

Uta Kornmeier

Denkmal in Wachs.

Madame Tussaud's Exhibition als Monument

Als im Dezember 1761 in Straßburg ein Mädchen auf den Namen Anna Maria Groscholtz getauft wurde, war nicht abzusehen, daß sich noch eineinhalb Jahrhunderte nach ihrem Tod im Jahr 1850 jemand an sie erinnern würde. Und doch ist sie heute in der ganzen Welt bekannt: als Madame Tussaud, Begründerin des berühmten Londoner Wachsfigurenkabinetts. Ihr wächsernes Portrait empfängt noch heute die Besucher in der Ausstellung (Abb. 1).¹

Wachs ist nicht gerade ein Stoff, dem man ein solches Überdauern zutrauen würde – wie leicht, so meint man, kann es schmelzen oder zerbrechen! Besonders fragil sind Wachsskulpturen jedoch nicht, wie zahlreiche noch erhaltene Exemplare in Museen und Kirchen zeigen²; die größte Gefahr droht ihnen durch unvorsichtige Handhabung, die zur Verletzung oder Verschmutzung ihrer bemalten Oberflächen führt, was die Stücke wertlos, unansehnlich, sogar abstoßend erscheinen läßt.³ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Wachsportraits in Miniatur oder in Lebensgröße wegen ihres realistischen Effekts sehr geschätzt. Die Erinnerung an Verstorbene war seit Ende des 17. Jahrhundert eine wichtige Funktion von lebensgroßen Wachs-



1 Selbstportrait der Madame Tussaud, lebensgroße Wachsfigur, erstmals um 1842 modelliert. Madame Tussaud's, London. (Photo: Michael L. Phipps, 1998)



2 Catherine Duchess of Buckingham († 1743), 1735/36, und Robert Marquess of Normanby († 1715), 1715 oder 1735, lebensgroße Wachsfiguren. Westminster Abbey, Undercroft Museum, London. (Photo: Dean and Chapter of Westminster, ca. 1907)

portraits, wie die in Westminster Abbey aufbewahrten Wachsfiguren zeigen, die britische Monarchen, Adlige und Politiker darstellen. Als »funeral effigies« bezeichneten sie jedoch mit zwei Ausnahmen nicht zur feierlichen Leichenprozession durch die Stadt, wie die überwiegend in Leder, Holz und Gips ausgeführten königlichen Funeraleffigies voriger Jahrhunderte.⁴ Sie waren vielmehr repräsentative Gedenkstatuen, die erst nach der Bestattung der Dargestellten gezeigt wurden (Abb. 2).⁵ Die prächtige Kleidung, in denen die Figuren zu sehen sind, soll zum Teil den Verstorbenen selber gehört haben: So trägt die Figur der Duchess of Richmond zum Beispiel die Kleider, die sie bei der Krönung Königin Annes kurz vor ihrem Tode 1702 getragen hatte.⁶ Wie auch auf gemalten Portraits üblich, waren herrliche Kleider Teil der repräsentativen Darstellung. Daß sie aus der eigenen Garderobe der Toten kamen, steigerte die Authentizität und Identifikation mit dem individuellen Menschen noch – im Unterschied dazu wurden den früheren Effigies aus Holz die nur geliehenen Königsgewänder nach der Bestattung sofort wieder abgenommen, bevor sie selbst in einem alten Schrank verschwanden.⁷ In der Eitelkeit, mit der zum Beispiel die Duchess of Richmond und die Duchess of Buckingham die Herstellung ihrer Figuren noch zu Lebzeiten zu beeinflussen suchten, ist einerseits der Wille zur standesgemäßen Darstellung, andererseits aber auch zur genauen Wiedergabe ihrer individuellen Persönlichkeit zu sehen.⁸ Tatsächlich rufen einige der Portraits trotz mehrfacher Restaurierung noch heute eine fast unangenehme Präsenz der Dargestellten hervor, so daß sie veritable Monumente in Wachs sind.

Diese Art von Denkmälern soll hier jedoch nicht behandelt werden. Die Ausstellungsstücke bei *Madame Tussaud's* waren keine Auftragswerke der Dargestellten oder ihrer Nachkommen, und so konnte auch kein Anspruch auf die Dauer der Ausstellung ihres Konterfeis erhoben werden. Manche Portraits wurden tatsächlich nach einiger Zeit wieder aus der Ausstellung entfernt.⁹ Es ging im Wachsfigurenkabinett nicht um das Andenken an bestimmte Personen, sondern um die Erfassung und Präsentation von aktuell als wichtig erachteten Personen. Eine Gedenkausstellung wie die Figuren in Westminster Abbey waren die Skulpturen bei *Madame Tussaud's* nie. Dementsprechend muß man auch weniger im wächsernen Abbild der Marie Tussaud als viel mehr in ihrem ganzen Ausstellungsunternehmen ihr dauerhaftes Monument sehen.

Dabei war Madame Tussaud nicht die einzige Ausstellerin von Wachsfiguren. Man muß davon ausgehen, daß es in Großbritannien während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch Dutzende ähnliche, erfolgreiche Kabinette gab.¹⁰ Es war also nicht allein die Qualität ihres künstlerischen Schaffens¹¹, die ihr ein Denkmal setzte, sondern eine treffsichere und weitsichtige Geschäftsführung. Zur ursprünglichen Motivation der Wachsbildnerin, von ihrer Kunst leben und ihre Familie ernähren zu können, muß bald der Ehrgeiz des Ruhmes getreten sein. Nicht umsonst stellte sie ihre eigene Figur in die Reihe der Berühmten.¹² Während es in ihrer Karriere mehrere Punkte gegeben haben muß, an denen sie sich mit ihren Einnahmen hätte zur Ruhe setzen können, hat sie doch ihre Gewinne immer wieder in die Ausstellung investiert. Die Anzahl der Figuren und die Pracht der Ausstattung expandierten merklich, wohingegen Kapitalanlagen nicht bekannt sind. Sie identifizierte sich mit dem Erfolg der Ausstellung, die wohl zu ihrem Lebensinhalt wurde, bis ihre Person und Arbeit quasi verschmolzen waren. Wie also einerseits die Ausstellung durch ihr Fortbestehen an Marie Tussaud erinnert, so ist auch ihre Person der Schlüssel zu

dem Erfolg dieses wohl ältesten noch existierenden Wachsfigurenkabinettes. Ich möchte hier drei Strategien nachgehen, mit denen Madame Tussaud neben der Wahrung eines unzweifelhaft hohen künstlerischen Standards die Weiterführung ihres Lebenswerkes über Generationen hinweg gesichert hat: Selbststilisierung, Flexibilität des Ausstellungsinhaltes und Aufbau einer Familientradition.

Selbststilisierung

Marie Grosholtz, die durch ihre Heirat 1795 zu dem klangvolleren Namen Madame Tussaud kam, hatte von ihrem Nennonkel Philippe Curtius dessen Wachsfiguren geerbt, die er seit ungefähr 1770 in Paris ausstellte. Während die Ausstellung vor der Revolution nicht zuletzt wegen ihrer Verbindung zur Königsfamilie – die Portraits Ludwigs XVI., Marie-Antoinettes und ihrer Kinder galten als Hauptattraktion – sehr beliebt war, wurde Curtius' Position während der Revolution schwierig. Zwar gab er sich als aktiver Revolutionär, wurde 1789 Bezirksaufseher und ließ sich als einer der »Bezwinger der Bastille« eintragen, doch gab es auch Zweifel an seiner demokratischen Überzeugung.¹³ Marie Grosholtz, die seit einiger Zeit mit ihrer Mutter bei Curtius wohnte und ihm bei seinen Figuren assistierte, konnte aus Curtius' Verhalten lernen, wie überlebenswichtig die Manipulation der Biographie und die zeitgemäße Darstellung der eigenen Tätigkeit sein konnte.

