert. Eine solche frühe Entstehungszeit findet man in der Folge z. B. in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 238 (Krapf), Ausst. Kat. Wien 1987, S. 448 und in Pözl-Malikova 2003, S. 263.

98

DER UNFÄHIGE FAGOTTIST (NR. 28), 1771–1777 (?) /
THE INCAPABLE BASSOONIST (NO. 28), 1771–1777 (?)

Zinnbüste¹, Höhe 44 cm. Oberfläche abgeblättert.
Am Sockel links unten eingeschlagen: 28.
Sammlung Gerolamo und Roberta Etro, Mailand.

Tin bust¹, height 44 cm. Extensive surface flaking.
Socle stamped on the left-hand side at the bottom: 28.
Gerolamo and Roberta Etro Collection, Milano.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst in Wien², Anfang des 20. Jahrhunderts im Eigentum des Anatomen Dr. Emil Zuckermandl, danach bis 1939 im Besitz des Dichters Richard Beer-Hofmann. In diesem Jahr vom Historischen Museum der Stadt Wien angekauft (von Antiquitätenhändler O. Hamel), 2003 den Erben von

R. Beer-Hofmann in New York restituiert. Vom heutigen Besitzer auf der Sotheby's Auktion am 27. Januar 2005 in New York erworben. Siehe auch Kat. Nr. 88.

Probably in the possession of the antiques dealer Fürst in Vienna in the 1890s,² in the early 20th century property of the anatomist Dr. Emil Zuckermandl in Vienna, then, until 1939, the property of the poet Richard Beer-Hofmann. Purchased in that year by the Historisches Museum der Stadt Wien (from the antiques dealer O. Hamel), returned in restitution to the heirs of Richard Beer-Hofmann in New York. Purchased by the current owner at a Sotheby's auction on 27 January 2005 in New York. See also Cat. no. 88.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 158. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 28 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5689 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053677). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 158. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 28. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5689 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053677). Old plaster cast of unknown provenance.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien 1927 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Warwickschire, Compton Verney House 2006 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Wien, Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 57–58; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 57–58; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94–95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 51–52; Paris und Wien 1812, S. 266; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1913, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 21–22; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 34; Frankl 1854, S. 41; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 19 (*Der Unfähige*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 57; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1192; Wlha 1906, Taf. 41; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 41; Heilmeyer 1913, Taf. 115 (*Mimi-*



sche Plastik); Weiss 1924, S. 58; Kris 1932, S. 206, Abb. 218, S. 207; Malíková 1968, S. 79; Kris 1974 [1952], o. S., Nr. 43 (Abb.); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [58], Abb.; Glandien 1981, S. 150, Abb. 23, S. 181; Baum 1980, S. 415, Nr. 270, S. 416 (Abb.); Pötl-Malikova 1982, S. 70, 200 (Abb.), 255, Nr. 94, mit Abb.; Ausst. Kat. 1982, S. 2, Nr. 19; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [94], Abb. 25/28; Oberhaidacher 1984, S. 27, Abb. 26, S. 41; Keleti 1987, S. 189, Nr. 197; Krapf, *Charakterköpfe* 2002, S. 57–58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 230–231, Kat. 41, mit Abb. (Krapf); Stastny 2003, S. 50, Abb. 3, S. 51, mit Abb. 4; Schmid 2004, S. 39, mit Abb.; Pötl-Maliková 2004, S. 99 (Abb.); Aukt. Kat. New York 2005, S. 36–37, Nr. 13, mit Abb. Pfarr 2006, S. 114, 174, 241, Abb. 65, S. 392, 441; Yonan 2009, S. 437, Abb. 3; Boström 2010/2011, S. 45–46, Abb. 7/37, S. 48; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 8 (Abb.), 144–147 mit Abb. (*The Incapable Bassoonist/Le Bassooniste incapable*) (Pötl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 25, 27 (Abb.) (Boström); Lechner 2013, S. 86 (Abb.), 87 (Abb.).

Das Werk gehört in die Gruppe der ovalen kahlen Köpfe³ mit glattem hohen Schädel, auf dem mit Punzierung rasierte Haare dargestellt sind. Die Augen sind weit geöffnet, statt Augenbrauen ist die Haut darüber plastisch durchmodelliert. Auf der Stirn sieht man vier horizontale tiefe Falten. Von der glatten Nase führen markante Nasolabialfalten zum eingezogenen Mund, um den die Haut gewölbt ist. Weiters reichen Falten auf den Wangen bis zum eingezogenen flachen Kinn.

Der Gesichtsausdruck der Büste scheint Ratlosigkeit und Verwunderung zu vermitteln. Dieser Eindruck inspirierte Franz Strunz dazu, dieses Werk als Darstellung eines unfähigen Musikers zu deuten, der sich vergeblich anstrengt, auf einem Blasinstrument zu spielen. Gesehen im Zusammenhang mit anderen *Charakterköpfen* handelt es sich aber nur um ein weiteres Werk mit charakteristisch verschlossenem Gesicht (Kris).

Die stereometrische Grundform dieser Büste hat eine verhältnismäßig weiche glatte Oberfläche und die Gesichtszüge scheinen noch »nach der Natur« wiedergegeben zu sein. Jörg Oberhaidacher hat daher in seinem Versuch einer chronologischen Ordnung der *Charakterköpfe* dieses Werk – offenbar zu Recht – als eines der frühesten angesehen.⁴ Seiner Meinung nach ist es noch in Wien oder während des Aufenthaltes in München entstanden. Für eine frühe Einordnung spricht auch die unsichere Gestaltung der Augenpartie mit den Stirnfalten. Sie entbehrt die klare Stilisierung und die Einbindung in das formale Gesamtkonzept, die man an anderen Köpfen feststellen kann. Auch sind die Mundwinkel erst nach dem Guss tief eingeschnitten worden, was bei anderen Köpfen nicht vorkommt, jedoch an der frühen Büste des *Franz von Scheyb* (Kat. Nr. 22) zu bemerken ist. Falls die zeitliche Einordnung zutrifft, so ist dieser Kopf ein Beweis dafür, dass Glatzköpfigkeit oder Rasur des Schädels nicht unbedingt ein Hinweis auf eine späte Entstehung sind, sondern dass im Laufe der Jahre Kahlköpfigkeit und Haartracht mehrfach abwechseln.

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau unter dem Namen *Der Musiker* ausgestellt.⁵

- 1 Nach der metallurgischen Untersuchung der Oberfläche der Büste, durchgeführt bei ihrer Restaurierung im Jahre 2002 in Wien. Für die freundliche Mitteilung danke ich Kazuo Kandutsch, damals Mitarbeiter des Wien Museums in Wien.
- 2 Aus dieser Zeit stammen wohl drei Aufnahmen des Originals von Joseph Wlha, aufgezogen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-093). Sie gehören offenbar zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 199–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Siehe S. 133.
- 4 Oberhaidacher 1984, S. 41.
- 5 Hesperus 1813, S. 98.

99

EIN AUS DEM WASSER GERETTETER (NR. 29), 1771–1783 /
JUST RESCUED FROM DROWNING (NO. 29), 1771–1783

Alabasterbüste, bräunlicher Stein, Höhe 40 cm. Die Nase wurde im Laufe der Zeit beschädigt und restauriert. Teil einer Haarsträhne hinter dem linken Ohr fehlt. Kleine Sprünge und Ausschartungen.

Privatbesitz, Belgien.

Alabaster bust, brownish stone, height 40 cm. The nose, damaged over time, has been restored. Part of a strand of hair behind the left ear missing. Slight cracks and nicks.

Private ownership, Belgium.

Provenienz / Provenance

Aus adeligem Privatbesitz. Bis Ende des Zweiten Weltkrieges auf dem Schloss in Višňové in Mähren, dann in Bayern. Versteigert am 8. Juli 2005 bei Sotheby's in London.

Originally in aristocratic private ownership. Until the end of World War II at the castle in Višňové in Moravia, then in Bavaria. Purchased at an auction on 8 July 2005 by Sotheby's in London.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 172. Links am Sockel die Nummer 29 eingepreßt. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Vienna, Belvedere, Inv. Nr. 5681 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053663). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, mit Schellack überzogen.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2309. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung) nach Abguss A aus dem Jahre 1987.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 172. Socle stamped on the left-hand side with the number 29. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5681 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053663). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2309. Metal cast (lead-tin alloy) dating from 1987, copied from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Caserta, Palazzo Reale 1988 (Abguss C) Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising Diözesanmuseum 1989–1990 (Abguss C); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss C); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss C); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss C); Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala 2009 (Abguss C); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 58–59; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 58–59; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 52; Paris und Wien 1812, S. 266; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 22; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 34; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 19 (*Ein aus dem Wasser Gezogener*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der vom Ertrinken Gerettete*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, S. 1193; Wlha 1906, Taf. 38; Hevesi/Wlha, S. 6, Nr. 38; Weiss 1924, S. 54–55; Thieme-Becker 1930, S. 432; Kris 1932, S. 198, Abb. 193–194, S. 205; Kris 1933, S. 394, o. S. Abb. 12; Malíková 1968, S. 76, 84–85; Biedermann 1973, o. S. [21], Abb. 7a, 7b; Kris 1974 [1952], S. 136, o. S. Abb. 33 (*Just Rescued From Drowning*); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [64], Abb.; Biedermann 1978, S. 29; Pötzl-Maliková 1982, S. 72, 255–256, Nr. 95, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 13; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 15 (Keleti); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [86], Abb. 19/29; Oberhaidacher 1984, S. 42; Chan 1986, S. 90, Abb. 32; Kos 1987, o. S. (Abb.); Keleti 1987, S. 190, Nr. 211, mit Abb.; Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 52, 55, Abb. 31 (*Salvato dall'acqua*) (Keleti); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989,



99

S. 22, Nr. 36, S. 77 (Abb.); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 60, Abb. 14 (*Le sauvé de l'eau*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996–1997, Liste, o. S.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 455; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 232–233, Nr. 42, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 40 mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 100 (Abb.); Aukt. Kat. Sotheby's, London 2005, S. 95–101, mit Abb. (*Rescued from Drowning*); Pfarr 2006, S. 178, 243, Abb. 66, S. 290, 442; Bückling, *Die Wahrheit* 2006, S. 222; Ausst. Kat. Siena 2009, S. 117 (Abb.); Boström 2010/2011, S. 45–47, Abb. 8/38; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 136–139 mit Abb. (*Just Rescued From Drowning/Un Homme sauvé de la noyade*) (Pötzl-Maliková); Pfarr 2011, S. 188, 189, Abb. 5; Lechner 2013, S. 88 (Abb.), 89 (Abb.).

Die Büste ist in jene Gruppe von Köpfen einzureihen, die bei einer fast identischen Grimasse von stark verkniffenen Augen und zusammengepresstem Mund einen unterschiedlichen Haarputz tragen.¹ Durch die weiche Faltenbildung unter dem Kinn ist sie als Darstellung eines älteren Mannes charakterisiert, weist jedoch keine greisenhaften Züge auf, so wie die verwandten Büsten *Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen* (Kat. Nr. 85) oder *Der Verdrüßliche* (Kat. Nr. 91), und ihr Ausdruck ist weniger mürrisch. Sie vermittelt dem Betrachter auch nicht Angst und Schrecken vor dem drohenden Ertrinken, so wie es Franz Strunz gesehen hat. Allerdings wurde an der heute zu kurzen Nase nachträglich einiges verändert, denn an den erhaltenen alten Abgüssen sieht diese anders aus, sie ist länger und mehr zugespitzt.² Beim Vergleich der alten Aufnahmen dieser Büste mit der des *Erhängten*



99 A

(Kat. Nr. 95), die ebenfalls in diese Gruppe gehört, ist festzustellen, dass es sich fast um den gleichen Kopf handelt, nur ist er in einem Fall kahl und im anderen trägt er eine Perücke.³

Und ebendiese Perücke ist das wesentliche Merkmal dieser Büste, das ihr zu ihrem Namen verholfen und auch die späteren Autoren in ihrer Interpretation beeinflusst hat.⁴ Sie besteht aus langen, grob geschnittenen, wenig gepflegt aussehenden glatten Strähnen, die nass wirken. Einige Strähnen sind hinter die Ohren gelegt und bringen in die Gestaltung der Perücke eine dekorative Note ein, die meisten hängen aber lose bis auf den Rücken. Man kann nicht einmal sicher sagen, ob es sich überhaupt um Haare handelt, über die Materialbeschaffenheit des merkwürdigen Kopfschmucks lässt uns der Künstler im Unklaren.

Anlass und Sinn dieser außergewöhnlichen Gestaltung blieben bisher rätselhaft. Eine einfache, naheliegende Antwort bietet die neueste Interpretation der *Charakterköpfe* mit einer angenommenen Nervenkrankheit des Künstlers, der Dystonie. Dann ist diese Perücke ein Mittel zur vorübergehenden Linderung der Beschwerden, das Messerschmidt als *geste antagonist* benützt hat.⁵ Die Wahl oft bizarr anmutender Perücken kann mit der Krankheit jedoch kaum zusammenhängen, in ihr äußert sich wahrscheinlich bloß der künstlerisch-spielerische Trieb des Künstlers.

Messerschmidt muss mit der Gestaltung dieses Kopfes sehr zufrieden gewesen sein, denn er wiederholte ihn in kleinem Maßstab und ergänzte ihn zu einer Büste, auf der ein einfaches Arbeitshemd zu sehen ist (Kat. Nr. 128).

Ende des Jahres 1812 wurde von diesem Kopf ein Wachsabguss abgenommen und zu einer Figurine ergänzt, die im neu errichteten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau aufgestellt wurde. Zusammen mit der Figurine nach der Büste *Ein kraftvoller Mann* bildete sie eine Gruppe, die einen Schiffsmann bei der Rettung eines in den Fluss Gestürzten darstellte.⁶

- 1 Siehe S. 134.
- 2 Siehe beide Abbildungen des alten Abgusses, en face und im Profil, aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Wlha 1906, Taf. 38. Nach dem letzten Restauratorenbefund ist die nachträgliche Veränderung der Nase alten Datums, sie stammt wahrscheinlich noch aus dem 19. Jahrhundert (Mitteilung des Besitzers).
- 3 Pfarr 2011, S. 189, Abb. 4 und 5.
- 4 Nach Schmid 2004, S. 40 könnten es auch fettige, ungepflegte Haare sein.
- 5 Siehe S. 176.
- 6 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.

100

EIN MIT VERSTOPFUNG BEHAFTETER (NR. 30),
1777–1783 / **AFFLICTED WITH CONSTIPATION**
(NO. 30), 1777–1783

Büste aus Bleiguss (64,1% Blei, 35,2% Zinn)¹, Höhe 30,2 cm.
Auf dem Sockel links unten eingeschlagen: 30.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. Pl. O. 2539.

Bust, lead alloy (64.1% lead, 35.2% tin)¹, height 30.2 cm.
Socle stamped at the bottom on the left hand side: 30.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. no. Pl. O. 2539.

Provenienz / Provenance

Die Büste befand sich in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst.² Im Jahre 1932 wurde sie in Wien beim Antiquitätenhändler Wendlinger angekauft, in dessen Besitz sich der Kopf bereits 1924 befand.³

In the 1890s the bust seems to have been in the possession of the Viennese antiques dealer Fürst.² In 1932 it was purchased in Vienna from the antiques dealer Wendlinger, who had already had it in his possession in 1924.³

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 178. Patinierter Gipsabguss, links am Sockel die Nummer 30 eingepreßt. Verfertigt Anfang des 19. Jahrhunderts im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren.



100

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5677 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053663). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 178. Patinated plaster cast, socle stamped on the left-hand side with the number 30. Made in the early 19th century by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5677 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053663). Old plaster cast of unknown provenance.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Original); Wien, MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst 1996 (Abguss B); Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2004 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/

Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2014 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 59–60; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 59–60; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 53–54; Paris und Wien 1812, S. 266; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 22–23; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 34–35; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 20 (*Obstruction*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51–52, 57; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1194; Wlha 1906, Taf. 40; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 40; Weiss 1924, S. 57, 68, 152; Kris 1932, S. 189, 205, Abb. 215–216, S. 207, 219; Kris 1933, S. 404–405, Abb. 23; Malíková 1968, S. 81–82, 94; Kris 1974 [1952], S. 142, o. S., Abb. 44; Biedermann 1973, o. S. [20, 22], Abb. 11; Baum 1980, S. 409, Nr. 260, S. 411 (Abb.); Glandien 1981, S. 156, Abb. 29, S. 191; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 256, Nr. 96 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 11; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 8; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [108], Abb. 34/30; Keleti 1987, S. 191, Nr. 217, S. 195 (Abb.); Ausst. Kat. London 1987, S. 25 (Abb., *A Constipation Sufferer*); Ausst. Kat. Wien 1996, S. 105 (Abb., Detail), 108 (Abb.), 111, Nr. 5, 5; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 114–116, Nr. 68, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 234–235, Nr. 43 (Krapf); Pfarr 2003, S. 13; Maué 2003, S. 174–175; Stastny 2003, S. 51, 55, Abb. 9, 10; Ausst. Kat. Nürnberg 2004, S. 139, 140 (Abb.) (Kammel); Maué 2005, S. 254–260, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 177, 245, Abb. 67, S. 276, 439; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 162–167, Nr. 13 (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 304, 309; Yonan 2009, S. 437, Abb. 4; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 176–179, mit Abb. (*Afflicted with Constipation/Homme souffrant de Constipation*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 90 (Abb.), 91 (Abb.); Ausst. Kat. Nürnberg 2013, S. 50, Abb. 51, S. 51–53, 216, Nr. 36 (um 1770/80) (Kammel); Pötzl-Malikova 2014, S. 10.

Zur Benennung dieses Werkes lieferte Franz Strunz auch eine Geschichte: Nach ihm stellt der Kopf einen Winzer aus der Umgebung von Pressburg dar, der sich beim Essen derart vollgestopft hatte, dass er die nächsten Tage schwer an Obstipation litt. Der Künstler sei zufällig in dessen Dorf gewesen und habe in Ton ein Bild von ihm modelliert, das die Grundlage dieses Kopfes wurde. Die triviale Anekdote wurde lange Zeit tradiert. Noch Ilg konnte sich von ihr nicht ganz freimachen und sah in dem Kopf eine humoristische Bearbeitung eines naturalistischen Themas, und Ernst Kris erkennt die traditionelle Bezeichnung als völlig überzeugend an.⁴ Während die späteren Autoren eine solche Auslegung nicht ernst nahmen, kehrte Michael Krapf zu der alten Anekdote zurück und behauptete im Einklang mit Strunz, dass der Künstler stets knetbaren Ton mit sich getragen habe, um missliche Zustände dieser Art authentisch festzuhalten.⁵

Für die Benennung war für Franz Strunz vor allem ein Aspekt der Darstellung ausschlaggebend: dass nämlich der breite, dicke

Kopf auf seine »Unterlage« gepresst ist, von der man nur auf der Rückseite erkennen kann, dass es sich um hochgezogene Schultern handelt. Von vorne wirkt dieser Teil des Büstenabschnitts wie ein weicher Polster, in den der Kopf geradezu hineingedrückt ist. Diese polsterförmigen Schultern werden von einem zylindrischen Sockel gestützt. Eine solche Art des direkten Aufsitzens des Kopfes auf dem Körper oder einer anderen, schwer deutbaren Unterlage ist bei der Gruppe der feisten »Tellerköpfe«, in die dieses Werk gehört, häufig.⁶ Besonders ähnlich ist die Gestaltung beim Kopf *Das zurückgehaltene Lachen* (Kat. Nr. 114).

Der breite Kopf bildet die stereometrische Grundlage des Werkes, das in großen und harten plastischen Formen modelliert ist. Die ausdrucksvolle Grimasse begnügt sich mit wenigen markanten Details. In der oberen Gesichtshälfte befinden sich unter zusammengezogenen haarlosen Augenbrauen klar und schematisch gezeichnete Augen. Eine glatte Nase dominiert das regungslose Antlitz mit hervortretenden Backenknochen und eingefallenen Wangen. Der Ausdruck des Gesichtes ist mürrisch und ablehnend. Um das zusammengepresste Kinn häufen sich dicke, tief eingekerbte Falten, die teilweise plattgedrückt oder eckig sind und daher unnatürlich wirken. Sie sind ähnlich gestaltet wie beim *Weinerlichen Alten* (Kat. Nr. 94) und dem *Heuchler und Verleumder* (Kat. Nr. 109), so dass wir annehmen können, dass diese Köpfe zeitlich nicht weit voneinander entfernt sind. Der Mund ist mit einem dünnen Band (?) bedeckt, so wie es an den Köpfen *Der Mismuthige* (Kat. Nr. 88) und *Innerlich verschlossener Gram* (Kat. Nr. 117) zu sehen ist. Wie bereits gesagt wurde⁷, interpretiert Ernst Kris das Band als symbolischen Ausdruck von Messerschmidts Verneinung der Sexualität. Michael Krapf dagegen erinnert an die Heilmethoden Franz Anton Mesmers, der eigens verfertigte Magneten benutzte, und meint, dass man hier einen solchen sieht, den ein Kranker im Mund hält. Nach der neuesten Deutung der *Charakterköpfe* kann man in dem Band einen sensorischen Trick sehen, mit dem der an Dystonie erkrankte Künstler sich eine Linderung der Krämpfe verschaffen konnte.⁸

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau unter dem Namen *Der Vielesser* ausgestellt.⁹

- 1 Nach der Untersuchung am Geowissenschaftlichen Institut der J. W. von Goethe Universität in Frankfurt am Main im Jahre 2007, durchgeführt auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main.
- 2 Aus dieser Zeit stammen wohl drei alte Abzüge von Aufnahmen des Werkes von Joseph Wlha, aufgezo-gen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museum in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-084). Sie gehören offenbar zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 126–127, Anm. 353 und S. 317, Kat. Nr. 86.
- 3 Weiss 1924, S. 68.
- 4 Ilg 1885, S. 57; Kris 1933, S. 405.

- 5 Ausst. Kat. 2002, S. 234. Außerdem weist Krapf darauf hin, dass der Künstler selbst Koliken hatte, und bezog sich dabei auf dessen Aussage gegenüber Nicolai sowie darauf, dass die Patienten Mesmers nach seinen ärztlichen Befunden an Verstopfungen ihrer inneren Organe litten.
- 6 Siehe S. 134.
- 7 Siehe S. 147.
- 8 Siehe S. 175–176.
- 9 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.

IOI

GERUCH DER ZUM NIESEN REIZT (NR. 31), 1777–1783 / THE SNEEZE-INDUCING ODOR (NO. 31), 1777–1783

Büste aus Bleiguss (89,9% Blei, 8,5% Zinn)¹, Höhe 48 cm. Am Sockel links unten eingeschlagen: 31. Oberfläche mit geringen Kratzspuren, am Büstenabschnitt vorne alter Klebezettel mit der Benennung und der Nummer.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. Lg 1565 (Dauerleihgabe aus Privatbesitz).

Bust, lead cast (89.9% lead, 8.5% tin)¹, height 48 cm. Socle stamped on the left-hand side: 31. Minor superficial scratch marks, on the front of the truncated torso is an old gummed label with title and number.

Belvedere, Vienna, Inv. no. Lg 1565 (on permanent loan from private owner).

Provenienz / Provenance

Bis 1942 im Eigentum des Grafen Széchenyi, Reichenau, Niederösterreich, danach in unbenanntem Privatbesitz, seit 2013 im Belvedere in Wien. Siehe auch Kat. Nr. 93.

Until 1942 property of Count Széchenyi, Reichenau, Lower Austria, then in unnamed private ownership, since 2013 at the Belvedere in Vienna. See also Cat. no. 93.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2695. Schwarz patinierter Gipsabguss, links am Sockel eingepreßt die Nummer 31. Wohl identisch mit dem als verschollen angesehenen Gipskopf² aus der Serie von Abgüssen, die Anfang des 19. Jahrhunderts in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien im Auftrag des Fürsten Liechtenstein für das Schloss Feldsberg/Valtice in Südmähren verfertigt worden sind. Gekauft 2004 aus Privatbesitz in Bratislava. Das vorherige Schicksal der Büste ist unbekannt.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5698 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053669). Alter, nach 1983 dunkel patinierter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2695. Black patinated plaster cast, socle stamped on the left-hand side with the number 31. Probably identical to the plaster cast—long considered lost—from the series made in the early 19th century by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob



Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia. Purchased in 2004 from a private owner in Bratislava. The prior fate of the bust is unknown.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5698 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053669). Old plaster cast of unknown provenance, patinated dark grey sometime after 1983.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 61; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 61; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 54; Paris und Wien 1812, S. 266; Hesperus 1913, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 23; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 35; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 20–21 (*Der zum Niesen reizende Geruch*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der zum Niessen reizende Geruch, Marmor*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1195; Weiss 1924, S. 48, 63; Malíková 1968, S. 79–80; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [62], Abb. (*Der heftige Geruch*); Baum 1980, S. 417 (Abb.), 418, Nr. 277; Glandien 1981, S. 49, 153, Abb. 26 (*Der heftigste Geruch*); Pötzl-Malikova 1982, S. 197 (Abb.), 256–257, Nr. 97, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 23; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [96–97], Nr. 27/23; Oberhaidacher 1984, S. 41–42; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56–57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 236–237, Nr. 44, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 42, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 246, Abb. 68, S. 247, Abb. 69, S. 342; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 180 (*Sneeze–Inducing Odor/Odeur donnait envie d'éternuer*), 182 (Abb.); Pötzl-Maliková 2011, S. 15, mit Abb. 2, S. 16, mit Abb. 3; Lechner 2013, S. 112 (Abb.), 113 (Abb.).

Der Kopf war lange Zeit so gut wie unbekannt, da sein Abguss aus dem Liechtensteinischen Besitz nicht in der Fotomappe von Joseph Wlha aus dem Jahre 1906 abgebildet ist. Erst seit Ende der 1970er Jahre kennt man das metallene Original, das anlässlich der Vorbereitungen zu einer neuen Monografie über den Künstler von dem damaligen Eigentümer vorgestellt wurde.

Die Verwechslungen und Unklarheiten, die im Laufe der Jahre über die ganze Gruppe der »Riechenden« verbreitet wurden, betreffen auch diesen Kopf, obwohl er im unteren Gesichtsbereich von der Gruppe um den Kopf *Der starke Geruch* (siehe Kat. Nr. 93) abweicht–sein Mund hat tief herabgeneigte Mundwinkel. Doch diese findet man auch bei einem weiteren Kopf, den Franz

Strunz 1793 als *Der widerwärtige Geruch* benannt und mit der Nummer 41 versehen hat (siehe Kat. Nr. 111).

Sonst ist der Kopf gleich gestaltet wie die anderen aus der Gruppe der »Riechenden«. Hinsichtlich kleinerer Abweichungen ist zu erwähnen, dass im Vergleich mit der bereits besprochenen Büste *Der starke Geruch* (Kat. Nr. 93) die untere Augenpartie noch flacher ist, was zur Annahme von halboffenen Augen führte.³ Gegen eine solche Ansicht spricht jedoch die Gestaltung des unteren Augenlides, das sich auch hier seitlich nicht mit dem Oberlid verbindet, sondern als kurze Augenfalte ausläuft. Ein sehendes Gesicht stellt diese Büste jedenfalls nicht dar, eher ruft sie die Vorstellung eines Blinden hervor, der einen starken Geruch wahrnimmt und sich nach ihm orientiert. In Wirklichkeit muss man annehmen, dass–gleich wie bei allen anderen bekannten »Riechenden«–auch hier ein stark verkrampft Gesicht mit einer kraniozervikalen Dystonie dargestellt ist, wo also die Krankheit nicht nur das Gesicht verzerrt, sondern auch den Halsbereich erfasst.⁴

Ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber den anderen »Riechenden« sind die langen wellenförmigen Falten, mit denen die eingefallenen Wangen senkrecht modelliert sind und dem Kopf ein ausgezehrt Aussehen verleihen.⁵ In der Literatur wurde hier auf die Möglichkeit einer Inspiration aus der Antike hingewiesen.⁶ Die Modellierung der Wangen steht aber derart im Einklang mit der des gesamten Gesichtes, dass eine solche Inspiration nicht zwingend erscheint.

Der Kopf, der bei Franz Strunz die Nummer »31« hat, bildet optisch ein Pendant zum *Starken Geruch* (Kat. Nr. 93). Es ist sicher kein Zufall, dass diese beiden Werke sich schon seit Langem im selben Privatbesitz befunden haben. Von der Gruppe der »Riechenden« ist der besprochene Kopf einer der am meisten stilisierten. Es ist nicht nur die Oberfläche stark modelliert, er weist auch viele eingeritzte Rillen auf. Die durchfurchte Landschaft dieses Gesichtes verneint zwar nicht, dass sie ihre Grundlage im genau beobachteten verkrampften menschlichen Antlitz hat, entwickelt sich aber schon weitgehend zu einem selbständigen Gebilde, das von einem ornamentalen Zusammenspiel bestimmt wird.

- 1 Pötzl 1996, S. 126. Von den restlichen Verunreinigungen wurde nur der Anteil des Kupfers untersucht.
- 2 In: Pötzl-Malikova 1982, S. 256, Nr. 97 ist dieser Abguss nicht erwähnt, da von ihm bis dahin nichts bekannt war und er in der Fotomappe von J. Wlha (1906) fehlt.
- 3 Pfarr 2006, S. 342.
- 4 Siehe S. 171.
- 5 Besonders gut zu sehen auf den Aufnahmen des Abgusses aus dem Belvedere in der Publikation Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, unter Nr. 27/23.
- 6 Pfarr 2006, S. 342. Solche Falten findet man vor allem an den hier genannten hellenistischen Darstellungen Homers. Die zerfurchten, welken Wangen der ebenfalls erwähnten *Betrunkenen Alten* sind dagegen m. E. zu veristisch, um sie als mögliche Inspirationsquelle in Betracht zu ziehen.



102

IO2

DES KÜNSTLERS ERNSTE BILDUNG (NR. 32),
1777–1783 (?) / THE ARTIST'S SERIOUS COUNTENANCE
(NO. 32), 1777–1783 (?)

Alabasterbüste, weißer, braun gefleckter Stein, Höhe 39 cm. Mehrere Sprünge und Ausschartungen, besonders an der rechten Wange und am linken Schulterabschnitt. Am Hinterkopf fehlt ein flaches Stück (ein Nagel zur Befestigung der ursprünglichen Ergänzung ist sichtbar), Büstenausschnitt gekürzt. Bei einer Restaurierung nach 1934¹ wurde das Gesicht, besonders die Stirn, geglättet. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2283.

Alabaster bust, white, brown-flecked stone, height 39 cm. Several cracks and nicks, most notably on the right cheek and on the left shoulder section. A flat piece missing from the back of the head (a nail is visible that held the original reconstructed bit in place), truncated torso shortened. Restoration undertaken after 1934¹ resulted in the face, especially the forehead, becoming much smoother. Belvedere, Vienna, Inv. no. 2283.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 105, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbe-

schule in der Schellinggasse. Architekt Joseph Urban fand 1907 auf dem Dachboden der Schule alle zehn, inzwischen größtenteils beschädigten Köpfe, acht davon wurden auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt, dieser jedoch offenbar nicht. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieses Werk 1922 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 97, 105, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, but apparently not the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1922.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 161. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 32 eingepreßt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5666 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053688). Gipsabguss unbekannter Provenienz.²

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2158. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), verfertigt 1983 nach Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 161. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 32. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5666 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053688). Plaster cast of unknown provenance.²

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2158. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1983 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); St. Pölten 1996 (Abguss B); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica,

Štátna galéria 1999 (Abguss C); Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2006–2007 (Original); Wien, Wien Museum 2010 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 61; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 61; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 54; Paris und Wien 1812, S. 262; Hesperus 1812, S. 446; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 24; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 35 (*Der Künstler selbst mit ernstem Gesichtsausdrucke*); Ausst. Kat. Wien 1858, S. 21 (*Der Besonnene*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Selbstporträt, ernst, Blei*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1196; Wlha 1906, Taf. 2 (*Selbstporträt, Blei*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 2; Heilmeyer 1913, Taf. 112 (*Selbstbildnis*); Slg. Kat. Wien 1923, S. LI, Nr. 114 (*Der Zuverlässige*, Nr. 27), S. 92 (Abb.); Weiss 1924, S. 48 (*Selbstportrait, Blei*), 50, 67, 139; Kris 1932, S. 192, Abb. 180 (*Des Künstlers ernste Bildung*, Stein), S. 203; Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 21 (*Der Zuverlässige*, Nr. 27), S. 188 (Abb.); Malíková 1968, S. 82–83; Biedermann 1973, o. S. [19], o. S. [21] Abb.; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [57], Abb.; Ausst. Kat. München 1977 (Abb.); Biedermann 1978, S. 27, Abb. 3, S. 28–29; Baum 1980, S. 387, Nr. 227, S. 388 (Abb.), S. 406, Nr. 241; Glandien 1981, S. 50, 146, Abb. 19; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 202 (Abb.), 257, Nr. 98, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 35; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 26; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [69], Abb. 1/32; Keleti 1987, S. 188 (Abb.), 189, Nr. 200, S. 197 (Abb.), 198, Nr. 242; Ausst. Kat. St. Pölten 1996, S. 532, Nr. 14, 5, 13; Lammel 1998, S. 80; Ausst. Kat. Kopenhagen 2001, S. 52 (Abb.), 53 (*Selfportrait Serious*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 52, 57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 238–239, Nr. 45, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2003, S. 263; Schmid 2004, S. 43, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 103 (Abb.); Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 76 (Abb.), 77; Bückling, Wahrheit 2006, S. 218; Pfarr 2006, S. 106, 171, 175–177, 185, 249, Abb. 70, S. 296, 374, 389, 391, 440; Ausst. Kat. Wien 2006, S. 126–127, Nr. 20, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Paris 2011, S. 203, Abb. 98 (*La Mine sérieuse de l'artiste*), o. S. [221]; Pfarr 2011, S. 186, Abb.; Lechner 2013, S. 94 (Abb.), 95 (Abb.).

Die Büste zählt innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* zu den Selbstbildnissen mit mehr oder minder natürlichem Aussehen. Neben dem Kopf des lachenden Künstlers (Kat. Nr. 71) war sie die einzige, die Franz Strunz ausdrücklich als Selbstbildnis Messerschmidts bezeichnet hat. Am nächsten steht sie der Büste des *Zuverlässigen* (Kat. Nr. 97), mit der sie auch manchmal verwechselt wurde. Das Gesicht hat jedoch ein freundlicheres Aussehen. Der Kopftypus ist runder und breiter und die in die Stirne gekämmten Haare, die rückwärts bis zum Nacken reichen, sind gewellt. Der schmale, flache Büstenabschnitt war ursprünglich merklich länger. Die dem Kopf *Der Zuverlässige* sehr ähnlichen Gesichtszüge sind wie bei diesem sichtlich verjüngt. Die glatte

Oberfläche des Gesichtes geht allerdings auf das Konto des Restaurators, der dieses Werk stark poliert und ihm damit sein heutiges idealisiertes, antikisierendes Aussehen verliehen hat. Nach den früheren Abgüssen und Abbildungen³ war der Kopf ursprünglich viel plastischer, natürlicher modelliert. Die hervorstehenden, kantigen Augenbrauen waren detailliert gezeichnet, so wie sie uns bei den späten Metallwerken des Künstlers begegnen. Heute sind die Augenbrauen weich und unauffällig, von ihrer ursprünglichen Zeichnung sieht man nichts mehr. Verschwunden sind auch die vertikalen Falten über der Nasenwurzel sowie die feinen horizontalen Stirnfalten. Viel ausdrucksvoller, als sie heute erscheint, war ursprünglich auch die untere Gesichtspartie: Der volle, natürlich modellierte Mund war eingebettet in weiche, tiefe Mundwinkel, und auf den Wangen, um das markante runde Kinn, zeichnete sich die dünne Linie einer Hautfalte ab.

Das junge Aussehen dieses Selbstbildnisses, das die Polierkunst des Restaurators noch zusätzlich betonte, führte dazu, dass dieses Werk meist viel zu früh datiert wurde.⁴ Viel eher ist anzunehmen, dass es erst in Pressburg entstanden ist, und zwar am Beginn von Messerschmidts dortigem Aufenthalt.⁵

- 1 Im Slg. Kat. Wien 1934 befindet sich auf S. 188 eine Abbildung des Werkes in noch unrestauriertem Zustand.
- 2 Nach Baum 1980, S. 406, Nr. 241 wurde dieser Kopf erst 1964 in der Österreichischen Galerie ausgegossen.
- 3 Vgl. die Gipsabgüsse A und B und die Abbildung in Wlha 1909, Taf. 2. Auf den Unterschied zwischen der heutigen Erscheinung und den alten Nachbildungen dieses Werkes macht Ulrich Pfarr (2006, S. 175, Anm. 225) aufmerksam.
- 4 Ähnlich wie beim Kopf *Der Zuverlässige*. Siehe S. 337–339, Kat. Nr. 97, Anm. 6.
- 5 Pfarr 2006, S. 389.

IO3

EIN ERZBÖSEWICHT (NR. 33), 1777–1783 /
AN ARCH-RASCAL (NO. 33), 1777–1783

Büste aus Zinn (79,9% Zinn, 18,8% Blei)¹, Höhe 38,5 cm. Auf der Oberfläche geringe Kratzspuren, am Büstenabschnitt Spuren eines früheren Klebezettels. Am Sockel links unten eingeschlagen: 33.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2442.

Bust, tin alloy (79.9% tin, 18.8% lead)¹, height 38.5 cm. Minor superficial scratch marks, on the truncated torso traces left by a gummed label still visible.

Socle stamped on the left-hand side: 33.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 2442.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wohl im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst.² Erworben auf der 71. Auktion des Auktionshauses Kende im Jahre 1923.

In the 1890s arguably in the possession of the antiques dealer Fürst in Vienna.² Purchased at the 71st Auction of Kende Auctioneers in 1923.

Abgüsse / Replica casts

A: Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein bei Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren. Heute verschollen (Abb. in Wlha 1906, Taf. 37).

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5701 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053673). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, 1977 graugrün patiniert.

A: Patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia. Whereabouts unknown (Ill. in Wlha 1906, Pl. 37).

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5701 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053673). Old plaster cast of unknown provenance, patinated grey green in 1977.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1930 (Original); Salzburg, Residenz 1948 (Original); Zürich, Kunsthaus Zürich 1955 (Original); Versailles, Schloss 1964 (Original); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/Wien, KunstHaus/Hannover, Wilhelm Busch Museum 1992–1993 (Abguss B); Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1993–1994 (Abguss B); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996 (Abguss B); Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Ottawa National Gallery of Canada 2004 (Abguss B); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Warwickshire, Compton Verney House 2006 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original); Wien, Wien Museum 2010 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 61–62; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 61; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 55; Paris und Wien 1812, S. 267; Hesperus 1812, S. 446 (*Der Bösewicht*); Hesperus 1824, S. 111; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 24; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 35–36; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 21–22; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58: Aukt.

Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1197; Wlha 1906, Taf. 37; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 37; Weiss 1924, S. 59, 67–68, 109, 132–133; Slg. Kat. Wien 1929, S. 10; Ausst. Kat. Wien 1930/b, S. 8, Nr. 26; Kris 1932, S. 204, Abb. 211 (*Ein Heuchler und Verleumder*), S. 207; Kris 1933, S. 406, Abb. 18 (*Ein Heuchler und Verleumder*); Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 22, S. 190 (Abb.); Ausst. Kat. Salzburg 1948, S. 13, Nr. 53; Ausst. Kat. Zürich 1955, Nr. 420, Abb. 32; Hofmann 1956, S. 96, Abb. 34b; Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 43, Nr. 52, mit Abb. (*Un scélerat*); Eitner 1966, S. 84 (Abb.), 85 (Abb.) (*A Hypocrite Slanderer*); Kris 1974 [1952], o. S., Abb. 39 (*A Hypocrite and Slanderer*); Ausst. Kat. München 1977, S. 15 (Abb.); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [65], Abb. (*Ein Heuchler und Verleumder*); Baum 1980, S. 392–393, Nr. 231, S. 394 (Abb.), S. 407, Nr. 249; Glandien 1981, S. 169, Abb. 42, S. 193; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 215 (Abb.), 257–258, Nr. 99, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 29; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [110–111], Abb. 36/33; Oberhaidacher 1984, S. 41; Pötzl-Malikova 1984, S. 59, Abb. 30; Chan 1986, S. 84, Abb. 2; Kos 1987, S. 56 (Abb.); Ausst. Kat. London 1987, S. 26 (Abb.) (*An Arch-Villain*); Ausst. Kat. München 1992, S. 51, Nr. 3/d, S. 52 (Abb.) (Koschatzky); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 223, Abb. 205, S. 538, Nr. 254 (*Un méchant*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25], o. Nr.; Ronzoni 1997, S. 38 (Abb.); Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 116, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 240–241, Nr. 46, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Paris/

103



Ottawa 2004, S. 85 (Abb.), 414, Nr. 11 (*Un méchant/An Arch Rascal*); Schmid 2004, S. 44; Pötl-Malíková 2004, S. 105 (Abb.); Pfarr 2006, S. 184, mit Abb. 31, S. 250–251, Abb. 71–72; S. 288, 440; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 144–149, Nr. 10, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter, 2006, S. 309, 310; Ausst. Kat. Wien 2008, Nr. 3, S. 73 (Abb.) (Krapf); Husslein-Arco 2008, S. 222–223, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Wien 2010, S. 154, Nr. 1.2; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 168–171, Nr. 24, mit Abb. (*An Arch Rascal/Un scélerat*) (Pötl-Malíková); Maršálek 2011, S. 26, mit Abb. 2; Lechner 2013, S. 96 (Abb.), 97 (Abb.); Marsalek 2015, S. 236 Abb. 15.2, S. 238–239.

Das Werk wird mit seinem breiten dicken Kopf, auf dem die abraisierten Haare durch eine Punzierung dargestellt sind, innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* in die Gruppe der »Pykniker« gereiht (Krapf). Die üblichen zusammengekniffenen Augen mit fächerförmigen Krähenfüßen und die gerümpfte Nase sind hier besonders prononciert gestaltet. Das massige Kinn ist fest an den Körper gepresst, so dass der Kopf nach vorne geneigt ist. Der Hals ist nicht zu sehen, stattdessen bilden Falten auf dem Büstenabschnitt einen Doppelring um den Kopf. Der Mund ist fest verschlossen, seine leicht gebogene dünne Linie ruft den Eindruck eines zurückgehaltenen Lachens hervor. Dementsprechend geformt sind die großen Mundfalten und die gewölbten Wangen, die in fettige Polster übergehen. Die Grundlage für dieses plastisch durchmodellerte Gesicht ist wohl ein genaues Studium der Gesichtsmuskeln und der dicken Hautwülste bei extremer Anspannung. Das Werk wirkt auf den ersten Blick sehr naturnah, Albert Ilg z. B. reiht diesen Kopf unter jene von realistischer Charakteristik.³ Bei einer eingehenderen Betrachtung nimmt man jedoch wahr, dass die plastischen Oberflächenformen und die vielen eingekerbten Linien miteinander verknüpft sind und eine ornamentale Einheit bilden. Zur Verfremdung trägt auch der flache, schüsselartig leicht vertiefte Büstenausschnitt bei, der ohne Unterbrechung in die runde Stütze übergeht. Nach Ansicht von Jörg Oberhaidacher ist dieser Kopf geradezu ein Prototyp für jene Werke, die in der Betonung ihrer Massigkeit mit dem Porträt des *Martin Georg Kovachich* (Kat. Nr. 65) vergleichbar und daher innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* als Spätwerke anzusehen sind.⁴ Eine Entstehung dieses Werkes am Ende der Pressburger Zeit Messerschmidts ist auch insofern plausibel, als der Kopf neben dem verkrampften Gesicht auch eine Form der zervikalen Dystonie (des sog. *Anterocollis*) wiedergibt, die wohl erst spät die Leiden des Künstlers vermehrt hat.⁵

Die Büste ist eines der populärsten Werke der Serie, wird aber von Ernst Kris und im Anschluss an ihn auch von weiteren Autoren mit dem *Heuchler und Verleumder* (siehe Kat. Nr. 109) verwechselt. Versuche, sie konkret zu deuten, führten zu unterschiedlichen, auch widersprüchlichen Interpretationen. Franz Strunz sieht in dem geneigten Kopf mit dem merkwürdigen, angeblich unangenehmen Lächeln die Darstellung eines boshaften Menschen, der sich über das Unglück anderer freut, und benannte ihn daher als *Erzbösewicht*. Später wurde von anderen Autoren vor allem auf die extreme Anspannung des Gesichtes hingewiesen, was den Eindruck erwecke, etwas partout nicht preisgeben zu wollen oder einen starken Schmerz zu verdrängen. Ulrich Pfarr hebt dagegen die clowneske Komponente dieser Büste hervor.⁶

Einige andere Köpfe aus derselben Gruppe stehen dieser Büste sehr nahe, wie z. B. jener mit dem Namen *Das zurückgehaltene Lachen* (Kat. Nr. 114). Einen ausgesprochenen Widerpart stellt jenes Werk dar, das Franz Strunz als *Der weinerliche Alte* benannt hat (Kat. Nr. 94). Nach Maršálek zeigen dieser Kopf und der des *Gähners* (Kat. Nr. 75) ein identisches Gesicht mit jeweils einer der zwei möglichen, alternierenden Erscheinungen eines Dystonie-Krampfes, seiner offenen und seiner geschlossenen Form.⁷

- 1 Pötl 1996, S. 126 (Nach der Untersuchung einer anderen Probe: 82,4% Zinn, 17,4% Blei).
- 2 Aus dieser Zeit stammen wohl drei Aufnahmen des Originals von Joseph Wlha, aufgezogen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-089). Sie gehören offenbar zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 119–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Ilg 1885, S. 58, 59 reiht ihn zu den Köpfen, die den Künstler als einen großen Charakteristiker und Humoristen ausweisen.
- 4 Oberhaidacher 1984, S. 41.
- 5 Eine Abbildung dieses Grundtypus der zervikalen Dystonie bringt Erbguth 1996 auf S. 12.
- 6 Pfarr, Betrachter 2006, S. 309, 310.
- 7 Maršálek 2011, S. 26, mit Abb. 2; Marsalek 2015, S. 236, Abb. 15.2 und 15.3.

104

EIN DÜSTRER FINSTERER MANN (NR. 34), 1771–1783 /
A DISMAL AND SINISTER MAN (NO. 34), 1771–1783

Büste aus Bleiguss (58,8% Blei, 40,4% Zinn)¹, Höhe 43,5 cm. Nase etwas bestoßen, am Sockel links unten eingeschlagen: 34. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1776.

Bust, lead alloy (58.8% lead, 40.4% tin)¹, height 43.5 cm. Nose slightly scuffed, socle stamped on the left-hand side: 34. Belvedere, Vienna, Inv. no. 1776.

Provenienz / Provenance

1915 aus Münchner Privatbesitz (Dr. K. Krüger) angekauft.
Purchased in 1915 from a private owner in Munich (Dr. K. Krüger).

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 166. Links am Sockel die Nummer 18 [!] eingepreßt. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5691 (Dauerleihgabe der Bundes-

mobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053662). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz. Links am Sockel die Nummer 34 eingepägt.

C: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5671. Gipsabguss aus dem Jahre 1964. Links am Sockel die Nummer 34 eingeritzt.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2307. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), im Jahre 1987 nach Abguss A verfertigt.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 166. Socle stamped on the left-hand side with the number 18 [!]. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5691 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053662). Old plaster cast of unknown provenance. Socle stamped on the left-hand side with the number 34.

C: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5671. Plaster cast dating from 1964. The number 34 is scratched into the left-hand side of the socle.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2307. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1987 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Paris, Musée du Jeu de Paume 1937 (Original); München, Residenz 1958 (Original); Versailles, Schloss 1964 (Original); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B ?); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria, 1983 (Abguss A); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss D); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Ottawa, National Gallery of Canada 2004 (Abguss C); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original); Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala 2009 (Abguss D); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Málaga, Museo Picasso, 2012–2013 (Abguss C); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 62; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3569; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 62; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 55; Paris und Wien 1812, S. 267; Hesperus 1824, S. 111; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 24; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 36; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 22 (*Der Mißmuthige*); Wurzbach 1867, S. 450;



104

Ilg 1885, S. 51 (*Der düster Blickende*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, S. 1198; Wlha 1906, Taf. 5 (*Der Mißmutige*); Hevesi/Wlha, S. 9, Nr. 5; Tietze-Conrat 1920, S. 114, Abb. 78 (*Der Mißmutige*); Slg. Kat. Wien 1923, S. XLVIII, Nr. 112 (*Der Griesgrämige*), S. 88 (Abb.); Weiss 1924, S. 55 (*Der Missmuthige*); Slg. Kat. Wien 1929, S. 9, Nr. 112; Kris 1932, S. 197, Abb. 191–192, S. 205–206; Kris 1933, S. 393, o. S. Abb. 7; Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 23, S. 189 (Abb.); Goldscheider 1936, Taf. 351; Ausst. Kat. Paris 1937, S. 21, Nr. 114 (*Un homme ombrageux*); Slg. Kat. Wien 1958, S. 18 (*Der Griesgrämige*); Ausst. Kat. München 1958, S. 174, Nr. 476 (*Der Griesgrämige*); Wittkower 1963, Abb. 34 (*A splenetic Man*); Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 43, Nr. 51, S. 50 (Abb.) (*Le grognard/l'un homme sombre*); Eitner 1966, S. 88–89 (Abb.) (*Peevish Man*); Malíková 1968, S. 79, 94; Biedermann 1973, o. S. [24], Abb.; Kris 1974 [1752], S. 135, o. S., Abb. 28 (*The Ill-humored One*); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [63], Abb.; Ausst. Kat. München 1977, S. 18 (Abb.) (*Der Mißmutige*); Baum 1980, S. 384 (Abb.), 386, Nr. 225, S. 406, Nr. 243, S. 407, Nr. 248; Glandien 1981, S. 171, Abb. 44; Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 204 (Abb.), 258, Nr. 100, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 33; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [82–83], Abb. 16/34; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 13; Biedermann 1984, S. 142, Abb. 4b (*Der Missmuthige*); Chan 1986, S. 84 (Abb.); Keleti 1987, S. 188 (Abb.), 190, Nr. 205; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 58, Abb. 8 (*Le hargneux*); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 446 (*Der Missmuthige*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 242, Nr. 47, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Paris/Ottawa 2004, S. 86 (Abb.), 414, Nr. 12 (*Un homme lugubre et sinistre/A Dismal and Sinister Man*); Schmid 2004, S. 23, 45, mit Abb.;

Pötzl-Malíková 2004, S. 107, 193; Pfarr 2006, S. 252–253, Abb. 73–74, 288, 290, 442; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 202–205, Nr. 21, mit Abb. (Bückling); Husslein-Arco 2008, S. 216–217, Nr. 103 mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Wien 2008, Nr. 10, S. 68 (Abb.); Ausst. Kat. Siena 2009, S. 119 (Abb.); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 128–131, Nr. 15 mit Abb. (*A Dismal and Sinister Man/Homme sombre et sinistre*) (Pötzl-Malíková); Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 347; Lechner 2013, S. 98 (Abb.), 99 (Abb.).

