

beleuchtete punktuell das Wirken des Ordens zur Aufklärungszeit. Martina Egger, Innsbruck, sprach über das spätere Eichstätter Jesuitentheater und den an vielen Kollegien, 1684-86 auch in Eichstätt tätigen Dramatiker Franciscus Lang SJ (1654-1725). Der Jesuit revolutionierte die barocke Bühnenpraxis, indem er auf »natürlicher« Mimik, Gestik und Sprache insistierte.

Einblick in Literatur und Aufklärung im Eichstätt des 18. Jh.s gab Günter Hess, Berg, unter dem Titel *Almon und der Freygeist*: ein Bühnenstück, das 1745 im Rahmen der Tausendjahrfeier des Bistums Eichstätt in der Aula Mariana aufgeführt wurde. Autor war der Universalgelehrte Ignaz Weitenauer SJ (1709-83). Mit seinem vielschichtigen katechetischen Werk durchbrach er den Primat des Lateinischen und bereitete die Akzeptanz deutschsprachiger Literatur vor. Der behandelte »Freygeist« ist jedoch ein moderner Luzifer, der für eine Befreiung vom geistlichen Joch

agitiert – für den Referenten ein möglicher Rückbezug auf den *Sturz Luzifers* in Holzers Hochaltarbild der Schutzengelkirche und zweifellos ein sprechender Beleg für den tendenziellen Konservativismus des Autors.

Auf das Zusammenspiel von Theologie und Naturwissenschaften ging die Geologin Marianne Rolshoven, Eichstätt (*Ignaz Pickel, die »Süntfluth« und die Vernunft des Autors*) ein. Aus der Feder des Exjesuiten, der nach der Aufhebung des Ordens weiter am Collegium Willibaldinum lehren durfte, erschien 1814 eine Geschichte der Sintflut. Pickel ging zwar von dem biblischen Bericht aus und vertrat die herkömmliche Überflutungstheorie, erwies sich aber zunehmend als Naturforscher, der Petrefakte in der Umgebung Eichstätts sammelte und auf diesem Wege zu einer geologischen Epocheneinteilung kam.

Die Publikation der Beiträge soll in der Schriftenreihe »Jesuitica« (Regensburg) erfolgen.

Emanuel Braun

MANUEL TEGET-WELZ

## Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance

*Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm*, 32. Stuttgart, Kohlhammer 2008. 704 S., Ill., ISBN 978-3-17-020556-7

Die Ulmer Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit erlebte in den letzten Jahren eine erstaunliche Neubewertung. Hatte Wilhelm Pinder die Ulmer Meister noch als »tüchtig und nüchtern« abqualifiziert, so haben die Ausstellungen zu Niklaus Weckmann und der Ulmer Kunst um 1500 (*Meisterwerke massenhaft*, Stuttgart 1993), *Hans Multscher* (Ulm 1997) sowie *Michel Erhart und Jörg Syrlin, Spätgotik in Ulm* (Ulm 2002) das Interesse der Öffentlichkeit und der Forschung nachdrücklich auf die Bildschnitzkunst gelenkt (eine weitere Ausstellung zu Daniel Mauch zeigt das Ulmer Museum im Herbst

2009: *Daniel Mauch, Bildhauer im Zeitalter der Reformation*, 13.9.-29.11.). Die Ulmer Malerei hingegen erfreute sich nicht einer solchen Wertschätzung. Als neuere Monographie liegt allein die Arbeit von Dietlinde Bosch über *Bartholomäus Zeitblom* (1999) vor. Diese Zurückhaltung ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die Forschung zur Malerei der Dürerzeit nach dem Zweiten Weltkrieg gleichsam kontaminiert war. Allzu tief war die Verstrickung einiger ihrer wichtigsten Vertreter in das System der Nationalsozialisten. Diese Scheu hat sich in den letzten Jahren glücklicherweise verflüchtigt. Doch noch immer gibt

es bedeutende Maler aus der Zeit um 1500, zu denen eine angemessene moderne Monographie fehlt (so zum Meister der Sterzinger Retabelflügel, Hans Schüchlin, auch zu dem schwächeren Jörg Stocker). Bei Martin Schaffner, dem Hauptvertreter der Ulmer Malerei der Reformationszeit, mußte man bislang auf einen Ausstellungskatalog des Ulmer Museums von 1959 zurückgreifen, neuere Aufsätze beleuchteten Einzelaspekte, eine Gesamtdarstellung war ein Desiderat.

