

Das Ulmer Münster und Hans Multscher

Von Adolf Herrmann

Der im Jahre 1377 begonnene und am Vorabend der Reformation bis auf Türme und Strebebögen vollendete gewaltige Bau des Ulmer Münsters zog viele hochbegabte Künstler in die Mauern der Stadt. Von Ulrich von Ensingen dürfen wir annehmen, daß er schon vor seiner Anstellung als leitender Baumeister (1392) den Ulmern durch seine Tätigkeit unter den Parlern bekannt und empfohlen war. Von einem Bildhauer Hartmann, der 1428 das Bürgerrecht erwarb, wissen wir, daß er 1417 zunächst ohne Meistertitel und von 1418 an als Meister in der Bauhütte beschäftigt war. Die Vermutung liegt daher nahe, daß auch Hans Multscher, den die Reichsstadt 1427 als steuerfreien Bürger aufnahm, damals nicht so sehr ein allgemein berühmter, als vielmehr in Ulm selbst bekannter und geschätzter Künstler war, der sich als Auswärtiger praktisch diese Wertschätzung nur im Hüttenverband erworben haben konnte.

Es ist kaum denkbar, daß in einer Zeit, als das Münster und die ungeheure Ausweitung seines Turmbaues durch Ulrich von Ensingen in aller Mund war, der in Reichenhofen bei Leutkirch um 1400 geborene und wohl schon früh in die Welt hinausstrebende Multscher erst 1427 den Weg in die Donaustadt gefunden hat. Zwar konnte ihm bis heute kein Bildwerk für die Zeit vor 1427 zugewiesen werden. Aber der Nachweis läßt sich erbringen, daß die mit seinen Jugendjahren gleichzeitige Plastik der Bauhütte sich mit seinen frühen Werken aufs engste berührt und daß er bis in die letzten Lebensjahre für das Münster tätig war.

Am Westportal der neuen großen Pfarrkirche haben unter Ulrich die Bildhauer der Parlerzeit weitergearbeitet. Kletzl wies schon darauf hin, daß der Steinmetz mit dem Zeichen der gekreuzten Reißnadeln im frühen 15. Jahrhundert als Vermittler von Gmünder und Prager Anregungen wirkte. Seine weiblichen Konsolbüsten (Abb. 2, 3) an den Langhauspfeilern fußen nicht nur auf jener Plastik, die unter Heinrich IV. Parler in Köln Anfang der 1390er Jahre eine sehr ähnliche Büste konzipiert hat, sondern auch auf dem Tympanonstil des Ulmer Westportals. Denn hier verraten die Köpfe des Kain und Abel (Abb. 1), aber auch des Adam im Zuschliff von Stirnwölbung und Wangen, in der Bildung des Mundes, der Augen und der geschärften Brauen unter Berücksichtigung eines gewissen zeitlichen



1. Kopf des Abel im Bogenfeld des Hauptportals

Abstandes weitgehende Übereinstimmung mit der Frauenbüste (Abb. 2) im nördlichen Seitenschiff. Das Christusantlitz der Schweißstuckkonsole und die kräftigen Hakennasen der hockenden Männer auf einem weiteren Figurensockel des Meisters erweisen sich wiederum verwandt mit dem Gottvater in den Wolken und dem ihm opfernden Kain am Turmportal.

Von der Tympanonplastik läßt sich eine Brücke schlagen zu dem späteren, massiv bedächtigen heiligen Othmar am Pfeiler über der Sakristei. Der Weg vom wild trotzigem Kain über den Othmar bis hin zu jenem porträtnahen „jüngeren“ Mädchen (Abb. 3), dessen Züge ein holdes Lächeln verschönt und das voller Mutwillen von der Pfeilerhöhe des Mittelschiffes herabblickt, führt unmittelbar auch heran an die Frühwerke Multschers. Verwandte Geister ziehen sich an. So konnte der zugewanderte Oberschwabe nur seine herzliche Freude an der hellhörigen und kecken Wendigkeit der Frauen und Engel in den Konsolen des Reißnadelmeisters gehabt



2. Konsolbüste im nördlichen Seitenschiff

haben. Wir denken dabei weniger an Multschers Himmelsboten und Propheten im Kargaltar (1433), als vielmehr an die Pagen im östlichen Prunkfenster des Ulmer Rathauses. In ihnen wiederholt sich – nur beherzter und entschiedener – der entzückende Übermut des Mädchens aus dem Mittelschiff und die liedhafte Schönheit und Anmut eines ihm benachbarten musizierenden Engels.

