

## Material Turn

# Illusionen in Wachs: Neues zur künstlerischen Ceroplastik

Johanna Diehl, Barbara Goldmann, Paulus Rainer und  
Konrad Schlegel (Hg.)

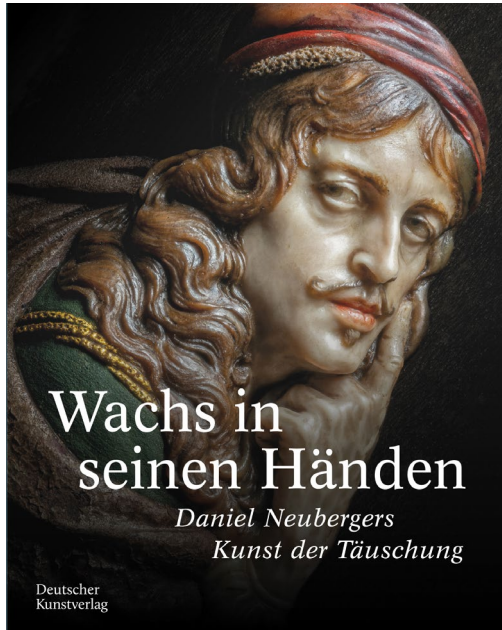
**Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers**

**Kunst der Täuschung.** Katalog zur Ausstellung im  
Kunsthistorischen Museum Wien, 11.2.–9.6.2025. Berlin,  
Deutscher Kunstverlag 2025. 184 S., 150 Farbabb.  
ISBN 978-3-422-80318-3. € 42,00

Prof. Dr. Jessica Ullrich  
Kunstakademie Münster  
[ullrichj@kunstakademie-muenster.de](mailto:ullrichj@kunstakademie-muenster.de)

# Illusionen in Wachs: Neues zur künstlerischen Ceroplastik

Jessica Ullrich



I. Georges Didi-Huberman bezeichnet Wachs als „das plastische Material schlechthin“ (Didi-Huberman 1999, 5). Dennoch ist Wachs, ungeachtet seiner großen Bedeutung in kultischen, funeralrituellen und medizinhistorischen Kontexten als Werkstoff der ‚hohen Kunst‘ eher eine Randerscheinung gewesen und bis heute geblieben. In der Hierarchie der Bildhauermedien rangierte es seit dem 18. Jahrhundert infolge der ästhetischen Bewertungsprinzipien der klassizistischen Kunsttheorie auf einem der unteren Plätze. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert wurde Wachs vor allem mit Jahrmarktsfiguren, Kunsthandwerk und Wachsfigurenkabinetten in Verbindung gebracht. Vorurteile bestanden vor allem aufgrund der Ähnlichkeit von Wachswerken mit dem Motiv, das sie abbildeten. Dabei traf die Missachtung und Margi-

nalisierung nicht nur Wachs als Werkstoff, sondern das Material der Künste schlechthin, welches lediglich als Medium der Form fungieren und überwunden werden sollte. So wurden seit Julius von Schlossers einflussreicher Studie von 1911 Wachswerke von der Kunstgeschichte kaum berücksichtigt (eine Ausnahme bildet der Ausstellungskatalog *Barocke Wachsbildwerke. Restaurieren und Entdecken* zur gleichnamigen Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München 2006). Insofern ist es sehr zu begrüßen, dass sich neuere Forschungen diesem historisch vielfältig konnotierten Werkstoff zuwenden und sein Alleinstellungsmerkmal, das vormals gerade zu dessen Geringschätzung geführt hat, in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen: die Fähigkeit zur Imitation von anderen Materialien. Wenn die Forschung dabei auch noch einen von der Kunstgeschichte bisher vernachlässigten Bildhauer wiederentdeckt, ist das umso erfreulicher. Ebendies gelingt im Katalog *Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers Kunst der Täuschung*, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien erschienen ist.

