Zur Geschichte und Herstellung der Wachsvotivfigur der Anna Bruggmayr aus Fürstenfeldbruck im Kreszentia-Kloster Kaufbeuren

Von Angela Hückel und Irmgard Schnell-Stöger

Die Wachsvotivfigur im Kreszentia-Kloster Kaufbeuren stellt entsprechend der mündlichen Überlieferung und den Eintragungen im »Gutthatenbuch« des Klosters die Bräuerstochter Anna Bruggmayr aus Fürstenfeldbruck dar. Sie wurde mit der Bitte um Heilung von der hinfallenden Krankheit 1778 an die sel. Kreszentia verlobt. Angeblich ist das Wachsvotiv das Porträt der Votantin Anna Bruggmayr und hat ihre Größe (ohne Sockel 152 cm, mit Sockel 172 cm) und ihr Gewicht (ca. 50 kg). Auch die Kleidung ist eine Nachbildung der bürgerlichen Tracht Süddeutschlands[1] und so realistisch gearbeitet, daß in der Literatur häufig der Hinweis »mit echten Kleidern« gegeben wird.[2] Anna Bruggmayr war eine Tochter des Brucker Bierbräuers Karl Franz Bruggmayr, der die Metzgerbräustatt am Marktplatz von Fürstenfeldbruck 1763 von seinem Vater Martin Bruggmayr übernommen hatte.

Das Wachsvotiv wurde in einem eigens angefertigten Schrank aufbewahrt, wie es schon in den Anweisungen für Wachsmacher empfohlen wird: »man thut wohl, wenn man es in einem Schrank verwahrte, welcher an einem Ort stehet, der weder alzu trocken, noch alzu feucht ist«[3] und war mit einer Metallstütze durch Arme und Oberkörper an den Schrankwänden befestigt. Bis Ende 1983 stand es an seinem ursprünglichen Standort im Verbindungsgang vom Pförtnerhaus zum ältesten Klosterteil. Heute wird es im Andachtsraum der sel. Kreszentia gezeigt.

Auf den Sockel der Votivfigur sind in Kartuschen folgende Inschriften gestempelt: Vorderseite »EX VOTO 1778«, linke Seite »VON PETER STÜRZER«, Rückseite »LEBZELTER U WAX ARBE«,[4] rechte Seite »BOSIRT IN AUGSPURG«. Dadurch sind der Kunsthandwerker und Hersteller der Wachsskulptur, Peter Stürzer, und seine Zugehörigkeit zur Zunft der Lebzelter und Wachsarbeiter sowie der Herstellungsort Augsburg und das Votationsjahr 1778 überliefert. Es ist ungewöhnlich für Votivfiguren, daß Inschriften außer dem Jahr der Anheimstellung Künstler, Zunft und Herstellungsort nennen. Für das Wachsvotiv der Anna Bruggmayr stellen sie die einzigen gesicherten schriftlichen Quellen dar, durch sie wurden weitere Nachforschungen möglich. Sie dienen daher auch als Themen für die einzelnen Abschnitte der folgenden Untersuchung.

Votivgaben: »EX VOTO 1778«

Seit dem Mittelalter wurden lebensgroße, porträtähnliche Votive geopfert. Ihre Bedeutung und Entwicklung ist besonders in der neueren Literatur ausführlich bearbeitet.[5] Es wird deshalb nur in kurzem Überblick dargestellt, was zum Verständnis der Wachsfigur der Anna Bruggmayr wichtig ist. Votive oder Opfergaben wurden von Gläubigen zu einem Gnadenort gebracht, nachdem die von Gott oder einem bestimmten Heiligen erflehte Hilfe gewährt wurde. Dieser Weiheakt kann für die eigene Person ebenso wie für andere vollzogen werden. Der Dank wird in vielfältiger Form gezeigt, entweder in Natural-, Geld- und Meßstiftungen oder als Wachsopfer für den Kirchengebrauch. Gemalte Votivtafeln sowie Darstellungen erkrankter Körperteile aus Wachs, Ton, Holz oder Metall lassen deutlich erkennen, für welche Bitte dem Gläubigen Hilfe gewährt wurde. Die ganzfigurigen, z. T. lebensgroßen, plastischen Darstellungen von Menschen oder Tieren zeigen neben dem Hinweis

Wachsvotivfigur der Anna Bruggmayr, 1778, Vorderansicht, nach der Restaurierung. Foto: Münchner Stadtmuseum

auf Errettung aus einer Notsituation die besondere Anheimstellung des Votanten an.

