

Unsere Kenntnis vom Werk Hans Multschers ist durch die kunstgeschichtliche Forschung der letzten Jahre erweitert und vertieft worden, teils durch Untersuchungen monographischer Art — wenngleich eine neue Gesamtdarstellung seit dem 1928 erschienenen Buch von Kurt Gerstenberg immer noch aussteht —, teils durch kleinere Beiträge zu Einzelfragen. Hinzu kommen die Restaurierungen einiger Bildwerke Multschers, die wesentliche neue Einsichten ergaben.

Multschers Hauptwerk, den Sterzinger Altar von 1456/58, würdigt Nicoló Rasmio in einer großangelegten Monographie¹. Er bringt neue Ergebnisse zur nachmittelalterlichen Geschichte des Altars, nach Helmuth Th. Bossert² und Theodor Müller³ einen neuen Rekonstruktionsvorschlag des Retabels, wobei erstmals auch der Einfluß auf die spätgotische Altarbaukunst Südtirols in die Überlegungen einbezogen wird. Am überraschendsten ist Rasmos These, daß Multscher selbst die Sterzinger Flügelbilder gemalt habe; als deren Autor gilt allgemein ein von Rogier van der Weyden beeinflusster jüngerer Mitarbeiter, der „Meister der Sterzinger Flügelbilder“. Auf diese einzelnen Probleme wird später noch einzugehen sein. Wertvoll ist die präzise Wiedergabe aller den Altar betreffenden Urkunden; die Skulpturen, Gemälde und Fragmente des Altars sowie Vergleichsbeispiele sind auf 110 teils farbigen Tafeln vorzüglich reproduziert. In seinem Band über die Skulptur des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und Spanien umreißt Th. Müller prägnant die stilgeschichtliche Position der Kunst Multschers⁴. Verschiedentlich, wie z. B. beim Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt, sind in die Darstellung neue eigene Forschungsergebnisse eingearbeitet. Eine Fülle neuer Überlegungen, Thesen und Nachweise bringt die Heidelberger Dissertation von Manfred Tripps über Hans Multschers Ulmer Schaffenszeit (1427-67)⁵. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen bilden die von Walter Paatz in Publikationen von 1956 und 1963 präzisierten Desiderata der Multscherforschung⁶. Bedeutsam sind die Ergebnisse von Tripps zu der rechtlichen und beruflichen Position Multschers in Ulm: zu dem Status der *Freien Leute auf Leutkircher Heide*, denen Multscher ursprünglich angehört hat, zu der urkundlich überlieferten Bezeichnung als *Geschworenen Werkmann*, der als Sachverständiger im Dienste des Ulmer Rats erklärt wird, und zu dem Verhältnis Multschers zu den Ulmer Zünften und zu der Münsterbauhütte, wobei Tripps die These vertritt, Multscher sei ein direkt dem Ulmer Rat unterstellter *Freimeister* gewesen. Besonders wichtig ist der ausführliche Nachweis, daß die Tafeln des Wurzacher Altars von 1437 in Berlin mit der Landsberger Muttergottes zu einem ursprünglich in Landsberg beheimateten Retabel gehört haben. Im Hauptteil seiner Arbeit rekonstruiert Tripps unter Heranziehung verschiedenster Quellen und Hilfsmittel die ursprüngliche Gestalt der fragmentarisch erhaltenen Multscher-Retabel im Ulmer Münster (1433), in Landsberg (1437) und in Sterzing (1456/58).

Bei dem im Bildersturm demolierten Steinretabel des Karg-Altars von 1433 im Ulmer Münster konnte Tripps⁷ mit Hilfe von Infrarotaufnahmen beiderseits des Corpus unter der Tünche eine gemalte architektonische Rahmung und links von der unteren Kante die Figur des knienden Stifters mit betend erhobenen Händen feststellen. Bei geöffneten Flügeln blieb dieses Stifterbild verdeckt. Der das obere Gesims bekrönende gemalte Kreuzblumenfries war immer schon schwach sichtbar gewesen⁸. Unterhalb des Inschriftstreifens fanden sich die Ansätze der über zwei Stufen erhöhten Mensa. Interessant ist die Feststellung, daß die tuchhaltenden Engel, die Vorhänge der beiden Fensternischen und die pfeilhaltende Hand auf dem Helm des Deckgesimses aus Gußstein gearbeitet sind, während sonst Sandstein benutzt wurde. Durch Einspritzen mit einem Kasein-Wasser-Gemisch ließen sich die ursprünglichen Farben des Schreins und die Konturen der drei Statuen auf der Vorhangdraperie für kurze Zeit regenerieren. Auf Grund der Umriss- und der Reste des Christkindnimbus kommt



1 Grabstein des Bischofs Kunzo von Olmütz, 1434. Ulm, Mus.

Tripps zu dem kühnen Schluß, daß die von zwei weiblichen Heiligen flankierte Muttergottesfigur kompositionell einer Buchholzstatuette aus dem Umkreis Hans Multschers um 1430/40 im Frankfurter Liebieghaus⁹ entsprochen habe. Hinsichtlich der gemalten Flügel des Karg-Retabels greift Tripps unter Hinweis auf die übereinstimmenden Maße die von mir bereits früher abgelehnte These Hermann Giesaus¹⁰ wieder auf, daß das Tafelbild des Gnadenstuhls (jetzt an der Westwand des südlichen Seitenschiffes im Ulmer Münster) ursprünglich einer dieser Flügel gewesen sei, läßt dann aber wegen der völligen Übermalung der Tafel im 19. Jahrhundert die Frage doch unentschieden. Das Bild gilt allgemein als ein gegen 1500 entstandenes Werk von Bartholomäus Zeitblom¹¹. Offenkundig geht der Bildtypus auf eine ältere niederländische Vorlage in der Art von Robert Campins Gnadenstuhl in Leningrad zurück. Trotz der Übermalung ist deutlich, daß der Stil der Tafel auch im Hinblick auf den Wurzacher Altar sich mit dem Datum 1433 nicht vereinbaren läßt. Gegen die Hypothese einer ursprünglichen Bestimmung als Altarflügel spricht auch die streng axiale Ausrichtung der Komposition. Als wichtigstes Ergebnis dieser Untersuchungen des Karg-Retabels darf die Rekonstruktion der ursprünglichen Farbigkeit des Schreins und seiner gemalten Umrahmung gelten.

Der Gruppe der frühen Ulmer Steinbildwerke Multschers fügt Tripps die zwei kronenhaltenden Engel mit Leidenswerkzeugen im Chorbogenscheitel des Ulmer Münsters hinzu¹². Er sieht stilistische Beziehungen zu den Engeln des Karg-Retabels, des Grabsteinmodells und der geschnitzten Magdalenenfigur in Berlin. Auf das mit dem Chorbogenschlußstein aus einem Stück gearbeitete Engelpaar bezieht er einen (nicht im Wortlaut wiedergegebenen) Eintrag von 1434 im Hüttenbuch der Ulmer Pfarrkirchenbaupflege, in dem ein Stücklohn für *den Bildhauer* vermerkt ist, sowie einen anschließenden Eintrag über eine Ausgabe von zwei Pfund Heller *zu Schlußwein von dem Bogen* für die Knechte der Bauhütte. Schon früher hatte Adolf Herrmann das Engelpaar als ein „erstes leises Vorspiel“ zu Multschers Schildknappen vom Ulmer Rathaus empfunden¹³. Der hohe Aufstellungsort der Gruppe bedingt eine gewisse Vergrößerung der Formen. Das Gewand liegt glatt an Körper und

Armen an; die eigentümliche Bewegung der Flügel und die Fiederung erinnert an die Engelskonsolen des parlierischen Reißnadelmeisters im Ulmer Münster¹⁴. Für die Form der Krone mit den betonten plastischen Zieraten gibt es bei Multscher keine Analogie. Mit dem ganz individuell geprägten Stil der frühen Steinbildwerke des Meisters erscheint das Engelpaar vom Chorbogen nicht vereinbar. In der Art der Räumlichkeit und im Figuralen steht es den Arbeiten des Reißnadelmeisters am nächsten¹⁵. An die Zuschreibung der Chorbogenengel knüpft Tripps die Hypothese, daß Multscher 1434 einen Chorbogenkruzifixus geschnitzt habe. Dieser sei dann aus unbekanntem Gründen zu Ende des 15. Jahrhunderts durch jenen Kruzifixus ersetzt worden, der nach dem Bildersturm von 1531 in die Klosterkirche Wiblingen verbracht wurde und dort heute am Kreuzaltar aufgestellt ist.

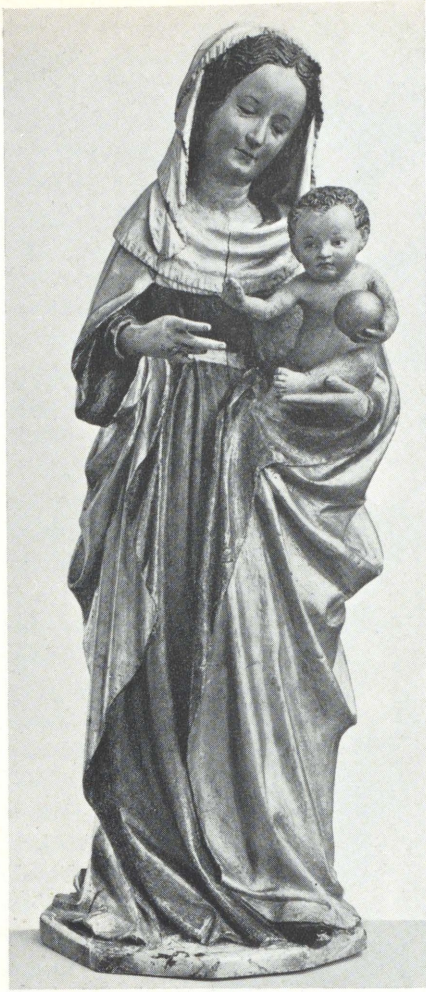
Das Ulmer Museum verwahrt einen schlichten Wappengrabstein des am 4. August 1434 in Ulm verstorbenen Olmützer Bischofs Kunzo (Abb. 1), der den viergeteilten Schild, bekrönt von der Mitra mit gedrehten Bändern und Fransen, und eine zehnteilige Majuskelschrift zeigt¹⁶. Konrad III. oder Kunzo von Zwola aus mährischem Geschlecht regierte nur wenige Jahre, von 1430 bis 1434, das Bistum Olmütz und war gleichzeitig wie sein Vorgänger Johannes der Eiserne Administrator des Erzbistums Prag¹⁷. Als Vertrauensmann Kaiser Sigismunds nahm er am Basler Konzil und 1434 an dem von 4. Juni bis 13. August in Ulm abgehaltenen Reichstag teil, wo ihn der Tod ereilte¹⁸. Der Grabstein befand sich ursprünglich in der 1875 abgebrochenen Barfüßerkirche, dem sogenannten Kirchle, die auf dem Platz südwestlich des Münsters stand. Johann Herkules Haid erwähnt 1786 im Chor der Barfüßerkirche ein „merkwürdiges Epitaphium“, das nach der von ihm mit genauer Zeilentrennung wiedergegebenen Inschrift mit dem Stein im Museum identisch sein muß und fügt hinzu: „Gleich daneben ist sein Bildnis in bischöflicher Kleidung in Marmor gehauen, und eben diese Inschrift am Rande herum eingegraben“¹⁹. Offenbar gehörten der hochrechteckige Wappenstein und der verschollene Bildnisgrabstein aus Marmor nicht zu der gleichen Grabmalanlage. Es verlockt, bei diesem vornehmen Auftrag des bischöflichen Grabmals an Multscher zu denken, der mehrmals für hohe adelige Auftraggeber wie Herzog Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt²⁰ und die Gräfin Mechthild von Württemberg tätig gewesen ist. Der Wappenstein Kunzos erweist sich in der streng axialen Komposition, in der sensiblen Modellierung der Mitra wie in der vornehmen Majuskelschrift als vorzügliche, sichere Arbeit, jedoch reichen Kriterien für eine Zuschreibung an Multscher nicht aus. Die Majuskeltypen lassen sich mit jenen des Karg-Retabels in verschiedenen Zügen vergleichen, aber gerade einige individuelle Eigenheiten wie die regelmäßige Verwendung eines horizontalen Querstrichs beim Buchstaben N, so daß dieser als H erscheint, fehlen beim Grabstein. Gleichwohl bleibt die Möglichkeit offen, daß das Marmorgrabmal Bischof Kunzos ein Werk Multschers gewesen ist.

