

unwahrscheinlich, der Altarraum sei bei der Kirchenweihe 1156 unvollendet gewesen? Es wird mit Recht erwähnt, daß die Apsisgliederung in einer Reihe steht mit Bonn und Schwarzhof (beide 1151), St. Gereon in Köln (1156), St. Kastor in Koblenz (1166) und Maastricht. Warum also soll die Laacher Ostapsis nicht 1156 fertig gewesen sein? Was dagegen sprechen könnte, hat m. E. kein erhebliches Gewicht. – Die Drillingsarkade der Westempore (Schippers 1927, T. XXVII) ist Fotomontage. Das hätte vielleicht in der neuen Ausgabe gesagt werden sollen, da es in der alten nicht steht. – Die Frage, ob das berühmte spätromanische Ziborium 1947 zu Recht vom Stiftergrabmal in den Altarraum versetzt, ob es zu Recht um das Zwischengeschoß verkürzt wurde, ist ebenfalls nur andeutend behandelt. So ergibt sich an dem berühmten Bau eine ganze Reihe von Fragen, die nicht nur die Bauforschung, sondern auch die Denkmalpflege angehen. Man hätte wohl gewünscht, daß sie noch entschiedener dargelegt würden, denn es müßte ja auch dem Konvent und dem Orden daran liegen, daß man in der kritischen Öffentlichkeit sieht, in welchem Ausmaß sie sich der Verantwortung bewußt sind.

Die Zeichnungen, Pläne und Details sind dankenswerterweise fast vollständig aus der ersten Ausgabe übernommen, z. T. kommen sie allerdings auf dem rauhen Werkdruckpapier nicht gut heraus. Die Fotos sind durchweg nach neuen Aufnahmen neu klischiert, mit einigen Ausnahmen größer und besser als früher, jedoch nicht immer so scharf reproduziert, wie zu wünschen wäre. Der Wandel der Buchgestaltung 1927/1967 ist interessant zu beobachten. Nicht jeder wird darin eine Bestätigung des Fortschrittsglaubens erblicken. – Trotz einigen Vorbehalten, die hier gemacht sind, ist es in hohem Maße begrüßenswert, daß wieder eine größere Darstellung des Baues mit zeichnerischer und fotografischer Dokumentation greifbar ist.

Hans Erich Kubach

MANFRED TRIPPS, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427 – 1467*. Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn 1969. 293 Seiten, 258 Abbildungen, 6 Farbtafeln. Leinen DM 44. – ; Brosch. DM 36. – .

Die Erforschung des Werkes von Multscher ist erneut akut geworden. Nicolò Rasmò, der die Rückbringung der Sterzinger Altartafeln nach ihrer Verschleppung nach Karinhall aus ihrem Exil in Rom erkämpft hat, widmete dem „Multscher-Altar in Sterzing“ 1963 eine dokumentarisch angelegte, repräsentativ wirkungsvolle Monographie, deren Thesen aus profunden Kenntnissen und einem klugen Spürsinn resultieren. 1967 hat Gisela Scheffler in ihrem Buch über „Hans Klockner“ dem Sterzinger Altar und seinen Auswirkungen neue Erkenntnisse abgerungen. 1969 veröffentlichte Alfred Schädler im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg bahnbrechende „Beiträge zum Werk Hans Multschers“, veranlaßt vor allem durch die Heidelberger Dissertation von Manfred Tripps (1967). Die inzwischen erschienene Publikation von Tripps will keine Interpretierung des Lebenswerkes von Multscher darbieten – obwohl alle Voraussetzungen in Anspruch genommen werden – sondern nur eine um so intensivere Exegese der fünfzig Jahre seines Schaffens in Ulm. Deshalb können wir bei der

Würdigung der fundamentalen und komplexen Forschungen von Tripps nur in eine Erörterung einzelner Aussagen eintreten. Was Tripps zur Aufhellung der Entstehungsgeschichte dieser Werke insgesamt unternahm, ist erheblich. Hinzu kommt die beglückende Konservierung der Landsberger Marienfigur sowie Freilegungen an der Kargnische im Ulmer Münster. Letztere machten notwendig, daß Tripps seine Rekonstruktion des Kargaltars revidierte. Die Ergebnisse der 1969 zusammen mit Herrn Restaurator Hammer am Kargaltar vorgenommenen Untersuchungen werden ausführlich dargelegt. Wichtig ist die dadurch notwendige Korrektur der Annahme der Verwendung von Gußstein. Hinsichtlich der Landsberger Muttergottes werden materielle Erkenntnisse der Konservierung nur bis November 1963 mitgeteilt, so daß man das Fazit dieser 1967 abgeschlossenen Arbeiten erst aus der kritischen Studie Schädlers 1969 erfährt. Solche Unausgeglichenheiten beeinträchtigen leider die Angaben von Tripps.

