

# Martin Schaffner und Co.

## Nachträge zur Ulmer Tafelmalerei um 1500

---

*Manuel Teget-Welz*

### Vorbemerkung

Die Forschung zur Ulmer Malerei um 1500 hat in den letzten Jahren auf erfreuliche Weise zugenommen. Wesentliche Beiträge sind die von Eva Leistenschneider herausgegebene Begleitpublikation zur Ausstellung zum Wengen-Altar im Ulmer Museum von 2015<sup>1</sup> und die von Bernd Konrad 2009 besorgte digitale Neuauflage des zweiten Bandes von Alfred Stanges ‚Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer‘<sup>2</sup>. Hinzu kommt der von Anna Moraht-Fromm bearbeitete Bestandskatalog zu den altdeutschen Meistern in der staatlichen Kunsthalle Karlsruhe von 2013<sup>3</sup>. Jüngst erschienen ist außerdem Moraht-Fromms Werkmonographie zu Hans Maler<sup>4</sup>.

Was fehlt, ist eine aktuelle Überblicksdarstellung, die die neuesten, zum Teil doch bedeutenden Ergebnisse zur Ulmer Malerei um 1500 zusammenfasst. Diese wurde idealerweise zudem einen Auswahlkatalog und Künstlerbiographien beinhalten. Eine gewisse Kompensation bietet einstweilen, neben dem Katalog zum Wengen-Altar, der Stuttgarter Ausstellungskatalog zum Ulmer Bildschnitzer Niclaus Weckmann aus dem Jahr 1993, in dem auch die Ulmer Tafelmaler Jörg Stocker, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner mitbehandelt werden<sup>5</sup>. Grundlegend bis heute ist in dieser Publikation insbesondere Gerhard Weilands Aufsatz zur Ulmer Künstlerschaft, ihrer Zunft und sozialen Verflechtungen<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. Eva *Leistenschneider* (Hg.): Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen. Ausstellungskatalog. Ulm 2015.

<sup>2</sup> Vgl. Bernd *Konrad* (Bearb.): Die Deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 2: Kritisches Verzeichnis mit Abbildungen und Ergänzungen. CD-ROM. Radolfzell 2009.

<sup>3</sup> Vgl. Anna *Moraht-Fromm*: Das Erbe der Markgrafen. Die Sammlung deutscher Malerei (1350-1550) in Karlsruhe. Bestandskatalog. Ostfildern 2013.- Dazu auch: Manuel *Teget-Welz*: Rezension zu *Moraht-Fromm*, Erbe der Markgrafen. In: *UO* 59 (2015) S 367-369.

<sup>4</sup> Vgl. Anna *Moraht-Fromm*: Von einem, der auszog [...]. Das Werk Hans Malers von Ulm, Maler zu Schwaz. Ostfildern 2016.

<sup>5</sup> Vgl. Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1993.

<sup>6</sup> Vgl. Gerhard *Weilandt*: Die Ulmer Künstler und ihre Zunft. In: Meisterwerke massenhaft (wie Anm. 5) S. 369-387.

Eine willkommene Ergänzung nicht nur aus kirchengeschichtlicher Perspektive bietet Gudrun Litz Dissertation zur reformatorischen Bilderfrage in den süddeutschen Reichsstädten, in der ausführlich die Bilderentfernung in Ulms Kirchen dargestellt wird<sup>7</sup>.

Trotz des gestiegenen Forschungsinteresses lassen sich in den verschiedensten Kirchen und Sammlungen noch immer etliche Gemälde Ulmer Maler um 1500 finden, die bislang gänzlich unbeachtet, nur peripher behandelt oder verkannt wurden. Im vorliegenden Beitrag werde einige dieser Arbeit vorgestellt, beschrieben und eingeordnet. Das Material sollte eigentlich bereits 2011 in der Zeitschrift „Kunstchronik“ in einem umfassenden Forschungsbericht zur Ulmer Kunst der Spätgotik und Renaissance veröffentlicht werden, doch musste der Aufsatz aufgrund der großen Zahl an Werken letztlich allein auf die Skulptur beschränkt bleiben<sup>8</sup>.

Der Beitrag wurde chronologisch ansteigend nach den Tätigkeitsjahren der zu behandelnden Ulmer Maler aufgebaut. Entsprechend wird der titelgebende Martin Schaffner auch erst am Ende der Ausführungen thematisiert. Begonnen wird hingegen mit Schaffners Gesellenmeister Jörg Stocker. Von diesem ausgehend werden der sog. Meister des Neithardt-Epitaphs und dann Bartholomäus Zeitblom diskutiert.

## Jörg Stocker

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Jörg Stocker scheint bis heute vom negativen Urteil Alfred Stanges geprägt zu sein. Stange nämlich bezeichnete 1957 Stocker recht unsachlich, da nicht aus historischer Perspektive betrachtet, als unselbständigen und ungelenkten Maler, „der seine Kompositionen nie ohne die Krücke fremder Vorbilder finden konnte“<sup>9</sup>. Tatsächlich aber scheint die raffinierte Zusammenstellung von Bildmustern nach druckgraphischen Vorlagen eine regelrechte Spezialität des handwerklich beschlagenen Meisters Stocker gewesen zu sein, die offenbar ganz dem Wunsch der Auftraggeber entsprach. Einfallreichtum in Bild- und Figurenfindung war hingegen noch kein vordringliches Anliegen im Kunstschaffen der Zeit. Trotzdem haftet Stocker Stanges Abwertung bis heute an, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass zu diesem Hauptvertreter der Ulmer Malerei um 1500 – anders als zu Schaffner und Zeitblom – bislang noch immer keine Werkmonographie verfasst wurde.

