

DIE HAND DES MÄRCHENKÖNIGS ÜBER EINE MEMORABILIE LUDWIGS II. VON BAYERN

FRANK MATTHIAS KAMMEL



Abb. 1: Abguss der Hand König Ludwigs II. von Bayern, Gips, Adolf Mark, München, 1886. München, Bayerisches Nationalmuseum



Abb. 2: Porträtbüste König Ludwigs II. von Bayern, Marmor, Caspar von Zumbusch, München, 1864
München, Bayerisches Nationalmuseum

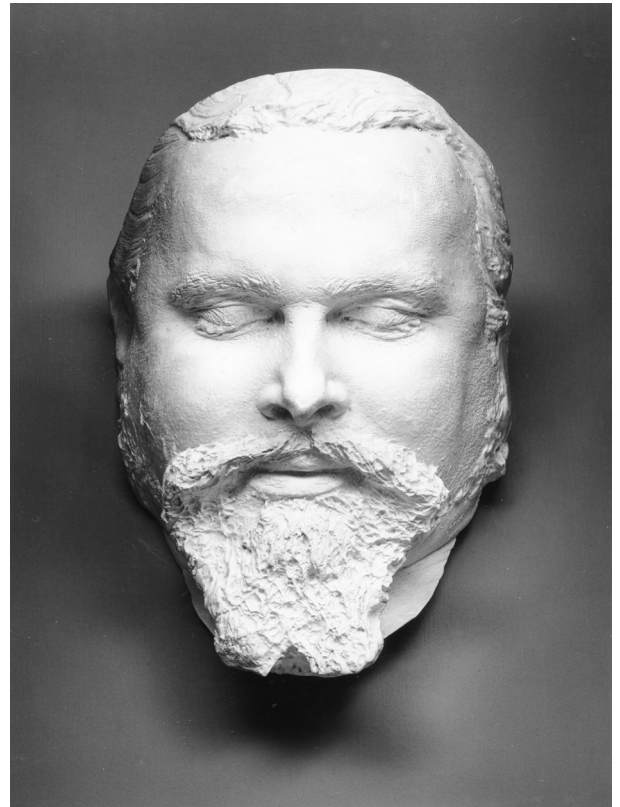


Abb. 3: Totenmaske König Ludwigs II. von Bayern, Gipsabguss, Johann Nepomuk Hautmann, München 1886
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München

Am Abend des 13. Juni 1886 ertrank der am Vortag entmachtete und in Schloss Berg einquartierte bayerische König Ludwig II. (1845–1886) im Würm-, dem heutigen Starnberger See. Nach einer kurzen öffentlichen Aufbahrung für die örtliche Bevölkerung protokollierte eine hochrangige aus München angereiste Kommission den Tod des Monarchen am folgenden Nachmittag. Neun Uhr abends wurde der Leichnam in aller Stille und anders als vorgesehen „ohne jede geistliche Ceremonie“ in die Residenzstadt überführt.¹ In diesem Zusammenhang erfolgte die Abformung des Gesichts und der rechten Hand, sodass diese Körperteile relativ authentisch überliefert sind.

Eine der aus Gips bestehenden Ausfertigungen der königlichen Hand, die scheinbar entspannt auf einer nur von der Handwurzel und den Fingerkuppen berührten Fläche ruht, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 1).² Die lebensgroße Reproduktion ist mittels einer Schraube auf einer mit blauem Samt überzogenen Holzplatte fixiert und war einst von einem Glassturz überfangen. Sie stammt aus dem Nachlass des 1923 verstorbenen Münchner Majors a.D. Friedrich Meyer, einem der zahlreichen Bewunderer des Märchenkönigs. Sein Vermächtnis schloss auch ein Exemplar der populären Marmorbüste des jugendlichen Herrschers ein, die Caspar von Zumbusch (1830–1915) 1864 unmittelbar nach der Inthronisierung des Kronprinzen geschaffen hatte (Abb. 2).³

In der angeschwollenen Flut von Publikationen über Ludwig II. ist die Abformung der Hand weit seltener erwähnt als die Totenmaske (Abb. 3), und wenn – dann wie diese – mit divergierenden Angaben zum Zeitpunkt der Entstehung und zur Autorschaft.⁴

Die offiziellen Berichte von der Aufbahrung der prominenten Leiche enthalten weder Hinweise auf die Abformung der Hand noch auf die des Antlitzes. Der gelegentlich geäußerten Mutmaßung, die Gliedmaße sei im Zuge der Obduktion am 15. Juni 1886 in der Münchner Residenz abgeformt worden, widersprechen die Angaben im Protokoll der damals zwischen 8.00 und 13.15 Uhr vom Münchner Universitätsanatom Nicolaus Rüdinger (1832–1896) und unter Aufsicht einer aus hohen Staatsbeamten und Ärzten bestehenden Abordnung getätigten Leichenöffnung.⁵ Wann und auf welche Weise entstanden diese Naturnachbildungen aber dann, und wer führte sie aus?

