

gänzt werden. Eine Handschrift aus dem Kloster Reuthin, sehr wahrscheinlich Ende des 15. Jahrhunderts nach dem Aussterben der Grafen VON HOHENBERG verfaßt, die heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien liegt und in der die einstigen Jahrtage der verschiedenen Grafen und Gräfinnen VON HOHENBERG zu einem Sammeljahrtag zusammengeschrieben sind, ragt als bedeutendste Quelle heraus. Eine große Zahl bekannter und bisher unbekannter Grafen und Gräfinnen werden darin in strophischer Form namentlich angeführt, wodurch völlig neue Erkenntnisse zur Genealogie der Grafen von HOHENBERG gewonnen werden konnten¹⁰.

Anmerkungen

- ¹ LUDWIG SCHMID: Geschichte des Grafenhauses ZOLLERN-HOHENBERG, 1862, S. 21.
- ² H. GRUNDMANN: Religiöse Bewegungen im Mittelalter, S. 221.
- ³ G. HOFFMANN: Kirchenheilige in Württemberg, S. 49.
- ⁴ L. SCHMID a.a.O., S. 145.
- ⁵ S. UHRLE: Das Dominikanerinnenkloster Weiler bei Esslingen, 1968, S. 12.
- ⁶ Reuthiner Regest Nr. 57 zu FRIEDRICH GAND, Anhang zur Arbeit (s. Anm. 8).
- ⁷ Reuthiner Regest Nr. 476.
- ⁸ FRIEDRICH GAND: Maria-Reuthin, Dominikanerinnenkloster und Hohenberger Grablege, 1973, Abb. S. 144.
- ⁹ L. SCHMID: Die Weilerburg einst und jetzt, 1877, S. 52 f.
- ¹⁰ H. DECKER-HAUFF: Die «Genealogia Reuthinensis», neue Quellen zur Geschichte des Hauses ZOLLERN-HOHENBERG, in: Festschrift des Fürstl. Hohenzoll. Haus- und Domänenarchivs Sigmaringen, 1973, S. 104 f.

Anmerkung der Redaktion

In diesem Zusammenhang mit dem Artikel über das Kloster Reuthin unterhalb von Wildberg, den wir in loser Folge noch durch weitere Arbeiten aus der Feder des Autors ergänzen wollen, sei auf das Buch von FRIEDRICH GAND (Maria-Reuthin. Dominikanerinnenkloster und Hohenberger Grablege. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1973. 218 Seiten. Erschienen in der Reihe: Göppinger Akademische Beiträge. Nr. 82) hingewiesen. Der Druck des ersten Teils der Tübinger Dissertation erschließt die Geschichte des Klosters, die von der Zeit um 1250 bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts reicht. Hier überrascht vor allem der starke Bezug zu dem Geschlecht der Grafen von HOHENBERG (worüber ja der vorliegende Aufsatz eingehend berichtet). GAND geht zunächst der Hohenberger Grablege nach, wobei er manchen interessanten Fund anzubieten hat, um dann eine sorgfältig ausgearbeitete Liste der Priorinnen und Schwestern vorzulegen. Erstaunlich ist für den Leser der Beleg, daß Reuthin über einen «gewaltigen Reichtum» verfügen konnte, was z. T. gegen die Regel des Dominikanerordens verstoßen hat, der solches, vielfach persönliche, Besitzstreben ablehnte. Gerade dieser wirtschaftliche Aspekt wirft viel für die Dörfer der näheren und weiteren Umgebung ab. Ein kurzer Abschnitt über das geistliche Leben beschließt das Buch. Auf diesem Sektor müssen noch weitere Untersuchungen angestellt werden, um den ganzen Reichtum und die Vielfalt der überlieferten geistlichen Texte auszuschöpfen. Einzusehen ist, daß GAND Teil 2 mit den Regesten und Teil 3 mit den weiteren Regesten, Lagerbuch-Belegen und Hinweisen auf Handschriften und Inkunabeln nicht mehr publizieren konnte, wenn dies natürlich auch eine fühlbare Schmälerung der Informationen über dieses Kloster bedeutet. Hier soll unsere Aufsatzfolge etwas Abhilfe schaffen.

Eine Reihe thronender Gottesmütter Manfred Tripps und deren Verbindung zum frühen Schaffen Multschers

MANFRED SCHRÖDER befaßte sich in seiner 1955 unter dem Titel «Das plastische Werk MULTSCHERS in seiner chronologischen Entwicklung» veröffentlichten Dissertation hauptsächlich mit dem Problem, Licht in die stilistische Entwicklung insbesondere des frühen plastischen Oeuvres des in Reichenhofen im Allgäu gebürtigen und ab 1427 (bis zu seinem Tode im Jahre 1467) in Ulm ansässig gewesenen Bildhauers (und Malers?) HANS MULTSCHER zu bringen. Dabei schien SCHRÖDER, so wie die Dinge sich damals darboten, der methodisch aussichtsreichste Weg zu sein, von dem gesicherten Spätwerk MULTSCHERS ausgehend, das uns eine verhältnismäßig eindeutige Vorstellung von der künstlerischen Eigenart des Meisters gewährt, allmählich rückwärts in den Bereich seines frühen Schaffens vorzudringen. SCHRÖDER konnte es von

vornherein nicht so sehr darauf ankommen, das persönliche Wirken Multschers in monographischer Art herauszuarbeiten oder eine genaue Scheidung der verschiedenen Hände innerhalb der zweifellos sehr umfangreichen Tätigkeit der Werkstatt vorzunehmen, ihm ging es vor allem darum, diese letztere als Ganzes zu betrachten und zu versuchen, die Grundlinie des Verlaufs der künstlerischen Entwicklung und ihres richtunggebenden Einflusses klarzustellen. Bei diesem Bemühen befaßt sich SCHRÖDER neben den großfigurigen Werken auch mit der überkommenen Kleinskulptur des Meisters, seiner Werkstatt und seines Stilkreises (insbesondere mit einer Reihe von auf uns gekommenen thronenden Gottesmüttern und deren entstehungszeitlicher Reihenfolge). Die dabei angenommene chronologische Ordnung aus neuer Sicht heraus zu betrachten und mittels Entdeckungen



und Forschungsergebnissen zu revidieren bzw. neu aufzuzeigen, soll im folgenden unsere Aufgabe sein. Die dabei zutage tretenden Fakten sind geeignet, eine zweite Aufgabe zu erfüllen: Die Ergebnisse, die die MULTSCHERforschung bezüglich der stilistischen Entwicklung der Großbildwerke des Meisters zu erarbeiten vermochte, auch vom stilistischen Entwicklungsgeschehen der Kleinskulptur her zu belegen. Es erscheint notwendig, zunächst einmal die Ausgangsbasis unseres Vorhabens aufzuzeigen, d. h. mit dem methodischen Vorgehen von SCHRÖDER bekannt zu machen.

SCHRÖDER setzt das bisher (und vielleicht noch immer)¹ einzige überkommene sitzende Kleinbildwerk von der Hand MULTSCHERS, die thronende Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Abb. 1), hinter eine Reihe von handwerklich guten, jedoch mehr werkstattmäßig ausgeführten Sitzmadonnen und möchte es dementsprechend «um 1450» entstanden sehen². Er nimmt dabei folgende zeitliche Ordnung an: eine thronende Muttergottes in Kloster-Wald (1435/40, Abb. 2); eine sitzende Madonna in der Pfarrkirche zu Unteressendorf bei Biberach (um 1440, Abb. 3); eine Figur (nach 1440), die sich ehemals in der Sammlung JACQUES MÜHSAM in Berlin befand³; eine sitzende Gottesmutter mit kniendem König im Museum der Stadt Ulm (1440/45)⁴; eine Thronmadonna in Tiefenbach am Federsee (um 1445, Abb. 4); und (als *eigenhändigen Abschluß Multschers*) das in München bewahrte Andachtsbild, das seiner Meinung nach um 1450 entstanden ist. Demgegenüber stützt die von mir ermittelte Ansetzung des Münchener Bildwerks (um 1434/35)⁵ die diesbezügliche, anhand stilkritischer Vergleiche mit dem Gottvater auf der Grabsteinvisierung für Herzog LUDWIG (1435)⁶, der Maria vom «Wurzacher» Anbetungsbild (1437, Abb. 5) und mit den Resten der Skulpturen am KARGretabel im Ulmer Münster (1433)⁷ überzeugend dargelegte Beweisführung von SCHADLER⁸. Dieser sieht in dem in München bewahrten Andachtsbild das künstlerisch weit überlegene Vorbild zu den sitzenden Madonnen in Kloster-Wald und Unteressendorf. Beide Skulpturen sind bereits 1927 von GERSTENBERG durch stilkritische Vergleiche mit dem Anbetungsbild des «Wurzacher» Altars von 1437 als Schulwerke der MULTSCHERwerkstatt erkannt und «um 1430» datiert worden⁹. SCHADLER und SCHRÖDER haben durch stichhaltige Argumente die zeitliche Ansetzung

von GERSTENBERG widerlegt und beide Bildwerke übereinstimmend «den Jahren nach 1435» und «um 1440» zugewiesen¹⁰. Sehr überzeugend ist die Feststellung von SCHADLER, daß die Sitzmadonna in Kloster-Wald eine Replik der thronenden Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum darstellt¹¹; SCHRÖDER hält seinerseits das sitzende Muttergottesbild in Unteressendorf – meines Erachtens mit Recht – für ein seitenverkehrtes Gegenstück der Sitzmadonna in Kloster-Wald¹². Das Andachtsbild im Bayerischen Nationalmuseum zu München muß also nicht als End-, sondern als Anfangspunkt der von SCHRÖDER im Hinblick auf die zeitliche Einordnung der übrigen Figuren richtig zusammengestellten Reihe sitzender Madonnenbilder gewertet werden¹³. Diese läßt sich im übrigen weiter vervollständigen: Eine thronende Muttergottes in Weißenstein (Abb. 6) zeigt einerseits im Kopftypus deutliche Zusammenhänge mit den Sitzmadonnen in der Pfarrkirche zu Unteressendorf (um 1440) und in der ehemaligen Sammlung MÜHSAM in Berlin (nach 1440). Sie wiederholt jedoch in der Art ihrer Gewandbehandlung nicht die Faltenanordnung dieser Figuren, sondern folgt deutlich dem auf der Anbetungsszene des «Wurzacher» Altars gegebenen Vorbild. Die Variationsbreite und Entwicklungsfähigkeit des Urhebers der Weißensteiner Skulptur war aber nicht weit genug gespannt, um den hier vorgezeichneten Umbruch in der Gewanddisposition des «Weichen Stils» in die für die Spätgotik bezeichnende Art der Wiedergabe zu bewältigen. Wenn wir bedenken, daß abhängige Handwerker die Eindrücke, die sie von den führenden Künstlern ihrer Zeit erhalten, etwa mit zehnjähriger Verspätung zu verarbeiten in der Lage sind, so müssen wir anhand des an der Sitzmadonna in Weißenstein erkennbaren Bemühens ihres Meisters, der über den «Weichen Stil» hinausführenden Entwicklung Rechnung zu tragen, für die Entstehungszeit dieses Kleinbildwerkes die Jahre um 1445 annehmen¹⁴. Eine sitzende hl. Anna Selbdritt in Wiesensteig¹⁵ hängt deutlich erkennbar mit der thronenden Muttergottes aus der Sammlung JACQUES MÜHSAM in Berlin (nach 1440) zusammen und dürfte damit ebenfalls den Jahren um 1445 zuzurechnen sein.

Neuerdings wird meine Vervollständigung der Reihe noch bereichert durch eine nur dreizehn cm hohe, vollrunde Apfelholzstatuette im Schweizer Landesmuseum in Zürich (Abb. 7), die ALFRED SCHADLER in die kunstgeschichtliche Forschung eingeführt¹⁶ und überzeugend als eine zwar nicht eigenhändige, trotzdem aber als *eine geistvolle Variante von Multschers Werk* gewertet hat. Seiner Meinung nach ist

Abb. 1: HANS MULTSCHER, Thronende Muttergottes. Bayerisches Nationalmuseum München.
(Foto: Bayerisches Nationalmuseum München.)

sie keine Kopie oder Replik, sondern scheint ihm vielmehr das Werk eines eigenständigen Mitarbeiters der Multscherwerkstatt zu sein, das wohl bald nach der Münchener Marienfigur entstanden ist. Ich schließe mich der Meinung von SCHÄDLER an und bin ebenfalls überzeugt, daß diese sehr qualitätvolle Werkstattarbeit im Anschluß an das Münchener Andachtsbild kurz nach 1435 geschaffen worden sein dürfte. Sie reiht sich dadurch unter die Anfangsglieder unserer Kette ein. Aus der Nähe dieses MULTSCHERmitarbeiters dürfte auch eine heute als Fragment, als Büste zu existieren gezwungene weibliche Heilige stammen (Abb. 8), die im Museum zu Esztergom (Ungarn) bewahrt wird, und die ich hiermit in die Forschungsliteratur einführen und zur Diskussion stellen möchte¹⁷.

