

Die Portraits des Ehepaars Fickler aus Backnang

Von Judit Riedel-Orlai

Die Entdeckung der Portraits

Im Museum der Bildenden Künste von Budapest befinden sich zwei Gemälde aus der deutschen Renaissance, die für die Backnanger Geschichte des 16. Jahrhunderts von großer Bedeutung sind. Die Portraits hängen im Saal der deutschen Renaissance-Malerei – im sogenannten Dürersaal – in „vornehmer Gesellschaft“ von Werken Albrecht Dürers, Lucas Cranachs und Hans Baldung Griens.

Für die ungarische kunsthistorische Forschung sind die zwei Backnanger Bildnisse schon lange bekannt und Gegenstand vieler Spekulationen. Hunderttausende Besucher aus dem In- und Ausland haben die Bilder schon betrachtet.

Die zwei Portraits wurden im Rahmen einer Ausstellung der Renaissancemalerei aus der Sammlung des Museums der Bildenden Künste vor einigen Jahren sogar in mehreren Städten Japans gezeigt.

Nur die Backnanger wußten bis zum Jahre 1973 noch nichts von der Existenz ihrer berühmten ehemaligen Bürger aus dem 16. Jahrhundert. Sie haben zwar nur eine kurze Zeit in der Stadt gelebt, sind aber durch ihre Portraits international bekannt geworden.

Erst durch die Mitteilung einer freundlichen Backnanger Dame erfuhr der damalige Stadtarchivar, Christian Brücker, daß in Budapest die Portraits zweier Personen ausgestellt sind, die einen aufgemalten Hinweis enthalten, der auf die Backnanger Provenienz schließen läßt.¹

Den Schlüssel zu dieser neuen Erkenntnis lieferte ein Urlaubsmitbringsel aus Prag, ein Buch aus dem Ungarischen Kulturzentrum, das die Dame zufällig entdeckt und erworben hatte.² In dem englischsprachigen Bildband sah sie

erstaunt die mit den Inschriften versehenen farbig gedruckten Abbilder des Ehepaars Fickler. In einem Gespräch mit Brücker konnten die Zusammenhänge der in den historischen Quellen schon lange bekannten Personen und der dargestellten Figuren festgestellt werden.

Um einen ersten Eindruck von den Backnanger Fickler-Bildern zu vermitteln, geben wir im folgenden den Inhalt des Katalogs der Galerie alter Meister des Museums der Bildenden Künste in Budapest wieder:

Es handelt sich erstens um das Bildnis des Michael Fickler 1531, Inventurnummer: 53.424, Maße: 48,5 mal 34,5 Zentimeter, aus Fichtenholz. In der oberen linken Ecke befindet sich eine Inschrift: M. D. XXXI / MICHAEL FICKLER FVRST(LICH) / WIRTENBERGISCHER VOG[T] / ZVE BAKANA. Das Bild stammt aus der Sammlung Graf Jenö (Edmund) Zichy, Wien. Außerdem ist vorhanden das Bildnis der Gemahlin Michael Ficklers 1531, Inventurnummer: 53.425, Maße: 48,5 mal 34 Zentimeter aus Fichtenholz. Inschrift: M. D. XXXI./ BENIGNA EIN G[EBORENE] / MYNSINGER[IN VON FRVNDEK] / SEIN EHELI[CHE HAVSFRAV]. Die Herkunft ist identisch mit der des Bildes von Michael Fickler.³

Der Graf hatte 1906 seine Kunstsammlung der ungarischen Hauptstadt Budapest vermacht. Zuerst übernahm die Hauptstädtische Galerie die Sammlung, 1953 wurde sie dem Museum der Bildenden Künste von Budapest überstellt.⁴ Man kennt also die Provenienz der Bilder, ihr Entstehungsjahr und die Namen der dargestellten Personen. Die Lebensgeschichte des Ehepaars Fickler ist, wie unten noch gezeigt werden soll, gut dokumentiert. Offen ist die Zuschreibung der Bilder an einen bestimmten Künstler. In der Forschung wird

¹ Christian Ludwig Brücker: Der entdeckte Vogt zue Backana. Unerwartete Entdeckung einer Backnangerin bei einer Pragreise. – In: UH 1974, 3, Juli 1974. – Der wichtige Hinweis ist Frau Regine Pscheidl, geb. Batura, aus Backnang zu verdanken.

² Brücker (wie Anm. 1). – János Végh: Sixteenth Century German Panel Paintings. Budapest 1972.

³ Pigler (wie Anm. 3), S. 634, Végh (wie Anm. 3), Nr. 41 und 1981, Nr. 40.

⁴ Katalog der Galerie alter Meister des Museums der bildenden Künste in Budapest. Bearbeitet von Anton Pigler. Budapest 1967, S. 663. – János Végh: XVI. századi német táblaképek [Deutsche Tafelmalerei des XVI. Jahrhunderts] Budapest 1972, Nr. 40, 1981, Nr. 39 und briefliche Mitteilung von Alfred Stange an Pigler vom 26. 9. 1960 betr. Heinrich Füllmaurer.

erwogen, ob die beiden Bilder dem schwäbischen Maler Heinrich Füllmaurer zugeschrieben werden. Das ist aber – wie im folgenden gezeigt werden soll – nicht völlig gesichert.⁵

Das vorrangige Ziel dieses Beitrags ist es, über das Ehepaar Fickler und seine Tätigkeit in Backnang zu informieren. Weiterhin soll mit einer ausführlichen Bildbeschreibung der Bildtypus innerhalb der Portraitmalerei und die charakteristischen Merkmale der Gesichter erläutert werden. Darüber hinaus soll durch eine Zusammenfassung der bisherigen kunsthistorischen Forschungsergebnisse der Doppelbilder und der Werke Füllmaurers eine Grundlage für weitere Vergleiche zu schaffen. Leider gibt es große Unklarheiten in der Zuschreibung vieler Werke: Man weiß oft nicht sicher, ob Füllmaurer wirklich der Maler war. Diese Fragen bedürfen in der Zukunft noch eingehender Untersuchung. Des weiteren möchte ich im folgenden Beitrag klären, wie diese Bilder, die mit einiger Wahrscheinlichkeit in Backnang gemalt wurden, in den Besitz des ungarischen Grafen Zichy kamen.

Wer ist wer? Die Lebensgeschichte des Michael und der Benigna Fickler

Während in der Meisterfrage der Portraits keine eindeutige und befriedigende Antwort zu erzielen ist, sind die Bilder eindeutig datiert, und wir wissen verhältnismäßig viel von den beiden Dargestellten.

Die erste und sicherste Quelle ist die Originalhandschrift des Sohnes, Dr. Johann Baptist Fickler, in der er neben seiner eigenen Geschichte auch über seine Eltern und seine Geschwister berichtet.⁶ Johann Baptist Ficklers Aufzeichnungen zeugen von großem Respekt und Zuneigung für seine Familie. Er war der zweitgeborene Sohn und entschied sich für den

Verwaltungsdienst. Außerdem war er auch als Prinzenenerzieher am bayerischen Hof tätig.

In der jüngeren Vergangenheit haben sich verschiedene Historiker mit der Geschichte der Familie Fickler beschäftigt, so Buchheit in einem genealogischen Beitrag,⁷ Steinruck in einer Monographie über Johann Baptist Fickler⁸ und Reustle im Rahmen ihrer Untersuchung zu Backnang.⁹ Michael Fickler wurde in der Freien Reichsstadt Weil der Stadt geboren. Sein Geburtsdatum ist nicht bekannt, da in Weil der Stadt 1648 fast alle Archivalien verbrannt sind. Sein Vater Hans Fickler stammte aus Memmingen und war seit 1490 in Weil der Stadt, wo er als Ratsherr tätig war und am 30. Juli 1512 verstarb.¹⁰ Seine bronzene Grabplatte befindet sich in der Weil der Stadter Peter- und Paulskirche. Die Familie Fickler war streng katholisch. Viele ihrer Mitglieder erlangten hohes Ansehen in gehobenen Stellungen und Ämtern. Auch ein hauptsächlich für Theologiestudenten eingerichtetes Stipendium geht auf die Ficklers zurück.¹¹

Michael Fickler war in seiner Heimatstadt Tuchhändler. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er Benigna Münsinger von Frundeck. Sie war aus Ulm gebürtig und vor ihrer Eheschließung mit Fickler zweimal – kinderlos – verheiratet gewesen.¹² Ihr Vater war der kaiserliche Hofrat Dr. Johann Münsinger von Frundeck. Ihr Onkel väterlicherseits, Dr. Joseph Münsinger, war während der habsburgischen Herrschaft Kanzler und der einflußreichste Mann des Herzogtums Württemberg.¹³ Benigna hatte vier Schwestern, von denen drei Nonnen wurden, und einen Bruder. Ihr Vater legte besonderen Wert auf die Erziehung seiner Kinder, so daß Benigna, genau wie ihr Bruder und ihre Schwestern eine ausgezeichnete Ausbildung und sogar Lateinunterricht erhielt.¹⁴ Benigna

⁵ Friedrich Thöne: Zwei neckarschwäbische Bildnisse von Heinrich Füllmaurer(?). – In: Pantheon XIX, Januar 1937, S. 150 bis 152. – Végh (wie Anm. 3) nennt den Brief von Stange an Pigler vom 26. September 1960. – Susanne Urbach: Renaissance Paintings from the Budapest museum of Fine Arts [Ausstellungskatalog] Tokio 1994, Kat. Nr. 52f, S. 216. Es handelte sich um eine Wanderausstellung in Tokio, Okayama, Fukushima, Yokohama und Kochi.

⁶ Bayerische Staatsbibliothek München, Handschrift Cgm 3085.

⁷ N. Buchheit: Johann Baptist Fickler. Ein schwäbischer Prinzenenerzieher am bayerischen Hof. – In: Südwestdeutsche Blätter für Familien- und Wappenkunde 1, 1949, S. 42 bis 44.

⁸ Josef Steinruck: Johann Baptist Fickler. Ein Laie im Dienst der Gegenreformation. Diss. Münster 1965 (= Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 18).

⁹ Sabine Reustle: Stift und Stadt Backnang im 16. Jahrhundert. Backnang 1996 (= Backnanger Studien 2, zugl. Diss. Stuttgart 1996).

¹⁰ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 118. – Steinruck (wie Anm. 8), S. 4.

¹¹ Buchheit (wie Anm. 7).

¹² Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 121, 129; Steinruck (wie Anm. 8), S. 4.

¹³ Reustle (wie Anm. 9), S. 147, Anm. 650 weist darauf hin, daß die Lebensdaten von Benigna Fickler bei Thöne und Steinruck nicht korrekt sind. Die Angaben bei Buchheit sind korrekt.

¹⁴ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 129f; Steinruck (wie Anm. 8), S. 7; Reustle (wie Anm. 9); S. 214.

war damit, wie viele Frauen der gehobenen Schichten im Deutschland oder im Italien des frühen 16. Jahrhunderts den Männern in kultureller Hinsicht gleichgestellt. Gleiche Bildung in Literatur, Sprachen und Kunst sah man als das höchste Gut des Lebens an.¹⁵ Benignas Sohn Johann Baptist Fickler äußerte sich mit hohem Respekt über die Fähigkeiten seiner Mutter:

*Sunder so es mir gebürt, verdachts halber, das ich mir selbs darmit schmaichlen und lieb-kosen wolt, als mein aigne mutter zuloben. So het ich nicht allain weibliche, sonder auch männlich tugenden von ir zumelden, dan sie ain weib geweßen aines sonderlichen verstands.*¹⁶

Benigna war eine vielseitig gebildete Frau, die nicht nur ihre Lateinkenntnisse pflegte, sondern sich auch noch mit Medizin beschäftigte. Als gute Kennerin der Natur- und Heilkunde sammelte sie Kräuter und bereitete Heilgetränke gegen Krankheiten.

In religiöser Hinsicht gründete sich ihr Glaube nicht nur auf den bloßen Inhalt der Heiligen Schrift und das Bibellesen. Sie befaßte sich darüber hinaus auch mit theologischen Problemen. Wie sich der Sohn erinnert,¹⁷ war die strenge Katholikin auch in Glaubensfragen eine geachtete Gesprächspartnerin: *Wan sie der religion halber von den lotterischen angesprochen worden, sie dermaßen red und antwurt geben kundte, daß wer sich ainmal mit ir in disputation ain gelaßen, der ist nit liederlich herwider khomen.*¹⁸ An ihrem katholischen Glauben ließ sie also nicht rütteln.

Als Liebhaberin der Künste beschäftigte sie sich mit der antiken Vergangenheit, außerdem liebte sie die Musik und spielte selbst Harfe. Aber sie war keineswegs nur an den schönen Künsten und geistigen Dingen interessiert. Als nüchterne Geschäftsfrau war sie kundig in juristischen Fragen und konnte Rechnungen und Kaufverträge aufsetzen.