Das Universal talent Daniel Neuberger (1621–1680) war Hofkünstler, Bildhauer, Grafiker, Maler, Steinschneider, Poet, Bergwerksbesitzer und Kunsthändler. Vor allem aber war er ein Virtuose im plastischen Formen von Wachs und bekannt für seine Fähigkeit, mit diesem Werkstoff verschiedenste Materialien wie Elfenbein, Edelstein, Holz oder Haut täuschend echt imitieren zu können. Der Katalog beleuchtet nun erstmals umfassend Neubergers Tätigkeit am Wiener Kaiserhof, wo er zwischen 1650 und 1663 für den Habsburger Ferdinand III. und dessen Söhne als Wachsbossierer, Porträtist und Edelsteinschneider tätig war. In dem engen Zeitraum dieser 13 Wiener

Jahre entstanden Neubergers Hauptwerke. Drei davon, alle aus der Sammlung des KHM, stehen im Mittelpunkt der die Ausstellung begleitenden restauratorischen Voruntersuchungen, wobei allerdings nur zwei davon gesichert von Neuberger stammen, nämlich ein 60-teiliger Zyklus nach Ovids *Metamorphosen* sowie eine allegorische Darstellung zum Tod Kaiser Ferdinands III. Ausgangspunkt und im Nachhinein betrachtet gewissermaßen ein Glücksfall war der desolade Zustand und die daher notwendig gewordene Konservierung dieser beiden Werke, die umfangreiche kunsttechnologische Untersuchungen nötig machten. Beide Werke wurden in den letzten Jahren am Haus aufwendig restauriert und sind nun wieder der Öffentlichkeit zugänglich.

**II.** Die Herausgeber\*innen des Katalogs, zwei Kunsthistoriker und zwei Restauratorinnen am KHM, sind auch die Kurator\*innen der Ausstellung und haben zudem sämtliche Aufsätze und (bis auf eine Ausnahme) alle Katalogeinträge verfasst. Die reich bebilderte, sorgfältig edierte Publikation besteht aus einem Katalogteil, einem Anhang mit Quellen, einem Literaturverzeichnis und vier äußerst fundierten Aufsätzen: Konrad Schlegel rekapituliert Leben und Werk Neubergers; Paulus Rainers Beitrag stellt Neuberger als Erfinder und dessen zeitgenössische Rezeption vor; Johanna Diehl erläutert Neubergers Bossiertechnik; und Barbara Goldmann steuert einen Aufsatz zur Konservierung und Restaurierung von *Der Tod Kaiser Ferdinands III. als Sinnbild der Vergänglichkeit* bei. Im Prolog, verfasst von Paulus Rainer, werden der überschaubare Forschungsstand zu Neuberger skizziert und das Projekt ausdrücklich in eine etwa 100 Jahre alte Tradition gestellt. So versteht es sich ausdrücklich als Fortführung des immer noch maßgeblichen Beitrags zu Neuberger von Heinrich Klapsa aus dem Jahr 1935. Kaum Erwähnung finden hingegen zwei 2016 erschienene Publikationen: zum einen das Buch von Maeve McGrath, dessen Verdienst es vor allem ist, Neubergers Tochter Anna Felicitas als Künstlerin zu würdigen und das erste Werkverzeichnis angelegt zu haben, und das nur erwähnt wird, um

dort getroffene Zuschreibungen zurückzuweisen (McGrath 2016). Zum anderen handelt es sich um die Dissertation von Sarah Babin, die sich auf das Selbstporträt Neubergers konzentriert, das den Katalogeinband schmückt und als einziges besprochenes Wachswerk nicht aus den Beständen des Wiener Museums stammt, sondern als Leihgabe aus dem Museum August Kestner in Hannover kam (Babin 2016).

**III.** Daniel Neuberger der Jüngere stammte aus einer Wachsbossiererdynastie. Er war der Sohn des kunsthistorisch weniger bedeutenden gleichnamigen Wachsbossierers, Schwiegersohn des Baumeisters Elias Holl, Vater der Wachsbossierin Anna Felicitas Neuberger und Bruder des Wachskünstlers Ferdinand Neuberger. Den Höhepunkt seiner Laufbahn bildete seine Zeit in Wien, als ihn Ferdinand III. aus Augsburg an seinen Hof berief, wohl, weil er damals bereits als versierter *Trompe l'œil*-Künstler galt. Der Kaiser hatte nachweislich eine Vorliebe für diese augentäuschende Kunstgattung. So wird die an den antiken Künstlertopos anknüpfende Anekdote erzählt, dass er ein Bild von Samuel von Hoogstraten erworben habe, weil der Künstler ihn damit erfolgreich hinter Licht geführt hatte. Diese Thematik ist im KHM bereits 2024/25 in der von Sabine Pénot kuratierten Ausstellung *Rembrandt – Hoogstraten. Farbe und Illusion* für die Malerei in den Blick genommen worden und wird im vorliegenden Katalog für die Bildhauerei weitergeführt.