Jörg Stocker war geborener Ulmer, sein Vater möglicherweise ein Zimmermann. Nach einer längeren Gesellenreise, die ihn wohl nach Köln und sehr wahrscheinlich zu Michael Wolgemut nach Nürnberg geführt hatte, ließ sich Stocker zu Beginn der 1480er Jahre dauerhaft in der Heimatstadt Ulm nieder, heiratete und gründete eine eigene, offenbar rasch gut gehende Werkstatt. Seine Tochter Rosa sollte später im Übrigen den Bildschnitzer Daniel Mauch heiraten.

<sup>7</sup> Vgl. Gudrun Litz: Die reformatorische Bilderfrage in den schwäbischen Reichsstädten (SuR.NR 35). Tübingen 2007.

<sup>8</sup> Vgl. Manuel Teget-Welz: Von Meister Hartmann bis Daniel Mauch. Ulmer Bildhauer des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit. In: Kunstchronik 64 (2011) S. 238-246.

<sup>9</sup> Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 8: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500. München/Berlin 1957. S. 21.



Abb. 1 und Abb. 2 - Jörg Stocker: Zwei alttestamentarische Propheten (St. Martinus Oberstadion).

Zu Stockers Großkunden zählten insbesondere die wohlhabenden Herren von Stadion, die für die aufwendige Ausstattung ihrer Kirche St. Martin nachweislich auch die Ulmer Künstlerkollegen Jörg Syrlin d. J. sowie den Meister des Ulmer Vespertoliums herangezogen haben<sup>10</sup>. Stocker wird die Aufgabe zugefallen sein, sukzessive nahezu alle Altäre des Gotteshauses mit Retabeln auszustatten. Diese Werke scheinen dann im 19. Jahrhundert im Zuge der romantischen Mittelalterbegeisterung wieder geschätzt und neu arrangiert worden zu sein. So montierte man die Flügel des Hochaltarretabels schwenkbar um eine mittige Fiale. Ehemals wird es sich um ein großformatiges Schnitzretabel mit fünf heute jedoch verlorenen Skulpturen im Schrein gehandelt haben, die auf den Flügelinnenseiten von je drei männlichen und drei weiblichen Heiligenfiguren flankiert wurden.

Stocker's Malereien von Oberstadion wurden von Konrad im Zuge der Neuauflage von Stanges „Kritisches Verzeichnis“ neu aufgenommen. Zu den bei dieser umfangreichen Dokumentationskampagne gemachten Entdeckungen gehören zwei beidseitig bemalte Altarflügel, die man im 19. Jahrhundert zu Medaillons zurechtgesägt und als Antependien verbaut hatte<sup>11</sup>. In dieser Anordnung sind die Innenseiten (Abb. 1 und Abb. 2) nicht sichtbar und wurden entsprechend in der Forschung bislang nicht weiter berücksichtigt. Bei den beiden darauf dargestellten Männern vor punziertem Goldgrund handelt es sich wahrscheinlich um alttestamentarische Propheten, die von Stocker in historisierenden, orientalischen Gewändern kostümiert wurden. Von der handwerklichen Qualität her be-

<sup>10</sup> Vgl. Manuel *Teget-Welz*: Bartholomäus Zeitblom, Jörg Stocker und die Ulmer Kunstproduktion um 1500. In: *Leistenschneider* (wie Anm. 1) S. 10-25. Hier: S. 16.

<sup>11</sup> Vgl. *Konrad* (wie Anm. 2) Kat.-Nr. NW607-6 und Kat.-Nr. NW607-8.



Abb. 3 - Jörg Stocker: Hl. Stephanus (Diözesanmuseum Rottenburg).

wertet, gehören die beiden Gemälde fraglos zum Besten, was wir von Stocker bislang kennen. Entsprechend wird man durchaus eigenhändige Arbeiten ohne Gehilfenbeteiligung vermuten dürfen. Nuancenreich in hoch aufwändiger Feinmalerei wurden die Gesichter der Propheten charakterisiert. Auch Details wie Perlen hat Stocker höchst realistisch mit Lichtglanzeffekten geschildert. Diese mimetische Gestaltungsweise ist insbesondere von der altniederländischen Malkunst her bekannt, die natürlich auch für die Ulmer Meister des fortgeschrittenen 15. Jahrhundert weiter eine nachahmenswerte Autorität darstellte. Stocker könnte altniederländische Gemälde in Köln studiert haben, wie nachweislich sein Nördlinger Kollege Friedrich Herlin.

Ins Werkverzeichnis Jörg Stockers zweifelsfrei aufzunehmen ist des Weiteren ein Altarflügel mit der Ganzfigur der Hl. Stephanus (Abb. 3) im Diözesanmuseum Rottenburg, worauf erstmals Moraht-Fromm aufmerksam gemacht hat. Das Gemälde wurde im aktuellen Bestandskatalog von Melanie Prange und Wolfgang Urban als oberrheinische Arbeit verzeichnet<sup>12</sup>. Als Beleg für diese Einordnung wird unter anderem die scharfkantig-brechende Faltenstruktur der liturgischen Gewandung angeführt, die an oberrheinische Arbeiten aus dem Kreis Martin Schongauers erinnere. Tatsächlich lassen sich derartige Formmerkmale aber auch häufig im Werk Stockers wiederfinden, der als Referenz mehrfach nachweisbar auf Kupferstiche Schongauers zurückgriff. Für Jörg Stocker als Maler spricht insbesondere die markante Physiognomie des Heiligen mit den merkwürdig nach unten gezogenen Mundwinkeln. Der Kopftypus gehört regelrecht zum Standartrepertoire Stockers, weswegen Moraht-Fromm das Werk auch nicht zu Unrecht als „Ein[en] Stocker, wie er im Buche steht!“<sup>13</sup> bezeichnete.