Außer dem Torso in Esztergom hat die kunsthistorische Forschung bisher auch ein Bildwerk von hoher Qualität außeracht gelassen, das ebenfalls Verbindung zum frühen Schaffen und zum künstlerischen Werdegang MULTSCHERS hat, insbesondere zu seinen thronenden Gottesmüttern¹⁸ und denen aus seinem Stilkreis: das sog. ERSERSche Votivbild im Alten Friedhof zu Heilbronn (Abb. 13)¹⁹. Einer Dissertation (1909) zufolge²⁰ handelt es sich dabei um den letzten Rest eines damals im Historischen Museum zu Heilbronn noch vollständig bewahrten Epitaphs aus der abgebrochenen Kirche des Heilbronner Karmeliterklosters und erinnerte an ein Mitglied der im Mittelalter in der damaligen Reichsstadt sehr bedeutend gewesenen Patrizierfamilie ERER, die bei den Karmeliten ihre Grablege hatten²¹. Leider wurde trotz früherer Hinweise²² die hohe Qualität des Bildwerkes, das den Zweiten Weltkrieg im Lapidarium des Heilbronner Museums fast unversehrt überstanden hatte, von den damals Verantwortlichen erneut nicht erkannt und die Reliefplatte bei der Ausräumung der Museumsruine im Februar 1952 (zusammen mit anderen Epitaphen und Tumbendeckeln) in den mittelalterlichen, den sog. Alten Friedhof gebracht und dort unglücklicherweise auch noch an der Nordwestecke der Umfassungsmauer eingelassen. So ist das bei seiner Versetzung mit Ausnahme einiger unwesentlicher Beschädigungen – abgebrochen waren die rechte Hand und der Unterarm des knienden Stifters, der Kopf des linken Vorhangengels und beide Arme des Jesuskindes – völlig intakte Bildwerk während der stark zwanzig Jahre bis zu seiner jüngsten Wiederentdeckung²³ hinsichtlich seiner Oberfläche und deren einstiger überaus qualitätvoller Bearbeitung fast völlig zerstört worden. Doch ist trotz der schädigenden Einflüsse von Regen, Windschliff und Industrieabgasen die ehemals hohe



Abb. 2: Unbekannter Meister, Thronende Muttergottes. Kloster-Wald, ehemalige Zisterzienserklosterkirche. (Foto: Hans Nagel, Heilbronn-Böckingen.)

Qualität des Kunstwerks noch immer erkennbar. Sie wird bestätigt durch ein altes Foto, das sich in der Abbildungssammlung des Stadtarchivs Heilbronn glücklicherweise erhalten hat²⁴ (Abbildung 13).

Das Bilddokument zeigt in der rechten Bildhälfte eine gekrönte thronende Muttergottes, die das segnende Kind auf dem Schoß hält. Die Gruppe wird von zwei stehenden bzw. schwebenden Engeln umgeben, die hinter ihr nischenförmig eine Drapeurie halten. Die Himmelskönigin wendet sich von ihrer parallel zum Reliefgrund stehenden Thronbank aus einem männlichen Adoranten zu, der genau in der geometrischen Bildmitte vor ihr auf einer vier-



Abb. 3: Unbekannter Bildhauer, Thronende Muttergottes. Unteressendorf (Kreis Biberach), Pfarrkirche. (Foto: Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn.)

eckigen Plinthe kniet. Über dem Haupt des knien- den Stifters greift aus der das Relief nach oben hin abschließenden Hohlkehle eine Hand in die Szene und hält eine gerade soweit zwischen ihren beiden Enden aufgerollte Schriftrulle, daß die dadurch entstandene Schreibfläche einen Namen, wahrscheinlich den des Namenspatrons des Adoranten, getragen haben könnte²⁵. Die linke Bildhälfte dagegen zeigt keinerlei figürliche bzw. szenische Darstellung, sondern ist allein der übergroßen Wiedergabe des ERERSchen Familienwappens (Schild, Helm, Helmzier und Decken) gewidmet. Die gesamte Reliefplatte wird an der linken, oberen und unteren Kante von einer tiefen Hohlkehle umrahmt, die ihrerseits nach außen hin von einem umlaufenden wulstigen Rundstab begrenzt wird, und in die (nahe der linken oberen Ecke) zwei Ähren von der Helmzier des Wappens (mit Ähren geschmückte Büffelhörner) hineinragen. Rechts von der aus der Hohlkehle fassenden Hand greift in der Nähe der

rechten Ecke die massige Krone der thronenden Muttergottes auf die Hohlkehle über. Vor dem senkrechten Teil der Hohlkehle, dort wo diese die Darstellung nach rechts hin abgrenzt, schwebt, teils in, teils vor der Kehle der kleinere der beiden Draperieengel. Die übrigen, bei KATHARINA KÖPCHEN (1909) noch beschriebenen Teile des architektonischen Rahmens des einstigen Epitaphs fehlen²⁶. Mutet der hier beschriebene Habitus des Bildwerks bereits auf den ersten Blick überaus burgundisch an, so erinnert es darüber hinaus auch in starkem Maße an jene nordfranzösischen und niederländischen steinernen Votivnischen und Nischenretabel und deren Darstellungsinhalte, die GERSTENBERG (1928) erstmals aufgezeigt und zu einer Reihe zusammengestellt hat, und die ich (1969) in meinem MULTSCHERBUCH um einige wichtige Neuentdeckungen bereichern konnte²⁷. Unser Eindruck, bei dem in Heilbronn (in stark beschädigtem Zustand) überkommenen Relief handele es sich um eine süddeutsche Weiterentwicklung jener Anbetungsszenen, wie wir sie aus dem mittelalterlichen burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreis aus der Zeit um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert kennen, wird stark gestützt durch die Beschreibung des architektonischen Rahmens des einstigen Gesamtwerkes durch KATHARINA KÖPCHEN. Sie hatte dieses 1909 in Heilbronn noch gesehen und sagt über die architektonische Rahmung des Epitaphs, diese habe sich von ihrem Typus her *ganz dem Mittelschrein eines Schnitzaltars genähert*²⁸. Und über das uns davon lediglich überkommene Reliefbild, das ganz offensichtlich die ehemalige Schreinrückwand darstellte, berichtet sie, es habe sich dadurch in einer *Nische oder Schrein* befunden. Die in Heilbronn seit 1909 verlorengegangene architektonische Rahmung des sog. ERERSchen Votivbildes scheint demnach mit großer Wahrscheinlichkeit in der Tradition jener bereits von GERSTENBERG und mir aufgezeigten, zur Zeit von MULTSCHERS Gesellenwanderung im burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreis Mode gewesen Votivnischen oder – besser gesagt – steinernen Kapellenschreine²⁹ gestanden zu haben, die MAX HASSE von ihrer Aufgabe her mit dem so treffenden Begriff «Guckkastenbühne» gekennzeichnet hat³⁰. Die dabei beabsichtigte raumillusionistische Wirkung kommt an dem in Heilbronn überkommenen Bildwerk noch deutlich an jener Partie zur Geltung, wo im Bereich der rechten Bildkante – ausgehend von der thronenden Muttergottes über die Seitenwange der Thronbank, die Draperie und den rechten Engel, die darüberliegende tiefe Hohlkehle und die ebenfalls tiefen, schattenwerfenden Höhlungen



Abb. 4: Unbekannter Bildhauer, Thronende Muttergottes. Tiefenbach am Federsee.
(Foto: Hans Nagel, Heilbronn-Böckingen.)

des Reliefgrundes um das Haupt der Muttergottes, um den Leib des Kindes und am rechten Flügel des rechten Engels – eine tiefe Raumillusion erzeugt wird. Wobei insbesondere der Typus der Engel und des von ihnen ausgespannten Stoffes, die Art und Weise ihrer Gewänder- und Flügelformen, ihrer Körperhaltung, so wie das Gesicht und die Haarbildung des rechten Engels, – der Kopf des linken fehlt leider, doch läßt die diagonal durch den Schädel verlaufende, d. h. vom Kinn zum Hinterkopf führende Bruchstelle und deren Umrißlinie eine ähnliche Kopf- und Haarbildung erahnen – in überaus starkem Maße an ein weiteres, allerdings in viel größeren Ausmaßen und in reicherer Ausstattung

(1433) im Ulmer Münster ins ulmisch-oberschwäbische umgesetztes, ebenfalls im burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreis verwurzeltes Beispiel erinnern: An das (leider ebenfalls arg beschädigte) KARGretabel von der Hand des HANS MULTSCHER³¹.

An die sog. Ulmer KARGnische erinnert neben den vorhangtragenden Engeln, deren Kopf-, Gesichts- und Haarbildung, ihrer typischen Körperhaltung und ihren Gewändern insbesondere die Draperie selbst. So die Art wie von der Mitte der rechten Bildhälfte aus (von einem unsichtbaren Punkt hinter dem Haupt Mariens) nach beiden Seiten hin, d. h. zur rechten Hand des linken Engels und zur linken des rechten hin, der Stoff abfällt; ebenso der dabei entstehende Umschlag an der Oberkante des Tuches. Große Übereinstimmung mit dem Vorhang des Kargretabels zeigen auch die Fransen am unteren Saum der Draperie auf dem ERERSchen Motivbild und die Falten und Dellen des Stoffes. Insbesondere auch in der Art, wie sich die Körper der leicht über dem Boden schwebenden Engel hinter diesem Stoff abzeichnen. Dies gilt ganz besonders für das kontrapostartig angezogene rechte Knie des linken Engels. Dabei fällt auf, daß die Heilbronner Himmelsboten in manchen Anklängen bereits Tendenzen anmelden, wie wir sie für die verlorenen Draperiefiguren des «Wurzacher» Altars, der besser «Das Landsberger Retabel» hieße (1437), zu rekonstruieren vermögen³², und wie sie uns (darüber hinaus) vom späteren Sterzinger Retabel (1456–59) überliefert sind. Interessant zu vergleichen, wie dabei nicht nur bei den überkommenen Draperieengeln am Ulmer KARGretabel, sondern auch bei den beiden mittleren vom Sterzinger Altar das Gewand in gleicher Weise und mit nahezu völlig übereinstimmender Faltenbildung über die Hüftkordel bzw. den Gürtel fällt, wie dies beim rechten Heilbronner Engel der Fall ist. Beim linken läßt die gesamte übereinstimmende Faltenbildung oberhalb der verdeckten Hüftpartie für die zum großen Teil nicht sichtbare Gürtellinie eine gleiche Lösung erahnen. Zugleich aber hat die Engelsfigur am ERERSchen Motivbild in ihrem ganzen Habitus – insbesondere in der Gesichts- und Haarbildung – nicht nur viel Verwandtes mit dem linken Vorhangengel vom Landsberger Arztgrabmal (aus dem Stilkreis

Abb. 5: Unbekannter Maler (Werkstattgenosse des HANS MULTSCHER), Anbetung der Heiligen Drei Könige. Flügelgemälde des sog. «Wurzacher» Altars. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
(Foto: Walter Steinkopf, Berlin.)