Zu der Gruppe der frühen Bildwerke Multschers steht die Steinfigur einer Muttergottes in der Pfarrkirche von Kanzach bei Buchau am Federsee (Abb. 2) in enger Beziehung²¹. Manfred Schröder hat sie in seiner Dissertation 1952 bei den oberschwäbischen Einzelbildwerken des frühen 15. Jahrhunderts besprochen und ihr eine stark überarbeitete Muttergottesfigur geringer Qualität in der Weilerkapelle in Riedlingen und die gleichfalls veränderte Marienfigur in Oberopfingen angeschlossen²². Wenn auch die neue Fassung die Wirkung erheblich beeinträchtigt, so ist doch der bedeutende Rang der Kanzacher Statue durchaus anschaulich. Die Figur schwingt in der Hüfte leicht aus; der große Christusknabe, unten eingehüllt in das Ende des Kopftuchs, sitzt auf dem linken Unterarm Marias und greift mit dem rechten Ärmchen um den Hals der Mutter. Dieser differenzierte obere Gestaltraum wirkt wie eine Vorahnung der Sterzinger Muttergottes; auch im Physiognomischen erinnert der Knabe an Sterzing. Der von einer Brustagraffe gehaltene Mantel fällt unter dem rechten Unterarm in zwei tiefen Schüsselfalten, das Knie des Spielbeins wird durch eine große glatte Fläche markiert. Die Mantelenden fallen unter dem Kind in einem röhriigen Gehänge und lassen zwei tiefe vertikale Gratfalten des Kleides sichtbar werden. Alle Faltenmotive sind nicht auf eine plane Ansichtsseite hin gearbeitet, sondern betonen die plastische Rundung der Figur. Stilistisch und kompositionell unmittelbar verwandt ist die geschnitzte Muttergottesfigur Multschers in seinem Geburtsort Reichenhofen, die wohl um 1425-27 entstanden



2 Hans Multscher: Muttergottes. Kanzach, Pfarrkirche

ist²³. Vergleichen lassen sich das feine Oval des mädchenhaften Mariengesichts, gerahmt von gewelltem Haar und dem etwas zurückgeschobenen Kopftuch, die Bildung der Hände, die straffe Zügigkeit der gratigen Falten. Das noch vom „Weichen Stil“ übernommene Motiv



3 Hans Multscher: Muttergottes, Stuttgart, Württ. Landesmuseum

4 Hans Multscher: Muttergottes. München, Bayer. Nationalmus.



der Schüsselfalten ist in seinem Sinn völlig verändert. Gegenüber der mehr reliefhaften Anlage der Reichenhofener Figur besitzt die Kanzacher Muttergottes mehr plastisches Volumen, wirkt statuarischer. Als weiteres Vergleichsbeispiel ist eine verschollene Bronzestatue Multschers heranzuziehen²⁴, die in ihrer Komposition wie auch in Einzelheiten, etwa der Modellierung des Kopftuchs, verwandt erscheint. Von den Ulmer Steinbildwerken Multschers sind vor allem die Rathausfiguren zu nennen²⁵, insbesondere die Figur Kaiser Karls des Großen, bei der sich die gedrungene Proportion, die Art der Faltenführung und der Faltenumschlag am Boden mit Kanzach vergleichen lassen. Auch die Form des Sockels mit seiner genarbtten Oberfläche findet sich bei der Rathausgruppe. Auf Grund dieser stilistischen Verbindungen wird man die Entstehung der Kanzacher Muttergottes etwa gleichzeitig mit den Rathausfiguren um 1427 annehmen dürfen. Die Frage, ob hier ein ganz eigenhändiges Werk Multschers vorliegt, ließe sich wohl erst nach einer Restaurierung beantworten; auch bei den Rathausfiguren sind gewisse qualitative Schwankungen zu beobachten. Es muß dahingestellt bleiben, ob die Kanzacher Statue ursprünglich zu einem Steinretabel entsprechend dem Karg-Altar gehört hat²⁶, wofür die rückseitige Höhlung sprechen könnte, oder ob sie als Einzelfigur geschaffen wurde²⁷.

Eine aus Kempten stammende Marienfigur (Abb. 3), die ich Multscher als frühes Werk zugeschrieben habe²⁸, kam 1966 als Leihgabe in das Württemb. Landesmuseum in Stuttgart²⁹. Ihre Restaurierung durch Bodo Bein 1965 in den Werkstätten des Bayer. Landesamts

für Denkmalpflege hat ergeben, daß unter einem Anstrich von Ölbronze eine komplette Fassung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorhanden ist, während von älteren Fassungen nur geringe Spuren zu finden waren. Konserviert wurde die Fassung des 19. Jahrhunderts mit weißem Kopftuch, ölgoldeter Mantelaußenseite, blau gelüsterter Mantelinnenseite, krapprot gelüsterem Kleid und marmoriertem Sockel. Die späteren Eingriffe in die Substanz der Figur konnten präzise festgelegt werden: Am rechten Arm der Maria vom Kopftuch abwärts ist ein 25 cm langes Stück mit dem Ärmel eingesetzt, die Hand jedoch original; ferner ein kleineres Stück am Mantelumschlag beim rechten Fuß des Kindes. Verschneidungen sind an einzelnen Mantelfalten und am Kopftuch festzustellen. Die ursprüngliche Haltung der rechten Hand zeigt eine Replik des 15. Jahrhunderts in der Pfarrkirche Dietmanns bei Wurzach. Die zarte Beseelung dieser Marienfigur läßt sich vergleichen mit der Berliner Magdalenengruppe³⁰ und mit dem Konsolengel mit der Drehleier im Chor des Aachener Münsters³¹, einem wohl Anfang der zwanziger Jahre auf der Wanderschaft entstandenen Werk, das auch in der Gewandbehandlung ähnlich ist und eine Datierung der Muttergottes um 1420-25 nahelegt.

Bei Multschers thronender Muttergottesfigur im Bayer. Nationalmuseum (Abb. 4), einer der beglückendsten Erwerbungen Th. Müllers, hat der Fund des originalen Christuskindes an der aus Brixen stammenden Kopie dieser Figur im Franziskanerkloster Bozen neue Fragen aufgeworfen³². Für ein Andachtsbild ungewöhnlich wirkt die lebhaft bewegte des Knaben. Auf Grund der Marienfiguren aus dem Umkreis Multschers in Kloster Wald und Unteressendorf³³, die den Bewegungsreichtum und die differenzierte Räumlichkeit des meisterlichen Vorbildes reduzieren, dachte ich früher an einen auf dem Mantelumhang über dem Kissen stehenden, halb bekleideten Knaben³⁴. Eine bisher unbekannte, stilistisch zu der Gruppe Kloster Wald und Unteressendorf gehörende thronende Muttergottes in Eggingen bei Ulm³⁵ zeigt einen nackten Knaben, der seinen rechten Fuß auf den rechten Oberschenkel Marias setzt, mit seiner rechten Hand ähnlich wie bei der Münchner Figur nach der Hand der Mutter greift und mit der linken deren Hals umfaßt. Marias linke Hand bietet einen Granatapfel dar. Die Bozener Kopie zeigt eine flach ausgestreckte Hand, wahrscheinlich trug auch sie einen Granatapfel. Die angestrenzte Bewegung des Kindes scheint mir in der tapsig-unbeholfenen Bemühung begründet, mit dem hoch angehobenen linken Bein auf den Schoß der Mutter zu steigen und sich dabei von der haltenden Hand Marias zu lösen. Wiedergegeben ist also der Beginn einer Dreh- und Schreitbewegung. Das Momentane, Szenische der Darstellung erscheint bei Multscher nicht ungewöhnlich, denkt man an die Rathausknappen oder an den Ulmer Schmerzensmann.

Als Beleg für den eminent westlichen Charakter der Münchner Marienfigur verwies ich früher auf Gemälde Robert Campins, anstelle verlorengegangener niederländischer Skulpturen³⁶. Ein hervorragendes Beispiel dieser weitgehend zerstörten niederländisch-nordfranzösischen Plastik der Zeit Jan van Eycks und Robert Campins bietet das Epitaph des 1437 (?) verstorbenen Kanonikus Miquiel Pouche in Notre Dame in Saint-Omer³⁷ (Abb. 5). Die von frischer Lebendigkeit durchpulste Marienfigur mit dem lebhaft bewegten Kind gemahnt in vielem an Multschers Werk. Vergleichbar ist der Bewegungsreichtum und die räumliche Aufgeschlossenheit, ähnlich das fein beseelte Gesicht, die am Boden auslaufenden Mantelfalten. Der Kopf des Hl. Michael erinnert an die Engel des Grabsteinmodells. Stilistisch hängt die Marienfigur des Epitaphs von der 1428 von Jehan Delemer geschaffenen Verkündigungsgruppe in Ste. Marie Madeleine in Tournai ab, wie besonders die Faltenbildung des Mantels beweist³⁸.

In engem künstlerischen Zusammenhang mit der Münchner Marienfigur steht eine nur dreizehn cm hohe, vollrunde Apfelholzstatuette im Schweizer. Landesmuseum in Zürich (Abb. 6), die aus dem ehem. Frauenkloster Oetenbach in Zürich stammen soll³⁹. Der hohe Reiz des zarten Figürchens entzieht sich weitgehend der fotografischen Wiedergabe. Das Merkwürdige an dieser Statuette ist, daß bei ganz verschiedener Gesamterscheinung einzelne Partien der Münchner Figur, wie z. B. die Rückseite, die rechte Seite, die Faltenbildung am rechten Bein, wörtlich getreu wiederholt werden, wobei aber alles nicht kopistenhaft, sondern lebendig durchfühlt wirkt. Es ist keine Kopie oder Replik, sondern eine geistvolle



5 Epitaph des Kanonikus Pouche, 1437 (?). Saint-Omer, Notre Dame



6 Multscherwerkstatt: Muttergottes. Zürich, Schweiz. Landesmus.

Variante von Multschers Werk. Der schlanke, fast zerbrechlich wirkende Körper sitzt auf der reich profilierten Thronbank leicht nach links geneigt, die durch den Stoff gedrückten Beine sind parallel nach links geführt. In tiefen, gratigen Falten strömt der Mantel über den Sockel. Das Kind stand, wie die noch vorhandenen Füßchen zeigen, auf dem Mantelumschlag über dem Schoß der Mutter, gehalten von der linken Hand. Den kleinen, breitstirnigen Kopf umgibt tief schattend das Kopftuch. An den Wangen der Thronbank und an der Unterseite des Sockels sind in Minuskelschrift die Worte *Jhesus Maria* eingeschnitzt. Wie bei Multschers Dreifaltigkeitsrelief aus Sandizell⁴⁰ handelt es sich um ein kleines, privates Andachtsbild. Die bedeutende künstlerische Qualität der Statuette läßt überlegen, ob Multscher selbst als Schnitzer in Frage kommen könnte; jedoch finden sich bei ihm keine Beispiele, die sich unmittelbar vergleichen ließen. Die wohl bald nach der Münchner Marienfigur entstandene Statuette scheint vielmehr das Werk eines eigenständigen Mitarbeiters der Multscherwerkstatt zu sein.