<sup>12</sup> Vgl. Melanie Prange/Wolfgang Urban: Diözesanmuseum Rottenburg. Gemälde und Skulpturen 1250-1550. Bestandskatalog. Ostfildern 2012. Kat.-Nr. 18.

<sup>13</sup> [http://www.annamorahtfromm.info/caw2\\_index.php?page\\_id=12381&lang=de](http://www.annamorahtfromm.info/caw2_index.php?page_id=12381&lang=de) (Zugriff: 24.08.2017).



Abb. 4 - Meister des Neithardt-Epitaphs: Epitaph für Heinrich Neithardt und Veronika Ehinger (Neithardt-Kapelle im Ulmer Münster).

### Meister des Neithardt-Epitaphs

Das Epitaph für den 1509 verstorbenen Ulmer Patrizier Heinrich Neithardt und dessen Ehefrau Veronika Ehinger (Abb. 4) in der Neithardt-Kapelle des Ulmer Münsters wurde bereits 1899 von Siegfried Graf von Pückler-Limburg Jörg Stocker zugeschrieben<sup>14</sup>. Bei dem Gedächtnisbild handelt es sich um einen mehrszelligen Zyklus zum Marienleben nebst Stifterfiguren. Quasi als Bestätigung für die Zuweisung wusste Rudolf Pfeleiderer zu ergänzen, dass Stocker – nach den Aufzeichnungen des Prälaten Schmid – eine Tafel in die Neithardt-Kapelle geliefert habe, wofür der Maler mit 40 Gulden entlohnt worden sei<sup>15</sup>. Diese Quelle kann sich natürlich auch auf ein anderes, heute verschollenes Ausstattungsstück bezogen haben. Zudem ist überhaupt nicht belegt, dass die Tafel für den heutigen Aufhängungsort bestimmt war. Darauf deutet der merkwürdig bogenförmige Zuschnitt oben links, der in der heutigen Hängung vor freier Wand funktionslos ist. Stilistisch ist die Tafel jedenfalls sicher nicht mit den übrigen heute für Stocker akzeptierten Werken zu verbinden. Zwar erinnert noch die etwas steife Figurengestaltung an den Ulmer Meister, doch ist das verwendete Repertoire an Gesichtstypen dann ein gänzlich verschiedenes. Und auch die recht trocken-

<sup>14</sup> Vgl. Siegfried Graf von Pückler-Limburg: Martin Schaffner (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 20). Straßburg 1899. S. 49 und S. 51f.

<sup>15</sup> Vgl. Rudolf Pfeleiderer: Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1906. S. 46.



Abb. 5 - Meister des Neithardt-Epitaphs: Epitaph für Dr. Johannes Wespach und Barbara Ungelter (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).

schematische Malweise lässt Stockers eben beschriebene feinmalerische Qualität vermissen. Entsprechend handelt es sich hier also um das Werk eines anderen Ulmer Malers, den man nach dem Gedächtnisbild als Meister des Neithardt-Epitaphs bezeichnen darf.

Von diesem Meister des Neithardt-Epitaphs stammt mit Sicherheit auch das Epitaph für Dr. Johannes Wespach und Barbara Ungelter aus dem Jahr 1509 (Abb. 5) im Depot des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Die hochformatige Tafel blieb in der Forschung zur Ulmer Malerei um 1500 bislang weitgehend unbeachtet. Aufgearbeitet aber wurde sie in der leider unpubliziert gebliebenen Erlanger Magisterarbeit von Andreas Strohhammer<sup>16</sup>. Die dort gewonnenen Ergebnisse hat dann Kurt Löcher im Nürnberger Bestandskatalog zumindest knapp zusammengefasst<sup>17</sup>. Dargestellt ist auf dem Gedächtnisbild die Himmelfahrt Mariens mit den Jüngern Jesu, die noch das leere Grab umstehen. Zwischen den Stifterfigürchen ist mittig im Vordergrund die Jahreszahl 1509 aufgemalt. Die Tafel dürfte einst für das Ulmer Münster bestimmt gewesen sein, jedenfalls ist bekannt, dass Wespach Pfleger der Frauenkirchenbruderschaft war, und dass nach dem Tod des Patriziers im Jahr 1508 dessen Rock an die Ulmer Pfarrkirche gestiftet wurde<sup>18</sup>. Stilistisch reiht sich das Epitaph in Nürnberg nahtlos dem Gedächtnisbild für Heinrich Neithardt an, verwiesen sei beispielsweise auf die kleinteilige Gewandorganisation der Figuren oder auch auf deren wenig variantenreiche Gesichtstypen. Als weiteres Zuschreibungsindiz kommt ein kunsttechnologischer Befund hinzu: Beide Tafeln wurden im ungründierten Zustand bemalt, weswegen jeweils unter dem Farbauftrag noch die Holzmaserung zu erkennen ist.

