

Marthe Kretzschmar

HERRSCHERBILDER AUS WACHS

Lebensgroße Porträts politischer Machthaber
in der Frühen Neuzeit

REIMER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl. Dissertation im Fach Kunstgeschichte, Universität Stuttgart, 2012
D 93

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildung: Lebensgroße Sitzfigur von Friedrich III.

Quelle: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv,
Fotograf unbekannt

Druck: Prime Rate Kft., Budapest

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in EU

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01494-2

Inhalt

Einleitung	9
Aufbau der Arbeit	11
Forschungsstand	14
Artefakte	14
Kunsthistorische Studien zur Keroplastik	15
Kategorien	17
Funeralzeremoniell	17
Votivbrauch	18
Ahnenporträts	19
Strafvollzug und magische Praktiken	19
Anatomiestudium	20
Wachsfigurenkabinett	20
„Freie Bildplastik“	20
Politische Repräsentation	21
Untersuchungsansatz	25
Wachs	29
Epistemologisches Modell	29
„Paradoxon der Konsistenz“	32

Porträttheoretische Grundfragen	38
Urbild – Abbild	38
Körper, Abdruck, Reproduktion	41
Nachahmung der Natur	44
Ähnlichkeit und Repräsentation	48
Äquivalenz	52
Visuelles Paradox	55
Herrscherbilder aus Wachs in verschiedenen Bedeutungssphären	61
Phänomene	61
Repräsentation	70
Memoria	78
Oszillation	81
Das Wachsbossieren: Eine „wohlanständige“ Kunst	87
Effigies und Imagines der Frühen Neuzeit	104
Antikenrezeption im Funeralzeremoniell	104
Porträtfiguren der Trauerarchitekturen	114
Die Effigies als gemaltes Brustbild	128
Imagines maiorum – Porträts der Ahnen	133
Monumentalisierung des Erscheinungsbildes	141
Erscheinungsbild des Machthabers	141
Auftritt des Regenten	147
Evokation von Präsenz	150
Conterfette – in Wachs poussiert	160
Veristische Bildniskunst	160
Mikrokosmos der höfischen Sammlungen	165
Lebensgroße Wachsporträts als Liebhaberstücke	169
Die Automatenfigur	181

Der bleibende Eindruck	185
Streben nach Rangerhöhung	186
Überwältigung der Sinne	192
Bildhaftigkeit	195
Schaulust und Nähe	198
Die Öffnung zur nicht-höfischen Sphäre	198
Überwindung von Distanz	204
Experimentieren mit populärer Bildpraxis	205
Emotionale Bindung	214
„...tout le monde voulait vous baiser la main..“	223
Erleben	226
Ausblick	230
Reale Präsenz	230
Votivwesen	233
Bildnisstrafe und Bildmagie	239
Zusammenfassung	242
Farbtafeln	245
Dank	257
Literaturverzeichnis	258
Abbildungsnachweise	286
Personenregister	295

Einleitung

Der Anblick eines lebensgroßen Wachsporträts kann ein etwas unbehagliches Gefühl auslösen. Eine vage Unsicherheit gegenüber einem extrem lebensnahen, sehr menschlich wirkenden Objekt. Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage, warum es im Zeitalter absolutistischer Souveräne und dann auch aufgeklärt-absolutistischer Regenten offizielle Porträts von Herrschern geben konnte, die aus farbigem Wachs gefertigt waren und mit Glasaugen und echten Haaren ausgestattet wurden. Wie erklärt sich die krasse Detailgenauigkeit dieser Herrscherporträts? Bartschatten, erschlaffte Wangenpartien, Doppelkinne, Warzen, gerötete Haut, tiefe Falten und Nasenhaare – alles wird schonungslos gezeigt. Es handelt sich hier um zeitgenössische Bildnisse des Sonnenkönigs Ludwig XIV. von Frankreich, König Friedrich II. von Preußen, auch genannt Friedrich der Große, oder Kaiser Leopold II. Diese Porträts entstanden meist zu deren Lebzeiten und wurden an ihren eigenen Höfen, vorrangig in den Kunst- und Wunderkammern, präsentiert. In der Forschungsliteratur finden sich Hinweise, dass diese Porträts seit der Renaissance in den höfischen Sammlungsräumen ihren Platz hatten und als Herrscherrepräsentationen sogar den Rang von Staatsporträts einnehmen konnten.

Nun lässt es sich aus politischer Sicht kaum nachvollziehen, dass ein lebensgroßes Abbild des aktuellen Souveräns in der Kunstkammer des eigenen Hofes als Kuriosität zur Schaulust präsentiert wurde. Ein Herrscherporträt – zumal in Lebensgröße – ist immer auch eine politische Repräsentation und kann nicht davon losgelöst, allein als Objekt reiner Kunstfertigkeit zum Amusement des Betrachters verstanden werden. Noch weniger ist plausibel, inwiefern diese Bildnisse als Staatsporträts neben offiziellen Werken von Hofkünstlern wie Bernini, Schlüter und Donner oder den gemalten Staatsporträts, etwa von Rigaud und Silvestre, bestehen konnten.

Eine These verankert die Wachsporträts im Funeralwesen. In England und Frankreich wurden bis Anfang des 17. Jahrhunderts verstorbene Könige zusammen mit veristischen Ganzkörperfiguren beigesetzt, die aus Holz oder Gips, später auch aus Wachs gefertigt wurden. Diese sogenannten Effigies wurden auf Paradebetten öffentlich aufgebahrt und in den Funeralprozessionen mitgeführt, während der Leichnam selbst bereits im Sarg verschlossen ruhte. Nach der Bestattung des Toten bewahrte man die Effigies in der Westminster Abbey und in Saint-Denis weiterhin auf. An anderen europäischen Höfen, zum Beispiel in Berlin, sind vergleichbare Figuren im Funeralwesen erst ab dem 18. Jahrhundert bekannt. Die Ursachen für dieses späte Aufkommen sind jedoch ungeklärt. Hatte sich der Hof in Berlin etwa an einem um die hundert Jahre zurückliegenden Funeralbrauch aus England und Frankreich orientiert? Doch warum sollte dieser in den Ursprungsländern

überholte Brauch so spät adaptiert werden, zumal sich das junge Königreich in dieser Zeit selbstbewusst zur militärischen Großmacht emporarbeitete? Was könnte, falls hier keine Orientierung an französischen und englischen Königsbestattungen stattfand, dazu geführt haben, dass im königlichen Funeralzeremoniell des 18. Jahrhunderts eine Wachsfigur des Verstorbenen als offizielle Herrscherrepräsentation diente?

