

sammlung standen. Nicht zuletzt dürfte dazu beitragen der vorzüglich gearbeitete und bebilderte Katalog der bedeutendsten Stücke aller Abteilungen. Erstaunlich ist die Zahl und die Qualität der Neuerwerbungen, in denen die Absicht der Museumsleitung, ohne regionale Beschränkung durch hervorragende Meisterwerke Akzente zu setzen, verwirklicht wurde. Um die Weite des Sammelgebietes anzudeuten, seien wenigstens einige der wichtigsten Ankäufe genannt. Dem alemannischen Raum entstammen ein südwestdeutsches, vielleicht oberrheinisches Vesperbild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, dem auch der fragmentarische Zustand nichts von seiner eindringlichen Würde nehmen konnte, eine fast lebensgroße, oberschwäbische Maria mit Kind, in der sich der Madonnen-Typus Gregor Erharts mit einem knittrigen Faltenstil verbindet, eine Niklas Hagenower nahestehende Reliquienbüste mit dem asketischen Kopf eines Mönches. Zwei Madonnenfiguren des frühen 14. Jahrhunderts aus Kalkstein stellen die Verbindung zu den benachbarten französischen Provinzen der Champagne und Lothringens her. Eine Bacchus und Ceres-Gruppe, der ein Stich nach Bartholomäus Spranger als Vorlage diente, vertritt sehr glücklich die manieristische Plastik der Niederlande. Das bayerische Rokoko kommt durch einen in den Wolken schwebenden Hl. Joachim zu Worte, der sich einst im Auszug des von Joseph Götsch errichteten Hochaltares von Pietzenkirchen (Lkr. Rosenheim) befand. Eine erst jüngst aufgestellte Marmorbüste der spöttisch-skeptisch lächelnden Comtesse de Sabran von Jean-Antoine Houdon schließt zeitlich die eindrucksvolle Reihe der Plastiken ab. Der erstaunlichste Fund dürfte aber ein Nürnberger Pokal aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sein (Abb. 1), dessen wuchtig geformte Buckel von Kupperand und Deckel durch tropfenartig bis zum deutlich abgesetzten Fuß ausgezogene Buckel an der Tiefe des Gefäßes federnd gehalten werden.

Peter Strieder

### MARTIN SCHAFFNER

*Zur Ausstellung im Ulmer Museum*

*(Mit 1 Abbildung)*

Das Ulmer Museum hatte nahezu das gesamte von der Forschung bisher erschlossene Werk von Martin Schaffner für 8 Wochen in seinen Räumen vereinigt. Es fehlten nur der Wettenshausener Altar von 1523/24, der wegen seiner Größe nicht ausgeliehen werden konnte, und die im letzten Krieg zerstörten Gemälde: das Flügelpaar des Berliner Museums sowie der Budapester „Schmerzensmann“. Im Katalog, der als zweiter Band der Schriften des Ulmer Museums erschienen ist, sind auch diese Werke besprochen und zusammen mit allen ausgestellten Werken und zahlreichen – bisweilen allerdings entbehrlichen (Abb. 37, 81, 82, 88, 113) – Vergleichsbeispielen abgebildet. Damit erhält der Katalog, dessen Grundlage eine Bonner Dissertation von Suzanne Lustenberger bildet, den Rang einer Schaffner-Monographie, der ersten seit dem Buch von Graf Pückler-Limpurg von 1899. Während der Katalogteil von Suzanne Lustenberger verfaßt ist, hat Herbert Pée, auf ihren Forschungen fußend, die inhaltsreiche Einleitung geschrieben, die den Entwicklungsgang Schaffners und die historische Einordnung seiner Kunst in knappem Stil darstellt.