Heinrich Neithardt und Johannes Wespach gehörten beide zur Ulmer Stadt-elite. So war beispielsweise der aus Memmingen stammende Wespach durch die Ehe mit Barbara Ungelter ins Patriziat gekommen. Von 1498-1507 war er reichsstädtischer Richter. Entsprechend des hohen sozialen Rangs darf angenommen werden, dass Neithardt und Wespach einen namhaften Maler für ihre Gedächtnisbilder beauftragten. Tatsächlich finden sich in den Ulmer Urkunden neben den heute mit Werken bekannten Martin Schaffner, Jörg Stocker und Bartholomäus Zeitblom noch zahlreiche weitere in ihrer Zeit angesehene Maler, von deren Tätigkeit bis heute mangels dokumentierter Werke keine Vorstellung gewonnen werden konnte. Exemplarisch zu nennen sind der Ulmer Stadtmaler Conrad Merklin, der mit Albrecht Dürer eng befreundet war und mit dem Nürnberger Meister einen in Teilen erhaltenen Briefwechsel unterhielt, oder auch Jörg Bockstorfer, für den Daniel Schüchlin ein Empfehlungsschreiben an den Rat der Stadt Nördlingen schrieb und der mit Zeitblom persönlich verbunden gewesen zu sein scheint<sup>19</sup>. Beim aktuellen Kenntnisstand ist es freilich müßig zu fragen, ob einer der genannten hinter dem anonymen Meister des Neithardt-Epitaphs stehen könnte.

<sup>16</sup> Vgl. Andreas Strohhammer: Eine Ulmer „Mariä Himmelfahrt von 1509“. Das Phänomen einer „ungründierten Tafel“. Kunsttechnische und stilkritische Untersuchungen. Masch. Skript Erlangen 1994.

<sup>17</sup> Vgl. Kurt Löcher: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Bestandskatalog. Stuttgart 1997. S. 529-531.

<sup>18</sup> Vgl. *ebda.*, Anm. 10.

<sup>19</sup> Vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. 2: Alt-Schwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934. S. 24-27.

## Bartholomäus Zeitblom

Bartholomäus Zeitblom wurde im 19. Jahrhundert wiederentdeckt und als der deutscheste aller Maler und der deutsche Leonardo romantisch verklärt. Im 20. Jahrhundert dann ging das Forschungsinteresse am Ulmer Maler merklich zurück. 1999 endlich erschien die Dissertation zu Zeitblom von Dietlinde Bosch in der Schriftenreihe des Ulmer Stadtarchivs inklusive Quellenanhang und ausführlichem Werkkatalog<sup>20</sup>. Verdienstvoll von Bosch war es, die von Bruno Bushart gemachte ‚Rippengeburt‘ Meister des Pfullendorfer Altars wieder ins Zeitblom-Werk eingegliedert zu haben, ebenso wie Alfred Stanges wenig überzeugendes Konstrukt Meister des Wengen-Altars. Dessen ungeachtet muss unbedingt betont werden, dass Zeitblom ein leicht wiedererkennbares und gut reproduzierbares Repertoire an Gesichtstypen und Figurenfindungen entwickelt hat, vergleichbar etwa dem Ulmer Bildschnitzer Niclaus Weckmann oder dann auch Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg.

Der aus Nördlingen stammende Zeitblom heiratete 1482 eine Tochter des hoch renommierten Malers Hans Schüchlin und trat in die Werkstatt des Schwiegervaters ein. Unter dessen wirtschaftlicher Verantwortung arbeitete er an den Gemälden des Blaubeurer Hochaltars, zusammen mit Bernhard Strigel von Memmingen und möglicherweise dem Schwager Daniel Schüchlin. 1494 wurde das gewaltige Retabel vollendet, unmittelbar darauf scheint sich Zeitblom selbstständig gemacht zu haben. Zu seinen größten Aufträgen zählte fraglos das doppelt wandelbare Flügelpaar für den Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche St. Michael zu den Wengen. Die Gemälde wurden 1803 im Kontext der Säkularisation zersägt, verkauft und so sprichwörtlich in alle Winde verteilt. Im Jahr 2015 waren alle erhaltenen Fragmente erstmals wieder zusammen in der Sonderausstellung „Jerusalem in Ulm“ im Ulmer Museum zu sehen.

Konrad Lange konnte bereits 1907 stilanalytisch nachweisen, dass Zeitblom am Wengen-Altar mit Jörg Stocker zusammengearbeitet hat<sup>21</sup>. Bei den Gemälden der zweiten Wandlung des Retabels – der sogenannten Feiertagsansicht – schuf zweifellos Zeitblom die männlichen Heiligen auf dem linken Altarflügel und Stocker die weiblichen Heiligen auf dem rechten. Zunftrechtlich war diese in Ulm am erhaltenen Objektbestand sonst nicht weiter nachweisbare Kooperation zweier Meister eines Handwerks laut Ordnung aus dem Jahr 1496 ausdrücklich vorgesehen<sup>22</sup>. Unklar ist allerdings, warum Zeitblom den sonstigen Konkurrenten Stocker überhaupt für das Projekt heranzogen hat. Eine denkbare Ursache könnten vom Auftraggeber eng gesetzte Lieferfristen gewesen sein, die anders nicht hätten eingehalten werden können.

Die Dissertation von Bosch zu Zeitblom wurde von Werner Schade in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung rezensiert<sup>23</sup>. Schade wies bei dieser Gelegenheit auf ein Zeitblom zugeschriebenes männliches Brustbild (Abb. 6) in der Anhal-

