

Fokus 5

Charakterköpfe: Das neue Interesse an der Physiognomie



Eine Woche nach der Beerdigung Joseph Haydns Anfang Juni 1809 bestach Joseph Karl Rosenbaum, der Sekretär von Fürst Nikolaus II. Esterházy, den Totengräber des Hundstürmer Friedhofs in Wien, einen Gefängnisverwalter und zwei Beamte, um das Grab des Komponisten noch einmal öffnen und den Schädel des Leichnams entnehmen zu können¹. Rosenbaum wollte sich auf diese Weise nicht nur eine Künstlerreliquie aneignen, sondern auch das greifbare Abbild des Gehirns dieses von ihm hoch verehrten Musikers sichern. Da er faszinierter Anhänger der Schädellehre des damals in der habsburgischen Metropole praktizierenden Arztes Franz Joseph Gall war, meinte er, das beinerne Relikt spiegele die Hirnform des genialen Musikers.

³⁴¹ So genannter Gallscher Schädel, aus dem Besitz des Wiener Arztes Franz Joseph Gall, Wien, um 1790

Erkundungen ins Innere des Menschen

Gall hatte die Phrenologie begründet und lehrte, dass die Verschiedenheit der Kopfgestalt auf der unterschiedlichen Form des Gehirns basiere. Jede Verstandesgabe, jede Charaktereigenschaft und jeder Trieb sei dort klar abgrenzbaren Arealen zuzuordnen. Größe und Form dieser einzelnen »Organe«, die sich an der äußeren Gestalt des Schädels ablesen ließen, ermöglichten Rückschlüsse auf die Ausprägung von Gemüt und geistigen Fähigkeiten des jeweiligen Menschen, das Verhältnis dieser Teile untereinander bestimme seine grundsätzliche Veranlagung. Sichtbarer Ausdruck dieser Theorie war der Phrenologische Schädel, auch Gallscher Schädel genannt, die Nachbildung des menschlichen Hauptes mit der Einzeichnung und Beschriftung dieser Zonen.

Gall selbst hatte, um die Erscheinungsformen des Kopfes studieren zu können, eine Sammlung echter Schädel angelegt, derer er sich schließlich auch bei seinen ab 1796 öffentlich gehaltenen Vorlesungen zu Anschauungszwecken bediente. Die Kollektion ist heute auf das Rollett-Museum in Baden bei Wien und das Musée de l'Homme in Paris aufgeteilt². Darüber hinaus befindet sich ein ehemals diesem Bestand zugehöriges Exemplar von besonderer Bedeutung in Nürnberg. 1903 über die Karlsruher Hofbuchhandlung ins Germanische Nationalmuseum gelangt, soll es – nach damaliger Bestätigung einer Nachfahrin des Mediziners – das erste und älteste von Gall hergestellte Demonstrationsobjekt seiner Thesen sein: Der menschliche, ohne Unterkiefer überlieferte Schädel weist auf der Kalotte farbig umgrenzte und mit Zahlen bezeichnete Zonen auf, Markierungen, die sowohl auf den später benutzten Demonstrationsobjekten als auch auf den Nachbildungen von Köpfen fortentwickelt und verfeinert erscheinen (*Kat. 792, Abb. 341*).

Der prominente Gelehrte, dessen Wiener Vorlesungen 1801 als gefährlich und atheistisch verboten wurden und der ob dieser Einschränkungen vier Jahre später nach Paris übersiedelte, hatte seine Theorien in einem der seinerzeit geistig lebendigsten Milieus Europas entwickelt. Die Hauptstadt der Donaumonarchie war im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht nur die politische Metropole im deutschsprachigen Raum schlechthin, sondern auch blühende Stadt der Künste und einer der Brennpunkte der Aufklärung. Hier wurden Debatten über den anatomischen Ort der Seele, die materielle Beschaffenheit der Nerven und die Physiognomik, den Zusammenhang von seelischen Eigenschaften und Antlitzgestalt, sowie die Pathognomik, die Lehre von der Lesbarkeit emotioneller und affektiver Zustände aus den Ausdrucksformen des Gesichts, geführt³.

Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte die Erforschung der Seele und des Unbewussten im Allgemeinen eine bis dahin nicht gekannte Dynamik erhalten. Der Londoner Arzt James Parson begann um 1750 das Verhältnis von Mimik und Erleben auf experimenteller Grundlage zu untersuchen. Zwischen 1775 und 1778 veröffentlichte der Zürcher Geistliche Johann Caspar Lavater die vier enorme Resonanz erregenden Bände seiner »Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkennt-



342 Ein mit Verstopfung
Behafteter, Franz Xaver
Messerschmidt, Wien,
Wiesensteig oder Preßburg,
um 1770/80

nis und Menschenliebe«. Darin leitete er dazu an, von Gesichtszügen und Schädelformen auf menschliche Charaktere zu schließen. Lavaters Landsmann, der Arzt Albrecht von Haller hatte kurz zuvor entdeckt, dass die übersteigerte Anspannung der Nerven zu seelischen wie körperlichen Krankheiten führen kann. In Frankreich beschäftigten sich sowohl Schriftsteller wie Denise Diderot und Louis de Jaucourt als auch Künstler wie Claude-Henri Watteau und Michel-François Dandr -Bardon mit dem emotionalen Gehalt und den Artikulationsformen der Affekte. Dandr -Bardon arbeitete an einem System der psychologischen Betrachtung der Gef hlswegungen⁴.

In Wien sorgte nicht nur Gall für Furore. Hier entwickelte auch der vom Bodensee stammende Arzt Franz Anton Mesmer seine Lehre vom animalischen Magnetismus, eine spekulative Theorie, die auf dem schon vorher praktizierten Einsatz von Magneten in

der Heilkunde basierte und populäre wissenschaftliche Themen der Zeit, wie Elektrizität, Gravitation und Magnetismus, aufgriff. 1771 meinte der exzentrische Mediziner eine zentrale Substanz des menschlichen Organismus entdeckt zu haben, welche Nerven, Muskeln und Körpersäfte steuere. Durch geeignete »Magnetiseure« könne das fehlgeleitete oder aufgestaute und dadurch Krankheiten verursachende Agens gelenkt und so ein Heilungsprozess hervorgerufen werden. Wiewohl Mesmers heiß diskutierte Lehre von den meisten Fachleuten abgelehnt und als Scharlatanerie verhöhnt wurde – die französische Regierung ließ sie 1784 nach Expertenrat sogar für unwirksam erklären – erfreute sich die Behandlungsmethode vor allem in der Oberschicht großer Beliebtheit⁵.

Provozierte der Mesmerismus einerseits Spott und harsche Kritik, förderte er andererseits die Experimentierfreude. Der Philanthrop Armand Marie de Puys gur beispielweise, ein französischer Schüler Mesmers, konzentrierte sich auf den hypnotisierenden Aspekt der Therapie. Seine therapeutischen Experimente von 1785 an Dorfbewohnern unter der Ulme von Buzancy werden heute zu den Ursprüngen der modernen Psychologie gerechnet, setzten sie doch einen fieberhaften Forschungsprozess in Gang, der zu neuen Methoden der Erkundung und Heilung der menschlichen Psyche f hrte⁶.

Die Wiener Gelehrtenwelt griff die von diesen Erkenntnissen angestoßenen Diskussionen interessiert auf. An der Kunstakademie setzte man sich mit dem Problem der Darstellung von Affekten auseinander. Der Historiker und Kunstschriftsteller Johann Christoph von Scheyb etwa war überzeugt davon, dass sich geheime Seelen-

bewegungen in den Gesichtszügen äußern würden. Der Jesuit Maximilian Hell, Wiener Hofastronom und Direktor der dortigen Sternwarte, behandelte Kranke mit Magnetstäben. Joseph Haydn und Christoph Willibald Gluck waren von der Glasharmonika fasziniert, dem 1761 von Benjamin Franklin erfundenen Instrument, dessen Töne von ineinander geschobenen Glasglocken erzeugt wurden (*Kat.* 793, *Abb.* 336). In Wien fand sie nicht allein konzertanten, sondern auch therapeutischen Einsatz. Es hieß, ihre empfindungsreichen Töne lösten starke Gefühlsregungen aus, und Mesmer nutzte den »gläsernen Klang« sowohl in seinen Sitzungen als auch »zur Nachbehandlung« und Entspannung seiner Patienten⁷.