Michael Fickler bekam die Stelle als Backnanger Untervogt wohl durch Vermittlung sei-

nes einflußreichen Schwiegervaters. Bevor er Vogt in Backnang wurde, hatte er bereits 1529/30 das Amt des Vogtes in Besigheim innegehabt.¹⁹ Aus der ersten auf ihn bezogenen Eintragung mit dem Datum 17. 12. 1530, kann man annehmen, daß er erst zum Jahresende 1530 nach Backnang gekommen war.²⁰ Die Zeit seiner Tätigkeit in Backnang stand unter einem schlechten Stern. Bei seinem Amtsantritt ahnten die Ficklers sicher noch nicht, daß sie sich in Backnang nicht langfristig würden einrichten können. Ihre Zeit in Backnang war kurz bemessen. Es sollten nur knapp vier Jahre werden.

Historische Hintergründe

Im Mittelalter war Backnang 200 Jahre im Besitz der Markgrafen von Baden. Sie hatten 1116 das Augustiner-Chorherrenstift St. Pankratius gegründet und den Ort im frühen 13. Jahrhundert in eine Stadt umgewandelt. Durch die Heirat Graf Eberhards I. von Württemberg mit Irmgard von Baden fiel Backnang um 1300 an Württemberg.

Das erste Drittel des 16. Jahrhunderts wurde von großen sozialen und religiösen Unruhen infolge der Lehren Martin Luthers geprägt. Die Macht der katholischen Kirche begann zu bröckeln. Während der Regierungszeit Herzog Ulrichs (geb. 1487, reg. 1498-1550) wuchs die Unzufriedenheit der bäuerlichen Bevölkerung, die sich im Aufstand des Armen Konrad von 1514 entlud. Ulrich, der sich durch seine Politik immer mehr in eine Krise manövrierte, wurde 1519 durch den Schwäbischen Bund aus seinem Land vertrieben. 1520 wurde das Herzogtum Württemberg vom Schwäbischen Bund an Kaiser Karl V. übergeben. Erzherzog Ferdinand I. von Österreich wurde am 25. Mai 1522 in Stuttgart mit einem feierlichen Akt als *zuekünfftig gnedig Herr und Landsfürst* Württembergs begrüßt.²¹

Württemberg stand also zwischen 1520 bis zur Rückkehr des Herzogs Ulrich unter der

¹⁵ Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. – In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139 bis 218, hier 194. Vgl. auch zur Erziehung der Frauen in der italienischen Renaissance: Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. O. O. 1959, S. 191ff.

¹⁶ Zitiert nach Reustle (wie Anm. 9), S. 214.

¹⁷ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 129f; Thöne (wie Anm. 5), S. 150; Buchheit (wie Anm. 7), S. 43; Steinruck (wie Anm. 8), S. 7; Reustle (wie Anm. 9), S. 214.

¹⁸ Zitiert nach Reustle (wie Anm. 9), S. 214.

¹⁹ Die Inschriften des Rems-Murr-Kreises. Gesammelt und bearb. v. Harald Drös und Gerhard Fritz. Wiesbaden 1994 (= Die Deutschen Inschriften 37, zugleich Heidelberger Reihe 11), Nr. 142.

²⁰ Reustle (wie Anm. 9), S. 146, Anm. 648.

²¹ Gerhard Faix: „Hie Österreich Grund und Boden“. – In: Vorderösterreich – nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten. Hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Ulm 1999, S. 147 bis 157, hier 147.



Die Originale der beiden Fickler-Bildnisse in Budapest.



Herrschaft der habsburgischen Statthalterregierung. Auch während der neuen Herrschaft wurde die Lage der Bauern nicht besser. Die jahrzehntelangen Spannungen eskalierten 1525 im Bauernkrieg. In Backnang wurde das Stift von den Bauern geplündert. Die Unruhen forderten aber kein Menschenleben. Der Bauernkrieg endete nicht in der langersehnten Freiheit der Bauern, sondern wurde blutig niedergeschlagen. Während sich die Lage nach dem Ende der Unruhen langsam wieder stabilisierte, fand im Denken über die Glaubensfragen eine entscheidende Veränderung statt: Die Reformation führte zur Spaltung der Kirche. Gleichzeitig befand sich das Reich in einer prekären außenpolitischen Lage. Die Türken, die 1526 in der Schlacht von Mohács einen entscheidenden Sieg errungen hatten, standen 1529 vor den Toren Wiens. Das zwang die Habsburger, ihre militärischen Kräfte gegen die Türkengefahr zu bündeln. Von der Bedrohung durch die Osmanen wurde zwar Württemberg nicht direkt betroffen, aber es wurde auch hier eine Türkensteuer erhoben.

Auch Backnang mußte sich an dieser Steuer beteiligen. Aus den damals gezahlten Summen geht hervor, daß Backnang hinsichtlich seines Wohlstandes und seiner Wirtschaftskraft einen mittleren Platz unter den württembergischen Städten einnahm.²²

Im Jahre 1530 – als das Ehepaar Fickler in Backnang eintraf – wurde Karl V. in Bologna durch den Papst zum Kaiser gekrönt. Im gleichen Jahr wurde auf dem Augsburger Reichstag die von Melanchthon verfaßte „Confessio Augustana“ (Augsburgische Konfession) von den Protestanten an Kaiser Karl V. überreicht. Der Kaiser ließ sich nicht überzeugen und blieb überzeugter Katholik.

Das Lebensumfeld der Ficklers

Um die Familie Fickler angemessen beurteilen zu können, ist es nützlich, sich deren historisches Umfeld zu vergegenwärtigen. Backnang zählte zur Zeit der Ficklers wohl knapp 1000 Einwohner. Das auf dem Burgberg stehende Augustiner-Chorherrenstift war 1477 in ein weltliches Stift umgewandelt worden. Sein ursprünglich dreischiffiges basilikales Langhaus

aus der romanischen Bauphase war noch erhalten, ebenfalls der Kreuzgang und der Lettner der Stiftskirche. Die damals noch zahlreichen Altäre wurden nach der Reformation beseitigt. Anstelle des romanischen Chors baute man um 1504 einen langen und hohen gotischen Chor mit schlichten schlanken Strebepfeilern.²³ Die an verschiedenen Stellen der Kirche begrabenen Badener Markgrafen wurden 1513 in den Chor umgebettet. In der Sakristei stand der mit Flachschnitzereien geschmückte spätgotische Schrank an der jetzigen Stelle.

Wie alle Bürger der Stadt gingen wahrscheinlich auch die strenggläubigen Ficklers in die damalige Pfarrkirche St. Michael zur Heiligen Messe. Sowohl der gotische Chor mit dem reichen Kapitellschmuck als auch das Schiff befanden sich noch im Originalzustand. Die dritte Kirche Backnangs, die im spätgotischen Stil errichtete Marienkirche (heute Totenkirchle) lag jenseits der Murr auf dem Friedhof am Eckertsbach.

In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts bestand Backnang aus etwa 200 Wohnhäusern, mehreren Mühlen und zwei Badstuben. Außerdem besaß Backnang eine Herberge für fremde Reisende. 1519 war der hölzerne – d. h. wohl: in Fachwerk aufgeführte – Turm der Pfarrkirche St. Michael eingestürzt.²⁴ In den Amtsstuben der Stadt wurde das bürokratische Leben von der habsburgischen Verwaltung bestimmt. Diese war in Ämter organisiert. Das Amt Backnang umfaßte die Stadt Backnang und etliche Dörfer in der Umgebung. An der Spitze des Amtes stand der Vogt, der für Verwaltung und Rechtspflege zuständig war. Die Habsburger reformierten seit 1520 die Verwaltung in äußerst wirkungsvoller Weise.

Michael Fickler kam als ausgesprochener Parteigänger der Habsburger als Vogt nach Backnang. Er verkörperte den modernen Beamtentyp seiner Zeit. Eine aus der Amtszeit Ficklers stammende Jahresrechnung von 1532 (*jährlich nutzung un ynkommen nach der newerung zusammen gezogen*) glich formal der seines Vorgängers Johann Stachel und ist ein wichtiger Beleg für die Vereinheitlichung der habsburgischen Verwaltung. Ficklers Buchführung fiel durch besondere Genauigkeit auf.

²² Reustle (wie Anm. 9), S. 145.

²³ Helmut Bomm, Gerhard Fritz, Sabine Reustle, Rolf Schweizer: Backnanger Stadtchronik. Backnang 1991, S. 71.

²⁴ Ebd., S. 73.

Er zog viele kleinere Rechnungsbeiträge der verschiedensten Art zusammen und versuchte sie unter sachlichen Gesichtspunkten neu zu ordnen.²⁵

Die von auswärts nach Backnang kommenden Amtleute bekamen eine Dienstwohnung mit unentgeltlichem Brennholz. Wo genau die Familie Fickler lebte, ist nicht bekannt, vielleicht im sogenannten Vogteihaus in der heutigen Uhlandstraße 11, am unteren Marktplatz gegenüber dem Kornhaus.²⁶ Es ist nicht bekannt, ob die Ficklers schon Kinder hatten, als sie nach Backnang kamen. Benigna wurden während ihrer Ehe mit Michael Fickler viele Kinder geboren. Von diesen erreichten aber nur wenige das Erwachsenenalter. Johann Baptist Fickler erwähnt in seiner Familiengeschichte Geschwister und beschreibt auch sein Verhältnis zu ihnen: Der erstgeborene Sohn, der einige Jahre seiner Kindheit in Backnang verbrachte und später Soldat wurde, hieß Hieronymus. Mit der Hilfe seines protestantischen Schwagers wurde er Rittmeister in Augsburg. Hieronymus wurde später Protestant. Auch der jüngste Bruder, Michael, entschied sich für die neue Religion. Für den überzeugten Katholiken Johann Baptist war das unverzeihlich und eine tiefe Enttäuschung.²⁷

Johann Baptist Ficklers Schwester Sapientia war mit einem Advokaten und Prokurator verheiratet, der am kaiserlichen Landgericht des Herzogtums Franken in Würzburg tätig war. Johann Baptist selbst kam in Backnang zur Welt und zwar entweder am Pfingstsonntag 1533 oder 1534.²⁸ Wie aus seinen Aufzeichnungen zu entnehmen ist, wurde er, in der Wiege liegend, nach Weil der Stadt gebracht. Der Hintergrund der überstürzten Flucht der Ficklers aus Backnang ist bekannt: Mit der Rückkehr Herzog Ulrichs aus dem hessischen Exil, wo er sieben Jahre verbracht hatte und zum Protestantismus überwechselte, hatte die habsburgische Herrschaft und ihrer Parteigänger in Württemberg geendet. Mit der Unterstützung des hessischen Landgrafen Philipp hatte Ulrich wieder die Macht übernommen und in Württemberg die Reformation eingeführt. Sabi-

ne Reustle hat ausführlich beschrieben, was diese politischen Veränderungen für die Ficklers bedeuteten:

„Das wichtigste lokale Ereignis im Zusammenhang mit Herzog Ulrichs Regierungsübernahme war ganz sicher der fluchtartige Rückzug des damals amtierenden Vogtes Michael Fickler. Der enge Verwandte des bis dahin so einflußreichen Kanzlers Joseph Münsinger konnte sich unter den neuen Machtverhältnissen nicht mehr im Amt halten. Sattler berichtet sehr ausdrücklich über die verzweifelten Versuche von Ficklers Schwiegervater Johannes Münsinger und dessen Bruder, des Kanzlers Joseph Münsinger, sich vor der Rache Herzog Ulrichs zu retten. Sie verschanzten sich bei dessen Einmarsch in den Festungen Tübingen bzw. Asperg, von wo aus sie hofften, sich freies Geleit zu verschaffen. Die Wut des Siegers war so groß, daß er ihre Angehörigen als Geiseln nehmen wollte, um die beiden Männer in seine Hand zu bekommen. Besonders die Frau des Kanzlers wurde bedroht, weil diese viele gefährliche Schriften wider den Herzog verfertigt hatte.“²⁹

Der Exodus aus Backnang betraf nicht nur Fickler, sondern auch etwa 20 andere Familien. Fickler verlor sein Amt und arbeitete wahrscheinlich wieder als Tuchhändler. Zehn Jahre später verstarb er und wurde neben seinem Vater in der Weil der Stadter Pfarrkirche St. Peter und Paul beigesetzt. Johann Baptist Fickler berichtet ausführlich über dieses einschneidende Ereignis:

Als er [Herzog Ulrich] von solcher wahrhaften religion zue dem verdamlichen Luthertumb (layder) abgewendt, hatt diser mein lieber vater seligen wie auch etliche andere Catholische und ehrliche leut mehr getan, welche lieber ieren zeyttlichen herrn und dienst wede den ewigen herrn und sein heilige allein seligmachende religion aufgeben wöllen, ist derhalben mit weib und kindern widerumb dahin, wo er geborn und erzogen, das ist die catholische reichsstatt Weyl gezogen, da er auch sein leben in dem catholischen glauben den 8. Januarii anno 1544 seliglichen beschlossen.³⁰

²⁵ Reustle (wie Anm. 9), S.148.

²⁶ Ebd., S. 59.

²⁷ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 121 bis 127; Steinruck (wie Anm. 8), S. 5, Anm. 24.