Diese Büste eines Mannes mittleren Alters, die in der Literatur oft mit anderen *Charakterköpfen* verwechselt worden ist², gehört zu der bereits mehrmals genannten Gruppe von Köpfen mit fast identisch gestaltetem, krampfhaft zusammengezogenem Gesicht³, in dem nicht nur der Mund fest zu einer dünnen, nach unten gezogenen Linie verschlossen ist, sondern auch die Augen unnatürlich zusammengekniffen sind. Im Unterschied zu den anderen Köpfen der erwähnten Gruppe ist er aus Metall und trägt keine zusätzlichen Attribute, weder einen Strick, noch eine Perücke. Er hat kurz geschnittene, flach anliegende gewellte Haare, die sowohl der stereometrischen Grundform des Werkes als auch seinem geschlossenen Umriss entsprechen und diese betonen. Die klar gezeichneten zahlreichen Falten des Gesichtes sind zu einem komplexen ornamentalen Gesamtbild zusammengefügt, das zugleich sehr expressiv wirkt. Der schmale Büstenausschnitt ist verhältnismäßig glatt, nur in zwei Muskelsträngen seitlich des kugelförmigen Adamsapfels wirkt sich die Spannung des Gesichtes aus.

In der Literatur wurde bei diesem Werk auf eine mögliche Inspiration durch Charles Le Brun hingewiesen, nämlich auf dessen Vorlagen für die Gestaltung des Weinenden (*Le pleureur*).⁴ In Betracht käme hier jedoch weniger ein im Zusammenhang mit dieser Büste publiziertes, schematisch die Proportionen des Kopfes wiedergebendes Blatt, sondern viel eher eine Zeichnung eines weinenden Mannes von Le Brun.⁵ Beim Vergleich dieser akademischen Zeichnung mit dem vorgestellten Kopf ist trotz motivischer Ähnlichkeit allerdings die große Entfernung des Werkes Messerschmidts von einem realistischen Abbild jeglicher Art offensichtlich. Naheliegender als eine Inspiration durch Le Brun ist daher die Annahme, dass die Grimasse dieses Kopfes ebenfalls einen Dystonie-Krampf zeigt. Ein Utensil eines sensorischen Tricks, das man an den anderen Büsten dieser Gruppe in den Perücken und dem um den Hals gelegten Strick vermuten kann⁶, ist hier jedoch nicht zu sehen.

1 Pötzl 1996, S. 126.

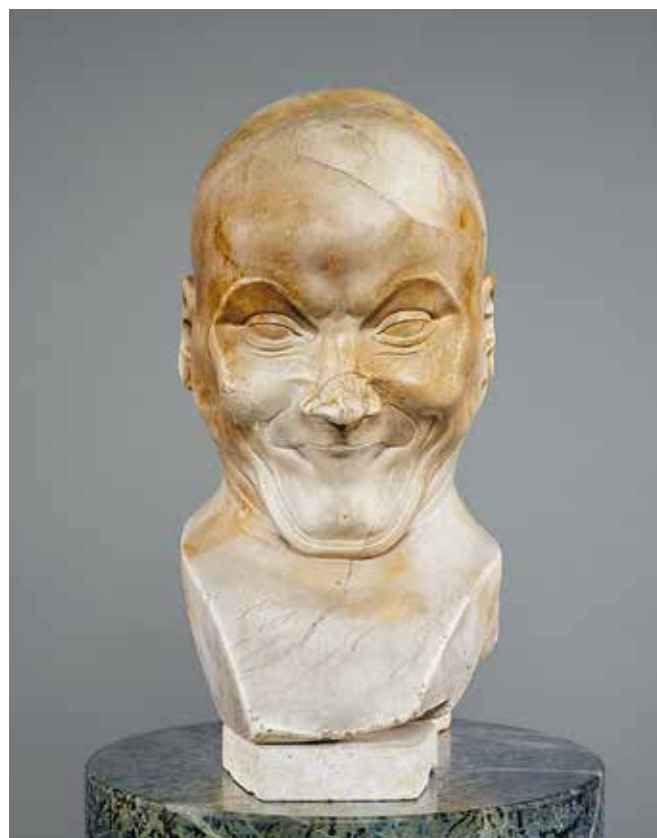
2 Ein wesentlicher Grund für diese Verwechslungen liegt in der unrichtigen Zahl »18« auf dem Abguss A.

3 Siehe S. 134.

4 Biedermann 1984, S. 142, Abb. 4 a.

5 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G.M.6486. Abb. in Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 131, Abb. 76. Die Zeichnungen von Le Brun sind nach seinem Tod mehrmals als Stiche publiziert worden, so dass Messerschmidt sie gekannt haben konnte.

6 Siehe S. 314–315, Kat. Nr. 85 und S. 333–335, Kat. Nr. 95.



105

105

EIN SCHALKSNARR (NR. 35), 1777–1783 /

A MISCHIEVOUS WAG (NO. 35), 1777–1783

Alabasterbüste, braun gefleckter Stein, Höhe 33 cm. Ergänzungen an der Nase, beiden Ohren und der rechten Wange, mehrere Absplitterungen und Risse, besonders an der Schädelkalotte. Der ursprüngliche zylindrische Sockel ist durch eine viereckige Steinplatte ersetzt.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5639.

Alabaster bust, brown-flecked stone, height 33 cm. Nose, both ears and right cheek partly reconstructed, several nicks and cracks, most notably on the skullcap. The originally cylindrical socle has been replaced by a square stone slab.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 5639.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 107, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Durch einen Zufall fand Architekt Joseph Urban 1907 die größtenteils stark beschädigten Köpfe auf dem Dachboden der Schule. Acht davon, darunter auch dieser Kopf, wurden noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des

Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1964 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 107, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1964.

Abgüsse / Replica casts

A: Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 167. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 35 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2308. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung), ausgeführt 1987 von Abguss A.

A: Slovenská národná galéria, Inv. no. F 167. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 35. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2308. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1987 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund 1907 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Wien, Messepalast 1989 (Abguss B); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss B); Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1993–1994 (Abguss B); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 62; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793,

S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 62; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 55–56; Paris und Wien 1812, S. 267; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 25; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 36; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 22 (*Ein kindischer Schalk*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Schalksnarr*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1199; Wlha 1906, Taf. 31; Ausst. Kat. Wien 1907, S. 11, Nr. 6 (*Wohlbehagen*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 31; Ausst. Kat. Wien 1914, S. 139, mit Abb. (alte Fotoaufnahme von der Ausstellung im Hagenbund); Weiss 1924, S. 61, 67, 68 (als Nr. 37 bezeichnet); Kris 1932, S. 204, Abb. 213, S. 207; Malíková 1968, S. 81–82; Ausst. Kat. München 1977, S. 18 (Abb.); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [70] Abb.; Biedermann 1978, S. 31, mit Abb. 15; Baum 1980, S. 403 (Abb.), 404, Nr. 239; Glandien 1981, S. 167, Abb. 40, S. 192; Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 258–259, Nr. 101, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 43, S. 5 (Abb.); Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 4; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [88–89], Abb. 21/35; Kos 1987, S. 21 (Abb.); Keleti 1987, S. 189 (Abb.), 190, Nr. 206; Ausst. Kat. London 1987, S. 26 (Abb., *A Buffoon*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 60, Nr. 15 (*L'espiègle rusé*); Ausst. Kat. Paris 1993, S. 538, Nr. 50 (*Un fou hilaire*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste o. S. [25] o. Nr.; Ronzoni 1997, S. 39 (Abb.); Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 13 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 244–245, Nr. 48, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 108 (Abb.); Schmid 2004, S. 46, mit Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 176, 180, Abb. 62 (Bückling); Pfarr 2006, S. 171, 177, 185, 254, Abb. 75, S. 255, Abb. 76, S. 288, 388, 441; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S., Nr. 2, S. 53 (Abb.); Lechner 2013, S. 100 (Abb.), 101 (Abb.).

Die Büste zählt zu der späten Gruppe der »Pykniker«, auch wenn sie im Gesicht schmaler aussieht und den Kopf nicht in die Schultern, sondern nur tief auf die Brust gedrückt hat. Mit ihrem zurückgehaltenen spöttischen Lächeln steht sie sehr nahe dem Kopf Nr. 37 *Ein absichtlicher Schalksnarr* (Kat. Nr. 107), der von Franz Strunz auch einen ähnlichen Namen bekam. Beide haben weiters einen gleich kurzen Büstenabschnitt mit abgehackten Schultern, der ursprünglich ohne Übergang auf einem zylindrischen Sockel aufgestellt war. Er war ähnlich jenem, den wir beim Kopf Nr. 48 *Ein alter fröhlicher Lächler* (Kat. Nr. 118) sehen. Nach Theodor Schmid¹ war der Brustabschnitt dieses Werkes wahrscheinlich ursprünglich nicht so gehoben, sondern flacher und realistischer gestaltet, und der Kopf sei somit – ähnlich dem Kopf *Ein Heuchler und Verleumder* (Kat. Nr. 109) extrem nach vorne geneigt gewesen. Der Vergleich mit dem Abguss A, der noch den alten Sockel hat, entkräftet jedoch diese auch sonst durch nichts bewiesene Behauptung.

Trotz der Ähnlichkeiten mit dem *Absichtlichen Schalksnarr* sind zwischen beiden auch merkbare Unterschiede festzustellen: Die Schädelkalotte dieses Werkes ist glatt und kugelförmig, darunter sieht man ein in markanten einfachen Formen und Linien modelliertes ausdrucksvolles Gesicht, auf dem kein Krampf zu bemerken ist. Die offenen, hart gezeichneten Augen blicken nach unten, scheinbar in sich hinein. Unter der glatten Nase sieht man die dünne Linie eines lächelnden lippenlosen Mundes. Das lange

Kinn, umrandet von einer großen Falte, die bis zu den Wangen reicht, ist eingezogen, was der Neigung des Kopfes entspricht.

Bei der Restaurierung wurde die früher gerade Nase nicht richtig ergänzt. Die Nasenspitze ist jetzt nach oben gebogen und gibt dem Werk einen wesentlich lustigeren Charakter als ursprünglich. Viel mehr als es von Messerschmidt beabsichtigt war, ruft der Kopf heute die Vorstellung eines Clowns hervor, der mit hämischem Lächeln seinen verborgenen Gedanken nachgeht.²

In der Literatur wurde das Werk sehr unterschiedlich beurteilt. Man kann aber auf diesem Kopf weder eine sinnvoll wirkende, »komisch gefärbte« Grimasse feststellen³, noch ihm den Ausdrucks- und Wirklichkeitsgehalt absprechen und ihn zu einem »künstlerisch schwächeren Werk« herabstufen.⁴ Er steht mit seinem ambivalenten spannungsreichen Gesichtsausdruck und seinem konsequenten Aufbau den anderen *Charakterköpfen* um nichts nach.

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau ausgestellt. Zusammen mit der Büste *Der sanfte ruhige Schlaf* bildeten sie eine Gruppe mit dem Namen *Der sanfte Schlaf und die neckende Schalkheit*.⁵

1 Schmid 2004, S. 46.

2 Zu den »clownesken Momenten« in Messerschmidts *Charakterköpfen* siehe: Pfarr, *Betrachter* 2006, S. 309–310.

3 Kris 1932, S. 207.

4 Siehe; Baum 1980, S. 404. Dieselbe Ansicht findet man auch in *Ausst. Kat. Wien* 1982, S. 3.

5 Hesperus 1812, S. 98.

106

EIN HIPOCHONDRIST (NR. 36), 1771–1783 /
A HYPOCHONDRIAC (NO. 36), 1771–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 42,5 cm. Auf der linken Seite eingeschlagen: 36.

Museum of Fine Arts, Boston (William E. Nickerson Foundation), Inv. Nr. 57.117.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), height 42.5 cm. Stamped on the left-hand side: 36.

Museum of Fine Arts, Boston (William E. Nickerson Foundation), Inv. no. 57.117.

Provenienz / Provenance

Erworben im Jahre 1957 aus der Sammlung Dr. Johannes Jantzen in Bremen.

Purchased in 1957 from the Dr. Johannes Jantzen Collection in Bremen.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 149. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links



106

am Sockel die Nummer 36 eingepreßt. Verfertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5688 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053679). Links am Sockel eingeritzt die Nummer 36. Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storch (Dauerleihgabe des Landkreises Göppingen, Inv. Nr. 1838). Dunkel patinierter Gipsabguss, 1961 von der Österreichischen Galerie in Wien erworben.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 1887. Bronzeabguss aus dem Jahre 1982 nach Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 149. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 36. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5688 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053679). The number 36 scratched into the left-hand side of the socle. Old plaster cast of unknown provenance.

C: Göppingen, Städtisches Museum Im Storch (on permanent loan from the Administrative District Göppingen, Inv. no. 1838).

Dark grey patinated plaster cast, purchased in 1961 from the Österreichische Galerie in Vienna.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 1887. Bronze cast dating from 1982, copied from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1961 (Abguss C); Sarasota (Florida), John & Mable Ringling Museum of Art 1972 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Göppingen, Städtisches Museum Im Storchen 1984 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Wien, Wien Museum 2010 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 63; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 63; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 56; Paris und Wien 1812, S. 267; Hesperus 1812, S. 446; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 25; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 37; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 22–23 (*Ein gemeiner Wucherer*); Wurzbach 1867, S. 450; Illg 1885, S. 51 (*Der Hypochonder*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1203; Wlha 1906, Taf. 33 (*Hypochondrist*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 33; Weiss 1924, S. 52–53, 152; Kris 1932, S. 207, Abb. 221, S. 214; Bulletin Museum of Fine Arts, LVI, Nr. 305 (Autumn 1958), S. 99 mit Abb. (*A Hypochondriac*); Malíková 1968, S. 79; Ausst. Kat. Sarasota 1972, S. 46, Nr. 121, S. 80 (Abb.); Baum 1980, S. 413 (Abb.), 415, Nr. 269; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 259, Nr. 102, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 18; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [106], Nr. 32/36; Oberhaidacher 1984, S. 38 (Abb.), 41; Kos 1987, S. 41 (Abb.); Keleti 1987, S. 186 (Abb.), 189, Nr. 188; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 246–247, Nr. 49 (Krapf); Stastny 2003, S. 51, 54, Abb. 7–8; Schmid 2004, S. 47, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 111 (Abb.); Pfarr 2006, S. 183–184, 276, Abb. 77, S. 292, 294–295, 439; Ausst. Kat. Wien 2010, S. 154, Nr. 1.4; Boström 2010/2011, S. 44, Abb. 3 (33); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 154–157 mit Abb. 80 (*A Hypochondriac/L'Hypocondriaque*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 42, 43, Abb. 36 (Boström); Lechner 2013, S. 102 (Abb.), 103 (Abb.).

Typus und Aufbau dieser Büste sind ähnlich jener, die den Namen *Das schwere Geheimnis* (Kat. Nr. 113) trägt. Sie gehört damit in die Gruppe der ovalen glatzköpfigen Köpfe, nimmt hier aber in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Schon die Gestaltung des Sockels ist ungewöhnlich: Die Büste ist vorne trapezförmig abgeschnitten und auf einen Kubus aufgebockt. Eine ähnliche Form des Büstenausschnittes findet man nur beim *Gähner*

(Kat. Nr. 75). Die halb geöffneten Augen unter den stark zusammengezogenen, tief hängenden Augenbrauen blicken hier düster und geradezu zornig. Die Mundpartie ist ähnlich jener der Büste *Das schwere Geheimnis*, doch ist die untere Lippe nicht eingerollt, sondern nach vorne gestülpt. Dieses Motiv findet man auch an einigen anderen erhaltenen *Charakterköpfen*¹, allerdings nicht so kraftvoll betont und mit einem so aggressiven, verärgerten Ausdruck verbunden wie in diesem Werk.

Wenn wir mit Ernst Kris die zusammengekniffenen Lippen der *Charakterköpfe* als Ausdruck der Verleugnung der Sexualität ansehen², dann muss das ostentative Vorzeigen der roten Unterlippe das Gegenteil bedeuten. Eine aggressive, die selbst auferlegten Schranken durchbrechende Sinnlichkeit kommt demnach bei Messerschmidt plötzlich zum Ausbruch, scheint aber durch den Willen zuletzt gebändigt zu sein. Entgegen solcher Auslegung betont Ulrich Pfarr in dieser Büste vor allem den Ausdruck von Ärger. Nach ihm könnte die vorgestülpte Lippe auch eine apotropäische Funktion erfüllen.³ Wenn wir dagegen im Sinne der neuen Interpretation das angestrengt wirkende Gesicht als eine Erscheinung der Dystonie werten, dann ist die krampfhaft gezeigte Unterlippe als Zeichen für eine sogenannte oromandibuläre Dystonie zu betrachten.⁴

- 1 Siehe S. 306–307, Kat. Nr. 80 und S. 308–309, Kat. Nr. 81. Bei diesen Köpfen überwiegt dagegen der Ausdruck der Resignation.
- 2 Kris 1932, S. 219.
- 3 Pfarr 2006, S. 292.
- 4 Siehe S. 175.

107

EIN ABSICHTLICHER SCHALKSNARR (NR. 37), 1777–1783 / AN INTENTIONAL WAG (NO. 37), 1777–1783

Alabasterbüste, hellgrauer, fleckiger Stein, Höhe 38 cm. An mehreren Stellen gesprungen und ausgeschartet, teilweise ergänzt, fehlende Stücke am Hinterkopf und an der rechten Ohrmuschel, linke Ohrmuschel leicht beschädigt. Büstenabschnitt gekürzt und auf einen quadratischen Stein gestellt.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2284.

Alabaster bust, light grey mottled stone, height 38 cm. Cracks and nicks in several places, partly restored. Pieces missing from the back of the head and the right ear, left ear slightly damaged. Truncated torso shortened and set on a square stone slab.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 2284.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 110, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Durch einen Zufall fand Architekt Joseph Urban 1907 die größtenteils stark beschädigten Köpfe auf dem Dachboden der Schule. Acht davon, darunter aber wahrscheinlich



107

nicht dieser Kopf, wurden noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1922 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 110, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, but presumably not the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1922.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 150. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 37 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2572. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), ausgeführt 1990 von Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 150. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 37. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2572. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1990 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Versailles, Schloss 1964 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss B); Wien, MAK 1996 (Abguss B); Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Dresden, Deutsches Hygiene Museum 2005 (Abguss A); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 63–64; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 63–64; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 93; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 56–57; Paris und Wien 1812, S. 267; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 25–26; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 37 (*Auch ein Schalksnarr*); Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 23 (*Ein hämischer Schalk*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Ein anderer Schalksnarr*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1201 (*Ein hämischer Schalksnarr*); Wlha 1906, Taf. 34 (*Der Schalk*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 34; Heilmeyer 1913, Taf. 113 (*Mimische Plastik*); Slg. Kat. Wien 1923, S. LI, Nr. 115 (*Der Schalksnarr*), S. 89 (Abb.); Weiss 1924, S. 67, 68, 110; Kris 1932, S. 204, Abb. 212, S. 207; Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 24 (*Ein Schalksnarr*), S. 190 (Abb.); Ausst. Kat. Versailles 1964, S. 43, Nr. 53 (*Un bouffon*); Eitner 1966, S. 90 (Abb., *The Consummate Rogue*); Poch-Kalous 1970, Taf. 67, Abb. 239; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [67], Abb.; Baum 1980, S. 387, Nr. 228, S. 389 (Abb.); Glandien 1981, S. 168, Abb. 41, 192; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 97 (Abb.), 259, Nr. 103, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 31; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 6 (Keleti); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [90], Abb. 22/37; Keleti 1987, S. 186 (Abb.), 189, Nr. 189; Ausst. Kat. London 1987, S. 26 (Abb., *An Intentional buffoon*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 60, Nr. 16 (*Le fou malicieux*); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996–1997, Liste, o. S. [25], o. Nr.; Ausst. Kat. Bratislava 1988/a, o. S., Nr. 447; Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 13 (Abb.); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56, 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 248–249, Nr. 50, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 48, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004,

S. 112 (Abb.); Pfarr 2006, S. 171, 174, 185, 236, 259, Abb. 79, S. 288, 350, 440; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 176, 180, Abb. 63; Pfarr, Betrachter 2006, S. 310; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S., Nr. 26; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 158, 161, Abb. 81 (*An Intentional Wag/Un homme narquois*) (Pötzl-Malikova); Lechner 2013, S. 104 (Abb.), 105 (Abb.).

Dieser populäre Kahlkopf ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Kopf *Der Schalksnarr* (Kat. Nr. 105), was Franz Strunz dazu bewog, ihm auch einen ähnlichen Namen zu geben. Gegenüber diesem ist er jedoch weniger stilisiert, hat einen breiteren Kopftypus und ist nicht nach vorne geneigt. Er gehört zwar ebenfalls in die späte Gruppe der »Pykniker«, sein Mienenspiel ist aber mit Motiven bereichert, die ihn auch anderen Büsten außerhalb dieser Gruppe nahebringen. Zu diesen häufigen Motiven, die wir sowohl hier als auch an etlichen anderen Köpfen finden können, gehören vor allem die großen, durch Falten umrahmten Augenhöhlen, in denen weit geöffnete Augen liegen, und die wellenförmigen parallelen Linien der horizontalen Stirnfalten.¹ Dagegen ist hier, so wie beim Kopf des *Schalksnarren*, die Nase nicht wie zumeist gerümpft, sondern glatt, und die gesamte untere Gesichtspartie stark eingezogen. Oberhalb des langen Kinns ist die dünne, leicht geschwungene Linie eines zusammengepressten Mundes zu sehen, die durch die parallele Linie der eingezogenen Oberlippe ornamental gestaltet wird. Die kurzen gebogenen Linien, die vom Mund zur Nase führen, sind wenig markant, betonen aber den Ausdruck eines zurückgehaltenen Lachens. Viel bedeutungsvoller erscheint dagegen eine dicke Backenfalte, die, einem Wulst ähnlich, das ganze Kinn umrahmt und bis zu den kugelförmigen Backen reicht. Man findet einen solchen Wulst zwar oft an den Köpfen, aber nirgends so dominant wie auf diesem Werk. Die übrige Gestaltung des langen Kinns erinnert an den Kopf *Ein kraftvoller Mann* (Kat. Nr. 77), mit dem diese Büste den Ausdruck eines zurückgehaltenen verschmitzten Lächelns teilt. Der Büstenabschnitt mit abgeschnittenen linsenförmigen Rändern war ähnlich wie beim *Schalksnarren* (Kat. Nr. 105) ursprünglich fast identisch mit jenem des *Alten fröhlichen Lächlers* (Kat. Nr. 118), heute fehlt jedoch auch bei ihm der zylindrische Sockel², der durch eine viereckige Steinplatte ersetzt worden ist.

Für die Wirkung der Büste ist vor allem das nicht eindeutig zu charakterisierende Lächeln ausschlaggebend. Nicht alle Interpreten sind überzeugt, dass in der Büste durchgängig ein komisch gefärbter Eindruck vermittelt wird.³ Michael Krapf, der in diesem Werk sanguinische Züge wahrnimmt, vermutet in dem krampfhaft geschlossenen Mund auch einen Verweigerungsgestus⁴, und Ulrich Pfarr hebt die Darstellung der Unterdrückung eines kohärenten Ausdrucks von Freude hervor.⁵ Ausgehend von der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* kann man auch hier eventuell die Auswirkung einer Erkrankung an Dystonie vermuten. Meiner Meinung nach ist es aber nicht ausgeschlossen, dass in diesem Werk – so wie auch an einigen anderen Köpfen – in den aufgerissenen Augen und dem verschlossenen Mund vielmehr die anstrengende, aber erfolgreiche Abwehr der Krankheit dargestellt wird. Damit wäre auch das Lächeln auf dem zusammengepressten Mund leicht erklärbar.

- 1 Vgl. z. B. die Büsten *Ein wollüstig abgehärmter Geck* (Kat. Nr. 72) und *Der erboßte und rachgierige Zigeuner* (Kat. Nr. 90).
- 2 Dieser ist noch an dem alten Abguss A und seiner späteren Abformung in Metall (Abguss B) gut zu sehen.
- 3 Kris 1932, S. 207.
- 4 Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56, 58.
- 5 Pfarr 2006, S. 288.

108

EIN MÜRRISCHER ALTER SOLDAT (NR. 38), 1777–1783 /
A SURLY OLD SOLDIER (NO. 38), 1777–1783

Zinnbüste (98,5% Zinn, 1,2% Blei)¹, Höhe 45 cm. Am rechten Mundwinkel kleiner warzenförmiger Gussrest (?), am Sockel links unten eingeschlagen: 38.

Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. 73/205.

Bust, tin cast (98.5% tin, 1.2% lead)¹, height 45 cm. At the right-hand corner of the mouth a small wart shaped excrescence (left over from the casting process?), socle stamped on the left-hand side at the bottom: 38.

Bayerisches Nationalmuseum, Munich, Inv. no. 73/205.

Provenienz / Provenance

1973 aus der Sammlung Dr. Johannes Jantzen in Hamburg angekauft.

Purchased in 1973 from the Dr. Johannes Jantzen Collection in Hamburg.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 151. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 38 eingepreßt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5692 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053659). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, nachträglich graphitiert.

C: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5669. Neuerer Gipsabguss, 1964 aus vorhandener Form (Inv. Nr. 5692a) ausgegossen. Weitere neuere Abgüsse sind unter Nr. 5692b–c inventarisiert.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 151. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left with the number 38. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.



B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5692 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053659). Old plaster cast of unknown provenance subsequently graphited.

C: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5669. Relatively recent plaster cast, made in 1964 with the extant mould (Inv. no. 5692a). Additional recent casts have been inventoried under the nos. 5692b–c.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1961 (Original); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B?); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss C/c); London, The Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Abguss C?); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art 2006–2007 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 64; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 64; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 57; Paris und Wien 1812, S. 267; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Hesperus 1813, S. 97–98; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 26; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 37 (*Ein alter mürrischer Soldat*); Ausst. Kat. Wien 1858, S. 23 (*Ein alter Murrkopf*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1202; Wlha 1906, Taf. 30; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 30; Weiss 1924, S. 57, 130; Kris 1932, S. 195, Abb. 186, 187, S. 204; Kris 1933, S. 393, o. S., Abb. 5; Ausst. Kat. Hamburg 1961, S. 48, Nr. 102, S. 49; Biedermann 1973, o. S. [21], Abb. 6; Kris 1974 [1952], o. S. Abb. 26; Führer München 1974, S. 80–81, Nr. 54, mit Abb.; Baum 1980, S. 408, Nr. 255, S. 410 (Abb.), S. 415, Nr. 271; Glandien 1981, S. 172, Abb. 45, S. 193; Pötzl-Malikova 1982, S. 71–72, 201 (Abb.), 259–260, Nr. 104 mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 6; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [72], Abb. 8/38; Oberhaidacher 1984, S. 32, Abb. 34, S. 33; Keleti 1987, S. 189, Nr. 190; Krauß 1986, S. 128, Abb. 53; Ausst. Kat. London 1987, S. 23 (*A Surly Old Soldier, Marble*); Ausst. Kat. Bruxelles 1987, S. 97 (Abb.), 199 (*Un vieux soldat grincheux*); Ronzoni 1997, S. 44 (Abb.); Eikermann 2000, S. 243, mit Abb.; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57–58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 250–251, Nr. 51, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Maliková 2004, S. 113 (Abb.); Schmid 2004, S. 49, mit Abb. Pfarr 2006, S. 260, Abb. 79, S. 261, Abb. 80, S. 276, 288, 439; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 128–133, Kat. Nr. 7, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Luxembourg 2006, S. 84 (Abb.), 200, Nr. 76; Ausst. Kat. Wien 2008, S. 76 (Abb.), 78 (Abb.); Ausst. Kat.

New York/Paris, 2010–2011, S. 124–127, Nr. 14 (*A Surly Old Soldier/Un vieux soldat grincheux*) (Pötzl-Malikova); Pfarr 2011, S. 191, mit Abb. 7; Lechner 2013, S. 106 (Abb.), 107 (Abb.).

Die Büste eines älteren Mannes mit strengem, mürrischem Gesichtsausdruck, in der Franz Strunz einen ausgedienten Korporal zu erkennen meinte, schließt sich lose an die Gruppe der Selbstbildnisse mit emotionalem Gesichtsausdruck an.² Gemeinsame Merkmale sind der schmale Kopftypus und die kurzen, dichten, hier zurückgekämmten Haarbüschel. Die Gesichtszüge sind jedoch nicht mehr idealisiert und merklich härter modelliert. Das Interesse des Künstlers gilt der Grimasse, seine eigenen Züge sind nur ihr Träger.

Die Gestaltung der oberen Gesichtshälfte ähnelt jener der Büste des wesentlich jünger erscheinenden *Melankolikus* (Kat. Nr. 84). Gemeinsam ist den beiden Köpfen der finstere Blick der kleinen pupillenlosen Augen unter tief herabhängenden, dichten Augenbrauen, deren Haare als ornamentaler Grat gebildet sind. Sie scheinen auch hier erst nachträglich angebracht worden zu sein. Über ihnen nimmt man auf der Stirne eine Reihe vertikaler Falten wahr, die hier geradezu knorpelartig verdickt sind. In den etwas zottelig wirkenden Haaren war offenbar ebenfalls, wie beim *Melankolikus*, die Anbringung eines Bandes vorgesehen, darauf weist die lineare Unterbrechung der Haare am Hinterkopf hin.³

Der Ausdruck der unteren Gesichtshälfte ist bei beiden Büsten zwar ähnlich – mürrisch und abweisend –, wird aber unterschiedlich vermittelt. Die Mundpartie ist beim Soldaten wesentlich stärker stilisiert und wirkt krampfartig verpanzert (Oberhaidacher). Der Mund ist fest verschlossen und erscheint hier nur als dünner Strich. Große Nasenfalten führen bis unter die herabgezogenen Mundwinkel und verbinden sich mit der Linie des Mundes zu einer abstrakten ornamentalen Zeichnung. Die abgeflachten Wangenfalten führen die Wirkung dieses Hauptmotivs auf beiden Seiten fort, bis hinunter zum eingezogenen Kinn. Weitere Falten, die aber altersbedingt zu sein scheinen, findet man unter dem Kinn und am Hals, während der kurze Büstenabschnitt glatt bleibt. Die Büste gehört wohl zu jenen, die der Künstler in Pressburg geschaffen hat, wobei man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass sie zeitlich unmittelbar mit dem *Melankolikus* zusammenhängt, dass sie dessen stilisiertere Variante ist.

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau in Wien auf der Wieden ausgestellt. Zusammen mit den Figurinen nach den Büsten *Der erboßte und rachgierige Zigeuner* (Kat. Nr. 90) und *Ein düsterer finsterner Mann* (Kat. Nr. 104) bildete sie eine Gruppe mit dem Namen *Die Subordination*.⁴

- 1 Nach einer Analyse am Geowissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität im Jahre 2007, die auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main, durchgeführt wurde. Die Untersuchung einer weiteren Probe ergab ein fast identisches Ergebnis (98,2% Zinn, 1,5% Blei).
- 2 Siehe S. 130.
- 3 Vgl. M. Bückling in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 131–132. Es ist jedoch anzunehmen, dass dieses Band (oder ein Strick?)

ähnlich am Kopf angebracht sein sollte wie bei der Büste *Ein Gelehrter, Dichter* (Kat. Nr. 115), d. h. nicht im Nacken gebunden, sondern vorne an der Stirne. Zu diesem Attribut siehe S. 111.

4 Hesperus 1813, S. 97–98.

109

EIN HEUCHLER UND VERLEUMDER (NR. 39), 1777–1783 /
A HYPOCRITE AND SLANDERER (NO. 39), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 37 cm. Am Sockel auf der linken Seite unten eingeschlagen: 39.

The Metropolitan Museum of Art, New York (Purchase, European Sculpture and Decorative Arts Fund, and Lila Acheson Wallace, Mr and Mrs Mark Fisch, Frank E. Richardson Gifts 2010), Inv. Nr. 2010.24.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), height 37 cm. Socle stamped on the left-hand side: 39.

The Metropolitan Museum of Art, New York (Purchase, European Sculpture and Decorative Arts Fund, and Lila Acheson Wallace, Mr and Mrs Mark Fisch, Frank E. Richardson Gifts 2010), Inv. no. 2010.24.

109



Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wohl im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst¹, am Anfang des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Emil Karpeles, 1933/1935 im Eigentum des Bankiers Eskeles, dann im Besitz der Baronin Karwinski-Gerngross in Wien. 1958 verkauft an eine private Sammlung, von dort 2010 an das Metropolitan Museum of Art in New York.

In the 1890s arguably in the possession of the antiques dealer Fürst in Vienna,¹ in the early 20th century in the Emil Karpeles Collection, in 1933/35 property of the banker Eskeles, then of Baroness Karwinski-Gerngross in Vienna. Sold to a private collection in 1958 and acquired in 2010 by the Metropolitan Museum of Art in New York.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 152. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 39 eingepreßt. Verfertigt auf Bestellung des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5679 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053674). Alter Gipsabguss, mit Schellack überzogen. Unbekannte Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 192. Grau patinierter Gipsabguss, rechts am Sockel die Nummer 39 eingepreßt. Im Jahre 1937 abgegossen vom Original. 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag 1964 übernommen.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P-2505. Metallabguss (Zinn-Blei-Legierung), 1989 nach Abguss C verfertigt.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 152. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 39. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5679 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053674). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 192. Grey patinated plaster cast, socle stamped on the right-hand side with the number 39. Cast in 1937 from the original. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P-2505. Metal replica cast in an alloy of tin and lead, copied in 1989 from replica cast C.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889;

Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Wien MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss D); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 65; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 65; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 58; Paris und Wien 1812, S. 267; Hesperus 1824, S. 111 (*Ein Verleumder*); Ausst. Kat. Wien 1835, S. 26; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 37; Frankl 1854, S. 41; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 23–25 (*Der schadenfrohe Heuchler und Verläumder*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der Heuchler und Verleumder*), 52, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1203; Wlha 1906, Taf. 29; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 29; ÖKT, Bd. II, Wien 1908, S. 387, Nr. 11; Weiss 1924, S. 57, 152; Kris 1932, S. 205, Abb. 214 (*Ein Erzbösewicht*), S. 207; Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427b; Šourek 1938, Abb. 838; Mariani 1939, S. 70; Malíková 1968, S. 82–83; Baum 1980, S. 409, Nr. 261, S. 411 (Abb.); Pötl-Malíková 1982, S. 70, 260, Nr. 105, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 12; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [109], Abb. 35/39; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 5; Oberhaidacher 1984, S. 41; Keleti 1987, S. 189, Nr. 191, S. 194, Nr. 231, mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 452; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 252, Nr. 52 mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 50, mit Abb.; Pötl-Malíková 2004, S. 115 (Abb.); Pfarr 2006, S. 183, 250, Abb. 71, S. 251, Abb. 72, S. 262, Abb. 81, S. 276–277, 288, 432; Ausst. Kat. Wien 2008, S. 89 (Abb.); Boström 2010/2011, S. 47, Abb. 9/39; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 172–175, Nr. 25, mit Abb. (*A Hypocrite and Slanderer/Un hypocrite and calomniateur*) (Pötl-Malíková); Lechner 2013, S. 108 (Abb.), S. 109 (Abb.).

Bei diesem Werk ragt der flache Büstenabschnitt rückwärts steil nach oben, so dass sich der Kopf mit seinem auf die Brust gepressten Kinn vorne tief nach unten neigt. Dem Betrachter streckt sich so nur der große runde punzierte Schädel entgegen, die nach unten weisenden Gesichtszüge erscheinen stark verzerrt und wenig bedeutend. Nur wenn man »in die Knie geht« (Pfarr), kann man auch in das Gesicht blicken. Wer in dieser extremen Aufstellung des Kopfes ein sarkastisches Spiel des Künstlers mit dem Publikum vermutet, wird aber enttäuscht. Der Betrachter findet hier keinen weiteren Schalksnarren, sondern ein düsteres, in sich versenktes Antlitz. Die Augen unter den tiefen, zusammengezogenen Augenbrauen sind zwar geöffnet, schauen aber mit finsterner Miene ins Leere. Unter einer glatten geraden Nase findet man den üblichen verkniffenen Mund, der nicht die geringste Spur eines Lächelns vermittelt. Der Kopf, der den »Pyknikern« zuzurechnen ist und daher wohl ein Spätwerk darstellt, ist insgesamt in massigen, stereometrischen Formen ohne viele Details gestaltet. Nur um den

Mund und den gedrunghenen Hals ist eine Reihe von großen, tief eingegrabenen Falten zu sehen. Entsprechend der Gesamtgestaltung dieses Kopfes sind auch sie hart modelliert und stark stilisiert. Fast identisch ist die Halspartie beim *Weinerlichen Alten* (Kat. Nr. 94) und ähnlich auch bei anderen Köpfen dieser Gruppe.

Der Name, den Franz Strunz dieser Büste verliehen hat, drückt ihren negativen Eindruck aus. An anderer Stelle wurden dem Werk auch Zeichen von Demut, Scham und Schuldbewusstsein attestiert (Schmid). Michael Krapf reiht den Kopf unter die »Verweigerer« ein², die Tendenz sich zu verschließen, oder eine heftige Emotion zu verbergen, sieht in der Haltung dieses Kopfes auch Ulrich Pfarr.³ Eine Interpretation ist bei diesem besonderen Kopf vielleicht noch schwieriger als bei manchen anderen, die Mimik scheint für keine Emotion plausibel. Dagegen ist es durchaus nachvollziehbar, in der extremen Haltung des Kopfes die Auswirkung einer zervikalen Dystonie (sog. *Anterocollis*) zu sehen, an der Messerschmidt offenbar erst am Ende seines Lebens gelitten hat. Er hat sie noch an zwei weiteren Köpfen der Gruppe der »Pykniker« dargestellt.⁴

- 1 In dieser Zeit entstanden wohl vier Aufnahmen des Originals von Josef Wlha, der nach seiner eigenen Aussage Originalköpfe, die sich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst in Wien befanden, fotografiert hat. Die Abbildungen von diesen Aufnahmen, aufgezogen auf zwei Kartons, befinden sich im Städtischen Museum in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy), Dokumentationsabteilung, unter Nr. Fo 03225-081,082. Siehe S. 199–200 Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 2 Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56.
- 3 Pfarr 2006, S. 276–277.
- 4 Siehe die Köpfe *Ein Erzbösewicht* (Kat. Nr. 103) und *Ein Schalksnarr* (Kat. Nr. 105).

II O

EIN STARKER ARBEITER (NR. 40), 1771–1783 /
A STRONG WORKER (NO. 40), 1771–1783

Alabasterbüste, weißer, fleckiger Stein, Höhe 42 cm. Ergänzungen auf der Nase, Stirne und in der Mundpartie. Kleine Ausschartungen und mehrfach Sprünge. Büstenabschnitt verkürzt.
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2285.

Alabaster bust, white mottled stone, height 42 cm. Nose, forehead and mouth area partly reconstructed. Minor nicks and several cracks. Truncated torso shortened.
Belvedere, Vienna, Inv. no. 2285.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 118) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Durch einen Zufall fand Architekt Joseph Urban 1907 die großteils stark beschädigten Köpfe auf dem Dachboden der Schule. Acht davon, darunter



110

wahrscheinlich auch dieser Kopf, wurden noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1922 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 97, 105, 107, 118) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, presumably including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1922.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 153. Links unten am Sockel die Nummer 40 eingepreßt. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, gefertigt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei des Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.



110 A

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5673 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053683). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2259. Metallguss (Blei-Zinn-Legierung), im Jahre 1985 nach Abguss A gefertigt.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 153. Socle stamped at the bottom of the left-hand side with the number 40. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5673 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053683). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2259. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1985 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889;

Wien, Hagenbund 1907 (?) (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); St. Pölten 1996 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss C); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 65; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 65; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94 (*Ein Thätiger*); Ausst. Kat. Wien 1808, S. 58; Paris und Wien 1812, S. 264; Hesperus 1813, S. 97; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 27; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 38; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 25 (*Entschlossenheit*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der starke Arbeiter*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1204; Wlha 1906, Taf. 28; Ausst. Kat. Wien 1907 (?), S. 11, Nr. 4, (*Geschmack?*); Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 28; Heilmeyer 1913, Taf. 114 (*Mimische Plastik*, Abb. vor der Restaurierung); Slg. Kat. Wien 1923, S. LI, Nr. 116 (*Der tief verborgene Kummer*), S. 91 (Abb.); Weiss 1924, S. 49, 56, 110, 152; Kris 1932, S. 211, Anm. 78, S. 214, Abb. 233; Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 25 (*Der innerlich verschlossene Gram*), S. 188 (Abb.); Eitner 1966, S. 90 (Abb.); Malíková 1968, S. 79–80; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [59], Abb. (*Der tiefverborgene Kummer*); Baum 1980, S. 390 (Abb.), 392, Nr. 229, S. 406, Nr. 244; Glandien 1981, S. 50, 149, Abb. 22, S. 191; Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 260–261, Nr. 106 (mit Abb.); Ausst. Kat. 1982, S. 3, Nr. 36; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [104], Abb. 30/40; Keleti 1987, S. 189, Nr. 192; Ausst. Kat. London 1987, S. 26 (Abb., *A Surly Old Soldier*); Ausst. Kat. St. Pölten 1996, S. 521, Nr. 14.5.12; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 449; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 254–255, No 53, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malíková 2004, S. 116 (Abb.); Schmid 2004, S. 51, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 265, Abb. 83, S. 288, 439; Husslein-Arco 2008, S. 220–221, Nr. 105, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Wien 2008, o. S., Nr. 12, S. 23 (Abb.); Lechner 2013, S. 110 (Abb.), 111 (Abb.).

Dieser Kopf eines Mannes mittleren Alters ist das einzige Werk aus Alabaster, das zweifellos in die Gruppe von Büsten mit kahlem ovalen Kopf einzureihen ist, die sonst allesamt aus Metall sind.¹ Besonders nah steht er dem Kopf *Innerlich verschlossener Gram* (Kat. Nr. 117) in Stuttgart, was bereits Gabriele Weiss hervorgehoben hat.² In den Sammlungskatalogen der Barocksammlung der Österreichischen Galerie aus den Jahren 1923 und 1934 wurde er sogar irrtümlicherweise mit diesem verwechselt.

Durch die nicht besonders gelungene Restaurierung des Gesichtes wirkt die Modellierung dieses Werkes heute etwas verschwommen. Dieser Eindruck wird noch durch den fleckigen Stein verstärkt. Um die einfachen, markanten Formen des Kopfes besser wahrnehmen zu können, muss man sich daher mit dem alten Abguss A von Anfang des 19. Jahrhunderts oder den alten Aufnahmen von Josef Wlha behelfen. Durch sie wissen wir auch,

dass der Büstenabschnitt ursprünglich merklich länger war und jene Form hatte, die sonst nur für die Gruppe der »Riechenden« charakteristisch ist.

Die Büste hat einen betont stereometrischen Aufbau. Die Stirn ist glatt und bildet mit der vollkommen kahlen Schädelkalotte eine große kugelförmige Einheit. Nur oberhalb der Nasenwurzel ziehen sich die Augenbrauen etwas zusammen. Darunter befinden sich klar gezeichnete pupillenlose Augen und eine lange und gerade Nase.

Tiefe geschwungene Nasenfalten verbinden die Nase mit dem stark zusammengekniffenen Mund und grenzen dicke hervortretende Wangen ab, die in feiste Backen übergehen. Die zusammengepressten Lippen bilden in der Mitte einen kleinen vorspringenden »Schnabel«. Unterhalb der herabgezogenen Mundwinkel entstehen seitlich des runden eingezogenen Kinnes kurze geschwungene Falten, die einen Ausdruck von Verbissenheit oder einer nicht näher definierten Anstrengung vermitteln. Der massige Hals und das starke Brustbein evozieren den Eindruck eines athletischen Körpers, von dem Franz Strunz sicherlich bei seiner Benennung geleitet wurde.

Eine Figurine mit einem Wachsabguss des Kopfes wurde als Schlosser verkleidet und Ende 1812 im neu eröffneten Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen auf der Wieden in Wien ausgestellt, unter dem Namen *Der mechanische Fleiß*.³

- 1 Auf diesen Zusammenhang hat schon Michael Krapf (Charakterköpfe 2002, S. 58) hingewiesen.
- 2 Weiss 1924, S. 49.
- 3 Vaterländische Blätter 1813, S. 27. Diese Figurine wurde hier als besonders gelungen hervorgehoben.

III

DER WIDERWÄRTIGE GERUCH (NR. 41), 1777–1783 / THE REVOLTING ODOR (NO. 41), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 180. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 41 eingepreßt. Ausgeführt für den Fürsten Liechtenstein in der Gießerei des Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.



111 B

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 6271 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053670). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, nachträglich graphitiert.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. 180. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 41. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 6271 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053670). Old plaster cast of unknown provenance subsequently graphited.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen*, nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1987 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Málaga, Museo Picasso 2012–2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 65; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat.

Wien 1794, S. 65; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 58; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 27; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 38; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 26; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 51 (*Der etwas Widerliches Riechende*), 58; Aukt. Kat. 1889, S. 100, Nr. 1205; Weiss 1924, S. 49, 63; Baum 1980, S. 419, Nr. 282, S. 420 (Abb.); Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 261, Nr. 107, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 27, S. 3 (Abb.); Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [97–99], Nr. 28/31 (Abb.); Ausst. Kat. Bruxelles 1987, S. 97 (Abb.), 199 (*Une odeur repoussante*); Keleti 1987, S. 191, Nr. 219; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56–57; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 256–257, Nr. 54, mit Abb. (Krapf); Stastny 2003, S. 51, 52, Abb. 5, S. 53, Abb. 6; Pötzl-Maliková 2004, S. 118 (Abb.); Schmid 2004, S. 42, mit Abb., S. 52; Pfarr 2006, S. 266, Abb. 84, S. 267, Abb. 85, S. 342, 442; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 180 (*Revolting Odor/L'Odeur repoussante*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. Málaga 2012, S. 204 (Abb.), 347 (*The Strong Smell*); Lechner 2013, S. 112 (Abb.), 113 (Abb.).

Die Originalbüste wurde zuletzt 1889 bei der Versteigerung des Klinkosch-Nachlasses gesehen, seitdem ist sie verschollen. Die bis heute vorhandenen zwei alten Abgüsse wurden in der späteren Literatur lange nicht berücksichtigt, weil dieser Kopf in der Fotomappe von Josef Wlha aus dem Jahre 1906 nicht reproduziert wurde und sie auch sonst unbekannt blieben.¹ In jüngerer Zeit sah Theodor Schmid in diesen beiden Gipsköpfen Abgüsse des Kopfes mit der alten Nr. 31 (*Geruch der zum Niesen reizt*, Kat. Nr. 101), während der Kopf Nr. 41 nach seiner Meinung weder als Original noch aus einem Abguss bekannt sei.² Diese Ansicht begründete Schmid mit der nach ihm frappanten Ähnlichkeit des graphitierten Gipsabgusses im Depot des Belvedere mit dem Originalkopf Nr. 31. Zugleich gab er aber zu, dass dieser Abguss einigermaßen »unsauber« gearbeitet sei. In der zwei Jahre später erschienenen Publikation über die *Charakterköpfe* von Ulrich Pfarr wird dagegen die frühere Einordnung der Werke gemäß der Monografie aus dem Jahre 1982 eingehalten.

Sowohl bei dem nicht besonders sorgfältig durchgeführten Abguss im Belvedere, als auch bei dem viel präziseren alten Abguss in der Slowakischen Nationalgalerie, der aus den Liechtensteinischen Sammlungen stammt und die Nummer 41 trägt, kann man zwar eine große Übereinstimmung mit dem bekannten Originalkopf Nr. 31 feststellen, jedoch auch einige Unterschiede. Es sind nicht nur die Grübchen in seinem Kinn, die man am Kopf Nr. 31 nicht findet, sondern es gibt auch andere merkbare Abweichungen.³ So ist die Augenpartie schlichter und wirkt allgemein kleiner. Sind die linsenförmigen Lider des Kopfes Nr. 31 geschlossen, so sind sie bei diesem Kopf durch eine scharfe Linie getrennt, so dass man hier ein durch einen engen Spalt blickendes Auge wahrnehmen kann. Auf den äußeren Seiten der dünnen Augenlider befindet sich eine kurze tiefe Rille, die diesen Eindruck noch zusätzlich betont.

Die Gesamtmodellierung ist gegenüber dem Kopf Nr. 31 allgemein summarischer. Die dicken Stirnfalten über der gerümpften Nase sind flacher, statt der großen Falte seitlich auf den Schläfen sind hier mehrere feine Wellen zu sehen. Die eingefallenen Wangen sind nicht von weichen, tiefen senkrechten Falten durchzogen,

und im Mund- und Kinnbereich wiederholt sich zwar die Grimasse, aber die prononcierte lineare Gestaltung ist verflacht und vereinfacht.

Auf Grund dieser Merkmale muss man weiterhin an der früheren Unterscheidung festhalten und die hier genannten zwei Gipsabgüsse als Wiedergaben des bis heute verschollenen Kopfes Nr. 41 betrachten. Die identische leichte Wendung des Kopfes bzw. leichte Asymmetrie des Büstenabschnittes bei Kopf Nr. 31 und bei den Abgüssen des Kopfes Nr. 41, mit der Theodor Schmid seine These untermauert, ist so minimal, dass sie kaum wahrgenommen wird. Sie kann jedoch ein Beweis dafür sein, dass diese so ähnlichen Köpfe aus einer identischen Form gegossen wurden und die kleinen Abweichungen erst bei der nachträglichen Kaltarbeit entstanden sind.

Zusammen mit anderen Büsten mit gleichem runden kahlen Kopf auf langem, weit nach vorne gestrecktem Hals bildet dieses Werk die eng zusammengehörige Gruppe der »Riechenden«, die von Franz Strunz ihre ähnlichen Namen nach der angeblichen Darstellung der Wahrnehmung verschiedener Gerüche bekommen haben.⁴ In Wirklichkeit stellen diese Werke wohl die Auswirkungen einer kraniozervikalen Dystonie dar, an der der Künstler offenbar in seinen letzten Jahren gelitten hat.⁵

- 1 Baum 1980, S. 419, Nr. 282, S. 429 (Abb.), Abguss B und in Pötzl-Malikova 1982, S. 261, Nr. 107, mit Abb., Abguss A und B.
- 2 Schmid 2004, S. 42.
- 3 Auf einige davon hat bereits Ulrich Pfarr in seiner 2006 erschienenen Publikation auf S. 342 verwiesen. Seine Behauptung, dass man bei Kopf Nr. 31 offene Augen sieht, ist jedoch nicht zutreffend.
- 4 Siehe Kat. Nr. 93, 101 und 119. Weitere Werke, die dazugehören, sind in den Kat. Nr. 124 und 125 besprochen.
- 5 Vgl. S. 171.

112

DER FELDHERR (NR. 42), 1771–1783 /
THE GENERAL (NO. 42), 1771–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), detailed
specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.



