



# Faszination der Präsenz

DIE WACHSBÜSTE DES JOHANN WILHELM LOEFFELHOLZ

In seiner letzten Nummer des Jahres 1861 meldete der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, die in Veilhof bei Nürnberg residierenden Freiherren von Loeffelholz hätten dem Germanischen Nationalmuseum »verschiedene alterthümliche Gegenstände, worunter namentlich ein vortrefflich gearbeitetes, lebensgroßes Porträt in Wachs aus dem 16. Jahrhundert, zur Aufstellung übergeben«. Die damals an die Öffentlichkeit gelangte Büste zeigt Johann Wilhelm Loeffelholz (1558–1600), und tatsächlich verdient das in den vergangenen Jahrzehnten wegen seines lädierten Zustands im Depot verwahrte Bildwerk aufgrund seiner bemerkenswerten Qualität und außergewöhnlichen Wirklichkeitsnähe besondere Aufmerksamkeit (Abb. 1).

Die stattliche Gestalt wendet ihr von dichtem, kurzem Haar bedecktes Haupt leicht zur linken Schulter. Markante Nase und schmale Brauen verleihen dem Antlitz ebenso Charakter wie der gepflegte, die äußeren Wangenpartien bedeckende, am Kinn spitz gestutzte und die Oberlippe buschig überlappende Vollbart, die gefurchte Stirn und die fein modellierten Augenhöhlen. Eine kostbare weiße Halskrause, auch als Kröse oder Mühlsteinkragen bekannt, hebt den Kopf prägnant vom Körper ab, der in ein schwarzes Wams mit darüber liegendem Koller gekleidet ist, ein vor der Brust geknöpftes, ärmelloses Obergewand, das hier die Schultern mit Achselstücken betont<sup>1</sup>. Die aufwendige Oberflächenstrukturierung lässt keinen Zweifel daran, dass der Kragen ein Erzeugnis aus teurer Spitze imitiert. Das Untergewand soll ein Kleidungsstück aus feinem geschlitzten Stoff wiedergeben, und mit den Knöpfen dieses mit die Schultern betonenden Achselstücken versehenen Kollers sind kostspielige Posamentierarbeiten gemeint.

Lebensgröße und Haut imitierende Oberflächenqualität des Werkstoffes Wachs, naturnahe farbige Fassung von Antlitz und Tracht sowie die gläsernen Augen sind wesentliche Träger einer bestechenden Präsenzfaszination der Figur. Überdies verstärkt die Einhausung in einen rechteckigen, von einem eingezogenen Segmentbogen mit profiliertem Aufsatz überfangenen Schrein aus Nussbaumholz, dessen Front sich mittels einer bleiverglasten Tür

öffnen lässt, die merkwürdige, im Wortsinn täuschend echte Erscheinung der Gestalt.

## Der Dargestellte und sein Bild

Johann Wilhelm Loeffelholz von Colberg entstammte einer seit dem 13. Jahrhundert nachweisbaren Bamberger Ministerialenfamilie, die Anfang des 15. Jahrhunderts nach Nürnberg übersiedelt und in das Patriziat der Freien und Reichsstadt aufgestiegen war. Ab 1440 gehörte die Sippe dem Inneren Rat der Stadtrepublik an. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts, als Thomas Loeffelholz (1452–1527) Truppen für den bayerischen Herzog Albrecht IV. (1465/67–1508) befehligt und dafür Schloss Colberg bei Altötting erhalten hatte, nannte sich die Familie nach diesem Besitz. Sie brachte Geistesgrößen wie den humanistischen Rechtsgelehrten und Dichter Johann Loeffelholz (1448–1509) hervor, vor allem aber geschäftstüchtige Kaufleute.

Auch Johann Wilhelm Loeffelholz war Kaufmann. 1581 heiratete er Helena Imhof (1563–1638), und 1585 trat er in den Rat der Reichsstadt ein. Er, so wusste der Pfarrer und Genealoge Johann Gottfried Biedermann (1705–1766) 1748 aufschlussreich zu berichten, »wohnete auf dem Schwabenberg und ward insgeheim der reiche Loeffelholz genennet«<sup>2</sup>. Der Patrizier war jedoch nicht nur als Vorstand eines Handelshauses erfolgreich, sondern auch als Ehemann. Mit seiner Frau zeugte er neun Kinder, von denen nur drei im frühen Alter verstarben. Darüber hinaus ist aus seinem Leben allerdings kaum etwas überliefert. Im November 1600, als er für »seine Söhne Tuch und andere Waaren einkauffen wollte, ward er von einem Schlag Fluß übereilet« und starb kurz darauf. Seinen Leichnam bestattete man auf dem Friedhof von St. Jobst.

Offenbar kurz vor seinem Tod wurde eine Bildnismedaille in Auftrag gegeben, die in mehreren, sowohl in Silber und Bronze als auch in Blei und in Zinn ausgeführten Exemplaren erhalten ist (Abb. 2)<sup>3</sup>. Während einige dieser Stücke auf der Rückseite das Bild seiner Gattin tragen, besitzen andere dort eine leere Fläche. Die Existenz dieser Varianten deutet auf zwei verschiedene Anlässe beziehungsweise Konstellationen hin: Werden Beauftragung, Modellierung und Anfertigung der doppelseitig ausgeprägten

Abb. 1 *Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Nürnberg, 1600, Zustand nach der Restaurierung*



Abb. 2 Bildnismedaille auf Johann Wilhelm Loeffelholz, Nürnberg, 1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Schaumünze noch zu Lebzeiten von Loeffelholz erfolgt sein, dürfte die einfache, plakettenartige Ausführung im Zusammenhang mit dem Ableben des Dargestellten entstanden sein. Also ist zu folgern, dass die nur einseitig reliefierten Stücke zwar aus derselben Form, aber als Gedächtnisbildnisse anlässlich des Begräbnisses oder danach hergestellt worden sind. Die einzelnen Exemplaren auf dem Brustausschnitt vertieft eingezeichnete Jahreszahl 1600 beziehungsweise 1601 datiert die jeweilige Ausführung und scheint diesen Schluss zu bestätigen.

