



# „AUGE-BLICK-SPIEGEL-GRIMASSE“

Franz Xaver Messerschmidt:  
„Charakterköpfe“

Die sogenannten „Charakterköpfe“ sind verzerrte Selbstporträts des Künstlers Franz Xaver Messerschmidt und Ergebnisse seiner letzten Jahre obsessiver Arbeit vor und mit dem Spiegel. Sein „Gesichter-Schneiden“ vor dem Spiegel bringt „zerschnittene Gesichter“ hervor und belebt darüber archaische Phantasmen des „zerstückelten Körpers“. Das Dispositiv /Auge-Blick-Spiegel-Grimasse/ beleuchtet die „Kopfstücke“ vor dem theoretischen Hintergrund des „Spiegelstadiums“ von J. Lacan und stellt sie in die Nähe zur „Kunst am Körper-Bau“, wie wir sie von Body-Art und Performance-Kunst (z. B. ORLAN oder Marina Abramovic) kennen.

Summary .....	2
Mutmaßungen über den Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt .....	3
Eine Grimasse schneiden.....	9
„Die Spaltung von Auge und Blick“ .....	11
Mein Ich und der Spiegel.....	13
Zwei „Stützpfeiler“ des Ich: <i>Idealich</i> und <i>Ichideal</i> .....	17
Franz Xaver Messerschmidt und seine „Spiegel-Manie“ .....	20
Das Dispositiv / <i>Auge-Blick-Spiegel-Grimasse</i> / : Resümee .....	26
Anhang 1 und 2 .....	28
Bibliografie .....	30

## SUMMARY

1769 ist Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) am Höhepunkt seiner Karriere und Hofbildhauer an der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste. Weil ihm die in Aussicht gestellte Professur 1774 verwehrt bleibt, zieht er sich gekränkt zurück und arbeitet bis zu seinem Lebensende an der Serie seiner „Kopfstücke“. Diese bringen ihm Weltruhm ein, aber auch den Ruf eines „geisteskranken Künstlers“, der sich bis heute hartnäckig hält. Wesentlich verantwortlich dafür ist ein Vortrag des Psychoanalytikers Ernst Kris vor der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung (1932).

Der vorliegende Text geht auf den Vortrag von E. Kris ein, nimmt aber mit dem Dispositiv */Auge-Blick-Spiegel-Grimasse/* einen Weg auf, der einer Pathologisierung des Künstler zu entgehen versucht. Die sogenannten „Charakterköpfe“ werden als verzerrte Selbstporträts des Künstlers und als Ergebnis seiner letzten Arbeitsjahre gelesen, in denen der *Spiegel* und die *Mimik* im Zentrum stehen. Das Dispositiv zeigt: Das „Gesichter-Schneiden“ des Künstlers vor dem Spiegel bringt „zerschnittene Gesichter“ hervor und belebt darüber die archaischen Phantasmen des „zerstückelten Körpers“, die mit der Herausbildung der ICH-Instanzen und deren Stützen des *Idealich* und des *Ichideal* verdrängt worden sind. Mit Hilfe dieser Begriffe kann die „Abkehr“ Messerschmidts vom klassizistischen Kunstideal als „Verwerfung“ seines bisherigen *Ichideals* entziffert und die darauf folgende obsessive Arbeit *vor* und *mit* dem Spiegel als Auseinandersetzung mit dem Selbst gelesen werden. Aus dieser Optik steht die bizarre Mimik seiner „Kopfstücke“ in der Nähe zur „Kunst am Körper-Bau“, wie wir sie von den Beispielen der Body-Art und Performance-Kunst (z. B. ORLAN oder Marina Abramovic´) kennen.

Schlüsselwörter: Idealich; Ichideal; Blick als Objekt a; Genießen (Jouissance); Wiederholungszwang

Messerschmidt hat mich gepackt! So wie es die vielen Museumsbesucher und Betrachter seiner „Kopfstücke“ packt und seit je gepackt hat! Die Messerschmidt-Fratzen blicken, ja springen mich an und zwingen mir das Spiel auf, sie nachzuahmen oder machen mir einfach Lust, mein Gesicht für mich selbst zu verzerren und es blöde in den Raum zu stellen. *Aus dem gewohnten Bild deines Antlitzes ausbrechen!* – das scheint eine der vielen Botschaften zu sein, die von den Messerschmidt-Köpfen ausgeschickt werden. Aber: Was ist das überhaupt, dieses „Gesichter-Schneiden“? Was bedeutet es, wenn man vor dem Spiegel sein Gesicht verzerrt? Ist es etwa ein rebellischer Akt gegen das Alltagsgesicht? – Eine Woche später erinnert mich die Courbet-Ausstellung im Leopold Museum an etwas, das mir während des Besuchs der Messerschmidt-Ausstellung im Unteren Belvedere gedämmt ist: Der Blick des Malers Gustave Courbet (1819–1877) findet jenseits der codierten Blickthemen neue Sujets und greift für die damalige Zeit völlig ungewohnte Ausschnitte aus der Welt auf, in der er sich bewegt. Nicht das Ideale und Transzendente – wie etwa allegorische Figuren, mythologische Darstellungen mit Heiligen oder Helden – nimmt er ins Visier, sondern einfache Menschen aus seiner sozialen Wirklichkeit, staubige Steinklopfer und Bauern beispielsweise. Nackte Frauenkörper setzt er in pornographischer Manier und in übergroßen Formaten in Szene. Daneben auch Landschaftsansichten aus seiner Umgebung. Die Bilder, die er selbstbewusst und variantenreich von sich und seinen Lebensräumen zu sehen gibt, brüskieren das damalige Publikum, dessen Blick am Erhabenen geschult war. Er komme „ohne Ideal und ohne Religion“ aus, steht auf einem seiner Gemälde, folglich verwundert es nicht, wenn sein malerisches Werk damals als Provokation aufgefasst wird. Es „verzerrt“ – ähnlich wie Messerschmidts Köpfe – den herrschenden ästhetischen und sozialen Themenkanon. Innovation ist Neuerung, und Neuerung ist in gewissem Sinn immer auch eine Art von „Verschiebung“ des Bestehenden, weshalb man auf derartige Werke – in der Regel – mit Argwohn und Abwehr reagiert. Innovatives löst Irritation, Skepsis, häufig Ablehnung aus, egal auf welchem Gebiet es in Erscheinung tritt.

Das trifft erwiesenermaßen auch für Messerschmidts Serie der „Kopfstücke“<sup>1</sup> zu, an der er seit ca. 1770 bis zu seinem Tod 1783 arbeitet. Die Skurrilität der Mimik dieser Köpfe befremdet das Publikum, für so manchen scheint es die etablierte Porträtkunst sogar zu verhöhnen.<sup>2</sup> Statt wie üblich einen glatten, gefassten und repräsentativen Gesichtsausdruck wiederzugeben, starren die Gesichter vor Anstrengung. Ihre angespannte Verkrampfung spiegelt weder das unwillkürliche Aufflackern eines Affektes noch ausgeprägte Charakterzüge wider, sondern, was uns Messerschmidt präsentiert, scheint ein absichtliches „Gesicht-Zerreißen“ zu sein, ein seltsames Spiel mit seinem eigenen Gesicht, wie Katharina

---

<sup>1</sup> Seit 1805 kursiert diese Serie unter der Bezeichnung „Charakterköpfe“.

<sup>2</sup> Gleichzeitig muss betont werden, dass Messerschmidt die gängigen Formen der Plastik und der Skulptur sehr wohl, ja sogar meisterlich beherrscht. Nicht zufällig ist er eine Zeitlang Maria Theresias hoch geschätzter „Hofbildhauer“, dem in den 1760er Jahren eine Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste in Aussicht gestellt wird. – Die Fotos auf dieser Website geben einen Eindruck davon:

<https://www.bing.com/images/search?q=messerschmidt+charakterk%C3%B6pfe&form=HDRSC3&first=1&cw=1473&ch=703> (Stand: 5. 3. 2026)

Lovecky schreibt. Der gebräuchliche Begriff „Charakterköpfe“, der sich für die Kopf-Serie durchgesetzt hat, sei deshalb nicht korrekt ist, meint die Kunstexpertin.<sup>3</sup>

Was die Bizarrität der Mimik betrifft: Ein Blick auf die Kunsttheorie und die Praxis der künstlerischen Ausbildung des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland, Österreich und der Schweiz zeigt, dass damals unter anderem das Thema *Physiognomie* und die Herstellung *physiognomischer Sammlungen* im Fokus stehen. Die „überzeugende Wiedergabe von Emotionen und körperlichen Reaktionen (Affekten)“ wird in Akademien gelehrt, um den Studierenden ein Werkzeug für die eindrucksvolle „Gestaltung von Historienmalerei in die Hand zu geben“. Mit der Konzentration auf Gesicht und Mimik, mithin der Erforschung der menschlichen Affekte und Emotionen etabliert sich ein phänomenologischer Blick auf das Wesen der menschlichen Natur. Johann Caspar Lavaters (1741-1801) *Theorie der Physiognomik* greift etwa eine antike Methode auf, die versucht, aus den Gesichtszügen eines Menschen dessen Persönlichkeit herauszulesen. Charaktereigenschaften und innere Qualitäten des Menschlichen sollen sich demnach im äußeren Erscheinungsbild, insbesondere in dem des Gesichts, zeigen. Lavater ist speziell an der Form des Schädels interessiert und konstruiert eine Stufenleiter (*scala naturae*) vom Frosch zum Menschen, die er in der Steigerung vom „Hässlichen zum Schönen“ durchspielt.<sup>4</sup> Sein Zeitgenosse Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) unterscheidet zwischen Physiognomie und *Pathognomie* und verortet in einem extraordinären Gesichtsausdruck ein Krankheitssymptom.<sup>5</sup> Charles Le Brun (1619-1690), ein französischer Maler in Paris, versuchte zuvor schon, „die Bewegungen der Gesichtspartien und Muskeln, die durch Gefühlsregungen in Bewegung“ geraten, in ein „Baukastensystem der Gesichtsteile“ einzuordnen. Das sollte die Seelenregungen des Menschen leichter und wissenschaftlich lesbar machen.<sup>6</sup>

Im Zug dieser Bestrebungen entsteht die Psychologie als eine Sparte der Philosophie. Das Interesse des neuen Forschungsfeldes gilt dem „Gesicht als Spiegel der Seele“. Wie könnte das Wesen der Seele besser begriffen werden, wenn nicht über deren Wirkungen, so wie sie sich im Gesicht oder in körperlichen Reaktionen äußern! Hier tut sich eine Parallele zu Sigmund Freuds psychoanalytischem Blick auf den „Trieb“ auf. Freud begreift den Trieb als einen „Grenzbegriff zwischen Seelischem und Somatischem“.<sup>7</sup> Was „Trieb“ ist, kann nur über diejenigen Äußerungen erfasst werden, die ihn *repräsentieren*. Er kann in Emotionen oder Affekten festgemacht werden, etwa im mimischen Ausdruck, beispielsweise in der Errötung des Gesichts; oder aber in Vorstellungen, Wünschen oder Träumen, die aus dem Seelenleben aufsteigen.<sup>8</sup> Freuds Theorie greift zwar nicht ausdrücklich auf die Gedankengebäude der Aufklärung zurück, aber in diesem Punkt lässt sich ein Anschluss konstruieren. Zum Beispiel zu G. E. Lessings Schriften zur *Poetik* und *Dramentheorie* („Hamburgische Dramaturgie“) sowie zur damaligen Bemühung, ein praktikables „Vorlagenwerk zur Mimik“ zu basteln. Gute Schauspielkunst soll die Empfindsamkeit der

---

<sup>3</sup> Katharina Lovecky, Messerschmidts „Charakterköpfe“ und die Künste des 18. Jahrhunderts. – In: Textband zur Ausstellung, S. 11

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Rainer Valenta, Ein Physiognom unter den Bildhauern? Messerschmidts „Charakterköpfe“ im Vergleich mit Lavaters *12 Stufen vom Frosch zum Menschen*. – In: Textband zur Ausstellung, S. 43

<sup>5</sup> Siehe dazu: <https://germanhistory-intersections.org/de/wissen-und-bildung/ghis:document-19> (Stand: 5.3.2026)

<sup>6</sup> Katharina Lovecky, a.a.O., S. 12

<sup>7</sup> Freud, Bd. 3 = S. Freud, Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Bd. 3. – Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1975, S. 85

<sup>8</sup> Ebd., S. 136

Seele ansprechen und das Publikum zum Mitfühlen anregen. Das gelinge, so die damalige Schauspieltheorie, am effektivsten mit einem mimischen und gestischen Repertoire, das allgemein verständlich und gut lesbar die Seelenregungen der „*dramatis personae*“ zum Ausdruck bringt. Keinesfalls solle ein Schauspieler Affekte und Emotionen individuell aus sich heraus entwickeln, sondern er soll sie kunstvoll – gleichsam in mechanischer Art – zelebrieren.