112 A

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 155. Graupatinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, am Sockel links die Nummer 42 eingepreßt. Im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei von Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren gegossen.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5697 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053655). Alter Abguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2403. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung), gefertigt im Jahre 1988 von Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 155. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 42. Cast by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5697 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053655). Old replica cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2403. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1988 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Siena, Complesso museale Sta. Maria della Scala 2009 (Abguss C).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 66–67; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 66–67; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 58–59; Paris und Wien 1812, S. 267; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 27–28; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 38; Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 26; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Der tapfere Feldherr*, Blei), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1206; Wlha 1906, Taf. 27; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 27; Weiss 1924, S. 49, 50, 139, 166; Kris 1932, S. 193, Abb. 182, S. 203–204; Kris 1933, S. 393, o. S., Abb. 6; Malíková 1968, S. 83–84; Biedermann 1973, o. S. [19–20], Abb. 3; Kris 1974 [1952], S. 135, 144, o. S. Abb. 24 (*The Courageous General*); Baum 1980, S. 416 (Abb.), 418, Nr. 276; Glandien 1981, S. 143, Abb. 16, S. 190; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 261–262, Nr. 108, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 22; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 9; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [73], Abb. 7/42; Keleti 1987, S. 187 (Abb.), 189, Nr. 194; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 61, Abb. 17 (*Le duc*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 258–259, Nr. 55, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 53, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 119 (Abb.); Pfarr 2006, S. 185, 186, 268, Abb. 86, S. 296, 341, 439; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 188–189, mit Abb. 65 (Bückling); Ausst. Kat. Siena 2009, S. 118 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2008, S. 88 (Abb.) (Krapf); Lechner 2013, S. 114 (Abb.), 115 (Abb.).

Obwohl Albert Ilg diese Büste nicht als ein Selbstporträt Messerschmidts betrachtet, sondern sie, ihrer Benennung nach, zu den »Kunstwerken idealen Gehalts« zählt¹ und Maraike Bückling keine merkliche Ähnlichkeit mit der Büste des lachenden Künstlers (Kat. Nr. 71) finden kann², so muss man dennoch, in Übereinstimmung mit den meisten anderen Autoren, in diesem Werk eines der idealisierten Selbstbildnisse Messerschmidts sehen. Die verhältnismäßig breite Stirne ist zwar sonst nicht üblich, aber man findet an diesem Werk dieselben charakteristischen Gesichtszüge, die in der Gruppe der Selbstbildnisse anzutreffen sind. Die kurzen, in das Gesicht gekämmten Haare sind hier gewellt, die Haarbüschel sind detailliert gezeichnet, was die gängige Behauptung, das Original sei aus Metall, unterstützt. Der Ausdruck ist ernst, konzentriert und bekommt durch die leicht vorgeneigte Kopfhaltung eine gebieterische Note. Allerdings sind nicht alle Autoren mit der euphorischen Beschreibung dieses Werkes von Franz Strunz ein-

verstanden, statt der »wahren Würde« sehen sie hier ein »völlig in sich geschlossenes«, verspanntes Gesicht³ oder sogar einen Ausdruck von »Starre und Leere«.⁴

Die zeitliche Einordnung dieses Werkes ist schwierig. Die üblichen Stilisierungsmerkmale der späten Zeit fehlen hier. In der Oberflächenbehandlung erinnert es am stärksten an den *Edelmüthigen* (Kat. Nr. 92), die Modellierung ist aber hier summarischer. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses Werk zu jenen gehört, die Messerschmidt schon nach Pressburg mitgebracht hat. Trifft dies zu, so handelt es sich vielleicht um einen der beiden antikisierenden Köpfe, die Nicolai in der Werkstatt des Künstlers 1781 gesehen hat.⁵

- 1 Ilg 1885, S. 58. In diese Gruppe ordnet Ilg auch andere Selbstporträts Messerschmidts ein, wie die Köpfe *Der Edelmüthige* (Kat. Nr. 92) und *Ein Gelehrter, Dichter* (Kat. Nr. 115).
- 2 Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 188–189.
- 3 Weiss 1924, S. 166.
- 4 Kris 1933, S. 393.
- 5 Nicolai 1785, S. 415–416.

II3

DAS SCHWERE GEHEIMNIS (NR. 43), 1771–1777 (?) /
THE DIFFICULT SECRET (NO. 43), 1771–1777 (?)

Zinnbüste (97,6% Zinn, 2,09% Blei)¹, Höhe 43,1 cm. Oberfläche etwas abgeblättert, am Sockel links unten eingeschlagen: 43. Vorne am Büstenabschnitt Rest eines alten Klebezettels mit der Benennung der Büste, darüber ein weiterer Zettel mit der Nummer 1207. Privatbesitz, New York.

Bust, tin cast (97.6% tin, 2.09% lead)¹, height 43.1 cm. Surface has flaked off in parts, socle stamped at the bottom of the left-hand side: 43. On the front of the truncated bust traces of an old gummed label with the bust's title, topped by another label with the number 1207.

Private ownership, New York.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhundert wohl im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst², um 1910 im Eigentum des Prinzen Nicolaus von Griechenland, danach in der Privatsammlung seiner Nachfahren. Am 2. April 1985 bei Sotheby's London von Richard L. Feigen & Co New York ersteigert und am 21. Januar 1987 an den heutigen Besitzer verkauft. Siehe auch Kat. Nr. 77.

In the 1890s arguably in the possession of the antiques dealer Fürst in Vienna,² around 1910 the property of Prince Nicolaus of Greece, then in the private collection of his descendants. On 2 April 1985 acquired by Richard L. Feigen & Co New York at Sotheby's London and sold to the current owner on 21 January 1987. See also Cat. no. 77.



113

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 168. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel die Nummer 43 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei des Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5699 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053676). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2504. Metallabguss (Zinn-Blei-Legierung) aus dem Jahre 1989 vom Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 168. Patinated plaster cast dating from the early 19th century. Socle stamped on the left-hand side with the number 43. Cast by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5699 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053676). Old plaster cast of unknown provenance.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2504. Metal replica cast in a tin-lead alloy, copied in 1989 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions³

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); London, Institute of Contemporary Arts, 1987–1988 (Original); Nice, Palais Massena 1993 (Abguss C); New York, Cheim & Read 1998 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Ottawa, National Gallery of Canada 2004 (Original); New York, Neue Galerie 2005 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original); Los Angeles, J. Paul Getty Museum 2012 (Original); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 67; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 67; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 60; Paris und Wien 1812, S. 268; Hesperus 1812, S. 446; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 28; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 38; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 27; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Der von einem schweren Geheimnis Gedrückte*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1207; Wlha 1906, Taf. 26; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 26; Heilmeyer 1913, Taf. 115 (*Mimische Plastik*); Weiss 1924, S. 58; Kris 1932, S. 206, Abb. 217, S. 207; Malíková 1968, S. 83–84; Baum 1980, S. 417 (Abb.), 419, Nr. 278; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 80, 262, Nr. 109, mit Abb.; Ausst. Kat. 1982, S. 2, Nr. 24; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [105], Abb. 31/43; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 2; Aukt. Kat. London 1985, S. 151–152, Nr. 152, mit Abb.; Ausst. Kat. London 1987, S. 23 (Abb.) (*The Difficult Secret*); Keleti 1987, S. 190, Nr. 207; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 61, Nr. 18 (*Le lourd secret*) (Keleti); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 260–261, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malikova 2003, S. 253, Abb. 295, S. 254; Schmid 2004, S. 54, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 110, 120 mit Abb.; Pfarr 2006, S. 270, Abb. 87, S. 271, 288, 439; Ausst. Kat. 2006, S. 172–175, Nr. 15, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 304; Boström 2010/2011, S. 45, Abb. 16/36; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 6 (Abb.), 140–143, Nr. 18, mit Abb. (*The Difficult Secret/Le lourd secret*) (Pötzl-Malikova); Ausst. Kat. New York 2011, S. 224, Nr. 91 (Abb.); Lechner 2013, S. 116 (Abb.), 117 (Abb.).

Diese Büste eines Mannes mittleren Alters gehört zur Gruppe ovaler Köpfe, die kahl sind oder eine durch Punzierung dargestellte Stoppelhaarfrisur tragen.⁴ Das Werk ist in klaren stereometrischen Formen gestaltet, die Assoziationen zu Porträts der ägyptischen Spätzeit hervorrufen.⁵ Dennoch ist es verhältnismäßig weich modelliert. Die markanten Gesichtszüge sind jenen von Messerschmidt ähnlich und ihre Mimik ist verhältnismäßig leicht nachvollziehbar. Die offenen Augen blicken nach vorne, sie glotzen aber nicht. Über ihnen wölbt sich eine glatte Stirne. Nur

in ihrer Mitte, zwischen den angedeuteten Augenbrauen, bildet sich eine tiefe Nasenwurzelfalte, die einen konzentrierten, mürrischen Ausdruck hervorruft. Das wesentlichste mimische Motiv ist der sorgfältig durchgestaltete, weit eingezogene Mund. Um ihn wölbt sich die Haut, während das Kinn zurückgezogen ist. Die Mundwinkel sind nach unten gebogen, wo sie auf Nasenfalten treffen und zusammen mit ihnen seitlich des Mundes tiefe Taschen bilden. Dieses, in der Serie der *Charakterköpfe* sich oft wiederholende Motiv, das gelegentlich zu einer Formel erstarrt, scheint hier noch nach der Natur wiedergegeben zu sein. Die Büste hat einen glatten, langen Büstenausschnitt, der gegenüber dem ausdrucksvollen Gesicht jedoch kaum von Bedeutung ist.

Der eingezogene Mund war für Franz Strunz bei der Namensgebung dieser Büste ausschlaggebend: Nach ihm stellt sie jemanden dar, der sich viel Mühe geben muss, ein wichtiges Geheimnis nicht preiszugeben. Von einem bewussten »Verschließen« nach außen spricht dagegen Ernst Kris, während nach Ulrich Pfarr die Büste »kontrollierten Ärger« ausdrückt.⁶

Besonders nah steht diesem Werk die Büste *Der unfähige Fagottist* (Kat. Nr. 98): Sie haben denselben Kopftypus mit abraisiertem Haupthaar und eine fast identische Gestaltung der Augen, der Backen und der Nase. Auch den eingezogenen Mund und die darum gewölbte Haut finden wir bei beiden Köpfen. Nur die Stirne ist unterschiedlich gestaltet und bestimmt jeweils den Gesichtsausdruck. Was sie in besonderer Weise eint, ist ihre verhältnismäßig weiche, naturnahe Modellierung. Wir können davon ausgehen, dass beide in etwa derselben Zeit entstanden sind, und das wahrscheinlich noch vor Messerschmidts Ankunft in Pressburg. In Verbindung mit der angenommenen Erkrankung an Dystonie scheint die Mimik beider Büsten eine frühe Konfrontation des Künstlers mit dieser Krankheit wiederzugeben.

- 1 Nach einer Untersuchung im Institut für Geowissenschaften der J. W. Goethe Universität in Frankfurt am Main (Bericht von Sabine Klein vom 15. Februar 2007 an das Liebieghaus in Frankfurt). Angegeben ist hier der Durchschnitt der Untersuchungen von drei Materialproben.
- 2 Aus dieser Zeit stammen wohl drei Aufnahmen des Originals von Josef Wlha, aufgezogen auf einem Karton, die sich in der Dokumentationsabteilung des Städtischen Museums in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy) befinden (Inv. Nr. Fo 03225-093). Sie gehören offenbar zu jenen Fotos, die Wlha nach eigener Aussage in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von Originalbüsten aus dem Eigentum des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst verfertigt hatte. Siehe S. 199–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Einige Angaben über die Ausstellungen des Kopfes in New York und in Ottawa beruhen auf den Mitteilungen der Mitarbeiter der Neuen Galerie in New York. In den entsprechenden Katalogen wird dieses Werk nicht erwähnt.
- 4 Siehe S. 133.
- 5 Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 142, mit Abb. Auf die Nähe dieses Kopfes zu einem der Porträts aus der Endphase der römischen Republik hat dagegen Maraike Bückling in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 172 hingewiesen.
- 6 Kris 1932, S. 207; Pfarr 2006, S. 288.

114

DAS ZURÜCKGEHALTENE LACHEN (NR. 44), 1777–1783 /
THE LAUGHTER KEPT BACK (NO. 44), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?),
detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 170. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel eingepreßt die Nummer 44. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Valtice/Feldsberg in Südmähren.

B: Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2157. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung) aus dem Jahre 1983 nach Abguss A.

A: Slovenská národná galéria, Inv. no. F 170. Patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the

114 A



left-hand side with the number 44. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2157. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1983 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen*, nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss B); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 68; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3251, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 68; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 95; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 60; Paris und Wien 1812, S. 268; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 28–29; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 38–39; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 27 (*Der Schadenfrohe*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Das zurückgehaltene Lachen*, Blei), 57–58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1208; Wlha 1906, Taf. 24; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 24; Weiss 1924, S. 59, 109; Kris 1932, S. 203, Abb. 209, S. 207; Malíková 1968, S. 81–82; Pötl-Malíková 1982, S. 70, 262, Nr. 110 mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 3; Keleti 1987, S. 190, Nr. 209, mit Abb., S. 197–198, mit Abb. (abgebildet: *Der weinerliche Alte*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 61, Nr. 19 (*Le rire retenu*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25], o. Nr.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 441; Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, Umschlag, S. 16 (Abb.); Schmid 2004, S. 55, mit Abb.; Pötl-Malíková 2004, S. 121 (Abb.); Pfarr 2006, S. 178, 185, 273, Abb. 88, S. 290, 374; Pfarr, Betrachter 2006, S. 310; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 168, 171, mit Abb. 84 (*The Laughter Kept Back/Le rire réprimé*) (Pötl-Malíková); Lechner 2013, S. 118 (Abb.), 119 (Abb.).

Das nur aus einem alten Abguss bekannte Werk hat bisher verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erweckt. Zwar reiht es Albert Ilg unter die »Humoristika ersten Ranges« ein und Ernst Kris hebt bei dieser Büste die seltene Kongruenz zwischen Benennung und Darstellung hervor¹, weiter wurde es bislang jedoch kaum gewürdigt. Es ist aber gleich meisterlich gestaltet wie die anderen Köpfe – ein kugelrunder Kopf eines kahlen alten Mannes, der in der Gruppe der »Pykniker« zu jenen gehört, die an einen hämisch lachenden, sein heimliches Wissen verschweigenden oder der Welt mit überheblichem Hohn begegnenden Greis denken lassen. Das Aggressive und auch das Rätselhafte fehlen jedoch an dieser Büste, wenngleich Ulrich Pfarr ihr verschmitztes Lachen durch Ekel, Ärger oder Verachtung konterkariert sieht.²

Das in großen plastischen Formen modellierte Gesicht weist nicht die harte Oberflächengestaltung und die aufwendige, genaue Zeichnung auf, die etwa den motivisch nahen *Erzbösewicht* (Kat. Nr. 103) auszeichnen. Charakteristisch ist eine scharfe Furche an der Nasenwurzel, die man auch an anderen Köpfen dieser Gruppe finden kann.³ Sie teilt die tief über die Augen hängenden Stirnfalten, die seitlich zum Brauenbogen ausschwingen und an der Schädelkalotte in einer hohen, gebogenen Hautfalte enden. Ein anderes bedeutungsvolles Merkmal ist das lange Kinn, dem so wie oft eine wichtige Rolle für die Ausgewogenheit und den Ausdruck der Gesamterscheinung zukommt.

Die Büste ist – trotz verhältnismäßig weicher Modellierung – gleich den anderen »Pyknikern« unter die späten Werke Messerschmidts einzureihen. Die Haltung des zwischen die Schultern gepressten Kopfes weist auf eine zervikale Dystonie hin.⁴ Unklar ist, wie sich die lachende Miene dieses Kopfes mit den Auswirkungen einer Krankheit verträgt – ob ein Zustand wiedergegeben ist, in dem der Künstler seine Beschwerden im Zaum halten konnte, oder ob der Betrachter eine im Grunde schmerzhaft Grimasse falsch interpretiert.

- 1 Ilg 1885, S. 57; Kris 1932, S. 207 (»[...] die mimische Konstellation zum verständlichen Mienenspiel ausgestaltet [...]«).
- 2 Pfarr, Betrachter 2006, S. 310.
- 3 Beim *Heuchler und Verleumder* (Kat. Nr. 109) bildet sich aus ihr schon fast eine Delle.
- 4 Siehe S. 171.

II5

EIN GELEHRTER, DICHTER (Nr. 45), 1771–1783 /
A SCHOLAR, POET (No. 45), 1771–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 44 cm.
Verschollen (Kriegsverlust?).

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 44 cm.
Whereabouts unknown (destroyed in the war?).

Provenienz / Provenance

Erworben 1941 vom Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin. Leihgabe im Deutschen Museum in Berlin (heute: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz). Seit Kriegsende im Jahre 1945 verschollen (vernichtet?).

Purchased in 1941 by the Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin. On loan to Deutsches Museum in Berlin (now: Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz). Unaccounted for since the end of World War II in 1945 (destroyed?).

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 176. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 45 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des



115

Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5686 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053658). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, mit Schellack überzogen.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2121. Patinierter Bronzeabguss, ausgeführt 1979 nach Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 176. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 45. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5686 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053658). Old plaster cast of unknown provenance, coated with shellac.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2121. Patinated bronze cast, copied in 1979 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813;

Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss C); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Abguss B); Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art 2006–2007 (Abguss B); Siena, Complesso museale Sta Maria della Scala 2009 (Abguss C); Wien, Unteres Belvedere 2013 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 68; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 68; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 61; Paris und Wien 1812, S. 268; Hesperus 1812, S. 446; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 29; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 39 (*Der Gelehrte, der Dichter*); Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 27–28 (*Ein eitler Gelehrter*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Ein Gelehrter oder Dichter*, Blei), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1209; Wlha 1906, Taf. 25; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 25; Weiss 1924, S. 49 (*Ein Gelehrter, ein Dichter*), 51, 139; Kris 1932, S. 195, Abb. 185, S. 203; Bange 1941, S. 28, Abb. 3, S. 29–30, mit Abb. 4; Turček/Malíková 1962, S. 294; Malíková 1968, S. 76, 82–83, 92; Biedermann 1973, o. S. [19], o. S. [20], Abb. 2; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [73], Abb.; Biedermann 1978, S. 27, Abb. 4, S. 29; Baum 1980, S. 413 (Abb.), 414, Nr. 267; Glandien 1981, S. 144, Abb. 17, S. 190; Pötzl-Malíková 1982, S. 71, 207 (Abb.), 262, Nr. 111, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 17; Ausst. Kat. Bratislava 1983, Umschlag, o. S. Nr. 28; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [72], Abb. 6/45; Oberhaidacher 1984, S. 34; Keleti 1987, S. 191, Nr. 215, mit Abb., S. 197, Nr. 239, mit Abb.; Krauß 1986, S. 130, Abb. 54; Ausst. Kat. Nice 1993, S. 61, Nr. 20 (*L'érudit, le poète*); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 57–58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 262–263, Nr. 57 (Krapf); Schmid 2004, S. 56, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 88, 122 (Abb.); Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 132–133, Abb. 53 (Bückling); Pfarr 2006, S. 185, 275, Abb. 89, S. 296, 353, 459; Ausst. Kat. Luxembourg 2006, S. 83 (Abb.), 200, Nr. 77 (Krapf); Ausst. Kat. Siena 2009, S. 116 (Abb.); Pötzl-Malíková 2010/2011, S. 24, Abb. 10/11, S. 25 (*A Sclolar, Poet/Un érudit, poète*); Lechner 2013, S. 28, 120 (Abb.), 121 (Abb.).

Das Werk zählt zur Gruppe der Selbstbildnisse des Künstlers, sein Gesicht ist jedoch nicht idealisiert, sondern scheint im Detail wahrheitsgetreu modelliert zu sein. Die Augen mit eingezeichneten Tränensäcken liegen in einer großen Augenhöhle, über der sich die Stirn leicht zusammenzieht. Unter einer geraden glatten Nase sieht man einen voll ausgebildeten Mund. Das Kinn ist dagegen bereichert um kleine Fältchen, welche die sonst üblichen faltigen Mundpartien vorwegzunehmen scheinen. Seitlich umrandet das Gesicht eine Linie, die ein leichtes Doppelkinn andeutet. Das mittlere Alter des Dargestellten ist auch in einer weiteren dünnen Linie am Hals und in den Geheimratsecken am Haaransatz abzulesen. Eine genauere Datierung des Werkes ist trotzdem schwer möglich, denn eine Verbindung zu einer der anderen Büsten ist nur durch die sehr ähnliche Haargestaltung des hingegen stark grimassierenden Kopfes *Ein mürrischer alter Soldat* gegeben.¹

Die Besonderheit dieser Büste ist ein Strick, der auf den kurz geschnittenen, lockigen Haaren liegt und vorne über der Stirne lose gebunden ist. Er wurde bisher verschiedentlich interpretiert, ohne eine eindeutige Erklärung bieten zu können. Man sah in ihm eine Paraphrase auf eine antike Auszeichnung, einen Lorbeerkranz oder eine Binde (Kris), wie sie auch am Kopf des *Melankolikus* (Kat. Nr. 84) zu finden ist, wobei sie hier offenbar persiflierend eingesetzt wird (Biedermann).² Eine andere mögliche Deutung wäre, in ihm ein apotropäisches Amulett zu sehen.³ Michael Krapf bringt dieses Attribut in Zusammenhang mit den Heilmethoden von Franz Anton Mesmer, der seine Patienten durch einen Strick mit einer Wanne (baquet) mit magnetisiertem Wasser verbunden hat.⁴ Diese auf den ersten Blick recht probate Erklärung ist aber schon aus Gründen der Chronologie nicht haltbar, denn Mesmer benutzte solche Methoden erst nach 1778, in seiner Pariser Zeit, als Messerschmidt schon längst keinen Kontakt mehr mit dem Arzt haben konnte.

Eine naheliegende, plausible Erklärung des merkwürdigen Kopfschmuckes bietet die neueste Interpretation der *Charakterköpfe*, nach der diese Werke direkt mit einer vermutlichen Nervenkrankheit Messerschmidts – einer Dystonie – zusammenhängen.⁵ Dann ist der um den Kopf gebundene Strick als sogenannter sensorischer Trick zu erklären, mit dem der Künstler temporär eine Erleichterung der Beschwerden erreichen konnte.⁶ Den starren Gesichtsausdruck der Büste kann man gleichfalls als Ausdruck der Wirkung dieser Krankheit betrachten, die hier in einer eher leichten Form erscheint.⁷

- 1 Für diesen Kopf, der gleichfalls ausgeprägte Geheimrats-ecken hat, wurde ebenfalls eine Binde oder eine Schnur vorgesehen. Siehe Kat. Nr. 108.
- 2 Kris 1932, S. 203; Biedermann 1978, S. 29.
- 3 Turček/Malíková 1962, S. 294.
- 4 Diese Ansicht von Michael Krapf, die er mehrmals in Zusammenhang mit Messerschmidts *Charakterköpfen* vorgetragen hat, wurde auch von anderen Autoren übernommen, oder wenigstens in Betracht gezogen. Siehe zuletzt z. B. von Antonia Boström in: Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 9–12.
- 5 Marsalek 2015, S. 240–242.
- 6 Siehe S. 176.
- 7 Vgl. Marsalek 2015, S. 237, Abb. 15.6 (Aufnahme einer Patientin mit einer leichten Form von Dystonie).

116

DER TROZIGE (NR. 46), 1777–1783 /
THE DEFIANT MAN (NO. 46), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.



116 A

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 171. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 46 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5676 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053678). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 171. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 46. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5676 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053678). Old plaster cast of unknown provenance.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 68; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 68; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 61; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 29; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 39 (*Ein Trotzkopf*); Ausst. Kat. Wien 1858, S. 28 (*Trotzkopf*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Der Trotzige, Blei*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1210; Wlha 1906, Taf. 23; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 23; Weiss 1924, S. 53, 130; Kris 1932, S. 206, Abb. 219, S. 207, Abb. 220, S. 214; Kris 1933, S. 398, o. S. Abb. 10; Malíková 1968, S. 81–82; Kris 1974 [1952], o. S. Abb. 31 (*The Obstinate One*); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [74], Abb.; Baum 1980, S. 409, Nr. 259, S. 411 (Abb.); Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 263, Nr. 112, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 10; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [107], Abb. 33/46; Keleti 1987, S. 190, Nr. 210; Kos 1987, S. 34 (Abb.); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 49; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 266 (Krapf); Malíková 2004, S. 123 (Abb.); Schmid 2004, S. 57, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 157, 183, 277, Abb. 90, S. 292, 336, 365, 372, 378–379; Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 79, 81, Nr. 30; Lechner 2013, S. 122 (Abb.), 123 (Abb.).

Die Büste stellt einen kahlköpfigen Greis aus der Gruppe der »Pykniker« dar, der in der Gesamtgestaltung am stärksten an den Kopf *Der weinerliche Alte* (Kat. Nr. 94) erinnert. Der einzige markante Unterschied ist die umgestülpte untere Lippe, die man auch an anderen Büsten von unterschiedlichem Kopftypus finden kann.¹ Außerdem hat der polsterartige Büstenabschnitt eine abweichende Form.

Bereits Franz Strunz hat darauf hingewiesen, dass es »eine noch unausgearbeitete Büste« ist.² Tatsächlich sieht man auf ihren bisher bekannten alten Gipsabgüssen keine Spuren von einer nachträglichen Kaltarbeit, sie zeigen sogar eine raue, teilweise skizzenhafte Oberfläche, als ob sie nach einem unfertigen Modell gegossen wären. Die Angabe von Albert Ilg, das Original sei aus Metall, wurde bisher widerspruchsfrei übernommen, da er es wahrscheinlich noch in natura sehen konnte. Andererseits wissen wir, dass seine Materialangaben bei den *Charakterköpfen* nicht immer stimmen.³ Es ist daher meiner Ansicht nach nicht ganz ausgeschlossen, dass das Original aus Holz oder Alabaster war und vom Künstler in unfertigem Zustand hinterlassen wurde. Falls es sich bei diesem Werk wirklich um eine Metallbüste handelt, dann ist es wahrscheinlich, dass sie erst posthum im Auftrag von Johann Messerschmidt gegossen wurde.

Mit dieser Büste hat sich bisher eingehender nur Theodor Schmid befasst.⁴ Er kam zu der Ansicht, dass man das Original für die beiden erhaltenen Abgüsse in einem 1982 von mir als überzählig eingestuftem Kopf im Stuttgarter Landesmuseum Württemberg sehen muss, der den Namen *Variante zu »Der weinerliche Alte«* bekommen hat (Kat. Nr. 123). Die Abgüsse gehören zwar zu demselben Typus und haben dieselbe Form des Sockels, auf dem sich beim Stuttgarter Kopf die später (?) eingestanzte Nummer »46« befindet, doch bestehen in der Gestaltung ihrer Gesichter mehrere Unterschiede, die es unmöglich machen, diese Identifizierung zu akzeptieren. So hat der hier besprochene

kahle Kopf eine etwas breitere Form, die geschlossenen Augen mit geschwollenen Augenlidern ziehen sich gegenüber dem Stuttgarter Kopf merklich schräger nach unten und über der gerümpften Nase, die auffallend knollig ist, sieht man tief hängende Augenbrauen.

Die untere Gesichtshälfte ist beim Stuttgarter Kopf zwar ziemlich beschädigt, aber man kann trotzdem signifikante Unterschiede bemerken. Vor allem fehlt bei ihm ein wichtiges Merkmal des *Trozigen*: die umgestülpte untere Lippe. Nach Schmid war sie auf dem Stuttgarter Kopf nachträglich angebracht und später entfernt worden – für diese Behauptung liefert er aber keinen stichhaltigen Beweis. Der Kopf des *Trozigen* ist gegenüber dem Stuttgarter Kopf mehr nach vorne geneigt, seine Mundfalten sind anders, vereinfacht modelliert und seitlich flach gedrückt, und das Kinn versinkt geradezu in dem vorderen Teil des Büstenabschnittes. Wir müssen daher bei der Ansicht bleiben, dass sowohl der hier besprochene, als auch der Stuttgarter Kopf zwar in dieselbe Gruppe der *Charakterköpfe* gehören, dass es sich aber um zwei selbständige, unterschiedliche Werke handelt. Dies unterstützen auch die Kartons mit alten Fotoaufnahmen von Josef Wlha im Städtischen Museum in Pressburg, auf denen sich zwei selbständige Aufnahmen von den beiden Werken befinden.⁵

- 1 Es sind das die Büsten Kat. Nr. 90–91 und 106, die alle zu verschiedenen Gruppen innerhalb der Serie gehören.
- 2 Ausst. Kat. 1793, S. 68. Diese Behauptung findet man am Beginn des 19. Jahrhunderts auch in anderer Literatur. Im Ausst. Kat. Wien 1958 liest man auf S. 28 dagegen: »Dieser Kopf ist meisterhaft gearbeitet!«
- 3 So behauptet Ilg z. B. bei den Köpfen Nr. 23 (*Der starke Geruch*) und Nr. 31 (*Geruch der zum Niesen reizt*) auf Seite 51, sie seien aus Stein (Marmor), während wir inzwischen wissen, dass die Originale aus Bleiguss sind (vgl. Kat. Nr. 93 und Kat. Nr. 101).
- 4 Schmid 2004, S. 57. Eine Gleichsetzung beider Büsten schließt auch Ulrich Pfarr (2006, S. 386) – ohne nähere Begründung – nicht ganz aus. Zu der Stuttgarter Büste siehe S. 189, Kat. Nr. 123.
- 5 Múzeum mesta Bratislavy, Dokumentationsabteilung, Inv. Nr. Fo-03225-056 und Fo-03225-085, 086. Zu dieser Sammlung von alten Aufnahmen des J. Wlha siehe auch S. 199–200, Anm. 353.

II7

INNERLICH VERSCHLOSSENER GRAM (NR. 47), 1771–1783 / GRIEF LOCKED UP INSIDE (NO. 47), 1771–1783

Büste aus Zinnguss (72,2% Zinn, 26,5% Blei)¹, Höhe 38,3 cm. Am Sockel links unten eingeschlagen: 47.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. Nr. WLM 1926/15.

Bust, tin alloy (72.2% tin, 26.5% lead)¹, height 38.3 cm. Sockle stamped at the bottom of the left-hand side: 47.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. no. WLM 1926/15.



117

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts offenbar im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst², 1924 im Besitz von Dr. Juritzki in Wien, 1926 vom Museum angekauft.

In the 1890s apparently in the possession of the Vienna antiques dealer Fürst,² in 1924 the property of Dr. Juritzki in Vienna, purchased by the museum in 1926.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 160. Patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts. Links am Sockel die Nummer 47 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2404. Metallabguss (Zinn?guss?), ausgeführt im Jahre 1984 vom Abguss A.

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 160. Patinated plaster cast dating from the early 19th century. Socle stamped on the left-hand side with the number 47. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2404. Metal replica (cast in tin?), copied in 1984 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Göppingen, Städtisches Museum Im Storch 1961 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss B); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss B); Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Göppingen, Kunsthalle 2004–2005 (Original); Dresden, Deutsches Hygiene Museum 2005 (Original); Stuttgart, Kunstgebäude 2006 (Original); Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 69; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 69; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 61; Paris und Wien 1812, S. 267–268; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 29; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 39; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 29 (*Grimmiger Schmerz*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52 (*Der tief verborgene Kummer*), 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1211; Wlha 1906, Taf. 35; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 35; Weiss 1924, S. 56, 69; Kris 1932, S. 213, Abb. 229, S. 219; Kris 1933, S. 401, o. S. Abb. 24; Führer Stuttgart 1959, S. 65; Turček-Malíková 1962, S. 296, Abb. 6; Malíková 1968, S. 79, 94; Kris 1974 [1952], S. 142, o. S. Abb. 45 (*Grief Locked Up Inside*); Pötzl-Malíková 1982, S. 70, 208 (Abb.), S. 263, Nr. 113, mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 1; Keleti 1987, S. 187 (Abb.), 189, Nr. 199; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S. Nr. 456; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 114, Nr. 67, mit Abb. (Bückling); Pfarr 2001, S. 451–452, 456–457, Abb. IV; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 264–265, Nr. 58, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 54, 58, mit Abb.; Pötzl-Malíková 2004, S. 124 (Abb.); Maué 2005, S. 256–257; Ausst. Kat. Dresden 2005, S. 80 (Abb.), 162, Nr. 4.39 b; Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 49, 61 (Abb.), 235; Pfarr 2006, S. 276, 278, Abb. 91, S. 279, Abb. 92, S. 439; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 164–165, 168–175, Kat. Nr. 14, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 154–157, Nr. 21, mit Abb. (*Grief Locked Up Inside/Chagrin rentré*) (Pötzl-Malíková); Pfarr 2011, S. 197–198, mit Abb. 12; Lechner 2013, S. 124 (Abb.), 125 (Abb.).

Diese Büste eines Mannes mittleren Alters ist regelrecht ein Pendant zum Kopf *Der Mismuthige* (Kat. Nr. 88). Sie hat denselben Kopftypus, dieselben Gesichtszüge und einen ähnlichen kurzen Büstenabschnitt mit einer runden Stütze. Auch das Lippenband findet man hier wieder. Die einfach und schematisch gestalteten Augen sind jedoch offen und liegen klar sichtbar in den Augenhöhlen. Auf der kahlen Stirn bilden die vertikalen

Falten der zusammengezogenen Augenbrauen mit den horizontalen Linien ein Netz von Runzeln. Die Nase ist entsprechend der Augenpartie bei dieser Büste glatt. Die Mundpartie ist mit ihren tiefen Nasenfalten, dem Band über den Lippen und dem eingezogenen Kinn dagegen fast identisch gestaltet wie beim *Mismuthigen*. Einzig die langen Falten seitlich des Mundes sind stärker abgeflacht und die äußere große Falte ist unten schon eindeutig zu einem Doppelkinn geformt. Am Hals begrenzen zwei dicke Muskelstränge einen großen Adamsapfel. Eine klar gezeichnete horizontale Linie unter dem Kinn deutet wohl auf das fortgeschrittene Alter hin.

Im Vergleich zum *Mismuthigen* sind die Ausformungen dieses Kopfes insgesamt flacher, er wirkt wie seine vereinfachte Variante. Auch der mürrische Gesichtsausdruck ist passiver geworden. Die Nähe beider Büsten verleitete Franz Strunz zu einer ähnlichen Interpretation: Nach ihm verbirgt sich in diesem Gesichtsausdruck eine Gemütsunruhe, die nicht offensichtlich werden darf. Von einem Ausdruck abweisender Unzugänglichkeit, die durch das Band noch betont sei, spricht Maraike Bückling³, während Michael Krapf so wie beim *Mismuthigen* auch hier auf die Verbindung zu Franz Anton Mesmer hinweist.⁴ Ulrich Pfarr dagegen reiht diesen Kopf unter jene Köpfe Messerschmidts ein, die einen verhältnismäßig kohärenten Ausdruck von Empfindungen – in diesem Werk Trauer und unterdrückten Ärger – zu vermitteln scheinen.⁵

Nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe*, nach der sie in direktem Bezug zu einer angenommenen Nervenkrankheit des Künstlers, der Dystonie, stehen, bildet dieser Kopf zusammen mit dem *Mismuthigen* ein Gegensatzpaar, das die offene und geschlossene Erscheinung eines Dystonie-Krampfes wiedergibt.⁶ Das Band auf den verschlossenen Lippen gehört dann zu den Utensilien der sogenannten sensorischen Tricks, mit denen Messerschmidt seine Krämpfe zu lindern versuchte.⁷

- 1 Nach der Untersuchung am Geowissenschaftlichen Institut der J. W. von Goethe Universität in Frankfurt am Main im Jahre 2007, durchgeführt auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main.
- 2 In dieser Zeit entstanden offenbar vier Aufnahmen der Büste von Josef Wlha, der nach seiner eigenen Aussage Originalköpfe, die sich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst in Wien befanden, damals fotografiert hat. Alte Abzüge von diesen Aufnahmen, aufgezogen auf zwei Kartons, befinden sich im Städtischen Museum in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy), Dokumentationsabteilung, unter Nr. Fo 03225-079, 080. Siehe S. 199–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 171.
- 4 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 264. Siehe S. 320–321, Kat. Nr. 88.
- 5 Pfarr 2006, S. 276. In Anspielung auf das Band spricht der Autor von einem »kontrollierten Ärger«.
- 6 Ein ähnliches Paar bilden die Büsten *Der Gähner* und *Ein Erzbösewicht*. Siehe Marsalek 2015, S. 236, Abb. 15.2 und 15.3, S. 238–239.
- 7 Siehe S. 175–176.

118

EIN ALTER FRÖLICHER LÄCHLER (NR. 48), 1777–1783 /
AN OLD CHEERFUL SMILER (NO. 48), 1777–1783

Holzbüste mit Wachsaufgabe, Höhe 37 cm. Lindenholz mit mehreren Sprüngen und tieferen Einkerbungen, vor allem auf der Schädelkalotte.

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2286.

Wooden bust coated in wax, height 37 cm. Linden wood with several cracks and relatively deep notches, especially on the skullcap. Belvedere, Vienna, Inv. no. 2286.

Provenienz / Provenance

Auf Betreiben des Architekten Camillo Sitte kam das Werk zusammen mit neun weiteren Köpfen (siehe Kat. Nr. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 105, 107, 110) als Lehrmittel in die Wiener Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse. Durch einen Zufall fand Architekt Joseph Urban 1907 die großteils stark beschädigten Köpfe auf dem Dachboden der Schule. Acht davon, darunter auch dieser Kopf, wurden noch in demselben Jahr auf der 22. Ausstellung des Hagenbundes ausgestellt. Anschließend kamen alle Werke in das damalige Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) in Wien. Von dort wurde dieser Kopf 1922 der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere) übergeben.

This work was acquired for the collection of teaching aids of the Staatsgewerbeschule in Vienna's Schellinggasse, along with nine other "Heads" (see Cat. nos. 76, 81, 85, 95, 97, 102, 107, 110) at the instigation of the architect Camillo Sitte. In 1907, the architect Joseph Urban discovered all ten in badly damaged condition in the school loft. Eight of them, including the present work, were put on display in the same year at the 22nd Hagenbund Exhibition. After this, all the works came into the possession of the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (now the MAK, the Austrian Museum of Applied Arts) in Vienna. Finally, the present work was handed over to the Österreichische Galerie (now the Belvedere) in 1922.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 173. Grau patinierter Gipsabguss von Anfang des 19. Jahrhunderts, links am Sockel die Nummer 48 eingepreßt. Ausgeführt im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei des Franz Jacob Steger in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Wien, Belvedere, Inv. Nr. 5678 (Dauerleihgabe der Bundesmobilienvverwaltung, Inv. Nr. MD 053671). Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz, 1977 grau grün gestrichen.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 190. Grau patinierter Gipsabguss aus dem Jahre 1937, ausgeführt in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel die Nummer 48 eingepreßt. 1964 vom Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2405. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung) aus dem Jahre 1984 nach Abguss A (C?).

A: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 173. Grey patinated plaster cast dating from the early 19th century, socle stamped on the left-hand side with the number 48. Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Vienna, Belvedere, Inv. no. 5678 (on permanent loan from the Bundesmobilienvverwaltung, Inv. no. MD 053671). Old plaster cast of unknown provenance, patinated grey green in 1977.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 190. Grey patinated plaster cast dating from 1937, made at the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. Socle stamped on the right-hand side with the number 48. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association, Prague.

D: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2405. Metal replica cast in a lead-tin alloy, copied in 1984 from replica cast A (C?).

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Wien, Hagenbund 1907 (Original); Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss C); Wien, Hofburg 1948 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1957 (Original); Graz, Kulturhaus 1977 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A); München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/Wien, Kunst-Haus/Hannover, Wilhelm Busch-Museum 1992–1993 (Abguss B); Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising, Diözesanmuseum 1989–1990 (Abguss B); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss D); Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 1993–1994 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss D); Dresden, Deutsches Hygiene Museum 2000 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Paris, Galeries Nationales du Grand Palais/Ottawa, National Gallery of Canada 2004 (Abguss B); Wien, Unteres Belvedere, Orangerie 2008 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 69; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 69; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 62; Paris und Wien 1812, S. 266; Vaterländische Blätter 1813, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 29; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 39 (*Ein alter fröhlicher Lacher*); Frankl 1854, S. 42; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 29 (*Fröhliches Lächeln*); Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885,

S. 52 (*Der fröhlich lächelnde Greis*), 58; Aukt. Kat. 1889, S. 100, Nr. 1212; Wlha 1906, Taf. 32; Ausst. Kat. Wien 1907, S. 13, Nr. 15 (?) (*Zufriedenheit?*); Hevesi, Altkunst 1909, S. 92; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 32; Heilmeyer 1913, Taf. 113 (*Mimische Plastik*); Slg. Kat. 1923, S. LI, Nr. 117, Taf. 93; Weiss 1924, S. 61, 130, 182–183; Slg. Kat. Wien 1929, S. 10, Nr. 117; Kris 1932, S. 203, Abb. 298, S. 206–207, 220, 221; Slg. Kat. Wien 1934, S. 15, Nr. 26, S. 190 (Abb.); Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Ausst. Kat. Wien 1957, S. 9, Nr. 62, Abb. 8; Wittkower 1963, S. 133, Abb. 32 (*A happily smiling old Man*); Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [71], Abb.; Biedermann 1978, S. 30, Abb. 10; Baum 1980, S. 391 (Abb.), 392, Nr. 230, S. 406, Nr. 245; Glandien 1981, S. 173, Abb. 46, S. 193; Pötzl-Malikova 1982, S. 70–71, 210 (Abb.), 211 (Abb.), 263–264, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 28; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [111–119], Abb. 40/48; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 7 (Keleti); Zoege von Manteuffel 1984, S. 456; Keleti 1987, S. 190, Nr. 212, S. 191 (Abb.), S. 194, Nr. 229, mit Abb.; Ausst. Kat. München 1992, S. 51, Nr. 3/b, mit Abb.; Ausst. Kat. Paris 1993, S. 223 (Abb.), 538, Nr. 255 (*Un vieux qui sourit gaiement*); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 62, Nr. 21 (*Le vieillard au sourire heureux*); Borrmann 1994, S. 111, mit Abb. 76; Ronzoni 1997, S. 38 (Abb.); Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 450; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 49–50, mit Abb., S. 57–58; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 266–267, Nr. 59, mit Abb. (Krapf); Ausst. Kat. Paris/Ottawa 2004, S. 87 (Abb.), 414, Nr. 13 (*Un Vieux qui sourit gaiement/An Old Cheerful Smiler*); Schmid 2004, S. 59, mit Abb.; Pötzl-Maliková 2004, S. 125 (Abb.); Pfarr 2006, S. 149, 232, 280, Abb. 93, S. 281, Abb. 94, S. 374, 379, 399–400; Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 78, Abb. 36, S. 79, 82, Nr. 1; Ausst. Kat. Wien 2008, o. S. Nr. 13, S. 23 (Abb.), 78 (Abb.), 79 (Abb.); Pötzl-Malikova 2010–2011, S. 26 mit Abb. 12/13 (*An Old Cheerful Smiler/Un vieil homme souriant gaiement*); Lechner 2013, S. 126 (Abb.), 127 (Abb.).

Von den bisher bekannten *Charakterköpfen* ist dies der einzige erhaltene Kopf, der aus Holz grob geschnitzt und mit Wachs überzogen ist. Im Nachlassinventar des Künstlers vom 27. August 1783¹ fehlt er, erwähnt werden nur Köpfe aus Metall und Alabaster. Wahrscheinlich wurde er als »unfertiges« Werk nicht berücksichtigt. Über seine Stellung innerhalb der Serie und seine Beziehung zu den anderen Köpfen sind in der Literatur verschiedene Ansichten zu finden, denn er unterscheidet sich nicht nur im Material, sondern auch im Aussehen von den anderen Werken. Das bemerkte 1932 bereits Ernst Kris, der die Möglichkeit einer späteren Überarbeitung im Sinne einer Milderung oder Umdeutung der Grimasse nicht ausschloss.² Dieser Meinung schloss sich 2006 auch Ulrich Pfarr an. Nach seiner Einschätzung fehlt in diesem Werk zwischen der oberen und unteren Gesichtshälfte eine »übergreifende Geometrie«, die für die Köpfe sonst charakteristisch ist.³

Mehrheitlich wird aber die Meinung vertreten, dass es sich hier um ein vorbereitendes Bozzetto für die Gruppe der feisten »Pykniker« handelt, was auch am plausibelsten erscheint. Claus Zoege von Manteuffel geht sogar so weit, ausgehend von diesem Kopf eine rationelle Arbeitsweise des Künstlers vorauszusetzen. Nach ihm benutzte Messerschmidt immer wieder einen solchen Holzkopf mit Büstenausschnitt, dessen Gesicht er erst in einer



jeweils neuen Wachsaufgabe modelliert habe.⁴ Diese Art der Herstellung von einzelnen Werken würde zwar grundsätzlich den Arbeitsgewohnheiten damaliger Bildhauer nicht widersprechen, der hier vorgestellte Kopf repräsentiert aber eine spätere Phase des Arbeitsvorganges, da das Gesicht voll ausgearbeitet ist. Wie Messerschmidt es gelernt hatte, ist es aus dem Holz grob herausgeschnitten und die Details sind im Wachs nachgearbeitet.⁵ Man kann in dem Kopf auch schwer einen Rohling ähnlich dem *Trozigen* (Kat. Nr. 116) sehen, der in einem weiteren Arbeitsgang geglättet worden wäre. Er ist ein selbständiges Werk, in dem der Künstler den Typus der »Pykniker« innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* formuliert. Es ist hier nicht nur der für diese Gruppe typische feiste Glatzkopf vorgeformt, sondern auch die charakteristische Art, wie der Kopf auf dem Rumpf aufsitzt, und sogar die merkwürdige Gestaltung des Büstenabschnittes, der von einem zylindrischen Sockel getragen wird. Im Gesicht findet man in rudimentärer Form die charakteristischen allgemeinen Merkmale seiner Köpfe – die Schlitzaugen unter den gewölbten Brauen, die sich über der Nasenwurzel zusammenziehen, die gerümpfte Nase, tiefe Nasenfalten – und für die Gruppe der feisten Köpfe typische dicke Wangen mit Faltenwülsten. Es ist noch keine bewusste Stilisierung zu beobachten, der Kopf gibt die verhältnismäßig »natürliche« Erscheinung eines alten fettleibigen Mannes wieder, so dass man den Eindruck gewinnen kann, Messerschmidt habe sich bei seiner Typensuche von einem realen Menschen inspirieren lassen. Damit wird die Behauptung, alle *Charakterköpfe* seien Selbstporträts des Künstlers, von Neuem in Frage gestellt.

Die Begründung für die hier vorgeschlagene Datierung der Büste in die späten Jahre des Künstlers liegt vor allem in ihrer »Unfertigkeit«. Es ist schwer vorstellbar, dass Messerschmidt ein Bozzetto aus früherer Zeit aufgehoben und nach Pressburg mitgebracht hätte. Dieser Datierung entspricht auch die aus mehreren Gründen angenommene späte Entstehung der gesamten Gruppe der »Pykniker«, die mit diesem Kopf direkt zusammenhängt.⁶

Ein Wachsabguss von dieser Büste, ergänzt zu einer Figurine, war Ende 1812 im Kabinett mimisch-plastischer Darstellungen des Barons Dubsky von Wittenau ausgestellt. Zusammen mit dem Abguss der Büste *Der Gähner* bildete sie eine Gruppe mit dem Namen *Die lange Weile und der muntere Scherz*.⁷

1 Pötzl-Malíková 1996, S. 220–222.

2 Siehe Kris 1932, S. 206, Anm. 68.

3 Siehe Pfarr 2006, S. 399–400 (Kapitel: Die dubiose Büste Nr. 48). Nach diesem Autor sind die Gesichtszüge zwar in der Wachsoberfläche eingezeichnet, aber unter ihr könne sich ein anderes, teilweise ausgearbeitetes Gesicht befinden, das möglicherweise dem oberen Wachsgesicht nicht entspricht. Dieser Vermutung kann ich nach eingehender Untersuchung des Kopfes nicht zustimmen.

4 Zoege von Manteuffel 1984, S. 456.

5 Nach M. Krapf in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 266.

6 Siehe S. 133–134.

7 Vaterländische Blätter 1813, S. 28.



119 B

119

DER HEFTIGSTE GERUCH (NR. 49), 1777–1783 /
THE MOST INTENSE ODOR (NO. 49), 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), detailed specifications unavailable.

Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

A: Slovenská národná galéria Bratislava, Inv. Nr. F 179. Dunkel patinierter Gipsabguss, links am Sockel die Nummer 49 eingepreßt.¹ Ausgeführt am Anfang des 19. Jahrhunderts im Auftrag des Fürsten Liechtenstein in der Gießerei Franz Jacob Stegers in Wien für das Schloss in Feldsberg/Valtice in Südmähren.

B: Slovenská národná galéria, Bratislava, Inv. Nr. P 2156. Metallguss (Zinn-Blei-Legierung), gefertigt 1982 nach dem Abguss A.

A: Slovenská národná galéria Bratislava, Inv. no. F 179. Dark patinated plaster cast, socle stamped on the left-hand side with

the number 49.¹ Made by order of the Prince of Liechtenstein at the foundry of Franz Jacob Steger in Vienna for the prince's castle in Feldsberg/Valtice in Southern Moravia.

B: Slovenská národná galéria, Bratislava, Inv. no. P 2156. Metal replica cast in an alloy of tin and lead, copied in 1982 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794; Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen* nach 1798; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808; Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812; Wien, Kunstkabinett des J. N. Mälzel 1813; Wien, *Mehlgrube*, Casinosaal 1835; Wien, Künstlerhaus 1889; Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss A, außer Katalog); Caserta, Palazzo Reale 1988 (Abguss B); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 22, Nr. 37, S. 78 (Abb.); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss B); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996–1997 (Abguss B); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss B).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 69; Wiener Zeitung Nr. 89 vom 6. November 1793, S. 3252, Nr. 91 vom 13. November 1793, S. 3316, Nr. 99 vom 11. Dezember 1793, S. 3570; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 69; Journal des Luxus und der Moden 1802, S. 94; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 62; Paris und Wien 1812, S. 266; Ausst. Kat. Wien 1835, S. 30; Der Adler 1839, S. 1101; Ausst. Kat. Wien 1852, S. 39; Ausst. Kat. Wien 1858, S. 30; Wurzbach 1867, S. 450; Ilg 1885, S. 52, 58; Aukt. Kat. Wien 1889, S. 100, Nr. 1213; Wlha 1906, Taf. 21; Hevesi/Wlha 1909, S. 9, Nr. 21; Weiss 1924, S. 61, 63; Kris 1932, S. 202, Abb. 207 (*Der heftige Geruch*), S. 206; Kris 1933, S. 394, 402, o. S. Abb. 15; Kris 1974 [1952], S. 135, 136, 143, 146, o. S., Abb. 36 (*Strong Odor*); Malíková 1968, S. 79–80; Pötl-Malíková 1982, S. 264, Nr. 115, mit Abb.; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S., Nr. 24; Oberhaidacher 1984, S. 38, Abb. 46 (*Der starke Geruch*), S. 41–42; Keleti 1987, S. 191, Nr. 218, S. 192 (Abb.), S. 197, Nr. 240, mit Abb., S. 432 (Abb.); Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 52, 57, Abb. 32 (*L'odore più intenso*) (Keleti); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 22, Nr. 37, S. 78 (Abb.); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 62, Abb. 22 (*L'odeur la plus pénétrante*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, Liste, o. S. [25], o. Nr.; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 445; Ausst. Kat. Bratislava 1999, S. 11 (Abb.); Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 56–57; Schmid 2004, S. 60, mit Abb.; Pötl-Malíková 2004, S. 126 (Abb.); Pfarr 2006, S. 282, Abb. 95, S. 283, Abb. 96, S. 340–341; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 180 (*Intense Odor/L'Odeur la plus violente*) (Pötl-Malíková).