Jedenfalls gibt die anonyme, von einem Perlstab gesäumte Medaille den Patrizier als Brustbild im Dreiviertelporträt wieder und zeigt somit starke Ähnlichkeit mit der lebensgroßen Wachsbüste. Barhäutig mit kurzem Spitzbart stellt sich Loeffelholz auch auf dem kleinformatischen Reliefbild im Damastkoller mit Mühlsteinkragen vor. Eine goldene Kette betont hier seine Würde. Die umlaufende Inschrift nennt Name und Alter des 42jährigen. Vermutlich war das kleinformatische Porträt das Vorbild für das lebensgroße Konterfei. Der Schöpfer der Medaille beziehungsweise des Medaillenmodells ist allerdings ebenso unbekannt wie der Künstler, der die Wachsbüste schuf.

## Wachsbildnerei in Nürnberg

In der Bildhauerei kam dem Werkstoff Wachs aufgrund seiner Eigenschaft der leichten Modellierbarkeit und der daraus folgenden Verwendung zur Herstellung von Modellen grundsätzlich hohe Bedeutung zu. In Nürnberg hatte sich, soweit heutige Kenntnisse reichen, zwar keine eigenständige Wachsbildnerei etabliert. Da die Stadt jedoch im 15. und 16. Jahrhundert eines der bedeutendsten deutschen Zentren für künstlerischen Bronze- beziehungsweise Messingguss darstellte und das Material zwangsläufig zu den unentbehrlichen Voraussetzungen zur Herstellung entsprechender plastischer Vorarbeiten für erzene Bilder gehört, ist davon auszugehen, dass die hiesigen Künstler der Renaissance mit dem Stoff umzugehen verstanden. Die Herstellung von Wachsmodellen gehörte überdies zu den geläufigen Arbeitsschritten von Goldschmieden, die in der Stadt ein hohes künstlerisches Niveau vertraten.

Nicht zuletzt wegen der vielfältigen Verwendung von Wachs in Nürnberg, vor allem im Zusammenhang mit den Modellen des künstlerischen Messinggusses, ist es erstaunlich, dass aus dem 16. Jahrhundert kein größeres Bildwerk in diesem Material überliefert ist. Das Fehlen von Vorgängerwerken ist also allemal bemerkenswert. Auf jeden Fall stellt die Plastik somit das älteste großformatige Nürnberger Wachsbildwerk dar.

Eine konkrete Vorstellung von der entsprechenden lokalen Bildnerei lässt sich erst ab dem frühen 17. Jahrhundert gewinnen. Der renommierteste, auf diesem Gebiet hier tätige Künstler war Georg Holdermann (1585–1629). Er lernte bei seinem Vater Dietrich Holdermann († 1609), der aus Burgsteinfurt in Westfalen zugewandert war, 1577 das Nürnberger Bürgerrecht erhalten und sich als Goldschmied betätigt hatte. Auch Georg Holdermann dürfte zunächst auf diesem Gebiet gearbeitet haben, wird er doch im Todesjahr des Vaters als Goldschmied genannt. Später, ab 1614, kommt er in den Schriftquellen allerdings nur noch als »Wachsbossierer« und »Conterfetter« vor, das heißt Porträtist für Medaillen. Anzunehmen ist daher, dass er nun vornehmlich Modelle für Güsse arbeitete und Wachsporträts schuf.

Die frühesten von ihm verbürgten oder ihm stilistisch zuzuweisenden eigenständigen Bildnisse in dem leicht formbaren Stoff stammen vom Beginn des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts. Dazu gehören großformatige Tafeln mit kleinen Porträtmedaillons der Septemviren, den entscheidenden Machthabern im Nürnberger Rat, kleinformatische Ganzfigurenbildnisse oder Büsten im Relief<sup>4</sup>. Das 1611 datierte und in der gedrechselten, ursprünglich dafür bestimmten Holzkapsel verwahrte Brustbild des Nürnberger Ratsherrn Jobst Friedrich Tetzl (1556–1612) etwa vermittelt einen guten Eindruck von diesem wichtigen Aufgabenfeld der Wachsbildnerei und der künstlerischen Könnerschaft des Schöpfers solcher Arbeiten (Abb. 3).

Nichtsdestotrotz existiert kein triftiger Anhaltspunkt, Holdermann die vermutlich 1600 geschaffene Loeffelholz-Büste zuzu-



Abb. 3 Bildnis des Jobst Friedrich Tetzl, Georg Holdermann, Nürnberg, 1611. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

schreiben, wäre eine solche Zuweisung doch schon aufgrund seines Alters problematisch. Fehlende Bezüge zum Schaffen seines Vaters verbieten eine Verbindung des lebensgroßen Loeffelholz-Porträts mit dem zugewanderten Goldschmied ebenso wie mit seinem damals als Wachsbossierer tätigen Schwager, dem 1632 verstorbenen Kaufmann Heinrich Kramer, oder jenem Justinus Psalmair, einem aus Stuttgart ausgewiesenen Goldschmied und Wachsbossierer, der 1597 in Nürnberg auftauchte, ab 1608 in Wöhrd und später in Gostenhof wohnte<sup>5</sup>.

Zur gleichen Zeit wirkte Johann Philipp van der Pütt (um 1570–1619) in der Stadt. Der aus Dordrecht stammende Medailleur und Wachsbossierer war 1589 Nürnberger Bürger geworden. Sein im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenes Bildnismedaillon Hans VII. Praun (1556–1608) zeigt diesen in Gestalt, Haltung und Tracht der Darstellung des Johann Wilhelm Loeffelholz eng verwandt, doch reichen solche Ähnlichkeiten und die derzeitigen Kenntnisse vom Werk des Meisters für eine Zuschreibung der Büste im Germanischen Nationalmuseum nicht aus (Abb. 4)<sup>6</sup>.