Dem Künstler Messerschmidt sind die kunsttheoretischen Diskussionen seiner Zeit bestens bekannt. Und er wird wohl auch die satirischen Gemälde und Kupferstiche des berühmten englischen sozialkritischen Malers und Grafikers William Hogarth (1697-1764) gekannt haben, die zu seiner Zeit wegen ihres überspitzten und karikierenden Stils, auch was die Mimik der Porträtierten betrifft, sehr populär sind. Messerschmidt beherrscht beides, ist Meister der klassizistischen Porträtkunst ebenso wie Künstler der Modellierung des Ungewöhnlichen und Extremen. Seine damalige künstlerische Wertschätzung geht aber vor allem auf die Beherrschung des Ersteren, also auf sein klassizistisches Werk, zurück, das den codierten Regeln der herrschenden Kunstauffassung entspricht. In seinen Büsten und Statuen historischer Persönlichkeiten (z.B. Kaiser Franz I. Stephan, Maria Theresia oder Franz Anton Mesmer) lässt keine Gesichtsregung „die Mimik entgleisen, nicht der Funke einer emotionalen Gemütsbewegung verrät die innere Gestimmtheit, und selbst die kleinste Verzerrung, die die faziale Oberfläche aus dem Gleichgewicht bringen würde, bleibt ausgespart“.<sup>9</sup> Seit 1769 ist er deshalb zum Substitut-Professor der Bildhauerkunst an der Wiener Akademie befördert worden. – Sein heutiger Ruhm gründet dagegen in der Serie seiner „Kopfstücke“. Das historische Augenmerk gilt deren ästhetischer Bizarrheit, und die Aufmerksamkeit dafür ist bis heute ungebrochen.

Ich bin damit wieder beim Aspekt der Innovation als „Verschiebung“ oder gar „Verzerrung“ des Bestehenden und dem, was sich nicht selten daraus ergibt: Ablehnung, Verurteilung, Diskreditierung des Künstlers – im Fall Messerschmidt ist es sogar Pathologisierung. „Es ist beinahe überflüssig, es zu erwähnen“, schreibt Michael Yonan: „Franz Xaver Messerschmidt gilt als der ‚Wahnsinnige‘ in der Kunst des 18. Jahrhunderts.“<sup>10</sup>

Wie ist es dazu gekommen?

Es beginnt 1774 mit der Rückstellung seiner in Aussicht gestellten Professur an der Wiener Akademie der Künste. Nicht Messerschmidt wird für das Amt vorgeschlagen, „sondern drei andere, weniger bekannte Meister. Der Reichsfürst von Kaunitz-Rietberg begründet das gegenüber Maria Theresia mit Messerschmidts Seelenzustand. Dieser sei labil, der Mann sei unzuverlässig. Kaunitz stützt sich in seiner Argumentation auf das aufklärerische Verständnis von Einbildungskraft. Diese „müsse kontrolliert werden, damit sie nicht das Denken einer Person zu beherrschen“ anfange. Messerschmidt lasse seiner Kreativität „zu viel Freiheit“, was diese „gefährlich“ mache, weil sie das gesunde Zusammenspiel mit der „Urteilkraft, dem Geschmack und der Wahrnehmung“ durcheinanderbringe.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Judith Elisabeth Weiss, Das extreme Gesicht. Messerschmidt im Kontext einer radikalen Ästhetik. – In: Textband zur Ausstellung, S. 49

<sup>10</sup> Michael Yonan, Die Pathologisierung Messerschmidts und seiner Kunst. – In: Textband zur Ausstellung, S. 31

<sup>11</sup> Ebd., S. 33

Die Ablehnung der Professur ist eine schwere Enttäuschung für Messerschmidt und besiegelt den Verfall seines Rufs, wozu er selbst beiträgt, indem er Wien verlässt und sich vergrämt weigert, von Maria Theresia die Pension für seine bisher geleistete Arbeit anzunehmen. Er zieht sich über eine kurze Zwischenstation in München in seine Heimat nach Preßburg zurück, wo er 1777 am Rand der Stadt ein Atelier einrichtet und die letzten sechs Jahre seine künstlerische Arbeit mit Schwerpunkt „Kopfstücke“ fortsetzt. Dort besucht ihn der deutsche Philosoph Friedrich Nicolai auf seiner Erkundungsreise durch Deutschland und die Schweiz. Er dokumentiert Messerschmidts Arbeitsabläufe, weil der Meister selbst keinerlei Aufzeichnungen darüber führt. Aus diesen Berichten<sup>12</sup> erfährt man allerlei Kurioses: Messerschmidt sei ein „Sonderling und Narr“, der sich weigere, Besuchern seine Werke zu zeigen; Käufern gegenüber „unsinnige Summen“ für seine Arbeiten nenne; „hochgestellte Gönner durch Spott und Ironie abschrecke“ und häufig betone, „er werde seine Werke vor seinem Tod in die Donau werfen“, kurz: „Das Gefühl, daß man ihn zu wenig schätze“, beherrsche ihn.<sup>13</sup>

Diese Eindrücke F. Nicolais nimmt der Psychoanalytiker Ernst Kris in den Jahren um 1930 auf, um daraus von Franz Xaver Messerschmidt das Porträt eines Geisteskranken zu entwerfen. Dieser Ruf sollte sich für die Nachwelt festschreiben. E. Kris hält in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung am 24. November 1932 einen Vortrag mit dem Titel „*Ein geisteskranker Bildhauer. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt*“. Der Originaltext ist in der Messerschmidt-Schau im Unteren Belvedere ausgestellt,<sup>14</sup> und ich zitiere hier ein paar Stellen daraus, um zu zeigen, mit welchem voreingenommenen Blick der Psychoanalytiker ans Werk geht. Die Worte sprechen für sich, zum Teil hebe ich sie kursiv hervor und merke das an:

E. Kris beginnt seine Darstellung mit einem Rückblick auf das Leben des Künstlers wenige Jahre vor dessen Tod. Er schreibt: Messerschmidt kauft sich in Preßburg „*draußen an der Stadtgrenze, beim Judenfriedhof, in einer Gegend, die als unheimlich gilt, ein Haus. Hier treibt er die letzten drei Jahre seines Lebens sein Wesen*“ (Hervorhebung von mir).<sup>15</sup> Dann setzt E. Kris die Krankengeschichte in Wien an und legt den Kaunitz-Vorschlag, Messerschmidt die Professur an der Wiener Akademie zu verweigern, mit einer positiven Einfärbung aus:

Die näheren Umstände dieses Vorschlages kennen wir aus einem *klugen und einsichtigen Promemoria* (Hervorhebung von mir) des Fürsten Kaunitz, das der Kaiserin Maria Theresia die Stellungnahme des akademischen Kollegiums zur Kenntnis bringt. Wir heben eine Stelle hervor:

---

<sup>12</sup> Nachzulesen in dem mehrbändigen Werk mit dem Titel: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 : nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten / von Friedrich Nicolai. S. dazu den Link: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/303009047/1/> (Stand: 5.3.2026)

<sup>13</sup> Ich habe diese Kuriosa dem Vortrag von Ernst Kris entnommen, dieser wiederum hat sie dem Bericht von Franz Nicolai entnommen. – S. dazu: Ernst Kris, Ein geisteskranker Bildhauer. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt, gehalten in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung am 24. November 1932 – In: Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen XIX 1933, Heft 3 by Freud, Sigmund, 1856-1939, editor; Kris, Ernst, 1900-1957, editor; Waelder, Robert, 1900-1967, editor, In: Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen XIX 1933, Heft 3 by Freud, Sigmund, 1856-1939, editor; Kris, Ernst, 1900-1957, editor; Waelder, Robert, 1900-1967, editor, S. 388f.

<sup>14</sup> Der Text ist auch unter diesem Link nachzulesen: [https://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFrAnwendungDerPsychoanalyseAufDieNatur-Und\\_165/page/384/mode/2up](https://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFrAnwendungDerPsychoanalyseAufDieNatur-Und_165/page/384/mode/2up) (Stand: 5.3.2026)

<sup>15</sup> Kris, a.a.O., S. 389

´Es ist aber in Ansehung dieses Mannes *das wichtigste Bedenken* (Hervorhebung von mir), daß er drei Jahre, sei es wegen seines Notstandes oder aber aus natürlicher Disposition einige Verwirrung im Kopf hat wahrnehmen lassen, welche, obschon sie sich seitdem gelegt hat und ihm wieder wie vorher zu arbeiten erlaubt, *dennoch von Zeit zu Zeit sich in einer nicht vollkommen gesunden Einbildungskraft äußert* (Hervorhebung von mir), (...) darin, daß er alle übrigen Professores und Direktores für seine Feinde hat, noch immer seltsame Grillen in der Einbildung hat und also niemals vollkommen ruhig sein kann.´<sup>16</sup>

Diese hervorgehobene Stelle fasst E. Kris mit dem Hinweis auf „paranoide Züge“ zusammen. Ausgehend davon konstruiert er bei Messerschmidt schließlich das Krankheitsbild der Schizophrenie: „Es handelt sich in der Tat um eine Psychose, in der paranoide Züge neben anderen stehen, die dem weiteren Bild einer Schizophrenie entsprechen.“<sup>17</sup> In der Folge liest er aus Friedrich Nicolais Aufzeichnungen, den er nebenbei einen „*kluge(n) und seines Streites mit den Weimarer Dioskuren wegen zu Unrecht vielgeschmähte(n) Mann*“ (Hervorhebung von mir) nennt<sup>18</sup>, weitere Merkmale der Schizophrenie heraus: In den Grimassen der „Kopfstücke“ manifestiere sich ein „hysterisches Symptom“<sup>19</sup> sowie die „Regression auf ein magisches Verhalten“, mit dem sich Messerschmidt „Herrschaft über die Geister“ verschaffe.<sup>20</sup> Diese quälten ihn und drängten ihm verwerfliche sexuelle Phantasien auf. Dementsprechend deutet E. Kris die Lippen der „Köpfe“ in Richtung einer sexuellen Symbolik: Das „Einziehen des Lippenrots, das feste Versperren des Mundes“ fasst er als eine Abwehrhaltung im Sinn eines „Keuschheitsgürtels“ auf<sup>21</sup>, und umgekehrt interpretiert er die krass hochgezogenen Lippen bei den sogenannten „Schnabelköpfen“ als Illustration einer Fellatio (...), zu der die Geister Messerschmidt auffordern“.<sup>22</sup> (*Siehe dazu die Abbildungen im Anhang; sie sind dem Vortrag von E. Kris beigelegt. S. 28, 29*)

Ich belasse es dabei mit dem Hinweis des Psychoanalytikers, dass sich die „Köpfe (...) unschwer als Selbstbildnisse des Künstlers erkennen“<sup>23</sup> ließen und eine „Gleichartigkeit der Wirkung“ auffällig sei, „so daß aus der Betrachtung der Köpfe ein Eindruck erwächst, der das klinische Bild der Erkrankung bestätigt und ergänzt: Der Eindruck, daß hier das künstlerische Schaffen unfrei und an sehr einengende Bedingungen gebunden ist, deren Stereotype *auch ohne Kenntnis der Begleitumstände als pathologisch erlebt wird*“.<sup>24</sup> (Hervorhebung von mir) Damit erscheint für E. Kris die Arbeit Messerschmidts „an den Charakterköpfen in neuem Licht: es liegt nahe, sie als Versuche der Selbstheilung anzusehen“.<sup>25</sup>

Ich fasse zusammen: Nach der Lektüre des Vortrags von E. Kris mit dessen Bezugnahmen auf die Aufzeichnungen von F. Nicolai mag die Aussage von M. Yonan, die ich noch einmal aufnehme, nicht verwundern: „Franz Xaver Messerschmidt gilt als der ´Wahnsinnige´ in der Kunst des 18. Jahrhunderts. (...) Vielleicht ist das Entstehen derart markanter, von den

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 388

<sup>17</sup> Ebd., S. 396

<sup>18</sup> Ebd., S. 389

<sup>19</sup> Ebd., S. 395

<sup>20</sup> Ebd., S. 397

<sup>21</sup> Ebd., S. 401

<sup>22</sup> Ebd., S. 399f

<sup>23</sup> Ebd., S. 394

<sup>24</sup> Ebd., S. 398

<sup>25</sup> Ebd., S. 402

Normen der spätbarocken Skulptur abweichender Darstellungen, die jene für Büsten der Epoche typischen ruhigen Gesichter zu Grimassen und grinsenden Fratzen verzerren, nur durch eine psychische Erkrankung erklärbar.“<sup>26</sup> Ich betone – mit M. Yonan – das „Vielleicht“ in dem Zitat, denn es ist bis heute nicht gewiss, ob die Extraordinarität der „Kopfstücke“ tatsächlich Manifestationen einer psychischen Krankheit sind.