Diese Lücke füllt die aus einer Erlanger Dissertation erwachsene Monographie von Manuel Teget-Welz. Alle erhaltenen Werke Schaffners sind abgebildet – auf Vergleichsabbildungen von Werken anderer Künstler wurde verzichtet. Auf 700 Seiten breitet Vf. sein fundiertes Wissen aus, gliedert in einen darstellenden Teil und einen ausführlichen Werkkatalog zu allen Kunstgattungen, in denen Schaffner tätig war. Der Katalog umfaßt etwa die Hälfte des gesamten Buches. Im Anhang druckt Vf. alle bekannten (und einige bislang unpublizierte) Quellen zu Schaffner. Das knappe Register verzeichnet lediglich die erwähnten Künstler.

Vf. will zunächst Leben und Werk Schaffners mit »den seit langem erprobten, rein stilkritischen Instrumentarien und ikonographischen Fragestellungen« darstellen. Darüber hinaus kommen aber auch Aspekte der Wirtschafts-, Frömmigkeits- und Sozialgeschichte zum Tragen. Ganz neu ist das natürlich nicht (Vf. verweist auf Michael Baxandall, auch andere Autoren ließen sich nennen), aber bei einem Maler wie Schaffner, der in einer Umbruchzeit lebte und als der letzte Vertreter der spätgotischen Ulmer Tradition gilt, ist ein solcher kulturgeschichtlicher Ansatz allemal von Interesse.

Vf. hat für seine Darstellung ein Gliederungssystem gewählt, das stark systematisiert ist. Auf die Einleitung mit dem obligatorischen Forschungsüberblick folgt die Biographie nach den Schriftquellen, danach die Werkanalyse, gegliedert nach Gattungen. Zunächst

behandelt er im wesentlichen chronologisch die »sakrale Tafelmalerie und ihre formale Entwicklung«, unterteilt in mehrere Phasen von der Lehrzeit bis zur nachreformatorischen Tätigkeit, danach folgt die Porträtmalerie, bei der Schaffner eine deutliche Abhängigkeit von Hans Holbein zeigt – mit ebenfalls vergleichbaren Qualitätsschwankungen bei der malerischen Ausführung. Ein dritter Komplex subsumiert die übrigen Kunstgattungen wie profane Tafelmalerie, Wand- und Faßmalerei sowie Entwürfe für Medaillen. Mehrere Exkurse sind eingefügt, so zu Schaffner als Zeichner, der sich wiederum als abhängig von Hans Holbein erweist, dem die wenigen bekannten Schaffner-Zeichnungen früher meist zugeschrieben wurden (S. 68).

Nach dieser chronologischen Werkschau folgen systematische Analysen zu Schaffner als Werkstattleiter und Unternehmer (S. 180), als Stadtmaler (S. 222), zu seinem Verhältnis zu den Auftraggebern (S. 232) und zu dem, was Vf. als »künstlerische Identität« bezeichnet (S. 258). Hier geht es um die Signaturen Schaffners und um seine zahlreichen Kryptoporträts. Ein letztes, kurzes Kapitel widmet sich der (spärlichen) Auswirkung seines Schaffens auf die Werke seines Sohnes Ambrosius Schaffner und die Malerei in Ulm nach 1550.

Unser Wissen über Schaffners Leben ist typisch für einen Künstler seiner Zeit. Vereinzelt Nachrichten aus Urkunden und Akten kommen vor, nichts im strengen Sinne Biographisches. Auch Joachim von Sandrart im 17. Jh. erwähnt Schaffner nicht, erst seit ca. 1800 wird er langsam durch Quellenstudium wieder in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gerückt. Der Maler wurde 1478/79 geboren, da im Jahr 1522 auf seiner Bildnismedaille sein Alter als 44jährig angegeben ist. Er stammte wohl nicht aus Ulm, sondern war von außen zugewandert. Vf. nimmt – wie vor ihm schon Anna Moraht-Fromm – eine Lehre bei Hans Holbein an, der sich in den 1490er Jahren nachweislich längere Zeit in Ulm aufhielt. 1496 arbeitete der junge Schaffner als Geselle bei



