

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1898.

Zweiter Band.

München

Verlag der k. Akademie

1899.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Hans Multscher von Ulm.

Von F. v. Reber.

(Vorgetragen in der histor. Classe am 7. Mai 1898.)

Zwei verdienstvolle Schriften von Conrad Fischnaler „Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing“¹⁾ und „Das Sterzinger Altarwerk und sein Schöpfer“²⁾ nebst mehreren sich daran schliessenden Erörterungen von Dr. J. Probst im Archiv für christliche Kunst veranlassten mich, die in Sterzing erhaltenen Theile des einstigen Hochaltars der dortigen Pfarrkirche auf ihre kunstgeschichtliche Stellung zu untersuchen. Da jedoch die weitgehenden rohen Uebermalungen der Flügeltafeln einem genaueren Eingehen Widerstand leisteten, gab ich an geeigneter Stelle die Anregung, wenigstens den Gemäldetheil des Altars, an dessen kunstgeschichtlicher Wichtigkeit trotz aller Verschmierung kein Zweifel bestehen konnte, einer sachgemässen Restauration zu unterziehen. Meine Wünsche fielen auf günstigen Boden. Unter gütiger Vermittlung des genannten Tiroler Forschers ging die Stadt, welche den acht Gemälden der Flügel im Rathhause eine würdige Stätte bereitet hat, auf mein Anerbieten ein, das Werk in dem rühmlichst bekannten Atelier

¹⁾ Zeitschrift des Ferdinandeum. Innsbruck 1884. 28. Heft, S. 127 ff.

²⁾ Ebenda. Innsbruck 1893. 36. Heft, S. 556 fg.

des Prof. Hauser an der K. Alten Pinakothek restauriren zu lassen, wobei Herr Custos Fischnaler als Ehrenbürger der Stadt Sterzing in patriotischer Hochherzigkeit die Kosten übernahm. Die Arbeit kam in den Monaten Januar bis April 1898 zu Stande, und das Werk, welches in seinem übermalten Zustande selbst die gewiegtsten Kenner in Bezug auf Werth und Entstehungszeit in Verwirrung gesetzt, erscheint jetzt nach sorgfältiger Abnahme aller Uebermalungen wieder in der ursprünglichen Gestalt. Dabei erwiesen sich glücklicherweise die Beschädigungen nur an einigen Bildern erheblich, überall aber von der Art, dass der ursprüngliche Zustand mit voller Sicherheit wieder hergestellt werden konnte. Da ich Gelegenheit hatte, den Fortgang der Arbeit täglich zu beobachten, kann ich diesen Sachverhalt wie die schonendste und sachkundigste Ausführung der Restauration mit dem besten Gewissen verbürgen.¹⁾ Dadurch ermöglicht sich jetzt eine kunsthistorische Betrachtung und Beurtheilung, welche vorher nur lückenhaft sein konnte. Auch konnte die Gelegenheit ergriffen werden, eine photographische Publikation des ganzen Altarwerks zu veranstalten²⁾, wie sie vorher namentlich hinsichtlich des Gemäldetheils schlechterdings versagen musste, und hinsichtlich der Skulpturen nur unvollständig und in ungenügender Grösse versucht worden war. Mit Heranziehung dieser mögen die folgenden Zeilen geprüft und wenn nöthig berichtigt werden.

Bei dieser Arbeit war allerdings den Sterzinger Archivalien, welche Fischnaler aus dem städtischen Archiv daselbst erholt, wenig hinzuzufügen, aber ich versäumte nicht, die Urkunden nachzuprüfen und durch grösseren Umfang der Einzelauszüge

¹⁾ Die Restauration ist an sechs Gemälden von Prof. Hauser durchaus eigenhändig, an den zwei Bildern des Oelbergs und der Dornenkrönung von den k. Assistenten F. C. Sessig und A. Mayer unter Prof. Hauser's Aufsicht ausgeführt.

²⁾ Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. IV. Jahrg. 1898. Die Aufnahme der Gemälde erfolgte in der Bruckmann'schen Anstalt, jene der Skulpturen durch den Hofphotographen Höfle in Augsburg.

vielleicht verständlicher zu machen.¹⁾ Leider konnte in dem fürstbischöflichen Archiv zu Brixen ein erhofftes wichtiges Belegstück nicht aufgefunden werden. Dafür liessen sich Ulmer wie Augsburger Urkunden und Materialien beibringen, und die bezüglichlichen Notizen Fischnaler's sichern und ergänzen. So ergab sich ein vielleicht nicht unwillkommener, allerdings auf die Ulmer Schule beschränkter zweiter Beitrag zu meiner früher in den Sitzungsberichten der Akademie veröffentlichten Untersuchung über schwäbische Tafelmalerei.²⁾

Den wenigen durch gesicherte Werke näher bekannten Malern, welche nach bisheriger Kenntniss die Ulmer Kunst des 15. Jahrhunderts repräsentiren, einem Hans Schüchlin, dessen Schüler Barth. Zeitblom, und einem Fried. Herlin, hierhergehörig, wenn man dessen Ulmer Herkunft gelten lassen will, erwuchs nämlich durch Fischnaler's Entdeckung ein neuer Zuwachs. Denn das Altarwerk des Hans Multscher in Sterzing stammt nicht, wie man früher glaubte, als Werk eines Tiroler Meisters aus Innsbruck, sondern als das eines schwäbischen Künstlers aus Ulm. Diese Thatsache ist aber für die Forschung um so wichtiger, als die gesicherten Daten der Aufstellung des Altarwerks zeigen, dass es sich dabei um eine überraschend hohe Entwicklungsstufe der Ulmer Kunst vor Schüchlin handelt, mithin um eine Zeit, für welche bisher sichere Anhaltspunkte gefehlt haben.

Denn dass Lucas Moser von Weil als ein Repräsentant des Ulmer Tafelmalerei-Stiles der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrachtet werden könne, ist durch die Multscher-Entdeckung noch unwahrscheinlicher geworden, als vorher. Ich habe meine Gedanken darüber schon früher ausgesprochen, wonach der Miniaturstil Moser's und dessen unmittelbare Schule wohl eher am Oberrhein von Strassburg bis Constanz hinauf, wo ausser

1) Dem Magistrat der Stadt Sterzing, welcher die Urkunden dem Verfasser in entgegenkommendster Weise zur Verfügung gestellt, sei hiemit der wärmste Dank ausgesprochen.

2) Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Classe der k. bayer. Akademie der Wissenschaften 1894. S. 343 fg.

den genannten Städten in Schlettstadt, Kolmar und Basel geschätzte Werkstätten erwähnt werden, als in Ulm zu suchen sei.¹⁾ Mit dem Miniaturstil Moser's hat auch der Maler des Multscher'schen Altars nichts zu thun, wie überhaupt keine nähere Verwandtschaft zwischen beiden besteht.

I.

Geben wir zunächst den Urkunden das Wort. Wie Fischnaler durch Belege sichergestellt hat, ist der Bau des Chores von Unser Lieben Frau im Moos bei Sterzing nach Inhalt eines Testamentes von 1417 zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Werke, und erscheint 1450, in welchem Jahre der Thurm gedeckt ward und die Glocken in demselben eingerichtet wurden, als sicher vollendet. Um diese Zeit aber muss auch die Innenausstattung des Chors begonnen haben, wobei selbstverständlich der Hochaltar die Hauptrolle spielt.

Von der Bestellung des Altars erfahren wir zunächst nichts und überhaupt nur von Zahlungen, welche sowohl in dem von 1449 anfangenden „Raittpuech“ der Stadt Sterzing, wie in den Rechnungen des Kirchprobst Heinrich Swingenhamer von 1458 verzeichnet sind.

Zunächst ist im Raittpuech²⁾ wiederholt von Reiseentschädigungen für einen Ritt nach Innsbruck die Rede, der unzweideutig mit dem Altarwerk in Verbindung steht. Eine solche Entschädigung zu 5 ₰ (60 kr.) verrechnet Ulrich Puechrainer, Zöllner am Lurx am Freitag nach Erhardi des Jahres 1456³⁾. Eine ähnliche, nämlich 6 ₰ Perner (72 kr.), Thomas Luenener

1) a. a. O. S. 369 fg.

2) 1449. Der Statt Sterczingen Statt vnd Raittpuech. Papierhandschrift im städtischen Archiv zu Sterzing.

3) Item Am pfincztag vor Reminiscere des fünff vnd fünffezigsten Jars habn die Stewrer diez Jars mit vleichen puechrain⁹ zollner am lurx gerait von vnser liebñ frawen wegen von sein⁹ alten Remanencz wegn vnd vmb ärcz (Erz) vnd vmb tail so er von vnser frawen kaufft hatt vnd ist der beñte puechrain⁹ vnser liebñ frawen aller raittung schuldig worden lxj m̃r ij ₰ iiij kr⁹ yecziger werung vnd sol die vñvzogenlich

um dieselbe Zeit, Mathäi 1456, unter genauerer Angabe einer Zehrungsentschädigung für Innsbruck.¹⁾ Damit möchten wir, wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, da Manches unleserlich ist, auch eine Notiz in Zusammenhang bringen, wonach derselbe Thomas Luenczner Zehrungskosten und Entschädigung für das Verzeichnen der Ausmaasse des Altarwerks in Rechnung bringt.²⁾

Es kann nicht wundernehmen, dass diese Notizen zu der Annahme geführt haben, das Altarwerk sei in Innsbruck gemacht worden. Der wiederholte Ritt nach Innsbruck des Altars der Frauenkirche wegen muss auf den Gedanken bringen, das Werk sei in der Landeshauptstadt bestellt worden, wozu ja auch nichts weiteres nöthig war, als in der dortigen Werkstatt die Maasse (lönngen) und den Inhalt der plastischen wie male-rischen Darstellungen, kurz das Programm bekannt zu geben,

auf den nagstkünfftigen sant Jörgen tag. testes die Steyr⁹ dicz Jars factū ut supp.

Am Sand Lucein tag anno lv^{to} hat vlrich zolner an der obgennten Remanencz lxj m̄r ij ₰ iiij kr geanttwurt In Reynischñ gold xl m̄rk prn In der hewtñ werung ab⁹ hatt er geanttwurt v marck p̄n am Freytag nach erhardi lvj^{to} als man vō der tafł vns⁹ frawen (wegen) hinaus gen Insprugk geritn. test⁹ Jöchl plofs geizkofer kändler. „Raittpuech“. S. 19.

1) It⁹ An freytag vor oculi des funff vnd funffzigissten Jars haben die Steyr⁹ desselbñ Jars geraitt myt thoman luenczn⁹ vmb all sein vnd seines vatterfs allten Remanenczn mit allen seinē Innemē vnd ausgebē so er von der Statt weg⁹ gethan hatt vnd die alte werung zu newer gemacht vnd angeslag⁹ vnd ist aber allsach der stat noch schuldig belibñ xxvj ₰ yezig⁹ werung vnd stet im bevor der Stumelberg vnd der Stewr⁹ oberhewsl.

... Daran hatt thoma⁹ von vn̄ libn frawn abgerait vō zerung weg⁹ des vrbarpuechs auch von der tael weg⁹ zu Insprugk auch sind darzu komñ vj ₰ fact⁹ zu mathei lvj^{to} Raittpuech S. 24.

2) Am Eritag nach Reminisce⁹ lvj^{to} haben die Stewr⁹ dicz jars geraitt mit thomā luenczn⁹ als von wegen vns⁹ Liebñ frawn kirchñ als von wegñ xx ₰ pn⁹ des Silb⁹ pech⁹ so paul Raczñberg⁹ selig dahin geschaffñ hatt daran d⁹ thom⁹ vns⁹ liebñ frawn vrait hatt an zerung von der auch die lönng⁹ der tael zu schreibñ auch die zerung unleserlich. Raittpuech S. 30.

und daraufhin den Vertrag zu stipuliren. Dem steht aber entgegen, dass, wie wir unten sehen werden, der Meister des Altarwerks kein Innsbrucker, ja nicht einmal ein Tiroler war, und dass es, wenn dieser überhaupt vernünftigerweise sich hätte entschliessen können, zur Ausführung des Altarwerks sammt Gesellen und Werkzeug seine heimathliche Werkstatt zu verlassen, er füglich gleich an den Bestimmungsort des Werkes selbst gegangen wäre.

Suchen wir aber nach dem Zweck dieser Innsbrucker Fahrten, so finden wir keinen Anhalt dafür, dass etwa nur ein Theil des künstlerischen Bestandes des Altars in Innsbruck gefertigt worden sei. Namentlich darf die Bezeichnung der „Tafel“ von Unser Lieben Frau nicht irreführen. Denn unter Tafel (taffel, tael) ist nicht etwa eine Bildtafel in unserem Sinne zu verstehen, sondern das gesammte Altarwerk, retabulum, wie wir auch sehen werden, dass „Tafelmeister“ keineswegs identisch mit Maler ist, sondern den künstlerischen Unternehmer eines Altarwerks, selbst wenn er persönlich seiner Kunst nach Bildhauer ist, bedeutet.¹⁾ Wenn in vereinzelt Fällen ein Doppelgeding, nämlich eine Vergebung an einen Bildhauer und dann erst ein besonderer Akkord mit einem Maler vorkommt (s. u.), so kennen wir doch keinen Fall, nach welchem der plastische Theil an einem anderen Orte ausgeführt und zum Zwecke des farbigen Schmuckes von weiter Ferne her in das Atelier des Malers transportirt worden wäre. Wir glauben also nicht, dass diese Reisen nach Innsbruck mit der Ausführung der Flügelgemälde daselbst in Zusammenhang gebracht werden dürfen, wofür es uns an jeglichem Anhalt fehlt. War aber der Tafelmeister ein berühmter auswärtiger Bildhauer, so hätte die Bestellung der Skulpturen in Innsbruck noch weniger Sinn.

Dagegen wäre es wohl möglich, dass es sich um die Schreinarbeit handelte, für welche ein auswärtiger Künstler

¹⁾ K. A. Busl, Der Bildhauer Jacob Russ in Ravensburg. Archiv für christl. Kunst, herausgegeben von Dr. Keppler. VI. Jahrg. 1888. S. 85. vgl. VII. Jahrg. 1889. S. 59.

überflüssig war, da man hiefür leichter geeignete Kräfte im Lande finden und dadurch weiten Transport, bei den grossen Stücken kostspielig, sparen konnte. Beschritt man diesen Weg der Arbeitstheilung, so mochte man dabei ausser von diesen praktischen Gründen auch noch von der Rücksicht geleitet sein, die man zu allen Zeiten auf einheimische Arbeit, soweit in gleicher Güte erhältlich, nahm. Diese Schreinarbeit aber in ihrer Erstreckung auf das ganze Gehäuse mit Tabernakeln, Consolen, Baldachinen und anderem unfigürlichen Schnitzwerk war sehr wohl selbständig ausführbar, wenn nur eine Verständigung mit dem Bildhauer und Maler bezüglich der Maasse der Skulpturen und Gemälde erzielt war. Und auf eine solche Verständigung scheint die oben gegebene Notiz von den „lönngen der Tafel“, d. h. Maassen des Altars, hinzuweisen.

Die wichtigste Notiz aber bringt ein Eintrag vom Frühjahr 1457¹⁾, in welchem davon die Rede ist, dass Hans Jöchl dem Kirchenfond von U. L. Frau die Kosten abziehen soll, welche die Zehrung des Tafelmeisters Hanns Mueltscher bei ihm verursachen würde. Wir erfahren also hier den Namen des Meisters, an welchen das Altarwerk verdingt war. Weiterhin, dass der Meister sich eine Zeit lang bei Hans Jöchlin in Kost und Pflege aufhielt, somit in Sterzing, denn Hans Jöchlin erscheint in späteren Urkunden als in Sterzing sesshaft. Dabei kann es sich nicht um des Künstlers Aufenthalt bei der Verdingung handeln, denn der Eintrag stammt erst von 1457 und ist die Zehrung ausdrücklich als eine zukünftige bezeichnet. Auch kann die Zehrungsentschädigung nicht auf die Zeit der Ausführung des Altarwerks bezogen werden, denn für mehr-

¹⁾ It. mer so habñ mein Herrn die purg⁹ dem Jöchlein gebñ vnd geanttwurt In parem geltt benantlich xij mek vj ₰ ij kr, vō vn̄s frawñ wegen die der geyzkofer geanttwurt hatt vnd tuet also die Sma prñ xvij mek vj ₰ ij kr. die sol d⁹ Jöchl also vns⁹ liebñ frawn abziechñ an d⁹ zerung so maist⁹ Hanns mueltscher zu Im v̄zerñ wirt (sic!) als er die tafl̄ macht vnd vns⁹ frawn darumb ledigñ, factū an freytag vor Reminisce⁹ lvij^{to} test⁹ die stewrer des benant⁹ jars Raittpuech S. 23.

jährigen Aufenthalt wäre der Betrag von 17 Mrk. 6 ℥ und 2 kr. (ca. 34 fl.) zu gering. Es wird also dieser Aufenthalt des Meisters mit den Aufstellungs- und Vollendungsarbeiten in Zusammenhang gebracht werden müssen, bei welchen demnach der Meister in Jöchlin's Hause sein Absteigquartier gefunden hätte.

Dieser augenscheinlich zum Zweck der Vollendung und Aufstellung des Altarwerks bestimmte Aufenthalt des Altarmeisters fällt in das Jahr 1458, wie aus einer Reihe von Einträgen in die von dem Kirchprobst, Schmiedmeister Heinrich Swingenhamer geführten Kirchenrechnungen dieses Jahres hervorgeht. Der Bericht der Einnahmen¹⁾ beginnt mit den Kirchenkollekten von 1458, welche meist Schankungen von Kleidungsstücken enthalten, die der „Kirchprast“ Heinrich Swingenhamer im Einzelverkauf zu Geld macht, und dann unter Angabe der Käufer wie des Einzelerlöses verrechnet. Für uns haben die Einzelposten nur einiges kulturhistorische Interesse durch die Objekte. Es erscheinen nämlich darunter, z. Th. in häufiger Wiederholung „ain swarzn mantl“, „ain plabn rock“, „ain grabs röckll“, „ain frawenrock“, „ain Joppn“, „ain peltzl“, „ain pfaittl“ (Hemd), „ain perckphaittn“, „ain alte phaidt“, „ain ontt⁹phaitn“, „ain chintzphaittl“, „ain krissenphaittl“ (Chrysamhemd = Taufhemd), „ain Stauchel“ (Frauenkopftuch), „ain hawbl“ (Haube), „ain Krissenhuet“ (eine Taufmütze), „ain paar schueh“, „ain gürttl“, „ain chintzgürttl“, „zwo elln tuch laiwant“, „zwo elln leinbat“, „ain elln grobe leinbat“, „ain mechel (auch) machel ring“ (Ehering), „ain silbergesper“ (Silberschliesse). Für uns wichtiger ist ein mit dem Beisatz *vacat* durchstrichener Eintrag²⁾ derselben Reihe, nach welchem ein Knecht des Tafelmachers von diesen Schankungen einen Rock um 3 Rheinische Gulden

1) Vermerckt was ich Hainrich swingenhamer han v⁹kaufft gewantt von wegen Vnser liebⁿ frawen als ain kirchprast Anno i⁹ lvij Jar.