Die heute verschollene Büste gehört zur Gruppe der vier, durch Franz Strunz ähnlich benannten »Riechenden«, die einen runden kahlen Kopf und einen langen, nach vorne gestreckten Hals aufweisen. Ihre Haltung und die verkniffenen Gesichtszüge suggerieren die Vorstellung von der intensiven Wahrnehmung eines Geruches. Nach der neuesten Interpretation stellen sie jedoch die Auswirkungen einer kraniozervikale Dystonie dar, an der Messerschmidt wohl erst in seinen letzten Jahren zu leiden hatte.²

Das Werk ist sehr ähnlich, ja fast identisch mit der Büste *Der starke Geruch* (Kat. Nr. 93) und ihrer Londoner Variante (Kat. Nr. 122). Diese Ähnlichkeit und der Umstand, dass der hier besprochene Kopf nicht im Original erhalten ist, waren der Grund für Verwechslungen und Unstimmigkeiten, die sich fast bis zum heutigen Tag fortgesetzt haben. Es ist ziemlich sicher, dass es sich hier um jenen Kopf handelt, der als einziger von den »Riechenden« in der Fotomappe von Josef Wlha aus dem Jahre 1906 auf der Tafel 21 abgebildet ist. Ernst Kris hat ihn sowohl in seinen Wiener Publikationen als auch in seinem 1952 in Amerika erschienenen Sammelband von Aufsätzen reproduziert und beschrieben. Allerdings wurde in der englischen Fassung der Name dieser Büste zu *Strong Odor* verändert, was, wie wir wissen, die Benennung der Büste Nr. 23 ist.³ Zur Gleichsetzung dieser Abbildung mit dem Kopf Nr. 23 trug auch ich selbst 1982 bei, indem ich die Aufnahme bei Wlha als diesen bestimmt habe.⁴

In der Folge identifizierte Theodor Schmid das bis heute verschollene Original des Kopfes Nr. 49 mit dem erwähnten Metallkopf im Victoria & Albert Museum in London (Kat. Nr. 122), auf dessen stark beschädigtem kubischen Sockel sich heute keine Nummer befindet.⁵ Beim Vergleich dieser Metallbüste mit dem alten Abguss aus der Slowakischen Nationalgalerie findet man aber kleine Abweichungen, die dieser Ansicht widersprechen.

Heute kann man als einigermaßen gesichert annehmen, dass der von Wlha abgebildete Gipsabguss des Kopfes Nr. 49 identisch mit jenem ist, der im Depot der Slowakischen Nationalgalerie mit dieser Nummer aufbewahrt wird. Beim Vergleich mit dem Originalkopf Nr. 23 (siehe Kat. Nr. 93) kann man feststellen, dass dieser Kopf allgemein weicher und flacher modelliert ist. Seine Schädelkalotte ist glatt, auf der Stirn sieht man seitlich nur eine große Rille, keine weiteren flachen Wellen. Einen merkbaren Unterschied kann man in der Gestaltung der Augen beobachten. Auf diesem Kopf sieht man eine durchgehende Linie des dicken Oberlides, die sich an der Außenseite mit der Linie des Unterlides verbindet und in einer kurzen Rille nach oben ausschwingt. Erst darunter, klar abgegrenzt, sieht man eine Augenfalte, die bis zur Nase reicht. Nur bei diesem Kopf könnten wir daher eventuell annehmen, dass hier halb geöffnete Augen dargestellt sind. Bei der bereits besprochenen Büste Nr. 23 finden wir eine solche eindeutige Begrenzung des Auges nicht, und die vorhandenen dünnen Linien können auch als Falten des geschlossenen Unterlides betrachtet werden. Auf der gerümpften Nase sieht man beiderseits zwei große, tief eingegrabene Linien – auf dem Kopf Nr. 23 nur je eine. Die hier genannten kleinen Abweichungen könnten während der Kaltarbeit an zwei aus derselben Form gegossenen Rohlingen entstanden sein, aus denen so zwei sehr ähnliche, aber selbständige Büsten geworden sind.

- 1 In Pfarr 2006 geben die Abb. Nr. 95 und 96 den Zustand dieses Kopfes vor und nach einer Restaurierung im Jahre 1982 wieder. Der dicke Farbanstrich blättert heute ab.
- 2 Siehe S. 171.
- 3 In der deutschen Fassung dieses Buches, die 1977 in Frankfurt am Main erschienen ist, wird dieser Kopf dagegen als *Der heftige Geruch* benannt. Vgl. S. 126, 139, 217, Abb. 36 in dieser Publikation.

4 Pötzl-Malikova 1982, S. 253.

5 Schmid 2004, S. 60. Siehe S. 383–384, Kat. Nr. 122.

I20

VARIANTE ZU »EINFALT IM HÖCHSTEN GRADE«, 1783 (?) / VARIATION OF "THE ULTIMATE SIMPLETON", 1783 (?)

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 42 cm. Signiert vorne unten auf dem Büstenabschnitt: F. X. MSCH. Der Büstenabschnitt wurde wohl nachträglich verkleinert und rückwärts durch einen schwarz gestrichenen Holzkeil gestützt. Aufgestellt auf einem runden weißen Marmorsockel, der mit der Büste durch ein weiß gestrichenes quadratisches Holzstück verbunden ist (nicht ursprünglich).

Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. Nr. 797.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), height 42 cm. Signed at the bottom on the front of the truncated torso: F. X. MSCH. It seems the truncated torso was subsequently made smaller and propped up from behind by a wooden wedge painted black. Installed on a round, white marble plinth connected with the bust by a wooden, white painted, square piece of wood, a later addition.

Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. no. 797.

Provenienz / Provenance

Vor 1939 in Pressburg/Bratislava oder Umgebung im Eigentum der Grafen Pálffy-Daun, 1940 auf Schloss Stübing bei Graz, als

120



Geschenk der Eleonore Pálffy Daun geb. Nugent kam das Werk an ihren Verwandten, Graf Guglielmo Coronini Cronberg in Görz/Gorizia. Seit dessen Tod im Jahre 1990 in der von ihm gegründeten Stiftung. Siehe auch Kat. Nr. 125.

Before 1939 in Pressburg/Bratislava or thereabouts in the possession of the Counts Pálffy-Daun, in 1940 at Stübing Castle near Graz. Then Eleonore Pálffy Daun née Nugent gave the work as a gift to Count Guglielmo Coronini Cronberg, a relative of hers, in Görz/Gorizia. At his death in 1990 it was incorporated into the foundation he had established. See also Cat. no. 125.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-348. Ein alter, schwarz patinierter Gipsabguss von Ende des 19. Jahrhunderts mit verändertem, als Herme gestaltetem Büstenabschnitt. Übernommen 1959 aus dem Städtischen Museum (Múzeum mesta Bratislavy), dort zwischen 1880 und 1885 angekauft.

B: Fürstentum Liechtenstein, Privatbesitz. Gipsabguss, mit Schellack überzogen (?), wohl derselben Provenienz wie Abguss A, da er mit einem identischen, zu einer Herme geformten Büstenabschnitt versehen ist. Zuvor in Wiener Privatbesitz, ersteigert am 3.12.2009 im Auktionshaus Koller in Zürich.

C: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-1411. Bronzeabguss aus dem Jahre 1979 nach Abguss A.

A: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-348. An old plaster cast dating from the late 19th century, patinated black, with the truncated torso shaped as a herma. Transferred in 1959 from Bratislava's Municipal Museum [Múzeum mesta Bratislavy], where it had been from the time of its purchase between 1880 and 1885.

B: Duchy of Liechtenstein, private owner. Plaster cast, coated with shellac (?), arguably of the same provenance as replica cast A, as it shares A's herma shaped torso. Previously in private ownership in Vienna, purchased on 3 December 2009 at Koller Auctioneers in Zurich.

C: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-1411. Bronze cast copied in 1979 from replica cast A.

Ausstellungen / Exhibitions;

Gorizia, Palazzo Attems 1956 (Original); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss C); Budapest, Burg 2002 (Original); Stupinigi, Palazzina di Caccia 2005 (Original); Zürich, Auktionshaus Koller 2009 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Weyde 1927, S. 3; Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 117, Nr. 1362 (*Geruch der zum Niesen reizt*); Mariani 1939, S. 70; Ausst. Kat. Gorizia 1956, S. 34 (*Lo starnuto*); Malíková 1968, S. 79–80; Pötzl-Malikova 1982, S. 70, 212–213 (Abb.), 265, Nr. 117, mit Abb. (Variante zu »Die Einfalt im höchsten Grade«); Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 57 (Abb., *Der starke Geruch*);

Ausst. Kat. Budapest 2002, S. 61, Nr. 62, mit Abb.; Schmid 2004, S. 15 mit Abb.; Ausst. Kat. Stupinigi 2005, S. 177 (Abb.), 337, Nr. 113 (*Lo starnuto*, 1775–1783) (Ferrari-Benedetti); Pfarr 2006, S. 286, Abb. 99, S. 342–347, Abb. 124, 126, 128; Aukt. Kat. Zürich 2009, S. 38–39, Nr. 1057 A, mit Abb. (*Der starke Geruch*) (Krapf); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 188–191, Nr. 29 mit Abb. (*Variation of The ultimate Simpleton/La Simplicité d'esprit la plus grande, Variante*) (Pötzl-Maliková); Pfarr 2011, S. 194, mit Abb. 10; Pötzl-Maliková 2011, S. 14–20, mit Abb. 1, 5, 7.

Wie sein Gegenstück (Kat. Nr. 125) steht dieser Kopf außerhalb jener traditionell bekannten Serie der 49 *Charakterköpfe*, die 1793 in Wien ausgestellt war. Die Büste bekam daher von Franz Strunz keinen Namen und keine Nummer zugewiesen. Wegen formaler Ähnlichkeiten wurde dieses Werk daher 1982 als Variante zum Kopf Nr. 9, *Die Einfalt im höchsten Grade* (siehe Kat. Nr. 79), bezeichnet. Die Benennung *Lo starnuto* (Der Nieser) war ihm um die Mitte des 20. Jahrhunderts in Görz zugewiesen worden. Diese Namenswahl ist nicht sehr glücklich, denn denselben Namen trägt schon eine andere Büste, die zur Serie der 49 *Charakterköpfe* gehört (siehe Kat. Nr. 82). Lange war der Kopf nur durch den alten, im 19. Jahrhundert gefertigten Abguss in Pressburg bekannt (Abguss A), dem man irrtümlich den Namen der Büste Nr. 31, *Geruch der zum Niesen reizt* (Kat. Nr. 101), gab.¹ In derselben Zeit und aus derselben Form ist wohl auch ein zweiter Gipsabguss mit demselben veränderten Büstenabschnitt entstanden, der erst 2009 bekannt und in Zürich versteigert wurde (Abguss B).

Der Originalkopf und sein Pendant (siehe Kat. Nr. 125) in Görz wurden von Theodor Schmid – wenig überzeugend – in Verbindung zu den *Schnabelköpfen* gebracht. Der vorgestellte Kopf sei eine »Paraphrase« zu dem heute verschollenen *Ersten Schnabelkopf* mit offenen Augen (Kat. Nr. 74). Zu dieser Ansicht verleitete den Autor vor allem die steil in die Höhe gerichtete Kopfhaltung der Büsten in Görz, die mit jener der beiden *Schnabelköpfe* vergleichbar ist. In einer eingehenden Untersuchung konnte jedoch Ulrich Pfarr darlegen, dass diese Köpfe ursprünglich keinesfalls eine solche Haltung aufwiesen, sondern etwa dieselbe wie die anderen der Gruppe der »Riechenden«.² Ihre frühere Haltung mit einem stark nach vorne gestreckten Kopf geben wohl die beiden erwähnten alten Abgüsse wieder. Nach Pfarr wurden die Originalköpfe erst nachträglich gehoben, dabei ihr Büstenabschnitt verkleinert, von hinten durch ein keilförmiges, schwarz gestrichenes Holzstück gesichert und auf einem runden Sockel aus weißem Marmor befestigt. Das geschah wahrscheinlich auf Wunsch eines späteren Besitzers. Beide Köpfe tragen die für die Spätzeit des Künstlers charakteristische Signatur F.M.SCH und waren daher von Anfang an zum Verkauf bestimmt. Nach Ansicht von Ulrich Pfarr ist die Signatur vermutlich erst nach dem Tod des Künstlers eingeschlagen worden, und nicht er selbst habe diese Köpfe veräußert, sondern höchstwahrscheinlich sein Bruder Johann. Beide Werke gehören demnach zu jenen Köpfen, die zwischen 1783 und 1793 aus dem Nachlass Messerschmidts einzeln verkauft worden sind.

Die Nähe dieser Büste zum Kopf Nr. 9, *Die Einfalt im höchsten Grade* (Kat. Nr. 79), besteht in ähnlich gestalteten Zügen mit weit aufgerissenen Augen, hochgezogenen Augenbrauen und einer Reihe von angedeuteten Stirnfalten, sie erreicht aber nicht dessen klare Gestaltung. Die Nase ist bei diesem Kopf etwas gerümpft

und die dünne Linie des Mundes ist stärker nach unten gebogen. Gegenüber dem Alabasterkopf Nr. 9 hat dieser kahle Kopf eines älteren Mannes einen aggressiveren Ausdruck, worauf vor allem die abweichende Gestaltung des unteren Mundbereiches und des Kinns Einfluss hat. Auch scheint der Kopf in Görz im Ganzen länglicher zu sein und starrte ursprünglich den Betrachter direkt an.³ Das Gesicht ist flacher modelliert, was man besonders an den kaum ausgeprägten Stirnfalten und an der unteren Gesichtshälfte sieht. Die Gesichtshälften sind nicht ganz symmetrisch, die Augenhöhle auf der linken Seite ist merklich höher und unregelmäßig und unklar gestaltet. Nach Ulrich Pfarr könnte es entweder zu einer Deformation während des Gusses gekommen sein, wofür auch eine kleine Delle auf der rechten Seite der Stirne spricht, oder die Verformung ist bei einer nicht befriedigend ausgeführten Kaltarbeit geschehen. Seiner Meinung nach – die durchaus plausibel ist – hinterließ der Künstler dieses Werk in einem unfertigen Zustand und es wurde erst vor dem Verkauf ziseliert. Das hätte ebenso sein ehemaliger Gehilfe Leopold Zeilinger wie auch sein Bruder Johann durchführen können. Der Befund einer dem Niveau des Künstlers nicht entsprechenden, unpräzisen Kaltbearbeitung, die besonders an den Augenbrauen deutlich wird, unterstützt zusätzlich die These, dass das Werk erst nach dem Tod des Künstlers verkauft wurde und die Signatur nicht von ihm stammt.

1 Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 117.

2 Pfarr 2006, S. 342–347, mit Abb. 124–128.

3 Nach Ulrich Pfarr (ebd., S. 345) erweckt dieser Kopf dagegen nicht einen aggressiven, sondern eher einen müden, besorgten, erstaunten oder auch ärgerlichen Eindruck.

121

VARIANTE ZU »DER EDELMÜTHIGE«, 1777–1783 / VARIATION OF "THE NOBLE-MINDED MAN", 1777–1783

Büste aus Bleiguss (58,5% Blei, 40,4% Zinn)¹, Höhe 45 cm. Oberfläche etwas bestoßen und zerkratzt. Linke Seite des Büstenabschnittes nach hinten gebogen. Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2613.

Bust, lead alloy (58.5% lead, 40.4% tin)¹, height 45 cm. Surface somewhat scuffed and scratched. Left side of truncated torso bent backwards.

Belvedere, Vienna, Inv. no. 2613.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts offenbar im Besitz des Wiener Antiquitätenhändlers Fürst.² Angekauft 1927 vom Auktionshaus Kende.

In the 1890s presumably in the possession of the Vienna antiques dealer Fürst.² Purchased in 1927 from Kende Auctioneers.

Abgüsse / Replica casts

Keiner bekannt.

None known.



Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Österreichische Galerie 1930 (Original); Wien, Hofburg 1948 (Original); London, The Royal Academy 1972 (Original); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Original); Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1999–2000 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste 2004–2005 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2006–2007 (Original).

Literatur / Literature

Slg. Kat. Wien 1929, S. 10, o. Nr. (*Der Kraftvolle*); Ausst. Kat. Wien 1930, S. 9, Nr. 28; Kris 1932, S. 193, Abb. 181 (*Der Zuverlässige*), S. 203, 205, 220; Kris 1933, S. 393, 401, 403, o. S. Abb. 6; Slg. Kat. Wien 1934, S. 14, Nr. 17, S. 190 (Abb.) (*Ein kraftvoller Mann*); Ausst. Kat. London 1972, S. 262, Nr. 407 (*The reliable man*); Kris 1974 [1952], S. 135, 144, o. S., Abb. 27; Biedermann 1978, S. 29 (*Der Zuverlässige*); Baum 1980, S. 393, Nr. 233, S. 396 (Abb.); Glandien 1981, S. 140, Abb. 13, S. 190; Pötzl-Malikova 1982, S. 71, 209 (Abb.), 265, Nr. 118 mit Abb. (*Variante zu »Der Edelmütige«*); Ausst. Kat. Wien 1982, S. 3, Nr. 38; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [71], Abb. 4/var 22; Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 111–112, Nr. 65, mit Abb. (Bückling); Ausst. Kat. Wien 2002, S. 214–215, mit Abb. (Krapf); Pötzl-Malikova 2003, S. 263; Schmid 2004, S. 61, mit Abb. (*Der Überzählige*); Pötzl-Malíková 2004, S. 129 (Abb.); Ausst. Kat. Wien 2004, S. 170–171, mit Abb. (Krapf); Pfarr 2006, S. 287, Abb. 100, S. 296, 385–386, 390–391, 439; Ausst. Kat. Wien 2006, S. 124–125, Nr. 19, mit Abb. (Krapf).

Der Kopf ist nicht Teil der traditionell bekannten Serie der 49 *Charakterköpfe*, trägt daher keine Nummer und keinen von Franz Strunz verliehenen Namen. Er wurde offensichtlich einzeln verkauft, entweder noch vom Künstler selbst oder nach dessen Tod von seinem Bruder. Der Käufer und das spätere Schicksal des Werkes sind nicht bekannt. Ende des 19. Jahrhunderts befand es sich im Antiquitätenhandel in Wien. Nach dem Erwerb durch die Österreichische Galerie wurde der Kopf lange Zeit mit den Köpfen Nr. 7, *Ein kraftvoller Mann* (Kat. Nr. 77), und Nr. 27, *Der Zuverlässige* (Kat. Nr. 97), verwechselt.

Einzuordnen ist dieser Kopf eines Mannes mittleren Alters in die Gruppe der mehr oder minder starren Selbstporträts des Künstlers, und er wurde daher 1982 als Variante eines dieser Köpfe bezeichnet. Als direkte Variante des Kopfes Nr. 22, *Der Edelmütige* (Kat. Nr. 92), oder eines anderen erhaltenen Selbstporträts kann man ihn aber nicht betrachten.³ Seine kurz geschnittenen, gewellten Haare, die am Kopf eng anliegen, sind ähnlich gestaltet wie beim Kopf *Ein düsterer finsterner Mann* (Kat. Nr. 104), das Gesicht ist aber nicht verkrampft und trägt die für die Selbstporträts des Künstlers charakteristischen Gesichtszüge. Die Lippen sind hier ungewöhnlich wulstig, und statt der sonst üblichen Falten über der Nasenwurzel bilden die Augenbrauen ein Dreieck, von dem eine vertikale Falte auf die Stirne führt.⁴ Die Oberfläche des in großen Wölbungen modellierten Gesichtes wirkt ähnlich hart wie bei den spätesten bekannten Porträts von Messerschmidt. An diese späten Werke erinnern auch die dicken

aufgesetzten Augenbrauen und der starke Kontrast zwischen den kalligrafisch gezeichneten Haarpartien und der glatten Haut. Zudem kennen wir ein eher nebensächliches Detail – die zylindrische Büstenstütze, die bogenartig mit dem Rücken verbunden ist – nur von jenen Köpfen, die mit gutem Grund als Spätwerke des Künstlers eingestuft wurden. All dies spricht eindeutig dafür, dass man diese Büste unter die spät entstandenen Werke einreihen muss.⁵ Von den bekannten Selbstporträts des Künstlers ist dieses möglicherweise sein letztes.

- 1 Pötzl 1996, S. 126. Im Grundbuchblatt des Belvedere sind bei diesem Werk dagegen folgende Werte eingetragen: 61,7% Blei und 22,6% Zinn.
- 2 Siehe drei alte Aufnahmen dieses Werkes, aufgezo- gen auf einem Karton, im Fotobestand von Josef Wlha im Städtischen Museum von Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy), Dokumentationsabteilung (Inv. Nr. Fo-03225-087). Sie gehören sicherlich zu jenen Aufnahmen, die Wlha in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts von den Köpfen angefertigt hat, die sich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst befanden. Näheres dazu siehe S. 199–200, Anm. 353.
- 3 Auf die stilistischen Unterschiede zwischen diesen beiden Selbstporträts wurde in Schmid 2004, S. 61 hingewiesen.
- 4 Vorgebildet schon in anderen Köpfen der Serie, besonders im *Zuverlässigen* (Kat. Nr. 97). In keinem von ihnen tritt aber ein solches Dreieck so hart stilisiert hervor wie auf diesem Kopf.
- 5 Pötzl-Malikova 2003, S. 263. Maraike Bückling (Ausst. Kat. Frankfurt 1999, S. 111) sieht dagegen bei diesem *Charakterkopf* eine ähnlich großflächige, glatte, weich verschleifte Modellierung wie bei den Porträts von *Franz von Scheyb* und *Franz Anton Mesmer* (siehe Kat. Nr. 22 und 32) und datiert ihn daher sehr früh, »um 1770«. Ihre Datierung wird von M. Krapf übernommen (Ausst. Kat. Wien 2002, S. 214 und Ausst. Kat. Wien 2006, S. 124). Theodor Schmid (2004, S. 61) und Ulrich Pfarr (2006, S. 390) weisen dagegen auf die Verhärtung bei diesem Werk hin, die an die Metallpor- träts von M. G. Kovachich und des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (Kat. Nr. 43 und 65) erinnert.

I22

VARIANTE ZU »DER STARKE GERUCH«, 1777–1783 / VARIATION OF "THE STRONG ODOR", 1777–1783

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 48,9 cm. Sockel beschä- digt und mit Gips ergänzt, Riss am linken Ohrläppchen.
Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. A 16-1948.

Metal bust (cast in a lead-tin alloy?), height 48.9 cm. Socle dam- aged and repaired with plaster, crack at the left ear lobe.
Victoria and Albert Museum, London, Inv. no. A 16-1948.



122

Provenienz / Provenance

1948 aus Privatbesitz erworben (nach Angabe des Besitzers befand sich der Kopf vorher in Italien).

Purchased from a private owner in 1948 (according to the current owner, the *Head* was in Italy before then).

Abgüsse / Replica casts

Keiner bekannt.

None known.

Ausstellungen / Exhibitions

Manchester, City Art Gallery 1961 (Original); London, Institute of Contemporary Arts 1987–1988 (Original); Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Manchester 1961, S. 75, Nr. 216 (*Character Study*); Pötzl-Malikova 1982, S. 265, Nr. 119, mit Abb. (*Variante zu »Der starke Geruch«*); Ausst. Kat. London 1987, Abb. S. 32–33 (*Variation on the »Strong Smell«*); Ausst. Kat. Wien 2002–2003, S. 218–219, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 60, mit Abb. (*Der heftigste Geruch*); Pfarr 2006, S. 289, Abb. 101, S. 338–342, Abb. 123;

Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 180–183, Nr. 27, mit Abb. (*Variation of »Strong Odor«/L'odeur forte, variation*) (Pötzl-Malikova).

Das Londoner Werk ist einer der unbenannten und nicht nummerierten Köpfe und kann als eine weitere Variante zu den Köpfen Nr. 23, *Der starke Geruch* (Kat. Nr. 93), und Nr. 49, *Der heftigste Geruch* (Kat. Nr. 119), angesehen werden. Der Kopf ist mit diesen Werken nahezu identisch, so dass wir ihn als einen dritten Guss aus derselben Form ansehen können.

Wie bereits erwähnt¹, wurde dieser Kopf von Theodor Schmid als das Original von Kopf Nr. 49, *Der heftigste Geruch*, angesehen, von dem nur ein alter Abguss bekannt ist.² Einige kleine Unterschiede zwischen den beiden Köpfen sprechen aber dagegen. Die Schädelskalotte ist zwar äußerst ähnlich, doch sieht man auf der rechten Seite der runden Stirn im Bereich der Schläfen bei diesem Kopf eine kleine flache Stelle, die wohl beim Gießen entstanden ist. Auch sind die gebogenen Falten auf der Stirn jeweils etwas abweichend gestaltet. Sie sind – aber nur teilweise – mit den zusammengeschobenen Wülsten über dem Nasenrücken verbunden. Die Augen sind auch bei diesem Werk stark verformt, sodass man bei flüchtigem Anblick schwer bestimmen kann, ob sie offen oder geschlossen sind. Das aggressiv dem Betrachter entgegengestreckte verkniffene Gesicht suggeriert so zuerst den Eindruck des direkten Angesprochenseins – die Grimasse scheint dem Gegenüber zu gelten.³ Bei näherer Betrachtung sieht man allerdings, dass hier keine Andeutung von geöffneten Augen gegeben ist, sondern nur linsenförmige, geschlossene Lider – das obere stark gewölbt, das untere dagegen flach –, die durch eine deutliche Linie voneinander getrennt sind. Damit scheint auch hier der bei allen diesen Köpfen herrschende Eindruck, es handle sich um einen intensiv riechenden Menschen, angemessener zu sein. Der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* zufolge, die diese Werke in direkten Bezug zu einer angenommenen Nervenkrankheit des Künstlers bringt, ist es jedoch eine weitere Darstellung einer kraniozervikalen Dystonie.⁴

Zu den wenig auffälligen, aber für diese Büste charakteristischen Merkmalen gehören drei tiefe, das untere Augenlid berührende Krähenfüße auf den Außenseiten der geschlossenen Augen, die nicht ganz symmetrisch gestaltet sind. Mehrere Linien führen unter dem Auge auf die stark gerümpfte Nase zu, auf der sogar auf einer Seite drei Falten zu sehen sind. Auf den erwähnten anderen zwei Köpfen fehlen alle diese Linien, oder sie sind anders gestaltet. Bei diesem Werk scheint eine Furche auf der linken Nasenseite so stark eingegraben worden zu sein, dass sie fast wie ein Riss aussieht. Die Mundwinkel sind hier ganz flach, und aus der sonst linsenförmigen Warze in der Mitte der dünnen, schnabelförmigen Oberlippe ist hier die Andeutung eines *philtrum* geworden. Alle diese kleinen Abweichungen, die wohl während der Kaltarbeit entstanden sind, beweisen, dass es sich um ein selbständiges Werk handelt, das in die Gruppe der »Riechenden« einzureihen ist.

1 Siehe S. 379.

2 Schmid 2004, S. 60. Siehe Pfarr 2006, S. 340–341.

3 Vgl. die Einführung von Jill Lloyd in: Ausst. Kat. London 1987, S. 4.

4 Siehe S. 171.

VARIANTE ZU »DER WEINERLICHE ALTE«, 1777–1783 /
VARIATION OF "THE WEEPY OLD MAN", 1777–1783

Büste aus Zinnguss (73,6% Zinn, 26% Blei)¹, Höhe 33 cm. Der Kopf ist stark beschädigt, weist Löcher in den Mundwinkeln und auf der Nase und grobe Schnitte um die Nasenfalte auf. Die Oberfläche ist abgeblättert. Links am Sockel eingestanzt: 46. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. Nr. WLM 1925/66.

Bust, tin alloy (73.6% tin, 26% lead)¹, height 33 cm. The head is badly damaged, with holes in the corners of the mouth and in the nose and rough cuts around the nasal fold. Severe surface flaking. Socle stamped on the left-hand side: 46.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. no. WLM 1925/66.

Provenienz / Provenance

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts offenbar bei Antiquitätenhändler Fürst in Wien.² 1925 vom Antiquitätenhaus Prinzenbau für das Museum erworben.

In the 1890 presumably in the possession of the Vienna antiques dealer.² Purchased for the museum in 1925 from the Vienna antiques dealer Fürst.

Abgüsse / Replica casts

Keiner bekannt.

None known.

123



Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002–2003 (Original);
Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007 (Original).

Literatur / Literature

Führer Stuttgart 1959, S. 65; Pötzl-Malikova 1982, S. 214 (Abb.), 266, Nr. 120, mit Abb. (Variante zu »Der weinerliche Alte«); Zoege von Manteuffel 1984, S. 456–457; Pfarr 2001, S. 455–456, 457, Taf. III.; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 222–223, Nr. 37, mit Abb. (Krapf); Schmid 2004, S. 57 mit Abb. (Nr. 46, *Der Trotzige*); Pfarr 2006, S. 288, 291, Abb. 102, S. 365–372, mit Abb. 135–137, S. 377–380, 386–387; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 150–153, Nr. 11, mit Abb. (Bückling); Pfarr, Betrachter 2006, S. 310.

Das Werk ist der Gruppe der »Pykniker« zuzurechnen und hat seine Benennung als Variante zum Kopf *Der weinerliche Alte* erst 1982 erhalten. Bis dahin galt es als das Original des Kopfes *Der Trotzige*, da es auf der linken Seite des Sockels die Nummer 46 trägt. Wie bereits gesagt, hat Theodor Schmid unlängst diese Ansicht wieder aufgegriffen und den Kopf von Neuem zum Original des *Trozigen* erklärt.³

Besteht jedoch zwischen dem Stuttgarter Kopf und dem bisher nur in zwei Gipsabgüssen bekannten Kopf des *Trozigen* (Kat. Nr. 116) keine derartige Übereinstimmung, die diese Ansicht plausibel machen würde, und so müssen wir die eingeschlagene Nummer als einen Versuch betrachten, diesen Kopf nachträglich in die bekannte Serie der 49 *Charakterköpfe* einzugliedern. Abgesehen davon, dass beim Stuttgarter Kopf ein so wesentliches Merkmal wie die umgestülpte Unterlippe des Kopfes Nr. 46 fehlt⁴, findet man auch merkbare Unterschiede im Kopftypus und in der Gestaltung der Augen.⁵ Weiters sprechen zahlreiche unterschiedliche Details der Modellierung ebenfalls gegen eine solche Identifizierung. Lediglich die Form des kurzen, seitlich in die Höhe geschwungenen Büstenabschnittes ist bei beiden gleich gestaltet, der Kopf des *Trozigen* ist jedoch wie in einen weichen Polster tiefer darin eingesunken. In der Gesamterscheinung erinnert der Stuttgarter Kopf vielmehr an den *Kindisch Weinenden* (Kat. Nr. 86). Besonders im Profil sind sich die beiden Büsten sehr ähnlich, nur ist der Stuttgarter Kopf mehr geneigt. Von vorne gesehen bestehen jedoch auch hier merkbare Unterschiede, so hat etwa der Stuttgarter Kopf eine glatte Stirn und kleinere, zugleich tiefer liegende Augen. Der zusammengekniffene Mund verleiht ihm einen völlig anderen Gesichtsausdruck, der wiederum an den *Erbösewicht* (Kat. Nr. 103) erinnert.

Schon auf den erhaltenen alten Aufnahmen von Josef Wilha ist zu sehen, dass die Büste in einem schlechten Zustand war. Seit dieser Zeit haben Restauratoren wenigstens die Abblätterungen und Beschädigungen der Oberfläche retuschieren können, grobe Ritzungen und tiefere Löcher sind geblieben, da ihre Restaurierung einen zu gewagten Eingriff in das ursprüngliche Aussehen bedeuten würde. Für den schlechten Zustand des Kopfes, an dem der Künstler sicher Mitschuld hat, sind bisher mehrere Erklärungen gegeben worden. So führte die raue Oberfläche des Gesichtes zur Vermutung, der Kopf habe die sogenannte Zinnpest.⁶ Nach Claus Zoege von Manteuffel hat der Künstler das fertige Gussmodell, vielleicht in einem Anfall von heftigen Schmerzen, an

denen er offenbar litt, nachträglich mit einem Modelliermesser bearbeitet.⁷ Seiner Meinung nach erfolgte der Guss dieses so verunstalteten Modells erst nach dem Tod Messerschmidts. Nach einer eingehenden Untersuchung des Kopfes kam Ulrich Pfarr dagegen zu der Überzeugung, dass man hier mehrere Arbeitsvorgänge konstatieren kann, die der mit dem Werk wohl nicht zufriedene Künstler noch selbst durchführte. Zuletzt habe Messerschmidt die Büste doch in Metall gießen lassen, damit er – nach Pfarr – ein Urmodell für andere *Charakterköpfe* erhielte.⁸ Die scharfen Kanten der Einschnitte lassen jedoch eher die Vermutung zu, dass sie der mit dem Aussehen des Werkes unzufriedene Künstler erst am gegossenen Werk durchgeführt hat. Wie wir von Johann Friedel, einem Besucher Messerschmidts wissen, hat der Künstler einen Kopf, der ihm nicht gefallen hat, sogar zerstört.⁹

- 1 Nach der Untersuchung am Geowissenschaftlichen Institut der J. W. von Goethe Universität in Frankfurt am Main im Jahre 2007, durchgeführt auf Ansuchen von Maraike Bückling, Liebieghaus, Frankfurt am Main. Das Resultat einer zweiten untersuchten Probe war: 60,6% Zinn, 29,0% Blei, 2,5% Kupfer, 7,9% Zink.
- 2 In dieser Zeit entstanden wohl vier Aufnahmen der Büste von Josef Wilha, der nach seiner eigenen Aussage Originalköpfe, die sich im Eigentum des Antiquitätenhändlers Fürst in Wien befanden, fotografiert hat. Alte Abzüge von diesen Aufnahmen, aufgezogen auf zwei Kartons, befinden sich im Städtischen Museum in Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy), Dokumentationsabteilung, unter Nr. Fo 03225-085,086. Siehe S. 199–200, Anm. 353 und S. 315–317, Kat. Nr. 86.
- 3 Schmid 2004, S. 57.
- 4 Ebd. Nach Schmid war der Künstler mit der ersten Fassung des Kopfes nicht zufrieden und hat ihm daher zusätzlich eine hängende Unterlippe appliziert, die in späteren Zeit entfernt wurde. Auf diesen gewaltsamen Eingriff weisen angeblich die beiden Löcher unterhalb des Mundes auf der Metallbüste hin. Für ein solches Vorgehen liegen diese aber viel zu tief unten am Kinn.
- 5 Näheres dazu siehe S. 372–373, Kat. Nr. 116.
- 6 Pötzl-Malikova 1982, S. 266, Nr. 120. Der verhältnismäßig große Blei-Anteil in der Legierung macht diese Annahme aber fragwürdig.
- 7 Zöge von Manteuffel 1984, S. 456–457.
- 8 Pfarr 2006, S. 365, 368–371. Namentlich werden hier genannt die Köpfe: *Der weinerliche Alte* (Kat. Nr. 94), *Das zurückgehaltene Lachen* (Kat. Nr. 114) und *Der Trozige* (Kat. Nr. 116).
- 9 Siehe S. 117.

124

VARIANTE ZU »EIN AUS DEM WASSER GERETTETER«, 1777–1783 / VARIATION OF “JUST SAVED FROM DROWNING”, 1777–1783

Büste aus Kalkstein, Höhe 32 cm. Signiert links am Sockel: F MSCH. Stark beschädigt, Kopf in einen oberen und einen unteren Teil zerbrochen, vom Gesicht ist nur Mund mit Kinn erhalten. Die Oberfläche des Steins ist teilweise stark verwittert. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Inv. Nr. 2002.2 M.

Limestone bust, height 32 cm. Signed on left-hand side of socle: “FMSCH”. Badly damaged, head has disintegrated into an upper and a lower part, the only parts of the face still extant are mouth and chin. Parts of the surface are badly weatherworn. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Inv. no. 2002.2 M.

Provenienz / Provenance

Aus den Sammlungen des Grafen Viczay im Schloss Hédervár bei Győr/Raab, seit 1984 im Besitz der Galerie.

From the collection Count Viczay kept at the castle in Hédervár near Győr/Raab, in the possession of the gallery since 1984.

Abgüsse / Replica casts

Keine bekannt.

None known.

Ausstellungen / Exhibitions

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 2007 (Ausstellung der Restaurierungsarbeiten).

Literatur / Literature

Aggházy 1959, Bd. I, S. 240; Pötzl-Malikova 2003, S. 260, mit Abb. 303 a, b; Pötzl-Maliková 2004, S. 132 (Abb.); Bückling, *Charakterköpfe* 2006, S. 80, Nr. 18; Pfarr 2006, S. 294, Abb. 105, S. 295, Abb. 106, S. 385.

Von Maria Aggházy wurde bereits 1959 das Vorhandensein eines *Charakterkopfes* aus Blei [sic!] im Schloss Hédervár erwähnt, was aber zunächst kein Echo hervorrief. Die Autorin stützte sich dabei wohl auf die Publikation *Magyarország városai és vármegyei* – Győr vármegye von Borovszky Samu, die ohne Jahresangabe um 1900 erschienen ist. Darin sieht man auf einer Abbildung, die dem Text über Hédervár beigelegt ist, unter anderen Werken aus der Sammlung des Schlosses auch einen Kopf, der vermutlich von Messerschmidt stammt. Das Bild ist aber so stark retouchiert, dass man den Kopf schwer genauer identifizieren kann.

Nach einem ausführlichen Brief von Anna Jávör, der damaligen Kustodin der Magyar Nemzeti Galéria, vom 3. März 2003 an die Verfasserin und einer mündlichen Auskunft von Géza Galavics, Mitarbeiter des Kunsthistorischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest, aus etwa derselben Zeit wurde bei Restaurierungsarbeiten am Schloss der



124

Grafen Vizay in den 1980er Jahren durch das Ungarische Denkmalamt tatsächlich ein – ebendieser – *Charakterkopf* aus dem Schutt unter einem Pavillon des Schlosses ausgegraben.¹ Wann und unter welchen Umständen er dorthin gelangt ist, weiß man bisher nicht, dass dies während der Kriegssereignisse im Jahre 1945 geschehen ist, bleibt eine nicht bewiesene Vermutung. Geborgen wurde er schon im heutigen ruinösen Zustand.

Der bisher namenlosen Büste wird hier erstmals ein Name zugewiesen. Sie gehört sicherlich zu den Varianten und nicht in die traditionelle Serie der 49 *Charakterköpfe*. Der runde Kopf, die strähnigen Haare und der geschlossene Mund erinnern am ehesten an den Kopf *Ein aus dem Wasser Geretteter* (Kat. Nr. 99), allerdings ist der Mund hier so stark zusammengekniffen, dass er einen »Schnabel« bildet. Auch ist das Kinn mehr eingezogen. Die dicken Haarbüschel ähneln ebenfalls jenen des *Mürrischen alten Soldaten* (Kat. Nr. 108) oder des *Melankolikus* (Kat. Nr. 84). Besonderheiten dieses Kopfes sind ein sonst unübliches Material (Kalkstein) und eine große Signatur, ähnlich jener, die auf dem Sockel des *Bärtigen alten Mannes* (Kat. Nr. 36) zu sehen ist. Es ist daher anzunehmen, dass der Kopf in der Pressburger Zeit des Künstlers an den bekannten Sammler Graf Michael Vizay verkauft wurde, entweder noch von Messerschmidt selbst, oder durch seinen Bruder, der vielleicht nachträglich auch die Signatur in den Stein gehauen hat.²

- 1 Nach Auskunft von Ferenc Dávid, damals Mitarbeiter des Ungarischen Denkmalamtes in Budapest, der an der Rekonstruktion des Schlosses beteiligt war.
- 2 Auf eine solche Möglichkeit hat Ulrich Pfarr im Zusammenhang mit den Varianten in Görz hingewiesen. Siehe Kat. Nr. 120 und 125.

125

VARIANTE ZU »DER HEFTIGSTE GERUCH«, 1783 (?) / VARIATION OF "THE MOST INTENSE ODOR", 1783 (?)

Metallbüste (Blei-Zinn-Legierung?), Höhe 42 cm. Signiert vorne unten auf dem Büstenabschnitt: F.M.SCH. Der wohl nachträglich verkleinerte Büstenabschnitt ist rückwärts durch einen schwarz gestrichenen Holzkeil gestützt. Die Büste ist auf einen runden, nicht ursprünglichen Sockel aus weißem Marmor aufgestellt, mit dem sie durch einen weiß gestrichenen Holzkubus verbunden ist. Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. Nr. 796.

Metal bust (lead-tin alloy?), height 42 cm. Signed at the bottom on front of the truncated torso: F.M.SCH. It seems the truncated torso was subsequently pared down and propped up from behind by a wooden wedge painted black. Set on a round white marble plinth, a later addition connected to the bust by a wooden cube painted white.

Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, Gorizia, Inv. no. 796.

Provenienz / Provenance

Das Werk befand sich vor 1939 in Pressburg/Bratislava oder Umgebung im Eigentum der Grafen Pálffy-Daun, 1940 auf Schloss Stübing bei Graz, als Geschenk der Eleonore Pálffy-Daun geb. Nugent ging es an ihren Verwandten, Graf Guglielmo Coronini Cronberg, in Görz/Gorizia. Seit dessen Tod im Jahre 1990 in der von ihm gegründeten Stiftung. Siehe auch Kat. Nr. 120.

Prior to 1939 in Pressburg/Bratislava or thereabouts in the possession of the Counts Pálffy-Daun, in 1940 at Stübing Castle near Graz. Then Eleonore Pálffy Daun née Nugent presented the work as a gift to Count Guglielmo Coronini Cronberg, a relative of hers, in Görz/Gorizia. At his death in 1990 it was incorporated into the foundation he had established. See also Cat. no. 120.

Abgüsse / Replica casts

A: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-347. Ein alter, schwarz patinierter Gipsabguss aus dem 19. Jahrhundert, der Büstenabschnitt ergänzt zu einer Herme. Übernommen 1959 aus dem Städtischen Museum (Múzeum mesta Bratislavy), dort angekauft zwischen 1880 und 1885.

B: Fürstentum Liechtenstein, Privatbesitz. Gipsabguss, mit Schellack (?) überzogen, entstanden wohl in derselben Zeit wie Abguss A, da er mit demselben Büstenabschnitt versehen ist. Ersteigert am 3. Dezember 2009 im Auktionshaus Koller, Zürich. Vorher in Wiener Privatbesitz.



125

C: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. Nr. B-1410. Bronzeabguss nach Abguss A aus dem Jahre 1979.¹

A: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-347. An old plaster cast dating from the 19th century, patinated black, with the truncated torso shaped as a herma. Transferred in 1959 from Bratislava's Municipal Museum (Múzeum mesta Bratislavy), where it had been from the time of its purchase sometime between 1880 and 1885.

B: Duchy of Liechtenstein, private owner. Plaster cast, coated with shellac (?), arguably of the same provenance as replica cast A, as it shares A's herma shaped torso. Previously in private ownership in Vienna, purchased on 3 December 2009 at Koller Auctioneers in Zurich.

C: Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Inv. no. B-1410. Bronze cast dating from 1979, copied from replica cast A.¹

Ausstellungen / Exhibitions

Gorizia, Palazzo Attems 1956 (Original); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss C); Budapest, Burg 2002 (Original); Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala 2009 (Original); Zürich, Auktionshaus Koller 2009 (Abguss B); New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010–2011 (Original).

Literatur / Literature

Weyde 1927, S. 3; Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 117, Nr. 1364 (*Der starke Geruch*); Mariani 1939, S. 70; Ausst. Kat. Gorizia 1956, S. 34 (*L'uomo che guarda il sole, 1775–1783*); Pötl-Malikova 1982, S. 199 (Abb.), S. 266, Nr. 121, mit Abb. (*Variante zu »Der heftigste Geruch«*); Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 56 (Abb.); Ausst. Kat. Budapest 2002, S. 62, Nr. 63, mit Abb.; Schmid 2004, S. 17, mit Abb.; Pfarr 2006, S. 292–293, Abb. 103–104, S. 342–347, Abb. 125, 127; Ausst. Kat. Siena 2009, S. 121, Abb. (*L'uomo che guarda il sole, 1775–1783*); Aukt. Kat. Zürich 2009, S. 44–45, Nr. 1063A mit Abb. (*Geruch der zum Niesen reizt*) (Krapf); Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 192–195, Nr. 30 (*Variation of Intense Odor/L'Odeur la plus violente, variante*), mit Abb. (Pötl-Malikova); Pötl-Maliková 2011, S. 14–20 mit Abb. 1, 4, 7.

Die Büste ist ein Pendant zu jenem Kopf, der *Variante zu »Einfalt im höchsten Grade«* benannt wurde (Kat. Nr. 120). Ob die beiden Köpfe schon von Messerschmidt als Paar betrachtet wurden oder erst bei ihrer – offenbar nachträglichen – Adjustierung dazu geworden sind, kann man heute schwer sagen. Wie die *Variante zu »Einfalt im höchsten Grade«* gehört auch dieser Kopf nicht zur Serie der 49 *Charakterköpfe*, die 1793 von Franz Strunz mit Namen und Nummer versehen wurden, und er war auch nicht auf den verschiedenen Ausstellungen dieser Köpfe zu sehen. Darum wurde er 1982 als Variante des Kopfes *Der heftigste Geruch* bezeichnet. Da er nicht nur zu diesem Kopf, sondern auch zu dem Kopf *Der starke Geruch* (Kat. Nr. 93) und zu dessen Londoner Variante (Kat. Nr. 122) eine frappante Ähnlichkeit aufweist, ist nicht auszuschließen, dass es sich hier um ein viertes Exemplar aus einer identischen Gussform handelt. Seine heutige Distanz zu den anderen drei Köpfen resultiert vor allem aus der offensichtlich späteren Montage und der damit verbundenen Änderung des Blickwinkels.

Ähnlich wie bei ihrem Pendant existiert im Städtischen Museum in Pressburg von dieser Büste ein Abguss aus dem 19. Jahrhundert, der lange Zeit die einzige Kenntnis vom Original übermittelte, fälschlich aber als Kopf Nr. 23 (*Der starke Geruch*) bezeichnet wurde. Aus derselben Form und auch aus derselben Zeit stammt wohl ein zweiter solcher Gipsabguss, der erst 2009 bekannt geworden ist und sich heute in Privatbesitz im Fürstentum Liechtenstein befindet.²

In der italienischen Literatur wurde die Büste im 20. Jahrhundert als Darstellung eines Mannes bezeichnet, der in die Sonne blickt (*L'uomo, che guarda il sole*). Der Name spiegelt eine andere Interpretationsmöglichkeit der Grimasse wider, die auf diesem Kopf zu sehen ist. Meiner Ansicht nach ist aber seine simple Bezeichnung als Variante sinnvoller, denn sie verweist auf den Zusammenhang zu den anderen Köpfen der Gruppe der »Riechenden«. In diesem Kopf – so wie Theodor Schmid – eine »Paraphrase« zu dem *Zweiten Schnabelkopf* (Kat. Nr. 76) erkennen zu wollen, ist jedenfalls nicht überzeugend.³

Der kahle Kopf hat eine ähnliche Modellierung der Augenpartie wie der Kopf *Der heftigste Geruch* (siehe Kat. Nr. 119), nur scheinen die dicken Augenlider geschlossen zu sein. An der an sich glatten Stirne drängen sich über der Nasenwurzel mehrere Wülste zusammen, die bis zu den Augenlidern hängen. Seitlich an der Stirne sieht man je eine gebogene Falte. Von der gerümpften

Nase ziehen sich entlang der kugelförmigen Backen und um den zusammengekniffenen Mund tiefe, aber verhältnismäßig kurze Falten. Die lange untere Gesichtspartie endet in einem vorge-streckten kleinen runden Kinn. Die dünne Linie des Mundes deutet so wie bei verwandten Köpfen ein Lächeln an.

Die Geschichte dieser Büste, die wahrscheinlich aus dem Nach-lass des Künstlers stammt, entspricht jener ihres Pendants; auch bei ihr kann man mit Ulrich Pfarr annehmen, dass sie erst nach dem Tod ihres Schöpfers signiert und fertig ziseliert wurde. Dafür spricht die nicht sehr präzise Kaltbearbeitung.⁴

- 1 Im Jahre 2010 wurde ein weiterer Bronzeabguss, der wohl aus derselben Form gefertigt wurde, auf der 92. Auktion des Auktionshauses Bergmann in Erlangen versteigert (Aukt. Kat., Nr. 832). Die Angabe im Katalog, dass es ein Guss aus dem 19. Jahrhundert sei, der sich im 20. Jahrhundert in der Galerie Hofstätter in Wien befand, ist nicht glaubwürdig.
- 2 Siehe Abguss A, publiziert in Slg. Kat. Bratislava 1933, S. 117, Nr. 1364, und Abguss B, publiziert in Aukt. Kat. Zürich 2009, S. 44–45, Nr. 1063A.
- 3 Schmid 2004, S. 17. Näheres dazu siehe unter Kat. Nr. 120.
- 4 Siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 120.

126

VARIANTE ZU »EIN NASENWEISER SPIZFINDIGER SPÖTTER«, IM KLEINFORMAT, 1777–1783 /
VARIATION OF "A KNOW-IT-ALL QUIBBLING QUIPSTER", IN SMALL FORMAT, 1777–1783

Miniaturbüste aus Alabaster, weißer Stein, Höhe 20 cm.
Umfassend restauriert.
Privatbesitz.

Miniature bust in alabaster, white stone, height 20 cm.
Comprehensively restored.
Private ownership.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Abgüsse / Replica casts

Keine bekannt.

None known.

Ausstellungen / Exhibitions

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2012 .