Ich habe die Ablehnung des Innovativen eingangs mit dem Begriff der „Verschiebung“ bzw. der „Verzerrung“ zusammengebracht, weil (radikal) Neues die codierten Sehgewohnheiten irritiert und brüskiert. Eine vorschnelle Verurteilung und Abwertung der *extremen Gesichter* und *Fratzen* der „Kopfstücke“ durch Aussagen wie *Das ist ja krankhaft!* ist daher leicht vorstellbar und immer noch möglich. Genährt wird eine derartige Herabwürdigung und Degradierung von Kunstwerken durch das Fehlen von konkreten Aufzeichnungen der Künstler über ihren Schaffensprozess, wie es bei Messerschmidt der Fall ist. Sein Werk steht mehr oder weniger erratisch da, einem Rätsel gleich, was Narrative zu seiner Entstehung und Bedeutung provoziert, die je nach sozialer, politischer oder psychologischer Denkrichtung anders ausfallen. Die Beziehung von *Schöpfertum* und *Psychopathologie* ist von daher nichts Neues, M. Foucaults „Archäologie des Wissens“, seine Studien zu „Wahnsinn und Gesellschaft“ und seine Diskursanalysen der Macht geben ein beredtes Bild davon. M. Yonan spricht „die politischen Umwälzungen der Zeit Napoleons und Metternichs“ an. Der damit verbundene „holprige Übergang zu einer kapitalistischen Sozioökonomik“ habe „geniale Männer“ wie Messerschmidt „an den Rand der Gesellschaft“ gedrängt. Eine neuartige Spannung zwischen „dem schöpferischen Geist und den praktischen Erfordernissen des modernen Lebens“ sei entstanden und habe gegenüber Kunstwerken wie den „Charakterköpfen“ Unverständnis ausgelöst und „die moderne Figur“ des verrückten Künstlers geboren.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Michael Yonan, a.a.O., S. 31

<sup>27</sup> Ebd., S. 36

Messerschmidts *schrägen Köpfen* und der daraus folgenden Pathologisierung des Künstlers möchte ich jetzt mehr oder weniger gewöhnliche Formen des Spiels mit der Mimik gegenüberstellen, wie wir sie vor dem Spiegel praktizieren. Wir alle pflegen den Blick in den Spiegel. Wieder, immer wieder, nicht wegzudenken ist er aus unserem Alltag. Was passiert dabei? Ich sehe mein Gesicht im Spiegel, und gleichzeitig blickt mich mein Gesicht aus dem Spiegel heraus an. Das läuft so hin und her. *Ich sehe mich – mich sehen*. Mein bewusstes „In-den-Spiegel-Hineinschauen“ verliert sich in einem Gesicht, das mich anblickt, offensichtlich ist es das meinige. Das Hin-und-her kann leicht zu einem Verwirrspiel werden! Sehe ich dort im Spiegel mein „Ich“, oder ist das mein zweites „Ich“? Blickt mich ein Doppelgänger an oder sehe ich einen solchen? Ich verziehe das Gesicht, zur Überprüfung. Ich richte ein Haarbüschel, zur Vergewisserung. Das Spiel kennt kein vernünftiges Ende. Aber wir kennen dessen Anfang und Zweck: Es dient dazu, den Bezug zu mir selbst und den Kontakt mit den Nebenmenschen zu regulieren. *Ich richte mich her*, sagt man zur entsprechenden Prozedur. Sie versucht, mein momentanes Aussehen mit dem Aussehen, das ich idealerweise gern hätte, halbwegs in Einklang zu bringen oder es wenigstens ein wenig „aufzuputzen“. Draußen dann, auf der Straße, wird der Aufwand an Eitelkeit entsprechend quittiert werden. Gehen die Passanten blicklos an mir vorbei, bedeutet mir das: *Alles okay mit dir!* Blicken sie mich hingegen mit großen Augen an oder drehen sie sich gar nach mir um, dann weiß ich, etwas an mir muss „auffällig“ sein! Ich bin verunsichert: *Stimmt etwas nicht oder ist etwas besonders an mir!*

Ernst Kris hebt aus dem Bericht Friedrich Nicolais hervor, dass Messerschmidt für seine sogenannten Charakterköpfe „*stets das Spiegelbild des eigenen Antlitzes nachahmte*“. Dabei habe er versucht, „sich die Existenz seiner Person immer wieder zu beweisen“ und zugleich „dem eigenen Ich immer von neuem zu entgehen“.<sup>28</sup> Also trieb auch der Künstler – so wie wir – sein Zeremoniell vor dem Spiegel. Der Kontroll-Blick in den Spiegel sucht die Bestätigung des Ichs und – *warum nicht!* – der Festschreibung der Existenz im gewohnten Ich-Bild zu entgehen. Bei letzterem kommt absichtlich und ganz bewusst die Methode des Grimassierens ins Spiel. Sie zeugt von einer eigenartigen „Lust“, einerseits dem Bild, an das wir uns gewöhnt haben, zu entkommen, andererseits das Korsett des öffentlichen Identifizierungszwanges niederzureißen: auszubrechen aus den Identitäts-Masken, die uns vom Staat vorgeschrieben werden, auszubrechen aus seinen Verwaltungsapparaten, die unseren Lebenswandel festmachen, auszubrechen aus seinem Fangnetz von Ausweisdokumenten mit „Passbild“, Identitätsnachweisen, e-Card, digitaler „Gesichtserkennung“, „Fingerprint“ und einer Flut von Passwörtern, etc. Wir tragen nicht nur Markenkleidung, sondern sind in allen Belangen markiert, Leibeigenen gleich, die im Wappen ihrer Herren ihren Frondienst ableisten müssen. So denken wir manchmal. Der Bürokratie-Diktatur eine Fratze zeigen zu wollen, dieses Ansinnen ist nicht verwunderlich. Das Grimassieren darf als Abwehrreaktion gesehen werden!

Während der Arbeit habe der Künstler Franz Xaver Messerschmidt, so F. Nicolai, so E. Kris, „jede halbe Minute in den Spiegel“ geschaut und „dabei mit größter Genauigkeit die

---

<sup>28</sup> Kris, S. 402

Grimasse“ gemacht, „die er eben brauchte“. Diese Arbeitsweise habe ihm dazu gedient, „Herrschaft über seine Geister“ (Hervorhebung von mir) zu gewinnen. Damit war das Beherrschen der künstlerischen Proportionen gemeint: „Um über die *Geister der Verhältnisse Macht zu bekommen* (Hervorhebung von mir), kneift sich Messerschmidt an verschiedene Teile des Körpers, besonders in die rechte Seite unter die Rippen und verbindet damit eine Grimasse, welche mit dem Kneifen des Rippenfleisches das jedes Mal erforderliche Verhältnis“ zu „einem marmornen oder bleiernen Bild“ habe, an dem er „gerade an einer Stelle des Gesichtes arbeite“. Die Spiegel-Manie des Künstlers, „jede halbe Minute in den Spiegel“ zu schauen, um das proportionale Verhältnis von Körper- und Gesichtspartien zu überprüfen, mag ein Tick oder ein krankhaftes psychisches Symptom sein. Jedenfalls wird das obsessive Grimassieren vor dem Spiegel vom Künstler selbst als ein Abwehrmechanismus gegen „seine Geister“ beschrieben, deren Forderungen er zu entgehen suche.<sup>29</sup> E. Kris deutet das als „Regression auf ein magisches Verhalten“. Das Gesichter-Schneiden sei „apotropäischen Handlungen“ vergleichbar, Messerschmidts Grimassen-Köpfe seien eine „Vorform der Masken“, wie sie „im Kulte der Primitiven“ gebräuchlich seien. Sie sollten das Unheil abwehren, das ihm vom „Geist der Proportion“ drohe.<sup>30</sup>

Die Argumentation von E. Kris ist nachvollziehbar, zumal mimische Verzerrung auch im Spektrum eines normalen Verhaltens als Abwehrmechanismus zu beobachten ist. Ich denke – neben den Beispielen oben – insbesondere an kleine Kinder, wenn sie beim Fotografiert-Werden die Zunge herausstrecken oder Grimassen schneiden. In dieser Weise agieren sie wie die sogenannten „Primitiven“: Sie setzen sich Mimik-Masken auf, um sich vor dem „Geist in der Kamera“ zu schützen. Nicht viel anders die Erwachsenen: Sie setzen meistens ein steifes Lächeln auf, das sie – *cheese!* – starr, stierend, oft starrend wie Masken aussehen lässt. Ausgelöst werden diese mimischen Reaktionen durch den *BLICK* der Kamera“. Er wird als aufdringlich und besitzergreifend empfunden. Schließlich wird man von dem Blick-Apparat festgenagelt: Es wird einem im übertragenen Sinn die Haut abgezogen, nicht von ungefähr vergleicht man das Foto mit einem Abziehbild des Ich. In ähnlicher angriffiger Weise kann auch der *SPIEGEL* empfunden werden, wenn er mich mit meinem eigenen Gesicht regelrecht anlotzt. Nicht selten glotze ich dann launisch zurück, schneide blöde Gesichter oder reiße Fratzen. Meine Grimassen werden nicht selten von absonderlichen Gefühlen des Sich-selber-fremd-Seins begleitet und lösen einen leisen Unterton der Angst aus. Ähnliche Gefühle regen sich, wenn mich der Blick eines Menschen fixiert: *Was will er von mir? Was bedeute ich ihm?* Fragen tauchen auf und verunsichern mich. Oder wenn mich ein Blick nicht nur fixiert, sondern geradezu „ins Visier nimmt“. Allzu gut verstand ich den Blick meiner Mutter, wenn ich Unrechtes getan hatte: Ihr Blick maßregelte mich mit aller Schärfe meines Gewissens, und ich bin mir heute nicht sicher, ob sich damals mein Gesichtsausdruck nicht in Richtung einer Grimasse verschoben hat. Heute im städtischen Alltag nicht zu übersehen: Blickschutz überall; Wegschauen, wo es nur geht. Bester Blick-Schirm, das Handy in den öffentlichen Verkehrsmitteln bzw. starres Gesicht. Der Blick der Nebenmenschen, so scheint es, hat unweigerlich etwas Unangenehmes an sich, vor dem man sich schützt: Berührungsangst.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 396

<sup>30</sup> Ebd., S. 397

<sup>31</sup> Das gilt auch für die Stimme. An die Stelle des Telefonierens ist das Schreiben getreten (SMS; Messenger-Dienst; E-Mail), und dieses verkommt zur Kürzestform der Mitteilung per Emojis.

Die Begriffe */Auge – Blick – Spiegel – Grimasse/* stehen in einem engen Zusammenhang. Innerhalb dessen erweisen sich „Auge“ und „Blick“ offensichtlich als Gegenspieler und Träger unterschiedlicher Funktionen.<sup>32</sup> Mit dem Begriff „AUGE“ verbinden wir unser aktives bewusstes „Schauen“: Ich stehe im Haus und schaue zum Fenster hinaus. Mein Auge erfasst dabei von einem gesicherten Punkt aus die sichtbare Welt und schneidet mit Hilfe des Fensterrahmens ein *Bild* davon aus. Was außerhalb des Rahmens liegt, ist das Nicht-Sichtbare und fällt weg. In diesem Akt des ichbezogenen Sehens wähne ich mich als Herr über die Welt, weil ich sie überschauen und optisch im Griff haben kann. Führe ich den Gedanken theoretisch weiter bis hin zum „Auge Gottes“, das alles überblickt, dann ergibt sich daraus die Idee oder die Illusion der Vollkommenheit.<sup>33</sup>

Beim Begriff „BLICK“ läuft es umgekehrt, ich sehe nicht bewusst und aktiv, sondern ich bin passiv einem Blick von irgendwoher ausgesetzt. Der Blick liegt – allgemein gesprochen – immer außerhalb von mir und trifft mich vom Ort des Anderen her: Ich werde dabei – physikalisch gesprochen – von einem Lichtpunkt aus optisch erfasst und vom entsprechenden Lichtstrahl angeleuchtet, sozusagen *photo-graphiert* und in ein Bild gesetzt. Unter dem Blick bin ich folglich ein „Bild/Tableau“. Was der Blick produziert, ist der Anblick, den ich ohne mein Wissen biete. Insofern bin ich als Mensch, der bewusst mit seinen Augen sieht, gleichzeitig auch ein Mensch, der (unbewusst) vom Blick erfasst ist. Ich bin „Sehender und Erblickter“ in Personalunion, auf „der Ebene des Sehfeldes“ gewissermaßen ein gespaltenes Subjekt.

Der Blick stellt „das Instrument“ dar, schreibt Lacan in seinen Ausführungen zur „Spaltung von Auge und Blick“, „mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert“.<sup>34</sup> Der Hinweis auf die Bedeutung des Lichts verweist direkt auf Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. Merleau-Ponty begreift die Leiblichkeit des Menschen als primäres Medium der Welterfahrung, das dem *Unsichtbaren* ebenso ausgeliefert ist wie dem *Sichtbaren*. Das für den Menschen *Sichtbare* ist seiner Theorie nach durch ein *Unsichtbares* strukturiert, das wir landläufig unter dem Begriff des „*blinden Flecks*“ kennen. Wenn wir beispielsweise das Auto lenken, zeigen der Rück- und die Seitenspiegel unserem Auge nicht alles. Dieses „Nicht-alles“ ist daher nicht selten Ursache eines Autounfalls auf der Straße. Der „blinde Fleck“ ist ein *Etwas*, das wir notwendigerweise „übersehen“ müssen im Sinn von „nicht-wahrnehmen-können“. Er gehört zur Form unserer Existenz: bildet im Feld des bewussten Sehens ein „schwarzes Loch“.