2) It. Des Tauelmach⁹s knecht ain Rockch vmb iij R guld⁹ testes zurgstofs kann^dler swingenschold, ist dem Hannsen geschanckt worden.

Item ich han eingenomen von dem maister Hansⁿ zwen Reinisch guld⁹.

erwirbt. Die Kirchenverwaltung erweist sich aber hier hochsinnig, und giebt den Erlös aus dem Rock dem Meister Hanns (dem Altarmeister) zurück, wohl zu Gunsten des Knechts, dafür schenkt nun Meister Hanns (vielleicht dem Knecht nur 1 Gulden rückvergütend) der Kirche die übrigen 2 Gulden. Der vermuthete Zusammenhang erscheint durch die Aufeinanderfolge der Notiz, welche unser Citat erkennen lässt, am Schluss der Gewandkollekte kaum zweifelhaft.

Indess finden sich auch ein paar Baargeld-Schankungen (offenbar an unrechter Stelle) in der Gewandkollekte, schon vor der Notiz vom Knecht des Altarmeisters, die eine interessant durch den Umstand, dass die Spende speziell für das Altarwerk bestimmt bezeichnet wird.¹⁾ Für uns ohne Belang erscheint dann die Liste der Baareinnahmen, welche dasselbe Heft der Einnahmen für U. Lieben Frau auf einem späteren Blatte giebt.²⁾

Wichtiger für unsere Untersuchung ist aber das von Swingenhamer geführte Verzeichniss der Ausgaben.³⁾ Weniger zwar auf den zwei ersten Seiten, auf welchen die Ausgaben die Altararbeit nur ausnahmsweise betreffen, und sonach mehr von kulturhistorischer Bedeutung sind. So „ain fuder kol“, „vj Hacken zu stachln“, „gurtllen zu dem messgewannt“, „kertzen zun Ostern vnd zu unsers Hrn grab“, „Altartücher zu waschn“, „wachten pei dem grab“, „was an Sand Johannis Abent zu Subenden habet di priester vnd die schuler v^ozert“, „daz Holtz zu dem gerusst“, „ain Riem In die glockn“, „das oppferkandl zu machen“, „der vrsschen von dem Himl zu machn“, „zigl“, „wein“, „dem zimerman von des gerusschtz wegñ“, „von dem kind zu zichn das vnser frawn gesezt ist worden“. In dieser Reihe ist nur eine

1) It. ain fraw hat gebñ ain vngrischñ guld^o

It d^o engl ab placz hat gebñ viiij gl an d^o tafl.

2) Die Liste ist betitelt: Vermerckt was ich han eingenomen hab an peraitñ gelt vnd aus dem Stockh Anno i^o lviiij Jar.

3) Das Rechnungsheft (Papierhandschrift) ist überschrieben: Vermerckt was ich aus han gebñ von wegñ vnser^o frawñ Als ain kirchprast Anno i^o lviiij^o Jar.

Notiz für uns von Belang, da ja der Zweck des Gerüsts („gerusschtz“) nicht ersichtlich ist, nämlich die Lieferung von Holz an den Altarmeister.¹⁾ Es kann sich dabei nur um Werkholz zum Gerüst beim Altarbau handeln, da für Brennholz der Betrag zu gross wäre, abgesehen davon, dass von Ofenheizung in der Jahreszeit so wenig die Rede sein kann, wie von Herdfeuer bei der von Jöchl gereichten Zehrung.

Dagegen wird das auf der 3. und 4. Seite desselben Ausgabenvermerks Verzeichnete von hoher Wichtigkeit, da es sich dabei, wie schon die Ueberschrift²⁾ besagt, nur um die Arbeit an dem Altare handelt. Wir geben deshalb die ganze Altarausgabenrechnung im Zusammenhange³⁾, weil die Reihenfolge nicht ohne Bedeutung ist, und bemerken zunächst zu der Ueber-

1) It. Ich hab gebñ meine holtz dem Taffellmachr, dafür iiij ₰ prn⁹
It. m⁹ ij hawen da fur xiiij gl

2) Not hie ist v⁹merckett was Ich Hainrich Smid von wegen der taffel aus hab gebñ.

3) It. Amb erstñ maist⁹ Hannsen selbs hab Ich gebñ v ₰ guld⁹
vnd ain tucattn fur lxiiij kr

It. m⁹r hab ich dem Jöchel gebñ vj markch die hatt er gewexelt
vmb geltt vmb xv ₰ guld, die hatt er auch maist⁹ hannsñ gebñ

It. ab⁹ hab Ich dem Jöchel gebñ ij ₰ guldñ

It. als der kauffmā genañtt der essling⁹ vñ vlm kam dem hab Ich
geb⁹ vñ weg⁹ maist⁹ Hannsen Hundertt vnd lxxxviiij ₰ gulden

It. ab⁹ Hab Ich maist⁹ Hannsen gebñ von m⁹ Briegsn⁹ kürchweich
x ₰ guldñ

It. ab⁹ hab Ich ausgebñ ain Kauffmā gätt (genannt) Klaus wurkch⁹
vñ vlm vñ weg⁹ maist⁹ Hannsñ l ₰ guldñ

It. dem zollner hab Ich gebñ xxiiij ducatñ vnd vng⁹ vnd welsch-
guld⁹ vnd ain für lxiiij kr dafür sol er mir gebñ ₰ guld⁹ vnd pringn
an Rh guld⁹ xxxij fir m⁹r hab Ich dem zolln⁹ gebñ xvj Rh guld⁹ . . .

It. m⁹r vj kr Hab Ich dem Jöchel gebn was mā den zwenn Kauffm⁹
geschenkch hatt

It. als Ich hab muess⁹ die tucat⁹ vnd vng⁹ vnd welsch guld⁹ vmb
₰ guld⁹ verweesel⁹ vnd die kaufflewtt nit nemen vnd nur ₰ guld⁹
wollt habn hab ich . . . ain vmb lxiiij ₰ guld vnd sint vns⁹ frawñ . . .
vmb lxiiij kr word⁹

It. mer hab ich ainem kauffman gebn xx Rh guld⁹ dapei ist gewesen

schrift, dass der Rechnungssteller sich kurzweg Heinrich der Schmied nennt, unter Weglassung seines Hausnamens Swingenhamer. Ebenso wird der nur einmal im Raittpuech mit seinem

der Jöchl maister Hans der tafelmaist⁹ vnd d⁹ Jost aus dem zol gab im and⁹ gelt

It. mer hab ich gebn̄ dem taffelmaister iiij *R_g* guld, an vns⁹ Kirchweich nam der eslinger ein

It. mer iiij *R_g* guld, als er gen Botzn̄ wolt raittē zu Egidi

It. m⁹ hab ich gebn̄ ij *fl* p̄n vmb zwai lailach

Suma Hundert vnd xxxviij markh v *fl* x Kr.

It. m⁹ hab ich gebn̄ dem maister hansn dem pader ij *R_g* guld, von ains mallers wegn̄

Item m⁹ hab ich Im gebn̄ iiij *R_g* guld, dem potn̄ do er vmb daz golt hinauszoeh

Item m⁹ hab ich gebn̄ dem Tischlar ain *R_g* guld,

Item m⁹ hab ich geben vmb kreidn̄ iiij *R_g* guld,

Item mer hab ich geben dem hansl darnpetg viij *fl* p̄n von des pehls wegen

It. dem Jöchel xxj kr Die man da verezertt hatt, als man mit d. tauelmach⁹ ain Raittung machett

It. mr hat Hainreich Smid ausgebn̄ vo d⁹ Taffel wegen xij markh an Svntag nach d⁹ Heillig⁹ dreir Kunig tag Im 19 Jar Testes Jöchel, Johā propauch, plos, pet⁹ Lerchel, Thuma Ris ego Hans Rist

It. xij hl. vmb zwo mas wein daselbs. (Die beiden letzteren Einträge von anderer Hand, nämlich von Hans Rist.)

Item dem kanndler vj *fl* p̄n vmb plei vnd arbeit als er die eissnein stangn In d⁹ taflf v⁹gossen hat

It. m⁹ ij g, der di locher gehautt hat zu den stangn m⁹ ij g, ainem andren

It. m⁹ dem Taffelmaist⁹ vmb ain *fl* p̄n kol

Itm m⁹ iiij maz wein als man den tabernacker hinabtrug

Suma xvij marckch iiij *fl* ij kr. j hl.

Dann ist auf einem losen Zettel eine Nebenrechnung des Heinrich Schwingenhamer meist für Schmiedearbeit und Lieferungen an Material beigelegt:

it⁹ iiij^c vnd viij phunt eisen zu den standen an die tafeln

it⁹ xj phunt eysen zu den keylen In die mawr zun stangn

it⁹ xvij kr. für xxxvj narglln̄ In die stangen

it⁹ 1 *fl* p̄ner für nagelln̄ In das gerüst

it⁹ xj kr. für xj nagelln̄ In die pild

it⁹ ij kr. für iiij nageln zu sant Johannis

Familiennamen Multscher verzeichnete Altarmacher kurzweg als Meister Hans oder mit dem Zusatz der Tafelmacher oder lediglich als der Tafelmacher oder Tafelmeister bezeichnet.

Unter den Ausgaben erscheint Meister Hans als Empfänger an erster Stelle, wiederholt und mit den weitaus grössten Beträgen. Zunächst erhält er einen kleineren Betrag von 5 Rheinischen Gulden und 1 Dukaten persönlich aus der Hand Swingenhamers, mithin in Sterzing selbst.¹⁾ Dann erhält er wahrscheinlich ebenda 15 Rh. Gulden durch die Hand seines Wirthes Jöchl, welchem der Kirchenpropst Swingenhamer 6 Mark ausbezahlte, um sie in 15 Gulden Reichsgeld umzuwechseln und seinem Gaste zu behändigen.²⁾ Konnte es zufällig sein, dass die erstere Zahlung in Reichsgeld und nicht in Tiroler Münze geleistet wurde, so hat es jedenfalls seinen besonderen Grund, dass die letztere in Landes-Münze geleistet und erst in Reichsgeld umgewechselt wird, ehe sie dem Meister ausgehändigt

it⁹ xxx kr für v^hundert nagelln.

it⁹ xl kr für iiij plech damit man die tafeln zu einander hat geslagen

it⁹ xl kr für iiij plech Innen In die tafeln

Suma vij mr iiij ₰ iiij kr

it⁹ xvj kr für iiij In die tafeln

it⁹ v ₰ für sechtzigk eysen

it⁹ xvij kr für xvij schlechte eysen

it⁹ vj ₰ zelon von den stangen daran man vergult hatt

it⁹ xvij dem slosser für das eysen für den sarch vnd slos vnd für

di hägklein

it⁹ für zwo klampren xxij kr vnd⁹ an den sarch

it⁹ mer zwo klamprn ob⁹ an die tabernagkl Dafür xiiij kr

it⁹ ij kr vmb koll

it⁹ vnd v^{br}al vmb leikuff (Trunk) vnd ands⁹ xiiij mas wein für ain

mas vj hl

it⁹ vmb zwo mas malfasier maist⁹ Hanns⁹ viij kr

it⁹ vnd umb j kr prezzn

Suma xx ₰ xj kr iiij hl

¹⁾ Amb ersten, maist⁹ hannsen selbs hab Ich gebn 5 R. guld⁹ vnd ain tucattn für lxiiij kr.

²⁾ Mer hab ich dem jöchel gebn 6 markch, die hatt er gewexelt vmb geltt vmb 15 R. guld, die hatt er auch maist⁹ hannsn gebn.

ward. Aehnliches findet sich später, wie sich auch die Ulmer Kaufleute weigern, anders als Reichsgeld anzunehmen. Meister Hanns empfängt und zahlt nie anders als in Rheinischen Gulden. Offenbar lautete der Vertrag auf Reichsgeld, und man muss sich fragen, warum, wenn der Meister ein Tiroler Landeskind war.

Dieser Frage begegnen die unmittelbar folgenden Einträge. Zunächst erhält der von Ulm kommende Kaufmann Esslinger (schon dem Namen nach ein Schwabe) für Meister Hans den grössten der in der ganzen Liste vorkommenden Beträge: 188 Rheinische Gulden.¹⁾ Also nicht ein von Ulm her eingewanderter Mann, der sich in Sterzing niedergelassen wie der später zu erwähnende in der Frauenkirche von Sterzing begrabene Leonh. Scharrer, sondern ein in Ulm sesshafter und als Kaufmann von Ulm her kommender Mann, einer von den vielen, welche zwischen den Reichsstädten Ulm, Augsburg, Nürnberg u. s. w. und Venedig in Handelsgeschäften die Brennerstrasse passirten, erhält den Hauptbetrag des Geldes, das der Tafelmeister für sein Werk zu beziehen hat. Das setzt voraus, dass der empfangsberechtigte Altarmeister den Kassaführer Swingenhamer ermächtigte, dem Ulmer Kaufmann, den wir auf einer Geschäftsreise Sterzing berührend annehmen müssen, den Betrag auszuzahlen. Dieser Vorgang kann dann weiterhin so erklärt werden, dass entweder der Ulmer Kaufmann als ein Gläubiger des Künstlers das Geld erhob, oder als ein Vertrauensmann des Altmeisters den Auftrag bekam, den Betrag, der wieder in Reichsgeld und nicht in Tiroler Landesmünze flüssig gemacht wurde, ins Reichsland zu spediren, wobei sowohl an sich, als wegen einem sogleich zu besprechenden weiteren Eintrag Ulm als das wahrscheinlichste Ziel erscheint. Dass aber bei dieser Auszahlung an Esslinger der Tafelmeister selbst persönlich anwesend war, liegt bei der Natur des Geschäfts nahe; er erscheint auch als der nächstfolgende persönliche Em-

¹⁾ It9 als der kauffinā genañtt der eßling9 vñ vlm kam, dem hab Ich geb9 von weg9 maist9 Hannsen 188 R. gulden.

pfänger von weiteren 10 Rh. Gulden anlässlich der Brixener Kirchweih.¹⁾

Ein folgender Eintrag besagt dann, dass Swingenhamer auch einem zweiten Ulmer Kaufmann, Namens Klaus Wurfcher, aus der dem Tafelmeister zukommenden Summe eine grössere Zahlung von 50 Rh. Gulden geleistet habe.²⁾ Der Fall liegt dabei ebenso wie bei der obigen Zahlung an den Ulmer Kaufmann Esslinger, und bestätigt sich dadurch die an sich nahe-
liegende Vermuthung, dass der Tafelmeister auch diesem zweiten Ulmer Vertrauensmann, bei dem wir nunmehr sicher an einen Landsmann denken müssen, den Betrag zum Zweck einer Schuldentilgung oder zu jenem der Spedition nach Ulm auszahlen liess.

Die drei nächstfolgenden Einträge beziehen sich auf ein bei dem Zollner besorgtes Wechselgeschäft und dann auf ein, den beiden genannten Ulmer Kaufleuten (Esslinger und Wurfcher) durch Jöchl gereichtes nicht näher motivirtes Geschenk, welche Einträge mit dem Altarbau nur in indirektem Zusammenhange stehen.

Ein weiterer, den obigen ähnlicher Eintrag, nennt dann den Empfänger von 20 Rh. Gulden nicht nach Namen und Herkunft, sondern bezeichnet ihn lediglich als einen Kaufmann, wahrscheinlich weil dem Eintragenden der Mann fremd war und der Namen ihm in Vergessenheit gekommen. Dafür fügt er dem Vermerk die Zeugen bei, nemlich den Jöchl (den Gastwirth des Altarmeister) und Meister Hans den Tafelmeister selbst³⁾. Dass es sich dabei um eine Zahlung a conto Altarmeister handelt, geht aus der Reihenfolge der Einträge und aus der Anwesenheit des empfangsberechtigten Altarmeisters hervor, der als ein Fremder bei einer Angelegenheit, welche ihn nicht selbst be-

1) It⁹ ab⁹ Hab Ich maist⁹ Hannsen gebⁿ von m⁹ Briegsn⁹ Kürchweih 10 Rh. guldⁿ.

2) It⁹ ab⁹ hab ich ausgebⁿ, ain kauffmā, gnt klaus wurckh⁹ vn vlm vn weg⁹ maist⁹ Hannsen 50 Rh. guldⁿ.

3) Item mer hab ich ainem kauffman gebn 20 Rh. guld, dapei ist gewesⁿ der jöchl, maister Hans, der tafelmait⁹ vnd der jost aus dem zol gab im and⁹ (sic!) gelt.

rührte, zu dem Akte füglich nicht lediglich als Zeuge herangezogen werden konnte. Dass der unbekannte Kaufmann wie Esslinger und Wurfcher ebenfalls ein Ulmer war, kann man natürlich aus dem Zusammenhange nur vermuthen. Und dass die letzten Worte des Eintrages „vnd der jost aus dem zol (oben als „zollner“ wiederholt mit Wechselgeschäften betraut) gab im andres gelt“ nichts anderes zu bedeuten habe als dass derselbe auch hier Reichsgeld statt Landesmünze einwechselte, dürfte nicht bezweifelt werden. Von den Briefen, welche Meister Hans bei solchen Gelegenheiten sicher den Kaufleuten an seine Angehörigen mitzubesorgen gab, schweigen natürlich die Rechnungen.

Die weitere Fortsetzung des Eintrags nennt den Ulmer Esslinger abermals als Empfänger von 4 an den Tafelmeister gezahlten Rh. Gulden¹⁾, womit sich der Gesamtbetrag der an die mit dem Altarmeister in Verbindung stehenden auswärtigen Kaufleute gezahlten Theilbeträge auf 262 rheinische Gulden bezieht.

Dazu kommen dann noch zwei kleine dem Altarmeister persönlich gezahlte Beträge, 4 Rheinische Gulden zu Egidi (1. Sept.) als er nach Bozen reiten wollte²⁾ und weiter noch 2 Rh. Gulden für einen Bader.³⁾ Wir glauben, dass der Zusatz zu Meister Hansen „dem Pader“ nicht anders zu erklären sei, als „dem Meister Hannsen für einen Bader“. Denn an einen anderen Meister Hans als den Altarmeister ist des Zusammenhangs wegen kaum zu denken. Jedenfalls darf angenommen werden, dass ein Bader für die Behandlung eines bei Fertigstellung der Fassmalerei verunglückten Gesellen des Tafelmeisters mit 2 Rh. Gulden abgelohnt werden musste.

Demnach berechnen sich die Zahlungen, welche dem Altar-

¹⁾ Itz mer hab ich gebn dem taffelmaister 4 Rh. guldn an vns⁹ kirchweich, nam der eslinger ein.

²⁾ Item mer (demselben) 4 R. g. als er gen Botzn wolt raittn zu Egidi.

