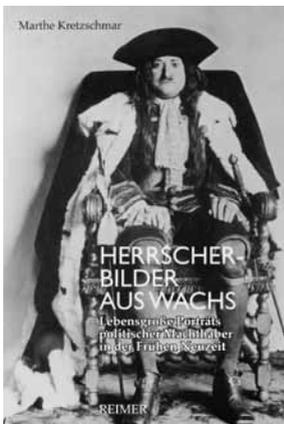


trag war im Gespräch) – miteinander zu verbinden und vor allem mit dem Dresdener Projekt nicht auf eine kurz- sondern langfristig angelegte Erforschung setzte, bleibt ihr Geheimnis. Den ihr anvertrauten Werken hat sie damit sicherlich einen Bären-dienst erwiesen. Der Rezensent schließt sich deshalb Cranach weinend an: Was für eine verpasste Gelegenheit für die Evangelische Kirche in Mitteldeutschland, eine Forschungsverhinderung zu Lucas Cranach – *dem* Maler der Reformation – ausgerechnet in der Lutherdekade!

Was bleibt? Vor allem das von den Restauratorinnen und Restauratoren vorge-stellte Material, welches vom Regensburger Verlag Friedrich Pustet in Buchform mit erfreulicher Druckqualität gebracht wurde. Dass die Ergebnisse in Kooperation mit Fachleuten auf eine breitere Basis hätten gestellt werden können, wurde bereits ausgeführt. Aber was geleistet wurde, hat im Detail auch so Bestand: Die gemäldetechnologischen Untersuchungen wie Beobachtungen, die zusammengetragenen Bild- und Archivquellen und die Auflistung von zum Teil sehr entlegener Literatur ist verdienstvoll und man wird zukünftig bei einer Weiterbeschäftigung mit den behandelten Werken auf ihre Beiträge zurückgreifen müssen. Sie, die Restauratorinnen und Restauratoren machen das Buch zu einem Werk, welches in einer Fachbibliothek zur Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Mitteldeutschen Raum nicht fehlen sollte, zumal der Preis dem nicht im Wege steht.

ANDREAS TACKE
Universität Trier



Marthe Kretzschmar; Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit; Berlin: Reimer 2014; 299 S., 86 s/w-Abb., 10 farb. Abb.; ISBN 978-3-496-01494-2; € 49

Geheizt, gegossen, gekühlt, gefärbt, mit echten Haaren versehen, verkleidet, mit Glasaugen versorgt – so werden Wachsfiguren immer noch hergestellt. Man kennt sie heute vor allem aus Wachsfigurenkabinetten wie Madame Tussauds und verbindet sie mit einer gängigen Schaulust und Populärkultur. In der Frühen Neuzeit jedoch agierten diese Wachsporträts als Träger politischer Repräsentation der Herrscher und bildeten somit eine ei-

eigene Porträtgattung.

Im Gegensatz zu der gängigen Forschung über Wachsfiguren führt Marthe Kretzschmar eine objektorientierte Analyse durch, die sich auch auf historische Zusammenhänge stützt. Durch mehrere Beispiele aus Frankreich, Italien, England und Deutschland wird der unterbewerteten Position der Wachsbildnerie entgegengewirkt. Es lassen sich gewisse Ähnlichkeiten im Inhalt und Stil unter den Wachsplas-

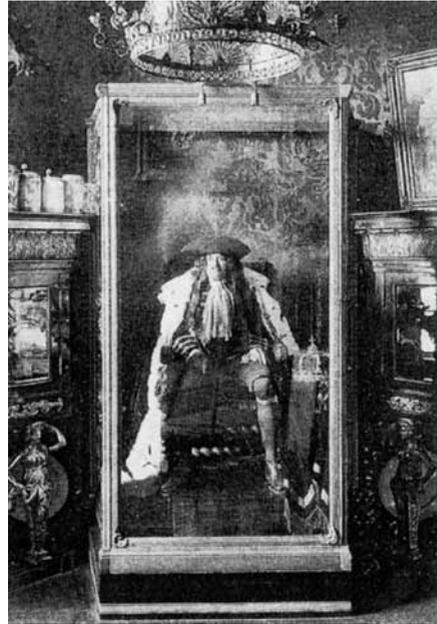


Sitzfigur von Friedrich III./I., Kurfürst von Brandenburg/König von Preußen, unbekannter Wachsbozzierer, vor 1699, ehemaliges Hohenzollern-Museum, Schloss Monbijou, Berlin, verschollen (23)