Gegenüber dem naiven Aufgebot und Gewimmel von anonymem Volk am südwestlichen Marienportal erweitert und vertieft das westliche Bogenfeld die Monologe und Dialoge der Schöpfungsgeschichte. Verfeinerte menschliche Gemütszustände werden sichtbar und führen zu Ausbrüchen des Erschreckens oder Leugnens wie bei Kain. Gottvater und die ersten Menschen treten in klar voneinander abgesetzten Umrissen werktätig und handelnd auf. Der nüchterne und verbissene Ernst, der solche in sich abgeschlossene Charaktere schuf, übertrug sich auch auf andere Angehörige der Bauhütte wie etwa den Apostelmeister. Seine schreibenden Jünger führen in den unteren Archivolten ein emsiges Dasein. Der Bildhauer fühlt sich bis auf Atemnähe herangerückt und verfolgt mit neu erwachtem Interesse und feinem Humor das Stutzen, Prüfen und Eintauchen der Federkiele bis in die letzte Stirnrunzel und Bartsträhne hinein. Vergleichen wir damit das



3. Konsolbüste im Mittelschiff

unpathetische, höflich verbindliche Stehen von Multschers Königen von Böhmen und Ungarn am Rathaus! Auch die knabenhafte Zutraulicheit der Pagen, von welchen der eine lachend seine Zähne zeigt, und die etwas kauzige Würde Karls des Großen entspringen der gleichen wohlgelaunten menschlichen Nähe zum Bildwerk.

Der Adler im ungeteilten Wappenschild des Kaisers ist übrigens ein echter Nachkomme jenes Reichsadlers am südlichen Chorturm des Münsters. Das Mienenspiel der kaiserlichen Majestät entspricht beinahe wörtlich dem Zwergengesicht eines schreibenden Apostels (Abb. 4) im Bogenlauf des Turmportals. Sein Kopftyp wird mehrfach abgewandelt unter den zu Tode Gemarterten und Hingerichteten der äußeren Laibung. Er lebt im Werke Multschers fort im Gottvater auf dem Grabsteinmodell für den bayerischen Herzog Ludwig den Gebarteten und selbst noch in einer letzten Schöpfung (Abb. 7) des greisen Meisters.

Alles, was bisher zur Erklärung von Multschers künstlerischer Herkunft vorgebracht werden konnte, wird aber an Bedeutung übertroffen von zwei Werken, bei denen man schon um ihrer Qualität willen versucht ist, festzustellen: so etwa müssen Arbeiten Multschers „um 1420“ ausgesehen haben. Es sind dies der herrliche Martin (Abb. 5) am rechten Pfei-

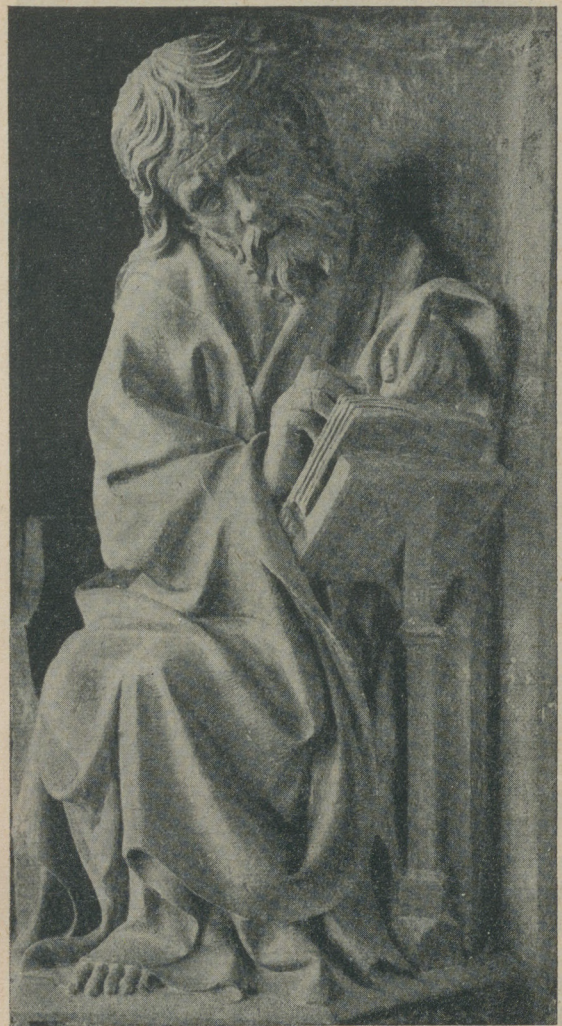
ler der Turmvorhalle und ein Engelpaar (Abb. 6) mit Krone und Leidenswerkzeugen im Triumphbogen des Münsterchores.

