

Wahrnehmung der Natur Natur der Wahrnehmung

Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800

Herausgegeben von Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel,
Susanne B. Keller, Monika Renneberg, Jutta Schickore,
Gerhard Wiesenfeldt und Anja Wolkenhauer

Verlag der Kunst Dresden

2001

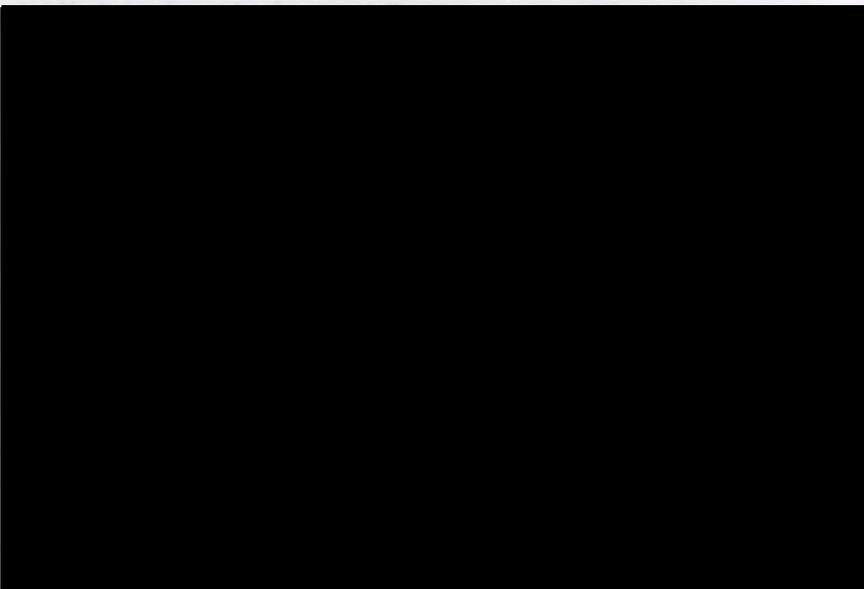
Die Wachsfiguren von Don Gaetano Zumbo
zwischen Kunst und medizinischer Anatomie

Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstand eine Gruppe eigen tümlicher Skulpturenensembles, die in kleinen Wachsfiguren Geschichten von Krankheit und Tod erzählen. Informationen über den Künstler, den Auftrag und den anfänglichen Ausstellungskontext der Ensembles sind rar. Der Künstler, Don Gaetano Zumbo (1656–1701), stammte aus Sizilien; er war über Neapel und Rom nach Florenz an den Hof der Medici gelangt, für die er verschiedene Wachsarbeiten in einer von ihm selbst entwickelten Technik anfertigte.¹ Auftraggeber waren Cosimo III. (1642–1723) und sein Sohn, der Erbprinz Ferdinando (1663–1713).²

Die literarischen Beschreibungen der Ensembles, auf die ich mich im folgenden stütze, setzen in den letzten Lebensjahren von Cosimo III. ein und begleiten über 150 Jahre in dichter Folge die jeweilige Inszenierung und Beurteilung der Werke. Damit bilden sie den am besten dokumentierten Aspekt der bislang kaum untersuchten Wirkungsgeschichte der

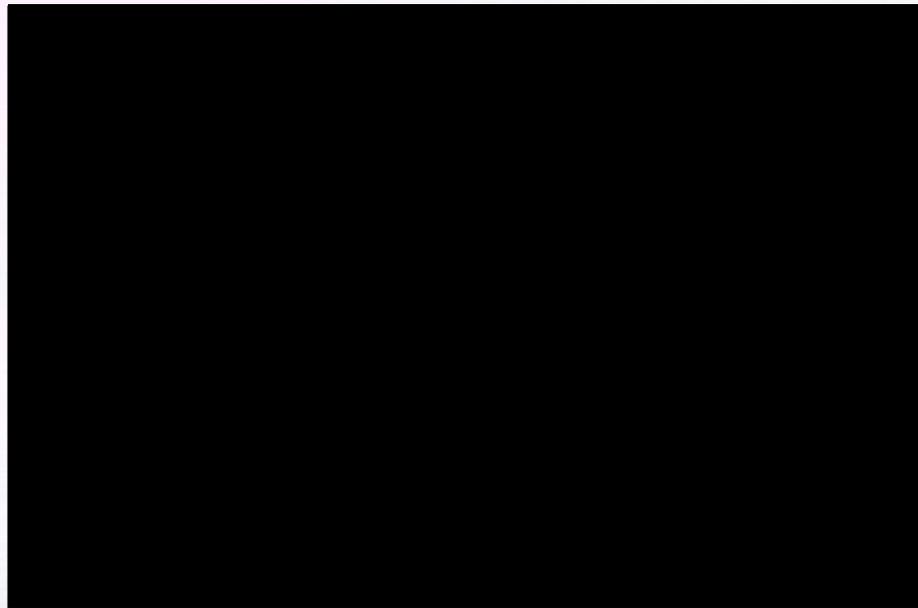
¹ Die Forschungsliteratur befaßt sich vor allem mit der Biographie Zumbos, der Werkbeschreibung sowie den technischen Details seiner Methode der Wachsbearbeitung. Fragen der Ikonographie und der Rezeptionsgeschichte sind meines Wissens bis auf einen kleinen Aufsatz von Mario Praz bisher nicht bearbeitet worden: Le figure di cera in letteratura, in: *La ceroplastica nella scienza e nell'arte* (s. u.), S. 549–568. Zuletzt erschien zum Komplex Kunst und Medizin mit teils sehr gutem Abbildungsmaterial: Rossi, Sergio (Hg.), *Scienza e miracoli nell'arte del '600*. Alle origini della medicina moderna. Rom 1998 (Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Venezia). Grundlegend für den engeren Bereich der Wachsskulptur ist eine 30 Jahre zurückliegende Florentiner Tagung, die erstmalig kunst- und medizinhistorische Aspekte berücksichtigte und sich in mehreren Beiträgen mit Zumbo befaßte: *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*. Atti del I congresso internazionale (Firenze, giugno 1975). 2 Bde. Florenz 1977 (Biblioteca della Rivista di storia delle scienze mediche e naturali 20). Die kunsthistorische Seite steht im Zentrum von Schlossers klassischer Untersuchung: Schlosser, Julius v., *Tote Blicke*. Geschichte der Porträtbildneri in Wachs. Ein Versuch. Berlin 1993 [Nachdruck d. Ausg. v. 1911]. Die neuere medizinhistorische Forschung setzt Zumbo an den Anfang einer spezifischen, handwerklich-anatomischen Entwicklungslinie: Schnalke, Thomas, *Diseases in Wax*. The History of the Medical Moulage. Berlin 1995. Für Zumbos Biographie ist immer noch maßgeblich: Lightbown, Ronald William, Gaetano Giulio Zumbo, I: The Florentine Period, II: Genoa and France, in: *Burlington Magazine* 106 (1964), S. 486–496 u. 563–569. Ergänzt von François Cagnetta, Gaetano Giulio Zumbo, in: Davis, Margaret und Herbert Keutner (Hg.), *Die Kunst des Barock in der Toskana*. Studien zur Kunst unter den letzten Medici. München 1976, S. 213–224. Zur Ausstellungsgeschichte: Lanza, Benedetto u. a. (Hg.), *Le cere anatomiche de La Specola*. Florenz 1979, bes. S. 71–81.