tiken verschiedenster Epochen feststellen.¹ Begriffe wie Effigie, Wachsfigur und Keroplastik werden im Kontext der Wachsporträts behandelt und klar voneinander abgetrennt. Kretzschmar untersucht den Stellenwert der keroplastischen Figuren nicht nur als Ersatz des Körpers der Herrscher, sondern auch als wichtigen Zweig der Porträtgattung.

Bis heute sind in der Fachliteratur zum Thema ‚Wachs‘ und vor allem ‚Wachsbildnerei‘ nur unzureichende wissenschaftliche Behandlungen zu finden. Neben dem berühmten Buch *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* von Julius von Schlosser, das Kretzschmar als wichtige Quelle nutzt, gibt es wenig Literatur, die die lebensgroßen keroplastischen Porträts im Heiligen Römischen Reich in der Zeit zwischen dem Anfang des 17. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts behandelt. Im Gegensatz dazu sind die so genannten ‚funeral effigies‘ in der Westminster Abbey von Anthony Harvey und Richard Mortimer reichlich behandelt worden. Die aufeinander aufbauende Tradition der außerhöfischen Wachsfigurenschauen und Kabinette auf der britischen Insel ist von Uta Kornmeier gründlich untersucht worden. Die historischen Zusammenhänge sind mit der Zugehörigkeit des untersuchten Gegenstands sowohl zur Kunst- als auch zur Kulturgeschichte begründet worden. Kornmeier und Kretzschmar verzichten auf eine umfassende Katalogisierung der keroplastischen Porträts, welche auch in weiteren Werken zur Geschichte der Wachsfiguren fehlt.

¹ Vgl. Jessica Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2003, S. 11–17.



Sitzfigur von Friedrich III./I., Kurfürst von Brandenburg/König von Preußen, unbekannter Wachsbossierer, vor 1699, ehemaliges Hohenzollern-Museum, Schloss Monbijou, Berlin, verschollen (62)

Die primäre Quellenlage ist im Allgemeinen als schwierig zu bezeichnen, weshalb sich die Autorin oft auf Sekundärliteratur hat stützen müssen. Der früheste Beitrag stammt aus dem Jahr 1882 und der neueste ist der Sammlungskatalog zu Wachsarbeiten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert von Johanna Lessmann und Susanne Königlein aus dem Jahr 2002. In den 1970er und 1980er Jahren lässt sich ein gewisses Interesse für den Werkstoff Wachs und die Wachsplastik verzeichnen, wobei unter anderem Bossierer wie Giambologna und Wachsfigurenkabinette wie die von Philipp Curtius und Madame Tussauds erwähnt werden. Bei Tussaud und ihrem Onkel ist auch eine Verbindung zwischen Politik und Kabinett zu betrachten – ein Beispiel dafür ist die von der berühmten Wachsbildnerin zur Zeit der Französischen Revolution angefertigte Totenmaske von Jean Paul Marat.

Mit ihrem Fokus auf die politisch-soziale Bedeutung der Herrscherporträts schafft Kretschmar eine Studie, die sich von der gängigen Literatur zu diesem Thema unterscheidet. Die Entwicklung solcher Figuren in Deutschland ist nach Julius von Schlosser nicht mehr im Detail nachgeforscht worden. Warum entwickeln sich die Figuren aus den sogenannten „hölzernen mannequins“² zu erstaunlich echt wirkenden Figuren? Worauf zielen sie ab? Operieren sie wirklich nur mit „Irritationseffekte[n], Imaginationskraft und [der] Empathie des Betrachters“? (230) In einem Ausstellungsmodus zwischen „Kuriostätenkabinett, Ahnengalerie, Museum und Panoptikum“ (82f.) sind die

² Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, Berlin 1993, S. 41.

keroplastischen Figuren in der Gattung des Porträts zu kontextualisieren. Sie hatten politische Funktionen, sind aber nicht als Ersatz des Körpers anzunehmen. Im Allgemeinen würde dies bedeuten, dass sie ohne offizielle politisch-repräsentative Bedeutung fungierten. Dieses Argument unterscheidet die Studie von Kretzschmar wesentlich von anderen zu diesem Thema, die nach mehreren Körpern des Königs suchen.

