

Martin Schaffners Doppelbildnis – Katharina Gesslers Porträt, die kleine Schwester der Mona Lisa?

von Jens Kremb

Das sogenannte Doppelbildnis eines unbekanntem Ehepaares¹ von Martin Schaffner ist, nach jetzigem Kenntnisstand, das Einzige, das sich im Œuvre des Künstlers erhalten hat.² Auf Grund einer Übermalung im Hintergrund des männlichen Bildnisses und der Tatsache, dass die Tafeln in Madrid und Philadelphia getrennt aufbewahrt werden, war lange Zeit nicht bekannt, dass die beiden Porträts zusammengehören.

1988 wurde das männliche Bildnis durch Erich Bosshard restauriert und die Übermalung entfernt, sodass im Hintergrund auf Höhe der linken Schulter des Mannes eine bergige Landschaft zum Vorschein kam.³ Ludwig Meyer war es schließlich, dem die Zusammenführung der beiden Tafeln durch die Beobachtung der Weiterführung der bergigen Landschaft auf der Tafel des weiblichen Bildnisses gelang.⁴ Seit der Publikation der Ergebnisse



Abbildung 1: Martin Schaffner, Bildnis eines Mannes, Öl auf Lindenholz, 35,5 x 25,5 cm, um 1520, Madrid, Sammlung Thyssen - Bornemisza, Foto: © Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid

durch Anna Moraht - Fromm im Jahr 2000 gelten die beiden Bildnisse als zusammengehörig. Eine Identifikation der Porträtierten oder ein Versuch dessen wurde bisher allerdings nicht vorgenommen. Dies soll im Folgenden geschehen,

¹ Teget - Welz 2008, S. 554

² Bereits 1899 schrieb Siegfried Graf Pückler - Limburg das männliche Bildnis Martin Schaffner zu, während das weibliche Bildnis von Max J. Friedländer als ein Werk von Martin Schaffner erkannt wurde. Siehe dazu Teget - Welz 2008, S. 555 f.

³ Moraht - Fromm 2000, S. 338; Teget - Welz 2008, S. 554

⁴ Moraht - Fromm 2000, S. 347 Anm. 21

wobei das Doppelbildnis in die süddeutschen Porträtmalerei eingeordnet und ein möglicher italienischer Einfluss auf das weibliche Bildnis untersucht wird.

Das Doppelbildnis

Das männliche Porträt des Doppelbildnisses befindet sich in der Sammlung Thyssen - Bornemisza, in Madrid.⁵ (Abb.1) Die Tafel aus Lindenholz misst 35,5 x 25,5 cm. Die in Öl ausgeführte Malerei zeigt das Brustbild eines nach heraldisch links gewandten Mannes im Dreiviertelprofil mittleren Alters. Er trägt eine „pelzverbrämte Samtschaube in zart schimmerndem Schwarz über [einem] roten Gewand.“⁶ Die Schaubе hält er mit beiden Händen am unteren Kragenansatz zusammen, wobei er den Daumen seiner rechten Hand, die über der Linken liegt, hinter den Pelzkragen steckt. An den Zeigefingern trägt er jeweils einen goldenen Ring, wobei der Ring an der besser sichtbaren rechten Hand ein Wappenring ist und der an der linken Hand einen gefassten schwarzen Stein aufweist. Das Inkarnat der Haut ist blass. Die Wangen und das Kinn mit leichter Grube sind zart gerötet. Die eher schmalen Lippen des Mundes sind geschlossen. Die mit kleinen Falten umgebenen Augen werden von hohen rundbogigen aber nicht buschigen Brauen überfangen und blicken in die Ferne.⁷ Das Haar des Mannes ist unter einer Netzhaube nicht auszumachen. Der Hintergrund des Bildes wird durch einen grünlich – bläulichen Farbton gestaltet, der sich nach oben hin stark verdunkelt. Auf Höhe der linken Schulter des Mannes ist eine bergige Landschaft wiedergegeben, die auf der Tafel des Frauenporträts weitergeführt und ausführlicher dargestellt wird.

Das weibliche Bildnis (Abb.2) befindet sich im Museum of Art, in Philadelphia.⁸ Die Tafel aus Lindenholz misst im Gegensatz zu der Tafel des Mannes nur 31,4 x 24,1 cm, was auf eine Beschneidung der Tafel zurückzuführen ist.⁹ Die Frau wirkt jünger als der Mann und ist ebenfalls als Brustbild im Dreiviertelprofil, jedoch nach heraldisch rechts gewandt, wiedergegeben. „Sie trägt ein rotes, dekolletiertes Samtkleid mit Spitzeneinsatz“¹⁰ „und gefütterten Trompetenärmeln.“¹¹ Von ihren Händen ist nur die Rechte zu sehen, an deren Zeigefinger sie einen goldenen Ring

⁵ Inventarnummer 366 (1929.22)

⁶ Teget - Welz 2008, S. 555

⁷ Teget - Welz schreibt, dass „die Blicke der Porträtierten frontal auf den Betrachter bezogen“ sind. Teget - Welz 2008, S. 555. Dies kann so nicht stimmen, da der Blick des Mannes eindeutig in die Ferne gerichtet ist und den Betrachter nicht frontal anschaut.

⁸ Inventarnummer Cat. 733

⁹ Moraht - Fromm 2000, S. 347 Anm. 20

¹⁰ Moraht - Fromm 2000, S. 339

¹¹ Teget - Welz 2008, S. 555

mit schwarzem Stein trägt. Um den Hals trägt sie eine lange goldene Gliederkette. Ihr Inkarnat erscheint ebenso blass, wie das des Mannes, wenngleich die Farbwirkung etwas gelblich erscheint, was eventuell dem Alterungsprozess der Malmittel geschuldet sein kann. Ihr eher rundes Gesicht weist ein leichtes Doppelkinn auf und ihr Mund ist ähnlich schmallippig und geschlossen, wie der des Mannes. Der Blick der großen, wachen Augen ist allerdings aus dem Dreiviertelprofil heraus scheinbar fragend¹² auf den Betrachter gerichtet. Ihr Haar ist unter einem Steuchlein, einer



Abbildung 2: Martin Schaffner, Bildnis einer Frau, Öl auf Lindenholz, 31,4 x 24,1 cm, um 1520, Philadelphia, Museum of Art, Foto: © Philadelphia Museum of Art

Hausfrauenhaube¹³, verborgen, die ein besticktes Zierband schmückt. Die gelbe Farbe des Bandes und einiger Stickereien könnten darauf hindeuten, dass diese mit Goldfäden aufgebracht wurden oder aber dies imitieren sollen.¹⁴ Auffällig sind zwei gegenständige Pfauen auf kleinen hügeligen braunen Erhebungen. Zwischen den Pfauen ist ein rundes Medaillon wiedergegeben in dem in schwarzer Umrisszeichnung ein weiteres geflügeltes Tier dargestellt ist.¹⁵

Im Hintergrund breitet sich die Landschaft aus die, wie oben bereits erwähnt, auf dem männlichen Bildnis angedeutet

nun aber ausführlicher dargestellt wird. Vor einem schneebedeckten Bergzug thront auf einem Hügel über einem kleinen Tal eine Burg. Ob am Fuße des Hügels noch ein

¹²Moraht – Fromm 2000, S. 339

¹³ Pfeil; Weilandt 1993, S. 405

¹⁴ Moraht – Fromm 2000, S. 339

¹⁵ Ob es sich hierbei um einen Adler oder eine Taube handelt, ist, wie Moraht – Fromm bereits feststellte, wirklich nicht klar zu erkennen. Moraht – Fromm 2000, S. 339

Dorf wiedergegeben ist, lässt sich nicht genau ausmachen.¹⁶ Selbst die Burg ist nur schemenhaft abgebildet. Unterhalb des bewaldeten Hügels bahnt sich ein Fluss seinen Weg in einer weiten Kurve in ein Tal hinein. Weite braune Felder überbrücken die Distanz zum Vordergrund. Der Himmel über dem schneebedeckten Bergmassiv changiert ebenso wie auf dem männlichen Bildnis von einem helleren grünlichen in einen dunklen blauen Farbton.