bzw. der Stilnachfolge MULTSCHERS)³³ und mit den beiden rechten Sterzinger Draperieengeln (von der Hand des Meisters selbst), sondern auch mit dem Konsolengel im Aachener Münster³⁴, den ALFRED SCHÄDLER dem jungen HANS MULTSCHER als eigenhändiges Werk aus der Zeit seiner Wanderjahre überzeugend zugeschrieben hat³⁵. Zugleich zeigt die Heilbronner Figur auch enge Verwandtschaft zum rechten Knappen vom Ostfenster des Ulmer Rathauses. Auf das KARGretabel wiederum verweisen der in Heilbronn in der Mitte der Darstellung kniende Adorant, wahrscheinlich HANS ERER d. Ä.³⁶, – er gleicht in Haltung und Kleidung völlig der Gestalt des ebenfalls als kniender Stifter in der linken unteren Ecke beim architektonischen Rahmen des KARGaltars auf die Wand gemalten KONRAD VON KARG, den ich dort mittels eines Infrarotfotos unter späteren Übermalungen entdecken konnte³⁷ – und die das ehemals als Schreininhalt fungierende Heilbronner Relief an drei Seiten umziehende Hohlkehle. Sie gleicht mit ihrem wulstigen Rundstab insbesondere dort dem oberen Abschluß der KARGnische, wo sie das Heilbronner Bildwerk ebenfalls nach oben hin abschließt und dem Steinbefund nach ursprünglich darüber ein ähnliches Kranzgesimse getragen haben dürfte, wie das Ulmer Werk. Der in Heilbronn vor jenem Teil der Hohlkehle schwebende Engel, der das Relief nach rechts abschließt, scheint ein Vorläufer jener Engel zu sein, die MULTSCHER später mittels einer überaus genialen Lösung zu jenem Engelskorso gestaltet hat, den er der die KARGnische (ebenfalls nach drei Seiten) umrahmenden Hohlkehle einverleibt hat. Die Stifterfigur in Heilbronn hat ihrerseits nicht nur die oben aufgezeigten Übereinstimmungen mit dem gemalten Stifter am KARGretabel, sondern die röhrenförmigen, lang und schön an seinem Übermantel herabfallenden Falten erinnern sehr stark an diejenigen am Gewand des linken Knappen vom Ostfenster des Ulmer Rathauses und am Mantel Kaiser Karl d. Gr. aus derselben Figurengruppe und an deren bereits früher aufgezeigte Vorbilder: an die Falten vom Gewand des Engels am Mosesbrunnen des KLAUS SLUTER in der Kartause von Champmol (Burgund) und an diejenigen vom Gewand des Klagenden Mönches (Nr. 20) vom Grabmal des Herzogs PHILIPP VON BURGUND, der heute in Dijon im Musée des Beaux-Arts bewahrt wird. Die Asymmetrie der Heilbronner Darstellung erinnert ebenfalls an burgundische Vorbilder, insbe-

sondere an die asymmetrische Einteilung des Grabsteins aus der Kathedrale in Nevers, der sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet^{37a}. Dort finden wir auch eine ähnliche umrahmende Hohlkehle mit wulstartigem Rundstab, wie er uns am Heilbronner Grabstein überliefert ist.

Die Heilbronner Thronmadonna selbst erweckt ebenfalls Erinnerungen an burgundisch-nordfranzösisch-niederländische Vorbilder, aber auch an Gewandpartien der thronenden Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum in München und an die Landsberger Muttergottes³⁸. Insbesondere an eine Reihe von Bildwerken aus ihrem Stilkreis und ihrer Stilfolge, die bei MANFRED SCHRÖDER zusammengestellt ist³⁹; vom Kopftypus, von der Gesichtsbildung und der massigen Krone her ganz besonders an die späte Muttergottes aus Ochsenhausen (heute im Besitz des LIEBEG-Hauses zu Frankfurt am Main)⁴⁰. Doch finden sich solch massige Kronen nicht nur in MULTSCHERS Alterswerk und dessen Stilkreis, sondern auch an frühen Werken des Meisters und seiner Schule. Dementsprechend erinnert die Krone der Heilbronner Sitzfigur auch an die massige des Königs von Ungarn am Ostfenster des Ulmer Rathauses (1427), sowie an die Kronen der beiden weiblichen Heiligen aus der MULTSCHERwerkstatt, die sich heute in Schloß Haus bei Hagelstadt befinden und ursprünglich aus Mittenhausen stammen. Sie gehen ebenfalls auf nordfranzösische Vorbilder zurück, wie sich an den Kronen der Marienfiguren im Epitaph des JEHAN DE BOOS (gest. 1438) und der CATHERINE BERNARD (gest. 1463) in der Kathedrale von Tournai und einer als Abbildung (Holzschnitt) überkommenen Marien- trauung (in einem abgebildeten Nischenschrein) – sie wird heute in der Biblioteca Riccardiana in Florenz bewahrt – ablesen läßt.

Von den zuvor aufgezeigten Merkmalen aus MULTSCHERS Schaffen der reifen Mannesjahre und dem seines Altersstiles, die sich – wie wir festgestellt haben – vereinzelt in dem in Heilbronn überkommenen Andachtsbild feststellen lassen, mag es wohl herrühren, daß KATHERINA KÖPCHEN unbeschadet aller übrigen Kriterien, wie etwa die Verwandtschaft mit Stilmerkmalen des burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreises zu Beginn des 15. Jahrhunderts und das noch tiefe Verhaftetsein des Heilbronner Bildwerks in den Ausdrucksformen des «Weichen Stils», die in summa auf eine frühere Entstehungszeit hinweisen, das Heilbronner Relief für einen ehemaligen dortigen mittelalterlichen Bürgermeister in Anspruch nimmt, der 1457 gestorben ist⁴¹. MORIZ VON RAUCH will es zufolge einer lokalhistorischen Veröffentli-

Abb. 6: Unbekannter Bildhauer, Thronende Muttergottes. Weißenstein, Pfarrkirche.
(Foto: Hans Nagel, Heilbronn-Böckingen.)

chung (1925) gar für den 1480 verstorbenen HANS ERER d. J. entstanden wissen⁴². Wobei VON RAUCH allerdings annimmt, das Bildwerk könne, wie damals üblich, schon viele Jahre vor dem Tode des Betreffenden in Auftrag gegeben worden und daher und zufolge der Stilkriterien bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

Merkwürdig jedoch mutet an, und das ist meines Erachtens bisher bei beiden Datierungsversuchen übersehen worden, daß trotz aller Merkmale, die sich als Hinweise auf spätere Stilstufen MULTSCHERS und seiner Schule in dem Heilbronner Bildwerk finden lassen, der weiche Stil – wie oben bereits angedeutet – noch in einem überaus großen Maße vorherrscht. Dies kommt außer an den Gesichtern, deren Form und Schnitt, insbesondere an den reich und schön herabfließenden Falten der Gewänder der Figuren zum Ausdruck. Besonders deutlich wird dies bei der Gewandbehandlung der Muttergottes, aber auch an den Röhrenfalten am Mantel des Stifters, an der Faltengebung der Engelsingewänder und des von den Himmelsboten ausgespannten Stoffes. Hinzu kommt die schöne, weich verspielte und viel Raum einnehmende Art, wie die fein gearbeiteten Decken und die Ähren der Helmzier des ERERSchen Wappens fast die Hälfte der Fläche der gesamten Darstellung einnehmen. Die Schüsselfalten, die am Gewand der thronenden Muttergottes in Heilbronn von deren linkem Ellbogen kaskadenartig bis hin zum Sockel der Thronbank fallen, gleichen in hohem Maße denen, die MULTSCHER am Gewand der stehenden Muttergottes in Allgäuer Privatbesitz (vor 1427)⁴³ von deren linkem Arm aus bis hin zur Höhe des linken Fußknöchels gegeben hat. Die einem doppelt übereinander geschriebenen großen W ähnelnde Faltenpartie zwischen den Knien der Heilbronner Sitzmadonna und der Zone der Fußspitzen der Gottesmutter findet sich in der gleichen Zone in ähnlicher Form bei der thronenden Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum wieder. Das auffallend große Kind ist beiden ebenfalls gemeinsam. Das Heilbronner ähnelt vom Typus her dem Kind der thronenden Gottesmutter mit kniendem König (aus dem Stilkreis HANS MULTSCHERS) im Ulmer Museum⁴⁴. Das Merkwürdigste an dem in Heilbronn überkommenen Bildwerk jedoch ist, daß die überaus starken burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Stilmerkmale zwar durchaus nicht unharmonisch, andererseits aber ohne jeden Versuch einer Synthese (und damit völlig separat) neben jenen in dem Werk enthaltenen Stilelementen stehen, die man gemeinhin als ulmisch-multscherisch bezeichnet. Wobei mit ulmisch-multscherisch das

gemeint ist, was MULTSCHER an ganz persönlicher Stilbildung neu mit nach Ulm gebracht hat. Das heißt, der hochqualifizierte Meister des Heilbronner Bildwerks muß zwar alle Quellen gekannt haben, aus denen MULTSCHER schöpfte: 1. also die Synthese aus seinem persönlichen Genie, den Prägungen seiner in der Allgäuer Heimat vermuteten Ausbildung⁴⁵ und den Einflüssen des burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreises während seiner Gesellenwanderung, 2. die mitgebrachten, noch unverarbeiteten Eindrücke (wie

Abb. 7: Unbekannter Bildhauer (Werkstattgenosse des HANS MULTSCHER), Thronende Muttergottes (Kind verloren). Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. (Foto: Rosgartenmuseum Konstanz.)





Abb. 8: Unbekannter Bildhauer, unbekannte weibliche Heilige (ehemals ganzfigurig, heute Büste). Estzergom (Gran), Ungarn, Christliches Museum. (Foto des Verfassers.)

z. B. Skizzenbücher, Musterbücher u. ä.)⁴⁶, 3. aber hatte er jedoch mittels dieser Faktoren (noch) nicht jenen Prozeß eingeleitet, der das persönliche Schaffen HANS MULTSCHERS nach der Rückkehr in die Allgäuer Heimat und während des ersten Jahrzehnts in Ulm kennzeichnet, und der als erstes für die Großskulptur des Meisters von ALFRED SCHÄDLER erkannt worden ist: Die Synthese der zwei von mir oben aufgezeigten Faktoren mit bestimmten Tendenzen der in der Krise des «Weichen Stils» stehenden einheimischen Werkstätten. Dieser Synthesisierungsprozeß nämlich setzte, wie SCHÄDLER nachgewiesen hat, etwa zu dem Zeitpunkt ein, als MULTSCHER vor der endgültigen Niederlassung in Ulm (1427) im Anschluß an seine Gesellenwanderung durch Burgund, Nordfrankreich und die Niederlande etwa für die Jahre zwischen 1425–1427 zunächst in die Allgäuer Heimat zurückgekehrt und dort mit dem Schaffen der einheimischen Werkstätten in Berührung gekommen war. Und eben dieser typische, bereits an den beiden ersten in der Heimat nach der Rückkehr MULTSCHERS entstandenen Gottesmüttern nachweisbare, den besonderen Stil jener Jahre prägende Prozeß ist in dem Heilbronner

Bildwerk noch in keiner Weise spürbar. Es ist, als habe die Berührung der beiden vorerwähnten, im Heilbronner Bildwerk vielfach enthaltenen Komponenten mit der entscheidenden dritten noch nicht stattgefunden, als sei der Meister des ERSERSchen Votivbildes mit ihr noch nicht in Berührung gekommen gewesen⁴⁷.