Da das Kabinett schon vor Curtius' Tod 1794 den größten Teil seiner Beliebtheit eingeübt hatte¹⁴, nutzte Marie die erste Gelegenheit, Frankreich zu verlassen. Mitte 1802 oder 1803 fuhr sie mit ihrem vierjährigen Sohn Joseph nach London, um dort die Glanzlichter ihrer Pariser Ausstellung einem neuen Publikum zu zeigen. Nach einem erfolgreichen Aufenthalt, für den sie vorerst noch Curtius' Namen benutzte, stellte sie für weitere sechs Monate in Edinburgh aus und reiste danach im frankophilen Schottland und in Irland weiter von Stadt zu Stadt. Nachdem sie einige Zeit vergeblich auf das Ende der Napoleonischen Kriege gewartet hatte, machte sie sich wieder nach England auf.

Als französische Katholikin, die Abbilder von staatsgefährdenden Umstürzern zur Schau stellte, mußte sie im protestantischen England, das von einem König und einer Oberschicht aus adeligen Gutsbesitzern regiert wurde, Mißtrauen erregen. Daher legte sie sich verschiedene Schutzschilder zu: Sie begann, sich als Schweizerin auszugeben¹⁵, und behauptete, vor der Revolution in Versailles von Madame Elisabeth, der Schwester des Königs, mehrere Jahre als Zeichenlehrerin angestellt gewesen zu sein. Die französische Nationalversammlung habe sie dann zum Abnehmen von Totenmasken der Guillotineopfer gezwungen; danach sei sie selber als Staatsfeindin verhaftet und drei Monate lang eingekerkert worden.¹⁶ Keine der Behauptungen ist jedoch belegbar: der Name Grosholtz befindet sich weder in den Handbüchern und Ausgabenlisten des Hofes, noch ist er in den Sitzungsprotokollen der Nationalversammlung oder auf den Gefangenenlisten der Pariser Gefängnisse zu finden.¹⁷ So liegt der Schluß nahe, Madame Tussaud habe Details ihrer Biographie aufgebaut oder gar ganz erfunden, um in Großbritannien ungefährlich und vertrauenerweckend zu wirken. Enger Kontakt zum Königshaus diente dort als Empfehlung für französische Immigranten – zwischen 1789 und 1800 immerhin ungefähr 150.000 Personen¹⁸ – obgleich die Briten durch jahrhundertlange Rivalität stark ge-

gen »die Franzosen« eingenommen waren.¹⁹ Offenbar jedoch erstreckten sich die anti-gallischen Empfindungen um 1800 nicht auf einzelne Personen aus der vertriebenen Oberschicht, die man zwecks späterer pro-britisch ausgerichteter Re-Institution der Monarchie freundlich aufnahm. So war es sicher kein Fehler, sich als verfolgte Royalistin auszugeben, zumal diese Rolle auch bei den französischen Emigranten, vor allem in Edinburgh und dem Londoner Emigrantenviertel Marylebone, wo Madame Tussaud sich 1835 dauerhaft niederließ, geschäftsfördernde Sympathien erwecken mußte. Die kunstvolle, über Jahre hinweg verfeinerte Stilisierung zum Opfer revolutionären Terrors, die in ihren Memoiren von 1838 kulminierte²⁰, diente also zuallererst der Schaffung einer Existenz im feindlich gesonnenen Ausland sowie der Förderung ihres beruflichen Erfolges. So ist Madame Tussauds Neuerfindung großer Teile ihrer Biographie auch ohne den klischeehaften Hinweis auf unseriöse Dramatik und berufsbedingte Übertreibung als Überlebensstrategie zu verstehen.

Flexibilität des Ausstellungsinhaltes

Anfang Februar 1803 erschien in der Londoner Tageszeitung »The Morning Chronicle« Madame Tussauds erste Anzeige:

»Den LIEBHABERN von KUNST und ALBERTUM.

Im UNTEREN THEATER des LYCEUMS, ist JETZT ausgestellt: die kompletteste ÄGYPTISCHE MUMIE, die je in Europa zu sehen war, 3293 Jahre alt; das Hemd von Heinrich IV. von Frankreich; Modelle der Guillotine, der Bastille &c., eine Reihe von großen Persönlichkeiten der Alten Regierung in Frankreich; und eine Sammlung von mehreren hervorragenden Charakteren der jetzigen Regierung, alle genau nach dem Leben modelliert und in natürlicher Größe.

Eintritt vorne 1s [shilling]. Bühne 2s.«²¹

Auffällig ist, daß die Anzeige die ägyptische Mumie und das Hemd Heinrichs IV.²² noch vor den originalgetreuen Wachsportraits der Revolutionäre erwähnt und optisch hervorhebt: Offenbar sollte die Ausstellung als Sammlung interessanter historischer Gegenstände vermarktet werden. Daß Madame Tussaud in Großbritannien auf reges Interesse an Ägypten rechnen konnte, erklärt sich durch die wissenschaftliche Entdeckung der altägyptischen Kultur und die Kriege um die Nilkolonie um 1800.²³ Einzelheiten der Kampfhandlungen konnten in Zeitungsberichten verfolgt werden, und zahlreiche Buch- und Kartenpublikationen sowie Gemälde und Panoramen lieferten Hintergrundinformationen.²⁴ Offenbar stellte Madame Tussaud die Mumie an den Anfang ihrer Anzeige, um von der aktuellen Sensibilisierung der Briten für alles Ägyptische zu profitieren. Im Laufe ihrer Reise wurde die Mumie jedoch immer unwichtiger. Auf den Postern rutschte sie bald ans untere Ende – wenn auch in auffälligen Buchstaben gesetzt (Abb. 3). Später fand sie mit dem Hemd Heinrichs IV. im »Separaten Raum«, dem heutigen »Horrorkabinett«, einen festen Platz.²⁵ War die Mumie 1803 noch ein Objekt seriösen kulturellen und kolonialen Interesses gewesen, diente sie durch die Präsentation im »Horrorkabinett« bald nur mehr als Gruselgelegenheit.

Madame Tussaud hatte offenbar erkannt, daß sie viel stärkere Besuchermagneten hatte: die Akteure der Französischen Revolution. Allerspätestens seit dem

By Permission of the Right Worshipful the Mayor.

LATELY ARRIVED FROM EDINBURGH,

THE GRAND EUROPEAN Cabinet of Figures,

MODELLED FROM LIFE;—AND NOW

Exhibiting at No. 4, MARKET-PLACE, opposite the **BEIN-DEER INN**:
Where the Curious may be gratified with a View of all the **SEVENTY** Characters at once.

Madame Tussaud, Artist,

RESPECTFULLY informs the Gentry and Public of HULL and its Vicinity, that her unrivalled Collection has just arrived here.

The full-length **PORTRAIT-MODELS** of their Most Gracious MAJESTIES

Geo. III. & Queen Charlotte,

THEIR ROYAL HIGHNESSES

THE PRINCE AND PRINCESS CHARLOTTE OF WALES,
Duke of York—Prince Charles Stuart;

LIEUTENANT-GENERAL SIR JOHN MOORE,

Admiral Lord Nelson,

GENERAL WASHINGTON.