² Über die Anfertigungen für Ferdinando s. Epe, Elisabeth, *Die Gemüldesammlung des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663–1713)*. Marburg 1990 (Studien zur Kunst- u. Kulturgeschichte 6).

10 Gaetano Zumbo, *Der Triumph der Zeit*, um 1690

Ensembles im 18. und 19. Jahrhundert. Die Ausstellung und die literarischen Beschreibungen eben dieser Ausstellungen können als zwei verschiedene, jedoch eng miteinander verwandte Rezeptionsphänomene bezeichnet werden. Auf der Grundlage von Reiseberichten sind unter dem Stichwort der „Präsentation“ die musealen Kontexte zu rekonstruieren, in die die Ensembles mit verschiedenen Bedeutungszuweisungen eingefügt wurden. An ihnen sind aber auch die Reaktionen der Betrachter im jeweiligen Ausstellungszusammenhang abzulesen – hier als „Rezeption“ im engeren Sinne bezeichnet. Beide zusammen können dazu dienen, die Geschichte der Wachsfigurenensembles als Geschichte einer Disziplinierung im Sinne einer interpretatorischen Einengung vorzustellen.

Die berühmtesten Arbeiten von Don Gaetano Zumbo sind Wachsfigurenensembles (Abb. 10, 11), die mit wechselnden Schwerpunkten sterbende und verwesende Menschen unter genauer Beobachtung anatomischer Details zeigen. Drei vollständig erhaltene Ensembles sind heute im naturhistorischen Museum „La Specola“ in Florenz ausgestellt. Sie befinden sich in Schaukästen aus Holz und Glas mit szenisch bemalten Rückwänden. Ihre Größe beträgt ca. 90 × 90 × 45 cm, die Figuren sind also höchstens handgroß. Größe, Frontalansicht und Bühnencharakter verweisen ebenso wie die Erzählstruktur der Darstellung auf die süditalienische Tradition

11 Gaetano Zumbo, *Die Vergänglichkeit menschlicher Größe*, um 1690

der Schaukrippen,³ die Zumbo als Orientierungspunkt für seine Arbeiten dienten. Im eklatanten Gegensatz zu diesen galt sein Blick jedoch nicht der christlichen Verkündigung, sondern dem minutiösen Studium der Vergänglichkeit des irdischen Körpers. Es findet sich kein Verweis auf die christliche Heilserwartung in seinen Ensembles; die Hinfälligkeit des Körpers wird in seiner Materialität und im Idealen der Kunst aufgehoben.

Der *Triumph der Zeit* (Abb. 10) und die *Vergänglichkeit menschlicher Größe* (Abb. 11) zeigen an mehreren Figuren die verschiedenen Stadien der Auflösung menschlicher Körper nach dem Tode. Zumbo widmete sich diesem Thema auch in zwei anderen, ähnlich strukturierten Ensembles, die als *Pest* und *Syphilis* bezeichnet werden.⁴ Die *Pest* nimmt in Reiseberichten

³ Reiches Abbildungsmaterial in: Fittibaldi, Teodoro (Hg.), *Il presepe napoletano del Settecento*. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli. Neapel 1995 (Guide Artistiche).

⁴ Alle Schaukästen sind ohne Namen überliefert. Behelfsnamen finden sich in einem Inventar von 1793, wo die Ensembles *La Pestilenza* (Die Pest), *Il sepolcro, o Deposito dei cadaveri appestati* (Das Grab, oder der Sammelplatz der Pesttoten; in anderen Texten: Triumph der Zeit) und *La Corruzione, o sfacelo dei medesimi* (Der Verfall, oder die Zersetzung der Leichen; in anderen Texten: Die Vergänglichkeit menschlicher Größe) heißen (nach Lanza, S. 78; andere Zuordnungen bei Lightbown, S. 490f., beide wie Anm. 1). Die fragmentarisch erhaltene, heute mit den drei anderen gemeinsam ausgestellte *Syphilis* war zu jenem Zeitpunkt als Geschenk von Cosimo III. Medici im Besitz der Familie Corsini und ist daher nicht genannt. Die neuere Literatur verwendet weiterhin stark differierende Bezeichnungen.

gelegentlich größeren Raum ein und wird später zu erwähnen sein; die *Syphilis* ist aufgrund ihrer abweichenden Besitzgeschichte weniger rezipiert und 1966 bei der großen Überschwemmung des Arno bis auf wenige Figurenfragmente zerstört worden, so daß sie hier nicht berücksichtigt werden wird.

Über das naturalistische Körperstudium hinaus intendieren der *Triumph der Zeit* und die *Vergänglichkeit menschlicher Größe* die Einordnung in einen größeren Zusammenhang barocker *Vanitas*-Darstellungen. In ihnen werden zwei Orientierungspunkte gemeinsam angezeigt, die in der Rezeption später getrennt beschrieben werden: vereinfachend kann man sie als „Naturalismus“ und „Kunstcharakter“ bezeichnen. Um diese Begriffe zu klären, ist es hilfreich, einige Beispiele im Detail zu betrachten. Prononciert naturalistisch sind die körperlichen Zeichen des Todes und des Zerfalls ausgearbeitet, besonders die Verfärbung der Haut – vom fast noch lebendigen Hautton zum Grauweiß, Grün und Braun – und die verrenkten, nur bei schwersten Verletzungen und im Tod vorstellbaren Positionen der Körper, die auf dem Boden liegen. Ihre Auflösung wird genau dokumentiert. Auf dem aufgeblähten Bauch eines Leichnams sieht man eine Ratte sitzen und warten; andere nagen die Arme und Beine ab bis auf das Skelett (Abb. 11).