In der linken oberen Ecke erkennt man ein kleines gelbes Wappen mit daneben ineinander verschränkten Initialen *LC*, die Abkürzung *Piax* und die Jahreszahl 1505. Dieser vermeintliche Hinweis auf Lucas Cranach ist jedoch eine jüngere Zutat, die bereits von Max J. Friedländer als Fälschung enttarnt wurde.¹⁷

Das Doppelbildnis und die süddeutsche Porträtmalerei

Bestechen die beiden Bildnisse vor allem durch die ausdrucksvolle Wiedergabe charakteristischer Merkmale wie der „Stupsnase und [...] leichtes Doppelkinn“¹⁸, beziehungsweise „kräftiger Nase und schmalen Lippen“¹⁹, hier am Beispiel des Frauenporträts, so fällt bei näherer Betrachtung vor allem der dünne Farbaufrag auf, der sogar die Unterzeichnung durchscheinen lässt.²⁰ Dies ist vor allem beim Porträt des Mannes, zum Beispiel im Bereich der rechten Schläfe, mit bloßem Auge erkennbar. (Abb. 3)

Dieser dünne Farbaufrag und das Fehlen einer feinmalerischen Detaildifferenzierung, der auch an dem nur flüchtig angedeuteten Vogel im Bildnismedaillon auf dem Zierband der Haube der Frau nachvollzogen werden kann, lassen Teget - Welz zu der Annahme kommen, dass dies einer „Zeit- und Materialeinsparung zum Zweck einer



Abbildung 3: Martin Schaffner, Bildnis eines Mannes, Öl auf Lindenholz, 35,5 x 25,5 cm, um 1520, Madrid, Sammlung Thyssen - Bornemisza, Ausschnitt, Foto: © Museo Thyssen - Bornemisza, Madrid

¹⁶ Manuel Teget - Welz vermag ein Dorf zu erkennen. Teget - Welz 2008, S. 555

¹⁷ Teget - Welz 2008, S. 556

¹⁸ Teget - Welz 2008, S. 555

¹⁹ Moraht - Fromm 2000, S. 339

²⁰ Moraht - Fromm 2000, S. 339

Kostenreduzierung“ durch den Auftraggeber geschuldet sei.²¹

Das Phänomen des dünnen Farbauftrages und durchscheinender Unterzeichnung lassen sich auch bei dem Doppelbildnis des Lorenz Kraffter und Honesta Merz (?) des Augsburger Malers Ulrich Apt der Ältere (1460 – 1532) aus dem Jahr 1512 feststellen. (Abb. 4) Besonders die Anlage des rechten Nasenflügels des Mannes und die Modellierung des Doppelkinns scheinen deutlich durch die Farbe des Inkarnats durch. Lorenz Kraffter ist mit einem ähnlichen, mit Pelz verbrämten,



Abbildung 4: Ulrich Apt der Ältere, Doppelbildnis von Lorenz Kraffter und Honesta Merz (?), Öl auf Holz, 33 x 63,2 cm, 1512, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 12.115, Foto: © The Metropolitan Museum of Art / www.metmuseum.org

Samtmantel bekleidet, wie der Mann auf Schaffners Bild. Es zeigt sich jedoch das Ulrich Apt der Ältere den Pelz des Mantels viel detailgenauer wiedergibt als Schaffner. Somit kann der dünne Farbauftrag des Inkarnats hier nicht auf einer Zeit- und Materialeinsparung basieren und es stellt sich die Frage, ob diese Malweise auf ein allgemeines Vorgehen in der Porträtmalerei der Zeit in Schwaben hindeutet.

Ein weiteres Beispiel dafür wäre das Porträt in Halbfigur der Sibylla von Freyberg des Memminger Malers Bernhard Strigel (1460 – 1528) von um 1515. (Abb. 5) Auch hier lässt sich bei näherer Betrachtung am rechten Nasenflügel und am Doppelkinn die Unterzeichnung in der Bildanlage erkennen, wenn auch nicht so prägnant, während die Stoffe der Kleidung und der gewirkte Wandvorhang mit äußerster Präzision vom Maler wiedergegeben werden.

²¹ Teget - Welz 2008, S. 135; Teget - Welz folgt hier einer Annahme von Isolde Lübekke, die diese Theorie bereits in ihrem Beitrag des Bestandskatalogs des Madrider Museums äußerte. (The Thyssen – Bornemisza Collection. Early German Paintings. 1350 – 1550. Bearbeitet von Isolde Lübekke, London 1991; dort S. 359)

Auf dem Porträt der Bianca Maria Sforza (Abb. 6), der zweiten Frau von Kaiser Maximilian I., welches ebenfalls von Strigel um 1505 gemalt wurde, findet sich auf der bestickten Brustpartie des Kleides von Bianca oberhalb einer Szene einer Vogeljagd das Detail der sich gegenüber stehenden Pfauen, wie auf dem Zierband der Haube des Damenbildnisses von Schaffner.



Abbildung 5: Bernhard Strigel, Bildnis der Sibylla von Freyberg, geb. Gossenbrot, Öl auf Holz, 61 x 35,8 cm, um 1515, München Alte Pinakothek, Inv. Nr. 9347, Foto: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abbildung 6: Bernhard Strigel, Bildnis der Bianca Maria Sforza, 76 x 43,5 cm, um 1505, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Foto: © Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Die Gestaltung des Hintergrundes auf dem Porträt des Grafen Johann II. von Montfort und Rothenfels (1523), (Abb. 7) wiederum von Bernhard Strigel, ähnelt sehr deutlich der Anlage des Hintergrundes des weiblichen Bildnisses von Schaffner. Strigel stellt ebenfalls auf der linken Seite einen Ausblick in eine Landschaft dar, bei der vor einer höheren, hier bewaldeten Bergkette, auf einem kleineren Hügel eine Burganlage dargestellt ist und zu deren Füßen eine kleine Stadt liegt, welche als Immenstadt mit dem über ihm thronenden Schloss Rothenfels identifiziert werden kann. Ebenso entspricht der Farbverlauf des Himmels von hellblau nach dunkelblau dem auf dem Doppelbildnis von Schaffner.

Dieser Farbverlauf über einer bergigen Landschaft lässt sich auch auf dem Bildnisdiptychon des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und seiner Frau Maria



Abbildung 7: Bernhard Strigel, Bildnis Johann II. Graf von Montfort und Rothenfels, Öl auf Lindenholz, 30 x 22,5 cm, 1523, Dublin, National Gallery of Ireland, Foto: © National Gallery of Ireland NGL6

Jacobaea von Baden des Landshuter Malers Hans Wertinger (1465/70 – 1533) von 1526 finden.²²

Im Vergleich zu den anderen überlieferten Porträts von Martin Schaffner fällt auf, dass sich sein Doppelbildnis insofern von seinen anderen Porträts unterscheidet, als dass bei diesen die Personen durchweg vor einem undefiniertem einfarbigem Hintergrund wiedergegeben werden. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. So zum Beispiel das Porträt des Wolfgang I. Graf von Oettingen.²³ Hier weist der Hintergrund, neben einer Inschrift, eine mit goldener Farbe auf dunklem Grund grafisch geprägte Pinselfzeichnung einer Berglandschaft und eine Ansicht einer Stadt auf.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel für Schaffners Porträtdiptychon stellt das Doppelbildnis des

Hans Tucher und seiner Ehefrau Felicitas Tucher, geborene Rieter von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1499 dar.²⁴ (Abb. 8) Beide Personen werden als Brustporträt in Dreiviertelansicht, in ähnlicher Kleidung wie die Dargestellten auf Schaffners Bildnis, vor einer steinernen Brüstung und vor einem Brokatvorhang hinterfangen, wiedergegeben. Ein kleiner Bildausschnitt zeigt jeweils einen Ausblick in eine Landschaft mit Feldern, einem See, einer Kirche und Hügeln und alpinen Bergen. Die Blickrichtungen der Porträtierten sind die gleichen wie bei Schaffner. Der Mann ist eher der Frau zugewandt, während Sie aus dem Bild heraus auf den Betrachter schaut. Der Unterschied besteht hier vor allem in der Verwendung der Brüstung und des Brokatvorhangs.