²⁸ Ficklers eigene Aufzeichnungen – Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 140 – enthalten widersprüchliche Angaben. Buchheit (wie Anm. 7), S. 42 nimmt 1534 an, Steinruck (wie Anm. 8), S. 5f, Anm. 25 legt sich nicht fest. Vgl. auch Reustle (wie Anm. 9), S. 213.

²⁹ Reustle (wie Anm. 9), S. 215.

³⁰ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 127. Vgl. auch Steinruck (wie Anm. 8), S. 5 und 21.

Wenn wir die Biographie von Vogt Michael Fickler betrachten, waren für ihn beruflich und privat die Backnanger Jahre die wichtigsten seines Lebens. Er stieg vom Tuchhändler zum Vogt auf. Nach seiner Flucht gerieten er und die einflußreiche Verwandtschaft seiner Gemahlin ins Abseits.

Johann Baptist Fickler verbrachte eine schöne Kindheit im katholischen Weil der Stadt und empfand die Flucht aus Backnang eher als eine glückliche Wendung des Schicksals. Er war glücklich, daß er *noch ain unmündig kind in der wiegen aus dem Lutherischen staub hinweggeführt* wurde.³¹

Die sorgenfreie Kindheit war nicht von langer Dauer. Nach dem Tod Michael Ficklers heiratete die Mutter – zum viertenmal – den Magister Simon Kinig, der früher in der kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel gewesen war. Für den halbwüchsigen Johann Baptist brach eine Welt zusammen, als die Kinder nach der Hochzeit das Haus verlassen mußten. Nach Ficklers Meinung wurde seine Mutter durch den neuen Ehemann *an Hab und Gut geschädigt und tyrannisch und türkisch gehalten, die Kinder nach dem spruch, wuder hyrt geschlagen, so werden die schäfflein zerstreut*.³² Mit ungefähr 13 Jahren schrieb er über sein weiteres Schicksal angesichts der neuen Ehe seiner Mutter wehmütig: *Ich armer ways bin damals gen Freiburg im Breysgaw noch vor dem Schmalkaldtischen krieg geschickt worden*.³³ Nach Studienjahren in Würzburg und Ingolstadt wurde er 1552 zum Magister promoviert.³⁴ Im Verwaltungsdienst erwartete ihn eine große Karriere. Viele Jahre lang war er am Salzburger erzbischöflichen Hof tätig. Als promovierter Jurist wurde er dort 1565 zum Hofrat ernannt. 1566 heiratete er, mittlerweile im 32. Lebensjahr stehend, die 20jährige Ursula Zierer, mit der er vier Kinder bekam.³⁵ Im Jahr 1588 kam er als Prinzenenerzieher des späteren Kurfürsten Maximilian an den bayerischen herzoglichen Hof in München.³⁶ Maximilian beauftragte ihn später mit dem Inventarisieren der herzoglichen

Kunstsammlungen. Das sogenannte Ficklersche Inventar von 1598 in der herzoglichen bayerischen Kunstammer existiert noch heute.³⁷ Mehrere Jahre lang inventarisierte er dann die Sammlung des herzoglichen Münzkabinetts. Er ordnete den Münzenbestand mit einem doppelten Einteilungssystem in vier Foliobänden. Die Numismatik schätzt seinen Stellenwert deshalb hoch ein.³⁸ Seit 1607 war er mit der Ordnung der Antiquitätensammlung Maximilians beauftragt. Daneben verfaßte Johann Baptist Fickler zahlreiche juristische Schriften und, als unerbittlicher Gegner der Reformation mehrere kirchenpolitische Werke.

Fickler war zweimal verheiratet. Von seiner ersten Frau hatte er vier Kinder. Nach dem Tod seiner ersten Gattin 1587 lebte er viele Jahre allein. Erst 1596 ehelichte er Walburga Barth, verwitwete Gailing. Fickler konnte in guter körperlicher und geistiger Verfassung fast bis zu seinem Lebensende arbeiten. Nach seinem Tod 1610 gingen seine Bibliothek und sein handschriftlicher Nachlaß in den Besitz des Jesuitenkollegs in München und der kurfürstlich-bayerischen Hofbibliothek über. Das Vermögen der Familie Fickler kam 50 Jahre nach Johann Baptists Tod in den Besitz des Ingolstädter Jesuitenkollegs, wo der Urenkel Ordensbruder war.³⁹

Der Charakter der Fickler-Portraits

Das Ehepaar Fickler kam, wie oben gezeigt, wohl im letzten Viertel des Jahres 1530 nach Backnang. Wann genau Fickler den Auftrag erteilte, sich und seine Frau malen zu lassen, ist nicht bekannt. Die Datierung der beiden Portraits auf 1531 ist aber ein sicherer Anhaltspunkt, und wir können davon ausgehen, daß die Bestellung der Bilder bald nach ihrer Ankunft erfolgte. Bildtypologisch gehören die Portraits in die Gattung der bürgerlichen Ehegattenbildnisse.

An der Schwelle der Neuzeit entwickelte sich, verbunden mit einem Sinn für das Individuelle, ein neues Menschenbild. Die gesell-

³¹ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 140. Steinruck (wie Anm. 8), S. 6, Anm. 26.

³² Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 140. Steinruck (wie Anm. 8), S. 7, Anm. 29; Reustle (wie Anm. 9), S. 214.

³³ Ebd.

³⁴ Steinruck (wie Anm. 8), S. 10.

³⁵ Cgm 3085 (wie Anm. 6), f. 146; Buchheit (wie Anm. 7), S. 43; Steinruck (wie Anm. 8), S. 21 und Anm. 2 und 6.

³⁶ Buchheit (wie Anm. 7), S. 43; Steinruck (wie Anm. 8), S. 141ff; Reustle (wie Anm. 9), S. 208.

³⁷ Buchheit (wie Anm. 7), S. 43; Steinruck (wie Anm. 8), S. 155; Reustle (wie Anm. 9), S. 208.

³⁸ Dieselben ebd. Außerdem: H. Riggauer: Ein unbekannter Numismatiker des 16. Jahrhunderts. München 1897, S. 187ff.

³⁹ Steinruck (wie Anm. 8), S. 157, 161.

schaftlichen Voraussetzungen lagen im Aufstieg des Bürgertums. Folge dieses Prozesses war ein gesteigertes Persönlichkeitsbewußtsein und ein gewachsenes Interesse an der eigenen Person und ihrer sozialen Stellung. Damit entstand zugleich eine neue Auftraggeberschicht für die Künstler. Auch für das Entstehen einer neuen Bildgattung, der Portraitmalerei, wirkte dieser Prozeß befruchtend.

Dürer äußerte sich über das Ziel der Portraitmalerei dahingehend, daß Gemälde die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben bewahren sollen. Das Portrait war damit eine Art Sieg über die Zeit. Insofern kommt dieser Bildgattung ohne Zweifel eine „Memorialfunktion“ zu.⁴⁰ Eine ähnliche Aufgabe hatten auch die Grabmalplastiken. Für die Entstehung eines Ehegattenbildnisses lag die Voraussetzung in der rechtlich anerkannten und von der Kirche gesegneten Lebensgemeinschaft von Mann und Frau.

Da das Ziel der Ehe die Sicherung des Fortlebens der Familie durch Nachkommen war, hatten diese Darstellungen auch einen dokumentarischen Wert. Neben den persönlichen Zügen des Stammgründers sollte das Bild als Rangdokument auch die soziale Stellung repräsentieren. Im Unterschied zu den Herrschaftsportraits, bei denen die Repräsentation und der offizielle Charakter vorrangig waren, hatten die bürgerlichen Bildnisse einen privaten und offiziellen Wert zugleich. In der Regel war der Anlaß für die Anfertigung eines Ehegattenbildnisses die Hochzeit eines Paares oder die Geburt des ersten männlichen Nachkommen. Auch die Erlangung eines wichtigen Amtes konnte der Grund für einen Auftrag an einen Maler sein.

Im Fall des Ehepaares Fickler könnten beide letztgenannten Ereignisse der Grund gewesen sein, sich malen zu lassen. Wir haben gesehen, wie bedeutend für Michael Fickler – beruflich und privat – die Backnanger Jahre waren. Er stieg vom Tuchhändler zum Vogt auf. Seine ersten beiden Söhne, Hieronymus und Johann Baptist kamen in Backnang auf die Welt. Erst nach seiner Flucht geriet er – wie auch die einflußreiche Verwandtschaft seiner Gattin – durch die veränderte politische Situation beruflich ins Abseits.

Der Form nach differenziert man zwischen den „eintäfeligen“ Ehegattenportraits und den

sogenannten „Pendantbildnissen“. Auf den eintäfeligen Bildern werden beide Ehegatten miteinander auf einer Fläche und innerhalb eines Rahmens dargestellt. Nach der Wahl der Bildform gehören die Ficklerschen Darstellungen in die Gruppe der „Pendantbildnisse“. Innerhalb dieser gibt es zwei Lösungen. In bezug auf ihre Machart unterscheidet man zwischen dem „Bildnisdiptychon“⁴¹ und den zweitäfeligen Ehegattenbildern, zu denen auch die Backnanger Stücke gehören. Weniger verbreitet waren die Diptychen, auf denen die beiden Tafeln mit Scharnieren miteinander verbunden und wie ein Spielbrett zusammenklappbar waren. Eindeutig beliebter war das zweitäfelige Ehegattenbildnis, auf denen Mann und Frau räumlich voneinander getrennt und extra gerahmt in einer sich zugewendeten Haltung dargestellt wurden. Als Vorläufer gelten die Stifterfiguren der Flügelaltäre, auf denen die Ehegatten zwar ganzfigürlich, kniend und in einer betenden Haltung, aber ebenfalls rechts und links einander zugewandt plaziert wurden. Mit der Zeit lösten sich die Figuren aus dem sakralen Raum heraus, wurden profanisiert und der eigenen Person wegen dargestellt.

Auf den zwei korrespondierenden Einzeltafeln waren der Ehemann auf der rechten Seite und seine Gattin im linken Bild als Halbfiguren in sich gegenseitig zugewandter Haltung dargestellt. Den damaligen gesellschaftlichen Regeln entsprechend, stand dem Gatten die vornehmere heraldisch rechte – d. h. vom Betrachter aus linke – Bildhälfte zu. Frauen wurden nur selten allein gemalt, sondern meistens in Verbindung ihres Ehemannes und fast ausnahmslos auf der heraldisch linken – vom Betrachter aus rechten – Seite plaziert.

Häufig finden wir auf den Bildern aufgemalte Inschriften, Jahreszahlen, manchmal den Namen der Dargestellten, eventuell seinen Beruf oder sein Alter. In vielen Fällen wurden auch die Wappen der Familien oder Sprüche aufgemalt, die heute wichtige Hinweise für die Forschung sind. Solche Angaben finden wir allerdings nicht auf italienischen Bildern, es handelt sich um charakteristische Merkmale der deutschen Portraitmalerei der Spätgotik und Renaissance. Entsprechend den oben beschriebenen Gegebenheiten folgte das

⁴⁰ Norbert Schneider: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildkunst 1420 bis 1670. Köln 1994, S. 28.

⁴¹ Angelika Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1989, S. 1113.



Die Kopien der beiden Fickler-Bildnisse. Sie befinden sich in Backnang und wurden von einem Künstler in Budapest nach den Originalen gemalt.

Konterfei des Ehepaars Fickler der für seine Zeit typischen Bildform und Darstellungsweise.

Beschreibung der Portraits von Michael und Benigna Fickler

Michael Fickler ist in Dreiviertelansicht und mit seiner Körperhaltung nach rechts wiedergegeben. Das bartlose Gesicht hat ein hellrosa Inkarnat und eine von einigen herben Falten gekennzeichnete schlaffe Haut, die besonders an der Wange und an der Mundpartie auffällt. Die etwas große, aber wohlgeformte Nase wirkt durch die leichte Rötung noch markanter. Ficklers breitgeschwollenen und leicht herabfallenden Lippen erinnern entfernt an die unverkennbare und charakteristische Physiognomie der Mitglieder des Hauses Habsburg. Der asketische Kopf erscheint müde. Der Eindruck einer nachlassenden Lebenskraft erhöht sich auch durch die glanzlosen hellbraunen Augen. Auffallend schön sind dagegen die schmal und ebenmäßig gezeichneten Augenbrauen. Die nicht gerade energisch blickenden und beinahe herausquellenden Augen sind halb geschlossen. Sogar Iris und Pupille sind von den schlaff herabhängenden Lidern zum Teil verdeckt. Charakteristisch sind auch die scheibenhaften Augensterne. Die merkwürdig

sitzenden Augen treffen nicht den Betrachter und verleihen dem etwas phlegmatischen Gesicht den Ausdruck der Abwesenheit.

Fickler trägt auf seinem Haupt ein schwarzes Baret. Die Krempe des flachen Hutes ist schräg in seine Stirn gezogen und läßt von den noch dichten, leicht gekräuselten und ins Rötliche spielenden braunen Haaren auf beiden Seiten einige Locken frei. Die Ohren sind größtenteils von den Haaren verdeckt, nur ein kleiner Teil des rechten Ohrläppchens ist sichtbar.