Die großflächige Reinheit und Festigkeit des Martin- gesichtes nimmt einen wesentlich höheren Rang ein als der manirierte und gequälte Lyrismus der Hartmannwerkstatt, ist aber auch gleich weit entfernt von der frischen Unsentimentalität des Apostelmeisters. Wie nahe kommt dagegen das sanfte Neigen des Hauptes mit den gebohrten Löckchen, dem Schnitt der Augenlider und Lippen dem jugendlich bekränzten Schildträger Karls des Großen! Der Leib des Heiligen beugt sich zur Sehne des gerafften Mantels hinüber. Nicht anders neigt sich der Körper des Pagen zu seinem Wappenschild. Die häßliche Grimasse des Bettlers und die derben Männer an der Konsole geben einen Vorgeschmack von entsprechenden Typen des Wurzacher Altares.

Großzügige Klarheit der Gesichtsformung eignet auch dem Engelpaar (Abb. 6) im Triumphbogen. Zugleich klingt die geniale gegensätzliche Charakterisierung der beiden kaiserlichen Pagen hier in einem ersten leisen Vorspiel an. Sie gewinnt ein letztes Mal Bedeutung in den ergreifenden Alterswerken (Abb. 7–9) des Meisters am Sakramentshaus des Ulmer Münsters.

Es ist nun das eigentlich Überraschende, daß in der Ulmer Bauhütte damals verschiedene Meister am Werk sind, von welchen jeder immer nur eine Möglichkeit, eine Richtung des Zeitstils wahrnimmt, während die Summe ihrer künstlerischen Existenzen allein von jenem gezogen wird, dem die Ulmer 1427 das Bürgerrecht verleihen. Wird ein mit Auszeichnung aufgenommener Künstler alsbald den eigenen erfolgreichen Werdegang bis auf eine burgundische Wanderschaft völlig verleugnen, nur um dort anzuknüpfen, wo die Ulmer Hüttenplastik fünf, zehn oder zwanzig Jahre vor seiner Ankunft stand? Die Tatsache, daß sich an Multscher, der doch nahezu zwei Generationen jünger war als Ulrich von Ensingen, noch immer, wenn auch abgeschwächt, die Ulmer Parlertradition erprobt und auswirkt, zwingt zu dem Schluß, daß die Donau- reichsstadt 1427 keinen Fremden aufnahm.

Im 14. Jahrhundert ist die Existenz eines bedeutenden Steinbildhauers außerhalb des Hüttenverbandes undenkbar, und dies gilt mit allerdings zunehmender Einschränkung auch noch weithin für die ersten Jahrzehnte des fünfzehnten. Im großen und ganzen war die plastische Aufgabe an der Turmvorhalle des Münsters in den 1420er Jahren gelöst. Figurenprogramme, die nicht bis dahin ihre Voll-



4. Schreibender Apostel im Bogenlauf des Turmportals

endung erfahren hatten, wurden sehr häufig überhaupt nicht mehr oder mit sichtbar vermindertem Interesse abgeschlossen. Seit dem dritten Jahrzehnt beginnen die Kirchenportale der deutschen Spätgotik auf Tympanen und reicheren Statuens Schmuck des Gewändes zu verzichten, womit eine wesentliche Beschäftigungsmöglichkeit für tüchtige Bildhauer entfällt. Es sind dies eben jene Jahre, in denen Meister Hartmann und, wie ich glaube, auch Hans Multscher die Bauhütte verlassen und um ihre Aufnahme als Bürger bzw. Angehörige einer Zunft nachsuchen.