Ein anderer Bezugspunkt, der erst in der späteren Betrachtung als gegensätzlich benannt wird, ist in den bildnerischen Formeln angelegt, die werkimmanente Verweise sowohl auf die große Florentiner Kunst der Renaissance als auch auf den weiteren Zusammenhang künstlerischer *memento-mori*-Darstellungen formulieren. Dazu gehören die Ruinen im szenischen Hintergrund der *Zeit*, die topisch auf die Vergänglichkeit der großen Kulturen verweisen, aber auch die antiken Artefakte, deren Bildprogramm gleichsam kommentierend die Themen des Ruhms und der Vergänglichkeit behandelt. In der *Vergänglichkeit* zeigt eine rechts ins Bild gestellte Vase den Selbstmord der Lucretia. Im Vordergrund rückt ein Sarkophag, auf dem ein Körper wie aufgebahrt liegt, einen detailliert ausgearbeiteten römischen Triumphzug in den Blick. Zum „Kunstcharakter“ gehört selbstverständlich auch die Übernahme von Figuren und Motiven aus anderen Kunstwerken. Am deutlichsten wird dies in der *Vergänglichkeit* bei der weiblichen Sitzfigur der Melancholie erkennbar (Abb. 11), die eine der trauernden Allegorien Vasaris vom Grab Michelangelos in Florenz wiederholt. Als Zumbo seine Wachsfiguren formte, war das Grab ebenso sichtbar wie die Vorlage Vasaris: die Statue in sitzender, nachdenklicher Haltung, die Michelangelo eine Generation vorher für Lorenzos Grab in der Kapelle der Medici in San Lorenzo geschaffen hatte. Zumbos Werk repräsentiert in der Figur der Melancholie die Familie des Auftraggebers, der Medici, ebenso wie das Werk des nach allgemeiner Anschauung größten Bildhauers, Michelangelo.⁵ Die beiden bildkommentierenden allegori-

⁵ Diese Figur ist mehrfach restauriert worden; Fragmente älterer Ergänzungen sind abgebildet bei Cagnetta (wie Anm. 1), S. 218–219. Der ikonographische Bezug ist trotz der Variationen u. a. der Sitzhaltung eindeutig. Motivische Verbindungen finden sich

schen Gestalten eröffnen ebenso wie die genannten antiken Artefakte eine weitere Reflexionsebene. Der geflügelte Kronos/Saturn sitzt am linken Bildrand der *Zeit*, ihm zu Füßen Buch, Krone und Zepter, menschlicher Ruhm und irdische Macht; in der *Vergänglichkeit* beherrscht die Melancholie, das Kinn in die Hand gestützt, die Bildmitte. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren sind sie völlig unversehrt, der Saturn wohlgestaltet und von gesunder Farbe, die Skulptur in reinem Marmorweiß. Ihr Dasein ist, da sie nur Sinnbilder gedanklicher Vorgänge sind, dauerhafter als alles menschliche Leben und Tun. Mit Weisegestus und Denkerpose fordern sie zur Kontemplation auf und leiten vom kruden Naturalismus der Details zum *memento mori* der Gesamtkomposition über.

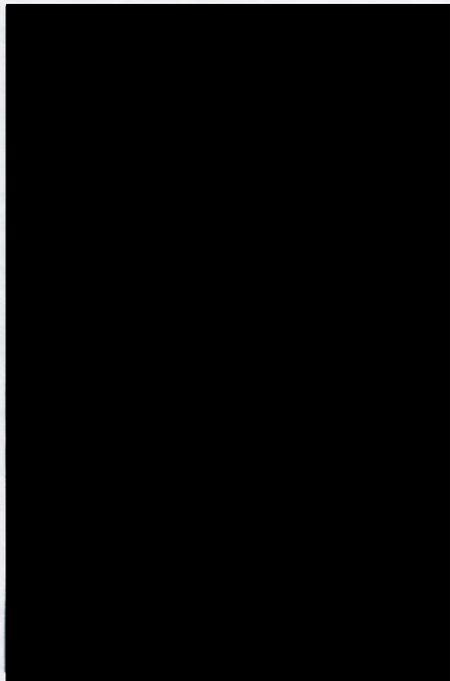
Außer den hier beschriebenen Figurenensembles kann man im Werk von Don Gaetano Zumbo noch zwei weitere inhaltliche Schwerpunkte erkennen. Den einen bilden in Wachs ausgeführte Darstellungen explizit christlicher Themen – eine Krippe, ein heiliger Franziskus, Bilder der reuigen und sündigen Seele. Sie werden seit dem 18. Jahrhundert unter seinen Werken genannt, ohne daß bisher eine unumstrittene Zuschreibung gelungen wäre.⁶ Aus dem zweiten, chronologisch letzten Bereich sind zwei sicher identifizierte Arbeiten erhalten. Beide zeigen geöffnete menschliche Schädel und demonstrieren deutlich die anatomischen Interessen und Fähigkeiten Zumbos. Der älteste von ihnen befindet sich bis heute in Florenz, der zweite in Paris, ein dritter ist nur aus der zeitgenössischen Literatur bekannt und heute verschollen.⁷

Der Florentiner Schädel (Abb. 12) gab durch die gemeinsame Ausstellung mit den Ensembles die erste und grundlegende Blickkonstruktion vor, die die Aussteller für die Betrachter vornahmen. Er zeigt im geöffneten Schädel die Grobstruktur des Gehirns und den Verlauf von Muskeln und Sehnen im Hals- und Gesichtsbereich. Zeitgenössische Betrachter heben besonders die Darstellung der Ohrspeicheldrüse (*Glandula parotis*)

besonders zu anderen Pestdarstellungen und -beschreibungen, so z. B. in der seit der Antike berühmten Mutter-Kind-Gruppe, die sowohl in dem Ensemble der *Zeit* als auch in der *Vergänglichkeit* aufgegriffen wird (nach Plinius, *Naturalis Historia* 35, 98 über ein Bild des Aristides Thebanus). Das Motiv findet sich in sehr ähnlicher, wahrscheinlich für Zumbo vorbildhafter Form in Nicolas' Poussins *Pest von Ashdod* (um 1630). Regionale Bezüge ergeben sich z. B. zu Bandinellis *Herkules und Kakus* (1534), aufgestellt vor dem Palazzo Vecchio in Florenz, der als Vorbild für den abgeschlagenen Kopf in der *Zeit* unten rechts gedient zu haben scheint. Zusammenstellungen des entsprechenden Bildmaterials finden sich im römischen Ausstellungskatalog (wie Anm. 1) und bei Achilles-Syndrom, Katrin, „So macht nun Abbilder eurer Beulen und eurer Mäuse“. Die Pest als Thema der bildenden Kunst, in: Wilderrotter, Hans und Michael Dormmann (Hg.), *Das große Sterben. Seuchen machen Geschichte*. Berlin 1995 (Ausstellungskatalog Dresden, Hygiene-Museum 1995–96), S. 94–121.

⁶ Lightbown (wie Anm. 1), S. 495f., 563–565; Abb. 12–15 u. 21–22. Zu älteren Werklisten vgl. z. B. den Eintrag in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon* (Halle und Leipzig 1731–1754), Bd. 64 (1750), Sp. 12, wo die vier Verwesungsszenen genannt werden, daneben eine Geburt Christi, eine Kreuzabnahme, der Leib einer Schwangeren, ein anatomischer Schädel.

⁷ Anthony, Jean, Note à propos de deux cires florentines du Museum de Paris, représentant des têtes humaines, in: *La ceroplastica nella scienza e nell'arte* (wie Anm. 1), S. 161–165.