Abb. 1  
 Martin Schaffner,  
 Flügelaltar  
 (sog. Hutz-Altar),  
 Außenseiten der Flügel,  
 Ulm, Münster  
 (Zentralinstitut  
 München, Photothek)

dem etablierten Ulmer Maler Jörg Stocker und signierte an versteckter Stelle auf einem aus Ennetach stammenden Retabel. Das war für einen Gesellen zwar ungewöhnlich, jedoch gibt es gerade in Ulm Parallelen in der Schüchlin- und Zeitblomwerkstatt (S. 261). Das Schweigen der Ulmer Quellen zwischen 1500 und 1507 deutet Vf. einleuchtend als Hinweis auf einen weiteren Aufenthalt in Augsburg, wieder bei Hans Holbein, wo Schaffner auch die aktuellen Werke des Augsburger Konkurrenten Hans Burgkmair kennenlernte. Spätestens 1507 dann ließ sich Schaffner in Ulm endgültig nieder, in einer Stadt, in der er keine so starken Rivalen wie in Augsburg zu fürch-

ten hatte. Er bewohnte das ehemals dem Maler Hans Schüchlin gehörende Haus. Dies ist für den Vf. ein klarer Hinweis darauf, daß Schaffner dessen Werkstatt übernahm, die zwischenzeitlich von Schüchlins Sohn Daniel geführt worden sei (S. 42). Doch ist das keinesfalls gesichert, wie auch die erwägenswerte These des Vf., Schaffner sei gar der Schwiegersohn Schüchlins gewesen.

In Ulm wurde Schaffner ein erfolgreicher Maler-Unternehmer. Seit 1510 datierte er gelegentlich seine Werke. Er führte die größte Malerwerkstatt der Stadt. 1517 umfaßte sein Hausstand dreizehn Personen, während auf den Konkurrenten Zeitblom nur neun Perso-



Abb. 2  
 Martin Schaffner,  
 Flügelaltar,  
 Wasseralfingen/Aalen,  
 St. Stephan  
 (Hell, Reutlingen,  
 64/164)

nen kamen. Neben der Tafelmalerei führte die Schaffnerwerkstatt auch Faßmalereien an Skulpturen aus, was in Ulm und anderswo ein durchaus übliches und auch sinnvolles Verfahren war, da der technische Aufbau von Tafel- und Faßmalerei identisch ist. Dagegen war Schaffner – dies betont Vf. völlig zu Recht – nicht selbst als Bildschnitzer tätig, wie in der älteren Literatur mitunter angenommen wurde. Doch tendiert er dazu, Schaffner die Entwürfe für einige Medaillen aus Buchsbaumholz der sog. Beltzinger-Gruppe zuzuschreiben, darunter auch das Selbstporträt von 1522. Als ausführenden Schnitzer der Medaillen nimmt er den Ulmer Kollegen Daniel Mauch an.

Schaffners Auftraggeber entstammten dem Ulmer Bürgertum und Patriziat, aber auch dem Adel der näheren und weiteren Umgebung. Als hochrangige Klienten sind u. a. der Augsburger Kaufherr Raymund Fugger zu nennen, den Schaffner porträtierte. Auch Kaiser Maximilian ließ 1515 Schaffner für sich arbeiten, wenn wir auch den Umfang dieser Tätigkeit nicht kennen. Besonders eng war er mit der reichen Kaufmannsfamilie Hutz verbunden, für deren Nebenaltar im Ulmer Münster er 1521 ein Retabel in modernsten Formen lieferte, das heute dort als Hochaltarschmuck dient (Abb. 1). Dessen Predella zeigt eindeutige Anklänge an Leonardos Mailänder Abendmahl, doch ist das – wie Vf.

überzeugend darlegt – nicht auf eine Italienreise Schaffners zurückzuführen, sondern auf das intensive Studium von Reproduktionsgraphik (Exkurs S. 96), wie überhaupt der Gebrauch von Druckgraphik (v. a. Dürers und Burgkmairs) für die Schaffnerwerkstatt ein wesentliches Arbeitsinstrument war. Diese Vorliebe teilte er, das ist keine neue Erkenntnis, mit seinen Zeitgenossen.