Der Mensch, dessen Sterblichkeit und Weiterleben nach dem Tode seit der Antike zum Kult geworden ist, steht im Mittelpunkt der Publikation. Wolfgang Brückner schreibt über die erste Wiederverwendung von Wachs nach der antiken Epoche für die Anfertigung stellvertretender Bilder bei Schausstellungen und Begräbnisfeiern im Königreich England im 14. Jahrhundert. Die erste nachgewiesene Erstellung einer wächsernen Effigie sei die Figur von Karl VII. von Frankreich aus dem Jahr 1461.³

Die wächsernen Porträts sind als Grundsteine des Realismus und der täuschend ähnlichen Menschendarstellung zu betrachten. Es handelt sich dabei um „mechanisch hergestellte Bilder“⁴. Diese Charakteristik ergibt sich aus dem Prozess der Erstellung einer solchen Figur, bei welchem in den meisten Fällen ein Gesichtsabdruck beziehungsweise -abguss zu Hilfe genommen wird. So sei den Wachsfiguren nicht nur jeglicher Stil entnommen worden, sondern auch eine mögliche Klassifizierung als ‚Kunstwerk‘, gerade weil diese wächsernen Doubles reproduziert, multipliziert, d. h. vermehrt und kopiert werden könnten.⁵ Bettina Uppenkamp beschäftigt sich mit diesem ‚täuschenden Realismus‘ der wächsernen Doubles, der sich aus dem Charakter des Materials ergibt. Auf diese Weise werden nicht nur erstaunlich genaue Abbildungen mithilfe von Abdrücken und Abgussformen ermöglicht, sondern wegen des organischen Charakters des Wachses auch perfekte Darstellungen von organischen Geweben wie der menschlichen Haut. Diese organischen Eigenschaften schaffen einen Anknüpfungspunkt zum natürlichen menschlichen Organismus. Auch beim Anfassen wächserner Oberflächen formt sich das Material um und lässt den Eindruck der Berührung menschlichen Fleisches zu.⁶

Eine größere Bedeutung wird von Kretzschmar nicht dem technischen Herstellungsverfahren, sondern der Symbolik des Materials beigemessen. Die Symbolik des Wachses als „Speichermedium“⁷ könnte man direkt auf die wächsernen Doubles übertragen. Diese Figuren ‚speichern‘ nicht nur die Erinnerung, sondern dienen auch als allgemeines ‚Lexikon‘ oder sogar als ‚Gedächtnis‘ der Geschichte. Die Wachsfiguren wurden zu verewigenden Abbildern historischer Persönlichkeiten. Dies illustriert die Autorin anhand der Präsentation von drei Wachsfiguren im

3 Jessica Ullrich, *Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2002, S. 9.

4 Uta Kornmeier, *Taken from Life: Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert*, Diss. Berlin 2003, S. 39.

5 Ebd.

6 Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, Paderborn 2009, S. 257–283.