Aus Wachs geformte Votive zählen zu den gebräuchlichsten Opfergaben; der Grund hierfür liegt zum einen in der leichten plastischen Verformbarkeit des Materials Wachs, zum anderen in dessen materiellen Wert für die Kirchen, da durch die eingeschmolzenen Wachsvotive der hohe Bedarf an Kerzen gedeckt werden konnte. In Mirakel- und Guttatenbüchern gibt es häufige Belege über die Opferung von Wachs im Gewicht des Votanten. Hierbei kann das Wachs umgeformt in Form einer Kerze, eines Körperteils oder als Skulptur dargebracht worden sein. Der magische Aspekt bei der Opferung von Wachs im Gewicht des Votanten wird gesteigert durch die zusätzliche Darstellung der Körpergröße und erfährt eine weitere Steigerung in der porträtähnlichen Darstellung. Daß die Opferung von lebensgroßen Wachsvotiven keine Seltenheit war, wird durch allgemeine Nachrichten aus dem 10. und 11. Jahrhundert, über gesicherte Berichte aus dem 13. Jahrhundert bis in unsere Zeit hinein belegt. In der Literatur werden berühmte Einzelvotive beschrieben. Von der Masse der Votive zeugen Darstellungen auf Gemälden und zeitgenössische Berichte. Nur wenige dieser Wachsvotive sind erhalten, zum einen wegen ihres materiellen Wertes für die Kirchen – sie wurden zu Kerzen verarbeitet –, zum anderen wegen der Empfindlichkeit des Materials Wachs.

Der Kunsthandwerker: »VON PETER STÜRZER«

Über das Leben und die Arbeiten des Wachsbossierers und Kunsthandwerkers Peter Stürzer, der seinen Namen so selbstbewußt in die Kartusche der linken Sockelseite stempelt, war bisher wenig bekannt. In der Literatur wird er nur im Zusammenhang mit der Wachsskulptur der Anna Bruggmayr erwähnt.[6] E. J. Pyke hat ihn nicht in das biographische Lexikon der Wachsmodelleure[7] aufgenommen. Erst Gislind Ritz stellte 1981 einige Lebensdaten von Peter Stürzer und seiner Familie zusammen.[8] Durch weitere Nachforschungen[9] ließen sich folgende Daten und Hinweise zum Leben und den Arbeiten Stürzers finden: Johann Peter Stürzer wurde um 1711 in Hemau/Oberpfalz geboren und starb, 69 Jahre alt, »cerarius artificiosissimus« genannt, am 30. September 1780 in Augsburg. Er heiratete 1744[10] die Kaufmannstochter Anna Maria Münch. Aus dieser Ehe stammten 17 Kinder, neun starben nachweislich bald nach der Geburt, auch die drei Söhne, die ebenfalls den Vornamen Peter hatten. Die Söhne Thomas Josef (*1748), Johann Kaspar (*1752) und David Balthasar (*1763) übten gleichfalls in Augsburg das Wachsmacherhandwerk aus und scheinen wiederholt namentlich mit ihren Familien in den Augsburger Matrikelbüchern auf.

Da jedoch keinem Sohn so ehrende Bezeichnungen zugelegt werden wie dem Vater, der auch bei einer Eintragung als Trauzeuge 1775 ausdrücklich »cerarius episcopalis« genannt wird, kann angenommen werden, daß die gefundenen Daten sich auf Peter Stürzer selbst beziehen. Ein Ansuchen um eine »Concession zum Tabakhandel« von 1811 in der Handwerksakte der Augsburger Wachsmacher,[11] das auch von einer Maria Franzia Stürzerin, Witwe, – sie war mit dem Sohn David Balthasar verheiratet – unterzeichnet ist, könnte schließlich darauf hinweisen, daß nach dem Anschluß der freien Reichsstadt Augsburg an Bayern 1803, als viele Augsburger Handwerksbetriebe in finanzielle Schwierigkeiten gerieten,[12] auch die Familie Stürzer zusätzliche oder andere Einnahmequellen benötigte.