Im Folgenden sollen auf diese Fragen Antworten erarbeitet werden. Grundlegende Methode ist dabei die spezifischere Sortierung bislang bekannter lebensgroßer Herrscherbilder aus Wachs des 17. und 18. Jahrhunderts hinsichtlich der Orte ihrer Präsentation. In welchen Räumen und mit welchen anderen Objekten wurden sie aufgestellt? Für wen wurden sie präsentiert? Inwiefern waren diese Orte politisch repräsentativ und welche Funktion konnte ein Wachsporträt in Lebensgröße hier erfüllen? „Man muß sich auf die Regeln eines Spiels einlassen“, so die prägnante Formulierung von Michael Baxandall.¹ Welche Spielregeln können die politisch-repräsentative Bedeutung erklären, die keroplastische Porträts an den Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts hatten?

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, einen Forschungsbeitrag zum politisch-repräsentativen Porträt im Zeitraum zwischen 1600 und 1800 zu leisten. Die Diversität der Porträtgattung der lebensgroßen keroplastischen Herrscherporträts in diesem Zeitraum soll verdeutlicht werden und die Wachsbildnerei als ein Tätigkeitsfeld beschrieben werden, das auf vielseitige Weise zwischen offiziellen höfischen Aufträgen und inoffiziellen populären Schauen changierte. Auf Grundlage der bisherigen Forschung zum keroplastischen Porträt wird ein neuer Erklärungsansatz erarbeitet. Als fruchtbar erweist sich der Bezug auf das höfische Zeremoniell, wodurch eine politische Bedeutung des Wachsporträts erkennbar wird, die sich durch das Erscheinungsbild des Regenten in zeremoniellen Situationen generierte. Die repräsentative Funktion kurzer Momente der Irritation und Verblüffung des Betrachters beim Anblick einer lebensnahen Imitation des Souveräns wird vor dem Hintergrund barocker Prachtentfaltung an den Residenzen in ganz Europa deutlich. Die Inszenierung keroplastischer Porträts diente der Imagination einer Distanzüberwindung und scheinbarer körperlicher Nähe zum Herrscher und erleichterte dadurch auch, das Herrscherbild zu memorieren. In diesen Zusammenhängen verlieren die Herrscherbilder aus Wachs ihren kuriosen und etwas indiskreten Charakter und lassen sich in einer politisch-repräsentativen Sphäre erfassen.

1 Baxandall 1972/1980, S. 45.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit untersucht lebensgroße keroplastische Porträtbüsten und Porträtfiguren vorrangig von Regenten im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation aus der Zeit um 1600 bis 1800. Diese Auswahl begründet sich einerseits durch das von Julius von Schlosser zusammengetragene Quellenmaterial, das für den Untersuchungszeitraum vor allem Beispiele aus diesem Gebiet belegt.² Andererseits gab es in den deutschen Ländern große höfische Sammlungen, etwa in Ambras, Wien, München, Stuttgart, Dresden, Kassel, Gottorf oder Berlin, in denen Keroplastik wertgeschätzt wurde. Zudem waren Nürnberg und Augsburg in dieser Zeit Zentren der Wachsplastik. Historische schriftliche Quellen, die sich mit Keroplastik allgemein oder mit Herrscherbildern aus Wachs im Besonderen auseinandersetzen und Aufschluss über Verwendung und Rezeption geben könnten, sind sehr selten. Inventare, Reiseberichte, Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* (1675) und *Zedlers Universallexikon* (1732–1754) sind wichtige Informationsquellen, genauso wie die Schriften der sogenannten Zeremonialwissenschaften, die sich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts mit Fragen des höfischen Zeremoniells auseinandersetzten. Hier wurde in erster Linie Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herrn* aus dem Jahr 1733 berücksichtigt.

Das Wachsporträt wird als Gattung untersucht. Die Zusammenstellung der erhaltenen lebensgroßen keroplastischen Porträts erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch eine umfassende Katalogisierung ist nicht intendiert, auch wenn Wert darauf gelegt wurde, zu den besprochenen Porträts so viele Informationen wie möglich zusammenzutragen.

Die Untersuchung geht von den Prämissen aus, dass lebensgroße keroplastische Herrscherbilder in der frühen Neuzeit als offizielle Porträts politisch-repräsentative Bedeutung hatten und eine Porträtvariante neben Bildnissen der Malerei, Skulptur und Plastik waren. Die Bildnisse werden in erster Linie vor dem Hintergrund höfischer Residenzkultur des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht. Die Gesichtsabdrücke, mit deren Hilfe die Porträts gefertigt wurden, werden als unmittelbare und im semiotischen Sinne indexikalische Referenz auf die Dargestellten verstanden. Da sich der Untersuchungsgegenstand im Grenzgebiet von Kunst- und Kulturgeschichte ansiedelt, wird der Blick immer wieder auf historische Zusammenhänge gerichtet. Es werden auch Beispiele von Wanderschauen und Wachsfigurenkabinetten herangezogen. Wie im Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll, sind vom 17. bis ins 18. Jahrhundert immer wieder gegenseitige Übertragungen und Inspirationen höfischer und schaustellerischer Präsentationsmodi erkennbar.

2 Schlosser 1910–1911/1993.

Zunächst wird ein Überblick über den Forschungsstand zur Keroplastik gegeben und der Untersuchungsansatz dieser Studie vorgestellt. Danach wird auf die ikonologische Bedeutung des Wachses als Werkstoff eingegangen, um den zahlreichen, widersprüchlichen Assoziationen und dem Unbehagen, das im Zusammenhang mit diesem Material oft erwähnt wird, zu begegnen und sich über seine ambivalenten Eigenschaften mehr Klarheit zu verschaffen. Im Anschluss werden porträttheoretische Grundfragen zu Ähnlichkeit, Nachahmung der Natur, Herrscherikonografie und zur Äquivalenz zwischen Urbild und Abbild diskutiert. Dabei werden die Relevanz des Gesichtsabdrucks und die Darstellung kleinster Details der äußeren Erscheinung als Zeichen von Authentizität deutlich. Ein visuelles Paradoxon der Repräsentation zeigt sich, wenn durch das lebensgroße keroplastische Herrscherporträt, trotz der nahezu perfekten Illusion einer Präsenz des Herrschers, einer indexikalischen Ähnlichkeitsbeziehung und der scheinbaren Identität zwischen Urbild und Abbild, nicht der Souverän, sondern allein sein Erscheinungsbild präsent ist.