Rainer ordnet Neubergers illusionistische Kunst überzeugend in den erkenntniskritischen Diskurs des 17. Jahrhunderts ein – ein Zeitalter, in dem sich neue technische Verfahren mit philosophischen Fragen nach Wahrheit, Schein und Täuschung verbanden. In knapper Form schlägt Rainer den Bogen zu Denkern wie Galileo, Descartes, Newton und Leibniz. Diese Bezüge hätten eine vertiefte Ausarbeitung verdient. Ein diesem Kontext entstammendes, dem Katalog prominent vorangestelltes Zitat von Ernst Gombrich, „Vielleicht ist ‚Erkennen‘ hier nicht der ganz richtige Ausdruck“ (o. S., 5) wird leider weder nachgewiesen noch im Text ausführlicher aufgegriffen. Hier hätte

man sich neben einem Verweis auf *Art and Illusion* ein wenig Kontextualisierung gewünscht, ist doch die Thematik der Grenzen von ‚Kunst und Illusion‘ bzw. Realität und Täuschung in den Zeiten von virtuellen Welten, *Augmented Reality* und KI aktueller denn je.

**IV.** Neuberger wird durch die beiden kunsthistorischen Beiträge als selbstbewusste Künstlerpersönlichkeit eingeführt, die am Hof Privilegien genoss und viel Wert auf ihren gehobenen sozialen Status legte. Es wird das Bild eines forschenden, nach Erkenntnis strebenden und in besonderem Maße erfinderischen Künstlers gezeichnet, der sich seiner herausragenden technischen Virtuosität bewusst war und auch die Intellektualität seiner Kunst betonte. Sein besonderer Status zeigte sich auch darin, dass er mehrere Mitglieder der kaiserlichen Familie unterrichtete, darunter das Kaiserpaar selbst. Dies wird als Ausdruck einer Nobilitierung des Künstlers gelesen, der als Lehrmeister dem Kaiser sogar in gewisser Weise übergeordnet erscheint.

Der Katalog analysiert aber auch kritisch die durchaus eitle Selbstdarstellung des Künstlers, der seinen Biographen in die Feder diktieren konnte. So beleuchtet Rainers Aufsatz die enge Beziehung von Neuberger zu Joachim von Sandrart und zum Nürnberger Schriftsteller Sigmund von Birken. Sandrart würdigte Neuberger als einen der 37 berühmtesten Bildhauer, Glasschneider und Baumeister deutscher Nation (Sandrart 1994).

Neubergers Ruhm, an dessen Verbreitung er selbst wohl keinen geringen Anteil gehabt hat, beruhte nicht nur auf dem plastischen Formen, sondern vor allem auf dem Imitieren von Materialien und Oberflächen. Dabei arbeitete er oft auf Trägern aus demjenigen Material, das er in Wachs nachahmte – ein bewusster Wettstreit mit der Realität. In einem unter dem sprechenden Pseudonym „Ingeniander“ von ihm verfassten Gedicht plädierte er für die Gleichstellung der Wachskunst mit Malerei und Steinbildhauerei. Faszinierend ist in diesem Zusammenhang auch eine bisher unpublizierte Archivalie, die im Katalog erstmals abgedruckt und transkribiert ist: Es handelt sich um



**Abb. 1** | Daniel Neuberger (zugeschr.), Der Wiener „Kaiserautomat“ und die Büste Kaiser Leopolds I., vor 1660. Kopf: Wachs, partiell bemalt, Menschenhaar, Seide, (Linden-)Holz; Büste und Sockel: Lindenholz, Fichtenholz mit Gold-, Silber- und Farbfassung, H. 81 cm (mit Sockel), B. 55 cm, T. 32 cm; Kopf: H. 25,5 cm, B. 17,5 cm, T. 19,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 10162. Kat., S. 132, Nr. 18

die Abschrift des kaiserlichen Privilegs, also eines Patents, das Neubergers Arbeitsweisen vor Nachahmung schützt und Imitationen seiner Techniken reglementiert – ein frühes Dokument zum Schutz geistigen Eigentums in der Kunst.

