

# *Irmtraud Dietrich* Hans Multscher und die «Wurzacher Tafeln» von 1437

Der Ulmer Künstler Hans Multscher (um 1400 bis 1467) hat in den letzten Jahren wieder verstärkt Aufmerksamkeit gefunden<sup>1</sup>. Er gehört zu der Generation von Künstlern in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die den dekorativen Idealismus des internationalen «Weichen Stils» zu überwinden suchten, um zu einer neuen und realistischen Darstellungsweise zu gelangen. Hans Multscher hat seine Lehre wahrscheinlich in Ulm absolviert, wo er die Schemata des «Weichen Stils» erlernte, von denen er erst abwich, nachdem er auf Betreiben der Stadt Ulm auf die Wanderschaft geschickt worden war.

Impulse für sein künstlerisches Schaffen empfing er im westlichen Kunstkreis, in Dijon, Bourges und Tournai. Doch verarbeitete Multscher die dort empfangenen Anregungen sehr frei und entwickelte einen dynamischen, von lebhaften körperlichen Bewegungsimpulsen erfüllten Stil; seine Figuren zeigen einen intensiven Ausdruck, der vielfach von einer leidenschaftlichen Gebärdensprache begleitet ist.

Im Jahre 1427, am Samstag nach Christi Himmelfahrt, wird der Bildhauer Hans Multscher als steuerfreier Bürger in der Reichsstadt Ulm aufgenommen. Die Stadt Ulm betraute Multscher mit plastischen Arbeiten für die wichtigsten Repräsentationsgebäude der Stadt: das Rathaus und die Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. Als «Bildmacher und geschworener Werkmann» konnte Multscher in Ulm eine Werkstatt aufbauen, die es ihm erlaubte, große Altarwerke auszuführen, an denen außer Bildhauern und Malern auch Schreiner, Faßmaler u. a. beteiligt waren.

Das erste inschriftlich gesicherte und datierte Werk Hans Multschers ist der Kargaltar im Ulmer Münster, 1433 vom Patrizier Konrad Karg gestiftet und der Gottesmutter Maria geweiht. Im Laufe der Jahre entstand noch eine Fülle von Einzelbildwerken aus Alabaster, Bronze, Holz und Stein, die als eigenhändige Arbeiten Multschers gelten, so daß es möglich ist, den Werdegang seines plastischen Wirkens nachzuvollziehen.

Weiterhin sind für Multschers Werkstatt zwei große Altarwerke überliefert: der Sterzinger Altar (1456 bis 1459), dessen Einzelteile an verschiedenen Orten aufbewahrt werden und der den Ausgangspunkt für die Multscherforschung darstellt, und die sogenannten «Wurzacher Tafeln» von 1437. Diese Tafeln



*Ein weltberühmtes Kunstwerk: der Schmerzensmann am Mittelpfeiler des Westportals des Ulmer Münsters. Diese Schöpfung Hans Multschers ist auf das Jahr 1429 datiert. Das Original steht mittlerweile nicht mehr im Freien sondern im Münster.*

sind inschriftlich mit dem Namen Hans Multschers verbunden; heute befinden sie sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem<sup>2</sup>, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, und werden zur Zeit restauriert.

Bei den Darstellungen handelt es sich um je vier Tafeln mit Szenen aus der Passion und aus dem Marienleben. Die ehemalige Anordnung der Tafeln läßt sich aufgrund der dargestellten Architekturen bei den Marienszenen eindeutig festlegen: Über der Darstellung des Pfingstfestes ist die Geburt des Kindes dargestellt, und die Anbetung der Könige ist über dem Marientod zu sehen. Überträgt man diese Lesefolge von links nach rechts auf die Christusszenen, so ergibt sich für diese: Christus am Ölberg über der Kreuztragung und die Händewaschung des Pilatus über der Auferstehung Christi. Es ist anzunehmen, daß die Marienszenen die Innenseite gebildet haben, während die Christusszenen außen zu sehen waren. Diese These wird von dem 1996 vorgelegten Restaurierungsbericht von Rainald Grosshans unterstützt.

*Der Charakter der «Wurzacher Tafeln»:  
Farben und Formen decken sich vollkommen*

Die Darstellungen sind voller Lebendigkeit und Ausdruck. In gedrängten Kompositionen füllt eine Vielzahl von Figuren die Bilder, bleibt vielfach kaum ein Fleckchen frei. In allen Bildern zeigt sich dabei eine große Freude am Ausschmücken, wobei jedes scheinbar noch so nebensächliche Detail, alle Begleitfiguren, seien sie nahe am Vordergrund oder weit im Hintergrund, mit der gleichen Sorgfalt ausgeführt werden wie die direkt am Geschehen beteiligten Figuren und Gegenstände. Beim Bodenbewuchs z.B. in der Ölbergszene hat der Maler mit Akribie jeden Grashalm einzeln und sorgfältig ausgeführt, um so die einzelne Form klar und deutlich für das Auge faßbar zu machen. Die «Nebensächlichkeiten» – wie z. B. die Stilleben an den Wänden der Ställe, Pflanzen am Wegesrand u. a. – erfahren die gleiche Zuwendung wie die Hauptmotive.

Das gilt nicht nur für den Bewuchs des Vordergrundes, sondern zieht sich bis in den Hintergrund fort; jedes Blatt an den Bäumen ist trotz der zu denkenden räumlichen Entfernung für sich genommen und gestaltet, grenzt sich klar von anderen ab, wie sich auch die aus den Baumkronen ragenden Blätter – in Ölberg oder Auferstehung – mit metallischer Schärfe gegen den Hintergrund abgrenzen. Selbst in Massenszenen, wo das Ineinanderfließen von Formen nur zu nahe läge, hält der Maler an der festen Umgrenzung und an klaren Formen fest.

So ist der vornehmlichste Eindruck bei der Betrachtung der Tafeln das Bekenntnis zur umgrenzten Form. Alle Gegenstände sind klar umgrenzt, heben sich in ihrer Form von benachbarten Dingen ab und weisen eine durchgehende, nachziehbare Konturierung auf. Jede Form ist, egal ob sie ganz sichtbar ist oder teilweise verdeckt wird, fest begrenzt, klar erkennbar.