1 Wilhelm Wöbking, *Der Tod Ludwigs II. von Bayern. Eine Dokumentation*, Rosenheim 1986, S. 168.

2 Unveröffentlicht, Inv.-Nr. 23/15, H. 8,5 cm, L. 23,5 cm, B. 10,5 cm. Vgl. Rolf Voigt, *Hände eine Sammlung von Handabbildungen großer Toter und Lebender*, Hamburg 1929, Taf. 5.

3 Mara Kolisko, Caspar von Zumbusch, Zürich/Leipzig/Wien 1931, S. 41. Vgl. *Wagners Welten. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum*, hrsg. v. Jürgen Kolbe, Wolfratshausen 2003, Nr. 368.

4 Z.B. Bernhard Lübbers, Marcus Spangenberg (Hrsg.), *Ludwig II. Tod und Memoria*, Regensburg 2011, S. 68: „in den frühen Morgenstunden des 14. Juni 1886“. Mehrheitlich wird keine Tageszeit, gelegentlich werden der Nachmittag oder auch der 15. Juni genannt.

5 Protokoll abgedruckt in Wöbking 1986, wie Anm. 1, S. 372–376.

» ABFORMUNGEN

Aufklärung gibt ein Blick in die damalige Tagespresse. Am 15. Juni unterrichtete die Frankfurter Zeitung ihre Leserschaft, zwangsläufig von einem Insider und mittels „telegraphischer Depesche“ in Kenntnis gesetzt, dass die Totenmaske des ertrunkenen bayerischen Regenten am Vortag „1/2 8 Uhr abgenommen“ worden sei.⁶ Dieser Vorgang erfolgte demzufolge nach der „5 Uhr 7 Minuten“ notierten Abreise der erwähnten Kommission und kurz vor der Aussegnung des Leichnams durch den königlichen Hauskaplan Jakob von Türk (1826–1912) gegen 20 Uhr. Allerdings schweigt auch dieser Bericht von der Hand und von der Autorschaft. Der bayerische Ministerialrat Gottfried von Böhm (1845–1926), der den König auf dem Totenbett in Schloss Berg selbst gesehen hatte, ab 1898 einige Jahre lang als Vorstand des Geheimen Hausarchivs der Wittelsbacher wirkte und als erster Biograf Ludwigs II. gilt, gab 1924 – bedauerlicherweise ohne Nachweis – an, die Maske gehe auf den Bildhauer Wilhelm von Rümmer (1850–1906) und den Medailleur Max Gube (1844–1904) zurück.⁷ Dementgegen hatte der evangelische Theologe und Landtagsabgeordnete Friedrich Lampert (1829–1901) schon 1890 den Namen Johann Nepomuk Hautmann (1820–1903) erwähnt.⁸ Auch der in der bayerischen Schlösserverwaltung beschäftigte Kunsthistoriker Heinrich Kreisel (1898–1975) meinte 1926, die Maske sei ein Werk dieses Künstlers, der in der besonderen Gunst des Königs gestanden, mehrere seiner Porträtbüsten sowie bedeutende Aufträge für Linderhof und Herrenchiemsee ausgeführt hatte.⁹

Eine gewisse Bestätigung findet diese Aussage in den postum bekannt gewordenen Aufzeichnungen des Pflegers Bruno Mauder (1849–1932), der Ludwig auf Schloss Berg zur Seite gestellt worden war. Darin heißt es, am Abend des 14. Juni sei ein Bildhauer

namens Trautmann aus München angereist, dem er „den Sarg von den Blumen wieder frei gemacht“ sowie geöffnet habe und dem er bei der Abnahme der Totenmaske behilflich gewesen sei: „Nach 25 Minuten war er fertig“.¹⁰ Die leichte Unstimmigkeit des von Mauder notierten Namens dürfte dessen nicht ganz präziser Erinnerung geschuldet sein. Der Jurist Wilhelm Wöbking (1935–2020), der den Tod des Märchenkönigs nach einhundert Jahren mit Methoden der modernen Kriminalistik untersuchte, ergänzte diesen bis dahin geltenden Kenntnisstand – leider ohne die Quelle zu nennen – um die Erwähnung der Handabformung: Ein „Bildhauer Hautmann und Hofgypsformator Mark“ hätten „von dem Gesicht und der rechten Hand des Königs die Totenmaske abgenommen“.¹¹

6 Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 30. Jg, Nr. 166, 15.6.1886, Extrabeilage.

7 Gottfried von Böhm, Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit. 2. Aufl. Berlin 1924, S. 720, Abb. 9.

8 Friedrich Lampert, Ludwig II. König von Bayern. Ein Lebensbild. München 1890, S. 223. In Lamperts Schrift „König Ludwig II. Ein Rückblick auf den 18. Juni 1886“, Nördlingen 1886, ist der Vorgang der Abformung noch nicht erwähnt.