Ein bemerkenswertes Ensemble bilden insgesamt vier Bildepitaphien für Mitglieder der Ulmer Familie Scheler, die 1510-19 für die Kirche des Ulmer Wengenstifts entstanden, also in einem relativ großen zeitlichen Abstand. Dennoch bilden sie mit Grablegung, Höllenfahrt, Auferstehung und Pfingsten einen Zyklus, der auf ein gemeinsames Konzept schließen läßt. Vf. nennt keine Parallelen. Doch ähnliches findet sich auch andernorts, etwa in der Sebalduskirche in Nürnberg mit Epitaphien der Familie Volckamer. Es wäre eine lohnende Aufgabe, nach weiteren solchen Bilderfolgen mit abgestimmten Bildprogrammen zu forschen. Sie sind wohl als Versuch zu werten, das zunehmend unübersichtliche Ausstattungsgeflecht der überreich dekorierten Kirchen in eine klarere Ordnung zu bringen.

Neben den Ulmer Bürgern tritt als bedeutender Auftraggeber Schaffners das Kloster Wetenhausen hervor, für das er im Jahr 1515 eine aufwendige bemalte Schutzwand für einen monumentalen Ölberg schuf (heute in der Münchner Alten Pinakothek). Außerdem lieferte er im Jahr 1523/24 das neue Hochaltarretabel mit doppeltem bemalten Flügelpaar (heute ebenfalls in der Alten Pinakothek). Auffällig bei letzterem Auftrag ist Schaffners konservative Bildung der Figuren als reine Gewandfiguren, die »in dieser ausgeprägten Form nicht einmal in seinen frühesten Arbeiten begegnen«. Vf. führt das nicht nur auf den direkten Einfluß des Auftraggebers (Abt eines Augustinerchorherrenstifts) zurück. Schaffner folgt damit auch einer »Modeströmung« zu Beginn des 16. Jh.s, wie sie ebenso bei Schaufelein in Nördlingen zu beobachten ist (S.

111). Ein konservativ-antireformatorischer Reflex ist allerdings – so mag man hinzufügen – zu diesem Zeitpunkt auch nicht mehr auszuschließen.

Die Reformation begann in Ulm schon früh mit der Berufung eines reformierten Münsterpredigers im Jahr 1524. Das blieb nicht ohne Auswirkungen. Schaffners Haushalt (und in Abhängigkeit davon auch seine Werkstatt) schrumpfte 1527 auf sechs Personen. 1530 wurde die Reformation durch eine förmliche Abstimmung unter den Bürgern eingeführt, bei der sich über 80% für den neuen Glauben aussprachen. Nicht so Schaffner, der altgläubig blieb. Im Folgejahr 1531 vernichteten die Ikonoklasten in Ulm einen Großteil der Kirchenausstattungen. Im persönlichen Bereich scheint man jedoch toleranter gewesen zu sein, denn Schaffners Tätigkeit war damals in Ulm nicht beendet. Schon seit 1528 war er Ulmer Stadtmaler und führte so prominente Aufträge wie die aufwendige Bemalung der Ulmer Rathausfassade aus. Doch der Absatzmarkt für religiöse Bilder brach mit der Einführung der Reformation in Ulm ein. Schaffner suchte sich auswärts neue Auftraggeber. Anregend ist die Beobachtung des Vf. zu dem letzten Retabel der Schaffnerwerkstatt, das sich in Wasseralfingen befindet und um 1530 entstand (*Abb. 2; Kat. A 30*). Hier arbeitete der Maler mit derart altertümlichen Stilmitteln, daß Vf. etwas überspitzt von einem »spätmittelalterlichen Historismus« (S. 115) spricht. Die Darstellungsweise – nicht nur das Bildprogramm – geht sicher auf die Wünsche des Auftraggebers ein. Sie zeigt deutlich, daß Schaffner bei verschiedenen »Formgelegenheiten« seine Mittel durchaus zu differenzieren wußte. Ein vereinzeltes Bildepitaph mit einem altgläubigen Bildthema (Schmerzensmann) schuf Schaffner noch 1535 für den Stuttgarter Bürger Sebastian Welling. Doch lag die Zukunft nicht in solchen Aufträgen.