Dafür und für das noch unvermischte, sozusagen das nur vermengte Nebeneinander der für MULTSCHERS frühe Stilbildung mit maßgebenden zwei Grundfaktoren (ohne den dritten) gibt es meines Erachtens angesichts der hohen, nahe an das bisher bekannte eigenhändige Schaffen MULTSCHERS aus der ersten Reifezeit und dem des Beginns der reifen Mannesjahre heranreichenden Qualität des Heilbronner Bildwerkes nur zwei Erklärungen. Entweder wir haben in dem ERSERSchen Votivbild ein eigenhändiges Werk HANS MULTSCHERS aus der letzten Etappe seiner Gesellenwanderung vor uns⁴⁸, oder aber die in Heilbronn überkommene thronende Muttergottes mit kniendem Stifter ist während des ersten Dezenniums der Arbeitsaufnahme MULTSCHERS in Ulm in dessen Werkstatt von einem begabten Mitarbeiter des Hauptmeisters geschaffen worden. Dieser Geselle mußte nahe an das Genie Meister Hansens herangereicht haben. Ihm mußten zudem die gesamten Niederlegungen der Eindrücke MULTSCHERS von seiner weiten Gesellenwanderung (Muster- und Skizzenbücher u.s.w.) zugänglich gewesen sein. Als ein derart privilegierter Mitarbeiter des Hauptmeisters dürfte wohl am ehesten sein Bruder HEINRICH MULTSCHER in Frage kommen, zumal dieser sich für die Zeit der Gründerjahre von MULTSCHERS Freiwerkstatt in Ulm urkundlich als Werkstattgenosse von Meister HANS und außerdem als «Pildhower» nachweisen läßt. Wobei uns das Dokument noch berichtet, daß er auch als Stellvertreter seines Bruders HANS für diesen geschäftliche Angelegenheiten, wie z. B. die Eintreibung von Kundenforderungen wahrnahm⁴⁹. Sollte das Heilbronner Werk von seiner Hand stammen, so müßte HEINRICH MULTSCHER so stark von dem Neuen, das sein Bruder HANS aus den großen Kunstzentren der damaligen Welt mitgebracht hatte, fasziniert gewesen sein, daß er sich darüber völlig vergaß und über dem Lernprozeß des Nacheiferns und Aneignens das Geschehen in den einheimischen Werkstätten und die Auseinandersetzung damit so lange außer acht ließ, bis er seinen Informationsrückstand aufgeholt hatte⁵⁰. Dabei wirft sich die Frage auf: Wie sind in diesem Falle jene vereinzelt in dem Heilbronner Relief vorhandenen Merkmale zu erklären, die, ersten zarten Austrieben gleich, schon typische Kriterien aus

HANS MULTSCHERS Stil der reifen Mannesjahre und seines Altersstils erstmals anmelden? Ich lasse die Frage offen (Damit auch die Frage nach einer endgültigen Eingrenzung der möglichen Entstehungszeit des Heilbronner Reliefs).

Beim heutigen Stand der Forschung läßt sich darüber nur soviel aussagen: Im Falle einer eigenhändigen vorulmischen Entstehung des ERERSchen Votivreliefs durch HANS MULTSCHER würden wir die thronende Muttergottes im Alten Friedhof zu Heilbronn der hier aufgezeigten Reihe von thronenden Gottesmüttern voranzustellen haben. Gleichzeitig müßten wir das Heilbronner Madonnenrelief als den Prototyp dieser süddeutsch-ulmisch-oberschwäbischen Reihe betrachten. Sollte es sich um die Arbeit eines engen und an die Begabung des Hauptmeisters heranreichenden Mitarbeiters der Ulmer MULTSCHERwerkstatt handeln, hinter dem sich möglicherweise dessen Bruder verbirgt, dürfte das Heilbronner Madonnenrelief wohl nach der Fertigstellung des Ulmer Kargretabels (1433) und der im Bayerischen Nationalmuseum zu München bewahrten thronenden Muttergottes (um 1435), beide von der Hand des HANS MULTSCHER, entstan-

Abb. 9: Unbekannter Bildhauer, hl. Dorothea (Ausschnitt). Fürstlich Hohenzollersche Sammlung, Sigmaringen. (Foto: Dr. Manfred Schröder, Stuttgart.)



Abb. 10: Unbekannter Bildhauer, hl. Alexander (Ausschnitt). Wienhausen, Klosterkirche. (Foto des Verfassers.)

den sein. Als terminus ante quem zeichnet sich das Jahr 1440 ab. Denn ein derart begabter Mitarbeiter, dessen Autorschaft ein Werk von so hoher Qualität zu erzeugen vermochte, wie es das Heilbronner der Beschreibung bei KATHARINA KÖPCHEN, der erhaltenen Abbildung und selbst dem heute stark beschädigten Zustand zufolge einmal gewesen ist, dürfte wohl kaum mit einer Reflexverzögerung gearbeitet haben, die der stilistischen Entwicklung des Hauptmeisters mit einem größeren zeitlichen Abstand als höchstens fünf Jahre gefolgt sein dürfte⁵¹. In diesem Falle also müßten wir die thronende Muttergottes auf dem ERERSchen Votivrelief unter die ersten Glieder unserer Kette einreihen. Die Annahme einer solchen Entstehungszeit würde zudem – gegen VON RAUCH – mit der (unausgesprochenen) Meinung von KATHARINA KÖPCHEN zusammengehen, die (1909) das Heilbronner Epitaph für den 1457 verstorbenen «Bürgermeister BÄRLIN von Heilbronn»⁵² in Anspruch nimmt, wobei sie ganz offensichtlich das ERERSche Wappen wegen dessen springendem Bärenhaupt mit dem Schildbild der BERLIN (drei Beren = Fischnetze) verwechselte⁵³. Wenn man nämlich bedenkt, daß der 1457 verstorbene HANS ERER d. Ä. der 1449 «Altbürger-



Abb. 11: Unbekannter Bildhauer, stehende Muttergottes mit Kind. Öpfingen (Alb-Donau-Kreis), Pfarrkirche. (Foto: Landesdenkmalamt Stuttgart.)

meister» genannt wird, der Sitte seiner Zeit entsprechend sein Epitaph bereits während seiner besten Mannesjahre in Auftrag gegeben hatte, so kann das ERERSche Votivrelief, auf dem er mit großer Wahrscheinlichkeit kniet, auch von da her zwischen 1435 und 1440 entstanden sein. Bedenklich dagegen scheint mir die Hypothese von MORIZ VON RAUCH, der zwar (1925) den heraldischen Irrtum von KATHARINA KÖPCHEN richtig stellte⁵⁴, dabei aber das Relief für den Vater des 1480 verstorbenen HANS ERER d. J., KONRAD ERER oder dessen Bruder HANS in Anspruch nimmt und wegen deren Sterbe-

daten (nach der Mitte der fünfziger Jahre, HANS d. Ä. – wie wir wissen – 1457) das Relief «um die Mitte des 15. Jahrhunderts» entstanden sieht. Dagegen sprechen, wie oben aufgezeigt, die Mehrzahl der Stilkriterien. Ein Meister von der Qualität des Urhebers des ERERSchen Votivretabels ist um 1450 nicht mehr so tief im «Weichen Stil» verhaftet und an burgundisch - nordfranzösisch - niederländischen Vorbildern aus der Zeit des Beginns bzw. der ersten zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts orientiert, wie dies bei dem Heilbronner Bildwerk der Fall ist. Dies könnte nur bei einem sehr provinziellen Meister möglich gewesen sein. Ein solcher wäre aber niemals in der Lage gewesen, ein Werk von so hoher Qualität zu erstellen. Ein Meister wie der Schöpfer des ERERSchen Votivreliefs jedenfalls, und das dürfen wir mit Sicherheit annehmen, hatte um 1450 bzw. zum Todesdatum eines der beiden für das Epitaph in Frage kommenden ERER (1457) genau wie sein großes Vorbild HANS MULTSCHER, den «Weichen Stil» längst überwunden und war zum neuen Realismus durchgebrochen⁵⁵. Wir werden nach all den hier zusammengetragenen Kriterien wohl kaum fehlgehen, wenn wir sagen: Das ERERSche Votivretabel im Alten Friedhof zu Heilbronn ist, falls es sich dabei nicht um ein eigenhändiges Werk des HANS MULTSCHER aus der letzten Etappe seiner Gesellenwanderung handelt und darum schon um oder vor 1425 entstanden sein dürfte, als Arbeit einer begabten, abhängigen Kraft mit großer Sicherheit nicht später als 1440, eher zwischen 1435 und 1440 entstanden.

Nachdem uns auch durch die vorausgegangene Untersuchung noch immer kein letztlich gesichertes weiteres sitzendes Kleinbildwerk von der Hand HANS MULTSCHERS bekannt geworden ist, als die im Bayerischen Nationalmuseum in München bewahrte thronende Muttergottes, müssen wir, wenn wir die Entwicklung seiner Kleinskulptur während der späten dreißiger Jahre rekonstruieren wollen, dafür jene oben aufgezeigte stattliche Reihe von Sitzfiguren heranziehen, die wir mit der Münchener Gottesmutter in Verbindung gebracht haben.⁵⁶ Obwohl diese zum größten Teil nicht einmal Schulwerke der Multscherwerkstatt sind, sondern überwiegend provinzielle, als solche aber handwerklich gute Arbeiten aus dem Ausstrahlungsbereich MULTSCHERS (und damit einesteils in ihrer stilistischen Konzeption jeweils die Atmosphäre der eigenen Werkstatt wiedergeben), knüpfen sie andernfalls alle an eine bestimmte Stilstufe MULTSCHERS an. Dadurch lassen sie in relativ eindeutigen Verlauf innerhalb der Werkstatt MULTSCHERS jene sich während der zweiten Hälfte des 4. Jahrzehnts ab-

spielende Stilentwicklung erkennen, die SCHADLER für den Meister selbst an der frühen Großskulptur abzulesen vermochte⁵⁷: Nunmehr auch hier, bei den abhängigen Kräften, der allmähliche Vollzug einer Synthese mit den bereits erwähnten Tendenzen der in der *Krise des weichen Stils* stehenden einheimischen Werke. Wobei uns neuerdings das in Heilbronn entdeckte ERERSche Votivrelief als Kriterium für jene stilistische Phase dienen kann, bei der dieser Prozeß auch in seinen kleinsten Anfängen noch nicht begonnen hatte. Und es für die Richtigkeit des Bildes jener stilistischen Situation keine Rolle spielt, ob es sich dabei um ein eigenhändiges Werk oder um die Arbeit eines engen und sehr begabten Mitarbeiters handelt, weil im letzteren Falle die dem Werk dann innewohnende Reflexverzögerung dieses die stilistische Situation jener Stilphase des Hauptmeisters widerspiegeln läßt, die der Urheber der Heilbronner Arbeit durch Nachahmungslernen zu erfassen und sich zu eigen machen suchte. Analog dazu zeigt, wie ich erkennen zu können glaube, die Reihe der hier zusammengestellten thronenden Gottesmütter, daß nach Einsetzen des Synthetisierungsprozesses, – einer Tatsache, die uns durch die Beschaffenheit des an der Spitze unserer Reihe stehenden eigenhändigen Werkes, der thronenden Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum, bereits in einer gewissen Vollzugsphase bestätigt wird –, dieser bei MULTSCHERS verlorener eigenhändiger Kleinskulptur ebenfalls nicht zu einer Neutralisierung und Verdüsterung des Ausdrucks geführt hat, wie es für die Werke der «dunklen Zeit» charakteristisch ist. Im Gegenteil, die Synthese mit bestimmten Tendenzen der zur damaligen Zeit in der Krise des weichen Stils steckenden einheimischen Werkstätten muß, ähnlich wie bei den Werken der erhaltenen Großskulptur MULTSCHERS⁵⁸, aus sich heraus ebenfalls den weichen Stil bereits sehr frühzeitig völlig überwunden haben. Das heißt, der Prozeß hat sich allem Anschein nach bei der eigenhändigen Kleinskulptur während des zweiten Jahrzehnts des 4. Jahrzehnts vollzogen und war nur wenige Jahre nach dem in der Großskulptur mit der Schaffung der Landsberger Muttergottes (1437) gelungenen Durchbruch zum neuen Realismus der Spätgotik beendet. In beiden Schaffensbereichen nämlich scheint eine naturhafte Lebendigkeit immer die Grundlage ihrer Ausdruckskraft verblieben zu sein, die schließlich über die wichtigsten Arbeiten in der Stilbildung MULTSCHERS – den «Wurzacher» Altar, der besser «Das Landsberger Retabel» hieße⁵⁹, und die bereits erwähnte Landsberger Muttergottes (1437)⁶⁰ – zu den späteren Werken führt.