9 König Ludwig II. Museum im Schloß Herrenchiemsee. Amtlicher Führer, bearb. von Heinrich Kreisel, München 1926, S. 16.

10 Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit, Ausst. Kat. Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg 2011, S. 271, Nr. 5.38a.

11 Wöbking 1986, wie Anm. 1, S. 168, 223. König Ludwig II. Museum Herrenchiemsee. Katalog, bearb. von Gerhard Hojer, Elmar D. Schmid, München 1986, S. 151; Elmar D. Schmid, König Ludwig II. im Porträt, Dachau 1996, S. 182.



Abb. 4: Etikett auf dem Sockel des Abgusses der Hand König Ludwigs II. von Bayern

Eine der in dieser Hinsicht interessanten, weil ältesten Erwähnungen der Handabformung findet man in der zeitgenössischen Publizistik. Ein 1887 im Musikalischen Wochenblatt erschiener Text über die Eröffnung des Wiener Richard Wagner-Museums teilt unter anderem mit, dass sich unter den Ausstellungsstücken eine Replik der Hand Ludwigs II. befand, deren Abformung „vom Münchner Gypsformator Mark“ vorgenommen worden war.¹² Das seinerzeit in Leipzig erscheinende „Organ für Tonkünstler und Musikfreunde“ hatte diese Informationen aus der Wiener Zeitung übernommen, deren Darstellung wiederum auf den Auskünften des Museumseigentümers basierte. Nikolaus Oesterlein (1841–1898), ein Wagner-Enthusiast und Musikalien-sammler, hatte seine vorrangig aus einer Bibliothek und verschiedenen Dokumenten bestehende Kollektion Ende 1886 öffentlich zugänglich gemacht. Er muss das erwähnte, nicht vor der Jahresmitte verfügbare Objekt also erst kurz zuvor erworben haben. Die damals in Wien gezeigte Gipsplastik sowie jene, die Friedrich Meyer dem Bayerischen Nationalmuseum vermachte, stammen aus derselben Form. Auf der Standfläche der Basis des Münchner Exemplars klebt das originale Etikett mit den Informationen zum Produkt und zum Hersteller: „Gipsabguß der rechten Hand Seiner Majestät König Ludwig II. von Bayern abgeformt den 14. Juni 1886 Abends 8 Uhr im königl. Schloß Berg vom kgl. Hof Gypsformator Adolf Mark, München.“ (Abb. 4).

» ADOLF MARK

Der so firmierende Kunsthandwerker ist heute vollkommen vergessen. Künstlerlexika verzeichnen ihn nicht. Da er 1858/59 als Schüler der Münchner St. Peters-Pfarr-Schule verbürgt ist, dürfte er Mitte des 19. Jahrhunderts in der bayerischen Residenzstadt geboren sein.¹³ 1862/63 belegte er in derselben Lehranstalt auch die Sonn- und Feiertagsschule im Fach „Höhere Ornament-Zeichnung“, das der Grafiker Josef Rheingruber (1824–1894) erteilte.¹⁴ Wie sein weiterer Ausbildungsweg verlief, ist unbekannt. Ab Ende der 1860er Jahre führte ihn die Mitgliederliste des Münchner Kunstvereins als „Bildhauer und Gypsformator“.¹⁵ Nachweislich erledigte er damals Konservierungsarbeiten für den Hof: Für die Reinigung einer Figurengruppe im Wintergarten von Schloss Herrenchiemsee zum Beispiel erhielt er 1871 zehn Gulden.¹⁶ Zwei Jahre später stellte er auf der Wiener Weltausstellung einen Gipsabguß von „Perseus und Andromeda“ aus. Dass das Bildwerk unter der Rubrik „Bildende Künste der Gegenwart“ erschien, suggeriert zwar, dass sich Mark auch bildhauerisch betätigte.¹⁷ Sicher ist dies jedoch nicht, denn nachweislich befaßte er sich im Wesentlichen als Reproduktionsplastiker. In der zweiten Hälfte der 1870er Jahre registrierte ihn das Münchner Adressbuch als „Bildhauer und k. Hofgypsformator“ in der Maximilianstraße 3.¹⁸ In der Tat war ihm am 21. April 1876 der Titel des königlich bayerischen Hoflieferanten verliehen worden.¹⁹ In seinem in bester Lage situierten Ladengeschäft wurden „die lieblichsten Gegenstände in Gyps, Alabaster, Stearinmasse ec. gefertigt. Büsten und Statuen bedeutender Männer, religiöse Gegenstände, Statuetten für Cafés und Gasthöfe ec. sehr zu empfehlen, sind hier stets vorrätig und billig zu beziehen“.²⁰ Demnach gehörte Mark zu den Produzenten dekorativer Raumausstattung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in München eine wachsende zahlungskräftige Kundschaft fanden. Auf der dort 1876 veranstalteten Kunst- und Kunstindustrierausstellung präsentierte er einen Abguß der bereits erwähnten Büste Ludwigs II. von Caspar von Zumbusch, „2 Gruppen Liebes-szenen, Amor von einem Schwan gezogen“ nach Modellen des Nürnberger Bildhauers Heinrich Schwabe (1847–1924) sowie die nach antiken Statuetten reproduzierten Abgüsse von Hermes und Faun, „sämmliche Gegenstände aus Stearinmasse“, einem