Im darauf folgenden Teil werden verschiedene keroplastische Porträts im Zusammenhang mit den Orten an denen sie präsentiert wurden vorgestellt und eine grobe Systematisierung der Bedeutungssphären vorgenommen. Aufgrund der Tatsache, dass lebensgroße keroplastische Herrscherbilder und das Wachs als Werkstoff der bildenden Kunst relativ unbekannt sind und nur sehr wenige Werke heute noch existieren und zugänglich sind, ist dieser Teil bewusst vorangestellt und recht ausführlich, um einen ersten Eindruck von der Vielfalt und Erscheinungsqualität der Werke im 17. und 18. Jahrhundert zu vermitteln. Das anschließende Kapitel widmet sich aus diesem Grund auch der Herstellungstechnik und stellt die Arbeit von bedeutenden Wachsbossierern und Wachsbossierern vor.

Die Analyse frühneuzeitlicher lebensgroßer keroplastischer Porträts hinsichtlich ihrer politisch-repräsentativen Funktionen erfolgt in den folgenden Kapiteln. In diesen wurde weitgehend einer Chronologie zu folgen versucht, die im Funeralwesen des 16. Jahrhundert ihre Anfänge nimmt und in den ab dem späten 18. Jahrhundert beginnenden Musealisierungprozessen ausläuft. Im Kapitel *Effigies und Imagines der Frühen Neuzeit* wird zunächst das Wachsporträt stärker von der spätmittelalterlichen Funeraleffigies abgegrenzt. Im Heiligen Römischen Reich wurden seit den Exequien für Kaiser Karl V. 1558 auf den Trauerarchitekturen in den Kirchen die Effigies als ikonografische Verweise auf Funeraleffigies der Antike gezeigt. Durch antike Autoren wie Herodian oder Cassius Dio war bekannt, dass verstorbene römische Kaiser mit einer Effigies bestattet wurden, um ihre Apotheose anzuzeigen. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts war in diesem Sinne auf den Trauerarchitekturen die Effigies gängig. Sie war jedoch ein Bildmotiv unter vielen weiteren gestalterischen Möglichkeiten. So konnten auch Liegefiguren in Rüstung oder Standfiguren präsentiert werden. All diese Figuren hatten keine rituelle Funktion, sondern dienten, genau wie Büsten oder Medaillons, zur Erinnerung und bildlichen Repräsentation des Verstorbenen. Im weiteren Verlauf soll aufgezeigt werden, inwiefern parallel dazu antike keroplastische Ahnenbüsten als Bildmotiv Eingang in die politische Ikonografie der Frühen Neuzeit fanden. Ebenfalls über die Autoren der Antike ist überliefert, dass auch solche Büsten bei den Trauerprozessionen mitgeführt wurden, um die ehrwürdige Verwandtschaft des Verstorbenen aufzuzeigen. An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ließ Kaiser Maximilian I. in auffälliger Stringenz und mit großem Aufwand seine Verwandtschaftsverhältnisse genealogisch aufarbeiten und setzte sie zur Herrschaftslegitimation ein. Ahnenproben oder Stammreihen,

die das Alter des Herrschergeschlechts und die namhaften Mitglieder der Familie aufzeigen, um die aktuelle Regentschaft zu legitimieren, fanden seither zur dauerhaften Memoria nicht nur in Buchpublikationen und an Grabmälern, sondern auch in den Ahnengalerien der Festsäle und Sammlungsräume ihren visuellen Ausdruck.

Im Kapitel *Monumentalisierung des Erscheinungsbildes* wird erkennbar, dass die Keroplastik der Fokussierung auf den Probanden innerhalb genealogischer Systeme dienen konnte, indem sie die Bildwirkung durch die Illusion von physischer Präsenz steigerte. Dies wird anhand von verschiedenen genealogischen Raumprogrammen erläutert, in denen lebensgroße polychrome Bildnisse der jüngsten Mitglieder eines Herrscherhauses oder sogar die lebenden Mitglieder selbst in die genealogischen Argumentationen integriert wurden.

Im nächsten Abschnitt über *Conterfette – in Wachs poussiert* geht es dann um die keroplastischen Herrscherbilder und die mit eingebauter Mechanik ausgestatteten Porträtautomaten als Kunstkammerobjekte im Mikrokosmos der höfischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts. Es waren Werke, deren veristische Ästhetik in Folge polychromer Porträtplastik der Renaissance zu verstehen ist. In ihrer verblüffenden Lebensechtheit repräsentierten sie den Landesherrn als Besitzer der Sammlung und zählten zu den Raritäten der Sammlungen.

Davon zu differenzieren sind die lebensgroßen Ganzkörperfiguren in den Sammlungsräumen um 1700, etwa die Sitzfigur Friedrichs III./I. in der Berliner Kunstammer, mit denen sich das darauf folgende Kapitel befasst. Aufgrund ihrer Entstehungszeit können diese im Zusammenhang mit den angestrebten Rangerhöhungen der Dargestellten gesehen werden. *Der bleibende Eindruck* für den Besucher der Residenzen stand hier im Vordergrund. Die Figuren spielten mit der Illusion einer tatsächlichen Begegnung und waren Teil einer Repräsentationsstrategie, die im Unterschied zu gemalten Porträts oder Bildnissen aus Marmor und Bronze, durch die frappierende Irritation des Betrachters dazu beitrugen, Residenz und Herrscher in Bezug auf eine für die Rangerhöhung bedeutenden Situation im Gedächtnis zu behalten.

Um *Schaulust und Nähe* geht es im letzten Kapitel dieses Teils der Arbeit. Hier verändert sich der Blickwinkel der Untersuchung, da die Herrscherbilder aus Wachs im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts allmählich aus der Bedeutungssphäre der höfischen Residenzkultur in eine Sphäre der historischen Museen und kommerziellen Panoptiken wanderten. Diese Veränderungen und das Experimentieren mit verschiedenen Präsentationsmodi werden exemplarisch aufgezeigt. Von höfischer Seite aus wurde die zum Teil kultische Verehrung einiger Monarchen auch mit Hilfe von wächsernen Porträtfiguren bedient und zur emotionalen Bindung der Untertanen an die Regenten strategisch genutzt. Die Illusion von körperlicher Nähe ist nun die vorherrschende Funktion der Herrscherbilder aus Wachs. Dieser Wechsel kündigte sich bereits im 17. Jahrhundert an und wurde im Zuge der fundamentalen kulturellen und gesellschaftspolitischen Umbrüche gegen Ende des 18. Jahrhunderts forciert.