Von den Arbeiten Peter Stürzers sind durch Inschriften mit Namen und Jahreszahl bisher zwei Wachsvotive belegbar. Es ist dies einmal die Wachsfigur der Anna Bruggmayr aus Kaufbeuren, wobei das bisher fragliche[13] Votationsjahr 1778 nach der Restaurierung, bei der eine Überkittung und Übermalung von der Kartusche »EX VOTO 1778« entfernt wurde, als gesichert angesehen werden kann. Die zweite belegbare Wachsfigur befindet sich im Maximilians-Museum Augsburg (Inv. Nr. F I, 12687), sie hat auf dem Sockel die Aufschriften »17 EX VOTO 66« (Vorderseite) und »Peter Stürzer« (Rückseite).[14] Die Zuschreibung weiterer in der Museumstradition als Arbeiten Peter Stürzers bezeichneter Wachsfiguren[15] könnte durch technologische Vergleiche mit den gesicherten Arbeiten Stürzers belegt werden und dürfte zumindest für zwei Figuren zutreffen.[16] Daß Peter Stürzer auch Kerzen hergestellt hat, zeigt eine Eintragung in den Domkapitelprotokollen: »hat für die Ampeln des Doms sehr nützliche Lichter geliefert.«[17] Auch Berufsbezeichnungen wie »Wachszieher«, »Wachsmacher« und »Wachsspinner«, die ihm wiederholt gegeben werden,[18] weisen darauf hin.

Die Handwerkszunft und das Material: »Lebzelter und Waxarbeit«

Peter Stürzer nennt mit dieser Sockelinschrift die Handwerkszunft, zu der er als Kerzenmacher und Wachsbossierer gehört. Bei den verschiedenen Eintragungen in den Augsburger Archiven werden, wie schon erwähnt, für ihn die Berufsbezeichnungen Lebzelter, Wachsmacher, Wachszieher, Wachsspinner, Wachsarbeiter und Wachsbossierer gebraucht. Nach dem Grimmschen Wörterbuch ist: der Lebzelter »bäcker van lebzelten«; der Wachsmacher, Wachszieher und Wachsspinner »einer der wachsstöcke macht«; die Wachsarbeit »gegossene wachsarbeit die nach dem leben geformten stücke« und der Wachsbossierer »einer der gegenstände in und aus wachs formt«.[19] Alle diese Tätigkeiten waren in Bayern bis zur Einführung der Gewerbefreiheit 1869 in der Zunft der Lebzelter zusammengeschlossen.[20]

Im folgenden soll ein kurzer Überblick über die in Frage kommenden kunsttechnischen Schriften gegeben werden, soweit sie Vergleiche mit den Herstellungstechniken der Anna Bruggmayr ermöglichen: 1762 erscheint in Paris eine Abhandlung über den Wachszieher von M. Duhamel du Monceau,[21] die bereits 1763 ins Deutsche übersetzt und verlegt wird.[22] Duhamel du Monceau beschreibt ausführlich Wachsgewinnung und -verarbeitung bis zur Herstellung von Kerzen. In der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts finden sich im wesentlichen ähnliche Anweisungen.[23] Zedler, Cröker, Thon und Meisl gehen darüber hinaus auch auf Techniken des Wachsbossierens und -färbens ein, beschreiben die Wachsmischungen und Pigmente sowie Möglichkeiten, Verfälschungen des Wachses durch Talg und andere Beimischungen zu erkennen.[24]

Wachs wurde bis Ende des 18. Jahrhunderts für ein pflanzliches Produkt gehalten, das von den Bienen nur gesammelt und verarbeitet wurde. Ch. Funke schreibt noch 1802: »Diese Substanz ist doch eigentlich, obwohl sie von Bienen zubereitet wird, vegetabilischen Ursprungs und als Produkt des Pflanzenreichs anzusehen.«[25] Eine genaue Definition der Substanz Wachs ist allerdings bis zum 20. Jahrhundert nicht möglich. Die Deutsche Gesellschaft für Fettwissenschaft (DGfF) einigte sich 1953 auf folgende Beschreibung: »Wachs ist eine technologische Sammelbezeichnung für eine Reihe natürlich und künstlich gewonnener Stoffe, welche in der Regel folgende Eigenschaften haben: bei 20° knetbar, fest bis brüchig, grob- bis feinkristallin, durchscheinend bis opak . . .«[26]

Die Herstellungstechnik: »Bosirt in Augspurg«

Die Bezeichnungen »Bossieren« und »Modellieren« für die Herstellung von Wachsbildwerken werden schon in den älteren Anweisungen verwendet. Büll vermutet: »Bossieren ist vielleicht mehr für die Kleinkunst, modellieren für die zweckfreie künstlerische Gestaltung.«[27] Zedler bezeichnet mit »Wachsposieren« aus Wachs »allerley artige Figuren und Bilder entweder aus freyer Hand, oder mit Hülfe der dazu gehörigen Formen zu machen und an das Licht zu bringen . . .«;[28] er übernimmt damit fast wörtlich eine bereits 1706 von Cröker gegebene Formulierung.[29] Der Begriff »modellieren« oder »Wachs modellieren« ist bei Zedler nicht angeführt. Viele Autoren wie z. B. J. G. Krünitz gebrauchen bossieren und modellieren als Synonyma.