Right Hon. Ch. Js. Fox—Right Hon. Wm. PITT,
SIR FRANCIS BURDETT,

Right Hon. H. GRATTAN—Right Hon. J. P. CURRAN,

The Philanthropic Mr. ROSEBERRY, of Dublin,

Mons. TALLEVRAND—L'ABBE SIEYES,

COUNT DE LORGA,

The famous **BARON TRENCK**—The **EMPRESS** of FRANCE,

MADAME CATALANI, the celebrated Singer,

A **SLEEPING CHILD**—The **ARTIST** and her **DAUGHTER**.

AN EXACT LIKENESS OF THE BEAUTIFUL BUT UNFORTUNATE

Mary Queen of Scots.

JOHN KNOX, and **JOHN WESLEY**.

THE CELEBRATED

MRS. CLARKE.

A Coach and a Cannon,

Formed in Gold, Ivory, and Tortoise Shell,—to the Astonishment of the Spectator, is, with great Facility,

DRAWN by a **FLEA!**

The other Subjects composing this **UNIQUE EXHIBITION**, chiefly consisting of **Portrait Characters**, in full Dress, as large as Life, curiously executed, may be classed as follows:

I. The late Royal Family of France, viz.

King, Queen, Princess Royal, and Daughin; with M. de Clerie, Valet de Roi.

Celebrated Characters of the past and present Times, viz.

Henry IV. of France—Duc de Sully—Frederick the Great—M. de Voltaire—Pope Pius—J. J. Rousseau—Dr. Franklin—Buonaparte—Madame Buonaparte—Archduke Charles—General Moreau—General Kieboer—Ex-Consul Cambaceres—Eli Bey, and his Son, with a favourite Georgian Slave, and two most beautiful Circassians.

II. Remarkable Characters:—Subjects, viz.

Mademoiselle Bruiser de Perigord, who foretold the French Revolution.

Princess de Lamballe, who was murdered by the Revolutionary Mob in Paris.

Madame du Barry, the Mistress of Louis XV. who was guillotined in Paris.

Madame St. Amantille, guillotined for refusing to be the Mistress of Robespierre.

Charlotte Corday, who suffered by the guillotine for the Assassination of Marat.

Marat in the Agonies of Death, immediately after receiving the fatal Wound.

Heads of Robespierre, Foulquier, de Thionville, Herriot, and Carrier, as they appeared after the guillotine.

A Soldier of the French National Guards, in full Uniform.

An old Conquette, who teased her Husband's Life out.

One of Buonaparte's Mameluke Guards—Madame St. Clair, the celebrated French Actress.

III. Curious and Interesting Relics, viz.

The **SHIRT** of HENRY IV. of France, in which he was assassinated by RIVALLAC; and an accurate Portrait of Rivallac himself, with various original Documents relating to that Transaction.

A small Model of the original French Guillotine, with all its Apparatus; and two Picturesque Models of the Bastille in Paris;

(In which Count de Lorca was confined Twenty Years.)

One representing that Fortress in an entire State, the other as destroying by the Revolutionists.

A real **EGYPTIAN MUMMY**, 3200 years old, in perfect Preservation.

Colonel Despard.

OPEN EVERY DAY, from ELEVEN in the MORNING till TEN at NIGHT.

* * * * * Admission, One Shilling.—Children under Ten Years of Age, Half Price.

N.B. A Free Ticket, (not Transferable) Price 5s. will admit a Person any Time during the Exhibition.

No. 4, Market-Place, Hull,
February 22th, 1812.

ROBERT PECK, PRINTER,
{ PACKET-OFFICE, HULL.

3 Poster für Madame Tussauds Ausstellung in Hull, gedruckt von Robert Peck, 1812. City of Westminster Archives Centre, London. (Photo: Uta Kornmeier)

Kriegseintritt Großbritanniens im Februar 1793 interessierte man sich dort für die Vorkommnisse in Frankreich. So warb sie bei ihrer nächsten Ausstellungsstation Edinburgh im Mai 1803 in ihren Anzeigen nun nur noch mit den Wachsfiguren französischer Politiker:

»WIRD ERÖFFNET ...
AKKURATE MODELLE, NACH DEM LEBEN,
VON

BONAPARTE, Erster Konsul der französischen Republik; MADAME BONAPARTE, CAMBACERES, LE BRUN, MOREAU, KLEBER, und zahlreichen anderen hervorragenden Charakteren in der Französischen Revolution, genaustens nach dem Leben modelliert von dem

GROSSEN CURTIUS aus PARIS...

Eintritt Zwei Shilling.«²⁶

Überwogen in Großbritannien anfangs die Sympathien für die Revolutionäre, verbreitete sich um die Mitte der 1790er Jahre Schrecken über ihre Brutalität. Die konservative britische Regierung unter William Pitt d.J. fürchtete ein Übergreifen der revolutionären Ideen und damit verbundene Aufstände. Sie versuchte, alle reformerischen Ideen zu unterdrücken.²⁷ In einem solchen politischen Klima mußte Madame Tussaud mit ihren super-realistischen Darstellungen der Revolutionsführer unbedingt und wohlüberlegt Stellung beziehen. Die »biographischen und beschreibenden Skizzen« im frühesten bekannten Ausstellungskatalog geben Hinweise auf ihre Position.²⁸ Sie zeichnet die Revolutionäre als blutrünstige Ungeheuer, allen voran Robespierre:

»Durch Gewohnheit und Mißtrauen grausam geworden, bekamen sowohl die Royalisten sowie die Republikaner [Robespierres] Rache zu spüren; etliche der ersteren wurden im Gefängnis brutal niedergemetzelt; und von den letzteren wurden Brissot, Vergniaux, Gensonné, Valazé, &c. durch die Guillotine gefällt. ... Die Hinrichtung von vier oder fünf am Tag befriedigte seine Rachsucht nicht; er verlangte den Mord an dreißig oder vierzig und bekam ihn: Die Straßen wurden vom Blut überströmt; Kanäle waren notwendig, um es zur Seine zu leiten...«²⁹

So wurden Robespierre und andere dargestellte Revolutionäre wie zum Beispiel Marat zu Sinnbildern einer entsetzlichen Metzelei stilisiert: Die brutalen Entgleisungen waren das Werk einiger bössartiger, leider zu mächtig gewordener Individuen und nicht etwa Resultat eines gerechten Zornes der gebeutelten Volksmassen oder des gescheiterten Versuchs einer neuen Staatsordnung. Man mußte geradezu Mitleid mit den hingerichteten Adligen haben. Die Prinzessin de Lamballe zum Beispiel wurde im Katalog fast als Märtyrerin charakterisiert:

»Die Mörder zerrten ihr Opfer ... fort; ... zwei Männer hielten sie unter den Armen fest und zwangen sie, über die Toten zu steigen; und als sie endlich nicht mehr in der Lage war zu stehen, entweihten sie ihren Körper mit tausend barbarischen und anstößigen Taten. Ihr Kopf wurde abgeschnitten und aufgespießt auf den Straßen von Paris herumgetragen; ihr Herz und ihre Eingeweide wurden herausgerissen und von einer Horde Kannibalen übel zugerichtet...«³⁰

Hier beschwört der Autor des Katalogtextes die zum Beispiel von dem britischen Karikaturisten James Gillray eingängig gemachten Schreckensbilder von den Pariser Sansculotten als Menschenfresser, die nach der Zerstörung des »Staatskörpers« nun auch die körperliche Integrität einzelner Gesellschaftsmitglieder angrif-