Schließlich käme auch der aus Augsburg stammende Matthäus Carl (um 1560–1609) als Schöpfer unseres Wachsbildes in Frage. Der 1585 in Nürnberg als Meister bestätigte und eingebürgerte Künstler, der 1602 nach Amberg abwanderte, wurde in den städtischen Akten als »goldarbeiter und conterfetter in wachs« geführt<sup>7</sup>. Dass er lebensgroße Wachs bildwerke anzufertigen verstand, lässt die Nachricht vermuten, Kurfürst August von Sachsen habe ihm 1590 einen Diamanten zukommen lassen, der für den



Abb. 4 Bildnis des Hans VII. Praun, wohl Johann Wilhelm von der Pütt, Nürnberg, um 1590/1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 5 Bildnis des Paulus Praun, Matthäus Carl, Nürnberg, 1584. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 6 Halbfigur des Willibald Imhoff, Johann Gregor van der Schardt, Nürnberg, 1570. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

Elefantenorden eines – zwangsläufig lebensgroßen – Porträts König Friedrichs von Dänemark bestimmt war. Das Werk ist nicht überliefert. Von der Qualität seines Könnens zeugen heute jedoch noch kleinformatige Arbeiten wie das auf Schiefer modellierte Bildnismedaillon des Paulus Praun aus koloriertem Wachs von 1584, das sich in einer originalen verglasten Holzkapsel befindet (Abb. 5)<sup>8</sup>.

So wichtig und dringend sich die Frage nach der Autorschaft der Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz also stellt und so verlockend sich einige Künstler dafür auch anbieten mögen, lässt der gegenwärtige Kenntnisstand zur Nürnberger Wachsbildnerei um 1600 eine konkrete Zuschreibung an einen hier wirkenden Meister nicht zu.

### Inspirationsquellen

Wiewohl aus den Jahrzehnten um 1600 eine Anzahl in Nürnberg geschaffener Wachsporträts existiert, kommt den Dimensionen der Büste keines jener Stücke nahe. Daher ist sie angesichts der Verwendung des speziellen Materials in der Kunst der alten Reichsstadt einzigartig. Allerdings überkam eine in Größe und Präsenzfaszination vielfach vergleichbare Plastik in einem anderen Werkstoff: die Halbfigur des Willibald Imhoff (1509–1580),



Abb. 7 Bildnisbüste Friedrichs II. von Dänemark, Johann Gregor van der Schardt, um 1577/78. Hillerød, Frederiksborg Museum

Enkel des Humanisten Willibald Pirckheimer (1470–1530). Das lebensnah polychromierte Brustbild besteht aus gebranntem Ton und zeigt den energischen Handelsherrn und kenntnisreichen Kunstsammler bärtig, in Wams und schwarzer Schube, einen Ring in der Linken betrachtend (Abb. 6). Es entstand im Jahr 1570, also gut eine Generation früher als das Loeffelholz-Porträt<sup>9</sup>.

Die Plastik stammt von dem in Nimwegen geborenen und in Rom geschulten Bildhauer Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1591), der unter anderem für Kaiser Maximilian II. und den dänischen König Friedrich II. tätig war. Er darf als einer der bedeutendsten plastischen Porträtisten seiner Zeit nördlich der Alpen gelten. Gerade seine lebensgroßen Werke sind von einer kaum zu überbietenden haptischen Präsenz gekennzeichnet. Meisterliche plastische Schilderung von Oberflächenstrukturen, lebensnahe, teilweise veristische Farbfassung und ungewöhnlich starke psychische Durchdringung der porträtierten Gestalten erklären sie zu Spitzenwerken der ausgehenden Renaissance.



Abb. 8 Bildnis des Paulus Praun, Johann Gregor van der Schardt, Nürnberg, 1580. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bildnisse wie die Halbfigur Imhoffs dürften seinerzeit in der Nürnberger Oberschicht besondere Aufmerksamkeit erregt und hohe Wertschätzung genossen haben, und man muss vermuten, dass dem unbekanntem Wachsbildner diese Arbeiten von der Schardts bekannt waren. So befand sich damals im berühmten Kunstkabinett des Patriziers Paulus Praun (1548–1616) die fast lebensgroße Terrakotta-Büste Friedrichs II. von Dänemark (1534–1559), die 1577/78 vielleicht als Vorarbeit zu einer heute auf Schloss Rosenborg in Kopenhagen aufbewahrten Bronze entstanden war. Das im 19. Jahrhundert als vermeintliches Werk des Nürnberger Gießers Georg Labenwolf (um 1530–1585) in die Königlichen Museen zu Berlin gelangte Stück wird heute im Frederiksborg Museum in Hillerød aufbewahrt (Abb. 7)<sup>10</sup>. Es zeigt den in Plattenharnisch mit Halskrause gekleideten dänischen Monarchen mit leicht nach links gewandtem Haupt. Dichtes Haupt- und Barthaar sind lebendig, jede Falte des Gesichtes in weicher, scheinbar hautähnlicher Konsistenz gebildet. Die bemerkenswerte Polychromie sucht den Verismus der dreidimensionalen Darstellung auf ihre Weise noch zu steigern.

Neben diesen beiden lebensgroßen Bildnissen existierten in Nürnberg eine Reihe kleinerer Porträts, die der Künstler offenbar während seines Aufenthaltes in der Stadt im Jahr 1580 geschaffen hatte. Imhoff, Praun und andere Patrizier hatten sich damals in Gestalt von Reliefmedaillons eingeschriebenen Profilbüsten konterfeien lassen<sup>11</sup>. Selbst diese weit unter Lebensgröße bleibenden Bildwerke bezeugen eindrucksvoll das Können des Künstlers, die Hautoberfläche stofflich zu schildern.