Stürzer bezeichnet mit »bosirt« die Herstellung eines Bildnisses wohl in der bei Zedler definierten Bedeutung. Vergleicht man seine Arbeit mit den Werken der Wachsbildhauer und -bossierer des 17. und 18. Jahrhunderts, fällt auf, wie sehr das Bildnis der Anna Bruggmayr der Tradition der Votivfiguren verhaftet ist. Besonders die starre, unbewegte Haltung und der vereinfachte Körperbau entsprechen diesen Vorbildern. Das porträtartig realistische Gesicht bildet dazu einen auffallenden Gegensatz: hier und bei den Händen scheinen Einflüsse der anatomischen Wachsmodelle des 18. Jahrhunderts und der Bildnisbüsten zeitgenössischer Bildhauer und Keroplastiker deutlich zu werden. Peter Stürzer steht somit stilistisch zwischen an Handwerkstraditionen gebundenen Wachsmachern und freien Bildhauern.

Der technische Aufbau der Figur bestätigt diese Beobachtung: Die Untersuchungen zeigten, daß die Figur nicht wie nach einem bildhauerischen Konzept frei modelliert und entwickelt, allerdings auch nicht, wie in der Literatur vermutet[30] und für andere Wachsfiguren durch schriftliche Überlieferung belegt,[31] über ein hölzernes Stützgerüst modelliert oder gegossen wurde. Um den Aufbau zu erkennen, waren Untersuchungen mit Hilfe der Röntgenfotografie nötig,[32] da durch die Drapierung der Kleidung und die feste Montage auf dem Sockel der Kern der Figur verborgen war. Erst durch die Röntgenfotos wurde die Konstruktion erkennbar. Weitere Hinweise, auch auf die Wachsbearbeitung, ergaben sich durch die zur Restaurierung abgenommenen Schuhe und den dabei sichtbar gewordenen Aufbau der Beine. Dadurch konnte der Röntgenbefund verifiziert werden.

Im folgenden werden der Aufbau und die Verarbeitungstechniken im Detail beschrieben und, soweit möglich, mit Beispielen aus den genannten kunsttechnischen Anweisungen des 18. und 19. Jahrhunderts belegt. Die Quellenschriften systematisch zu bearbeiten, war allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich; kunsttechnische Schriften des 19. Jahrhunderts, die also nach der Entstehungszeit unserer Wachsfigur geschrieben sind, werden dann zitiert, wenn in ihnen das Wissen älterer Schriften tradiert ist und wenn sie Arbeitstechniken Peter Stürzers besonders anschaulich beschreiben. Durch den Vergleich der Arbeit Stürzers mit den zeitgenössischen Anweisungen soll gezeigt werden, inwieweit er in der Handwerkstradition seiner Zeit steht und die damals gängigen Techniken kennt und anwendet.