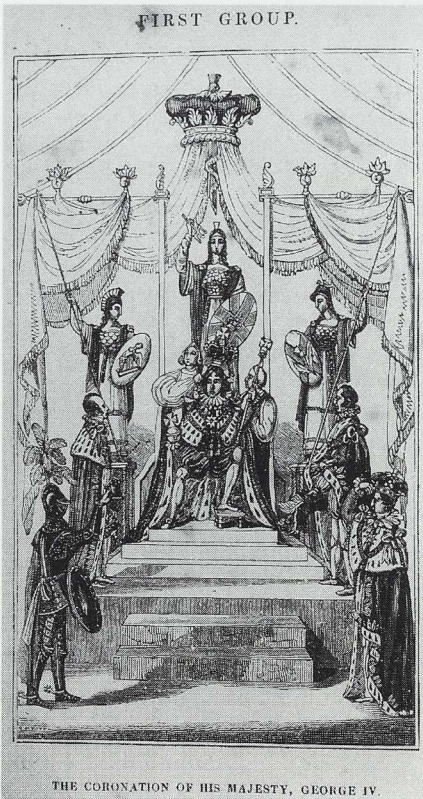
fen³¹; Madame Tussaud bedient sich also der geläufigen anti-revolutionären Rhetorik, um ihre Ausstellungsstücke in Großbritannien attraktiv zu machen. Ihr Publikum fand sie durch den recht hohen Eintrittspreis von zwei Shilling bei den wohlhabenden Gesellschaftsschichten, die derartige Brutalitäten von Seiten des Volkes durchaus fürchteten. Der Kontrast des grausamen Endes der Prinzessin de Lamballe mit ihrem als liebevoll, treu und großzügig beschriebenen Wesen verstärkte den Schauer der Ausstellungsbesucher noch.

Und auch sie waren nur in relativer Sicherheit, denn Napoleon Bonaparte hatte schon 1799 die Invasion Englands durch die Revolutionsarmee angekündigt. In Napoleons biographischer Skizze erinnert Madame Tussaud eindringlich an diese Bedrohung:

»Buonapartes Ehrgeiz konnte durch die Bedingungen des definitiven Vertrags [dem Friedensvertrag von Amiens 1802] nicht befriedigt werden. Nie verlor er sein Lieblingsprojekt aus den Augen: die Invasion Englands und den Umsturz seines Volkes, seiner Gesetze und Freiheiten.«³²

Der drohende Einmarsch der Franzosen, so die auch von Madame Tussaud beschworene Horrorvision, würde vor allem den Sturz der englischen Monarchie und einen Verlust an politischer Selbstbestimmung und Freiheit bedeuten; für die wohlhabenden Grundbesitzer kam dazu noch die Angst vor der Aufhebung der Klassenunterschiede und dem Haß auf ihren Wohlstand.³³ Die widersprüchliche Faszination der Briten für »Boney«³⁴ und die Furcht vor den Auswirkungen seiner politischen Ziele machten eine Zeit lang die Wachsfigur von Napoleon Bonaparte zu wohl einem der attraktivsten Bestandteile von Madame Tussauds Ausstellung.

Als dann spätestens 1815 mit den Waffen auch das Interesse der Briten an Bonaparte und der französischen Politik ruhte, hatte Madame Tussaud bereits mit englischen Charakteren »nachgerüstet«: Schon seit 1808 hatte sie eine ganze Anzahl neuer Portraits der wichtigsten Mitglieder der englischen Königsfamilie³⁵ ihrer Sammlung hinzugefügt. Zum festen Bestandteil der Ausstellung wurde nun auch ein Krönungstableau, angefangen 1821 mit der lang erwarteten Krönung George IV. (Abb. 4).³⁶ Doch auch der großen Bedeutung

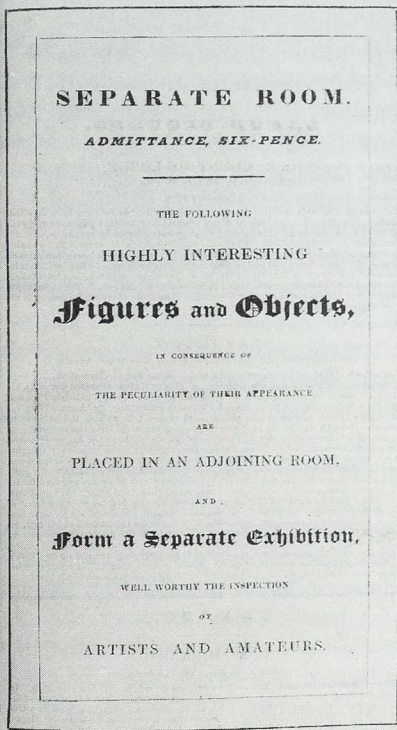
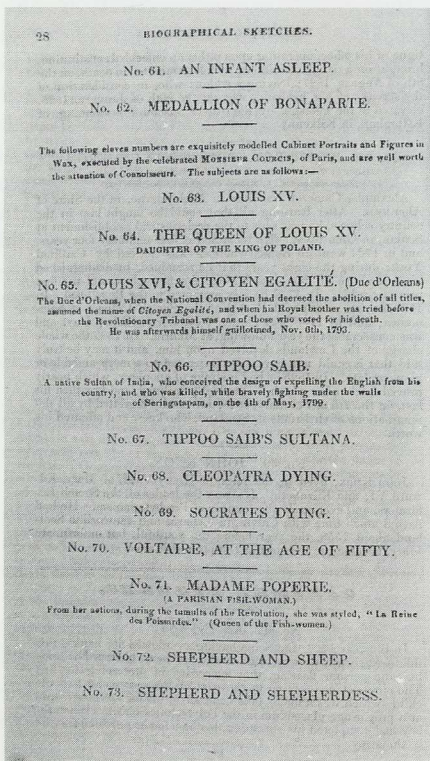


4 Orlando Jewitt: »The Coronation of His Majesty, George IV.«, Holzschnitt, 1830, in: *Biographical and Descriptive Sketches...* Duffield 1830. National Art Library, London. (Photo: Uta Kornmeier)

der Parlamentsmitglieder und des Premierministers in der englischen Monarchie trug Madame Tussaud Rechnung, indem sie die Figuren des Premiers William Pitt und seines Opponenten Charles James Fox sowie anderer Parlamentarier ausstellte.³⁷

Den endgültigen Wandel des Ausstellungsthemas von französisch-revolutionären zu inner-britischen Angelegenheiten kann man besonders in den Jahrzehnten nach 1819 beobachten. In diesem Jahr wurde zum ersten Mal der *Separate Room* erwähnt (Abb. 5), ein von der Hauptausstellung abgesonderter Bereich, in dem nun die Akteure der Französischen Revolution wie Robespierre und Marat zu sehen waren.³⁸ Durch die Zugesellung der Portraits britischer Mörder³⁹ jedoch verloren die Revolutionäre während der Wandlung vom *Separate Room* zum *Chamber of Horrors* völlig ihre politische Bedeutung. Sie waren, dem nachlassenden Interesse der Besucher entsprechend, von politisch bedeutenden Figuren zu gewöhnlichen Kriminellen geworden. Sie waren nicht einmal die bekanntesten Vertreter dieses Ausstellungsteils – das waren viel mehr die Figuren der Mörder William Burke und William Hare.⁴⁰

Schon vor Madame Tussauds Tod übten ihre beiden Söhne Joseph (1798-1865) und Francis (1800-1873) vermutlich seit den 1830er Jahren einen großen Einfluß auf die Ausstellungspolitik aus. Sie führten weitere Themen in die Ausstellung



5 Seite aus Biographical and Descriptive Sketches..., gedruckt von George Jewitt, Duffield 1830. National Art Library, London. (Photo: Uta Kornmeier)

ein, so 1843 mit der Eröffnung eines Napoleon-Raumes, wo neben dem Portrait Napoleons und seiner Frauen verschiedene Memorabilien und seine berühmte Waterloo-Kutsche ausgestellt waren.⁴¹ Erst Madame Tussauds Söhne und ihre Nachfolger machten auch seit dem vorerst endgültigen Einzug in den Baker Street Bazaar 1835 die *Chamber of Horrors* und die historischen Tableaux zu den heute am besten bekannten Elementen der Ausstellung.