12 Gaetano Zumbo, *Anatomischer Schädel*, um 1700

und ihres Ausführungsganges hervor, der von dem dänischen Anatom Stensen 1664 erstmalig beschrieben wurde.⁸ Zumbo zeigt sich damit auf der Höhe des anatomischen Wissens seiner Zeit. Im Verhältnis zu den Ensembles verstärkt der Schädel im Ausstellungszusammenhang die Kategorien „Anatomie“ und „Naturalismus“. Vergleicht man ihn mit den rund 80 Jahre später ebenfalls in Florenz entstandenen anatomischen Wachsfiguren Clemente Susinis (Abb. 13), werden jedoch auch die Eigenheiten Zumbos deutlich: Zumbo zeigt den Kopf eines Toten, ohne sich um eine gefällige Darstellungsweise zu bemühen.⁹ Die Haut ist grauweiß, nicht rosig wie bei

⁸ Erwähnt z. B. bei dem Mediziner Domenico Cotugno (1736–1822), *Iter italicum anni 1765*, hg. v. Luigi Belloni. Mailand 1960 (Memorie dell'Istituto Lombardo, Accad. di Scienze e Lettere, classe di lettere 27, 2. Serie, Nr. 4), Bl. 71r; hier S. 81f.: „Abbatis Zummo anatomica quaedam cera efficta vidi, et in capite quodam cereo cum esset parotidis ductus Stenonianus detectus vidi eum ductum bifidum esse effictum, quo se in buccam inserebat.“ (Ich sah einige aus Wachs gemachte anatomische Figuren des Klerikers Zumbo, und da an einem wächsernen Kopf der Stensengang aufgedeckt war, sah ich, daß dieser zweigeteilt ausgeführt worden war, wo er sich in die Wange einfügt.)

⁹ Eine ähnliche Beobachtung scheint auch Albrecht v. Hallers Notiz zugrunde zu liegen. Er schreibt in der *Bibliotheca anatomica*: „His annis Cajetanus Zumbo ceream anatomen excolebat: caput cereum sollicita cura factum ostendebat, et putredinis sic progressum.“ ([...] ein wächserner Kopf, mit aufmerksamer Genauigkeit hergestellt und in seiner Verwesung schon fortgeschritten.) Haller, Albrecht v., *Bibliotheca anatomica*. Nachdruck der

13 Clemente Susini, *Anatomischer Schädel*, um 1790



Susini, der einen Schlafenden nachzubilden scheint. Der lockige Bart, die kräftigen Augenbrauen, die markante Nase weisen eher auf eine gewollte Individualisierung hin als auf die Konstruktion eines idealen Typus. Aus Nase und Mundwinkel tropft Blut. Die reale, kurz zuvor vorgenommene Anatomie eines echten Leichnams ist bei Zumbo durch Indizien noch präsent. Sein Schädel ist ein Totenschädel. Er trägt verborgen hinter der scheinbar modernen anatomischen Darstellung auch das *memento mori* der Wachsskulpturen in sich. 80 Jahre später hat sich bei Susini erkennbar das vom Körper und vom Ereignis abstrahierte Modell durchgesetzt. Seine Figuren sind bartlos, alterslos, dezent gefärbt und ohne Spuren von Leben und Tod.

Die Ausstellungsgeschichte der Wachsfigurenensembles ist wechselhaft und leider nur in groben Zügen dokumentiert. Drei von ihnen – *Zeit*, *Vergänglichkeit* und *Pest* – blieben beständig zusammen und im gleichen Besitz, wurden jedoch in wechselnden Zusammenhängen ausgestellt. Für lange Zeit war auch der ebengenannte anatomische Schädel Zumbos dabei.

Ausgabe 1774 u. 1777 mit einem Vorwort v. Gunter Mann. Hildesheim und New York 1969, Bd. 1, S. 80.

Aus dem Besitz der Medici, die die Ensembles wohl in einem ihrer *Studioli*, d. h. in einer Kunst- und Wunderkammer verwahrten, gelangten sie in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in die Uffizien. Dort, in der *camera delle arti* neben der *tribuna*, wurden sie unter den großen Gemälden der Florentiner Frührenaissance ausgestellt. Eine deutliche Beziehung bestand vor allem zu den plastischen Objekten dieses Raumes: Elfenbeinschnitzereien und Bernstein waren hier in ähnlichen Schränken wie die Wachsfiguren untergebracht, in der Mitte standen Tische mit Holz- und Steinintarsien. Die kleinteilige Ausführung und die schimmernde Oberfläche des Wachses, das Fleisch und Marmor gleichermaßen täuschend nachahmt, müssen die Hauptkriterien bei dieser Zuordnung gewesen sein. Beispielhaft sei hier der Bericht von Johann Caspar Goethe zitiert, dem Vater des Dichters, der – vom eigenen Erlebnis ausgehend, doch unter Heranziehung zahlreicher Handbücher – die Uffizien um 1740 folgendermaßen beschreibt:

Im 4. Saal sah ich zwei Wachsarbeiten, die mit soviel Geschick angefertigt waren, daß sie mit der Natur selbst wetteifern konnten. Die eine stellt in einem Grab die verschiedenen Grade der Verwesung des menschlichen Körpers dar und die andere in gleicher Weise die Pest; beide stammen von dem Geistlichen Giulio Gaetano Zumbo. An ihnen ist alles so bewundernswert genau dargestellt, daß man des Schauens nicht müde wird, was vor allem für ein Spinnennetz gilt, das sich über die Leichen spannt und das man für ein echtes halten möchte. Außerdem gibt es dort zwei mit Elfenbein überfüllte Schränke, ein Kästchen aus Ebenholz, einen Schrein aus Bernstein und dazu ein Kästchen aus demselben Material.¹⁰

In einem etwas späteren Brief des englischen Reisenden John Earl of Corke and Orrery über die Uffizien wird der Blick des Betrachters nachgezeichnet, der zuerst Farbe, Materialität und Reichtum des Ausgestellten wahrnimmt. Dann bleibt der Blick an den Wachsfiguren haften; der Materialgenuß weicht einer emotionalen Anteilnahme, in der sich Schrecken und Bewunderung mischen:

The other rooms are different scenes of the power of art. Various pieces of the whitest ivory, turned into the nicest manner; many of them

¹⁰ Goethe, Johann Caspar, *Reise durch Italien i. J. 1740*. Übers. u. komm. v. Albert Meier. Vollständige Ausgabe. 2. Aufl. München 1987, S. 351. Goethes Hauptquelle für den ursprünglich in italienischer Sprache verfaßten Bericht ist Johann Georg Keyßlers *Neueste Reise durch Deutschland [...] (1740)*, doch gerade für die auffälligste Beobachtung, das Spinnennetz, gibt es keine anderweitigen Belege – man möchte glauben, es sei tatsächlich echt gewesen. Es gibt keinerlei Belege dafür, daß auch Johann Wolfgang v. Goethe die Florentiner Sammlung gesehen hat; die kurze Dauer seines Aufenthaltes in Florenz spricht eher dagegen. Entsprechende Verweise auf Johann Wolfgang v. Goethe in der neueren Forschungsliteratur scheinen eher auf einer Verwechslung von Vater und Sohn zu beruhen. (So bei: Mazzolini, Renato G., *L'opera del fisiologo Felice Fontana nella cultura tedesca del secondo Settecento*, in: Battafarò, Italo Michele (Hg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern und Frankfurt a. M. 1992 (Iris 6), S. 251–277, bes. S. 265 u. 266f.)