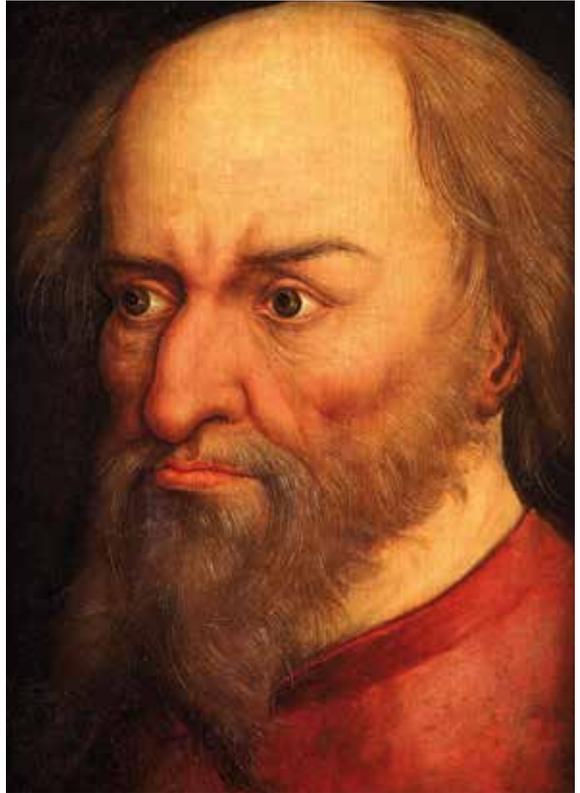
<sup>20</sup> Vgl. Dietlinde Bosch: Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 30). Ulm 1999.

<sup>21</sup> Vgl. Konrad Lange: Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte. Teil 2: Der Hochaltar der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm. In: Repertorium für Kunstwissenschaften 30 (1907) S. 521-535. Hier: S. 523f.

<sup>22</sup> Vgl. Teget-Welz, Zeitblom (wie Anm. 10) S. 18.

<sup>23</sup> Vgl. Werner Schade: Rezension zu Bosch, Zeitblom (wie Anm. 20). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (13. Nov. 2000). S. 57.

Abb. 6 - Bartholomäus Zeitblom:  
Männliches Brustbild  
(Anhaltische Gemäldegalerie  
Dessau).



tischen Galerie in Dessau hin, das bei Bosch unberücksichtigt geblieben war und dann auch in der nachfolgenden Forschung zur Ulmer Malerei keine Beachtung fand. An der Zuschreibung an Zeitblom kann schon auf den ersten Blick kein Zweifel bestehen. Das Gesicht weist mit den wie verärgert wirkenden Zügen wesentliche Wiedererkennungsmerkmale für ein typisches Werk des Ulmer Malers auf. Charakteristisch ist auch die viel zu groß geratene Nase des Dargestellten mit der tropfenförmigen Spitze. Die handwerkliche Machart ist von allererster Güte, so dass der Gedanke an eine eigenhändige Arbeit des Meisters durchaus nicht unberechtigt erscheint.

Ungewöhnlich ist der Bildträger, das Brustbild wurde nämlich nicht – wie sonst in der Ulmer Malerei um 1500 zumeist üblich – auf Holz, sondern auf Pergament oder Papier gemalt und dann angeblich erst zu einem weit späteren Zeitpunkt aufgezogen. Etwas rätselhaft ist auch die Funktion der Arbeit. Aufgrund des Bildgegenstands liegt zunächst die Vermutung nahe, es könnte sich um ein Porträt handeln. Dagegen spricht jedoch, dass der Dargestellte keinerlei individuelle Merkmale aufweist. Eher schon könnte es sich um eine Art Musterblatt für den Werkstattgebrauch gehandelt haben, wie bereits von Stephan Klingen im Dessauer Bestandskatalog vermutet wurde<sup>24</sup>. Vom Typus her eng verwandt

<sup>24</sup> Vgl. Stephan *Klingen*: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog. Bd. 1. Weimar 1996. Kat.-Nr. 515.

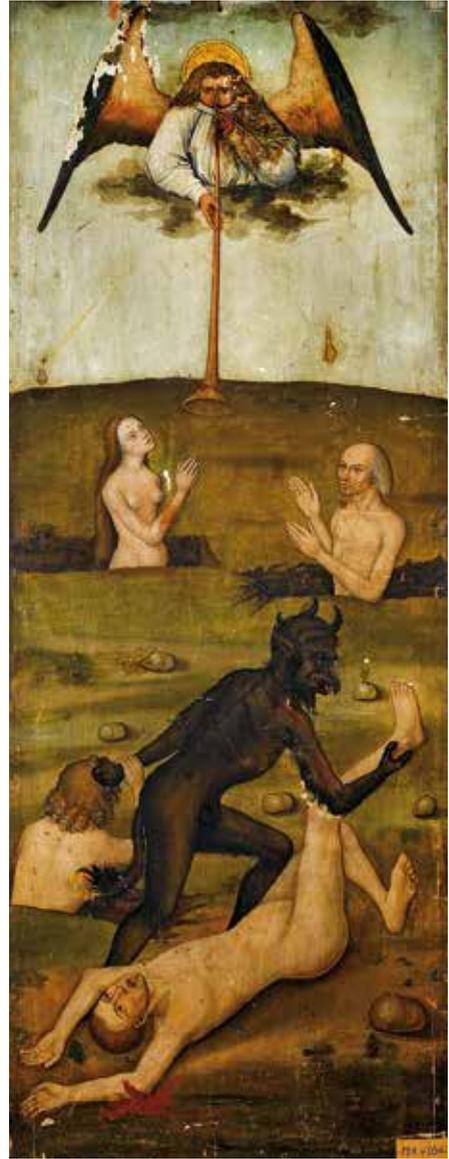


Abb. 7 und Abb. 8 - Bartholomäus Zeitblom (Werkstatt): Zwei Fragmente eines Weltgerichts (Bayerisches Nationalmuseum München).

erscheinen im Zeitblom-Werk insbesondere die Figuren des Nährvaters Joseph, so etwa im Heerberger Altar. Letztlich aber handelt es sich wohl um eine Art Grundtypus, der mit kleinen Variationen leicht auch zu einem Heiligen mittleren Alters umgestaltet werden konnte, etwa zu einem Hl. Jacobus, wie am Wengen-Altar zu sehen.