Auch scheint mir eine Beeinträchtigung zu sein, daß Tripps zwar Stellungnahmen zu den Ergebnissen des Buches von Scheffler (1967) aufgenommen hat und sogar den Titel eines 1968 erschienenen Buches zitiert, wissenschaftliche Neuerscheinungen sonst aber nicht berücksichtigt. Z. B. enden seine Literaturangaben zur Grabmalvisier Ludwigs des Gebarteten 1956. In einer Anmerkung bedankt sich Tripps für die persönliche Mitteilung eines wichtigen diesbezüglichen Sachverhaltes, der bereits 1965 in einem von Tripps nicht zitierten Buch publiziert wurde. Auch mein 1966 erschienener Band der "Pelican History of Art" ist für Tripps 1969 nicht existent.

Auch befremdet die vorzeitige Erhärtung fruchtbarer Überlegungen zu Thesen. „Die Pfahlwurzel der Stilbildung Multschers muß hauptsächlich im Kulturboden des nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreises, genauer gesagt in Tournai gesteckt haben.“ (Ich meine, man kann die bekannten Wachstumszusammenhänge nicht auf diese Formel bringen.) Tournai – es gehörte zum Hennegau – sei damals „eines der Hauptzentren der Alabastertechnik“ gewesen: mir scheint, dies wäre erst zu beweisen. Auf Tournai verweise auch die „technische Beschaffenheit“ der Grabmalvisier für Ludwig den Gebarteten. Dies Werk ist aber in Solnhofener Stein gearbeitet.

Von maßgeblicher Bedeutung sind die Ergebnisse der Untersuchungen von Tripps über Multschers berufliche Position als „Bildmacher und geschworener Werkhmann“ in Ulm und über die Organisation seiner Werkstatt. Bedenken melde ich an gegen die unhistorische Bezeichnung „Modelleur“. Die Grabmalvisier Ludwigs des Bärtigen ist kein Modell, sondern bereits ein „opus perfectum“. Nur deshalb blieb es in der herzoglichen Kunstammer bewahrt. „Modelle“ waren in dieser Zeit nur transitorische Produkte! Die heute nicht mehr erhaltenen Seitenwände der Visier sind im Fickler'schen Inventar der herzoglichen Kunstammer von 1598 beschrieben und nicht in einem „alten Museumsverzeichnis“, wie es bei Tripps heißt.

Wir verbinden zwei Bronzebildwerke mit dem Namen Multschers. Zwar nicht den Grabstein der Gräfin Mechthild; denn er ist nicht aus Bronze, wie Tripps mit einer nicht zutreffenden Detailbeschreibung angibt, sondern aus Sandstein. Wohl aber z. B. die weibliche Bronzebüste in der Frick-Collection. (Ist das „K“ der Brustagraffe das Initial der hl. Katharina oder, ob der angeblichen polnischen Herkunft, das Initial des

Königs Kasimir?) War Multscher der „Modelleur“ eines solchen Werkes oder nicht vielmehr – wie z. B. Jörg Muskat 1498 – der Schnitzer der „forma“? (Auch für das Bronzegrabmal in Schöntal erhält ein „bildemacher“ – 1426 in Nürnberg – Zahlung.)

Auch befremdet mich die Vorstellung der von Tripps behaupteten „Massenanfertigung von Kleinkunstwerken für Exportzwecke“, vollends wenn als Beweise der Gnadenstuhl aus Sandizell und das Schnitzwerk der thronenden Muttergottes im Münchner Nationalmuseum genannt werden. Der Sandizeller Graf war ein Getreuer von Herzog Ludwig, der sein alabasternes Andachtsbild gewiß nicht als „Massenartikel“ erwarb.

Das Kernstück der alle Quellen und Überlieferungen mit einem großen Spürsinn ausschöpfenden Forschungen von Tripps ist die Rekonstruktion der für Multscher gesicherten Altarbildwerke.

1. Ulmer Kargretabel: Frappant sind die Ergebnisse der von Tripps unternommenen elektrophysikalischen und photochemischen Untersuchungen. Sie sind um so wichtiger, als auch bei den mit Gewißheit anzunehmenden niederländischen Prototypen ähnlich radikale Untersuchungen des reduzierten Erhaltungszustandes bisher nicht unternommen wurden. Die von Schädler aufgespürte, „den steinernen Schrein umrahmende aufgemalte Scheinarchitektur ist noch heute unter den Übertünchungen existent“. Dies bezeugen auf Spezialplatten angefertigte photographische Aufnahmen. Auch gelang es Tripps, Reste der ursprünglichen farbigen Fassung in einer vordem nicht anzutreffenden illusionistischen Farbtechnik festzustellen.