Dem „schwarzen Loch“ stellt Merleau-Ponty das *Sichtbare* gegenüber, das Angeleuchtete, im Licht Stehende. Dieses kann von unserem Auge bewusst wahrgenommen werden und gehört ebenso fundamental zu unserer Welt wie das *Unsichtbare*. Wie die Metapher: *Das Licht der Welt erblicken* – und die Schlussfolgerung daraus: *Wenn ich das Licht der Welt*

---

<sup>32</sup> Ich beziehe mich hier auf Kapitel VI des Lacan-Seminars: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. = Lacan (1978)

<sup>33</sup> Der Begriff *Theorie* geht auf lateinisch *theoria* (Betrachtung) zurück und bezieht sich auf die oberste Stufe des Organs, das sieht: das Auge Gottes.

<sup>34</sup> Lacan (1978), S. 113

*erblicke, werde ich von überall her erblickt* sehr schön zeigen, entspricht Merleau-Pontys phänomenologisches Konzept des *Sichtbaren* und *Unsichtbaren* inhaltlich dem psychoanalytischen Konzept der Subjektspaltung auf dem Gebiet des Sehfeldes.

Ich bin Mensch, der mit seinen Augen sieht; gleichzeitig bin ich Mensch, der vom Blick erfasst ist. In Anlehnung an Merleau-Ponty spricht Lacan deshalb von der „Präexistenz eines Blicks“ und präzisiert das dahingehend, „dass wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind“.<sup>35</sup> Die Omnipräsenz des Blicks ist uns in der Regel nicht bewusst bzw. negieren wir das, weil wir tagsüber ohnehin im Licht sind und der Blick, verstanden als Lichtquelle, nicht weiter auffällt. Seine Omnipräsenz kommt insofern einer Nicht-Präsenz gleich. Anders verhält es sich, wenn sich der Blick *zeigt*. Beispiel, das Pilze-Suchen im Wald: Wir rastern mit dem Auge angestrengt den Boden ab und finden nichts. Wie zufällig taucht dann plötzlich *helllicht* ein Pilz auf: *Der Pilz zeigt sich*, wir sind von seinem Blick getroffen. Ähnlich verhält es sich in der Gemäldegalerie: Ein Bild *sticht uns ins Auge*. Was uns „sticht“, ist der Blick des Malers. Im Unteren Belvedere stechen die „Charakterköpfe“ ins Auge, was uns „sticht“, ich gebrauchte eingangs dieses Texts das Wort „*anspringt*“, ist Messerschmidts Künstlerblick. – Der Begriff „Blick“ legt eine Spur zum Phänomen dessen, was Messerschmidts „Köpfe“ ausmachen!

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 78

Nach *Grimasse, Auge, Blick* jetzt zum nächsten Begriff in der Kette, der an die Faszination der „Charakterköpfe“ heranführt: Es ist der *Spiegel*. Was uns aus unserem Spiegelbild heraus anblickt, ist unser eigener Blick, der uns etwas über unser Gesicht erzählt, was wiederum reflexartig mimische Reaktionen in unserem realen Gesicht auslöst. In diesem Sinn nenne ich den Spiegel ein „Instrument des Blicks“: *Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist ...?* Der Märchen-Spiegel bei *Schneewittchen* ist ein gewöhnliches optisches Instrument und zugleich ein magisch-psychologisches Instrument, weil es ausspricht, was es sieht. So gesehen ist der Spiegel dem Blick eines Mitmenschen vergleichbar: Der Blick meines Gegenübers sagt mir nämlich auch, was er in der Mimik meines Gesichts lesen kann. Denn meine Mimik stellt dar, „mimt“ in unmissverständlicher Weise, was ich gerade denke oder fühle. (Ausgenommen: *Pokerface*) Je nachdem, was mein Gesichtsausdruck verrät, können mich die Blicke des anderen erheben oder vernichten. Und umgekehrt: Was ich angesichts des anderen gerade denke oder fühle, überträgt mein Blick in dessen Auge und kann es vor Freude strahlen oder trübsinnig schimmern lassen. Gleiches gilt für den gewöhnlichen Badezimmer-Spiegel. Er sagt mir, was er sieht, erzählt mir etwas über meine Befindlichkeit, ob meine Physiognomie Freude, Angst oder Missmut ausstrahlt. Im Grund sagt er mir jedes Mal etwas über mein momentanes Selbst-Gefühl. Sein „Sprechen“ ist einnehmend und narzisstisch durchwoben. Wenn wir das zu Ende denken, erzählt der Spiegel nicht nur etwas über die momentane Verfasstheit eines Menschen, sondern über den Ursprung seines Ichs.

Die Herausbildung dessen, was man unter dem „ICH“ oder dem „Selbst“ eines Menschen versteht, erfolgt über das Bild des eigenen Körpers. Das Körperbild ist für den Menschen faszinierend und verhängnisvoll zugleich, davon erzählt der Mythos von *Narziss*. Der schöne Jüngling *Narziss* erliegt der Faszination seines liebevollen Spiegelbildes in der Wasseroberfläche – und verliert sich darin. Im Blick des Spiegels steckt demnach ein gleichermaßen „Anziehendes“ wie „Abgründiges“. Lacan zeigt das eindrucksvoll, wenn er uns den Spiegel als „Bildner der Ichfunktion“ vorstellt.<sup>36</sup> Im entwicklungspsychologischen Prozess des sogenannten „Spiegelstadiums“ (6. bis 18. Lebensmonat) „erliegt“ das Kind so wie der mythische *Narziss* dem Spiegelbild seines eigenen Körpers. Auch hier spielen die Begriffe *Auge – Blick – Spiegel* – und im metaphorischen Sinn *Grimasse* eine zentrale Rolle.

Das „Spiegelstadium“ liefert wichtige Hinweise für Messerschmidts Arbeit an seinen „kuriosen Selbstporträts“. Es gibt nicht nur Aufschluss über die Entstehung des Bildes, das ein Mensch von sich entwickelt, also über das „Selbstporträt“ im Allgemeinen, sondern es deckt auch speziell den ursprünglichen Zusammenhang von „Grimasse“ und „schöner Gestalt“ auf. Die wichtigsten Haltepunkte sind folgende:

Stichwort „zerstückelter Körper“: Aufgrund der mangelhaften biologischen Ausstattung bei seiner Geburt erlebt das Menschenkind in seinen ersten Lebensmonaten den eigenen Körper als fragmentiert, brüchig, instabil. Es ist in motorische Ohnmacht getaucht und auf die umfassende Hilfe von Pflegepersonen angewiesen. Es muss gehoben, getragen, gelegt und gefüttert werden. Dementsprechend erlebt das Kind im „*Infans*“-Stadium seinen eigenen

---

<sup>36</sup> Lacan (1966), S. 61-70

Körper und „seine“ Welt als eine kaleidoskopartige Abfolge von Filmschnitten ohne erkennbaren Zusammenhang. Die strukturelle Psychoanalyse unterstellt dieser Lebensphase „schlicht und einfach“ eine chaotische Welt: „Objekte, Triebe, Begierden, Strebungen, usw.“, all das ist „in nichts begrenzt“ und noch ohne Definition.<sup>37</sup> Lacan bringt hierfür die Metapher des „zerstückelten Körpers“ ein, – in Anlehnung an Messerschmidts „Kopfstücke“ möchte ich sagen: Das Körpergefühl und Welterleben stellt sich für den Säugling in Form eines „grimassierenden“ Wirrwarrs dar. Daraus ergeben sich zwei Ableitungen: Die „Grimasse“ kann oder darf als „zerstückelte Mimik“, als „fraktaler Gesichtsausdruck“, gelesen werden. Und weiters: Wenn man vor dem Spiegel „Gesichter schneidet“, zaubert man wortwörtlich ein „zerschnittenes Gesicht“ ins eigene Antlitz und belebt auf diese Weise archaische Bilder des „zerstückelten Körpers“.

Stichwort „ideale Gestalt“: Gegenüber der motorischen Hilflosigkeit ist die Sehfunktion des Kindes ab dem 6. Lebensmonat schon so weit fortgeschritten, dass jetzt das *Auge* die Initiative für die weitere psychische und körperliche Entwicklung übernehmen kann. Hier kommen nun der *Spiegel* und das Spiegelbild des kindlichen Körpers ins Spiel. Das Körperbild im Spiegel<sup>38</sup> präsentiert sich dem Auge des Kindes als eine geschlossene, statische, ja statuarische Gestalt, geformt wie von Messerschmidts „Geist der Proportion“. Das Kind jubelt beim Anblick dieses Bildes gehörig auf, sein Auge wird „überschwemmt“ mit Lust und bleibt anhaltend fasziniert davon, weil ihm der klare Umriss und die Einheit der Gestalt das unmittelbare Gegenteil zum „zerstückelten“ Körpergefühl vermitteln: Es wird sich in dieser Phase, so Lacan, „seines Körpers als einer Totalität bewusst. (...) Und auf dieser Ebene gibt das Körperbild dem Subjekt die erste Form, die ihm erlaubt, das zu situieren, was Ich ist, und das, was es nicht ist.“ So wie sich der mythische *Narziss* in sein attraktives Körperbild, das sich im Wasser spiegelt, hineinstürzt, so „überstürzt“/„katapultiert“ sich das Subjekt gefühlsmäßig in sein gespiegeltes und als *ideal* angesehenes Körperbild hinein und identifiziert sich mit ihm, – allerdings mit dem Unterschied: Narziss findet dabei den Tod, das Kind findet Halt und Macht, denn: Es nimmt über das Spiegelbild die „imaginäre Beherrschung seines Körpers“ vorweg, „die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist“.<sup>39</sup> Aber: Der Mythos lügt nicht – ein existentieller Verlust ist auch ihm – dem narzisstisch verblendeten Kind – beschieden, davon gleich später.

Im nächsten Punkt gilt es, die Fassung der chaotischen Welt des „zerstückelten Körpers“ durch die geschlossene Körpergestalt im Spiegel zu verfolgen. Übertragen auf die Mimik heißt das: Es geht um die Einfassung der „fraktalen Gesichtsteile“ in eine ideale Gestalt. Lacan benutzt dafür die Begriffe „Gefäß“ und „Inhalt“ und illustriert die wundersame „Umwandlung“ des Zerstückelten in ein gefasstes Ganzes mit seinem optischen „Experiment von der umgekehrten Vase und dem realen Blumenstrauß“. Bei dem Experiment geht es um einen „Spiegel-Trick“, dessen Effekt eine optische Täuschung ist.

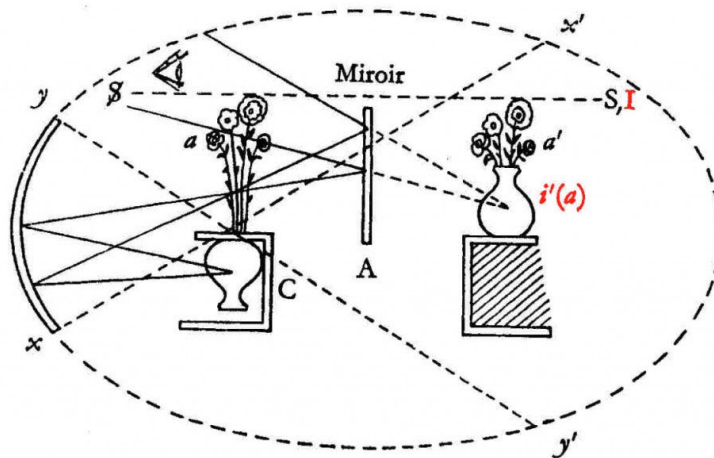
---

<sup>37</sup> Lacan (1953/54), S. 105

<sup>38</sup> Auch das Bild eines etwas älteren Geschwisters oder Puppen spielen diese Rolle.

<sup>39</sup> Ebd., S. 105

Hier das Schema: <sup>40</sup>



Der lose Blumenstrauß symbolisiert den „zerstückelten Körper“, ohne Vase hat der Strauß ebenso wie der „zerstückelte Körper“ keinen Halt. Es braucht also eine Vase. Die umgekehrte Vase steht für das geschlossene Körperbild und gibt die Form ab, in welcher der Blumenstrauß – via Spiegelungen (Hohlspiegel und Planspiegel) – seinen imaginären Halt finden wird.