Einen wesentlichen Beitrag zur Begrenzung und Formenklarheit leistet der Einsatz der Farbe. In den meisten Darstellungen sind die Farben in starken Kontrasten gegeben, und obwohl sich die Farbpalette im wesentlichen auf Rot, Grün, Braun, Gelb und die Nichtfarben Weiß und Schwarz beschränkt, entsteht durch deren Anordnung häufig der Eindruck der Buntheit. Schauen wir uns daraufhin z. B. die Kreuztragung an, so fällt auf, daß sich Formen und Farben vollkommen decken. Klare Linien trennen das Grün und das Rot der Gewänder der Figuren um Maria. Ein fast abstraktes Spiel der Trennung von Farben entfaltet sich im Gewand des Schergen, der Christus am Strick führt. Auf seinem Ärmel ragen rote Stoffzungen in das Grün seines Gewandes und umgekehrt, säuberlich getrennt voneinander; die Farben verbleiben innerhalb des Konturs und stehen so im Dienst der Form.

Allerdings zeigen sich gerade bei der Farbgebung Ansätze, Farben miteinander zu vermitteln bzw. durch Farbabstufungen in ihrer Grellheit zu mildern. So weist die Menschengruppe um Christus in der Händewaschung zahlreiche Abstufungen eines Grau-Grün-Tones auf, der nicht nur Helme und Panzer stofflich charakterisiert, sondern auch Gewandstoffe sind in ähnlichen Farbtönen erfaßt. Bei der Anbetung der Könige sind die kräftigen, wenig abgestuften Farben ebenfalls nicht dominant; das Rot des Vorhangs ist durch eine Musterung gedämpft, ebenfalls das Rot des Königsmantels. Die Farben leiten so von einem Gegenstand zum anderen über, stehen nicht so isoliert und grell wie z. B. im Pfingstfest oder im Marientod.

*Hauptgeschehen und Nebenmotive  
beanspruchen die gleiche Aufmerksamkeit*

So zeigt sich in dem Bestreben, sich jedem Gegenstand in Form und Farbe voll und ganz zuzuwenden, ein ganz eigenes Gefühl für Naturalismus, der auch Stofflichkeiten naturgetreu wiederzugeben versucht, seien es metallische Oberflächen wie das Becken in der Händewaschung oder die Wiedergabe von Holz, Stein oder Stoffen, wobei der Maler ganz genau unterscheidet zwischen leichten Gewandstoffen und schweren Mantel- oder Brokatstoffen.



Figurengruppe am Ostfenster des Ulmer Rathauses, ca. 1427–1430 von Hans Multscher geschaffen. In der Mitte Karl der Große, rechts der König von Böhmen, links der König von Ungarn, dazu Schildknappen.

Gleichzeitig wird durch die reiche Ausstattung der Szenen durch eine Vielzahl von Einzeldingen eine gewisse Art von Bewegung in den Bildern erzeugt. Doch bleibt die Bewegung am einzelnen haften, bleibt an Bewegungsmotive – sich windende Körper, Schritt- und Blickrichtungen – gebunden. Aber auch von außen wird an die Darstellungen Bewegung herangetragen, indem das Auge angeleitet ist, durch die Vielfalt der dargestellten Dinge, durch ausschmückende Details – Stilleben in den Nischen der Ställe, Knochen am Wege des Kreuzschleppers u. a. –, durch belebende Motive die Szenen durchwandernd zu erfahren. Dabei entdeckt der Betrachter immer wieder neue Dinge und Einzelheiten, weil jede leere Fläche mit Motiven ausgefüllt, weil selbst glatte Wände durch Bereicherungen, ausformulierte Binnenformen Anreize zum Schauen bieten.

Dazu treten zum Hauptgeschehen Nebenmotive; diese bilden gleichberechtigte Sehreize, beanspruchen die gleiche Aufmerksamkeit wie das Hauptgeschehen, so wie auch der Maler ihnen gleichmäßige Aufmerksamkeit hat zuteil werden lassen. Dem Betrachter wird so eine Vielfalt von Einzeldingen geboten, die zu einer Auflockerung und Belebtheit der Bilder beiträgt.

#### *Schichten erschließen die Tiefe des Bildraumes*

Weiteres Indiz für den Versuch, der Natur nahezu- kommen, ist die Art, Raum darzustellen. In den Innenraumdarstellungen zeigt sich, daß der Maler mit Perspektive umzugehen wußte, Räume nach hinten öffnen und erweitern konnte. An der Mari- entodsszene läßt sich zeigen, wie der Maler dabei vorging. Tiefenerschließung erfolgt hier und in den anderen Szenen durch einen schichtweisen Aufbau der Raumebenen. Hinter einem schmalen Raum- streifen bilden die von der Säule und den Pfeilern getragenen Arkadenbögen eine vordere Architek- turschicht. Hinter den Säulen bilden die beiden knienden Apostel die nächste Tiefenschicht. Dann folgt das Totenbett der Maria. Hinter dem Bett bil- det die Apostelgruppe mit Christus eine parallel zur Bildfläche ausgerichtete Figurenschicht, gefolgt von weiteren architektonisch gestalteten Raumebe- nen: zunächst die Vorhangebene, dann die seitli- chen Durchlässe und zum Schluß der weit nach hinten strebende Raum hinter dem Vorhang. Hier entsteht ein sehr starker Sog in die Tiefe; vielleicht hat der Maler den Vorhang nur deshalb eingefügt, weil es ihm nicht gelang, den so entstandenen Raum mit Figuren zu füllen.

In der Marientodszene und in der Pfingstszene läßt sich diese Schichtung am deutlichsten nachvollziehen, aber auch in den hauptsächlich durch Figuren gestalteten Massenszenen erfolgt die Tiefenerschließung durch bildparallele Schichtung von Raumebenen. In den mit weniger Figuren ausgestatteten Szenen ist sie weniger greifbar, aber dennoch vorhanden.