7 Bettina Uppenkamp: „Wachs“, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner, München 2002, S. 231–238, S. 233.



Ganzkörperfigur von Viscount Horatio Nelson, Kopf um 1800, Figur 1806, Catherine Andras, Undercroft Museum, Westminster Abbey, London (202)

Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou in Berlin: Kurfürst Friedrich Wilhelm, Kurfürst und König Friedrich III./I. und König Friedrich II. erwecken bei den Besuchern ein Erlebnis imaginerter monarchistischer Anwesenheit und patriotischer Gefühle. Jedoch hängt die Existenz der Wachsfiguren mit dem zeitgenössischen Interesse der Untertanen zusammen: „Keroplastische Porträtfiguren konnten sich folglich als offizielle Herrscherpräsentationen im Museumswesen nur halten, wenn strategisch das allgemein wachsende Interesse an berühmten historischen Persönlichkeiten zur emotionalen Bindung der Untertanen an die Monarchie genutzt wurde.“ (222)

Keroplastische Bildnisse am Beispiel von Reliefs, Büsten und Ganzkörperfiguren lassen sich laut Kretschmar ihrer Funktion nach in acht Gruppen unterteilen. Dabei werden die früheren funeralen Effigies zu Beginn der Musealisierung gegen Ende des 18. Jahrhunderts von den späteren keroplastischen Porträts getrennt. Diese Trennung ist auch deshalb besonders wichtig, weil die schon erwähnten Figuren in den späten öffentlichen Wachsfigurenkabinetten Nachfolger derselben Tradition sind.

Im Funeralwesen lassen sich Parallelen zwischen den antiken Ahnenbüsten aus Wachs und deren Funktion als Bildmotiv in der politischen Ikonografie der Frühen Neuzeit festhalten. Die moderne Bedeutung des Wortes ‚Effigies‘ bezeichnet lebensgroße, lebensechte, meistens mit den Kleidern der Verstorbenen versehene Puppen, die auf Begräbnisfeiern die Toten vertraten. Diese Tendenz ist laut Susann Waldmann seit dem 14. beziehungsweise 15. Jahrhundert bei Trauerprozessionen des englischen und

französischen Königshofs verbreitet worden.⁸ Der Puppencharakter ist das erste Merkmal, das die Effigies automatisch als irrealer Kopie eines schon verstorbenen Menschen kennzeichnet. Also eine Art Erschaffung von Unwirklichem, die aber die Möglichkeit bietet, die vom Verstorbenen symbolisierte Monarchie durch diese ‚Puppe‘ weiterleben zu lassen. In der Forschung existieren nur wenige katalogisierte Beschreibungen der noch erhaltenen Effigies. Eine davon ist die schon erwähnte von Harvey und Mortimer. Kristin Marek konzentriert sich nämlich auf die Hauptthese, dass drei verschiedene Körper des Königs vorhanden seien: ein politischer, ein heiliger und ein natürlicher. Diese dienten der Stabilität der Monarchie. Im Gegensatz zu Marek liefert Kretzschmar eine auf die individuellen „Schaueffigies“⁹ orientierte Beschreibung.

Im höfischen Bereich stehen keroplastische Figuren weiterhin in Festsälen und Rüstkammern zur Verfügung. In den Festsälen tragen die Figuren die Funktion von Erinnerungsbildern. Zugleich aber sei der Festsaal auch außerhalb des Zeremoniellen für Besucher zugänglich gewesen und sollte aus diesem Grund der herrschaftslegitimierenden Wirkung gedient haben. Es sind jedoch keine Beispiele aus dem Heiligen Römischen Reich erhalten geblieben.

Anhand von Beispielen der Präsenz der Herrscherbilder in den Kirchengemeinden und bei Festgesellschaften betont die Autorin das Inszenatorische, das in der Anwesenheit der Machthaber liegt. Laut Kretzschmar handelt es sich in solchen Fällen nicht um Illusionen, sondern um gezielte Inszenierung von Macht. Neben dem großen Interesse an veristischer Kunst in den höfischen Kunst-, Wunder- und Rüstkammern des 17. Jahrhunderts lässt sich auch eine Bemühung um Historizität feststellen.

Eine weitere Art der Keroplastik hat ihren Beginn in der Zeit zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert dank des Interesses Kaiser Maximilians I., der Ahnengalerien in den Festsälen errichten ließ. Dabei fand eine Trennung zwischen der Memoria an Grabmälern und der Tradition der Ahnengalerie statt, die in Zusammenhang mit der Westminster Abbey steht.