**V.** Neubergers Werke sind meist im Miniaturformat ausgeführt, teils nur wenige Zentimeter groß. Umso überraschender ist die Zuschreibung zweier lebensgroßer Wachsbüsten an ihn – insbesondere, da eine davon mit einem lange verschollenen Objekt identifiziert wird, dessen Existenz bislang umstritten war: dem legendären ‚Kaiserautomaten‘. Klapsia hielt 1935 fest, davon sei „nicht der mindeste Rest, auch



**| Abb. 2a |** Daniel Neuberger, Tafel mit 60 Szenen aus den Metamorphosen des Ovid, 1651. Wachs, Glas, Messing, Eisen, Holz, Tierborsten; Rahmen: Holz, teilw. gefasst, Glas. H. 39,8 cm, B. 61,3 cm, T. 2,9 cm; mit Rahmen: H. 56,2 cm, B. 77,4 cm, T. 8,1 cm. Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2460. Kat., S. 74, Nr. 5

nicht in bildlicher Überlieferung auf uns gekommen“ (233). Im Zuge der aktuellen Forschung wurden zwei bislang anderen Künstlern zugeschriebene Kaiserbüsten aus der Wiener Sammlung untersucht. Die Kurator\*innen sprechen nun beide Neuberger zu und vermuten in der hohlen Büste Leopolds I. den Kopf jenes Automaten, von dem Sandrart berichtet: eine bewegliche Figur mit echten Kleidern, die in der Schatzkammer auf einem Thron saß und durch ihre Lebensnähe verblüffte. **| Abb. 1 |** Computertomographien und weitere Analysen belegen eine ungewöhnliche Innenapparatur, die auf eine Mechanik zur Bewegung von Augen und Kopf hindeutet. Auch der hölzerne Hinterkopf, das echte Menschenhaar und die technische Ausführung stützen diese Annahme. Als möglicher Mitwirkender wird der mit Neuberger bekannte Ingenieur Johann Joachim Becher genannt. Die Entdeckung dieser Verbindung zum legendären Automaten darf mit Recht als kleine kunst- und technikgeschichtliche Sensation gelten.

**VI.** Der Katalogteil verzeichnet neben sämtlichen Neuberger (neu) zugeschriebenen Wachsarbeiten in der Wiener Sammlung auch die Leihgabe aus Hannover sowie einige wenige Archivalien (wie etwa das erwähnte kaiserliche Privileg). Insgesamt sind dies lediglich 19 Exponate, dabei aber mehrere vierteilige Bildserien. Besonderes Augenmerk der Werkbeschreibungen liegt auf den drei Werken, die restau-

riert wurden bzw. zu denen es neue Erkenntnisse gibt. Warum außerdem die Wachsbüste einer alten Frau, die offenbar nichts mit Neuberger zu tun hat, im Katalog auftaucht, wird nicht überzeugend erklärt. Die erste bekannte Arbeit für den Kaiserhof – und eines von Neuberger's Hauptwerken – sind die erwähnten 60 Szenen nach den *Metamorphosen* des Ovid. **| Abb. 2a | | Abb. 2b |** Dieses malerisch gestaltete „keroplastische[s] Bilderbuch“ (75) ist in Erzählrich-



**| Abb. 2b |** Szene: Latona und die Lykischen Bauern. Kat., S. 77, Abb. 2



| Abb. 3b | Szene: Herkules, Dejanira und Nessus.  
Kat., S. 100, Abb. 1

tung und mit tiefem Verständnis für das literarische Vorbild arrangiert und ahmt einen Kameenschnitt nach. Man hätte sich gewünscht, alle Szenen ganz- oder zumindest halbseitig zu sehen. Bedauerlicherweise sind nur etwa zehn Prozent der 60 Motive herausgegriffen, die sich genauer betrachten lassen. Dafür werden aber einige schöne Detailansichten und auch verblüffende Röntgenaufnahmen der Motive gezeigt.