Auch tragen verschiedene Motive dazu bei, den bildparallelen Aufbau der Szenen zu durchbrechen, Motive, die eine Fluchtung nach hinten andeuten: der Baldachin bei der Händewaschung, der Sarkophag in der Auferstehungsszene, das schräg in den Raum gestellte Bett der toten Maria. Doch der schichtartige Aufbau wird dadurch nicht grundsätzlich durchbrochen, ja er wird noch verstärkt, zum einen durch die Bewegungsrichtungen des Hauptgeschehens, das parallel zur Grundlinie des Bildes geführt ist – Kreuztragung, Händewaschung, Anbetung der Könige –, wobei die Hauptfiguren nebeneinander aufgereiht sind, zum anderen durch verschiedene Einzelbewegungen, Schrittmotive, Arm- oder Handhaltungen, die vielfach flächenparallel entwickelt sind, z. B. Armhaltungen in der Anbetung.

#### *Spiel mit Licht und Schatten – raumgreifende Darstellung der Einzelfigur*

Konnte in den mit Architektur gestalteten Szenen festgestellt werden, daß der Maler Innenräume überzeugend zu gestalten wußte, erscheint die Erfassung von Raum bei den Landschaftsdarstellungen weniger glücklich. In vielen Szenen versucht der Maler, die Bildräume mit Figuren anzufüllen, die Entfaltung des Raumes nach hinten durch Architekturen zu begrenzen oder durch eingestellte Bretterzäune künstlich zu verhindern.

Die Zueinanderordnung der Figuren geschieht dabei durch enges Schichten der Köpfe, wobei der Maßstab derjenigen Figuren, die weiter hinten zu denken sind, sich aber nicht verkleinert, so daß es sich eher um ein Übereinander, denn um ein Hintereinander von Figuren bzw. Köpfen handelt, Räumlichkeit sich aber aus Verkürzungen und Überschneidungen einer Figur durch eine andere oder durch Architekturteile ergibt. Zusätzliche Verunklärungen bei der räumlichen Einordnung von Figuren innerhalb einer Gruppe entstehen durch das Einsetzen des Bedeutungsmaßstabes, wobei die jeweilige Hauptfigur groß in den Bildraum gesetzt ist und den Maßstab der sie umgebenden Architektur sprengt. Demgegenüber sind Personen, die direkt am Geschehen beteiligt sind, ihrer Bedeutung

nach größer sein müßten, geradezu gnomenhaft klein wie der Simon von Cyrene in der Kreuztragung.

Hat der Maler Schwierigkeiten, Aktionsraum zu schaffen, Raum innerhalb der Figurengruppen zu erzeugen, so gelingt ihm die raumgreifende Darstellung der Einzelfigur um so besser. Die Gestalten treten voll plastischer Wucht auf; sie entfalten durch Gewandgestaltung und Farbgebung plastisches Volumen, das gesteigert wird durch das zielbewußt eingesetzte Mittel von Licht- und Schattenspiel. Die reiche Gestaltung der Gewänder durch Falten, Delen, Hebungen, Senken, Grate oder glatte Flächen, das häufige Auf und Ab, Vor und Zurück geht eng mit der Modellierung durch Licht und Schatten zusammen, ja gibt dem Maler erst die Möglichkeit, so intensiv mit Licht und Schatten zu spielen. So hebt er Faltengrate mit Hilfe von Glanzlichtern hervor, läßt er Faltenäler tief verschattet, so daß sich vielfach ein schneller Wechsel von Hell und Dunkel ergibt. Helles wird als optisch nah, Dunkles als weiter entfernt erfahren. Betrachtet man daraufhin z. B. das Gewand des Mohrenkönigs, so zeigen sich hier starke Licht-Schatten-Kontraste, demzufolge entstehen auch starke plastische Akzente. Demgegenüber erzeugen wenig abgedunkelte Zonen nur eine leichte Oberflächenmodellierung.

Dabei schließen sich die modellierenden Schatten der Form der Gegenstände an, so daß die Umgrenzung der plastischen Form nochmals betont wird und mit dem Auge abtastbar bleibt. Doch zeigt sich hier in Ansätzen, daß der Maler versucht, malerische Eigenschaften der Lichtführung auszunutzen. In der Ölbergsszene ist z. B. festzustellen, daß der Hintergrund stark abgedunkelt ist. Hier scheinen sich die Konturen im Dunkel aufzulösen, so daß die Lichtführung nicht ausschließlich an der Sachdeutlichkeit orientiert ist.

Bei größeren glatten Gewandflächen zeigen sich die malerischen Qualitäten der Tafeln auch in der Farbgebung. Es handelt sich hier nicht um eine Farbflächenmalerei mit einheitlicher Farbgebung, sondern der Maler gestaltete die Flächen mit zahlreichen Farbabstufungen, Schattierungen, Tonwerten einer Farbe. Die Übergänge von beleuchteten Zonen des Gewandes oder eines Körpers zu den verschatteten Teilen sind z. T. ganz allmählich, so daß man von einem Übergleiten von vorne aus hellen nach hinten in dunkle Zonen sprechen kann. Das Bemühen um Übergänge ist zu spüren, so daß sich mehrere Figuren oder Dinge farblich annähern, eine farbliche Einheit durch die Wiederaufnahme eines Farbtones bilden, Übergänge durch Ineinandergreifen von Farben geschaffen werden.



Passionsszenen vom «Wurzacher Altar»: Christus am Ölberg und Händewaschung des Pilatus.



Durch die Farbe einen Körper in seine Umgebung einzubinden, plastische Formen einander zu vermitteln, gelingt dem Maler aber nicht immer. Häufig genug kommt es vor, daß eine plastische Form unvermittelt neben einer anderen steht. Die mit den verschiedensten Mitteln geschaffene Plastizität eines Körpers grenzt sich dann scharf gegen die eines anderen Körpers ab. Ein kräftiges Rot kann neben einem Grün- oder einem Weißton stehen – z.B. Apostel um Maria im Pfingstfest, Maria und Johannes in der Kreuztragung –, oder eine helle Farbe schließt sich wie im Ölberg hart von der dunkleren Umgebung ab.