Aufbau und Herstellungstechniken

Die Figur steht auf einem Holzsockel mit vier farbig gefaßten Kugelfüßen. Die Sockelflächen sind mit weißen Wachsplatten belegt, unter die, wohl um die Verbindung zwischen Wachs und Holz zu verbessern, Papier geklebt ist. Die Figur ist zur Erhöhung der Stabilität mit ca. 3–4 cm sich nach oben verdickenden Metallstäben aus Kupfer oder Messing[33] mit dem Sockel verbunden. Meisl beschreibt diese Stützen auch für kleinere Figuren: »Vor der Bekleidung müssen jedoch die Figuren auf ihrem Gestell oder Postament befestigt werden. Dieß geschieht mit einem zwey Zoll langen Stifte von Eisendraht, wovon ein Theil in das Holzgestell eingeschlagen, der andere aber in den Fuß der Figur eingedrückt wird.[34]« In den Schuhen fanden sich außerdem kleinere Holzstücke zur Verstärkung. Weitere, ca. 1,5 cm dicke Metallstützen sind zur Befestigung der Arme an den Schultern eingefügt. Außer diesen, auf den Röntgenfotos deutlich sichtbaren Metallteilen, besteht die Figur also im Wesentlichen aus Wachs, das folgendermaßen verarbeitet ist: Größere Wachsplatten, zusammengerollt und -gedrückt, bilden die grobe Stütz- und Körperform. Als Füllmittel ist in diese Wachsrollen flüssiges Wachs eingetropft. Die Metallstützen wurden in diese Grobform eingepaßt. Während Körper und Beine aus senkrecht stehenden Wachsrollen gebaut sind, bildet den Schultergürtel eine waagrecht aufgelegte Wachsrolle. Der Kopf ist ausgehöhlt und sitzt auf einer im Oberkörper verankerten Wachsstütze. Die Ansatzstelle befindet sich unter dem Flortuch und wird von ihm verborgen. An diesem zunächst unförmigen Gerüst wurden nur die Hände und der Kopf bildhauerisch ausgearbeitet. Die Kleidung ist, anders als in der Literatur vermutet,[35] aus Wachs, z. T. in Verbindung mit anderen Materialien, aufdrapiert. Zunächst wurde der Rock, dann, immer feiner ausgearbeitet, Mieder, Schürze, Jacke, Schleife, Flortuch und Haube befestigt, dabei wurden Metallnägel, die, soweit sie sichtbar bleiben, verziert und gefaßt sind, verwendet. Auch Bereiche der Figur, die nach Fertigstellung nicht mehr sichtbar waren, wie Beine, Strümpfe und Strumpfbänder, sind bis ins Detail ausgearbeitet und farbig gestaltet, sogar vergoldet. Für Kopf, Hände und Kleidung wurde feineres Wachs verwendet als für die Stützform[36] und vermutlich durch verschiedene Zusätze formbarer gemacht. In der Literatur wird empfohlen, »daß man zum gelben Wachs einen gemeinen Terpenthin, zu

Wachsvotivfigur der Anna Bruggmayr, 1778, Röntgenaufnahme vom Kopf: Der Kopf ist hohl und sitzt auf einer im Oberkörper verankerten Wachsstütze. Die Arme sind mit Metallstäben am Schultergürtel befestigt.
Foto: Münchner Stadtmuseum

dem weißen Wachse aber einen hellen weißen Cyprianischen oder Venezianischen Terpentin nehmen kann«[37] oder »mehr Terpentin zu nehmen, um ihnen [den Wachsblättern] mehr Weichheit wegen der nothwendigen Biegungen und Falten der Kleider zu geben«. Der Rock besteht als einziges Kleidungsstück aus grobgewebter Leinwand, die beidseitig, innen mit farblosen, außen mit grünen Wachsplatten beschichtet[38] und anschließend mit großen Stichen zusammengenäht ist. Wahrscheinlich angewärmt – z. B. in warmem Wasser – wurde die beschichtete Leinwand in Falten um die Figur gelegt und mit den Nägeln befestigt. Um den Glanz zu erhöhen, wurde die grüne Wachsschicht mit einem alkohollöslichen Firnis (Harz oder Schellack?) überzogen.[39] Als Grünpigment ließ sich »Kupfergrün«[40] nachweisen. In den kunsttechnischen Schriften wird häufig Grünspan genannt, um »grün Wachs zu machen . . . so thust du einen wohl geriebenen Grünspan in Wachs das sehr gelbe ist, so bekömmest du einen dünckel-grün Wachs«.[41] Die Schürze und das Schultertuch bestehen aus zwei sehr dünn ausgegossenen, weißen Wachsplatten, zwischen die aus Papier[42] gestanzte Blumen und Verzierungen als Ornament gelegt wurden; sie erscheinen als weißes Muster zwischen den fast durchsichtigen Wachsschichten. Hierfür konnte in der Literatur kein Beispiel gefunden werden, es zeigt jedoch, daß Peter Stürzer den Gebrauch von Pinsel und Farbe vermied, eventuell wegen der Zunftordnung auch vermeiden mußte, und statt dessen eine aufwendigere Technik wählte.

Das Mieder und die Jacke sind aus gelben Wachsplatten gefertigt, die sichtbare Seite ist in einer Art Überfangtechnik mit Wachs überzogen, wie sie für die Kerzengießer zum Färben der Kerzen beschrieben wird.[43] Als Pigment wurden Zinnober für die Jacke, ein brauner Ocker beim Mieder[44] nachgewiesen. Haube und Flortuch bestehen aus mit Rußschwarz[45] durchgefärbten, dünn ausgegossenen, schwarzen Wachsplatten. Alle diese Pigmente werden häufig empfohlen.