Das Antlitz als Spiegel der Seele

In diesem geistig turbulenten Milieu entstanden die ersten als Charakterköpfe bekannten Büsten Franz Xaver Messerschmidts, eines in Wien zunächst äußerst geschätzten und in höchsten Kreisen anerkannten Porträtbildhauers. Als ihm eine 1774 vakante Akademieprofessur aufgrund einer angeblichen

»Verwürrung im Kopf« vorenthalten wurde, sah er sich um die Karriere betrogen, ging im Folgejahr nach München und zog sich später nach Preßburg zurück. Wohl im Zusammenhang mit dieser Krise entstanden bis zu seinem Tod 1783 49 bis zum Schlüsselbein modellierte, frontal aufgefasste Büsten mit klarer Kontur und extremer Mimik. Das Germanische Nationalmuseum besitzt zwei Bleigüsse dieser Reihe: einen Glatzkopf mit hochgezogenen Schultern und auf die Brust gepresstem Kinn sowie eine scheinbar skurril grinsende Gestalt mit ornamental wirkender Perücke, skeptisch geschwungenem Lippenstrich, waschbrettartigen Stirnfalten und gerümpfter Nase. Nach den an Lavaters Physiognomik orientierten Spottnamen, mit denen man die Stücke anlässlich ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Wiener Bürgerspital 1793 bedachte, werden sie traditionell als »Ein mit Verstopfung Befaheteter« (*Kat.* 784, *Abb.* 342) und »Der Satirikus« bezeichnet (*Kat.* 783, *Abb.* 343).

Neben der provozierenden Deutung als Wahngelbde eines von rezidiver Schizophrenie geplagten Künstlers bediente man sich lange Zeit der anekdotischen Interpretation⁸, etwa des Glatzkopfs als Darstellung eines maßlosen, dem Meister bekannten Quitten- und Knödelfressers. Heute betrachtet man die außergewöhnlichen Bildwerke dagegen als Ausdruck eines künstlerischen Traditionsbruchs und Konterkarierung der Normen zeitgenössischer Kunsttheorie, die gleichzeitig einen eigen-



343 *Der Satirikus*, Franz Xaver Messerschmidt, Wien, Wiesensteig oder Preßburg, um 1770/80

ständigen künstlerischen Beitrag zur damaligen Physiognomiedebatte darstellen. Die Schilderung leidenschaftlicher Gefühle und heftiger Empfindungen steht wie die für Messerschmidt belegten Experimente mit dem Mienenspiel in der Tradition, die Konstruktion von Ausdruck zu objektivieren und zu systematisieren.

Offensichtlich ist, dass Messerschmidts Köpfe im Gegensatz zu früheren Bemühungen auf diesem Gebiet keine Wiedergabe realer Körperlichkeit anstreben. So sprengen die konstruierten Grimassen nicht selten die Möglichkeiten der Muskelbewegung im Gesicht. Übertriebene und extrem gegensätzliche Mimik in unterer und oberer Gesichtshälfte, wie die Kombination von amüsiertem Staunen und angewidertem Erschrecken beim Satirikus, erweckt den Eindruck, dass einander ausschließende Emotionen miteinander in Einklang zu bringen versucht wurden. Nicht zuletzt erscheinen einige der Köpfe wie die Visualisierung des »gemischten Gefühls«, einem in jener Zeit ebenfalls entdeckten und diskutierten Phänomen. Schließlich hatten sich schon Zeitgenossen an den hässlichen Verzerrungen der Gesichter gestoßen, die Kunstfertigkeit der Köpfe aber bewundert und waren somit einem »Wechselbad der Gefühle« ausgesetzt gewesen⁹.

Absolute Frontalität sowie als Substrate natürlicher Formen zu deutende lineare und ornamentale Strukturen sind ausdrucksbestimmende Momente der Plastiken. Nach zeitgenössischen Berichten war Messerschmidt daran gelegen, die Proportionslehre weiterzuentwickeln und zu systematisieren¹⁰. Seine Büsten repräsentieren daher in ihrer künstlichen Zeichensprache nicht zuletzt, den Konflikt zwischen Naturverpflichtung und künstlerischem Anspruch im Antlitz sichtbar zu machen, was jenseits des Bewusstseins liegt. In kompromissloser Radikalität suchte der Meister mit den Mitteln der Übertreibung die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit zu sprengen, die in den Diskursen um Physiognomik und Pathognomik, aber auch in der akademischen Affektenlehre eine wichtige Rolle spielten¹¹. Daher müssen seine »Charakterköpfe« als ebenso exzentrischer wie faszinierender Beitrag zur Physiognomiedebatte jener Zeit gelten. Die Darstellung des Antlitzes als fassbarer Ausdruck des menschlichen Wesens, als Spiegel von Gefühlen und Leidenschaften, erhielt mit ihnen eine vollkommen neuartige Qualität.