the works of the grand dukes, and the princes of the house of Medici. Amber cabinets, oriental alabaster, precious stones, lapislazuli, inlaid tables, porcelain, crystal, every species of virtù. Three representations in coloured wax-work will for ever strike my memory with horror and admiration [...]. In viewing this pieces, each spectator endeavours to fly, but cannot. He stays against his will, and is chained against his inclination.¹¹

Über die aufsehenerregenden Wachsfiguren berichten seit ca. 1720 gedruckte Briefe und Tagebücher, Reisebeschreibungen und Reiseführer.¹² Beim ersten Blick sind die Gemeinsamkeiten, ja beinahe die Einheitlichkeit der Kommentare beeindruckend. Ich hoffte am Anfang meiner Suche, spezifisch unterschiedliche Reaktionen in verschiedenen Zeiten und Orten feststellen zu können, um an ihnen der Frage nach der historisch sich verändernden Blickkonstruktion nachgehen zu können. Doch unabhängig vom Ausstellungsort und vom jeweils konstruierten Kontext lösten die Wachsfiguren über die Zeiten hinweg beim ersten Hinsehen fast immer die oben angedeuteten heftigen Reaktionen aus: „horrible et dégoûtant“ sagt der Historiker de Brosse (1739),¹³ „terrifying to contemplate“ heißt es 30 Jahre später bei der englischen Dame Anna Miller,¹⁴ während der amerikanische Dichter Hawthorne in der Mitte des 19. Jahrhunderts bemerkt: „a very ugly piece of work, indeed“.¹⁵ Die erste Reaktion bleibt

¹¹ Corke and Orrery, John Earl of, *Letters from Italy in the years 1754 and 1755*. [...] With explanatory notes by John Duncambe. London 1773, S. 83f.

¹² Ausgewertet wurden rund 80 deutsche, französische und englische Texte; mehr als die Hälfte von ihnen geht auf die Wachsfiguren ein, teils in ausführlichen Exkursen. Sie gehörten bis ca. 1840 zum unerläßlichen touristischen Programm, danach werden die Nennungen seltener.

¹³ Charles de Brosse (1709–1777), französischer Politiker, Historiker und Geograph, machte 1740 eine Italienreise, deren Beschreibung erst postum 1798 erschien. Die einzelnen Ausstellungsobjekte der Uffizien zählt er weitgehend unkommentiert auf; sein deutliches Urteil über Zumbo gewinnt daher trotz seiner Knappheit an Bedeutung. De Brosse, Charles, *Lettres historiques*. Paris 1739, Bd. 2, S. 34: „Deux autres cabinets ou chassis de glaces, ayant au-dedans le spectacle horrible et dégoûtant, l'un d'un charnier, l'autre d'une peste exécutée en cire.“ (Zwei weitere Kabinette oder Glasvitriolen, darin das schreckliche und geschmacklose Schauspiel eines Massengrabes und einer Pest[szene] aus Wachs.)

¹⁴ Lady Anna Miller (1741–1781) *Italienreise 1770–71, 1776* anonyme Publikation der Briefe aus Italien. Zitiert nach: Miller, Anna, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings etc of that country, in the years 1770 and 1771 to a friend residing in France, by an english woman*. 3 Bde. London 1776, Bd. 2, 136–137: „Here is an ingenious representation in wax of the five stages of the plague; it is terrifying to contemplate; suffice it to say, that it is esteemed perfectly well done, and was executed by one Gaetano Zummo, of Catane in Sicily; also another piece of waxwork representing a dead head, attended with circumstances and a variety that inspire horror.“

¹⁵ Hawthorne, Nathaniel, *Passages from the french and italian Note-Books*. Introd. notes by G. Parsons Lathrop. London 1883 (Works, 10), S. 303f. (Eintrag vom 11.06.1858): „The greatest wonders of the museum being some models in wax of all parts of the human frame [...] Under glass cases, there were some singular and horribly truthful representations, in small wax figures, of a time of pestilence; the hasty burial, or tossing into one common sepulchre, of discolored corpses – a very ugly piece of work, indeed. I think Murray says that these things were made for the Grand Duke Cosimo; and if so, they do him no credit, indication something dark and morbid in his character.“

quasi als anthropologische Konstante bestehen; sie erfährt weder durch die Zeit noch durch Ortsveränderungen charakteristische Wandlungen.

Doch was sehen die Betrachter, wenn sie länger hinschauen und sich nicht voller Ekel abwenden? Welche der vom Objekt oder von den Ausstellern angebotenen Wahrnehmungskategorien finden im Text Niederschlag? Alle Berichte, selbst die kürzesten, erwähnen, daß der Künstler Sizilianer sei, die meisten zudem, daß er dem Klerus angehöre. Beide Informationen werden sicher nicht visuell, also nicht durch das Kunstwerk selbst vermittelt, sondern lassen an mündliche Informationen durch die oft genannten Führer und Wärter denken.¹⁶ Sie finden sich in den Texten wieder, da sie für das Verständnis der Wachsfiguren offenbar für wichtiger gehalten wurden als etwa der genaue Name des Künstlers, der exakte Titel einzelner Werke oder auch der Versuch, sie in eine Bildtradition einzuordnen. Meiner Ansicht nach stehen die beiden Begriffe, Sizilien und Klerus, für eine einprägsame Vorstellung über den Entstehungszusammenhang der Kunstwerke. Sizilien, das meint die obengenannte Krippenkultur, die Katakomben und die einbalsamierten Mönche von Palermo. Es steht aber vor allem für weit verbreitete Vorstellungen von der Sinnenfreude und Todesverliebtheit des Südens. Die Verbindung des Künstlers mit dem Klerus hingegen leitet zur moralischen Rechtfertigung des Werkes als *memento mori* hin; der Künstler wird als Mahner und Moralist vom Vorwurf morbider Sinnlichkeit rehabilitiert.