Schaffner wird zuerst auf den beiden Flügeln des Ennetacher Altars von 1496 (Kat. 1) greifbar, auf denen er als Geselle Jörg Stockers einige Einzelheiten ausführte. Auf dem Mantelsaum des kreuztragenden Christus der Außenseite signierte er mit vollem Namen. Der Versuch, Stockers und Schaffners Hand zu scheidern, beginnt am besten mit den Innenseiten der Flügel, wo Schaffner eine der Kannen auf der „Verkündigung“ mit seinem Monogramm versehen hat. Die fleckige, derbe, aber lebendige Malerei der Kannen hebt sich zusammen mit den naiv aufgefaßten Szenen des Hintergrundes, der Heimsuchung und dem Zusammentreffen der Könige, von den elegant umrissenen, vornehmen, aber kraftlos gemalten Figuren des Vordergrundes ab, die vermutlich Stocker gemalt hat. Schaffner ist wohl auch – neben den Zuweisungen des Kataloges – die Stadt im Hintergrund der „Anbetung der Könige“ zuzuschreiben. Der Zentralbau am linken Bildrand wiederholt sich auf dem Augsburger „Abschied Christi“ (Kat. 5). Die Figuren in den Straßen kommen ähnlich auf der Nürnberger „Anbetung der Könige“ (Kat. 10) und der Predella des Hutz-Altars vor (Kat. 21). Mit der hier gewonnenen Vorstellung von der Malweise des frühen Schaffner den kreuztragenden Christus der Außenseiten zu verbinden, fällt schwer. Die Faltenbehandlung unterscheidet ihn zwar von den übrigen Figuren, aber das läßt sich durch die fast genaue Übernahme aus Schongauers großem Kreuztragungsstich erklären, dem die anderen Figuren weniger eng folgen. Es wäre ungewöhnlich, wenn Stocker die Hauptfigur von seinem Gesellen hätte malen lassen. Die Signatur Schaffners bezieht sich wohl ganz allgemein auf seine Mitarbeit an dem Altar. Eher als der Kopf des kreuztragenden Christus ist der Kopf auf dem Schweißbuch der hl. Veronika von seiner Hand.

Die Zuweisung von Teilen des Pfullendorfer „Jüngsten Gerichts“ (Kat. 2) an Schaffner bleibt problematisch. Abgesehen von einem Kopf aus der Schar der Seligen, der mit dem Porträt des Wolfgang von Oettingen (Kat. 6) verwandt ist, läßt sich nichts direkt mit Schaffner vergleichen. Der Hinweis des Kataloges auf den Engel im Vordergrund führt nur in den Umkreis des älteren Holbein.

Einen großen Fortschritt im Technischen zeigt die Madonna aus Béziers (Kat. 4), ein liebevoll gemaltes Bildchen, das sich eng an die „Gossenbrot-Maria“ des älteren Holbein anschließt. Dessen Einfluß begegnet auch auf zwei vielleicht etwas früheren, bisher als Werkstattarbeiten Holbeins d.Ä. angesehenen Zeichnungen (Kat. 3a u. 3b), die Suzanne Lustenberger als Arbeiten Schaffners erkannt hat. Der Madonna aus Béziers in dem von Holbein entlehnten Kolorit verwandt ist der „Abschied Christi von seiner Mutter“ (Kat. 5). Das Problem der Figur im freien Raum ist angeschnitten, aber nicht gelöst. Der Raumvorstellung, die durch das Hintereinander der Figuren und ihre Verkleinerung zur Tiefe hin erzeugt wird, entspricht kein Raumkontinuum in der Landschaft. Die Schaffnerschen Kopftypen, die weißbärtigen Männer- und die herben, etwas groben Frauengesichter, sind bereits ausgeformt. Daneben stehen Bildnisköpfe, denen sich das Bildnis des Wolfgang von Oettingen von 1508 (Kat. 6) als das erste bekannte Einzelporträt seiner Hand an die Seite stellen läßt.