Gesicht und Hände sind aus besonders feinem Wachs hergestellt. Ob hierfür das sog. »etwas weißlichte oder Jungferwachs, welches die jungen Bienen geben«[46] oder gebleichtes Wachs verwendet wurde, konnte naturwissenschaftlich nicht nachgewiesen werden. Da weißes Wachs besonders wertvoll war, wird die Wachsbleiche in der Literatur immer sehr ausführlich beschrieben.[47] Oft werden auch Zusätze von Bleiweiß empfohlen: »Ein weiß Posirwachs zu machen: nimm weiß Wachs ein Loth, gestoßen Bleyweis ein halb Loth, auch etwas schönen Venedischen Terpentin und ein wenig schön weiß Bockstalg.«[48]

Die Glasaugen sind entsprechend der Röntgenfotos hohl und von innen, d. h. vor Befestigung des Kopfes eingesetzt. Zur Herstellung und Qualität von Glasaugen finden sich in der Literatur zahlreiche Empfehlungen, auch das Einsetzen wird genau beschrieben.[49] Metallauflagen finden sich am Rocksaum und an den Schmuckstücken, Knöpfen und Ketten; durch die naturwissenschaftlichen Untersuchungen ließ sich am Rocksaum Zwischgold nachweisen, am Miederband Zinnfolie mit gelbem Lack. Die Frage, warum verschiedene Metalle gewählt wurden, mußte offen bleiben.

Zur Vergoldungstechnik läßt sich entsprechend der Anweisungen vermuten, daß entweder eine Leimvergoldung vorliegt, bei der, wenn »man derley Wachsarbeit mit Metallen überziehen [muß] . . . zu diesem Zweck man die Wachsblätter wärmt . . . nimmt dann ein kleines Stückchen Zucker oder arabisches Gummi in den Mund, fährt hierrauf mit der Zunge über das warme Blatt«[50] oder eine Ölvergoldung auf »mattem Oel-Grund«.[51]

Die plastischen Verzierungen an Haube, Schmuck, Ärmelspitzen, Handschuhen und Rocksaum sind mit Stempeln oder Stempelrollen hergestellt: »sollen die Knöpfe Verzierungen und Zeichnungen haben, so läßt man sich gravierte Model machen, wie die Buchbinder sie bey Vergoldungen gebrauchen, und drückt damit die Zeichnung auf die Knöpfe oder Borten.«[52] Solche Model haben sich in den Kerzenmacherwerkstätten bis heute erhalten.[53] Die Ketten, Kartuscheneinfassungen am Sokkel und die kleinen Wachsstöcke des Rosenkranzes sind in der Technik der Kerzenmacher und Wachszieher um Fäden gezogen.[54] Peter Stürzer zeigt hier durch die verschiedenen Materialien und Verarbeitungstechniken sein ganzes Können als Wachszieher und Kerzenmacher und den Formenschatz seiner Werkstatt!

Anmerkungen:

[1] *Gislind Ritz:* Die lebensgroßen angekleideten Kinder-Wachsvotive in Franken. Volksglaube Europas, Bd. 3, Volkach 1981, S. 4.

[2] *Johannes Taubert:* Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978, S. 12, Text zu Abb. 1. – *Charlotte Angeletti:* Geformtes Wachs. München 1980, S. 87: ». . . teilweise aus in Wachs getauchtem textilem Material«. – *Reinhard Büll:* Vom Wachs. Hoechster Beiträge zur Kenntnis der Wachse. Bd. 1, Beitrag 7/2, Frankfurt 1963, S. 908: »die mit Kleidern drapierte Figur.« – *Ursula Pfistermeister:* Wachs. Volkskunst und Brauch. 2 Bde. Nürnberg 1982, S. 114: »Nur Spitzen und Bänder und die dunklen Halbhandschuhe bestehen aus in Wachs getauchtem textilem Material.« – *Ritz* 4: »Rock und Schürze entsprachen in Schnitt und Verarbeitung völlig originaler Kleidung, wurden dann mit flüssigem Wachs getränkt.«

[3] *M. Duhamel du Monceau:* Die Kunst des Wachsziehens. Berlin-Stettin-Leipzig 1763, S. 80.

[4] Hier überschneidet die Rahmung der Kartusche die Buchstaben. Es sollte wohl »Wax Arbeit« heißen.

Wachsvotivfigur der Anna Bruggmayr, Brustbild mit bürgerlicher Haube, Flortuch, Florspange und Halskette.
Foto: Münchner Stadtmuseum

[5] Dieses Kapitel bezieht sich im wesentlichen auf folgende Literatur, in welcher sich auch weitere Literaturangaben zum Thema finden: *Reinhard Büll* (s. Anm. 2). – *Lenz Kriss-Rettenbeck:* Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1971. – *Ursula Pfistermeister* (s. Anm. 2). – *Gislind Ritz* (s. Anm. 1).