Das Bildnis zwischen Repräsentation und Individualisierung

Zweifellos hatte man dem menschlichen Haupt und der Physiognomie schon im 17. und frühen 18. Jahrhundert Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem die französische Kunsttheorie versuchte etwa die Darstellung von Affekten, die sich in der Mimik abzeichneten, in ein System zu bringen. Außerdem flossen anatomische Erkenntnisse in die bildkünstlerischen Bemühungen ein. Mehr noch als von den kleinformatigen, sowohl der medizinischen als auch der ästhetischen Betrachtung dienenden anatomischen Modellen von Stephan Zick (*Kat. 221, Abb. 423*) wird dies etwa von einem ebenso virtuos geschnitzten wie in seiner Drastik außergewöhnlichen Memento mori des kurpfälzischen Hofbildhauers Paul Egell demonstriert (*Kat. 782, Abb. 344*).



344 *Memento mori*,
Paul Egell, Mannheim,
um 1720/25

Ein auf ein Kissen gebetteter Schädel ist im Begriff zu verwesen. Während die rechte Seite des menschlichen Hauptes schon skelettiert ist, die Augenhöhle als abgründiges Loch erscheint und der Kiefer frei liegt, wird die gegenüberliegende Gesichtshälfte noch von Haut überspannt, die sich allerdings einschließlic Kopfhaar und Bart bereits zu lösen beginnt. Falten markieren die schwammige Konsistenz der faulenden Epidermis, und durch den verzerrten Mund mit dem lädierten Gebiss blickt man auf eine aufgedunsene Zunge. Schlange, Kröte und Eidechse, aus der Vanitas-Lyrik und der geistlichen Trauerpoesie des Barock geläufige Tiere und Sinnbilder unabänderlicher Vergänglichkeit des Fleisches, tummeln sich um das tote Haupt und geben auf ihre Weise Zeugnis von der Endlichkeit des Menschen. Zwar lässt sich das für die private Betrachtung geschaffene Stück in eine lange, bis auf die im Spätmittelalter üblichen Grabmäler mit der Darstellung verwesender Leichname zurückzufolgende Tradition einreihen, doch vertritt es bezüglich der konkreten sinnlichen Schilderung, seiner auf Affektansteckung zielenden Wirkung und der Ästhetisierung des Ekels eine neue Dimension.

Nichtsdestotrotz blieb der Versuch, über die körperliche Erscheinung methodisch auf die Seele des Menschen zu schließen, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbehalten. Lavater hatte seine Physiognomik auf der Grundlage eines umfangreichen Bildarchivs von Silhouetten und Porträtzeichnungen von Adligen, Bürgern,



345 Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal, Bamberg, um 1780

und Bamberg bestellt worden war (*Kat. 787, Abb. 345*)¹⁴. Ungeschönt und mit Betonung der physiognomischen Eigenheiten ist das charakteristische Profil wiedergegeben, dem sich die kurze, die Schädelform nachzeichnende Perücke vollkommen anpasst und somit unterordnet. Obwohl der anonyme Künstler auch der Gestaltung



einfachen Leuten, ja sogar Abbildungen von Tierköpfen entwickelt¹². Das Bildnis spielte für diese »Kunst«, einige »Buchstaben des göttlichen Alphabets« leserlich zu machen und Antlitz- bzw. Schädelform mit Charakteren und Veranlagungen in Verbindung zu bringen, eine große Rolle. Umgekehrt blieb die Begeisterung für Lavaters Theorie nicht ohne Folge für die Porträtkunst. Vor allem das Zeichnen, Schneiden und Sammeln von Silhouetten entwickelte sich zu einer typischen Mode der Zeit, zumal man Profilbild und Schattenriss als unmittelbaren Ausdruck der Natur beziehungsweise des Wesens des Dargestellten empfand¹³.