In der „Ausgießung des Heiligen Geistes“ (Kat. 7) von 1510 wird zuerst die Einwirkung Dürers spürbar. Schaffner übernimmt einzelne Figuren wörtlich und Architektur-

motive in freierer Abwandlung aus Dürers „Kleiner Passion“ und dem „Marienleben“. Die Holbeinsche Farbigkeit mit ihren engen Stufungen ist dem festlich-frohen Farbakkoord von Gelb, Blau, Weiß und Rot gewichen, der noch heiterer in der wohl 2 – 3 Jahre späteren „Anbetung der Könige“ (Kat. 10) erklingt. Neu ist hier das Interesse an der Mode seiner Zeit, ein um das Detail bemühter Wirklichkeitssinn, der eine enger gefaßte Beziehung zur Renaissance verrät, ebenso wie die Putten der Predella (Kat. 10a), die die Fortschritte Schaffners in der Zeichnung beweisen. Schwächer ist das stilistisch verwandte Anwyll-Epitaph von 1514 (Kat. 11).

Die Passionsszenen auf den 1515 gemalten acht Tafeln aus dem Kloster Wettenshausen (Kat. 12), die vermutlich Flügel einer plastisch gestalteten Ölberggruppe waren, verlangten von Schaffner durch Handlung motivierte Gruppenbildung der Figuren, eine Aufgabe, die Schaffners Stil widerstrebte. Gewohnt, kaum bewegte Einzelfiguren zu erfinden, die aus sich heraus zu verstehen sind und auch im Farbklang keiner Ergänzung bedürfen – ein Zug, der an Zeitblom erinnert –, bringt es Schaffner in den Wettenshausener Tafeln nur zu einer äußerlichen Gestik, so sehr er sich auch in der Inszenierung an Dürer anschließt.

Das Bildnis aus Lugano (Katalog Nr. 13: um 1515) steht dem Oettingen-Porträt vielleicht zeitlich näher. Der erstaunliche Fortschritt im „Eitel Besserer“ (Kat. 15) von 1516 ist sonst allzu unbegreiflich. Während Schaffner bei den früheren Bildnissen kaum über die Wiedergabe des optisch Erfahrbaren hinausgeht, gestaltet er im „Eitel Besserer“ Seelisches mit eindringendem Verständnis. Auch die Hände sprechen nun mit. Vielleicht deutet die Sensibilität des „Eitel Besserer“ bereits auf einen Einfluß Grünewalds, der in den 1517 für das Kloster Salem gemalten Tafeln (Kat. 16) evident ist. Das Verhältnis von Figur und Raum ist hier geregelter als auf den früheren Bildern. Ein Sinn für neutrale Farben erwacht.

Als Vorstufe für die Gestaltungsweise der Salemer Tafeln ist das Pestbild (Kat. 8) anzusehen, das vor den Wettenshauser Passionsszenen schwer verständlich ist (Katalog: 1510 – 14).

Die Karlsruher Predella von 1518 (Kat.17) setzt mit den prachtvoll durchgeformten Köpfen die Richtung des „Eitel Besserer“ fort. Hinzu kommt hier ein neues Verständnis für plastisches Volumen; der Goldbrokat legt sich wirklich um die Schultern des Petrus, und gleichzeitig damit ist die Einordnung der Figur in den Raum nun endlich restlos geglückt.

Der „Christus in der Vorhölle“ (Kat.18) und die „Grablegung Christi“ von 1519 (Kat. 19) geben gegenüber den Passionsszenen von 1515 und auch gegenüber der schon fortgeschritteneren „Auferstehung Christi“ von 1516 (Kat. 14) einen flüssigeren Ablauf der Handlung, obgleich auch bei diesen Tafeln noch einzelne Figuren sich fast teilnahmslos zum Geschehen verhalten. Wahrhaft dramatisch aufgefaßt ist erst das „Abendmahl“ der Predella des Hutz-Altars von 1521 (Kat. 21), für das Leonardos Darstellung das Vorbild abgegeben hat. Beruhigter sind die Innenseiten der Flügel mit Maria Salome und Maria Cleophae und ihren mannigfach beschäftigten Kindern, die den Putten der Predella zur Nürnberger „Anbetung der Könige“ wesensmäßig verwandt