³⁾ It. mer hab ich gebn dem maister hannsen dem pader 2 R. g. von ains mallers wegn.

meister persönlich geleistet worden sind, auf 36 Rheinische Gulden und 1 Dukaten, welcher letztere auf kaum 2 Rh. Gulden berechnet werden mag, somit zusammen auf 38 Rheinische Gulden. Verbinden wir diese mit den oben zusammengestellten 262 Rh. Gulden, welche die Kaufleute à conto des Altarmeisters vereinnahmten, so ergeben sich genau 300 Rh. Gulden. Sollte diese runde Summe Zufall sein, oder dürfen wir annehmen, dass die Arbeit an dem Altarwerk, welche dem Altarmeister Hans Multscher zugewiesen war, zu dem Betrag von 300 Rh. Gulden verdingt war? Unser Skeptizismus geht nicht so weit, das letztere zu bezweifeln.

Alle weiteren Auslagen des Kirchenprobstes, meist kleine Beträge, beziehen sich auf die Aufstellung und Fertigstellung des Altars und schliessen sich an die obenaufgeführten Abschlagszahlungen von der Entlohnung des Altarmeisters. Sie sind an sich nicht von Belang, geben aber ein zum Theil anschauliches Bild von der Aufstellung des Altars und sichern auch die Zeit der Beendigung des Unternehmens.

Wozu vorerst die zwei Lailach (Leintücher), welche der Kirchenpfleger mit 2 fl Berner kauft, gedient haben könnten, wenn nicht zur Grundirung der holzgeschnitzten Figuren, wäre schwer zu sagen, denn für blosse Schutztücher erscheint der Betrag zu hoch. Dass dann der Bote, der das Vergolder-Gold (Blattgold) zu holen hatte, einen weiten Weg durchmass, erhellt aus dem Botenlohn von 3 Rh. Gulden. Dass ein Tischler den Gesellen beige stellt werden musste, ist begreiflich, lange währte übrigens seine Beschäftigung nach dem Lohne (1 Rh. Gulden) nicht. Die Kreide, für welche dann 3 Rh. Gulden verbucht erscheinen, kann nur zur Grundierung der Skulpturen und architektonischen Schnitzereien verwendet worden sein. Weniger verständlich ist mir dann die folgende Ausgabe von 8 fl Berner, wenn nicht zu lesen ist „von des oehls wegen“. Oel wurde allerdings zur Fassung der Figuren wie des Gehäuses in grösserer Menge gebraucht, vielleicht ist auch Firniss inbegriffen.

Die letzten Einträge beziehen sich auf den Abschluss der Arbeit, der erst Ende 1458 erfolgt sein kann, da bei einem

Hauptposten der Sonntag nach Epiphanie als Zahltag erwähnt wird. Zunächst vergütet der Kirchprobst eine Zehrung von 21 kr., aus Anlass der Abrechnung mit dem Tafelmeister. Wieder von einem Trunk begleitet ist eine grössere Zahlung an den Kirchprobst „von der Taffel wegen“, nemlich im Betrag von 12 Mark, welche kenntlich von anderer Hand, nemlich von der des Hans Rist eingetragen ist, dessen Schriftführung aus dem ego vor seinem letzaufgeführten Zeugnennamen hervorgeht. Dieser auf Grund einer „Raittung“ vor 6 Zeugen geschehene summarische Eintrag, der nicht mit dem sonst üblichen „hab ich geben“ des Kirchprobstes beginnt, sondern der den Hainreich Smid in dritter Person als Rechnungssteller aufführt, ist der spätest datirte vom Sonntag nach Dreikönig 1459.

Hinter diesen folgen auch nur noch vier Nachträge von Swingenhamer's Hand, 6 ℥ für das Bleiausgiessen der eisernen Stangen „in der Taffl“ wobei natürlich nicht an ein Ausgiessen von Holznuten, sondern nur an die Eisenverbindungen der steinernen Mensa oder der Chorwand mit dem Altarschrein gedacht werden kann. Dasselbe gilt von den kleinen Posten zu je 2 Gr. für diejenigen, welche die Löcher dazu gehauen. War es aber Mitte Winter geworden, so begreift man, dass der Tafelmeister (um 1 ℥ Berner) Kohlen brauchte. Das Verzeichniss schliesst mit dem Festtrunk ab, den man jenen reichte, welche den Tabernakel zur Kirche trugen.

Zu den persönlichen Leistungen und Auslagen des Schmiedemeisters Heinrich Swingenhamer, die wie oben bemerkt auf einem beigebogenen Zettel verzeichnet standen, ist nicht viel zu bemerken. Dass es zu einer derartigen umfänglichen Arbeit zahlreicher und verschiedenartiger Eisenstangen, „Keylen“ (Kloben), Nägel, Bleche, Schlosserarbeit für die Altarflügel, Klammern u. s. w. bedurfte, wie diess alles in der Liste spezifizirt ist, versteht sich von selbst. Bei der Abgelegenheit der Kirche ist auch der Kohlenverbrauch für die Eisenarbeit an Ort und Stelle verständlich, und recht bezeichnend ist wieder nach deutscher Sitte der Abschluss: der Leikuff (Hebwein) mit 14 Mass Wein, die zwei Mas Malvasier, die man dem Meister

Hanns zum Abschied widmete, wobei auch der bescheidene Imbiss „umb 1 kr. Prezzn“ nicht fehlt.

Es war sonach Meister Hans, der Tafelmeister, d. h. Hans Multscher der Altarmeister, zum Auf- und Fertigstellen des Hochaltars der Pfarrkirche von Spätsommer bis Mitte Winter in Sterzing. Von Anfang Januar 1459 an verschwindet seine Person aus den Rechnungsbüchern, und wir dürfen hinzufügen aus der Stadt.

In der Fasten 1459 legt der Kirchprobst Heinrich Swingenhamer der städtischen Behörde seine Gesamtabrechnung vor. Der Inhalt dieses Rechnungsabschlusses ist im Raittpuech der Stadt Sterzing unter dem Jahr 1459 gegeben, wobei die Beträge der Ausgaben für das Altarwerk wie seiner eigenen Arbeitsleistungen für dasselbe, in Landesgeld umgerechnet, zusammen 175 Mark 9 ℥ 3 kr. 3 Vierer betragen, welchen Einnahmen von 211 Mark 3 ℥ 6 kr. gegenüberstehen, so dass ein Rest (eine Schuldigkeit des Swingenhamer) von 35 Mark 4 ℥ 3 kr. und 3 Vierer verbleibt.¹⁾

¹⁾ Not an pfincztag nach dem Suntag Inuocavit In der vastn Anno Inn lviii Jar haben Die Stewrr dicz Jars ain ganzee Raittung mit Hainreich Swingenhamr, Smit, als mit ain Kirchproist, getan, vmb alle sach, seins Innemens vnd aufgebens, So der benante Hainreich Smid, In seinr verrechnung als des lvii Jars, getan hatt, von wegen Der altt⁹ gelttschuld. Folgen die Einnahmsquellen, aus dem Verkauf von Real-Gaben (vmb gewant verkauffen), aus Baarspenden und Zinsen. Vber alles das ist Der benantt Hainreich Smid vnser frawen schuldig word⁹ In ainr Sum zwayhundert vnd xj markch iij ℥ vj kr. Da entgegen hatt bracht, des benant Hainreich Smids Ausgebn So Er getan hatt von wegen Der taffel auch was er selbs vō eisen wercht, zu Der tafell, geben odr gemacht hat auch was Er sunst auserhalbⁿ von weg⁹ vnser frawen ausge⁹ hatt nichtz aussgenomen pis auf Hewttigen tag, dato d⁹ Raittung vnd nach lautt seinr Reygister das er vbergebⁿ, vnd tuet In ainr Sum Hundert vnd lxxv markch viii ℥ iij kr. iij hl. Im ains gen dem andern gelegt vnd aufgehebt Darnacht pleibt der Hainreich Smid vnser frawen schuldig In ainr Sum xxxv markch iij ℥ ij kr. ij hl. Daran stett dem Hainreich Smid beuor Die anstenndt nucz⁹ an den zinssen, vō dem lxii Jar. factū ut sup⁹ testes &c. — Raittpuech p. 38.

Um dieselbe Zeit hält dieselbe Stadtbehörde Abrechnung mit Hans Jöchl über seine Einnahmen für die Pfarrkirche U. L. Frau wie über seine Ausgaben für U. L. Frau, für die Zehrungen, die er im Interesse der Kirche sowohl dem Altarmeister als allen seinen Gesellen gereicht, wie ferner über das, was sonst des Altarwerks wegen bei ihm verzehrt worden ist. Weiterhin darüber, was er sonst an die Kirche geliehen oder gegeben. Endlich über 160 Rheinische Gulden, welche er für das Gold zur Vergoldung auszulegen hat.¹⁾ Die Notiz bietet manches Bemerkenswerthe bezüglich der Aufstellung und schliesslichen sog. Fassung des Ganzen. Der Meister ist mit einer Anzahl von Gesellen anwesend, sämmtlich in Wohnung und Kost bei dem Wirth Hans Jöchl, mithin nicht in Sterzing ansässig. Von ihrer Arbeit ist wohl der geringere Theil der eigentliche Aufbau, d. h. die Zusammenfügung der fertigen Theile, der Mensa, der Predella, des Schreines und der Tabernakelbekrönungen, welche Theile wir bis auf den steinernen Kern der Mensa als in Innsbruck gefertigt vermuthet haben, wie auch der sicher aus der Werkstatt des Altarmeisters selbst hervorgegangenen Skulpturen und gemalten Deckflügel des Schreines. Bei dieser Montirung werden auch die Gesellen des Altarmeisters ausgiebig von Sterzinger Werkleuten unterstützt, wie die oben angeführten von Swingenhamer verzeichneten Löhnungen bezeugen. Umfänglicher war die schliessliche Arbeit des Fassens, welche sich auf alle architektonischen und plastischen Theile erstreckte, und

¹⁾ Not an mitichen, nach Dem Sunntag Reminiscere In der vasten anno cr. Im lviii Jar, haben die Stewrer dicz Jars geraitt mit Hannsen Jöchel vmb als sein Innemen So Er von wegen vnser lieben frawn, allhie der pfarr zu Sterczing Dawider Sein ausgeben auch alles geraitt So Er von wegen vnser lieben frawen getan hatt, vmb alle zerung So vō wegē vnser frawen zu Im geschechen ist als vmb den Tauellmachr allr seinr geselln vnd was von Der Tauell wegen pis auf den heuttē tag nichtz ausgenommen verzertht ist worden, vnd was Er vnser frawen pis auff heuttigē tag dargelichn oder geben hatt, auch Hundert vnd lx Reinisch guld⁹ So der benaūt Jöchel, von wegen vnser frawn ausrichtn sol, aim kauffman vmb golt zu der tauell, vnser frawn . . . Raittpuech S. 40.

um Beschädigungen während des Transportes und der Aufstellung bei der Eisenmontirung u. s. w. zu vermeiden, wenigstens an den Architekturen am besten an dem fertigen Werke mittelst Gerüsten (s. oben) vollzogen wurde. Dabei war die Arbeit des Vergoldens die umfänglichere, schwierigere und kostspieligste. Wir erfahren denn auch durch die obige Notiz, dass 160 Rheinische Gulden für das geschlagene Vergolder-Gold ausgegeben wurden, sonach mehr als die Hälfte der Löhnung des Altarmeisters selbst.

An demselben Tage und in Gegenwart des genannten Jöchel wurde auch mit dem hl. Geist-Spital in Sterzing abgerechnet, welches zu dem Altarwerk und anderem von U. L. Frauenkirche Geld vorgestreckt, wobei der letzteren Kirchenverwaltung die Auflage gemacht wird, dem Spital einen Schuldschein auf 337 Rheinische Gulden 1 ℥ Berner und 4 kr. auszustellen.¹⁾

II.

Während wir sonach durch die Rechnung des Kirchenpflegers Swingenhamer wie durch das Raittpuech der Stadt Sterzing ziemlich anschaulich über die Aufstellung und Fassung des Altars i. J. 1458 wie über die Zahlungen an den Altarmeister unterrichtet werden, geben uns die Rechnungen keinerlei direkte Nachweise über die Heimath und Person des Meisters Hans Multscher, über die Vereinbarung mit dem Künstler, über die eventuelle Arbeitstheilung nach plastischen und gemalten Bestandtheilen wie nach der Schreinerarbeit, und endlich über die

¹⁾ Not am mittichen nach dem Suntag Reminiscere In der vasten Anno cr. Im lviii Jar Haben Die Stewr̄ dicz Jars, gantzlichen vnd schön, geraitt, auch Ingagenwürttikaitt Hannsen Jöcheleins was vnser liebe fraw, Dem heilligen Geist, noch schuldig ist, So Er Ir gelichen hatt zu der Tauell vnd ands, Darumb dan vnser fraw den Heilligen geist, mit briefen versorgen sol, nach notturfft, vnd pringt In ainr Suma iij^e vnd xxxvij Reinisch guldein j ℥ prn iij kr. Testes die Stewr⁹ dicz Jars. — Raittpuech p. 40. Auf Seite 41 der Korrekturen wegen wiederholt mit einigen orthographischen Abweichungen.

Kosten der nach unserer obigen Vermuthung in Innsbruck ausgeführten Schreinerarbeit.

Man hat früher auf Grund der oben angeführten für die Kirche U. lieben Frau in Sterzing verbuchten zwei Ritte einer Kommission nach Innsbruck geglaubt, den Altarmeister Hans Multscher als Innsbrucker Meister für Tirol in Anspruch nehmen zu dürfen. Aber dafür bieten Innsbrucker und Sterzinger Urkunden keinerlei greifbaren Beleg. Keine der Zahlungen fließt nach Innsbruck und alle dem Multscher oder seinen Vertrauensmännern geleisteten Lohnbeträge werden nicht in Landesmünze, sondern in Reichsgeld bezahlt, ja die Empfänger protestiren gegen die landesübliche Münze¹⁾, so dass wiederholt die Landesmünze zum Zweck der Zahlung an Hans Multscher oder seine Vertreter in Reichsgeld umgewechselt werden musste.

War aber die künstlerische Arbeit bei einem Nichttiroler oberdeutscher Heimath bestellt, so lag es, wie schon oben angedeutet wurde, am nächsten, war für die Erhaltung der heimischen Kundschaft des Betreffenden am räthlichsten und kam am billigsten zu stehen, wenn der Künstler wenigstens die leicht transportirbaren Statuen zu Hause in seiner eigenen Werkstatt ausführte. Hätte er aber diess nicht gedurft, so wäre es sinnlos gewesen, wenn er seine Werkstatt samt Personal für mehrere Jahre, statt an den Ort der Bestimmung seines Werkes, anderswohin, z. B. nach Innsbruck verlegt hätte, wodurch er nur ausser doppelten Mühseligkeiten und Kosten des Transports Aergerniss bei den Innsbrucker Geschäftsgenossen hätte hervorrufen können. Es müssten übrigens, wenn der Meister mit seinen Leuten zu mehrjähriger Arbeit in Innsbruck sich eingemietht hätte, die Zehrungsauslagen dort ebenso verzeichnet sein, wie sie für wenige Monate in Sterzing verrechnet werden. Hätte er nämlich diese Auslagen selbst zu tragen gehabt, so wäre das Geding von 300 rh. Gulden auch für die damaligen Verhältnisse zu gering gewesen. Für die Arbeit in der eigenen Werkstatt ohne die Auslagen für Vergoldung und Fassung vielleicht auch

1) Vgl. S. 15 Anm.

Schreinerarbeit wohl nicht, wir finden auch für den grossen Schwabacher Altar selbst dem renommirten M. Wolgemut 50 Jahre später nicht mehr als 600 rh. Gulden geboten.

Der Ort der Ausführung und die Heimath des Künstlers wird aber angedeutet durch dreimalige Zahlungen an Ulmer Kaufleute „von wegen Meister Hannsen“ d. h. à conto seines Lohnes. Da aber diese auf Anweisung des Tafelmeisters an die Kaufleute bezahlten Theilbeträge, zusammen 262 rhein. Gulden, das Siebenfache von den Theilbeträgen zu rund 38 Gulden, welche der Meister von dem baaren Gesamtlohn zu 300 Gulden persönlich empfing, ausmachen, so kann der Sinn dieser Anweisungen kaum streitig sein: die gelegentlich von Italien zurückkehrenden Ulmer Kaufleute hatten das vom Künstler verdiente Geld nach Ulm zu bringen.

Ueber die Entstehung des Altarwerks in Ulm und die dortige Heimath des Künstlers wäre auch schon nach den Tiroler Nachweisen kein Wort weiter zu verlieren, wenn die Mittheilung eines neueren Tiroler Historiographen¹⁾ urkundlich belegbar wäre, wonach „ein Kaufmann, Namens Leonhard Scharrer, aus seiner Vaterstadt Ulm, die er um des Glaubens willen verliess, den Hochaltar der Pfarrkirche zu Sterzing nach Sterzing gebracht haben soll“. Ueber die Person und Herkunft Scharrer's zwar besteht kein Zweifel, denn am nordwestlichen Ende der Pfarrkirche von Sterzing befindet sich dessen freilich sehr beschädigter Grabstein, an welchem noch die Worte lesbar sind . . . tag, starb der erber herr linhart scharer von vlm, dem got genadig sei. Leider aber sind urkundliche Quellen für Tinkhauser's Notiz nicht nachweisbar.²⁾

¹⁾ G. Tinkhauser, Beschreibung der Diöcese Brixen. Brixen I. 1855. S. 664.

²⁾ Auf meine Anfrage am fürstbischöflichen Archiv zu Brixen erhielt ich von dem f. b. Ordinariats-Sekretär Schwingshagl am 5. März 1898 eine Fehlanzeige und von dem f. b. Geistlichen Rath L. Rapp am 20. März die Mittheilung, dass Tinkhauser die Notiz wohl aus mündlicher Sterzinger Tradition, in welcher sich die mit dem Grabstein Scharrer's verbundene Sage von der Ulmer Provenienz des Altars erhalten, geschöpft habe.

Wir haben übrigens gar nicht nöthig, die Anregung dazu, dass Sterzing das Hochaltarwerk seiner neuen Hauptkirche bei einem schwäbischen Meister bestellte, auf Scharrer zurückzuführen. Denn die Ueberlegenheit der schwäbischen Kunst über alle anderen Länder des deutschen Reichs, selbst einschliesslich der Kölner Schule mit Ausnahme des selbst aus dem Bodenseegebiet stammenden Meisters Stephan Lochner, war in der in Rede stehenden Zeit auch in dem benachbarten Tirol kein Geheimniss. Es ist freilich erst um reichlich ein Menschenalter später, dass der Bronzegießer Gilg Sesslschreiber am 5. Juli 1502 schreibt, „er verhoffe (mit den Statuen des Maximiliandenkmals) eine Arbeit zu machen, darob seine Majestät ein gut Gefallen haben werde, damit nicht allweg die Schwaben und Auswendige allein berühmt werden“. ¹⁾ Aber auch schon während der Regierung des kunstsinnigen Erzherzogs Sigmund 1446—1490 arbeiteten zahlreiche schwäbische Künstler an seinem Hof. Der Hofmaler Ludwig Konreuter scheint von Kaufbeuren gewesen zu sein, der Maler Konrad Prumer und der Glasmaler Wirsing waren von Augsburg, der Bildhauer Hans Ratold von Augsburg, der Erzgießer Hans Prein von Lindau, der Baumeister Niklas von Memmingen, der Hof-Wappenmeister Thomas von Ulm. ²⁾ Dass von einem namenlosen Sterzinger Maler, der 1460 für den Erzherzog Sigmund beschäftigt war ³⁾, in den Rechnungen keine Erwähnung geschieht, ist für die Inferiorität der damaligen einheimischen Kunst bezeichnend genug.