Die notwendige Flexibilität, mit der Madame Tussaud auf die Interessensverschiebungen ihres Publikums reagierte, ergab sich aus ihrer Sammlungsstrategie: »*distinguished*«, »*famous*«, »*notable*« sind die Personen, denen sie einen Platz in ihrer Ausstellung einräumte.⁴² Ausgezeichnet, berühmt, bemerkenswert – eine qualitative Differenzierung fand nicht statt, so daß letztlich auch der durch die Grausamkeit seiner Morde aufgefallene Killer darstellungswürdig war. Dazukam, daß Madame Tussaud als Wachsbildnerin ihre Ausstellungsstücke selber herstellen und als Ausstellungsbesitzerin auch wieder beseitigen konnte, ohne anderen Rechenschaft ablegen zu müssen; so brauchten auch die Auswahlkriterien nicht hinterfragt werden. Bei der Ergänzung ihrer Sammlung hielt sich Madame Tussaud vermutlich vor allem an die gut ausgebaute Zeitungspresse⁴³, in der über Parlamentsdebatten genauso berichtet wurde wie über die neuste Caprice des Prinzregenten oder die erfolgreichsten Konzerte der Saison. Die durch die Presse etablierten Themen wiederholte sie dann in der graduellen Umstrukturierung ihrer Ausstellung, so daß diese ihre politisch-propagandistische Funktion verlor. Damit paßte sie sich auch an die im Wandel begriffene britische Gesellschaft an: ihre Zielgruppe war schon lange nicht mehr hauptsächlich die wohlhabende Oberschicht⁴⁴, sondern die Mittelschicht, die während der Industriellen Revolution anwuchs und beträchtlich an Einfluß gewinnen konnte. An sie wandte sich Madame Tussaud mit dem Zuwachs von Portraits weniger politisch als gesellschaftlich diskutierter Personen wie den beliebten Sängerrinnen Madame Catalani (1810) und Madame Malibran (1836), den Schauspielern John Kembel und Mrs. Siddons (1819) oder den Schriftsteller Sir Walter Scott und Lord Byron (1828). Erleichtert wurde diese Schwerpunktverschiebung durch die unzusammenhängende Natur ihrer Sammlung von Einzelfiguren, die nach allen Seiten hin ausbaufähig und neugruppierbar war. Bei der schrittweisen Neudefinition der Revolutionäre als Mörder und des *Separaten Raumes* als *Horror-* oder *Gruselkabinett* wird das besonders deutlich.

Aufbau einer Familientradition

Die ausschlaggebenden Gründe für das Fortbestehen von Madame Tussauds Sammlung erschöpften sich jedoch nicht in ihrer Fähigkeit, auf politische Interessensverschiebungen und soziale Veränderungen adäquat zu reagieren. Was Madame Tussaud letztendlich allen anderen Wachsfigurenkabinetten voraus hatte, war eine Familie, die die Ausstellung über mehrere Generationen hinweg tragen würde. Auch diese Familie war ein Werk der Marie Tussaud.

Als Madame Tussaud 1802 oder 1803 nach England kam, war sie nicht allein. Sie hatte ihren damals vierjährigen Sohn Joseph bei sich, der während der Wanderjahre schnell zu einer wichtigen Stütze des Unternehmens heranwuchs. Er wurde zum Übersetzer für seine Mutter, nahm Klavierstunden, um später in der Ausstel-

lung zu musizieren, bediente seit 1814 die Silhouettenmaschine für die Ausstellungssouvenirs.⁴⁵ Von seiner Mutter wurde er zum Wachsporraitisten ausgebildet. Als Mitte der 1820er Jahre ihr zweiter Sohn Francis (eigentlich: François) nach England kam, nahmen die beiden Brüder ihrer alternden Mutter einen Großteil der Arbeit ab. Obwohl auch Francis Wachsporraits fertigte, war er wohl mehr für die Dekorationen und Ausstellungsmöbel verantwortlich, denn er hatte in Paris eine Tischlerlehre gemacht.⁴⁶ Während der folgenden zehn Jahre, in denen Madame Tussaud mit ihren Söhnen durch Großbritannien reiste, erzog sie die beiden zum gemeinschaftlichen Leiten der Ausstellung und sicherte so den Bestand der Ausstellung in der nächsten Generation.

1844, also wenige Jahre vor ihrem Tod, erkannte die inzwischen 83-Jährige Joseph und Francis auch vertraglich als Partner an.⁴⁷ Tatsächlich führten beide das Werk ihrer Mutter mit gleicher künstlerischer und unternehmerischer Energie weiter⁴⁸ und banden auch ihrerseits die Familie mit ein: Josephs Frau Elizabeth Babbington arbeitete zum Beispiel als Kostümschneiderin für die Ausstellung und sein Sohn Francis Babbington (1829-1858) wurde zum Wachsmodelleur ausgebildet. Das gleiche galt für seinen ältesten Cousin Joseph Randall (1831-1892), während Joseph Randalls jüngere Brüder Victor (ca. 1841-1923) und Francis Curtius (1835-1927) die Öffentlichkeitsarbeit des seit 1835 stationär gewordenen Kabinetts übernahmen. Nach dem frühen Tod von Francis Babbington 1858 führte Joseph Randall allein die Familientradition weiter. Er modellierte nicht nur etliche wichtige Wachsporraits sondern plante auch den großen Umzug der Ausstellung in ein eigenes Ausstellungsgebäude in der Marylebone Road 1884. Damit verschaffte er der Ausstellung einen gewaltigen Prestigezuwachs. Er selber mußte jedoch 1877 Bankrott anmelden und schied aus der Geschäftsleitung aus, obwohl er weiterhin als Modelleur für *Madame Tussaud's* arbeitete.⁴⁹ 1889 wurde das Unternehmen, wohl als Reaktion auf Josephs Insolvenz und den kostspieligen Umzug, zu einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung, der noch fünf Mitglieder der TussaudFamilie angehörten.⁵⁰ Mußten schon seit langem einzelne, nicht zur Familie gehörende Wachsmodelleure, Kostüm- und Maskenbildner bei *Madame Tussaud* beschäftigt gewesen sein⁵¹, war die Firma jetzt kein Familienbesitz mehr. Allerdings blieb die künstlerische Leitung in der Familie: Joseph Randalls Sohn John Theodore Tussaud (1858-1943) führte die Ausstellung erfolgreich ins nächste Jahrhundert und schaffte mit Hilfe seines Sohnes Bernard (1896-1967) auch den Neuaufbau nach dem verheerenden Brand im März 1925. Erst bei dessen Tod fand die fünf Generationen währende, von Marie Tussaud angelegte Identifikation der Familienmitglieder mit der Ausstellung ein Ende.⁵² Doch war das Unternehmen bereits seit 1889 so stark, daß es sich auch ohne blutsverwandte Loyalität allein als Gesellschaft auf dem Markt halten konnte.