Das letzte Kapitel gibt einen Ausblick auf weitere Kategorien, die zum besseren Verständnis der Porträtgattung einbezogen werden müssten, die aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgeklammert wurden. Neben den visuellen Effekten des Wachsporträts lassen sich nämlich auch andere Konnotationen ins Feld führen, etwa seine Verwendung im Votivwesen, im Strafvollzug oder bei bildmagischen Handlungen. Es werden daher abschließend weitere Bedeutungssphären aufgezeigt, um die enorme Bandbreite einer Theoretisierung dieses Bildphänomens zu verdeutlichen.

Forschungsstand

Artefakte

Nur ein Bruchteil an keroplastischen Werken hat sich bis heute erhalten, auch wenn einiges von den unzähligen kleinformatischen Medaillons, Reliefs und Figuren noch zu finden ist. Große, auch katalogisierte Sammlungen dieser Kleinplastik befinden sich etwa im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg oder in der Wallace-Collection in London.³ Lebensgroße wächserne Ganzkörperfiguren und Büsten zählten zu den Raritäten höfischer Sammlungen. Heute kann man ihnen in den Museen kaum begegnen, dennoch ist es möglich. Beispielsweise stellt die Eremitage in St. Petersburg eine lebensgroße Sitzfigur und eine Büste Zar Peters I. aus, im Schloss Versailles befindet sich ein Wachsrelief Ludwigs XIV., im Schloss Rosenborg in Kopenhagen sind die Halbfiguren von König Frederik III. und Königin Sophie Amalie zu sehen und in London zeigt das Undercroft Museum in der Westminster Abbey Funeraleffigies und Wachsfiguren vom 14. Jahrhundert bis in die Zeit um 1800. Weitere Bildnisse lagern in so manchem Depot, etwa dem des Kunsthistorischen Museums in Wien oder im Hessischen Landesmuseum in Kassel. Die meisten Arbeiten sind heute jedoch verloren und müssen über Inventare, Beschreibungen und Berichte rekonstruiert werden. Hinzu tritt die Problematik der Vergänglichkeit der verwendeten Materialien. Das Wachs wird mit der Zeit porös und gelblich und in Echthaar und Textilien nisten sich rasch Motten ein, sodass die Ausstattungen nach einiger Zeit ausgetauscht oder ganz entfernt wurden. Zeitgenössische schriftliche Quellen, die mehr über Auftragslage, Funktion oder Rezeption solcher Porträts berichten könnten, sind ebenfalls rar.

Die Forschung zur Keroplastik ist folglich mit einer recht schwierigen Quellenlage konfrontiert. Dennoch gibt es Sekundärliteratur, auf deren Grundlagen aufgebaut werden kann. Bereits 1882 legte Spire Blondel in einem Aufsatz in der *Gazette des Beaux-Arts* einen ersten Überblick über Wachsbossierer vor.⁴ 1973 publizierte E. J. Pyke das *Biographical Dictionary of Wax Modellers*, das bis heute die umfangreichste Sammlung von Hinweisen auf biografische Angaben und erhaltene Arbeiten ist.⁵ Doch nur sehr wenige Wachskünstler sind näher bekannt und wissenschaftlich bearbeitet worden. Zu den seltenen Fällen zählen die italienischen Künstler Antonio Abondio, Clemente Susini, Gaetano Zumbo

3 Lessmann/König-Lein 2002; Maué 1997, S. 37–69 und 91; Katalog Wallace Collection 1924, S. 134–139.

4 Blondel 1982.

5 Pyke 1973 (1981 und 1983 zwei Supplemente).

und die deutschen Bossierer Anna Maria Braun und Caspar Bernhard Hardy.⁶ 1980 gab Christian Theuerkauff einen kleinen Katalog der Wachsarbeiten in der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin heraus.⁷ Für die Wachsbildnerei in Frankreich stellte 1987 Jean-René Gaborit den umfassenden Katalog *Sculpture en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstrait* zusammen.⁸ Johanna Lessmann und Susanne König-Lein ist seit 2002 ein Sammlungskatalog zu *Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts* zu verdanken, in dem die keroplastischen Arbeiten des Herzog Anton Ulrich Museums und des Braunschweigischen Landesmuseums in Braunschweig zusammengefasst und kunst- und kulturhistorisch kontextualisiert wurden.⁹ Anthony Harvey und Richard Mortimer widmeten sich 1994 den englischen Funeraleffigies und liefern einen Einblick in die Herstellungstechnik und Restaurierung der erhaltenen Effigies in der Westminster Abbey.¹⁰ Eine elementare Studie zum Werkstoff Wachs findet sich mit Reinhard Bülls *Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse*, die 1977 gesammelt als *Das große Buch vom Wachs* herausgegeben wurden.¹¹ Büll ging den unterschiedlichsten Aspekten der Kultur- und Technikgeschichte dieses Materials von der Antike bis in die heutige Zeit nach. Einen konzisen Blick auf die Variationsbreite der Keroplastik bietet der Band *Geformtes Wachs* von Charlotte Angeletti aus dem Jahr 1980.¹²

Zwei Kongresse speziell zur Wachsplastik fanden 1975 im Museo Zoologico La Specola in Florenz und 1978 im Victoria and Albert Museum in London statt. Zu ersterem entstand ein Tagungsband.¹³ Themen waren unter anderem die Geschichte des naturgeschichtlichen Museums La Specola oder Wachs als Material in Wissenschaft und Restaurierung. Ein Themenblock war künstlerischen Arbeiten und Bossierern gewidmet. Dabei wurden zum Beispiel Gaetano Zumbo (1656–1701) und Michael Ayrton (1921–1975), wächserne Modelle von Giambologna (um 1524 oder um 1529–1608) und Gregorio Pagani (1558–1605), die keroplastische *Mediceische Venus* oder die Porträtarbeiten der Kabinette von Philipp Curtius (1737–1794) und Madame Tussaud (1761–1850) vorgestellt.

Kunsthistorische Studien zur Keroplastik

Das kunsthistorische Interesse an keroplastischen Porträts lässt sich generell auf den Aufsatz *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* von Aby Warburg aus dem Jahr 1902 zurückführen.¹⁴ Warburg hatte zum ersten Mal lebensgroße Motivfiguren zur Analyse der Florentiner

6 Zu Abondio: Dworschak/Gerola 1958; Katalog Wien 1988. Zu Susini: Riva 2007. Zu Zumbo: Katalog Siracus 1988; Katalog Siracus 1990; Katalog Siracus 1991. Zu Braun: Theuerkauff 2006. Zu Hardy: McDaniel-Odendall 1990.