Eine Gruppe von Schulwerken und Arbeiten aus dem Stilkreis MULTSCHERS, die ebenfalls Verbindung mit dem frühen Schaffen des Meisters hat und uns hier zum Vergleich und zur Veranschaulichung des für die zweite Hälfte der dreißiger Jahre typischen Stadiums der Stilentwicklung MULTSCHERS dienen kann, schließt sich – wie SCHADLER und SCHRÖDER bereits richtig erkannt haben⁶¹ – an den mit der Jahreszahl 1438 datierten Altar von HANS STRIGEL in Berghofen (Landkr. Sonthofen) bzw. an die drei Schreinfiguren des mit diesem zusammenarbeitenden Bildhauers an: an eine Muttergottes, eine hl. Agathe und an einen hl. Leonhard⁶². Die Stilbildung dieser Skulpturen ist ohne den Einfluß MULTSCHERS nicht denkbar. *Das Gepräge seiner frühesten Werke, der Madonna in Allgäuer Privatbesitz und der Berliner Magdalena*⁶³, scheint hier, über zwanzig Jahre später, noch maßgeblich zu sein. Soweit SCHADLER⁶⁴, der annimmt, daß der Schnitzer der Berghofener Figuren nur zeitweise in Verbindung mit der STRIGELwerkstatt gestanden habe. Eine Reihe weiterer Bildwerke von seiner Hand, die in ihrer Mehrzahl bereits GERSTENBERG zusammengestellt hat⁶⁵, lassen sich in Süddeutschland nachweisen: eine stehende Muttergottes in der Pfarrkirche zu Haldenwang (Landkr. Günzburg)⁶⁶, ferner eine stehende Muttergottes in der St.-Georgs-Kapelle zu Tettang⁶⁷, eine hl. Dorothea in der Fürstlich Hohenzollerischen Sammlung in Sigmaringen (Abb. 9) und die sitzende Muttergottes in Kloster-Wald, die SCHADLER bereits als Replik von MULTSCHERS thronender Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum nachgewiesen hat⁶⁸. Aus der Nachfolge des Meisters der Berghofener Skulpturen ist uns ein hl. Alexander (1470/80) in der Klosterkirche zu Wienhausen erhalten geblieben (Abb. 10)⁶⁹. Während GERSTENBERG und SCHRÖDER diese Bildwerke um die Mitte der dreißiger Jahre datieren⁷⁰, hat SCHADLER erstmals berücksichtigt⁷¹, daß die in den betreffenden Skulpturen enthaltenen Reflexe erst mit Verspätung zur Geltung gekommen waren. Die von ihm vorgeschlagene Entstehungszeit «um 1440» dürfte damit eher der Wirklichkeit entsprechen. Als ein Werk, das zu den freieren und reiferen Schöpfungen der vierziger Jahre führt, hat SCHRÖDER⁷² dieser Reihe noch die stehende Muttergottes in der Pfarrkirche zu Öpfingen (Kr. Ehingen, Abb. 11) hinzugefügt, während die übrige Forschung dieses Bildwerk bisher nur zögernd mit dem persönlichen Schaffen MULTSCHERS in Verbindung zu bringen gewagt hat⁷³. *Die Freiheit und Sicherheit des statuarischen Aufbaus, die Lebendigkeit der Auffassung sowie die beseelte Charakterisierung der Züge, vor allem aber die ausgesprochen persönliche Haltung der Skulptur,*



Abb. 12: Unbekannter Bildhauer, Stehende Muttergottes mit Kind. Unbekannter Besitz (ehem. Auktionshaus M. ZELLER, Lindau).
(Foto: Michael Zeller, Lindau.)

die deutlich durch ihre Übereinstimmung im Kopftypus und in der Wiedergabe des Kindes auf MULTSCHER weist, lassen meines Erachtens keinen Zweifel darüber bestehen, daß SCHRÖDER diese Figur mit Recht dem engsten Kreis der künstlerischen Tätigkeit Multschers zugeordnet hat⁷⁴. Noch tiefer in das

fünfte Jahrzehnt führt die stehende Muttergottes in der ehemaligen Klosterkirche zu Schussenried⁷⁵, bei der schon SCHÄDLER *gegenüber Berghofen eine merkbliche Straffung und Verhärtung der Komposition* beobachtet hat, und von der er vermutet, daß sich in ihr möglicherweise eine verlorengegangene Figur MULTSCHERS aus den dreißiger Jahren spiegele⁷⁶. Die motivische Übereinstimmung mit der Muttergottes in der Imberger Filialkapelle (Landkr. Sonthofen)⁷⁷, die von SCHÄDLER mit Recht als Werk der MULTSCHERNachfolge zeitlich um 1470 angesetzt wird⁷⁸, legt diese Möglichkeit nahe. JULIUS BAUM verknüpft mit der Schussenrieder Muttergottes – ebenfalls mit Recht – die (oben erwähnte) Anbetungsgruppe im Ulmer Museum⁷⁹. Entgegen der Meinung von SCHRÖDER⁸⁰, gehören die Madonnen von Laiz (Landkr. Sigmaringen)⁸¹ und Unteressendorf (Landkr. Biberach, Abb. 3) einer Nebenkraft an – wie SCHÄDLER wahrgenommen hat⁸² –, weil sie die Komposition von Schussenried bzw. Klosterwald wiederholen, ebenso die Sitzmadonna der ehemaligen Sammlung JACQUES MÜHSAM in Berlin. Außerdem hat wiederum bereits SCHÄDLER an einer Reihe der hier zusammengestellten Werke des Bildschnitzers der Berghofener Altarfiguren die eng begrenzte *Variationsbreite und Entwicklungsfähigkeit dieses lebenswürdigen Meisters* abzulesen vermocht, der etwa gegen Ende des 4. und zu Anfang des 5. Jahrzehnts mit MULTSCHER und seiner Werkstatt in Berührung gekommen sein dürfte und sich *anschließend mit der Verarbeitung der Eindrücke dieser Begegnung begnügte*⁸³.

Nur ganz lose und zur etwaigen Bereicherung der Diskussion bringt SCHRÖDER mit den zuvor besprochenen Bildwerken zwei Begleitfiguren einer ehemaligen Kreuzigungsgruppe in Verbindung, die in der St.-Anna-Kapelle in Schwendi (Landkr. Biberach) aufbewahrt werden⁸⁴. In der Tat bestehen in der trauernden Maria in Schwendi und der hl. Dorothea im Schloßmuseum zu Sigmaringen in einzelnen Partien der Gewandbehandlung sehr starke Übereinstimmungen, wenn die Qualität der Maria auch die Reife der letzteren bei weitem nicht erreicht. Besonders deutlich tritt bei den beiden Trauernden jene Verbindung zutage, die von der Überwindung des «Weichen Stils» zu jenen Bildwerken führt, welche sich um die Muttergottes in Schussenried bzw. um deren schwächere Replik, *um die Madonna in Laiz gruppieren*⁸⁵. In deren zeitliche Nähe gesellt SCHRÖDER noch einen hl. Johannes den Täufer in der Pfarrkirche zu Starkenhofen (Landkr. Wangen)⁸⁶, der im Kopftypus und in der Eigentümlichkeit der Gewandbehandlung ebenfalls deutliche Reflexe von den Ausklängen der frühen Stilperiode



Abb. 13: Unbekannter Bildhauer (HANS MULTSCHER? oder Werkstattgenosse des HANS MULTSCHER, vielleicht HEINRICH MULTSCHER?), Thronende Muttergottes

mit Kind und kniendem Stifter, sog. ERERSches Votivrelief. Heilbronn, Alter Friedhof, Nordwestecke der Umfassungsmauer. (Foto: Stadtarchiv Heilbronn.)

MULTSCHERS aufweist. Unsere Kenntnis von deren Beginn hat neuerdings SCHÄDLER vertieft⁸⁷, weil er für die steinerne Muttergottes in der Pfarrkirche zu Kanzach durch einleuchtende Argumente deren Entstehungszeit um 1427 und deren eigenhändige Entstehung von der Hand MULTSCHERS wahrscheinlich machen konnte. Gewißheit über die Eigenhändigkeit jedoch läßt sich für dieses Bildwerk, und dessen ist sich auch SCHÄDLER bewußt, erst nach einer Restaurierung und der damit verbundenen Abnahme der die Figur stark beeinträchtigenden neuen Fassung erlangen. Auf Stilgewohnheiten der frühen Gottesmütter MULTSCHERS – insbesondere im Hinblick auf die Gesichtsform und die Gewandbehandlung – greift auch eine sehr qualitätsvolle stehende Muttergottes mit Kind zurück, die wohl zwischen 1455 und 1460 entstanden sein dürfte, und die im September 1970 im Auktionshaus MICHAEL ZELLER in Lindau zur Versteigerung gelangte (Abb. 12). Ich möchte dieses der kunsthistorischen Forschung bisher unbekannt gebliebene Bildwerk hier ebenfalls in die Literatur einführen, zumal sich meines Erachtens in ihm überaus deutlich eine verlorene frühe Muttergottes von der Hand MULTSCHERS widerzuspiegeln scheint⁸⁸. Alles in allem bestätigt die vorliegende Studie über die frühe Stilentwicklung der verlorenen Kleinbild-

werke MULTSCHERS anhand feststellbarer Reflexverzögerungen⁸⁹ innerhalb überkommener Werke seiner Schule und seines Stilkreises die bereits mittels einer früheren Arbeit⁹⁰ an der erhaltenen Großskulptur des Meisters deutlich gewordenen Fakten: Als «terminus ante quem» ergibt sich wiederum das Jahr 1425. Die folgenden zwölf Jahre bis zur Fertigstellung des sog. «Wurzacher» Altars (1437) dürfen mithin auch für die Produktion an Kleinskulptur als erste Reifezeit des Meisters gewertet werden. Sie verlief offensichtlich in Phase mit der stilistischen Entwicklung seiner Großbildwerke, d. h. auch hier vollzog sich jene dort erkannte Synthese mit bestimmten Tendenzen der in der Krise des «Weichen Stils» stehenden einheimischen Werkstätten und deren Erzeugnissen. Der Parallelkreis einer Beweiskette stilkritischer Fakten hat sich ein zweites Mal geschlossen.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. das auf S. 21 ff über das ERERSche Votivbild zu Heilbronn Gesagte.
- ² MANFRED SCHRÖDER, Das plastische Werk MULTSCHERS in seiner chronologischen Entwicklung; Tübingen 1952. Diss., phil. Tübingen, Schreibmaschinenmanuskript. Veröffentlicht in etwas umgearbeiteter Form in Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft 10, Tübingen 1955, S. 14 f.

- ³ Abgebildet bei M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, Abb. 55. – MANFRED TRIPPS, HANS MULTSCHER. Seine Ulmer Schaffenszeit (1427–1467), Weissenhorn 1969, Abb. 53.
- ⁴ Abgebildet bei M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, Abb. 56. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 49.
- ⁵ M. TRIPPS, HANS MULTSCHERs Ulmer Schaffenszeit (1427–1467), Studien zu des Meisters Herkunft, Stellung in Ulm und Werken. Heidelberg 1966. Diss. phil. Heidelberg, Schreibmaschinenmanuskript, S. 56 ff. – Veröffentlicht in etwas umgearbeiteter Form als Buchausgabe: HANS MULTSCHER. Seine Ulmer Schaffenszeit (1427–1467), Ulm-Weissenhorn 1969, S. 53 ff. – Außerdem erschienen als Band 8 der Reihe Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Ulm 1969, S. 53 ff.
- ⁶ Abgebildet bei KURT GERSTENBERG, HANS MULTSCHER; Leipzig 1928, S. 63, Abb. 36. – ALFRED SCHÄDLER, Die Frühwerke HANS MULTSCHERs. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 14. Jg. 1955, S. 424, Taf. V. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 40, 41 und 42.
- ⁷ Abgebildet bei K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 21, Abb. 6. – A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, bei S. 424, Taf. I. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 124, 125, 126, 127, 128, 129, sowie Farbtafeln IV, V und VI.
- ⁸ A. SCHÄDLER, a.a.O., 14. Jg. 1955, S. 414 f.
- ⁹ KURT GERSTENBERG, Sitzende Muttergottesbilder aus der Werkstatt HANS MULTSCHERs. Schwäbisches Museum, Band 3, 1927, S. 1 ff.
- ¹⁰ Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 413–416; M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, S. 14/15.
- ¹¹ Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 414/415 und Anm. 63.
- ¹² Vgl. M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, S. 14.
- ¹³ Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 413–416.
- ¹⁴ Ich möchte meinen: von den führenden Meistern gehen die Impulse aus, die dann mit einer entsprechenden «Reflexverzögerung» verarbeitet werden. Diese tendiert, je nach Begabung der einzelnen, im Stilkreis der Großen lebenden Handwerker zwischen drei, fünf und zehn Jahren. – Vgl. zur Reflexverzögerungstheorie auch: M. TRIPPS, Das dunkle Jahrzehnt in der Stilbildung MULTSCHERs. Ztschr. f. Württ. Landesgesch. 29. Jg. 1970, S. 1 ff.
- ¹⁵ Abgebildet bei K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 132, Abb. 80. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 50.
- ¹⁶ ALFRED SCHÄDLER, Beiträge zum Werk HANS MULTSCHERs; in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 45/46.
- ¹⁷ Esztergom (Gran), Ungarn, Christliches Museum. Weibliche Heilige, Fragment (Büste), Lindenholz, hoch 42 cm. Ursprünglich entweder eine stehende oder sitzende Vollfigur. Erworben 1937 aus der Sammlung KISSLINGER, Wien. In der durch Sägenschnitt erzeugten Form als Büste erinnert die Figur auch an die Bronzestatuette (Kopfreliquiar) von der Hand MULTSCHERs in der FRICKS Collection in New York. (Abgeb. bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 90 u. 91). – Ein ähnliches fragmentarisches Paarstück, wie es in Esztergom (Gran) bewahrt wird, soll sich laut Aussage des Museumskatalogs im Museum der bildenden Künste zu Budapest befinden. Beide sollen ursprünglich aus ein und demselben Retabel stammen. – Vgl. dazu auch M. BOSCOVITS, M. MOJZER und A. MUCSI, Das christliche Museum von Esztergom (Gran), Budapest 1964. (Originaltitel: «Az Esztergomi Keresztény Múzeum Képtára») S. 150, Kat. Nr. 65 und Abb. auf S. 151.
- ¹⁸ An eigenhändigen Kleinbildwerken, die thronende Gottesmütter darstellen, sind bisher nur die thronende Muttergottes im BNM zu München (Abb. 1) und – falls jener Teil der Forscher recht behält, der MULTSCHER auch für einen Maler hält – die gemalte thronende Muttergottes aus der Anbetungsszene auf einem der Flügelbilder des sog. «Wurzacher» Altars, das heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen ehemaliger Preussischer Kulturbesitz zu Berlin-Dahlem bewahrt wird (Abb. 5), bekannt geworden. Doch lassen die (hier zusammengestellten) thronenden Gottesmütter aus der Schule und dem Stilkreis des Meisters im Verein mit den überkommenen Kleinbildwerken von der Hand des Meisters, die anderen Darstellungsinhalten gewidmet sind, wie z. B. der Grabsteinbozette für Herzog LUDWIG den Gebarteten von Bayern oder das Gnadenstuhlrelief aus Sandizell (beide abg. bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 40, 41, 42 u. 45), darauf schließen, daß auch die ehemalige Produktion an Kleinbildwerken ähnlich groß gewesen sein muß, wie die der Großbildwerke.
- ¹⁹ Relief, Sandstein, hoch 128 cm, breit 229 cm, tief 38 cm; Madonna (mit Krone) 110 cm. Heilbronn, Alter Friedhof, Nordwestecke der Umfassungsmauer. Dorthin verbracht lt. einem mit «RENZ» gezeichneten