Was heute unter der Bezeichnung *Madame Tussaud's* in London besichtigt werden kann, ist mehr als eine Touristenfalle: Es *enthält* nicht nur das Denkmal der Marie Tussaud, ihre Wachsfigur, es *ist* zugleich ihr Denkmal, denn es trägt ihren Namen und ist auch eigentlich die Frucht ihrer Arbeit als Wachsbildnerin, Emigrantin, Ausstellungsmacherin und *Materfamilias*.

Anmerkungen

- 1 Schon 1808 wurde ein Selbstportrait erwähnt, Ausstellungsposter Glasgow, vor 4.1.1809 (Edinburgh City Archives); wir kennen es in einer späteren Version von 1842, dem angeblichen letzten Selbstportrait der 81jährigen, siehe Pauline Chapman: *Madame Tussaud in England. Career Woman Extraordinary*, London 1992, S. 72. Inzwischen ist das Portrait mehrfach erneuert worden.
- 2 Für Beispiele siehe Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, hrsg. von Thomas Medicus, Berlin 1993 (erstmal in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Jg. 29, 1910-1911, S. 171-258) und die umfassende Übersicht über Sammlungen von historischen Wachsarbeiten bei Edward J. Pyke: *A biographical dictionary of wax modellers*, London 1973, mit den Ergänzungsbänden Supplement (1981), II (1983) und III (1986).
- 3 Vgl. dazu die Gebrauchsanweisung der Schaufensterpuppen-Firma Pierre Imans: *Remarks on the Treatment of Wax Busts and Heads*, Paris n.d. [ca. 1910]. Man darf nicht vergessen, daß die meisten Kunstgegenstände, zum Beispiel Aquarelle oder Porzellan, empfindlich gegen unsachgemäße Behandlung sind; die Wachsfiguren sind also nicht besonders anfällig. Da allerdings die Figuren der menschlichen Physiognomie für gewöhnlich sehr ähnlich sind, können Verschmutzungen und Verletzungen der Skulptur auch wie Krankheiten oder Verletzungen eines menschlichen Körpers wirken und dadurch besonderes Unbehagen auslösen.
- 4 Man muß genau zwischen den früheren und den späteren Figuren unterscheiden, die unterschiedslos mit »funeral effigies« bezeichnet werden. Während das englische »effigy« allgemein Bildnis bedeutet, hat sich für das Wort »Effigies« in der deutschen Kunstwissenschaft eine speziellere Bedeutung herausgebildet: Es bezeichnet vor allem den Scheinleib, der während der herrscherlichen Bestattungsritualen den Körper des oder der Verstorbenen ersetzt (auch bei Scheinhinrichtungen). Dabei kann die Figur mit wichtigen politischen Funktionen aufgeladen werden, wie der Verkörperung der Herrscherwürde, vgl. v.a. Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966, bes. S. 96-102. Während in Westminster Abbey nur die Wachsfiguren von Edmund Duke of Buckingham, und seiner Mutter Catherine Duchess of Buckingham, für eine Trauerprozession verwendet wurden, waren die Portraits von Charles II., der Duchess of Richmond, von William III. und Mary II., Königin Anne, Robert Marquess of Normanby, William Pitt und Lord Nelson erst nach deren Tod zu sehen gewesen, siehe Anthony Harvey und Richard Mortimer: *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge 1994, bes. S. 14-19. Die älteren, nicht aus Wachs gemachten Funeraleffigien, die für das Bestattungszeremoniell eigens angefertigt worden sind, stellen Edward III., Anne von Böhmen, Katherine von Valois, Elizabeth von York, Henry VII., Mary Tudor, Henry Prince of Wales und Anne von Dänemark dar, vgl. v.a. W.H. St. John Hope: »On the funeral effigies of the Kings and Queens of England«, in: *Archaeologia*, Bd. 60, 1907, S. 517-565; Lawrence E. Tanner und J.L. Nevinson: »On Some Later Funeral Effigies in Westminster Abbey«, in: *Archaeologia*, Bd. 85, 1934, S. 169-202; Brückner 1966 und Harvey/Mortimer 1994.
- 5 Siehe Harvey/Mortimer 1994 (wie 4), S. 17.
- 6 Tanner/Nevinson 1934, S. 176 und Harvey/Mortimer 1994, S. 95-102 (wie 4). Vermutlich waren dies ihre prächtigsten Kleider.
- 7 Dies gilt zumindest die frühen Funeraleffigies, wie die von Edward II., vgl. Hope 1907 (wie 4), S. 531, 564.
- 8 Eine Woche vor ihrem Tod 1702 verfügte Frances Duchess of Richmond in einem Zusatz zu ihrem Testament, daß eine Wachsfigur in ihren Krönungskleidern in Westminster Abbey aufgestellt werden solle. Harvey und Mortimer stellen fest, die Figur vermittele einen guten Eindruck der Duchess in ihren Fünfzigern; jedoch fehlen die Pockennarben, die ihre berühmte Schönheit 1668 ruiniert hatten, Harvey/