Zur einfachen Erklärung: Die umgekehrte Vase ist in einem Gestell für das Auge des Subjekts unsichtbar angebracht; sie kann nur als „Bild“ (Imago) erscheinen und wird im Experiment von einem Hohlspiegel auf einen Planspiegel projiziert und dort in der Weise sichtbar gemacht, dass sie den aufrecht stehenden Blumenstrauß mit seinen Stängeln, der real auf dem Gestell platziert und ebenfalls im Planspiegel sichtbar ist, umschließt; somit ergibt sich für das Auge das Spiegelbild einer kompletten Blumenvase – die *imaginäre* Vase umfasst jetzt den *realen* Blumenstrauß: So können wir „uns das Subjekt vor der Geburt des Ich (...) und das Auftauchen dieses Ich“ vorstellen, kommentiert Lacan sein optisches Experiment.<sup>41</sup> Was er damit betont: Das Ich des Menschen, also sein „Selbstbild“, ist seinem Ursprung nach das Resultat einer Identifikation mit dem Körperbild, also etwas Imaginäres, im Schema ausgewiesen als: *i'(a)*, zu lesen als: „Bild (*image*) eines *anderen (autre)*“.

Entscheidend für das Funktionieren des Experiments ist neben dem IMAGINÄREN (Vase) und dem REALEN (Blumenstrauß) als drittes Moment das SYMBOLISCHE, nämlich die „Welt des Sprechens“<sup>42</sup> und die Konstellation /Auge – Spiegel/: „Damit sich die Illusion einstellt“, so Lacan, „damit sich, vor dem betrachtenden Auge, eine Welt konstituiert, in der das Imaginäre das Reale einschließt und, gleichzeitig, *formen* kann, in der auch das Reale das Imaginäre einschließen und, gleichzeitig, *situieren* kann (Hervorhebungen von mir), muss eine Bedingung erfüllt sein – das Auge muss (...) in einer bestimmten Position“ innerhalb des Hohlspiegels sein. Sonst sieht es nur „einen armen leeren Topf oder vereinsamte Blumen“. Die „Stellung des Auges“ steht im Experiment also für die „Stellung des Subjekts“, dafür, wie das betrachtende Auge des Kindes *und* der Spiegel aufeinander ausgerichtet sind *und* wie

<sup>40</sup> Ebd., S. 179

<sup>41</sup> Ebd., S. 105

<sup>42</sup> Ebd., S. 106f

dazu gesprochen wird: In der Regel (oder im Glücksfall) übernimmt die optische Einstellung die Mutter (oder eine das Kind wertschätzende Person) und spricht, mit dem Zeigefinger auf das Spiegelbild zeigend, die liebevollen Worte: *Schau, das Schöne dort, das bist du, mein Liebes (Eigennamen)!* Die Herausbildung des Ich ist somit strukturell von der Kombination */Auge-Spiegel-Sprechen/* abhängig.

Ich fasse zusammen: Lacans Botschaft des „Spiegelstadiums als Bildner der Ichfunktion“ lautet in aller Kürze und Vereinfachung: *„Ich ist ein anderer.“*<sup>43</sup> Im Schema entspricht diese Formel dem Kürzel: *i'(a)*. Das Selbstbewusstsein des Subjekts, sein primäres narzisstisches Ichgefühl, welches das Subjekt als sein festes und geschlossenes Selbst versteht, ist Produkt einer Täuschung: Effekt eines fundamentalen Zusammenspiels von *Auge – Blick – Spiegel* und *Grimasse* (letztere verstanden als „zerstückelte“, chaotisch wahrgenommene Realität des Säuglings). – Damit tut sich eine weitere Spur zu Messerschmidts „Köpfen“ auf. Über sie lässt sich ermitteln, warum sich in seinen Selbstporträts *„ideale“* und *„grimassierende“* Gesichtszüge kreuzen. Doch zum Verständnis dafür bedarf es noch der Einführung weiterer Ich-Komponenten.

Der Mythos von *Narziss* lügt nicht, hielt ich oben fest und verwies darauf, dass dem Kind vor dem Spiegel nicht nur das Phantasma der Macht und Festigkeit heraufdämmere, sondern dass ihm auch ein existentieller Verlust beschieden sei. *Narziss* verliert sein Leben, indem er sich in das von der Wasseroberfläche gespiegelte Bild seines Körpers, stürzt; das Kind verliert durch den identifikatorischen Sturz in das Spiegelbild seinen Blick und entfremdet sich in ein Selbst, das es in Wirklichkeit nicht ist. Es überantwortet sich und seine Existenz dem Blick des Anderen. Um es mit dem Schema nachzuvollziehen: Der Säugling schaut in den Spiegel hinein und erkennt sein Körperbild als ideale Gestalt, im Schema mit dem Kürzel: *i'(a)* notiert. Die geschlossene ideale Gestalt ergreift ihn jetzt und schlägt ihn in Bann. Und dabei passiert es: In der Faszination, im Moment der Ergriffenheit, *springt* sein Blick *um* auf die Seite des Spiegelbildes – und dieses strahlt jetzt – mit ebendiesem Blick – auf den Säugling zurück. Der Blick ist dem Subjekt entrissen und auf die andere Seite versetzt worden. Das ideale Spiegelbild ist – wie im Mythos von *Narziss* – zum *Blickfang* geworden, in dem sich das Subjekt „verliert“. Es kommt derselbe Effekt zum Tragen, wie oben beschrieben: *Der Pilz zeigt sich. Oder: Messerschmidts Köpfe springen mich an.* Das heißt: Es ist zur „Spaltung von Auge und Blick“ gekommen. Nicht ich sehe, sondern ich werde „erblickt“.

Der Blick des Säuglings, konstatiert Lacan, geht aus dem „Spiegelstadium“ als ein „entrissenes „Körper-Objekt“ hervor. Das „Auge“ des Subjekts kann fortan den eigenen Blick nur mehr – entfremdet – über den Blick, der von außen auf es zukommt, begreifen. Das Spiegelstadium zeigt den Blick-Verlust „in statu nascendi“: Der entrissene Blick kommt jetzt aus der punktförmigen Pupille im Spiegel und nimmt den Säugling ins Visier. Von da an erlebt sich das Subjekt als ein gespaltenes, soll heißen: *eingebildetes* und *angeschautes* Wesen. Das ist der Grund dafür, warum man fortwährend vor dem Spiegel überprüfen muss, ob die reale Körpererscheinung dem eingebildeten Ideal seiner selbst auch standhalten kann.

---

<sup>43</sup> Die Wendung übernimmt Lacan von Arthur Rimbaud.

Im Schautrieb trifft das Subjekt auf die Welt als es vereinnahmendes Schauspiel. Es ist darin das Opfer eines Köders, wodurch das, was aus ihm herausgeht und mit dem es konfrontiert ist, (...) das Spiegelbild (...) ist. (...) Das Subjekt ist ergriffen von dem Schauspiel, es ist wohlgestimmt, es freut sich. (...) Es glaubt zu begehren, weil es sich als begehrt sieht, und es sieht nicht, dass das, was der Andere ihm entreißen will, sein Blick ist.<sup>44</sup>

Die Lacan-Stelle zielt auf das „Entreißen“ des Blicks und führt in diesem Zug die Dimension des *Begehrens* ein. Der große „Andere“, das ist die Mutter und der von ihr gut *justierte* Spiegel, der das Subjekt in idealer Gestalt zeigt. Das Spiegelbild wird auf diese Weise zum „Köder“ bzw. zum „Blickfang“ sowohl für die Mutter wie für das Kind selbst. Ein beiderseitiges Begehren ist geweckt. Das Kind fühlt sich von der Mutter begehrt, benimmt sich ihr gegenüber verführerisch und „macht Köder“, soll heißen, geriert sich als erstes und wichtigstes Objekt ihres Begehrens: *Sieh nur, Mutter, ich, das vollkommene Kind, ich kann dein Begehren stillen!* In dieser imaginären prä-ödipalen Mutter-Kind-Beziehung befinden sich beide im „Paradies des Köders“<sup>45</sup>, heißt es bei Lacan: Das Kind lockt die Mutter, die Mutter lässt sich locken. Bei Freud heißt es: *Das süße Kind!* – es ist für die Erwachsenen *His Majesty the baby!*<sup>46</sup> Im Köderspiel der Verliebten ist als ein Drittes das Begehren im Spiel. Dieses ist aber nicht zu befriedigen, denn in der symbolischen Ordnung ist die Kurzschließung zwischen „Mutter-und-Kind“ durch das Inzest-Verbot untersagt. Das Kind als narzisstisches Subjekt unterliegt also einer Täuschung, wenn es glaubt, das Begehren der Mutter einnehmen zu können, und die Mutter tut gut daran, wenn sie die Verführungen ihres „kleinen Süßen“ mit Vorsicht genießt. Sie wird sich auf Distanz halten und das Begehren des Kindes dorthin lenken, wo sein „Narzissmus“ entschärft wird. Das geschieht im „öffentlichen Raum“, wo soziale Regeln und kulturelle Ordnungen herrschen.

Die Welt der sozialen Regeln ist bei Lacan die *symbolische Ordnung*, sie greift bei Ich-Bildung, wie vorhin gezeigt, sowohl in die Welt des Spiegels (*des Imaginären*) wie die des körperlich-triebhaften „zerstückelten Körpers“ (*des Realen*) ein. Das Ineinandergreifen der drei Ordnungen und die Rolle, die der Kontext */Auge-Blick-Spiegel-Grimasse/* dabei spielt, habe ich mehrfach reflektiert, aber noch nicht systematisiert. Für die Analyse von Messerschmidts „Grimassen“ ist das notwendig.

Vor dem Spiegel, in dem wir uns betrachten, kommen für den psychoanalytischen Ich-Begriff diese Aspekte zum Tragen:

Da ist zunächst die längst vergessene, aber im Unbewussten immer noch wirksame chaotische Welt des „in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege“ eingetauchten

---

<sup>44</sup> Lacan (2013), S. 78f.

<sup>45</sup> Vgl. dazu: Lacan (1956/57), S. 273. An anderer Stelle (S. 268) heißt es: In der imaginären prä-ödipalen Beziehung des Kindes zur Mutter ist es „im Paradies des Köders“ und „spielt“ für die Mutter den Phallus.

<sup>46</sup> Freud, Bd. 3, S. 57

Säuglings: das Subjekt ohne Form und Definition, wofür die Metapher „zerstückelten Körpers“ entsteht.<sup>47</sup>

Dann bringt sich das Spiegelbild des eigenen Körpers ins Spiel: das *Idealich*. Die Imago der vollständigen Körperform nimmt das chaotische Konglomerat der „zerstückelten Welt“, die ich „grimassierend“ genannt habe, in sich auf wie ein „Behälter“ seinen „Inhalt“ und vermittelt dem Subjekt eine *imaginäre* Beherrschung seines Körpers, die seine *reale* Zerrissenheit überdeckt. Mit anderen Worten: Das Subjekt nimmt sich per „*Imago des eigenen Körpers*“<sup>48</sup> jetzt als jemand wahr, der seinen Körper beherrscht. Weil die ideale Vorstellung von sich selbst aber bloß imaginär und nicht real ist, wird das Ich-Bewusstsein des Subjekts als illusionär und narzisstisch überhöht bezeichnet. Es sieht sich als „*His majesty*“ bzw. als „Chef“ (*Ich* im Sinn von frz. *moi*), was der Wirklichkeit nicht entspricht: „Ich“, *le moi*, ist ein „anderer“ (*image de l'autre*).

Wie das optische Experiment zeigt, ist eine optimale Herausbildung der psychischen Ich-Vorstellung von der Position des Spiegels und dem liebevollen Zusprechen der Mutter abhängig: Damit ist der großgeschriebene Andere gemeint: die „Welt des Sprechens“. Wenn sich die Imago des kindlichen Körpers mit dem Symbolischen verklammert, entfremdet sich das *narzisstische* „Spiegel-Ich (*moi*)“ in das *grammatikalische* „Sprech-Ich (*je*)“. Das hat Folgen: Als „Sprechwesen“ fügt sich das Subjekt in die soziale Ordnung ein und unterwirft sich kulturellen Forderungen. Das wiederum bedeutet, dass es sich anpassen und seinen Narzissmus zurückschrauben muss. Will es in der Öffentlichkeit Gefallen und Anerkennung finden, wird es sich daher öffentlichen Vorbildern, sogenannten *Ichidealen*, beugen müssen. Sein allernächstes Ichideal vertreten die Eltern. Wenn sie wollen, dass ihr Baby ein „ordentlicher“ Mann oder eine „ordentliche“ Frau wird, werden sie ihrem Kleinen bestimmte „Benimm-Regeln“ vorgeben und darauf achten, dass sie eingehalten werden. Die Erziehungsmaschinerie springt an und verrichtet über weitere „Einsager“ ihr Werk.