Die erste Analyse lebensgroßer Votivfiguren im Kontext der Porträtmalerei liefert Aby Warburg im Jahr 1902. Der schon erwähnte Beitrag Julius von Schlossers spricht die Ablehnung der Gattung von der klassizistischen Kunstästhetik an. Kretzschmar fügt der Kategorisierung in sieben Gruppen von David Freedberg noch eine achte hinzu, die sich der politischen Repräsentation widmet. Dieser Vorschlag erinnert an die von Mark vorgenommene Ergänzung eines dritten, heiligen Körpers des Königs zu Ernst H. Kantorowicz' *The King's Two Bodies*. Nach Marek ist der natürliche Körper ein vergänglicher, der politische hat eine repräsentative Funktion und der heilige kommt nach dem Tod in der Apotheose des Königs vor.¹⁰ Die Effigies preußischer

8 Susann Waldmann, *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München 1990, S. 44–47.

9 Für Figuren, die nicht in Zusammenhang mit Trauerprozessionen entstanden sind, zieht Marek den Begriff der ‚Schaueffigies‘ in Erwägung, weil es bei diesen zu einer Abtrennung von der ursprünglichen Funktion der späteren Figuren in der Westminster Abbey gekommen ist und man hier von einer gesellschaftlichen Attraktion spricht.

10 Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies. Bildpolitik und Heiligkeit*, Paderborn 2009.

Könige hatten andere Funktionen bei den Trauerprozessionen und wurden im Gegensatz zu Frankreich und England nicht in unmittelbarer Nähe zu dem natürlichen Körper des Königs aufgestellt. Die Anwesenheit solcher Figuren in den Kunstkammern sowohl in Preußen als auch in weiteren Ländern des Heiligen Römischen Reiches weist auch auf eine andere Art der Repräsentationsfunktion der Figuren hin. Brückner sieht dies als Anlass für den Vergleich dieser Figuren mit Porträts aus den Bereichen der Malerei und Skulptur.

Von einem solchen Bezug auf andere Kunstgattungen geht auch Kretzschmar aus. Während die Malerei durch die Haptik und Dreidimensionalität der keroplastischen Figuren erweitert wird, lassen sich die Wachswerke in direkte Verbindung zu veristischen polychromen Plastiken setzen. Kretzschmar betrachtet die Entwicklung der polychromen Porträtplastik als einen Impuls für die Gestaltung der Funeraleffigies. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wurden sie auch in Zedlers *Universallexikon* mit der Malerei verbunden und als ein in den Raum hineintretendes Gemälde beschrieben.

Die als ‚freie Bildplastik‘ bezeichneten Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich durch einen starken Realismus auszeichnen, was zu der These der Verselbstständigung des Wachsporträts als Porträtgattung führte, gehören zu den Hauptintressen von Kretzschmar. Dabei stützt sich die Autorin sowohl auf Brückners Differenzierung der Wachsbildnisse von der Funeralprozession und seine Gleichstellung dieser mit den Bildnissen der Malerei, Skulptur und Plastik als auch auf Waldmanns Aufruf zu einer Kontextualisierung in der Porträtgattung. Kretzschmar überprüft die verschiedenen Funktionen der Herrscherbilder aus Wachs in unterschiedlichen zeremoniellen Situationen. Durch die Veränderung der politischen Situation und der ästhetischen Normen werden auch die Funktionen der lebensgroßen Wachfiguren beeinflusst.

Es werden Platon und Aristoteles erwähnt, die den Siegelabdruck in Wachs als Metapher verwenden, die für sinnlich nicht greifbare Vorgänge steht. Die Charakteristiken des Wachses als metamorphisches Material werden anhand des Pygmalion-Mythos in Ovids *Metamorphosen* illustriert. Diese Metamorphose der Statue von Elfenbein zum lebendigen Körper wird haptisch dargestellt und zwar anhand des Fühlens ihrer Haut als Wachs. Man könnte den Vergleich von Wachs und Haut bei Pygmalion auf die ersten englischen Effigies übertragen, die eine Wachsschicht über hölzernen Körpern trugen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge bezieht solche Bildnisse auf ein bestimmtes Individuum. Die Wachsporträts sind laut Kretzschmar keine hyperrealen Objekte, sondern illusionistische Imitationen mit den Merkmalen eines Simulakrums, die sich andererseits auch auf der Grenze zwischen Repräsentation und Reproduktion bewegen und gegen die Grenzen des Ästhetischen stoßen. Hinterfragt wird, inwieweit die stark durch zusätzliche Utensilien geschmückten lebensgroßen Wachfiguren als Kunst gesehen werden beziehungsweise auch nicht und aus welchem Grund.