handschriftlichen Vermerk vom 25. Januar 1961 auf einem Foto des Bildwerks, das vermutlich aus dem Jahre 1925 stammt und heute im Stadtarchiv Heilbronn unter der Nummer F 11 aufbewahrt wird, anlässlich der Ausräumung der Museumsruine im Februar 1952. Bis dahin war es, wie der Vermerk und eine auf dem Foto ersichtliche Inventarnummer aussagen, unter der Ziffer 41 im Lapidarium des Historischen Museums Heilbronn aufbewahrt worden, nachdem es noch im Jahre 1909 lt. einer Dissertation von KATHARINA KÖPCHEN (Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken, Halle 1909) zusammen mit seiner einstigen architektonischen Rahmung zu den Ausstellungsbeständen des Museums gehört hatte. Dorthin war es lt. eines weiteren handschriftlichen Vermerks auf dem Karton des Fotos aus dem abgegangenen Heilbronner Karmelitenkloster gelangt. Während das Bildwerk heute in seiner Oberflächenbearbeitung fast völlig zerstört ist (der bei KÖPCHEN beschriebene Architekturrahmen fehlt ganz), bezeugen sowohl die Gesamtbeschreibung von KATHARINA KÖPCHEN (1909) und das überkommene Foto (1925?), daß es sich dabei um ein fast unbeschädigtes Bildwerk von hoher Qualität gehandelt hat. Der heutige Zustand des Bildwerks bezeugt weiter, daß es zumindest in dem auf der Abb. von 1925 (?) dargestellten Zustand den Zweiten Weltkrieg überlebt haben und dann 1952 an die Mauer versetzt worden sein muß, denn es sind keine weiteren Teile, als die, die auf dem Bild fehlen, abgebrochen. Auch lassen sich an dem Torso keinerlei Spuren von Gewalteinwirkungen, wie etwa Bombensplitter o. ä., feststellen. Die heutige fast völlige Zerstörung der Oberfläche und Oberflächenbearbeitung des Reliefs ist allein das Werk der Witterungseinflüsse und Rauchgase, denen das Kunstwerk während der letzten zwanzig Jahre völlig ungeschützt ausgesetzt war.

Die Vermutung, das im Stadtarchiv Heilbronn überkommene Foto stamme aus dem Jahre 1925 und zeige den damaligen Zustand des Bildwerkes, rührt daher, daß MORIZ VON RAUCH, Die ERER in Heilbronn, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Heilbronn, 15. Heft 1925, S. 13 ff., das Relief bei S. 26 erstmals abbildet. Diese Abbildung ist völlig identisch mit dem im Stadtarchiv erhaltenen Foto, so daß die Vermutung nahe liegt, es sei damals extra für den Aufsatz von VON RAUCH angefertigt und habe als Vorlage für das von ihm benötigte Klischee gedient.

In diesem Aufsatz stellte VON RAUCH auch einen heraldischen Irrtum von KATHARINA KÖPCHEN «richtig», die in ihrer Dissertation von 1909 das Relief zusammen mit seinem (bereits bei VON RAUCH 1925 nicht mehr abgebildeten) architektonischen Rahmen erstmals beschrieben und in die Literatur eingeführt hat. Sie nahm es damals, wegen des Bären im Schild des Wappens für einen «Bürgermeister BÄRLIN von Heilbronn» in Anspruch. Die BERLIN jedoch leiteten ihren Namen nicht von Bär = BÄRLIN bzw. BERLIN sondern von Bere = Fischnetz her und führen dementsprechend drei Beren = drei Fischnetze im Wappen. Das Heilbronner Patriziergeschlecht der ERER jedoch führte als Schildbild (lt. SIEBMACHER und auch laut VON ALBERTI, Württ. Adels- und Wappenbuch, Stuttgart 1889, S. 172) das nach links gewendete Haupt eines springenden Bären. Das Haupt des springenden Bären im Schildbild des im Alten Friedhof zu Heilbronn bewahrten Reliefs allerdings weist nach rechts. Dennoch soll das Relief im Rahmen dieser Abhandlung unter der Bezeichnung benannt werden, die seit dem Aufsatz von M. V. RAUCH in die Literatur eingeführt und von HELMUT SCHMOLZ und HUBERT WECKBACH, Heilbronn. Geschichte und Leben einer Stadt; Weissenhorn 1971, S. 78, Kat. 199 und Abb. 199 wieder aufgegriffen worden ist. Doch scheinen mir auch hier weitere heraldische Forschungen zum Zwecke einer letzten Klarheit notwendig. Dies, zumal ein in Hall ansässig gewesenes Geschlecht BERLIN einen springenden Bären im Wappen führte. Allerdings springt dieser nach links. Möglicherweise unterschieden sich auch die beiden der in Heilbronn ansässigen Linien der miteinander verwandten ERER durch nach rechts oder links springende Bärenhäupter in den Schildbildern ihrer Wappen. Denn die BERLIN hatten nachweislich ihre Grablagen bei den Karmeliten. Und von dort stammt das heute im alten Friedhof bewahrte Bild ja her. Eines steht jedenfalls fest: Bereits zur Zeit als KATHARINA KÖPCHEN (1909) das Bildwerk im Heilbronner Museum noch zusammen mit seinem architektonischen Rahmen sah, scheint dieser an der Stelle, wo einstmal die Namensinschrift gegeben war, beschädigt gewesen zu sein. Ihren Angaben zufolge (S. 20 oben) dürften jedoch das Wort Bürgermeister und das Sterbedatum 1457 noch entzif-