Auf Grund der passenden Silhouette – oder besser gesagt Schattenwirkung – hat Tripps eine vergrößerte, seitenverkehrte Reproduktion der, wie mir scheint, am Ober- oder Niederrhein entstandenen (Sigmaringer) Buchsbaumholz-Marienstatuette des Frankfurter Liebieghauses als Mittelstück in die Rekonstruktion des Kargaltars projiziert. (Diese Buchsbaumholzstatuette wird mit der von André gewürdigten Steinfigur einer stehenden Muttergottes in der Pfarrkirche von Königstein im Taunus konfrontiert, deren Typus Utrechter Plastik konform ist, vgl. J. Leeuwenberg in: Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik, München 1965, S. 151.) Ich kann nur mein „non credo“ zu dieser Adaptierung bekennen. Schädler hatte diese Buchsbaumholzstatuette der Bronzestatue einer evident Multscherischen Maria lactans aus Privatbesitz nachgeordnet, deren Photographie mir vor mehr als dreißig Jahren in die Hand fiel. Wollen wir hoffen, daß das Original einmal wieder auftaucht.

Tripps greift die These von Giesau wieder auf, die heute an der Westwand des südlichen Seitenschiffes des Ulmer Münsters angebrachte Tafel mit einer Darstellung der Dreifaltigkeit könne ein Flügel des Kargaltars gewesen sein. Eine Photomontage würde die optische Unmöglichkeit dieser Annahme beweisen. Tripps (S. 83): „Multscher könnte sich hier . . . erstmals in der Malerei versucht haben“. Eine absurde Vorstellung, daß Multscher 1433 beginnt, sich in der Tafelmalerei zu „versuchen“. Jede Vergleichbarkeit mit den Wurzacher Tafeln ermangelt!

2. Landsberger Altar: Der von Tripps aufgezeigte Schicksalsweg dieses Werkes ist abenteuerlich. Ich glaube, daß die durch Tripps erstmals proklamierte unmittelbare Zusammengehörigkeit der Wurzacher Tafeln mit der Marienfigur in der Landsberger

Pfarrkirche zutrifft, auch wenn trotz der schier kriminalistischen Findigkeit von Tripps die Kette seiner Beweise nicht bündig ist. Multscher habe den Altar für die alte Landsberger Pfarrkirche geschaffen, deren Pfarramt mit der Spitalpfarrei persönlich verbunden war. Multscher sei zugleich Stifter gewesen. Die letzte Silbe der Namensinschrift auf der Wurzacher Tafel mit der Darstellung des Pfingstfestes „GE“ wird als „grobschwäbische Kurzform“ des neuhochdeutschen Wortes „gegeben“ erklärt. Nach der Erbauung der neuen Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt (1457/67) sei Multschers Altarwerk aus der zum Abbruch bestimmten St. Veitskirche transferiert worden. Multscher habe die Wurzacher Tafeln entworfen, bei der Ausführung aber nur an Teilen Hand angelegt, sonst Malergesellen und einen angeblich mit Meisterzeichen ausgewiesenen Werkstattgenossen befaßt. „Multscher wurzelt im selben Boden wie die Maler Rogier van der Weyden und Jacques Daret.“ „Die Entwurfszeichnung, die sich auf den Wurzacher Holzbrettern befindet, hat Multscher selbst gefertigt.“ Müßte sich dann die Vertrautheit Multschers mit Kompositionen der zeitgenössischen niederländischen Tafelmalerei im completum der Wurzacher Tafeln nicht viel radikaler ausgewirkt haben, auch wenn diese zumeist durch (grobschwäbische?) Werkstattmitarbeiter ausgeführt wurden? Hier wird das Problem des Urhebers im Kollektiv der spätgotischen Altarwerkstatt akut. Unglaublich ist die Behauptung, im Kern einer Engelsfigur von Luidl in der Frauenkapelle zu Schwabmünchen sei noch ein Bestandteil von Multschers Landsberger Altar enthalten.