Weiterhin wird in diesem Zusammenhang deutlich, daß die von Mario Praz nach dem Bericht der Brüder Goncourt formulierte und durchaus plausible These,¹⁷ die geringe Größe der Objekte würde den Schrecken und damit auch die intendierte Wirkung stark reduzieren, so nicht zutrifft. Die Größe wird, solange die Ensembles in den Uffizien stehen, selten erwähnt. Später, als sie mit anderen, lebensgroßen Wachsfiguren zusammen zu sehen sind, werden sie wegen des naheliegenden Vergleiches vielfach als klein beschrieben. Niemand jedoch – außer den Goncourt¹⁸ – beschreibt

¹⁶ Ähnliches kann man für die Verknüpfung mit der Pestschilderung Boccaccios annehmen, die sich in einigen Texten findet, zur Vordatierung der Arbeiten führt und Zumbo sogar selbst zum Pestopfer macht: so beim Earl of Corke and Orrery (wie Anm. 11) und bei Friedländer, Ludwig Hermann, *Ansichten von Italien während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816*. 2 Bde. Leipzig 1819–1820, S. 252f.

¹⁷ Praz (wie Anm. 1), S. 554: „Quel caractère d'ambiguità, d'inganno che posseggono le figure di cera di grandezza naturale, s'vanisce appenachè la scala ridotta consente quel tanto di rappresentazione simbolica che permette alla figura di cera diritto di cittadinanza nel campo dell'arte.“ (Der doppeldeutige, täuschende Charakter, der den Wachsfiguren in natürlicher Größe eigen ist, verschwindet, sobald der Maßstab der Verkleinerung jenes gewisse Maß an Symbolik zugesteht, das der Wachsfigur ein Daseinsrecht in der Kunst einräumt.)

¹⁸ Edmont (1822–1896) u. Jules (1830–1870) de Goncourt. *Reisenotizen*, von Edmont de Goncourt lange nach der Reise (1893) als „jugendliche Fragmente“ herausgegeben. Seine Bezeichnungen weichen wohl aus dem Bedürfnis, eine Serie zu konstruieren, von den sonst üblichen ab; zudem scheint er Einzelheiten der Darstellung nicht richtig zuzuordnen. Goncourt, Edmont et Jules, *L'Italie d'hier*. Notes de voyages 1855–1856. Paris 1894, S. 140–141: „Les Pestes. Les 3 pestes de Florence, de Rome, de Milan, modelées en cire. Un modelage admirable, mais dont la petitesse de l'exécution enlève l'horreur de ces horreurs, et leur

Größe und Wirkung als voneinander abhängige Faktoren. Das Thema und besonders die Genauigkeit in der Ausführung der Details scheinen das „Spielzeugformat“ mehr als auszugleichen. Der Naturalismus ist nicht an eine maßstäbliche Entsprechung gebunden. Der Marquis de Sade bemerkt in seinen Reisenotizen sehr aufmerksam eine Art Übersprungsreaktion: Der Eindruck sei so stark, daß man glauben könne, die Sinne würden sich gegenseitig verständigen, so daß man sich beim Anblick dieser gräßlichen Details unwillkürlich die Nase zuhielte.¹⁹ Derartige Beobachtungen machen deutlich, daß die Wachsfiguren trotz ihrer geringen Größe durchaus eine in jeder Hinsicht große Wirkung hervorrufen konnten.

Nach ungefähr einem halben Jahrhundert wurden die Wachsfiguren aus der Kunstsammlung der Uffizien herausgelöst und in das neugeschaffene Museum für Physik und Naturgeschichte „La Specola“ gebracht, das vom Großherzog Pietro Leopoldo di Lorena Anfang der 1770er Jahre gegründet worden war.²⁰ Dort entstand in der Folgezeit die berühmte, heute noch erhaltene Sammlung anatomischer Wachsmodelle, zu denen Zumbos Figuren quasi die Vorgeschichte, die historische Einordnung der handwerklichen Technik lieferten. In Florenz wurden zu dieser Zeit anatomische Wachsfiguren in größerer Zahl auch für den Export gefertigt. Der Nachweis, daß die Technik in Florenz zur Vollkommenheit gelangt sei und hier ihre längste Tradition habe, konnte nur im Interesse der Produzenten liegen.²¹ Technisches Können, Körperstudium und mittelbar die

donne un peu le caractère d'un joujou.“ ([...] Eine bewundernswürdige Arbeit, in der jedoch die geringe Größe der Ausführung das Erschrecken vor diesen Schrecken aufhebt und [den Figuren] etwas von einem Spielzeug verleiht.)

¹⁹ Die Reisenotizen des Marquis de Sade aus den Jahren 1775–1776 (hier: Oktober 1775) wurden zu seinen Lebzeiten nicht publiziert; der zitierte Abschnitt fand jedoch mit geringen Veränderungen Eingang in sein Werk *Juliette* (Erstdruck 1797; s. Praz (wie Anm. 1), S. 556). Marquis de Sade, Alphonse Francois Donatien, *Voyage d'Italie*. Publ. pour la première fois sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lely et Georges Daumas. Paris 1967, S. 152–153: „Dans une de ces armoires on voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré. Cette idée bizarre est l'ouvrage d'un Sicilien nommé Zumbo [sic]. Tout est exécuté en cire et colorié au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir en considérant cet horrible détail.“ (In einem dieser Schränke sieht man ein Grab, angefüllt mit einer Unzahl von Leichen; bei jeder von ihnen kann man die verschiedenen Stufen der Auflösung betrachten, vom gerade eben Verstorbenen bis zu demjenigen, den die Würmer völlig aufgefressen haben. Diese bizarre Idee ist das Werk eines Sizilianers namens Zumbo. Alles ist in Wachs ausgeführt und natürlich gefärbt. Der Eindruck ist so stark, daß die Sinne sich gegenseitig zu verständigen scheinen. Man führt ganz automatisch [eig.: natürlich] die Hand an die Nase, ohne sich dessen bewußt zu werden, während man dieses schreckliche Detail bedenkt.)

²⁰ Der Übergang verlief nicht reibungslos; die Figuren befanden sich für einige Jahre als Geschenk des Großherzogs im Besitz des Mediziners Johann Georg Hasenöhr (Lagusius), der sie verschiedentlich auch Reisenden vorführte. Lanza (wie Anm. 1), S. 78f., nimmt an, daß Lagusius sie erst 1790 erhielt; dagegen sprechen aber die Erwähnungen in Reiseberichten bereits 1785 und 1787.

²¹ Andres, Don Juan, *Reise durch verschiedene Städte Italiens in den Jahren 1785 und 1788 in vertrauten Briefen an seinen Bruder Don Carlos Andres*. Aus dem Spanischen übersetzt von Ernst August Schmidt. 2 Bde. Weimar 1792 [Originalausgabe unter dem Titel *Cartas familiares*,

historische Verankerung eines Gewerbebezuges werden die maßgeblichen Kriterien gewesen sein, die zur Ausstellung von Zumbos Wachsfiguren in „La Specola“ führten. In einem Inventar der Zeit wird die *Pest* dreimal so hoch angesetzt wie *Zeit* und *Vergänglichkeit* (Abb. 10, 11),²² während der anatomische Schädel (Abb. 12) soviel Wert hat wie die beiden letztgenannten zusammen. Der Schädel und die *Pest* erfüllten offensichtlich die zeitgenössischen bzw. ortsspezifischen Erwartungen in größerem Maße als die beiden anderen, durch Allegorien und Kunstzitate ‚überhöhten‘ Werke.