Die psychoanalytische Ich-Konstruktion ist also ein komplexes Gefüge und Resultat zweier *Identifizierungen*, die das Subjekt durchläuft: In der *primären* Identifizierung „igelt“ es sich „ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers“ in die geschlossene Form seines Körperbildes ein. Lacan nennt die Körperform „in ihrer Ganzheit eine orthopädische“, weil sie die fraktale Welt des Säuglings wie ein „Panzer“ umhüllt“ und stützt.<sup>49</sup> Diese Imago des eigenen Körpers, das Ich (*moi*), wird in der Folge „zum Stamm“ der *sekundären* Identifikationen, worunter Lacan „die Funktionen der Libido-Normalisierung“ versteht, wie sie die Reihe der Ichideale für ein normgerechtes Verhalten in der Öffentlichkeit vorgibt.<sup>50</sup> Puncto Ichideal wird hier der Plural gebraucht, weil sich das Subjekt im Lauf seines Lebens mit einer Vielzahl von Ichidealen einkleidet, was letztlich zur Vielschichtigkeit seines Charakters führt.

Zu betonen ist nun, dass es im Zusammenspiel der Ich-Komponenten immer zu Reibungen, Einbrüchen und Irritationen kommt. Lacan spricht von einer unerschöpflichen „Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*). Das Ur-Drama des „zerstückelten Körpers“ beispielsweise kratzt ständig am Panzer des Idealich oder durchbricht ihn sogar, was „sich

---

<sup>47</sup> Lacan (1966), S. 64

<sup>48</sup> Ebd., S. 65

<sup>49</sup> Lacan (1966), S. 67

<sup>50</sup> Ebd., S. 64

regelmäßig in den Träumen“ zeigt, wenn Bilder von losgelösten Körperteilen oder von geflügelten und bewaffneten Organen einander in einer Weise verfolgen, wie sie „der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei“ festgehalten hat. Die Phantasmen des „zerstückelten Körpers“ artikulieren sich unbewusst und zeugen von einer „aggressiven Desintegration des Individuums“.<sup>51</sup>

Zu Ich-Prüfungen anderer Art kommt es, wenn das selbstherrliche Ich seinem Nebenmenschen begegnet. Dann sieht es in dem Ebenbildlichen unterschwellig einen Konkurrenten, der – gemäß der imaginären Dynamik *Ich ist ein anderer (moi – image de l'autre)* – Eifersucht und Machtgelüste auslöst, die das Ich in narzisstischen Schüben antreiben, sich als besser, schöner, stärker zu beweisen.

Schließlich spielt auch die Auseinandersetzung mit dem sozialen Ichideal eine Nerven aufreibende Rolle, weil dieses das narzisstische Ich (*moi*) ständig in der Einhaltung der vorgegebenen Verhaltensregeln überwacht, – was im Extremfall das Selbstgefühl des Menschen in eine „paranoische Entfremdung“ hineintreiben kann.<sup>52</sup>

Im Rückblick gesehen begründet das Spiegelstadium also ein Dauer-Drama im Selbstbewusstsein des Menschen. Die Ich-Komponenten bilden ein fragiles psychisches Gefüge, es manifestiert sich in den unterschiedlichen Verhaltensweisen der Menschen, sich vor den anderen hervorzutun oder sich vor ihnen zu behaupten, und weist – bei aller Buntheit des Spiels – die immergleichen narzisstischen Züge, wie Eitelkeit, Eifersucht, Überheblichkeit, Angst, Mitteilbarkeit, etc., auf. Für den Künstler F. X. Messerschmidt kann das jetzt im Konkreten mit den ausgearbeiteten Begriffen insbesondere des „zerstückelten Körpers“, des *Idealichs* und des *Ichideals* gezeigt werden.

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 67

<sup>52</sup> Ebd., S. 68

Wir wissen aus den spärlichen biografischen Daten über Messerschmidt, dass er 16-jährig nach Wien kommt und an der Akademie der bildenden Künste studiert, dass ihm sein Mentor und Akademiedirektor Martin van Meytens 1757 eine Anstellung als „Stuckverschneider“ im Kaiserlichen Zeughaus verschafft und dass er seit 1760 im Dienste des Hochadels und des Hofes tätig ist. Dann reist er 1765 zu Studienzwecken nach Rom – vielleicht auch weiter nach Paris und London – und wird 1769 auf Grund des Ansehens, das er sich durch seine Werke inzwischen erworben hat, als Substitut-Professor der Bildhauerkunst wieder an die Wiener Akademie berufen.<sup>53</sup> Weiters schreibt Stella Rollig im Begleitband zur Messerschmidt-Ausstellung im Unteren Belvedere:

Ein Blick auf Messerschmidts Auftraggeber\*innen und Modelle in Wien und Preßburg – vom Kaiserhaus über Maria Theresia Felicitas von Savoyen-Carignan, die Mediziner Gerard van Swieten und Franz Anton Mesmer bis zum Juristen und Kunsttheoretiker Christoph von Scheyb – geben einen Eindruck von den gesellschaftlichen Kreisen und dem geistigen Milieu, in dem er sich bewegte.<sup>54</sup>

Diesen Informationen nach lässt sich schließen, dass in diesem Zeitraum Messerschmidts Selbstbild (*Ich: moi*) und sein gesellschaftliches *Ichideal* in harmonischem Einklang gewesen sein müssen. Er hat mit seinen Werken Erfolg, das ist der Beweis dafür. Erfolgreich zu sein, bedeutet in diesem Fall: Seine Arbeiten entsprechen dem künstlerischen Stil der Zeit, und er setzt diesen auch meisterlich um. Er werkt im Sinne des herrschenden Zeitgeists, akzeptiert die Bildhauer-Meister seiner Zeit, hat sie als Vorbilder im Sinn von *Ichidealen* angenommen und introjiziert. Seine Büsten strahlen im Glanz der herrschenden Ästhetik. Die klassizistischen Stilmerkmale damals sind: repräsentative, statische, glatte und ebenmäßige Gesichtszüge. Seine ausgestellten Werke im Unteren Belvedere – Maria Theresia als Königin von Ungarn (1764-66), Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen (1766) oder die Kopfbüste F. A. Mesmers (1770) – geben eindrucksvoll Zeugnis davon. Keine Gesichtsregung verzerrt deren Mimik, wiewohl zur selben Zeit die Konzentration auf die Mimik als „Spiegel der Seele“, sprich: als Ausdruck der Emotionen und Affekte des Menschen, ebenfalls ein aktuelles Thema der Kunsttheorie sowie der Kunstproduktion ist. Auch daran ist Messerschmidt höchst interessiert und künstlerisch aktiv, er beherrscht beides, schreibt Judith Elisabeth Weiss in ihrem Beitrag „*Das extreme Gesicht. Messerschmidt im Kontext einer radikalen Ästhetik*“.<sup>55</sup> Es scheint, in diesem Zeitraum haben keine größeren innere Konflikte sein künstlerisches Selbstbewusstsein getrübt.

Die große Ich-Irritation tritt erst mit seiner Rückstellung als Akademie-Professor durch die Argumentation des Fürsten Kaunitz ein, der gegenüber Maria Theresia argumentiert, Messerschmidt sei kein verlässlicher Charakter, seine Einbildungskraft sei mit seiner Urteilskraft nicht in Übereinstimmung, er habe nicht genug psychische Standfestigkeit für

---

<sup>53</sup> Kris, S. 388

<sup>54</sup> Stella Rollig, Vorwort im Textband zur Ausstellung, a.a.O., S. 8

<sup>55</sup> S. ihren Beitrag im Textband zur Ausstellung, S. 49. Ich habe im Teil 1 darauf hingewiesen.

diese Aufgabe. Messerschmidt fühlt sich dadurch in seinem Selbstverständnis als wichtiger und vorbildlicher Künstler seiner Zeit massiv angegriffen. Mit Blick auf die strukturelle Dynamik der Ich-Komponenten ist das so zu lesen: Die "Stützpfeiler" des *Ich* (*Idealich* und *Ichideal*) geraten ins Wanken. Fürst Kaunitz steht mit seiner Auffassung für das *Ichideal*. Er gibt vor, was in der Öffentlichkeit ein vorbildlicher Künstler und Akademieleiter zu leisten habe, er hat, was Kunstangelegenheiten betrifft, bei der Kaiserin das Sagen und ist sozusagen das „Maß der Dinge“ in diesem Metier. Diesem angelegten Maßstab hat Messerschmidt als kaiserlicher Hofkünstler, so wie er es für sich selbst sieht, bisher bestens entsprochen. Er fühlt sich für die Beförderung zum Akademieprofessor vor den paar anderen Mitbewerbern an oberster Stelle. Mit einem Blick in den Spiegel muss er sich mit Recht und aller Überzeugung gesagt haben: *Ich bin ideal für den Direktoren-Job in der Akademie!* Sein aktuelles Ich-Porträt im Spiegel steht mit dem Bild, wofür er sich idealer Weise hält, also mit seinem *Idealich*, im Einklang. Nur: Jetzt greift plötzlich sein *Ichideal*, mit dem er sich eins fühlte, ein und sagt lautstark *NEIN!* Das stimmige Ich-Gefüge wird dadurch in Frage gestellt und – in der Diktion von Lacan – einer *Ich*-Prüfung (*récolement du moi*) ausgesetzt. Das löst bei Messerschmidt Unsicherheit aus. Er fühlt sich herabgesetzt, sein Ich erfährt eine narzisstische Kränkung, er ist deprimiert, fühlt sich als Künstler beobachtet und von Missgunst verfolgt.

In Jahren danach und durch Messerschmidts Sturheit befördert, verstärkt sich die Ich-Krise. Zur Depression kommen paranoide Züge dazu, ganz nach dem Muster, wie es Lacans Spiegelstadium beschreibt. Dort ist von „paranoischer Entfremdung“ die Rede, welche „mit der Wendung vom Spiegel-*Ich* (*je spéculaire*) zum sozialen *Ich* (*je social*)“ zusammenhängt.<sup>56</sup> Mittlerweile hat der Künstler Wien längst verlassen und arbeitet in München. Dort weist er – trotz gutgemeinter Zusprüche seiner Förderer aus Wien – vergrämt jene von Maria Theresia per Fürst Kaunitz bereits 1774 angebotene Pension für seine geleistete Arbeit zurück. Er wolle „kein Gnadengehalt“, poltert er in einem Brief an seinen Bruder Johann in Preßburg und beschließt seinen Groll mit den Worten:

(...) da ich schon acht Jahre, von meinen Feinden verfolgt, keine meiner Kunst gemäßigte Arbeit bekommen hatte (...) ja es scheint, ganz Deutschland meyne, es sei mich zu verfolgen ihr Pflicht.<sup>57</sup>

1777 zieht Messerschmidt von München weiter zu seinem Bruder nach Preßburg, wo er drei Jahre lebt und bereits an seinen „Kopfstücken“ arbeitet. Dann kauft er sich an der Stadtgrenze ein Haus und richtet sich für die weitere Arbeit daran eine Werkstatt ein. 1783 stirbt er an einer Lungenentzündung im Alter von 47 Jahren.

Die Arbeit seiner letzten Jahre, also die Serie der „Kopfstücke“, werden ihn weltberühmt machen. Ausgerechnet diese Zeit fällt mit der *Verwerfung seines Ichideals* zusammen. Die Ideale und ästhetischen Werte, denen er bisher entsprochen hat, die ihn in der Kaiserstadt berühmt gemacht und gesellschaftliche Anerkennung verschafft haben, schüttelt er ab und –

---

<sup>56</sup> Lacan (1966), S. 68

<sup>57</sup> Kris, S. 389

reagiert ihnen gegenüber mit Ablehnung und Trotz. Er zeigt ihnen – metaphorisch gewendet – mit seinen Grimassen-Köpfen *die Fratze!*

Das Wegfallen des *Ichideals* bedeutet vor dem Hintergrund des Spiegelstadiums, wie wir bereits wissen, das Ausfallen jener Ich-Komponente, an der sich eine Person orientiert, wenn sie in der Öffentlichkeit anerkannt und geschätzt werden will. Geht der innere Wertekompass verloren, wird für die Person bedeutungslos, was die Leute von ihr denken. Extrem formuliert: Was mit Öffentlichkeit zu tun hat, ist der Person egal. Im Beispiel Messerschmidt äußert sich das darin, dass er sich mit seinem Atelier an den Stadtrand nahe eines „Judenfriedhofs“ zurückzieht in eine Gegend, die „als unheimlich gilt“. Der Rand der Stadt ist mit dem „Rand der Gesellschaft“ gleichzusetzen. Am Rand oder gar außerhalb des gesellschaftlichen Kraftfeldes fällt das Subjekt auf sich selbst zurück. Es verliert Kontakte und vereinsamt. So wissen E. Kris und F. Nicolai zu berichten, das Messerschmidt in seinem Atelier zum „Sonderling und Narr“ verkommen sei. Ein „Kranz von Histörchen“ ranke sich um seine Person und berichte, dass er beherrscht sei von dem „Gefühl, dass man ihn zu wenig schätze“; dass er gegenüber Besuchern abweisend sei oder „hochgestellte Gönner durch Spott und Ironie“ abschrecke; suche „ein Käufer den Preis einer seiner Arbeiten zu erfahren“, so nenne er „unsinnige Summen“ und begleite das mit dem Kommentar, „er werde seine Werke vor seinem Tod in die Donau werfen“; „in seinem Wesen“ mische sich „Stolz und Narrheit“, manche versicherten sogar, dass „er als Geisterseher gelte“<sup>58</sup> und Tieren den Vorzug gegenüber Menschen gäbe, weil sie „viele Sachen in der Natur erkennen und empfinden“ könnten, „die den Menschen verborgen“ blieben.