- ferbar gewesen sein. Bei VON RAUCH (1925) scheint von all dem nichts mehr vorhanden gewesen zu sein. Er nimmt es gar für einen 1480 verstorbenen Bürgermeister ERER in Anspruch, gesteht jedoch zu, daß eine Rückfrage bei E. BUCHHEIT in Stuttgart ergeben habe, das Bildwerk könne nicht später als um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Ich selbst bin zufolge der Stilkriterien, die ich im Laufe dieser Abhandlung noch darlegen werde, der Meinung, daß das in Heilbronn überkommene Bildwerk vor, wahrscheinlich sogar wesentlich vor der Jahrhundertmitte entstanden zu sein scheint.
- ²⁰ K. KÖPCHEN, a.a.O. 1909, S. 20. – Siehe auch Anm. 19.
- ²¹ Vgl. dazu M. VON RAUCH, a.a.O. 1925, S. 13 ff. – Siehe auch Anm. 19.
- ²² Sowohl K. KÖPCHEN (a.a.O. 1909, S. 20) als auch M. VON RAUCH (a.a.O. 1925, S. 26 f.) haben zwar die ikonographischen Zusammenhänge des Bildwerks noch nicht erkannt, bereits aber beidesmal auf dessen hohe Qualität hingewiesen. K. KÖPCHEN z. B. sagt u. a. darüber aus: *Die Arbeit an sich ist wundervoll, die Falten des weiten Mantels der Maria und der Engel fließen reich und schön hernieder. Die Ranken sind scharf und fein gearbeitet, nur schon z. T. zerstört.*
- ²³ Nach zwanzigjähriger Vergessenheit haben H. SCHMOLZ und H. WECKBACH (a.a.O. 1971) durch die Veröffentlichung der im Stadtarchiv Heilbronn vorhandenen Abbildung des Bildwerks (Abb. 199) und einen kleinen zugehörigen Text (S. 78) das sog. ERERSche Votivrelief als ehemals in Heilbronn vorhandenes Kunstwerk wieder in Erinnerung gebracht, ohne es allerdings in ikonographische Zusammenhänge einzugliedern, sondern vielmehr um darauf aufmerksam zu machen und noch zu retten, was zu retten sei. Beim Durchsehen des Bandes war mir damals sofort die überaus enge Verwandtschaft zum burgundisch-nordfranzösisch-niederländischen Kunstkreis einerseits und zum Ulmer Kunstkreis Multschers andererseits aufgefallen. Unabhängig davon war Dr. WOLFGANG DEUTSCH in Schwäbisch Hall anläßlich unserer gemeinsamen Forschungen über die stilistische Entwicklung der Ulmer Kunst nach Multschers Tode durch die Dissertation von K. KÖPCHEN (1909) darauf gestoßen, im Museum der Stadt Heilbronn sei möglicherweise trotz des Fliegerangriffes vom 4. Dezember 1944 noch ein Epitaph vorhanden, das Köpchen 1909 dort gesehen hatte und das vielleicht . . . das Vorbild für ein ganz ähnliches Epitaph in der Hospitalkirche zu Stuttgart, das den Ritter GEORG V. SACHSENHEIM, † 1489, in Anbetung vor dem Kinde darstellt gewesen sei. Im Museum der Stadt Heilbronn war das Bildwerk von DEUTSCH nicht mehr aufzufinden. Zuzufolge seiner Wiedergabe der Beschreibung von K. KÖPCHEN kam mir der Verdacht, daß es sich dabei nur um das jüngst bei SCHMOLZ-WECKBACH veröffentlichte sog. ERERSche Votivrelief handeln könne, das KÖPCHEN wegen des Bärenhauptes im Schild seinerzeit irrig den BERLINS zugeschrieben hatte (vgl. M. V. RAUCH, a.a.O. 1925, S. 26), und das sich, falls noch nicht völlig verwirrt, u. U. unter jenen nach dem Kriege vom Museum in den Alten Friedhof verbrachten Kunstwerken befinden müsse. Dort haben wir das Bildwerk dann jüngst auch auffinden und als das gesuchte identifizieren können (leider in einem sehr schlechten Zustand, der es jedoch noch immer zuläßt, die ehemals hohe Qualität des Bildwerks und dessen ikonographische Zusammenhänge sowie sein tiefes Verhaftetsein im «Weichen Stil» deutlich zu erkennen). Dabei hat sich deutlich gezeigt, daß das Heilbronner Bildwerk entgegen der Meinung von KÖPCHEN stilistisch mit dem Stuttgarter nicht zusammenhängt, sondern vielmehr auf den ulmisch-multscherischen Kunstkreis weist. WOLFGANG DEUTSCH hat von seinen Forschungen her meiner Meinung voll zugestimmt.
- ²⁴ Stadtarchiv Heilbronn, Abbildungssammlung, Foto Nr. F 11. Größe 10,8 cm x 17,8 cm. Fotograf unbekannt. Aufnahmejahr vermutlich 1925. Vgl. dazu Anm. 19, Abschnitt 2. – Eine Aufnahme vom jetzigen Zustand befindet sich als Hilfsmittel für den Vergleich, was die letzten zwanzig Jahre zu zerstören vermochten, in meiner Abbildungssammlung süddeutscher mittelalterlicher Skulptur und Plastik.
- ²⁵ Die Schriftrolle über dem Haupt des Stifters erinnert ungemein an die beiden Namensschilder über den Fensternischen am Ulmer Kargretabel, durch die einstmals die Namenspatrone in den Schrein und auf das Jesuskind geschaut haben, und die – deutlich lesbar – noch heute die Namenspatrone des Stifters und Adoranten KONRAD VON KARG tragen: Scs Conradus und Scs Diepoldus. (Vgl. dazu M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 76 ff., die Faltafel bei S. 124, insbesondere die beiden dort angebrachten Pfeilstiche b und c, sowie die Farbtafel V [2 Bilder] bei Abb. 144.)
- ²⁶ K. KÖPCHEN, a.a.O. 1909, S. 20.
- ²⁷ K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 28 ff. und Abb. 9–15. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 15/16 und Anm. 21, sowie Abb. 6–17.
- ²⁸ K. KÖPCHEN, a.a.O. 1909, S. 20.
- ²⁹ Vgl. dazu K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 28 ff. – WALTER PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956, S. 78. – WALTER PAATZ, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberg 1963, S. 15 ff. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 15 f.
- ³⁰ MAX HASSE, Der Flügelaltar, 1941, S. 61; vgl. dazu auch THEODOR HETZER, Giotto, seine Stellung in der europäischen Kunst, Frankfurt (Main), 1941, und M. Tripps, a.a.O. 1969, S. 15.
- ³¹ Vgl. dazu W. PAATZ, a.a.O. 1963, S. 14–18. – A. SCHÄDLER, a.a.O. S. 385–393, sowie Katalog Nr. 1 auf S. 439 ff. und Abb. I. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 69 ff., sowie Katalog Nr. 11 auf S. 258 ff. und Abb. 124–129 und Farbtafeln IV, V und Faltafel bei Abb. 124.
- ³² Siehe M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 105 Mitte–S. 110 und zugehörige Abb. 114, 168, 170.
- ³³ Siehe M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 141 ff. und zugehörige Abb. 182–186, 187 und 188 sowie Vergleichsbeispiel Abb. 114 und Vergleichsbeispiele Abb. 128 und Farbtafel IV.
- ³⁴ Abgebildet bei A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, Taf. X, und M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 18.
- ³⁵ A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 426 ff. – Vgl. auch M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 14, 46 u. 255.
- ³⁶ Vgl. unten S. 117 ff. sowie Anm. 48 und M. VON RAUCH, a.a.O. 1925, S. 26 f.
- ³⁷ Vgl. M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 76 und die zugehörige Faltafel bei Abb. 124, Bild 6, Farbtafel IV und die Dias im Abbildungsteil des Schreibmaschinenmanuskriptes von 1966 (Diss. phil. Heidelberg).
- ^{37a} Diese typische Asymmetrie der burgundischen Vorbilder hat sich dann später bei MULTSCHER zu jenem *geheimen asymmetrischen Moment in der Symmetrie der Komposition* geläutert, das er seinem Ulmer Kargretabel intendiert hat und das dort erstmals von A. SCHÄDLER beobachtet wurde. (Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 388 Mitte.) Weitere Beobachtungen dazu konnte anschließend ich erbringen. (Vgl. M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 69 ff., insbesondere S. 81 unten.)
- ³⁸ Vgl. Abb. 1 und 13 mit den Abb. 55, 56, 59, 60, 62 und Farbtafel II bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969.
- ³⁹ Vgl. Abb. 1 und 13 mit den Abb. 12, 34, 35, 36, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67 bei M. SCHRODER, a.a.O. 1955 und dem dort auf S. 15 ff. Gesagten.
- ⁴⁰ Vgl. M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 85. – Der Gesichtsumriß der Heilbronner Muttergottes erinnert außerdem auch an die Madonna in Kanzach.
- ⁴¹ Vgl. K. KÖPCHEN, a.a.O. 1909, S. 20. – Vgl. dazu auch das im 3. Abschnitt der Anm. 19 Gesagte.
- ⁴² M. VON RAUCH, a.a.O. 1925, S. 26 ff. – Vgl. dazu auch das im 3. Abschnitt der Anm. 19 Gesagte. Außerdem ist zu sagen, daß K. KÖPCHEN bei der Beschreibung des verlorenen Architekturrahmens auch von einem «Astwerkbaldachin» spricht. Dieser könnte hineingekommen sein, als man das Epitaph um die Gedenkinschrift des 1480 verstorbenen HANS ERER D. J. geweitert (und entsprechend umgestaltet hat). Auf der uns überkommenen, viel früher entstandenen Tafel jedoch *könnte also auch der Vater des 1480 verstorbenen HANS, KONRAD ERER, oder dessen Bruder HANS dargestellt sein*, wie bereits M. VON RAUCH in seiner Anm. 17 auf S. 26 zugesteht. Das von K. KÖPCHEN für einen «Heilbronner Bürgermeister» überlieferte Todesdatum 1457 dürfte sich auf einen dieser früheren Epitaphinhaber bezogen haben, meiner Meinung nach (wegen des nach rechts – und nicht nach links – springenden Bärenhauptes) auf den Onkel des HANS D. J., also auf HANS ERER D. Ä., der einer Heilbronner Urkunde zufolge 1449 «Altbürgermeister» genannt wird. – Vgl. dazu auch das in Anm. 23 Gesagte.
- ⁴³ Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, Taf. VII und VIII; außerdem M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 38.
- ⁴⁴ Abgebildet bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 49.
- ⁴⁵ Vgl. A. SCHÄDLER, a.a.O. 1955, S. 424 ff. – Seine dort dargelegte These, MULTSCHER habe vor seiner Gesellenwanderung bei einem Meister in der Allgäuer Heimat gelernt und sei anschließend an diese auch für wenige Jahre ins Allgäu zurückgekehrt, ehe er sich endgültig in Ulm niedergelassen habe, hat in der kunsthistorischen Forschung allgemein Zustimmung gefunden.

- ⁴⁶ Ein solches Skizzen- und Musterbuch, wie sie die mittelalterlichen Meister mit sich führten, um unterwegs ihre Eindrücke festzuhalten, ist uns in dem des VILLARD DE HONNECOURT überkommen. Auch in der Werkstatt MULTSCHERS müssen sie üblich gewesen sein, wie uns ein Blatt aus einem solchen Skizzen- und Musterbuch beweist, das die Pfingstszene von Multschers sog. Wurzacher Altar wiedergibt und heute im Kupferstichkabinett zu Basel bewahrt wird. – Vgl. dazu M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 95–98 und 214 ff. sowie Abb. 165, 168 und 170. Es fällt auf, daß die einheitliche Darstellung auf der Basler Zeichnung sich bei den Berliner Gemälden über zwei Flügel erstreckt, d. h. das Dach über der Pfingstszene – von einer Rahmenleiste abgetrennt – in das darüberliegende Flügelgemälde hineinreicht und dort die Sockelpartie bildet. Der unbekannte zeitweilige Werkstattgenosse MULTSCHERS muß dort also die Entwurfszeichnungen des Meisters gesehen und in sein Musterbuch übernommen haben. Eine weitere Nachzeichnung nach einem verschollenen Flügelbild MULTSCHERS findet sich bei K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, Abb. 54 bei S. 92. Abgebildet auch bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 164.
- ⁴⁷ Vgl. dazu Anm. 45.
- ⁴⁸ Damit würde sich neben dem Konsolengel im Aachener Münster (vgl. Anm. 34) eine zweite Spur mit sicherer Ortsangabe gefunden haben. MULTSCHER könnte in Heilbronn (kurz vor der Rückkehr in die Allgäuer Heimat und der anschließenden Niederlassung in Ulm) Mitarbeiter des älteren HANS VON MINGOLSHEIM gewesen sein. (Wie H. WECKBACH und ich im vergangenen Jahr entdeckt haben, gab es in Heilbronn einen HANS VON MINGOLSHEIM D. Ä. und D. J. Vgl. dazu M. TRIPPS, Handwerk und Kunst in der mittelalterlichen Stadt. Prolegomena zu einer Geschichte der Handwerke und Künste und deren Bedeutung im mittelalterlichen Heilbronn. In: Jahrbuch des Historischen Vereins Heilbronn, Band 27.) HANS VON MINGOLSHEIM D. Ä. ist bereits ab 1399 in der Stadt nachweisbar. Er war damals in den besten Jahren und ein begehrter, in Speyer und Straßburg ausgebildeter Fachmann. MULTSCHER könnte bei ihm das Epitaph für HANS ERER D. Ä. gefertigt haben, und zwar lange noch zu Lebzeiten des Bestellers (wie damals üblich) und noch für die alte Grablege der ERER. 1447 wurde dann durch HANS VON MINGOLSHEIM D. Ä. (von dem jüngeren besagt ein Vertrag mit dem Rat der Stadt im Jahre 1464, daß er seine Baumeistertätigkeit um ein Jahresgehalt von 25 Gulden ausführen solle, bis er «alt und krank» sei – er muß damals also noch jung, zumindest in den besten Jahren gewesen sein –) der Neubau des Karmelitenklosters vor den Mauern der Stadt begonnen. Die Weihe der Kirche fiel offenbar in das Jahr 1458. Etwa gerade die Zeit des von KATHARINA KOPCHEN übermittelten Todesdatums jenes «Heilbronner Bürgermeisters» (1457), den sie irrtümlich für einen BERLIN hielt, der aber ein ERER gewesen war. Das schon zu Lebzeiten fertiggestellte Epitaph konnte somit gleich in die neue Grablege der ERER, in die Kirche des neu erbauten Karmelitenkonvents, versetzt werden. Dort scheint es dann beim Tode HANS ERERS D. J. hinsichtlich seiner Zierarchitektur wegen der notwendigen Erweiterungen etwas verändert worden zu sein (Astwerkbaldachin). Vgl. in diesem Zusammenhang auch das in den Anm. 19, 23 und 42 Gesagte.
- ⁴⁹ Vgl. M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 28, 39–41, 53.
- ⁵⁰ Was HANS MULTSCHER von seiner weiten Gesellenwanderung aus den Zentren der damaligen Kunstwelt mit heimgebracht hatte, muß auf die Zeitgenossen in Ulm und Oberschwaben wie eine Offenbarung gewirkt haben. Das ist an den Einflüssen, die seine ersten Werke an den Ulmer Rathausfenstern und der Schmerzensmann am Mittelfeiler des Hauptportals des Ulmer Münsters, in Ulm und Oberschwaben hervorriefen, noch heute deutlich abzulesen. Die in Ulm und Oberschwaben ansässig gewesenen Künstler müssen all das Neue gierig in sich aufgenommen haben. Durch Multscher und seine Einflüsse wurde aus dem provinziellen Ulm damals der führende Kunstkreis des Landes. Vgl. dazu M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 30 ff. und 162–166. – Vgl. dazu auch DERS., Meisterwerke der Altarkunst. Vor 500 Jahren machte der Bildhauer HANS MULTSCHER die Stadt Ulm zur führenden Kunststätte des Landes. In: Schwäbische Donauzeitung Ulm vom 24. 12. 1967 (Weihnachtsbeilage). – DERS., HANS MULTSCHER – der Retabelmeister zu Ulm. Neue Forschungen über den Künstler und seine Werkstatt 1427–1467. In: Beiträge zur Landeskunde, Regelmäßige Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg, Nr. 4 (Aug. 1969), S. 10 ff.
- ⁵¹ Vgl. dazu M. TRIPPS, a.a.O. 1970, S. 1 ff. und das in Anm. 14 Gesagte. – Das Heilbronner Werk ist von so hoher Qualität und steht in vielen Kriterien dem persönlichen Schaffen HANS MULTSCHERS so nahe, daß, falls es sich nicht um ein eigenhändiges Werk der Vor-Ulmer Zeit handelt, es das Werk eines sehr selbständigen, dem persönlichen Schaffen des Hauptmeisters sehr nahestehenden Werkstattgenossen gewesen sein muß, der in seiner Entwicklung zeitlich nur wenig verzögert, derjenigen des Meisters gefolgt sein dürfte.
- ⁵² K. KOPCHEN, a.a.O. 1909, S. 20. – Wegen des Bärenhauptes im Wappenschild.
- ⁵³ Vgl. dazu das im 3. Abschnitt der Anm. 19 Gesagte. Siehe auch M. VON RAUCH, a.a.O. 1925, S. 26 f.
- ⁵⁴ Vgl. M. VON RAUCH, a.a.O. 1925, S. 24–28.
- ⁵⁵ Bei MULTSCHERS Großskulptur ist, wie ich nachweisen konnte, dieser Durchbruch bereits mit der Erschaffung der Landsberger Muttergottes (1437), der einstigen Hauptschreinfigur des sog. «Wurzacher» Altars, der besser Das Landsberger Retabel hieße, gelungen. Ebenso in den Malereien dieses signierten und datierten Werkes (1437). Vgl. dazu M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 56 ff. (Landsberger Muttergottes) und S. 86 ff. («Wurzacher» Altar). Wobei noch die weitere Tatsache hinzukommt, daß während des gesamten Prozesses, der zu diesem Durchbruch führte, in MULTSCHERS Schaffen seine Großskulptur niemals jene Verfinsterung des Ausdrucks annahm, die die Werke der übrigen Werkstätten aus der sog. «dunklen Zeit» kennzeichnen.
- ⁵⁶ Siehe oben S. 107.
- ⁵⁷ Vgl. A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 435 unten, S. 436/37.
- ⁵⁸ Vgl. M. TRIPPS, a.a.O. 1966, S. 45, Tabelle B und C; außerdem in den Buchausgaben von 1969, S. 46/47 (Tabellen).
- ⁵⁹ Abgebildet bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 167, 168, 169, 170.
- ⁶⁰ Abgebildet bei M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 55, 56, 57, 59, 60, 63 und Farbtafel II. – DERS. Das dunkle Jahrzehnt . . . , S. 1 ff., Abb. 10.
- ⁶¹ Vgl. A. SCHADLER, 1955, S. 421 f.; – M. SCHRODER, 1955, S. 17–19.
- ⁶² Abgebildet bei M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 66. – A. SCHADLER, a.a.O. 1955, bei S. 424, Taf. XV. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 143.
- ⁶³ Beide abgebildet bei A. SCHADLER, a.a.O. 1955, Tafeln VI, VII und VIII bei S. 424. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 38 und 39.
- ⁶⁴ A. SCHADLER, 1955, S. 422 oben.
- ⁶⁵ K. GERSTENBERG, HANS MULTSCHER, Berlin und Leipzig 1928, S. 129, 136.
- ⁶⁶ Abgebildet bei M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 35. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 148.
- ⁶⁷ Abgebildet bei M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 36. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 149.
- ⁶⁸ Vgl. A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 414/415 und Anm. 63; außerdem M. TRIPPS, a.a.O. 1966, S. 57 Mitte und in den Buchausgaben von 1969, S. 53 f.
- ⁶⁹ Vgl. die Köpfe der Abb. 2 (Muttergottes in Kloster-Wald), Abb. 9 (Kopf der hl. Dorothea in Sigmaringen) und Abb. 10 (Kopf des hl. Alexander im Kloster Wienhausen, Nonnenempore) miteinander.
- ⁷⁰ K. GERSTENBERG, a.a.O. 1927, S. 129 ff. – M. SCHRODER, a.a.O. 1955, S. 14/15.
- ⁷¹ A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 422.
- ⁷² M. SCHRODER, a.a.O. 1955, S. 11.
- ⁷³ Am entschiedensten betont den Zusammenhang GERTRUD OTTO, HANS MULTSCHER; Burg 1939, S. 11.
- ⁷⁴ Vgl. M. SCHRODER, a.a.O. 1955, S. 11 Mitte bis unten.
- ⁷⁵ Abgebildet bei K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 116, Abb. 65. – M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 71.
- ⁷⁶ Vgl. A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 422.
- ⁷⁷ Abgebildet bei M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 81. – Vgl. dazu auch M. TRIPPS, a.a.O. 1969, S. 116 und die dort angegebenen Abbildungen bzw. Abbildungsvergleiche.
- ⁷⁸ A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 422 Mitte.
- ⁷⁹ JULIUS BAUM, Zu MULTSCHER, Schwäbisches Museum, 1928, S. 139.
- ⁸⁰ M. SCHRODER, a.a.O. 1955, S. 10–14.
- ⁸¹ Abgebildet bei K. GERSTENBERG, a.a.O. 1928, S. 117, Abb. 66 – M. SCHRODER, a.a.O. 1955, Abb. 34. – M. TRIPPS, a.a.O. 1969, Abb. 147, (beschrieben auf S. 79).
- ⁸² A. SCHADLER, a.a.O. 1955, S. 422.
- ⁸³ ebda., S. 422 unten.