Zumbos Einordnung in den neuen, anatomisch-didaktischen Zusammenhang ging nur schrittweise vor sich. Die Distanz zwischen seinen Ensembles und den moderneren anatomischen Figuren etwa Susinis (Abb. 13) blieb trotz der musealen Einheit erhalten. Denn die Ensembles erhielten in der ersten Zeit einen deutlich andersartigen, nicht anatomischen Kontext: Bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts wurden sie zusammen mit den Mumien des Museums in einem gesonderten Kabinett präsentiert. In einem sonst eher italienkritischen Werk der Zeit wird dieser Bereich der Ausstellung mit lobenden Worten hervorgehoben:

Außerdem wurden wir in einem Kabinett, in welchem einige ägyptische Alterthümer bewahrt werden, noch auf ein Paar Kunstwerke eigenthümlicher Art aufmerksam gemacht, die kein Reisender zu sehen versäumen vermöge. Es waren Bilder der Verwesung, Darstellungen aus dem Reiche des Todes in kleinen Wachsfiguren, mit Staffage und Hintergrund von Wachs, naturgetreu gefärbt, unter Glas, in einem etwa 1 ½ Fuß breiten und 1 Fuß hohen Kästchen. Die furchtbare Wahrheit, mit welcher der Künstler, dessen Name mir leider entfallen ist, seine Aufgabe gelöst, erschütterte uns tief.²³

Ein Museumsführer der Zeit charakterisiert die Kombination von Wachsfiguren und Mumien folgendermaßen:

Mentre in questi lavori del siciliano artista si vede quanta sia la fralezza umana del nostro corpo, alcune mummie che si conservano in questa stanza sembrano attestare quanto l'uomo abbia avuto cura di conservarlo fin dopo la morte stessa.²⁴

Madrid 1786 u. 1790], Bd. 1, S. 59: „Die Anatomie in Wachs ist in Bologna und anderen Städten bearbeitet, aber in keiner, glaube ich, zu so großer Vollkommenheit gebracht worden, als sie jetzt in Florenz ist. Es wurde mir gesagt, daß über 12 Personen diese Kunst treiben, und einige mit besonderer Geschicklichkeit, und daß ein Handlungszeit für diese Stadt daraus gemacht worden ist.“

²² Das Inventar wurde 1793 anlässlich der Rückgabe der Wachsensembles von Lagusius in den großherzoglichen Besitz (zur Ausstellung in „La Specola“) erstellt. Es verzeichnet folgende Werte: *Zeit* und *Vergänglichkeit* je 32 Zechinen, die *Pest* 100, der Schädel 60. Nach Lanza (wie Anm. 1), S. 78.

²³ Nicolai, Gustav, *Italien wie es wirklich ist*. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen. 2 Bde. Leipzig 1835, hier Bd. 1, S. 124.

²⁴ (Während man in diesen Arbeiten des sizilianischen Künstlers sieht, wie groß die Hinfälligkeit unseres Körpers ist, scheinen einige Mumien, die in diesem Raum aufbewahrt werden,

Die kleine Pyramide aus dem *Triumph der Zeit* (Abb. 10) erhielt damit eine spezifische Verweisfunktion. Sie diene als Leitmotiv einer historischen Verknüpfung, die gleichsam durch die Hintertür die Motive der Vergänglichkeit und der ihr komplementären Sehnsucht nach Ewigkeit in das naturgeschichtliche Museum zurückholte.

In den Texten aus den Jahren zwischen 1790 und 1850 wird deutlich, daß bei allem Schrecken die Toleranz gegenüber der als ekelhaft empfundenen Darstellung im naturgeschichtlichen Museum etwas größer war als vorher in den Uffizien. Der weitere Kontext – die Vorstellung der Besucher über den Zweck des jeweiligen Museums – beeinflusst unausgesprochen die Reaktion. Doch neben manchen, im Tonfall gelassenen Urteilen steht eine Anzahl als subjektiv gekennzeichnete Anmerkungen, die sowohl ästhetische als auch moralische Kategorien bemühen. Die Countess of Blessington etwa gibt ihrer Ablehnung in heftigen Worten Ausdruck; naturwissenschaftliche Forschung einerseits und die allgemein zugängliche Darbietung der Ergebnisse im Museum andererseits scheinen ihr unvereinbar: „It is meet [sic] that we should know that we are fearfully and wonderfully created; but not that we should witness the disgusting details of the animal economy in all its hideous and appalling nakedness and truth.“²⁵

Einige Betrachter – und jetzt auch Betrachterinnen – versuchen, die im Bild erzählte grauenvolle Geschichte im Text fortzuschreiben. Ekel und Faszination werden deutlich als persönliche Urteile formuliert; der Kunstcharakter tritt gegenüber dem belehrenden Aspekt in den Hintergrund. Deutlich wird dies im Reisetagebuch von Elisa von der Recke, die ihre Notizen durchaus im Rückgriff auf die Italien-Handbücher von Keyssler und Volkmann verfaßte, im Urteil jedoch selbständig ist. Zuerst besuchte sie die anatomische Sammlung in Bologna, in der anscheinend eine vergleichbare Kombination von Wachsfiguren und Mumien ausgestellt war. Sie notiert:

Gerührt und erschüttert stand ich vor dieser starren Gestalt, in der vor mehr als zweitausend Jahren ein Herz schlug, bewegt von Kummer und Freuden, wie das meinige. Welche Umwälzungen der Ideen entwickelten sich zwischen ihrer Zeit und der meinigen! Würde sie wohl unsre Begriffe fassen, wenn ihr auch durch ein Wunder die Gabe unsrer Sprache mitgetheilt würde? Aber gut seyn, Recht thun, und Gott: – diese Ideen würden ihr nicht fremd seyn; denn auch ihr waren sie in den einst athmenden Busen geschrieben.

Im Florentiner Museum greift sie diese zeitenüberschreitende Zwiesprache wieder auf, diesmal ausgehend von Zumbos Figuren:

Ganz original ist die Idee eines Sicilianers, Cajetano Zummo, welche die Verwesung des menschlichen Körpers an kleinen, doch sehr

zu bezeugen, wieviel Mühe der Mensch sich gegeben hat, um den Körper selbst noch nach dem Tode zu konservieren.) *Descrizione dell'Imp. e. R. Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze*. Florenz 1819, S. 45.