Zur Diktion: Warum werden Multschers Altar-corpora von Ulm, Landsberg und Sterzing in Retabel umgetauft? Erschrocken bin ich darüber, daß Hans Klockers rechtsschaffene Marianische Flügelaltäre in „Krippenretabel“ umbenannt werden. Gemeinsam mit Rudolf Berliner bemühte ich mich, die Fehlvorstellung auszuräumen, die Krippe sei als volkstümliches Deminutiv von Darstellungsinhalten der Altäre entstanden. Tripps definiert das Merkmal dieser Altäre richtig: es seien „als Kapellenschreine gestaltete Bilderbühnen“.

Tripps rekonstruiert das Kompositionsschema dieses einstmaligen Landsberger Altares unter Zuhilfenahme der von ihm im Fürstlich Waldburg-Zeil'schen Archiv entdeckten Blindzeichnung eines dem Karg-Retabel sehr ähnlichen Multscherischen Altarwerkes, das Tripps mit dem Landsberger Altar identifiziert. Wenn Tripps aber in die Predella seiner Altarrekonstruktion ein geschnitztes Marienbild in der Art der im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Skulptur hineinprojiziert, so meine ich, daß diese Isolierung optisch nicht überzeugt. Vielmehr muß diese Skulptur Bestandteil einer mehrfigurigen Komposition gewesen sein, ganz abgesehen davon, daß in einem Schreinwerk mit einer zentralen Marienstatue als Hauptfigur die Anbringung einer isolierten thronenden Marienfigur in der Predella nicht gerechtfertigt ist.

3. Sterzinger Altar: aus der Sicht Multschers wahrscheinlich sein größter Erfolg, aus unserer Sicht heute ein zerstörter Triumph. Die in dem 1913 umgebauten neugotischen Hochaltar der Sterzinger Pfarrkirche zu U. L. Frau im Moos aufgestellten Seitenfiguren der hl. Jungfrauen wurden 1913 von einer spätbarocken Weiß-Fassung befreit, ohne daß eine überzeugende Wirkung der ursprünglichen farbigen Oberfläche gewonnen

wurde. Bei der Mittelfigur der Muttergottes hat man damals, wie ich zu wissen glaube, die neugotische Fassung (von 1871) restauriert, um das Aussehen des im Ruf eines Gnadenbildes stehenden Werkes möglichst wenig zu ändern. Die beiden Ritterfiguren wurden 1938/39 von Entstellungen und Übermalungen befreit. Die durch Nicolò Rasmò wieder heimgebrachten Altarflügel befinden sich jetzt mit anderen membra disjecta dieses Altarwerkes im Sterzinger Multscher-Museum. Hoffen wir, daß vielleicht doch einmal eine Zusammenführung dieser Objekte und eine neue Konservierung bewirkt werden kann.

Die archivalischen und materiellen Überlieferungen sind so zahlreich, daß wiederholt kritische Rekonstruktionen unternommen wurden. Ich nenne nur den Versuch von Bossert 1914 und von Rasmò 1963. Tripps hat jetzt eine erneute Rekonstruktion unternommen. Mich überzeugt seine Anordnung der Flügelgemälde und seine Annahme eines einzigen Tabernakels im Gespreng. Zu den ausgebreiteten Untersuchungen, Berechnungen und Überlegungen von Tripps kann ich hier im einzelnen nicht Stellung nehmen. Ich greife nur zwei Punkte heraus, nämlich die Predella und das Gespreng.

„Sehr wahrscheinlich dürfte auch in der Predella des Sterzinger Retabels eine thronende Muttergottes gesessen haben.“ „Zudem mutet die thronende Muttergottes in St. Wolfgang (Predella) an wie eine Figur, die völlig für sich allein geschaffen wurde. Sie und ihr Kind nehmen keinerlei Anteil an dem Geschehen um sie herum . . .“ Via dieser hypothetischen Annahme wird die (einst in Brixen aufgetauchte) Marienfigur Multschers zur Inkunabel eines Stammbaumes, der bis zur Maria in der Anbetung der Könige von Michael Pacher in St. Wolfgang reichen soll. Non credo!

Aus der Ambraser Erbärmdegruppe hat Rasmò den Schmerzensmann eliminiert und auf Grund der an den Statuen der Hl. Florian und Georg wiederkehrenden farbigen Sockelmuster eine exponierte Position des Schmerzensmannes auf der Altarrückseite angenommen. Ich hatte der Statue des Baptista diesen rückseitigen Platz zugedacht und die Erbärmdegruppe in toto im Gespreng unterbringen wollen. Ich kann die Logik der Rekonstruktion von Tripps nicht entkräften: Kreuzigungsgruppe im Gespreng, wobei Tripps sogar ein barockes Ersatzstück für den verloren gegangenen Crucifixus Multschers in Sterzinger Privatbesitz ausmachen will – überhöht durch die Statue des Baptista, Schmerzensmann im rückseitigen Sakramentshaus des Altars. Gleichwohl bin ich von der Gültigkeit dieser These nicht überzeugt. Denn der Schmerzensmann bildet, wie ich ausführlich dargelegt habe, zusammen mit den Statuen der trauernden Maria und des Evangelisten eine sich von sämtlichen anderen voluminöseren Schreinfliguren merklich unterscheidende stilistische Einheit – m. E. Werke eines jüngeren Mitarbeiters, der ebenso zum Lineament tendiert wie der Sterzinger Tafelmaler, den Rasmò mit Multscher identifizieren wollte. Hinzu kommt, daß diese drei Figuren später einen gemeinsamen Weg genommen haben.

