





# Das Hochaltarretabel<sup>1</sup>

Benno Baumbauer

Die ehemaligen Bischöfe, welche seit Jahrhunderten an den verschiedensten Stellen des Doms in ihre Gräber hinabgestiegen sind, mögen sich gefreut haben; denn der alte, ihnen so wohlbekannt und ihnen werthe Hochaltar, eine Perle aus vergangenen Jahrhunderten, hat Ostern gehalten. Seine einzelne[n] Theile waren seit mehr denn 100 Jahre[n] wie vergessene Ueberbleibsel ehemaliger Größe unbeachtet in der Verborgenheit begraben, bis ein gewaltiger Ruf dieselben sammelte, ihnen neues Leben und die alte Schönheit wieder einhauchte und den alten Ehrenplatz ihnen wieder anwies. Heute feiert die althehrwürdige, herrliche Reliquie ihre Auferstehung und mahnt die Bischöfe der vergangenen Jahrhunderte, daß auch sie einst zu einem noch herrlicheren Leben ihre Gräber verlassen werden.<sup>42</sup>

Diese salbungsvollen Worte verfasste Domdekan und Dompropst Valentin Thalhofer (1825–1891) anlässlich der Neuweihe des Hochaltars der Kathedrale 1886. Im Rahmen der neugotischen „Domrestaurierung“ unter Bischof Franz Leopold Freiherr von Leonrod, die einer weitgehenden Neuinterpretation der Innenausstattung der gesamten Kirche gleichkam, hatte man den 1749 vollendeten barocken Hochaltar abgerissen und in die Deggendorfer Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt verkauft. An seiner Stelle entstand ein monumentaler Flügelaltar (Abb. 64), der der Neuinszenierung der bis dahin im Dom aufbewahrten Skulpturen des spätgotischen Vorgängerretabels aus der Herrschaftszeit Bischof Wilhelms von Reichenau diente. Das unter Federführung der „Anstalt für christliche Kunst Stärk und Lengsfelder“ errichtete neugotische Retabel ist ein Werk von beachtlicher Qualität und stellt den Höhepunkt der Leonrodschen Maßnahmen dar. Die größte kunstgeschichtliche Bedeutung aber besitzen die bis heute darin präsentierten Bildwerke des spätmittelalterlichen Altaraufsatzes.

Überliefert sind die fünf überlebensgroßen Schreinfiguren, eine Kreuzigungsgruppe, acht Passionsreliefs der Flügel sowie elf von ursprünglich zwölf kleinformatigen Apostelfiguren. Dass man sie, anders als die Gemälde der Flügelaußenseiten, nach dem Abriss des spätmittelalterlichen

Retabels weiterhin im Dom aufbewahrte, bezeugt allein schon ihre stete Wertschätzung. Sie basierte wohl nicht nur auf der überragenden künstlerischen Qualität der Figuren, sondern spiegelt eine allgemeine Tendenz innerhalb des Hochstifts Eichstätt wider, wo man in der Frühen Neuzeit offensichtlich mittelalterlichen Skulpturen den Vorzug gegenüber Gemälden gab.

Dennoch stehen die Bildwerke in einem stark veränderten Erscheinungsbild vor uns: Die heutige Farbfassung und Vergoldung stammen im Wesentlichen von einer Restaurierung während der Kriegsjahre 1940 bis 1941/42; zumindest die Passionsreliefs und das Kruzifix wurden vor dieser Maßnahme flächendeckend abgelautet, sodass die mittelalterliche Fassung in weiten Partien als verloren gelten muss.

Anhand der Maße der Flügel lässt sich für das spätmittelalterliche Retabel ein monumentaler Schrein von über vier Metern Breite und mehr als drei Metern Höhe rekonstruieren – damit übertraf es in der Breite die Flügelaltäre in Rothenburg, Zwickau und Schwabach, die ansonsten als die größten erhaltenen Werke der fränkischen Altarbaukunst des Spätmittelalters gelten. Schon hieraus wird der hohe Rang deutlich, den man dem Hochaltar der Mutterkirche des Bistums zumaß.