E. Kris deutet F. Nicolais „Histörchen“ über Messerschmidt in Richtung Schizophrenie, und die künstlerische Arbeit Messerschmidts *vor* und *mit* dem Spiegel sieht er als Versuch einer Selbstheilung.<sup>59</sup> Nach meinen Ausführungen zum Alltagsverhalten in der Zusammenschau von *Auge – Blick – Spiegel – Grimasse* und der Darstellung des Lacan'schen Spiegelstadiums möchte ich demgegenüber jetzt eine von der Psychopathologie abweichende Interpretation vorschlagen, zumal die seit Kris „verbreitete Ansicht, Messerschmidt habe an einer psychischen Erkrankung gelitten (...), jeder Grundlage“ entbehrt und „durch Quellen nicht zu belegen“ ist.<sup>60</sup> Ich habe im ersten Kapitel die Art und Weise, in der E. Kris die Aufzeichnungen von F. Nicolai wiedergibt, in den entsprechenden Zitaten *kursiv* hervorgehoben, um meinen Eindruck zu vermitteln, Kris' Diagnose benutze die Informationen von F. Nicolai einseitig und wolle ein vorgefasstes Krankheitsbild von Messerschmidt rechtfertigen. Ich vermute nämlich, dass E. Kris der damals noch jungen psychoanalytischen Disziplin durch die Pathologisierung Messerschmidts imponieren und sich selbst als Psychoanalytiker vor der *Wiener Psychoanalytischen Vereinigung* mit kenntnisreichem Fachvokabular in positives Licht rücken wollte. Im Folgenden versuche ich, Messerschmidts Arbeit an seinen „Köpfen“ möglichst neutral aus der Optik des „Spiegelstadiums“ zu beschreiben und weise darauf hin, wo sich Überschneidungen mit der Interpretation von E. Kris ergeben.

Ich habe meine Überlegungen zu den „Kopfstücken“ mit der *Verwerfung des Ichideals* bei Messerschmidt begonnen und als Folge davon seinen Rückzug aus der Öffentlichkeit mit Tendenzen zur Vereinsamung genannt. Wenn ein Mensch vereinsamt und die Person auf

---

<sup>58</sup> Kris, S. 389

<sup>59</sup> Ebd., S. 402

<sup>60</sup> Siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Xaver\\_Messerschmidt](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Messerschmidt) (Stand: 2.4.2026)

sich selbst zurückfällt, bedeutet das: Der Kontakt des *Ich* reduziert sich zunehmend auf sein Spiegelbild, die Person beginnt mit sich selbst vor dem Spiegel zu kommunizieren. Bei dieser Kommunikation kommt es unweigerlich zu dem seltsamen Spiel des „Gesichter-Schneidens“. Fazit: Messerschmidt produziert jetzt – Stück für Stück – grimassierende Selbstporträts. Ich nehme noch einmal auf, was Nicolai und Kris zu berichten wissen: „Während der Arbeit selbst sah er jede halbe Minute in den Spiegel und machte dabei mit größter Genauigkeit die Grimasse, die er eben brauchte.“<sup>61</sup> Er habe „für seine Charakterköpfe nicht verschiedene Modelle“ benützt, „vielmehr stets das Spiegelbild des eigenen Antlitzes“ nachgeahmt. Nach der modernen Kunstexpertise steht das auch heute noch fest, es handelt sich um Selbstporträts. Neben den immer gleichen Zügen des eigenen Gesichts arbeitet er grimassierende und fremdartige Gesichtszüge heraus. Es handelt sich hierbei „nicht um Analysen von verschiedenen Charakteren“, schreibt Katharina Lovecky und betont, „der Serientitel *Kopfstücke*, den der Bildhauer selbst angab“, sei deshalb „um einiges passender als die Bezeichnung „Charakterköpfe“.“<sup>62</sup>

Das „Gesichter-Schneiden“ vor dem Spiegel könnte man, wenn man vom Aspekt der Vereinsamung absieht, auch als Fortsetzung der physiognomischen Studien deuten, an denen Messerschmidt sein künstlerisches Leben lang Interesse gezeigt hat. Nur konzentriert er sich jetzt nicht mehr auf den „Geist der Proportion“, der in seinem damaligen *Ichideal* wohnte, sondern im krassen Gegensatz dazu auf den „zerstückelten Körper“. Damit kommt ein weiterer Aspekt des „Spiegelstadiums“ ins Spiel: Die Grimassen rücken jene triebhafte Fragmentiertheit des Subjekts ins Bild, die im „*infans*-Stadium“ vom idealisierten Körperbild (Idealich/moi) aufgenommen und in Einheit gebracht worden ist.<sup>63</sup> Im jeweiligen „Kopfstück“ steht jetzt beides nebeneinander: Die spiegelbildlichen Ich-Elemente des Künstlers durchkreuzen sich mit den polymorphen Zügen seiner Triebwelt. Die statuarische Form der idealen Gestalt, die Lacan wegen ihrer Stützfunktion mit einem „Panzer“ vergleicht, der für das Subjekt eine „orthopädische Funktion“ übernimmt, bröckelt auf, und aus deren Rissen kriechen die Grimassen des Realen heraus. Ich bringe hier eine Bemerkung von E. Kris ein: Der Künstler versuche mit seiner „Arbeit an den Charakterköpfen“, „sich die Existenz seiner Person immer wieder zu beweisen“ und gleichzeitig versuche er damit, „dem eigenen Ich immer von neuem zu entgehen“. Dieser Befund erscheint auch im Licht des *Spiegelstadiums* naheliegend. Ob damit das Krankheitsbild der „Schizophrenie“ vorliegt und die Grimassen als Masken „zur Abwehr von Geistern“ anzusehen sind, wie E. Kris meint<sup>64</sup>, kann ich als Laie natürlich nicht sagen. Ein Aufspaltungsphänomen bzw. eine massive Irritation der Ich-Instanz scheint aber jedenfalls vorzuliegen, wenn ich an eine Lacan-Stelle aus dem „Spiegelstadium“ denke, die da lautet: „Dieser zerstückelte Körper, dessen Begriff ich ebenfalls in unser System theoretischer Bezüge eingeführt habe, zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt.“<sup>65</sup> Lacan bezieht sich mit dem Begriff „Analyse“ auf die psychoanalytische Kur.

Mit den Phantasien des „zerstückelten Körpers“ hat sich in meine Überlegungen zu Messerschmidts „Kopfstücken“ die Thematik des Unbewussten eingebracht. Ich möchte

---

<sup>61</sup> Kris, a.a.O., S. 396

<sup>62</sup> Katharina Lovecky, a.a.O., S. 11

<sup>63</sup> Vgl. Lacan (1966), S. 64

<sup>64</sup> Kris, a.a.O., S. 402f

<sup>65</sup> Lacan (1966), S. 67

daher die Frage aufwerfen: Hat Messerschmidt – nach seiner narzisstischen Kränkung durch Kaunitz und der folgenden Abkehr von den ästhetischen Idealen der Aufklärungs-Epoche – für seine künstlerische Arbeit etwa eine neue Ausrichtung gefunden – und Motive der aufstrebenden Epochen des *Sturm und Drang* und der *Romantik* auf- bzw. vorweggenommen? Die Rede vom Unbewussten – Einbildungskraft, Phantasie, Traum, Rausch, Wahnsinn, etc. – liegt zu dieser Zeit jedenfalls schon in der Luft. Spontan fallen mir dazu Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ein, E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) oder die sogenannten „*Serapionsbrüder*“, die es dem Eremiten Serapion gleichtun, indem sie durch Drogenkonsum phantastische Bilder der Innenwelt mit realistischen Bildern der Außenwelt mischen. Hier gibt es eine Reihe von Bezügen zu psychoanalytischen Themen: Freuds Text über *Das Unheimliche* geht direkt auf den *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann ein, das Narzissmus-Thema, der Spiegel und das Doppelgänger-Motiv spielen eine wesentliche Rolle; bei Lacan lässt sich über das Motiv des „zerstückelten Körpers“ und die Schnürpuppen von Hans Bellmer, die er damit in Zusammenhang bringt, eine Brücke zu den Kunstströmungen des Surrealismus, Kubismus, aber auch zur phantasmagorischen Bilderwelt des Hieronymus Bosch schlagen. Überall finden wir dort Phantasmen des Unbewussten in grotesker Gestalthaftigkeit ins Werk-Zentrum gerückt, mit der Absicht, den geltenden *Ichidealen* den Rücken zu kehren bzw. diese zu konterkarieren. Goethes leidenschaftlicher *junger Werther* tritt gegen Lottes „braven“ Verlobten an, den vernünftigen, korrekten und systemtreuen Albert, Werther zieht in seiner „Liebes-Verrücktheit“ den Kürzeren und erschießt sich. Hoffmanns *Nathanael* in der Novelle *Der Sandmann* verliebt sich in die mechanische Puppe Olimpia, ehe er sich in seiner wahnhaften Angst vor dem monströsen Coppola, von dem er sich als „Geist des Auges“ verfolgt sieht, von einem Turm in den Tod stürzt. Kleists Lustspiel *Der zerbrochene Krug* (1811) erinnert an Lacans optisches Modell: Ein imaginäres Gefäß steht für eine brüchig gewordene Rechtsordnung und überliefert den Richter der Schandtät.

Anstatt mich in weiteren Assoziation zu verlieren, möchte ich einen letzten Gesichtspunkt einbringen, der meine Lesart *Messerschmidt und das Unbewusste* bekräftigen kann: Es geht noch einmal um die Arbeitsweise und den Hinweis: „Während der Arbeit selbst sah er jede halbe Minute in den Spiegel und machte dabei mit größter Genauigkeit die Grimasse, die er eben brauchte.“<sup>66</sup> Soll heißen: Jede halbe Minute hat Messerschmidt die „Reaktionsweisen der Gesichtsmuskulatur“ studiert.<sup>67</sup> Wenn er dieses Ritual in der Weise wiederholt, gibt er sich die irren Gesichtszüge offensichtlich *selbst* und *ganz bewusst* vor, sonst könnte er sie nicht „jede halbe Minute“ vor dem Spiegel wiederholen, so meine Interpretation. Auch das krampfhaft Erstarrte der Grimassen deutet auf eine bewusste Wiederholung des verzerrten Gesichtsbildes im Spiegel hin. Zwölf „Kopfstücke“ werden in der Ausstellung des Unteren Belvedere gezeigt, insgesamt existierten einst 52 Stück.<sup>68</sup> Die große Anzahl der Exemplare sagt aus, dass Messerschmidt obsessiv an seiner *Kopf-Serie* gearbeitet haben muss, ich bin sogar versucht zu sagen, er sei von einem „Wiederholungszwang“ besessen gewesen. Nach Freuds Ausführungen in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) hängt die Wiederholungs-Tendenz mit traumatischen oder zumindest einschneidenden und psychisch schwer zu verarbeitenden Erfahrungen zusammen. Im Fall Messerschmidt könnte die Verweigerung

---

<sup>66</sup> Kris, S. 396

<sup>67</sup> Ebd., S. 403f

<sup>68</sup> „Dies ist eine Serie von rund 52 als Selbstporträts gestalteten Büsten in Alabaster, die teils nur als Gipsabgüsse erhalten geblieben oder durch Photographien und Lithographien bekannt sind: [https://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Xaver\\_Messerschmidt](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Messerschmidt) (Stand: 3.4.2026)

des Akademie-Direktorats durch Kaunitz eine entsprechende Rolle gespielt haben. Messerschmidts Reaktion darauf habe ich als „trotzig“ in dem Sinn gedeutet, dass er sein *Ichideal*, dem er bislang gefolgt ist, verwirft und der Wiener Obrigkeit seine „Fratzen“ zeigt. Die krampfhaft Angestrengtheit der mimischen Verzerrungen seiner Köpfe spricht dafür. Die serielle Herstellung einer immer ähnlichen Angespanntheit im Gesichtsausdruck verrät Sturheit. Messerschmidt will seinen Widerstand nicht aufgeben, er zieht vielmehr im Festhalten daran ein gewisses masochistisches, auf sein intimstes Selbst bezogenes „Genießen“ daraus.<sup>69</sup> E. Kris vermutet, die Arbeit an den Kopfstücken sei der „Versuch einer Selbstheilung“.<sup>70</sup> Freud interpretiert das Festhalten an schmerzlich Erlebtem im Gegenteil als „negative therapeutische Reaktion“: Die Patienten sträubten „sich gegen die Genesung“ (...), im Gegenteil, sie finden im Festhalten an der schmerzlichen Erfahrung und in der Wiederbelebung derselben einen „Krankheitsgewinn“.<sup>71</sup> Der Philosoph und ausgewiesene Kenner von Lacans Werk Slavoj Žižek sieht es ähnlich: Der Wiederholungszwang sei eine „idiotische“, gemeint ist damit eine „ich-bezogene“ Form des Genießens: Über Menschen, die ihr Dasein stur durchziehen und masochistisch genießen, schreibt er: „Sie lieben ihr Symptom wie sich selbst“.<sup>72</sup> Ich lese das für Messerschmidt in dem Sinn: Das Symptom, seine obsessive Arbeit an den „Fratzen“, übernimmt nach dem Schwund des *Ichideals* für das fragile Ich-Gefüge im Künstlersubjekt eine neuerliche Stützfunktion. Seine künstlerische Arbeit schreibt sich in seine Subjektstruktur ein und bildet – neben den Ordnungen des *Realen*, des *Symbolischen* und des *Imaginären*, welche nach der strukturalen Psychoanalyse das Geschick eines Subjekts ausmachen – gleichsam eine vierte „Triebkraft“. Sie zeigt sich in dem, wie ein Mensch sein Unbewusstes organisiert und genießt. Lacan nennt dieses im Grunde nicht greifbare Moment der Kreativität „*Sinthom*“.<sup>73</sup> Hinter jeder Obsession steckt wohl ein solcher Kern des Triebhaften. Weil er als solcher weder sprachlich noch bildhaft „verstehbar“ ist, muss er in seinen Manifestationen rätselhaft bleiben.