Bei Multschers Muttergottes aus der Stadtpfarrkirche Landsberg am Lech hat Margret Struwe in den Werkstätten des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege die originale Fassung freigelegt⁴¹. In jahrelanger Arbeit, die 1966 zum Abschluß kam, mußten fünf spätere Übermalungen mit z. T. 28 Schichten abgenommen werden. Der Erfolg dieser Mühen ist überwältigend: Eine der primären, ganz persönlichen Schöpfungen Multschers hat ihre strahlende Schönheit wieder gewonnen, ist wieder ein lebendiger, atmender Organismus geworden (Abb. 7/8). Interessant ist die Feststellung, daß die Figur aus elf Holzklötzen besteht, die mit Dübeln zusammengefügt sind; die Fugen wurden mit Leinwandstreifen verklebt. Das Inkarnat der Maria und des Kindes war bei der letzten Neufassung zu Anfang unseres Jahrhunderts bis auf den alten Kreidegrund abgeschliffen worden. Bei der Untersuchung des Kreidegrundes fand man eine merkwürdige rosafarbene Zwischenschicht, die auch bei anderen Multscherfassungen vorkommt. Die auf rötlichem Poliment liegende Vergoldung



7 Hans Multscher: Muttergottes. Landsberg a. L., Pfarrkirche

der Haare ist in wesentlichen Teilen erhalten. Von der ursprünglichen Vergoldung der Krone, die noch die originalen Blechrosetten und Zierkugeln aufweist, sind nur noch Spuren vorhanden. Das am Saum geriefelte, durch Strichmuster im Kreidegrund in seiner Stofflichkeit fein charakterisierte Kopftuch zeigt eine beige Tönung. Das Kleid Marias ist vergoldet und hat rotes Futter. Der Mantel ist in kühlem Hellgrau gehalten, sein breiter vergoldeter Saum verziert mit einem in den Kreidegrund gepreßten Muster, bei dem Quadrate mit Rosetten und solche mit horizontalen und vertikalen Strichmustern wechseln. Vorzüglich erhalten hat sich das auf schwarzer Untermalung aufgetragene Azurit des Mantelfutters. Die Farbigkeit ist also hauptsächlich auf den Dreiklang Weißgrau, Blau und Gold abgestimmt. Man fühlt sich an Fassungen der „Schönen Madonnen“ um 1400 erinnert, bei denen Weiß, Blau und Gold dominieren; das schönste Beispiel dafür mit ganz unberührt erhaltener Oberfläche ist die thronende Muttergottes im Tympanon der Klosterkirche Marienberg im Vintschgau⁴². Ähnliche Farbzusammenstellungen wie bei der Landsberger Muttergottes ergab die Anfang der sechziger Jahre vorgenommene Restaurierung der Figuren des Scharenstetter Altars, die das Werk eines Multscherschülers sind; jedoch wurde offenbar die zarte taubengraue Farbe der Mäntel bis auf die weiße Grundierung abgenommen.



8 Hans Multscher: Ausschnitt der Landsberger Muttergottes (vgl. Abb. 7)

Durch die Restaurierung sind die formalen Feinheiten der Landsberger Muttergottes wieder sichtbar geworden. Unerschöpflich scheint der Erfindungsreichtum etwa bei der Drapierung des Mantels, immer neu werden die verschiedenen Motive variiert. Über das Gegenständliche hinaus haben die Formen einen abstrakten Eigenwert. Die Figur zeigt — bei beträchtlichem Volumen — eine auf Rundung angelegte Körperlichkeit. Sie hat nicht einzelne Ansichtsseiten, auch der Kubus des Blockes wird nicht spürbar, vielmehr führen die Formen um die Figur herum. Diese neue rundplastische Konzeption und die abstrakte Formautonomie erscheinen als wesentliche Kriterien für die folgenden primären Schöpfungen Multschers wie das Mechthildgrabmal in Tübingen, die Sterzinger Schreinfiguren, die Bihlafinger Muttergottes und die Heilige in Frankfurt. So bezeichnet die Landsberger Maria den wichtigsten Wendepunkt in Multschers künstlerischer Entwicklung, nämlich den Übergang von der optisch-projektiven Darstellungsweise bei den Ulmer Frühwerken zu einer neuen Statuarik.

M. Tripps konnte nachweisen, daß die Figur vor ihrer Stiftung in die Pfarrkirche im Jahre 1903 sich seit 1693 in Landsberger Privatbesitz befunden hat⁴³. Die Herkunft der Wurzacher Flügelbilder aus Landsberg begründet er mit dem der Darstellung des Marientodes aufgemalten Wappen, einem Doppelkreuz auf Dreieck, das er als das des Landsberger Heiliggeistspitals wahrscheinlich machen kann⁴⁴. Ferner führt er eine Beschreibung des Hochaltars der Landsberger Pfarrkirche im Itinerar einer venezianischen Reisegesellschaft aus dem Jahre 1492 an, die die sehr naturgetreu geschnitzten Figuren und die außen auf den Flügeln gemalte Leidensgeschichte Christi erwähnt, wobei die Ähnlichkeit eines Mannes, der Christus an einem Strick zieht, mit dem venezianischen Patrizier Giacomo Bembo besonders betont wird. Außerdem fand sich in der Landsberger Kirchenrechnung von 1680, dem Zeitpunkt der Errichtung des neuen barocken Hochaltars, ein Merkzettel, demzufolge der

Fuhrknecht vom Schloß für eine Fuhr (mit nicht näher bezeichneter Fracht) nach Würzach 12 Gulden und 30 Kreuzer erlegt hat. Ein schlagender Beweis für diese These wäre das alte Landsberger Stadtwappen, das nach Tripps bei der Anbetung der Könige auf der in die Stallmauer eingelassenen Inschrifttafel wiedergegeben sein soll⁴⁵. Das trifft nicht zu; die Tafel über dem Haupt des Mohrenkönigs trägt oben die Aufschrift ROMA, auf dem Schild darunter schräg die Buchstaben SPQR und rechts unten das Meisterzeichen Multschers entsprechend der Signatur des Marientodbildes. Da aus verschiedenen Gründen die 1874 abgebrannte Landsberger Spitalkapelle als Standort des Altars nicht in Frage kommt, nimmt Tripps an, er sei in der alten Pfarrkirche St. Veit aufgestellt gewesen und dann in den ab 1458 errichteten Neubau übertragen worden⁴⁶. Die Spitalpfarrei und die Pfarrei St. Veit waren damals durch Personalunion verbunden. Als Stationen der Multscherbilder nennt Tripps die von Reichserbtruchseß Maximilian Willibald (1604-67) begründete Sammlung altdeutscher Bilder in Würzach, 1711-83 das Würzacher Minoritenkloster Maria im Rosengarten, schließlich die Würzacher Truchsessengalerie mit ihren wechselhaften Geschicken.

Für die Rekonstruktion des „Landsberger Retabels“ zieht Tripps u. a. eine unbeschriftete Blindzeichnung des späten 18. Jahrhunderts aus den Erwerbsakten der Würzacher Bildergalerie im Archiv von Schloß Zeil heran, die einen figurenlosen Schreinkasten ähnlich dem Schrein des Karg-Altars zeigt⁴⁷; er wertet sie als Kopie einer verlorenen Zeichnung nach dem Landsberger Schrein, aufgenommen anlässlich des Bilderkaufs im Jahre 1680. Demgemäß wird ein Schrein (nach den Flügelmaßen 330:310 cm) mit trapezförmigem Grundriß, korbbogiger Hohlkehle mit Engeln, Dreipaßbogen mit Maßwerk und ein hohes Dachgesims mit Kreuzblumenfries rekonstruiert; ferner an den Schrägwänden Stichbogenfenster mit Halbfiguren, an der Rückwand zwei vorhanghaltende Engel; die Enden des Tuches ergreifen stehende Engel unter den Fensternischen; vor dem Vorhang die Muttergottes, flankiert von zwei weiblichen Heiligen. In einer Mittelnische der Predella wird eine thronende Muttergottes vermutet — was ikonographisch nicht denkbar ist — und im Gesprenge eine Kreuzigungsgruppe.

Da die konkreten Anhaltspunkte gering sind, bleibt das Ergebnis weitgehend hypothetisch. Es erscheint fraglich, ob Multscher in solchem Ausmaß sich selbst kopiert haben kann. Das Karg-Retabel ist gewiß ein Sonderfall und seine Dispositionen sind nicht ohne weiteres auf Schnitzaltäre übertragbar. Für die von Tripps vorgeschlagene Verbindung des Maßwerks mit der Hohlkehle gibt es keine Analogie. Methodisch und sachlich läßt es sich nicht vertreten, zur Beweisführung der Rekonstruktion ein Epitaph von 1510 in der südwestlichen Vorhalle der Landsberger Pfarrkirche⁴⁸ und die Altäre von Churwalden aus dem Jahre 1477⁴⁹ und Alpirsbach aus der Werkstatt Jörg Syrlins d. J. um 1520⁵⁰ heranzuziehen. Einen der schwebenden Vorhangengel des Landsberger Schreins will Tripps barock umgearbeitet in dem linken Tragengel des Altars der Frauenkapelle in Schwabmünchen von Lorenz Luidl (um 1685) wiedererkennen⁵¹. Beide Tragengel sind jedoch stilistisch ganz einheitliche, charakteristische Luidl-Arbeiten und auch materiell ergibt sich der gleiche Befund: An die rückwärts gehöhlten Figurenblöcke sind die erhobenen Arme angestückt; von der Überarbeitung einer spätgotischen Figur ist nichts festzustellen.

Bei den Würzacher Tafeln deutet Tripps die merkwürdige zweite Inschrift auf der Pfingstdarstellung — HANS NVOLTS . . . CER VO RICHE/ HOVEN HAVT GE — als Stifterinschrift. Die letzte Silbe GE sei in grobschwäbischer Mundart die Kurzform von gegeben⁵². Er denkt an eine Stiftung oder Teilstiftung Multschers, wie dies auch bei dem verschollenen Altar für die Kartause Güterstein um 1449 überliefert ist⁵³. Hinsichtlich der Meisterfrage kommt Tripps bei den Würzacher Tafeln zu dem Ergebnis, daß Multscher wegen ihrer höheren Qualität die Hauptfiguren von den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige selbst gemalt und für die übrigen Bilder die Vorzeichnungen und das „finish“ gemacht habe. Die Ausführung stamme von einem Maler der Werkstatt von geringerem künstlerischen Rang, wie die Grobschlächtigkeit und Derbheit vieler Figuren zeigen⁵⁴. Als Beweis wird ein Meisterzeichen cw, von liegendem Rechteck bekrönt, an dem vorderen Bettpfosten des Marientodbildes angeführt, das in Blauweiß aufgetragen, mit der Zeit in die Malschicht eingesunken und durch eine Infrarotaufnahme wieder sichtbar geworden ist.