Grundsätzlich ist also festzuhalten, daß sich Farbe und modellierende Schatten der Form der Gegenstände anschließen, um ihnen ein größtmögliches Maß an Plastizität zu verleihen. Hier scheint auch das Hauptaugenmerk des Malers zu liegen: die Dreidimensionalität des menschlichen Körpers in die Zweidimensionalität der Bildfläche zu übertragen und Ausdruck und Bewegung der dargestellten Personen möglichst naturgetreu zu erfassen.

*Gesichter zeugen von starkem Gefühlsleben – je schlechter, um so häßlicher*

Bei den Menschen, die uns auf den «Wurzacher Tafeln» entgegentreten, handelt es sich um derbe, bäuerliche Personen; es sind Figuren mit kräftigen Schultern, breiten Gesichtern und Händen, die zupacken können. Gerade die Hände tragen sehr viel

zu dem starken Ausdruck der Bilder bei. Der Maler läßt dabei häufig beide Hände die gleiche Gebärde einnehmen, und vielfach wiederholt sich der gleiche Gestus auch bei mehreren Personen im selben Bild (Geburtsbild, Pfingstfest). Diese Ununterschiedenheit der Gebärden trägt dazu bei, die Geste zu intensivieren, den jeweiligen Ausdruck zu steigern, so daß der Ausdrucksgehalt zum Inhalt der Szene werden kann, wie z.B. bei der Geburtsszene, die man fast als Anbetungsszene auffassen kann.

Das Bemühen um Ausdrucksstärke läßt sich aber auch und vor allem an den Gesichtern festmachen. Auch hierin zeigt der Maler ein fast unerschöpfliches Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten. Die Ausdruckspalette reicht dabei von ruhigen, verhaltenen Gesichtern bis hin zu karikaturenhaften, verzerrten Grimassen, je nach «Aufgabenstellung» der Person im Bilde. Allen Gesichtern gemeinsam ist dabei die Fähigkeit, Seelenleben, Gefühle, Anteilnahme, Reaktionen auf unterschiedlichste Weise auszudrücken.

Für die Personen der Heiligen Familie kann man zwar vielfach sagen, daß die Gesichter einen etwas schwerfälligen Ausdruck annehmen können, ihre Darstellung gleitet aber in keiner der Szenen ins Groteske ab. Auch wenn Christus als Kreuzschlepper schwerfällig ins Bild gesetzt wird, kennzeichnet ihn das nur als eine Person, der man die Last des Kreuzes anmerkt; das Gesicht bleibt dabei ruhig, verhalten, ernst.

Bei den Aposteln bringt der Maler übertriebene Ge-

sichtszüge ein, zeigt er große Glatzen, faltige Nacken, dicke Nasen, zerfurchte Wangen, zerzauste Haare; durch die Anteilnahme an der jeweiligen Szene werden sie aber als Personen reichen Gefühlslebens charakterisiert. Sie scheinen Angehörige eines derben Bauernvolkes zu sein, die dem Betrachter die Möglichkeit bieten, das Heilsgeschehen auf einer sehr realen Ebene zu erleben, es in seinen Alltag zu integrieren, sich mit dem Volk auf den Tafeln zu identifizieren.

Bei der Charakterisierung der «schlechten» Personen, den Häschern, Schergen, dem mißgünstigen Volk, verfährt der Maler viel drastischer, wenn er sie mit verzerrten Gesichtern, weit aufgerissenen Augen, grimmig zusammengezogenen Augenbrauen, zu hämischem Grinsen verzogenen Mündern oder krummen Nasen darstellt; viele dieser Gesichter kann man nur als häßlich, gemein bezeichnen, und alle Schlechtigkeit, die ihren Anteil am Geschehen ausmacht, läßt sich bereits an den Gesichtern ablesen. Auch bei den «hohen» Personen schaut uns hie und da ein übertrieben charakterisiertes Gesicht entgegen, wie z. B. das des überaus finster dreinblickenden Hohenpriesters in der Händewaschung. Obwohl dieses Gesicht nicht der Sphäre des Grimassenhaften zuzuschreiben ist, tritt die Person doch als gehässiger Ankläger auf, ist seiner Funktion nach also eher der «bösen» Menschenmenge zuzuordnen; sein Gesicht ist dementsprechend charakterisiert.

Bei der Darstellung der Köpfe fällt ein weiteres Charakteristikum der Tafeln ins Auge: viele der Köpfe sind nur von der Seite zu sehen oder richten sich gar vom Betrachter weg. Der Maler bewältigt die Stellung der Köpfe dabei mit erstaunlicher Souveränität, mit sehr starken Verkürzungen, so in der Pfingstdarstellung, die die Apostel als schräg sitzende Rückenfiguren mit in den Nacken gelegten Köpfen zeigt. Dreiviertelprofile gelingen dem Maler, indem er die abgewandte Gesichtsseite stark verkürzt wiedergibt, ein Mittel, das er bei vielen Figuren anwendet. Der Maler scheut sich aber auch nicht, dem Betrachter einen Hinterkopf zuzuwenden. Auf diese Weise entsteht innerhalb der Köpfe eine nachvollziehbare Räumlichkeit; sie gehen deutlich von einer etwas weiter vorn liegenden Raumbene in eine weiter hinten liegende über.