damals aufgrund seiner Stabilität und der Elfenbein ähnelnden Oberflächenqualität äußerst geschätzten Gemenge aus Gips und Stearin.²¹ Spätestens ab 1882 hatte er Reproduktionen von sechs der sieben von Ludwig II. bei Zumbusch 1865 und 1867 in Auftrag gegebenen Marmorstatuetten der Hauptfiguren Wagner-scher Opern im Repertoire; ebenfalls aus Stearingips gefertigt.²² Während man den Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Siegfried, Walter von Stolzing und Parsifal bei ihm erwerben konnte,²³ war „die kleine Lohengrin-Statuette“ aus diesem Zyklus, wie Nikolaus Oesterlein 1891 bedauernd konstatierte, seinerzeit – noch – „nicht erhältlich“.²⁴

Wenngleich Oesterlein diese Bildwerke aus dem Repertoire Marks erst in jenem Jahr für seine, vier Jahre später an die Stadt Eisenach veräußerte Sammlung ankaufte,²⁵ hatte er den Abguß der Porträtbüste Ludwigs II. von Zumbusch unmittelbar vor der Eröffnung seines Wiener Museums erworben und ihr einen prominenten Platz in dessen Foyer eingeräumt.²⁶ Gemeinsam mit der plastischen Kopie der königlichen Hand repräsentierte sie dort den großen Förderer Richard Wagners (1813–1883) in anschaulicher, ja greifbarer Form.

12 Richard-Wagner-Museum in Wien, in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde 18, 1887, S. 271–272, hier S. 272; Hojer/Schmid 1986, wie Anm. 11, S. 152.

13 Verzeichnis der sämmtlichen Schüler und Schülerinnen, welche im Schuljahr 1858/59 in den deutschen Werktags-Schulen der bayerischen Haupt- und Residenzstadt München sich öffentlicher Preise oder rühmlicher Bekanntmachung würdig gemacht haben, München 1859, S. 12.

14 Jahres-Bericht über den Zustand der männlichen, wie auch der weiblichen Sonn- und Feiertagsschulen der königl. Haupt- und Residenzstadt München für das Jahr 1862/63. München 1863, S. 22.

15 Rechenschafts-Bericht des Verwaltungsbereichs-Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1869, München 1870, S. 21; Rechenschaftsbericht [...], München 1873, S. 30; Rechenschaftsbericht [...], München 1874, S. 27; Rechenschaftsbericht [...], München 1875, S. 29.

16 Hojer/Schmid 1986, wie Anm. 11, S. 94.

17 Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog, Wien 1873, S. 153; Wiener Weltausstellung. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches, Berlin 1873, S. 564.

18 Adreßbuch von München für das Jahr 1879, München 1878, S. 250.

19 Titel-Verleihungen, in: Gesetz- und Verordnungs-Blatt für das Königreich Bayern 1876, München 1876, S. 330–332, hier S. 331.

20 G. Steinle, Weihnachtsrundschau, in: Der Bayerische Landbote 46 (1870), Nr. 347, s.p. [S. 3].

21 Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalast zu München, München 1876, S. 105. Zu einer Gipsreplik im Münchner Stadtmuseum siehe Wagners Welten 2003, wie Anm. 3, S. 32f., Nr. 21.

22 Originale im Wohn- und Arbeitszimmer Ludwigs in Schloss Berg, heute Wittelsbacher Ausgleichsfonds, eine zweite Serie im Haus Wanfried in Bayreuth, siehe Wagners Welten 2003, wie Anm. 3, Nr. 393–395.

23 Nicolaus Oesterlein, Beschreibendes Verzeichniß des Richard Wagner-Museums in Wien. Leipzig 1891, S. 246.

24 Oesterlein 1891, wie Anm. 23, S. 246.

25 Helen Geyer, Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins, in: Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alscher (Hrsg.), Wagner. Weimar. Eisenach. Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik. Bielefeld 2020, S. 155–172; Handbuch der historischen Bibliotheksbestände in Deutschland, hrsg. v. Bernhard Fabian, Hildesheim/Zürich/New York 1998, S. 146.