Unsere gotischen Kirchenmeister und Werkmäner waren Maurer und Steinmetzen. Von den Parlern, von Matthäus und Moritz Ensinger, von Hans und Matthäus Böblinger – um nur einige zu nennen – haben wir die Beweise, daß sie auch als große Bau-



5. Der heilige Martin

meister noch bildhauerisch tätig waren. Umgekehrt besitzen wir im Münsterturmriß des jüngeren Syrlin den Nachweis, daß ein gotischer Bildhauer sich sehr wohl auch mit reiner „Architektur“ befassen konnte. Wenn daher der aus dem Hüttenverband hervorgegangene Multscher in einer Steuerrolle von 1431 „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt wird, so ist daraus zu schließen, daß er in Ulm mindestens zu diesem Zeitpunkt, wenn auch nicht am Münster, baumeisterliche Funktionen ausgeübt hat.

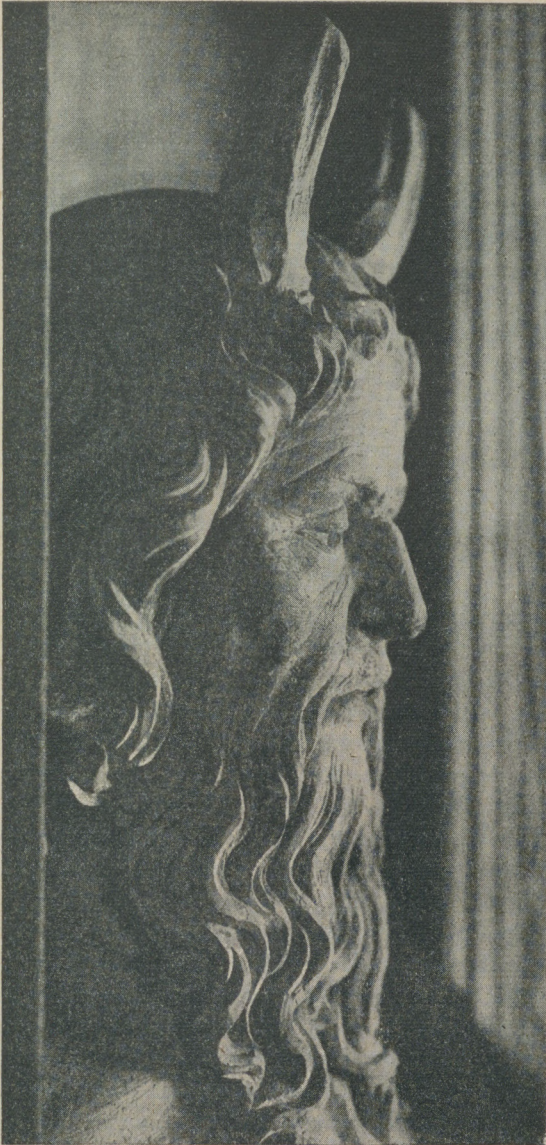
Wir sahen, daß die Ulmer Plastik schon in den älteren Bildwerken des Münsterturmes in die neue Phase des spätgotischen Realismus eintrat und nicht erst mit der Ankunft Multschers. Dennoch bringt sein herber und männlicher Erlöser eine bahnbrechende Steigerung der Wirklichkeit in der Darstellung des nackten Körpers. Ein hoher geistiger Zug reißt eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und dem Christus des Wurzacher Altares auf. Der Schmerzensmann am Hauptportal des Münsters ist trotz aller Sachlichkeit vornehmste Gotik! Bei genauerem Zusehen fällt die Anlehnung an den rückwärtigen Türpfosten auf. Das Zurückweichen der hageren Gestalt von der Vorderkante der Kon-



6. Engelspaar im Triumphbogen

sole und das Vortreten von Haupt und Schultern wiederholt auf seltsame Weise ein Stilelement des früheren 14. Jahrhunderts, etwa der Apostel im Kölner Domchor. Wir können das auch im Gewandmotiv der hl. Agnes an der Stirnwand der Ulmer Vorhalle beobachten. Für die Jahre um 1420 bis 1430 lassen sich in Niederbayern sogar einzelne Bildwerke nennen, welche tatsächlich in einem bewußten Historismus nach solchen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts kopiert sind. Andererseits greift in Ulm Anfang der 1470er Jahre das Bild des lorbeerbekränzten, römischen Dichters Terenz am Chorgestühl Syrlins des Älteren auf das dornengekrönte Haupt von Multschers Erlöser zurück.