Die Silhouettenbegeisterung wird nicht zuletzt von der Übertragung des vorher nur im Münzporträt üblichen strengen Profils auf großformatige Bildnisse reflektiert. Ein Beispiel ist das Brustbild Franz Ludwig von Erthals, der 1779 zum Fürstbischof von Würzburg und Bamberg bestellt worden war (*Kat. 787, Abb. 345*)¹⁴. Ungeschönt und mit Betonung der physiognomischen Eigenheiten ist das charakteristische Profil wiedergegeben, dem sich die kurze, die Schädelform nachzeichnende Perücke vollkommen anpasst und somit unterordnet. Obwohl der anonyme Künstler auch der Gestaltung des üppig verzierten Gewandes besondere Aufmerksamkeit schenkte, legte er größtes Gewicht auf die präzise Formung von Antlitz und klarem Umriss. Ähnliche Profilporträts, Silhouettenbilder sowie gleichzeitige Kupferstiche, die das Bild des neuen Landesherrn nach Amtsantritt zu popularisieren hatten¹⁵, spiegeln außerdem die Aktualität des von Winckelmann postulierten Ideals der edlen, scharfen Kontur.

Zur gleichen Zeit tradierte das repräsentative Fürstenporträt oft noch den bislang dominierenden Typus des französischen Hochbarock, der sich unter anderem durch Frontalität und den von locker drapierten Kleidern verschleierte Büstenabschluss auszeichnet. Beispielhaft sei die um 1775 gegossene Bleibüste des bayrischen Herzogs Maximilian III. Joseph von Roman Anton Boos angeführt, einem Künstler, der mehrere Jahre eine Professur an der Münchner Kunstakademie bekleidete und zum Hofbildhauer aufgestiegen war (*Kat. 786, Abb. 346*).

Wiewohl ebenfalls in strenger Frontalansicht aufgebaut, ist eine fast gleichzeitig entstandene Büste Johann Baptist Straubs von einem ungewöhnlichen, bemerkenswert geschlossenen Kontur gekennzeichnet (*Kat. 785, Abb. 347*). Das Tonbildwerk stellt das Modell für eine von seinem Neffen Franz Xaver Messerschmidt wenig später ausgeführte Marmorskulptur dar, die das Grabmal der verstorbenen Gemahlin Straubs auf dem Alten Friedhof der bayerischen Residenzstadt zierte. Auf einem der biblischen Symbolik entnommenen Buch mit sieben Siegeln erhebt sich das Brustbild einer verschleierte Frau, die zwar Züge der Künstlergattin trägt, von dem auf dem Brustbein leuchtenden Trinitätssymbol aber zur Allegorie des Glaubens gedeutet wird. Es stellt somit eine bis dahin in der Skulptur beispiellose Verquickung von Sinnbild, Porträt und überpersönlicher Idealgestalt dar.

Das Bildwerk ist ein außergewöhnliches Spiegelbild der Umbrüche in der Kunst um 1770, die sich in der Bildniskunst deutlich zeigen. Maler wie der am Wiener Hof tätige und für seine Repräsentationsporträts hoch geschätzte Christian Seybold inszenierte etwa seine gleichzeitigen, eher privaten Selbstbildnisse in einer betont unkonventionellen Natürlichkeit (*Kat. 773, Abb. 348*). Detailgenau schilderte er die eigene Physiognomie ohne jedes idealisierende Moment. Namhafte Porträtisten, deren Frühwerk noch am dekorativen barocken Bildnis orientiert war, begannen sich zur selben Zeit auf den Ausdruck im Antlitz zu konzentrieren. Einer der in dieser Hinsicht herausragenden Bildnismaler war Anton Graff. Seine Werke, einschließlich die Selbstdarstellungen, des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehören zu den Spitzenleistungen der Erfassung von Intimität und individuellen Zügen der Persönlichkeit in der Malerei (*Kat. 778, Abb. 334*).

Zu den begabten deutschen Porträtbildnern jener Jahrzehnte zählte der aus Stuttgart stammende Valentin Sonnenschein. Ab 1772 als Modelleur an der herzoglich württembergischen Porzellanmanufaktur wechselte er der schlechten Bezahlung überdrüssig 1775 von Ludwigsburg nach Zürich. In der Schweiz, wo er unter anderem die Förderung Lavaters genoss, entwickelte er sich zu einem der bedeutenden plastischen Porträtisten des frühen deutschen Klassizismus. Nachdem er 1779 nach Bern übersiedelt war, wo er sich als Zeichenlehrer an einer privaten Kunstschule verdingte, stellten Bildnismedaillons, Bildnisstatuetten und Büsten einen Schwerpunkt seines bildhauerischen Schaffens dar. So entstand etwa eine Reihe von Brustbildern Berner Politiker in ihrer Amtstracht. Das in Ton geformte Bildwerk der Dame mit plissiertem Spitzenhäubchen und gemustertem Schleiertuch, die vermutlich der Familie des Berner Schultheißen Friedrich von Sinner