Werden wir aber durch die Sterzinger Urkunden wie durch die Tradition auf Ulm gewiesen, so finden wir die Bestätigung dafür durch Ulmer Urkunden selbst. Wenigstens bezüglich des plastischen Theiles des Altarwerks. Auch darüber hat der Stadtbibliothekar und Archivar C. F. Müller in Ulm dem Verfasser der eingangs angeführten Arbeiten über das Sterzinger Altar-

¹⁾ R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 423.

²⁾ D. Schönherr, Die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund von Tyrol. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses. I. Wien 1883. S. 182 fg.

³⁾ D. Schönherr a. a. O. S. 187.

werk bereits briefliche Mittheilungen gegeben, welche wir durch weitere Forschungen zu ergänzen in der Lage sind.

Hans Multscher erscheint urkundlich schon in dem Ulmer Bürgerbuch von 1387—1427, dem ältesten Bürger-Aufnahmebuch der Stadt¹⁾, als ein unter sehr ausnahmsweisen und ehrenvollen Umständen im Jahre 1427 als Bildhauer aufgenommener Bürger.²⁾ Denn es erscheint hier der seltene Fall, dass er die steuerfreie Aufnahme erhält, was nur durch den Umstand erklärt werden kann, dass man grossen Werth darauf legte, den Meister für die Stadt zu gewinnen.

Dass in dem Namen Hans Mutscher, wie er in dem Eintrag lautet, ein Versehen des Schreibers vorliegt, und dass der Bildhauer sich selbst Hans Multscher schrieb, erhellt aus einem Denkmal der Steinbildhauerei im Münster zu Ulm, dem einstigen Verkündigungsalter, welchen der Ulmer Bürger Conrad Karg an der Abschlusswand der rechtsseitigen Seitenschiffe, rechts vom Eingang in die Sakristei im Jahre 1433 gestiftet hat. Der Altar hat anlässlich der Reformation nicht blos die Mensa, sondern leider auch das steinplastische Mittelbild durch Weghauen der Figuren, wie die hölzernen (gemalten oder reliefgeschnitzten) Flügel, deren Angeln an dem Steinrahmen noch erhalten sind, verloren. Dagegen hat sich die Umschrift des Steinrahmens samt dem an den beiden Ecken unten wiederholten Karg'schen Wappen³⁾ vollständig erhalten. Ein grosser Theil derselben,

¹⁾ Nota. cives accepti de Anno dm. Millimo ccc^{mo} Octuagesimo Septimo. Ich verdanke die Vorlage des in dem Ulmer Archiv über der Münstersakristei befindlichen Manuscripts wie die genaue Abschrift der Stelle dem Herrn Stadtbibliothekar und -Archivar C. F. Müller in Ulm, welchem ich auch für die sonstige Mitwirkung den wärmsten Dank schulde.

²⁾ a. a. O. fol. lxxvij^b: Anno d. xxvij^{mo} vff Sampstag nach vnsers he⁹ren vffarttag Empfiengen wir zu burger Hannsen Mutscher den bildhower, also das er furbas by vns stwrfry sitzen vnd süst aller andr⁹ gebott gehorsam vnd wärtig sin sol als ander vnserer Burger vngevarlich.

³⁾ Das in sauberem Relief ausgeführte Wappen enthält einen bis auf die Hand bekleideten Arm mit einem Pfeil in der Hand. Das bekannte Wappen zeigt sonst die heraldischen Farben: rothen Grund, blauen

am linken senkrechten Rahmen beginnend, am oberen in zwei Linien fortgesetzt und am rechten senkrechten abschliessend ist nur für die Bestimmung des Gegenstandes des zerstörten Steinreliefs von Bedeutung, und wir geben sie nur, weil sie bisher noch nicht genau kopirt worden ist.¹⁾ Dagegen enthält die dreizeilige Inschrift auf dem unteren Horizontalleisten entscheidende Angaben. Zunächst in den beiden ersten Zeilen (Minuskelschrift) den Namen des Bestellers, von dem wir sonst wissen, dass er 1462 Pfleger von Geislingen war, und das Vollendungsjahr des Altarwerks²⁾, dann in der dritten Linie (Majuskelschrift) Namen und Herkunft des ausführenden Künstlers.³⁾ Der letztere heisst also hier Hans Multscher mit geringer Variante wie in den Sterzinger Urkunden, und tritt hier als Steinbildhauer auf, wie er ja auch als Bildhauer in der Aufnahme des Bürgerbuches 1387—1427 bezeichnet wird. Wir können nicht zweifeln, dass der Bildhauer Hans Mutscher des Bürgerbuchs, der Altarmeister Hans Mueltscher der Sterzinger Urkunden, und der Steinbildhauer Hans Multscher des Karg'schen Altars eine und dieselbe Person sind.

Die beiden angeführten Ulmer Nachweise werden schon

Aermel und goldenen Pfeil. Dass der Wand entlang, an welcher der Altar gestiftet wurde, die Gräber der Karg sich befanden, beweisen noch drei Denksteine rechts von dem Altar, des Hans Karg sen. († 1394) und seiner Gemahlin Anna von Hall († 1413), des Sebold Karg († 1407) und des Hans Karg jun. († 1414), des Peter Karg († 1429) und des Jakob Karg.

1) Saluto te, sancta Maria, virgo, domina celorum, regina, salutacione qua salutavit te Gabriel, angelus dicens, Ave Maria gracia plena, dñs tecum. | O preexcellentissā, castissā, dulcissā, gloriosissā ac misericordissima Dei genitrix semper virgo. | Spiritus sanctus supervenia(!)t in te et virtus Altissimi obumbrav(!)it tibi.

2) Iste . labor . qvi . adinstāciā . pfidi (praefidi) , ac . circūspecti . viri . cunradi dicti . karg . cive (civis) , vlmf (ulmensis) . cōfectus . ē . est finitus . ipsa . die . sti . iohānis . baptiste . año . ab . incarnacōne . dñi millesio . quadrīgētesio . tricesio . tercio .

3) PERME . IOHANNEM . MULTSCHEREN . NACIONIS . DE RICHENHOFEN . CIVEM . VLME . Et . MANV . MEA . PROPRIA . CONSTRUCTVS .

1831 von C. Jäger¹⁾ verwendet. Dieser fügt aber seiner Mittheilung des Bürgeraufnahme-Eintrages wie der Karg'schen Inschrift den Zusatz an: „Es ist wahrscheinlich derselbe, von dem als einem Ulm'schen Künstler behauptet wird, er habe 1446 das künstliche hölzerne Bild des auf einem Esel reitenden Heilandes in das St. Ulrichskloster zu Augsburg geschnitzt. Von eben diesem Johann Multscheren behauptet Graf von Sternberg in der Galerie des Grafen Truchsess von Waldburg mehrere vortreffliche Gemälde gesehen zu haben. Sollte er wirklich auch ein Maler gewesen sein?“

Die erstere Notiz lässt sich bis 1719 zurückverfolgen²⁾, und wird von Paul von Stetten³⁾ auszüglich wiederholt. Nach Mittheilung des Pfarrers Dr. Friessenegger von S. Ulrich in Augsburg befand sich diese Darstellung des auf dem Esel reitenden Heilandes bis in die zweite Hälfte unsers Jahrhunderts herein in S. Ulrich, und kam dann schankungsweise in den Besitz des Klosters Wettenhausen bei Burgau. Da ich vorläufig leider nicht in der Lage war, eine photographische Aufnahme des wohl erhaltenen Werkes zu erlangen, muss ich mich begnügen, nach genauer Besichtigung meine volle Ueberzeugung auszusprechen, dass es derselben Hand angehört wie die Skulpturen des Sterzinger Altarwerks. Für das Thier freilich haben wir keinen direkten Vergleichungsanhalt, die Christusgestalt aber ist sowohl nach der Gewandbehandlung wie insbesondere nach

¹⁾ Schwäbisches Städtewesen des Mittelalters (Ulms Verfassungsbürgerliches und commercielles Leben im Mittelalter). Stuttgart 1831. S. 578.

²⁾ P. Corbinianus Khamm O. S. B. Hierarchia Augustana. III. 1719, p. 75: „Eodem anno 1446 Ioannes Abbas (Hohensteiner) simulacrum Christi asinae insidentis à statuatio Ulmensi, pro labore suo decem florenos exigente, sculpi curavit quod nostra adhuc aetate Dominicà in Palmis, in memoriam Salvatoris nostri triumphalis ingressus Hierosolymitani à pueris ramos palmarum, ac superpellicea substernentibus et Hosanna acclamantibus, colitur.“

³⁾ Herrn Paul von Stetten des Jüngeren Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1765, S. 71.

dem Gesichtstypus, dem dürrtigen Bart und dem prächtigen Lockenhaar, wie in den Händen geradezu schlagend ähnlich der Christushalbfigur aus der Apostelgruppe der Sterzinger Altarpredella.

Die Schlussworte des Jäger'schen Berichtes über Hans Multscher bezüglich seiner angeblichen Gemälde in der Sammlung des Grafen Truchsess von Waldburg-Wolfegg auf Wolfegg entziehen sich meiner Beurtheilung. Der Wortlaut der wahrscheinlich auf mündlicher Mittheilung eines Grafen von Sternberg beruhenden Notiz zwingt fast anzunehmen, dass Sternberg die bezügliche Notiz aus einer Gemäldebezeichnung geschöpft habe. Dr. R. Stiassny, welcher die Sammlung in Schloss Wolfegg genau kennt, erklärt jedoch nichts Derartiges in dieser Sammlung vorgefunden zu haben.

Im Jahre 1431 wird Hans Multscher in einem steueramtlichen Protokoll „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt.¹⁾ Unter Bildmacher ist sicher nicht Bildmaler, sondern lediglich Künstler plastischer Bildwerke zu verstehen, und „geschworener Werkmann“ deutet auf einen offiziellen Antheil am Münsterbau und auf die einem Steinbildhauer naheliegende Mitgliedschaft an der Bauhütte. Sonst erfahren wir aus Ulmer Urkunden nur noch, dass Meister Hans Multscher wie seine Frau Adelheid Kitzin 1467 verstorben waren. Auch stifteten am 9. September 1468 Hans Ehinger, gen. Oesterreicher und Hans Hutz, Bürger in Ulm, als Pfleger des Nachlasses und im Auftrag des Meisters und seiner Gemahlin für deren und ihrer Vordenen Seelenheil einen ewigen Zins zu einem Jahrtag in Unser Lieben Frauen Pfarrkirche zu Ulm.²⁾

Der Tenor der Bürgeraufnahme und die Herkunft des Meisters aus Reichenhofen, welche Hans Multscher in seiner eigenen Inschrift am Karg'schen Altar mit den Worten „nacionis de Richenhofen“ selbst angiebt, lassen es als sicher erscheinen,

¹⁾ Jäger a. a. O.

²⁾ H. Bazing und G. Veesenmeyer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. Ulm 1890. Reg. 223. 230. (C. Fischnaler, Das Sterzinger Altarwerk u. s. Schöpfer a. a. O. S. 558.)

dass er nicht in Ulm gebürtig, sondern als fertiger Meister zugewandert sei. In dem kleinen Dorfe Reichenhofen bei Leutkirch im südwestlichen Württemberg wird er wohl geboren sein, zu seinem künstlerischen Unterricht wie zur Ausbildung einer Meisterschaft, welche ihm die steuerfreie Bürgeraufnahme in Ulm 1427 und vier Jahre später eine Ehrenstellung daselbst verschaffen konnte, dürfte er jedoch dort wohl schwerlich Gelegenheit gefunden haben. Eher hätten ihm zu einer entsprechenden Thätigkeit die nächstliegenden Kunststädte, wie Ravensburg oder Memmingen Anlass geboten. Es scheint aber, dass er schon als Kind mit seinen Eltern in die kunstthätige Reichsstadt Augsburg verzogen sei.

Im Augsburger Steuerbuch 1386 erscheint nämlich, nachdem schon 1349 im Achtbuch p. 14^a ein Conrad Muntscheler sporadisch erwähnt wird, zum erstenmal der Name Muntscheler unter den Steuerzahlern und lässt sich bis gegen 1427 verfolgen.¹⁾ Es kann kaum zufällig sein, dass Muntscheller in den Steuerbüchern, in welchen er 1422 p. 16^a noch erscheint, in der Zeit der Ulmer Bürgeraufnahme Hans Multscher's 1427 erlischt, und dass von diesem Jahr an der Name Muntschellerin und Mutschelerin unter den Steuerzahlern auftritt und zwar an zwei Wohnungen, nämlich in der Margarethengasse (p. 12^a) und am Judenberg (p. 15^d). Im Steuerbuch von 1428 erscheint der Frauenname Muntschellerin nur mehr in der erstgenannten Gasse, am Judenberg nicht mehr. Auch in den Umlagen für den Hussitenkrieg von 1428 (p. 14^a) kömmt die Muntschellerin vor, dann verschwindet sie aus den Listen, und mit ihr der Name überhaupt bis 1497. Darf man nun annehmen, dass Muntscheller und Multscher identisch, und dass der Sohn des vor 1427 in Augsburg verstorbenen Muntscheller der 1427 in Ulm als Bürger aufgenommenen Multscher war, und dass die Wittwe des ersteren nebst einer anderen Muntschellerin in Augsburg zurückblieben und noch kurze Zeit Steuer zahlten? Wir würden diess

¹⁾ Ich verdanke die folgenden Augsburger Nachweise der entgegenkommenden Güte des Herrn Archivars Dr. Buff in Augsburg.

unbedenklich für sehr wahrscheinlich erklären, wenn irgendwo die Künstlereigenschaft der Augsburger Muntscheller ersichtlich würde. Der Name bleibt übrigens an Augsburg in verschiedenen Schreibweisen nach einiger Unterbrechung haften, wir finden einen Melchior Mutscheler im Steuerbuch von 1497 pag. 2^b, einen Blasius Mutscheller in jenem von 1528 p. 14^a, 1534 p. 15^c, 1540 p. 1^c, einen Florian Mutscheller oder Mundtscheller 1528 p. 34^c, und 1534 p. 37^d, eine Anna Mutscheller als Steuerzahlerin 1548 p. 29^d.

Bemerkenswerth endlich ist ein Augsburger Zunfteintrag, nach welchem Sebastian Loscher, welcher als Bildhauer am 18. August 1517 die „gerechtigkait“ erhalten,¹⁾ einen Knaben Namens Florian Muttscheller von Ulm am 2. Januar 1517 als Lehrjungen vorstellt.²⁾ Denn bei den damaligen Verhältnissen und der Fortsetzung des Gewerbes der Vorfahren durch die Nachkommen liegt es nahe, in dem Bildhauerlehrjungen von Ulm einen Enkel des ca. 1467 verstorbenen Ulmer Bildhauers Hans Multscher zu vermuthen. Wir würden daher ohne Bedenken darin einen Beweis für die Identität des Namens Multscher und Muntscheler erkennen, wenn nicht auch in Ulm schon vor dem Auftreten Hans Multscher's der Name Muntscheller vorkäme. Denn schon 1356 erscheint ein Berchtold der Muntscheller als Geschworne beim Mühlenwerk und ein Johann Muntscheller in einem Kaufbrief vom 7. März 1386³⁾. Bei der lebhaften Verbindung der beiden Reichsstädte Augsburg und Ulm kann übrigens das Vorkommen desselben Familiennamens in beiden ebenso wenig befremden wie die Abweichungen in der Schreibweise des Namens bei den verschiedenen Zweigen der Familie oder anlässlich des Uebertrittes eines Mitgliedes in eine andere Stadt.

¹⁾ R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. S. 514.

²⁾ Anno 1517. Item Sebastian Loscher hatt ain knaben fůrgestellt mit namen Florian Muttscheller vnd ain handwerck hatt ain beniegen gehabt an dem knaben der eelichaytt halben ist geschechen auff freytag nach dem neuen iar ist birdig von Vlm. Zunftbuch der Maler, Bildschnitzer und Goldschläger n^o 72^c der sog. Schätze des Archivs zu Augsburg.

³⁾ Jäger, a. a. O. S. 578.

Bleiben aber auch noch einige Punkte unsicher, so kann nach der vorstehenden Untersuchung als sicher angenommen werden,

- 1) dass Hans Multscher, Bildhauer, 1427 steuerfrei als Bürger von Ulm aufgenommen wurde,
- 2) dass er dort bis 1467, d. h. bis an seinen Tod, thätig war,
- 3) dass er den Sterzinger Altar geliefert und
- 4) dass er ein steinplastisches Werk in Ulm mit seinem Namen bezeichnet hat.

III.

Betrachten wir nun das Altarwerk selbst. Es ist leider bei der Umwandlung des gothischen in einen Renaissance-Altar zerstückt und verstreut worden, in seinen architektonischen Theilen aber, d. h. im Schrein mit seinem gothischen Schnitzwerk, gänzlich unnachweisbar. Auch der in den letzten Jahren entstandene neue gothische Hochaltar der Kirche brachte bei gänzlich veränderter Anlage nur mehr wenige Skulpturtheile zur Verwendung. Gleichwohl lässt sich das Ganze, nach Massgabe analoger Werke, noch mit ziemlicher Sicherheit vergegenwärtigen.

Ob von der Mensa der Steinkern geblieben ist, ist unsicher, übrigens auch ohne Belang, da die ganze Verkleidung derselben zweimal erneuert worden ist, und der Altartücher wegen zu einer besonderen künstlerischen Ausgestaltung der letzteren keinen Anlass gab.