Tripps kommt damit zu ähnlichen Ergebnissen wie Alfred Stange, der zuletzt die Probleme der Wurzacher Tafeln ausführlich behandelt hat⁵⁵. Stanges Darlegung ist merkwürdig gespalten. Er bemerkt die engen Beziehungen zu Multschers plastischen Bildwerken und gesteht dem Werkstattinhaber den Entwurf und allgemeinen Einfluß auf die Ausführung zu, betont aber das Maßlose, Häßliche und Gemeine der Gestalten der Wurzacher Bilder: „Die bald unbeholfen, bald urwüchsig anmutende Derbheit, die fast krankhaft anmutende Phantastik, die stammen in ihnen von einer anderen Hand, die es nie vermochte, ihren Formen jene feinfühligke Stilistik und edle Geschliffenheit zu geben, die Multschers Bildwerke stets ausgezeichnet. In diesem Mangel ihres Malers, in dessen Unfähigkeit zur inneren Form, muß man den entscheidenden Grund sehen, daß er ein anderer war, nicht Hans Multscher gewesen sein kann.“ Als spätere Arbeiten des Malers der Wurzacher Tafeln, als er nicht mehr unter dem Einfluß Multschers stand, sieht Stange die beiden Bilder der Kreuzlegende auf Schloß Wolfegg an, die sonst allgemein als bescheidene Schulwerke gelten.

Multschers Inschriften auf den Wurzacher Flügelbildern tragen einen sehr persönlichen Charakter. Die Minuskel-Inschrift unten am Bild des Marientodes *bitte · got · für · hanssen muoltscheren · vo Richehofs · burg · ze · Ulm · haut dz · werk · gemacht · do · ma · zalt MCCCCXXXVII*, eine Imitation in Stein gehauener Lettern, ist gleichsam eine Votivinschrift, mit der sich Multscher an den Priester, an den Gläubigen mit dem Ersuchen um Fürbitte wendet⁵⁶. Oder wendet sich der Anruf an Maria als die Fürbitterin bei Gott? Damit steht wohl auch die Aufschrift *got hilf* auf dem Krug mit Akeleien und Maiglöckchen in Verbindung. Es ist immer wieder betont worden, daß die Formulierung *haut dz werk gemacht* nur die Verantwortlichkeit des „Tafelmeisters“ und Werkstätteninhabers für den ganzen Flügelaltar dokumentiert und nichts über seinen persönlichen Arbeitsanteil aussagt. Andererseits schließt der Wortlaut der Inschrift natürlich auch die Möglichkeit nicht aus, daß Multscher die Flügelbilder selbst gemalt hat⁵⁷. Das stolze Selbstbekenntnis der Karg-Retabelinschrift mit der singulären Versicherung der eigenhändigen Arbeit würde sich kaum mit dem Charakter einer demütigen Bittinschrift vertragen. Höchst rätselhaft erscheint die zweite, oben zitierte Inschrift des Pfingstfestbildes. Schon ihre Anbringung beiderseits der Heiliggeisttaube, über den Häuptern der Gottesmutter und der Apostel ist exzeptionell. Steckt dahinter ein übersteigertes Selbstbewußtsein? Der Wortlaut der Inschrift wirkt gleichsam chiffriert, mit merkwürdiger Buchstabenkombination beim Meisternamen. Jedenfalls war sie nicht ohne weiteres sichtbar und ist gewiß nicht aus spielerischer Schmucklust entstanden. Die Buchstaben entsprechen mit ihrer ganz individuellen singulären Formung der Majuskeln der Marianischen Lobpreisung und der Meisterinschrift des Karg-Retabels. In beiden Fällen findet sich beim Buchstaben N ein horizontaler Querstrich statt eines Schrägstrichs, so daß er wie ein lateinisches H erscheint. Zweifelsohne hat Multscher diese Inschrift selbst gemalt und unabhängig von der Deutung ihres Wortlauts bezeugt sie, daß er auch einen persönlichen Anteil an der Malerei der Flügelbilder hatte. Inhaltlich ist die Inschrift jedenfalls ein Fragment. Deutet man das GE als „gegeben“, so fehlt die Angabe, was gestiftet wurde. Eine Stiftung des ganzen Altars durch Multscher halte ich für ausgeschlossen, eine solche Tatsache wäre in der Hauptinschrift — wie beim Karg-Retabel — mitgeteilt worden. Bei der oben erwähnten Stiftung in Güterstein handelte es sich in Wahrheit um ein Tauschgeschäft: Multscher hat bei der Abrechnung siebenzig Gulden nachgelassen und dafür für sich, seine Frau und die beiderseitigen Eltern ein Jahrgedächtnis eingehandelt⁵⁸.

Ein dritter persönlicher Hinweis, gleichsam eine „Signatur“, ist die bereits erwähnte Tafel in der Stallmauer des Dreikönigsbildes, deren Buchstabentypen wieder genau mit der Inschrift des Karg-Retabels übereinstimmen. Unter Multschers Meisterzeichen auf der Tafel sieht man in der Mantelfalte des Mohrenkönigs den Kopf und die gefalteten Hände eines freudig-inbrünstigen Beters. Der Charakter der beiden Inschriften und das zweite Meisterzeichen lassen den Schluß zu, daß es sich hier um eine Selbstdarstellung Hans Multschers handelt (Abb. 9), der als heimlicher Zeuge dem heiligen Geschehen beiwohnen will. Dabei mag der Grad der Porträthafigkeit dahingestellt bleiben; jedenfalls ist es eine sehr prägnante, bäuerlich wirkende Physiognomie mit markanter Nase, vorgeschobener Unterlippe und mächtigem Kinn.



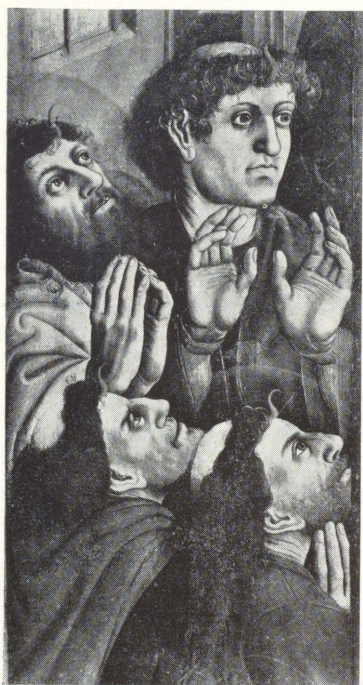
9 Hans Multscher: Die Anbetung der Hll. Drei Könige, 1437. Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz

Bezeugen die bisherigen Überlegungen, daß der „Tafelmeister“ Hans Multscher bei den Wurzacher Flügelbildern — anders als bei den Sterzinger Tafeln — ganz persönlich engagiert war, so bleibt für die Frage, ob er sie selbst gemalt hat, letztlich die stilistische Erscheinung entscheidend. Auszugehen ist von der bezwingenden künstlerischen Einheit der Darstellungsfolge. Nirgendwo wird die Diskrepanz zwischen einem genialen Entwurf und der angeblichen Ausführung durch eine zweite Hand spürbar. Sicherlich gibt es gewisse Schwankungen in der Qualität, besonders bei der Auferstehung, wie schon Kurt Gerstenberg gesehen hat, und bei der Kreuztragung. Gewiß muß man bei einem solch umfangreichen Werk mit der Beteiligung von Gesellenhänden rechnen, aber maßgeblich war jener Meister, der die Tafeln entworfen und zum größten Teil selbst ausgeführt hat. Keine eigenständigen Individualitäten sind neben ihm erkennbar. Jene vielzitierte „Derbheit“ und „Grob Schlächtigkeit“ bezieht sich auf das Physiognomische, ist bedingt durch ein unbezähmbares, starkes Ausdruckswollen, betrifft aber nicht die formalen, malerischen Qualitäten. Hier liegt eine Verwechslung von ästhetischen und bildkünstlerischen Kategorien vor.

K. Gerstenberg hat ausführlich und überzeugend die spezifische Eigenart der Wurzacher Tafeln als „Bildhauermalerei“ dargelegt — die nicht nur im Entwurf begründet ist — und auf die vielen Verbindungen zu den Skulpturen Multschers, besonders zu den Ulmer Steinbildwerken und der Landsberger Muttergottes, hingewiesen⁵⁹. Seine Argumente (die sich um weitere Einzelbeispiele vermehren ließen) brauchen hier nicht wiederholt werden. Gewiß ist ein Werk der Malerei schon von der Gattung her schwierig mit einer Skulptur zu vergleichen; auch sind bei Multschers Bildwerken relativ wenige männliche Darstellungen erhalten⁶⁰. Wesentlich erscheint mir, daß in den Wurzacher Tafeln und in den Skulpturen die gleiche monumentale Gesinnung, jene Größe der Form und des Ethischen zum Ausdruck kommt, die mit dem Namen Multschers verknüpft ist. Ein Ausschnitt mit vier Aposteln aus

dem Pfingstbild (Abb. 10) mag die besonderen plastischen Qualitäten der Malerei verdeutlichen. Die kräftig modellierten, körperhaft erfaßten Köpfe und Hände sind die Hauptausdrucksträger, haben gleichsam einen anderen Realitätswert als die verhüllten Körper. Die eindringlichen Gebärden der Hände, die Gesichter mit den weit geöffneten, staunenden Augen zeigen die Jünger im Bann einer höheren geistigen Macht, eines Wunders. Auch bei den anderen Szenen beobachten wir die gleiche elementare Gewalt in der Veranschaulichung des Geschehens. Dieses dramatische Temperament, diese Vergegenwärtigung von Andacht und Frömmigkeit finden wir wieder beim Ulmer Schmerzensmann und beim Grabsteinmodell. Nicht immer ist die formale, malerische Gestaltung der Größe der menschlichen Aussage adäquat. Jene Fülle künstlerischen Vermögens, die Multscher als Bildhauer besaß, war ihm als Maler nicht in gleichem Maße gegeben⁶¹.