346 *Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern, Roman Anton Boos, München, um 1777*

347 *Allegorie des Glaubens, Johann Baptist Straub, München, um 1775*

348 *Selbstbildnis, Christian Seybold, Wien, 1759*





349 Porträtbüste des
Laurentius Russinger,
Ignaz Christoph
Russinger, Paris, 1785

angehörte, ist ein Paradebeispiel der von Sonnenschein in jener Schaffensphase an den Tag gelegten Fähigkeit, klare Komposition mit der Suggestion inneren Erlebens zu verbinden (*Kat. 790, Abb. 335*).

Wie Graff und Sonnenschein gelang es auch Anna Dorothea Therbusch meisterhaft, den Menschen in packender Vergegenwärtigung wiederzugeben und – wiewohl in ihrer künstlerischen Auffassung noch weitgehend der Rokokomalerei verpflichtet – im Antlitz den fassbaren Ausdruck seiner sozialen und geistigen Wesenheit festzuhalten (*Kat. 775, 776, Abb. 339, 340*). Die Berliner, die von den Höfen der Kurpfalz und Württembergs Aufträge erhielt und Mitglied der Académie Royale in Paris war, scheute sich nicht, ihre Leistung in den 1760er Jahren an den modernen Errungenschaften des Kunstbetriebs der französischen Metropole zu messen.

Einen Reflex der beeindruckenden, damals in der Pariser Porträtbildnerei erreichten Lebensnähe, stellt eine Büste des Porzellanmodelleurs, Arkanisten und

Porzellanfabrikanten Laurentius Russinger dar (*Kat. 789, Abb. 349, 350*). Zielsicherer Blick und streng in den Nacken gestreiftes, weitgehend von einer Perücke abgedecktes Haupthaar verleihen ihm eine selbstbewusste Erscheinung. Das bewegte, flott vor der Brust verschlungene Halstuch vermittelt lässige Eleganz. Besondere Bedeutung besitzt die Inschrift, die rückseitig in den noch feuchten Ton geritzt wurde: »Lauren Russinger de 45 ans Directeur de la manufacture du Faubourge du temple né à Hoechst en 1740 fait par son fils en 1785«. Neben Alter und Stand hält sie fest, dass das Bildnis von Ignaz Christoph Russinger, dem Sohn des Porträtierten, modelliert wurde.

Laurentius Russinger bekleidete von 1758 bis 1767 das Amt des Modellmeisters der kurmainzischen Porzellanmanufaktur in seiner Vaterstadt Höchst, danach für kurze Zeit im pfälzischen Zweibrücken. 1771 wechselte er an die Pariser »Manufacture de porcelaine allemande de la Courtille«, und 1787 übernahm er die Leitung jenes Betriebes. Sein Sohn folgte ihm wohl in diesem Metier, muss aber in Paris eine klassische künstlerische Ausbildung genossen haben. Das Bild seines Vaters offenbart die Orientierung an der frühklassizistischen Bildhauerei unter Ludwig XVI.: Stil und die der Spontaneität verpflichtete Modellierung reflektieren eine bildhauerische Auffassung, die von der Pariser Akademie geprägt und von so bedeutenden dort tätigen Meistern wie Antoine Houdon, Jean-Jacques Caffieri und Augustin Pajou zur Blüte geführt worden war. Die Beziehung zu Houdon legt nicht zuletzt die ausführliche rückseitige Inschrift nahe, ein Merkmal, das auch zahlreiche Werke des groß-

artigen Pariser Porträtisten auszeichnet. Insofern ist die lebensgroße Terrakottaplastik nicht allein ausdrucksstarkes und höchst qualitativvolles Beispiel der Porträtbildnerei des späten 18. Jahrhunderts, sondern ähnlich dem Werk des vermutlich in Paris ausgebildeten Bruchsaler Bildhauers Johann Adam Günther eindrucksvolles Zeugnis der Prägekraft moderner französischer Entwicklungen für deutsche Künstler (*Kat.* 890, *Abb.* 305).