Der damaligen Mode entsprechend trägt er eine Schube mit einem pelzverbrämten Kragen. Unter dem Pelzbesatz ist ein Zipfel des schlitzartig geöffneten schwarzen Wamses zu sehen. Darunter ist der Stehkragen eines mit Spitzen verzierten weißen Plisseehemdes sichtbar. Die Art des Schnittes und die Farbgebung des schwarzen Halsansatzes, aus dem der Kragen des Hemdenweiß herauschaut, erinnert in mancher Hinsicht an die Kleidung eines Klerikers. Im Gegensatz zu der Strenge der Unterröcke fällt der warme rötlichbraune Farbton des Mantels auf, aber noch mehr der geradezu in einem freundlich hellen Kolorit wiedergegebene Pelzkragen, der dem sorgenvoll steifen Antlitz doch eine gewisse Lebendigkeit verleiht. Von den weitgeschnittenen langen

Ärmeln der Schauben werden die Hände beinahe gänzlich verhüllt. Nur die Finger seiner rechten Hand, die einen goldenen Rosenkranz halten, kommen zum Vorschein. Die linke Hand bleibt unsichtbar. Die katholische Strenge, die in seinem Gesicht waltet, wird auch durch den Rosenkranz versinnbildlicht. Sowohl die untere Hälfte des Unterarmes wie auch die Perlen seiner Gebetsschnur werden vom Bildrand abgeschnitten.

Auf dem weiblichen Gegenstück, Pendant zu ihrem Gatten nach links gewandt, ist Benigna, die Frau Ficklers dargestellt. Wie ihr Mann erscheint sie ebenfalls in Dreiviertelansicht und nimmt eine aufrecht steife Haltung ein. Die nicht mehr ganz junge und etwas korpulent erscheinende Ehefrau wirkt matronenhaft. Der Ausdruck des zur Rundung neigenden Gesichtes verrät zwar Würde, aber von ihrem schöngeistigen Charakter wird wenig vermittelt. Zeitgemäß trägt sie eine für die verheirateten Frauen vorgeschriebene weiße Haube mit einem senkrecht herabfallenden langen Schaltuch. Von dem tief in die Stirn reichenden Kopfputz werden Ohren und die gesamte Haarpartie sorgfältig verdeckt. Der ausgeprägt horizontale Saum des Haubentuches verdeckt sogar ihre Augenbrauen. Neben der goldenen Schmuckborte ist die Haube mit einer schwarzen Stickerei verziert.

Auffallend ist der helle Teint ihrer Haut. Statt Schattierungen an der Nase und der Wange wird die elfenbeinartige Blässe durch Rötungen belebt. Eigenartig ist aber die ebenfalls stark gerötete und schon unnatürlich wirkende Augenpartie, besonders die geschwellenen und herabhängenden Lider. Noch ausgeprägter als bei ihrem Mann ist ihr verengtes Blickfeld und das Phänomen der merkwürdig ungleich sitzenden Augen. Die zur Hälfte nach oben gerutschten ebenfalls hellbraunen Augensterne liegen asymmetrisch. Sie hat eine Art „Schlafzimmerblick“, der keine Beseeltheit, sondern eher eine gewisse Abwesenheit und Distanz zeigt. Anders wirken dagegen ihre Hände und ihr schmallippiger Mund. Die farblos und blutleer erscheinenden, fest zusammengeschlossenen Lippen deuten auf einen entschlossenen Willen und Durchsetzungsvermögen hin.

Den Händen der Ficklerin mißt der Maler eine größere Bedeutung zu als denen ihres Mannes. Ihre übereinandergelegten Hände werden mehr ins Blickfeld gerückt. Sie umfaßt

mit ihrer rechten Hand ihr linkes Handgelenk. Wie ihre Gesichtsfarbe sind auch ihre feingliedrigen Finger wachsbleich. Ihre schmalen Finger sind gleichzeitig Träger des zur Schau gestellten Schmuckes, vier goldene Ringe.

Die behäbige und stämmige Figur, die zwar in der Taille betont wird, verrät wenig Körperlichkeit. Benigna trägt eine schwarze Tracht, die wie eine große dunkle Fläche wirkt. Aus den weiten Ärmeln schaut ein kostbares Pelzfutter und quillt die weich fließende Stoffmasse ihrer Bluse heraus. Die am Handgelenk zu einem Bündchen zusammengerafften und fein plissierten Ärmel sind mit edlen Spitzen besetzt. Das schlicht geschneiderte Kleid öffnet sich oben in einen V-förmigen Ausschnitt, in dem die rote Futterseite aus dem knappen Halsausschnitt und dem hochgeschlossenen Kragen der Spitzenbluse zu sehen sind. In der Taille wird das schwarze Oberteil mit goldmetalligen Stickereien aufgelockert.

Beide Figuren sitzen voneinander getrennt vor einem neutralen blauen Hintergrund, der von oben nach unten durch feine Abstufungen immer heller wird. Die vornehme Farbe unterstreicht den Status der Dargestellten. Die Eheleute wenden sich zwar einander zu, aber sie suchen weder mit dem Betrachter noch miteinander den Blickkontakt. Nur selten werden in den Ehegattenbildnissen emotionale Bindungen preisgegeben. Jede persönliche Geste, wie eine Umarmung oder Handhaltung, aber auch der Blick würde den sachlichen Charakter dieser Bildgattung verändern. Wie in den meisten Bildnissen läßt der Maler auch in den Portraits der Ficklers kein kommunikatives Element aufkommen. Die Zusammengehörigkeit der Eheleute wird bloß durch ihre einander zugewandte Körperhaltung und durch den gleichen blaufarbenen Hintergrund manifestiert. Gerade der fehlende Blickkontakt und der Verzicht auf die persönlichen Eigenheiten schafft die Objektivität. Tritt das subjektive Moment in den Vordergrund, verliert das Bild den Portraitcharakter und verwandelt sich in ein Genre- oder Gesellschaftsbild. Auch der Blickkontakt mit dem Betrachter verändert die Sachlichkeit. Sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit erfüllt das Portrait seine Aufgabe, ein zwar persönliches, aber in erster Linie offizielles Dokument zu sein.

Michael Fickler ist nicht nur als Privatmann, Ehegatte, Familienvater und gläubiger Katholik verewigt worden, sondern auch als Backnanger

Vogt. Deshalb ist er auch in der für die städtischen Beamten typischen pelzverbrämten Schube dargestellt. Als gottesfürchtiger Mensch hält er das christliche Attribut, den Rosenkranz, als Zeichen seiner Treue zur Kirche in der Hand.

Trotz der sachlichen Wiedergabe spiegeln sich aber doch gewisse Eigenschaften und sein Seelenzustand in seinem Gesicht wider. Wir sehen einen ernsten Mann in etwas gedrückter Stimmung. Eine von jeder Heiterkeit entfernte Strenge zeichnet sein Bildnis aus. Seine verhärten Zügen verraten das Fehlen jeglicher Sinnesfreude und Lebensgenuß. Auch sein nach unten gezogener Mundwinkel läßt auf einen resignativen Charakter schließen. Disziplin und Pflicht waren seine Leitgedanken, wie sich diese auch in der Führung seiner Backnanger Amtsbücher niederschlägt.

Benigna erscheint als ausgesprochen zupackende Frau. Nicht ohne Stolz war sie sich wohl ihres Standes bewußt. Sie erreichte ihre Stellung, Persönlichkeit und ihr Vermögen nicht erst mit der Verheiratung mit Fickler. Sie war vor der Ehe mit ihm schon zweimal verheiratet und zweifelsohne mit Männern aus den höheren Kreisen. Selbst stammte sie ebenfalls aus wohlhabenden Verhältnissen und aus einer hochangesehenen Familie. Schließlich war sie auch eine hochgebildete und vielseitig interessierte Frau. Ihre Person ist ohne jegliche Schmeichelei und mit einem ungeschminkten Realismus wiedergegeben. Ihre herben, strengen Züge lassen auf einen Charakter schließen, der eher als sittlich denn als sinnlich zu bezeichnen ist. Auch ihre eng zusammengepreßten Lippen und die Art ihrer Handhaltung drücken mehr die Gefäßtheit und Disziplin als Sensibilität aus.

Die Position der ruhig übereinandergelegten Hände erinnert entfernt an das Handmotiv der Mona Lisa. Diese Handgebärde, frei von Gestik und bewegungslos, bildet einen ruhigen Pol in der Komposition und ist neben dem Gesicht auch ein wichtiger Gefühlsträger. Im Gegensatz zu der fleischig, knolligen und leicht geröteten Hand des Mannes, die ein Greifmotiv

darstellt, sind ihre blassen Hände feingeformt und porzellanartig steif. Beinahe unnatürlich ist ihre auffallende Blässe, die zwar stellenweise mit Rot belebt wird, aber sowohl ihr Antlitz als auch ihre Hände erscheinen blutleer und fahl. Ebenfalls seltsam sind die Rötungen der Augenegend und ihr unnatürlicher Blick. Es fragt sich, ob ihre merkwürdigen Augen die Folge einer extremen Lichtempfindlichkeit oder durch eine Krankheit hervorgerufen worden sind.⁴² Eigenartig ist es auch, daß wir das gleiche Phänomen der herabhängenden Augenlider und der hervortretenden Augäpfel auch bei ihrem Mann beobachten können.

Bildnisse tragen häufig neben den individuellen Zügen der Portraitierten auch die persönliche Handschrift des Künstlers. Ein unverkennbares Zeichen ist zum Beispiel die charakteristische Mundform der Portraits von Lukas Cranach d. Ä. Nicht selten finden sich aber in der zeitgenössischen Portraitkunst dargestellte Personen, die ähnlich absonderliche Züge in der Wiedergabe der Augenpartie zeigen. Häufig kann man unter den Augenauffälligkeiten eine Asymmetrie, heraustretende Augäpfel, geschwollene und herabhängende Lider und von diesen durchschnittene und nach oben gerutschte Pupillen beobachten. Eine ganze Reihe von Personen zeigt mehr oder weniger ausgeprägt diese merkwürdigen Phänomene:

Hans Burgmaier d. Ä.:

Bildnis eines jungen Mannes,

Ulrich Apt d. Ä.:

Bildnis eines sitzenden Jünglings,

Michael Wolgemut:

Bildnis des Hans Tucher,

Meister W. B.:

Bildnis eines älteren Mannes,

Martin Heß-Caldenbach:

Bildnis des Jakob Stralenberger,

Bernhard Striegel:

Bildnis eines älteren Mannes.⁴³

Unter den dargestellten Personen des größten Portraitmalers der Zeit, Hans Holbein dem Jüngeren, gab es etwa acht bis zehn Modelle, die ähnlich seltsame Augenbildungen aufwei-

⁴² In der damaligen Zeit hatten viele Frauen einen blassen Teint, aber eine derart helle Haut kann durchaus auch Folge von Blutarmut sein. Benigna war kurz bevor das Bild gemalt wurde, noch im Kindbett. Auch die Schwellung und Rötung der Augen kann krankheitsbedingt sein, möglicherweise ausgelöst durch eine Schilddrüsenentzündung. Ein herabhängendes Augenlid kann durch Ptosis hervorgerufen sein. Für die medizinischen Erklärungen danke ich den Dres. Hess und Böhme, Backnang.

⁴³ Die oben genannten Bilder sind abgebildet bei: Hans Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953, Abb. 95, 86, 139, 33, 38, 103.

sen. Bei Dürer sind insbesondere zu erwähnen zwei Bildnisse von Kaiser Maximilian I. (Wien, Kunsthistorisches Museum und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1518/19) und andere Portraits. In einigen Fällen wurden sogar in der kunsthistorischen Fachliteratur auf solche Mißbildungen oder Erkrankungen der Augen hingewiesen.⁴⁴

Die Gesichter des Ehepaars Fickler sind im Sinne einer ehrlichen und wirklichkeitstreuen Darstellungsweise gemalt worden. Frei von idealisierenden Zügen werden gemäß den Prinzipien der nordischen Malerei auch die nicht gerade vorteilhaft erscheinenden Wesensmerkmale bildlich verewigt. Im Gegensatz zu den italienischen Portraits, in denen das Idealisieren der Person im Vordergrund steht, werden in den flämischen und deutschen Bildern vorrangig die Figuren in ihrer realen Erscheinung und mit ihren individuellen Charakterzeichen wiedergegeben.

Die Kleidung von Benigna und Michael Fickler

Die Kleider der beiden Gatten sind kostümgeschichtlich nicht uninteressant. Wie die Verhaltensregeln waren auch die Kleiderordnungen für die verschiedenen sozialen Schichten festgeschrieben. Von Stadt zu Stadt waren die Reglementierungen unterschiedlich streng. In den nach Ständen gegliederten Anordnungen, deren Liste nicht gerade knapp bemessen war, wurden nicht nur für die Unterschicht, sondern für die Mittelbürger und gar für Aristokraten Vorschriften erlassen. Die durch die religiösen und sittlichen Wertevorstellungen geprägte öffentliche Moral ließ keinen übermäßigen Prunk oder unsittliche Kleidung zu. Bei Nichteinhaltung der Gebote mußte mit Strafen gerechnet werden, wobei Ehemänner und Väter für ihre sittenwidrig gekleideten weiblichen Familienmitglieder hafteten.