Ein sehr ähnliches, hiervon abhängendes Relief stellt eine Tafel mit ‚nur‘ 50 Szenen Ovid’scher *Metamorphosen* dar, deren Urheber nicht gesichert ist.

| Abb. 3a | | Abb. 3b | Die Zuschreibung an die Toch-

ter Anna Felicitas Neuberger durch McGrath wird aus guten Gründen angezweifelt und stattdessen wird sie als Werkstatt-Arbeit aufgeführt. Von diesem Werk werden lediglich zwei der Szenen großformatig gezeigt, die übrigen 48 Miniaturen sind in der auf einer Seite gedruckten Gesamtansicht praktisch nicht entzifferbar.

**VII.** Auffällig ist, dass die Katalogeinträge nur selten eine materialikonographische Perspektive einnehmen. So bleibt etwa der inhaltliche Zusammenhang zwischen Ovids Verwandlungsthematik und Neubergers virtuoser Materialimitation ebenso unerörtert wie die Nähe seiner Allegorie auf den Tod Ferdinands III. zur Tradition der Wachs-Effigies. Dabei ließe sich mit Norman Bryson anmerken: „Wachs gleitet unvermeidlich ins Leichenhafte ab.“ (Bryson 2000, 61) Und im Zusammenhang mit dem Kaiserautomaten wird die in der Literatur immer wieder beschriebene und auch im Prolog erwähnte Unheimlichkeit lebensgroßer, täuschend echter Wachsplastiken nicht wieder aufgegriffen (z. B. Gombrich 1986, 80).

Doch war das besondere Anliegen des Projekts die materialtechnische Untersuchung von Neuberger Kunst. So stehen neben den beiden kunsthistorischen Aufsätzen zwei Beiträge der beteiligten Restauratorinnen Johanna Diehl und Barbara Goldmann. Diehl

| Abb. 3a | Werkstatt des Daniel Neuberger, Tafel mit 50 Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid, nach 1651. Wachs, Glas, Holz, Kupferlegierung, Eisen, Tierborsten; Rahmen: Holz, Glas. H. 25 cm, B. 54 cm, T. 2 cm; mit Rahmen: H. 38,4 cm, B. 66,8 cm, T. 8,1 cm. Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2452. Kat., S. 98, Nr. 9





**| Abb. 4 |** Daniel Neuberger, Der Tod Kaiser Ferdinands III. als Sinnbild der Vergänglichkeit, um 1660. Wachs, Blei, Glas, Muschel, Trockenblumen, Pergament; Rahmen: Eichenholz mit Ebenholz furnier; Korpus: Fichtenholz. H. 25 cm, B. 34 cm, T. 11 cm; mit Rahmen: H. 37,2 cm, B. 47,5 cm, T. 17,5 cm. Wien, Kaiserliche Schatzkammer, Inv.-Nr. GS Kap. 244. Kat., S. 142, Nr. 19

erläutert nach der Skizzierung der historischen Verwendung von Wachs seit der Antike die spezifische Technik Neubergers. Man erfährt erstmals, welche Wachsmischungen dieser verwendet hat – zu seiner Zeit ein gut gehütetes Werkstattgeheimnis – und was das Besondere an Neuberger Modellieretechnik war: Durch mikroskopische Untersuchungen lassen sich so auch die Aussagen von Sandrart bestätigen, dass der Künstler mit erhitztem, verflüssigtem Wachs gearbeitet habe.

Barbara Goldmanns Beitrag dokumentiert die über 14 Monate dauernde Restaurierung der Allegorie auf den Tod Ferdinands III., deren Erscheinungsbild bis 2017 durch eine nachträglich aufgetragene Glimmerauflage verfälscht war. **| Abb. 4 |** Die Rekonstruktion des mutmaßlichen Originalzustands liest sich streckenweise wie ein kunsttechnologischer Kriminalroman mit einem feinen Gespür für ethische Fragen der Restaurierung. Goldmann tritt hier gewissermaßen in Neuberger Fußstapfen: Mit den Mitteln des 21. Jahrhunderts findet sie Lösungen für plastische Probleme des 17. Jahrhunderts.