Abb. 9 Bildnis des Johann Eisen, Lorenz Strauch, Nürnberg, 1610. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bis auf Willibald Imhoff, der auf seinem damals geschaffenen Abbild wie in der zehn Jahre zuvor gefertigten Halbfigur die schon in der Reformationszeit gebräuchliche Schaubie trägt, kleiden sich sämtliche damals porträtierten Nürnberger Herren in das über das Wams mit dem Mühlsteinkragen gezogene, vor der Brust geknöpfte Koller. Das etwa 23 cm im Durchmesser große Medaillon mit dem Brustbild Paulus Prauns im Germanischen Nationalmuseum beispielsweise zeigt das vornehme Obergewand mit der markanten Knopfleiste und dem hochstehenden, die Halskrause vorteilhaft staffierenden Stehkragen in exemplarischer Weise von der Seite (Abb. 8)<sup>12</sup>. Das von Lorenz Strauch (1554–1630) 1610 gemalte Porträt des Nürnberger Zuckerbäckers und Kaufmanns Johann Eiser (1565–1638) dokumentiert solch ein Kleidungsstück sogar so detailliert, dass die »zerschnittenen« Muster aus Kreuz- und Rautenmotiven sowie die Posamentierung der Knöpfe zu sehen sind (Abb. 9)<sup>13</sup>.

Ein aus Seide bestehendes süddeutsches Exemplar aus derselben Zeit im Germanischen Nationalmuseum bezeugt mit dem auf diese Weise musterartig geschlitzten Stoff und textil umhüllten Knöpfen die Eleganz und Kostspieligkeit jener Obertheile, die in der Bauchgegend oftmals prall ausgestopft waren (Abb. 10)<sup>14</sup>.

Zur Entstehungszeit dieser Porträts trugen die im besten Alter befindlichen Herren also das schwarze Koller, während der schon im Greisenalter stehende Willibald Imhoff der altertümlichen Schaube treu blieb. Daher ist zu schlussfolgern, dass das Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Söldnerkleidung in die bürgerliche Tracht übernommene ärmellose Überwams ab den 1560er Jahren auch in Nürnberg zur modernen, repräsentativen Tracht der jüngeren Patrizier und Kaufleute gehörte. Johann Wilhelm Loeffelholz präsentiert sich sowohl auf seiner Medaille als auch in der Wachsbüste auf eben diese Weise.

Johann Gregor van der Scharchts lebensnahen Porträts konnte in der Stadt damals niemand nur annähernd Gleichartiges zur Seite stellen. Hinsichtlich des plastischen Konterfeis hatte er Maßstäbe gesetzt. Dass die Idee zu einer nach Illusion strebenden Büste des Johann Wilhelm Loeffelholz von diesen Werken inspiriert war, ist daher auf jeden Fall in Betracht zu ziehen. So stellte auch van der Scharchts Medaillon mit dem Haupt Paulus Prauns (Abb. 8) die Vorlage für das kleine, vier Jahre später von Matthäus Carl angefertigte Wachsbildnis dar (Abb. 5).

### Die Frage der Zweckbestimmung

Schaumünzen mit dem eigenen Bildnis, gegebenenfalls zusätzlich mit dem der Gattin oder dem Familienwappen prägen oder gießen zu lassen, gehörte in der sozialen Schicht, der Loeffelholz zuzurechnen ist, nahezu zum guten Ton. Sie dienten als repräsentative Geschenke oder postume Erinnerungsstücke. Ein lebensgroßes plastisches Porträt anfertigen zu lassen war dagegen bei weitem ungewöhnlicher. Die Frage, welche Gesinnung und Zweckbestimmung diesem Auftrag zugrunde lagen, ist daher nur folgerichtig.

Die Halbfigur Willibald Imhoffs, die zu den bedeutendsten Bildnissen der deutschen Renaissance zählt, gehört zu den frühesten plastischen bürgerlichen Porträts nördlich der Alpen und besitzt seine Vorbilder in Oberitalien. Beachtenswert ist darüber hinaus der geschilderte Moment, die Vertiefung in die Betrachtung eines Fingerrings. Gemeinhin war das Motiv des Rings mit Ehepaarbildnissen verbunden, wo das Schmuckstück den partnerschaftlichen Bund zu signalisieren hatte. Hinsichtlich des Imhoffschen Konterfeis geht man davon aus, dass es den Kenner bezeichnen sollte. Warum sich der Dargestellte eingedenk dieser Intention nicht eher mit einer Medaille, Plakette oder einer anderen Kleinplastik schildern ließ, wäre zumindest zu fragen. Ohne Zweifel ist die Pose für die Darstellung eines Paarbildnisses eher seltsam. Außerdem wird davon ausgegangen, dass die in den Dimensionen geringere Halbfigur seiner Gemahlin, der Anna Imhoff (1528–1601), erst im Zusammenhang mit dem Nürnberger Aufenthalt Gregor van der Scharchts 1580 entstand. Ob die Patriziergattin vor oder nach dem Tod ihres in jenem Jahr verschiedenen Ehemannes porträtiert wurde, ist allerdings auch nicht gewiss. Das schwarze, hochgeschlossene Kleid und das Gebetbüchlein, das sie in den bis

zu Sehnen und Adern präzise modellierten Händen hält, artikulieren zwar Wohlanständigkeit und fromme Ausrichtung des Lebens, Aufschluss über ihren Stand vermittelt die Tracht jedoch nicht.

An welchem Ort Imhoffs Porträt in seinem Anwesen damals aufgestellt war, ist ebenfalls unbekannt. Sollte die geschilderte Geste tatsächlich den Kunstkenner meinen, könnte diesbezüglich etwa ein Kabinett in Betracht gezogen werden. Als das tönernerne Figurenpaar 1858 an die Königlichen Museen zu Berlin verkauft wurde, wo es seitdem zum Bestand der heute im Bodemuseum beheimateten Skulpturensammlung gehört, befand es sich jedenfalls in der Hauskapelle des Imhoffschen Stadthauses<sup>15</sup>. Ob diese Platzierung als ursprüngliche angesehen werden kann, ob sie etwa in die Zeit der Komplettierung mit der Frauenfigur zum Paarbildnis, in die unmittelbare Periode nach dem Tod des Patriziers zu datieren ist oder aber zu einem noch späteren Zeitpunkt erfolgte, lässt sich derzeit nicht entscheiden.