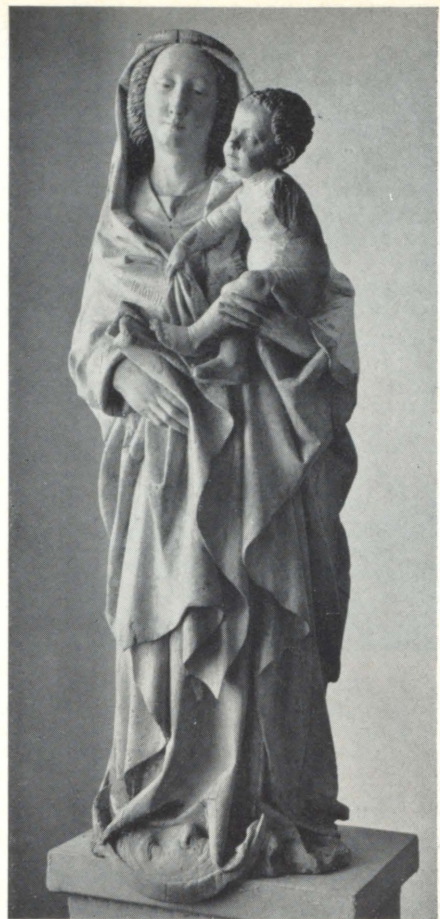
Wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Frage nach den stilistischen Voraussetzungen für die Wurzacher Tafeln. Gerstenberg verwies auf die Bodenseemalerei des frühen 15. Jahrhunderts und auf den Meister von Flémalle⁶². Das von ihm und Stange herangezogene, ziemlich derbe Christophorusbild der ehem. Slg. Binder in Berlin, als Werk der Bodenseeschule um 1430 zitiert, kann man ausscheiden, der eckigen Knitterung des Faltenwurfs nach ist es in die Jahrhundertmitte zu datieren. Die 1417 entstandenen Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz⁶³ gehören einer Stilepoche an, die Multscher schon in den Anfängen seines Schaffens überwunden hat. Ausschlaggebend sind hingegen die Beziehungen zur niederländischen Malerei, insbesondere zum Meister von Flémalle, wenngleich bei den Wurzacher Tafeln auch einige altertümliche Kompositionselemente wie die Felskulissen und Bäume bei den Passionsszenen zu beobachten sind und der Gesamteindruck der Bilder nicht ausgesprochen niederländisch erscheint, da das Verhältnis von Figuren und Räumen — verständlich bei einem Bildhauermaler — andersartig ist. Mit den Gemälden des Meisters von Flémalle lassen sich vor allem die Objekte der Bilder, Krüge, Stilleben, die metallische Blankheit der Rüstungen und Waffen, die Brokatstoffe und Vorhänge, also jene in neuem „Realismus“ geschilderten Gegenstände, aber auch einzelne Figuren vergleichen. Erwin Panofsky äußerte sich über das Verhältnis Multschers zum Meister von Flémalle folgendermaßen: „In Multschers paintings all traces of the International Style have disappeared, and what remains is the language of the Master of Flémalle translated into a Germanic dialect



10 Hans Multscher: Apostel aus dem Pfingstfest des Wurzacher Altars, 1437. Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz



11 Hans Multscher: Muttergottes. Nürnberg, GNM



12 Hans Multscher: Muttergottes aus Bihlafingen. Ulm, Mus.

lacking in delicacy and polish but saturated with the powerful expressiveness which Dürer called *gewaltiglich*⁶⁴. Damit dürfte sich die Beweiskette schließen: Die gleiche stilistische Genesis von Gemälden und Skulpturen bestätigt, daß Multscher die Würzacher Tafeln gemalt hat, daß also seine dreifache Signatur ihn nicht nur als Werkstattleiter und eventuell als Stifter, sondern auch als Meister dieses Werks ausweist. Keinesfalls waren die Würzacher Tafeln Multschers erstes Malwerk, höchstwahrscheinlich stammten auch die verlorengegangenen Flügelbilder des Karg-Retabels von seiner Hand, da die Versicherung der Eigenhändigkeit in der Meisterschrift auch auf die Gemälde zu beziehen sein dürfte.

Spätere Gemälde Multschers sind bisher nicht bekannt gewesen; als solches möchte ich das Bild der stehenden Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, einführen (Abb. 11, 14), das dort als „Ulmisch, um 1470“ bezeichnet wird⁶⁵. Die rückseitig unbearbeitete Tafel ist auf allen vier Seiten beträchtlich beschnitten; ohne Zweifel war die Muttergottes ursprünglich in ganzer Figur dargestellt. Die beiden Säulen im Hintergrund weisen darauf hin, daß einmal ein größerer architektonischer Rahmen für die Figur bestanden hat. Die Erhaltung der Bildoberfläche kann bis auf einige Retuschen und die Nachvergoldung der Nimben als gut bezeichnet werden. E. Lutze und E. Wiegand bestimmten mit dem Hinweis auf die Nähe zu den Tafeln aus Heiligkreuzthal in Karlsruhe und Stuttgart und zu den Sterzinger Flügeln zutreffend den Stilkreis des Bildes⁶⁶. Hingegen ist Stanges Zuschreibung an den lechschwäbischen Meister der Landsberger Stadtansicht nicht überzeugend⁶⁷, wichtig jedoch seine Bemerkung über die Vorbildlichkeit der Frankfurter Tafeln des Meisters von Flémalle für das Marienbild⁶⁸.



13 Hans Multscher: Kopf Mariä von der Geburt Christi, 1437. Berlin, Stift. Preuß. Kulturbesitz



14 Hans Multscher: Kopf der Muttergottes von Abb. 11

Die Beziehungen der Nürnberger Tafel zu den plastischen Bildwerken Multschers sind eng und vielfältig. Das Bild ist gleichsam eine freie, variierte Umsetzung der späten geschnitzten Marienfiguren in die Malerei. Mit der Landsberger Muttergottes (Abb. 7, 8) sind der Kopftypus mit dem tiefsitzenden, freien Ohr, die Motivierung und Modellierung des Kinderkörpers vergleichbar, mit der Steinfigur in Ummendorf⁶⁹ u. a. das Motiv des Füßchenhaltens, mit dem Tübinger Mechthildgrabstein die Gewandmotive und das Spiel der Hände, desgleichen mit der Ursula des Sterzinger Altars. Der engste Zusammenhang im Formalen wie im Ausdruckscharakter besteht mit der Marienfigur aus Bihlafingen im Ulmer Museum, die gegen 1460 entstanden sein dürfte (Abb. 12). Gemeinsam ist die Festigkeit und Geschlossenheit der Formen, die jedoch keine Erstarrung oder Versteifung zeigen, sondern immer noch frei modelliert erscheinen, ebenso die Räumlichkeit im figuralen Aufbau und schließlich jener Ausdruck stiller, entrückter Feierlichkeit. Daß diese Datierung um 1460 für Gemälde und Skulptur zutreffend ist, mag der Vergleich mit der Bronzebüste einer Heiligen (Katharina?) in der Frick Collection in New York beweisen⁷⁰, die ebenso in großartiger Weise die abstrahierende Formtendenz in Multschers Spätphase dokumentiert. Bei Gegenüberstellung des Marienkopfes aus dem Geburtsbild von 1437 (Abb. 13) wird die Entwicklungsspanne von über zwanzig Jahren deutlich. Verwandt wirkt die kubische Anlage des Kopfes, die Bildung der Gesichtspartie mit den schweren Augenlidern, Nase und Mund, auch die bis ins Detail übereinstimmende, merkwürdige Ohrform; die wuchtige, vehemente Modellierung des Kopfes von der Wurzacher Tafel ist beim Nürnberger Bild einer zarteren, zugleich härteren und mehr linearen Formgebung gewichen. Ein so zierliches, zerbrechliches Gebilde wie die mit Perlen und Edelsteinen besetzte Krone wäre bei den Wurzacher Flügelbildern nicht denkbar. Charakteristisch erscheint eine formale Verfeinerung und Kultivierung der Malweise, die stärker niederländisch anmutet; das „Gewaltigliche“ der Gestalten des Wurzacher Altars ist verschwunden. Dies entspricht durchaus der allgemeinen Entwicklung von den dreißiger zu den sechziger Jahren. Die Farben erinnern an Wurzach: Blau mit Oliv beim Mantel, Weinrot beim Kleid, Violett im Hintergrund. Doch wirken sie nicht so kompakt, zäh, sind transparenter, kühler. Gegenüber dem Kolorit der Sterzinger Bilder wirken sie gedämpfter. Im Ganzen gesehen sind die Beziehungen zu Sterzinger sehr eng, ins-



15 Hans Multscher: Weibliche Heilige. Augsburg, Maximilianmus.

besondere zu den Marienszenen, wengleich — als entscheidender Unterschied — die Nürnberger Tafeln eine andere Flüssigkeit des Formablaufs aufweist. Die Härte, Brüchigkeit und lineare Schärfe fehlen. Gleichwohl erscheint Rasmos These, daß Multscher der Maler der Sterzinger Flügelbilder gewesen sei, nun in neuem Licht⁷¹. Der ganze Fragenkomplex muß neu durchdacht werden, insbesondere das Problem, welchen persönlichen Anteil Multscher an den Gemälden des Sterzinger Altars hatte⁷².

Aus dem Jahrzehnt nach der Landsberger Muttergottes sind bisher keine eigenhändigen Skulpturen Multschers bekannt geworden. Den Stil dieser Zeit zeigt der aus dem Ulmer Münster stammende Georgsaltar in Scharenstetten⁷³, den ich nicht für ein Produkt der Multscherwerkstatt, sondern für die Arbeit eines selbständigen Multscherschülers halte. Für eine Datierung in die Zeit um 1440-45 spricht die stilistische Abhängigkeit von Landsberg; die eigentümlichen tiefen Faltengebilde mit den gewinkelten, scharfkantigen Graten finden sich dort besonders am Kopftuch und an der Partie unterhalb der linken Schulter. Einen terminus ante quem gibt das etwas derbe Grabmal des 1446 verstorbenen Abtes Wilhelm von Vestenberg in Heidenheim⁷⁴, das eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt. Dem Schnitzer der Schreinfiguren von Scharenstetten schrieb Wilhelm Vöge⁷⁵ die unter den Knien später abgeschnittene Figur einer weiblichen Heiligen — die bald als Katharina, bald als Barbara bezeichnet wird — im Maximilianmuseum in Augsburg zu⁷⁶ (Abb. 15). Die stilistische Nähe zu Multscher erkannte zuerst Marie Schuette⁷⁷, Gerstenberg stellte die Augsburger Heilige mit einer Marienstatue in Berlin zusammen, die die Schreinfiguren des 1466 vollendeten Hochaltars von St. Jakob in Rothenburg präludiert⁷⁸. Die Augsburger Figur war 1966 gleichzeitig mit der Landsberger Muttergottes zur Restaurierung in den Werkstätten des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege, wobei die Untersuchung verblüffende Übereinstimmungen der beiden Figuren ergab. Die Augsburger Heilige hat zwei Fassungen, deren zweite — wie bei Landsberg — eine genaue Kopie der ersten ist. Der Aufbau der Grundierung entspricht einander völlig: Partielle Leinenbeklebung, von den drei Kreidegrundschichten ist die mittlere rosa gefärbt; der in kühlem Taubengrau gefaßte Mantel hat eine

breite vergoldete Borte, deren Preßmuster identisch mit Landsberg ist. Auch der Holzblock ist wieder aus mehreren, durch Dübel verbundenen Stücken zusammengesetzt. Schon dieser materielle Befund läßt den Schluß zu, daß die Augsburgische Figur in Multschers Werkstatt entstanden sein muß. Dies bestätigt sich im Stilistischen. Mit Landsberg vergleichbar ist die Anlage des kubisch erfaßten Kopfes mit den tief sitzenden, freien Ohren, die oben vom Haar etwas heruntergedrückt werden. Der Ausdruck des Gesichts zeigt freilich nicht jenen Grad feiner Beseelung wie Landsberg. Die zügige Gewandgebung mit den hohen, dünnen Faltenraten, den spitzen Schüsseln findet sich ähnlich, jedoch weniger konsequent, bei einigen Figuren des Scharenstetter Altars und weist auf die beiden Heiligkreuztaler Figuren in Rottweil voraus. Etwas weniger lebendig erscheint die Faltenbildung der (bei Gerstenberg abgebildeten) Seitenansicht, die an den mittleren knienden Apostel des Marienbildes in Scharenstetten erinnert. Die schöne schlanke Hand, ihre multscherische Gelenkigkeit, hat schon Vöge hervorgehoben und mit dem Mechthildgrabstein verglichen⁷⁹. Als Facit wäre zu sagen: Die Augsburgische Heilige gehörte zu einem großen, in den frühen vierziger Jahren — vielleicht für St. Ulrich und Afra in Augsburg — gearbeiteten Altarschrein Multschers. Sie zählt nicht zu den primären Werken des Meisters, kann aber auch nicht nur als bloße Werkstattarbeit gelten. Was sie von den „kleinmeisterlichen“ Scharenstetter Figuren abhebt, ist die Großzügigkeit der Komposition, ihre innere Monumentalität. Wie die auch im Ausdruckscharakter vergleichbare Steinfigur der Muttergottes in Ummendorf steht sie sozusagen im „zweiten Glied“; die Beteiligung eines Mitarbeiters ist wahrscheinlich.