---

<sup>69</sup> Zur ausführlichen Darstellung von „Wiederholungszwang“ und „masochistischem Genießen“ siehe meine Abhandlung *Von der Lust zum Genießen* auf der Website: <https://signifikant-macht-subjekt.com/>

<sup>70</sup> Kris, a.a.O., S. 403

<sup>71</sup> Ebd., S. 349

<sup>72</sup> Žižek (1991), S. 61

<sup>73</sup> S. dazu Lacans Analyse der Texte von J. Joyce: [https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce\\_das\\_Symptom](https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce_das_Symptom). Veröffentlicht am 2. Dezember 2019 von Rolf Nemitz. Stand: 7.4.2026

Der Zusammenhang von „*Auge-Blick-Spiegel-Grimasse*“ hat sich bei der Auseinandersetzung mit Messerschmidts „Kopfstücken“ aus meinem Interesse und meiner Lust am „Gesichter-Schneiden“ wie von selbst ergeben. Am Ende der Ausführungen gerinnt jetzt der Zusammenhang zu einem Dispositiv, das ein paar Phänomene des Alltags, aber insbesondere jene des „Bizarren“ und „Außergewöhnlichen“ in den Bereichen der bildenden Kunst besser lesbar macht. Manche davon sind für mich im Feld des *Sichtbaren* gewesen, manche lagen mir im Unsichtbaren, einige rücken mir ins Auge, was bisher im „blinden Fleck“ verborgen lag. Ich kann jetzt ohne Zwang ein Netz von Themen aufspannen, weil alles über dieses eine Dispositiv zusammenhängt: Über *Auge* und *Blick* findet sich der *Spiegel* ein und leitet über ins „Spiegelstadium“, wo der „zerstückelte Körper“, das Idealich und das Ichideal im Zentrum stehen. Das Ichideal zeigt, was innerhalb einer Gesellschaft unter dem Begriff der sogenannten „Normalität“ zu verstehen ist.

Freud führt in seiner Schrift „*Massenpsychologie und Ich-Analyse*“ (1921) aus, wie sich ein Ichideal herausbildet: Ein Mensch identifiziert sich mit einer Person, die ihm imponiert und ihm für sein Handeln vorbildlich erscheint. Das bringt ihm bei Menschen im Bannkreis und näheren Umfeld dieser Person Anerkennung und Wertschätzung ein, weil hier alle mit demselben „Ich-Zeichen“ auftreten und ein „Wir“ herstellen. Im Sog der sozialen Medien übernehmen heute „Influencer“ die „Wir-Bildung“, schaffen „Echokammern“. Freud illustriert, indem er einen Schritt weiter geht, wie sich eine „Echokammer“ zum Massenwahn auswachsen kann – Rassismus, Kolonialismus, Sklavenherrschaft, Kreuzzug religiöser Ideologien, etc. sind Beispiele dafür, und wir kennen die Folgen: Ideologiegesteuerte Massen treten gegeneinander an, schlagen aufeinander ein und hinterlassen einen „zerstückelten Körper“. Umgekehrt zeigt der Einsturz eines Ichideals, wie schnell man wieder „draußen“ sein kann aus einem schulterklopfenden „Wir“ und wie man dann als isolierte Person ziemlich „nackt“ dasteht vor dem Spiegel und sich auf sein narzisstischen Idealich zurückgeworfen sieht.

Was so ein Einbruch bei Messerschmidt ausgelöst hat, habe ich beschrieben und bin dabei ebenfalls auf den Topos des „zerstückelten Körper“ gestoßen. Darüber hat sich der Zusammenhang mit Motiven des *Sturm und Drang* sowie der *Romantik* aufgetan. Jetzt öffnet das *Dispositiv* eine noch größere Ausschau hin auf die literarischen und bildenden Künste: Sie lässt sich Messerschmidts „Grimassen-Kunst“ als ein Vorreiter der „*Kunst am Körper-Bau*“ erkennen! Denken wir nur an die Body-Art und Performance-Kunst der französischen Künstlerin ORLAN oder an die Aktionen der serbischen Kunstikone Marina Abramovic! Auch die Körperbearbeitungen durch Tattoo und Piercing fallen mir ein und, wir sehen es fast nicht mehr, weil sie schon allgegenwärtig sind, die Schönheitsoperationen! Gemodelte Körper! Geschminkte Gesichter mit „aufgespritzten“ Lippen und Gesichtszügen gemahnen an Messerschmidts „Schnabelköpfe“! Die künstliche *Über*-formung des Körpers war immer schon mit der Kleidung gegeben, die *Um*-formung des Körpers findet in medizinisch-operativen Eingriffen statt, und in transhumanistischen Experimenten wird in eine „schöne neue Welt“ vorangeschritten.

Wenn derlei „Umbauten“ geschehen, geraten die Kräfte der *Innovation* und der *Normalität* einander ins Getriebe, was naturgemäß „Reibung“ erzeugt. Die „Neuerer“ werden „begrüßt“, wenn ihr „Neues“ ins Bild eines vorherrschenden Ichideals passt; ist dies nicht der Fall, werden sie, wie Messerschmidt, „verabschiedet“. Die Verweisung aus dem Reich der Normalität schmerzt, weil das einem Hinauswurf aus dem „Wir-Gefühl“ gleichkommt. Freud beschreibt es mit der Funktionsweise des Lust-Unlustprinzips. Gehorcht ein Mensch den sozialen und kulturellen Regeln der „Normalität“, dann „schnurrt“ sein Leben in der Lust. Überschreitet er die Grenzen, dann schlägt die Lust in Unlust um: „Schmerz-Lust“ tritt ein, eine Art von masochistischem Lusterleben, das bei Lacan „Genießen“ (*jouissance oder plus-de-jouir*) heißt. – Franz Xaver Messerschmidt: Wir sehen in einem Menschen am Rand oder gar außerhalb der Normalität einen sogenannten „Außenseiter“; wir nennen ihn „Sonderling“ oder „Grenzgänger“ oder „Einzelgänger“, im positiven Sinn einen „Außergewöhnlichen“. Ein solcher handelt sich, wenn er an seiner Besonderheit stur festhält, unweigerlich „Schmerzlust“ ein. Ich denke, Messerschmidt, der außergewöhnliche Künstler der „Kopfstücke“, war wohl ein solcher. Am Ende bleibt das freilich nur Spekulation – aber doch eine solche über dasjenige, was ein Spiegel mit einem Menschen/was ein Mensch mit einem Spiegel machen kann. Franz Xavers Messerschmidt und seine „Köpfe“ sind spektakulär. Er und sie werden weiterhin Anlass für Spekulationen bieten.

Anhang 1:

Das „Einziehen des Lippenrots, das feste Versperren des Mundes“ nach E. Kris eine Abwehrhaltung im Sinn eines „Keuschheitsgürtels“.



Abb. 11: „Ein abgezehrter Alter mit Augenschmerzen“



Abb. 12: „Ein aus dem Wasser Geretteter“



Abb. 13: „Ein Erhängter“



Abb. 14: „Der Verdrießliche“

## Anhang 2

Die schnabelförmig hochgezogenen Lippen „als Illustration einer Fellatio (...), zu der die Geister Messerschmidt auffordern“. (E. Kris)



Abb. 19: „Zweiter Schnabelkopf“

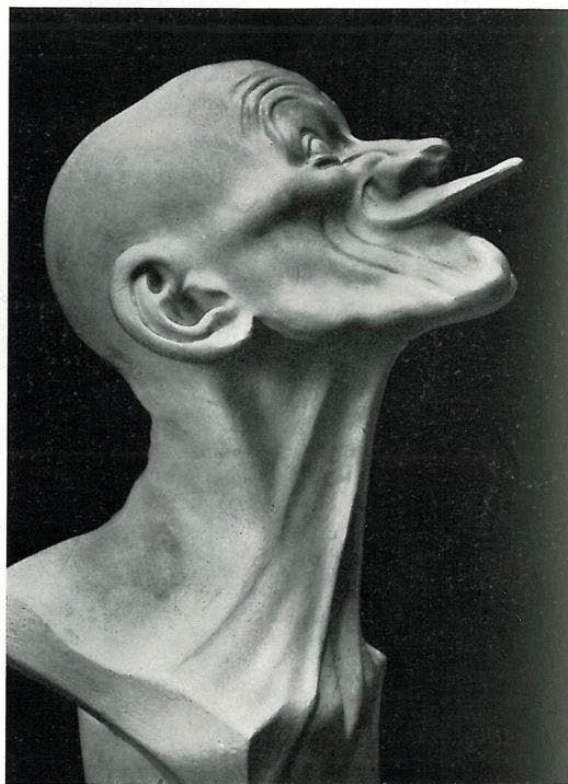


Abb. 20: „Erster Schnabelkopf“

## BIBLIOGRAFIE

### Kunstgeschichtliche Hinweise zu F. X. Messerschmidt

Textband zur Ausstellung = Mehr als Charakterköpfe. Franz Xaver Messerschmidt. Hg. von Stella Rollig, Katharina Lovecky und Georg Lechner. 2025 Belvedere, Wien.

<https://germanhistory-intersections.org/de/wissen-und-bildung/ghis:document-19> (Stand: 5.3.2026)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Anton\\_Mesmer](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Anton_Mesmer) (Stand: 5.3.2026)

[https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Hogarth](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Hogarth) (Stand: 5.3.2026)

<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/303009047/1/> (Stand: 5.3.2026)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Xaver\\_Messerschmidt](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Messerschmidt) (Stand: 2.4.2026)

### „Charakterköpfe“, Fotos

<https://www.bing.com/images/search?q=messerschmidt+charakterk%C3%B6pfe&form=HDRSC3&first=1&cw=1473&ch=703>

### Psychoanalyse

Freud, Bd. 3 = S. Freud, Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe, Bd. 3. – Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1975

Christian Kreuzberger: <https://signifikant-macht-subjekt.com/> Stand: 7.4.2026

Kris = Ernst Kris, Ein geisteskranker Bildhauer. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt, gehalten in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung am 24. November 1932 – In: Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen XIX 1933, Heft 3 by Freud, Sigmund, 1856-1939, editor; Kris, Ernst, 1900-1957, editor; Waelder, Robert, 1900-1967, editor, In: Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen XIX 1933, Heft 3 by Freud, Sigmund, 1856-1939, editor; Kris, Ernst, 1900-1957, editor; Waelder, Robert, 1900-1967. (Internet: [https://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFrAnwendungDerPsychoanalyseAufDieNatur-Und\\_165/page/384/mode/2up](https://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFrAnwendungDerPsychoanalyseAufDieNatur-Und_165/page/384/mode/2up))

Lacan (1953/54) = J. Lacan, Freuds technische Schriften. Das Seminar, Buch I. (1953 – 1954). – Walter, Olten 1978

Lacan (1956/57) = J. Lacan, Die Objektbeziehung. Das Seminar, Buch IV. (1956 – 1957). – Turia + Kant, Wien – Berlin 2019

Lacan (1978) = J. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964). – Walter, Olten und Freiburg 1978

Lacan (1966) = J. Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. (1949) – In: Lacan (1966), S. 61-70

Lacan (2013) = J. Lacan, Namen-des-Vaters. – Turia + Kant, Wien – Berlin 2013

Rolf Nemitz: [https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce das Symptom](https://lacan-entziffern.de/sinthom/kommentar-zu-lacans-vorlesung-vom-18-november-1975/#Joyce%20das%20Symptom) Stand: 7.4.2026

Zizek (1991) = S. Zizek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Merve 1991