26 Oesterlein 1891, wie Anm. 23, S. 236.

Da Adolf Mark schon aufgrund seiner Konservierungsarbeiten in Herrenchiemsee bei Hofe Reputation genoss und außerdem zu den Hoflieferanten zählte, spricht nichts gegen den Wahrheitsgehalt seiner an der Gipsband im Bayerischen Nationalmuseum bekundeten Autorschaft der Abformung und Anfertigung der Abgussform. Wahrscheinlich war er gemeinsam mit Hautmann nach Schloss Berg gerufen worden oder der Bildhauer hatte den in plastischen Reproduktionstechniken Versierten dorthin mitgebracht. Schließlich hatte Hautmann außerdem einen – wie Mark von Mauder ebenfalls nicht erwähnten – Schüler dabei, Alexius Ehrl (1871–1913). Dessen Behauptung, an der ehrenvollen Aufgabe am königlichen Totenbett mitgewirkt zu haben, führte dazu, dass sie ihm später von manchem Autor in Gänze zugewiesen wurde.²⁷

Die mit der Totenmaske – etwa von Böhm – in Verbindung gebrachten Namen Rümman und Gube dürften sich daher nicht auf die Abformung selbst, sondern auf eine für den entsprechenden Bronzeguss notwendige Form und den Erzguss selbst beziehen. Denn sowohl die Gesichtsmaske als auch die Hand des Toten wurden für den engeren Familienkreis als vornehmere Repliken in dem kostspieligeren und beständigen Werkstoff ausgeführt (Abb. 5). Der für seine Denkmalsplastik bekannte Protagonist des Münchner Neubarocks besaß breite Erfahrung im Umgang mit dem ehernen Material, und Max Gube war vermutlich für die Ziselierung dieser Stücke und die Gravur der Inschriften verantwortlich. Am Abriss des Handgelenks sind die Metallgüsse der Hand eigens mit den Worten „Rechte Hand/ König Ludwig II/ Berg/ 14. Juni 1886“ bezeichnet. (Abb. 6).²⁸ Ein solches Exemplar auf einer profilierten schwarzen Marmorplinthe befand sich unter anderem im Besitz von Ludwigs Großcousine „Sisi“, der österreichischen Kaiserin Elisabeth (1837–1898), die es von ihrer Mutter Herzogin Ludovika (1808–1892) zum Geschenk erhalten haben soll.²⁹

27 Hans F. Möhlbauer, Auf den Spuren König Ludwigs II. Führer zu Schlössern und Museen, Lebens- und Erinnerungsstätten des Märchenkönigs, München 1986, zit. nach 3. Aufl. München 2007, S. 79. – Hier sind die Schöpfer der Totenmaske in Verballhornung der Namen als Professor Eberl und Gipsformer Mahr angeführt.

28 Auktionskat. Hermann Historica, 24. Auktion, München 1991, Los-Nr. 3422. – Auktionskat. Hermann Historica, 53. Auktion, München 2007, Los-Nr. 2387. – Varianten der Gravur zeichnen sich allein durch die Zeilengliederung des Textes aus.

29 Das Exemplar befindet sich heute in der Foundation für Kunst, Kultur und Geschichte in Winterthur, Inv.Nr. 14312.

»»HANDVEREHRUNG

Die Abformung menschlicher Hände lässt sich bis auf die Herstellung von Effigies im Spätmittelalter zurückverfolgen. Dürer (1471–1528) gehörte dann zu den ersten, deren Gesicht und Hand dieser Reproduktionsweise unterzogen wurden, um Medien zur verehrenden Erinnerung zu kreieren.³⁰ Das physiognomische Interesse der Spätaufklärung, der Freundschaftskult der Empfindsamkeit und der Geniekult des Sturm und Drang taten ein übriges, mit plastischen Körperkopien animierende Vehikel der Bewunderung und des Andenkens zu schaffen.

30 Kurt Gerstenberg, Dürers Hand, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5 (1912), S. 524–526; Michael Roth, Eine Dürerreliquie in Ulm?, in: Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky, hrsg. v. Bodo Brinkmann, Turnhout 2002, S. 181–198, hier S. 192f.



Abb. 5: Hand König Ludwigs II. von Bayern, Bronzeguss, wohl Wilhelm von Rümman und Max Gube nach der Abformung von Adolf Mark, München, 1886. München, Kunsthandel

Gesicht und Hände stehen wie kein anderes Körperteil für die Einzigartigkeit des Individuums. Ihre Abformung ist daher nicht allein Abdruck des Körpers, sondern mit dem Potenzial der legitimen Stellvertretung der Person schlechthin ausgestattet. Die Hochschätzung entsprechender Reproduktionen basierte auf der Vorstellung, Antlitz wie Hand bildeten den Charakter ab und repräsentierten somit die Summe der Persönlichkeit.³¹ Aus diesem Grund hatte schon Johann Caspar Lavater (1741–1801) entsprechende Repliken gesammelt und über das Interesse am Physiognomischen hinaus dazu aufgefordert, Sammlungen „von nachgegoßnen Händen von Wachs oder Gips anzulegen – samt einer genauen Beschreibung von dem Charakter der Person, von welcher sie abgegossen sind“.³² Auch der Arzt und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) versuchte über die Hand Erkenntnisse zum Grundwesen des Menschen zu ermitteln. Er besaß eine Sammlung abgeformter Hände, die eine der Grundlagen seiner 1846 edierten Abhandlung „Ueber Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand verschiedener Personen“ darstellte.³³ Nach seiner Ansicht müsse „ein so edles Gebilde als die menschliche Hand [...] unbedingt in der engsten Beziehung zu dem ganzen menschlichen Organismus stehen, und die müsse folglich auch ein bestimmtes Zeichen einer gewissen Individualität abgeben“.³⁴

31 Frank Matthias Kammel, Die stellvertretende Hand. Abformungen und Abdrücke prominenter Hände, in: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums 66 (2020), S. 10–15.