Wiewohl sich dieser Punkt als Problem darstellt, ist es erstaunlich, dass diese Frage bisher noch nie gestellt worden ist, zielt sie doch wesentlich auf Bedeutung, Funktion und Rezeption solcherart lebensgroßer plastischer Porträts. Wann immer auch die verbürgte Aufstellung in der Hauskapelle vorgenommen wurde, darf zumindest vermutet werden, dass sie ihre Intention im Totengedächtnis hatte. Schließlich besitzt die Herstellung lebensgroßer, extrem naturalistisch gebildeter Bildnisse seine Wurzeln und eine lange Tradition in Funeralbrauchtum und Votivwesen<sup>16</sup>.

Erfolgte also die Modellierung der Büste des Johann Wilhelm Loeffelholz etwa aus solcherart Beweggründen und einer diesbezüglichen Zweckbestimmung? War die extrem illusionistische Gestaltung nicht wie bei Imhoff der Repräsentation künstlerischer Kennerschaft und Modernität, sondern von Anfang an vor allem dem Andenken des Porträtierten geschuldet und dem Werk von Beginn an ein Zweck eigen, der auf die Memoria zielte? Immerhin entstand die Loeffelholz-Büste im Todesjahr des Dargestellten, höchstwahrscheinlich sogar erst nach seinem Ableben. Auch dass die Verwendung des Werkstoffes Wachs auf dem Gebiet der Begräbnis- und Totengedächtniskultur einen hohen Stellenwert besaß und das treibende Motiv dabei die möglichst große Annäherung an die lebende Form des menschlichen Körpers war, rückt das aufgrund der Ausstrahlung einer leibhaftigen Gegenwart bemerkenswerte Stück des Germanischen Nationalmuseums zumindest in dieses Licht.

Doch auf diesem Gebiet sind möglichen Schlüssen ebenfalls Grenzen gesetzt. Der gegenwärtige Kenntnisstand zur Geschichte des privaten Lebens in Nürnberg um 1600 ist zu gering, als dass er die Beantwortung der spannenden Frage nach der ursprünglichen Funktion der Loeffelholzschen Wachsplastik heute bereits zuließe. Während dieser Aspekt also der zukünftigen Forschung vorbehalten bleiben muss, gelang es dagegen aufgrund der jüngst angestrebten kunsttechnologischen Untersuchung, die Herstellungstechnik des lange Zeit magazinierten Stückes bis in Einzelheiten hinein zu erhellen.

## Herstellungstechnik

Bisher war bekannt, dass die Porträtbüste im Wesentlichen aus Wachs besteht, einem Material, mit dem sich – wie es in einem 1715 veröffentlichten Künstlerlehrbuch heißt – Darstellungen von Menschen schaffen ließen, »dass man/ wann man sie gähe erblickt/ fast vermeint/ es seye ein lebendiger Mensch«<sup>17</sup>. Sie ist in einen vitrinenartigen Kasten aus Nussbaumholz eingefügt, der gemeinhin als nachträgliche Zutat angesehen wurde und als Werk des 17. Jahrhunderts galt. Die Untersuchung zeigte jedoch, dass er zeitgleich mit der Porträtbüste angefertigt worden sein muss. Die Plastik ist nämlich direkt auf jene Holztafel modelliert, welche die Rückwand des Gehäuses bildet und die so die praktische Möglichkeit bietet, die Büste von hinten aus dem Kasten zu nehmen.

Bevor das wächserne Bildwerk Schritt für Schritt aufgebaut wurde, erhielt jene Tafel eine schwarze Farbfassung. Da diese Monochromie an mehreren Stellen auch auf den Außenkanten der aus fünf Brettern gebildeten Wand zu finden ist, wurde deren Form, welche notwendigerweise auch die des Kastens ist, nie verändert. Daher ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass der Kasten für die Aufbewahrung des plastischen Bildnisses bestimmt war und diesem Zweck von Anfang an diente.

Um den Herstellungsprozess im Detail nachvollziehbar zu machen, wurde das Objekt mikroskopisch untersucht und geröntgt: In die schwarz gefasste, rückseitige Holztafel des Schreins hatte man von hinten mehrere handgeschmiedete Nägel eingeschlagen. Ihre Spitzen ragen vorn einige Zentimeter aus den Brettern heraus. Um diese Nägel ist die Wachsbüste an die Holztafel modelliert worden. Wie an der Unterseite zu erkennen, wurde die Grundform des Büstenkörpers mit Hilfe eines Gerüsts aus mehrlagig gegautschter Pappe aufgebaut (Abb. 11)<sup>18</sup>. Von innen erhielt das Pappgerüst durch eine eingegossene, rotbräunlich glänzende Masse Festigkeit. Bei diesem sehr harten, spröden und leicht transparenten Material handelt es sich vermutlich um ein Harz. Zur eigentlichen Modellierung des Körpers in zeitgenössischer Bekleidung mit Wams und Koller diente schwarze Wachsmasse, mit welcher das Gerüst außen überzogen ist. An der Unterseite des Wamses bedeckt das schwarze Wachs die harzartige Füllung. Laufspuren zeigen, dass es in flüssigem Zustand aufgebracht und in verschiedene Richtungen verteilt wurde. Die Büste muss dafür mit der Unterseite nach oben gedreht und geschwenkt worden sein.