7 Theuerkauff 1980b.

8 Gaborit 1987. Mit Hinweisen zur Technik und naturwissenschaftlichen Materialuntersuchungen.

9 Lessmann/König-Lein 2002.

10 Harvey/Mortimer 1994, hier nach der durchgesehenen zweiten Auflage 2003.

11 Büll, 2 Bde., 1977. Der Beitrag 7/2 zur Keroplastik ist 1963 erschienen.

12 Angeletti 1980.

13 Kongress Florenz 1977.

14 Warburg 1902/1998.

Porträtmalerei der Frührenaissance herangezogen. 1910/11 publizierte Julius von Schlosser eine *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*.¹⁵ Hier wurde erstmals die Entwicklungsgeschichte des lebensgroßen keroplastischen Bildnisses von der Antike bis ins 19. Jahrhundert nachgezeichnet, generative Wurzeln im Funeral- und Votivwesen lokalisiert, dessen Autonomie seit der Renaissance attestiert und die Ablehnung der Gattung durch klassizistische Kunstästhetik formuliert. Schlossers Studie prägt bis heute die Forschung in diesem Bereich und ist in Bezug auf das zusammengetragene Material unübertroffen. 1993 wurde der Aufsatz neu aufgelegt und von Thomas Medicus eingeleitet und kommentiert.¹⁶ International zunehmendes Interesse an diesem Thema zeigt sich durch die Übersetzungen von Édouard Pommier ins Französische (1997), James Michael Loughridge ins Englische (2008) und Andrea Daninos ins Italienische (2011).¹⁷ In Deutschland kam dem neu erwachenden Interesse Susann Waldmann zuvor, die 1990 zum Thema der lebensgroßen Wachsfiguren magistrierte und die Entwicklung vom späten Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert systematisch aufarbeitete.¹⁸ Im Jahr 2000 wurde der Katalog *Menneske. Maske. Majestaet, Kongelige Portraetter I Voks* publiziert, der anlässlich einer Ausstellung im Schloss Rosenborg in Kopenhagen erschien und sich speziell den Herrscherbildern aus Wachs widmete.¹⁹

Neue Impulse zur Untersuchung keroplastischer Porträts eröffneten die Arbeiten von David Freedberg (1989), Georges Didi-Huberman (1999) und Hans Belting (2001), die ihr Forschungsinteresse auf kulturhistorische Bildpraxis, Materialität, Abdrucktechnik und Bilder des Menschen in anthropologischer Hinsicht richteten.²⁰ 2002 setzte sich Jan Gerchow in der Ausstellung *Ebenbilder* im Ruhmuseum in Essen kuratorisch mit solchen Positionen auseinander.²¹ Die Ausstellung stellte lebensgroße keroplastische Bildnisse als *Kopien von Körpern* und *Modelle des Menschen* in einen allgemein anthropologisch-kulturhistorischen Zusammenhang und sah die Artefakte in den abstrakten Kategorien Zeit, Raum, Seele, Glieder, Leben und Schöpfung. Zeitgenössische Aspekte eröffnete 2003 Jessica Ullrich, die die Wachsplastik des späten 20. Jahrhunderts in einen kulturhistorischen Kontext stellte.²² Ulrike Wolff-Thomsen legte 2006 die einzige monografische Arbeit zu einem spezifischen keroplastischen Werk vor.²³ Sie untersuchte die Wachsbüste einer Flora, die sich in der Berliner Skulpturensammlung befindet, hinsichtlich der Diskussion in Presse und Fachpublikationen um die Zuschreibung an Leonardo da Vinci (1452–1519) oder

15 Schlosser 1910–1911.

16 Schlosser 1910–1911/1993.

17 Schlosser 1910–1911/1997. Ins Französische wurde hier auch der Kommentar von Thomas Medicus übersetzt und zusammen mit G. E. Lessing: *Des portraits d'ancêtres chez les Romains* (1768) publiziert. Die englische Version in: Schlosser 1910–1911/2008, die italienische Übersetzung: Schlosser 1910–1911/2011.

18 Waldmann 1990.

19 Hein 2000.

20 Freedberg 1989, hier nach der zweiten Auflage 1991; Didi-Huberman 1999, Belting 2001, hier nach der zweiten Auflage 2002.

21 Katalog Essen 2002.

22 Ullrich 2003.

23 Wolff-Thomsen 2006.

Richard Cockle Lucas (1800–1883) vor dem Hintergrund der Museumspolitik Wilhelm Bodes (1845–1929). In den letzten Jahren wurde die Wachsplastik auch durch ein zunehmendes Interesse an frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern in das Blickfeld der kunsthistorischen Forschung gerückt.²⁴ Wachsarbeiten sind hier in allen Variationen, als Figuren und Büsten in Lebensgröße, Miniaturen, Reliefs, Medaillons, Porträts oder mythologische Sujets selbstverständlicher Bestandteil. Diese Werke wurden jedoch in ihrer Spezifik bislang noch kaum untersucht.

Kategorien

David Freedberg benannte sieben Bedeutungssphären, in denen Wachsbildnisse zu finden sind: Funeralzeremonien, Votivplastik, Ahnenporträts, Plastiken im Zusammenhang mit dem Strafvollzug, bei magischen Praktiken, als Medien des Anatomiestudiums und in Wachsfigurenkabinetten.²⁵ Im Folgenden werden einschlägige Studien und Hauptthesen dieser Kategorien vorgestellt und die politische Repräsentation als weitere Bedeutungssphäre hinzugefügt.

Funeralzeremoniell

Zum spätmittelalterlichen Effigiesbrauch, bei dem lebensgroße und veristisch gestaltete Ganzkörperfiguren den verstorbenen König in England und Frankreich im Trauerzeremoniell vertraten, gibt es eine Reihe von Untersuchungen. Bereits 1907 hatte William Hope einen umfangreichen Aufsatz mit viel Quellenmaterial zu den Funeraleffigies des englischen Bestattungszeremoniells veröffentlicht.²⁶ Konzeptionelle Grundlage weiterer Arbeiten zu diesem Thema wurde die Studie *The King's Two Bodies* von Ernst H. Kantorowicz aus dem Jahr 1957.²⁷ Kantorowicz entwickelte hier das sehr einflussreiche Modell der Trennung zwischen einem natürlichen und einem politischen Körper des Königs zur Erklärung politischer Macht und Staatskonzeption und übertrug es erstmals auf die Funeraleffigies. Man geht demnach von einer doppelten Repräsentation königlicher Macht aus – einmal durch den das Amt verkörpernden Menschen und, nach dessen Ableben, durch die diesen Menschen stellvertretende Effigies. Auf Kantorowicz fußend untersuchte 1960 Ralph E. Giesey das französische königliche Funeralzeremoniell und stellte umfassendes Quellenmaterial zusammen.²⁸

24 Grundlegend beispielsweise: Bessler 2009; Richter/Müller 2005; Mauriès 2002; Katalog Braunschweig 2000; Kümmel 1997; Habsburg 1997; Grote 1994; Bredekamp 2007.