Sogar noch gänzlich unbeachtet in der Forschung zu Bartholomäus Zeitblom blieben zwei Fragmente eines Weltgerichts (Abb. 7, 8), die im Depot des Bayerischen Nationalmuseums magaziniert sind. Die nicht ganz gleichgroßen



Abb. 9 - Bartholomäus Zeitblom (Werkstatt): Der König von Marokko und fünf Ordensheilige der Franziskaner (Bayerisches Nationalmuseum München).

Gemälde gelangten – laut Korrespondenz in den Museumsakten – im Jahr 1906 als Geschenk aus der Sammlung Adolf Leichtle in Kempten nach München. Die Bruchstücke zeigen links die Seligen, die von einem Engel begleitet zu Petrus in den Himmel geführt werden, und rechts die Verdammten, nämlich eine klagende Frau und einen Mann, die von einem Teufel in die Hölle gezerrt werden.

Die Gemälde gehörten einst zu einer Altarrückwand. Auf ihren Vorderseiten findet sich ein reich mit Brokatmuster dekoriertes Goldgrund, der dort Aussparungen aufweist, wo die plastischen Heiligenfiguren im Schrein aufgestellt wurden. In der Ulmer Kunst um 1500 war es üblich, Retabelrückseiten mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts zu bemalen. Die Themenwahl dürfte nach Meinung von Sibylle Setzler damit zusammenhängen, dass im Mittelalter die Beichte hinter dem Altar abgenommen wurde<sup>25</sup>.

Die Stücke in München weisen großflächige Ausbesserungen und Übermalungen auf. Trotzdem ist bei den Protagonisten problemlos das markante Typenrepertoire Zeitbloms ablesbar, wie auch schon in den Münchner Akten vom Beginn des 20. Jahrhunderts vermerkt. Die zum Teil recht unbeholfene Ausführung der Figuren lässt jedoch auf weitgehende Gehilfenarbeit schließen, die nach dem Repertoire des Meisters gestaltet wurde. Diese Form der Arbeitsteilung bei der Bemalung von Altarrückseiten scheint in der Ulmer Kunstproduktion um 1500 gebräuchlich gewesen zu sein. Wie Zeitblom so delegierten stilkritisch nachweisbar auch Jörg Stocker oder Martin Schaffner diese weniger bedeutenden Aufgaben an ihre Gesellen.

Ebenfalls im Depot des Bayerischen Nationalmuseums befindet sich eine Predella mit dem überaus selten gewählten Bildthema der König von Marokko und die fünf ersten Märtyrer des Franziskanerordens (Abb. 9). Die Figuren wurden wirkungsvoll vor einen dunkel gehaltenen Grund gesetzt, alle sind sorgfältig mit ihrem Namen beschriftet worden. Auch bei dieser Tafel handelt es sich eindeutig um ein Werk von Zeitblom bzw. aus dessen Werkstatt. Wieder begegnen die übergroßen Nasen und die emotionslose Mimik. Auffallend ist die Gleichförmigkeit der Gesichter der Franziskaner, variiert wurden lediglich Frisuren

<sup>25</sup> Vgl. Sibylle Setzler: Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik. In: Meisterwerke massenhaft (wie Anm. 5) S. 345-355. Hier: S. 346.

und Gesichtsfalten. Die recht durchschnittliche künstlerische Qualität lässt wieder auf eine Gehilfenarbeit Zeitbloms schließen, entstanden ist die Predella wohl um 1500.

Laut sogenanntem Zweibrücker Nachtragsinventar stammt die querformatige Tafel aus dem Klarissenkloster Söflingen, 1803 wurde sie bei der Säkularisation für die bayerischen Staatsgemäldesammlungen beschlagnahmt und abtransportiert<sup>26</sup>. Auch der Klosterfischer Johannes Fraidel wusste in seiner Chronik zu berichten, man habe Gemälde aus der Klausur nach München abgeführt<sup>27</sup>. Die franziskanerordensspezifische Ikonographie lässt darauf schließen, dass die Predella wohl schon ursprünglich für Kloster Söflingen geschaffen wurde. Alternativ könnte sie auch aus dem Ulmer Barfüßerkloster nach der Reformation nach Söflingen abgegeben worden sein.

Abzulehnen ist die noch im Zweibrücker Nachtragsinventar angedeutete Zugehörigkeit zum sogenannten Söflinger-Altar. Dabei handelt es sich um ein heute ebenfalls im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums befindliches Retabel aus dem Umkreis Zeitbloms<sup>28</sup>. Die Mitteltafel ist hier nämlich ca. 20 Zentimeter schmaler als die einen Meter messende Predella. Diese dürfte folglich zu einem anderem, sonst offenbar nicht weiter erhaltenen Altaraufsatz gehört haben.