²⁵ Countess of Blessington, *The Idler in Italy*. 2. Aufl. 2 Bde. London 1839, hier Bd. 2, S. 18 (Eintrag v. 21. 6. 1823 [?]).

schönen Wachsfiguren, in allen Abstufungen, darlegt. Den Anfang macht der Leichnam einer eben verstorbenen schönen Frau; die zweite Figur fängt an gelb zu werden; in der dritten geht der aufgedunsene Körper zur blauen Farbe über. Die folgenden Abstufungen zeigen die schauerhafte Fortsetzung der Zerstörung der Menschengestalt, bis zur völligen Auflösung in ein Totengerippe. Die leichtsinnige Eitelkeit sollte verurteilt werden, von Zeit zu Zeit die stillen Erinnerungen dieser Bilder der Verwesung zu vernehmen.²⁶

Nach 100 Jahren im naturhistorischen Museum wurden die Wachsfiguren (ohne den anatomischen Schädel) wiederum von einem neugegründeten Florentiner Museum erbeten, dem 1879 eröffneten staatlichen Museum für plastische Kunst („Il Bargello“). Sie schienen noch immer bedeutend genug zu sein, um sie hier mit anderen Werken der Kleinplastik auszustellen, verblieben dann aber aus ungenannten Gründen für lange Zeit im Magazin. Möglicherweise als Konsequenz hieraus wurden sie in den 1960er Jahren an das wissenschaftshistorische Museum in Florenz weitergereicht, das sie 1975 an die anatomische Sammlung von „La Specola“ zurückgab.

Ihre Odyssee hat über 300 Jahre und durch fünf sehr unterschiedlich ausgerichtete Museen geführt. Die jeweiligen Aussteller betonten im Laufe der Zeit unterschiedliche Aspekte der Wachsfiguren: Zuerst die Seltenheit (in der Kunstammer), dann die Materialqualität und Kunstfertigkeit (in den Uffizien), den Naturalismus und vielleicht auch ihre traditionsbildende Funktion (in „La Specola“), den Charakter der künstlerischen Kleinplastik (im „Bargello“), und zuletzt den medizinhistorischen Erkenntniswert (im Museo di Storia della Scienza). Ihre Polyvalenz führte dazu, daß sie mit der Ausweitung der Museumslandschaft in jedem in Florenz möglichen Zusammenhang ausprobiert wurden, doch nach dem *Studiolo* Cosimos III. gab es keinen Ort mehr, an dem sie „an ihrem Platz“ gewesen wären, d. h. an einem Ort, an dem sie in ihrer Polyvalenz rezipierbar gewesen wären. Die institutionelle Differenzierung der Ausstellungslandschaft führte dazu, daß sie ihren anfänglichen Kontext langsam, aber unwiederbringlich verloren und damit zugleich selbst aus der Wahrnehmung verschwanden.

Die zeitgenössischen Beschreibungen nahmen die Wachsfiguren als Ansatzpunkt, um an ihnen über die Grenzen der Kunst und über das Verhältnis von Naturalismus, Ästhetik (im Sinne einer schönen und gefälligen Darstellung) und Moral nachzudenken. Die Kategorien der Kunstbewertung funktionierten hier nicht zufriedenstellend und riefen Irritationen hervor, die unter dem Primat der Moral teils zur Ablehnung führten, teils zur differenzierten Betrachtung von Kunstfertigkeit einerseits und ästhetischem Genuß andererseits. Sehr genau ist das Nebeneinander der Kategorien und die Schwierigkeit ihrer Hierarchisierung bei dem

²⁶ Von der Recke, Elisa, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien, in den Jahren 1804 bis 1806*. 4 Bde. Berlin 1815–1817, hier Bd. 1, S. 214 u. 254–255 (Einträge vom Oktober 1804).

kunstinteressierten Arzt Ludwig Hermann Friedländer²⁷ zu erkennen. Als er die Figuren 1815 im naturhistorischen Museum sah, notierte er: „Grausenhaft wahr ist diese wächserne Geschichte, in welcher uns der Genius der Kunst nicht mit dem Ekelhaften des Gegenstandes zu versöhnen vermag.“ Naturalismus und Erzählung, Kunstanspruch und ästhetische Ablehnung stehen für ihn in den Wachsfiguren unvereinbar und unvereinbar nebeneinander.

Der erste größere Ausstellungsort, die Uffizien, begünstigte die ästhetische Wertung, der zweite, „La Specola“, die Bewunderung der naturalistischen und belehrenden Darstellung. Doch die Frage, ob die Werke Zumbos Kunstwerke oder anatomische Objekte seien, war vor allem eine Frage der Ausstellungsmacher, deren Versuche oben skizziert wurden. Die Betrachter hingegen nahmen die Figurenensembles anders wahr. Bildnerische, d. h. motivische Interpretationsvorgaben, die der Künstler selbst anbot, wurden von ihnen so gut wie gar nicht angenommen. Kaum ein Text nennt die offensichtlichen Parallelen zur Florentiner Kunst. Die so oft neu konstruierten Ausstellungsräume beeinflussten den Tenor der Kommentare ebenfalls nur wenig. Jeder Blick scheint allein die Wachsfiguren zu fixieren, während ihre Umgebung ins Dunkel zurücktritt. Die detailgenaue Darbietung des sonst Verborgenen, nicht Kunstwürdigen oder nicht Gesellschaftsfähigen, löst bei den Betrachtern Schrecken und Faszination zugleich aus.²⁸ Es gilt ihnen als düstere Phantasie oder grauenvolle Wahrheit. Im Hintergrund ihrer Überlegungen steht dabei unübersehbar die Frage nach der Moral der Geschichte und damit nach der Moral der Darstellung. Doch diese Frage wird in keinem der musealen Kontexte mitformuliert oder auch nur erkennbar unterstützt.

²⁷ Ludwig Hermann Friedländer, 1790–1851, Studium der Medizin in Königsberg, ab 1815 mit dem Maler Philipp Veit in Italien. Zur Fehldatierung vgl. Anm. 16. Friedländer (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 252–53: „Die Krone des Museums bleibt immer die kostbare, achtzehn Kabinette füllende Sammlung von Wachspräparaten der menschlichen Anatomie. Ein besonderes kleines Gemach enthält die Arbeiten des Sicilianers Zumbo (zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts). Er hat in einigen kleinen meisterhaften, aus Wachs gearbeiteten Gruppen die Stufenfolge der Verwesung und alle Gräueltaten der Pest, namentlich derjenigen, die unter dem Namen des schwarzen Todes 1348 wüthete und aus Boccazzens unsterblicher Schilderung bekannt ist, abgebildet.“ Es folgt das obige Zitat. Zu Friedländers Biographie: Werner Piechocki, Ludwig Hermann Friedländer (1790–1851), in: Völker, Arina und Burchard Thaler (Hg.), *Die Entwicklung des medizinhistorischen Unterrichts*. Halle 1982 (Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, Wissenschaftl. Beiträge 6 (1982), E 43), S. 97–111. Ich danke Hans-Uwe Lammel für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

²⁸ Wieweit diese Reaktion gewissen italien-typischen Topoi folgt, wäre noch zu prüfen. Vgl. dazu Koch, Dieter, *Schönheit und Dekadenz*. Die Italienerfahrung britischer Reisender im 19. Jahrhundert. Trier 1990 (Grenzüberschreitungen 1).