²² Das Bildnisdiptychon befindet sich mit den Inventarnummern 17 und 18 in der Alten Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München.

²³ Das Bildnis stammt aus dem Jahr 1508 und wird in der Alten Pinakothek in München, unter der Inventarnummer WAF 939 aufbewahrt. Eine Zusammenstellung der Porträts von Schaffner findet sich bei Teget - Welz 2008.

²⁴ Das Bildnis des Hans Tucher wurde mit Öl auf Lindenholz gemalt und dessen Maße betragen 28 x 23 cm. Das Bildnis der Felicitas Tucher misst 29,8 x 24,4 cm. Beide Tafeln befinden sich unter den Inventarnummern G31 und G32 im Besitz der Klassik Stiftung Weimar.

Allein die Beispiele dieser Einordnung zeigen zumindest in der Gattung des Porträts, wie dynamisch und rege der Austausch zwischen den Malern zu dieser Zeit im Gebiet zwischen Ulm, Memmingen, Augsburg, Landshut und Nürnberg gewesen ist. Ein besonderes Beispiel dafür stellen die ganzfigurigen Stifterporträts auf zwei Standflügeln eines Altars von Ludwig und Sibylla von Freiberg dar. Martin Schaffner kopierte für



Abbildung 8: Albrecht Dürer, Bildnisse des Hans Tucher und Felicitas Tucher, geb. Rieter, Öl auf Lindenholz, je 28 x 24 cm, 1499, Weimar, Schlossmuseum, Digitale Zusammenfügung beider Tafeln, Foto aus: Anzelewsky 1991, Abb. 68 und 69

die Darstellung der Sibylla das Porträt von Strigel spiegelverkehrt. Der Grund dafür ist wohl das Ableben von Sibylla 1521 und der Auftrag von Ludwig von Freyberg an Schaffner, dass dieser einen Stifteraltar mit Memoriafunktion anfertigen sollte.²⁵ Die Darstellung des Ludwig mit Netzhaube und schwarzem Umhang mit Pelzbesatz ähnelt sehr dem männlichen Porträt des Doppelbildnisses.

Der Hutzaltar und das Doppelbildnis

Ein weiterer Altar von Martin Schaffner, der mit dem Doppelbildnis in Verbindung steht, ist der sogenannte Hutzaltar, welcher von dem Ulmer Kaufmann Laux Hutz in Auftrag gegeben wurde. (Abb. 9) Dies geschah wohl bereits 1517 im Zuge der Aufstellung seines Testaments, als dessen Vollstrecker neben anderen auch Martin Schaffner eingesetzt war, wobei der Altar bereits 1521 fertiggestellt und somit ein

²⁵ Die beiden Flügel befinden sich in der Staatsgalerie Stuttgart mit den Inventarnummern 1031 und 1032. Datiert werden die Flügel auf um 1521. Siehe dazu Teget – Welz 2008, S. 469 ff. Auf eine Abbildung der Objekte in diesem Artikel wird auf Grund der allzu hohen Kosten, welche die Staatsgalerie Stuttgart allein für die Nutzung zu Forschungszwecken erhebt, verzichtet.

Jahr nach dem Tod von Laux Hutz im Ulmer Münster aufgestellt wurde.²⁶ Der Altar ist Bestandteil einer Neudotierung einer bereits bestehenden Stiftung im Ulmer Münster²⁷ und stellt ein einfach wandelbares Altarretabel mit Predella und Gesprenge dar, wobei die geschnitzten Holzskulpturen des Schreins von Nicklaus



Abbildung 9: Martin Schaffner und Nikolaus Weckmann, Hutzretabel, 1521, Ulm, Münster, Foto: © Joachim Köhler

Weckmann gefertigt und die Flügel und die Predella von Martin Schaffner gemalt wurden. Die Predella zeigt das Letzte Abendmahl. Auf den Außenseiten der Flügel sind die vier Heiligen Johannes der Täufer, Erhard, Diepold und Barbara abgebildet, während im geöffneten Zustand die Heilige Sippe dargestellt ist. Das Auffällige hierbei ist, dass sich Laux Hutz mit ihm

nahestehenden Mitgliedern seiner Familie als Teil der Heiligen Sippe hat abbilden lassen. Abgesehen von der Zuweisung des Altars an die Familie Hutz, durch das Wappen auf der Innenseite des linken Flügels, dient vor allem ein Schreiben des Anwalts von Wolf D. Lupin aus dem Streitfall Streicher gegen Lupin von 1559 - 1564, bei dem es um die Lehenschaft des Altares ging, der Identifizierung der dargestellten Familienmitglieder.²⁸ Darin heißt es:

„Item wahr, dass dieser Laux Hutz, Alls Innhaber und Lehenherr Ehmellter Dotation und Stiftung ain Tafell uff ermellter Pfruendt Alltar inn seinen Costenn machenn und uffrichten lassenn, inn welcher Corpus Bilder geschnitten, und die Flügel flach gemalett, ann deren ainem vorgedachter Laux Hutz selbs unnd Bastionn Gessler Hausfrau, welche vonn der Muotter ain Luppinin gewessenn, Abcontrafäct, darbei

²⁶ Da Laux Hutz 1520 starb und der Altar mit inschriftlicher Datierung bereits 1521 aufgestellt wurde, geht man davon aus, dass die Konzeption und die Anfertigung bereits vor 1520 vorgenommen worden sind. Teget - Welz 2008, S. 448; Eine ausführliche Bearbeitung des Hutzaltars findet sich bei Teget - Welz 2008, S. 442 – 463

²⁷ Weilandt 1993, S. 421; Teget - Welz 2008, S. 241 f. und S. 447

²⁸ Teget - Welz 2008, S. 448

auch der Hutzenn Wappenn. Am andern Flügel Matheuss Luppın, sein Hausfrau Ursula Giengerin, und ir Tochter Ursula Seuterin Contrafact.“²⁹

Somit sind auf dem linken Flügel Laux Hutz als Zebedäus und seine „Großnichte Katharina Gienger als Maria Salomae“ und auf dem rechten Flügel „sein Neffe Matthäus Luppın der Jüngere und dessen Frau Ursula Gienger als Alphäus und Maria Cleophae“ wiedergegeben.³⁰

Dass es sich bei der in dem Schreiben als Ehefrau des Sebastian Gessler Genannten um Katharina Gienger handelt, ergibt sich aus den Aufzeichnungen in dem um 1560 entstandenen „Wappenbuch der Giengerischen Familie, welche sich von Ulm als ihrer Vaterstadt aus Schwaben in Österreich begeben und daselbst verschiedene Hofämter versehen haben“, das im Besitz von Anton Gienger war.³¹ Das Wappenbuch besteht aus 42 Papierblättern und beinhaltet die „Genealogie der Gienger vom Beginne des 14. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts nahezu vollständig.“³² Nach Witting befindet sich auf fol. 22 folgender Eintrag: „Catharina, Hieronymussen Giengers und frau Catharina Lupinın tochter, ist erstlich Sebastian Gesslern burgvogt zue Geisslingen, und nach seinem absterben herrn Sigmund Stamlern, der rechten doctor, verheirat worden.“³³