[6] *H. Schnell* u. *B. Keyselitz:* Bayerische Frömmigkeit. München-Zürich 1960, S. 90. – *Ritz* 4. – *Pfistermeister* 114.

[7] *E. J. Pyke:* A Biographical Dictionary of Was Modellers. Oxford 1973.

[8] *Ritz* 24, Anm. 55.

[9] Für Hinweise und Auskünfte danke ich Frau *Dr. H. Müller,* Maximilians-Museum Augsburg, und Herrn *H. Rischert,* Stadtarchiv Augsburg. Besonders danke ich Herrn *Schuster,* Katholisches Matrikelamt Augsburg. Durch seine Nachforschungen in den Kirchenbüchern können die Lebensdaten Peter Stürzers und seiner Familie durchgehend belegt werden. Dadurch wurde auch eine sinnvolle Zusammenstellung aller bisher bekannten Daten möglich.

[10] Dieses Datum findet sich sowohl in den Hochzeitsprotokollen (Stadtarchiv Augsburg) als auch in den Kirchenbüchern (Kath. Matrikelamt) als früheste Eintragung. Demnach scheint Stürzer um diese Zeit von Hemau nach Augsburg gezogen zu sein.

[11] Faszikel Wachszieher 1533–1831, Stadtarchiv Augsburg, Faz. 238, 1811/12.

[12] *Roland Bettger:* Das Handwerk in Augsburg beim Übergang der Stadt an das Königreich Bayern. Augsburg 1979.

[13] *Ritz* 24, Anm. 54: »wo sich die in der Literatur zitierte Jahreszahl 1776 befindet, war nicht festzustellen.«

[14] *Ritz* 5.

[15] *Ritz* 5.

[16] Maximilians-Museum Augsburg.

[17] Domkapitelprotokolle v. 26. 10. 1778.

[18] *Ritz* 24, Anm. 55.

[19] *Johann Jakob Grimm:* Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1922.

[20] *Hans Hipp* u. *Gerhard Hanke:* Lebzelter – Wachszieher – Metbrauer. Dachau 1987 (Dachauer Museumsschriften 8). – *Gerhard Hanke:* Die Dachauer Lebzelter. Amperland 24 (1988) 1–8.

[21] *M. Duhamel du Monceau:* Art du Cirier. Paris 1762.

[22] *M. Duhamel du Monceau* (s. Anm. 3).

[23] *Johannes Beckmann:* Anleitung zur Technologie. Göttingen 1796[5], S. 238ff. – *Johann Melchior Cröker:* Der wohl anführende Mahler. Nachdruck der Ausg. Jena 1763, Mittenwald 1982, S. 297ff. – *C. Ph. Funke:* Naturgeschichte und Technologie für Lehrer in Schulen und für Liebhaber dieser Wissenschaften. Braunschweig 1802, S. 264ff. – *Johann Georg Krünitz:* Oekonomisch-Technologische Enzyclopädie. Hamburg 1774–1858, Bd. 37, 1786, S. 61ff. – *Joseph Meisl:* Die Kunst der Wachsarbeit. Linz 1837. – *P. N. Sprengel* u. *O. D. Hartwig:* Handwerke und Künste in Tabellen. 13. Sammlung. Berlin 1775, S. 358ff. – *G. P. F. Thon:* Der wohlunterrichtete Wachsfabrikant und Wachszieher. In: Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. Bd. 35. Illmenau 1828. – *Johann Heinrich Zedler:* Universallexikon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 17. Leipzig-Halle 1738.

[24] Vgl. besonders *Thon* 24: »und es giebt Handelsartikel, welche ganz besonders aus einer schändlichen Habbegierde durch betrügerische Zusätze herabgewürdigt werden. Dazu gehöret schon längst der Artikel des Wachses, welches mit allen nur denkbaren Unreinigkeiten vermischt wird, um nur sein Gewicht zu erhöhen . . . Dazu ist nun vorzüglich zu zählen . . . die Verfälschung durch eine Portion Talg . . . durch mehlartige Dinge . . . Baumharz und Terpentin . . .« – *C. Lüdecke:* Taschenbuch für die Wachsindustrie. Stuttgart 1958:

»früher häufige Versuche durch Verfälschungen des Wachses mit Zusätzen von Talg, Ziegelmehl, gemahlener Baumrinde, Weichharz, Sand und Einwurf von in heißes Wasser getauchten Steinen, Holzstücken, Knollenfrüchten, Lehmbrocken u. a.«

[25] *Funke* 264.