25 Freedberg 1991, S. 213.

26 Hope 1907.

27 Kantorowicz 1957/1997. Die zweite, korrigierte Auflage von 1966 wurde 1990 von Walter Theimer ins Deutsche übersetzt (Kantorowicz 1957/1990).

28 Giesey 1960.

1966 publizierte Wolfgang Brückner seine Untersuchung der *Bildnisfunktion der Effigies*.²⁹ Hier legte er überzeugend dar, dass die keroplastischen Porträtfiguren im Funeralwesen der preußischen Könige nicht unmittelbar in der Tradition der Funeraleffigies eines verstorbenen Königs im französischen und englischen Beerdigungszeremoniell zu sehen sind. Sie wurden in Preußen zwar vereinzelt auch bei Trauerfeierlichkeiten verwendet, platziert waren sie jedoch in anderen Räumen des Zeremoniells. In Frankreich zeigte man die Funeraleffigies liegend auf dem Paradebett im *Salle d'honneur*, während sich zum Beispiel eine sitzende Porträtfigur von König Friedrich Wilhelm I. im Trauerzimmer nachweisen lässt.³⁰ Darüber hinaus wurden in Preußen, aber auch in anderen Ländern des Heiligen Römischen Reichs, solche Wachsporträts in den Kunstkammern ständig präsentiert und nicht nur ephemere eingesetzt. Für Brückner waren das Indizien, dass es sich hier „weder um bloße Kuriosa der Sammlungen, noch um spezifische Objekte traditioneller Funeralriten“³¹ handelte. Für ihn waren diese Wachfiguren Staatsporträts, die auf gleicher Ebene mit Porträts der Malerei oder Skulptur gesehen werden sollten.³² Diese These ist für die vorliegende Arbeit grundlegend.

Auch in jüngerer Zeit gab es Arbeiten in diesem Themenfeld. Andrea Klier befragte die Funeraleffigies des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den durch Naturabgüsse entstandenen Fröschen, Krebsen oder Schlangen auf den Tafelaufsätzen von Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585) und Bernard Palissy (1510–1589) hinsichtlich ihres gemeinsamen Herstellungsverfahrens: der Abgusstechnik.³³ Damit wollte sie der Abwertung und ambivalenten Haltung gegenüber dem mechanischen Verfahren in der Kunst und Kunstgeschichte nachspüren und meinte, dass diese Haltung sich im tabuisierten Sujet widerspiegelt.³⁴ Kristin Marek widmete sich den Anfängen des englischen Effigiesbrauches im 14. Jahrhundert. Sie hinterfragte das einflussreiche Konzept der zwei Körper des Königs und erkannte in den frühen Effigies einen dritten, den mit heiligem Öl gesalbten sakrosankten Königskörper.³⁵

Votivbrauch

Den lebensgroßen wächsernen Ganzkörpervotiven, die aus Dank oder Fürbitte von Gläubigen gespendet und in den Kirchenräumen aufgestellt wurden, ist im Vergleich zur

29 Brückner 1966.

30 Brückner 1966, S. 135. Die preußische Sitzfigur wurde zudem über hundert Jahre nachdem in Frankreich zum letzten Mal eine Funeraleffigies verwendet wurde aufgestellt.

31 Brückner 1966, S. 139.

32 Brückner 1966, S. 123. Diese These übernimmt auch Reinle 1984, S. 105.

33 Klier 2004.

34 „Effigies und Naturabguß sind beide keine schiere Verdoppelung des Abgegossenen. Im Oszillieren zwischen Lebenstreu und Fixierung, Präsenz und Absenz bietet sich der Abguß im 15. und 16. Jahrhundert als künstlerisches Verfahren vielmehr für solche Sujets an, gegenüber denen eine ambivalente Haltung bestand, die einem Tabu unterlagen.“ Klier 2004, S. 15. Das Tabu der Effigies beschrieb sie als „Dilemma der effigies, den Herrscher nicht lebensecht und unsterblich vergegenwärtigen zu können, ohne ihn gleichzeitig als tot vorzuführen.“ Klier 2004, S. 124.

35 Marek 2009.

Funeraleffigies weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Arbeiten von Lenz Kriss-Rettenbeck zählen hier zu den grundlegenden theoretisierenden Studien.³⁶ Lebensgroße wächserne Figuren galten durch ihr Gewicht, die Größe und das naturgetreue Abbild als besondere Material- und Bildspenden, die aber, nach Kriss-Rettenbeck, nicht im Sinne einer gesteigerten Votivwirkung missverstanden werden dürfen. Die Ähnlichkeit visualisiere zwar die Verbindung zwischen Abgebildetem und Abbild, entscheidend seien jedoch der Votivakt und quantitative Analogien von Anzahl, Mengen oder Längen.³⁷ Julius von Schlosser und dann auch David Freedberg erkannten eine Verbindung zwischen Votivwesen und profaner Repräsentation, wenn sie in den Votivfiguren der Kirchenräume die Vorläufer der Panoptiken sahen.³⁸

Ahnenporträts

Lebensgroße keroplastische Porträts von Ahnen wurzeln bei den sogenannten *imagines maiorum* der römischen Antike. So werden die Porträts verdienstvoller Vorfahren eines verstorbenen Patriziers bezeichnet, die während der Beerdigungsprozessionen mitgeführt wurden, um den sozialen Status des Toten anzuzeigen. Die Bildnisse wurden im Atrium der Häuser in Schaukästen aufbewahrt. Ein expliziter Bezug zwischen diesen antiken Ahnenporträts und den Wachsporträts in den frühneuzeitlichen Kunstkammern wurde bislang noch nicht systematisch vorgenommen und soll im Verlauf der vorliegenden Arbeit näher aufgezeigt werden.³⁹