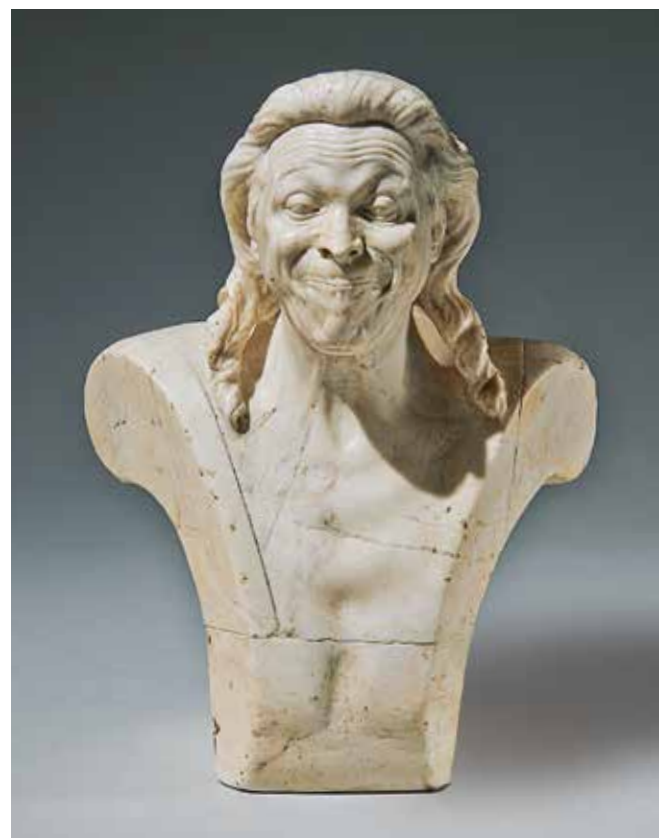
Literatur / Literature

Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 27, mit Abb. 13/14 (*Variation of Cheeky Nitpicki Mockster/Un moqueur trop curieux et sophistiqué, variante*); Ausst. Kat. Los Angeles 2012, S. 13, 14, Abb. 12 (Boström).

Wie wir inzwischen wissen, schuf Messerschmidt von seinen lebensgroßen *Charakterköpfen* auch kleine Varianten, von denen man annehmen kann, dass sie zum Verkauf bestimmt waren. Acht davon sind in seinem Nachlass gefunden worden.¹ Messerschmidt reagierte mit diesen kleinen Werken offenbar auf das Interesse der Öffentlichkeit an seinen *Köpfen*. Er stellte sie aus abfallenden Resten von Alabaster wohlfeil für den Markt her, ohne dass es dabei zu einer Verminderung der künstlerischen Qualität gekommen wäre.

Zu diesen Werken gehört sicher auch das hier vorgestellte, ursprünglich unbenannte Werk, das erst vor ein paar Jahren bekannt geworden ist. Auf Grund seiner Nähe zum Kopf *Ein nasenweiser spizfindiger Spötter* (Kat. Nr. 73) wurde es als dessen Variante benannt. Beim Vergleich mit den Abgüssen dieses angenommenen Vorbildes – das Original ist bisher verschollen – kann man allerdings auch Unterschiede feststellen: So ist der Kopftypus zwar ähnlich, der Haarputz jedoch sehr verschieden. Statt kurz geschnittenen Haaren, die am Kopf eng anliegen, findet man hier lange, glatte, zurückgekämmte Strähnen, die wie eine Perücke aussehen und mit einigen gerollten Locken vorne auf die Schultern fallen. Die Gestaltung des Gesichtes und dessen verschmitzter Ausdruck sind zwar sehr ähnlich, die Miniaturbüste entbehrt aber der klaren einfachen Zeichnung, was vor allem bei den nicht ganz symmetrischen, verdickten Falten oberhalb der Augen festzustellen ist. Anstelle einer Stupsnase, die für das Vorbild charakteristisch ist, sieht man hier eine gerade, schmale Nase, deren Spitze allerdings bei der rezenten sorgfältigen Restaurierung ergänzt wurde. Der größte Unterschied besteht in der Gestaltung des Büstenabschnittes: Statt eines einfachen kurzen V-Ausschnittes

126





sieht man hier einen bis fast zur Gürtellinie reichenden Körperausschnitt, der bar jeder Draperie eine unrealistische, architektonische Form mit glatt abgeschnittenen, volutenartigen Schulteransätzen aufweist.

1 Siehe S. 117.

127

VARIANTE ZU »DIE EINFALT IM HÖCHSTEN GRADE«, IM KLEINFORMAT (»DEMOKRIT«), 1777–1783 / VARIATION OF »THE ULTIMATE SIMPLETON«, IN SMALL FORMAT (»DEMOCRITUS«), 1777–1783

Miniaturbüste aus Alabaster, weißlicher Stein, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, Höhe 23 cm. Mehrere Sprünge, Sockel ausgeschart.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. Nr. WLM 1982/122.

Miniature bust in alabaster, whitish stone, consisting of several pieces, height 23 cm. Several cracks, socle chipped.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. no. WLM 1982/122.

Provenienz / Provenance

Gekauft 1982 von Antiquitätenhändler Julius Hummel in Wien, der das Werk einige Zeit vorher am Kunstmarkt in München erworben hatte. Siehe auch Kat. Nr. 128.

Purchased in 1982 from the Vienna antiques dealer Julius Hummel, who had acquired the work some time before on the Munich art market. See also Cat. no. 128.

Abgüsse / Replica casts

Keine bekannt.

None known.

Ausstellungen / Exhibitions

Stuttgart, Landesmuseum Württemberg 2004; Stuttgart, Kunstgebäude 2006; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007.

Literatur / Literature

Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 82, 266, Nr. 122, mit Abb. (Variante zu »Die Einfalt im höchsten Grade« in Büstenform); Zoege von Manteuffel 1984, S. 453, 458–460, Abb. 4–6 [?] (Demokrit); Pfarr 2001, S. 452–455 mit Taf. I.; Ausst. Kat. Stuttgart 2004, S. 91–95, Nr. 32, mit Abb. (Fischer); Schmid 2004, S. 62, mit Abb.; Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 49, 56 (Abb.), 235; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 206–212, Kat. Nr. 22, mit Abb. (Variante zu »Die Einfalt im höchsten Grade« oder »Demokrit«) (Bückling); Pfarr 2006, S. 301–314, mit Abb. 10, 12 (Demokrit); Pötzl-Malikova 2010/2011, S. 27; Ausst. Kat. Paris 2011, S. 184, 189, Abb. 90 (La Simplicité d'esprit la plus grande (variante) (Démocrite?)) (Pötzl-Malikova).

Dieses ursprünglich unbenannte und erst 1982 bekannt gewordene Werk gehört zu den wenigen bisher bekannten kleinen Paraphrasen auf Messerschmidts lebensgroße *Charakterköpfe*, die wohl für den Markt bestimmt waren.¹ Der Künstler inspirierte sich bei ihm offensichtlich am Kopf *Die Einfalt im höchsten Grade* (Kat. Nr. 79), alle anderen Köpfe, die im Zusammenhang mit diesem Werk genannt wurden, haben keinen wesentlichen Bezug.² Von seinem Vorbild übernimmt diese Miniaturbüste die Gestaltung des gesamten Gesichts, das auch einen ähnlichen verdutzten Ausdruck vermittelt. Anstatt nach vorne zu stieren, ist der Kopf jedoch erhoben. Die Modellierung ist im Allgemeinen weicher, weniger streng, vor allem in der unteren Gesichtshälfte, die mit einer Reihe von Falten versehen ist. Der Mund ist so fest zusammengekniffen, dass er einen kleinen »Schnabel« bildet, und das Kinn ist mehr eingezogen, was sich auf das vom Vorbild abweichende Profil auswirkt. Der Hals ist ebenfalls weicher gestaltet, mit einer Reihe von Muskelsträngen, die eine ausgemergelte Erscheinung vermitteln und den angespannten Ausdruck übernehmen.

Der Kopf sitzt auf einem vergleichsweise großen Büstenausschnitt, der den Torso eines massigen Körpers zeigt. Abgeschlossen ist er unten mit einer Draperie – einem einfachen Arbeitskittel, der unter der Brust um den Körper gewunden und vorne verknotet ist. Aufgestellt ist die Miniaturbüste auf einem kaum bearbeiteten, zusammengestückelten quadratischen Sockel. Das Werk wirkt dreigeteilt: Der kahle Kopf mit grimassierendem Gesicht, der glatte voluminöse Körper und die veristisch gestaltete Draperie bilden keine überzeugende Einheit. Das Motiv der Draperie ist nach Ulrich Pfarr von der antiken Figur des sogenannten *Sterbenden Seneca* inspiriert.³ Diese Möglichkeit ist zwar nicht auszuschließen, sie ist aber auch nicht sehr überzeugend. Statt eines bewussten Zitates kann man, wenn überhaupt, meiner Ansicht nach eher von einer unbewussten Anlehnung an ein bekanntes Motiv sprechen.

Das Werk hängt eng mit einer weiteren Miniaturbüste im Landesmuseum Württemberg zusammen (Kat. Nr. 128), die eine Variante des Kopfes *Ein aus dem Wasser Geretteter* (Kat. Nr. 99) darstellt. Gemeinsam bilden sie ein gegensätzliches Paar, das von Claus Zoege von Manteuffel⁴ als eigenwillige Darstellung des antiken Philosophenpaares *weinender Heraklit* und *lachender Demokrit* interpretiert wird, die wahrscheinlich auf Wunsch eines Käufers entstanden ist. Dieser Ansicht schloss sich in seinen umfangreichen Untersuchungen beider Miniaturbüsten in den Jahren 2001 und 2006 auch Ulrich Pfarr an, der die Einmaligkeit beider Werke und ihre Selbständigkeit innerhalb der Serie der *Charakterköpfe* hervorgehoben hat und die Inspiration aus der Antike, wie bereits erwähnt, auch im formalen Bereich sah.

Die von Pfarr angenommene Bedeutung beider angeblich einmaliger Miniaturbüsten ist durch den Umstand fraglich, dass sich in Messerschmidts Nachlass acht solche kleinen Köpfe befunden haben und auch eine solche kleinformatige Paraphrase auf die *Charakterköpfe* (Kat. Nr. 126) in letzter Zeit aufgetaucht ist. Wahrscheinlich wurden diese Miniaturbüsten, so wie die anderen auch, nicht auf eine konkrete Bestellung hin, sondern vom Künstler aus eigenem Antrieb für den Markt geschaffen. Die Gegensätzlichkeit des Paares war sicher ein Anreiz für den Käufer, ihre Gestaltung ist aber nur sehr schwer in eine Beziehung zu der gängigen Vorstellung vom *weinenden Heraklit* und *lachenden Demokrit* zu bringen.

Unter Messerschmidts Köpfen finden sich öfter Paare, die eine engere Beziehung zueinander haben, was aber nach der neuesten Interpretation der *Charakterköpfe* anders zu erklären ist.⁵ Im Zusammenhang mit den beiden Stuttgarter Miniaturbüsten ist allerdings interessant, dass es von Messerschmidts Nachfolgern Werke gibt, die von seinen *Charakterköpfen* inspiriert sind und die Darstellung des *Demokrit* und des *Heraklit* zum Thema haben.⁶

- 1 Siehe S. 117.
- 2 Alle anderen *Charakterköpfe*, die C. Zoege von Manteuffel (1984, S. 453) in Zusammenhang mit diesem Werk nennt, sind merklich verschieden. Dasselbe gilt auch für die Köpfe, die Pfarr (2006, S. 306–307) erwähnt.
- 3 Pfarr 2001, S. 454; Pfarr 2006, S. 311–314. Der *Sterbende Seneca* (heute als Darstellung eines Fischers gedeutet) befindet sich im Musée du Louvre in Paris.
- 4 Zoege von Manteuffel 1984, S. 453, 458–460.
- 5 Siehe dazu S. 335–337, Kat. Nr. 96 und S. 309–310, Kat. Nr. 82. Ähnlich wie bei diesen Stuttgarter Miniaturbüsten, variieren hier ebenfalls die offenen und zusammengekniffenen Augen, die als zwei Erscheinungsformen eines Dystonie-Krampfes interpretiert werden.
- 6 Zu dieser Rezeption siehe: Pfarr 2006, S. 314–326, mit Abb. 115–121.

128

VARIANTE ZU »EIN AUS DEM WASSER GERETTETER«, IM KLEINFORMAT (»HERAKLIT«), 1777–1783 / **VARIATION OF "JUST RESCUED FROM DROWNING", IN SMALL FORMAT ("HERACLITUS")**, 1777–1783

Miniaturbüste aus Alabaster, weißlicher Stein, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, Höhe 21,5 cm. Verschiedene abgebrochene Stellen und Sprünge. Teile des unteren Abschlusses der Büste fehlen. Der Sockel aus grauem Marmor ist wohl nachträglich. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. Nr. WLM 1982/123.

Miniature bust in alabaster, whitish stone, consisting of several pieces, height 21.5 cm. Broken and cracked in several places. Parts of the lower end of the truncated torso missing. The grey marble plinth probably a later addition.

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv. no. WLM 1982/123.

Provenienz / Provenance

Gekauft von Antiquitätenhändler Julius Hummel in Wien im Jahre 1982, der das Werk einige Zeit vorher am Kunstmarkt in München erworben hatte. Siehe auch Kat. Nr. 127.

Purchased in 1982 from the Vienna antiques dealer Julius Hummel, who had acquired the work some time before on the Munich art market. See also Cat. no. 127.

Abgüsse / Replica casts

Keine bekannt.

None known.



128

Ausstellungen / Exhibitions

Stuttgart, Landesmuseum Württemberg 2004; Stuttgart, Kunstgebäude 2006; Frankfurt am Main, Liebieghaus 2006–2007.

Literatur / Literature

Pötzl-Malikova 1982, S. 72, 82, 216 (Abb.), 266, Nr. 122 mit Abb. (Variante zu »Ein aus dem Wasser Geretteter« in Büstenform); Zoege von Manteuffel 1984, S. 453, 458–460, Abb. 1–3 [?] (Heraklit); Pfarr 2001, S. 452–455, mit Taf. II; Ausst. Kat. Stuttgart 2004, S. 90–92, Nr. 32 mit Abb. (Fischer); Schmid 2004, S. 62, mit Abb.; Ausst. Kat. Stuttgart 2006, S. 49, 56 (Abb.), 235 (Pfarr); Pfarr 2006, S. 301–314 mit Abb.; Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 206–212, Kat. Nr. 23 mit Abb. (Variante zu »Ein aus dem Wasser Geretteter« oder »Heraklit«) (Bückling); Pötzl-Malikova 2010–2011, S. 27; Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 137, 139 mit Abb. (Variation of *Just Rescued from Drowning, Heraclitus/Un homme sauvé de la noyade, variante, Héraclite?*) (Pötzl-Malikova).

Diese ursprünglich unbenannte Miniaturbüste, die erst 1982 bekannt geworden ist, gehört zu jenen kleinen Varianten von Messerschmidts lebensgroßen *Charakterköpfen*, über die wir bisher nur sehr wenig Konkretes wissen, deren Existenz jedoch schon das Nachlassinventar des Künstlers beweist.¹ Messerschmidt inspirierte sich bei ihrer Gestaltung an seinen großen Köpfen. In diesem Fall war es *Ein aus dem Wasser Geretteter* (Kat. Nr. 99)², von dem auch der nachträglich zugewiesene Verlegenheitsname der Miniaturbüste abgeleitet wurde. Das Werk wird als Pendant zu einer anderen Miniaturbüste angesehen, zur Variante auf den

Kopf *Die Einfalt im höchsten Grade* (Kat. Nr. 127), mit der es auf dem Kunstmarkt zusammen aufgetaucht ist. Die Annahme der Zusammengehörigkeit ist zwar naheliegend, aber nicht zwingend.

Die hier besprochene Miniaturbüste wiederholt in etwas vereinfachter Form sowohl die Grimasse, als auch die strähnigen Haare ihres Vorbildes. Im Unterschied zu ihm ist der Kopf leicht geneigt, die zusammengekniffenen, hier gerade liegenden Augen sind ohne Krähenfüße und die Haare hängen lose herunter, ohne einen Versuch, sie irgendwie zusätzlich zu gestalten. Der lippenlose Mund ist so fest verschlossen, dass er einen kleinen »Schnabel« bildet. Die etwas gebogene Nase tritt stärker hervor und das Kinn mehr zurück, so dass der Kopf ein geradezu vogelartiges Profil hat.³

Der Kopf ist durch einen vergleichsweise großen Büstenabschnitt ergänzt, der von einem einfachen geöffneten Hemd (Arbeitskittel?) verhüllt ist. Gegenüber dem streng frontalen und symmetrischen Kopf ist diese Draperie betont leger, asymmetrisch gestaltet. Das untere Ende der Büste war offenbar ursprünglich von einem liegenden, gerafften Tuch umhüllt, von dem auf der Rückseite noch Reste zu sehen sind.

Nach Claus Zoege von Manteuffel stellt dieses Werk zusammen mit seinem Pendant ein in der Kunst oft dargestelltes antikes Philosophenpaar dar, den *weinenden Heraklit* und den *lachenden Demokrit*, das der Künstler sehr eigenwillig gestaltet hat.⁴ Dieser Ansicht schloss sich in seinen ausführlichen Besprechungen beider Werke Ulrich Pfarr⁵ an und versuchte sie durch einen angenommenen Einfluss bekannter antiker Werke zu untermauern. Seiner Meinung nach kann man bei dieser Miniaturbüste mit ihrem lose hängenden Haar von einer Inspiration durch den sogenannten *Seneca Kopf* ausgehen, der ähnliche strähnige Haare hat.⁶ Diese Vermutung ist aber wenig überzeugend, denn dieselbe Haargestaltung findet man auch auf dem Kopf, der als Vorbild diente, und wie bei der Besprechung dieser Büste gesagt wurde, stellt sie offenkundig eine Perücke dar.⁷ Auch die Interpretation von Claus Zoege von Manteuffel ist schwer zu akzeptieren, dafür sind die beiden Miniaturbüsten zu weit von den üblichen Darstellungen des gegensätzlichen antiken Philosophenpaares entfernt.

1 Pötl-Malíková 1996, S. 220.

2 Nach Zoege von Manteuffel (1984, S. 453) und Pfarr (2006, S. 306–307) übernimmt diese Miniaturbüste auch Details von anderen *Charakterköpfen*, diese sind aber so unbedeutend, dass man eher eine zufällige Ähnlichkeit vermuten kann.

3 Vgl. Pötl-Malíková 1982, S. 216.

4 Zoege von Manteuffel 1984, S. 458–460.

5 Pfarr 1911, S. 452–455; Pfarr 2006, S. 301–314.

6 Pfarr 2006, S. 311, 313. Die Büste befindet sich im Nationalmuseum in Neapel.

7 Siehe S. 341–343, Kat. Nr. 99.

Fragliche Werke / Doubtful Works

X 1

MÄNNLICHER AKT (»SEATED NUDE MALE FIGURE HOLDING A STAFF«), VOR 1760 (?) / (»SEATED NUDE MALE FIGURE HOLDING A STAFF«), BEFORE 1760 (?)

Zeichnung mit schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier, 42,2 x 26,7 cm. Unten in der Mitte die Inschrift: Messerschmidt. The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. Nr. 47.155.4.

Drawing with black and white chalk on blue paper, 42.2 x 26.7 cm. Bottom centre the inscription: Messerschmidt. The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, Inv. no. 47.155.4.

Provenienz / Provenance

Vorherige Eigentümer: Gustav Grunewald, New York, und Joseph Stehlin, New York. Erworben im Jahre 1947.

X 1



Previous owners: Gustav Grunewald, New York, and Joseph Stehlin, New York. Acquired in 1947.

Ausstellungen / Exhibitions

Princeton (Kentucky), Art Museum, Princeton University 1989; Santa Barbara (California), The University Art Museum 1990.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Princeton 1989, S. 21, 145, 152–153, Nr. 54, mit Abb. (DaCosta Kaufmann); Pötl-Malikova 2003, S. 254–255, Abb. 298; Pötl-Maliková 2004, S. 16 (Abb.).

Die Zeichnung wurde erst 1989 anlässlich einer von Thomas DaCosta Kaufmann veranstalteten Ausstellung als ein Werk Messerschmidts publiziert. Die Zuschreibung basiert vor allem auf der Inschrift »Messerschmidt« am unteren Rand des Blattes, in der DaCosta Kaufmann eine Signatur des Künstlers sieht. Im Vergleich mit mehreren mittlerweile bekannten, gesicherten Unterschriften des Künstlers¹ kann man diese aber kaum als eigenhändig akzeptieren. Meiner Ansicht nach ist sie erst nachträglich von einem der Eigentümer des Blattes hinzugefügt worden.

Eine Autorschaft Messerschmidts muss man trotzdem in Betracht ziehen. Dafür sprechen die robuste Figur des Dargestellten, die Gestaltung der Draperie und auch die unklassischen Gesichtszüge, die jenen der Figuren am Krönungsmantel der Statue *Maria Theresias* (siehe Kat. Nr. 7) ähnlich sind. Eine annähernd eindeutige Zuschreibung kann man jedoch mangels anderer gesicherter Zeichnungen Messerschmidts zur Zeit nicht aussprechen.

In der bisherigen Literatur wurde die Zeichnung in die frühe, »barocke« Schaffensperiode Messerschmidts datiert. Nach DaCosta Kaufmann könnte sie Messerschmidt sogar als Vorlage für den Unterricht an der Akademie gezeichnet haben. Damit müsste aber dieses Blatt erst nach 1769 entstanden sein, was in Bezug auf Messerschmidts künstlerische Entwicklung viel zu spät erscheint. Nach der Art der Darstellung des Bewegungsmotivs ist es wahrscheinlicher, dass sie noch in die Zeit Messerschmidts als Student an der Akademie, zu datieren ist. Somit wäre sie eines seiner Studienblätter die in der Akademie beim Aktzeichnen entstanden sind.² Die Torsion des Oberkörpers scheint von dem berühmten *Torso Belvedere* inspiriert zu sein, was ebenfalls auf das Akademiestudium hinweist.

- 1 Vgl. dazu vor allem die verschiedenen eigenhändigen Unterschriften des Künstlers in den erhaltenen Verträgen und Abrechnungen im Nachlass der Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen im HAL in Wien (Siehe Kat. Nr. 15, 17, 27, 30).
- 2 Dafür sprechen auch die Quadersteine (?), die hier als Sitzgelegenheit für die Figur und Unterlage für ihren aufgestellten Speer dienen. Ein ähnlicher Quader dient als Stütze für die Pose des Aktes auch auf einer anderen akademischen Zeichnung, die wohl von Matthäus Donner stammt. Siehe dazu: Ausst. Kat. Princeton 1989, S. 145–147, Nr. 51, mit Abb. (DaCosta Kaufmann).



X 2

X 2

STERBENDER GALLIER, 1765 (J.M. FISCHER, NACH 1774 ?)/ DYING GAUL, 1765 (J.M. FISCHER, AFTER 1774 ?)

Holz, gebeizt, nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Wood, stained, detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

Wahrscheinlich identisch mit einer *Kopie nach der Antike*, die 1866 im Eigentum eines Herrn Dr. Löwe war. Anfang des 20. Jahrhunderts gehörte das Werk dem Bildhauer und Akademieprofessor Johannes Benk. Seit seinem Tod im Jahre 1914 ist es verschollen.

Probably identical to a *Kopie nach der Antike*, a replica of an ancient model, which was in the possession of one Dr Löwe in 1866. In the early 20th century it was the property of the sculptor Johannes Benk, a professor at the Academy. Since his death in 1914 the work has been unaccounted for.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1866 (?).

Literatur / Literature

Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jg. I (1865/66), S. 141; Ilg 1885, S. 89, Nr. 20; Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 9; Weiss 1924, S. 70–71 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432 (verschollen); Fischer 1942, S. 409; Malíková 1968, S. 21, 158; Pötl-Malikova 1982, S. 31, 223, Nr. 12, mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, 38, mit Abb.; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 53; Pfarr 2006, S. 20, Anm. 16. Über diese, Messerschmidt zugeschriebene Holzkopie eines der populärsten antiken Werke, des *Sterbenden Galliers*¹ ist bisher

wenig bekannt. Allem Anschein nach kann man sie mit einer der zwei Holzkopien nach der Antike identifizieren, die 1866 öffentlich ausgestellt waren. Beide in Privatbesitz befindliche Werke waren schon damals in Zusammenhang mit Messerschmidt gebracht worden und als solche erwähnt sie auch Albert Ilg. Ihr Thema war jedoch nicht genannt. Erst 1909 wurden sie in der gemeinsamen Messerschmidt-Publikation von Wlha und Hevesi abgebildet, und so konnte man die eine Statuette als *Sterbenden Gallier*, die zweite als *Borghesischen Fechter*² erkennen. Ihr damaliger Eigentümer war der Bildhauer und Professor an der Wiener Akademie Johannes Benk. Nach dessen Tod konnte Gabriele Weiss den neuen Eigentümer nicht mehr eruieren.

Bis heute galt die Ansicht, dass Messerschmidt diese Holzkopien antiker Statuen während seines Romaufenthaltes geschnitzt habe. Dafür spricht die für Messerschmidt charakteristische, von Nicolai beschriebene Schnitztechnik³, die man auch beim Kopf *Ein alter fröhlicher Lächler* (siehe Kat. Nr. 118) sehen kann. Von den beiden Holzkopien ist jedoch der *Sterbende Gallier* so summarisch geschnitzt⁴, dass dieses Werk eher wie ein Bozzetto, denn wie eine Vorlage für eine nachträgliche Gipsabformung erscheint.⁵ Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass es sich hier möglicherweise um einen Entwurf für eine Steinstatue desselben Themas für den Schlosspark des Feldmarschalls Lacy in Neuwaldegg handelt, die Johann Martin Fischer kurz nach 1774 ausgeführt hat.⁶ Andere Holzbozzetti von Fischer aus seiner frühen Schaffenszeit sind nicht bekannt, so dass man diese Möglichkeit nur mit Vorbehalt erwägen kann. Es wäre immerhin denkbar, dass sich Fischer, der am Beginn seiner selbständigen Laufbahn ein Gehilfe Messerschmidts war, damals dessen Schnitztechnik angeeignet hat.

- 1 Die antike Marmorstatue, benannt auch als *Sterbender Gladiator*, befindet sich im Capitolinischen Museum in Rom. Abgüsse von diesem Werk waren im 18. Jahrhundert in den Akademien und vielen Sammlungen zu sehen. Lit: Haskell/Penny 1988 [1981], S. 224–227, mit Abb.
- 2 Zu dieser zweiten Holzkopie siehe die nachfolgende Kat. Nr. X 3.
- 3 Nicolai 1785, S. 402.
- 4 Der negativen Beurteilung dieser Figur (»eine etwas verunglückte Proportionsstudie«) in Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 38 kann man nicht zustimmen.
- 5 Siehe dazu Kat. Nr. 10.
- 6 Poch-Kalous 1949, S. 46, 51. Dieser *Sterbende Gallier* ist im ehemaligen Schlosspark des Feldmarschalls Lacy heute nicht mehr zu finden.

X 3

BORGHEISCHER FECHTER, 1765 (J. M. FISCHER, NACH 1774 ?) / BORGHESSE GLADIATOR, 1765 (J. M. FISCHER, AFTER 1774 ?)

Holz, gebeizt, Höhe 34 cm (nach Angabe des letzten bekannten Besitzers).
Verschollen.

Wood, stained, height 34 cm (according to the last known proprietor).

Whereabouts unknown.

Provenienz / Provenance

1866 im Eigentum von Dr. Löwe in Wien (?), später bis 1914 im Besitz des Bildhauers und Akademieprofessors Johannes Benk, Ende des 20. und Anfang 21. Jahrhunderts in Wiener Privatbesitz. Heute nicht auffindbar.

In 1866 in the possession of one Dr. Löwe in Vienna (?), then until 1914 the property of the sculptor Johannes Benk, a professor at the Academy. In the late 20th and early 21st centuries in private ownership in Vienna. Its present whereabouts are unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1966 (?).

Literatur / Literature

Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jg. I (1865/6), S. 141; Ilg 1885, S. 89, Nr. 20; Hevesi/Wlha 1909, S. 8, Taf. 10; Weiss 1924, S. 70 (verschollen); Thieme-Becker 1930, S. 432 (verschollen); Fischer 1942, S. 409; Malíková 1968, S. 21, 158; Pötzl-Malikova 1982, S. 31, 223, Nr. 13 mit Abb.; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 38, mit Abb.; Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 53, mit Abb. 6; Pötzl-Malikova 2003, S. 258, Abb. 300, S. 259–260 (Wien, Privatbesitz); Maué 2003, S. 175; Pötzl-Maliková 2004, S. 22 (Abb.); Pfarr 2006, S. 20, Anm. 16.

X 3



Diese Messerschmidt zugeschriebene Holzkopie der berühmten antiken Marmorfigur des sogenannten *Borghesischen Fechters*¹ teilte lange ihr Schicksal mit der Nachbildung des *Sterbenden Galliers* (siehe Kat. Nr. X 2). Während aber jene weiterhin verschollen blieb, konnte man beim *Borghesischen Fechter* Ende des 20. Jahrhunderts für einige Zeit den Eigentümer eruieren. Nach dessen Ableben ist sie von Neuem verschollen.²

Ähnlich wie der *Sterbende Gallier* wurde auch diese Nachbildung einer sehr populären antiken Statue bisher als eine der Holzkopien angesehen, die Messerschmidt 1765 während seines Romaufenthaltes geschnitzt hat. Obwohl sie keinen so offensichtlichen Entwurfscharakter hat, wäre es zu erwägen, ob es sich nicht auch hier eher um ein Bozzetto aus den 1770er Jahren von Johann Martin Fischer handelt. Feldmarschall Graf Lacy hat nämlich für seinen Schlossgarten in Neuwaldegg von diesem Künstler gleichzeitig mit dem *Sterbenden Gallier* auch eine Statue des *Borghesischen Fechters* ausführen lassen.³ Die klobige Zurichtung, die man dieser Statuette attestierte⁴, ist nach den existierenden Abbildungen nicht erkennbar, dafür aber eine souveräne Auffassung der Bewegung.

- 1 Diese lebensgroße Marmorstatue, nach ihrer Inschrift ein Werk des Agasias aus Ephesos, befindet sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Musée du Louvre in Paris, vorher war sie im Besitz der Familie Borghese in Rom. Lit.: Haskell/Penny 1988 [1981], S. 221–224, Nr. 43, mit Abb. 115 (als *Borghese Gladiator* benannt).
- 2 In: Krapf, Charakterköpfe 2002, S. 53, Abb. 6 wird eine Holzkopie des *Fechters*, die sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, mit diesem Werk identifiziert, doch dies ist ein offenkundiger Irrtum. Siehe dazu: Maué 2003, S. 175; Pötzl-Malikova 2003, S. 259–260.
- 3 Poch-Kalous 1949, S. 46, 51. Die Steinfigur des *Borghesischen Fechters* steht noch im ehemaligen Schlosspark des Feldmarschalls Lacy, ist aber stark beschädigt.
- 4 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 38.

X 4

MARSYAS, 1765 (?)

Holz (?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Wood (?), detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Pulszky 1880, S. 109; Ilg 1885, S. 6, 89, Nr. 17; Thieme-Becker 1930, S. 432 (verschollen); Fischer 1942, S. 409; Pötzl-Malikova 1982, S. 270, Nr. 134 (unter nicht überprüfbare Zuschreibungen).

Laut Franz Pulszky fertigte Messerschmidt während seines Aufenthaltes in Rom auch eine Kopie der antiken Statue des *Geschundenen Marsyas* an, die sich damals in der Villa Medici in Rom

befand.¹ Diese Kenntnis habe er durch seine Pressburger Haushälterin erfahren, eine Verwandte von Messerschmidt, die über den Künstler aber sonst nur unglaubliche Anekdoten zu erzählen wusste. Weinkopf erwähnt im Jahre 1783 zwar unter den Lehrmitteln der Akademie auch einen Gipsabguss des Marsyas², doch dieser muss nicht von Messerschmidt angefertigt worden sein. Der Hinweis von Pulszky wurde von den späteren Biografen Messerschmidts nur wenig beachtet, als Teil seines Œuvres scheint er nur in der Publikation von Albert Ilg und im Thieme-Becker Künstlerlexikon auf.

- 1 Seit 1780 befindet sich die Statue in den Uffizien in Florenz. Haskell/Penny 1988 [1981], S. 262–263, Nr. 59, Abb. 137.
- 2 Weinkopf 1783, S. 134. Näheres dazu auf S. 220–221, Kat. Nr. 10.

X 5

JOSEPH MEISSL: AUFRISS DER FASSADE DES SAVOY'SCHEN DAMENSTIFTES MIT DER EINGEZEICHNETEN GRUPPE DER MARIA IMMACULATA VON F. X. MESSERSCHMIDT (?), 1767 / JOSEPH MEISSL: FRONT ELEVATION OF THE SAVOY FOUNDATION FOR NOBLE LADIES WITH A DRAWING OF THE GROUP OF MARY IMMACULATE BY F. X. MESSERSCHMIDT (?), 1767

Kolorierte Bleistift- und Federzeichnung, 60,5 x 43 cm, bezeichnet rechts unten: »Meißl, mp Baumeister«. Links unten Schriftzug von der Hand der Herzogin von Savoyen: »Nach dem hierauf gemacht und von uns unter Heütigen gnädigst Wificirten unkös- tens überschlag dißer Riß von unß approbiret wird. Wienn den 29 July [1767] Theresia dd Savoye«.

Albertina, Wien, Inv. Nr. AZ 8825.

Coloured drawing in pencil and pen, 60.5 x 43 cm, signed in the bottom right-hand corner: "Meißl, mp Baumeister [master builder]". In the bottom left-hand corner in the Duchess of Savoy's hand: "Having done this (?) and having most graciously verified (?) on this day the estimate of the expense, this elevation has been approved by us. Vienna, etc."

Albertina, Vienna, Inv. no. AZ 8825.

Provenienz / Provenance

Unbekannt.

Unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Schönbrunn 1930.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1930/a, S. 169, Nr. 18; Pötschner 1981, S. 97, Abb. 103 (Ausschnitt), S. 98; Pötzl-Malikova 1982, S. 39, Abb. 1 (Ausschnitt), S. 225, Nr. 18.



X 5 (Detail)

Auf einer wenig bekannten lavierten Bleistiftzeichnung von Joseph Meißl, dem langjährigen Baumeister der Fürsten Liechtenstein, der scheinbar für die Herzogin von Savoyen ihr Wiener Palais in der Johannesgasse 15, das spätere Savoy'sche Damenstift umgebaut hat¹, sieht man die Fassade dieses Gebäudes, auf der mit Feder die Gruppe der *Maria Immaculata*, ein Werk von F. X. Messerschmidt, eingezeichnet ist. Das Werk trägt die eigenhändige Approbation der Herzogin vom 29. Juli 1767. Es handelt sich bei dieser Zeichnung aber keinesfalls um einen Entwurf der Gruppe, denn nach dem erhaltenen Vertrag der Herzogin mit Messerschmidt vom 14. Dezember 1766² sollte der Künstler nach dem Vorschuss von 1000 fl. die zweite Zahlung von 800 fl. erst dann erhalten, wenn alle Figuren der Gruppe gegossen worden sind. Diese zweite Zahlung quittierte Messerschmidt schon am 16. Mai 1767, also mehr als zwei Monate vor diesem Blatt. Die Zeichnung sollte offensichtlich der Herzogin nur zeigen, wie die Gruppe in der vorbereiteten Nische auf der Fassade aussehen würde, um das Einverständnis der Auftraggeberin für die endgültige Aufstellung einzuholen. Oberhalb der Nische sieht man auf dem bekrönenden Giebel noch zwei mit Bleistift skizzierte Putti. Sie wurden im Vertrag nicht genannt und offenbar auch nie ausgeführt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die mit sicherer Hand ausgeführte qualitätvolle Zeichnung der Gruppe auf dem Blatt nicht das Werk des Baumeisters, sondern das des ausführenden Bildhauers ist. Da bis heute keine gesicherten Zeichnungen Messerschmidts bekannt sind, mit denen man dieses Werk vergleichen kann, bleibt es vorläufig nur bei einer Vermutung.

- 1 Zur Geschichte des Gebäudes siehe: Pötschner 1981, S. 97–98, zur Gruppe der *Maria Immaculata* von F. X. Messerschmidt siehe S. 226–228, Kat. Nr. 15.
- 2 Publiziert in: Pötzl-Malikova 1982, S. 125–126, Dok. V. Vgl. dazu auch S. 226–228, Kat. Nr. 15, Anm. 4.

X 6

ARBEITEN FÜR DEN FÜRSTEN JOSEPH WENZEL I. VON LIECHTENSTEIN UND DIE HERZOGIN VON SAVOYEN IN BÖHMEN UND MÄHREN, 1766–1772 (?) / **WORKS FOR PRINCE JOSEPH WENZEL I OF LIECHTENSTEIN AND THE DUCHESS OF SAVOY IN BOHEMIA AND MORAVIA, 1766–1772 (?)**

Verschollen (?).

Whereabouts unknown (?).

Literatur / Literature

Frankfurter Gelehrte Anzeigen, 28. April 1775, S. 291; Allgemeines Künstlerlexikon Zürich 1779, S. 419; Lipowsky 1810, S. 204; Dlabacz 1815, S. 312; Nagler 1840, S. 162; Schröer 1853, S. 256, Sp. 2; Wurzbach 1867, S. 447; Ilg 1885, S. 92, Nr. 49; Weiss 1924, S. 82, 107; Malíková 1968, S. 25, 159; Pötzl-Malikova 1982, S. 232, Nr. 33.

In den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* findet man im Jahre 1775 und anschließend in einigen der frühen Lexika den kurzen Hinweis, dass Messerschmidt viel für den Fürsten Joseph Wenzel I. von Liechtenstein und dessen Schwester Prinzessin Emanuela (wohl dessen Cousine, die Herzogin von Savoyen, Witwe nach dem Prinzen Emmanuel von Savoyen-Carignan) gearbeitet habe, ohne dass auf diese Arbeiten näher eingegangen würde. Gemeint waren dabei sicherlich die bekannten Werke in Wien.¹ Diese Formulierung übernahm auch 1815 Dlabacz, fügte aber hinzu: »Mehrere Statuen befinden sich auf den Liechtensteinschen Herrschaften in Böhmen und Mähren und werden von Kunstverständigen bewundert.« Diese erweiterte Fassung findet man dann in mehreren Publikationen des 19. Jahrhunderts, in denen jedoch die Herzogin von Savoyen meist ausgelassen wird und nur der Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtenstein und seine böhmischen und mährischen Besitzungen genannt sind. Nähere Angaben über konkrete Werke fehlen und sind auch aus der bisherigen lokalen topografischen Literatur nicht eruierbar. Obwohl diese Behauptung vorläufig mit keinem Fund zu belegen ist, darf man das Vorhandensein solcher Werke nicht ganz ausschließen.

X 7

KAISER JOSEPH II., UM 1770 / **EMPEROR JOSEPH II., C. 1770**

Gipsbüste, Höhe 70 cm, nicht signiert. Reste von alten Fassungen. Sockel mit reicher Rocailleornamentik nicht ursprünglich, wohl aus dem 19. Jahrhundert.

Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Berlin, Inv. Nr. 8377.

Plaster bust, height 70 cm, unsigned. Traces of old coats of paint. Plinth with rich rocaille ornaments a later addition, probably dating from the 19th century.

Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Berlin, Inv. no. 8377.

Provenienz / Provenance

Angeblich aus der Sammlung des Dr. Adalbert von Lanna.¹ Erworben 1925 in Wien.

Reputedly from the collection of Dr. Adalbert von Lanna.¹ Purchased in Vienna in 1925.

Abgüsse / Replica casts

Keiner bekannt.

None known.

Ausstellungen / Exhibitions

Keine bekannt.



x 7

Literatur / Literature

Antiquitäten Rundschau, 24, 1926, H. 19, S. 292; Demmler 1930, S. 426 (um 1765–1770); Thieme-Becker 1930, S. 432; Bange 1941, S. 26, mit Abb. (Titelblatt); Fischer 1942, S. 409–410; Malíková, Portrétna tvorba 1965, S. 155, Abb. 8, S. 156; Malíková, Porträtplastik 1965, S. 15–16, o. S. Abb. 9 (Messerschmidt); Führer Berlin-Dahlem 1966, S. 61 (um 1770); Slg. Kat. Berlin-Dahlem 1966, S. 133, Nr. 798 (um 1765–1770); Malíková 1968, S. 24–25, 158; Ausst. Kat. Wien 1980, S. 253, Nr. 44.01 (Krasa); Glandien 1981, S. 71; Pötzl-Malikova 1982, S. 267, Nr. 124, mit Abb. (unter fragliche Zuschreibungen).

Die nicht ganz lebensgroße Büste stellt Joseph II. in jungen Jahren dar, als er Kaiser und Mitregent Maria Theresias in ihren Erblanden war. Er trägt hier eine Hofkleidung mit hoher Halsbinde und Spitzenjabot, die von einer in große Falten gelegten Mantel- draperie umhüllt ist. Vorne in der Mitte stoßen die Kanten der Draperie zusammen, anstatt einer Agraße sieht man hier als Mittelpunkt das Goldene Vlies. Auf der Perücke mit hinten zusammenge bundenen Haaren trägt der Monarch einen Lorbeer- kranz. Dem Werk fehlt der ursprüngliche Sockel, an dessen Stelle später ein Sockel im Stil des Neorokoko getreten ist.²

Über die Entstehung dieser Büste und ihr Schicksal ist bisher nichts bekannt. Möglicherweise ist sie als Vorarbeit für eine spä- tere Ausführung in edlerem Material entstanden, die üblichen Merkmale eines Entwurfes hat sie jedoch nicht. Sie wurde bei ihrer Erwerbung durch das Berliner Museum als ein Werk Messer-

schmidts publiziert. Diese Zuschreibung besteht bis heute, obwohl man mehrere stilistische Unterschiede zu gesicherten Werken Messerschmidts konstatieren kann, die sie in Frage stellen.

Befremdend wirkt im Vergleich mit den gesicherten Büsten von Messerschmidt schon die Gestaltung des Büstenausschnittes mit der breiten, vorne zusammenge bundenen Mantel- draperie, die vor allem bei zeitgenössischen Porzellanbüsten zu finden ist³, bei Messerschmidt jedoch in dieser Form nie vorkommt. Auch einige Details, wie etwa die kurzen, schütterten Haare am Hinterkopf der Perücke, findet man auf Messerschmidts barocken Hofpor- träts nicht – bei ihm sind es immer kunstvoll arrangierte lange Locken. Der Modellierung der Hofkleidung fehlt der Schwung von Messerschmidts Werken aus dieser Zeit. Der Vergleich dieser Büste mit Messerschmidts Bildnis des Joseph II. im Kunsthistori- schen Museum in Wien aus dem Jahre 1767 (Kat. Nr. 14) zeigt allerdings auch Ähnlichkeiten, und das vor allem in der Gesichts- bildung – dieselben halb geöffneten Lippen und die für Messer- schmidt so charakteristischen, leicht zusammengezogenen Augen- brauen findet man auch an der Berliner Büste. Auch der Aufbau der Büste mit dem zur Seite gewendeten Haupt ist ähnlich. Den- noch ist der Gesamteindruck unterschiedlich, die souveräne Haltung und innere Monumentalität von Messerschmidts Wiener Büste vermittelt diese Gipsbüste nicht, dafür aber ein Bemühen um Naturnähe.

Unter den Wiener Bildhauern käme als Schöpfer dieser Büste außer Messerschmidt am ehesten Anton Grassi (1755–1807), der spätere Modellmeister der Wiener Porzellanmanufaktur, in Betracht.⁴ Laut seinem ausführlichen Nekrolog aus dem Jahre 1808⁵ war er schon in jungen Jahren Schüler der Akademie und verbrachte sechs Jahre in der Werkstatt von Franz Xaver Messer- schmidt. Der Einfluss Messerschmidts auf die Gestaltung der Berliner Büste wäre mit der langjährigen Ausbildung Grassis bei diesem daher plausibel zu erklären. Außerdem erfahren wir aus demselben Nekrolog, dass Grassi 1772 eine Möglichkeit fand, Joseph II. zu porträtieren. Mit dem ausgeführten Bildnis suchte er bei Maria Theresia um ein Romstipendium an, das ihm jedoch nicht gewährt wurde. Dieses Werk mit der Berliner Gipsbüste zu identifizieren, kann zwar durch nichts belegt werden, man kann aber eine solche Vermutung auch nicht ganz von der Hand wei- sen. Wie wir wissen, schuf Grassi in späteren Jahren mehrere Porträts des Kaisers, darunter auch eine lebensgroße Büste aus Biskuitporzellan, die zwar vom Klassizismus beeinflusst ist, in der Gestaltung der Gesichtszüge von der Berliner Büste jedoch nicht weit entfernt ist.⁶

- 1 In den Versteigerungskatalogen dieser berühmten Sammlung konnte ich das Werk nicht finden.
- 2 Näheres dazu siehe in Pötzl-Malikova 1982, S. 267.
- 3 Vgl. dazu die kleine Porzellanbüste der Kaiserin Maria Theresia, datiert um 1775, Abb. in: Eduard Leisching, Neuerwerbungen des k. k. Österreichischen Museums seit Kriegsbeginn. In: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. XIX (1916), S. 205.
- 4 Wilhelm Mrazek: Anton Grassi, Modellmeister der k. k. Porzellanfabrik in Wien. In: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 1 (1956), H. 4, S. 15–20.

- 5 In extenso wiedergegeben in: Leisching, zit. Lit. in Anm. 2, S. 204–207.
- 6 MAK, Inv. Nr. KE 833/1866. Abb. in: J. Folnesics/E. Braun: Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur, Wien 1907, S. 190.

X 8

LÖWE, 1774 / **LION**, 1774

Zinnfigur (»weißes Metall«), Maße unbekannt.
Verschollen.

Tin figure (»white metal«), measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Kleiner Redoutensaal 1774.

Literatur / Literature

Trost 1925, S. 102; Pötzl-Malikova 1982, S. 48, 270, Nr. 129; Pfarr 2006, S. 329.

Die Metallfigur eines Löwen wird im von Alois Trost publizierten Verzeichnis der 1774 auf der ersten öffentlichen Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste ausgestellten Werke erwähnt, der Name des Künstlers jedoch nicht angegeben. Da sie zwischen jenen Werken verzeichnet ist, für die Messerschmidt als Künstler angegeben wird (siehe Kat. Nr. 38–40), und aus Zinn-guss, also aus derselben oder einer ähnlichen Metalllegierung bestand, so ist auch sie wahrscheinlich sein Werk. In diesem Fall können wir annehmen, dass diese Statuette eine Reduktion eines der Löwen im Hof des Savoy'schen Damenstiftes war (Kat. Nr. 27). Es ist auch möglich, dass sie mit einer Löwenfigur von Messerschmidt, die sich im Nachlass des Grafen Apponyi befand, identisch ist (siehe Kat. Nr. X 14).

X 9

MÄDCHEN UND JÜNGLING, UM 1768–1769 (?) /
GIRL AND YOUNG MAN, c. 1768–1769 (?)

Metallbüsten (Blei-Zinn-Guss?), Höhe 24 cm (mit Sockel 34,7 cm) und 22,8 cm (mit Sockel 34 cm). Nicht signiert. Einige leichte Kerben im Gesicht beider Büsten, über der linken Augenbraue des Jünglings alte Aufschrift »Physiologia«. Montiert auf nicht ursprünglichen breiten, geschwungenen Holzsockeln. Auf ihrer Unterseite Papiermarke mit gedruckter Inschrift »SAMMLUNG H.E.B« [Henry Emma Budge] und verschiedene Inventar-Nummern. Privatbesitz.

Metal busts (cast in a lead-tin alloy?), height 24 cm (with plinth 34.7 cm) and 22.8 cm (with plinth 34 cm). Unsigned. Several slight notches in the faces of the two busts, an old inscription, »Physiologia«, above the youth's left eyebrow. Mounted on broad,



X 9

curved wooden plinths, a later addition. On their underside paper label with the printed inscription »SAMMLUNG H.E.B« [Henry Emma Budge] and various inventory numbers. Private owner.

Provenienz / Provenance

Im 19. Jahrhundert wahrscheinlich in der Sammlung des Josef von Klinkosch in Wien, danach in der Sammlung von Emma Budge in Hamburg. Nach dem Tod der Eigentümerin im Jahre 1937 zwangsversteigert in Berlin. 1941 vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aus dem Berliner Kunsthandel erworben (Inv. Nr. Pl.O.2805 und Pl.O.2804). 2013 an die Budge-Erben restituiert, bei Sotheby's in London am 4. Dezember 2013 und 3. Dezember 2014 ohne Erfolg zum Kauf angeboten.

During 19th century probably in the collection of Josef von Klinkosch in Vienna, then in Emma Budge's collection in Hamburg. After the proprietor's death in 1937 put up for compulsory sale in Berlin. Purchased in 1941 by the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg on the Berlin art market (Inv. no. Pl.O.2805 and Pl.O.2804). In 2013 returned in restitution to the Budge heirs, offered for sale by Sotheby's in London on 4 December 2013 and 3 December 2014; no bids.

Abgüsse / Replica casts

Keine bekannt.

None known.



X 9

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, Künstlerhaus 1889 (?); Berlin, Versteigerungshaus Paul Graupe 1937; London, Sotheby's 2013; London, Sotheby's 2014.

Literatur / Literature

Aukt. Kat. Wien 1889, S. 76, Nr. 682 (?); Aukt. Kat. Berlin 1937, S. 30, Kat. Nr. 99 (Wiener Kunstwerke); 88. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums, 1942, S. 30; Pötzl-Malikova 2003, S. 259, Abb. 301, S. 260 (Messerschmidt); Maué 2005, S. 251–254, Nr. 210, 211, mit Abb. (*Büsten eines jugendlichen Paares um 1760/65?*); Aukt. Kat. London 2013, Los 118; Aukt. Kat. London 2014.

Diese beiden nicht ganz lebensgroßen Büsten bilden ein einander zugewandtes junges Paar. Sie haben unpersönliche, idealisierte Gesichtszüge mit großen pupillenlosen Augen, langen schmalen Nasen und vollen Lippen, auf denen ein Anflug von einem Lächeln zu sehen ist. An ihren glatten, verhältnismäßig starken, runden Hals schließt sich ein kurzer, unten abgerundeter Büstenabschluss ohne Draperie an. Das Mädchen, das sich nach links wendet, trägt in der Mitte gescheitelte Haare, die seitlich nach oben und von dort nach hinten gekämmt sind, um am Hinterkopf festgesteckt zu werden. Am Kopf des Jünglings, der sich nach rechts zum Mädchen hin dreht, sieht man kurz geschnittene, gewellte, anliegende Haare. Sein Gesicht ist zwar ebenfalls idealisiert, er hat aber etwas stärker individualisierte, satyrhafte Züge.

Die Büsten sind wahrscheinlich identisch mit jenen zwei Werken, die bei der Versteigerung der Klinkosch-Sammlung im Jahre 1889 als »Kopf eines jungen Mannes und eines Mädchens in Bleiguss auf geschnitztem Holzsockel« angeboten wurden.¹ Als Wiener Kunstwerke wurden sie auch in der Budge-Sammlung und anschließend im Germanischen Nationalmuseum geführt. Ihre Nähe zu den beglaubigten oder zugeschriebenen Werken von Messerschmidt führte mich dazu, sie 2003 als seine Arbeiten zu publizieren.² Für den Kopf des Mädchens war das Vergleichswerk die Frauenfigur vom Hofbrunnen im Savoy'schen Damenstift (Kat. Nr. 30), bei der eine sehr ähnliche Gestaltung des Gesichtes mit großen Augen unter einer gewölbten glatten Stirn und einem weichen Mund zu finden ist. Die Gesichtszüge des Jünglings erinnern dagegen an die Messerschmidt zugeschriebene New Yorker Zeichnung (Kat. Nr. X 1) oder an die eingravierten Gestalten am Krönungsmantel der Statue Maria Theresias (Kat. Nr. 7). Charakteristisch für Messerschmidts figurale Arbeiten sind auch die hohen zylindrischen Hälse, die ebenfalls bei diesen Büsten zu finden sind.