In einer glänzenden Studie hat Otto Schmitt 1941 die Grabfigur der Gräfin Mechthild von Württemberg im Chor der Stiftskirche von Tübingen als Werk Hans Multschers nachgewiesen⁸⁰. Mechthild hatte nach dem Tode ihres ersten Gemahls, des Grafen Ludwig von Württemberg, am 23. September 1450 und sicher vor ihrer Wiedervermählung mit Erzh Herzog Albrecht VI. von Österreich 1452 in der Kartause Güterstein ein Doppelgrabmal errichten lassen. Der Auftrag erging an Hans Multscher, der kurze Zeit zuvor einen (verschollenen) Altar für die Kartause geliefert hatte. Nach ihrem Tode 1482 wurde Mechthild in Güterstein beigesetzt, ein zweiter Grabstein, der nicht erhalten ist, wurde in Ulm bestellt. Nach 1486 ließ man die Gebeine Ludwigs und Mechthilds erheben und in die neben der Klosterkirche neu erbaute Andreaskapelle überführen⁸¹. Dabei wurden die Grabmäler getrennt⁸², wie zwei Zeichnungen im Stuttgarter Staatsarchiv beweisen⁸³. 1554 ordnete Herzog Christoph die Verbringung der Gebeine und der Grabmäler von Güterstein nach Tübingen an; von den Grabmälern kam jedoch nur dasjenige Mechthilds an, das Grabmal Ludwigs war entweder schon in Güterstein sehr beschädigt oder auf dem Transport zerbrochen worden. 1555/56 schuf der Bildhauer Jakob Woller von Gmünd für Tübingen eine neue Grabfigur des Grafen Ludwig⁸⁴, die nun an der Seite von Multschers Figur der Mechthild plaziert ist (Abb. 16). Werner Fleischhauer hat beobachtet, daß der Harnisch Ludwigs auf das Vorbild eines italienischen Harnischs um 1460-70, ähnlich jenem der (im Kriege zerstörten) Steinfigur Ulrichs des Vielgeliebten vom Stuttgarter Herrenhaus zurückgeht, und weiter darauf hingewiesen, daß Herzog Christoph bei der Anfertigung der Tübinger Grabmäler großen Wert auf die historisch getreue Wiedergabe aller Einzelheiten legte⁸⁵. In der Tat zeigt die Grabfigur Ludwigs einen nur wenig im Zeitgeschmack abgewandelten Harnisch des mittleren 15. Jahrhunderts⁸⁶. Etwas geändert sind die Brust und Schultern, anders der erst im 16. Jahrhundert mögliche Burgunderhelm. Mit den Ritterfiguren des Sterzinger Altars lassen sich Details wie die Beintaschen und die parallelen röhri gen Falten dazwischen vergleichen. Den von der rechten Hand gehaltenen Bausch des Tuches, auf das die Ritterfigur gebettet ist, erläutert Theodor Demmler mit dem Bemühen Wollers, sich an die Mechthildfigur einführend anzugleichen⁸⁷. Mir scheint, daß Woller die Forderung Herzog Christophs nach historischer Treue erfüllt hat, indem er die in Teilen ja sicher noch vorhandene ursprüngliche Grabfigur kopierte⁸⁸. Nur so erklärt sich der multscherische Charakter der Figur Ludwigs: Die leichte Ausschwingung, das Standmotiv, jenes autonome Formgebilde des Tuchbausches mit den hohen, gratigen Faltenkämmen, vergrößert zwar, aber vergleichbar mit Mechthilds Gewandbausch oder mit der Frankfurter Heiligen, die differenzierte Haltung der linken Hand am Schwertgriff, die wellige Saumlinie des Tuches neben der Schwertklinge,



16 Doppelgrabmal des Grafen Ludwig und der Gräfin Mechthild von Württemberg. Tübingen, Stiftskirche

die an den Mantelsaum der Scharenstetter Georgsfigur erinnert; das Problem einer vom Mantel hinterfangenen Figur hat Multscher zuerst beim Ulmer Schmerzensmann aufgegriffen. Man müßte der Erfindungskraft und dem Einfühlungsvermögen Wollers zuviel zuzumuten, wenn man ihm unterstellte, die Ludwigsfigur in dieser Weise frei geschaffen zu haben, um sie dem Mechthildgrabmal anzugleichen. Wollers eigene Möglichkeiten zeigt das Rittergrabmal des 1555 verstorbenen Jakob von Kaltenthal in Mühlhausen am Neckar⁸⁹, eine handwerklich gute, doch ziemlich konventionelle Arbeit.

In seiner Verbesserung von H. Th. Bosserts Rekonstruktion des Sterzinger Altars⁹⁰ geht Rasmus von einer neuen Untersuchung der erhaltenen Teile, der Urkunden und von Vergleichen mit schwäbischen Altären nach Multscher und den Altären Michael Pachters und Hans Klochers aus⁹¹. Für die Predella rekonstruiert er eine Mittelnische mit Flügeln wie beim Altar in St. Wolfgang und setzt als oberen Abschluß ein bei H. Th. Bossert abgebildetes, jetzt verschollenes Kielbogenstück mit Maßwerk ein. Bei den beiden erhaltenen Büsten bemerkt er, daß sie wegen ihrer einseitigen Armbildung auf Seitenansicht berechnet waren und postiert sie in Analogie zu dem Klocker-Altar in Pinzon an die Seitenwände der Predella, läßt jedoch außer acht, daß dort die Reliefs durchaus auf Frontalansicht konzipiert sind. Im Schrein setzt Rasmus die fünf Figuren auf hohe, gestaffelte, z. T. übereck gestellte Sockel mit Maßwerkverzierung. Die vier erhaltenen vorhanghaltenden Engel werden hinter den flankierenden Jungfrauen angeordnet, während der (erhaltene) Mittelteil der Schreinerückwand hinter der Muttergottes frei bleibt, nur die kronehaltenden Engel sind daran befestigt. Rasmus erklärt dies mit dem Fehlen von Befestigungsspuren für die Engel an der Rückwand und mit der an sich einleuchtenden Überlegung, daß die schöne Goldmusterung der Rückwand nicht zu einem großen Teil von den Reliefs überdeckt gewesen sein kann.

Indes gibt es für eine solche auch künstlerisch nicht überzeugende Disposition kein Beispiel, im Gegenteil, gerade der Gottesmutter sind die Vorhangengel zugeordnet (vgl. den Bopfinger Altar von 1472 und Pachers St. Wolfgang Altar). Mit H. Th. Bossert und Th. Müller wird man annehmen müssen, daß eines der Sterzinger Engelpaare verlorengegangen ist und wie bei dem Stuttgarter Altarriß und dem Churer Hochaltar des Jakob Ruß von 1486-92 alle fünf Schreinfiguren von einem von Engeln gehaltenen Vorhang hinterfangen waren. Über den Schreinfiguren rekonstruiert Rasmø drei Kielbogen mit Kreuzblumen, darüber Maßwerk in der Art des Tiefenbronner Altars von 1469. Unklar sind die im Text nicht erläuterten zwei Stützen zwischen den Kielbogen, die hinter der Ursula- bzw. Katharinenfigur verschwinden. In Analogie zu Pinzon rekonstruiert Rasmø im Gesprenge eine Kreuzigungsgruppe, nimmt zu den zwei im Innsbrucker Museum erhaltenen Engeln mit Leidenswerkzeugen noch zwei weitere an (entsprechend Pinzon) und stellt die Figur Johannes' d. T. (in Basler Privatbesitz) über den Kruzifixus. Die Architektur des dreitürmigen Aufbaus wirkt dünn und zerbrechlich. Die Figur des Schmerzensmannes, die stilistisch völlig mit Maria und Johannes übereinstimmt, setzt Rasmø an die Rückseite des Schreins unter den beim Gemälde des Jüngsten Gerichts angebrachten Holzbaldachin⁹². Er begründet dies mit der Sockelform, die der der beiden Ritterheiligen entspricht, sich von der der Assistenzfiguren aber unterscheidet und mit dem an der Rückwand des Uttenheimer Altars in der Österr. Galerie in Wien gemalten Schmerzensmann. Bosserts Rekonstruktion⁹³ eines Sakramentshäuschens aus Stein oder Metall über dem dreiseitigen Vorsprung in der Mitte der Rückseite der originalen Steinmensa lehnt Rasmø unter Hinweis auf die in einem Visitationsprotokoll von 1653 erwähnte Sakramentsnische an der Nordseite des Chores ab. Jedoch bleibt er eine Erklärung dafür schuldig, wie der 270 cm hohe Abstand von der Mensa bis zur Unterkante des Baldachins überbrückt gewesen sein kann, denn der Schmerzensmann mißt 166 cm, und ein Sockel von 80-90 cm Höhe ist nicht denkbar. Auch ist nicht einzusehen, warum für diese Holzfigur ein Steinfundament erforderlich gewesen sein soll, während die Ritterfiguren an den Schreinflanken auf Holzkonsolen standen. Bossert hat als Beleg für seine Theorie bereits den 1424 errichteten steinernen Hochaltar von St. Martin in Landshut erwähnt, der ebenfalls an der Rückseite der Mensa einen dreiseitigen Vorsprung als Basis für das Sakramentshäuschen zeigt⁹⁴. In der Tat kann der Mensavorsprung nichts anderes als ein Sakramentsgehäuse aus Stein oder Metall getragen haben, andererseits ist schwer vorstellbar, daß sein Aufbau bis zu dem Holzbaldachin gereicht hat. Ich möchte annehmen, daß dieses Sakramentsgehäuse nur die von Bossert mit 87 cm angegebene Höhe der Predella hatte und zur Vorderseite der Predella entsprechend dem Landshuter Altar (dort höher liegend) eine Expositions-nische bestand. Über dem Gehäuse ließe sich die Schmerzensmannfigur gut einfügen, da der Abstand zum Baldachin 187 cm beträgt. Darstellungen des Schmerzensmannes finden sich häufig in Verbindung mit Sakramentshäusern. Die Aufbewahrung des Sanktissimums kann später aus irgendwelchen praktischen Erwägungen heraus geändert worden sein, so daß die Nachricht von 1653 diese These nicht widerlegt.