Authentische Form und Erinnerungskultur

Der Ansicht, dass sich Geist und Charakter im Gesicht spiegeln, ist nicht zuletzt die wachsende Bedeutung der Totenmaske im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts geschuldet. Der Entschluss von Freunden des 1781 verstorbenen Gotthold Ephraim Lessing, das Antlitz des Dichters abformen zu lassen, basierte auf dem dezierten Wunsch, ein Objekt der Erinnerung an den Verehrten zu besitzen, das seine Züge möglichst authentisch wiedergab¹⁶. Das lebensechte Zeugnis haptischer

Präsenz avancierte also zum Ausdruck besonderer emotionaler Nähe. Da der Geniekult des Sturm und Drang außerdem den Glauben beförderte, das Gesicht des Verbliebenen bewahre seine geistige Hinterlassenschaft, und man könne ihrer durch die Betrachtung teilhaftig werden, erhielt die Totenmaske von Dichtern, Musikern, aber auch geschätzten Fürsten Anfang des 19. Jahrhunderts den Status des Zimmerdenkmals. Solche Saalmonumente konnten dem Besitzer sowohl zur Vergegenwärtigung dienen als auch zur Demonstration geistiger Verbundenheit¹⁷. In diesem

Sinne rief Caroline von Wolzogen, die Schwägerin Friedrich Schillers, am Tage nach dessen Tod im Mai 1805 nach Johann Christian Ludwig Klauer, der mit der Gesichtsabformung das »geistige Wesen« des Verstorbenen festhalten sollte¹⁸.

Ähnliche Motive bewegten um 1800 zur Anfertigung der Gesichtsmaske eines dreijährig verstorbenen Kindes aus der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim von Schwartzbach (*Kat.* 791, *Abb.* 351). Die veristische, mittels einer Gesichtsabformung angefertigte Plastik aus mehrschichtig aufgetragenem Wachs ist koloriert und mit echtem, wahrscheinlich von dem Kind selbst stammenden Haar staffiert; Wimpern und Brauen sind neben der Konturierung der Lippen in minutiöser Fein-



350 Rückansicht der Porträtbüste des Laurentius Russinger, Ignaz Christoph Russinger, Paris, 1785



351 Totenbildnis eines dreijährigen Kindes, Nürnberg, um 1800

malerei angelegt. Die Maske verewigt die körperliche Präsenz der Person in einer auf das Wesentliche reduzierten Weise und zeigt sie, wie von Lessing 1796 in seiner Schrift »Wie die Alten den Tod gebildet« für die zeitgenössische Grabmalkunst empfohlen, als ruhenden Schläfer¹⁹. So ist das wächserne Bildnis des toten Kindes von Natur und Kunst gleichermaßen gestaltet, es fixiert eine Physiognomie in höchster Authentizität und stellt zugleich die Konstruktion eines mimischen Ausdrucks dar.

ANMERKUNGEN: – 1 Das skelettierte Haupt des Komponisten, das 1895 in den Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gelangte, wurde erst 1954 wieder mit den Gebeinen Haydns vereint, die 1820 in die Eisenstädter Bergkirche übertragen worden waren. – 2 Vgl. Ackerknecht/Vallois 1956. – Maurer 2008. – 3 Bückling 1999. – 4 Kirchner 1991, S. 306–313. – 5 Vgl. die umfassende Behandlung des Phänomens bei Wolters 1988. – 6 Sloterdijk 1987, S. 17–19. – 7 Schuler 1986. – 8 Vgl. Höcherl 2006. – 9 Bückling 2006, S. 199. – 10 Kirchner 2006, S. 276–277. – Kammel: Reihencharakter 2006, S. 263–264. – 11 Kirchner 2006, S. 278. – 12 Zu den Vorläufern vgl. Borrmann 1994. – 13 Kippenberg 1921. – 14 Renner 1967. – 15 Baumgärtel-Fleischmann 1995, S. 280–281. – Milutzki 1995. – 16 Sörries 1999. – Giray 2001, S. 153–154. – 17 Schuchard 2002, S. 194. – 18 Oellers 1999. – 19 Barner 1984. – Kammel: Zimmerkenotaph 2010.

Seite 386:

XXIV Galeriebau,
Obergeschoss,
Ebracher Kapelle
(Raum 132), 2010