Im Fall der lebensgroßen Wachsporträts fällt aufgrund der nahezu exakten physiognomischen und physischen Entsprechung eine Bezugnahme leichter als bei anderen Porträtgattungen. Durch die Verblüffung des Betrachters fallen die Figuren mehr auf. Effigies wurden jedoch nicht nur für Monarchen, sondern auch für Beamte herge-

stellt (nach Dietrich Erben). Es wird die Frage aufgeworfen, ob und inwiefern das Abbild nur die abgebildete Person zeigt und nicht zugleich als gleichgewichtig zu betrachten ist. Kretzschmar spricht über ein äquivalentes Verhältnis zwischen Urbild und Abbild. Diese Trennung zwischen Mensch und Amt könne, so Kretzschmar, auf die Funktion der Herrscherporträts generell projiziert werden: „Was im Porträt des Königs sichtbar wird, ist daher ein gedoppeltes ‚Außen‘, das in seiner Verdopplung eine Transzendierung erfährt.“¹¹

Die späten keroplastischen Herrscherporträts werden in zwei Bedeutungssphären unterteilt: Repräsentation und Memoria. Im Laufe der Zeit trennt sich das Höfische vom Nichthöfischen. Die Entwicklung der funerealen Effigies teilt sich in zwei Phasen: die früheren Figuren wurden aus Holz und Gips gefertigt; die Nachfolger bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wurden mit Gesichtern und Händen aus Wachs gestaltet. Eine dritte Gruppe „wurde erst nach den Beerdigungen als öffentliche Bildnisse im Kirchenraum zur Schau gestellt und zählt daher funktional nicht zu den Funeraleffigies, sondern zu den Porträtfiguren.“ (69) Beispiel für nicht an der Begräbnisfeier teilnehmende Effigies ist die Figur von Karl II., der 1685 starb und dessen Effigie die älteste aus Wachs erhaltene in der Westminster Abbey ist.

Neben der objektbezogenen Analyse liefert Kretzschmar auch eine personenbezogene, die die bekanntesten WachsbildnerInnen erwähnt. Die Keroplastik wurde je nach Gebrauch von drei verschiedenen Handwerkergilden angefertigt: Während die Kleinplastiken von Medailleuren und Goldschmieden erschaffen wurden, waren Wachsbossierer für Motivbilder zuständig. Die Wachsfiguren in den Höfen wurden ihrerseits von Hofbossierern gemacht, die oft auch eigene Ausstellungen betrieben. Es ist bemerkenswert, dass viele Frauen als Bossiererinnen tätig waren.

Um 1700 war die Keroplastik eine beliebte Technik im Bereich der Porträtbilderei, die nicht nur höfische, sondern auch kommerzielle Auftraggeber hatte. Die höfisch-repräsentativen Herrscherbilder aus Wachs waren ein üblicher Teil der Ausstattung von Kunst-, Wunder- und Rüstkammern. Glaswände, die später oft Verwendung in der Präsentation der Wachsfiguren fanden, werden mit Bilderrahmen verglichen, die der unmittelbaren Lebensnähe entgegenwirken. Im „Kampf gegen die Vergänglichkeit“ (65) schöpft man Figuren, die wegen des sensiblen Materials, aus dem sie geschaffen werden, der Vergänglichkeit ausgesetzt sind. Das Beispiel mit der Restaurierung der Figuren in der Westminster Abbey, die zu der Einführung von Glasvitrinen geführt hat, spricht für die Erhaltungsmaßnahmen solcher Figuren.