Städtische Beamte, wie Juristen, Stadtschreiber oder Notare trugen in der Regel einen pelzverbrämten Rock, eine Schaub.⁴⁵ Hausfrauen hatten als Kopfbedeckung ein weißes Tuch und eine Kugel- oder Ballonhaube zu tragen. In Nürnberg setzte sich für verheiratete Frauen erst nach 1520 das Baret statt der vorgeschriebenen Haube durch.⁴⁶ Nicht nur in bezug auf die Kopfbedeckung und Oberbekleidung galten strenge Bestimmungen, auch das Tragen von Schmuck (Fibeln, Broschen, Nadeln und andere Accessoires) wurde reglementiert und nur in Maßen erlaubt. Der amtlichen Würde und seinem Berufstand angemessen trägt auch Vogt Michael Fickler eine in warmem herbstlichem Farbklänge wiedergegebene rötlich-braune Schaub. Das schimmernd-edle Pelzwerk des breiten Kragens ist aus hellbraunem Fell großflächig strukturiert und mit weißlichen Lichtflecken aufgehellt. Die Pelzhaare der Schaub, die mit einem spitzen Pinsel aufgetragen sind, zeigen die feine Beschaffenheit des Pelzes. Sowohl das schwarze Baret als auch seine in Schwarzweiß gehaltene Unterkleidung entspricht den zur Zurückhaltung mahnenden Geboten.

Bei Dürer zeigt das bereits erwähnte Bildnis Kaiser Maximilians I. von 1518/19 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mit seinem blauen Hintergrund fast denselben Farbton wie bei Fickler. Der Kaiser sitzt in Dreiviertelansicht, trägt ein schwarzes Baret, einen rostbraunen Mantel, weißen Hemdkragen und schwarzen Rock.

Auch Ficklers Ehefrau Benigna trägt Kleidung, die frei von aufdringlichen und modischen Extravaganzen ist. Dennoch vermittelt die zurückhaltende Tracht ihrer bürgerlichen Trägerin eine standesgemäße Erscheinung. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde die farbenfrohe und freizügige Mode des Spätmittelalters durch ein verhalteneres Kolorit und durch strengere Schnittformen ersetzt. Die Far-

⁴⁴ Hans Holbein d. J.: Das Bildnis einer jungen Frau von 1530(?), Mauritshuis, Den Haag. Abgebildet: Magdi Tóth-Urbens: Mauritshuis, Den Haag 1979, Nr. 18. – Pierre Vaisse, Hans Werner Grohn: Das Lebenswerk von Hans Holbein d. J. Budapest 1990. Abb. IV und Nr. 19. – In der Publikation wird die Dame als die Ehefrau Holbeins mit einer früheren Datierung (1517?) angegeben. Die Augenlider der jungen Frau zeigen krankheitsbedingte Schwellungen. Glanz weist auf das gleiche Phänomen auf der Baseler Darstellung der Ehefrau Holbeins d. J. hin (Bildnis der Frau Holbeins mit den beiden älteren Kindern von 1528, Basel, Kunstmuseum, Abb. XXXIII, Nr. 60). – Eine ausführliche Diagnose von Prof. Rix beschreibt das auf dem Portrait zu erkennende Augenleiden des Michael Wolgemut von Albrecht Dürer. – Bildnis Wolgemuts von 1516 in: Kurt Löcher: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Stuttgart 1997, Gm 885, S. 210ff. – Sowohl die Augenstellung als auch die geschwellenen und herabhängenden Lider der Elsbeth Tucher, geb. Pusch, von Albrecht Dürer zeigen krankheitsbedingte Veränderungen (1499, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe). – In: Dülberg (wie Anm. 41), Tafel 182, Abb. 436, Kat. Nr. 343.

⁴⁵ Buchner (wie Anm. 43), S. 14. Wolfgang Hütt: Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution. Leipzig 1973, S. 155.

⁴⁶ Löcher (wie Anm. 44), S. 408f. – Barbara Straub, geb. Pirckheimer, trägt anstelle der weißen Haube ein schwarzes Baret. Vgl. Bildnisdyptichon Hans und Barbara Straub, 1525, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gm 180, S. 408.

ben wurden dezenter, aber neben dem überwiegenden Schwarz trug man durchaus auch andere Töne, wie braun, dunkelrot, moosgrün und grau.⁴⁷

Sowohl der bis zum Halsansatz reichende knappe Ausschnitt als auch die schwarze Farbe des schlicht geschneiderten Kleides der Benigna dokumentieren die damalige Mode der deutschen Bürgerfrauen der Städte. Ein Vergleich mit den zeitgenössischen Trachten portraierter Bürgerfrauen aus den 20er bis 40er Jahren des 16. Jahrhunderts zeigt, daß die bevorzugte Farbe für offizielle und feierliche Gelegenheiten schwarz war. Die Blusen oder Hemden waren häufig weiß. Beliebt waren auch die bis zum Hals reichenden und mit Spitzen besetzten oder berüschten Stehkragen, die durch ihre Geschlossenheit einen biederen und disziplinierten Ausdruck vermittelten. Viele dieser Kleider und Kopfbedeckungen stimmen in ihrer fast puritanischen Schlichtheit mit der dunklen Tracht und der weißen Haube der Ficklerin überein.

Ein Bildnis der jungen Ehefrau des Malers Hans Holbein d. J. zeigt in vielerlei Hinsicht Übereinstimmungen mit dem Portrait der Benigna Fickler. Ihre bis zu den Augenbrauen reichende gelbstichige weiße Haube und ihre hell-dunkle Kleidung sind in der Farbgebung sehr ähnlich. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Bildern sind zwar verblüffend, aber wohl nur zufällig: Die gleiche Hintergrundfarbe mit den heller werdenden blauen Tönen, die Sitzposition, der Bildausschnitt, die ähnliche Handhaltung, die extrem helle Hautfarbe, die blassen geschlossenen schmalen Lippen und nicht zuletzt die ebenfalls braunen Augen, die auch die schon erwähnten eventuell krankhaften Veränderungen zeigen. Man könnte fast meinen, daß dieses ältere Bild von Holbein d. J. die schönere, anmutiger und weicher gemalte Schwester des Fickler-Portraits wäre.⁴⁸

Die Kleider wurden außer den Spitzenbesetzungen am Kragenrand und an den Ärmelauf-

schlägen der weißen Blusen auch durch Sticke-
reien geschmückt. Eine solche dezente runde
und goldfarbene Verzierung läßt sich auch bei
der Ficklerin nachweisen. Sie ist auf dem in
der Taille eng anliegendem Stoff nebeneinan-
der angebracht. Eine fast identische Verzierung
ebenfalls in der Taille zeigt das Kleid der Agnes
Breu auf einem eintäfeligen Brautwerbungs-
bild des Malers Jörg Breu.⁴⁹ Auch eine Darstel-
lung von Hans Holbein d. Ä. zeigt eine auffal-
lend ähnliche Taillen-Stickerei.⁵⁰

Benigna Fickler trägt eine für bürgerliche
Hausfrauen charakteristische Kopfbedeckung
mit einem langen Nackenschleier, der bis zu
ihrer Taille reicht und von ihrem Arm verdeckt
wird. Diese Hauben, die es mit oder ohne
Schleier gab, verleihen auch den Gesichtern
bürgerlicher Frauen einen nach heutigem Emp-
finden ländlich-bäuerlichen Charakter. Durch
Stickereien oder aufgenähte Zierbänder wird
die Strenge der tief ins Gesicht gezogenen
Tücher aufgelockert. Benignas gelblich-weißer
Kopfputz ist mit einer schwarzen Stickerei in
Kreuzstich- und Rautenformen verziert. Außer-
dem kann man den „Petit point“, eine spezielle
Nadelarbeit, feststellen.

Motivisch verwandt sind die aufgestickten
Verzierungen der Kopfbedeckungen zweier
Bildnisse der Katharina von Bora, der Ehefrau
von Martin Luther, von Lukas Cranach d. Ä.
Sowohl auf dem Tuch der Benigna Fickler als
auch der Katharina von Bora zeigen die vorderen
Zierstreifen die gleichen Stickelemente.⁵¹

Auf den Portraits der wohlhabenden Bürger
und ihrer Frauen wurde, trotz der bestehenden
gesellschaftlichen Regeln, die übersteigerte
Prunksucht verboten, häufig der Schmuck – ins-
besondere Ringe – zur Schau gestellt. Auf den
Frauenhänden präsentierte Ringe wiesen einer-
seits auf den Ehestand hin, andererseits brach-
ten die kostbaren Schmuckstücke auch die vor-
nehme Stellung und den Wohlstand ihrer Trä-
gerinnen zur Geltung. Der Schmuck sollte auch
als Attribut des gesellschaftlichen Status doku-

⁴⁷ Leonie von Wilckens: Das Kleid des Menschen und sein Schmuck. – In: Rudolf Pörtner: Das Schatzhaus der deutschen Geschichte – Das Germanische Nationalmuseum. Düsseldorf 1972, S. 370ff.

⁴⁸ Abgebildet in: Tóth-Urbens und Vaisse / Grohn (wie Anm. 43).

⁴⁹ Jörg Breu: Bildnis von Coloman Helmschmid und Agnes Breu, Lugano, Sammlung Schloß Rohancz. Buchner (wie Anm. 43), Abb. 205.

⁵⁰ Hans Holbein d. Ä.: Bildnis einer Frau. Früher Richmond, Sammlung Cook. – Bucher (wie Anm. 43), Abb. 91.

⁵¹ Das weibliche Stück des Pendantbildnisses existiert in mehreren Werkstattwiederholungen. Das Original wurde von Lukas Cranach d. Ä. nach 1528 gemalt. Vor einer neutralen türkisblauen Folie sitzt nach links blickend die Ehefrau des Reformators. Das eine Bild befindet sich in den Fürstenbergsammlungen in Donaueschingen. Dazu: Claus Grimm, Bernd Konrad: Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, S. 187, Abb. 43. – Eine zweite Variante des Bildes von Katharina von Bora mit der gleichen Stickerei auf der Haube befindet sich in der Sammlung der Lutherhalle in Wittenberg (Stiftung Luthergedächtnis, Wittenberg).

mentiert werden.⁵² Oft wurden – wie auch auf dem Fickler-Bild – gleichzeitig mehrere Ringe nebeneinander gesteckt. Benignas goldene Fingerringe sind von schlichter Eleganz. Zwei Ringe haben einen blauen und ein Ring einen roten Stein. Außerdem trägt sie einen schmucklosen Ehering. Ihr Mann trägt keinen Ring, er hält in der Hand als Attribut seines katholischen Glaubens nur seinen Rosenkranz. An der großkugeligen Kette Ficklers befindet sich ein mit tropfenförmig eingekerbtem Dekor versehenes rundes Anhängerstück.

Nicht selten ließen sich die Portraitierten unabhängig von Beruf oder Status mit einer Gebetsschnur verewigen. Die meist in einem Kreuz oder Marienfigürchen endende Kette war für das Zählen von Gebeten bestimmt. Unter den Bildnissen der Zeit vor und nach 1500 konnten etwa 35 Portraits mit diesem Attribut der Frömmigkeit festgestellt werden.⁵³

Wie auf den meisten Bildnissen des frühen 16. Jahrhunderts sind auch die Eheleute Fickler vor einem einfarbigen Hintergrund plaziert. Gelegentlich finden sich auch gemalte Architekturmotive, Vorhänge oder Landschaften als Hintergrundelemente. Die neutralen Folien lassen die dargestellte Person aber mehr zur Geltung kommen und erhöhen die Konzentration. Neben Grün und Rot war Blau eine der beliebtesten Farben. Blau wurde in verschiedenen Tönen verwendet.⁵⁴

Die von oben nach unten lichter werdende und vornehm wirkende blaue Farbe der Ficklerschen Portraits hellt das gesamte Bild auf. Die Härte der Gesichter wird durch den lichten und freundlichen Hintergrund entschärft. Gleichzeitig unterstreicht die kühle Eleganz der blauen Farbe, die durch die feinen Abstufungen noch intensiviert wird, den Status der Abgebildeten. In diesen Bildern hat die blaue Folie trotz ihrer kühlen Farbe eine frische und belebende Wirkung. Die ernsten und spröden Gesichter werden damit etwas aufgeheitert.

Die Fickler-Portraits in der Fachliteratur

Die Zahl der in der Literatur erschienenen Publikationen über die Fickler-Portraits ist gering. Ein erster, kurzer Beitrag von Elek stammt aus den 20er Jahren unseres Jahrhunderts, als die Bilder noch im Besitz der Galerie Zichy in Budapest waren.⁵⁵ Auf Grund der geringen Qualität und der unsicheren Zeichnung der Benigna hält Elek die Bilder für die Werke eines Wanderkünstlers.