Claudia Maué hat in ihrem Bestandskatalog der bildhauerischen Werke im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aus dem Jahre 2005 meine Zuschreibung zwar akzeptiert und auch auf die Ähnlichkeit der Oberflächenmodellierung dieser Büsten mit jener bei gesicherten Werken Messerschmidts, wie den Porträts von Franz von Scheyb (Kat. Nr. 22) oder Franz Anton Mesmer (Kat. Nr. 32), hingewiesen, gleichzeitig aber auch die schwächere Gestaltung dieses Büstenpaares, insbesondere der Haare, erwähnt. Als einen anderen möglichen Schöpfer dieser Büsten nannte sie den Wiener Bildhauer und Generationsgenossen Messerschmidts Johann Georg Dorfmeister.³

Meiner heutigen Ansicht nach ist die Nähe beider Büsten zu Messerschmidts Werk so evident, dass man sie weiterhin in Zusammenhang mit diesem Künstler sehen kann. Ihre Modellierung ist jedoch nicht präzise genug und die Haargestaltung zu flach und oberflächlich, so dass man sie nur als Werkstattarbeiten einstufen kann, die wahrscheinlich Ende der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden sind.

- 1 Auf diese mögliche Identifizierung wird in Maué 2007, S. 252 hingewiesen. Außer der Beschreibung spricht dafür auch die mit 35 cm angegebene gleiche Höhe der angebotenen Werke.
- 2 Pötzl-Malikova 2003, S. 260.
- 3 Maué 2005, S. 253.

X 10

MODELL EINER BEWEGLICHEN BEINPROTHESE, 1777–1779 (?) / MODEL OF AN ARTICULATED LEG PROsthESIS, 1777–1779 (?)

Holz (?), nähere Angaben fehlen.
Verschollen (?).

Wood (?), detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown (?).

Dokumente / Documents

Zürich, Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung, Briefe P 205, Nr. 58, 61, 66, 73, 77, 100 (Korrespondenz des Landschaftsmalers J. J. Meyer).

Literatur / Literature

Pötzl-Malíková 2013, S. 274, 276–277, 278, 279, 287–288 (Anhang II, III).

Über dieses bisher unbekannte und ungewöhnliche »Werk« Messerschmidts erfahren wir aus der Korrespondenz des Züricher Landschaftsmalers Johann Jacob Meyer mit seinem älteren Bruder Johann Conrad, der in Zürich als Chirurg (»Wundarzt«) tätig war. Johann Jacob lebte von 1774 bis März 1779 in Pressburg und stand ab August 1777, nach der Ankunft Messerschmidts in der Stadt, in einer freundschaftlichen Beziehung zu diesem.¹ In dieser Zeit musste er gesehen oder erfahren haben, dass Messerschmidt eine bewegliche Beinprothese konstruiert oder wenigstens entworfen hatte, und berichtete seinem Bruder davon.²

Nach einem anschließenden Aufenthalt im damaligen Südungarn, in der Stadt Apatin (heute serbische Grenzstadt zu Kroatien), plante Meyer im Sommer 1780 nach Wien zu fahren, um sich dort vor der endgültigen Rückkehr in die Heimat noch einige Zeit an der Akademie bei J. Schmutzer in den grafischen Techniken auszubilden. Sein Bruder erinnerte sich nun an das Messerschmidt'sche »Holzbein« und ersuchte ihn, ein solches beim Künstler in Auftrag zu geben und es nach Zürich zu senden. Er habe schon einen Patienten, bei dem er es ausprobieren wolle, und er schickte auch Geld dafür. Da er keine Vorstellung hatte, wie diese Prothese konstruiert war, und Messerschmidt angeblich alle Entwurfzeichnungen verbrannt hatte, bat er Johann Jacob, bei einer günstigen Gelegenheit zu versuchen, vom Künstler wenigstens eine Skizze davon zu erhalten.

Im Rahmen seines Aufenthaltes in Wien reiste Johann Jacob Meyer im Frühjahr des Jahres 1781 für einige Zeit nach Pressburg, um dort ein wenig Geld zu verdienen. Er bestellte bei dieser Gelegenheit bei Messerschmidt auch das Holzbein, an dem der Künstler gleich zu arbeiten begann. Durch eine Verkettung ungünstiger Ereignisse endete jedoch die Beziehung zwischen den beiden Künstlern mit einem großen Zerwürfnis. Meyer, dem schon die Abreise nach Zürich bevorstand, konnte nicht noch einmal nach Pressburg fahren, um Messerschmidt zu besänftigen, und er schrieb daher an seinen Bruder, dass er versuchen werde, den Auftrag mit Hilfe anderer zu erfüllen, denen er auch die vereinbarten 4 Dukaten übergeben wolle. Wie diese ganze Angelegenheit geendet hat, ob Messerschmidt nun diese Beinprothese ausgeführt hatte oder nicht, und ob sie nach Zürich verschickt und dort benützt wurde, wissen wir nicht. Es konnten keine weiteren Nachrichten darüber gefunden werden – und das »Holzbein« in Zürich auch nicht.

1 Siehe dazu S. 96.

2 Erwähnt auf S. 110. Siehe darüber ausführlich in: Pötzl-Malíková 2013.

X II

ZWEI BÜSTEN IM AUFTRAG DES ERZBISCHOF VON KALOCSA ADAM PATACHICH (?) / TWO BUSTS COMMISSIONED BY THE ARCHBISHOP OF KALOCSA, ADAM PATACHICH (?)

Nichts Näheres bekannt.

Verschollen (?).

Detailed specifications unavailable.

Whereabouts unknown (?).

Dokumente / Documents

Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass Nicolai, Korrespondenz, Karton 9, Brief des Heinrich Gottfried von Bretschneider vom 20. November 1781; Kalocsa, Kalocsai fögyházmegyey levéltár (Archiv der Erzdiözese von Kalocsa), Inventarium Rerum Per recenter denatum Archi-Episcopum colocen. Adamum à Liberis Baronibus Pattachich de Zajezda ... die 25. 7bris Ao 1784 emanatum.

Literatur / Literature

Szent-Királyi 1938, S. 58–64, Nr. XXIV.

Der aus kroatischem Adelsgeschlecht stammende Erzbischof Adam Baron Patachich (1707–1784) zählte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den namhaftesten und gebildeten Kirchenfürsten Ungarns.¹ Er war längere Zeit Bischof von Großwardein/Oradea Mare in Siebenbürgen, bevor er zum Erzbischof von Kalocsa ernannt wurde. Als geschätzter Mitarbeiter von Maria Theresia und Joseph II. bekleidete er zugleich bedeutende weltliche Ämter. Schon seit seiner Jugend war Patachich literarisch tätig, er besaß eine umfangreiche Bibliothek und unterhielt in Großwardein ein ausgezeichnetes Orchester. Zu den Künstlern, die für ihn tätig waren, gehörte auch Franz Anton Maulbertsch.²

In seinen späten Jahren, als er von beiden Monarchen mit verschiedenen kirchen- und kulturpolitischen Aufgaben betraut wurde, lebte Patachich überwiegend in Pest. Hier hatte er den damaligen Bibliothekar der Universitätsbibliothek in Ofen/Buda Heinrich Gottfried von Bretschneider kennengelernt, der 1780 eine seiner lateinischen öffentlichen Reden ins Deutsche übersetzte und für den Druck vorbereitete.³ In dieser Zeit kam es offenbar auch zu einer Unterredung zwischen Bretschneider und Patachich über dessen Kunstprojekte. Diese Gelegenheit nutzte der Bibliothekar dazu, dem Erzbischof seinen guten Bekannten Franz Xaver Messerschmidt zu empfehlen. Wir erfahren darüber aus einem Brief Bretschneiders vom 20. November 1781, den er aus Ofen nach Berlin, an seinen Freund Friedrich Nicolai schickte. Hier kann man u. a. lesen: »Messerschmidt wird ehestens hierher kommen ich habe ihm dem Erzbischoff von Calocza Baron Patachich anempfohlen, der zwey Busten von seiner Hand machen lässt. Er wird bey mir logiren und da werde ich Gelegenheit haben, ihn über sein System zu examiniren«.⁴ Diese Briefstelle liefert bisher den einzigen Hinweis auf einen in Aussicht gestellten

Auftrag des Erzbischofs Patachich an Messerschmidt und einen geplanten Aufenthalt des Künstlers in Ofen.

In keinem weiteren Brief seiner umfangreichen Korrespondenz mit Nicolai kehrt Bretschneider zu diesem Thema zurück, und wir haben auch keinen Nachweis, dass sich Messerschmidt je bei ihm in Ofen aufgehalten hätte. In Kalocsa selbst ist kein Werk bekannt, das man mit Messerschmidt in Verbindung bringen könnte.⁵ Nur im Inventar der Einrichtung der Paläste und Häuser des Erzbischofs, das 1784 bald nach seinem Tod aufgezeichnet wurde⁶, wird auf Seite 19 ein Werk genannt, das – vielleicht – von Messerschmidt stammen könnte. Beim Inventar des Hauses des Erzbischofs in Pest wird für das Empfangszimmer u. a. ein »Troumeau Tischl mit Marmornen Blatl« genannt, »worauf Sr. Maytt. des Kayßers Bildniß in Metall steht«. Von dieser Büste fehlt jedoch bis heute jede weitere Spur.

- 1 Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 21 (1870), S. 341–344.
- 2 Enikő D. Buzási: Maulbertschs ungarische Auftraggeber in Bildnissen. In: Eduard Hindelang (Hg.): Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Ausst. Kat. Museum Langenargen, 1984, S. 88.
- 3 Wurzbach 1867, S. 343–344.
- 4 Szent-Királyi 1938, S. 61.
- 5 Nach freundlicher Mitteilung von Adél Lakatos, Direktorin der Erzbischöflichen Schatzkammer (Kincstár) in Kalocsa.
- 6 Für die CD von diesem Dokument danke ich Adél Lakatos und Zuzanna Ludíková, Mitarbeiterin der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.

X 12

VARIANTE ZU »DER GÄHNER«, 1777–1783 (?) /
VARIATION OF »THE YAWNER«, 1777–1783 (?)

Verschollen (?).

Whereabouts unknown (?).

Abgüsse / Replica casts

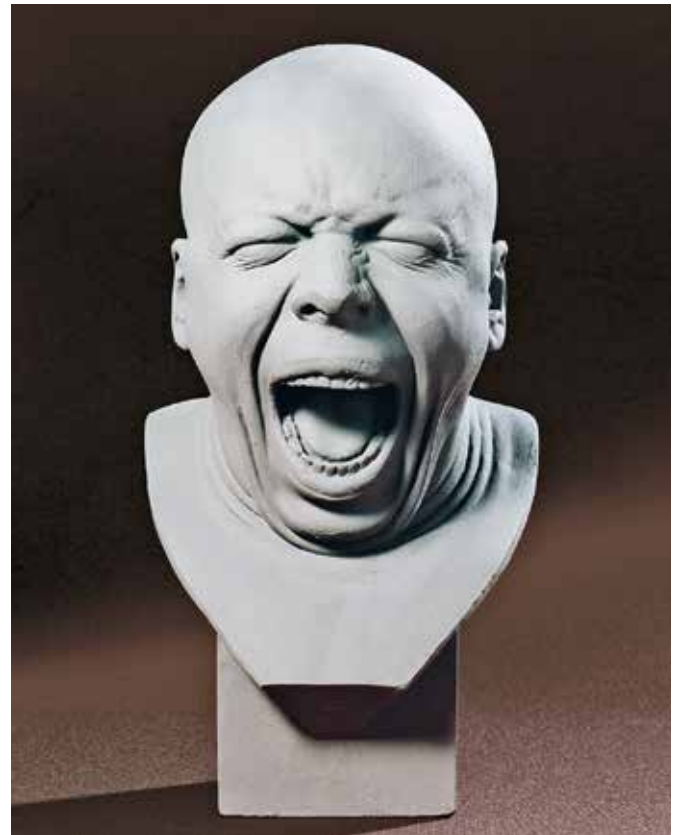
A: Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 5696. Alter Gipsabguss unbekannter Provenienz.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. F 194. Grau patinierter Gipsabguss von Abguss A, gefertigt 1937 in der Österreichischen Galerie für die Ausstellung in Prag. Rechts am Sockel eingeprägt die Nummer 5. 1964 aus dem Verein Umělecká beseda in Prag übernommen.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. Nr. P 2170. Metallabguss (Blei-Zinn-Legierung) aus dem Jahre 1984 vom Abguss B.

A: Vienna, Österreichische Galerie, Inv. no. 5696. Old plaster cast of unknown provenance.

B: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. F 194. Grey patinated plaster cast copied from replica cast A, made in 1937



X 12

at the Österreichische Galerie for an exhibition in Prague. Socle stamped on the right-hand side with the number 5. Ceded in 1964 by the Umělecká beseda association in Prague.

C: Bratislava, Slovenská národná galéria, Inv. no. P 2170. Metal replica cast in lead-tin alloy, copied in 1984 from replica cast B.

Ausstellungen / Exhibitions

Prag, Burg, Wladislaw-Saal 1937 (Abguss B); Wien, Österreichische Galerie 1982 (Abguss A); Bratislava, Slovenská národná galéria 1983 (Abguss B); Caserta, Palazzo Reale 1988 (Abguss C); Viechtach, Kunsthaus Ostbayern/Freising, Diözesanmuseum 1989–1990 (Abguss C); Nice, Palais Masséna 1993 (Abguss C); Wien, MAK/Zürich, Kunsthaus Zürich 1996 (Abguss C); Bratislava, Slovenská národná galéria 1998–1999 (Abguss C); Bratislava, Galéria mesta Bratislavy/Banská Bystrica, Štátna galéria 1999 (Abguss C); Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Moisbroch 2000–2001 (Abguss C); Warwickshire, Compton Verney House 2006 (Abguss A); Wien, Belvedere 2012 (Abguss A).

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Praha 1937, S. 55, Nr. 427 c; Ausst. Kat. Graz 1977, o. S. [75], Abb.; Baum 1980, S. 416 (Abb.), 418, Nr. 275; Glandien 1981, S. 170, Abb. 43, S. 193; Pötzl-Malikova 1982, S. 264, Nr. 116, mit Abb.; Ausst. Kat. Wien 1982, S. 2, Nr. 21; Ausst. Kat. Bratislava 1983, o. S. Nr. 19; Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, o. S. [116], Abb. 39/var 5, S. 183 mit Abb.; Chan 1986, S. 91, Abb. 38; Keleti 1987, S. 194, Nr. 233, S. 195 (Abb.), 430,

Abb. 113; Ausst. Kat. Caserta 1988, S. 47 (Abb.), 52, Nr. 27 (*Lo Sbadigliante*) (Keleti); Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989, S. 22, Nr. 33, S. 75 (Abb.); Ausst. Kat. Nice 1993, S. 57, Abb. 1 (*Le bâillant*) (Keleti); Ausst. Kat. Wien/Zürich 1996, S. 92 (Abb.), Liste, o. S. [25]; Ausst. Kat. Bratislava 1998/a, o. S., Nr. 459; Ausst. Kat. Bratislava/Banská Bystrica 1999, S. 9 (Abb.); Ausst. Kat. Leverkusen 2000, Umschlagbild, S. 350–351, mit Abb. (Zybok); Schmid 2004, S. 16 mit Abb.; Pfarr 2006, S. 117, 187–189, 284, Abb. 97, S. 285, Abb. 98, S. 441; Bückling, Charakterköpfe 2006, S. 82, Nr. 33; Ausst. Kat. Wien 2012, S. 145, Nr. 100.

Das Werk ist erst 1982 als *Variante zu »Der Gähner«* bestimmt worden.¹ Bis dahin – und oft auch noch danach – wurde der einzige bekannte alte Gipsabguss dieses Kopfes, der sich im Belvedere befindet (Abguss A), bloß als *Der Gähner* betitelt, obwohl er sich von dem bekannten Budapester Original (Kat. Nr. 75) durch eine abweichend gestaltete Mundöffnung mit liegender Zunge und einer gut sichtbaren, vollständigen Reihe von Zähnen unterscheidet. Die Identifikation einer eigenständigen Variante ist allerdings bisher durch keinerlei Hinweis aus der Quellenliteratur abgesichert, dass es unter den *Charakterköpfen* zwei verschiedene *Gähner* aus Metallguss geben würde. Die zwei weiteren, hier verzeichneten Abgüsse B und C sind Derivate des erwähnten ersten Gusses, über den jede nähere Angabe fehlt.

Seine Bestimmung als Variante wurde schon bald in Frage gestellt. Nach der Meinung von Hans Georg Behr stammt der genannte erste Abguss aus einer Gusswerkstatt, die zum Zweck der Massenproduktion die Mundpartie des *Gähners* vereinfacht habe.² Von einer solchen Massenproduktion ist jedoch nichts bekannt, und alle bisher bekannten Abgüsse des Budapester *Gähners* geben ihn, auch wenn sie nicht gerade von bester Qualität sind, mit seiner krampfhaft gebäumten Zunge wieder.

Den Zweifeln an der Möglichkeit, in dieser Gipsbüste einen Abguss nach einer bisher verschollenen *Variante zu »Der Gähner«* zu sehen, schloss sich 2004 auch Theodor Schmid an³, während Ulrich Pfarr sich 2006 dezidiert für die Wahrscheinlichkeit der Existenz eines verlorenen Originals einsetzte.⁴ Seiner Meinung nach gehen der Budapester Kopf und dieser zweite angenommene *Gähner* auf ein gemeinsames Modell zurück, und erst in den weiteren Arbeitsgängen sei das Mundinnere verschieden ausgestaltet worden. Unter den *Charakterköpfen* finden wir mehrere Beispiele ähnlicher Paare, die bei einem identischen Kopftypus und einer fast genau gleichen Gestaltung eines Teiles des Gesichtes einen anderen Gesichtsteil verändert zeigen.⁵ Als Gegenargument fällt in diesem Fall jedoch Behrs Bemerkung ins Gewicht, dass das Innere des Mundes hier »lieblos« ausgearbeitet ist. Tatsächlich wirkt es im Gegensatz zum Budapester Kopf nichtssagend und ohne jegliche Spannung. Gegenüber der fast obsessiven Wirklichkeitstreue des Budapester Originals widerspricht hier die vollständig gezeigte Zahnreihe der Anatomie eines extrem geöffneten Mundes und ruft eher die Erinnerung an ein Zahnlabor hervor.

Weder die Argumente der Befürworter noch die der Gegner der Annahme einer Variante sind überzeugend genug, um diese Frage eindeutig zu entscheiden. Solange keine stichhaltigen Beweise für die Existenz eines zweiten *Gähners* unter den *Charakterköpfen* vorliegen, muss daher diese Variante unter die zweifelhaften Werke eingereiht werden.

- 1 Pötzl-Malikova 1982, S. 264, Nr. 116.
- 2 Behr/Grohmann/Hagedorn 1983, S. 183, mit Abb.
- 3 Schmid (2004, S. 16) wies dabei auf den Gipsabguss des Budapester *Gähners* ohne ausgearbeitete Mundöffnung hin (Kat. Nr. 75/B), der nach ihm für die Schwierigkeiten beim Gießen der Mundhöhle spricht.
- 4 Pfarr 2006, S. 187–188.
- 5 Siehe z. B. die Köpfe *Der Mismuthige* (Kat. Nr. 88) und *Innerlich verschlossener Gram* (Kat. Nr. 117).

X 13

DREI ZEICHNUNGEN AUS MESSERSCHMIDTS NACHLASS / THREE DRAWINGS FROM MESSERSCHMIDT'S ESTATE

Thematik und Maße unbekannt.
Verschollen.

Themes and measurements unknown.
Whereabouts unknown.

Ausstellungen / Exhibitions

Wien, *Bürgerspitalhaus* 1793–1794 (?); Wien, Gasthaus *Zum roten Krebsen*, nach 1798 (?); Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1808 (?); Wien, Prater, Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* 1812.

Literatur / Literature

Ausst. Kat. Wien 1793, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1794, S. 28; Ausst. Kat. Wien 1808, S. 26; Hesperus 1812, S. 447; Ausst. Kat. 1852, S. 19; Wurzbach 1867, S. 447; Ilg 1885, S. 39–41.

Zu den Werken aus dem Nachlass Messerschmidts, die Strunz erworben hat, gehörten auch drei Zeichnungen. Er selbst schreibt 1793 in der *Merkwürdigen Lebensgeschichte*, dass sie sich »noch gegenwärtig bei der Sammlung befinden«. Eine davon stellte »eine ägyptische Statue ohne Arm vor«, die man sicher mit jener Zeichnung identifizieren kann, die Friedrich Nicolai 1781 im Haus des Künstlers gesehen hatte.¹

Alle drei Zeichnungen werden auch in der Broschüre erwähnt, die die Ausstellung der *Charakterköpfe* im Jahre 1808 begleitet hat, und danach noch in jener des Jahres 1852. Dort wird jedoch nur mehr darauf hingewiesen, dass Messerschmidt solche Zeichnungen besessen hatte. In keiner von den erwähnten Broschüren finden wir einen Hinweis darauf, dass sie auf den frühen Ausstellungen von Messerschmidts Werken zu sehen waren. Nur in einem Bericht von A. Rittig von Flammenstern in der Zeitschrift *Hesperus* über eine Ausstellung der *Charakterköpfe* im Jahre 1812 werden auch »3 Stück nicht sonderliche Handzeichnungen« aus dem Nachlass des Künstlers genannt², die bei dieser Gelegenheit ebenfalls gezeigt wurden. Seit dieser Zeit haben wir keine konkrete Nachricht über den Verbleib dieser drei Werke.

Es ist wahrscheinlich, aber nicht bewiesen, dass zwei von diesen Zeichnungen von Messerschmidt stammen. Die dritte, jene

mit der Darstellung einer »ägyptischen Statue ohne Arme« (Strunz), ist dagegen sicher nicht sein Werk und wahrscheinlich auch keine Zeichnung, sondern ein grafisches Blatt. Der Bericht Nicolais, dass der Künstler dieses Blatt »nie ohne Bewunderung und Ehrfurcht ansah«, führte zu verschiedenen Spekulationen über die dargestellte Figur und über ihre Bedeutung für Messerschmidt. Nach Ilg war sie ein freimaurerisches Symbol³, Rudolf und Margot Wittkower interpretierten sie – aus einer falsch verstandenen Aussage Nicolais heraus – als eine Darstellung des Hermes Trismegistos.⁴ Viel plausibler erscheint dagegen die Ansicht von Axel Christoph Gampp, dass es sich hier wohl um eine der bekannten Proportionsfiguren handelt, die von den Künstlern als Vorbilder benützt wurden.⁵ Solche, überwiegend im Profil und ohne Arme gestalteten Figuren sind z. B. aus dem Umkreis von Leonardo da Vinci, von Albrecht Dürer und in der Barockzeit besonders von Nicolas Poussin bekannt.⁶

- 1 Nicolai 1785, S. 403. Vgl. dazu auch S. 140 in dieser Publikation.
- 2 Hesperus 1812, S. 447. Der Autor widmete seinen Artikel einem Bericht über die Ausstellung der *Charakterköpfe* im Gasthaus *Zum Thurm von Gothenburg* und diese drei Zeichnungen erwähnt er nur nebenbei.
- 3 Ilg 1885, S. 39 und 41.
- 4 Wittkower 1963, S. 131. An diese Identifikation knüpfte Michael Krapf (1995, S. 50–51) an, indem er die *Schnabelköpfe* in Verbindung mit den ägyptischen Darstellungen des Gottes Thot brachte. Vgl. dazu auch Pfarr 2006, S. 80–86.
- 5 Gampp 2008, S. 337.
- 6 Sigrid Braunfels: Vom Mikrokosmos zum Meter. In: *Der »vermessene« Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*, München 1973, S. 43–183.

X 14

WERKE IM EIGENTUM DES GRAFEN ANTON GEORG APPONYI / WORKS IN THE POSSESSION OF COUNT ANTON GEORG APPONYI

Unterschiedliche Themen und diverses Material, Maße unbekannt. Verschollen.

Various themes and materials, measurements unknown. Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Wiener Zeitung, 21. Februar 1818, S. 366, Amtsblatt; Cerroni 1812–1818, fol 93v; Pötzl-Malikova 1982, S. 240, Nr 66.

Der k. k. wirkl. geheime Rat und Kämmerer Graf Anton Georg Apponyi (1751–1817) ist vor allem als Gründer einer großartigen privaten Bibliothek bekannt, die sich seit 1774 in Wien »Auf der Hohen Brücke« befand. Von seinem Sohn wurde sie 1825 nach Pressburg überführt und zuletzt im Stammsitz der Familie, dem Schloss Oponice in der Slowakei, untergebracht.¹ Nach Theodor

von Frimmel war der Graf aber auch ein bedeutender Gemäldesammler und »Kunstfreund«.² Nach seinem Ableben wurde im Februar 1818 seine Kunstsammlung in Wien versteigert.³ In der Ankündigung dieser Versteigerung im Amtsblatt der *Wiener Zeitung* wurden mehrere Werke von Messerschmidt genannt, und zwar »zwei liegende und sechs stehende Figuren in Bley«. Diese Versteigerung erwähnt in seiner Messerschmidt-Biografie auch der mährische Historiograf Johann Peter Cerroni. Nach seinen Angaben kam damals eine ganze Sammlung von Werken Messerschmidts unter den Hammer, »nemlich 2 Büsten, 2 Vasen, 2 Liegende und 5 stehende Figuren vom Carrarischen Marmor, 1 Löw und weider 2 liegende und 2 stehende Figuren von Bley«. Alle diese in Verbindung mit der Versteigerung der Apponyi'schen Kunstsammlung als Werke Messerschmidts genannten Objekte sind seit Langem verschollen. So ist es heute nicht möglich, über ihre Zuschreibung als Werke Messerschmidts ein Urteil zu fällen.

- 1 Böckh 1823, I. Teil, S. 38–39; J. Věslav Gajdoš: *Oponická knižnica*, Martin 1971.
- 2 Frimmel, Lexikon 1913, S. 56–60.
- 3 Frimmel (ebd., S. 58) nennt auch einen Katalog, der zu dieser Versteigerung erschienen ist und aus dem er ausführlich zitiert. Leider galt sein Interesse nur den Gemälden, Bildhauerarbeiten werden von ihm nicht erwähnt. Es ist mir nicht gelungen, diesen Katalog in den Bibliotheken ausfindig zu machen.

X 15

WERKE IN DER SAMMLUNG DES MALERS JOHANN AUGUST / WORKS IN THE COLLECTION OF THE PAINTER JOHANN AUGUST

Nähere Angaben fehlen. Verschollen.

Detailed specifications unavailable. Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Böckh 1823, Teil II, S. 63; Ilg 1885, S. 15, 92, Nr. 49; Pötzl-Malikova 1982, S. 270, Nr. 132 (unter nicht überprüfbare Zuschreibungen).

Der aus Pressburg stammende Maler Johann August (1757–1823) war in Wien vor allem als Restaurator und Schätzmeister tätig. Nach Franz Heinrich Böckh befand sich in seiner Wohnung in Mariahilf »eine zahlreiche Sammlung von Ölgemälden« und daneben auch »eine beträchtliche Sammlung von Statuen, Gruppen, Vasen und Basreliefs« aus unterschiedlichem Material, von »Grassi, Donner, Messerschmidt, Payer u. a.«. Bald nach seinem Tod wurden im Jahre 1823 alle diese Kunstwerke versteigert.¹

Die Behauptung Böckhs, dass Johann August auch Werke Messerschmidts besaß, ist heute nicht überprüfbar. Wir wissen aber, dass dieser Maler nach seinen Studien an der Wiener Akademie nach Pressburg zurückgekehrt ist und dort in den Jahren

1781–1784, also etwa in der Zeit, als auch Messerschmidt in Pressburg lebte, gearbeitet hat.² In dieser Zeit wäre es für den jungen Kunstadepten Johann August daher leicht möglich gewesen, Werke Messerschmidts zu erwerben.

- 1 Siehe dazu: Wiener Zeitung 1823, I. Sem., S. 445, 1374, II. Sem., S. 601; Frimmel, Lexikon 1913, S. 78.
- 2 Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku, Bratislava 1983, S. 52.

X 16

WERKE IN DER SAMMLUNG DES MALERS JOHANN BAPTIST LAMPI / **WORKS IN THE COLLECTION OF THE PAINTER JOHANN BAPTIST LAMPI**

Nähere Angaben fehlen.
Verschollen.

Detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Böckh 1823, Teil II, S. 110–111; Ilg 1885, S. 15, 92, Nr. 49; Pötzl-Malikova 1982, S. 270, Nr. 133 (unter nicht überprüfbare Zuschreibungen).

Der bekannte Maler und Akademieprofessor Johann Baptist Lampi d. Ä. (1751–1830) besaß in seinem Haus in der Leopoldstadt eine »zahlreiche und sehenswürdige« Kunstsammlung¹, die von Franz Heinrich Böckh kurz beschrieben wurde. Neben Lampis eigenen Werken und Gemälden anderer Meister gehörten dazu eine beträchtliche Anzahl von Münzen und Medaillen sowie viele Skulpturen aus unterschiedlichem Material, wovon Böckh mehrere Werke des 19. Jahrhunderts namentlich nannte, u. a. von Thorwaldsen und Zauner. Nach Böckh befanden sich dort auch »viele andere Kunstwerke von Donner, Messerschmidt u. a.«. Die Sammlung ging nach Frimmel an den Sohn, den Maler Johann Baptist Lampi d. J. (1775–1837), über. Ihr weiteres Schicksal war bereits Albert Ilg nicht bekannt. Damit wissen wir auch nichts Näheres über die Werke Messerschmidts, die sich angeblich dort befunden haben.

- 1 Frimmel, Lexikon 1914, S. 486–487.

X 17

EIN WEINENDES UND EIN LACHENDES KIND IN DER SAMMLUNG VON JOSEPH DANIEL BÖHM / **A CRYING AND A LAUGHING CHILD IN THE COLLECTION OF JOSEPH DANIEL BÖHM**

Miniaturbüsten aus Metall, Höhe ca. 5,8 cm.
Verschollen.

Miniature busts in metal, height c. 5.8 cm.
Whereabouts unknown.

Literatur / Literature

Aukt. Kat. Wien 1865, S. 158, Nr. 2091.

Der Bildhauer und Medailleur Joseph Daniel Böhm (1794–1865), Direktor der Graveur-Akademie am Hauptmünzamt in Wien, besaß in seiner Wohnung in der Kärntnerstraße eine hervorragende Kunstsammlung, die nach seinem Tod durch Alexander Posonyi versteigert wurde.¹ Im Katalog zu dieser Versteigerung wurden auch zwei Metallbüsten von Messerschmidt angeboten, die »ein lachendes und ein weinendes Kind« darstellten. Es ist nicht sicher, ob diese bisher unbekannten, heute verschollenen Werke tatsächlich von Messerschmidt stammten oder zu den vielen Werken ähnlicher Sujets von seinen Nachfolgern und Nachahmern gehören. Da sie Eingang in die Sammlung eines bedeutenden Bildhauers wie Böhm gefunden haben und im Auktionskatalog als »von vortrefflichem Ausdrucke« geschildert werden, so muss man eine Autorschaft Messerschmidts in Betracht ziehen.

- 1 Frimmel, Lexikon 1913, S. 189–197.

X 18

ZWEI WERKE (»DER LACHENDE« UND »DER TRAURIGE«) IM BESITZ VON HUGO VON HOFMANNSTHAL / **TWO WORKS (»A LAUGHING MAN« AND »A SAD MAN«) IN THE POSSESSION OF HUGO VON HOFMANNSTHAL**

Terrakottabüsten, etwa lebensgroß, weitere Angaben fehlen.
Verschollen.

Terracotta busts, roughly life-size, detailed specifications unavailable.
Whereabouts unknown.

Dokumente / Documents

Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum, Hofmannsthal-Nachlass: eigenhändige »Aufzeichnungen« vom 20. März 1892; Brief an Hans Schlesinger vom 15. Juni 1901; eigenhändiger Notizzettel über diverse Kunstobjekte, undatiert.

Literatur / Literature

Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890–1901*, Berlin 1935, S. 334–335, Nr. 274; Rudolf Hirsch et al. (Hg.): Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. XXXVIII, Aufzeichnungen (Text), Berlin 2013, S. 153; Katja Kaluga/Katharina J. Schneider: Rodaun. Ein unglaubliches kleines Haus. In: Wilhelm Hemecker/Konrad Heumann, in Zusammenarbeit mit Claudia Bamberg: *Hofmannsthal. Orte*, Wien 2014, S. 208, 212.

Das Interesse des jungen Hugo von Hofmannsthal für Messerschmidt ist in der bisherigen kunstgeschichtlichen Literatur so gut wie unbekannt. Erst in der letzten Zeit rückte es durch die Veröffentlichung einiger Dokumente aus dem Nachlass des Dichters stärker in den Vordergrund. Bis dahin bestand die einzige, zudem wenig beachtete Spur zu Messerschmidt in einem 1935 publizierten Brief Hofmannsthals vom 15. Juni 1901 an seinen Schwager Hugo Schlesinger, in dem er sich mit der Einrichtung seines neu erworbenen Hauses in Rodaun beschäftigte. Unter den Kunstwerken, die für dessen Einrichtung zur Verfügung standen, nennt Hofmannsthal auch zwei »Messerschmidt Köpfe« und meint, dass sie nach seinem Gefühl in das Stiegenhaus gehörten. Näheres über den Erwerb und das Aussehen dieser »Köpfe« kann man aus dem Brief nicht herauslesen.

Wie man aus den erst 2013 veröffentlichten privaten Aufzeichnungen des Dichters erfahren kann, reichte sein Interesse für den Bildhauer und seine *Charakterköpfe* weiter zurück. Schon 1892 imaginierte er einen skurrilen »Herrn Zug«, der Aufnahmen von Sonntagsfotografen aus der Vorstadt sammelt und in seinem Schlafzimmer »12 grinsende Bronzeköpfe von Messerschmied« aufstellt.

Die zwei 1901 genannten Köpfe von Messerschmidt befanden sich bis zum Jahre 1917 im Haus Hofmannsthals, dann kamen sie in seine Stadtwohnung in der Stallburggasse.¹ Das letzte Dokument, das diese Werke betrifft, ist eine undatierte eigenhändige Notiz auf einem losen Blatt mit Angaben über diverse Kunstobjekte, das man der Zeit zwischen 1917 und 1923 zuordnen kann. Dort steht u. a.:

»2 Köpfe Messerschmied Terracotta 400 [Kronen]
Der Lachende und der Traurige
(aus Rodaun, steht jetzt in der Stadtwohnung)«²

Über die Aufstellung der zwei mittlerweile verschollenen Köpfe in den beiden Domizilen Hugo von Hofmannsthals ist bisher keine weitere Nachricht bekannt und sie sind auch durch keine alte Aufnahme dokumentiert, was natürlich ihre konkrete Identifikation erschwert. Bisher ist über *Charakterköpfe* aus Terrakotta nichts bekannt, es wären somit die einzigen Köpfe aus diesem Material. Die Namen *Der Lachende* und *Der Traurige* sind zu allgemein, um daraus etwas Konkretes ablesen zu können. Betrachtet man jedoch den weiteren Umkreis jener Werke, die einen Bezug zu Messerschmidts *Charakterköpfen* haben, so stößt man auf zwei unsignierte, etwa lebensgroße Büsten des *Lachenden* und des *Weinenden* aus Terrakotta (Stuck?), die sich in Budapest im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum) befinden und lange als Originalwerke Messerschmidts gegolten haben.³ Sie kamen schon 1817 als ein Geschenk eines

angeblichen Freundes von Messerschmidt in den öffentlichen Besitz.⁴ Man kann annehmen, dass sie nicht lange vorher, also am Anfang des 19. Jahrhundert entstanden sind. Es sind Arbeiten eines bisher unbekannten Bildhauers, der sich bei diesen Büsten offenkundig an Messerschmidts *Charakterköpfen* inspirierte. Wenn meine Vermutung stimmt, dann wären die beiden Büsten im Besitz von Hugo von Hofmannsthal keine Originalwerke von Messerschmidt, sondern Abgüsse aus derselben Form wie diese Budapester Werke.

- 1 Siehe den zitierten Beitrag von K. Kaluga und K. J. Schneider in der Publikation *Hofmannsthal. Orte*, S. 208
- 2 FDH, Dokumente 30.5. Ich bedanke mich bei der Direktorin des Freien Deutschen Hochstiftes Frau Bohnkamp-Renken für die Erlaubnis, diese unpublizierte Notiz hier zu veröffentlichen. Gleichzeitig danke ich dem Leiter der Handschriftenabteilung Konrad Heumann für sein Verständnis und Katja Kaluga für ihr Engagement und ihre vielseitige Hilfe.
- 3 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 3384, 3385. Siehe: Balogh 1975, Bd. I, S. 258–259, Nr. 400, 401, Bd. II, S. 410, Abb. 454, S. 411, Abb. 455. In diesem Bestandskatalog steht beim Namen Messerschmidt schon ein Fragezeichen und das Material ist hier als Stuck angegeben.
- 4 Pözl-Malikova 1982, S. 278–279, Nr. 167 mit Abb. (*Lachender Demokritos*), S. 279, Nr. 168, mit Abb. (*Weinender Herakleitos*). Die Büsten sind hier unter die falschen Zuschreibungen eingereiht.

Anhang / Appendix

Kurzbiografie / Short Biography

1736

Am 6. Februar geboren, getauft im Städtchen Wiesensteig in der Schwäbischen Alb auf den Namen Franciscus Xaverius. Sein Geburtsort, der sich zwischen Ulm und Stuttgart befindet, gehörte damals zu Bayern. Der Vater, Johann Messerschmidt, war ein Weißgerbermeister, die Mutter, Johanna, geb. Straub, stammte aus einer ortsansässigen Bildschnitzer- und Schreinerfamilie.

Born on 6 February and christened Franciscus Xaverius in Wiesensteig, a small town in the Swabian Mountains. His place of birth between Ulm and Stuttgart belonged to Bavaria at the time. His father, Johann Messerschmidt, is a master tawer, his mother, Johanna, née Straub, comes from a local family of cabinet makers and wood carvers.

1746

Nach dem Tod des Vaters übersiedelt die Mutter mit ihren Kindern zu ihrem Bruder, dem kurbayerischen Hofbildhauer Johann Baptist Straub, nach München. Der kleine Franz tritt in die Werkstatt seines Onkels als Bildhauerlehrling ein.

After his father's death his mother moves to Munich to stay with her brother, Johann Baptist Straub, court sculptor to the Bavarian elector. Young Franz joins his uncle's workshop as an apprentice sculptor.

Um 1752

Als ausgebildeter Bildhauergeselle verlässt Messerschmidt München und begibt sich auf Wanderschaft. Er kommt nach Graz, wo ein zweiter Bruder seiner Mutter, Philipp Jakob Straub, als Bildhauer tätig ist, und arbeitet in dessen Werkstatt.

As an accomplished journeyman sculptor Messerschmidt leaves Munich and takes to the road. In Graz, where the second of his mother's brothers, Philipp Jakob Straub, is active as a sculptor, he works in his uncle's workshop.

1754–1755

Messerschmidt kommt etwa 1754 nach Wien und schreibt sich am 4. November 1755 an der Akademie der bildenden Künste in die Bildhauerklasse ein. Er wird von den Professoren Jakob Schletterer und Balthasar Ferdinand Moll unterrichtet.

In around 1754 Messerschmidt moves to Vienna. On 4 November 1755 he enrolls at the Department of Sculpture of the Akademie der bildenden Künste. His teachers are professors Jakob Schletterer and Balthasar Ferdinand Moll. He attracts the attention of the director of the Academy, the court painter Martin van Meytens, who becomes his tireless protector.

1759–1760

Messerschmidt zieht die Aufmerksamkeit des Akademiedirektors und Hofmalers Martin van Meytens auf sich, der sein tatkräftiger Förderer wird. Nach den Zeichnungen Martin van Meytens' schnitzt der junge Kunstadept für den Akademieunterricht ein bewegliches Skelett aus Holz (verschollen). Das Vorbild war die antike Statue des *Borghesischen Fechters*. Er beendet sein Studium und bekommt auf Empfehlung von Meytens eine Anstellung im Kaiserlichen Arsenal. Seine Aufgabe ist, als Stuckverschneider die Oberfläche der Geschützrohre nach dem Rohguss zu bearbeiten.

Using drawings by Martin van Meytens as a template, the promising adept carves an articulated skeleton (now lost) from wood modeled on the ancient statue of the *Borghese Gladiator* for use in classes at the Academy. Upon finishing his training at the Academy Messerschmidt is given a post at the Imperial Armoury, helped by recommendation from van Meytens. His task as a *Stuckverschneider* consists in machining the surface of rough cast cannons.

1760–1763

Im Kaiserlichen Zeughaus werden unter der Ägide seines Vorstands, des Feldmarschalls Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtenstein, die Repräsentationsräume neu eingerichtet. Messerschmidt bekommt den Auftrag, für den Kaisersaal zwei feuervergoldete Bronzebüsten von Maria Theresia und Franz I. Stephan zu schaffen und für die Waffenhalle zwei Bronzereliefs von deren ältestem Sohn, dem späteren Kaiser Joseph II., und von dessen erster Gattin Maria Isabella von Parma.

The state rooms of the Imperial Armoury are refurbished under the supervision of its director, Field Marshal Joseph Wenzel I, Prince of Liechtenstein. Messerschmidt is commissioned to make two fire-gilt bronze busts for the Emperor's hall, one of Maria Theresia and one of Francis I Stephan, and two bronze reliefs for the Weapons Hall, one of their eldest son, the future Emperor Joseph II, and one of his first wife, Maria Isabella of Parma.

1764

Kaiserin Maria Theresia bestellt bei Messerschmidt ihre etwas über lebensgroße Statue, die sie als Königin von Ungarn darstellt.

Empress Maria Theresia commissions Messerschmidt to make a larger-than-life statue representing her as Queen of Hungary.

1765

Reise zu seiner Mutter, die wieder in Wiesensteig lebt, und von dort zu einem mehrmonatigen Studienaufenthalt in Rom. Im Herbst Rückkehr nach Wien, um im Auftrag von Maria Theresia eine Statue ihres im August verstorbenen Gemahls Franz I. Stephan von Lothringen im kaiserlichen Ornat zu gestalten.

Messerschmidt visits his mother, who is back in Wiesensteig, prior to his departure for Rome, where he is due for a study visit lasting several months. He returns to Vienna in the autumn to devote himself to another commission from Maria Theresia, a statue in imperial regalia of her late husband, Francis I Stephan of Lorraine, who had died in August.

1766

Die Statuen des Herrscherpaares werden im Kaiserlichen Arsenal unter der Führung des Artilleriehauptmannes David Chatelle gegossen und von Messerschmidt kalt bearbeitet. Im August werden sie in der Stallburg aufgestellt.

The statues of the imperial couple are cast at the Imperial Armoury under the direction of artillery captain David Chatelle, with Messerschmidt in charge of the cold work. In August they are installed in the so-called Stallburg.

1766–1767

Maria Immaculata-Gruppe aus Zinn-Blei-Guss für die Fassade des Palais der Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen, geborenen Prinzessin Liechtenstein (später: Savoy'sches Damenstift).

Mary Immaculate group, a tin-lead cast for the façade of the palace of Maria Theresia Felicitas, Duchess of Savoy, Princess Liechtenstein (later: Savoy Foundation for Noble Ladies).

1767

Im Auftrag von Maria Theresia entsteht für das kaiserliche Naturalienkabinett die Zinnbüste Josephs II.

A tin bust of Joseph II commissioned by Maria Theresia is made for the Imperial Natural History collection.

1768

Marmorstatuen der Muttergottes und des hl. Johannes für den Altar der Savoy'schen Begräbniskapelle im St. Stephansdom (Auftrag der Herzogin von Savoyen). Reise des Künstlers zu seiner Mutter nach Wiesensteig. Am Weg besucht er seinen Onkel Johann Baptist Straub in München, den er zusammen mit seinen Töchtern porträtiert und das Werk in Metall gießt (verschollen).

Marble statues of the Madonna and of St John for the Savoy funerary chapel in St Stephen's (commissioned by the Duchess of Savoy). On his way to his mother in Wiesensteig the artist visits his uncle Johann Baptist Straub in Munich and portrays him with his daughters. He casts the work in metal (lost).

1768–1769

Grabmal des Reichshofrates Heinrich Christian von Senckenberg aus Bronze und Marmor für den evangelischen Friedhof am Alsergrund (verschollen).

Bronze and marble tomb of the Aulic Councillor Heinrich Christian von Senckenberg for the Protestant cemetery in the Alsergrund (lost).

Vor 1769 / Before 1769

Parallel zu seiner offiziellen Tätigkeit beginnt der Künstler die ersten klassizistischen Porträts der Wiener Aufklärer zu schaffen, in denen er sein Antikenstudium in Rom verwertet. Das erste erhaltene Bildnis aus dieser neuen Schaffensperiode ist die Metallbüste des Wiener Historikers und Kunstschriftstellers Franz von Scheyb.

In addition to his regular duties, the artist embarks on the first neoclassical portraits of figures of the Enlightenment in Vienna, for which he is able to draw on his study of ancient art in Rome. The first extant portrait from this new period of the artist's work that we know of is the metal bust of the Viennese historian and art writer Franz von Scheyb.

Am 30. Januar 1769 wird Messerschmidt zum Mitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt. Seine »Aufnahmestücke« sind: das Porträt Franz von Scheybs, ein verschollenes Porträt Martin van Meytens' und ein Relief auf ein mythologisches Thema. Am 11. März zum Mitglied der Kupferstecherakademie ernannt, nach Vorlage einer in Ton modellierten Büste. Im Auftrag von Maria Theresia schafft der Künstler eine vergoldete Metallbüste des berühmten Arztes Gerard van Swieten für den Medizinischen Hörsaal der Wiener Universität. Für den Staatskanzler Wenzel von Kaunitz entsteht ein Altar mit weiß polierten Holzfiguren des Gekreuzigten und zweier adorierender kniender Engel in der neu errichteten Schlosskapelle in dessen Stammschloss Austerlitz/Slavkov u Brna in Mähren. Am 10. September Ernennung zum »Substitutprofessor« an der Akademie der bildenden Künste. Seine Aufgabe ist, den alten Professor Jakob Schletterer beim Unterricht zu unterstützen und zu vertreten. Im Ernennungsdekret wird ihm die Nachfolge Schletterers als ordentlicher Professor in Aussicht gestellt.

On 30 January 1769 Messerschmidt is made a member of the Academy of Fine Arts. His *morceaux de réception* are the portrait of Franz von Scheyb, a now lost portrait of Martin van Meytens and a relief on a mythological subject. On 11 March a bust modeled in clay gains him admittance to the Academy of Copper Engravers. Maria Theresia commissions a gilt metal bust of the renowned physician Gerard van Swieten for the lecture hall of Vienna University's medical faculty. For State Chancellor Wenzel Anton, Prince of Kaunitz, he creates an altar with white polished wooden statues, a crucified Christ and two angels kneeling in adoration. It is installed in the newly built chapel at the chancellor's ancestral castle of Austerlitz/Slavkov u Brna in Moravia. On 10 September he is appointed assistant professor at the Academy of Fine Arts, charged with assisting and standing in for the aged chairholder, Jakob Schletterer. His appointment decree explicitly mentions the prospect of tenured succession to Schletterer.

1769–1770

Figurale Gestaltung eines Brunnens aus Zinn-guss im Hof des Palais der Herzogin von Savoyen.

Tin-lead statues for a fountain in the courtyard of the Duchess of Savoy's palace.

1770

Im März Erwerb eines Hauses in der Ungargasse 5 in der Wiener Vorstadt Landstraße. Am 23. März Tod von Messerschmidts Förderer Martin van Meytens. Im Auftrag Maria Theresias fertigt der Künstler eine Steinbüste für dessen Grabmal auf dem Friedhof bei der Schwarzspanierkirche (verschollen). Brunnengruppe *Mutter mit Kindern* aus Zinn-guss (verschollen) für den Garten des Arztes Franz Anton Mesmer, der seit 1768 ebenfalls im Vorort Landstraße wohnt. Messerschmidt schafft in diesem Jahr auch eine Metallbüste Mesmers. Eine weitere bekannte Bildnisbüste aus Metall, die etwa in derselben Zeit entstanden ist, stellt den Theaterschriftsteller Christoph Kessler dar (verschollen).

In March he purchases the house Ungargasse 5 in the Landstraße, then a suburb of Vienna. On 23 March Messerschmidt's protector Martin van Meytens dies. At Maria Theresia's behest, the artist creates a stone bust – now lost – for van Meytens' tomb in the Schwarzspanier cemetery. A tin-cast fountain group, *Mother with children*, now lost, for the garden of the physician Franz Anton Mesmer, who had moved to the Landstraße in 1768, is followed by a metal bust of Mesmer. Another metal portrait bust created around that time that must be presumed lost depicted the dramatist Christoph Kessler.

1770–1772

Marmorbüste des Gerard van Swieten.

Marble bust of Gerard van Swieten.

Um 1771

Messerschmidt findet keine Auftraggeber und hat daher mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Beginnt mit der Arbeit an seinen »Köpfen«, mit denen er sich gegen seine Obsessionen zur Wehr setzt.

A sudden fall-off in commissions lands Messerschmidt in financial difficulties. He begins work on the "Heads" to take a stand against the obsessions plaguing him.

1773–1774

Posthume Zinnbüste des Feldmarschalls Joseph Wenzel I. Fürst Liechtenstein.

Posthumous tin bust of Field Marshal Joseph Wenzel I, Prince of Liechtenstein.

Am 1. März verkauft Messerschmidt sein Haus in der Ungargasse. Er beteiligt sich Ende März an der ersten öffentlichen Ausstellung der Akademie der bildenden Künste in Wien und bietet am 6. April mit einer Annonce in der Zeitung *Wienerisches Diarium* seine Werke zum Kauf an. Am 19. Mai Tod von Professor Jakob Schletterer. Messerschmidt soll laut Vertrag sein Nachfolger an der Akademie werden. Das Professorenkollegium lehnt dies in einer Sitzung am 20. Oktober aber einstimmig ab und erklärt ihn wegen seiner Feindseligkeit und gelegentlichen geistigen Verwirrung als untauglich für ein solches Amt. Dieser Ansicht ist auch der Protektor der Akademie Staatskanzler Wenzel Fürst Kaunitz, der am 5. Dezember Kaiserin Maria Theresia vorschlägt, den Künstler mit einer kleinen Pension aus dem Akademiebetrieb überhaupt zu entfernen. Die Herrscherin gibt ihre Einwilligung dazu. Der Künstler verlässt tief gekränkt die Akademie und nimmt die angebotene Pension nicht an.