Diese Art der Verkürzung erfaßt vielfach auch die Körper der Figuren, wenn sie auch nicht immer gelingt. Die Körper sind schräg, verkürzt ins Bild gesetzt und beanspruchen für sich Raum. Bei sämtlichen Sitzfiguren ist der Maler bestrebt, mit Hilfe von Verkürzungen der Beine die raumgreifende Körpersituation deutlich werden zu lassen. Beson-

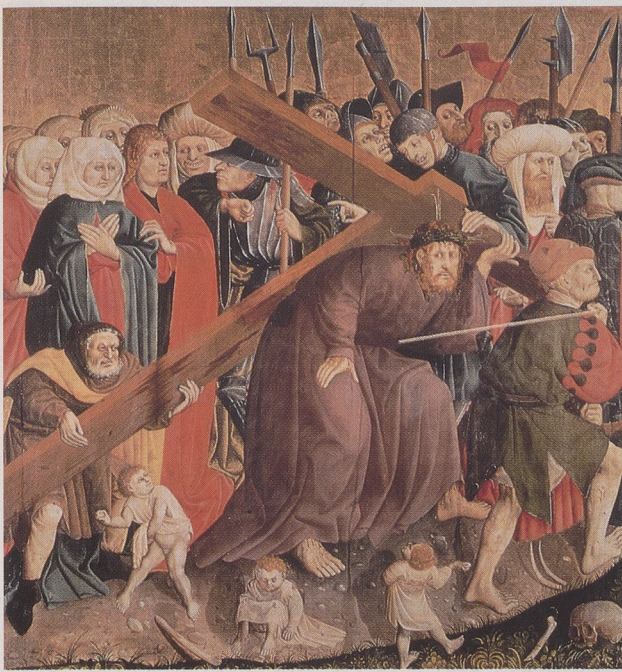
ders hohe Anforderungen stellte das Sitzmotiv der Maria im Pfingstfest. Die extremste Verkürzung der Oberschenkel ist allerdings vermieden, indem Maria nicht ganz frontal in der Mitte des Bildes sitzt, aber sie ist hier wohl am kühnsten durchgeführt und wird unterstützt durch die ebenso starke Verkürzung der Unterarme. Bei der Sitzfigur des Pilatus in der Händewaschung fällt neben der raumgreifenden Körperdarstellung ein zusätzlicher Achsenreichtum auf, der die Beweglichkeit des Körpers deutlich werden läßt.

*Der Ausdrucksgehalt einer Bildszene schlägt sich in Gestaltung und Komposition nieder*

So hat der Maler bei der Gestaltung der Darstellungen eine reiche Phantasie entwickelt, um die Figuren in Stellung, Haltung zu unterscheiden. Auf diese Weise ergibt sich ein reichbewegtes Bild mit unterschiedlichsten Bewegungsrichtungen, Blickbezügen, Gleichklängen und Divergenzen. Gerade in denjenigen Szenen, die mit viel Personal ausgestattet sind, ergibt sich so eine ausdrucksstarke Dramatik; die psychologische Erregtheit des Geschehens setzt der Maler um in wildbewegte Menschenmassen, gedrängte Figurengruppen. Umgekehrt wird das Bildpersonal reduziert, sobald es sich um Szenen ruhigen Inhalts handelt, oder die Komposition wird klar, symmetrisch aufgebaut, um der Szene Übersichtlichkeit und Ruhe zu verleihen.

Ganz auffällig wird dies beim Bild des Pfingstfestes. Nicht nur das Thema an sich beinhaltet Würde und hohe Feierlichkeit, auch die Komposition vermittelt diesen Eindruck. Der ganz symmetrische, strenge Aufbau der Architektur, die ebenso symmetrische Runde der Figuren, die ganz ausgewogene Verteilung der Elemente über die Bildfläche erzeugen über das Thema hinaus einen in sich beruhigten Ausdrucksgehalt. Hinzu kommt die feste Einbindung des architektonischen Rahmens in den Bildrahmen. Die Säulen rahmen die mit der Marienfigur besetzte Mittelachse des Bildes, korrespondieren mit den Pfeilerelementen an den Außenseiten der Bögen, die durch die parallel laufenden Bildränder festen Halt haben. Ähnliches geschieht im Marientod; und auch in den beiden Stallszenen findet der Inhalt der Darstellung eine Entsprechung in der Klarheit des architektonischen Rahmens.

Etwas anders sieht dies bei den Passionsszenen aus, hier stehen nicht mehr Ordnung und Ausgleich der Bildelemente im Vordergrund; die Kompositionen sind unruhiger, schließen sich in diesem Sinne aber wieder mit dem jeweiligen Inhalt zusammen. Aus dem Gleichgewicht geraten ist die Ölbergzene. Hier



Christus trägt das Kreuz.

sind die Gewichte sehr ungleich verteilt, die linke Seite zeigt sich dicht gefüllt mit Figuren, die rechte Seite ist allein Christus vorbehalten; die Figur des Engels ist zu klein, um einen gewichtigen Akzent zu setzen. So entsteht eine Spannung zwischen den beiden Bildhälften, die ihre inhaltliche Entsprechung in der Einsamkeit Christi hat, dem angesichts der Passion niemand zur Seite steht. Also zeigt sich auch hier die Komposition eng mit dem dargestellten Inhalt verbunden.

Bei der Händewaschung des Pilatus und der Kreuztragung handelt es sich inhaltlich um dramatische, bewegte Szenen, und demgemäß lassen auch die Kompositionen den Eindruck von Ruhe und Ordnung weniger aufkommen. Die Aufgewühltheit der Massen, ihr lärmendes Treiben und Spotten drückt sich schon in der Vielzahl der dargestellten Personen aus. Die Köpfe ergeben ein dichtes Gedränge von Figuren, die Blickrichtungen gehen in unterschiedliche Bahnen, der Himmel über ihnen ist durch Waffen aufgerissen und ausgezackt.

So zeigt sich, daß die Kompositionen dem Inhalt entsprechend gedeutet werden können, daß sich der Ausdrucksgehalt der Szene in der Gestaltung des Bildes niederschlägt und durch die Komposition zusätzlich unterstützt wird. Monumentalität, Ruhe, Würde äußern sich in ausgewogenen, geordneten, übersichtlichen, z. T. symmetrischen Kompositionen (Marienszenen, Auferstehung); Dramatik, Aufruhr schlagen sich in ungleichgewichtigen (Ölberg) oder unruhigen Kompositionen nieder (Händewaschung, Kreuztragung).



Auferstehung Christi.