Die Darstellung des Laux Hutz und seiner Verwandtschaft als Mitglieder der Heiligen Sippe empfand bereits Siegfried Graf Pückler – Limburg als eine Abweichung von der sonst „schablonenhaften Darstellung“.³⁴ Weiter heißt es: „Aus dem steifen Andachtbilde sind hier Familienszenen geworden, Szenen aus dem häuslichen Leben Ulmer Bürger, voll fein beobachteter intimer Züge. Schon in den Köpfen ist die Typik völlig verschwunden, alles ist individuell. Maria Salome [Katharina Gienger,

²⁹ Beeh - Lustenberger 1961, S. 145, Anm. 255; Teget - Welz 2008, S. 443; Quelle: StA Ulm, A [3716], Prozessakten Dr. Johann A. Streicher, Wolf D. Lupin, Lucas Gienger und Erben (1559 – 1564), Nr. 44, Schreiben des Anwalts Wolf D. Lupin, Nr. 7

³⁰ Teget - Welz 2008, S. 448 f.; Ebenso ist die Tochter von Matthäus Luppın d. J. und Ursula Gienger, Ursula d. J., als Heilige Barbara auf dem rechten Außenflügel dargestellt. Das Verwandtschaftsverhältnis von Katharina Gienger zu Laux Hutz das schon bei Beeh - Lustenberger 1959, S. 76 als das der Großnichte angegeben wird, kann auf Grund nicht genannter Quellen nicht selbstständig nachvollzogen werden. Auch die neuere Literatur gibt keinen Hinweis auf genealogische Quellen zu Laux Hutz.

³¹ Rieber 1969, S. 95; Das Wappenbuch als Quelle für die Identifizierung der Ehefrau von Bastian Gessler mit Katharina Gienger wurde bisher in der Literatur nicht genannt. Die Benennung der Ehefrau Gesslers mit Katharina Gienger taucht zum ersten mal bei Beeh - Lustenberger 1959, S. 149 auf. Ein Hinweis auf die Quelle findet sich dort nicht. Auch Teget - Welz erwähnt das Wappenbuch in seinem ausführlichen Werk zu Schaffner von 2008 nicht.

³² Witting 1894, S. 185

³³ Witting 1894, S. 196; Ein weiterer Eintrag zu Hieronymus Gienger und Katharina Lupinın Nachkommen findet sich bei Witting 1894, S. 189.

³⁴ Pückler - Limburg 1899, S. 25

Anm. d. Verf.] ist eine hübsche, elegante Erscheinung, um Mund und Augen einen Anflug träumerischer Sinnlichkeit; sie hat einen Schimmer von dem, was wir als 'grande dame' bezeichnen.“³⁵ (Abb. 10)

Das Bildnis der Maria Salomae alias Katharina Gienger beschreibt Suzanne Beeh - Lustenberger etwas zurückhaltender, wenn sie ihr ein frisches rundes Gesicht mit still verhaltenem Ausdruck attestiert.³⁶ Anna Moraht - Fromm sieht in den Dargestellten des Hutzaltars eine natürliche Lebendigkeit, mit kräftig durchmodellierten Gesichtern und charakteristischen Zügen, die mit großer Bestimmtheit vorgetragen



Abbildung 10: Martin Schaffner und Nikolaus Weckmann, Hutzretabel, 1521, Ulm, Münster, Detail der Maria Salomae, Foto aus: Ausst.Kat. 1993, S. 422

sind.³⁷ Dass Schaffner die Gesichter wirklich individuell wiedergab und sich nicht beliebiger Typen bediente, zeigt vor allem das Detail des rechten Auges von Laux Hutz, das deutlich als ein blindes Auge zu erkennen ist.³⁸ „Ohne Zweifel sind es lauter Porträts, die wir hier vor uns haben.“³⁹

Manuel Teget - Welz schreibt: „Ihr Gesicht ist von herben Zügen, trägt eine Stupsnase und ein leichtes Doppelkinn. Mit ihren großen Augen blickt sie aus dem Bild zum Betrachter.“⁴⁰ Zunächst könnte man denken, dass diese Beschreibung nicht genau der Darstellung der Katharina Gienger auf dem Flügel des Hutzaltars entspricht, da diese doch gar nicht aus dem Bild zum Betrachter schaut. In der Tat handelt es sich hierbei um die Beschreibung des weiblichen Porträts des Doppelbildnisses. Allein schon anhand des Textes fällt die Ähnlichkeit zwischen den beiden Darstellungen auf. Anna Moraht - Fromm, die die neuen Erkenntnisse zu dem

³⁵ Pückler - Limburg 1899, S. 25

³⁶ Beeh - Lustenberger 1959, S. 76

³⁷ Moraht - Fromm 2000, S. 337 f.; Sie folgt damit Beeh - Lustenberger 1961, S. 76

³⁸ Pückler - Limburg 1899, S. 25 f. und Beeh - Lustenberger 1961, S. 76 f.

³⁹ Pückler - Limburg 1899, S. 26

⁴⁰ Teget - Welz 2008, S. 555

Frauenporträt, die Zugehörigkeit zu dem männlichen Bildnis, publizierte, erkannte zwar eine Ähnlichkeit, doch ordnete sie das Damenbildnis nur stilistisch in eine Reihe mit dem Porträt der Katharina Gienger.⁴¹ Da es aber bei Privatporträts vor allem auf die Darstellung der Physiognomie ankommt, die Bildnisse zum Zweck der Dokumentation für die Familie angefertigt wurden und diese „zu Lebzeiten und für die Lebenden angefertigt“ wurden, dienen sie dazu „das Aussehen für die Nachfahren zu bewahren.“⁴² Somit kann es sich bei dem weiblichen Bildnis nicht nur um eine Ähnlichkeit in Form eines Typus handeln, sondern um die Abbildung ein und derselben Person. Dies wird, meines Erachtens, bei einem direkten Vergleich der Darstellungen ersichtlich.⁴³ (Abb. 11)



Abbildung 11: Vergleich der Darstellung der Katharina Gienger, als Maria Salomae auf dem Hutzretabel (hier gespiegelt) mit der Darstellung der Katharina Gessler, geb. Gienger des Doppelbildnisses, Fotos: Links aus Ausst.Kat. 1993, S. 422; Rechts © Philadelphia Museum of Art

Um dies besser nachvollziehen zu können, ist die Maria Salomae des Hutzaltars hier spiegelverkehrt wiedergegeben. Dabei lässt sich anhand der Gesichtsm Merkmale (rundes Gesicht, eine dickere Nase, schmale Lippen und das Doppelkinn) deutlich erkennen, dass die beiden Darstellungen ein und dieselbe Person abbilden. Ein Unterschied besteht lediglich im Alter der Dargestellten. So wirkt die Maria Salomae

⁴¹ Moraht - Fromm 2000, S. 339

⁴² Krause 2002, S. 278; Möglicherweise waren die Rahmen des Doppelbildnisses mit einer Inschrift oder einem Wappen versehen, welche die Identität der Dargestellten ohne Zweifel erkennen ließ.

⁴³ Bereits in dem Artikel von Moraht - Fromm sind ein Detailausschnitt des Hutzaltars mit der Darstellung der Maria Salomae und das Damenbildnis auf zwei gegenüberliegenden Seiten abgebildet. Trotz dieser beiden Abbildungen, welche der Argumentation dienen, dass das weibliche Bildnis dem Typus nach dem der Maria Salomae entspricht, geht Moraht - Fromm nicht soweit, dass sie die beiden Dargestellten als ein und dieselbe Person ansieht. Moraht - Fromm 2000, S. 338 f.

auf dem Hutzaltar etwas älter als die Frau auf dem Porträt. Eine weitere Abweichung liegt im Ausdruck der Gesichter. Schaut die Maria Salomae scheinbar zufrieden lächelnd, so ist der Ausdruck des Bildnisses eher ambivalent und dem Betrachter fällt es schwer zu entscheiden, ob seinem ein eher trauriger oder glücklicher Blick erwidert wird.

