

Uta Kornmeier

**Julius von Schlosser: »Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch.«**

Herausgegeben von Thomas Medicus. Akademie Verlag, Berlin 1993, 180 S., DM 68,-, ISBN 3-05-002408-9

Kunst oder nicht Kunst – das ist die Frage, die Julius von Schlosser in seinem 1911 erstmals veröffentlichten Aufsatz »Geschichte der Porträtbilderei in Wachs« neben dem geschichtlichen Abriß immer wieder beschäftigt. Diesen Aufsatz hat nun dankenswerterweise Thomas Medicus unter dem Titel »Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch« mit einem Nachwort versehen neu herausgegeben. Wem beim Titel nur »Madame Tussaud's« einfällt, sollte ruhig weiterlesen, denn die Wachsfigurenkabinette des 19. Jahrhunderts gehören zur erstaunlich langen und faszinierenden Geschichte der Wachsporträts.

Ihren Ursprung hat die Wachsplastik zum einen im Leichenritual. Die Nachbildung des Gesichts als wesentlichsten, weil ausdrucksstärksten Körperteil sollte im Sinne des Bildzaubers die Persönlichkeit des Verstorbenen auch im Grabe erhalten. So entstanden Sepulkralskulpturen mit hoch individualisierten Gesichtern, die nach Totenmasken hergestellt wurden. Schlosser zitiert etliche Beispiele und Varianten aus den schriftlichen Quellen der griechischen und römischen Antike, die über Bestattungsriten und die Verwendung von Totenbildern berichten. Leser dürften dabei besonders dankbar für die Übersetzungen der zahlreichen fremdsprachlichen Zitate sein, die der Herausgeber besorgt hat.

Der Wunsch, die Verstorbenen durch ein Abbild möglichst lebensnah in der Erinnerung zu erhalten, förderte die Entwicklung der Wachsbilderei sowie auch die immer länger dauernden Bestattungsriten und die damit zusammenhängende Notwendigkeit, die Leichen durch weniger verwesliche Körper zu ersetzen. Es entstanden Büsten nach dem Naturabguß, die dann – realistisch bemalt, mit Stoffen drapiert, mit Glasaugen und echten Haaren ausgestattet – auf Leichenzügen mitgetragen oder auf andere Weise ausgestellt wurden.

Die Bestattungsfiguren, von Schlosser nach dem Lateinischen auch »effigies« genannt, sind im mittelalterlichen Frankreich und England wieder anzutreffen. Hier waren sie streng den Mitgliedern der Königsfamilie – und davon hauptsächlich den Männern – vorbehalten und wurden von Hofkünstlern unter Verwendung von Totenmasken und natürlichem Beiwerk, wie Kleidung und Haar, angefertigt.

Daneben gibt es noch eine zweite Wurzel des Phänomens der lebensgroßen Wachsskulptur: der Votivglaube. Seit dem 13. Jahrhundert, und besonders im 15. Jahrhundert, berichten Quellen von lebensechten Abbildern in Wachs, die zur Beschwörung der Gunst Gottes in Kirchen aufgestellt wurden. Schlosser zitiert die Kirche SS. Annunziata (i Servi) in Florenz, die über Jahrhunderte hinweg in einem bedrohlichen Ausmaße mit Votivfiguren angefüllt wurde – Anfang des 17. Jahrhunderts enthielt sie 600 lebensgroße sogenannte »boti«, die zum Teil an verrotteten Stricken von der Decke hingen. Im 18. Jahrhundert wurde die zur historischen Porträtgalerie gewordene Kirche endgültig geräumt, »kein kleiner Verlust für die Geschichte älterer Kultur und Kunst«, wie Schlosser urteilt (S. 59). Diese etwas umständlich formulierte Einschätzung zeigt, wie sehr Schlosser selbst der »Ächtung

(der Wachsbildnisse) durch die Ästhetik des Klassizismus« (S. 103) verhaftet war, die er im vierten Kapitel seines Aufsatzes beschreibt: Die seit dem 16. Jahrhundert andauernde kunsttheoretische Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Natur verschob sich nämlich mit der Durchsetzung der klassizistischen Ästhetik Ende des 18. Jahrhunderts zu Ungunsten der reinen Naturnachahmung, für welche die Wachsplastik so vorzüglich geeignet ist. Die künstlerische Idee, die »inventio«, war nun wichtiger als die täuschend echte Nachbildung der Natur. Die Wachsporträts, die ihre Wirkung vollständig von der realistischen Illusion eines individuellen Menschen beziehen, erschienen plötzlich als zu naiv-naturalistisch, um als Kunst zu gelten. Der Kunsthistoriker Schlosser nimmt sich zwar der naturalistischen Wachsbildnisse an und betont auch immer wieder, daß diese ursprünglich Arbeiten von angesehenen Künstlern waren, betrachtet sie aber nicht als Kunstwerke, sondern als aufschlußreiche »Exponenten kulturgeschichtlicher Entwicklungsreihen« (S. 10). So vollständig hatte der Klassizismus die Wahrnehmung verändert, daß Schlosser selber unwillkürlich über die Skulpturen wie über Handwerkerprodukte spricht und sie nicht als Kunst, sondern als anthropologische Exemplare ansieht.