Die daraufgesetzte Staffel (Predella) bestand aus einem an Tiefe dem Hauptschrein ähnlichen Schrein, welcher nach den Maassen der Deckflügel des Hauptschreines wenigstens oben 3,68 m lang und annähernd 1 m hoch war, da der Hauptschrein 4,06 m in der Höhe gemessen haben muss. Der Predellen-Schrein war also nach Höhe und Länge gross genug, um die ohne die Sockel 0,67 m hohen Brustbilder des Erlösers und der zwölf Apostel aufzunehmen, welche sich jetzt in der Margarethenkirche zu Sterzing befinden, leider neu gefasst und mit Attributen und Sockeln der Barockzeit versehen, was ihrer Wir-

kung selbstverständlich stark Eintrag thut.¹⁾ Wir denken uns dabei das Arrangement ganz ähnlich, wie an dem dieselbe Büstengruppe in der Predella enthaltenden Syrlin'schen Hochaltar zu Blaubeuren, vielleicht sogar wie dort so gruppiert, dass einzelne Büsten zwischen den vorderen in hinterer Reihe standen. Es sind Kunstwerke nicht gewöhnlicher Art, und durch die individuelle Charakteristik und Ausdruckfähigkeit der Köpfe verschiedenen Alters, wie durch die Schönheit der naturgemässen und mannigfachen Gewandführung und der Hände sogar überraschend, und als Vorläufer der Syrlin'schen Werke von höchster Bedeutung. Dass sie den knitterigen Schnitzstil der Schöpfungen der Syrlin und Veit Stoss nicht zeigen, kann uns nicht überraschen. Denn um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist dieser überhaupt noch nicht durchgebildet und die Holzplastik unterscheidet sich noch nicht wesentlich von der ihr vorbildlichen Steinplastik. Ausserdem wissen wir durch den Karg'schen Altar, das einzige Werk, das seinen Namen trägt und wohl als eigenhändige Arbeit angenommen werden muss, dass Multscher auch oder vielleicht vorzugsweise Steinbildhauer war, wodurch es sich um so leichter erklärt, dass seine Holzskulpturen den Steinstil bewahren. Die Hierhergehörigkeit der Brustbilder ist freilich nur traditionell beglaubigt, aber trotzdem so wenig zu bezweifeln wie die Benutzung derselben für die Predella, in welcher dieselbe Gruppe plastisch oder gemalt mehrfach, z. B. in Blaubeuren, Kalchreuth und Rothenburg o. T., begegnet.²⁾

Ob der Predellenschrein verschliessbar war, ist ungewiss, wir halten übrigens Verschlussthüren nicht für wahrscheinlich. Wenn es der Fall, so waren diese sicher nur gemalt. Jedenfalls aber standen dann die Malereien im Zusammenhang mit den Darstellungen des Altars selbst. Da die Flügel des Hauptschreines, wenn sie geschlossen waren, Passionsdarstellungen darboten, und zwar vom Oelberggebet bis zur Kreuztragung, so

¹⁾ Sie sind jetzt hinter dem Hochaltar unter Verschluss, und kommen nur an besonderen Festtagen zur Verwendung.

²⁾ Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikation. IV. Jahrg. 1898. Taf. 19—23.

ist es wahrscheinlich, dass, da die Kreuzigung, wie wir sehen werden, plastisch dargestellt war, die Beweinung Christi als Gegenstand gewählt war, d. h. der Leichnam Christi in der Mitte ausgestreckt, beiderseits die Halbfiguren der bei der Beweinung Christi betheiligten Personen, Maria und Johannes, Magdalena und Joseph von Arimathia, oder vielleicht nur einige Engel. Als in Angeln hängende Flügel könnte aber dieser Verschluss nicht wohl gedacht werden, weil bei der voraussetzlichen Länge der schmalen Tafeln die Sache technisch schwierig gewesen wäre, und die Gestalt des offenen Altars dadurch künstlerisch beeinträchtigt worden wäre, wenn die Predella sich soweit über die Mensa hinaus erstreckt haben würde, wie die Flügel des Hauptschreines. Auch hätte hiebei die Mittelfigur des Predella-verschlusses in der Mitte durchschnitten werden müssen. Den letzteren Uebelständen hätte nur dadurch Rechnung getragen werden können, wenn einer der beiden Predellenflügel als Klappflügel behandelt gewesen wäre, in der Art, wie wir sie an den Fensterläden der Verkündigungsbilder finden werden, oder wenn der Predellenverschluss für die Fastenzeit in Vorstelltafeln hergestellt war, welche bei geöffnetem Altarschrein ganz beseitigt wurden. Im letzteren Falle bedurfte es auch nur einer einseitigen Bemalung der Predellentafeln.

Auf dieser Staffel erhob sich dann der annähernd quadratische Schrein, nach den Maassen der Flügel (zusammen mit Rahmen 4,06 m hoch, 3,68 m breit) mindestens fünf holzgeschnittene Rundfiguren enthaltend. In der Mitte stand die Madonna, 1,58 m hoch, welche wieder den neuen Hochaltar der Pfarrkirche schmückt, mithin die ursprüngliche Stelle wieder erlangt hat.¹⁾ Sie ist jedoch neu gefasst und durch ungehörige Attribute entstellt, wie das plumpe Scepter in ihrer Rechten, die Krone auf dem Haupte und die Weltkugel, welche das in ihrem linken Arm befindliche Kind in der Hand hält. Noch schlimmer ist, dass in unserer Zeit die beiden Engel ver-

¹⁾ Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publikation a. a. O. Taf. 12 u. 13. Vgl. Fig. 1.

schwunden sind, welche vordem die Krone über ihrem Haupte hielten, beide längere Zeit magazinirt und jetzt ganz beseitigt und angeblich auf Umwegen in das Münchener Nationalmuseum



Fig. 1. Madonna mit Kind. Holzfigur der Pfarrkirche zu Sterzing.

gelangt. Maria ist eine hoheits-, anmuths- und empfindungs- volle Gestalt, mit der Rechten den am Halse mit einer Agraffe geschlossenen Mantel emporhaltend, auf der Linken das im Oberkörper nackte Kind. Das leicht nach der Seite geneigte etwas zu kleine Haupt mit der breiten Stirn, den schmalen

Augen und der schmalen Nase, dem gepressten Mund, dem reichen Haar und dem schlanken Halse ist zum Theil mit einem Schleier verhüllt. Die linke Hüfte erscheint, der Belastung durch das Kind entsprechend, etwas herausgebogen, die auf dem Halbmond stehenden Füße sind unter dem langen unten aufliegenden Gewande unsichtbar.

Beiderseits von dieser Mittelfigur standen 4 Holzschnitzstatuen, in ihren Maassen etwas unter der Madonna stehend und 1,47 m hoch. Sie befinden sich jetzt, mit weisser Farbe überstrichen, auf dem Renaissancehochaltar der Margarethenkirche von Sterzing und stellen nach den wohl theilweise ergänzten Attributen die hh. Katharina, Barbara, Apollonia und Agnes dar.¹⁾ Sie haben unter sich, den verwandten Gegenständen entsprechend, viele Aehnlichkeit, namentlich in den Köpfen und im Ganzen, während sie im Einzelnen doch manche Verschiedenheiten besonders in der Handbewegung und in den Gewandmotiven darbieten. Die in leichter Anmuth nach der Seite geneigten und im Gegensatz zu dem mütterlichen Affekt der Mittelfigur jungfräulichen Köpfe sind von schönem Oval, mit sanft gewölbten Stirnen, wenig tief liegenden Augen, schlanker Nase, zartem schmalen Munde, feinem Kinn. Auch das reiche Haar kömmt wegen des fehlenden Mantelüberschlages über das Hinterhaupt vortheilhafter zur Geltung, insbesondere an jenen zwei Figuren, bei welchen wellige Haarsträhne über die Brust fallen. Recht erfreulich ist auch das massvolle Herausbiegen der einen Hüfte, welches an der Madonnenstatue als Gegengewicht gegen die von dem Kinde belastete eine Seite zu stark betont erscheint, und damit zusammenhängend der naturgemässe Fall und die vornehme Faltenbildung der langen Gewänder. Kurz wir haben in diesen Figuren eine Reinheit, zwang- und übertreibungslose Formvollendung und einen Adel vor uns, wie sie sonst selten verbunden erscheinen, in der Mitte des 15. Jahrhunderts auf deutschem Boden aber sich überhaupt kaum wiederfinden. Namentlich aber muss wieder hervorgehoben werden,

¹⁾ Ebenda. Taf. 14—17. Vgl. Fig. 2.

dass der Stil der Gewänder noch vollkommen frei erscheint von dem knitterigen Schnitzstil der Skulpturen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der besonders in Franken zur so aus-



Fig. 2. Zwei weibliche Heilige. Holzfiguren. Margarethenkirche zu Sterzing.

schliesslichen Herrschaft gelangte, dass er sich selbst der Stein-
skulptur und der Malerei bemächtigen konnte.

Dabei müssen wir wieder an das wenig jüngere Herlen'sche
Altarwerk in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T. erinnern.
Denn auch dort füllen den Schrein 5 Heiligenstatuen, welche

freilich nicht entfernt von der Feinheit und Anmuth wie von dem Adel unserer Statuen, sondern stumpfer und schwerer in ihren Verhältnissen, und weniger flüssig in allem Detail sind. Aber eine gewisse Verwandtschaft bleibt doch bestehen, eine ähnliche Empfindung und ein ähnliches Machwerk, vielleicht Schulzusammenhang. Wie es endlich dort die Behandlung des erhaltenen Ganzen zeigt, so müssen wir auch hier die Figuren, welche kaum die Hälfte der Schreinhöhe erreichten, auf Konsolen gestellt und mit Baldachinen gekrönt denken. Es kann jedoch nicht verschwiegen werden, dass zwischen der Madonnenstatue und den Standbildern der 4 Heiligen Unterschiede bestehen, welche nicht auf der Wirkung der verschiedenen modernen Fassungen allein beruhen können. Die Drapirung der Madonna erscheint nämlich reicher und tiefer als jene der Heiligen, und könnte möglicherweise auf eine um einige Jahrzehnte spätere Entstehungszeit deuten. Es wären demnach andere als die bloss traditionellen Belege für die Hierhergehörigkeit der Madonnenstatue erwünscht.

Der Schrein musste dann seine architektonische Bekrönung haben, welche nach Analogie anderer Holzschnitzaltäre nur tabernakelartig, das heisst in auf dünne Säulchen gestellten Baldachinen ausgeführt gewesen sein kann. Solcher Tabernakel aber müssen der Breite des Schreines entsprechend drei angenommen werden, wovon der mittlere die seitlichen an Dimensionen überragte. Im mittleren Tabernakel konnte nur der Crucifixus dargestellt sein, denn dieser durfte nach liturgischer Satzung an keinem Altar fehlen, und bildete für die gemalte Passion sogar eine unvermeidliche Ergänzung. Es scheint sich auch eine bezügliche Tradition erhalten zu haben, wenigstens soll, wie Fischnaler mittheilt¹⁾, eine mit dem Altar im Zusammenhang stehende Kreuzigungsgruppe, Maria und Johannes unter dem Kreuze darstellend, in Sterzinger Privatbesitz sich befunden haben und aus diesem durch Kauf in den Besitz des Statthalters Karl Ludwig gekommen sein. Ob aber die beiden

¹⁾ C. Fischnaler, Beiträge z. Gesch. d. Pfarre Sterzing, a. a. O. S. 128.

Figuren Mariens und Johannes unter demselben Baldachin mit dem Gekreuzigten gestanden, oder auf die niedrigeren Nebentabernakel vertheilt waren, könnten wir wohl auch dann nicht entscheiden, wenn uns auch die Gruppe zugänglich geworden wäre. Im ersteren Falle müssten zwei andere Figuren, vielleicht wie in anderen Fällen adorirende Engel in den Nebentabernakeln gestanden sein, schwerlich aber die beiden jetzt in der Spitalkirche zu Sterzing aufgestellten Schnitzfiguren des h. Georg und des h. Florian.¹⁾ Denn diese sind wahrscheinlich, wie die beiden Ritter am M. Pacher'schen Marienaltar von St. Wolfgang rechts und links vom Schrein stehend anzunehmen. Sie waren dann freilich bei geöffneten Flügeln unsichtbar, da an eine Vorrichtung, wie z. B. am Altar der Blasiuskirche von Kaufbeuren der Schwere der Flügel und der Breite des offenen Altares wegen nicht gedacht werden kann.

Die beiden Figuren, 1,54 m hoch, erscheinen nur durch ihren dermaligen Zustand wie die spätere Uebermalung geringer als die beschriebenen, weshalb ihre Zugehörigkeit zu unserem Altarwerke zu bezweifeln keine Berechtigung besteht. Fehlerhafte Verhältnisse sind nicht vorhanden, und was die Rüstung betrifft, so ist sie selbst mit noch mehr Naturstudium bis ins Einzelne durchgeführt, wie die Gewandung der weiblichen Figuren. Man darf sie freilich nicht mit dem Georg eines Donatello vergleichen, bei welchem die Jünglingsgestalt ohne den Zwang der Rüstung entwickelt und gestellt erscheint und die Rüstung als ein die Figur nicht beeinträchtigendes ideales Accidens hinzukömmt. Der deutsche Bildhauer dagegen geht von der Rüstung aus, so wie er sie kennt und die er genauer kennt als die nackte Figur. Uebrigens bleibt es ja auch möglich, dass der Meister Nebenfiguren und speziell die Rüstungsdetails Gesellenhänden überliess, was besonders an Figuren, die, wenn seitlich vom Schrein angebracht, bei geöffneten Flügeln und somit gerade an Festzeiten dem Anblick ganz entzogen waren, sehr nahe lag.

¹⁾ Kunsthist. Gesellschaft f. phot. Publ. 1898. Tafel 18. Vgl. Fig. 3.

Zwei Halbfiguren weiss ich nicht mit Sicherheit unterzubringen. Sie befinden sich jetzt am neuen Hochaltar der Pfarrkirche zu beiden Seiten des Marienbildes und sind durch An-



Fig. 3. Der h. Georg und der h. Florian. Holzfiguren in der Spitalkirche zu Sterzing.

stückung der unteren Körperhälfte in Vollstatuen umgewandelt, wobei es nicht fehlen konnte, dass auch der erhaltene Theil einige Verschleifung erfahren musste, wie auch die Neufassung

den Eindruck des Alten nicht unwesentlich alterirt hat. Die Figuren sind durch ihre neuen Attribute als Barbara und Margaretha ergänzt worden, keinesfalls der ursprünglichen Bestimmung entsprechend, da diese Heiligen bereits unter den jetzt in der Margarethakirche befindlichen einstigen Schreinfiguren vorkommen. Es wäre möglich, dass die Halbfiguren schon ursprünglich ganze Figuren gewesen und verstümmelt auf uns kamen, um jetzt wieder auf den einstigen Bestand zurückgeführt zu werden. Sie lassen jetzt die einstige Schönheit in den Köpfen und Körperobertheilen zwar noch ahnen, sind aber bei der Anstückung vielleicht doch so verstümmelt, dass sie ohne die Abnahme der neuen Fassung nicht mehr nach ihrer ursprünglichen Beschaffenheit beurtheilt werden können.

IV.

Einen wesentlichen Bestandtheil des Altarwerks bildeten die beiderseits bemalten Flügel, mit welchen der Schrein zu verschiedenen Zeiten des Kirchenjahrs namentlich in der Fastenzeit zu schliessen war. Die mächtigen zwei Flügel sind jetzt mittelst Durchsägung der mittleren Horizontalleisten des Rahmens in vier Tafeln zerlegt und schmücken, passend zum Zweck der Besichtigung der beiderseitigen Gemälde in Angeln drehbar angebracht, den Sitzungssaal des Rathhauses zu Sterzing. Die sich ergebenden acht Bilder stellen an jenen Seiten, die sich bei geschlossenen Flügeln zeigten, vier Passionsscenen, an den bei geöffneten Flügeln sich darbietenden Seiten vier Scenen aus dem Marienleben dar. Die relative Stellung der Bilder ist ausser Zweifel: Waren die Flügel geschlossen, so befand sich links oben der Oelberg und darunter die Geisselung, rechts oben die Dornenkrönung und darunter die Kreuztragung. Waren sie geöffnet, so zeigte der Flügel links oben die Verkündigung und unterhalb die Geburt Christi, der Flügel rechts oben die Anbetung der Könige und unterhalb den Tod Mariens. Bei den zwei Cyklen fehlen die Hauptscenen, nämlich bei der Passion die Kreuzigung und vielleicht die Grablegung, und bei dem Marienleben der Antheil Mariens an der Kreuzigungsscene und

die Verherrlichung Mariens. Allein diese waren anderweitig vertreten, indem der Crucifixus in dem Tabernakel über dem Schrein plastisch, die Beweinung des Leichnams Christi möglicherweise am Predellenverschluss gemalt dargestellt war, während anderseits oben Maria unter dem Kreuze stehend, und im Schrein als Hauptgruppe die Krönung Mariens plastisch sich darbieten.

Obwohl stets im Rathhause gezeigt, auch bereits beschrieben¹⁾, und neuerlich durch die erfolgreichen Forschungen von C. Fischnaler in Bezug auf ihren Ulmer Ursprung gesichert²⁾, waren die Gemälde doch hinsichtlich ihres künstlerischen Charakters bis vor wenigen Monaten fast unbekannt, da sie, zum Theil geringfügiger Beschädigungen wegen, zum Theil aus Gründen eines späteren Zeitgeschmackes, in der brutalsten Weise übermalt waren. Durch Abnahme der Uebermalungen wurden Dinge aufgedeckt, von welchen man bisher keine Ahnung haben konnte. So war z. B. am Bilde des Todes der Maria die Erscheinung Christi mit der Seele Mariens in Kindesgestalt im Arme sammt dem charakteristisch schwäbischen Gewölk ganz gedeckt. Dann waren alle Farbenwerthe theils durch Lasuren, theils durch Deckfarben verändert, die Schönheiten der Drapirungen grossentheils verschwunden und zahllose Feinheiten am Nackten unsichtbar gemacht. Endlich waren an den braun übermalten Wänden und Fenstern, wie insbesondere an dem Verkündigungsbilde, die feinen Lichtwirkungen fast spurlos dem Auge entzogen. Es konnte demnach eine richtige Beurtheilung des Werkes erst durch die nunmehrige Restauration ermöglicht werden.

Die Malerei ist im Wesentlichen von einer und derselben Meisterhand. Während an Schüchlin's Tiefenbronner Hochaltar von 1469 ganze Bilder von Gehilfenhand³⁾, können hier nur

1) W. Lübke, Allgem. Zeitung 1883 n^o. 209. — Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886. S. 170 fg.

2) An den angegebenen Orten.

3) Reber, Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei. Sitzungsberichte d. b. Ak. d. W. 1894. S. 382 fg.

Nebendinge als Gesellenarbeit vermuthet werden. So die Gruppe der die Verzäunung von Gethsemane übersteigenden Häscher im Oelbergbilde, oder die Hirten mit ihrer Heerde im Hintergrunde des Bildes der Geburt Christi. Ausserdem vielleicht einige landschaftliche und architektonische Details in den Hintergründen, die Ausführung der Damaststoffe, Goldgründe u. s. w. Wir glauben aber nicht, aus den hässlichen Missgestalten der Schergen in den Passionsscenen auf eine andere geringere Künstlerhand schliessen zu dürfen. Denn die mittelalterliche Kunst liebt den schärfsten Kontrast dieser karikirten Gestalten den mehr idealen Heiligenfiguren gegenüber ganz allgemein. Man kann auch durchaus nicht sagen, dass die Passionsbilder künstlerisch geringer seien als die Marienbilder.