32 Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Bd. 3, Leipzig, Winterthur 1777, S. 106.

33 Carus folgt darin Casimir Stanislas d'Arpentigny: La Chiromie ou l'art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main, Paris 1841, deutsch Stuttgart 1846.

34 Carl Gustav Carus, Ueber Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand verschiedener Personen, Stuttgart 1846, zit. nach der Ausgabe hrsg. von Julius Schuster, Berlin 1927, S. 3.



Abb. 6: Inschrift auf dem Bronze-guss der Hand Ludwigs II. von Bayern

Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts zählten Abgüsse von Händen zu den „Schau- und Gedächtnisstücken“, die man anfertigte, um „die Wände der Zimmer damit [zu] zieren“, oder die man in „Schränken, davor Glas-Fenster sind, aufhängen oder heben kann.“³⁵ Im Zuge der politischen und sozialen Umstürze um 1800 kam Lebend- wie Totenmasken, gelegentlich in Verbindung mit Händen die wachsende Bedeutung säkularer Andachtsbildern zu, in denen man die neuen Heroen und ethischen Leitfiguren verehrte, vor allem Dichter, Denker und Künstler. „Meine Hände werden gemacht“, schrieb der Dramatiker und Intendant August Wilhelm Iffland (1759–1814) 1813 aus Berlin an die Schauspielerin Caroline Jagemann (1777–1814) und meinte damit die Abformung seiner Gliedmaßen in Gips, die auf Wunsch des Großherzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828) erfolgte.³⁶ Eine aus dieser Form generierte, auf eine schwarze Holzplatte montierte und von einem fünfseitigen Glaskasten vor Staub geschützte Wachsreplik wurde im Großherzoglichen Kunstkabinett aufgestellt (Abb. 7). Und nicht selten fand solche Prozedur im Leben von Koryphäen auch mehrfach statt. Weil „Iffland und andere große Künstler der Bühne jeden ihrer Finger mitsprechen ließen“, kolportiert Johann Gottfried Schadow (1764–1850), hatte der bayerische Kronprinz Ludwig, nachmals Ludwig II., der diese Qualität „besonders an Iffland wahrgenommen habe“, dessen Hand ebenfalls abformen lassen.³⁷ Aber auch Staatsmänner und Aristokraten, in denen man neue gesellschaftliche Ideale verwirklicht sah, wurden nun in dieser Form, mittels Totenmaske und Handabguss, und zum Zweck der memorierenden Verehrung verewigt: So zum Beispiel Napoleon (1769–1821), der als revolutionärer Herrscher, oder die preußische Königin Luise (1776–1810), die als Inbegriff einer Monarchie mit bürgerlichem Antlitz galt.³⁸ Die Anfertigung der Totenmaske und des Abgusses der rechten Hand König Ludwigs II. folgte genau diesem Prinzip und zielte auf die Repräsentation des geistreichen, kunstsinnigen, einem Virtuosen gleichenden Fürsten. Und mit der Ausfertigung der Hand in einem preisgünstigen Material schuf Mark die Voraussetzung für die zweifellos weite Verbreitung dieser Memorabilien unter den Verehrern des verstorbenen Monarchen. Wiewohl keine konkreten Zahlen zur Herstellung bekannt sind, dürfte die Einschätzung des Schauspielers Victor Schwanneke (1880–1931) kaum zutreffend sein: Er bezeichnete das Serienprodukt 1910 angesichts des Exemplars aus dem Besitz der von Ludwig II. geförderten Schauspielerin Klara Ziegler (1844–1909) als „eine sehr seltene Reliquie“.³⁹

35 Von unterschiedlichen nützlichen Künsten, in: Des curieuses und immerwährenden Astronomischen. Metereologischen. Oeconomischen Frauenzimmer-Reise- und Wand-Kalenders Dritter Theil, Bd. 7, Erfurt 1739, S. 705.

36 Selbstinszenierungen im klassischen Weimar. Caroline Jagemann. Autobiographie, Kritiken, Huldigungen, hrsg. v. Ruth B. Emde, Göttingen 2004, Bd. 1, S. 785.

37 Johann Gottfried Schadow: Kunstwerke und Kunstanichten. Berlin 1849, S. 81f.; Voigt 1929, wie Anm. 2, Taf. 25.

38 Paul Ballieu, Königin Luise. Ein Lebensbild, Berlin, Leipzig 1908, S. 360, 388; Philipp Demandt, Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln 2003, S. 155f.