Da es sich nachweislich bei der Darstellung der Maria Salomae auf dem Hutzaltar um Katharina Gienger handelt, bleibt festzuhalten, dass das Damenbildnis nun als ein Abbild der jüngeren Katharina Gienger angesehen werden kann. Auf Grund dessen, dass es sich bei dem Doppelbildnis um ein Ehebildnis handelt und da Katharina, der spätmittelalterlichen Tradition folgend, mit Haube dargestellt, als verheiratet gekennzeichnet ist, muss es sich bei dem männlichen Bildnis folglich um den Ehemann von Katharina Gienger handeln.

In den Prozessakten, die zur Identifizierung der Darstellung der Maria Salomae auf dem Hutzaltar mit der aus der Kaufmannsfamilie Gienger stammenden Katharina Gienger führten, wird diese als Ehefrau des Sebastian Gessler bezeichnet.⁴⁴ Dieser stammte aus der Patrizierfamilie Gessler, die spätestens seit 1306 in Ulm nachweisbar ist.⁴⁵ Bisher lassen sich nur wenige Informationen zu Sebastian Gessler finden. Nachweislich war dieser Burgvogt auf der Burg Helfenstein zu Geislingen.⁴⁶ „Mit dem Übergang der Grafschaft Helfenstein im Jahre 1396 an die Ulmer Herrschaft“ gehörte die Stadt Geislingen „zum ausgedehnten Territorium der freien Reichsstadt Ulm.“⁴⁷ „Während der ganzen Zeit der Zugehörigkeit Geislingens zur Ulmer Herrschaft stand an der Spitze der Geislinger Stadtverwaltung als Vertreter des Ulmer Rates der jeweils von Ulm ernannte Vogt.“⁴⁸ Bei Karlheinz Bauer findet sich eine Auflistung der Vögte von 1397 bis 1803.⁴⁹ Diese Liste, die weist in den Jahren 1517 bis 1522 eine Lücke auf, wie auch das Gemälde von Hans Jakob Hennenberger von 1645 im Ulmer Museum, auf dem unter einer Stadtansicht von Geislingen die Ulmer Vögte und Pfleger samt ihren Wappen und der Angabe ihrer Amtszeit dargestellt sind, geben jedoch nicht die korrekte Reihenfolge der Vögte, beziehungsweise deren Amtszeit wieder. So wird zum Beispiel die Amtszeit für den Vogt Hans Walter von Laubenberg bei Bauer mit den Jahren 1512 - 1517, auf dem

⁴⁴ Bei Witting findet sich der Hinweis, dass Katharina in erster Ehe mit Sebastian Gessler verheiratet war. Witting 1894, S. 196

⁴⁵ Weyermann 1829, S. 125

⁴⁶ Weyermann 1829, S. 126; Witting 1894, S. 196

⁴⁷ Bauer 1976, S. 1

⁴⁸ Bauer 1976, S. 4

⁴⁹ Bauer 1976, S. 4

Gemälde jedoch mit 1512 - 1514 angegeben. Eine Urkunde im Landesarchiv Baden Württemberg vom 17. Juni 1518, in der Hans Walter Laubenberg als Zeuge in seiner Funktion als Vogt von Geislingen genannt wird, beweist, dass die Auflistung fehlerhaft ist.⁵⁰ Somit könnte Sebastian Gessler sein Amt als Vogt theoretisch 1518 angetreten haben, wobei dies nicht zu beweisen ist und auch die Amtszeit von Kaspar von Freyberg, die laut Bauer von 1522 – 1528 dauerte, jedoch nach dem Gemälde von Hennenberger von 1514 – 1528, zu berücksichtigen wäre.

Nach den Quellen von Weyermann und Witting wurde Sebastian Gessler 1528 „wegen Gotteslästerung abgesetzt.“⁵¹ Dies wird wohl mit dem religiösen Umbruch der Reformation zusammenhängen. Bereits 1526 kam es in Geislingen zu Auseinandersetzungen zwischen dem Geislinger Pfarrer Dr. Georg Oswald und dem Ulmer Rat, da sich Oswald vehement gegen die „evangelische Bewegung“ auflehnte.⁵² Um Neutralität bemüht, versuchte der Ulmer Rat zunächst den Konflikt zu beschwichtigen, obwohl Oswald sogar mit einer Anzeige gegen den Ulmer Rat beim Konstanzer Bischof drohte. Im November 1530 kam es in Ulm schließlich zu einer Abstimmung bei der sich „sieben Achtel der Bürgerschaft [...] auf den Boden der Reformation“ stellten.⁵³ Möglicherweise hat sich Sebastian Gessler bereits vor der Abstimmung in Ulm für die Reformation eingesetzt, was ihm dann als Gotteslästerung angelastet und er dadurch für das Amt des Vogts als nicht tragbar eingestuft wurde. Nach dem Tod von Sebastian Gessler heiratete Katharina Gienger den Ulmer Patrizier Sigmund Stamler, „der rechten doctor.“⁵⁴

Im Zusammenhang mit der Deutung der Landschaft im Hintergrund des weiblichen Bildnisses, siehe unten, wäre die Datierung des Doppelbildnisses in Analogie zu der möglichen Amtszeit von Sebastian Gessler und einer Identifizierung des männlichen Bildnisses als ein Porträt dessen, mit zwischen 1518 und 1521 anzunehmen, da das Bildnis der Katharina Gienger, wie oben bereits festgestellt, eine jüngere Frau zeigt,

⁵⁰ Landesarchiv Baden Württemberg Dep. 38 T 1 Nr. 813; Eine weitere Urkunde, im Bregenzer Stadtarchiv (Urkunde 447), vom 21. September 1518, nennt ebenfalls Hans Walter von Laubenberg in seinem Amt als Vogt von Geislingen.

⁵¹ Weyermann 1829, S. 126; Witting 1894, S. 196; Die Nachricht über die Absetzung auf Grund von Gotteslästerung könnte mit dem religiösen Umbruch im Zuge der Reformation in der Stadt zu dieser Zeit zusammenhängen. 1530 kam es in der Ulmer Bürgerschaft zu einer Abstimmung, bei der Sigmund Stamler, der zweite Ehemann von Katharina Gienger evangelisch stimmte. Siehe dazu: Ridder – Symeons 1978, S. 323

⁵² Burckhardt 1963, S. 180

⁵³ Burckhardt 1963, S. 181

⁵⁴ Witting 1894, S. 196; 1537 wurde Sigmund Stamler verordneter Pfleger des minderjährigen Hieronymus Geßler, der 1565 Vogt in Albeck war und 1592 verstarb. Siehe dazu: Ridder – Symeons 1978, S. 323 und Weyermann 1829, S. 126

als auf dem Hutzaltar, der inschriftlich auf 1521 datiert ist.⁵⁵ Da Sebastian Gessler nachweislich 1528 noch lebte, kann es sich bei dem männlichen Porträt nur um das des Sebastian Gessler handeln.

Einen gesicherten Hinweis darauf gibt es leider nicht. Denn auch der Siegelring am rechten Zeigefinger des Mannes ist „in seiner Ausführung jedoch mehr flüchtig, denn detailgetreu aufgetragen worden“⁵⁶ und wurde in der Literatur bisher immer als nicht deutbar bestimmt.⁵⁷ Ohne die hier neu gewonnenen Anhaltspunkte war eine Vermutung oder gar eine Identifizierung des Wappens auf dem Ring bisher in der Tat mehr als schwierig.