Den größten uns erhaltenen Auftrag Multschers für das Münster bildet die Votivnische des Konrad Karg (1433) an der westlichen Sakristeiwand. Ihre kunstgeschichtliche Situation ist durch Gerstenberg hinreichend geklärt. Wir brauchen daher in diesem Zusammenhang nicht länger bei ihr zu verweilen. Die Einwölbung des Chores nahm Matthäus Enssinger in den Jahren 1446 bis 1449 nach einem Parlerplan vor. Aus dem Gewölbeschlussstein schauen vier Engelsbrustbilder mit gekreuzten Armen herab, die für Multschers Werkstatt in An-



7. Kopf des Moses am Sakramentshaus

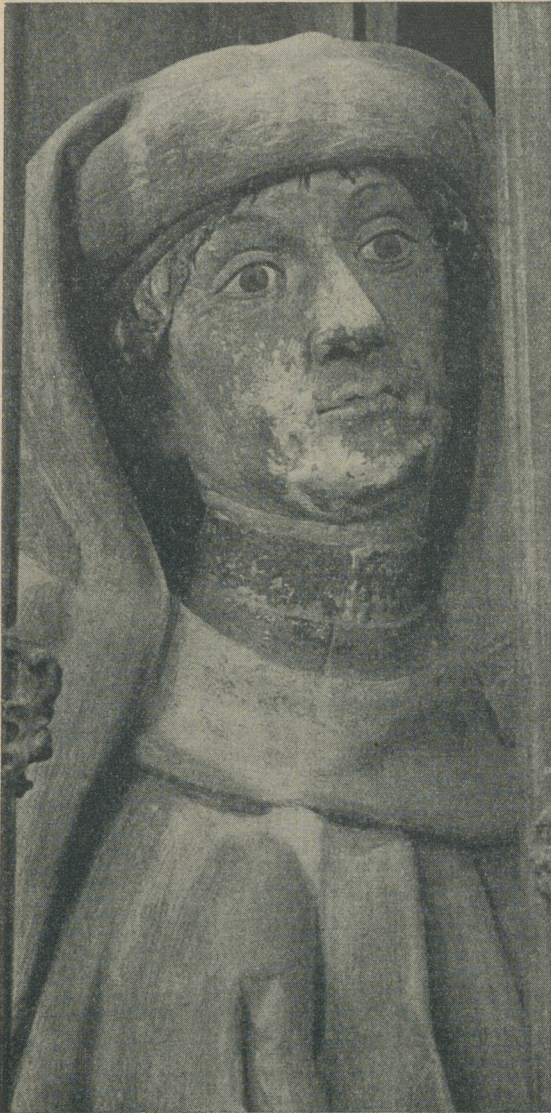


8. Kopf des David am Sakramentshaus

spruch zu nehmen sind. Auf den Christuskopf der Bessererkapelle hat bereits Weil aufmerksam gemacht. Ein weiterer Christuskopf im Vierpaß, der in die äußere Südwand des Langhauses eingemauert ist und aus der abgebrochenen Rothschen Kapelle stammt, darf wenigstens zum weiteren Umkreis von Multschers Kunst gerechnet werden.