[26] *Friedrich Reutner:* Die Untersuchung wachshaltiger Waren mit Hilfe der Dünnschicht-Chromatographie. Augsburg 1968, S. 7.

[27] *Büll* I/434, Anm. 928.

[28] *Zedler* 242.

[27] *Cröker* 297.

[28] *Angeletti* 161, Abb. 247 »Die Figur ist über einem Holzgestell aufgebaut.« – *Hermann Kühn:* Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten. München 1974, Bd. 1, S. 278 »Große Keroplastiken enthalten ein Holzgerüst . . .« – *Büll* I/431: Hier wird zur Herstellung von Großplastiken vermutet, daß »zunächst ein solides Holzgerüst gebaut wird . . .«

[31] Vgl. *G. Vasari:* Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Dtsche Ausg. Stuttgart-Tübingen 1832–1844. Zit. nach *Büll* I/434, Anm. 926: »Das Gerüst im Inneren wurde . . . von Holz ausgeführt, mit gespaltenem Rohr durchflochten und mit Wachs überzogen . . . Köpfe, Hände und Füße wurden hohl von stärkerem Wachs nach der Natur gebildet.«

[32] Vgl. *Ritz* 12. In dem ausführlichen Röntgengutachten über eine Votivfigur des Bayer. Nationalmuseums (Inv.Nr. 70/50) wird beschrieben, wie sich die verschiedenen Materialien Wachs, Holz und Metall auf der Röntgenaufnahme darstellen. Diese Aufnahme und Beschreibung wurde mit dem Befund und den Röntgenaufnahmen der Anna Bruggmayr verglichen.

[33] Die Materialproben wurden 1984 von Prof. E. L. Richter, Staatl. Adademie der Bild. Künste, Inst. für Technologie der Malerei, Stuttgart, untersucht. Die Ergebnisse werden im folgenden unter »Untersuchungsbericht« zitiert. In Bezug auf die Metallstützen ließ sich aus dem Befund keine eindeutige Antwort geben.

[34] *Meisl* 97.

[35] Vgl. Anm. 2.

[36] *Zedler* 245.

[37] *Meisl* 97.

[38] Die Verwendung von mit Wachs getränkter Leinwand für italienische Keroplastiken des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt *Pfistermeister* II/240.

[39] *Meisl* 15 beschreibt wie »den Wachsblättern Glanz und ein Sammet – oder Taffet – und seidenartiges Aussehen gegeben wird«.

[40] Untersuchungsbericht, Probe 3.

[41] *Cröker* 306.

[42] Untersuchungsbericht, Probe 5.

[43] Vgl. *Pfistermeister,* besonders die Kapitel »Vom Wachs«, »Wachszieher und Lebzelter« und »Wachsstöcke«.

[44] Untersuchungsbericht, Proben 7 u. 9.

[45] Untersuchungsbericht, Probe 4.

[46] *Zedler* 242.

[47] Vgl. hierzu sowohl die Hausväterliteratur als auch die angegebenen Kunsttechnischen Schriften.

[48] *Cröker* 304 oder *Zedler* 244. – Auch in anderen Schriften wird die Beimischung von Bleiweiß empfohlen. Erst Sedna empfiehlt die Verwendung von ungiftigen Farben und beschreibt die künstliche Bleichung mit Chlor. Vgl. *Ludwig Sedna:* Das Wachs und seine technische Verwendung. Wien-Leipzig 1919, S. 60 (Chemisch-technische Bibliothek 132).

[49] *Cröker* 318. – *Zedler* 250. – *Meisl* 92: »nimmt man ganze Augen aus Glas oder Porzellan. Die letzteren sind die natürlichsten und am schönsten, die Venetianer Augen.«

[50] *Meisl* 20.

[51] *Zedler* 257.

[52] *Meisl* 14.

[53] Vgl. die Sammlung Ebenböck, Stadtmuseum München, und den Katalog: Wachszieher und Lebzelter im alten München, Sammlung Ebenböck. Katalog der Ausstellung. München 1981, Abb. S. 81, 96 u. 97.

[54] Vgl. Anm. 46.

Anschriften der Verfasserinnen:
Leitende Diplom-Restauratorin Angela Hückel, Münchner Stadtmuseum, St.-Jakobs-Platz 1, 8000 München 2
Diplom-Restauratorin Irmgard Schnell-Stöger, Eugen-Papst-Straße 1, 8103 Oberammergau