sind, während die Heiligen der Außenseiten wieder ein ganz statuarisches, in sich abgeschlossenes Dasein führen. Die Architektur schließt sich in der präzisen Wiedergabe an die Karlsruher Predella an, ist aber viel reicher ausgestaltet. Ein Sinn für stillebnhafte Einzelheiten erwacht oder erwacht wieder, denn das Tuch unter dem Breiteller auf der Innenseite des linken Flügels ist eine Reminiszenz an das Stilleben auf der „Verkündigung“ des Ennetacher Altares. In der Farbigkeit hat sich ein bedeutsamer Wandel vollzogen; weißgraue, mit wenig Rot, Gelb oder Violett gemischte Töne, die die bunten Farben der Gewänder isolieren, geben dem Bild eine Kühle, Kennzeichen eines Manierismus, der an Baldungs gleichzeitige Werke erinnert.

Dem Hutz-Altar zeitlich benachbart sind drei von verschiedenen Altären oder Epitaphien stammende Flügelpaare: die Heiligen Wendelin und Nicolaus von Bari (Kat. 22), die Apostel Philippus und Jacobus minor (Kat. 25) sowie Ludwig und Sibylla von Freyberg (Kat. 24), knieend als Stifter.

Der Wettenhausener Altar von 1523/24 (Kat. 27), der auf der Ausstellung fehlt, bedeutet gegenüber dem Hutz-Altar eine nochmalige Steigerung. Schaffner zieht nun alle Register, die ihm zur Verfügung stehen: vielfigurige Gruppen in ausgedehnten Handlungszusammenhängen, prachtvolle Gewänder, weite Architekturen, in kostbarem Material aufgeführt und reich dekoriert, komplizierte Räumlichkeiten und Landschaft. Der „Abschied Christi“ der Außenseiten verbindet die weitschweifige Erzählung der frühen Fassung mit der vertieften Empfindung in der Darstellung des gleichen Themas auf der Wettenhausener Tafel von 1515.

Nach 1524 liegen vermutlich einige schlichtere Werke, für die die Rückwendung zu spätgotischer Raum- und Farbauffassung (reiche Verwendung von Gold) kennzeichnend ist: die beiden Flügel mit der „Hl. Elisabeth“ und der „Hl. Anna selbdritt“ (Kat. 28), die Predella mit „Christus und den zwölf Aposteln“ (Kat. 29), der Wasseralfinger Altar (Kat. 34), der die Erinnerung an Zeitblom weckt, und das Stuttgarter Fragment einer „Maria mit Kind“ (Kat. 30), die das Motiv der Madonna in Béziers und der Maria Salome vom Hutz-Altar in der Empfindung vertieft, ein kostbares Stück Malerei.

In einer „Kreuzigung“ des Stuttgarter Museums (Kat. 31: um 1525/30) wird die Statuarik der Schaffnerschen Gestalten, in älteren Bildern oft Ausdruck einer bescheidenen Zurückhaltung, zur Monumentalität gesteigert, ein neuer Zug in seinem Werk. Die Komposition wird allein aus Figuren erbaut.

Dieser Sinn für Tektonik in der menschlichen Gestalt führt in den Bildnissen des Raimund Fugger (Kat. 32; um 1527) und des Itel Hans Besserer (Kat. 33: 1529/30) zu einem neuen Porträtstil. Die Entwicklungsrichtung ist bereits im „Eitel Besserer“ von 1516 angedeutet, der gegenüber dem „Oettingen“ das Bestreben verrät, Gesicht und Tracht zu einer einfachen Form zusammenzuschließen. Im „Raimund Fugger“ geht Schaffner weiter. Der einfache Bau des Gesichtes mit seinen Horizontalen und Vertikalen bestimmt die Form des Gewandausschnittes, die waagerechte Haltung des rechten Unterarmes und die Anordnung der Brüstung im Vordergrund. Die Gegenüberstellung des „Itel Hans Besserer“ mit Dürers „Hans Imhoff“ zeigt die Nähe von Schaffners spätem Porträtstil zu dem Menschenbild Dürers. Das Wiener Bildnis eines Unbekannten

(Abb. 4), das der Katalog (Nr. 23) um 1521 datiert, ist in seinem disziplinierten Aufbau wohl eher diesen späten Bildnissen zuzuordnen (vgl. das grau in grau gemusterte Gewand mit dem des Raimund Fugger).