Er zeigt einen in rot eingefassten schwarzgelb geteilten Schild in dessen oberer Hälfte eine helle Einfügung erkennbar ist. Vergleicht man das Wappen des Ringes mit dem der Familie Gessler, „in Schwarz ein gelber Schrägbalken belegt mit rothgrünroth geteilther Hirschstange“⁵⁸, wie es auf dem Totenschild des Hans Gessler von 1462 im Ulmer Münster nachzuvollziehen ist, und mit dem der Familie Gienger, „in Schwarzgelb schräggetheilt ein weißes Beil mit braunem Griff“⁵⁹, wie es auf einer der Fahnen, die zum alljährlichen Schwörmontag am Ulmer Rathaus angebracht werden, abgebildet ist, so lässt sich eher eine mögliche Übereinstimmung mit dem Wappen der Familie Gienger auf Grund des geschwungenen Blattes des Beils und der schwarzgelben Schrägteilung erkennen. (Abb. 12) Somit stellt der Wappenring, trotz der ungenauen Darstellung, ein weiteres Indiz dafür dar, dass es sich bei dem weiblichen Bildnis um



Abbildung 12: Vergleich des Wappenrings des Sebastian Gessler auf dem Bildnis von Martin Schaffner mit der Wappenfahne der Familie Gienger am Ulmer Rathaus während des Schwörmontags im Jahr 2011, Fotos: Links © Museo Thyssen -Bornemisza, Madrid; Rechts © Gerd Bräth/ www. frag-den-spatz.de

⁵⁵ In der älteren Literatur wurde das Bildnis des Mannes, das bis 2000 im Œuvre Schaffners ja noch alleine stand unterschiedlich datiert. So reichten die Angaben von 1500/ 05 über 1508 bis 1515. Teget - Welz 2008, S. 556; Auf Grund der neuen Erkenntnisse im Zusammenhang der Zusammenfügung mit dem weiblichen Bildnis datiert Anna Moraht - Fromm das Doppelbildnis auf um 1520. Moraht - Fromm 2000, S. 338

⁵⁶ Teget - Welz 2008, S. 557

⁵⁷ Beeh - Lustenberger 1959, S. 116

⁵⁸ Witting 1894, S. 196

⁵⁹ Witting 1894, S. 187; Ursprünglich siegelten die Gienger in Ulm mit einem Eberkopf im Schild. Seit der Heirat der Petronella Gienger mit Jacob Müller, welcher der Großvater von Katharina Gienger war, übernahm dieser Zweig der Familie das Wappen des Jacob Müller. Dieser bekam zur besseren Unterscheidung und durch die Hochzeit den Beinamen Gienger, der im Laufe der Zeit den Stammmamen verdrängte. Rieber 1969, S. 99

das der Katharina Gienger handelt und das Doppelbildnis als das Ehebildnis von Sebastian Gessler und seiner Frau Katharina Gessler, geborene Gienger bestimmt werden kann.⁶⁰

Ob die Hochzeit den Anlass gab, das Ehebildnis malen zu lassen, ist nicht zu sagen. Die Pfauen auf dem Zierband der Haube von Katharina könnten aber in ihrer Bedeutung von Unsterblichkeit und Ewigkeit dahingehend gedeutet werden. Ob die Burg im Hintergrund der Katharina im Bezug auf das Amt ihres Mannes als die Burg Helfenstein zu Geislingen interpretiert werden kann, ist ebenfalls schwerlich zu beweisen, doch scheinen die dargestellten geographischen Begebenheiten eines Tals mit der Aussicht auf die Alpen, wie sie heute noch von den Höhenzügen um Geislingen herum nachvollziehbar ist und die Wiedergabe des Flusses, der dem Rohrach entsprechen könnte, durchaus darauf hin, dass Schaffner das Ehepaar vor einer Landschaft wiedergegeben hat, die jener der schwäbischen Alb bei Geislingen entsprechen kann und symbolhaft für jene steht, über die Sebastian Gessler als Burgvogt die Herrschaft ausübte.⁶¹

Das Bildnis der Katharina Gessler, geb. Gienger und der italienische Einfluss in der Malerei von Martin Schaffner

Dem Werk Martin Schaffners wird in der Forschung immer wieder ein Italienischer Einfluss attestiert, was zum Einen mit der Farbigkeit⁶², hauptsächlich aber mit der Darstellung des Letzten Abendmahls auf der Predella des Hutzaltars begründet wird. Weil es keinen sicheren Beweis für eine Italienreise Schaffners gibt, bleibt der Forschung nichts anderes übrig, als diese beiden Argumente ins Feld zu führen. Im Folgenden möchte ich die Italiendebatte um Schaffner nicht minutiös wiedergeben, dies kann man in den Ausführungen von Teget - Welz, der zudem noch eigene schlüssige Lösungsansätze bietet, gut genug nachvollziehen.⁶³ Viel mehr geht es mir

⁶⁰ Mag es zunächst verwundern, dass der Ehemann einen Wappenring mit dem Wappen der Frau trägt, so ist darauf hinzuweisen, dass dem Bildnis des Grafen von Montfort auch ein Pendant in Form eines Bildnisses der Ehefrau zugeschrieben wird, wobei dann der Graf auf der heraldisch linken Seite, also auf der vermeintlich falschen Seite, wiedergegeben wird. Des Weiteren könnte es auch einer Art gegenseitiger Verweis aufeinander sein, dass der Mann das Wappen der Frau präsentiert, während im Hintergrund der Frau das Herrschaftsgebiet des Mannes dargestellt ist.

⁶¹ Eine der wohl ältesten Ansichten der Stadt Geislingen stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zeigt die Belagerung und Wiedereinnahme der Burg Helfenstein durch Ulm im Jahre 1552. Die Gouache auf Pergament befindet sich im Heimatmuseum von Geislingen. Eine Abbildung der Darstellung ist bei Burckhardt 1963 auf der Antiporta wiedergegeben.

⁶² Teget - Welz 2008, S. 97

⁶³ Teget - Welz 2008, S. 96 ff.

darum, der Debatte ein weiteres, mögliches Beispiel, welchem meines Erachtens ein italienischer Einfluss innewohnt, hinzuzufügen.

Wie bereits erwähnt, dient hauptsächlich die Darstellung des Letzten Abendmahls auf der Predella des Hutzaltars der Forschung für den Beweis eines italienischen Einflusses auf Schaffners Werk. Dies lässt sich anhand eines Vergleichs mit Leonardo's Abendmahl im Mailänder Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie (1496/ 97) auch sehr leicht nachvollziehen. (Abb. 13) Nicht nur, dass Schaffner die Positionierung der Jünger an der Längs- und Schmalseite des Tisches übernimmt, was in seinen bisherigen Darstellungen des Themas so nicht vorkommt⁶⁴, sondern er kopiert auch die Anordnung einzelner Personengruppen und deren Gesten. So zum Beispiel die Dreiergruppe am rechten Bildrand, wobei der linke Jünger dieser Gruppe genau die gleiche Armbewegung ausführt wie auf Leonardos Wandgemälde. Die drei Jünger zur Rechten Christi entsprechen ebenfalls denen bei Leonardo, wobei Schaffner die rechte Gestalt der Gruppe anstatt als Johannes, als Petrus darstellt.⁶⁵



Abbildung 13: Vergleich der Abendmahlszene auf der Predella des Hutzretabels von Martin Schaffner mit der Wandmalerei von Leonardo da Vinci, Foto: Oben © Joachim Köhler; Unten aus Schneider 2002, Abb. 17

Abgesehen von weiteren Variationen, zum Beispiel die drei Jünger ganz links, wobei sich Schaffner in der Mitte mit einem Selbstbildnis verewigt hat, entspricht der Hintergrund, der den Ausblick durch eine mit zwei Säulen geteilte Öffnung auf einen städtischen Platz frei gibt, dem Hintergrund von Leonardos Darstellung, wo ebenfalls drei Öffnungen den Blick ins Freie erlauben.