## Martin Schaffner

Martin Schaffner wurde 1959 im Ulmer Museum mit einer eigenen Ausstellung geehrt. Der Katalog basiert auf der Arbeit zur Dissertation von Suzanne Beeh-Lustenberger, die die ältere Forschung zusammenführt und sich insbesondere durch eine präzise Diskussion der Zuschreibungsfragen auszeichnet<sup>29</sup>. Mehrfach mit dem Werk Schaffners hat sich dann Moraht-Fromm beschäftigt. Verdienstvoll sind vor allem ihre präzisen Untersuchungen jener Werke, an denen Schaffner während seiner Lehr- und Gesellenjahre bei Hans Holbein d. Ä. sowie Jörg Stocker beteiligt war<sup>30</sup>. In meiner Dissertation wurde versucht, Schaffners Werk primär vor dem Hintergrund der lokalen schwäbischen Maltradition zu analysieren und den Künstler so nicht zu einem schlichten Dürer-Epigonen zu degradieren, wie noch bei Beeh-Lustenberger geschehen<sup>31</sup>. Zudem bilden der Kulturtransfer mit der italienischen Renaissance und die Tätigkeit Schaffners als Ulmer Stadtmaler gewichtige Schwerpunkte der Arbeit

Martin Schaffner scheint seine Malerlehre bei Hans Holbein d. Ä. zwischen ca. 1493 und 1495 absolviert zu haben, worauf zahlreiche stilistische und motivische Indizien in seinen späteren Arbeiten deuten. Im Anschluss arbeitete er als Geselle für Jörg Stocker. Das früheste bekannte Werk, an dem Schaffners

<sup>26</sup> Vgl. Hans Andreas *Klaiber*/Reinhard *Wortmann*: Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Ulm ohne die Gemarkung Ulm. München 1978. S. 667.

<sup>27</sup> Vgl. *Bosch* (wie Anm. 20) Anm. 850.

<sup>28</sup> Vgl. *ebda.*, Kat.-Nr. 35.

<sup>29</sup> Vgl. Suzanne *Beeh-Lustenberger*: Martin Schaffner. Maler zu Ulm (Schriften des Ulmer Museums N. F. 2). Ausstellungskatalog, Ulm 1959.

<sup>30</sup> Vgl. u. a. Anna *Moraht-Fromm*: Neues über Martin Schaffner. In: *Dies./Gerhard Weilandt*: Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Ulm 2000. S. 333-348.

<sup>31</sup> Vgl. Manuel *Teget-Welz*: Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 32). Stuttgart 2008.

Beteiligung sicher nachzuweisen ist, ist das im Jahr 1496 aufgestellte Retabel für St. Cornelius und Cyprian in Ennetach, heute in Sigmaringen. In der Kreuztragungsszene hat der junge Maler seinen Namen ungewöhnlich selbstbewusst am Mantelsaum Christi eingetragen. Hier scheint er neben den Beschriftungen zudem auch kleinere Gemäldepartien ausgeführt zu haben, so das Antlitz Christi im Schweiß Tuch der Veronika. Zuletzt stellte Konrad zur Diskussion, ob Schaffner nicht auch den kleinen Jungen im roten Mantel, der im Vordergrund Christus verspottet, gemalt habe<sup>32</sup>.

Jüngst konnte durch Moraht-Fromm überzeugend nachgewiesen werden, dass Schaffner zusammen mit seinem Gesellenmeister Stocker für Zeitblom am Wengen-Altar mitgearbeitet hat, wenn auch in eher peripherer Rolle<sup>33</sup>. Schaffner zweifelsfrei zuzuweisen ist das Gesicht Marias aus der Szene der Anbetung der Könige. Es folgt im Aufbau demselben Schema, das Schaffner noch 1523/24 für die Verkündigungsmaria am Wettenhausener Hochaltar gebrauchte. Des Weiteren kann stilanalytisch darauf geschlossen werden, dass Schaffner in der Geburtsszene vom Wengen-Altar den Kopf des Joseph und wohl auch den der Muttergottes gemalt hat.

Ebenfalls aus den Gesellenjahren Schaffners stammen die drei zusammengehörigen Altarflügel mit Szenen aus dem Marienleben, die für das Ulmer Museum sukzessive aus dem Kunsthandel angekauft werden konnten<sup>34</sup>. Die verwendeten Figurentypen sind dabei ganz dem Typenrepertoire Jörg Stockers verpflichtet, der als verantwortlicher Meister vermutlich auch die Entwürfe sowie Vorzeichnungen zu den Gemälden gestaltet haben wird. Die Ausführung der Gemälde jedoch muss Stocker gänzlich seinem Mitarbeiter Schaffner überantwortet haben. Darauf deuten etwa das für diesen charakteristische Gesicht der Verkündigungsmadonna sowie insbesondere auch das warmtonige Kolorit, das unzweifelhaft den Schüler Holbeins verrät. Entstanden sind die Altartafeln wohl zum Ende von Schaffners Gesellenjahren bei Stocker, das heißt um 1499.

Lange unbekannt war, wo sich die vierte zum Altar zugehörige Tafel befindet. Einem Hinweis Michael Roths folgend, konnte diese endlich in den Museen der Stadt Aschaffenburg aufgefunden gemacht werden<sup>35</sup>. Dargestellt ist das Aufeinandertreffen Marias und Elisabeths vor dem Haus des Zacharias (Abb. 10), wie es im Lukasevangelium beschrieben wird. Die Tafel ist etwas größer als die drei anderen im Ulmer Museum, doch handelt es sich hier mit Sicherheit um das Resultat einer stärker erfolgten Beschneidung. Daraus mag man schließen, dass die Aschaffener Heimsuchung früh von den drei übrigen getrennt wurde.

Rückseitig ist die Tafel parkettiert. Ehemals wird sie mit der Verkündigung an Maria die Flügelaußenseiten gebildet haben. Abgespalten wurde sie von der Anbetung der Könige.

Stilistisch reiht sich das Gemälde nahtlos den drei bereits bekannten an. Regelrecht zwillingshaft verwandt erscheinen die liebevollen Mariengesichter. Zudem weist die Farbgebung wieder die für Schaffner charakteristische Neigung zu intensiven, warmen Tönen auf. Das Motiv der Heimsuchung hatte Schaffner

<sup>32</sup> Vgl. *Konrad* (wie Anm. 2). Kat.-Nr. 609.