Die Oelbergscene¹⁾ bietet in den Hauptfiguren sogar Schönheiten dar, die zu den hervorragendsten des ganzen Cyklus zählen. Leider gehört das violette Gewand Christi theilweise zu den meistbeschädigten Theilen des Ganzen, aber der gut erhaltene klassisch schöne, durch den massvollen Schmerzausdruck keineswegs verzerrte Christuskopf wie die vornehme Zeichnung des Gewandes, die Schönheit der schlanken Hände und Füße ist in der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts kaum wiederzufinden. Die Perle des Bildes aber ist die beinahe intakt erhaltene Gruppe der vorne rechts schlafenden drei Jünger. Die wundervollen Gestalten verbinden ein in dieser Zeit ausserhalb der Niederlande seltenes Naturstudium in Köpfen, Extremitäten und Gewandung mit einem Formensinn, einem Geschmack und einer Vornehmheit der Komposition und Zeichnung, wie diess in den gleichzeitigen Werken der fränkischen Malerei nicht entfernt wiederkehrt. Ja selbst die Malerei ist von einer Zartheit des Auftrages nach Licht und Schatten, wie von einer Bedachtnahme auf die entsprechende Abhebung der Figuren durch Schlagschatten wie durch Helligkeit oder Dunkel des Terraingrundes, die für die oberdeutsche Kunst der Mitte des 15. Jahrhunderts in Erstaunen setzt. Und dabei empfindet man

¹⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. phot. Reprod. 1898. Taf. 6 u. 7. Vgl. Fig. 4.

nichts von einer Anlehnung an eine der damals der oberdeutschen überlegenen auswärtigen Kunst. Zunächst nichts von niederländischer Art eines Rogier und Dierik Bouts, nichts von



Fig. 4. Christus am Oelberg. Altarflügelgemälde. Rathaus zu Sterzing.

der Weise der Schule des Meisters Stephan von Köln oder von der Art des kölnischen Meisters des Marienlebens, nichts von florentinischen Einflüssen, während von mantuanischen schon der Zeit nach nicht gesprochen werden kann. Auch finden wir ebensowenig von der miniaturartigen Zierlichkeit, wie sie Moser's

Altarwerk in Tiefenbronn von 1431 charakterisirt, als von dem brüchigen Stecherstil Schongauer's, dessen etwas spätere Kunst übrigens auch hier noch keinen Einfluss üben konnte. Einige Stil-Verwandtschaft, aber schon der Zeit wegen sicher keine Abhängigkeit empfindet man mit Schüchlin's Arbeiten, vorab dem Tiefenbronner Altar von 1469, beschränkt jedoch auf den beiderseitigen Mariencyklus und die Schreintrückseite des Schüchlin'schen Altars, da der Passionscyklus mit fränkischer Kunst zusammenhängt.¹⁾ Durch einen gewissen Schablonismus minder charakteristisch und selbständig ist der kleine den Kelch bringende Engel, geringer endlich auch die Landschaft, welche zwar vorne weich und tonig, an Zaun, Gestein und Vorgrundpflanzen sogar von entschiedener Naturbeobachtung, vom Mittelgrund an aber zunehmend härter und unverstandener wird, je mehr sie sich dem gemusterten Goldgrund, der die Luft vertritt, nähert. Sehr gering, ja roh und ungeschickt endlich erscheint die, wie schon angedeutet wurde, wohl von Gehilfenhand herrührende Häschergruppe unter Führung des Judas.

Minder erfreulich ist das zweite Passionsbild, die Geisselungsscene.²⁾ Nicht ganz in der Mitte, um der rechts unter einer Thüre angebrachten Pilatusgruppe Raum zu lassen, befindet sich die Säule aus Buntmarmor, an welcher Christus bis auf das Lendentuch entblösst steht, die Füße auf die stark ausladende Säulenbasis gesetzt. Seine Hände sind hinter der Säule zusammengebunden, die Füße über den Knöcheln an die Basis geschnürt. Der Ausdruck des Gesichtes ist freilich matt, erschöpft, und fast apathisch, aber man kann trotzdem die Absicht des Künstlers nicht verkennen, die geduldige Uebernahme der Leiden zur Darstellung zu bringen. Der Körper, bei starkem Brustkorb schlank nach allgemein herrschendem gothischen Typus, erscheint namentlich in den Hüften zu schmal. Aber die schlanken Arme und Beine bis auf die der eigenartigen Stellung auffallend entsprechenden Zehen zeugen von entschiedenem

¹⁾ Reber a. a. O.

²⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. phot. Publik. 1898. Taf. 8.

Naturstudium und keineswegs bloss von typischer Reminiscenz des byzantinischen Kanons. Recht widerwärtig sind freilich die vier Schergen, von welchen zwei Christus mit Ruthen stäupen, ein dritter eine dreistrännige Stachelgeissel schwingt und ein vierter eine Ruthe bindet. Denn während die Köpfe gemein karrikirte Züge der Hefe der Menschheit zeigen, lassen die bunten enganliegenden Kleider, die Wämser entweder gelbroth, blau oder grün, und die tricotartigen Beinkleider weiss oder gelb oder mipart rosa-grün mit schwarzen Schnabelschuhen die dünnen muskelschwachen Gliedmassen und gespreizten Stellungen umso unerfreulicher erscheinen, als sie die Modellirung des Nackten wie die Gewandfalten nur sehr spärlich wiedergeben. Dieselben Mängel des bekleideten Körpers zeigt der ganz in Grün gekleidete und mit einer gleichfärbigen Kappe mit Narrenohren bedeckte Ruthenbinder, dessen Gesicht übrigens nicht karrikirt erscheint. Die etwas zu kleinen und zu feinen Hände sind indess an allen in ihrer jeweiligen Aktion nach der Natur gezeichnet und gemalt, die Hände des Ruthenbinders sogar vorzüglich gelungen.

Rechts erscheint unter einer Thür mit rundem Oberfenster Pilatus mit phantastischem blauen Klappbarett, Goldbrokatunterkleid, ärmellosem langen Ueberwurf aus blauem Atlas mit weissem Pelzfutter und gelben Schuhen, die Linke auf den in der Scheide steckenden Zweihänder gestützt. Hinter ihm steht in rother pelzgefütterter Mütze und rothem Kleid eine die Rechte auf die Schulter des Pilatus legende jugendliche Person, welche für des Pilatus Weib gehalten werden müsste, wenn nicht dieselbe Nebenfigur des Pilatus auf dem Bilde der Dornenkrönung leicht gebartet erschiene. Der Raum besteht aus einer Halle, von deren als Geisselungssäule dienenden Mittelstütze die flachen Steinbogen, welche die Holzdecke tragen, rechtwinklig ausgehen. Links sieht man den niedrigen Eingang in einen dunklen Kerker, während in der Mitte ein durch ein romanisches Säulchen gedoppeltes Bogenfenster und rechts die Thür des Pilatus statt der Luft gemusterten Goldgrund zeigen. Auf den Fliesen liegt eine verbrauchte Ruthe unter abgeschlagenen Reiser.

Aehnlicher Art ist die Darstellung der Dornenkrönung.¹⁾ Christus sitzt auf einer Estrade, das klassisch edle Haupt leicht gesenkt, die gebundenen Hände im Schoss, und den nur mit einem Lendentuch bedeckten Leib mit einem am Hals geschlossenen Purpurmantel bekleidet. Zwei Henker, von welchen der rechtsseitig stehende enganliegende weisse Strumpfbeckkleider ohne Schuhe, eine grüne Unterjacke mit rothem Kragen und ein Fellwams mit nach innen gekehrter Wolle, der linksseitige rothe Strumpfhosen und über grünem Unterwams eine weisse rothgefütterte Jacke trägt, drücken mit zwei am Haupte Christi gekreuzten Stäben den Dornenkranz in den Scheitel des Erlösers. Zunächst an Christus rechts kniet ein Scherge mit verpflastertem kurzgeschorenem Kopf und grünem Kleid über rothem Unterkleid, und spuckt dem Heiland, ihn mit der Linken am Barte fassend, ins Angesicht. Ein anderer einäugiger Scherge links in weissen Strumpfhosen, weissem Unterkleid und gelbem Wams reicht Christo das Schilfrohr und streckt dazu höhnend die Zunge. Links steht Pilatus in ähnlicher Stellung und in gleichem Gewande wie am vorigen Bilde, und hinter ihm eine ähnliche rothgekleidete Figur wie dort, jedoch leicht gebartet. Der Raum zeigt eine Horizontaldecke, deren Balken von feingegliederten Holzkonsolen gestützt werden, links Bogenausschnitte und in der Mitte zwei rechteckige Fenster mit Mittelposten ohne Kreuzbalken und Verglasung, statt der Luft wieder den gemusterten Goldgrund darbietend, während durch die Fenster drei Zuschauerköpfe sichtbar werden. Hervorzuheben sind ausser dem würdigen Christuskopf wieder die vorzüglich gezeichneten, leicht modellirten und dünn gemalten Hände, welche zwar von weiblicher Schlankheit und Zartheit der Finger, aber gut nach der Natur beobachtet sind.

Das letzte Bild der Passionsreihe stellt die Kreuztragung²⁾ dar. Christus nach rechts gewandt, in violetter langen Kleide wie am Oelbergbild, sinkt unter der Last des auf seiner Schulter

¹⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. phot. Reproduktion. 1898. Taf. 9.

²⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. photogr. Publik. 1898. Taf. 10. Vgl. Fig. 8.

ruhenden Kreuzes, dessen Querarm er mit der Linken hält, in die Knie, die Rechte auf das linke Bein stützend. Links fasst Simon, das mitleidige hagere Gesicht von grauem Haar und Bart umrahmt, den Körper in ein weisses Gewand mit blauer Cappa gehüllt, gebückt das Langholz des Kreuzes. Voran geht, das mephistophelische Haupt zurückgewandt, eine stramme Schergengestalt mit gelber zerrissener Kappe, weissem am Aermel geborstenen Wams, rothen engen Hosen und schwarzen Schnabelschuhen, und zerrt den Heiland an einem um dessen Leib geschlungenen Stricke vorwärts. Neben Christus und von diesem halbbedeckt schreitet ein Kriegsknecht, mit Plattenrüstung an Brust, Rücken und Armen über dem Panzerhemd, einem Helm auf dem Haupte und rothen Beinkleidern, Christus am Haar fassend und einen Strick zum Schlage schwingend. Ein zweiter Kriegsknecht hinter ihm, behelmt und roth gekleidet, führt die gebunden ihm voranschreitenden nackten Schächer. Ein dritter Krieger mit Panzerhemd und grünem Wams zieht mit beiden Händen die Mundwinkel zur Fratze auseinander, höhnnend zu einer Gruppe zurückgewandt, die eben durch das Stadthor am linken Bildrande tritt: Maria mit blauem Kleid und über den Kopf gezogenem blauen Mantel, mit dem Ausdruck müder Verweinheit im Gesichte, Johannes in rothem Kleid, in eigener Trauer mehr unterstützend als tröstend ihr zur Seite, hinter ihnen zwei nur mehr wenig sichtbare heilige Frauen. Der Thorthurm ist mit wasserspeierartigen Thieren an den Kanten nischen geschmückt; im Hintergrunde erscheinen die über die Mauer ragenden Gebäude der Stadt, rechts Golgatha mit einigen Grabgrotten. Neben dem bis auf Dürer in der deutschen Kunst unvergleichlichen Haupte Christi aber, dem schönen Kopfe Simons wie des führenden Schergen ist überhaupt die Gestalt Christi vorzüglich und die Zeichnung der Hände grossentheils tadellos.

V.

Zunächst durch ihren Gegenstand erfreulicher, zum Theil auch sorgfältiger und liebevoller durchgeführt sind die Marienbilder. Schon das erste derselben, die Verkündigung¹⁾, an ein-



Fig. 5. Die Verkündigung. Altarflügelgemälde. Rathhaus zu Sterzing.

facher Grossartigkeit dem kehrseits dargestellten Oelbergbilde gleich, zeigt das Behagen des Meisters an dem weihvollen visio-närseligen Gegenstand, der sich mit den hässlichen Schergen-

¹⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. fotogr. Publik. 1898. Taf. 1. Vgl. Fig. 5.

darstellungen der Passion in so vortheilhaften Gegensatz stellt. Durch einen Vorplatz links ist der Engel Gabriel in weissem Gewand mit rothem grüngefütterten Pluviale in das Gemach getreten, die Schwingen noch vom Flug gehoben, in der Rechten das Scepter, in der Linken das Spruchband mit dem Ave Maria gracia plena dominus tecum. Auf dem blühenden von blondem Lockenhaar umrahmten Gesicht liegt ein Lächeln, das sich in den Augen wie in den emporgezogenen Mundwinkeln deutlich genug, wenn auch nicht ohne Härte ausdrückt. Gabriel scheint im Begriff eine Kniebeugung zu machen, wobei sich der rechte Fuss etwas ungeschickt verdreht. Rechts kniet im blauen Kleid und vorzüglich drapirten Mantel Maria vor einem mit rothem Tuch belegten Schemmel, auf dem ein offenes Buch liegt. Ihr schönes Haupt, von welchem das in der Mitte gescheitelte lange Haar leicht gewellt über die Schultern herabfließt, ist betroffen umgewandt und zeigt im Widerspruche mit dem siegesfreudigen Lächeln des Himmelsboten die Mundwinkel wie schmollend oder geängstigt herabgezogen. Sie erhebt die Rechte abwehrend und legt die Linke mechanisch umblättern auf das Buch. Ueber ihrem Haupte schwebt die Taube.

Die einfache Scene giebt zu einer meisterlichen Behandlung des Raumes reichlichen Anlass. Die zwei Fenster der Rückwand mit ihrem doppelten Kreuzstock und den dreitheiligen zum Theil geschlossenen zum Theil verschieden gestellten Klappläden zeigen perspektivische und Lichtwirkungen, welche der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts im Allgemeinen fremd sind und ausser den Werken des Baseler Conrad Wits in dieser Zeit kaum irgendwo mit ähnlichem Raffinement wiederkehren. Eine derartige Behandlung des durch die Fenster einfallenden Lichtes und der dadurch bewirkten Reflexe und Schatten, die im Allgemeinen ebenso richtig wie weich und in entsprechendem Tonwerthe ausgeführt sind, erscheint, da von geometrischer Konstruktion keine Rede sein kann, als ein Höhepunkt von Naturbeobachtung, der uns gar nicht zweifeln lässt, der Meister habe vor der Fensterwand seiner Werkstatt oder Wohnstube gesessen, um nicht bloss die perspektivische Erscheinung an Fenstern,

Fensterläden und Decke, sondern auch die Licht- und Sonnenwirkung getreu wiederzugeben. Ist in den Figuren des Künstlers bei allem Naturstudium doch auch noch ein ausserhalb dieses liegender idealer, typisch-traditioneller Zug bemerkbar, der ebenso in den Köpfen wie in den Extremitäten herrscht und der namentlich den Gewändern ein feingefühltes Schönheitsgepräge giebt, so folgt hier der Künstler ganz dem Eindrücke des Naturvorbildes und der Tagesstimmung, und bringt es dabei zu Helldunkel- und Tonwirkungen, ähnlich jenen der Interieurs eines Jan van Eyck. Denn das feine transparente Helldunkel überzieht auch die Wand, hebt die blauen, grünen und rothen auf der Wandbank aufgestellten Sammtkissen von dem Grunde und vertieft sich allmählich unter der Bank, die Fläche des Paviments nach vorne zu in blankem Licht lassend, nur gebrochen von den zarten Schlagschatten der auf den Boden gestreuten Lilien, die ihrerseits in den verschiedensten Lagen nach der Natur gezeichnet und gemalt sind. Nicht minder auffallend ist dann auch die von aller Stilisirung freie Behandlung des Strauchwerks vor den Fenstern, dessen Naturwahrheit sich um so mehr aufdrängt, als der Künstler an dem traditionellen gemusterten Goldgrund statt der Luft festhält. Wäre der letztere Misston nicht, so genössen wir in dem lauschigen Gemache den vollen Eindruck sonniger Morgenstimmung und stummer Andacht, welche das lautlose Hereinschweben des Engels weniger unterbricht als verklärt. Mit einer solchen Raumbehandlung verglichen wirken alle fränkischen Bilder des 15. Jahrhunderts kalt, hart und luftlos.

Andere Vorzüge wie Mängel zeigt das zweite der vier Marienbilder, die Geburt Christi.¹⁾ Der Neugeborne liegt nackt auf dem Boden, wobei ein rother elliptischer Schimmer mit aufgesetzten gelben Strahlenzinken das Lager bildet. Da bei einer solchen Mandorla das Naturvorbild ausgeschlossen, tritt trotz des ungenügenden Auswegs, das Roth von der Mitte aus allmählich heller werden zu lassen, die traditionelle Typik in unvermittelter Härte zu Tage. Vor dem nach Formen und Be-

¹⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. fotogr. Publik. 1898. Taf. 2.

wegung im Allgemeinen nach dem Naturvorbild gezeichneten Kinde kniet mit gefalteten Händen Maria, blau gekleidet und durch Blässe und müden Blick dem Zustande der Wöchnerin entsprechend gedacht. Noch realistischer erscheint der in rothem Kapuzgewand links sitzende Joseph, der, nachdem er sich bereits der nebenliegenden Schuhe entledigt, im Begriffe ist, die weissen Beinkleider abzustreifen, augenscheinlich um damit die Linnen zur Umhüllung des Kindes zu liefern. Die zu diesem naiven Motiv erforderliche Stellung ist richtig aufgefasst, Füße und Hände sind auch besser gezeichnet und modellirt als das etwas blöde Greisengesicht, die bereits auf dem Boden liegende eine Hälfte der mit Stegen versehenen Beinkleider ist zweifellos unmittelbar nach einem Naturvorbild gemalt. Mit sehr geringem Naturstudium dagegen sind Ochs und Esel, welche hinter der Gruppe aus einem Futterkorb fressen, ausgeführt.

Der Raum der Scene ist ein auffälliges einem thurmartigen gemauerten Gebäude angefügtes Vordach, dessen Balkengerüst nach allen vertikalen und horizontalen Theilen, nach den schrägen Verspannungen und allen Bindungen nicht bloss konstruktiv und perspektivisch im Allgemeinen richtig gezeichnet ist, sondern auch nach Licht- und Schattenwirkungen, nach dem durchlöcherten Strohdach, nach den Masern des Holzwerks bis auf die Beschädigungen desselben und die auf Steinunterlagen ruhenden angefalteten unteren Balkenenden vorzüglich gemalt. Auch die Landschaft des Hintergrundes giebt den Steig zum Städtchen mit dem Wegbrünnlein wie das durch einen Hohlweg sichtbar werdende Bethlehem zart und nicht ohne das Gefühl von Linear- und Luftperspektive. Die Mittelgrund-Gruppe auf dem Hügel rechts dagegen, zwei Hirten, welche neben ihrem Hunde und den weidenden Schafen und Ziegen knien, um die Botschaft der drei schwebenden Halbengel mit dem leeren Gloriaband zu vernehmen, widerspricht mehr als der Goldgrund dem übrigen Eindruck und hebt sich so hart, schatten- und tonlos von der Landschaft ab, dass wir nicht anstehen, sie ebenso wie die Häschergruppe des Oelbergbildes talentloser oder noch ungeübter Gehilfenhand zuzuschreiben.