Der Palmesel des Ulmer Museums stand bis zum Jahre 1817 nachweisbar in der Rothschen Kapelle. Sein Fahrgestell trägt die Jahreszahl 1464 eingeschnitten. Mag man darüber im Zweifel sein, ob hier ein eigenhändiges Werk Multschers auf uns gekommen ist oder nicht, so muß diese Frage für

den weit bescheideneren Wettenhauser Palmesel unbedingt verneint werden. Näher kommt Multschers Stil der Palmesel von Ottenstall im Bayrischen Nationalmuseum. Die bisher von der Forschung vertretene Auffassung, daß es sich bei dem gewaltigen Palmesel des Ulmer Münsters nur um eine Werkstattleistung handle, ist bei einem solchen Auftrag schon ohnehin schwer verständlich. Abgesehen davon aber müssen die sorgfältige und handwerklich ungewöhnlich reiche Ausführung, das Schreiten und die mächtige Waagrechte des Tierkörpers in Ulm, die Idee des als Sattel übergeworfenen Gewandes und die wahrhaft monumentale



9. Kopf des Unbekannten am Sakramentshaus

Haltung des Reiters tief beeindruckt. Es besteht kein Grund, nur um der verhältnismäßigen Leere des Salvatorantlitzes willen, die im übrigen durchaus hervorragende Schöpfung dem Meister vorzu-enthalten.

Wenn es noch ein letztes Mal erlaubt ist, den großen Namen Multschers vor Bildwerken des Münsters auszusprechen, dann vor drei bisher kaum beachteten Steinbildwerken im Baldachin des Sakramentshauses: einem Moses (Abb. 7), einem David (Abb. 8) mit Krone und geraffter Turbanwindung und einem unbekannten Dritten (Abb. 9) in der Tracht eines vornehmen Bürgers um 1460. Die alte Fassung ist in Spuren sichtbar, nur die gotischen

Minuskeln der Schriftrollen sind nicht mehr zu entziffern. Die Konsolen tragen die Reliefs verschiedener Engel, einer Madonna und eines Pelikans, das Schweißstuch der Veronika und unter dem modisch Gekleideten die Wappen der Reichsstadt. Die Statuen sind dort, wo sie den Baldachinstützen im Wege standen, seitlich in roher Weise abgearbeitet, so daß ihre ursprüngliche Aufstellung an diesem Ort mehr wie fraglich erscheint. Keinesfalls aber können sie vom älteren Tabernakelhaus stammen, weil sie auf Grund ihrer hartbrüchigen Gewandfalten in den 1460er Jahren entstanden sein müssen.

Die prachtvollen Häupter dieser biblischen Gestalten verdienen es, in das Lebenswerk eines Großen eingereiht zu werden. Sie lassen in ihrem bürgerlichen Adel, ihrer Tatkraft oder Besinnlichkeit nur an Multscher denken. Vor allem kommt im Moses (dessen Hörner übrigens etwas zu hoch ergänzt sind) wieder jener Typus zum Durchbruch, der uns von Karl dem Großen und vom Gottvater des Münchner Grabsteinmodells her vertraut ist. An den Gesichtern fesselt die Willensstärke in den mächtigen Brauen des Moses, die wehe Schweifung der Augenhöhlen des David und der vornehm kluge Blick des schönen Unbekannten mit den kritischen Fältchen um die Lider. Die Haltung bestimmen gütige oder leise staunende Hände. Die schweren Lider von Multschers Heiligkreuztaler Magdalena legen sich auch über die Augen des Moses und David. Aus dem Antlitz des Dritten blickt der zum Manne gereifte zarte und besinnliche Edelknabe des Ulmer Rathausfensters. Das Überspringen der eigenen jüngsten Vergangenheit des Meisters und die Berührung mit seinen Frühwerken ist geradezu erstaunlich.

Als der Palmesel des Münsters 1464 Multschers Werkstatt verließ, hatte sich in ihr der plastische Stil schon merklich vom Sterzinger Altarwerk (1457) entfernt. Noch weiter gehen die zuletzt betrachteten Figuren. Ihre eigensinnig schwerfälligen Mantelgehäuse haben kaum noch etwas gemeinsam mit den Heiligen der 1450er Jahre. Vielleicht wurden sie nicht mehr in allen Teilen vom Meister selbst vollendet; denn am 13. März 1467 erfahren wir, daß Hans Multscher verstorben ist. Die genialen Bildwerke am Tabernakelbaldachin des Münsters zählen mithin zu den letzten großartigen Schöpfungen des für die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts bahnbrechenden Künstlers.

Abb. 1, 2, 3, 6, 8, 9 Dr. A. Raichle-Ulm; Abb. 4, 5, 7 Münsterbauamt Ulm.