39 Victor Schwanneke, Führer durch das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung, München 1910, S. 20. Das Objekt gehört zu den Kriegsverlusten des Deutschen Theatermuseums, München, freundliche Mitteilung Dr. Susanne De Ponte, Deutsches Theatermuseum, 19.10.2021. Ein Exemplar aus Gips mit Schellacküberzug auf Marmorplatte, mit Inschrift am Handabschnitt „Hand von König Ludwig II. + Berg den 13. Juni 1886“, im Museum Ludwig II. im Schloss Herrenchiemsee, siehe Kreisel 1926, wie Anm. 9, S. 16; Götterdämmerung 2011, wie Anm. 10, Nr. 5.38b. Ein weiteres Exemplar aus Gips ohne Inschrift bei Konrad Walser, dem letzten Wirt des altbayerischen Lokals „Weber an der Wand“ in Oberaudorf; siehe Karl Stankiewicz, An der Wand. Aus ist!, in: Abendzeitung, 18./19.4.2019, S. 14.

Abb. 7: Wachsabformungen der Hände August Wilhelm Ifflands, Berlin, 1813. Weimar, Klassik Stiftung Weimar



Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besaß das Medium der Handabformung eine enorme Popularität. Händen sowohl historischer als auch zeitgenössischer Persönlichkeiten war leicht habhaft zu werden. Die 1835 gegründete „Kunstanstalt für plastische Arbeiten“ von Gustav Eichler bot damals beispielsweise „Goethe's Hand von Fr[iedrich] Tieck im Jahre 1820 über Natur abgeformt“ in unterschiedlichen Materialien und zu verschiedenen Preisen an – von „Marmor auf schwarzer Marmorplatte“ über Bronze, Elfenbeinmasse bis hin zu Gips, der bei 4,50 Mark pro Stück lag.⁴⁰ Und die ebenfalls in Berlin ansässige Gipsformerei der Gebrüder Micheli offerierte nicht nur etwa Hände von Rubens (1577–1640), Voltaire (1694–1778), Fritz Reuter (1810–1874) oder Richard Wagner, sondern inserierte auch die Dienstleistung der „Tottenmaske“ sowie des Abformens von Händen und Füßen „zu jeder Tageszeit“. Sie erfordere nur „1/2 Stunde. Der Preis beträgt à 4-5 Thlr.“⁴¹

» VERGEGEN- WÄRTIGUNG

Abformungen von Körperteilen sind Objekte und Bilder zugleich, sie vergegenwärtigen verstorbene wie zuweilen abwesende Personen auf besonders intime Weise und verleihen der Erinnerung eine kontemplative Aura. In diesem Sinn planten Ludwig I. (1786–1868) und seine Geliebte Lola Montez (1821–1861) im Jahr 1847 nach Abgüssen in Marmor gefertigte Körperteile zu tauschen. Nur weil Johannes Leeb (1790–1863), dem beauftragten Bildhauer, der verformte Fuß der Tänzerin für den Zweck ebenso unbrauchbar schien wie die königliche Hand, die „groß, knotig und runzelig“ war, benutzte er schließlich den Abguss der Venus von Milo für den gewünschten Fuß, während die Abformung der männlichen Hand für die Marmorausführung stark überarbeitet wurde.⁴² Wie dieses illegitime Paar verband Cora Pearl (1836–1886) mit der Abformung ihrer rechten Hand ebenfalls die Erweckung animierender Erinnerung. 1869 bestellte die Pariser Edelkurtisane für ihre 24 Verehrer Terrakottarepliken mit der Inschrift „Zur Erinnerung“, und ihren Favoriten vergönnte sie darüber hinaus – noch direkter werbend – auch ihre abgeformten Brüste.⁴³ „Von Kopf, Hand und Fuß“ seiner äthiopischen Geliebten Machbuba (um 1825–1840) ließ Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) „einen Gypsabdruck“ nehmen, um sich die Verstorbene sinnlich zu vergegenwärtigen.⁴⁴ Theodor Fontane (1818–1898) hatte die in Bronze verewigte Hand Helmuth von Moltkes (1800–1891) im Zentrum seines Schreibtischs platziert. Vermutlich sollte sie ihm über das Gedächtnis an den Bewunderten hinaus Maßstab sowie Inspirationsquelle sein. Nachweislich schätzte der Romancier vor allem „Stil und Darstellung“ der militärhistorischen Schriften des Generalfeldmarschalls.⁴⁵ Und Elisabeth von Österreich hatte der Hand ihres Großcousins einen Platz in einem der beiden Räume der Hermesvilla, dem im Lainzer Tiergarten am Rande Wiens gelegenen Schloss der Kaiserin, eingeräumt, die allein seinem Gedenken gewidmet waren.