Strafvollzug und magische Praktiken

Zur Bildnisstrafe, sogenannter *executio in effigies*, und zu magischen Praktiken, in denen Wachs beziehungsweise Wachsbildnisse eine Rolle spielten, gibt es aus kunstgeschichtlicher Sicht, bis auf einen Essay von Horst Bredekamp, nahezu keine Studien.⁴⁰ Wolfgang Brückner widmete einen großen Teil seiner bereits erwähnten Untersuchung zu den Effigies auch der Bildnisstrafe.⁴¹ Ein 1963 publizierter Aufsatz des gleichen Autors über die „Stoffheiligkeit“ des Wachses bietet einen kulturhistorischen Einstieg in die äußerst komplexe Thematik der Bildmagie.⁴² In jüngerer Zeit hat Jessica Ullrich die Thematik für die Geschichte der Keroplastik wieder ins Spiel gebracht.⁴³

36 Kriss-Rettenbeck 1958; Kriss-Rettenbeck 1972.

37 Kriss-Rettenbeck 1972, S. 278 und 280.

38 Schlosser 1908, S. 16f; Freedberg 1991, S. 225ff.

39 Siehe Kapitel Effigies und Imagines der Frühen Neuzeit.

40 Vgl. Bredekamp 1995.

41 Brückner 1966.

42 Brückner 1963/2000.

43 Ullrich 2003, S. 224–228.

Anatomiestudium

Dagegen wird der Keroplastik im medizinhistorischen Bereich große Aufmerksamkeit zuteil. Es gibt eine Vielzahl von Veröffentlichungen und Ausstellungen zu den wächsernen anatomischen Modellen, Écorché-Figuren und Moulagen, die im Zeitalter vor der Fotografie in erster Linie der anatomischen Ausbildung dienen.⁴⁴ Eine Brücke zwischen den medizinhistorischen Artefakten und kunsthistorischen Interessen schlugen beispielsweise Heike Kleindienst, die 1989 anatomische Wachsfiguren ikonografisch im Zusammenhang zeitgenössischer Kunstrezeption untersuchte oder die *Encyclopaedia Anatomica*, ein 1999 publizierter Bildband zu Exponaten des anatomischen Museums La Specola in Florenz mit kunsttheoretischen Beiträgen.⁴⁵

Wachsfigurenkabinett

Auch die Geschichte der Wachsfigurenkabinette wird wissenschaftlich aufgearbeitet. Beatrice Margrith Hermanns arbeitete 2005 die Konzeption der Ausstellungen des Musée Grévin in Paris um 1900 heraus.⁴⁶ Uta Kornmeier zeichnete 2006 die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis ins 20. Jahrhundert am Beispiel von Madame Tussauds in London nach.⁴⁷ 2008 erschien eine Diplomarbeit von Gabriele Hatwagner zum Wiener Kunstkabinett Müller-Deym.⁴⁸

„Freie Bildplastik“

Julius von Schlosser widmete der wächsernen Porträtplastik des 17. und 18. Jahrhunderts ein eigenes Kapitel unter der Überschrift „Freie Bildplastik“. Er verstand diese vorrangig als Resultat einer Entwicklung aus der Funeral- und Votivplastik.⁴⁹ Er verwies zudem auf den drastischen Realismus der spanischen Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts und darauf, dass das keroplastische Bildnis im Kontext schillernder Barockkunst nichts „Vereinzelt und Ausnahmsweises“ sei.⁵⁰

44 Katalog Göttingen 2007; Hahn/Ambatielos 1994; Walther/Hahn/Scholz 1993; Lemire 1990.

45 Kleindienst 1989; *Encyclopaedia Anatomica* 1999.

46 Hermanns 2005.

47 Kornmeier 2006.

48 Hatwagner 2008. Weitere Arbeiten zum Thema Wachsfigurenkabinette: Pilbeam 2003; Adhémar 1987.

49 Seiner Meinung nach erschien „diese handgreiflich naive und altertümliche Art der ‚Bildzauberei‘ [er meinte damit Votive und Funeraleffigies, Anm. M.K.] [...] den verfeinerten und geistig vorschreitenden Generationen, die sich dem Zeitalter der großen europäischen Revolution näherten, gewiß allmählich kindisch und überlebt zugleich“. Schlosser 1910–1911/1993, S. 70.

50 „Ich habe schon gesagt, daß das Kunstwollen dieser Zeit (um einen Ausdruck Alois Riegls zu gebrauchen) jener der Wachsplastik ihrer ganzen Entwicklung nach inhärenten Richtung auf den Naturalismus hin entgegenkommt. In der Tat gilt das ganz besonders von der Kunst des Barockstils und ihrem farben- und prunkfrohen, vielfach theatermäßigen Streben nach Illusion, den die große dekorative Malerei in ihren Licht- und Formproblemen, ihren Kuppelperspektiven, ihren scheinbaren Reliefs ebenso an den Tag legt, wie die von Bernini und Borromini ausgehende Plastik und Architektur selbst.“ Schlosser 1910–1911/1993, S. 71.

Susann Waldmann folgte den Thesen Schlossers weitgehend. Sie beobachtete, dass mit dem Funktionsverlust von Funeraleffigies und Votivfiguren und einer zunehmenden Verselbstständigung des Wachsbildes als Porträtgattung auch allgemein ein gesteigertes Bedürfnis nach „repräsentative[r] Zurschaustellung“⁵¹ einherging. Diese Beobachtung wird im weiteren Verlauf der Arbeit wesentlich sein. Die Bedeutung der keroplastischen Porträts sei nach Waldmann im 17. und 18. Jahrhundert stärker auf das bloße Erscheinungsbild ausgerichtet:

Der Zeichen- bzw. Symbolcharakter ist für die lebensgroße Wachsfigur nicht mehr wesensbestimmend; an seine Stelle ist die repräsentative optische Erscheinung der Figur getreten, das heißt, die optische Identität zum Original ist von nun an von Bedeutung, wie es auch der Duplikatscharakter fordert.⁵²

Politische Repräsentation

Im Abschnitt zur Kategorie des Funeralzeremoniells wurde bereits erwähnt, dass Wolfgang Brückner die politisch repräsentative Funktion des frühneuzeitlichen Wachsporträts klar von der Funktion einer Funeraleffigies abgrenzte und das Wachsporträt als Staatsporträt verstand.⁵³ Folglich lässt sich Freedbergs sieben Kategorien noch eine achte hinzufügen: die Kategorie des politisch-repräsentativen Bildnisses. Diese soll in der vorliegenden Arbeit näher untersucht werden. Hier gibt es noch keine grundlegende Forschung – bis auf die These von Brückner und die Annahmen Schlossers und Waldmanns zum autonomen Wachsporträt des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Frage, inwiefern die frühneuzeitlichen lebensgroßen Herrscherbilder aus Wachs politisch-repräsentativ wirksam sein konnten. Aufgebaut werden soll auf Brückners These, welche besagt, dass es Staatsporträts waren, die auf der gleichen Ebene mit Bildnissen der Malerei, Skulptur und Plastik gesehen werden müssen. Zudem wird an Waldmann angeknüpft, wenn der Fokus auf das bloße Erscheinungsbild der Porträts gerichtet wird.