Thöne befaßte sich 1937 relativ ausführlich mit den Bildern, insbesondere mit der Meisterfrage.⁵⁶ Er erwog anfangs, den Maler in Ulm zu suchen. Seine zunächst geäußerte Annahme, der Maler Schaffner sei der Künstler, verwirft er wieder aufgrund einer schriftlichen Äußerung Feuchtmayers, wonach Schaffners Figuren um 1530 „nicht die Schärfe und die lineare Bestimmtheit der Formen“ wie die Bildnisse der Fickler hätten. Thöne identifiziert den Maler schließlich mit dem neckarschwäbischen Füllmaurer, von dem auch das in Stuttgart im Alten Schloß befindliche Bildnis des Leonhard Fuchs stammt. Gemeinsamkeiten sieht er vor allem in der Hintergrundbehandlung und der Gesichtsmodellierung der drei Tafeln. In einer brieflichen Mitteilung an Pigler schreibt auch Stange die Werke Füllmaurer zu. Végh widersprach dieser Zuschreibung und brachte die Bilder indirekt mit dem Werkkreis Jerg Ratgebs in Verbindung.⁵⁷ Fleischhauer, der sich eingehend mit Füllmaurer beschäftigte, teilte Thönes Meinung ebenfalls nicht.⁵⁸ Laut Urbach könnte der Maler der Portraits mit Heinrich Füllmaurer identisch sein.⁵⁹

War Heinrich Füllmaurer, der seit über 50 Jahren immer wieder genannt wird, tatsächlich der Meister der Fickler-Bilder? Über Füllmaurer ist wenig bekannt: Weder kennt man seinen Geburtsort noch sein Geburtsjahr noch weiß man etwas über seine Herkunft und Ausbildung. Er taucht erstmals um 1526 in den Steu-

⁵² Ringe wurden auch als Attribute der Verlobung dargestellt. Eine besondere Vorliebe für die zur Schau gestellten Ringe können in den Portraits von Conrad Faber von Creuznach festgestellt werden. Die übereinandergelegten und demonstrativ ins Blickfeld gerückten Hände der Frauen dienen bis auf wenige Ausnahmen als Träger der Fingerringe. Der Frankfurter Maler Conrad Faber von Creuznach (1495 bis 1552) war Zeitgenosse des Meisters der Fickler-Bildnisse.

⁵³ Buchner (wie Anm. 43), S. 16.

⁵⁴ Nach Buchner (wie Anm. 43), S. 18 gab es in der spätgotischen deutschen Malerei etwa 25 Portraits mit blauem Hintergrund. Blau kam mit und ohne Abstufungen in verschiedenen Tönen von Dunkel bis Hell vor.

⁵⁵ A. Elek: A még ki nem kutatott mester alkotása Michael Ficklernek és hitvesének, Benigna asszonyinak arcképe. [Die Bildnisse des Michael Fickler und seiner Gattin eines noch nicht erforschten Meisters.] – In: Magyar Művészet [Ungarische Kunst], Red. Pál Majovsky 1, Budapest 1925, S. 192f, Abb. 231.

⁵⁶ Thöne (wie Anm. 5).

⁵⁷ Végh (wie Anm. 3), Nr. 36 bis 40. Jerg Ratgeb (1480 bis 1526) ist vor allem bekannt durch seinen Herrenberger Altar (heute: Staatsgalerie Stuttgart).

⁵⁸ Werner Fleischhauer: Renaissance im Herzogtum Württemberg. Stuttgart 1972, S. 156, Anm. 18.

⁵⁹ Urbach (wie Anm. 5), S. 216, Nr. 52f. Eine große Kennerin der deutschen Renaissance-Malerei ist auch die Verfasserin des Textes im Ausstellungskatalog von 1994. Für ihre Unterstützung bin ich ihr zu tiefem Dank verpflichtet, ebenfalls für die Veröffentlichung der Fotos des Museums der Bildenden Künste in Budapest.

Leonhart Fuchs Doctor. Contrahayt im 42. iar seins alters. 1541.



Von Heinrich Füllmaurer gemaltes Bildnis des Tübinger Arztes und Biologen Leonhard Fuchs von 1541.

erlisten in Herrenberg auf.⁶⁰ Das künstlerische Umfeld der Stadt wirkte offenbar positiv auf den Maler. Hier schuf Jerg Ratgeb 1518 seinen Prachtaltar, der den Chor der Stiftskirche schmückte und sich heute in der Staatsgalerie in Stuttgart befindet. Von dem Bildhauer Heinrich Schickhardt d. Ä. stammt das Chorgestühl der Kirche. Die Familie des Renaissancebaumeisters Heinrich Schickhardt (1558 bis 1635) war ebenfalls in Herrenberg ansässig.⁶¹ In den schriftlichen Unterlagen für einfachere Handwerkerarbeiten wurden gelegentlich die Namen Füllmaurer und Schickhardt d. Ä. – wohl der Vater oder Großvater des Baumeisters – zusammen erwähnt. In Herrenberg kam Füllmaurer wohl auch in Kontakt mit dem dort wirkenden, von Herzog Ulrich hochgeschätzten Reformator Caspar Gräter. Mit Gräter verband Füllmaurer später eine tiefe Freundschaft. Gräters 1537 geschriebener Katechismus, den der Reformator mit einer Widmung an Füllmaurer versehen hat, bezeugt die gute Beziehung beider Männer.⁶² Möglicherweise hat Gräter, der mit dem Maler auch verwandt war, auch dafür gesorgt, daß Füllmaurer verschiedene Aufträge erhielt. Füllmaurer fühlte sich mit der Reformation eng verbunden, was neben seinem Kontakt zu Gräter auch seine späteren Beziehungen – unter anderem zu dem Arzt und Biologen Leonhard Fuchs – bezeugen.⁶³ Nachweislich war Füllmaurer mit anderen Künstlern zwischen 1536 bis 37 an der Ausmalung der herzoglichen Räume in Stuttgart beteiligt.⁶⁴

Füllmaurers nächster, wohl ebenfalls durch Gräter vermittelt Großauftrag, galt Leonhard Fuchs. Zusammen mit dem Maler Albrecht

Mayer fertigte er über 500 Vorzeichnungen für zwei botanische Werke von Fuchs an. Die beiden Kräuterbücher enthalten Holzschnitte, die sowohl wissenschaftlich genau als auch künstlerisch anspruchsvoll gestaltet sind. Die 1542 und 1543 in Basel erschienenen Werke *De historia stirpium* und das *New Kreüterbuch* waren die Endprodukte einer jahrzehntelangen Arbeit von Fuchs, Füllmaurer, Mayer und dem Formschneider Specklin. Außer den Pflanzendarstellungen – unter denen Füllmaurers Anteil nicht eindeutig identifizierbar ist – fertigte Füllmaurer auch vier Portraits in Holzschnittechnik an. Auf der Rückseite des Titelblattes von *De historia stirpium* befindet sich die ganzfigurliche Darstellung des damals 41jährigen Gelehrten Fuchs mit einer charakteristisch verkrampften und unnatürlichen Handhaltung. Hinten im Buch sind die Halbbilder der beiden Künstler Füllmaurer und Mayer und des Formschneiders Specklin zu sehen.⁶⁵

Nach Fleischhauers Meinung bekam Füllmaurer noch während seiner Arbeit an den botanischen Zeichnungen von Graf Georg von Württemberg, dem Bruder Herzog Ulrichs, einen Großauftrag für die Fertigstellung eines Altars für die Mömpelgarder Kirche St. Mainboeuf.⁶⁶ Das theologische Programm der ganz in lutherischem Sinne konzipierten Ikonographie dürfte von Hofprediger Gräter stammen. Fleischhauers Zuschreibung an Füllmaurer leitet sich aus der Tatsache ab, daß der Maler von der herzoglichen Landschreiberei die sehr hohe Summe von 210 fl bekam. Fleischhauer sieht einen Zusammenhang zwischen diesem Honorar und dem Mömpelgarder Altar. Das

⁶⁰ Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Stuttgart 1934, S. LVI-LVII und 221 und 252. – Werner Fleischhauer: Ein Jugendbildnis von Leonhard Fuchs. – In: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Tübingen 1950. – Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 156. – Monika Kopplin: Heinrich Füllmaurer. – In: Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Ausstellung im Heidelberger Schloß. [Ausstellungskatalog des Badischen Landesmuseums]. Karlsruhe 1986, Bd. 2, S. 993.

⁶¹ Vgl. zu Schickhardts Tätigkeit in Backnang den Beitrag von Gerhard Fritz im vorliegenden Jahrbuch.
⁶² Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 157 bringt folgende zeitgenössische Zitate Gräters über Füllmaurer: *Heinrich Füllmaurer, Malern und Bürgern zu Herrenberg, seinem günstigen, lieben Freund und: Lieber günstiger Meyster Heinrich! Hie habt jr nun den Catechismum euer beger nach auff's aller kürzest und einfeltigst für die jugend [...] zusammengetragen.*

⁶³ Der aus Bayern stammende Arzt und Biologe Fuchs (1501 bis 1566) arbeitete nach seinen Münchner und Ingolstädter Jahren im Dienst des Brandenburger Markgrafen Georg. Der überzeugte Lutheraner Fuchs gab aus Glaubensgründen seine Professur in Ingolstadt auf. Seit 1533 war er in Tübingen, wo er jahrzehntelang Professor der Universität war. Sein umfangreiches wissenschaftliches Werk umfaßt zahlreiche medizinische und botanische Schriften. Vgl. zu ihm: Kopplin (wie Anm. 60), S. 181.

⁶⁴ An dem Projekt waren zahlreiche Maler beteiligt: Hans Schickhardt (der Sohn des Schreiners Schickhardt), Hans Abel, Hans Gerngroß, Albrecht Mayer, Marx Weiß, Erasmus Wenig, vgl. dazu Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 155; Kopplin (wie Anm. 60), Bd. 1, S. 154, Bd. 2, S. 933.

⁶⁵ Rott (wie Anm. 60), S. LVI-LVII. Fleischhauer (wie Anm. 60), S. 7 und ders. (wie Anm. 58), S. 156; Kopplin (wie Anm. 60), S. 154, 333f, E.19, S. 494f, H 26a.

⁶⁶ Fleischhauer (wie Anm. 57), S. 154 und 156 bis 159, Abb. 90 bis 95; Kopplin (wie Anm. 60), C 14A, S. 154 und 182 bis 185 und Abb. 182 bis 184. Das heute im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien aufbewahrte Altarwerk wurde nach der Schlacht von Nördlingen 1634 von den österreichischen Truppen nach Wien gebracht. Das strittige Altarwerk wird im Katalog des Kunsthistorischen Museums Wien als eine Arbeit des Nördlinger Malers Matthias Gerung (1500-1568/70) aufgeführt. Die Datierung von 1520-30 scheint mir wegen der Ikonographie sehr fraglich zu sein. Vgl. Klaus Demus: Verzeichnis der Gemälde – Kunsthistorisches Museum Wien 1973, S. 75, Tafel 127, Inv. Nr. 870.

Monumentalwerk ist – nach seinen Maßen und der Anzahl der Darstellungen gemessen – das größte Altarwerk der deutschen Kunst. Auf sechs Flügeln mit einem Mittelbild und 158 kleineren Tafeln wird sehr anschaulich mit Textbegleitung das Leben Christi in der Art der Armenbibeln und der Mirakelaltäre dargestellt. Die von einer Schar von Figuren bevölkerten Szenen mit architektonischen Kulissen, Innenräumen und Landschaftselementen sind stark narrativ konzipiert und haben mit ihrer anmutig-naiven Machart eher einen sachlichen als einen emotionsgeladenen Charakter. Von der Expressivität im Herrenberger Altar eines Jerg Ratgeb ist in den Szenen nichts mehr zu spüren. Früher galt das Mömpelgarder Monumentalwerk als die Arbeit der Künstler Beham, Meßkirch, der Burgmair-Schule und Schäuufflein.⁶⁷ Wie in den Kräuterbüchern ist auch bei dem Mömpelgarder Altar der künstlerische Anteil Füllmaurers nicht eindeutig geklärt. Fleischhauer geht davon aus, daß an dem Altar noch drei weitere Maler beteiligt waren.⁶⁸ In der Herrenberger Werkstatt entstand auch eine zweite Variante des Altarwerkes, der nach der gleichen Konzeption geschaffene Gothaer Altar.⁶⁹

Da die Zuschreibung des Mömpelgarder Altars nicht auf einer stilkritischen Untersuchung und auf der Durchführung einer Händescheidung beruht, sondern aufgrund des Füllmaurer zugeordneten hohen Rechnungsbetrages erfolgt, können wir dieses vermeintliche Werk aus Füllmaurers Werkstatt nicht als Vergleichsobjekt heranziehen.