- ⁸⁴ M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, S. 13 unten und S. 14 oben. – Abgebildet ebenda, Abb. 37 und 38.
- ⁸⁵ M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, S. 14. – Abgeb. wie Anm. 75 angegeben.
- ⁸⁶ M. SCHRÖDER, a.a.O. 1955, S. 14. – Abgebildet ebenda, Abb. 39.
- ⁸⁷ A. SCHÄDLER, a.a.O. 1969, S. 42/43. – Abgebildet ebenda, S. 43, Abb. 2.
- ⁸⁸ Stehende Muttergottes mit Kind, ulmisch-muldscherisch, um 1455–60, Lindenholz, alte Fassung, hinten gehöhlt, hoch: 128 cm. Im Auktionskatalog des Auktionshauses MICHAEL ZELLER, Lindau, zur 4. Internationalen Bodenseeauktion (am 14. und 15. September 1970) abgebildet auf der Titelseite, jedoch außer allgemeinen Angaben auch auf S. 19 keine Angaben über die Provenienz. Nach einer Inaugenscennahme der sehr qualitätvollen Figur zusammen mit Herrn ZELLER war von diesem darüber auch nichts zu erfahren, weil der Hereingeber ungenannt bleiben wollte.
- Die Figur spiegelt in der Gewandbehandlung, im Schnitt des Gesichtes und der Augen sowohl frühe Bildwerke MULTSCHERS, wie etwa die thronende Muttergottes im BNM als auch dem persönlichen Schaffen des Meisters aus jener Zeit sehr nahe stehende Skulpturen und deren stilistischen Habitus wider, wie etwa beim thronenden Kleinbildwerk im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich oder bei den beiden weiblichen Heiligen aus Mittenhausen, heute Schloß Haus bei Hagelstadt. (Vgl. dazu das bei M. TRIPPS, 1969 auf S. 211 und S. 271 Gesagte, so wie die dortigen Abb. 93–96). Doch enthält die in Lindau aufgetauchte Figur auch bereits Kriterien, wie sie an den beiden eigenhändigen weiblichen Heiligen aus Heiligkreuztal überkommen sind, die heute in der St.-Lorenz-Kapelle in Rottweil bewahrt werden (Vgl. dazu

- M. TRIPPS, a.a.O., 1969, S. 48, 64, 66, 107, 191, 198 und 216 f. sowie die Abb. 75–77 und die Farbtafel III). Darüber hinausgehend jedoch hat das in Lindau versteigerte Bildwerk bereits auch Stilelemente in sich mit aufgenommen, wie sie uns an der Sterzinger Muttergottes überliefert sind, so z. B. das zipfelig über die Plinthe herabhängende Gewand und vor allem der Typus des Kindes; insbesondere dessen Kopftypus und Augenausdruck. Möglicherweise jedoch stammen diese sich hier erst tastend zeigenden Stilelemente von einer verlorenen eigenhändigen Vorstufe der Sterzinger Hauptschreinfigur. Daher meine Datierung auf eine Entstehungszeit zwischen 1455 und 1460. Wobei mir unter den aufgenommenen Reflexen der drei Stilphasen, die aus der Frühzeit bei weitem zu überwiegen scheinen.
- ⁸⁹ Zur Reflexverzögerungstheorie vgl.: M. TRIPPS, Das dunkle Jahrzehnt . . ., S. 1 ff. Dort habe ich diese neue, von mir entwickelte Forschungsmethode dargelegt und angewandt. Sie hat inzwischen von Seiten der kunsthistorischen Forschung Zustimmung erfahren und ist weiter angewandt worden; so z. B. von dem Schwäb. Haller Kollegen Dr. WOLFGANG DEUTSCH.
- ⁹⁰ M. TRIPPS, a.a.O., 1966, S. 43–60 bzw. Buchausgaben von 1969, S. 45–56; außerdem A. SCHÄDLER, a.a.O., 1955, S. 414 ff. – Ergänzend dazu habe ich inzwischen auf eine weitere Figur aus dem Stilkreis HANS MULTSCHERS aufmerksam machen können, die mit der Entwicklung seiner Großplastik zusammenhängt: auf die stehende Muttergottes auf dem nördlichen Seitenaltar in der Pfarrkirche zu Stockheim im Zabergäu. Vgl. M. TRIPPS, Vom Reichtum an bildender Kunst im Stadt- und Landkreis Heilbronn. In: Der Kreis Heilbronn. (Erscheint 1974 im Konrad Theiss Verlag, Stuttgart und Aalen).

Das Fürstlich THURN-und-TAXISsche Archiv Obermarchtal im Staatsarchiv Sigmaringen Gregor Richter

In der geschichtlichen Landschaft Oberschwabens begegnen sich in buntem Gemisch ausnehmend viele Herrschaften und als deren Inhaber Familien des Hoch- und niederen Adels, aber auch Klöster und Reichsstädte. Das Bild wird schier unübersichtlich, bezieht man den geschichtlichen Wandel mit ein. Haben doch nicht selten einzelne Herrscherhäuser ihren Besitz auf mehrere Linien verteilt, der beim Erlöschen eines Zweiges oder bei erneuter Teilung abermals Veränderungen unterlag. Die verschiedenen Linien der Fürsten von WALDBURG mögen als Beispiel genannt werden. Die gleiche Wirkung hatte es, wenn alteingesessene Herrschergeschlechter im Mannesstamm erloschen und ihr Besitz an verschwägte Dynastenfamilien überging. So etwa fielen 1535 Sigmaringen und Veringen aus dem Erbe der Grafen von WERDENBERG an das Haus Hohenzollern.

Manche Dynasten und sonstige Obrigkeiten veräußerten auch außerhalb des Erbrechts einzelne Hoheitsrechte oder ganze Herrschaften an Standesgenossen, Reichsstädte oder Klöster. Die Habsburger, die Reichsstadt Ulm und die Benediktinerabtei Weingarten konnten etwa in Oberschwaben auf eine besonders erfolgreiche Erwerbspolitik zurückblicken.

Das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachte grundlegende Änderungen in der staatlichen Gliederung. Durch den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 verloren mit Ausnahme der Ritterorden sämtliche geistlichen Institute unseres Raumes die landesherrlichen Rechte – und fast durchweg ihre Existenz. 1805 kamen die Reichsritter um ihre Unmittelbarkeit und gingen die Habsburger ihrer vorderösterreichischen Lande verlustig. Die Rheinbundakte verfügte sodann 1806 die Mediatisierung der teils noch wenige Jahre zuvor um wichtige Besitztitel bereicherten hochadligen Herrscherhäuser. In Südwestdeutschland blieben nur Württemberg, Baden und die hohenzollerischen Fürstentümer übrig. Bis 1809 respektierte man noch die Hoheit der Ritterorden.

Das Fürstliche Haus THURN und TAXIS

Die Fürsten von THURN und TAXIS, längst schon als General-Oberst-Postmeister des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und als kaiserliche Prinzipalkommissare am Reichstag mit Einfluß und Ansehen ausgestattet, traten in Oberschwaben als Landesherren erst spät auf. 1785 erwarben sie von den Erben der erloschenen Linie WALDBURG-