Im Vergleich mit dem zeitgenössischen Wams aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums wird deutlich, in welchem hohem Maß eine naturgetreue Nachbildung bei der Gestaltung der Wachsbüste angestrebt wurde (Abb. 10). Nach der Mode der Zeit finden sich an den Ärmeln des wächsernen Wamses geschlitzte Muster, wie sie auch an dem textilen Beispiel ausgeführt sind. Vor allem gleichen sich die Knöpfe der beiden Objekte. Bei den Posamentenknöpfen des Kleidungsstücks sind Kordeln um einen hölzernen Knopfkern geflochten (Abb. 12)<sup>19</sup>. Die Knöpfe auf den



Abb. 10 Männerwams, Süddeutschland, um 1580/1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 11 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Unterseite

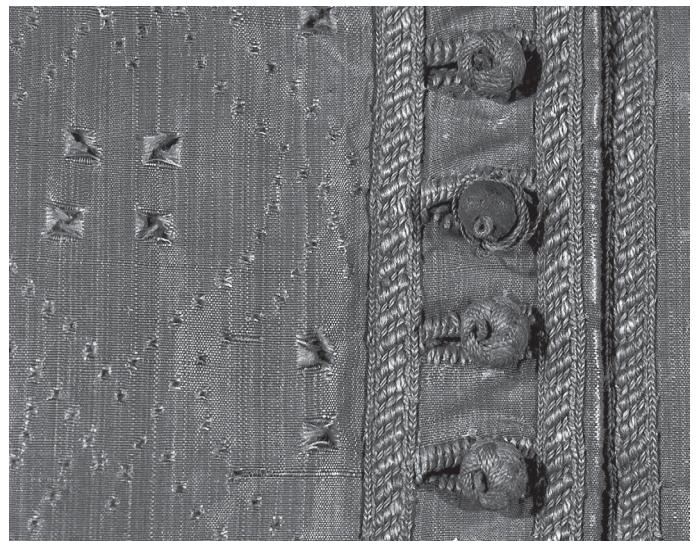


Abb. 12 Männerwams, Süddeutschland, um 1600, Posamentenknöpfe, Borten und Schlitzmuster im Seidengeewebe. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





Abb. 13 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, geschlitzte Oberfläche des Ärmels, nachgeahmte Posamentenknöpfe und aufgesetzte Borten



Abb. 15 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Mühlsteinkragen mit Resten aufgesetzter Spitzenimitation

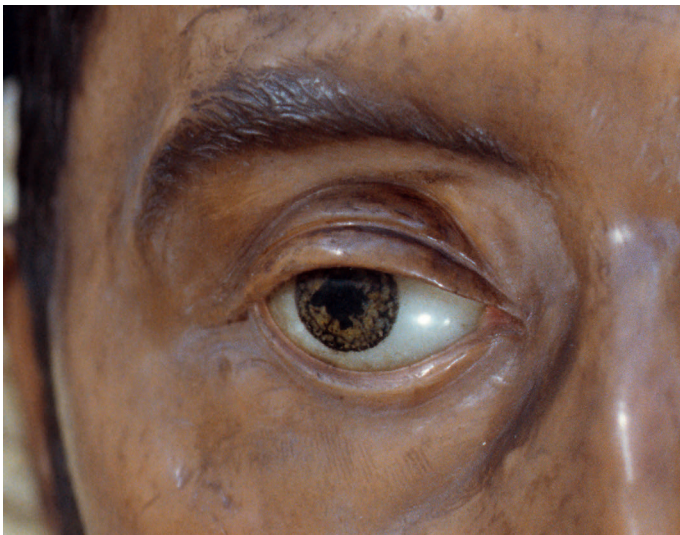


Abb. 14 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Glasaug

Ärmelstücken und am Wams der Wachsbüste entsprechen dieser Gestaltung vollkommen (Abb. 13). Sie wurden mit schwarzem Wachs in einer Form gegossen, wobei die Drahtstifte, mit denen sie am Wams befestigt sind, beim Guss mit eingearbeitet wurden. Die beiden größeren vergoldeten Knöpfe am Koller sind aus rotem

Wachs gefertigt. Weiterhin sind das Wams sowie das darüber getragene Koller mit erhabenen schmalen Borten besetzt, in die ein Kreuzmuster geprägt ist. Ihre Übereinstimmung in Breite und Erscheinungsbild lässt auf die Verwendung eines Modells oder Prägewerkzeugs schließen.

Das für die Modellierung des Hauptes verwendete Wachs hat eine blasse gelblich-orange Tönung. Vermutlich ist es mit Bleiweiß und Zinnober eingefärbt. Die beim Röntgen benötigte Strahlungsenergie erreichte nahezu die für Metall erforderliche Größenordnung. Folglich müssen schwermetallhaltige Pigmente Bestandteil der Wachsmasse sein.

Auf den Röntgenaufnahmen sichtbare Hohlräume deuten darauf hin, dass der Kopf hohl gegossen wurde<sup>20</sup>. Die Augen zeichnen sich im Röntgenbild als ovale Scheiben ab. Es handelt sich hier also nicht um echte kugelförmige Glasaugen, wie sie etwa in Quellschriften erwähnt werden, sondern um halbe Glasschalen<sup>21</sup>. In diesen Glasschalen sind die Augäpfel und Pupillen offensichtlich von hinten mit verschiedenfarbigen Wachsmassen gestaltet worden (Abb. 14). Nachdem der Kopf gegossen war, wurden die Löcher für die Augen ausgeschnitten und die vorbereiteten Glasaugenschalen von hinten befestigt. Wahrscheinlich diente zu ihrer Arretierung eine Masse auf Wachsbasis<sup>22</sup>. Haare und Bart sind ebenfalls aus der hautfarbenen Wachsmasse gearbeitet.