Das letzte uns bekannte Bild von Füllmaurer ist das Portrait des Leonhard Fuchs.⁷⁰ Die auf dem oberen Bildrand angebrachte Inschrift lau-

tet: *Leonhart Fuchs Doctor. Contrafayt im 42 jar seins alters. 1541.* Wie die meisten Portraits der Zeit ist der Botaniker auch als Halbbild, in Dreiviertelansicht und sich nach rechts wendend dargestellt. Der blaue Hintergrund wird – wie auf den Ficklerschen Bildern – von oben nach unten heller. Sein mittelblondes Haar ist in der Form der Kolbe geschnitten – wie auch auf den anderen zwei Fuchs-Portraits –, und er trägt einen Vollbart. Sein Haupt bedeckt ein schwarzes, flaches Barett. Aus seinem schwarzen Mantel schaut ein Stück des weißen Plisseehemdes und ein Streifen des goldenen Kragens heraus. Ein weit ausladender brauner Pelzkragen bedeckt seine Schulter. In der linken Hand hält Fuchs eine grüne Pflanze, und seine rechte Hand liegt auf einer schmalen Brüstung am unteren Bildrand. In der Höhe seiner Ohren sind rechts und links zwei Wappen angebracht. Auffallend ist die unnatürlich verkrampft und gekünstelt wirkende linke Hand des Gelehrten. Dieses Handmotiv mit der gespreizten Fingerhaltung kommt merkwürdigerweise auf allen Fuchs-Bildnissen vor.

Nach Fleischhauer diente dieser Darstellung ein früheres Bildnis von Fuchs als Vorbild, das 1525 den jungen Gelehrten mit der exakt gleichen Handhaltung darstellt. Fleischhauer lehnt die Zuschreibung des frühen Bildes an Füllmaurer ab und begründet das mit der Tatsache, daß Fuchs sich zu dieser Zeit noch in München oder Ingolstadt aufhielt.⁷¹ Es ist aber nicht bekannt, wo Füllmaurer vor seiner Herrenberger Zeit bis 1526 lebte und von woher er nach Württemberg kam.

Mehrmals schon ist das Bildnis im Württembergischen Landesmuseum im Alten Schloß in Stuttgart als Schlüsselwerk für die Lösung der

⁶⁷ Heinrich Modern: Der Mömpelgarder Flügelaltar des Hans Leonhard Schäuufflein und der Meister von Meßkirch. – In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 17, 1898, S. 307 bis 397.

⁶⁸ Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 159 vermutet die Mitarbeit von mindestens vier Künstlern am Mömpelgarder Altar: Einem Schüler von Schäuufflein, Marx Weiß aus Balingen, eventuell Albrecht Mayer, der auch bei den botanischen Zeichnungen mitwirkte, und Füllmaurer.

⁶⁹ Der Gothaer Altar befindet sich heute im Schloßmuseum zu Gotha. Vgl. Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 157f und Herbert von Hintzenstern: Die Bilderpredigt des Gothaer Tafelaltars. Berlin 1965, S. 21. Bedanken möchte ich mich bei den Herren Dr. Fischer und Werner, die bei der Besichtigung des Bildes im Depot und bei der Beschaffung der Fotos behilflich waren.

⁷⁰ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum im Alten Schloß, Öl auf Tannenholz, Maße 35,7 cm Höhe, 24,3 cm Breite. Inv. Nr. 1933 bis 622. Das Bild wurde 1933 erworben von Hugo Helbig aus München. Thöne (wie Anm. 5), S. 150ff; Fleischhauer (wie Anm. 60), S. 7; ders. (wie Anm. 58), S. 166, Abb. 88; Kopplin (wie Anm. 60), S. 181f, Abb. 185; Rott (wie Anm. 60), S. LVII.

⁷¹ Das Bildnis des jungen Leonhard Fuchs von 1525: Chicago, The Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection. – Fleischhauer (wie Anm. 60), S. 7; Dülberg (wie Anm. 41), Kat.-Nr. 107, Abb. 489 (Tagel 200). – Der junge Fuchs ist als Bräutigam mit einer Nelke in der Hand gemalt. Auf dem Brautwerbungsbild ist er in Dreiviertelansicht nach rechts dargestellt. Wie auch auf den späteren Bildern trägt er ein schwarzes Barett und eine pelzbesetzte Schube. Der gleiche Kolbenschnitt und Bart rahmen sein Gesicht. Sowohl die Handhaltung als auch das Greifmotiv der Finger zeigen weitgehende Übereinstimmung mit den Händen der anderen Fuchs-Bildnisse (De historia stirpium und das Stuttgarter Bild von 1541). Die Ähnlichkeit der Hände ist so auffallend, daß man zwischen den Bildern von 1525 und 1541 einen direkten Zusammenhang und doch Füllmaurer als Maler in Erwägung ziehen kann.

Meisterfrage der beiden Fickler-Darstellungen herangezogen worden. Thöne deutete die Möglichkeit an, daß der Maler des Fuchs-Bildnisses von 1541 (Schloßmuseum) auch der Meister der beiden Fickler-Portraits gewesen sein könnte. Er wies auf die ähnliche Hintergrund- und Gesichtsbehandlung der Darstellungen hin, vermerkte aber auch die abweichende Handhaltung und die weichere Modellierung. Dieser Vergleich mag aufgrund einiger Ähnlichkeiten einleuchten, ist aber nicht konkret nachvollziehbar. Zwischen den Ficklerschen Bildnissen von 1531 und dem Fuchs-Portrait von 1541 liegen genau zehn Jahre. Auf einen eigenen Stilcharakter lassen die wenigen, ihm sicher zugeschriebenen Werke nicht schließen. Genausowenig kann man aus dem blauen Hintergrund Schlüsse ziehen, die übrigens auf den Budapester Bildern feiner und bezüglich der Helligkeitsnuancen viel sorgfältiger gemalt sind. Im Vergleich zu dem lichten Blau der Hintergrundfolie der Ficklerschen Bilder wirkt der Bildgrund des Fuchs-Portraits beinahe dunkel und weniger sorgfältig ausgeführt. Der blaue Hintergrund ist bei zahlreichen Meistern zu finden, sogar Cranach bevorzugte ab 1530 die neutrale blaue Folie.⁷² Ein unverkennbarer Unterschied liegt sowohl in der Handhaltung als auch in der malerischen Behandlung. Die Position der gespreizten und maniert wirkenden Hand ist ein wiederholtes Motiv von 1525 und ein charakteristisches Zeichen der Fuchs-Bildnisse. Wenn Füllmaurer der Urheber der Ficklerschen Bilder gewesen wäre, hätte er sich wahrscheinlich auch des gleichen Greifmotivs der Hand bedient. Füllmaurer arbeitete mit schimmernden perlmuttartigen Weißhöhlungen an den Händen und an den Fingern. Noch ausgeprägter ist aber die Wiedergabe der Augen, die einen unverkennbaren Unterschied zwischen den Bildern darstellt. Fuchs hat zwar die gleiche mittelbraune Augenfarbe und schön geschwungene, schmale Augenbrauen, ein Zug, den wir bei Michael Fickler auch beobachten können, dennoch sind die Blicke und die Ausstrahlung der beiden unterschiedlich. Fuchs hat einen klaren, warmen und interessierten Blick.

Schon Végh fiel die merkwürdige Augenbildung der beiden Fickler auf. Er lokalisierte den Maler im süddeutschen Raum, wo auch Jerg Ratgeb eine herausragende Persönlichkeit war.

Ohne Zweifel sprechen einige Züge, wie die Asymmetrie der Gesichtselemente und die schwächling schmale Gestalt Ficklers, seine herabfallende Schulter für gewisse Ähnlichkeiten. Auch in der Farbigkeit der lichten und mildleuchtenden Töne finden sich stellenweise parallele Züge. Ratgeb bevorzugte die blauen und warmen braunen Farben und Ockertöne, wie dieser Farbklang auf dem Bildnis des Michael Fickler auch verwendet wird.

Jerg Ratgeb's verzernte und stark agierende Figuren sind von einer expressiven Ausdruckskraft bestimmt, die bei den behäbigen und introvertierten Personen unseres Malers nicht zu finden sind. In dieser Hinsicht finden die Gestalten der Fickler mehr Anklang im Mömpelgarder Altar. Dort findet man auch die Behäbigkeit der schmalschultrigen und etwas unteretzten, weithin emotionslos wiedergegebenen Figuren sowie auch die helleren Farbtöne. Sowohl die Modellierung des Gesichts als auch die malerische Wiedergabe des Pelzbesatzes auf dem Bild von Fuchs ist feiner als auf den Fickler-Bildnissen, dafür sind bei den Fickler-Bildnissen aber die Hände präziser gezeichnet. Aus Füllmaurers graphischen Werken zeigt hingegen die Halbfigur Albrecht Meyers in der Zeichnung des Gesichtes einen gewissen Anklang. Der nach unten gezogene Mundwinkel ist ein physiognomischer Zug, den wir auch bei den Fickler-Bildnissen beobachten können. Auch seine scharf gezeichnete Kinnpartie zeigt verwandte Akzente, wie auch die Mimik seiner unteren Gesichtshälfte. Völlig anders ist dagegen die Konfiguration der Gewandfalten, die auch bei den anderen zwei Figuren (Füllmaurer und Specklin) keinerlei Übereinstimmungen mit den beiden Fickler-Bildern aufweisen. Mit goldschmiedhafter Präzision sind die stark differenzierten, an Form und Modellierung variablen Stoffelemente scharflinig und kontrastreich wiedergegeben. Ficklers Schauben zeigt dagegen eine lockere und vereinfachte Faltenbehandlung; auch die übrigen Details wie Schmuck und Zierelemente werden weniger betont und nicht so sorgfältig ausgeführt. Auch die Gesichter des Kräuterbuches erscheinen differenzierter und ausdrucksstärker. Die Holzschnitte zeugen von einem hohen zeichnerischen Können. (Guter Zeichner – schwächerer Maler?).⁷³ Wie weit sich die individuellen Züge

⁷² Löcher (wie Anm. 44), S. 161.

⁷³ Rott (wie Anm. 60), S. LVI-LVII; Fleischhauer (wie Anm. 60), S. 7 und (wie Anm. 58), S. 156; Kopplin (wie Anm. 60), S. 154, 333f, E 19, S. 494f, H26a.

der portraitierten Personen mit der eigenen Handschrift des Malers verwischen, ist bei einem Vergleich der wenigen Werke, die im Zeitraum von zehn Jahren entstanden sind, nicht möglich. In der Portraitmalerei sind die Vergleichsmöglichkeiten schon deshalb erschwert, weil diese sehr persönlichen Stücke früher ausschließlich in Privaträumen, gelegentlich sogar in Truhen aufbewahrt wurden und der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren. Das ist Grund genug zur Annahme, daß möglicherweise auch heute noch viele Portraits in Privatbesitz sind und nur ein kleiner Teil in Museen ausgestellt wird.

Außer den stilkritischen Beobachtungen müssen auch noch andere geschichtliche und persönliche Begebenheiten berücksichtigt werden, die sowohl den Maler als auch den Auftraggeber betreffen.

Luthers Ideen fanden immer mehr Anhänger, und die Spannungen in der Kirche wuchsen. Die Bilderstürme als barbarischer Nebeneffekt der Reformation waren von verheerender Wirkung auf die Kunstgegenstände. In Württemberg und den Territorien der näheren und weiteren Umgebung wurde die Reformation zu unterschiedlichen Zeiten eingeführt. In Straßburg wurde der katholische Ritus bereits 1529 abgeschafft.⁷⁴ In Backnang wurde die Reformation, wie in ganz Württemberg, dagegen erst 1534 eingeführt. Der Druck auf die Künstler war durch die immer heftigeren Auseinandersetzungen zwischen Altgläubigen und Protestanten schon seit den 1520er Jahren größer geworden, ihre wirtschaftliche Lage und ihr künstlerisches Schaffen wurden negativ beeinflusst. Durch die finanziellen und beruflichen Konsequenzen waren viele gezwungen, den Ort zu wechseln. Selbst die besten Künstler der Zeit waren von dieser Entwicklung betroffen. Erasmus von Rotterdam schrieb 1526 in einem Brief aus Basel an Thomas Morus: „Hier frieren die Künste“ und bat ihn um eine Einstellung Hans Holbeins d. J.⁷⁵ In Basel brannten bereits 1529 auf den Scheiterhaufen die Kunstwerke. In Benignas Geburtsstadt Ulm wurde das Bilderverbot ebenfalls um 1531 verhängt und die

„ärgerlichen Bilder“ entfernt. Das einst wichtige Kunstzentrum verlor an Bedeutung. Das Kunstschaffen verlagerte sich nach Augsburg. Folge der Bilderstürme war ein noch nie dagewesener Exodus der Künstler.