Das dritte der Marienbilder giebt die Anbetung der Könige.¹⁾ Maria mit matronenhaft umschleiertem und mantelbedecktem Haupt, blass und müde, sitzt rechts unter dem Vordach des Stalles auf einem Damastkissen, das nackte Kind auf dem Schooße. Vor ihr kniet ein greiser König in weissem mit grauem Pelzwerk gefütterten und durch Gürtel und Agraffe zusammengehaltenen Kapuzüberkleide, welches an der Seite geschlitzt die blauen knappenliegenden Beinkleider und gelben Halbstiefel sehen lässt. Er öffnet mit der Linken das am Boden stehende Goldkästchen und führt mit der Rechten das Händchen des Neugeborenen an die Lippen. Hinter ihm steht der zweite König, braunbärtig, in grünem mit weissem Pelz gefütterten Rock, grünen Strumpfbeinkleidern und rothem Mantel. Er lüpft mit der Linken die in weissem Pelz gefütterte Brokatmütze und hält einen Goldpokal in der Rechten. Links steht ein unbärtiger jugendlicher König von orientalischem bräunlichen Gesichtstypus. Er trägt auf weissem Turban eine phantastische rothe Mütze, einen mit weissem Pelz gefütterten und gesäumten Brokatüberwurf über dem blauen Wams, unter dessen in Perlen und Edelsteinen umborteten kurzen Aermeln blassrothe seidene Unterärmel zum Vorschein kommen, rothe enge Beinkleider mit rothen hohen Stiefeln, und streckt die Linke vor, in der Rechten den Hornbecher haltend. Die Hütte ist ähnlich behandelt wie an dem Bilde der Geburt Christi, aber von der Gegenseite aufgenommen und auch sonst modifizirt, wie auch auf dem Strohdach der Hütte der goldene Stern erscheint, nach dem nachgedunkelten Grund zu urtheilen vielleicht erst an dem bereits vollendeten Bilde angebracht. Aehnlich ist auch die Theilansicht von Bethlehem.

Durch seine bunte Gesamtwirkung härter und als Ganzes unerfreulicher, aber reich an Einzelschönheiten ist endlich das vierte Bild des Mariencyklus, der Tod Mariens.²⁾ Auf einem mit weissen Linnen und blaugemusterten Kissen belegten Bette ruht in ihrem blauen Gewande, bereits entseelt, Maria, den

¹⁾ Kunsthist. Gesellsch. f. phot. Publik. 1898. Taf. 3.

²⁾ Ebenda. Taf. 4 u. 5. Vgl. Fig. 6.

Schleier um Hals und Kinn gezogen, ein weisses Tuch lose um das Haupt gelegt. Maria kreuzt die Hände über den Leib, welcher mit einer aussen blauen, innen rothen in Linnen ein-



Fig. 6. Der Tod Mariens. Altarflügelgemälde. Rathaus zu Sterzing.

geschlagenen Decke verhüllt ist. Von wunderbarer Schönheit und ergreifender Wahrheit ist das edle schmale Gesicht, ein verklärtes Bild von überstandenen Leiden. Vorne links sitzt lesend ein rothgewandeter Apostel auf der Fussbank der Bettstelle, durch das unvergleichlich schön, gross und wahr drapirte Gewand zu den erlesensten Theilen des ganzen Cyklus gehörend.

Auf derselben Bank rechts kniet ein zweiter Apostel in weissem Gewand, gleichfalls lesend. Hinter dem Bette steht Johannes, einen Kirschblüthenzweig mit der Rechten darreichend, während er mit einem Zipfel seines violetten Mantels sein Schluchzen zu unterdrücken scheint, und neben ihm ein greiser Apostel in rothem Gewand mit gefalteten Händen. Daneben naht dem Bette Petrus in liturgischem Ornat, über der weissen gegürteten Alba die brokatene Stola und das blaue grüingefütterte, vorn mit einer Agraffe geschlossene Pluviale tragend, den Sprengwedel in der erhobenen Rechten. Ihm folgen gedrängt die sieben übrigen Apostel, Vortragkreuz und Räuchergefäß tragend oder, soweit sichtbar, die Hände faltend oder vor das Gesicht pressend, eine durch das Gedränge wie durch die etwas öden Gesichter weniger befriedigende Gruppe. Zwischen den Fenstern mit gemustert goldgrundiger Durchsicht erscheint in einem stilisirten Wolkenhalbrund die Halbfigur Christi in violettem Gewand und rothem Mantel, die Seele Mariens in Gestalt eines blaugekleideten Mädchens im Arm. Die Scene entwickelt sich grösstentheils unter einem brokatenen Baldachin mit blaugrünem Futter und bunten Fransen.

VI.

Die Skulpturen wie Gemälde des Multscher'schen Altars sind zahlreich und den Gegenständen nach mannigfaltig genug, um ein vollständiges Bild des Stils ihrer Urheber zu geben. Man möchte daher glauben, dass es unter Zugrundelegung dieses Altarwerkes nicht schwer sein könnte, unter den erhaltenen Skulpturen und Gemälden Ulmer Provenienz das Werk des betreffenden Meisters der Plastik wie der Malerei zu ergänzen. Es wird jedoch der Lokalforschung überlassen bleiben müssen, an der Hand der angezogenen photographischen Publikation in der Umgebung von Ulm wie in Schwaben überhaupt die verwandten Skulpturen wie Gemälde ausfindig zu machen.

Wir konnten zunächst über die Anfänge dieser Untersuchung nicht hinauskommen, wobei unseres Wissens nur ein Lokalforscher in Bezug auf den plastischen Theil eine Vorarbeit

versucht hat.¹⁾ Denn frühere Untersuchungen wie die bekannten von C. Grüneisen und E. Mauch²⁾, C. D. Hassler³⁾, F. Pressel⁴⁾, Beyer⁵⁾, A. Klemm⁶⁾, P. Keppler⁷⁾ u. a. konnten von dem damals noch fast unbekannten Sterzinger Ausgangspunkt noch keinen Gebrauch machen, so dass Multscher's Namen, dessen bezeichnetes Skulpturwerk am Karg'schen Altar des Münsters durch fast gänzliche Zerstörung sich der Verwerthung entzog, leerer Schall geworden war und mit Ausnahme der oben benützten Erörterung Jäger's⁸⁾ fast ganz ausser Betracht blieb. Auch bedarf es zu Arbeiten, welche über die Mittheilung von subjektiven Meinungen hinausgehen sollen, der Grundlage befriedigender photographischer Publikationen. Eine solche vermochte auch J. Probst in zwei beachtenswerthen früheren Arbeiten⁹⁾ nicht beizubringen. Absolut überzeugend erscheinen auch die Parallelen nicht, welche derselbe in der oben citirten Untersuchung des vorigen Jahres zu den Sterzinger Skulpturen beibringt, wie die drei trauernden Frauen aus Roggenbeuren bei Salem in der Dursch'schen Sammlung oder die Madonna aus Bronnweiler¹⁰⁾, welche übrigens eine spezielle Untersuchung der Dursch'schen Sammlung in der Lorenzkapelle zu Rottweil für unsere Frage nicht aussichtslos erscheinen lassen.

1) J. Probst, Ueber die Sterzinger Skulpturwerke des Meisters Hans Multscher in Ulm. Archiv f. christl. Kunst, herausgegeben von Keppler. 1897. n^o. 2. S. 9—12.

2) Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1810.

3) Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Ulm 1864.

4) Ulm und sein Münster. Festschrift zur Erinnerung an den 30. Juni 1377. Ulm 1877.

5) Münsterblätter. Ulm 1878—1888.

6) Württembergische Baumeister und Bildhauer. Stuttgart 1882.

7) Württembergs kirchliche Kunsterbthümer. Rottenburg a. N. 1888.

8) a. a. O.

9) Ueber mittelalterliche Holzskulpturen aus Oberschwaben. Zweiter Artikel. — Bemerkungen über zwei weitere Skulpturen aus der Pfarrkirche in Eriskirch, O.-A. Tettnang. Archiv f. christl. Kunst 1889. S. 39 fg. 1890. S. 90 fg.

10) Abgeb. bei E. Paulus, Die Kunst- und Alterthums-Denkmale im Königreich Württemberg. Schwarzwaldkreis. S. 245.

Näher liegt es freilich in Ulm nach Werken zu suchen, welche einen Zusammenhang mit den Sterzinger Skulpturen

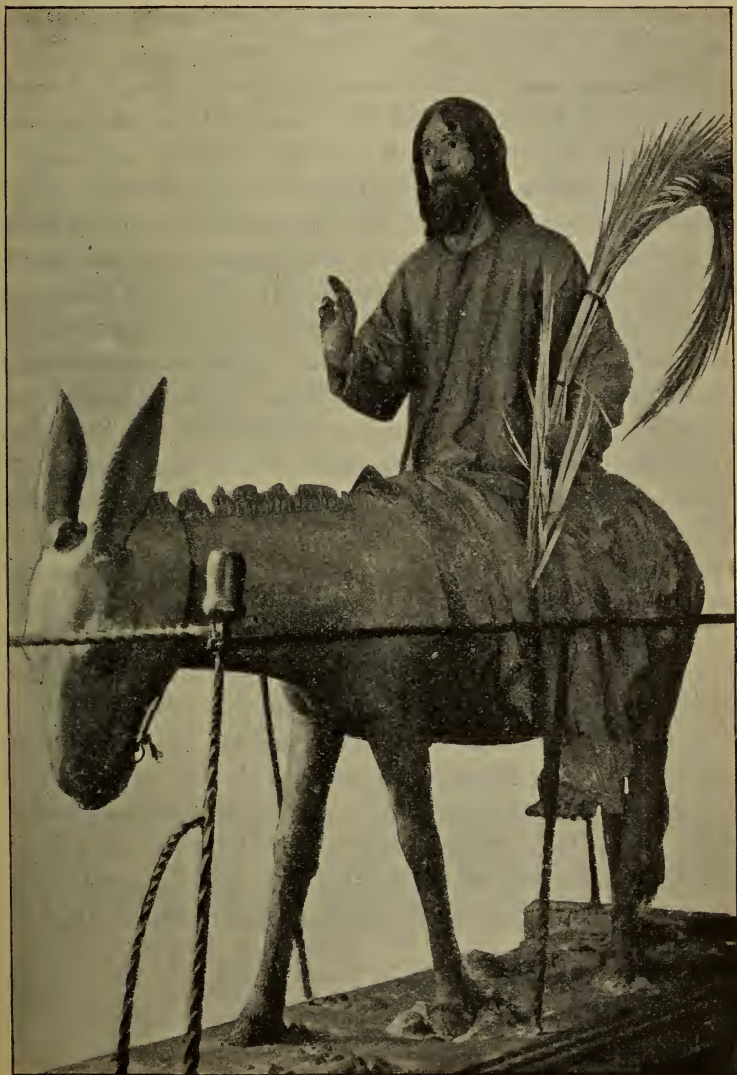


Fig. 7. Der Palmsonntag-Esel. Alterthumssammlung im Gewerbe-Museum zu Ulm.

verrathen. Dem Verfasser sind dort nur zwei Stücke begegnet, welche den Gedanken an einen solchen zulassen, was wenig genug scheint, da der Meister 40 Jahre lang in Ulm thätig war. Das erste ist die lebensgrosse Holzstatue „Christus auf dem Esel reitend“, der sog. „Palm-Esel“ im Alterthums-Museum zu Ulm¹⁾, gewöhnlich mit 1420 datirt, wozu aber die Umstände nicht voll berechtigen.²⁾ Darnach wäre Multscher wohl schwerlich der Urheber, da er erst 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen wurde. Wir finden aber in der Darstellung der Stoffe, im Kleid des Heilandes sowohl als in dem als Schabrake über das Thier geworfenen Gewandstück so nahe Verwandtschaft mit den plastischen und noch mehr den gemalten Gewändern des Sterzinger Altars, dass das Werk dem Meister wenigstens sehr nahe stehen muss, wobei namentlich mit Rücksicht auf den starren übrigen dem Salvator der Predellenbüsten nicht fremden Christustypus zugegeben werden kann, dass es früher als die Sterzinger Skulpturen entstanden sei. Es muss auch darauf hingewiesen werden, dass die vorzüglich gearbeitete zum Segnen erhobene Rechte (die Linke ist stark verstümmelt) unmittelbar an die Hände der Sterzinger Arbeiten gemahnt. Endlich müsste man sich billig verwundern, in Ulm schon vor Multscher einen Holzschnittmeister zu finden, der in der Darstellung des schreitenden Esels ein Werk schuf, das in dem ganzen Vorrath plastischer Darstellungen von Hausthieren aus dem 15. Jahrhundert sich nicht naturwahrer und formsicherer findet. Im Uebrigen erscheint das Werk künstlerisch unreifer als das obenerwähnte jetzt in Wettenhausen befindliche Exemplar desselben Gegenstandes von 1446, welches sicher von Multscher's Hand der Vermuthung Raum giebt, dass beide von dem gleichen Urheber aber aus verschiedener Entstehungszeit seien. Leider giebt die Aermeldraperie und Hand des Karg'schen Wappens an dem ehemaligen Verkündigungsalter des Münsters zu Ulm behufs Sicherung dieses Verhältnisses keine genügende Handhabe zur Vergleichung.

1) Fig. 7.

2) F. Pressel, Ulm und sein Münster. 1877. S. 48.

Wie aber das Ulmer Palmsonntag-Stück möglicherweise der Frühzeit des Meisters angehört, so ist ein anderes Werk der gleichen Sammlung vielleicht dessen letzter Zeit zuzuschreiben, da es von weiter vorgeschrittener Naturbeobachtung bei gleicher Auffassung und Stilrichtung Zeugniß giebt. Es ist dies die schmerzhaft Maria, unterlebensgrosse Holzstatue, jetzt in der Kapelle des Museums links vom Altar. An den noch ganz steinplastisch behandelten Gewändern ist ein wesentlicher Unterschied kaum wahrzunehmen, dagegen geben das matronenhaft ältliche Trauergesicht wie die naturrichtig grösseren Hände eine weitere Stufe der Entwicklung im Vergleich zu den Figuren des Sterzinger Altars, die es jedoch nicht ausschliesst das Werk als vorsyrlynisch und der Zeit nach in die Schaffensperiode des H. Multscher gehörig zu bezeichnen.

In einer z. Th. mehr gesicherten Weise lassen sich neuestens Werke der gleichen Hand wie die Flügelgemälde des Sterzinger Altares nachweisen. Vorerst in einem Bild der Schleissheimer Galerie n^o. 52 des Katalogs.¹⁾ Es stellt Christus als Schmerzensmann dar. Christus in Halbfigur hinter einer gothisch profilirten Steinbrüstung stehend, ist bis auf das Lendentuch herab nackt, unter der Dornenkrone und aus den Wundmalen blutend. Links legt Maria (Halbfigur) matronenhaft verschleiert und mit über das Haupt gezogenem Mantel die Rechte an den rechten Arm des Erlösers, während Johannes den linken Arm Christi mit beiden Händen fasst. Zwei Engel halten das darüber gespannte Baldachintuch, während ein dritter in der Mitte über das Tuch herabblickt. Unten vorne kniet das Stifterpaar, links der Mann, rechts die Frau mit gefalteten Händen. Auf der Steinbrüstung links sieht man ein Steinmetzzeichen, in der Mitte A† · · 1258 Goldgrund. Die Entstehungszeit 1457 ist annähernd die gleiche wie die der Sterzinger Flügel, Stil und Kolorit sind identisch, und in den Gestalten Mariens und Johannis

¹⁾ Die Hierhergehörigkeit des Bildes wurde im Frühjahr 1898 anlässlich der Restauration der Sterzinger Flügelbilder von W. Schmidt entdeckt. Kunsthistorische Gesellschaft f. phot. Publikation. 1898. Vgl. Fig. 8.

erkennt man dieselben, wie in dem obenbeschriebenen Bilde der Kreuztragung.¹⁾ Auch die Gesichtsbildung Christi ist ähnlich



Fig. 8. Christus als Schmerzensmann. Galerie zu Schleissheim Kat. n^o. 52.

jener der Passionsbilder, der abgemagerte Körper in seiner ganzen Knochenstruktur derselbe wie am Geisselungsbild, sogar die

¹⁾ Vgl. Fig. 9.

eigenartige zickzackförmige Bildung der Dornenkrone ist die gleiche wie in der Passion. Und wenn noch ein Zweifel bestehen könnte, beweist der dem Unterkleid des Pilatus am Bilde der Dornenkrönung ganz gleiche Brokat des Baldachinvorhangs die gleiche Provenienz des Werkes. Das Bild, Fichtenholz



Fig. 9. Die Kreuztragung. Vom Altarwerk zu Sterzing.

1,31 : 0,96 m gross, stammt nach den Inventaren aus einem schwäbischen Kloster, die Reihenfolge der Zugangsliste lässt darauf schliessen, dass es aus dem Kloster zu den Mengen in Ulm in bayerischen Staatsbesitz gelangte.

Wahrscheinlich von derselben Hand, sicher aus derselben Werkstatt stammt dann ein von A. Bayersdorfer nachgewiesenes Bild in der Sakristei des Münsters von Ulm, die Dreifaltigkeit darstellend. Der vollen Sicherheit der Zuthellung steht nur im Wege, dass dieses Werk eine weitgehende Restauration erfahren, welcher gerade die wichtigsten Theile, wie namentlich die Köpfe, zum Opfer gefallen sind. Gott Vater thront in einer gothischen Steinnische, eine tiarenartige Krone auf dem Haupte und in einen langen Mantel gehüllt, zu Füßen die Weltkugel. Er hält mit beiden Händen den Leichnam Christi, welcher bis auf das Lendentuch nackt auf seinem Schoosse ruht, zwischen den Häuptern Christi und Gott Vaters schwebt die Taube. Links und rechts schweben zwei weissgekleidete Engel mit den Leidenswerkzeugen, hinter dem Dorsale-Teppich blicken vier andere Engel nur als Brustbilder sichtbar. Die Steinumfassung der Nische wie der chorartige Hintergrund verrathen die gleiche Kenntniss von Steinmetzarbeit wie das Bild des Schmerzensmannes. Wie dort kniet auch hier ein kleinfiguriges Stifterpaar mit der nach Geschlecht geschiedenen verhältnissmässig noch kleineren Kinderschaar. Die wünschenswerthe Abnahme der Uebermalungen würde voraussichtlich die Identität des Meisters des schönen Werkes mit jenem der Sterzinger Flügel noch weiter sichern, doch lässt die Behandlung des Körpers Christi wie der Engelgestalten auch jetzt schon kaum einen Zweifel übrig.

VII.