Schaffner mußte sich nicht nur neue Besteller, sondern auch neue Aufgabenfelder suchen. Er fand sie u. a. bei dem Straßburger Gold-

schmied Erasmus Stedelin, für den er eine Tischplatte bemalte (1533), die ein anspruchsvolles Bildprogramm mit den Artes Liberales zeigt (heute im Kasseler Museum). Hier stellte sich Schaffner in einem Kryptoporträt als gelehrten Astronomen Ptolemäus dar, was seinen Anspruch als *pictor doctus* unterstreicht. Eine solche Selbstinszenierung war im Bereich der Ulmer Kunst völlig neu und nur erklärbar aus Schaffners enger Verbundenheit mit der aktuellen Augsburger Kunst. Daneben fertigte er auch kartographische Arbeiten, malte weiterhin Porträts, also alles das, was nicht von dem religiösen Umbruch betroffen war. Schaffner starb kurz vor 1549. Zutreffend würdigt Vf. ihn als einen Maler, der einerseits zäh an der reichen Ulmer Malertradition festhielt, andererseits neue Anregungen, insbesondere aus Augsburg, aufnahm, das um 1500 Ulm den Rang als künstlerische Metropole Schwabens streitig machte, ja in gewisser Weise sogar als künstlerisches Zentrum ersetzte.

Vf. hat eine beeindruckende Arbeit vorgelegt. Daß er methodisch keine neuen Wege geht, wird man ihm kaum vorwerfen können. Seine systematische Gliederung hat den Vorteil der Übersichtlichkeit. Sie wird allerdings mit dem Nachteil erkauft, daß mitunter Wiederholun-

gen unvermeidbar sind. Vf. schreibt angenehm und argumentiert klar, belegt seine Argumentation in vorbildlicher Weise. Nur geriet manche Formulierung ein wenig altertümlich, etwa wenn er meint, »nicht der Kontrast ..., sondern die Harmonie ist es, was das Kunstvollen Schaffners im Kern bestimmt«. Schaffner war ein Maler zwischen den Zeiten. Das hat Konsequenzen auch für die Beurteilung seiner Malerei. Mancher Betrachter mag behaupten, das Hutz-Retabel des Ulmer Münsters von 1521 sei Schaffners wichtigstes Werk, weil es mit seiner antikisierenden Formensprache auf der Höhe der Zeit steht. Vf. ist anderer Meinung. Er rechnet das Wettenshausener Retabel von 1523/24 mit seiner retrospektiven gotisierenden Figurengestaltung „zu den schönsten Stücken der altdeutschen Kunst“ in der Alten Pinakothek und schätzt es als das Hauptwerk des Meisters ein. Doch ist das letztlich nicht entscheidend, Schaffner läßt sich nicht auf einen Nenner bringen. Er verbindet Altes und Neues und ist damit ein charakteristischer Vertreter seiner Zeit. Als zuverlässiges Nachschlagewerk zu diesem Hauptmeister der Ulmer Kunst um 1500 und für die gesamte Spätzeit der Ulmer Malerei ist das Buch unverzichtbar.

Gerhard Weilandt

BERNHARD MAAZ (Hrsg.)

## Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen

München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2008. 163 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-88609-642-8

Die Figur des Künstlers ist in den letzten Jahren in die Kunstgeschichte zurückgekehrt. Nach einer Phase der Dekonstruktion, in der in den Geisteswissenschaften die paradigmatische Rolle des Autors in Frage gestellt, seine Erklärungsfunktion im Rahmen von Interpretationsmodellen radikal verabschiedet und an dessen Stelle die Generierung von Texten oder Kunstwerken in einem Netz intertextueller

Verweissysteme in den Vordergrund gerückt wurde, ist der Künstler als Gegenstand der Untersuchung inzwischen wieder in das Zentrum kunsthistorischer Aufmerksamkeit gerückt. Beginnend mit grundlegenden Arbeiten wie Oskar Bätschmanns *Ausstellungskünstler* (1997) oder Wolfgang Rupperts *Der moderne Künstler* (1998) bestätigen eine ganze Reihe jüngerer Forschungsarbeiten und