Wo Friedrich Meyer sein Exemplar der Memorabilie des Märchenkönigs aufhob, ist nicht bekannt. Doch diente es sicherlich gemeinsam mit der Büste und damit dem Antlitz des jugendlichen Königs, also den beiden individuellsten körperlichen Signifikanten, als Medium der Vergegenwärtigung der von ihm verehrten Persönlichkeit. Meyer hatte im Königlich Bayerischen 2. Ulanen-Regiment „König“ gedient, das in Ansbach stationiert war, 1866 in Thüringen und Unterfranken gegen die preußische Main-Armee kämpfte, im Deutsch-Französischen Krieg bis nach Paris kam und dessen Geschichte er 1888 veröffentlichte.⁴⁶ 1871, damals Unterleutnant dieser Truppe, rief er eine Stiftung mit einem Kapitalstock von 200 Gulden ins Leben, dessen Zinsen „alljährlich am Geburts- und Na-

mensfest Sr. Maj. des Königs dem würdigsten und verwendbarsten Unteroffizier dieses Regiments durch den Commandanten zugewendet werden“ sollte. Ludwig II. hatte dieser Stiftung „die allerhöchste Genehmigung“ erteilt und ihre Bekanntmachung „unter dem Ausdruck der allerhöchsten Anerkennung“ im Verordnungsblatt des Bayerischen Kriegsministeriums gestattet.⁴⁷

Vielleicht galt Meyer die formal konservierte Hand weniger als Spiegel des Virtuositums, den viele seiner Zeitgenossen in solchen Artefakten sehen wollten, denn als schweigende Geste, die ihm die Zeit dieser fürstlichen Huld nachhaltig wachrief. Auf jeden Fall ist der von ihm gehütete Abguss ein typischer Ausdruck des seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewachsenen Bedürfnisses nach einem von Dingen belebten Gedächtnis. Er gehört zu den Übertragungsmedien, die dem Zeitgenossen des memorierten Gegenstands oder der erinnerten Person Gewusstes und Erfahrenes individuell zu imaginieren und zu verlebendigen halfen. Und somit zählt er zu den Vehikeln einer Erinnerungspraxis, die Vergänglichkeit in Denkmale überführt.

Die von Mark hergestellte Vervielfältigung ist eines jener sentimentalischen Souvenirs, die schon in der den unmittelbaren Zeitgenossen folgenden Generation an Imaginationskraft einzubüßen beginnen, weil das Maß an verbindender emotionaler Identität bei den Nachgeborenen abnimmt. Zweifellos besitzt der Abguss auch heute noch die Funktion und den Wert der Memorabilie und des Informationsträgers.⁴⁸ Doch Friedrich Meyer bedeutete er darüber hinaus wahrscheinlich noch viel mehr: Plastisch hielt er ihm jene Hand vor Augen, die seinerzeit lebendig war und die er einmal gereicht zu bekommen sicher sehnlichst erstrebt hatte. So war dieser Gypsabguss auch ein konservierter Wunschraum seines Lebens. In unserer „Epoche der Handvergessenheit“, wie Jochen Hörisch das 21. Jahrhundert jüngst nannte,⁴⁹ ist er daher das anschauliche Monument einer historischen Persönlichkeit, das physische Dokument einer spezifischen Erinnerungskultur, aber auch ein beredtes Zeugnis längst vergessener Gefühle.

40 Preis-Catalog antiker und moderner Bildhauerwerke von Marmor, Elfenbein-Masse und Gips. G. Eichler Kunstanstalt, Berlin 1890, S. 19.

41 Neues Preis-Verzeichnis der ausgewähltesten Bildwerke von Elfenbeinmasse und Gyps der Giesserei von Gebrüder Micheli, angeheftet an: Heinrich Brunn, Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gypsabgüssen, Berlin 1867.

42 Thomas Weidner, Lola Montez oder eine Revolution in München, in: Lola Montez oder eine Revolution in München. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, hrsg. v. Thomas Weidner, Eurasburg 1998, S. 116–317, hier S. 212–214.

43 Eine besondere Schale, in: Innsbrucker Nachrichten, Jg. 20, 1873, Nr. 24, S. 1177f.

44 Sebastian Brunner, Allerhand Tugendbolde aus der Aufklärungsgilde, Paderborn 1888, S. 350; Eckart Klessmann, Fürst Pückler und Machbuba, Berlin 1998, S. 103.

45 Bodo Plachta, Schreibtische, in: Anne Bohnenkamp-Renker (Hrsg.), Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft, Berlin/Boston 2013, S. 257–268, hier S. 264.

46 Friedrich Meyer, Das Königliche Bayerische 2. Ulanen-Regiment König 1863–1888, Ansbach 1888.

47 Verschiedenes, in: Allgemeine Zeitung, Nr. 322, 1871 (Augsburg, 18.11.1871), Beilage, S. 5696.

48 Marcus Spangenberg, „Ein dauernd Denkmal fand er in den Herzen...“. Das Gedenken an Ludwig II. anhand plastischer Denkmäler, in: Katharina Sykora (Hrsg.): „Ein Bild von einem Mann“. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 90–118. – Katharina Sykora, Kitsch-König. Ludwig II. von Bayern als Andenken, in: ebd., S. 119–138, hier S. 129–130.

49 Jochen Hörisch, Hände. Eine Kulturgeschichte, München 2021, S. 22.