Nach den obigen Darlegungen steht jedenfalls fest, dass nicht bloss die Plastik des Multscher'schen Altarwerks von Sterzing, welche die Erscheinung Jörg Syrlin's so würdig vorbereitet, uns für eine so frühe Zeit (1456—1458) überrascht, sondern dass auch die Malerei der Altarflügel den plastischen Altartheilen in keiner Weise nachsteht, ja unter den sicher datirbaren Schöpfungen der Mitte des 15. Jahrhunderts Alles übertrifft, was diese Zeit in Oberdeutschland hervorgebracht hat. Hatten wir bisher die Vorstellung, dass die Ulmer Malerei erst mit Schüchlin eine energische Steigerung über handwerksmässigen

Betrieb hinaus erfahren, so rückt sich jetzt der Ulmer Aufschwung um mindestens ein Jahrzehnt weiter hinauf. Denn wie die Entstehung der Tafeln in einer Ulmer Werkstatt gesichert ist, so steht fest, dass uns in denselben eine reife Kunst entgegentritt, die nichts von dem Tasten eines Anfängers an sich hat. Diess macht es unmöglich, an Jugendarbeit Schüchlin's zu denken, dessen Schaffen in dem Tiefenbronner Altar von 1469 sich nicht so wesentlich anders darstellen könnte, wenn es sich 1458 bereits zu einer so bedeutenden Eigenart, wie sie die Sterzinger Altarflügel darbieten, fest entwickelt hätte. Uebrigens scheint Schüchlin wenig vor 1440 geboren zu sein und konnte 1456—1458 noch nicht über so viel Meisterschaft und eine so sichere und geschickte Hand verfügt haben. Kurz wir können ihm die Gemälde nicht zuschreiben, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass er ein Schüler des Meisters war, der die Sterzinger Tafeln geschaffen. Wir werden es daher aufgeben müssen, Hans Schüchlin als den Gründer der Ulmer Schule zu bezeichnen¹⁾, wodurch er freilich seine phänomenale Erscheinung und einen Theil seines Ruhmes verliert: denn schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts finden wir in Ulm eine Werkstatt, die weit über die Grenzen der Stadt, ja des Landes sich eines Namens erfreute, wie ihn später mit geringeren Mitteln die Pleydenwurff-Wolgemut'sche Werkstatt in Nürnberg errungen hat.

Ein solches Hinaufrücken der Ulmer Entwicklung kann uns keineswegs befremden. Es ist viel schwerer zu beantworten, warum die Niederlande und Köln in der Tafel-Malerei ihre Blüthen um ein halbes Jahrhundert früher entfalten mussten, als der Oberrhein und Schwaben. Denn man darf doch annehmen, dass sich überall, wo der gothische Dombau Westdeutschlands in grösserem Stile auftrat und alle künstlerischen Kräfte ein Jahrhundert lang beschäftigte oder wenigstens spornte, auch die Entwicklung der Malerei gefördert sah, namentlich von der Zeit ab, als es galt, an den fertigen Bauten nicht mehr bloss

¹⁾ H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*. 1890. S. 256.

die Fenster, sondern auch die Altäre mit Gemälden zu schmücken. Von Köln ist ein solcher Zusammenhang durch zahlreiche nachweisbare Werke seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ausser Zweifel. Von Strassburg und Freiburg i. Br. können wir freilich den Entwicklungsgang der Malerei jetzt noch nicht befriedigend verfolgen, wenn wir auch wissen, dass von Strassburg schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts der Maler Nicolaus Wurmser nach Prag berufen worden ist. Aber auch vom Oberrhein erfahren wir von einem frühzeitigen Aufschwung. Nicht bloss der Realist Kaspar Isenmann ist schon 1436 Bürger in Colmar, sondern eine neuerliche Entdeckung hat uns auch den hochbedeutenden Konrad Wits, Conradus Sapientis de Basilea des Genfer Triptychons, der 1436 in der Gilde zu Basel erscheint und seit 1446 in Genf thätig war, kennen gelehrt, so dass wir bereits ein Menschenalter vor Schongauer's Thätigkeit zu Colmar wie am Oberrhein bedeutende Leistungen im Gebiete der Tafelmalerei zu konstatiren haben. Und einen ähnlichen Aufschwung musste auch der Ulmer Münsterbau, begonnen 1379, erwecken.

Es fehlt übrigens auch nicht an bedeutenden schwäbischen Künstlern ausserhalb Ulm. Der schöne kleine Magdalenenaltar von 1431 zu Tiefenbronn zeigt uns in Lucas Moser von Weil einen sonst unbekannten, aber darum nicht minder bedeutenden schwäbischen Meister, und auch die Schüchlin's erstbekanntem Werk, dem Hochaltar von Tiefenbronn, zeitlich vorausgehenden Altarwerke Friedrich Herlen's zu Nördlingen und Rothenburg o. T. reihen sich unter die besten oberdeutschen Arbeiten des 15. Jahrhunderts. Aber die Schöpfungen beider haben mit unsern Tafelbildern ihrer Entwicklung und ihrem Stil nach wenig gemein: Moser's Kunst ist unverkennbar aus der Miniaturkunst entsprungen, wie die Tafelkunst der Schule von Brügge, und Herlen ist sicher von den Niederlanden beeinflusst. Von beidem finden wir an den Tafeln des Sterzinger Altars nicht die geringste Spur. Hier ist die Ableitung aus der Wandmalerei, sei diess nun direkt oder durch einen Vorfahrer unseres Künstlers, unzweifelhaft, und von dieser Gruppe ist das Sterzinger Werk

das frühest bekannte höherer Kunst unter den gesicherten und datirten Ulmer Tafelbildern des 15. Jahrhunderts. Als ein leeres oder nur einseitig beschriebenes Blatt der Kunstgeschichte erscheinen demnach die schwäbisch-allemanischen Lande in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht mehr.

Was die Technik unserer Tafeln betrifft, so kann diese nur unsere Bewunderung erregen. Der Sorgfalt der Behandlung der Fichtenholztafeln, welche trotz ihrer Grösse nach fünfthalfhundert Jahren des Bestehens der Bilder kein Risschen aufweisen, entspricht die Sorgfalt der Grundirung, deren Auftrag so solid und deren Abrichtung so glatt und sauber ist, dass sich bis jetzt keine nennenswerthen Schädigungen gezeigt haben, abgesehen von einigen gewaltsamen Durchbohrungen. Die Unterma- lung der Bilder ist in sehr dünner meist durchsichtiger Tempera besorgt, die Vollendung meist mittelst Oelfarb-Lasuren, wobei der Farbkörper durchaus dünn blieb. Das wenig Körperhafte selbst der mit deckenden Weiss verbundenen Farben und das Transparente der Grundtöne in der Landschaft macht das Ganze leicht und weich, die Lasurtechnik tonig. Helle Farben herrschen vor, die Schatten sind zart und doch wirksam modellirt, gelegentlich an den tiefsten Stellen durch dunkle Kontouren verschärft, die Schlagschatten verlieren sich immer weich gegen das Licht. Dadurch entwickelten sich Wirkungen, welche der fränkischen Schule durch das ganze 15. Jahrhundert fremd blieben, ein oft an Jan van Eyck gemahnendes Helldunkel in den Interieurs, das ausser Konrad Wits kein anderer oberdeutscher Meister dieser Zeit erreichte. Die Nimben sind meist als durchsichtiger Schein von gelblichem Ton mit linearem Rand behandelt. Die Landschaft, welche natürlich der Linearperspektive keineswegs voll gewachsen ist, gelangt gelegentlich zu einer überraschenden luftperspektivischen Wirkung, und während die Wolken an der Erscheinung Christi am Bilde des Todes der Maria noch ganz stilisirt auftreten, werden einzelne Baumpartien, wie die Sträucher an den Fenstern des Verkündigungsbildes geradezu überraschend. Dass eine landschaftliche Vollendung wie bei Dirck Bouts erreicht werde, soll damit frei-

lich nicht gesagt sein, sie wäre auch Bildern mit damastirtem Goldgrund statt der Luft unmöglich gewesen.

Wie aber der treffliche und in seiner Zeit in Oberdeutschland unerreichte Schöpfer der Sterzinger Tafelbilder wie der diesen verwandten anderen Gemälde geheissen, steht keineswegs fest. Da Multscher in den Urkunden konstant als Bildhauer erscheint, darf man nicht ohne Weiteres annehmen, dass er, weil ihm als Tafelmeister das ganze Altarwerk wenigstens in dessen künstlerischen Theilen übertragen war, ausser den Skulpturen auch die Gemälde gefertigt habe. Die Rechnungen aber sprechen nur von ihm und seinen zum Aufbau und zur Fassung des Altars nach Sterzing mitgebrachten Gesellen, keinerlei Extrazahlung lässt auf einen speziellen Lohn für die acht grossen Gemälde, welche schwerlich in Jahresfrist bewältigt worden sind, schliessen. Man wird daher vor die Alternative gestellt, dass Multscher sie entweder selbst gemalt hat oder sie auf seine Kosten hat malen lassen. Das letztere konnte geschehen, indem er die Tafeln in seiner Heimath an einen selbständigen Ulmer Meister weiter verdingte, oder indem er sie in seiner Werkstatt von einem seiner Gesellen ausführen liess.

Was die erstere Möglichkeit betrifft, so kennen wir in Deutschland keinen ganz analogen Fall von Verbindung beider Künste in einer Person. Denn wenn in den „Raittungen“ der Pfarrkirche zu Bozen 1509—1528 ein Peter und 1512—1514 ein Lucas als Maler und Bildschnitzer erwähnt werden¹⁾, so können wir nicht ermessen, ob unter dem Maler nicht etwa bloss ein sogen. Fassmaler, d. h. Anstreicher, zu verstehen sei. Ebenso zweifelhaft verhält es sich mit Hans Brüggemann, welcher schon im 16. Jahrhundert (vielleicht sogar auf seinem Leichenstein) pictor et caelator genannt wird.²⁾ Jedenfalls können wir eine solche Verbindung bei den schwäbischen Meistern nicht nachweisen, wenigstens nennt das eingehendste unter den er-

¹⁾ R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttg. 1886. S. 440. 441.

²⁾ H. Ranzau, Cimbricae chersonesi descriptio. Westphalen T. 42.

haltenen Registern, das Augsbургische¹⁾, keinen der aufgeführten Meister zugleich Maler und Bildhauer, und unseres Wissens hat keiner der hervorragenderen Maler und Bildhauer Augsburgs und Ulms beide Künste zugleich anders als in gelegentlichem Spiel betrieben. Dasselbe gilt von den Künstlern Nürnbergs und auch bei M. Pacher ist die bisherige auf den Grieser Altar von 1471—1475 gestützte Annahme, dass er als Maler und Bildhauer zugleich gewirkt, wenigstens schwankend geworden.²⁾ Freilich war, wie es scheint, wenigstens in Süddeutschland der Gebrauch allgemein, die Altäre bei einem Maler zu bestellen, dem es dann überlassen blieb, für die Ausführung der Skulpturen durch andere Hände zu sorgen. Hier liegt nun einmal ein umgekehrter Fall vor, der Altar von Sterzing war nicht wie mehrere in Norddeutschland (Brüggemann) ganz plastischer Natur, sondern nahm beide Künste in gleichem Umfang in Anspruch, und war doch unzweifelhaft bei einem Bildhauer bestellt. Ist diese Ausnahme gemacht worden, weil hier der seltene Umstand vorlag, dass der Bildhauer zugleich ein gewandter Maler war?

Ein solcher Ausnahmefall musste übrigens nicht so vereinzelt sein, wie die zufällig erhaltenen Urkunden annehmen lassen. In Florenz wenigstens war in dieser Zeit die Verbindung beider Künste in einer Hand keineswegs Ausnahme, sondern beinahe Regel. Von einer Unmöglichkeit ist also nicht zu sprechen. Leitete man aber hier ausnahmsweise die Bestellung an einen Bildhauer, so wäre es ja nicht ausgeschlossen gewesen, die Gemälde, die hier einmal sicher nicht nebensächlich, sondern wenigstens gleichwerthig mit dem plastischen Theile waren, an einen Ulmer oder Tiroler Maler zu vergeben. Es fehlt auch nicht an Beispielen für ein Doppelgeding. So war dem Maler Kaspar Isenmann 1462 die malerische Vollendung des ihm architektonisch und plastisch fertig gelieferten Altars der Martinskirche

¹⁾ R. Vischer l. c. S. 510 fg.

²⁾ R. Stiassny, Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst. Nürnberg 1898. Sonderdruck. S. 9 fg.

zu Colmar (jetzt in einzelnen Theilen im Museum zu Colmar) kontraktlich übertragen worden¹⁾ und der 1500 vollendete Schnitzaltar des Meisters Loedewichs zu Kalkar erhielt erst 1505—1508 seine von Jan Joest von Haarlem gemalten Flügel.²⁾ Beim Sterzinger Altar aber ist an eine solche Bestellungstheilung angesichts der erhaltenen Rechnungen nicht zu denken.

Zwei Umstände indess sprechen für die Annahme des hier vorliegenden Ausnahmfsalles einer Doppelkunst Multscher's. Erstlich die stilistische Uebereinstimmung der Gemälde mit den Skulpturen. Wir glauben nicht, dass die *unitas loci et temporis* diese Uebereinstimmung ausreichend begründen kann. Es fehlt uns wenigstens an allen Anhaltspunkten dafür, dass ein so feiner Realismus, verbunden mit so viel idealem Geschmack in der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Ulmer Malerei bereits Gemeingut war. Am wenigsten ist aber zu erwarten, dass Multscher einen Maler in Ulm gewann, welcher ihm congenial war, so sah und empfand wie er. Denn die blosse Voraussetzung, dass er die Entwürfe gezeichnet haben konnte, erklärt die Erscheinung nicht, da der Werth der Gemälde nicht minder in der trefflichen Ausführung liegt als im Umriss.

Zweitens müsste es als ein besonderer Zufall erscheinen, dass der Bildhauer Multscher, selbst der hervorragendste oberdeutsche Plastiker seiner Zeit, auch den hervorragendsten Ulmer Maler seiner Zeit zur Hand hatte, und zur Mitarbeit in seinem Sold gewinnen konnte. Diess führt uns zugleich zur Betrachtung der zweiten der obenangeführten Möglichkeiten. Wie der Erfolg in dem vorliegenden Werke zeigt, hätte er sich in dem Falle an den besten Meister Ulms der damaligen Zeit gewandt, wobei es für unsere Frage nicht wesentlich ist, dass wir von diesem besten, welcher dem späteren Schüchlin ganz ebenbürtig war, zufällig keine nähere Kunde haben. Wir wissen ja

¹⁾ A. Woltmann, Ein Vertrag mit dem Maler Caspar Isenmann in Colmar. Repertorium II. 1879. S. 152 fg.

²⁾ P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf, Kreis Kleve 1897. S. 56. 57.

auch von Lucas Moser nichts, als was wir aus seinem Tiefenbronner Altar und aus dessen Inschrift erfahren. Die Sterzinger Tafeln aber hätte ein Malermeister nicht signiren können, da der Altar nicht bei ihm bestellt war. Kann man aber wohl glauben, dass ein gereifter und leistungsfähiger Meister einen Auftrag übernommen oder denselben mit soviel Sorgfalt und Liebe durchgeführt hätte, ohne den Reiz eines entsprechenden Gewinnes oder jenen der Verewigung seines Namens? Was konnte aber Multscher einem durch seine Kunst hervorragenden Maler für seine Dienste bieten, wenn sein Gesamtgeding nur 300 rheinische Gulden betrug? Ein so tüchtiger Meister wie unser Maler hatte auch sicher Selbstgefühl genug, um sich nicht zu billig in den Dienst Anderer zu begeben. Wir haben auch in dieser Richtung keinen analogen Fall: denn bei der sonstigen Gepflogenheit Oberdeutschlands, die Altäre an Maler zu verdingen und die Bildschnitzer dabei sekundär und im Sold der Maler heranzuziehen, würde Multscher schweren Stand gehabt haben, überhaupt einen anderen ansässigen Maler zu gewinnen, als etwa einen solchen, der wegen Geringfügigkeit seiner Kunst brodlos war. Von einem solchen aber hätte ein Multscher schwerlich die Mitwirkung und zugleich die Schädigung seines Werkes gewollt. Da trug er doch lieber, wenn er dazu die Befähigung hatte, die ganze Last selbst, wenn er sich auch, wie Dürer bei dem Hellerbilde, „schier darob verzehrte“.

Die dritte Möglichkeit endlich, dass Multscher die Gemälde durch einen seiner Gesellen habe ausführen lassen, erscheint uns noch unwahrscheinlicher. Möglich ist ja der Fall: zu wiederholten Malen haben Gesellen ihre Meister an Kunsthöhe erreicht, ja übertroffen, aber es bleibt stets Ausnahme. Man muss sich fragen, warum ist ein Künstler von der Tüchtigkeit und Reife des Malers unserer Tafeln Geselle geblieben? In dem kunstthätigen Ulm hätte es doch nicht an Arbeit gefehlt, und dieselbe Bürgerschaft, welche den Multscher einsichtsvoll genug damit fesselte, dass sie ihm das Bürgerrecht steuerfrei verlieh, hätte ein Ansinnen dieses Malers nicht anders beantworten können. Malergesellen werden sich aber immer in erster Reihe

an Maler verdingt haben, wo sich ihnen mehr Gelegenheit bot, sich weiter zu bilden und selbst in Geschäftsverbindung, Verschwägerung und Nachfolge sich hineinzuarbeiten, wie diess einem Rebmann und Zeitblom bei Schüchlin, oder einem Wolgemut bei H. Pleydenwurff gelang. Auch konnte ein Maler einen oder mehrere Gesellen beständig beschäftigen, ein Bildhauer doch nur dann, wenn er selbst einen Schnitzaltar mit mit gemaltem Theile in Auftrag hatte. Wir können uns daher schwer vorstellen, wie der Bildhauer Multscher zu einem Maler-gesellen von dieser Bedeutung kommen konnte. Soweit wir wissen, haben die besseren oberdeutschen Maler des 15. Jahrhunderts in ihrer Gesellenzeit nie bei einem Bildhauer in Arbeit gestanden.

Trotz all diesen Gründen jedoch und trotz der Wahrscheinlichkeit, dass der Unternehmer des Altars zugleich der Maler der Flügel war, müssen wir doch diese Frage noch offen lassen, bis ein glücklicher Fund die malerische Thätigkeit des Genannten sicherer feststellt, als es durch die unkontrollirbare Notiz bei Jäger¹⁾ geschieht. Wir können ja jetzt mit aller Sicherheit behaupten, dass der Bildhauer Hans Multscher dem älteren Syrlin vorangeht und sich von diesem dadurch unterscheidet, dass sein Schnitzwerk bei ähnlicher künstlerischer Höhe und Bedeutsamkeit sich noch im Steinstil bewegt und die knitterige Eigenart des Holzstils noch nicht erreicht hat, aber wir wagen noch nicht zu behaupten, dass auch den Ulmer Malern Schüchlin und Zeitblom der Name Multscher als der eines der frühesten Repräsentanten der Ulmer Malerschule voranzustellen sei. Statt also den Namen Multscher in die Geschichte der Malerei einzufügen, schlagen wir daher vor, bei dem trefflichen Schöpfer der Altarflügel von Sterzing die Anonymität vorläufig dadurch zu umgehen, dass wir ihn als den Maler des Multscher'schen Altarwerks bezeichnen. —

¹⁾ a. a. O. S. 579.