M. Tripps⁹⁵ geht bei seinem Rekonstruktionsvorschlag von dem zuerst beim Karg-Altar praktizierten „individuellen Retabel-Schema Multschers“ aus und zieht Rückschlüsse aus den späteren schwäbischen und Tiroler Altären; zu den überlieferten Architekturfragmenten stellt er komplizierte technische Überlegungen an. Aufgrund des materiellen Befundes gibt Tripps überzeugend eine neue Anordnung der Flügelbilder, und zwar bei den Außenseiten links oben Geißelung, unten Ölberg, rechts oben Dornenkrönung, unten Kreuztragung; bei den Innenseiten links oben Geburt Christi, unten Verkündigung, rechts oben Anbetung der Könige, unten Marienod. In der Mitte der Predella nimmt Tripps eine Stichbogennische an, in die er wie bei seiner Rekonstruktion des Landsberger Altars eine thronende Muttergottes setzen möchte. Dem Schrein gibt er einen trapezförmigen Grundriß, dem eine trapezförmige Mittelnische einbeschrieben ist. In diese werden an dem erhaltenen Mittelstück der Schreinrückwand zwei Vorhangengel — Tripps sieht entgegen Rasmø Umriß- und Befestigungsspuren — und an den schrägen Seitenwänden das zweite äußere Engelpaar angebracht, davor die Muttergottes mit den Hll. Ursula und Katharina. Die Stirnen der Schrägwände sind mit Fialen besetzt. In den äußeren zwickelförmigen Nischen stehen

etwas vereinsamt, ohne Engelvorhang, die Hll. Barbara und Apollonia. Die beiden „einarmigen“ Büsten setzt er — entsprechend dem Karg-Retabel — überzeugend in Fensternischen der äußeren Schrägwände. Das Ganze aber macht den Eindruck eines Romantikeridylls und nicht eines spätgotischen Schreins. Als Rahmenarchitektur des Schreins gibt Tripps einen Hohlkehlenbogen mit Engeln gemäß dem Karg-Retabel und dem Stuttgarter Altarriß. Darunter fügt er — unter Benützung des verschollenen Maßwerkfragments — eine dreiteilige Kielbogengliederung mit Maßwerk ein, was mir architektonisch nicht möglich erscheint und wofür es im spätgotischen Altarbau keine Analogie gibt. Der Schreinkasten hat bei Tripps einen dachförmigen Aufsatz, entsprechend dem Stuttgarter Riß. Den Auszug rekonstruiert er nach dem Tiefenbronner Hochaltar, im Architektonischen ziemlich schwer und massig, mit einer Kreuzigungsgruppe, wobei er einen Barockkruzifix in Sterzinger Privatbesitz verwendet, der angeblich um 1720 den beschädigten originalen ersetzt haben soll (während z. B. die Johannesfigur darüber unbeschädigt blieb!). Problematisch ist auch die Postierung der beiden Engel. Hinsichtlich der Schmerzensmannfigur schließt sich Tripps den Argumenten von Rasmø an und verweist auf einen weiteren gemalten Schmerzensmann auf der Rückseite des Thalheimer Altars im Württemb. Landesmuseum, Stuttgart.

Gleichzeitig mit Tripps (und unabhängig von ihm) hat sich auch Gisela Scheffler in ihrer Klocker-Monographie mit der Auswirkung und der Rekonstruktion des Sterzinger Altars beschäftigt⁹⁶. Sie betont, daß Klocker ähnlich wie Pacher einzelne Motive und Dispositionen des Altarbaus von Multscher übernommen habe, daß aber kein stilistischer Zusammenhang gegeben sei. Hinsichtlich der Rekonstruktion des Sterzinger Altars stellt sie die Frage, ob der Schrein nicht wie bei Pacher und Klocker und bei schwäbischen Altären in Nischen gegliedert gewesen sein könne; die bei den Altären Klockers vielfach vorkommenden Halbfiguren in Fensternischen sieht sie in Zusammenhang mit dem Karg-Retabel und regt an, ob der Sterzinger Schrein dieses Motiv Klocker vermittelt haben könnte. Weiter wird eine rahmende, figurierte Hohlkehle und ein fünftürmiges Gesprenge vorgeschlagen.

Bei allen Überlegungen zur Rekonstruktion des Sterzinger Schreins muß die stilgeschichtliche Situation um 1456/58 berücksichtigt werden. Nach dem Übergang zu einer neuen Phase der Spätgotik um 1470 wandelt sich auch die architektonische Gestalt des Altars, und ebenso wenig wie sich eine Skulptur Multschers nach einer solchen Pachers oder Klockers „rekonstruieren“ ließe, so wenig ist dies bei den Altarbauten möglich. Die Wanderung einzelner, in ihrer Erscheinung variierten Motive ist eine andere Sache. Prüft man die erhaltenen Architekturfragmente, so ergeben sich, wie Rasmø bereits feststellte, enge Beziehungen zum Tiefenbronner Altar von 1469. Ähnlich wie dort wird man im wesentlichen eine bildparallele Anordnung der figuralen und architektonischen Elemente annehmen dürfen, also keine übereck gestellten Sockel, Nischen, Baldachine (auch der erhaltene Baldachin der Rückwand beweist dies). Der Stuttgarter Riß für den Ulmer Hochaltar muß sich vom Sterzinger Altar in gleicher Weise unterscheiden haben wie Multschers Schreinfiguren von den Büsten des Ulmer Chorgestühls. Das Problem in Sterzing liegt in der im Verhältnis zum Schrein geringen Höhe der fünf Statuen, vergleichbar darin nur dem Krakauer Altar von Veit Stoß. Alle Rekonstruktionsvorschläge zeigen eine Leere, die es bei anderen spätgotischen Altären nicht gibt. Ebenso fällt auf, daß die kronehaltenden Engel in weitem Abstand über dem Haupt Marias schweben, wie sonst nirgendwo. War etwa im Unterteil des Schreins noch ein Zwischengeschoß, vielleicht im Zusammenhang mit dem Sakramentshäuschen an der Schreintrückseite eingefügt? — Auf Grund vieler Indizien ist anzunehmen, daß der Schrein innen einen trapezförmigen Grundriß hatte, daß an den äußeren Schrägwänden Fensternischen und Halbfiguren waren, daß ein Bogen mit figurengeschmückter Hohlkehle den Schreinraum umschloß. Rekonstruiert man einen Kielbogenabschluß in der Art des Tiefenbronner Altars, so muß man auf das Hohlkehlenmotiv verzichten. Damit läßt sich nur, wie der Stuttgarter Riß und der Krakauer Altar beweisen, ein System von Baldachinen hinter der von der Hohlkehle markierten vorderen Schreinebene verbinden. Für Sterzing müßte dieses Baldachinsystem des Stuttgarter Risses in der Art der erhaltenen Fragmente modifiziert werden.

- 1 Nicoló Rasmus: Der Multscher-Altar in Sterzing. Bozen 1963.
- 2 Helmuth Theodor Bossert: Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol. Diss. Innsbruck 1914, S. 28 ff.
- 3 Theodor Müller: Ein Beitrag zum Sterzinger Altar. In: Festschrift f. Hans Jantzen. Berlin 1951, S. 128 ff.
- 4 Ders.: Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500. Harmondsworth 1966, S. 73 ff.
- 5 Manfred Tripps: Hans Multschers Ulmer Schaffenszeit (1427-1467), Studien zu des Meisters Herkunft, Stellung in Ulm und Werken. Diss. Heidelberg 1966 (Masch. Schr.). Die für Dezember 1968 angekündigte Buchausgabe im Konrad-Verlag, Weißenhorn, war bei Abschluß dieses Manuskripts noch nicht erschienen.
- 6 Walter Paatz: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956, S. 75 ff. — Ders.: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963, S. 14 ff.
- 7 M. Tripps (Anm. 5), S. 78-103 — Kurt Gerstenberg: Hans Multscher. Leipzig 1928, Abb. 6-8.
- 8 Es erscheint mir abwegig, diesen zum Deckgesims des Corpus gehörenden Fries mit der plastischen Kargschen Helmzier in der Mitte als Gesprenge zu bezeichnen, wie Tripps dies tut; zu vergleichen der ähnliche Fries über dem Schrein beim Stuttgarter Altarraß, Taf. 10 bei Julius Baum: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911.
- 9 Anton Legner: Kleinplastik der Gotik und Renaissance aus dem Liebieghaus. Frankfurt a. M. 1967, Abb. 25.
- 10 Hermann Giesau: Der Kargenaltar Hans Multschers im Ulmer Münster und seine gemalten Flügel. In: Frankfurter Zeitung 259, 9. April 1931, S. 12 — A. Schädler: Die Frühwerke Hans Multschers. In: Z. f. Württ. Landesgesch. 14, 1955, S. 387.
- 11 Rudolf Pfeleiderer: Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1905, Sp. 44 ff., Taf. 34 — August Raichle-Adolf Herrmann: Das Ulmer Münster. Stuttgart 1950, Taf. 94 — Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik 8. Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500. München-Berlin 1957, S. 28.
- 12 M. Tripps (Anm. 5), S. 49 ff. — A. Raichle-A. Herrmann (Anm. 11), Abb. 56.
- 13 A. Herrmann: Das Ulmer Münster und Hans Multscher. In: Schwabenland 20, 1950, S. 119, Abb. 6.
- 14 A. Raichle-A. Herrmann (Anm. 11), Abb. 52/53, 57.
- 15 Auf die Beziehungen zum Reißnadelmeister hat mich auch Herr Dr. Reinhard Wortmann, Ulm, freundlicherweise brieflich hingewiesen; er konnte die Engelgruppe 1968 bei der Einrüstung des Chorbogens von der Nähe untersuchen.
- 16 Inv. Nr. A. V. 1917. Kalkstein. H. 107 cm, Br. 58 cm. Reste älterer Bemahlung, Beschädigungen an der Mitra.
- 17 Franz Xaver Richter: Episcoporum Olomucensium Series. Olmütz 1831, S. 153 f. — Anton Frind: Die Kirchengeschichte Böhmens in der Hussitenzeit. Prag 1872, S. 164 f.
- 18 Eugen Nübling: Die Reichsstadt Ulm am Ausgange des Mittelalters (1378-1556) 1. Ulm 1904, S. 163.
- 19 Johann Herkules Haid: Ulm mit seinem Gebiete. Ulm 1786, S. 74 f.
- 20 Wie Theodor Straub (Herzog Ludwig der Bärtige von Bayern-Ingolstadt und seine Beziehungen zu Frankreich in der Zeit von 1391 bis 1415. Kallmünz 1965, S. 266) nachweisen konnte, war der Patrizier Konrad Karg der Geschäftsträger Herzog Ludwigs des Gebarteten in Ulm. Offenkundig hat Konrad Karg dem Herzog um 1434 Multscher als jenen gesuchten *Pesten Werkhman und Visierer* für das herzogliche Grabmal empfohlen. Ferner erwähnt Straub (S. 8), daß Herzog Ludwig um 1392 von König Karl VI. in den Orden der *Chevaliers du soleil d'or* aufgenommen worden ist, dessen Abzeichen eine strahlenumkränzte gekrönte Sonnenscheibe war. Damit erklärt sich das Motiv der gekrönten Sonnenspiegel auf dem Grabsteinmodell. Vgl. die Rezension von Th. Müller in: Kunstchronik 19, 1966, S. 73 ff.
- 21 Stein (Kalkstein?), Rückseite gehöhlt. H. 122 cm. Ergänzt sind die unförmigen Holzkronen von Mutter und Kind, das Zepter und der linke Arm des Kindes (Holz). Fassung des spätem 19. oder frühen 20. Jahrhs. in Rot, Blau und Gold. Darunter liegen ältere Fassungsschichten. Der Freundlichkeit von Herrn Restaurator Hans Peter Kneer in Munderkingen verdanke ich Angaben über den Erhaltungszustand und die Fotografie der Figur. — Bei Werner von Matthey-Hans Klaiber (Kreis Riedlingen. Die Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg. Stuttgart-Berlin 1936, S. 183) ist die Muttergottesfigur nicht erwähnt.
- 22 Manfred Schröder: Die stilistische Entwicklung der Plastik Multschers und seiner Werkstatt. Diss. Tübingen 1952 (Masch. Schr.), S. 24. — Dieses erste Kapitel ist in der gedruckten Zusammenfassung der Dissertation nicht enthalten: Ders.: Das plastische Werk Multschers in seiner chronologischen Entwicklung. Tübingen 1955. — Zu Oberopfingen vgl. H. Klaiber: Oberamt Leutkirch. Die Kunst- und Altertums-Denkmale in Württemberg. Eßlingen 1924, S. 92, Abb. 72.
- 23 A. Schädler (Anm. 10), S. 409 f., Taf. VII/VIII — M. Schröder (Anm. 22; 1955), Abb. 42.
- 24 A. Schädler (Anm. 10), S. 418, Taf. XII.
- 25 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 48 ff., Abb. 23-33 — A. Schädler (Anm. 10), S. 393 f.
- 26 Die Kanzacher Muttergottes stimmt in der Höhe ungefähr mit der verschollenen Mittelfigur des Karg-Retabels überein, deren Maße sich an Hand der Aussparung der Vergoldung auf dem Vorhang errechnen lassen.
- 27 Dasselbe Problem stellt sich bei der Muttergottesfigur aus Stein in Ummendorf, Abb. 6 bei M. Schröder (Anm. 22; 1955).
- 28 Lindenholz. H. 88 cm, Br. 31 cm, T. 28 cm; vgl. A. Schädler (Anm. 10), S. 408 ff., 442, Taf. VII/VIII.
- 29 Inv. Nr. L 1966/426. Vgl. Jb. d. Staatl. Kunstsln. in Baden-Württemberg 4, 1967, S. 197, Abb. 146.
- 30 A. Schädler (Anm. 10), S. 404 ff., 441 f., Taf. VI/VII — Peter Metz: Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. München 1966, Nr. 342, Taf. 47.