#### Die «Wurzacher Tafeln» – Beispiel eines zeichnerisch-linearen Stils

Die Charakterisierung der Tafeln zeigt, daß es sich bei dem Verfertiger der «Wurzacher Tafeln» um einen Maler handelt, der eine zeichnerisch-lineare Grundauffassung in der Sicht und der Darstellung der Dinge vertritt. Festmachen läßt sich dies an der Klarheit der Formen, einer flächenhaften Erschließung des Raumes, einer geschlossenen Form der Komposition und einer noch nicht zu einer Einheit verschmolzenen Vielheit der dargestellten Dinge. Grundsätzlich werden diese Eigenschaften der Tafeln durch die Lichtführung und die Farbgebung unterstützt, wobei gerade bei der Farbgebung deutliche Ansätze festzustellen sind, diese male- risch zu behandeln, was auf einen ausgebildeten Maler schließen läßt.

Neben diesem Streben nach harmonischer Farbgestaltung galt das Hauptinteresse des Malers aber seinen Figuren und ihrem Seelenleben, ihrem Ausdrucksgehalt, den er mitunter bis ins Übertriebene steigert. Insgesamt zeigt sich in der Darstellung der Figuren, daß der Maler bemüht war, sie als dreidimensionale Körper zu erfassen. Auch wenn es ihm nicht immer gelang, ein Körpermotiv mit voller Sicherheit zu erfassen, wird doch deutlich, daß er die Figuren vom Körper her dachte, sich Rechenschaft ablegte über die Räumlichkeit einer Körperhaltung, über die Möglichkeiten, innerhalb einer Figur Raum zu erzeugen mittels Licht und Schatten, Fal-

tenspiel und Farbe. Es zeigt sich aber auch, daß Räumlichkeit überwiegend auf die Figuren beschränkt bleibt, abgesehen von den Architekturen nicht von vornherein vorhanden ist, denn die Landschaft hat an der Erschließung des Raumes kaum Anteil, wird von ihr auch gar nicht angestrebt, wie künstliche Barrieren, ornamentierter Goldgrund, vegetabile Formen in Manier von Teppichmustern belegen. Für den Maler der «Wurzacher Tafeln» stand die möglichst naturgetreue Wiedergabe eines dreidimensionalen Körpers im Vordergrund, sie war sein Hauptanliegen; und so endet der Raum dort, wo die Figuren aufhören.

#### *Gemalte Plastik? –*

#### *Vergleich mit anderen Werken Hans Multschers*

Gerade diese letzten Beobachtungen waren immer wieder Grund für die Annahme, Hans Multscher habe diese Bilder selbst gemalt. Zur Unterstützung dieser These wurden schon in der älteren Forschung, aber auch in jüngster Zeit immer wieder Gegenüberstellungen von plastischen Bildwerken Multschers mit gemalten Figuren der Tafeln vorgenommen<sup>3</sup>. Die überzeugendste Gegenüberstellung betrifft die Landsberger Madonna mit den gemalten Marien des Wurzacher Bilderzyklus. Tatsächlich gehen hier die Übereinstimmungen bis in Details. Da diese Gegenüberstellung in der Literatur des öfteren untersucht wurde, soll an dieser Stelle allein das fotografische Nebeneinander der Köpfe für sich sprechen.

Da auch andere Gegenüberstellungen Übereinstimmungen zwischen plastischen Werken Multschers und gemalten Figuren des Wurzacher Zyklus erkennen lassen, soll hier exemplarisch der Auferstandene des Wurzacher Bilderkreises mit dem toten Christus des Sandizeller Dreifaltigkeitsreliefs verglichen werden. Bei diesem Vergleich ist ein ebenso hoher Übereinstimmungsgrad festzustellen wie bei den beiden Marien. Die Angabe des Rippenbogens und die horizontale Trennung von Brustkorb und Oberbauch stimmen überein. Auch die Dreiecksformation, die sich zwischen Oberbauch und Rippenenden zeigt, findet sich in beiden Versionen. Doch in der gemalten Fassung ist die Führung des Rippenbogens schräg verzeichnet, was meines Erachtens darauf zurückzuführen ist, daß der Maler Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Vorbildes hatte.

Die Fußgestaltung dagegen scheint unmittelbar vom Alabasterrelief abgeleitet zu sein. In beiden Fällen ist ein derber breiter Fuß dargestellt, dessen Knochen sich deutlich herausheben und in kräfti-

gen Zehen enden. Der Maler versuchte sogar, den im Alabasterrelief leicht seitlich gedrehten Oberkörper wiederzugeben, was sich in der seitlichen Lage des Bauchnabels ablesen läßt. Doch die Körperhaltung des Auferstandenen erklärt eine solche Schrägführung nicht, denn in der Schulterpartie und im ganz frontal dargestellten Gesicht bestätigt sich die seitliche Körperdrehung nicht.

Bei der Behandlung von Kopf- und Barthaar weicht der Maler dann völlig vom plastischen Vorbild ab. Die weichen kompakten Wellen des Kopfhaares beim Alabasterrelief zeigen sich beim Wurzacher Auferstandenen in dünne Strähnen aufgelöst und ausgefranst. Vergleichbar ist allerdings die Würde des Antlitzes. Die Übertriebenheit des Ausdrucks, das Verzeichnen der Gesichtsformen, für viele Wurzacher Figuren kennzeichnend, findet sich beim Auferstandenen wie bei den Marien nicht. Es scheint, als habe das plastische Vorbild des Bildhauers auf den Maler eingewirkt, sich im Ausdruck zu mildern, die Heiligkeit der Person in eine Würdigkeit der Gestalt umzusetzen. Doch über eine gewisse Dumpfheit und Schwere ist der Maler dabei nicht hinausgekommen.

Im Hinblick auf den Bildaufbau kann ein Vergleich der Ölbergdarstellung mit dem Grabrelief Herzog Ludwigs im Bayerischen National-Museum München erhellend sein. In Dreiviertelprofil dem Betrachter zugewendet kniet Christus im Bilde; der kelchhaltende Engel steht erhöht über, räumlich hinter ihm. Dies entspricht der Figurenanordnung im Relief, wo der Körper des Herzogs weiter vorne liegt, sein nach oben gerichteter Blick an der tiefer im Bild liegenden Dreifaltigkeit vorbeigeht. Die wie hochgeklappt erscheinende Landschaft, die dekorativ mit Pflanzen überzogen ist, läßt sich wie die dekorierte Grundfläche des Reliefs begreifen, so daß hier ein ähnliches Verhältnis der Figur zur Grundfläche vorliegt.