Abb. 16 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Zustand vor der Restaurierung

Nach Fertigstellung der plastischen Gestaltung wurde der Kopf ganzflächig gefasst. Aufgrund des Erscheinungsbildes und der Wasserunlöslichkeit der Fassung sowie der historischen Quellenlage zur Fasstechnik auf Wachs kann man davon ausgehen, dass es sich um eine Ölfarbe, eventuell mit Harzanteil handelt<sup>23</sup>. Der Farbauftrag ist relativ dünn. Im Inkarnat sind verschiedene Farbschattierungen weich ineinander vertrieben. Die braune Fassung von Bart und Haupthaaren ist jedoch in sich kaum differenziert.

Im letzten Arbeitsgang entstand der weiße Mühlsteinkragen. Er weist in den Vertiefungen am Rand zwei kleine Löcher auf, durch die Hohlräume in den Falten sichtbar sind. Bei der Herstellung wurden folglich weiße Wachsplatten in Falten gelegt und am Hals befestigt. Die bei der Fältelung entstandenen Röhren schloss man

am äußeren Rand mit Wachs und schuf so eine scheinbar massive Form. Zur Imitation von Spitze schmückten kleine Prägemuster an den vorderen Rändern den Kragen. Diese Muster wurden offenbar separat in kleine Wachsplättchen geprägt und anschließend auf dem Kragen befestigt (Abb. 15).

#### Schadensbild

Die Porträtbüste wies zahlreiche Schäden auf. Starke Staubablagerungen verfälschten die ursprüngliche Farbigkeit. Die einzelnen Bretter der Holztafel, an welcher die Porträtbüste modelliert ist, waren alterungsbedingt geschwunden und hatten sich voneinan-



Abb. 17 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz während der Verleimung der Holztafel

der gelöst. Aus diesem Grund war die schwarze Rückwand mit einem groben Gewebe, einem Rupfen, beklebt worden (Abb. 16). Der Zeitpunkt dieser Maßnahme ist unbekannt, allerdings ließ sich feststellen, dass es sich um ein bereits industriell gefertigtes Textil handelte. Als Klebemittel zur Befestigung diente eine starke Glutinleimlösung. Jeweils links und rechts des Kopfes wies das Gewebe einen weißen Belag, vermutlich Pilzbefall, auf. Außerdem waren zu beiden Seiten des Hauptes Teile vom Kragen abgebrochen. Sie befanden sich jedoch noch nahezu in ihrer ursprünglichen Lage, da sie an der Rupfenbespannung der Rückwand klebten.

Im Kopfteil liegen, einlaufend in die Wangen, zwei Risse. An der Unterseite der Büste verlaufen ebenfalls Risse im Harz und in der Wachsmasse. Sie gehen jeweils von den geöffneten Fugen zwischen den Brettern der Rückwand aus, sind also dem Alterschwund des Holzes geschuldet. Außerdem existierten etliche Ausbrüche im Wachs. Am Gewand sind die aufgesetzten profilierten Schmuckbänder teilweise verloren, darüber hinaus fehlen fünf Knöpfe. Die Fassung ist im Gesicht vor allem an Stirn und Nase berieben.

### Konservierung und Restaurierung

Zunächst wurde der lose aufliegende Staub mit einem weichen Haarpinsel und dem Feinstaubsauger entfernt. Danach erfolgte eine feuchte Oberflächenreinigung mit Blitz-Fixschwämmchen. Als Reinigungsflüssigkeit diente destilliertes Wasser, dem das nichtionische Tensid Marlipal in 0,4%iger Konzentration zugesetzt war. Schließlich wurden Rückstände der Tensidlösung mit destilliertem Wasser entfernt. Das grobe Textil hatte sich bereits an

einigen Stellen von der Rückwand gelöst. Der Glutinleim, mit dem es aufgeklebt war, zeigte sich stark versprödet, so dass sich der größte Teil des Gewebes leicht trocken abziehen ließ. Wo das Gewebe noch stark fixiert war, ließ es sich nach kurzer Anquellzeit mit wenig Feuchtigkeit ablösen. Verbliebene Leimreste wurden mit dem Skalpell abgenommen.

Die durch den Alterungsschwund des Holzes entstandenen Fugen zwischen den Brettern der Rückwand wurden mit Lindenh Holz ausgefüllt. Anschließend konnten die losen Bretter der Rückwand wieder zu einer stabilen Tafel verleimt werden (Abb. 17). Die abgebrochenen Teile der Mühlsteinkrause ließen sich mit dem Skalpell leicht vom Rupfengewebe lösen. Nach der Oberflächenreinigung wurden sie mit Polyethylenglycol 6000, 30%ig in Ethanol wieder an der Büste fixiert. Zum Schließen der Fehlstellen in der Wachsmasse kam Polyethylenglycol 6000 in Ethanol, 60%ig, zum Einsatz. In Vorbereitung der anschließenden Retusche war das Ergänzungsmaterial mit Trockenpigmenten eingefärbt worden. Ein gut erhaltener loser Knopf wurde zur Herstellung einer Silikonform verwendet, mit deren Hilfe die Ergänzung der fünf fehlenden Exemplare erfolgte. Als Material diente Cosmoloid, eingefärbt mit Rußschwarz. Alle gekitteten Fehlstellen und auch durch Fassungsverluste stark fleckige Stellen im Gesicht, vor allem die Stirn, wurden abschließend mit Aquarellfarbe retuschiert (Abb. 1).

Aufgrund der beschriebenen Substanzsicherung und Restaurierung der polychromen Oberfläche erhielt das pittoreske Bildwerk eine der ursprünglichen weitestgehend entsprechende Wirkung zurück. Wie einst sicherlich schon dem Zeitgenossen des Porträtierten vermittelt es heute wieder die starke, beeindruckende Ausstrahlung der lebensgroßen Figur.