Zwar widmen sich einzelne Forschungsbeiträge bereits den frühneuzeitlichen lebensgroßen Porträtfiguren, jedoch mit sehr unterschiedlichen Ansätzen und Thesen. So verstand Jutta Bäumel eine Krönungsfigur von König August II. von Polen (Abb. 1), die sich in der Dresdner Rüstkammer befand, in erster Linie als Trägerfigurine für das kostbare Krönungsornat, mit welchem unmittelbar auf den historischen Moment der Rangerhöhung verwiesen werde.⁵⁴

51 Waldmann 1990, S. 76.

52 Waldmann 1990, S. 76.

53 Brückner 1966, S. 127–156, v.a. S. 139.

54 Wichtige Ereignisse würden seit der Frühen Neuzeit zunehmend „auf ihren in historischer Dimension verstandenen Erinnerungswert ausgerichtet. Das Sammeln solcherart hervorgebrachter Kleidung kommt einer idealisierten ‚Geschichtsschreibung‘ in Objekten gleich“, so die Argumentation Bäumels. Bäumel 2000, S. 53; Hervorhebung durch Bäumel. Lebensgroße Figurinen – ähnlich den heutigen Schaufensterpuppen – wurden zur Zeit Augusts II. üblicherweise eingesetzt, um Kleidung zu präsentieren. Vgl. Bäumel 2005, S. 122.



Abb. 1 - Rekonstruktion der Standfigur von König August II. von Polen (1931), Originalfigur von 1697, Residenzschloss, Rüstkammer, Dresden

Horst Bredekamp sah dagegen eine Sitzfigur des preußischen Kurfürsten und späteren Königs Friedrich III./I. (Abb. 2) in der Berliner Kunstammer in einem ikonologischen Gesamtkontext. Diesen verstand er als eine Art Bedeutungsmosaik aus den Votivfiguren, den Funeraleffigies, der in dieser Zeit aufkommenden „Mode auch lebende Personen durch keroplastische Porträts zu verdoppeln“⁵⁵, den Memorialfiguren frühverstorbenen Kinder des preußischen Herrscherhauses und zuletzt der *executio in effigies* im Strafvollzug.⁵⁶ Konkret verglich er die Sitzfigur mit einem etwa ein Jahr vor seiner Krönung angefertigten wächsernen Porträtrelief Friedrichs III./I. (Abb. 3), das den damaligen Kurfürsten bereits mit im Mantel eingestickten Königskronen zeigt.⁵⁷ Im Zusammenspiel zwischen den Herrschaftszeichen und dem Wachsmodell, als „Medium der Naturtreue“, zeige sich eine „Aura des bereits Faktischen“.⁵⁸ Auch die keroplastische Sitzfigur habe diesen „antizipa-

55 Er meinte damit in erster Linie den *Cercle royal* von Antoine Benoist in Paris. Vgl. Bredekamp 2001, S. 354. Zum Pariser Wachsbossierer Benoist siehe Kapitel Eine „wohlanständige“ Kunst.

56 Vgl. Bredekamp 2001, S. 354f.

57 „Dieses im Jahre 1700 von Johann Wilhelm (von) Kolm geschaffene, wiederum konzessionslos naturgetreue Hochrelief zeigt im Muster des Ärmels und Samtmantels die eingestickte Königskrone. [...] Das Bildnis suchte die Geschichte gleichsam zu überholen, indem der Kurfürst hier mit jenen Zeichen versehen ist, über die er erst ein Jahr später als Insignie verfügen wird. Das Wachsmodell dient als Unterpfand der zukünftigen Würde.“ Bredekamp 2001, S. 356. Auch Theuerkauff 1980, S. 108. Er datierte das Relief auf Ende 1700.

58 Bredekamp 2001, S. 456.



Abb. 2 - Sitzfigur von Friedrich III./I., Kurfürst von Brandenburg/König in Preußen, unbekannter Wachsbossierer, vor 1699, ehemaliges Hohenzollern-Museum, Schloss Monbijou, Berlin, verschollen



Abb. 3 - Relief von Friedrich III./I., Kurfürst von Brandenburg/König in Preußen, Johann Kolm d. Ä., sehr wahrscheinlich 1700, Bodemuseum, Skulpturensammlung, Berlin

torischen Sinn“, der „gemeinsam mit der Praxis der *executio in effigies* den Umriss eines spezifischen Vertrauens in Bilder als Instanzen des Vorscheines“ offenbare.⁵⁹ In diesem komplexen Bedeutungsgeflecht aus Bildtradition und Medium verweise der Kurfürst mit der keroplastischen Figur auf die von ihm angestrebte Königswürde.

Eine dritte Position findet sich bei Birgit Kümmel, die eine Porträtfigur des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (Farbtafel III), die sie in das Jahr 1603 datiert, im Zusammenhang mit höfischer Porträtpraxis verortete.⁶⁰ Ihrer Meinung nach gehe es bei solchen Porträts darum, Ähnlichkeit auf effektivste Art und Weise zu generieren und den Dargestellten physisch im Zeremoniell zu ersetzen.⁶¹

Waren keroplastische Bildnisse Figurinen für die weitaus kostbareren Gewänder? Verkörperten sie auratisch die Königswürde? Oder fungierten sie als Körperdouble in

59 Bredekamp 2001, S. 356.

60 Vgl. Kümmel 1996, S. 85–92.

61 „Das Wachsporträt wird als Substitut der landgräflichen Person in einem zeremoniellen Zusammenhang begriffen und damit bewußt die Illusion von Realität hergestellt, mit dem Ziel, das Abwesende anwesend zu machen.“ Kümmel 1996, S. 89.

zeremoniellen Situationen? In jedem Fall steht außer Zweifel, dass sie als offizielle Bildnisse in den Kunstkammern politisch repräsentativ waren. Doch inwiefern repräsentierten sie den Abgebildeten? Welchen Bildstatus hatten diese Porträts? Wie durch die Positionen von Bäümel, Bredekamp und Kümmel gezeigt werden sollte, sind die Antworten auf diese Fragen äußerst divers. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird erkennbar werden, dass die Thesen nicht widersprüchlich sind, sondern vielmehr verschiedene Facetten der Herrscherbilder aus Wachs aufzeigen.