Die Wachsbildnisse wurzeln aufgrund ihrer indirekten Verbindung zum Totenkult und Funeralwesen in der Kulturgeschichte des Porträts. Wachsfiguren als Memoria waren seit der Antike im Atrium der römischen Villen zu finden. Als Nachfolger gelten die Memorialbildnisse von frühverstorbenen Kindern im 17. und 18. Jahrhundert. Bei den Römern wurden Wachsfiguren für die Inszenierung des kaiserlichen

¹¹ Hannah Baader, „André Félibien. Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663)“, in: *Porträt*, hrsg. von Rudolf Preimesberger und Karin Hellwig, Berlin 1999, S. 356–368, hier S.15ff., zit. nach Kretzschmar, S.56.

Sterbens verwendet, die „sinnfällige Demonstration einer direkten Machtübergabe“ lieferten und „damit den Schein ungebrochener Herrschaft“ wahren.¹² Die Kaiserapotheose steht im Mittelpunkt der Publikation. Diese Tradition wurde zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert nach Frankreich übertragen, wo die Effigies zu einem eigenständigen Abbild des Herrschers wurden. Außerdem sind die Effigies als „rituelle Neu-Konstruktion einer als permanent vorgestellten, aber personal gedachten juristischen Institution“ (107) beschrieben. Der Herrscher sei eine „Verkörperung eines immerwährenden und von Gott gegebenen Amtes“ (109).

Die Herrschaftsinszenierung fand anhand von drei Komponenten statt: Genealogie, Territorium und Porträt. Kretzschmar unterstreicht den Eigenwert der Wachplastiken, wobei sie diese nicht als günstige Alternative zu Marmor- beziehungsweise Bronzefiguren beschreibt. Daraus folgte, dass die Wachfiguren zusammen mit weiteren prachtvollen Objekten verkauft wurden. Trotz der Vorliebe zu solchen Figuren und deren Wertschätzung bleibt die Frage offen, warum diese nicht zur obligatorischen Herrscherrepräsentation im zeremoniellen Takt wurden, beziehungsweise warum sie keine allgemeingültige Anwendung fanden.

Die Wirkung und Funktion keroplastischer Figuren verändert sich je nachdem, ob sie in einem Ritual oder alleine fungieren. Die Autorin beschreibt sie als Teil einer Sammlung, die aus dem Geschmack der jeweiligen Auftraggeber oder Besitzer entstehen und sich nicht auf „substituierende höfische Porträtpraxis“ zurückführen lassen. (173)

Die Verunsicherung des Betrachters beim Anblick von Wachporträts gibt Aufschluss über das Ziel der lebensgroßen keroplastischen Porträts: „Bemerkenswertes zeigen, um einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.“ (192) Kretzschmar spricht über den Unterschied zwischen der rein visuellen Dopplung und der Substitution des Dargestellten. Dabei gehöre das Erkennen der Täuschung zur Bildstrategie, während die Illusion ein reiner Schaulusteffekt sei. Einerseits vertreten die Wachfiguren im zeremoniellen Gebrauch die Physis des Herrschers, andererseits agieren sie ikonografisch auf dessen Status. Dazu zählen bestimmte Ästhetisierungsstrategien mit dem Ziel einer Propaganda, die mit der Herstellung der Figuren zusammenhängen. Sollte eine Figur anhand einer Maske gefertigt worden sein, so ließ sich das reale Antlitz des Dargestellten nur schwer manipulieren. Unabhängig davon bleibt der Betrachter schockiert und erlebt eine direkte Begegnung mit dem Machthaber. Dabei ist zu beachten, dass die Figuren keine juristische Bindungskraft getragen haben.