Frank Matthias Kammel, Anke Lorenz

## Anmerkungen

- 1 Max von Boehn: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. 5. Aufl. München 1996, S. 287. – Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1987, S. 302. – Wiebke Koch-Mertens: Der Mensch und seine Kleider, T. 1. Düsseldorf-Zürich 2000, S. 231.
- 2 Johann Gottfried Biedermann: Geschlechtsregister des hochadeligen Patriats zu Nürnberg. Bayreuth 1748, Tab. CCCIX.
- 3 Karl Domanig: Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Wien 1907, S. 107, Nr. 682, Abb. Taf. 76. – Christoph Andreas im Hof: Sammlung eines Nürnbergschen Münz-Cabinetts, T. I, Abt. II. Nürnberg 1782, S. 476–477, Nr. 11, 12.
- 4 Claudia Diemer: Georg Holdermann und Heinrich Kramer. Zu Nürnberger Wachsreliefs des frühen 17. Jahrhunderts. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1979, S. 121–140. – Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Mainz 1997, S. 37–51.
- 5 Oskar Gessert: Nürnberger Wachsbozzierer um 1600 (Thomas Stöhr?). In: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Bd. 5, 1925/26, S. 6–9. – C. Diemer (Anm. 4).
- 6 Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Caracci. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1994, Nr. 189, S. 368.
- 7 Nürnberger Künstlerlexikon. Hrsg. von Manfred H. Grieb. München 2007, S. 217–218.
- 8 Kunst des Sammelns (Anm. 6), Nr. 188, S. 367–368.
- 9 Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. Bearb. von Theodor Demmler. Berlin-Leipzig 1930, S. 374–375. – Hanne Honnes de Lichtenberg: Johan Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II. am dänischen Hof und bei Tycho Brahe. Kopenhagen 1991, S. 138–142.
- 10 Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 4: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Bearb. von Wilhelm Vöge. 2. Aufl. Berlin 1910, S. 169, Nr. 360. – H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 142–145.
- 11 H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 158–163.
- 12 H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 161–163. – Jeffrey Chipps Smith: German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580. Art in the Age of Uncertainty. Princeton/New Jersey 1994, S. 357. – Kunst des Sammelns (Anm. 6), Nr. 186, S. 363–365. – Rainer Schoch: Das Praunsche Kabinett – Eine Kunstsammlung als »Vorschickung«. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 5. Gesamtkoordination und Redaktion von Annette Scherer. Nürnberg 2002, S. 48.
- 13 Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Bearb. von Andreas Tacke. Mainz 1995, S. 251–253, Nr. 127.
- 14 Janet Arnold: Patterns of Fashion. The Cut and Construction of Cloths for Men and Women c. 1560–1620. London 1985, S. 80–81. – Jutta Zander-Seidel: Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650. München 1990, S. 199.
- 15 Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3 (Anm. 9), S. 374–375. – H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 138–142.
- 16 Julius von Schlosser: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 24, H. 3, 1911.
- 17 C.I.C.A.L.C.: Neue und wohl approbierte Haus- und Kunst-Übung [...]. Nürnberg 1715, S. 317. Zitiert nach Eva Eis: Die Oberflächengestaltung von Wachsarbeiten. Seminararbeit TU München, Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften, 2004, S. 3.
- 18 Bei der handwerklichen Papierherstellung bezeichnet das Gautschen den ersten Entwässerungsschritt nach dem Schöpfen des Papiers, das Ablegen des frisch geschöpften Papierbogens vom Sieb auf eine Filzunterlage. – Die für die Wachsarbeiten verwendete Pappe ist sehr kurzfasrig und wirkt völlig ungeleimt. Sie enthält sowohl ligninhaltige Bestandteile als auch Zellulosefasern. Außerdem wurden Wollfasern identifiziert. Pappe wurde zur Herstellungszeit der Büste üblicherweise aus Lumpen gefertigt. Dennoch ist Wolle als Bestandteil ungewöhnlich und zeigt, dass es sich um eine Pappe minderer Qualität handelt. – Für diese Information gebührt Dipl.-Restaurator Roland Damm und der Restauratorin Sabine Martius, Germanisches Nationalmuseum, freundlicher Dank.
- 19 Reinhold Reith: Lexikon des alten Handwerks. München 1990. S. 133.
- 20 Das Gießen von Wachs wird ausführlich beschrieben bei Reinhard Büll: Das große Buch vom Wachs. München 1977. – J. Meisl: Die Kunst der Wachsarbeit. Linz 1837. S. 443.
- 21 R. Büll (Anm. 20). – J. Meisl (Anm. 20).
- 22 Das Einsetzen der Augen beschreiben u. a. J. Meisl (Anm. 20) und Johann Melchior Cröker: Der wohl anführende Mahler. Jena 1736. Nachdruck hrsg. von Ulrich Schiebl. Mittenwald 1982, S. 318–319.
- 23 E. Eis (Anm. 17), S. 13. Eva Eis listet die in historischen Quellen erwähnten Bindemittel für die Fassung von Wachs auf. Als wasserunlösliche werden am häufigsten Ölfarben aufgeführt, darüber hinaus Wachs, Ölfirnis und Eiweiß.

## Abbildungsnachweis

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst: 7; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 2, 9 (Monika Runge), 10, 12 (Sabine Martius), 3–6, 8 (Jürgen Musolf), 11, 13–17 (Anke Lorenz).

## Porträtbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz

Nürnberg, 1600

Wachs, gefärbt, Glasaugen, Unterbau aus Pappe, Kasten aus Nussbaumholz mit Glaskasten, Rückwand Holztafel aus fünf Brettern (Bretter Laubholz, zwei Einschubleisten Nadelholz), H. 49 cm, Br. 68 cm, T. 15,5 cm (Büste), H. 75,5 cm, Br. 77 cm, T. 27 cm (Holzkasten)

Depositum der Freiherrlich von Loeffelholz'schen Familienstiftung, Nürnberg, seit 1861

Inv.Nr. Pl.O. 797

Literatur: Chronik des germanischen Museums. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Nr. 12, 1861, Sp. 441. – Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, S. 72. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, S. 390, Nr. 692.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Anke Lorenz, Nürnberg, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, April bis Juli 2007.