- Mortimer 1994 (wie 4), S. 95. Die Figur der Duchess of Buckingham wurde schon acht Jahre vor ihrem Tod unter ihrer eigenen Aufsicht angefertigt. Harvey/Mortimer, S. 14, 16, 95-96, 147.
- 9 Zum Beispiel der königliche Kammerdiener Monsieur de Clerie (1810-1815); Bartolomeo Bergami, der »Liebhaber« Königin Carolines, (1822-1828); die Schauspielerinnen Madame Catlois, Madame St. Clair und Madame de Lassah (1803); Charlotte Corday (1803-1815). Heute ist der Wechsel der Figuren sehr viel schneller als zu Madame Tussauds Lebzeiten.
- 10 Andere schaustellende Wachsmodelleure waren zum Beispiel Mr. und Mrs. Sylvester, vgl. Pyke (wie 2), S. 143-144; Messrs. Ewing, (Guildhall Library, London; John Johnston Collection, Oxford), Angela Hoyo (ebda.), Mr. Springthorpe (vgl. The Remembrancer; or, Catalogue of Public Characters in Mr. Springthorpe's National Exhibition of Composition Figures..., 18. Auflage: Edinburgh 1827; British Library, London).
- 11 Es ist schwer, Vergleiche zwischen den Werken verschiedener Wachsfigurenmodelleure des frühen 19. Jahrhunderts anzustellen, da kaum noch Originalfiguren erhalten sind; auch von Madame Tussaud gibt es heute kein eigenhändiges Werk mehr. Wenn man aber den Vergleich der handwerklichen Qualität moderner Wachsfigurenkabinette auf das vorige Jahrhundert übertragen kann, dann ist gut vorstellbar, daß Madame Tussaud tatsächlich besser gearbeitet hat als ihre Konkurrenten. Auch heute noch sind die Figuren bei Madame Tussaud's in London wesentlich glaubwürdiger als z.B. die im Hamburger oder (inzwischen geschlossenen) Berliner Panoptikum, im (ebenfalls geschlossenen) Friargate Wax Museum, York, oder im Römischen Museo delle Cere.
- 12 Wie 1. Natürlich wollte sie durch den direkten Vergleich ihrer Person mit der Figur auch einen Beweis für ihre Kunstfertigkeit ablegen.
- 13 Zu Curtius siehe v.a. Pyke 1973 (wie 2), S. 34-35; Jean Adhémar: »Les Musées de Cire en France, Curtius, le »Banquet Royal«, les têtes coupées«, in: Gazette des Beaux Arts, Jg. 120, Bd. 92, S. 203-214, bes. S. 205-210; Anita Leslie und Pauline Chapman: Madame Tussaud. Waxworker Extraordinary, London 1978, bes. S. 16-85; Michel Lemire: Artistes et Mortels, Paris 1990, S. 88-101; Pamela Pilbeam: The Fame of Illusion: Madame Tussaud and the History of Waxworks, in Vorbereitung bei London Books.
- 14 Vgl. Almanach général de tous les spectacles de Paris... pour l'année 1792, Bd. 2, 1792, S. 307: »Curtius s'est déshonoré... Nous ne dirons rien de son cabinet, parce qu'il intéresse plus personne...«, zitiert nach Pilbeam (wie 13).
- 15 Ihre Taufurkunde sowie die ihrer Mutter lassen keinen Zweifel aufkommen, daß sie gebürtige Straßburgerin war. Straßburg erscheint auch als Geburtsort auf ihrer Heiratsurkunde von 1795, siehe Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 15-16. Die Behauptung, in Bern geboren worden zu sein, findet sich in ihrer eigenen »biographischen Skizze« in einem Katalog von 1819: Biographical and Descriptive Sketches of the ... unrivalled Exhibition of Madame Tussaud..., Cambridge 1819, Kat.-Nr. 75 (Madame Tussaud's Archive, London). Dies ist nach 1803 der früheste erhaltene Ausstellungskatalog.
- 16 Im Katalog von 1819 gab es erstmals bei den Portraits der Revolutionäre den Zusatz »Taken immediately after his Execution (bei Marat: Assassination), by the order of the National Assembly«, Biographical and Descriptive Sketches... (wie 15); vgl. auch: Annals from our Ancestors, 1824, zitiert in: Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 144-145. Endgültig ausgearbeitet hatte sie den französischen Teil ihrer Biographie 1838: Madame Tussaud's Memoirs and Reminiscences of France, bearb. von Francis Hervé, London 1838.
- 17 Vgl. Gabrielle Wittkop-Ménardeau: Madame Tussaud. Das seltsame Leben der Herrscherin im Reich der Wachsfiguren, Zürich und Stuttgart 1973, S. 59, 88-89; Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 79; Pilbeam (wie 13).
- 18 David Bindman: The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution, London 1989, S. 207.
- 19 Zum Verhältnis der Briten und Franzosen Linda Colley: Britons. Forging the Nation

- 1707-1837, New Haven und London 1992, bes. S. 1-6. Diente die Frankophobie allgemein als Mechanismus zur Abgrenzung und Einigung der britischen Nation, S. 88-90, 368, orientierte sich gleichzeitig die britische Oberschicht in Kultur- und Modefragen an Frankreich, S. 87-88, 165.
- 20 Wie 16. Die Memoiren sind mit Hervés Stimme in der dritten Person geschrieben und decken die Lebenszeit in Frankreich ab.
- 21 Morning Chronicle (London), Nr. 10517, 3.2.1803, S. 1: »To the LOVERS of ART and ANTIQUITY. / NOW Exhibiting, / at the LOWER THEATRE of the LYCEUM, / the most complete EGYPTIAN MUMMY ever seen in Europe, 3293 years old; the Shirt of Henry IV. of France; Models of the Guillotine, Bastile, &c. an Assemblage of many great Personages under the Old Government of France; and a Collection of several distinguished Characters under the present Government, accurately modelled from life, and as large as nature. Admittance, Front 1s. Stage 2s.«
- 22 Der französischen König soll dieses Hemd bei seiner Ermordung im Jahre 1610 getragen haben. Es zeigte angeblich noch eine Spur des königlichen Blutes, vgl. [William] Wheeler: Catalogue of Napoleonic Relics, Pictures and other Works of Art & Curiosities, London [1901], Nr. 137, S. 49-51.
- 23 Nach zahlreichen Kämpfen hatte Napoleon 1802, also kurz vor Madame Tussauds Ankunft in London, zu Gunsten Großbritanniens auf Ägypten verzichtet.
- 24 Solche Berichte waren zum Beispiel Lieutenant Aeneas Andersons Buch *A Journal of the Forces ... under the command of Major General ... Pigot oder Captain Thomas Walsh' A Detailed Journal of the late Campaign in Egypt*. Dieser Band war »illustrated by numerous Engravings of Plans, Positions, Views, Costumes, &c.«, vgl. Morning Herald (London), Nr. 6895, 2.11.1802, S. 1. Panoramen: z.B. Barkers »Schlacht am Nil« (1799), Leicester Square, oder Robert Ker Porters »Belagerung von Acre in Ägypten« (1801) und die »Schlacht von Alexandrien« (1802), Strand. Letzteres lag nur wenige Schritte von Madame Tussauds Ausstellung im Lyceum entfernt. Vgl. Stephan Oettermann: *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York 1997 (dt.: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980), S. 107-108, 117.
- 25 Sie war bis mindestens 1901 ausgestellt.
- 26 Edinburgh Evening Courant, Nr. 14262, 16.5.1803, S. 1: »WILL OPEN /.../ ACCURATE MODELS, FROM LIFE, OF / BONAPARTE, First Consul of the French Republic; MADAME BONAPARTE, CAMBACERES, LE BRUN, MOREAU, KLEBER, and numerous other Distinguished Characters in the French Revolution, accurately modelled from Life, by the GREAT CURTIUS of PARIS... Admission Two Shillings.«
- 27 Bes. John Brewer: »'This monstrous tragicomic scene': British reactions to the French Revolution«, in: Bindman 1989 (wie 18), S. 11-25.
- 28 Biographical Sketches of the Characters Composing the Cabinet of Composition Figures..., Edinburgh 1803 (National Art Library, London, und National Library of Scotland, Edinburgh). Es ist unwahrscheinlich, daß Marie Tussaud den Katalog selber verfaßt hat, denn sie sprach zu Anfang ihres Großbritannienaufenthaltes wohl nur wenig Englisch – auf keinen Fall konnte sie es schreiben. Auch sind einige Texte direkt auf ein britisches Publikum zugeschnitten, so daß es sich nicht um eine Übersetzung eines französischen Kataloges handelt. Vermutlich beauftragte Madame Tussaud einen englischen Autoren mit der Abfassung der Biographien.
- 29 Biographical Sketches... 1803 (wie 28), S. 49: »Rendered cruel by habit and suspicion, both royalists and republicans equally experienced his vengeance; a number of the first were cruelly butchered in prison; and of the latter, Brissot, Vergiaux, Gensonné, Valazé, &c. fell by the guillotine; ...« S. 50: »The execution of four or five a day did not satiate his vengeance; the murder of thirty or forty was demanded, and obtained: the streets became deluged with blood; canals were necessary to convey it to the Seine...«
- 30 Biographical Sketches... 1803 (wie 28), S. 36-37: »The assassins immediately dragged away their victim; ... Two men held her fast under the arms, and forced her to walk over the dead bodies; and when, at length, she