On 1 March Messerschmidt sells the house in the Ungargasse. In late March he takes part in the first public exhibition of the Academy of Fine Arts in Vienna and offers his works for sale in an advertisement in the *Wienerisches Diarium* on 6 April. Professor Jakob Schletterer dies on 19 May. Contractually entitled to succeed him, Messerschmidt is nevertheless rejected unanimously by the faculty in a meeting on 20 October. In their view the hostility he displays to colleagues and his fits of insanity render him unfit for the post. This view is shared by the Academy's protector, State Chancellor Prince Wenzel Anton Kaunitz. On 5 December, he advises Empress Maria Theresia to award the artist a small pension and to remove him from the Academy altogether. The empress acts on this advice. Deeply hurt, the artist takes his leave of the Academy, refusing to accept the proffered pension.

1775

Messerschmidt verkauft alles, was er noch besitzt, und verlässt am 8. Mai endgültig Wien. Er führt mit sich außer Bargeld nur »bearbeitetes Metal« – wohl die ersten fünf »Köpfe«. Seine Reise geht über München, wo er sich einige Zeit aufhält, nach Wiesensteig zu seiner Mutter. Im Elternhaus ist kein Platz mehr für ihn und so kauft er in der Umgebung eine Hütte und setzt dort seine Arbeit an den Köpfen fort. Ende des Jahres Übersiedlung nach München, wo man ihm Aufträge und Anstellung verspricht.

Messerschmidt sells all remaining possessions and, on 8 May, leaves Vienna for good. Apart from ready cash he only takes "works in metal" with him – arguably the first five "Heads". After a stop in Munich he goes on to Wiesensteig to be with his mother. As there is no longer any room for him in the home of his childhood he buys a small cottage nearby and continues working on his "Heads". Late in the year he moves to Munich, where he has every reason to expect commissions and a court post.

1775–1777

Aufenthalt in München. Die versprochenen Aufträge vom kurbayerischen Hof bleiben aus. Das einzige bekannte Werk ist der Marmorkopf der *Religion* für das Grabmal der zweiten Frau seines Onkels Johann Baptist Straub. Nach Messerschmidts eigenen Aussagen hat er Anfang 1776 sechs Köpfe fertig, ein Jahr später sind es zwölf. Im August 1777 Übersiedlung nach Pressburg/Bratislava, wo sein jüngerer Bruder Johann als bürgerlicher Bildhauer tätig ist. In seinem Gepäck befinden sich auch mehrere Köpfe aus Metall.

Sojourn in Munich. The commissions from the Electoral court that he had been promised fail to materialise. The only known work is the marble head of *Religion* for the tomb of his uncle Johann Baptist Straub's second wife. According to Messerschmidt's own words he had six "Heads" by early 1776; a year later the number had grown to twelve. In August 1777 he moves to Pressburg/Bratislava, where his younger brother Johann, an enfranchised citizen, is active as a sculptor. His luggage contains several heads in metal.

1777–1780

Wohnt und arbeitet im Haus seines Bruders. Setzt die Arbeit an seinen Köpfen fort, daneben bekommt er auch Aufträge, z. B. für zwei Büsten des Statthalters von Ungarn Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Ende des Jahres 1780 Kauf eines Hauses außerhalb der Stadt, im Vorort Zuckermandel.

Living and working in his brother's house, he continues to work on his "Heads". He is again given commissions, including two busts of the governor of Hungary, Albert, Duke of Sachsen-Teschen. In late 1780 he purchases a house outside the city in the suburb of Zuckermandel.

1777–1783

Es entstehen eine Bleibüste eines unbekannten Kapuziners, eine Büste des Grafen Johann Nepomuk Erdödy (verschollen) und eine Reihe von kleinen Alabastermedaillons, die Messerschmidt teils im Auftrag, teils für den Markt verfertigt.

He creates the lead bust of an unknown Capuchin monk, a bust of Count Johann Nepomuk Erdödy (lost) and a series of small alabaster medallions, partly the result of commissions, partly produced for sale.

1781

Am 24. April (Georgitag) übersiedelt Messerschmidt in sein neues Heim. Hier besucht ihn zwischen 19. und 21. Juni der Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai, der einen bedeutenden Bericht über den Künstler und dessen Beweggründe für die jahrelange stetige Arbeit an den Köpfen publiziert.

On 24 April—locally St George’s Day—Messerschmidt moved into his new home. Between 19 and 21 June, he is visited by Friedrich Nicolai, the Berlin Enlightenment writer, who will publish an important report about the artist and the reasons that made him spend so many years working on his “Heads”.

1782

Zinnbüste des Bibliothekars Martin Georg Kovachich.

Tin bust of the librarian Martin Georg Kovachich.

1783

Marmorbüsten des Grafen Philipp Batthyány und seiner Gemahlin, geb. Baronesse Perényi. Messerschmidt hat als Gehilfen den Bildhauer Leopold Zeilinger.

Am 19. (?) August Tod des Künstlers nach einer kurzen Krankheit, wahrscheinlich Lungenentzündung. Begraben an unbekanntem Ort im heute aufgelassenen St. Nicolaus Friedhof am Schlossgrund in Pressburg/Bratislava. In seinem Nachlass befindet sich eine große Sammlung von Köpfen teils aus Metall (Blei- oder Zinn-guss), teils aus Alabaster, die Eigentum seines Bruders werden.

Marble busts of Count Philipp Batthyány and his wife, née Baronesse Perényi. Messerschmidt is assisted in his work by the sculptor Leopold Zeilinger.

On 19 (?) August the artist dies after a brief illness, reputedly an inflammation of the lungs. He is buried in an unknown location in the former St. Nicholas Cemetery in the Pressburg Castle precinct. The large collection of metal (lead or tin) “Heads” that forms part of Messerschmidt’s estate passes into the possession of his brother.

1793

Johann Messerschmidt verkauft 49 Köpfe an den *Traiteur* Franz Strunz, der sie nach Wien bringt und im Bürgerspitalhaus erstmals öffentlich ausstellt. In einer Begleitbroschüre werden sie von ihm als *Charakterköpfe* interpretiert und einzeln benannt.

Johann Messerschmidt sells forty-nine heads to the *traiteur* Franz Strunz, who takes them to Vienna and puts them on display for the first time at the Bürgerspitalhaus. The booklet that accompanies the exhibition interprets them as *Character* “Heads” and assigns a title to each one.

Allgemeine Werke und Monographien

Aggházy 1959

Aggházy, Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*, Bd. I–III., Budapest 1959

Aggházy, Deux sculpteurs 1959

Aggházy, Marie: *Deux sculpteurs inconnus Antoine Marschal et Jean Kutschera*, *Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts*, 1959, Nr. 15, S. 55–57

Allgemeine Deutsche Biographie 1885

Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 21 (Max–Mir), Leipzig 1885

Allgemeine Theaterzeitung 1835

Bäuerle, Adolf (Hg.): *Allgemeine Theaterzeitung*, Wien 1935

Allgemeines Künstlerlexikon

Zürich 1779

[Füßli, Hans Rudolph d. Ä.]: *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer [...]*, Teil 1, Abschnitt 1 (A–M), Zürich 1779

Allgemeines Künstlerlexikon Zürich 1809

[Füßli, Hans Heinrich]: *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer [...]*, Teil 2, Abschnitt 4 (L–M), Zürich 1809

Anzeigen 1771

Allernädigst privilegierte Anzeigen aus sämtlich kaiserlich königlichen Erbländern, herausgegeben von einer Gesellschaft, Jg. I, Wien 1771

Aurenhammer 1969

Aurenhammer, Gertrude: *Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen*, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 13, 1969, Nr. 57, S. 41–183

Ballus 1823

Ballus, Paul von: *Presburg und seine Umgebungen*, Pressburg 1823

Balogh 1975

Balogh, Jolán: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest*, Bd. I–II., Budapest 1975

Bange 1941

Bange, Ernst Friedrich: Franz Xaver Messerschmidt im Deutschen Museum, in: *Berliner Museen*, Jg. 62, 1941, H. 3, S. 26–30

Barock 1999

Lorenz, Hellmut (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV: *Barock*, München [u. a.] 1999

Baum 1980

Baum, Elfriede: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere*, Bd. I., Wien–München 1980

Beck 1989

Beck, Herbert: Das Opfer der Sinnlichkeit. Ein Rückblick auf den »Kunstverderber« Bernini, in: Ders. / Schulze, S. (Hg.): *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989 (Schriften des Liebieghauses, Frankfurt am Main), S. 205–220

Behr / Grohmann / Hagedorn 1983

Behr, Hans-Georg / Grohmann, Herbert / Hagedorn, Bernd-Olaf: *Charakter-Köpfe. Der Fall Messerschmidt. Wie verrückt darf Kunst sein?*, Weinheim-Basel 1983

Bertuch 1810

Bertuch, Carl: *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*, Teil II, Weimar 1810

Biedermann 1973

Biedermann, Gottfried: Gedanken zu den sogenannten »Charakterköpfen« Franz Xaver Messerschmidts, in: *Ausst. Kat. Graz* 1973, o. S. [19–20]

Biedermann 1978

Biedermann, Gottfried: Franz Xaver Messerschmidt–zu den sog. »Charakterköpfen«, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 23, 1978, H. 156, S. 26–31

Biedermann 1984

Biedermann, Gottfried: Maria Pötzl-Malikova, Franz Xaver Messerschmidt Wien und München Verlag Jugend und Volk 1982, in: *Kunstchronik*, Jg. 37, 1984, H. 4, S. 136–146

Böckh 1822

Böckh, Franz Heinrich: *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Wien 1822

Böckh 1823

Böckh, Franz Heinrich: *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Teil I–II, Wien 1823

Borrmann 1994

Borrmann, Norbert: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschen-darstellung im Abendland*, Köln 1994

Boström 2010/2011

Boström, Antonia: Messerschmidt's Artistic Reception at the Two Fins-de-Siècle/ La fortune artistique de Messerschmidt: deux fins de siècle, in: *Ausst. Kat. New York/Paris* 2010–2011, S. 43–53, 55

Brinckmann 1924

Brinckmann, Albert Erich: *Barock Bozzetti*, Bd. 4, *Deutsche Bildhauer*, Frankfurt am Main 1924

Brockhaus 1827

Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon) in zwölf Bänden, Bd. 7, (M–N), Brockhaus Leipzig 1827

Bücherl 1989

Bücherl, Barbara: Franz Xaver Messerschmidt. Charakterköpfe, in: *Ausst. Kat. Wien* 1989, S. 55–63

Bückling 1989

Bückling, Maraike: Neuerwerbungen der Frankfurter Museen–Liebieghaus, in: *Städte-Jahrbuch*, N. F., 12, 1989, S. 328–330

Bückling, Hauch, 1999

Bückling, Maraike: Hauch und Windstöße der Aufklärung. Die Teilnahme der bildenden Kunst an der kunsthistorischen Diskussion um 1770, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts*, Jg. 23, 1999, H. 1, S. 59–78

Bückling 1999

Bückling, Maraike: Wien. Der Bildhauer F. X. Messerschmidt. Ein exemplarisches Künstleroeuvre der Umbruchzeit, in: *Ausst. Kat. Frankfurt* 1999, S. 101–102

Bückling 2002

Bückling, Maraike: »Cognosce et dignosce« – »Erkenne und differenziere«. Messerschmidt – ein Künstler der Aufklärung, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 77–85

Bückling, Charakterköpfe 2006

Bückling, Maraike: Die Charakterköpfe – Formen, Namen und Zahlen / The Character Heads – Forms, Names and Numbers, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 76–87

Bückling, Messerschmidt 2006

Bückling, Maraike: Franz Xaver Messerschmidt – Verrücktheit, Intrigue und Genie / Franz Xaver Messerschmidt – Madness, Intrigue and Genius, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 30–37

Bückling, Porträts 2006

Bückling, Maraike: Die Porträts Messerschmidts 1760–1783. Ein Überblick / Messerschmidt's Portraits 1760–1783. An Overview, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 38–51

Bückling, Wahrheit 2006

Bückling, Maraike: Die Wahrheit des Menschen / The Truth about Man, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 213–240

Ceballos-Baumann 2005

Ceballos-Baumann, Andres: Dystonien, in: Ders. / Conrad, Bastian (Hg.): *Bewegungsstörungen*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart-New York 2005, S. 128–157

Cerny 1978

Cerny, Walter, mit einem Beitrag von Hutter, Heribert: *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademieverzeichnisses von 1751 bis 1870*, Wien 1978 (Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, 11)

Cerroni 1812–1818

Cerroni, Johann Peter: *Abriss einer Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste*, Brünn 1812–1820, (Ms. MZA G, 12/I., Nr. 54, Bd. II)

Chan 1986

Chan, Victor: Natural genius, inspired madness, and romantic protest. Franz Xaver Messerschmidt's many grimacing faces, in: *Arts Magazine*, Jg. 61, 1986, H. 2, S. 84–95

Ciulisová 2014

Ciulisová, Ingrid: *Men of Taste. Essays on Art Collecting in East-Central Europe*, Bratislava 2014

Demmler 1930

Demmler, Theodor: *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Grossplastik* Berlin-Leipzig 1930 (Ders. (Hg.): Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums, 3)

Denk / Ziesemer 2014

Denk, Claudia / Ziesemer, John: *Kunst und Memoria. Der Alte Südliche Friedhof in München*, Berlin 2014

Der Adler 1839

Messerschmidt's Charakterbüsten, in: Groß-Hoffinger, Anton Johann (Hg.): *Der Adler. Welt und National-Chronik, Unterhaltungsblatt, Literatur- und Kunstzeitung für die Österreichischen Staaten*, Jg. 2, 1839, Nr. 286, S. 1100–1102

Der Österreichische Zuschauer 1837

Ebersberg, J.S. (Hg.): *Der Österreichische Zuschauer. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft und geistiges Leben*, Jg 3, 1837

Dlabacz 1815

Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und z. Th. auch für Mähren und Schlesien, gesammelt und bearbeitet von Gottfried Johann Dlabacz, Bd. II (J–R), Prag 1815

Dux 1878

Dux, Adolf: Néhány adat Messerschmidt Ferencz Xaver szobrász életrajzához, in: *Századok* 1878, S. 670–674

Dux 1879

Dux, Adolf: Der Hogarth der Plastik, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, 1879, Nr. 19 (24. Jänner), S. 73–74

Eitner 1966

Eitner, Lorenz: The Artist Estranged: Messerschmidt and Romako, in: Hess, Thomas B. (Hg.): *Art News Annual*, Jg. 32, 1966, S. 84–95

Erbguth 1996

Erbguth, Franz Joachim: *Das Krankheitsbild der zervikalen Dystonie* (»Tortikollis spasmodicus«), Regensburg 1996

Falke 1882

Falke, Jacob von: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, Bd. III, Wien 1882

Fanta 2002

Fanta, Renate: Ein unbewusster Schritt in die Moderne. Messerschmidt als Fall der Psychoanalyse, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 129–138

Feulner 1913

Feulner, Adolf: Die Ausstellung »Malerei und Plastik in Bayern und Grenzlanden«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, Jg. 5, 1913, S. 756–757

Feulner 1922

Feulner, Adolf: *Münchener Barockskulptur*, München 1922

Feulner 1929

Feulner, Adolf: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam. 1929 (Brinckmann, Albert Erich (Hg.): *Handbuch der Kunstwissenschaft*)

Fischer 1770

Fischer, Leopold: *Brevis notitia urbis Vindobonae potissimum veteris ex variis documentis collecta*, Bd. 4, Vindobonae 1770

Fischer 1771

Fischer, Leopold: *Brevis notitia urbis Vindobonae potissimum veteris ex variis documentis collecta, Supplementum 1*, Vindobonae 1771

Fischer 1942

Fischer, Otto: Franz Xaver Messerschmidt, in: Haering, Hermann / Hohenstatt, Otto (Hg.): *Schwäbische Lebensbilder*, Bd. III., 1942, S. 404–417

Fleischer 1932

Fleischer, Julius: *Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in der Staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932 (Hekler Anton (Hg.): *Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich*, 1)

Frankl 1854

Frankl, Ludwig August: *Zu Lenau's Biographie*, Wien 1854

Freddy 1800

Freddy, Gianluigi de: *Descrizione della città, sobborghi e vicinanze di Vienna*, Bd. I–III, Wien 1800

Friedel 1783

Friedel, Johann: *Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin*, Bd. I, Leipzig-Berlin 1783

Friedel 1793

Friedel, Johann: *Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien*, Bd. 2, Görlitz 1793

Frimmel Lexikon 1913

Frimmel, Theodor von: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, Bd. I (A–F), München 1913

Frimmel Lexikon 1914

Frimmel, Theodor von: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, Bd. II (G–L), München 1914

Frimmel 1914

Frimmel, Theodor von: Mälzels Kunstkabinett, in: *Wiener Zeitung* Nr. 172 v. 26.7.1914, S. 10–12

Frodl / Traeger 2003

Frodl, Gerbert / Traeger, Verena (Hg.): *Meisterwerke der Österreichischen Galerie Belvedere Wien* Wien-Milano 2003

Füssli 1802

Füßli, Hans Rudolph: *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, Bd. II., Wien 1802

Fuhrmann 1770

Fuhrmann, Matthias: *Historische Beschreibung unf kurz gefaßte Nachricht von der Römisch Kaiserl. und Königlichen Residenzstadt Wien und Ihrer Vorstädte, dritter Theil*, Wien 1770

Gampp 1998

Gampp, Axel Christoph: »Als Kunstwerke wahre Meisterwerke«: Die Selbstportraits des Franz Xaver Messerschmidt als Ausdruck einer aufgeklärt-bürgerlichen Ästhetik, in: P. Greiner / P. J. Schneemann (Hg.): *Images de l'artiste–Künstlerbilder. Colloque du Comité International d'Histoire de l'Art. Université de Lausanne, 9.–12. Juin 1994*, Bern 1998 (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 4), S. 19–39

Gampp 2006

Gampp, Axel Christoph: Kunst als Läuterungsprozess. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt im Kontext des ästhetischen und arkanen Wissens seiner Zeit / Art as a Cathartic Process. Franz Xaver Messerschmidt's Character Heads in the context of the aesthetic and the arcane knowledge of his time, in: *Ausst. Kat. Frankfurt 2006*, S. 282–296

Gampp 2008

Gampp, Axel Christoph: Die Geburt des Kunstwerks durch den Geist der Proportion. Franz Xaver Messerschmidt und seine Charakterköpfe, in: Göttler, Ch. / Neuber, Wolfgang (Hg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture* (Karl A. E. Enkel. *Intersections. Yearbook for Early Modern Studies*, Bd. 9, 2007), Leiden / Boston 2008, S. 331–354

Glandien 1981

Glandien, Otto: *Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Ausdrucksstudien und Charakterköpfe*, Köln 1981 (Putscher, Marilene (Hg.): *Kölner medizinhistorische Beiträge* 20), Ms.

Goldscheider 1936

Goldscheider, Ludwig (Hg.): *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936

Gorsen 1997

Gorsen, Peter: Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit, in: *Ausst. Kat. Wien 1997/b*, S. 59–105

Gräffer 1846

Gräffer, Franz: *Wiener Dosenstücke*, Teil II, Wien 1846

Grevers 1997

Grevers, Joanna: *Gesichter und ihre Nasen in Kunsttheorie und Kunstwerken*, (Diss. der Universität München), München 1997 (Ms.)

Grimschitz 1943

Grimschitz, Bruno: Franz Xaver Messerschmidt: Kaiserin Maria Theresia im ungarischen Krönungsort 1766, in: *Deutsche Kunst*, Bd. IX, 1943, S. 82

Haag / Kirchweger 2012

Haag, Sabine / Kirchweger, Franz (Hg.): *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Kunstkammer. Die Schätze der Habsburger*, Wien 2012

Haag / Schlegel 2013

Haag, Sabine / Schlegel, Konrad: *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Kunstkammer Wien*, München–London 2013

Häusler 2002

Häusler, Wolfgang: Herrscherstatuen und Menschenbild. Zur historisch politischer Dimension der Porträtkunst Messerschmidts, in: *Ausst. Kat. Wien 2002*, S. 31–48

Hámori 1992

Hámori, Katalin: Wirkungen der Aufklärung auf die Skulptur von Franz Xaver Messerschmidt, in: *L'art et les Révolutions*, Strassbourg 1992 (Actes XXVIIe de C.I.H.A., Strassbourg 1989, Section I.: *L'Art au temps de la Révolution Française*), S. 233–245

Hámori 1994

Hámori, Katalin: *Collection of Baroque Sculptures. Budapest, Guide. Museum of Fine Arts*, Budapest 1994

Haskell / Penny 1988 [1881]

Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven–London 1988 (1. Aufl. 1881)

Hassmann 2013

Hassmann, Elisabeth: Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787). Eine Chronologie zu den Aufstellungen unter Rosa und Mechel, in: Swoboda, Gudrun (Hg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Bd. I. Wien [u. a.] 2013, S. 117–167

Heilmeyer 1913

Heilmeyer, Alexander: Franz Xaver Messerschmidt, in: *Die Plastik*, Jg. III, 1913, S. 98–108, Taf. 104–117

Hesperus 1812

André, Christian Karl (Hg.): *Hesperus, ein Nationalblatt für gebildete Leser*, Brünn, Jg. 1812, Nr. 56, S. 445–447

Hesperus 1813

André, Christian Karl (Hg.): *Hesperus, ein Nationalblatt für gebildete Leser*, Brünn, Jg. 1813, Nr. 13, S. 97–98

Hesperus 1824

Die Messerschmiedische Büstensammlung; in: André, Christian Karl (Hg.) *Hesperus, ein Nationalblatt für gebildete Leser*, Brünn 1824, S. 110–111

Hevesi, 1909

Hevesi, Ludwig: Vom alten Messerschmidt, in: Ders.: *Altkunst–Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 90–95

Hevesi / Wlha 1909

Wlha, Josef (Hg.): *Franz Xaver Messerschmidt's Werke. Mit biographisch-kritischer Einleitung von Ludwig Hevesi*, Wien 1909 (Fotomappe)

Höcherl, Hogarth 2006

Höcherl, Heike: Der »Hogarth der Plas-

tik« / The »Hogarth of Sculpture«; in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 12–29

Höcherl, Wahngebilde 2006

Höcherl, Heike: »Wahngebilde und Kunstwerke zugleich«, Deutungen der Charakterköpfe / »Ad Once Configurations of Madness and Works of Art«, Interpretations of the Character Heads, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 88–103

Hüsgen 1782

H. S. H...n [Hüsgen, Heinrich Sebastian]: Kurzes Verzeichniß einiger verstorbenen und noch lebenden Künstler, welche in dem neuen Lexikon des Hrn. Füeßli, in Folio, theils gänzlich fehlen, theils nöthige Zusätze erhalten, in: Meusel, J. G. (Hg.): *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Bd. III, 1782, H. 13, S. 32–45

Husslein-Arco 2008

Husslein-Arco, Agnes (Hg.): *Barock. Meisterwerke im Belvedere*, Wien 2008

Husslein-Arco 2012

Husslein-Arco, Agnes (Hg.): *Barock. Meisterwerke des Belvedere*, Wien 2012

Ilg 1882

Ilg, Albert: »Messerschmidt«, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Jg. VI, 1882, Nr. 7, S. 82–83

Ilg 1885

Ilg, Albert: *Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werke. Mit urkundlichen Beiträgen von Johann Batka*, Wien-Leipzig, 1885

Ilg 1894

Ilg, Albert: Kleine Messerschmidtiana, in: *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Jg. 11, 1894, Nr. 2, S. 83–84

Jäck 1822

Wien und dessen Umgebungen, beschrieben vom Bibliothekar Jäck zu Bamberg (Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck, unternommen im Sommer und Herbste 1821 von Jäck und Heller, Erste Folge), Weimar 1822

Jankovský 1990

Jankovský, Milan (Hg.): *Galéria mesta Bratislavy. Výber zo zbierok*, Bd. 1, Bratislava 1990

Johnen 1937/1938

Johnen, Ruth: Roman Anton Boos, Kurfürstlicher Hofbildhauer zu München (1733–1810), in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., Bd. XII (1937–1938), S. 281–320

Journal des Luxus und der Moden 1801

Bertuch, Friedrich Justin (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 16, H. November 1801, II. Nachrichten aus Wien, S. 600–605

Journal des Luxus und der Moden 1802

Bertuch, Friedrich Justin (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 17, H. März 1802, V. Briefe aus Wien, S. 92–96

Kammel 2006

Kammel, Frank Matthias: Die Serie als System. Franz Xaver Messerschmidts »Charakterköpfe« und der Reihencharakter / Series as System. Franz Xaver Messerschmidt's »Character Heads« and serial character, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 242–265

Keleti 1987

Keleti, Magda: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*, Bratislava o.J. [1987] (Slovenská národná galéria, Fontes 2)

Keleti 2002

Keleti, Magda: Im Königreich Ungarn. Die späten Jahre in Pressburg, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 97–105

Kirchner 2006

Kirchner, Thomas: Franz Xaver Messerschmidt und die Konstruktion des Ausdrucks / Franz Xaver Messerschmidt and the Construction of Expression, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2006, S. 266–281

König 1976

König, Ulrike: *Balthasar Ferdinand Moll. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock*, (Diss. der Universität Wien); Wien 1976 Ms.

Köremon [Scheyb] 1770

[Scheyb, Franz von]: *Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen zum Unterricht der Schüler und Vergnügen der Kenner*, Bd. I–II, Wien-Leipzig 1770

Kos 1987

Ricci, Franco Maria (Hg.): La vita è una smorfia. Dicianove teste di Messerschmidt, in: *Kos*, Jg. IV, 1987, Nr. 29

Koschatzky / Krasa 1982

Koschatzky, Walter / Krasa, Selma: *Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738–1822. Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wien 1982 (Veröffentlichungen der Albertina, 18)

Kräftner 2008

Kräftner, Johann: *Fürstliche Schätze. Die Fürsten von Liechtenstein als Sammler und Bauherren*, Wien / München 2008

Kräftner 2010

Kräftner, Johann: Das Umfeld. Die Beziehungen zwischen Herzog Albert von Sachsen-Teschen und Fürst Franz Josef I. von Liechtenstein, in: Ders. (Hg.): *Das Prunkservice des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen*, Wien, Ausst. Kat. Liechtenstein Museum 2010, S. 115–121

Kräftner 2013

Kräftner, Johann: *Die Schätze der Liechtenstein, Paläste, Gemälde, Skulpturen (Liechtenstein Collections)*, Wien 2013

Krapf 1993

Krapf, Michael: Georg Raphael Donner: Gedanken zur Situation des Bildhauers im 18. Jahrhundert in Wien, in: Ausst. Kat. Wien 1993, S. 207–224

Krapf 1995

Krapf, Michael: Franz Xaver Messerschmidt: Er nannte sie seine Schnabelköpfe, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1995, H. 1, S. 44–55

Krapf, Auftraggeber 2002

Krapf, Michael: Die Auftraggeber und der Freundeskreis, unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Magnetiseurs F. A. Mesmer, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 65–76

Krapf, Charakterköpfe 2002

Krapf, Michael: Die »Charakterköpfe«. Von den »simplen der Natur gemäßen Köpfen« zu den konvulsivischen Arbeiten, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 49–64

Krapf, Messerschmidts Leben und Werk 2002

Krapf, Michael: Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werk. Der Werdegang eines Schwierigen, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 9–30

Krapf, Musealisierung, 2002

Krapf, Michael: Die Musealisierung der »Charakterköpfe«. Messerschmidt Rezeption im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 107–115

Krapf, Schnabelköpfe 2002

Krapf, Michael: Er nannte sie seine »Schnabelköpfe«. Der Kampf gegen den Geist der Proportion, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 87–96

Krapf-Weiler 2002

Krapf-Weiler, Almut: Messerschmidt und die zeitgenössische Kunst. Rezeption des Werkes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Wien 2002, S. 117–128

Krauß 1986

Krauß, Paul: Die »Charakterköpfe« des Franz Xaver Messerschmidt aus psychiatrischer Sicht, in: Ziegler Walter (Hg.) *Hohenstaufen, Veröffentlichungen des Geschichts- und Altertumsvereins Göppingen e. V.*, 13. Folge, Göppingen 1986, S. 114–134

Kris 1932

Kris, Ernst: Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., Bd. VI, 1932, S. 169–228

Kris 1933

Kris, Ernst: Ein geisteskranker Bildhauer (Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt), in: *Imago*, Bd. XIX, 1933, S. 384–411

Kris 1974 [1952]

Kris, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1974 (1. Aufl. 1952)

Kris / Kurz 1934

Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934

Lammel 1998

Lammel, Gisold: *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart-Weimar 1998

Leber 1846

Leber, Friedrich von: *Wien's kaiserliches Zeughaus zum ersten Male aus historisch-kritischem Gesichtspunkte betrachtet [...]*, Bd. I–II, Leipzig 1846

Lechner 2011

Lechner, Georg: Die Anfänge der kaiserlichen Galerie im Belvedere 1776–1805. Joseph Rosa d. Ä. als Galeriedirektor und das Intermezzo Christian von Mechels, in: Husslein-Arco, Agnes / Schoeller, Katharina (Hg.): *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, S. 69–92

Lechner 2013

Lechner, Georg: Franz Xaver Messerschmidt, in: Husslein-Arco Agnes (Hg.): *Franz Xaver Messerschmidt. Charakterköpfe*, Wien 2013

Lipowsky 1810

Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Künstler Lexikon*, Bd. 1, München 1810

Lisholm 1974

Lisholm, Birgitta: *Martin van Meytens d.y. Hans liv och hans verk*, Malmö 1974

Luca, 1778

Luca, Ignaz de: *Das gelehrte Österreich*, Bd. 1, H. 2, Wien 1778

Luxová / Malíková 1969

Luxová, Viera / Malíková, Mária: K životu a tvorbe Jána Messerschmidta, in: *Ars* 1969, Nr. 1, S. 52–62

Luxová 1972/1974

Luxová, Viera: Zur Problematik der Bildhauerkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei, in: *Ars* 1972/1974, Nr. 1–6, S. 69–96

Maisel 2007

Maisel, Thomas: *Gelehrte in Stein und Bronze. Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien*, Wien [u. a.] 2007

Malíková, Portrétna tvorba, 1965

Malíková, Mária: Portrétna tvorba Františka Xaver Messerschmidta, in: Marian Városov (Hg.): *Zo starých výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, S. 149–173

Malikova, Porträtplastik, 1965

Malíková, Mária: Die Porträtplastik von Franz Xaver Messerschmidt, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 9, 1965, Nr. 53, S. 11–30

Malíková 1968

Malíková, Mária: *František Xaver Messerschmidt*, (Diss. der Universität Brunn), Bratislava 1968 (Ms.)

Mariani 1939

Mariani, Mária: *Baroková plastika v Bratislave*, (Diss. Universität Bratislava), Bratislava 1939 (Ms.)

Maršálek 2011

Maršálek, Michal: Magický boj sochaře F. X. Messerschmidta s psychózou, in: *Revue České lékařské akademie / Czech Medical Review*, Jg. 7, 2011, S. 24–27

Marsalek 2015

Marsalek, Michal: Dystonia in Art: The Impact of Psychiatric and Neurological Disease on the Work of the Sculptor F. X. Messerschmidt, in: Petr Kanovsky / Kalash P. Bhatia / Raymond Rosales (Hg.): *Dystonia and dystonic syndromes*, Wien 2015, S. 227–244.

Marsden 1979

Marsden, Charles David: Blepharospasm-oromandibular dystonia syndrome (Brueghel's syndrome) A variant of adult-onset torsion dystonia?, in: *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry*, Bd. 39, 1976, S. 1204–1209

Matsche 2011

Matsche, Franz: Maria Theresias Bild als Herrscherin in der Kunst ihrer Zeit. In: Béhar, Pierre / Mourey, Marie-Thérèse / Schneider, Herbert (Hg.): *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim [u. a.] 2011 (Documenta Austriaca, 2), S. 195–245

Maué 2003

Maué, Claudia: Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, in: *Frühneuzeit-Info*, Jg. 14, 2003, H. 1, S. 169–178

Maué 2005

Maué, Claudia: *Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien*, Mainz 2005 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg)

Meige 1910

Meige, Henry: Les convulsions de la face. Une forme clinique de convulsion faciale bilatérale et médiane (1), in: *Revue neurologique*, Jg. XVIII, 1910, Nr. 21, S. 437–443

Metzger 2006

Metzger, Rainer: Laokoon, der steinerne Gast, in: Lachmayer, Herbert (Hg.): *Experiment Aufklärung in Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zu Mozart-Ausstellung*, Albertina 17.3.–20.9. 2006, Ostfildern 2006, S. 671–675

Meusel 1778

Meusel, Johann Georg: *Deutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetzt lebenden deutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswerdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Deutschland*, Bd. 1, Lemgo 1778

Michel 2000

Michel, Olivier: La formation des artistes étrangers à Rome. Leur présence à l' »Accademia del nudo« de 1754 à 1800, in: Lionello Sozzi (Hg.): *L'Educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica, Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Serie V, Vol. 24, fasc. 3, Torino 2000, S. 279–295

Müller 1950

Müller, Theodor: Bayerisches Nationalmuseum in: Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen, Neuerwerbungen 1945–1949, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. Folge, Bd. I., 1950, S. 253

Müller 2010

Müller, Sophie: *Franz Xaver Messerschmidt – Bildnisse von Zeitgenossen. Der Wandel in seinem Schaffen: Vom Repräsentationsbildnis zur neuen Serie Messerschmidts, anhand von Messerschmidts Büsten seines Zeitgenossen Gerard van Swieten*, Jena 2010

Nagler 1840

Nagler, Georg Kaspar: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. IX, München 1840

Neueste Beschreibung Wien, 1779

[Kurzböck, Joseph von ?]: *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wien. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779

Nicolai 1985

Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. VI., Berlin-Stettin 1785

Oberhaidacher 1984

Oberhaidacher, Jörg: Kunstgeschichte oder Psychologie? Zu den Charakterköpfen des Franz Xaver Messerschmidt, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. XXXVIII, 1984, H. 1/2, S. 25–42

Österreichische National-Encyklopädie 1835

Czikann, Johann Jacob Heinrich / Gräffer, Franz (Hg.): *Österreichische National-Encyklopädie oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes, in Rücksicht auf Natur, Leben und Institutionen [...]. Vorzüglich der neueren und neuesten Zeit. In sechs Bänden*, Bd. 3 (J–M), Wien 1835

Orestrio [Scheyb], 1774

Orestrio [Franz von Scheyb]: *Von den drey Künsten der Zeichnung. Mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel Gyps, und Glas zu verfertigen auch in Edelsteine zu graben*, Bd. 2, Wien 1774

Pakosta 1976

Pakosta, Florentina: Mein Bekenntnis zu Franz Xaver Messerschmidt, in: *Tendenzen*, Jg. 17, 1976, Nr. 106, S. 41–44

Paris und Wien 1812

Messerschmidt's Sammlung charakteristischer Büsten im Prater ausgestellt, in: *Paris und Wien. Ein fortgehendes Panorama dieser beiden Hauptstädte*, Jg. II, 1812, Bd. 4, S. 257–268

Peters 2000

Peters, Uwe Henrik: Physiognomik als Mittel des Psychanalyse. Ernst Kris deutet Franz Xaver Messerschmidt, in: Schmolders, C. / Gilman, S. L. (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine Physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 262–279

Pezzl 1791

[Pezzl, Johann]: *Lebensbeschreibung des Fürsten Raimund Montekukuli, des Fürsten Wenzel Lichtenstein, des Hofraths Ignatz von Born*, Wien 1792

Pezzl 1807

Pezzl, Johann: *Beschreibung und Grundriß der Haupt und Residenzstadt Wien. Sammt ihrer kurzen Geschichte*, Wien 1807

Pfarr 2001

Pfarr, Ulrich: Ernst Kris on F. X. Messerschmidt – A Valuable Stimulus for New Research?, in: *American Imago, Studies in psychoanalysis and Culture*, Baltimore, MD, 2001, Vol. 58, No. 1, S. 445–461

Pfarr 2003

Ulrich Pfarr: Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783), in: *Kunstschonik*, Jg. 56, 2003, H. 1, S. 9–14

Pfarr, Neue Überlegungen 2003

Pfarr, Ulrich: Franz Xaver Messerschmidts mehrfach kodierte Köpfe – das Gesicht als Spiegel der Seele? Neue Überlegungen zu den Beiträgen von Ernst Kris, in: *Psychoanalyse im Widerspruch*, Jg. 15, H. 29, Heidelberg / Mannheim 2003, S. 25–41

Pfarr 2006

Pfarr, Ulrich: *Franz Xaver Messerschmidt. Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 2)

Pfarr, Betrachter, 2006

Pfarr, Ulrich: Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks / Messerschmidt's Heads and the Implied Observer: Crisis of Expression, in: *Ausst. Kat. Frankfurt 2006*, S. 297–311

Pfarr 2011

Pfarr, Ulrich: Experimente eines Bildhauers. Die Köpfe Franz Xaver Messerschmidts, in: Eisenhut, Heidi/Lüttken, Anett/Zelle, Carsten *Heilkunst und schöne Künste*, Göttingen 2011, S. 182–199

Pfarr 2012

Pfarr, Ulrich: Maria Pötzl-Malikova and Guilhem Scherf (eds.): *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783. From Neoclassicism to Expressionism* (exh. cat.) New York, Neue Galerie/Paris, Musée du Louvre 2010, in: *The Sculpture Journal*, Jg. 21, 2012, Nr. 1, S. 137–138

Planiscig 1924

Planiscig, Leo: *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog mit den Abbildungen sämtlicher Stücke*, Wien 1924

Poch-Kalous 1949

Poch-Kalous, Margarethe: *Johann Martin Fischer. Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefismus*, Wien 1949 (Donin, Richard Kurt (Hg.): *Forschungen zur österreichischen Kunstgeschichte*, 3)

Poch-Kalous 1970

Poch-Kalous, Margarethe: Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien*, Wien 1970 (Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, VII/1)

Pötschner 1981

Pötschner, Peter: Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstiftes in Wien, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. XXXV, 1981, S. 96–103

Pötzl 1996

Pötzl, Karl M.: Zu den Legierungen einiger österreichischer Metallkunstwerke des 18. Jahrhunderts, in: Ingeborg Schemper-Sparholz (Hg.): *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 92), S. 123–126

Pötzl-Malikova 1981

Pötzl-Malikova, Maria: Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephan von Lothringen von Franz Xaver Messerschmidt. Ein Beitrag zur typologischen Ableitung des spätbarocken Herrscherstandbildes, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIV, 1981, S. 131-146

Pötzl-Malikova 1982

Pötzl-Malikova, Maria: *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien-München 1982 (Veröffentlichung der Österreichischen Galerie, Wien)

Pötzl-Malikova 1984

Pötzl-Malikova, Maria: Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), in: Ziegler Walter (Hg.): *Johann Baptist Straub 1704-1784 Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783 Bildhauer aus Wiesensteig*, Weißenhorn 1984, S. 45-63

Pötzl-Malikova, Grabmal Swieten 1984

Pötzl-Malikova, Maria: Das Grabmal Gerards van Swieten in der Augustinerkirche in Wien, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 29, 1984, H. 196/197, S. 25-28

Pötzl-Malikova 1986

Pötzl-Malikova, Maria: Franz Xaver Messerschmidt aus Wiesensteig – Ein Wiener Künstler an der Wende vom Barock zum Klassizismus, in: Ziegler, Walter (Hg.): *Hohenstaufen. Veröffentlichungen des Geschichts- und Altertumsvereins Göppingen e. V.*, 13. Folge, Göppingen 1986, S. 95-113

Pötzl-Malikova 1987

Pötzl-Malikova, Maria: Zur Beziehung Franz Anton Mesmer – Franz Xaver Messerschmidt. Eine wiedergefundene Büste des berühmten Magnetiseurs, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Jg. XL, 1987 (Festschrift Günther Heinz), S. 257-267, 395-398

Pötzl-Malikova 1994

Pötzl-Malikova, Maria: Kabinetttwerke Wiener Künstler des 18. Jahrhunderts. Eine Neuidentifizierung, in: *Museums Journal Berlin. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, Jg. 8, 1994, Nr. 1, S. 54-55

Pötzl-Malíková 1996

Pötzl-Malikova, Maria: Zwei unbekannte Dokumente zum Leben und Werk Franz Xaver Messerschmidts, in: *Ars* 1996, H. 1-3, S. 215-224

Pötzl-Malíková 2002

Pötzl-Malíková, Mária: Počiatky klasicistického sochárstva v Bratislave a na západnom Slovensku, in: Bakoš, Ján (Hg.): *Problémy výtvarného umenia Slovenska*, Bratislava 2002, S. 191-210

Pötzl-Malikova 2003

Pötzl-Malikova, Maria: Zur aktuellen Situation in der Messerschmidt-Forschung, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. LVII, 2003, H. 2, S. 253-264

Pötzl-Malíková 2004

Pötzl-Malíková, Mária: *F. X. Messerschmidt a záhada jeho charakterových hláv*, Bratislava 2004

Pötzl-Malikova 2007

Pötzl-Malikova, Maria: Neuerscheinungen über Franz Xaver Messerschmidt, in: *Kunstschonik*, Jg. 60, 2007, H. 9/10, S. 429-439

Pötzl-Malikova 2010/2011

Pötzl-Malikova, Maria: The Life and Work of Franz Xaver Messerschmidt / La vie et l'œuvre de Franz Xaver Messerschmidt, in: *Ausst. Kat. New York/Paris 2010-2011*, S. 17-29

Pötzl-Malíková 2011

Pötzl-Malíková, Mária: Staré odliatky dvoch »charakterových hláv« F. X. Messerschmidta v Galérii mesta Bratislavy, in: Kiss-Szemán, Zsófia (Hg.): *50 rokov GMB. Sborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*, Bratislava 2011, S. 14-21

Pötzl-Malíková 2013

Pötzl-Malíková, Mária: Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem »Holzbein«, in: *Ars*, Jg. 46, 2013, Nr. 2, S. 259-291

Pötzl-Malikova 2014

Pötzl-Malikova, Maria: Charakterköpfe in Nürnberg, in: *Kunstschonik*, Jg. 67, 2014, H. 1, S. 8-15

Pulszky 1880

Pulszky, Franz: *Meine Zeit, mein Leben*, Bd. I., Pressburg-Leipzig 1880

Ramos / Karp / Hallet 2014

Ramos, Vesper Fe Maria Llanceza / Karp, Barbara / Hallet, Marc: Tricks in dystonia. Ordering the complexity, in: *Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry*, Bd. 85, 2014, Nr. 9, S. 987-993

Realzeitung 1773

K. K. allergnädigst privilegierte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Commerzien, Jg. 3, 1773

Rittershausen 1787

Rittershausen, Joseph Sebastian von: *Die vornehmste Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste*, München 1787

Rondot / Bathien / Ziegler 1991

Rondot, Pierre / Bathien, N'Guyen / Ziegler, Marc: *Bewegungsstörungen in der Neurologie*, Stuttgart 1991

Ronzoni 1982

Ronzoni, Luigi A.: Zwischen Rokoko, Klassizismus und »Geisteskrankheit«, in: *Die Weltkunst* 1982, H. 18, S. 2485-2487

Ronzoni 1996

Ronzoni, Luigi A.: Der dritte Kopf des Staates. Die Portraitbüste Fürst Wenzel Anton Kaunitz von Jakob Gabriel Molinariolo, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Jg. 2, 1996, H. 1, S. 40-57

Ronzoni 1997

Ronzoni, Luigi A.: Diagnose: Portreen. Zum Rätsel der Charakterköpfe Franz Xaver Messerschmidts, in: *Parnass*, 1997, Sonderheft 13, S. 36-44

Rotenstein 1784

[Rotenstein, Gottfried Edler von]: Reisen nach Wien und in der umliegenden Gegend in den Jahren 1781-1783 (Aus der Handschrift), in: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*, Jg. 1784, Bd. 13, (I. Abschnitt), Bd. 14, S. 1-29 (II. Abschnitt) Berlin-Leipzig 1784

Rotenstein 1792

[Rotenstein, Gottfried Edler von]: *Lust-Reisen durch Bayern, Württemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Österreich, Mähren, Böhmen und Ungarn in den Jahren 1784 bis 1791*, Bd. II, Leipzig 1792

Rusina 1983

Rusina, Ivan: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*, Bratislava 1983 (Pamiatky Bratislavy, 8)

Sauerländer 2002

Sauerländer, Willibald: Bartlos und am liebsten kahlschädelig. Eine Wiener Ausstellung zeigt die grotesken Charakterköpfe Franz Xaver Messerschmidts, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 263, 14.11.2002, S. 13

Schedler 1985

Schedler, Uta: *Roman Anton Boos (1733–1810) Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus*, München–Zürich 1985

Schemper-Sparholz 1996

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien, in: Ders. (Hg.): *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 92), S. 165–188

Schemper-Sparholz 1999

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Skulptur und dekorative Plastik, in: *Barock 1999*, S. 461–548

Scherf 2005

Scherf, Guilhem: Une Tête de caractère de Messerschmidt au Louvre, in: *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, Jg. 55, 2005, H. 2, S. 15–16

Scherf 2010/ 2011

Scherf, Guilhem: Messerschmidt's Portraits and Heads: A Singular Art / Portraits et têtes de Messerschmidt: un art singulier, in: Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011, S. 31–41

Schirlbauer 2013

Schirlbauer, Anna: Die Charakterköpfe F. X. Messerschmidts und ihr erster Aussteller Franz Strunz, in: *Ars*, Jg. 46, 2013, Nr. 2, S. 292–313

Schlager 1853

Schlager, Johann Evangelist: *Georg Raphael Donner. Ein Beitrag zur österreichischen Kunstgeschichte*, 2. Aufl., Wien 1853

Schmid 2004

Schmid, Theodor: *49 Köpfe. Die Grimassen-Serie des Franz Xaver Messerschmidt*, Zürich 2004

Schmidt 1982/1983

Schmidt, Leopold: Franz Xaver Messerschmidts Porträtbüste des Dichters Christoph Edler von Kessler, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 26/27, 1982/1983, H. 70/71, S. 115–120

Schneider 1979

Schneider, Marijana: Franz Xaver Messerschmidt. Portretni medaljon bana Franje Balasse u Povijesnom muzeju Hrvatske, in: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Jg. 28, 1979, S. 18–20

Schneider 1982

Schneider, Marijana: *Portreti 16.–18. stoljeća*, Zagreb 1982 (Katalog muzejskih zbirki, Povijesni muzej Hrvatske, 20)

Schott 1985

Schott, Heinz (Hg.): *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Symposium anlässlich des 250. Geburtstages von Mesmer, 10 bis 13. Mai 1984 in Meersburg*, Wiesbaden–Stuttgart 1985

Schröer 1853

Schröer, Karl Julius: Franz Xaver Messerschmidt, Biographische Skizze, in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 1853, S. 218–219 (Teil I), 230–232 (Teil II), 242–243 (Teil III), 256 (Teil IV)

Seipp 1793

[Seipp, Christoph Ludwig]: *Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von dort zurück nach Preßburg*, Frankfurt–Leipzig 1793

Serres 1814

Marcel de Serres: *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire (etc.)*, Bd. II, Paris 1814

Šourek 1938

Šourek, Karel (Hg.): *Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Soubor dokumentů*, Praha 1938

Stastny 2003

Stastny, Philipp: Die »Dämonen« Messerschmidt's / Messerschmidt's »Demons«. Neue Erkenntnisse zu den Charakterköpfen / Messerschmidt's »Demons«. Recent Findings Concerning the Character Heads, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 2003, H. 2, S. 48–59, 101–104

Steiner 1974

Steiner, Peter: *Johann Baptist Straub*, München–Zürich 1974 (Münchener kunsthistorische Abhandlungen, 6)

Stolzenberg 1998

Stolzenberg, Ingeborg: Friedrich Nicolais Reise durch Deutschland und die Schweiz. Eine Dokumentation nach den Stammbüchern seines Sohnes Samuel in der Staatsbibliothek zu Berlin, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Bd. 49, 1998, S. 171–218

Szent-Királyi 1938

Szent-Királyi, Margit: *H. G. Bretschneider első budai éve 1777–1782*, Budapest 1938

Szöcs 2010

Szöcs, Miriam: Medallion Portraits by Franz Xaver Messerschmidt/ Franz Xaver Messerschmidt Medallionportréi, in: *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts*, 2010, Nr. 112–113, S. 125–136, 271–277

Szöcs 2011

Szöcs, Miriam: Intrigue or insanity. The case of Franz Xaver Messerschmidt, in: *The Sculpture Journal*, Jg. 20, 2011, Nr. 4, S. 55–70

Thieme-Becker 1930

Grottemeyer, Paul: Franz Xaver Messerschmidt, in: Vollmer, Hans (Hg.): *Thieme-Becker Künstlerlexikon. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 24, Leipzig 1930, S. 431–432

Thomas 1963

Thomas, Bruno: Das Wiener Kaiserliche Zeughaus in der Renngasse, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, Bd. LXXI, 1963, S. 175–193

Tietze-Conrat 1920

Tietze-Conrat, Erica: *Österreichische Barockplastik*, Wien 1920

Tietze-Conrat 1921

Tietze-Conrat, Erica: Ein unbekanntes Bildnis des Gerhard van Swieten, in: *Oud-Holland*, Jg. 39, 1921, S. 48–51

Trautmann 1903/1904

Trautmann, Karl: Ein Altmünchener Künstlerheim: das Roman Boos-Haus an der Hundskugel, in: *Altbayerische Monatsschrift*, Jg. 1903/1904, S. 26–37

Trost 1893

A. T. [Trost, Alois]: Kleine Messerschmidtiana, in: *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Jg. 10, 1893, Nr. 10, S. 54–55

Trost 1925

Trost, Alois: Der älteste Wiener Kunstaustellungskatalog, in: *Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 1925, S. 99–103

Tschischka 1836

Tschischka, Franz: *Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate*, Wien 1836

Turček / Malíková 1962

Turček, Michal / Malíková, Mária: František Xaver Messerschmidt–Príspevok k hodnoteniu patologických prvkov tvorby, in: *Bratislavské lekárske listy*, XLII, 1962, Bd. I, Nr. 5, S. 289–299

Vaterländische Blätter 1813

Artistische Tags-Miszellen aus Wien. Cabinet mimisch plastischer Darstellungen, in: *Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1813, Bd. I, Nr. 5/6, S. 27–29

Volk 1982

Volk, Peter: Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Präliminarien zu seinem 200. Todestag, in: *Pantheon*, Jg. 40, 1982, S. 262–263

Volk 1984

Volk, Peter: *Johann Baptist Straub 1704–1784*, München 1984

Volkman 2012

Volkman, Jens: Dystonie, in: Oertel, Wolfgang H. / Deuschl, Günter / Poewe, Werner (Hg.): *Parkinson-Syndrome und andere Bewegungsstörungen*, Stuttgart-New York 2012, S. 229–264

Weihrauch 1956

Weihrauch, Hans R.: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, München 1956 (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, XIII/5)

Weinkopf 1783

Weinkopf, Anton: *Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783

Weinkopf 1790 (1875)

Anton Weinkopf's Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, Teil II, Wien 1875

Weiskern 1770

Weiskern, Friedrich Wilhelm: *Beschreibungen der k. k. Haupt und Residenzstadt Wien als der dritte Theil zur österreichischen Topographie*, Bd. 3, Wien 1770 (Niederösterreichische Topographie, 3)

Weiss 1924

Weiss, Gabriele: *Franz Xaver Messerschmidt. Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, (Diss. der Universität Wien), Wien 1924 (Ms.)