Seit Huter 1946 die Frühdatierung von Pachers Laurentiusaltar gesichert hat, ist mir klar, daß der junge Pacher wesentliche Anregungen aus der Kunst Multschers erfahren hat. Mir widerstrebt aber die Vorstellung, das Altarwerk in Sterzing habe dies allein bewirkt.

Dann verlaute bei Tripps, Multscher habe ein letztes, verloren gegangenes Altarwerk für Dornbirn geschaffen. Aus diesem sollen die Holzfiguren der Hl. Barbara und Katharina, einst in Frankfurter Privatbesitz (vgl. Schmitt-Swarzenski, 1921, Nr. 76) stammen. Mir scheint, diese Skulpturen entbehren der für Multscher charakteristischen Plastizität. Andererseits vermisste ich bei Tripps eine Erinnerung an die durch Gerstenberg mit Recht in die Überlegungen der Vorstellung des Spätwerkes einbezogenen Marienfiguren in Mödingen und in Schärding.

Tripps hat seine Untersuchungen sehr breit angelegt. Dies ist zugleich Vorzug und Nachteil seiner Publikation. Denn es werden dadurch kritische Überlegungen in der gleichen Breite hervorgerufen. Ich zitiere nur die mich in keiner Weise überzeugende These, noch der durch ein Meisterzeichen ausgewiesene Landsberger Bildhauer des 1510 entstandenen Epitaphs eines Arztes und seiner Frau an der Landsberger Pfarrkirche zehre von den Inventionen Multschers. Abschließend kann ich nur auf folgendes Problem hinweisen:

Ich habe selbst dazu beigetragen, die Beweise für die Annahme von Studien des jungen Hans Multscher in den Niederlanden – weniger in Burgund – zu vermehren. M. E. hat Multscher aber nicht Augeneindrücke eingerafft, sondern Rezepte von Werkstätten, in denen er mitgearbeitet hat. Dadurch war er, als er in Ulm als „Werkmann“ zugelassen wurde, befähigt, im Bereich der Monumentalplastik einen neuen Repräsentationsstil zu erfüllen. Ziel war eine neue Monumentalisierung des Bildes.

Schädler hat überzeugend nachgewiesen, Multscher habe nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden vor seiner Ulmer Einbürgerung in Ulm mehrere zweifellos zu Flügelaltären gehörende geschnitzte Marienstatuen geschaffen, die von diesen niederländischen Neuerungen, wie mir scheint, wenig verspüren lassen. Ich denke, es sei im Werk Multschers in dieser Situation zunächst eine gewisse Diskrepanz eingetreten. Erst im Landsberger Altar ist in Malerei und Plastik aus der souveränen Kommunikation oberdeutscher Traditionen und niederländischer Neuerungen das eigentümliche opus completum Multschers perfekt geworden.

Theodor Müller

*Musée du Louvre. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord. Maîtres des Anciens Pays-Bas nés avant 1550.* Bearbeitet von FRITS LUGT. Paris Musées Nationaux, Palais du Louvre) 1968. XIV, 162 S., 203 S.Tafeln.

Im hohen Alter wurde Frits Lugt die Genugtuung zuteil, einen wichtigen Teil seines Lebenswerkes, die nun aus 9 Bänden bestehende Gesamtkatalogisierung der niederländischen Zeichnungen in den Pariser Sammlungen, selbst abschließen zu können.

Der Untertitel „Maîtres des Anciens Pays-Bas“ wird durch eine eindringliche historische Einleitung (mit Karte) erleuchtet und begründet. Der weitere Untertitel lautet „Nés avant 1550“; der Band beginnt deshalb mit einer Zeichnung „Junge Dame mit Falken“ eines um 1400 in Burgund arbeitenden Künstlers und schließt mit dem 1548 geborenen Karel van Mander, umfaßt also – chronologisch geordnet – das 15. und fast das ganze 16. Jahrhundert.