- 31 A. Schädler (Anm. 10), S. 427 f., Taf. x — Hans Peter Hilger: Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes. Essen 1961, S. 15, 121, 124, Abb. 34, 36.
- 32 Th. Müller: Die Marienkrönung aus Tschengels im Germanischen Nationalmuseum und andere Probleme der Geschichte der spätgotischen Skulptur in Tirol. In: Anz. d. GNM 1963, S. 51f. — M. Tripps (Anm. 5), S. 56 ff.
- 33 M. Schröder (Anm. 22; 1955), Abb. 51/52.
- 34 A. Schädler (Anm. 10), S. 414, Anm. 63.
- 35 Freundl. Hinweis von Herrn Michael Bruckner, München. Lindenholz, vollrund ausgearbeitet. H. 72 cm.
- 36 A. Schädler (Anm. 10), S. 430.
- 37 Ich verdanke den Hinweis auf das Grabmal und das Foto Herrn Prof. Dr. Willibald Sauerländer, Freiburg/Br.
- 38 Th. Müller (Anm. 4), S. 60 f., 74 (Hinweis auf Beziehung zu Multscher), Taf. 69.
- 39 Ilse Baier-Futterer: Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Kataloge des Schweiz. Landesmuseums. Zürich 1936, S. 33 f.: LM 17784.
- 40 Th. Müller: Zur schwäbisch-bayerischen Plastik der Zeit Hans Multschers. In: Festschrift f. Wilhelm Pinder z. 60. Geburtstag. Leipzig 1938, S. 301 ff. — A. Schädler (Anm. 10), S. 416 f., 443, Taf. xiv.
- 41 Herr Dr. Johannes Taubert, der Leiter der Werkstätten des Bayer. Landesamts f. Denkmalpflege, stellte mir freundlicherweise den Restaurierungsbericht zur Verfügung.
- 42 Th. Müller (Anm. 4), S. 40, Taf. 40.
- 43 M. Tripps (Anm. 5), S. 71 ff.
- 44 Ebda, S. 60 ff.
- 45 Ebda, S. 135, 301 Anm. 365.
- 46 Ebda, S. 104 ff.
- 47 Ebda, S. 115-57.
- 48 Hermann Schmidt: Landsberg am Lech. Deutsche Kunstführer 41. Augsburg 1929, Abb. 7.
- 49 Dieser Altar ist nach dem Stil der Schreinskulpturen gewiß nicht ein Produkt der Multscherschule, sondern seeschwäbischer Provinz. Vgl. Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden 2. Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Basel 1937, S. 230 ff., Abb. 221-23.
- 50 J. Taubert: Zur Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik. In: Städeljb. NF 1, 1967, S. 128, Abb. 10.
- 51 M. Tripps (Anm. 5), S. 147.
- 52 Ebda, S. 105, 108. — Tripps beruft sich auf die Bestätigung seiner These durch den Heidelberger Germanisten Prof. Dr. Richard Kienast.
- 53 Vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im xv. und xvi. Jahrhundert 2. Altschwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934, S. xiv, 48.
- 54 M. Tripps (Anm. 5), S. 108 ff.
- 55 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik 4. Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450. München-Berlin 1951, S. 104 ff.
- 56 Eine Fürbittsignatur dieser Art findet sich z. B. am Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg: DIS WERCK HAT GEMACHT FRIDERICH HERLEIN MOLER MCCCCCLXVI. SANT JACOB BIT GOT FÜR IN.
- 57 Gegenteilige Thesen vertritt M. Tripps (Anm. 5), S. 113 ff.
- 58 Vgl. Anm. 53.
- 59 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 66 ff.
- 60 Hingewiesen sei auf eine frühe Bischofsfigur Multschers in Rohrdorf b. Isny, deren kubisch erfaßter Kopf mit den freiliegenden Ohren sich gut mit den Apostelköpfen des Würzacher Altars vergleichen läßt. Vgl. A. Schädler (Anm. 5), S. 412 f., Taf. xi, xv — M. Schröder (Anm. 22; 1955), S. 12, Abb. 43/44.
- 61 Eine gleiche Qualität von Malerei und Skulptur ist bei Pacher und Notke, eine weit klaffende Differenz hingegen bei Veit Stoß zu beobachten.
- 62 K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 98 ff.
- 63 Christian Altgraf Salm: Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz. In: Studien zur Kunst des Oberrheins, Festschrift für Werner Noack. Konstanz-Freiburg 1959, S. 46 ff.
- 64 Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting 1. 2. Aufl. Cambridge/Mass. 1958, S. 304.
- 65 Inv. Nr. Gm 234. Tannenholz. 112:57 cm. Erworben vor 1882, Herkunft unbekannt. Vgl. Eberhard Lutze-Eberhard Wiegand: Die Gemälde d. 13. bis 16. Jahrhunderts. Kataloge des GNM. Leipzig 1937, S. 183.
- 66 Vgl. Anm. 65.
- 67 A. Stange (Anm. 11), S. 43 — Bruno Bushart: Studien zur altschwäbischen Malerei. In: Z. f. Kunstgesch. 22, 1959, S. 137.
- 68 Vergleichen läßt sich besonders die Faltengebung des Kopftuches mit der Manteldrapierung an der linken Schulter Gottvaters vom Gnadenstuhlbild.
- 69 M. Schröder (Anm. 22), Abb. 6.
- 70 Martin Weinberger: A bronze bust by Hans Multscher. In: Art Bull. 22, 1940, S. 186 — Th. Müller (Anm. 4), S. 75, Taf. 86.
- 71 N. Rasmø (Anm. 1), S. 20, 23.
- 72 Das bezaubernde Verlöbnißbild in Cleveland, das von mehreren Autoren dem Meister der Sterzinger Flügel, von Ernst Buchner einem Ulmer Anonymus um 1460/70 aus der unmittelbaren Nachfolge des Sterzingers zugeschrieben wurde, hat weder mit Multscher noch mit den Flügelgemälden des Sterzinger Altars etwas zu tun. Das wird besonders deutlich angesichts der abgespaltenen Bildrückseite im Straßburger Museum mit dem gar-

- stigen Totenpaar. Vgl. E. Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und frühen Dürerzeit. Berlin 1953, S. 170 ff., 219, Abb. 197.
- ⁷³ K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 146 ff. — M. Schröder (Anm. 22), Abb. 17 ff.
- ⁷⁴ Karl Gröber-Felix Mader: Bezirksamt Gunzenhausen. KDB. Mittelfranken 6. München 1937, S. 149 ff., Abb. 127. — Vgl. A. Schädler (Anm. 10), S. 413.
- ⁷⁵ Wilhelm Vöge: Syrlin und Multscher. In: Münchn. Jb. 3. F. 12, 1961, S. 179.
- ⁷⁶ Inv. Nr. 1383. Lindenholz. H. 105 cm, Br. 53 cm, T. 36 cm: Laut freundl. Mitt. von Herrn Dr. B. Bushart, Augsburg, wurde die Figur 1855/56 von dem Augsburger Maler Hundertpfund dem Hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg überlassen.
- ⁷⁷ Marie Schuette: Der Schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907, S. 97, 116, Taf. 51. — Schuette gibt an, daß die Figur aus St. Ulrich und Afra in Augsburg stammen soll. Für dieses Kloster schnitzte Multscher 1456 den jetzt in Wettenhausen verwahrten Palmesel-Christus.
- ⁷⁸ K. Gerstenberg (Anm. 7), S. 151 f., Abb. 96/97.
- ⁷⁹ Die kleineren, weniger griffigen Hände der Scharenstetter Figuren sind nicht ergänzt, wie Vöge meinte, sondern original, das hat die Restaurierung ergeben.
- ⁸⁰ Otto Schmitt: Die Grabfigur der Gräfin Mechthild von Württemberg in Tübingen. In: Z. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 8, 1941, S. 179 ff.
- ⁸² Theodor Demmler: Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im 16. Jahrhundert. Straßburg 1910, S. 15 ff.
- ⁸³ O. Schmitt (Anm. 80), Abb. 5/6.
- ⁸⁴ Th. Demmler (Anm. 82), S. 22 ff., 131 ff.
- ⁸⁵ Werner Fleischhauer: Die Bildnisbüsten des Blaubeurer Hochaltars. In: Münchner Jb. NF 13, 1938/39, S. 51.
- ⁸⁶ Für ein beratendes Gespräch zu diesen Fragen danke ich herzlich Herrn Dr. Alexander Frhr. von Reitzenstein, München.
- ⁸⁷ Th. Demmler (Anm. 82), S. 132.
- ⁸⁸ Dieser These steht scheinbar die erwähnte Zeichnung des Gütersteiner Grabmals entgegen, die die Figur in einer Rüstung des mittleren 16. Jahrhs. mit vor dem Schoß überkreuzten Händen wiedergibt. Daß es sich um eine freie, wenig verbindliche Erinnerungsskizze ohne großen dokumentarischen Wert handelt, zeigt auch die von der gleichen Hand aufgenommene Zeichnung des Mechthildgrabsteins, die motivisch von der Figur abweicht.
- ⁸⁹ Th. Demmler (Anm. 82), S. 125 ff., Taf. 8.
- ⁹⁰ Vgl. Anm. 2.
- ⁹¹ N. Rasmø (Anm. 1), S. 25 ff., 58.
- ⁹² Ebda, Taf. 86.
- ⁹³ H. Th. Bossert (Anm. 2), S. 46 ff.
- ⁹⁴ Anton Röss: Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut. In: Verhandl. d. Hist. Ver. f. Niederbayern 81, 1955, S. 11 ff. (mit ausführlicher Erörterung der liturgiegeschichtlichen und typologischen Probleme des Hochaltars).
- ⁹⁵ M. Tripps (Anm. 5), S. 160 ff.
- ⁹⁶ Gisela Scheffler: Hans Klocker. Schlern-Schriften 248. Innsbruck 1967, S. 53 ff., 96 ff.