Weissenhofer 1923

Weissenhofer, Anselm: Martin van Meytens und der Wiener Hof, in: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, Jg. IV, 1923, S. 45–57

Wekhrin 1777

[Wekhrin, Wilhelm Ludwig]: *Denkwürdigkeiten von Wien*, Nördlingen 1777

Westenrieder 1782

Westenrieder, Lorenz: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1782

Weyde 1927

Weyde, Gisela: Messerschmidt und seine Pressburger Werke, in: *Grenzbote*, 24.5.1927, S. 2–3

Wittkower 1963

Wittkower, Rudolf and Margot: *Born Under Saturn*, London 1963

Wlha 1906

Wlha, Josef: *Franz Xaver Messerschmidt – Charakterköpfe*, Wien-Leipzig 1906 (Fotomappe)

WMF-Spiegel 1961

Franz Xaver Messerschmidt – Ein Wiesensteiger Bildhauer aus dem 18. Jahrhundert, in: *WMF-Spiegel*, Jg. 1961, H. 6, S. 20–21

Wurzbach 1867

Wurzbach, Constant von: F. X. Messerschmidt, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Teil 17, Wien 1867, S. 442–450

Yonan 2009

Yonan, Michael Elia: The Man behind the Mask? Looking at Franz Xaver Messerschmidt, in: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 42 (3), 2009, S. 431–451

Ziegler 1984

Ziegler, Walter: Die Reichsgrafschaft Wiesensteig als Kunstlandschaft, in: Ders. (Hg.): *Johann Baptist Straub 1704–1784. Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783. Bildhauer aus Wiesensteig*, Weißenhorn 1984 (Veröffentlichungen des Kreisarchivs Göppingen, 10)

Zoege von Manteuffel 1984

Zoege von Manteuffel, Claus: Zwei kleine Alabasterbüsten von Franz Xaver Messerschmidt, in: Glandien, Baur, Otto (Hg.): *Zusammenhang. Festschrift für Marielene Putscher*, Köln 1984, Bd. I, S. 451–469

Führer und Sammlungskataloge**Führer Berlin-Dahlem 1966**

Metz, Peter: *Skulpturenmuseum Berlin-Dahlem Führer*, Berlin 1966

Führer Franzensburg 1883

Jlg. Albert: *Führer durch die Franzensburg in Laxenburg*, 2. verm. Aufl., Wien 1883

Führer Franzensburg 1998

Bürgler, Anna, et al.: *Die Franzensburg. Ein Führer durch die Geschichte und Gegenwart*, Laxenburg 1998

Führer München 1928

Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München, 4. amtl. Ausg., München 1928

Führer München 1974

Bayerisches Nationalmuseum Bildführer Bronzeplastik. Erwerbungen 1956–1973, München 1974

Führer München 1980

Münchener Rokokoplastik, München 1980 (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 7)

Führer Stuttgart 1959

Lemperle, Hermann: *Kunstgeschichtliche Sammlungen*, Stuttgart 1959 (Führer durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart)

Führer Wien 1891

Albert, Jlg.: *Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände*, Wien 1891 (Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.)

Führer Wien 1976

Aurenhammer, Hans: *Die Österreichische Galerie Wien, Schloss Belvedere. Ein Führer durch die österreichische Malerei und Bildhauerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien [u. a.] 1976

Führer Wien 2010

Haag, Sabine: *Meisterwerke der Kunstammer Wien 2010 (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 12)*

Slg. Kat. Berlin-Dahlem 1966

Metz, Peter (Hg.): *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung des Staatlichen Museums Berlin-Dahlem*, München 1966

Slg. Kat. Bratislava 1933

Wagnerová, Olga / Güntherová, Alžbeta: *Katalóg Múzea mesta Bratislavy*, Bratislava 1933

Slg. Kat. Bratislava 2001

Grajciarová, Želmíra: *Expozícia. Stre-doeurópske barokové maliarstvo a so-chárstvo v zbierkach Galérie mesta Bratislavy. Mirbachov palác / Ständige Ausstellung. Die mitteleuropäische Male-rei und Bildhauerei des Barocks in den Sammlungen der Galerie der Stadt Bratis-lava, Mirbach palais Bratislava*, o. J. [2001]

Slg. Kat. Buda 1825

[Miller, Jacobus Ferdinandus de]: *Cime-liotheca musei nationalis Hungarici sive catalogus historico-criticus antiquitatum, raritatum [...]*, Budae 1825

Slg. Kat. Budapest 1921

Magy. Orsz. Szépművészeti múzeum. *A közép- és újabbkori szobrászati Gyűj-temény*, Budapest 1921

Slg. Kat. Budapest 1966

Balogh, Jolán: *A régi szobrászosztály ál-landó kiállítása, Szépművészeti Múzeum/ Die ständige Ausstellung der Abteilung für Skulptur Museum der Bildenden Künste*, Budapest 1966

Slg. Kat. Düsseldorf 2011

Die Sammlung Museum Kunstpalast Düsseldorf. Ausgewählte Werke aus den fünf Abteilungen, Düsseldorf 2011

Slg. Kat. Wien 1923

Haberditzl, Franz Martin: *Das Barock-museum im Unteren Belvedere*, Wien 1923

Slg. Kat. Wien 1934

Haberditzl, Franz Martin: *Österreichi-sche Galerie Wien. Das Barockmuseum im Unteren Belvedere*, 2. völlig verän-derter Aufl., Wien 1934

Slg. Kat. Wien 1835

Planiscig, Leo/ Kris, Ernst: *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstge-werbe*, hg. v. Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 1935 (Führer durch die kunst-historischen Sammlungen in Wien, 27)

Slg. Kat. Wien 1953

Österreichisches Barockmuseum in Wien, Katalog der Neuaufstellung 1953, Wien 1953

Slg. Kat. Wien 1958

Garzarolli-Thurnlackh, Karl (Hg.): *Ös-terreichisches Barockmuseum in Wien*, 2. durchges. u. verm. Aufl., Wien 1958

Ausstellungskataloge**Ausst. Kat. Amsterdam 1947**

Kunstschatten uit Wenlen. Meesterwerken uit Oostenrijk, Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 10.7.–12.10.1947

Ausst. Kat. Bratislava 1960

Staré svetové umenie, hg. v. Mária Malí-ková, Ausst. Kat. Galéria mesta Bratis-lavy, Primatialpalais, Bratislava 1960–1975

Ausst. Kat. Bratislava 1966

Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku, hg. v. Karol Vaculík, Ausst. Kat. Slovenská národná galéria, Bratis-lava 18.9.1966–7.4.1967 (Reinstallation Slovenská národná galéria, Bratislava 5.7.1967–2.7.1968)

Ausst. Kat. Bratislava 1983

František Xaver Messerschmidt 1736–1783, hg. v. Magda Keleti, Ausst. Kat. Slovenská národná galéria, Bratislava 31.8.1983–24.4.1984

Ausst. Kat. Bratislava 1998/a

Dejiny slov. Výtvarného umenia – Barok, hg. v. Jozef Medvecký, Ausst. Kat. Slovenská národná galéria, Bratislava 16.12.1998–14.3.1999 (Katalog)

Ausst. Kat. Bratislava 1998/b

Dejiny slovenského výtvarného ume-nia – Barok, hg. v. Ivan Rusina, Ausst. Kat. Slovenská národná galéria, Bratislava 16.12.1998–14.3.1999 (Begleitbuch)

Ausst. Kat. Bratislava /Banská Bystrica 1999

Rudolf Fila – Arnulf Rainer. Pocta Messer-schmidtovi / Rudolf Fila – Arnulf Rainer. Hommage an Messerschmidt, hg. v. Juraj Mojžiš, Ausst. Kat. Galéria mesta Bratis-lavy, Bratislava 16.3.–2.5.1999; Štátna galéria Banská Bystrica, 12.5.–4.7.1999

Ausst. Kat. Bruxelles 1987/a

Face à Face. L'art en Autriche du baroque à nos jours, hg. v. Dieter Ronte, Ausst. Kat. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 16.9.–16.12.1987, Gant 1987 (Europalia 87 Österreich)

Ausst. Kat. Bruxelles 1987/b

Charles-Alexandre de Lorraine. Gouver-neur général des Pays-Bas autrichiens, hg. v. Claudine Lemaire, Ausst. Kat. Palais de Charles de Lorraine, Bibliothèque royale Albert Ier. Bruxelles 18.9.–16.12.1987, Bruxelles 1987 (Europalia 87 Österreich)

Ausst. Kat. București 2010

Dracula voievod și vampir, hg. v. Roxana Theodorescu u. Sabine Haag, Ausst. Kat. Muzeul Național de Artă al Romaniei u. Kunsthistorisches Museum Wien, Bucu-rești 8.7.–10.10.2010

Ausst. Kat. Budapest 1912

A Szent-György-Czéh Magyar Amatörök és Gyűjtők Egyesülete kisplastikai kiál-lítás lajstroma, Ausst. Kat. Iparművészeti Múzeum, Budapest 23.3.–5.5.1912, in: László Siklossy (Hg.): *A Gyűjtő. Művés-zeti folyóirat* 1912, Nr. 3, 4, S. 237–320

Ausst. Kat. Budapest 1974

Franz Anton Maulbertsch és kora, hg. v. Klára Garas, Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest 28.6.–August 1974

Ausst. Kat. Budapest 1978

Kisplasztikai kiállítás a 10-től a 19. száza-dig / Ausstellung von Werken der Klein-plastik, 10-19. Jahrhundert, hg. v. Éva Eszláry u. Éva Koronkay, Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest 18.3.–2.7.1978

Ausst. Kat. Budapest 1980

Művészet Magyarországon 1780–1830, hg. v. Hedvig Szabolcsi u. Géza Galavics. Ausst. Kat. Magyar Nemzeti Galéria, Bu-dapest 5.6.–7.9.1980

Ausst. Kat. Budapest 1993

Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások / Baroque Art in Central Europe. Crossroads, hg. v. Miklós Mojzer, Ausst. Kat. Történeti Múzeum, Budapest 11.6.–10.10.1993

Ausst. Kat. Budapest 2002

Gorizia. Mille anni di una città nel centro Europa, hg. v. Marino de Grassi, Ausst. Kat. Történeti Múzeum, Budapest 14.6.–30.9.2002, Mariano del Friuli 2002

Ausst. Kat. Caserta 1988

Il Barocco in Slovacchia, hg. v. Magda Keleti, Ausst. Kat. Premio Nazionale Let-terario Stabile Nicola Stefanelli, Palazzo Reale, Caserta 15.10.–14.11.1988

Ausst. Kat. Como 2008

L'abbraccio di Vienna. Klimt Schiele e i capolavori del Belvedere, Ausst. Kat. Villa Olmo, Como 15.3.–20.7.2008

Ausst. Kat. Dresden 2000

Kosmos im Kopf. Gehirn und Denken, Ausst. Kat. Deutschen Hygiene-Mu-seum, Dresden 14.4.–25.10.2000, Ostfil-dern 2000

Ausst. Kat. Dresden 2005

Spiele. Zwischen Rausch und Regel, hg. v. Helga Raulff u. Margret Kampfmeyer-Kading, Ausst. Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 22.1.–31.10.2005

Ausst. Kat. Düsseldorf 1984

Ein anderes Klima. Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst, hg. v. Jürgen Harten, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 25.8.–5.10.1984

Ausst. Kat. Frankfurt 1999

Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol u. Maraike Bückling, Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 22.8.1999–9.1.2000, München 1999

Ausst. Kat. Frankfurt 2006

Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt / The Fantastic "Heads" of Franz Xaver Messerschmidt, hg. v. Maraike Bückling, Ausst. Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 15.11.2006–11.3.2007, München 2006

Ausst. Kat. Gorizia 1956

Il settecento Goriziano, hg. v. Guglielmo Coronini, Ausst. Kat. Palazzo Attems-Petzenstein, Gorizia Juli–August 1956

Ausst. Kat. Graz 1973

Körpersprache – Bodylanguage, hg. v. Horst Gerhart Haberl, Ausst. Kat. im Auftrag des Steirischen Herbst im Volksgarten, Graz 8.–22.10.1973 (Pfersich, 9/10)

Ausst. Kat. Graz 1977

Florentina Pakosta. Gesichtsbildungen. Radierungen im Zusammenhang mit den Charakterköpfen F. X. Messerschmidts, hg. v. Kulturreferat der Stadt Graz, Ausst. Kat. Kulturhaus Graz, 14.1.–5.2.1977; Galerie an der Stadtmauer, Villach 14.7.–4.8.1978

Ausst. Kat. Halbtorn 1990

Narziss Selbst-Bildnisse. Bilder und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Österreichischen Galerie, Ausst. Kat. Schloss Halbtorn, 9.5.–28.10.1990 (Wechelausstellung der Österreichischen Galerie, 144)

Ausst. Kat. Hamburg 1961

Sechs Sammler stellen aus, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 7.4.–11.6.1961

Ausst. Kat. Innsbruck 2008

Dracula. Woiwode und Vampir, hg. v. Wilfried Seipel, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, Innsbruck, 18.6.–31.10.2008

Ausst. Kat. Japan 2012

Masterworks from the Collections of the Prince Liechtenstein, hg. v. Johann Kräfter, Ausst. Kat. Tokyo, The National Art Center Tokyo, 3.10.–23.12.2012; Kochi, The Museum of Art Kochi 5.1.–7.3.2013; Kyoto, Kyoto Municipal Museum of Art, 19.3.–9.6.2013

Ausst. Kat. Kapfenberg 1999

Physis und Psyche. Darstellung und Interpretation des menschlichen Antlitzes, hg. v. Karl A. Irsigler, Ausst. Kat. Kunsthalle Kapfenberg, 7.5.–8.8.1999

Ausst. Kat. Kopenhagen 2001

Register. Torben Eskerod and Franz Xaver Messerschmidt, Ausst. Kat. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen 6.9.–28.10.2001

Ausst. Kat. Lawrence 1955

German and Austrian Sculpture of the Eighteenth Century, Ausst. Kat. The University of Kansas Museum of Art, Lawrence 15.10.–30.11.1955 (Miscellaneous publication of the Museum of Art, 17)

Ausst. Kat. Leverkusen 2000

Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen, hg. v. Oliver Zybok, Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 30.9.2000–7.1.2001, Leipzig 2000

Ausst. Kat. Linz 2009

Best of Austria. Eine Kunstsammlung, Ausst. Kat. Lentos Kunstmuseum Linz, 2.1.–10.5.2009, Weitra 2009

Ausst. Kat. London 1972

The Age of Neo-Classicism, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London u. Victoria and Albert Museum, London 9.9.–19.11.1972, London-Harlow 1972 (The Exhibition of the Council of Europe, 14)

Ausst. Kat. London 1987

Franz Xaver Messerschmidt – Character – "Heads" 1770–1783, Arnulf Rainer – Overdrawings Franz Xaver Messerschmidt, hg. v. James Lingwood u. Andrea Schlieker, Ausst. Kat. Institute of Contemporary Arts, London 26.2.1987–21.2.1988

Ausst. Kat. London 2000

Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, hg. v. Martin Kemp u. Marina Wallace, Ausst. Kat. Hayward Gallery, London 19.10.2000–14.1.2001, Berkeley 2000

Ausst. Kat. London 2010

Treasures from Budapest. European Masterpieces from Leonardo to Schiele, hg. v. Daniel Eksedjian, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London 25.9.–12.12.2010

Ausst. Kat. Los Angeles 2012

Messerschmidt and Modernity, hg. v. Antonia Boström, Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 24.7.–14.10.2012

Ausst. Kat. Luxemburg 2006

Das Zeitalter Maria Theresias. Meisterwerke des Barock, hg. v. Michael Krapf u. Cornelia Reiter, Ausst. Kat. Musée National d'histoire et d'art, Luxembourg 18.11.2006–11.2.2007, Wien 2006

Ausst. Kat. Luxemburg 2007

Attention, Tsiganes! Histoire d'un malentendu, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, 24.3.–21.10.2007

Ausst. Kat. Málaga 2012

The Grotesque Factor, Ausst. Kat. Museo Picasso Málaga, 22.10.2012–10.2.2013

Ausst. Kat. Manchester 1961

German Art 1400–1800 from Collections in Great Britain, Ausst. Kat. Manchester Art Gallery, 24.10.–10.12.1961

Ausst. Kat. Melk 1980

Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst, hg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung III/2 Kulturabteilung, Ausst. Kat. Stift Melk 29.3.–2.11.1980, Wien 1980 (Katalog des NÖ Landesmuseums, N. F. 95)

Ausst. Kat. Milano 2003

Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento, hg. von Flavio Caroli, Ausst. Kat. Palazzo Reale, Milano 13.11.2003–12.4.2004

Ausst. Kat. München 1913

Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden, Ausst. Kat. Kunstverein München, Herbst 1913

Ausst. Kat. München 1958

Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, hg. v. Eberhard Hanfstaengl, Ausst. Kat. Residenz München 15.6.–15.9.1958

Ausst. Kat. München 1977

Arnulf Rainer, Photoüberzeichnungen Franz Xaver Messerschmidt, hg. v. Hermann Kern, Ausst. Kat. Kunstraum München, 13.7.–8.10.1977; Kulturhaus Graz, 14.11.1977–28.1.1978

Ausst. Kat. München 1985

Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung, hg. v. Peter Volk, Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München 7.5.–21.7.1985, München-Zürich 1985

Ausst. Kat. München 1992

Karikatur & Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik, hg. v. Walter Koschatzky, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 5.6.–9.8.1992; KunstHaus Wien, 20.8.–18.10.1992, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover 8.11.1992–17.1.1993

Ausst. Kat. New York 1985

Liechtenstein, the Princely Collections, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, 20.10.1985–1.5.1986, New York 1985

Ausst. Kat. New York 1998

Bacon, Bourgeois & Messerschmidt, Ausst. Kat. Cheim & Read, New York 18.11.–31.12.1998

Ausst. Kat. New York 2007

The Artist as He Imagined Himself Laughing. A Self-Portrait by Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, Ausst. Kat. Charles Janoray Gallery, New York, Frühling 2007

Ausst. Kat. New York/Paris 2010–2011

Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783. From Neoclassicism to Expressionism/ Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, Ausst. Kat. hg. v. Maria Pötzl-Malikova u. Guilhem Scherf, Neue Galerie, New York 16.9.2010–10.1.2011; Paris, Musée du Louvre, 26.1.–25.4.2011, Milano 2010

Ausst. Kat. New York 2011

The Ronald S. Lauder Collection. Selections from the 3rd Century BC to the 20th Century. Germany, Austria, and France, Ausst. Kat. Neue Galerie New York, 27.10.2011–2.4.2012, München [u. a.] 2011

Ausst. Kat. Nice 1993

Franz Xaver Messerschmidt, sculpteur baroque (1736–1783) »Têtes de Caractères«, hg. v. Magda Keleti u. Luc Thévenon, Ausst. Kat. Musée d'Art et d'Histoire, Palais Massena, Nice 6.7.–3.10.1993

Ausst. Kat. Nürnberg 2004

Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider, hg. v. Frank Matthias Kammel, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15.5.2004–6.11.2005

Ausst. Kat. Nürnberg 2013

Charakterköpfe. Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung, hg. v. Frank Matthias Kammel, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 6.6.–6.10.2013

Ausst. Kat. Paris 1937

Exposition d'Art Autrichien, hg. v. Alfred Stix, Ausst. Kat. Musée du Jeu de Paume des Tuileries, Paris Mai–Juni 1937

Ausst. Kat. Paris 1993

L'âme au corps. Arts et sciences 1793–1993, hg. v. Jean Clair, Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 19.10.1993–24.1.1994

Ausst. Kat. Paris/Ottawa 2004

La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown / The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown, hg. v. Jean Clair, Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 12.3.–31.5.2004; National Gallery of Canada, Ottawa 25.6.–19.9.2004, New Haven 2004

Ausst. Kat. Paris/Berlin, 2005–2006

Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, hg. v. Jean Clair, Ausst. Kat. , Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 10.10.2005–16.1.2006; Neue Nationalgalerie, Berlin 17.2.–7.5.2006, Ostfil-dern-Ruit 2005

Ausst. Kat. Paris/London/New York 2006–2007

Portraits publics. Portraits privés 1770–1830, hg. v. Sébastien Allard, Guilhem Scherf et al., Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 4.10.2006–9.1.2007; The Royal Academy of Arts, London 3.2.–20.4.2007; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18.5.–10.9.2007, Paris 2006

Ausst. Kat. Praha 1937

Staré umění na Slovensku, hg. v. Karel Šourek, Ausst. Kat. Prager Burg, Wladislaw Saal 12.6.–10.10.1937

Ausst. Kat. Pressburg 1865

Katalog der Industrie-, Kunst- & archäologischen Ausstellung die bei der Gelegenheit der Versammlung der ungarischen Aerzte und Naturforscher in Pressburg veranstaltet wurde, Ausst. Kat. Pressburg, 27.8.1865 (Eröffnung)

Ausst. Kat. Pressburg 1883

Katalog der Kunst-Ausstellung in Pressburg zu Gunsten des Hummel-Denkmal Fondes, Ausst. Kat. Pressburg 1883

Ausst. Kat. Princeton 1989

Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections, hg. v. Thomas DaCosta Kaufmann, Ausst. Kat. The Art Museum Princeton University, 21.10.–3.12.1989; The University Art Museum, Santa Barbara 10.1.–25.2.1990, Princeton 1989

Ausst. Kat. Salzburg 1948

Österreichische Barockkunst. Malerei und Plastik, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Wien in Prunkräumen der Residenz Salzburg, Juni–September 1948 (Eröffnung 12.6.1948)

Ausst. Kat. Siena 2009

Arte. Genio e Folli. Il giorno e la notte dell'artista, hg. v. Vittorio Sgarbi, Ausst. Kat. Complesso muzeale Sta Maria della Scala, Siena 31.1.–25.5.2009

Ausst. Kat. Stockholm 2012

Passioner. Konst och känslor genom fem sekler, Ausst. Kat. Nationalmuseum, Stockholm 8.3.–12.8.2012 (Nationalmusei utställningskatalog, 665)

Ausst. Kat. St. Pölten 1996

Ostarrîchi – Österreich 996–1996. Menschen, Mythen, Meilensteine, hg. v. Ernst Bruckmüller, Ausst. Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Ostarrichi-Kulturhof, Neuhofen u. Shedhalle, St. Pölten 4.5.–3.11.1996 (Katalog des NÖ Landesmuseums, N. F. 388)

Ausst. Kat. Stupinigi 2005

Il Male. Esercizi di pittura crudele, hg. v. Vittorio Sgarbi, Ausst. Kat. Palazzina di Caccia di Stupinigi, Turin 25.2.–26.6.2005, Milano 2005

Ausst. Kat. Stuttgart 2004

Grosse Kunst in kleinem Format. Kleinplastiken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, hrsg. v. Fritz Fischer, Ausst. Kat. Württembergisches Landesmuseum, 8.10.2004–27.2.2005

Ausst. Kat. Stuttgart 2006

Kunst lebt! Die Welt mit anderen Augen sehen, hg. v. Tilman Osterwold, Ausst. Kat. Kunstgebäude Stuttgart, 25.5.–24.9.2006

Ausst. Kat. Versailles 1964

Vienne à Versailles. Les grandes collections autrichiennes au château de Versailles, hg. v. Vinzenz Oberhammer u. Gérard van der Kemp, Ausst. Kat. Schloss Versailles, 6.5.–11.10.1964

Ausst. Kat. Viechtach/Freising 1989

Barock in der Slowakei, hg. v. Magda Keletiová, Ausst. Kat. Kunsthaus Ostbayern, Viechtach 10.6.–31.8.1989; Diözesanmuseum Freising 8.12.1989–11.3.1990

Ausst. Kat. Ville d'Évian 2011

Splendeurs des Collections du Prince Liechtenstein, hg. v. Johann Kräftner, Ausst. Kat. Palais Lumière, Ville d'Évian, 4.6.–2.10.2011

Ausst. Kat. Wien 1793

[Strunz, Franz]: *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst. Herausgegeben vom Verfasser der freimütigen Briefe über Böhmens und Österreichs Schaafzucht*, Wien 1793

Ausst. Kat. Wien 1794

[Strunz, Franz]: *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst. Herausgegeben vom Verfasser der freimütigen Briefe über Böhmens und Österreichs Schaafzucht*, Wien 1794, 2. Aufl., (Faksimile der Wiener Bibliophilen Gesellschaft, Jahrgabe 1982 mit Nachwort v. Maria Pötzl-Malikova)

Ausst. Kat. Wien 1808

Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt, k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst. Herausgegeben von dem Verfasser der freymütigen Briefe über Böhmens und Österreichs Schaafzucht, Wien 1808

Ausst. Kat. Wien 1835

Kurzer Auszug aus der Biographie von Franz Xaver Messerschmidt, gewesen öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst in Wien und Hofbildhauers in München, Wien 1835

Ausst. Kat. Wien 1852

Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt gewesen k. k. öffentlichen Lehrers der Bildhauerkunst in Wien und Hofbildhauers in München. Mit kurzen Bemerkungen über dessen neun und vierzig Original-Charakter-Büsten, Wien 1852

Ausst. Kat. Wien 1858

Fr. Xav. Messerschmidt's Büsten-Charakteristik von Dr. G. H., Wien 1858

Ausst. Kat. Wien 1877

Die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877, Akademie der bildenden Künste Wien, 3.4.–17.6.1877

Ausst. Kat. Wien 1880

Katalog der historischen Porträtausstellung im Künstlerhause (1680–1840), hg. von der Wiener Künstlergenossenschaft, Wien 1880

Ausst. Kat. Wien 1907

Katalog der zweiundzwanzigsten Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, Ausst. Kat. Künstlerbund Hagen, Wien 10.3.–2.6.1907

Ausst. Kat. Wien 1930/a

Katalog der Maria-Theresia-Ausstellung, hg. v. Verein der Mjuseumsfreunde in Wien. Ausst. Kat. Schloss Schönbrunn, Wien Mai–Oktober 1930

Ausst. Kat. Wien 1930/ b

Neuerwerbungen des Barockmuseums und der Galerie des 19. Jahrhunderts 1924–1930, Ausst. Kat. Österreichische Galerie, Wien 1930 (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, 15)

Ausst. Kat. Wien 1959

Neuerwerbungen 1949–1959, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, 24.4.–14.12.1959

Ausst. Kat. Wien 1980

Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, hg. v. Walter Koschatzky, Ausst. Kat. Schloss Schönbrunn, Wien 13.5.–26.10.1980, Salzburg-Wien 1980

Ausst. Kat. Wien 1982

Franz Xaver Messerschmidt. Ein europäischer Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus, Österreichische Galerie, hg. v. Hans Aurenhammer, Wien 28.5.–26.10.1982 (Folder)

Ausst. Kat. Wien 1987

Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. v. Werner Hofmann. Ausst. Kat. Österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung im Künstlerhaus, 3.4.–12.7.1987 (Wiener Festwochen)

Ausst. Kat. Wien 1989

Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele, hg. v. d. Wiener Festwochen, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Messepalast, Wien 27.4.–6.8.1989

Ausst. Kat. Wien 1990

Zaubertöne. Mozart in Wien 1781–1791, hg. v. Historischen Museum der Stadt Wien, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 6.12.1990–15.9.1991 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 139)

Ausst. Kat. Wien 1993

Georg Raphael Donner 1693–1741, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2.6.–30.9.1993 (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, 173)

Ausst. Kat. Wien / Zürich 1996

Austria im Rosennetz, hg. v. Peter Noever, Ausst. Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien 11.9.–10.11.1996, Wien [u. a.] 1996; Kunsthaus Zürich, 6.12.1996–23.2.1997

Ausst. Kat. Wien 1996

Mäßig und gefräßig, Ausst. Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien 27.3.–28.7.1996, Milano 1996

Ausst. Kat. Wien 1997/a

850 Jahre St. Stephan, Symbol und Mitte in Wien 1147–1997, Historisches Museum der Stadt Wien, 24.4.–31.8.1997, Wien 1997 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 226)

Ausst. Kat. Wien 1997/b

Kunst & Wahn, hg. v. Ingried Brugger, Peter Gorsen u. Klaus Albrecht Schröder, Ausst. Kat. Kunstforum Wien 5.9.–8.12.1997, Köln 1997

Ausst. Kat. Wien 2001

Die Kunst, als Mensch menschlich zu leben. Wiens Beitrag zum Welterbe–2000 und mehr, hg. v. Günter Dürig, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, 5.4.–20.5.2001 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 272)

Ausst. Kat. Wien 2002

Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, hg. v. Michael Krapf, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 11.10.2002–9.2.2003 (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere, 254), Ostfildern-Ruit 2002

Ausst. Kat. Wien 2004/a

Neoclassicism and Biedermeier, hg. v. Johann Kräftner, Ausst. Kat. Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, Wien 29.3.–7.11.2004, München [u. a.] 2004

Ausst. Kat. Wien 2004/b

Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis, hg. v. Renate Trnek, Ausst. Kat. Akademie der bildenden Künste Wien, 19.11.2004–20.2.2005, Ostfildern-Ruit 2004

Ausst. Kat. Wien 2006

Aufgeklärt, Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, hg. v. Sabine Grabner u. Michael Krapf, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 25.10.2006–18.2.2007, München 2006

Ausst. Kat. Wien 2008

Tony Cragg >> F. X. Messerschmidt, hg. v. Agnes Husslein-Arco, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 29.1.–25.5.2008

Ausst. Kat. Wien 2010/a

Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein, hg. v. Johann Kräftner, Ausst. Kat. Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, Wien 12.2.–24.8.2010

Ausst. Kat. Wien 2010/b

Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900, hg. v. Gemma Blackshaw u. Leslie Topp, Ausst. Kat. Wien Museum, 21.1.–2.5.2010 (Sonderausstellung des Wien Museums, 362)

Ausst. Kat. Wien 2012

Die Nacht im Zwielficht. Kunst von der Romantik bis heute, hg. v. Agnes Husslein-Arco, Brigitte Borchhardt-Birbaumer u. Harald Krejci, Ausst. Kat. Belvedere, Wien 24.10.2012–17.2.2013, München [u. a.] 2012

Ausst. Kat. Wien 2013

Barock since 1630, hg. v. Agnes Husslein-Arco, Georg Lechner u. Alexander Klee, Ausst. Kat. Belvedere, Wien 27.2.–9.6.2013

Ausst. Kat. Wien 2014/a

Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit, hg. v. Christian Benedik u. Klaus Albrecht Schröder, Ausst. Kat. Albertina, Wien 14.3.–29.6.2014, Ostfildern 2014 (Ausstellung der Albertina, 505)

Ausst. Kat. Wien 2014/b

Martin van Meytens der Jüngere, hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Georg Lechner, Winterpalais des Belvedere, Wien 18.10.2014–8.2.2015

Ausst. Kat. Wien 2014/c

Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938), hg. v. Agnes Husslein-Arco, Matthias Boeckl u. Harald Krejci, Ausst. Kat. Belvedere, 11.10.2014–1.2.2015, München 2014

Ausst. Kat. Zaragoza 2008

Goya e Italia, hg. v. Joan Sureda, Ausst. Kat. Museo de Zaragoza, 1.6.–15.9.2008

Ausst. Kat. Zürich 1955

Schönheit des 18. Jahrhunderts. Malerei, Plastik, Porzellan, Zeichnung, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, 10.9.–31.10.1955

Auktionskataloge**Aukt. Kat. Berlin 1937**

Die Sammlung Frau Emma Budge, Hamburg, Aukt. Paul Graupe, Berlin 27.–29.9.1937

Aukt. Kat. London 1985

European Sculpture & Works of Art. 2nd April 1985, Aukt. Kat. Sotheby's, London 1985

Aukt. Kat. London 2000

19th Century European Paintings, including the Scandinavian Sale. 7 April 2000, Aukt. Kat. Sotheby's, London 2000

Aukt. Kat. London 2005

European Sculpture & Works of Art. 8 July 2005, Aukt. Kat. Sotheby's, London 2005

Aukt. Kat. London 2008

European Sculpture & Works of Art, Aukt. Kat. Sotheby's, London, 8.7.2008

Aukt. Kat. London 2010

Old Master Sculpture & Works of Art. 7 December 2010, Aukt. Kat. Sotheby's, London 2010

Aukt. Kat. London 2013

European Sculpture & Works of Art. Medieval to Modern. 4 December 2013, Aukt. Kat. Sotheby's, London 2013

Aukt. Kat. London 2014

Old Master Sculpture & Works of Art. 3 December 2014, Aukt. Kat. Sotheby's, London 2014

Aukt. Kat. Los Angeles 1972

Nineteenth Century Bronzes, Jewelry, Silver, Furniture & Decorations. The Collection of Morris D. Solow. 24 to 25 May 1972, Aukt. Kat. Sotheby's Parke Bernet, Los Angeles 1972

Aukt. Kat. New York 2005

Art of the Enlightenment. 27 January 2005, Aukt. Kat. Sotheby's, New York 2005

Aukt. Kat. Wien 1865

Versteigerung der Kunst-Sammlung des Herrn Jos. Dan. Böhm, Aukt. Kunsthandel Alexander Posonyi, Wien 4.12.1865

Aukt. Kat. Wien 1889

Katalog von Oelgemälden, Miniaturen und Antiquitäten aus dem Nachlasse des Herrn Josef Carl Ritter von Klinkosch, Aukt. Kat. H. O. Miethke, Wien 1889

Aukt. Kat. Wien 1910

Katalog der Kunst-Sammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Karl Ferdinand Grafen de la Roche, Graz. Ölgemälde alter Meister, Miniaturen, Aquarelle, Zeichnungen, Bronzen [...]. 21. bis 23. Februar 1910, Aukt. Kat. Dorotheum, Wien 1910

Aukt. Kat. Wien 1933

Nachlass-Versteigerung. 7. Dezember 1933, Aukt. Kat. Auktionshaus S. Wendlinger, Wien 1933

Aukt. Kat. Wien 2002

49. Kunstauktion. Asian Art & Antiques, Aukt. Kat. Wiener Kunst Auktionen, Wien 27.11.2002

Aukt. Kat. Zürich 2009

Möbel, Pendulen, Bronzen, Spiegel, Tapisserien und Dekorative Kunst. 3. Dezember 2009, Aukt. Kat. Koller Zürich 2009

Danksagung / Acknowledgments

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen jenen bedanken, die sich um das Erscheinen dieser Publikation verdient gemacht haben und mich bei meiner Arbeit unterstützten. Allen voran gehört mein Dank Frau Agnes Husslein-Arco, Direktorin des Belvedere in Wien, die die Publikation in die Reihe der von ihr herausgegebenen Werkverzeichnisse aufgenommen und ihr Erscheinen zusammen mit dem Dorotheum ermöglicht hat. Das Manuskript wurde vom Research Center des Belvedere betreut und vom Verlag Bibliothek der Provinz zum Druck vorbereitet. Allen Mitarbeitern beider Institutionen, die sich an dieser Arbeit beteiligt und zum Entstehen der Publikation beigetragen haben, gilt ebenfalls mein Dank. Vielseitige Unterstützung habe ich dabei besonders vom Kurator der Barocksammlung des Belvedere Herrn Georg Lechner erhalten. Unter den Fotografen, die sich an der Publikation beteiligt haben, bedanke ich mich vor allem bei Frau Elfriede Mejchar, die ihre hervorragenden Aufnahmen bereitwillig für die Publikation zur Verfügung stellte.

Bei meinen umfangreichen Recherchen zum Werk Messerschmidts habe ich von verschiedenen öffentlichen Institutionen viel Entgegenkommen erfahren. Das gilt sowohl für museale Einrichtungen, wie auch für diverse Archive und Bibliotheken in Mitteleuropa. Allen ihren Mitarbeitern, die mir bereitwillig ihre Bestände öffneten und meine Arbeit mit Rat und Tat begleiteten, sei hier dankbar gedacht. Derselbe Dank gehört auch den meist anonymen Sammlern, die mir Zugang zu ihren Messerschmidt-Werken ermöglichten.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich Frau Anna Schirlbauer namentlich nennen, die mich mit ihrer umfangreichen historischen Erfahrung zu mancher ver-

I would like to express my gratitude to all those who have contributed to the publication of this volume and have supported me in my work. There is, first and foremost, the director of the Belvedere in Vienna, Agnes Husslein-Arco, who has given this volume a place in the series of catalogues raisonnés edited by her. In conjunction with the Dorotheum it is she who has made this publication possible. I owe a debt of gratitude to the Belvedere Research Center for the vetting of the manuscript and to the Verlag Bibliothek der Provinz for its preparation for printing and would like to thank the staff at both these institutions who have been involved in this project and its realisation. The curator of the Belvedere's Baroque Collection, Georg Lechner, has provided manifold assistance, for which I am deeply thankful. I would like to thank the photographers who have contributed to this volume and to none more than Elfriede Mejchar, who has willingly put her outstanding photographs at my disposal for this publication.

In my farflung research on Messerschmidt's work I have received help from a great number of public institutions. This is true both of museums and diverse archives and libraries in Central Europe. I would like to thank the many people at these institutions who readily unfolded their holdings before me and assisted me in word and deed. I am equally grateful to the mostly anonymous collectors who have granted me access to their Messerschmidt works.

Furthermore, I would like to take this opportunity to mention Anna Schirlbauer by name. With her comprehensive historical expertise she has guided me to many a hidden source. The senior consultant of a psychiatric clinic, Michal Maršálek, gave me the opportu-

borgenen Quelle geführt hat. Mit dem Psychiater Primarius Michal Maršálek hatte ich die Gelegenheit, interessante Gespräche über die Interpretationsmöglichkeiten von Messerschmidts *Charakterköpfen* zu führen. Unter den Kollegen war es besonders Luigi Ronzoni, der mit seinen tiefen Kunstkenntnissen und stetigem Interesse am Phänomen Messerschmidt einen nie versiegenden Gesprächsstoff lieferte und mir auch bereitwillig seine archivalischen Funde zur Verfügung stellte.

Bedanken möchte ich mich für ihre Unterstützung weiters bei: Antonia Boström, Jens Burk, Katarína Chmelinová, Helen Coufalik, László Graf Erdödy, Rainer Franz, Géza Galavics, Mátyás Gödölle, Alexandra Hanzl, Ulrich Hofstätter, Elfriede Iby, Anna Jávör, Katja Kaluga, Michael Krieger, Johann Kräftner, Annette Lettau, Zuzanna Ludíková, Jana Luková, Claudia Maué, Gernot Mayer, Monique Meyer, Olivier Michel, Pierre Morin, Radoslav Ragač, Júlia Ragačová, Valerie Sauvestre, Ingeborg Schemper-Sparholz, Guilhem Scherf, Konrad Schlegel, Arthur Stögmann, Miriam Szócs, Jozef Tihányi, Johann Weissensteiner und vielen anderen.

Mein persönlicher Dank gilt vor allem meinem Mann, Karl Michel Pörtl, der mit viel Verständnis und großer Geduld meine häufige Abwesenheit und ständige Arbeit in Bibliotheken und Archiven ertragen hat und alles getan hat, damit ich diese Publikation zum Abschluss bringen konnte. Ihm ist sie daher herzlich gewidmet.

nity to engage in interesting discussions about the interpretation of Messerschmidt's *Character* "Heads". Of my colleagues it was above all Luigi Ronzoni, whose profound expertise in the history of art and whose acute interest in the Messerschmidt phenomenon proved to be an inexhaustible source of conversation. I am especially grateful to him for readily sharing his archival findings with me.

I am also indebted to Antonia Boström, Jens Burk, Katarína Chmelinová, Helen Coufalik, László Graf Erdödy, Rainer Franz, Géza Galavics, Mátyás Gödölle, Alexandra Hanzl, Ulrich Hofstätter, Elfriede Iby, Anna Jávör, Katja Kaluga, Michael Krieger, Johann Kräftner, Annette Lettau, Zuzanna Ludíková, Jana Luková, Claudia Maué, Gernot Mayer, Monique Meyer, Olivier Michel, Pierre Morin, Radoslav Ragač, Júlia Ragačová, Valerie Sauvestre, Ingeborg Schemper-Sparholz, Guilhem Scherf, Konrad Schlegel, Arthur Stögmann, Miriam Szócs, Jozef Tihányi, Johann Weissensteiner and many others.

Last but not least I would like to thank my husband, Karl Michel Pörtl, who has reacted with exquisite understanding and a great deal of patience to my frequent absences and my constant work in libraries and archives and has done everything to enable me to see this book through. It is to him that I want to dedicate it—from my heart.

Abkürzungen / Abbreviations

Abb.	Abbildung	Lit.	Literatur
aktual.	aktualisiert	Ms.	Manuskript
AMB	Archív mesta Bratislavy	MZA	Moravský zemský archiv
amtl.	amtlich	N. F.	Neue Folge
Anm.	Anmerkung	Nr.	Nummer
Aufl.	Auflage	o. S.	ohne Seite
Ausg.	Ausgabe	o. J.	ohne Jahr
Bearb.	Bearbeiter	OkäA	Oberstkämmereramnt
Bd.	Band	ÖKT	Österreichische Kunsttopographie
Ders.	Derselbe	ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
Diss.	Dissertation	r	recto
Dok.	Dokument	S.	Seite
durchges.	durchgesehen	SNA	Slovenský národný archív
Ed.	Edition	sog.	sogenannt
erg.	ergänzte	Sp.	Spalte
erw.	erweitert	Taf.	Tafel
et. al.	und Andere	u.	und
etc.	etc.	u. a.	unter anderem
FA	Familienarchiv	UAAbKW	Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien
FDH	Freies Deutsches Hochstift	UAWien	Universitätsarchiv Wien
FHKA	Finanz- und Hofkammerarchiv	v	verso
fol.	folio	VA	Verwaltungsakten
H.	Heft	verb.	verbesserte
HAL	Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Hausarchiv	verm.	vermehrte
HBA	Hofbauamt	Vgl.	Vergleich
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv	Vol.	Volume
hg. v.	herausgegeben von	ZB	Zentralbibliothek
Jg.	Jahrgang	zugl.	zugleich
Kat.	Katalog		
Kat. Nr.	Katalognummer		
k. k.	kaiserlich königlich		

© Albertina, Wien: S. 261, WV 58, WV X 5; Albert Marencin Vydavatelstvo PT, Bratislava: S. 97, S. 98, S. 99; Antiquariat & Kunsthandel Joseph Steutzger, Buch am Buchrain: S. 21; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege / Arthur Schlegel: S. 22; Bayerisches Nationalmuseum München: S. 91, WV 41; Bayerisches Nationalmuseum München / Walter Haberland: S. 103, WV 43, WV 108; Belvedere, Wien: S. 26, S. 30, S. 31, S. 34, S. 35, S. 39, S. 43, WV 2, WV 3, WV 4, WV 5, WV 7, WV 13, WV 32, WV 73, WV 89, WV 121, WV X 12; Belvedere, Wien / Johannes Stoll: S. 47, S. 59, S. 72, S. 128, S. 131, S. 135, S. 144, S. 157, S. 161, S. 165, S. 169, S. 173 (rechts), WV 25, WV 27, WV 32, WV 76, WV 80, WV 81, WV 85, WV 87, WV 90, WV 92, WV 93, WV 95, WV 97, WV 101, WV 102, WV 103, WV 104, WV 105, WV 107, WV 110, WV 111, WV 118; BHÖ / Bunge, Neubauer: S. 217; bpk / Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Kaiser Friedrich-Museums-Verein: S. 177, WV 115; bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin: S. 71, WV 31; bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders: WV 47; bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt: WV X 7; bpk / Staatsbibliothek zu Berlin / Dietmar Katz: S. 113; bpk / The Metropolitan Museum of Art: S. 175 (unten), WV 109, WV X 1; Etro, Gerolamo und Roberta, Mailand / Courtesy Neue Galerie New York: WV 98; Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, Görz / Carlo Sciauero: WV 56, WV 120, WV 125; Galéria mesta Bratislavy: S. 104, S. 122, WV 49, WV 50, WV 60; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg / Dirk Messberger: S. 90, S. 150, WV 96, WV 100; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg / Monika Runge: WV X 9; Hanák, Jaromír, Brunn: WV 26; Heeresgeschichtliches Museum, Wien: S. 36; Heeresgeschichtliches Museum, Wien / Courtesy Neue Galerie New York: S. 28/29; Hrvatski Povijesni Muzej, Zagreb: WV 48; Kunsthistorisches Museum, Wien: S. 41, S. 44, S. 75, WV 14, WV 35;

Land Niederösterreich, Landessammlungen Niederösterreich / Elfriede Mechjar: S. 18, S. 48, S. 52, S. 53, S. 54, S. 55, S. 57, S. 102, S. 132, WV 17; Landesmuseum Württemberg, Stuttgart / P. Frankenstein, H. Zwietasch: S. 178 (rechts), WV 117, WV 123, WV 127, WV 128; Liebieghaus Skulpturensammlung / ARTOTHEK: S. 84, WV 36; Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna: S. 51, S. 83, WV 15, WV 30, WV 37; Magyar Nemzeti Galéria, Budapest: S. 110, WV 124; Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert: S. 178 (links), WV 88; Museum of Fine Arts, Boston 2015: S. 130, WV 106; National Museum, Stockholm: S. 25; Neue Galerie New York: S. 28 / 29; Neumeister, Werner, München: S. 60; Österreichische Nationalbibliothek, Wien: S. 12, S. 81, S. 94, S. 115, S. 119, S. 125, S. 171, S. 238, WV 19, WV 76 A, WV 82, WV 83, WV 99 A, WV 102, WV 110 A, WV 112, WV 114, WV 116, WV X 2, WV X 3; Országos Széchényi Könyvtár, Budapest: S. 105; Pakosta, Florentina / Bildrecht, Wien 2015: S. 155; Photo Scala, Florence / Courtesy Sovrintendenza di Roma Capitale 2014: S. 67; Privatbesitz / Courtesy Pötzl-Malikova, Maria, München: S. 153, S. 166, WV 72, WV 84, WV 94, WV 126; Privatbesitz, Freilassing: WV 59; Private Collection / Courtesy Neue Galerie New York: S. 143, WV 71, WV 99; Private Collection, New York / Courtesy Neue Galerie New York / Hulya Kolabas: WV 77, WV 113; Rainer, Arnulf / Belvedere, Wien: S. 154; Slovenská národná galéria, Bratislava: WV 119; Sovrintendenza di Roma Capitale – Foto in Comune / Scala, Florence / Zeno Colantoni 2014: S. 85; Staatliche Graphische Sammlung München: S. 23; Stiftung Stadtmuseum Berlin / Oliver Ziehe: S. 141; Szépművészeti Múzeum, Budapest: S. 106, S. 109, S. 149, WV 44, WV 45, WV 51, WV 52, WV 53, WV 61, WV 63, WV 65, WV 75, WV 78, WV 78 A, WV 86; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: WV 91; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck: S. 40; Uměleckoprůmyslové museum, Prag: WV 54, WV 55; V&A Images / Victoria and Albert Museum, London: WV 122; Wiener Stadt- und Landesarchiv, Karto-

graphische Sammlung – Sammelbestand, P111 Vogelschauplan, Josef Daniel Huber 1769–1774: S. 79; Wien Museum: S. 66, S. 116, S. 170 (unten), WV 22, WV 79.

Scans:

Ficacci, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Köln [et. al.] 2000 [Abb. 916]: S. 65; Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783. *From Neoclassicism to Expressionism*, hg. v. Maria Pötzl-Malikova u. Guilhelm Scherf, Neue Galerie New York, 16.9.2010–10.1.2011, Milano 2010 [Abb. S. 183]: WV 74; *Kaiser-Huldigungs-Ausstellung*, Ausst. Kat. Hagenbund, Wien, Zedlitzhalle 11.4.–4.10.1908 [Abb. o. S.]: S. 126; Marsden, Charles David: Blepharospasm-oromandibular dystonia syndrome (Brueghel's syndrome) A variant of adult-onset torsion dystonia?, in: *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry*, Bd. 39, London 1976, S. 1204–1209 [Abb. 2] / © 2015 Copyright Clearance Center: S. 168; Strunz, Franz (Hg.): *Merkwürdige Lebensgeschichte des Franz Xaver Messerschmidt k. k. öffentlichen Lehrer der Bildhauerkunst*. Herausgegeben vom Verfasser der freimüthigen Briefe über Böhmens und Österreichs Schaafzucht, Wien 1794, 2. Aufl. (Faksimile der Wiener Bibliophilen Gesellschaft, Jahresgabe 1982), [Abb. o. S.], Titelblatt und Frontispiz: S. 119; Volkmann, Jens: Dystonie in: Oertel, Wolfgang (Hg.): *Parkinson-Syndrome und andere Bewegungsstörungen*, Stuttgart [et. al.] 2012, S. 229–266, Abb. 10.3 (unten), Abb. 10.2 e, 10.2 c / © 2015 Thieme Verlagsgesellschaft: S. 170 (oben), S. 173 (links), S. 175 (oben).

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherche der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir in diesen Fällen um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen.

If in spite of our thorough research any individual illustrations have not been correctly attributed or acknowledged, we offer our apologies and would appreciate any information that will allow us to rectify the matter in future editions.

IMPRESSUM / IMPRINT

Diese Publikation erscheint in der Reihe Belvedere Werkverzeichnisse, Band 4

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT – Monografie und Werkverzeichnis

Belvedere Wien, 2015

Direktorin und Herausgeberin: Agnes Husslein-Arco

Autorin: Maria Pötzl-Malikova

Unter Mitarbeit von Georg Lechner

Vorarbeiten unter Mithilfe von Christina Bachl-Hofmann, Beate Drescher, Ana Petrovic und Stefan Üner

Belvedere

Prinz Eugen Straße 27

1030 Wien

www.belvedere.at



© 2015 Belvedere, Wien und die Autoren

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-99028-449-0 (Buchhandelsausgabe)

ISBN: 978-3-902805-73-7 (Museumsausgabe)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Verwendung für Funksendungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

Verlag Bibliothek der Provinz, A-3970 Weitra

www.bibliothekderprovinz.at

Grafische Gestaltung: K·I·O·S·K–Editorial Design, Matias S. Pils

Lithografie: Gottfried Eilmsteiner

Lektorat: Barbara Fink

Übersetzung Deutsch–Englisch: Otmar Binder

Druck und Bindung: GRASPO

Umschlagabbildung: Franz Xaver Messerschmidt, Zweiter Schnabelkopf, 1777–1781, Alabaster, Belvedere, Wien

Vorsatz / Nachsatz: Matthias Rudolph Toma, Charakterbüsten von Franz Xaver Messerschmidt, Beiblatt zu *Der Adler*, 1839, Lithografie

Ermöglicht durch die freundliche Unterstützung des

DOROTHEUM
SEIT 1707