Besonders erhellend sind dann auch die Katalogbeiträge, die von Kunsthistoriker und Restauratorin gemeinsam verfasst wurden und solche, die mit

Mikroskop-, MikroCT-, Röntgenaufnahmen oder Fotografien von separiertem Schaukasten und Wachsrelief einen Blick hinter die Kulissen liefern. So sieht man beispielsweise die verstärkenden Armierungen im Inneren von Figuren oder die Ritzungen, die von Neuberger mit erwärmten Metallwerkzeugen in Wachsoberflächen vorgenommen wurden. **| Abb. 5 |** Der Anhang bietet eine summarische Übersicht über die Untersuchungsergebnisse aller 15 Neuberger zugeschriebenen Wachsobjekte des KHM. Tabellarisch wird die materielle Beschaffenheit jedes einzelnen Objekts aufgelistet inklusive einer Aufschlüsselung von Trägermaterial, Armierungen, organischer Bestandteile der Modelliermasse, Füllstoffe und farbgebender Elemente sowie der Auflistung der durchgeführten Untersuchungen, zumeist Röntgen und Lichtmikroskopie.

Für Laien, die mit den modernen naturwissenschaftlichen Untersuchungsverfahren nicht vertraut sind, werden die Abkürzungen der Verfahren, wie etwa REM, GC/MS, MA-XRF, FORS, allerdings leider nicht aufgeschlüsselt. Dennoch bietet der Katalog allgemeinverständliche Einblicke in heutige Methoden der Restaurierung und der materiellen Erforschung von Wachswerken.



| Abb. 5 |

Röntgenaufnahme:  
Die unterschiedlich  
dicken Bleidrähte im  
Inneren der Skelette  
zeichnen sich in der  
Röntgenaufnahme als  
weiße Linien ab.  
Kat., S. 150, Abb. 10

**VIII.** Auf vorbildliche Weise stützen sich hier kunsthistorische Forschung und naturwissenschaftliche Erkenntnisse wechselseitig. Immer wieder weisen die Autor\*innen, abgesichert durch Quellenmaterial und technologische Untersuchungen, Zuschreibungen zurück und machen neue Vorschläge, benennen aber auch klar Unsicherheiten und die Notwendigkeit weiterer Recherchen. Der Katalog schließt eine Forschungslücke und steht exemplarisch für gelungene interdisziplinäre Museumsarbeit im 21. Jahrhundert. Er schafft zugleich eine solide Grundlage für weiterführende kunsthistorische Arbeiten, die andere Facetten von Neuberger's Werk in den Blick nehmen könnten – etwa seine Arbeiten in anderen Materialien, seine Zeit in Regensburg und auf Wanderschaft, seine Tätigkeit als Unternehmer oder die kulturhistorische Einordnung des Kaiserautomaten als Vorläufer künstlicher Menschen. Auch die von ihm initiierte Paragone-Neuaufgabe, frühe urheberrechtliche Fragen sowie die bislang kaum gewürdigten Rollen von Frau und Tochter bieten lohnende Ansätze für die weitere Beschäftigung mit Neuberger.

## Literatur

**Babin 2016:** Sarah Babin, Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhundert, Diss. Universität Trier 2016. [↗](#)

**Bryson 2000:** Norman Bryson, Alles, was wir sehen, ist eine Art Troja, in: Hiroshi Sugimoto. Portraits. Ausst. kat., Berlin 2000, 54–65.

**Didi-Huberman 1999:** Georges Didi-Huberman, Die Ordnung des Materials. Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens, Berlin 1999.

**Gombrich 1986:** Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/ Zürich 1986.

**Klapsia 1935:** Heinrich Klapsia, Beiträge zur Kunsttätigkeit am österreichischen Kaiserhofe im 17. Jahrhundert, III. Daniel Neuberger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 9, 1935, 223–248.

**McGrath 2016:** Maeve McGrath, Daniel Neuberger the Younger and Anna Felicitas Neuberger. The Ceroplastic Œuvres 1621–1680 and 1650–1731, Regensburg 2016.

**Sandart 1994:** Joachim von Sandart, Deutsche Akademie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. 1675–1680. Nachdruck, hg. von Christian Klemm, Nürnberg 1994.

**Schlosser 1911:** Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs, Wien 1911.