In Württemberg wäre die österreichische Regierung – zu deren Umkreis Fickler ja gehörte – mit größter Strenge gegen jeden vorgegangen, der lutherischer Gedanken verdächtig war.⁷⁶ Zweifellos waren die religiösen Anschauungen bei der Vergabe eines Auftrages an einen Maler oft maßgeblich. Wie diese Kriterien in den Jahren bis etwa 1530, als die Fronten noch nicht ganz so verhärtet waren, wie später, können wir nicht mit Sicherheit beantworten. Was die Person des Meisters der Fickler-Bilder angeht, lassen sich keine sicheren Aussagen machen. Die Porträtmalerei war mehr als andere Kunstgattungen gewissermaßen eine Vertrauenssache zwischen dem Modell und dem Meister. Bedingt durch den Arbeitsvorgang, der längere Sitzungen erforderte, weiter durch den persönlichen Charakter des Bildes, war wohl auch eine gegenseitige Sympathie erforderlich. Nach der Einführung der Reformation wäre es unmöglich gewesen, daß ein habsburgtreuer, katholischer Vogt einen Auftrag an einen protestantisch gesinnten Maler vergeben hätte. Die Fickler-Portraits sind aber drei Jahre vor der Einführung der Reformation in Württemberg entstanden. Der seit 1526 in Herrenberg nachgewiesene Füllmaurer, sein Umfeld, seine späteren Gönner, Auftraggeber und Freunde – wie etwa Leonhard Fuchs und Herzog Ulrichs Hofprediger Caspar Gräter – waren alle sehr stark reformatorisch geprägt. Da unsere Daten über Füllmaurer sehr lückenhaft sind und wir auch nicht wissen, wann er sich für den Protestantismus entschied, können wir die Frage nicht beantworten, ob er aus religiösen Gründen 1531 noch mit dem Ehepaar Fickler zusammenarbeiten konnte.

Praktische und alltägliche Hindernisse sprechen gegen eine Urheberschaft Füllmaurers. Die Portraits dürften in Backnang entstanden sein. Michael Fickler hatte kurz zuvor sein Amt angetreten. Benigna war wahrscheinlich mit

⁷⁴ Monika Kopplin: Die Malerei. – In: Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Ausstellung im Heidelberger Schloß. [Ausstellungskatalog des Badischen Landesmuseums]. Karlsruhe 1986, Bd. 2, S. 149 bis 164, insbesondere 151.

⁷⁵ Kopplin (wie Anm. 74), S. 152.

⁷⁶ Vgl. den Erlaß Erzherzog Ferdinands über die Aburteilung von Anhängern Luthers als Ketzer vom 17. 8. 1524 in Hans-Martin Maurer und Kuno Ulshöfer: Johannes Brenz und die Reformation in Württemberg. Stuttgart, Aalen 1984, S. 97ff, 103. Für den Hinweis bin ich Frau Dr. Adelheid Bruder zum Dank verpflichtet.

ihrem Neugeborenen beschäftigt. Die Kleidung mit dem feindünnen Pelzfutter der Arme weist auf eine kalte Jahreszeit (Winter 1530/31?) hin. Lange und beschwerliche Fahrten zu einem Künstler waren für sie unter diesen Umständen wohl ausgeschlossen.

Unter den geschilderten Umständen ist es nicht eben wahrscheinlich, daß sich zwischen dem Katholiken Fickler und dem Lutheraner Füllmaurer ein Arbeitsverhältnis oder gar ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis hätte entwickeln können.

Es stellt sich die Frage, wer außer Füllmaurer als Meister der Fickler-Bilder in Frage kommen könnte. Unser Maler war eine handwerklich versierte, aber keine herausragende Künstlerpersönlichkeit. Während in Schwaben Regionen wie z. B. Ulm oder Augsburg hervorragende Maler hervorbrachten, hatte Württemberg bis zur Regierung Eberhards im Bart in künstlerischer Hinsicht keine große Bedeutung. Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts gab es in Württemberg dann einige, leider nicht sehr bekannte und qualitativ mäßige Maler, die mit einem geringen Bildbestand vertreten sind. Der Stuttgarter Maler Balthasar Berger kam aus Ulm. Auf seinem Kreuzigungsbild von 1532 (Staatsgalerie, Stuttgart) erinnern – trotz des starken Einflusses von Schaffner – die mit schweren Augenlidern und herabfallenden Mundwinkeln gemalten Figuren an die Backnanger Bilder. In den Jahren, als die Familie Fickler in Backnang lebte, gab es einen Stuttgarter Maler, der später nach Backnang zog. Es handelt sich um Jörg Boden,⁷⁷ der zwischen 1499 und 1551 in den Steuerlisten nachweisbar ist und der seit 1540 in Backnang lebte, wo er die Mesnerstelle bekam. Seine Steuerzahlungen weisen auf einen vielbeschäftigten Maler hin. Leider blieben außer einem einzigen ihm zugeschriebenen Bild weder aus der Stadt noch aus der Region weitere Werke erhalten. Das Stifterbild des Johann Erasmus Kempf mit der Darstellung der „Auffindung des Hl. Kreuzes durch die Hl. Helene“ im Württembergischen Landesmuseum ist auf 1515 datiert. Eine genaue Untersuchung des Tafelgemäldes ist noch nicht durchgeführt worden. Ein Vergleich zwischen dem 16 Jahre älteren Tafelgemälde und den Fickler-

Bildnissen liefert gegenwärtig noch keinen Schlüssel für die Auflösung der Meisterfrage.

Wie auch immer: Gleichgültig, ob man Füllmaurer, Boden oder sonst jemanden als Meister der Fickler-Bilder ansieht: Die beiden Portraits sind jedenfalls die ältesten bildlichen Dokumente von Backnanger Personen und verdienen schon daher eine besondere Aufmerksamkeit.

Stationen der Bilder

In Folge der kirchenpolitischen Umbrüche mußte die Familie Fickler Backnang verlassen und kehrte mitsamt den in Backnang gemalten Bildern nach Weil der Stadt zurück.⁷⁸ Nach dem Tod des Familienoberhauptes ging die Witwe eine vierte Ehe ein, die zum Zerfall der Familie führte. Möglicherweise blieben die Portraits bis zum Tod der Ficklerin in ihrem Besitz. Hieronymus Fickler starb noch vor seinem Bruder Johann Baptist. Dieser dürfte wohl der Erbe der Bilder gewesen sein. Wer nach seinem Ableben die Portraits der Großeltern bekam, ist nicht bekannt. Seine erstgeborene Tochter, die nach ihrer Großmutter ebenfalls Benigna hieß, kam als Erbin nicht in Frage, da sie schon um 1600 starb. Zu seinem jüngsten Sohn Hans Georg, der Soldat wurde, hatte Fickler ein gespanntes Verhältnis. Johann Christoph, der Lieblingssohn, starb zwar schon um 1607, vor seinem Vater, aber hinterließ zwei Söhne, von denen der ältere wie sein Großvater auch Johann Baptist hieß. Sein einziger Sohn, Johann Warmundt, trat bei den Jesuiten in Ingolstadt ein, die später das gesamte Ficklersche Vermögen erbten.⁷⁹

Der weitere Weg der Bilder, insbesondere wie sie schließlich in den Besitz des Wiener Kunstliebhabers und Sammlers Graf Edmund Zichy kamen, bleibt im dunkeln. Nach etwa 250 Jahren jedenfalls tauchten sie im Wiener Palais Zichys wieder auf. Ob sich die Lebenswege der Geschlechter Fickler und Zichy vielleicht einmal gekreuzt hatten und die Portraits der Fickler durch eine Eheschließung im Laufe der letzten drei Jahrhunderte in Zichys Hand gelangt waren oder durch Erwerb im Kunsthandel, ist nicht zu beantworten. Das alte Adelsgeschlecht der Zichy spielte über mehrere Gene-

⁷⁷ Zu Jörg Boden: Rott (wie Anm. 60), S. LXIII-LXIV und S. 279–280 – Die Daten des Bildes, maschinenschriftl. Skript des Württembergischen Landesmuseums – Für die Unterlagen und Besichtigung des Bildes bedanke ich mich bei Herrn Dr. Meurer – Fleischhauer (wie Anm. 58), S. 160. – Fleischhauer nennt das Stifterbild nicht. – Reustle (wie Anm. 9), S. 306 und Abb. 13.

⁷⁸ Die letzte Erwähnung Ficklers als Vogt in Backnang datiert vom Oktober 1534, vgl. Reustle (wie Anm. 9), S. 146, Anm. 648.

⁷⁹ Steinruck (wie Anm. 8), S. 122, 161.

rationen eine wichtige Rolle in Ungarn. Mehrere Mitglieder der Familie, überwiegend Großgrundbesitzer, waren auch in der Politik tätig. Der ältere Bruder des Kunstsammlers Edmund, Graf Eugen Zichy, wurde nach der Revolution von 1848/49 von Arthur Görgey hingerichtet.

Graf Edmund Zichy wurde am 9. Juli 1811 geboren.⁸⁰ Er war kaiserlicher und königlicher Kammerherr, Statthalter des Obergespans des Komitats Fejér und seit 1850 Mitglied des „Freundeskreises des größten Ungarn“, Graf István Széchenyi in Döbling bei Wien.

Zichys Kunstsammlung entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Außer Gemälden sammelte Zichy auch archäologische Funde und Volkskunst. Neben den Werken ungarischer Maler besaß er überwiegend holländische, flämische, österreichische und deutsche Bilder aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Aus seiner Ehe mit der Herzogin Pauline Odeschachi entstammt der Sohn Jenö, der spätere und letzte Erbe der Kunstsammlung, in der sich auch die Portraits des Ehepaares Fickler befanden. Graf Edmund Zichy starb 1894.

Graf Jenö Zichy kam 1837 auf die Welt.⁸¹ Genau wie sein Vater spielte er im öffentlichen und politischen Leben eine große Rolle. Seit 1861 war er Abgeordneter des Parlaments und ein bekannter Asien-Forscher. Er starb 1906 und vermachte seine Wiener Kunstsammlung der Hauptstadt Budapest, die am 23. Oktober 1921 das „Graf-Jenö-Zichy-Museum der Hauptstadt Budapest“ eröffnete. Im Jahr 1933 kam der Nachlaß in eine ständige Sammlung, die „Bildergalerie der Hauptstadt Budapest“, die in dem im klassizistischen Stil gebauten Károlyi-Palais untergebracht wurde. Aufgrund der Vereinheitlichung der Sammelbereiche verschiedener ungarischer Museen wurde der Kunstbestand der „Galerie Zichy“, unter anderen die Portraits des Ehepaares Fickler, im Jahre 1953 in das „Museum der Bildenden Künste“ eingegliedert.⁸² Seit dieser Zeit sind die Bilder fester Bestandteil der ständigen Sammlung.

Die Heimkehr der Ficklers

Nachdem die Existenz der Fickler-Bilder in Budapest in Backnang bekanntgeworden war,

wollten die Verantwortlichen des Backnanger Kulturamtes die Bildnisse erwerben. Rolf Zehender, der langjährige Betreuer der Riecker-Stiftung, nahm sich der Sache an. Zwischen den ersten Gesprächen 1989 und dem Erhalt der Repliken der Originalbilder 1993 lag ein dorniger Weg. Erst nach jahrelangen Verhandlungen und langem Schriftverkehr mit der Leitung des Museums der Bildenden Künste von Budapest gelangte Zehender zum Ziel. Verständlicherweise lehnten die Ungarn die Veräußerung der Bilder ab: „Die zwei Porträtmalereien, Michael Fickler und Benigna Mynsinger darstellend, sind in unserer Sammlung und in der ständigen Ausstellung, im sog. Dürer-Saal ausgestellt. Sie gehören also zu unseren wertvollsten Bildern [...] Es kann natürlich nicht in Rede kommen, die Bilder zu verkaufen. Diese sind sehr wertvolle Bilder in unseren Sammlungen, Hauptwerke der deutschen Renaissance-Porträtmalerei und außerdem waren die Bilder im Vermächtnis von Graf Zichy an die Hauptstadt Budapest in 1906 angeboten. Wir könnten aber Ihnen darin behilflich sein, eine Museums-Replik hier im Museum herzustellen und wir können leicht jemand finden, der eine gute Kopie von den Bildern macht“.⁸³

Im Mai 1992 war es dann endlich soweit. Ein Restaurator des Museums, András Fáy, fertigte in originaler Maltechnik die Repliken an. Nur die Größe der ansonsten hervorragend gelungenen Repliken stimmt nicht mit den Originalen überein. Nach den internationalen Bestimmungen müssen Kopien eine von dem Originalbild etwas abweichende Größe haben. Die Maße der ungerahmten Bilder betragen 50 auf 36 Zentimeter. Der kleine Unterschied zum Original macht gerade zwei Zentimeter aus. Dafür erhielten die mit Dienstsiegel versehenen Museumskopien einen mit dem echten beinahe identischen Rahmen.

Geduld bringt Rosen, sagt ein Sprichwort. Die Fickler-Bilder sind – wenn auch nur als Kopie – in ihre Heimat zurückgekehrt. Dank der Initiative der Verantwortlichen des Museums der Bildenden Kunst von Budapest und des Kulturamtes Backnang schmücken die zwei Kopien der beiden Fickler die Stadtbücherei.

⁸⁰ Iván Nagy: Magyarország családai czimerekkel nemzedékrendi táblakkal. [Ungarns Familien mit ihren Wappen und genealogischen Tabellen]. Bd. 11, Pest 1865, Tafel V, S. 375 und 389ff.

⁸¹ Ebd.

⁸² Anna Szinyei Merse: Die Ungarische Nationalgalerie. Budapest 1993, S. 7. – Das Museum der Bildenden Künste in Budapest. Hrsg. v. Klára Garas. Budapest 1985, S. 8.

⁸³ Ausführlicher Bericht BKZ 23. 2. 1996.