<sup>33</sup> Vgl. *Anna Moraht-Fromm*: Stilgeschichten. Die Wengenmeister oder: Des Malers Nasen. In: *Leistenschneider* (wie Anm. 1) S. 54-67. Hier: S. 58f.

<sup>34</sup> Vgl. *Teget-Welz*, Schaffner (wie Anm. 31) Kat.-Nr. A-02.

<sup>35</sup> Vgl. *Leistenschneider* (wie Anm. 1) S. 198.



Abb. 10 - Martin Schaffner  
(in der Werkstatt  
Jörg Stockers):  
Heimsuchung (Museen  
der Stadt Aschaffenburg).



Abb. 11 - Martin Schaffner: Vera Icon (Kapelle St. Wendelin in Goldbach im Kammeltal).

bereits 1496 als Nebenszene in der Verkündigung an Maria vom Ennetacher Altar gemalt. Insbesondere aber dürfte die Bildlösung auf Grundlage des gleichnamigen Kupferstichs des Meisters E. S. erarbeitet worden sein.

Auffälliges Detail im Hintergrund der Aschaffener Heimsuchung ist die Stadtansicht mit dem aus dem Häusermeer hoch aufragenden Kirchturmstumpf. An dessen Oktogon wird eben über einem Notdach gebaut, ein Kran hebt einen mächtigen Stein nach oben. Zweifellos wurde der Kirchturm nach dem Vorbild des Ulmer Münsters gemalt, und auch die Bauarbeiten am Turmoberbau könnten nach dem realen Vorbild gestaltet worden sein. Urkundlich überliefert ist jedenfalls, dass daran tatsächlich gearbeitet wurde, wenn man auch nur noch die ersten Meter ausführte<sup>36</sup>. Im 19. Jahrhundert dann wurde das unfertig gebliebene Oktogon rückgebaut<sup>37</sup>, doch hat man die Steine offenbar in der Münsterbauhütte verwahrt. Vor kurzem konnten diese von Anne Brehm und den Mitarbeitern des Lehrstuhls für Baugeschichte der TU Karlsruhe im Chordach des Münster aufgefunden und dokumentiert werden<sup>38</sup>.

Bekanntlich ist der unfertige Münsterturm gleichfalls im Hintergrund der Ölbergsszene vom Wengen-Altar wiedergegeben. Vergleicht man diese Darstellung mit der auf Schaffners Heimsuchung, so fällt auf, dass der Kirchturmbau beim Wengen-Altar noch nicht so weit fortgeschritten ist. Von den Arbeiten am Oktogon ist nichts zu sehen, ausgeführt scheint lediglich die noch unter Matthäus Böblinger bis Sommer 1494 geschaffene Brüstung um die Vierecksgalerie worden zu sein<sup>39</sup>. Diese Beobachtung lässt darauf schließen, dass der Wengen-Altar wohl einige Jahre früher als Schaffners Marienaltar begonnen wurde, wahrscheinlich um das Jahr 1495. Das passt auch gut zu der Überlieferung, dass Chor,

<sup>36</sup> Vgl. Eva *Leistenschneider*: Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen. Rekonstruktion und Bildprogramm. In: *Dies.* (wie Anm. 1) S. 40-53. Hier: S. 51.

<sup>37</sup> Vgl. Reinhard *Wortmann*: Das Ulmer Münster. Stuttgart 1972. S. 21.

<sup>38</sup> Nach freundlicher Auskunft von Anne-Christine Brehm, Karlsruhe, vom 13. April 2016.

<sup>39</sup> Vgl. *Leistenschneider*, Flügelaltar (wie Anm. 36) S. 51.

Altarschmuck und Altargerät der Ulmer Wengenkirche im Auftrag von Propst Veit Töfel erneuert wurden, der im Jahr 1497 verstorben ist<sup>40</sup>. Der Wengen-Altar könnte dann vielleicht der erste Großauftrag an den eben selbständig gewordenen Zeitblom gewesen sein.

In die reifen Meisterjahre Schaffners gehört noch eine querformatige Tafel in der Kapelle von Goldbach im Kammeltal (Abb. 11). Erstmals konnte Albrecht Miller 1966 im Günzburger Landkreisbuch auf das Objekt aufmerksam machen<sup>41</sup>. Mittig dargestellt ist das Schweißstuch Christi, das von zwei seitlich platzierten Engeln aufgespannt wird. Die Darstellung wurde sparsam mit dem Pinsel in Grisaille aufgemalt, der Farbauftrag ist so dünn, dass darunter die Holzmaserung deutlich zu erkennen ist. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um die rückseitige Predella eines Retabels, das um 1520 in der Schaffner-Werkstatt entstanden ist. Da Goldbach direkt bei Wettenhausen gelegen ist, wird man annehmen können, dass der Altar ursprünglich zur Ausstattung des Gotteshauses des Augustinerchorherrenstifts gehörte. Martin Schaffner war mehrfach im Auftrag von Propst Ulrich Hieber tätig, neben dem bereits erwähnten Hochaltar schuf er für Wettenhausen unter anderem im Jahr 1515 einen umfangreichen Passionszyklus<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Vgl. *Lange* (wie Anm. 21), S. 531f.

<sup>41</sup> Vgl. Albrecht *Miller* (u. a.): *Der Landkreis Günzburg. Ein Porträt seiner Geschichte und Kunst*. Weißenhorn 1966, S. 78.

<sup>42</sup> Zu den erhaltenen Skulpturen vgl. zuletzt Damien *Berné*: *Sculptures Souabes de la fin du Moyen Âge*. Ausstellungskatalog. Paris 2015. Kat.-Nr. 3f.