Da bisher kein gesicherter

⁶⁴ Pückler - Limburg 1899, S. 26

⁶⁵ Pückler - Limburg 1899, S. 27

Beweis für eine Italienreise von Martin Schaffner vorliegt, - vermutet wurden ein eventueller Aufenthalt in Mailand und/ oder Venedig⁶⁶ - wird die Kenntnis Schaffners von Leonardos Abendmahl durch die Vermittlung via Kupferstich angenommen, da bereits 1500 solche nachweislich in Umlauf waren.⁶⁷

Ein weiteres Werk von Schaffner, das bisher nicht mit einem möglichen italienischen Einfluss in Verbindung gebracht wurde, ist das Porträt der Katharina Gessler. Obwohl es nachgewiesenermaßen als eine Tafel eines Ehebildnisses ist, wird es in der Forschung auch als Schaffners bisher bekanntes einziges Fraueneinzelporträt angesehen.⁶⁸ Als solches wird es auch im Folgenden behandelt, weil sich an ihm ein möglicher italienischer Einfluss deutlicher zeigt, als an dem männlichen Bildnis.

Vergleicht man das Bildnis der Katharina Gessler mit dem Porträt der Gattin von Jörg Fischer (1512) von Hans Holbein dem Älteren, erkennt man dass diese ebenfalls im Dreiviertelprofil, mit einer Haube bekleidet und dem Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet, wiedergegeben ist.⁶⁹ (Abb. 14)

Vom Bildtypus entspricht das Porträt der Katharina Gessler, wie auch oben bereits dargestellt, somit der zu dieser Zeit im süddeutschen Raum vorkommenden Porträtmalerei. Hans Holbein legte sein Bildnis vor einem durchgängig hellblauen Hintergrund an. Abgesehen von dem Porträt des Wolfgang I. Graf von Oettingen, bei dem im Hintergrund eine graphisch angelegte Landschaftsdarstellung in goldener Farbe vor dunklem Grund zu sehen ist, weisen alle sonstigen Porträts von Schaffner ebenfalls einen unbestimmten einfarbig gestalteten Raum auf. Die Wiedergabe der Katharina Gessler, geb. Gienger vor einem offenen Landschaftshintergrund mit dem in Braun angelegtem Tal mit Feldern im vorderen Bereich, dem Übergang mit dem am Fuß bewaldeten Hügel, mit der Burg und den Alpen als Bergmassiv zusammen mit der direkten



Abbildung 14: Hans Holbein d. Ä., Bildnis der Frau Fischer, Öl auf Lindenholz, 35 x 26,6 cm, 1512, Basel, Kunstmuseum, Inv.Nr. G 1958.7, Foto aus: Krause 2002, S. 257

⁶⁶ Pückler - Limburg 1899, S. 27; Teget - Welz 2008, S. 97

⁶⁷ Pückler - Limburg 1899, S. 27; Beeh - Lustenberger 1961, S. 81; Teget - Welz 2008, S. 104; Über weitere Möglichkeiten der Vermittlung italienischer Malerei siehe Teget - Welz 2008, S. 96 ff.

⁶⁸ Moraht - Fromm 2000, S. 338

⁶⁹ Moraht - Fromm 2000, S. 347 Anm. 23; Das Bildnis befindet sich im Kunstmuseum Basel unter der Inventarnummer G. 1958.7

Projizierung der Person davor ohne eine Brüstung, Fensteröffnung oder einem Brokatvorhang, der die Figur hinterfängt und die Dreiviertelansicht mit dem Blick und dem ambivalenten Gesichtsausdruck aus dem Bild heraus auf den Betrachter, findet in der süddeutschen Porträtmalerei keinen Vergleich.⁷⁰

Man könnte nun die Worte von Siegfried Graf Pückler – Limburg wiederholen, mit denen er die Gegenüberstellung der Abendmahlsdarstellung auf dem Hutzaltar mit dem Werk Leonardos einleitete: „Das Vorbild wird wohl jeder schon nach diesen Worten kennen.“⁷¹ Denn auch hier ist an ein berühmtes Werk von Leonardo da Vinci zu denken, nämlich das Porträt der Lisa Gherardini, Frau des Francesco del Giocondo, oder besser bekannt unter dem Titel Mona Lisa, von 1503. Mag diese Analogie zunächst abstrus erscheinen, verflüchtigen sich die Zweifel bei einem direkten Vergleich. (Abb. 15)

Die Mona Lisa ist dem Betrachter etwas mehr als im Dreiviertelprofil, fast schon en face, zugewandt. Die Landschaft hinter ihr erstreckt sich ebenfalls von einer im Vordergrund in brauner Farbigkeit angelegten Ebene über kleinere Berge und Hügel mit einer dahinter liegenden Wasserfläche zu einem massiven alpinen Gebirgszug. Der geschwungene sogenannte „Tugendpfad“⁷² könnte auf dem Bildnis der Katharina in der Darstellung des Flusses seine Entsprechung finden. Ob die Landschaft des Katharinabildnisses jedoch ebenso als Allegorie einer psychologischen Facette der Persönlichkeit zu deuten ist, wie bei der Mona Lisa lässt sich nur schwer sagen. Zu dieser Zeit der Porträtmalerei stellt jedoch ein gestalteter Hintergrund meist nicht eine rein äußerliche, genrehafte Entsprechung dar.⁷³ Offensichtliche allegorische Hinweise, wie sie zum Beispiel auf dem Doppelporträt des Dr. Cuspinian und seiner Frau (1502/ 03) von Lucas Cranach d.Ä. gehäuft vorkommen, finden sich in der Landschaftsdarstellung des Porträts von Schaffner aber nicht.⁷⁴ Somit ist dort, meines Erachtens, wirklich nur die symbolische

⁷⁰ Hier ist darauf hinzuweisen, dass sich scheinbar nicht nur kein süddeutscher, sondern auch allgemein kein Vergleich in der deutschen Porträtmalerei findet. Einzig Hans Memling (um 1433 – 1494) in Brügge legte seine Porträts vor einem offenen Landschaftshintergrund an. Da Memling die Porträtierten durchgehend als Brustbilder darstellte, nehmen diese jedoch deutlich mehr Bildfläche ein und die Landschaftsdarstellungen scheinen nicht nur kompositorisch in den Hintergrund rücken. Ob Schaffner nun einem niederländischen Einfluss unterlag, ist schwer zu sagen. Sicher war dieser in der süddeutschen Malerei vorhanden, wie sich am Beispiel von Hans Holbein d.Ä. in Augsburg gut nachvollziehen lässt. Für Holbein und für Augsburg wird der italienische Einfluss kurz nach 1500 jedoch prägender. Siehe dazu Krause 2002, S. 91 und Aust.Kat. 2011, S. 283

⁷¹ Pückler - Limburg 1899, S. 26

⁷² Schneider 2002, S. 56

⁷³ Das Modelbildnis im 14. –16. Jahrhundert 1964 – 71, S. 143

⁷⁴ Das Doppelporträt des Dr. Joannes Cuspinian und seiner ersten Frau Anna Putsch (1502/ 03) von Lucas Cranach d. Ä. befindet sich im Museum Oskar Reinhart in Winterthur.

Landschaft wiedergegeben, über die Sebastian Gessler als Burgvogt die Herrschaft ausübte.