Doch im Relief ist die räumliche Bezogenheit von Herzog und Trinität gegenüber der Ölbergsszene klarer durchgeführt; eine Wendung des Herzogs in die Fläche hinein ist jedoch vermieden, auch wenn sie räumlich erforderlich wäre. Bei der gemalten Tafel ist die Zuwendung Christi zum Engel ganz verlorengegangen, denn Jesus schaut nach vorne aus dem Bilde heraus, der räumlichen Anordnung zum Engel genau entgegen. Dies ist aber nicht darauf zurückzuführen, daß der Maler das Problem der Wendung ins Bildinnere nicht meistern konnte. Im Marientod, aber auch im Pfingstfest zeigt er seine Könnerschaft bei den nach innen gewendeten Figuren. Das Verhältnis der sehr plastisch gestalteten Figuren zur Grundfläche aber läßt sich sehr gut miteinander vergleichen.





Marienszenen aus dem «Wurzacher Altar»: Geburt Christi und Anbetung der Heiligen Drei Könige.

Die Künstler: Hans Multscher  
und ein malendes Mitglied seiner Werkstatt

Neben solchen recht überzeugenden Gegenüberstellungen gibt es noch eine ganze Reihe von Figuren Multschers, die man in den gemalten Tafeln wiederzuerkennen meint. Doch scheint es sich bei diesen Vergleichbarkeiten um Motivähnlichkeiten, um Typenvorbildlichkeiten, um die allgemeine Anlage der Gemälde im Hinblick auf das Verhältnis von Hintergrund und Figuren zu handeln, denn immer wieder gibt es auch Unterschiede, was z. B. Haar- oder Bartbehandlung anbetrifft.

Was im Hinblick auf die Beurteilung des Anteils Hans Multschers an den Tafeln viel wichtiger erscheint, sind die Unterschiede im Ausdruck der Gesichter. Diesen Unterschied müssen selbst die Befürworter der These, Multscher habe die Tafeln selbst gemalt, eingestehen. Bei den «Wurzacher Tafeln» ist festzuhalten, daß es sich vielfach um dumpfe, schwermütige Gesichter handelt, während Multschers Figuren durch seine ganze Schaffenszeit hindurch einen edlen, feinen Ausdruck zur Geltung bringen. Manche der Gesichter auf den gemalten Tafeln geraten fast zur Karikatur, wobei dies allerdings nicht auf die «heiligen» Personen zutrifft. Hier scheint der Ausdruck durch unmittelbare plastische Vorbilder Multschers gemildert.

Die Verbindung zwischen der Plastik Multschers und den «Wurzacher Tafeln» läßt sich also folgendermaßen fassen: Multscher, der sich hier zum er-

sten Mal mit einem geschnitzten Altarretabel mit gemalten Flügeln vorstellt – frühere sind nicht überliefert –, war darauf bedacht, bei einer für seine noch relativ junge Werkstatt umfangreicheren, wichtigen Arbeit die Anfertigung der Einzelteile zu überwachen. Während er den Ulmer Kargaltar noch ganz eigenhändig ausführte, mußte er für dieses Retabel die Arbeit an den Tafeln einem Mitarbeiter überlassen, den er aber dennoch nicht ganz selbständig arbeiten lassen wollte und dies bei einem vermutlich noch kleinen Mitarbeiterstab auch nicht zu tun brauchte.

Während Hans Multscher an die Plastik des Schreins wahrscheinlich selbst Hand anlegte, überließ er die Anfertigung der Gemälde einem Maler, dessen Streben nach Wirklichkeitssinn, Erfassung der Räumlichkeit einer Figur seinem eigenen Anliegen entgegenkam; so läßt sich die raumhaltige Wirkung der gemalten Figuren erklären. Beim Aufbau der Szenen mag der Einfluß Multschers insofern eine Rolle gespielt haben, daß sich flächige Schichten parallel zur Bildfläche entfalten, ganz einem in Holz oder Stein gearbeiteten Relief gemäß.

Ganz sicher aber hat Multschers Plastik Einfluß auf die Gestaltung einiger gemalter Figuren genommen. Dies gilt z. T. für die heiligen Personen, dies mag auch für gestalterische Einzelprobleme gelten, bei denen der Maler Schwierigkeiten hatte und Multscher mit konkreten Vorbildern dienen konnte, so daß sich deren Ausdrucksgehalt auch auf die gemalten Personen übertragen hat. Bei der Gestaltung

der Begleitfiguren scheint Multscher dem Maler mehr Freiheit gelassen zu haben.

Auch in der Farbgestaltung gibt es Hinweise, daß es sich bei dem Verfertiger der Tafeln um einen ausgebildeten Maler gehandelt haben dürfte. Die Farbgebung ist weit davon entfernt, eine einfache Kolorierung gemalter Skulpturen zu sein. Der Maler entwickelt Möglichkeiten, die festen Formen der Figuren malerisch zu behandeln, die gesamte Tafel tonig zu binden, auch wenn es dem Künstler nicht überall gelingt.

Noch von anderer Seite erfährt die Annahme, daß es sich bei dem Maler der «Wurzacher Tafeln» und dem Bildhauer Hans Multscher nicht um eine einzige Person handelt, Unterstützung. Seit einer Untersuchung von Charles Sterling ist in der Forschung weitgehend akzeptiert, daß es sich bei dem Hersteller der «Wurzacher Tafeln» um einen Maler aus dem bayerischen Kunstkreis handelt, was sich durch eine ganze Reihe von Vergleichsbeispielen der Zeit um 1430 bis 1450 erhärten läßt<sup>4</sup>.