Neben der gewandelten Ästhetik gibt es noch ein weiteres Phänomen, das Schlosser in seinem Aufsatz anspricht und das ebenfalls zur Abschätzung der Wachsporträts beigetragen hat: die Entstehung von Wachsfigurenkabinetten. Seit Ende des 17. Jahrhunderts wurden erst Kopien der königlichen Funeraleffigies, dann frei entstandene Bildnisse öffentlich für Geld gezeigt. Dies bedeutete nicht nur eine Profanierung der fest in den christlichen Kult eingebundenen Wachsfiguren, sondern zog auch ihre »Demokratisierung« (S. 96; heute würde man sagen: Popularisierung) nach sich: Es wurde nämlich bald nicht nur Aristokratisches, sondern auch Kurioses ausgestellt. Dazu gehörten die Abbilder von Mißgestalteten und Verbrechern, also Außenseitern und Vertretern der untersten sozialen Schichten. Diese Figuren waren für die Wachsfigurenkabinette ebenso kanonisch wie die Porträts von Herrschern und Vorbildern und gaben der ganzen Gattung einen unmoralischen Anstrich. Die Beurteilung einer Figur als Kunstwerk wurde gegenüber ihrem Sensationswert sekundär. Schlosser erwähnt hier auch den Deutschen Philippe Curtius, der in Paris ein frühes Panoptikum betrieb, bringt ihn aber leider nicht mit Madame Tussaud in direkten Zusammenhang, die eben dieses Pariser Etablissement von ihm geerbt, 1802 nach London überführt und dort bekanntlich zu Weltruhm gebracht hat.

Diese Abhandlung Schlossers ist ein Standardwerk über realistische Wachsporträts. Die wissenschaftliche Reaktion darauf war und ist allerdings bescheiden. Leider bietet das Nachwort keine Rezeptionsgeschichte des Artikels. Die Literatur zur Gattung der Wachsplastik ist überwiegend neueren Datums, und Publikationen zum Thema<sup>1</sup> gehen eher in Richtung von »Hobby- und Liebhaberliteratur« mit vielen Abbildungen, aber wenig kunst- oder kulturhistorischer Einschätzung des Phänomens.<sup>2</sup> Bei dieser Literaturlage ist die Neuedition des Aufsatzes zu begrüßen. Sie macht nicht nur eine bemerkenswerte Materialsammlung griffbereit und bietet eine erste Interpretation der Quellen, sondern ist zudem noch eine sprachlich gewandte Lektüre. Vielleicht wäre es aber der Lesefreundlichkeit wegen doch besser gewesen, die Fußnoten des Originaltextes als Anmerkungen am unteren Rand der Textseite beizubehalten, anstatt sie ans Ende des gesamten Textes zu setzen und so nicht nur mühsames Blättern zu verursachen, sondern auch den Charakter des Textes von einer wissenschaftlichen Abhandlung ins Essayhafte zu verkehren.

In den verschiedenen Teilen des Nachwortes fällt eine gewisse Zusammenhanglosigkeit auf. Im ersten Teil »Tod in Wien« wird die Bestattung des Kronprinzen Rudolf im Jahre 1889 beschrieben, bei der sich angeblich das Weiterleben der von Schlosser beschriebenen Funeralriten zeige: »Nichts kann Julius von Schlossers [...] Text [...] besser illustrieren als die dynastischen Totenfeiern aus des Autors eigener Epoche« (S. 127). Diese scheinen Schlosser aber nicht so beeindruckt zu haben, da er sie überhaupt nicht erwähnt. Es wäre interessant zu überlegen, warum Schlossers Interesse für die Wachsplastik sich gerade 1911 zu einem Artikel kristallisierte (nicht etwa wegen des Bodeschen Flora-Skandals in Berlin – das beeilt Schlosser sich auf S. 67 zu betonen). In der darauffolgenden Einschätzung Schlossers als Kunsthistoriker, in der biographische Details leider etwas zu kurz kommen, skizziert Thomas Medicus die wichtigsten wissenschaftlichen Einflüsse auf den Autor sowie die von ihm ausgehenden Anregungen auf seine bekanntesten Schüler Ernst Gombrich oder Ernst Kris. Schlossers Versuch, »der normativen Ästhetik des Klassizismus eine ›historische Ästhetik‹ entgegenzusetzen« (S. 134), ist richtig benannt. Hier wäre jedoch noch eine Neudiskussion der kunstwissenschaftlichen oder ästhetischen Bewertung von lebens echten Skulpturen im Hinblick auf heutige Kunstproduktion interessant gewesen. Wie hätte Schlosser wohl die veristischen Skulpturen der Hyper-Realisten von heute beurteilt, und wie können die Wachsfiguren nach heutigem Stand der kunsthistorischen und ästhetischen Diskussion bewertet werden?

Als letztes könnte man noch anmerken, daß die Titelergänzung »Tote Blicke« sehr leblos klingt. Schlosser wäre schließlich der erste, der sich dafür einsetzen würde, daß die Blicke der Wachsfiguren eben nicht tot sind. Er schreibt ja ausdrücklich, daß die Wachsfigur nur »künstlerisch« tot ist, wenn »der Stoff nicht lebendig geworden ist, das artistische Subjekt versagt hat oder überhaupt nicht vorhanden war« (S. 119-20). Dagegen haftet den meisten Wachs bildnissen sowie dem Text Schlossers eine unerwartete Lebendigkeit an.

#### **Anmerkungen:**

- 1 Zum Beispiel Charlotte Angeletti, »Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren«, München 1980, oder Mary Hillier, »The History of Wax Dolls«, London 1985.
- 2 Erst Susann Waldmanns Arbeit über »Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zur

Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert«, München 1990, beschäftigt sich wieder wissenschaftlich mit dem Thema.