- was no longer able to stand, profaned her person by a thousand barbarous and indecent acts. Her head was cut off, and carried about the streets of Paris on a pike; her heart and entrails were torn out, and mangled by a horde of cannibals; ...«
- 31 James Gillray: »Un petit Soupér a la Parisienne – or – A Family of Sans Culotts refreshing after the fatigues of the day«, 20.9.1792 von H. Humphrey veröffentlicht, Radierung, BMC 8122, vgl. auch Bindman (wie 18), Nr. 81, S. 124. Prinzessin de Lamballe wurde am 3.9.1792 getötet, also nur kurze Zeit vor der Veröffentlichung von Gillrays Druck.
- 32 Biographical Sketches... 1803 (wie 28), S. 12: »The ambitious spirit of Buonaparte could not be satisfied with the terms of the Definitive Treaty. He never lost sight of his favourite project, the Invasion of England, and the overthrow of her people, their laws and their liberties.«
- 33 Während Linda Colley betont, daß alle sozialen Klassen von der Invasionsangst ergriffen waren, Colley 1992 (wie 19), S. 305-310, zielte Madame Tussaud zu Anfang noch vor allem auf die wohlhabenden Klassen ab, die ganz konkrete Verluste zu fürchten hatten.
- 34 Siehe z.B. James Gillrays Karikatur »Buonaparte 48 hours after Landing!« von 1803, in: Colley 1992 (wie 19), S. 282-283. Nicht nur seine militärischen Leistungen sondern auch seine angebliche Kultiviertheit imponierten den Briten.
- 35 Das Portrait König Georges III. wurde erstmals im Dezember 1803 am Ende ihres Aufenthaltes in Glasgow erwähnt, siehe Glasgow Herald and Advertiser, 30.12.1803, S. 3. Königin Charlotte, der Prince of Wales und seine 12jährige Tochter Charlotte, sowie sein Bruder der Duke of York tauchen auf einem Plakat der Ausstellung in Glasgow 1808 auf, siehe Poster Glasgow, vor 1809 (wie 1).
- 36 Erstmals Liverpool Mercury, Bd. 10, Nr. 529, 20.7.1821, S. 17.
- 37 Zum Beispiel Sir Francis Burdett, den sie bereits 1803 modelliert hatte (»taken by his own permission in London«), Glasgow Herald and Advertiser, 3.10.1803, S. 3. Fox und Pitt tauchen zuerst auf 1808 auf, Poster Glasgow, vor 1809 (wie 1).
- 38 Im Ausstellungskatalog von 1819 ist die Aufteilung der Sammlung und Klassifizierung des zweiten Raumes als »Separate Room« oder »Adjoining Room« erstmals nachweisbar; mit der Teilung ging ein Extraeintrittspreis von sechs Pence für den zweiten Raum einher, vgl. Biographical and Descriptive Sketches... Boston 1819 (City of Westminster Archive Centre, London), S. 35. Daß die Teilung der Ausstellung in einen heroischen, allgemein zugänglichen und einen abschreckenden, abgesonderten Teil auf die Empörung eines Dozenten an der Universität von Cambridge zurückgeht, vgl. Chapman 1992 (wie 1), S. 53, kann nicht nachgewiesen werden. Die Aufteilung erscheint jedoch tatsächlich erstmals nach ihrem Besuch in Cambridge 1818-1819.
- 39 Seit 1829 war auch die Totenmaske des Edinburgher Mörders William Burke im Separate Room ausgestellt, 1830 kamen Totenmasken des schottischen Giftmischers Steward und seiner Frau hinzu, vgl. Biographical and Descriptive Sketches... Duffield 1830, S. 32-33 (National Art Library, London). Die Gleichsetzung des Separaten Raumes mit »Saal der Mörder« ist jedoch eine Entwicklung der (späten) 1840er Jahren.
- 40 Burke und Hare hatten im Laufe des Jahres 1828 in Edinburgh mehrere Menschen ermordet, um die Leichen an den Arzt Robert Knox zum Präparieren während seiner Anatomievorlesungen zu verkaufen. Burke wurde im Januar 1829 hingerichtet, nachdem Hare als Kronzeuge gegen ihn ausgesagt hatte. Der Skandal um die Mörder und den renommierten Anatom Knox führte 1832 zu einer Gesetzesänderung zur Erleichterung der Beschaffung von Sezierleichen, siehe Ruth Richardson: Death, Dissection and the Destitute, London 1987.
- 41 Vgl. Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 165-166. Für eine detaillierte Darstellung des Inhalts der »Golden Chamber« und des »Napoleon Room« siehe Wheeler [1901] (wie 22).
- 42 Zu entnehmen den zahlreichen Poster- und Anzeigentexten sowie Katalogtiteln.
- 43 Für einen Katalog von englischen Periodika im 19. Jahrhundert siehe Waterloo Dictionary of English Newspapers and Periodi-

- cals 1800-1900, Waterloo (Canada) 1997; vgl. auch Waterloo Directory of Scottish Newspapers and Periodicals 1800-1900, 2 Bde., Waterloo 1989.
- 44 Der anfangs noch verhältnismäßig hohe Eintrittspreis von zwei Shilling lag schon seit 1808 bei nur einem Shilling, vgl. Poster Glasgow, vor 1809 (wie 1).
- 45 Siehe Madame Tussauds Brief aus Glasgow, 10.10.1803 und Dublin, 27.6.1804 (Madame Tussaud's Archive, London). »Machine, by which he takes Profile Likenesses« erstmals erwähnt: Poster Bristol, 1814 (Madame Tussaud's Archive, London), abgedruckt in: Chapman 1992 (wie 1), S. 45.
- 46 Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 143. Den »Golden Cortinthian Saloon«, der 1834/1835 im Bazaar, Gray's Inn Road, in London eröffnet wurde, hatte Francis Tussaud entworfen, siehe Poster London, ca. 1834 (City of Westminster Archives Center) und Poster London, 1835 (John Johnston Collection, Oxford: Waxworks etc. 1).
- 47 Der Vertrag wurde vielleicht aus Angst geschlossen, Maries in Frankreich verbliebener, notorisch bankrotter Ehemann François könnte die Ausstellung als sein Eigentum beanspruchen, vgl. Leslie/Chapman 1978 (wie 13), S. 168.
- 48 V.a. John Theodore Tussaud: The Romance of Madame Tussaud's, London 1919.
- 49 Vgl. Meldungen in Times, z.B. 18.5.1877, S. 11; 15.11.1877, S. 11; 15.9.1888, S. 4; 21.9.1888, S. 10; 20.3.1889, S. 3; 23.3.1889, S. 13.
- 50 Leslie/Chapman (wie 13), S. 182.
- 51 Die Ausstellung umfaßte 1869 zum Beispiel bereits 313 Katalognummern, vgl. Madame Tussaud & Sons'. Catalogue, London 1869 (John Johnston Collection, Oxford; British Library, London).
- 52 Schon früher hatten Familienmitglieder gegen die Familieneinheit »rebelliert«, wie z.B. John Theodores Bruder Louis Tussaud (1875 - ca. 1940). 1889 brach er mit Madame Tussaud's und versuchte 1890 mit einem Konkurrenzunternehmen in der Londoner Regent Street sein Glück. Die Ausstellung brannte jedoch noch innerhalb des ersten Jahres nieder und er zog in die Provinz. In Blackpool baute er ein neues Kabinett auf, das er 1937 durch den Ankauf einer Sammlung anatomischer Modelle erweiterte. Louis Tussaud's Waxworks gibt es heute noch in Blackpool und in Kopenhagen, siehe Leslie/Chapman (wie 13), S. 182; Pyke (wie 2) S. LVII und 151.