Das plastische Werk Multschers zeigt aber, daß er seine Schulung im westlichen Kunstkreis empfangen hat. Wenn er auch malerisch tätig gewesen sein sollte, erscheint es doch immerhin fraglich, warum er im Bereich der Malerei aus anderen (einheimi-

schen) Quellen geschöpft haben sollte als in seiner plastischen Tätigkeit, wenn er mit der westlichen Kunst (also auch der Malerei) so vertraut war.

Vielmehr scheint es doch so zu sein, daß Multscher mit der Nachfrage nach umfangreicheren Altarretabeln in seiner Werkstatt einen Mitarbeiterstab aufbaute, mit dem er in der Lage war, ein in allen Teilen ebenbürtiges Werk zu schaffen. Daß dabei im Laufe der Jahre Mitarbeiter wechselten, ist nur natürlich, so daß man sich sehr gut vorstellen kann, daß Multscher in «seiner» Gattung, der Plastik, seine Hauptbeschäftigung fand, daß er die Malereien aber unterschiedlichen Mitarbeitern anvertraute. Immer aber blieb wohl der Gesamtentwurf der Retabel in Multschers Hand, um die Einheit des Werkes zu gewährleisten, so daß sich hieraus die engen Beziehungen zwischen Skulptur und Malerei erklären lassen. Nicht zuletzt wird Multscher eben um der Harmonie des Werkes willen Mitarbeiter beschäftigt haben, die seinem eigenen künstlerischen Streben nahestanden.

Daß diese Art des Werkstattbetriebes damals üblich war, scheint das Beispiel der Werkstatt Hans Strigels d. Ä. von Memmingen zu belegen. Strigel wird urkundlich nur als Maler bezeugt. Aus seiner Werkstatt gingen verschiedene Altarwerke mit Schnitze-



Kopf der «Landsberger Madonna», ca. 1437. Rosenkranzaltar der katholischen Stadtpfarrkirche Landsberg am Lech.



Kopf der Maria in der Geburtsszene des «Wurzacher Altars», dessen Tafeln 1437 von Hans Multscher gemalt wurden.



Pfingstfest.



Marientod.

reien hervor, bei denen das Schnitzwerk von unterschiedlichen Bildhauern angefertigt wurde. Hans Strigel war wohl Inhaber einer Altarbauwerkstätte, fertigte die gemalten Tafeln selber an und zog für die plastischen Arbeiten unterschiedliche Bildhauer heran. Umgekehrt hieße das für Multschers Werkstatt, daß er selber die wichtigsten plastischen Arbeiten anfertigte, für die Tafeln aber verschiedene Maler heranzog.

Und letztlich unterscheiden sich Multscher und der Maler der «Wurzacher Tafeln» in ihrer grundsätzlichen Haltung zu den darzustellenden Dingen. Eine genaue Untersuchung der Plastik Multschers ergibt, daß er von Anbeginn seines künstlerischen Wirkens eine malerische Anschauungsweise vertritt<sup>5</sup>.

Dieser ganz grundsätzliche Unterschied der beiden Künstler (Multscher als Vertreter einer mehr malerischen Anschauungsweise und der Maler der «Wurzacher Tafeln» als Vertreter einer mehr zeichnerisch-linearen Anschauungsweise) vermag vieles zu erklären, was die Tafeln von den plastischen Werken Hans Multschers bei aller Vergleichbarkeit trennt.

#### ANMERKUNGEN:

1 Nachdem die letzte große Monographie über diesen Künstler schon weit über zwanzig Jahre zurückliegt, hat sich die Autorin dieses Artikels in ihrer Dissertation bemüht, alle bisher aufgeworfenen Aspekte zu berücksichtigen.

Irmtraud Dietrich: Hans Multscher, Plastische Malerei – Malerische Plastik. Zum Einfluß der Plastik auf die Malerei der

Multscher-Retabel. Dissertation Bochum (1991), Bochumer Historische Studien 12. Bochum (1992).

Weitere grundlegende Arbeiten:

Kurt Gerstenberg: Hans Multscher. Leipzig (1928).

Alfred Schädler: Die Frühwerke Hans Multschers. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 14 (1955), S. 385–444.

Manfred Schröder: Das plastische Werk Hans Multschers in seiner chronologischen Entwicklung. Dissertation Tübingen (1955); Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte 10. Tübingen (1955).

Manfred Tripps: Hans Multscher, seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467. Weissenhorn (1969).

Manfred Tripps: Das dunkle Jahrzehnt in der Stilbildung Multschers (1440–1450). In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 19 (1970), S. 1–14.

Ulrich Söding: Hans Multschers «Wurzacher Altar». In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge Band XLII (1991), S. 69–116.

Manfred Tripps: Hans Multscher – Meister der Spätgotik. Sein Werk, seine Schule, seine Zeit. Katalog zur Ausstellung in Leutkirch im Allgäu anlässlich des Stadtjubiläums (1993).

- 2 Ihren Namen haben die Tafeln von ihrem langjährigen Aufenthalt in der Galerie der Truchsessin von Waldburg-Zeil-Wurzach. Auf der Marientodtafel befindet sich die Inschrift, die diese Tafeln fest mit Multscher verbindet: «bitte got für hansen muoltscheren vo richehofe burg ze ulm haut dz werk gemacht do ma zalt m cccc xxxvii» – Bitte Gott für Hans Multscher von Reichenhofen, Bürger zu Ulm, hat das Werk gemacht, da man zählt 1437. Eine weitere Inschrift findet sich als Zweizeiler auf der Tafel mit dem Pfingstfest: HAHS NUOLTS CER VO RICHE / HOVEN HAVT GE – Hans Multscher von Reichenhofen hat ge(geben), gemacht?
- 3 Jüngst Ulrich Söding: Hans Multschers «Wurzacher Altar». In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge Band XLII (1991), S. 89 ff. und Irmtraud Dietrich (1992), S. 198 ff.
- 4 Charles Sterling: The Master of the «Landsberg» Altarwings. In: Kunsthistorische Forschungen, Otto Pächt zu Ehren. Salzburg (1972), S. 150–165.
- 5 Die ausführliche Untersuchung dazu bei Irmtraud Dietrich (1992), S. 218 ff.