Mit der Tischplatte (Kat. 37), die Schaffner 1533 für Asamus Stedelin bemalt hat, ist ein letzter, großer Schritt vorwärts getan; nicht nur darin, daß er sich thematisch auf ein neues, weltliches Gebiet wagt. Weltlich, an der Natur orientiert ist die Farbigkeit. Grün, das Schaffner früher gemieden hat, dominiert. Die Landschaft ist ausführlich geschildert und durch den Kontrast mit den Stilleben des Vordergrundes in der Tiefenwirkung gesteigert (das Landschaftsdetail mit dem pflügenden Bauern hinter der „Grammatica“ ist Holbeins Holzschnitt „Der Ackermann und der Tod“ entnommen). Die subtile Malerei bedeutet auch in technischer Hinsicht die Vollendung von Schaffners Kunst. Weiter geht Schaffner dann nicht mehr. Das Epitaph des Sebastian Welling von 1535 (Kat. 38) schlägt nur in der Stimmung der Landschaft einen neuen Ton an.

Die kürzlich veranstaltete Ausstellung der Werke Hans Baldungs legt es nahe, Schaffner mit jenem zu vergleichen. Baldung, die entschieden stärkere und vielseitigere Begabung, bereits früh auf der Höhe seines Könnens, reagiert in seinem Werk unmittelbar und leidenschaftlich auf die Erscheinungen seiner Zeit und erfährt daher, besonders in seinem Spätwerk, auch die Einschränkungen, die seine Zeit der Kunst auferlegt. Schaffner, ein konservativer Geist, entzieht sich weitgehend diesem Zwang der allgemeinen Entwicklung. Sie bedeutet ihm nur die Bereitstellung neuer künstlerischer Möglichkeiten, die er mit Geschick aufgreift, sobald sie seiner persönlichen Entwicklung und handwerklichen Vervollkommnung dienen. Auf diese Weise bleibt er stets ein Lernender, vermag aber die künstlerische Leistung vom ersten bis zum letzten Werk in bewundernswerter Weise zu steigern. Im Verfolgen dieses Reifeprozesses, der immer neue Schönheiten zutage fördert, lag der besondere Genuß der Ausstellung.

Helmut Börsch-Supan

## LUDWIGSBURGER PORZELLAN

### *Zur Ausstellung im Ludwigsburger Schloß*

Von den großen deutschen Porzellanmanufakturen ist es die Ludwigsburger, die ihre Entstehung am meisten einer fürstlichen Laune verdankt.

„Als notwendiges Attribut des Glanzes und der Würde“, aber auch aus merkantilistischen Erwägungen wurde sie im Jahre 1758 durch Herzog Karl Eugen gegründet und in der Residenzstadt Ludwigsburg etabliert.

Durch ungünstige Materialbedingungen (das Kaolin mußte aus dem „im Ausland“ gelegenen Passau bezogen, Ton, Sand, Holz und andere Materialien von weit her herbeigeführt werden) und wohl auch durch die großen Privatbedürfnisse des Herzogs hat die Fabrik in der Zeit ihres Bestehens kaum ein sorgenfreies Geschäftsjahr gekannt. Als nach dem Tode Carl Eugens die Subsidien knapper wurden und schließlich ganz aufhörten, gelangte die Manufaktur trotz eines ausgedehnten Netzes von Verkaufslägern bald an den Rand des Ruins. Eine kurze Sanierung zu Anfang des 19. Jh. änderte