Zu einem späteren Zeitpunkt vollzieht sich ein Wandel in der Tradition. In England fällt das mit dem Auftrag von Jakob I. für die Anfertigung einer Effigie für Heinrich Friedrich, Prinz von Wales, zusammen. Außerdem ließ der König zwei Effigies von sich anfertigen. Weitere Gründe für die Entwicklung weg von der seriösen politi-

¹² David Engels: „Entrückung, Epiphanie und Consecration. Überlegungen zur Apotheose des römischen Kaisers und zum Umgang mit seiner Leiche“, in: *Objekt Leiche. Technisierung, Ökonomisierung und Inszenierung toter Körper*, hrsg. von Dominik Groß, Frankfurt a. M. [u. a.] 2010, S.79–133, hier S.110, zit. nach Kretzschmar 2014, S.105.

schen Repräsentation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hängen laut Kretzschmar einerseits mit den aufklärerischen Prinzipien von Schönheit und andererseits mit den Veränderungen im höfischen System und darüber hinaus mit der Institutionalisierung der höfischen Sammlungen zusammen. In der Westminster Abbey bemühte man sich einen aktuellen Zeitbezug zu erhalten. Den Höhepunkt des Wandels in der Tradition der funeralsen Effigies bildet die Figur von Lord Nelson, die mehrere Jahre nach dessen Tod von Catherin Andras angefertigt wurde. Trotz des Erfolges dieser Wachsfigur ist sie die letzte gewesen, die für die Abtei geschaffen wurde, und zugleich die erste ohne die typische Verbindung zu dessen Grabstätte. Die Popularität großer Ausstellungen von Wachsfiguren hat zwangsläufig die Haltung gegenüber den Westminster Effigies betroffen. Kretzschmar ergänzt die Thematik unabhängig von diesem konkreten Beispiel wie folgt: „Nicht der gesellschaftliche Status, sondern der gesellschaftliche Verdienst berechtigte Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Begräbnis mit Funeraleffigies.“ (204) Man könnte vermuten, dass mit der Trennung vom Funeralwesen hin zur Kommerzialisierung die Berücksichtigung der Erlebnisqualität dementsprechend wichtiger wurde. Kretzschmar berichtet: „Mit dem Mikrokosmos der Kunst- und Wunderkammern, der Genealogie als dominante Kategorie der Herrschaftslegitimierung und dem frühneuzeitlichen Funeralwesen, verschwand auch die Bedeutungssphäre der höfischen Herrscherbilder aus Wachs.“ (81) Im Kasseler Museum Fridericianum gab es eine Abteilung, die neben historischen auch neue Wachsfiguren ausstellte und auch im 19. Jahrhundert fand man in den höfischen Kunstkammern immer noch Herrscherbilder aus Wachs. Diese kommerzielle Aufbewahrung der verstorbenen Machthaber, wie sie die Autorin beschreibt, führt zu einer Auflösung der Bezugssysteme: „Populäre Effektschauerei und Hochkultur, Leichenpomp und sentimentale Trauer, Scheinleib und Leichenporträt, Memoria und Schau lust, Repräsentation und Kommerz, Bildungsanspruch und seichte Unterhaltung – alles scheint hier im selben Moment präsent zu sein.“ (86)

Nicht nur wegen der Einzigartigkeit einer solchen, den Herrscherbildern und deren Entwicklung in Deutschland gewidmeten Studie, sondern auch aufgrund der ausführlichen Objektanalysen und der Kontextualisierung der Wachsfiguren in der Porträtgattung, ist Marthe Kretzschmars Publikation als eine empfehlenswerte Lektüre zu bezeichnen. Die Gliederung führt den Leser, von dem Material Wachs ausgehend, über die verschiedenen Funktionsweisen der Figuren bis zu deren Einwirkung auf den Betrachter. In den insgesamt 15 Kapiteln werden die keroplastischen Herrscherfiguren nicht nur in ihren verschiedenen Bedeutungssphären, sondern auch in ihren unterschiedlichen Erscheinungsbildern und -orten gründlich analysiert und miteinander verglichen. Die politischen Funktionen der Herrscherbilder aus Wachs werden von einem neuen Standpunkt aus betrachtet und darüber hinaus als eine unumstrittene Leistung der Porträtgattung beschrieben. Die von Kretzschmar vertretene Meinung, dass die wächsernen Doubles nicht als Ersatzkörper gedient hätten, ist von besonders großer Bedeutung für die wissenschaftliche Literatur über die Wachsfiguren.

MARTA DJOURINA

Berlin