Abbildung 15: Vergleich des Bildnisses der Katharina Gessler, geb. Gienger mit dem Porträt der Lisa Gherardini, *Mona Lisa*, von Leonardo da Vinci, Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 779, Foto: Links © Philadelphia Museum of Art; Rechts © RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)/ Michel Urtado

Die Wiedergabe der rechten Hand der Katharina kann, wenn überhaupt, zwar nur Ansatzweise mit der Handdarstellung von Leonardo verglichen werden, gilt diese doch als ein Novum in der neueren Porträtmalerei⁷⁵, doch gibt es eine Übereinstimmung in einem der wesentlichsten Aspekte, die für die Berühmtheit des Gemäldes von Leonardo ausschlaggebend ist: Der Gesichtsausdruck der Mona Lisa, beziehungsweise „das verhaltene, kaum merkbare, durch einen schwebenden Schatten im Mundwinkel angedeutete Lächeln [...]“⁷⁶

Der geheimnisvolle Gesichtsausdruck der Mona Lisa basiert laut Klein unter anderem darauf, dass Leonardo den linken Mundwinkel höher zieht als den rechten. „So strahlen die beiden Seiten eine unterschiedliche Stimmung aus: Deckt man Mona Lisas linke Gesichtshälfte zu, erscheint sie ernster; lässt man hingegen die rechte

⁷⁵ Handdarstellungen 1987 – 1994, S. 119

⁷⁶ Schneider 2002, S. 56

Partie verschwinden, tritt das Lächeln stärker hervor.“⁷⁷ Dieses Phänomen lässt sich auch bei dem Bildnis der Katharina Gessler beobachten und so erscheint ihr Gesichtsausdruck ambivalent und changiert zwischen Traurigkeit oder einem einnehmenden Lächeln, welches dem der Mona Lisa durchaus ebenbürtig erscheint. Dies fällt vor allem bei einer Gegenüberstellung mit dem Porträt der Maddalena Doni (1506) von Raffael auf, der dieses in direktem Einfluss von Leonardos Mona Lisa schuf.⁷⁸ Der Gesichtsausdruck der Maddalena wirkt eher etwas stumpf und nicht so einnehmend auf den Betrachter, wie das bei Leonardo oder Schaffner der Fall ist. (Abb. 16) Dies liegt vor allem an der Wiedergabe des Mundes. Raffael zeichnet den Mund der Maddalena symmetrisch gerade, anders als Leonardo und auch Schaffner.



Abbildung 16: Vergleich des Bildnisses der Maddalena Doni von Raffael, Öl auf Holz, 65 x 45,8 cm, 1506, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Fotos: Links aus Buck 2007, Abb. 27, S. 25; Mitte © RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)/ Michel Urtado; Rechts © Philadelphia Museum of Art

Alles in allem stellt das natürlich keinen Beweis dafür dar, dass Martin Schaffner das Bild der Mona Lisa bei einem hypothetischen Italienaufenthalt tatsächlich gesehen hat oder nicht. Auffällig bleibt jedoch, dass im Zusammenhang mit Katharina Gessler bei zwei Werken in Schaffners Œuvre, ihrem Bildnis und mit ihrer Wiedergabe auf dem Hutzaltar und dessen Abendmahlsdarstellung auf der Predella, eine Verbindung zu Leonardo da Vinci besteht, beziehungsweise zu bestehen scheint. Ob man das Bildnis der Katharina Gessler als eine schwäbische Mona Lisa, oder als ihre kleine

⁷⁷ Klein 2011⁴, S. 33

⁷⁸ Das Bildnis der Maddalena Doni von Raffael gehört ebenfalls zu einem Doppelbildnis. Das Gegenstück stellt Agnolo Doni dar und befindet sich, wie auch das Porträt der Maddalena, in der Galleria Palatini im Palazzo Pitti in Florenz.

Schwester bezeichnen möchte, bleibt jedem selbst überlassen. Sicherlich fehlt diesem Bildnis das Sfumato, für das Leonardo, wie kein weiterer Maler berühmt ist. Meines Erachtens stellt es aber zumindest ein weiteres Beispiel für einen italienischen Einfluss im Werk von Martin Schaffner dar und kann in der süddeutschen Porträtmalerei, im Bezug auf den Ausdruck, als eines der eindrucksvollsten Werke bezeichnet werden.

So empfand, wie oben schon erwähnt, Graf Pückler - Limburg die Darstellung der Maria Salomae auf dem Hutzaltar als „eine hübsche, elegante Erscheinung, um Mund und Augen einen Anflug träumerischer Sinnlichkeit; sie hat einen Schimmer von dem, was wir als 'grande dame' bezeichnen.“⁷⁹ Dies lässt sich meines Erachtens ohne weiteres auch auf das Bildnis der Katharina Gessler, geb. Gienger übertragen und unterstreicht, dass der Vergleich mit der Mona Lisa durchaus Sinn macht.

⁷⁹ Pückler - Limburg 1899, S. 25

Literatur:

Ausstellungskataloge:

Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, hg. von Gerhard Weilandt (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Altes Schloss, 11. Mai bis 1. August 1993), Stuttgart 1993

Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, hg. von Till-Holger Borchert (Brügge, Groeningemuseum, 29. Oktober bis 30. Januar 2011), Brügge 2011

Anzelewsky, Fedja, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991

Bauer, Karlheinz, Geschichte der Stadt Geislingen an der Steige. Vom Jahr 1803 bis zur Gegenwart, Bd. 2, Geislingen an der Steige 1976

Beeh - Lustenberger, Suzanne, Martin Schaffner. Maler zu Ulm (Schriften des Ulmer Museums N. F. 2), Ulm 1959

Beeh - Lustenberger, Suzanne, Martin Schaffner. Maler zu Ulm, Zug 1961 (Diss.phil. Bonn 1959)

Buck, Stefanie; Hohenstatt, Peter, Raffaello Santi, genannt Raffael. 1483 – 1520, o.A. 2007

Burckhardt, Georg, Geschichte der Stadt Geislingen an der Steige von der Vor- und Frühgeschichte bis zum Jahre 1803, Bd.1, Konstanz 1963

Das Modelbildnis im 14. – 16. Jahrhundert, in: Kindlers Malereilexikon, Zürich 1964 – 71, Bd. 6, S. 143

Handdarstellungen, in: Lexikon der Kunst, Leipzig 1987 – 1994, Bd. 3, S. 119

Klein, Stefan, Da Vincis Vermächtnis oder wie Leonardo die Welt neu erfand, Frankfurt a.M. 2011⁴

Krause, Katharina, Hans Holbein der Ältere (Kunstwissenschaftliche Studien, Band 101), München Berlin 2002

Moraht - Fromm, Anna, Neues über Martin Schaffner, in: Moraht - Fromm, Anna; Weilandt, Gerhard (Hg.), Unter der Lupe: neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Stuttgart 2000, S. 333 – 346

Pfeil, Daniela Gräfin von; Weilandt, Gerhard, Auftraggeber und Stifter in der Ulmer Kunst, in: Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, hg. von Gerhard Weilandt (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Altes Schloss, 11. Mai bis 1. August 1993), Stuttgart 1993

Pückler - Limburg, Siegfried Graf, Martin Schaffner (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 20), Straßburg 1899

Ridder - Symeons, Hilde de; Ilmer, Detlef; Ridderikhoff, Cornelia M., Les livres des procureurs de la nation germanique de l'ancienne Université d'Orléans 1444-1602. Premier Livre des Procureurs 1444 – 1546. Biographies, Leiden 1978

Rieber, Albrecht, Hans Gienger und seine Familie. Ein Ulmer Kaufmann des 15. Jahrhunderts, in: Rösler, Alice (Hg.), Aus Archiv und Bibliothek. Studien aus Ulm und Oberschwaben. Max Huber zum 65. Geburtstag, Ulm 1969, S. 92 – 113

Schneider, Marianne, Leonardo da Vinci. Eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern, München 2002

Schneider, Norbert, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420 – 1670, Köln u.a. 2002

Teget - Welz, Manuel, Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 32), Ulm 2008

Weilandt, Gerhard, Wider die Gotteslästerung und Götzerei. Der „Bildersturm“ des Jahres 1531, in: Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, hg. von Gerhard Weilandt (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Altes Schloss, 11. Mai bis 1. August 1993), Stuttgart 1993, S. 421 – 427

Weyermann, Albrecht, Neue historisch biographisch artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern, auch alten und neuen adelichen und bürgerlichen Familien aus der vormaligen Reichsstadt Ulm, Ulm 1829

Witting, Ludwig, Eine handschriftliche Quelle zur Genealogie der Freiherren von Gienger, in: Jahrbuch der K. K. heraldischen Gesellschaft „Adler“, N. F. 4, Wien 1894, S. 185 - 207