## Die Figuren im Schrein

Das Zentrum des Schreins (Abb. 65) nimmt bis heute die Muttergottes als Patronin des Doms und ihres Hochaltars ein. Begleitet wird sie von den vier Bistumspatronen, die gemäß der mittelalterlichen Bildhierarchie angeordnet sind, die innen vor außen und heraldisch rechts (d. h. vom Betrachter aus links) vor heraldisch links den Vorzug gibt. Auf der prominentesten Position zur Rechten der Muttergottes fand Willibald, der Gründer und erste Bischof des Bistums Eichstätt, Aufstellung. Auf der anderen Seite Mariens steht seine Schwester Walburga, Patronin des Eichstätter Benediktinerinnenklosters, in dem ihre Gebeine

Abb. 64  
Spätgotische  
Bildwerke in  
neugotischem  
Hochaltarretabel,  
um 1465/70 bzw.  
1883/84, Ostchor









Abb. 65  
Hochaltarretabel,  
die Muttergottes in  
der Mitte, die Heiligen  
Richard, Willibald,  
Walburga und  
Wunibald (von links),  
um 1465/70



bis heute als wundertätig verehrt werden. Auf der nächst hochrangigen Position begegnet, mit Mantel und Krone, Richard, der Vater Willibalds, dem in der Eichstätter Überlieferung ein königlicher Rang zugeschrieben wurde. Vom Betrachter aus ganz rechts erscheint schließlich Wunibald, der Bruder von Willibald und Walburga und Gründer des eng mit der Eichstätter Kirche verknüpften Klosters Heidenheim am Hahnenkamm.

Das Bildprogramm ist für seinen Bestimmungsort so naheliegend wie konventionell: Da Maria gemäß der mittelalterlichen Theologie die Personifikation der Kirche darstellt, die hier von den Patronen des Bistums begleitet wird, haben wir es mit einer Repräsentation der Ecclesia Eystettensis – der Ortskirche von Eichstätt – zu tun.

Exzeptionell ist hingegen die künstlerische Qualität der Schreinskulpturen. Die fünf überlebensgroßen Gestalten vermitteln einen feierlichen, geradezu hieratischen Eindruck. Alles an ihnen wirkt gemessen, es finden sich keine exaltierten Bewegungs- oder Schreitmotive, kein Tänzeln und keine expressiven Torsionen. Steht man direkt vor dem Altar, wird die enorme plastische Wucht der Figuren regelrecht spürbar.

Es handelt sich um Gewandfiguren im eigentlichen Sinne: Es war nicht Absicht der Künstler, die Körpersilhouetten der Heiligen hervorzuheben. Das macht gerade die Motivik des Mantels der Madonna deutlich, der den Vorderleib der Figur gänzlich verhüllt, ohne dass sich etwa ein Knie abdrückt (Abb. 65). An ihrer linken Flanke tut sich unterhalb des Christuskindes eine eindrucksvolle vertikale „Schlucht“ auf, die Einblicke auf das Untergewand freigibt. Diese Schlucht an der Flanke der Madonna will gesehen werden und der zwischen den Gewandschichten baumelnde Fuß des Christuskindes demonstriert gekonnt ihre tatsächliche Tiefe.

Alle Figuren sind fast an der gesamten Oberfläche von reich zerklüfteten Faltenreliefs und -formationen überzogen. Durch die Wiedergabe sehr unterschiedlicher Faltdynamiken erhält gewissermaßen jede der Figuren einen eigenen künstlerischen Charakter. Die monumentalen

Kopftypen schließlich vermitteln gerade im Falle der drei Geschwister durch ihre Schrägstellung und die halb geschlossenen Augen einen kontemplativen Eindruck; überhaupt zeichnen sich die Figuren durch eine tiefe psychologische Durchdringung aus. Alles in allem repräsentieren die Skulpturen eine feierliche Stillage, wie sie für den Hochaltar einer Kathedrale offenbar angemessen erschien.

## Passionsreliefs

Dieselbe Gemessenheit lässt sich auch an den acht Passionsreliefs der Flügel beobachten. Die Erzählung umfasste in der ursprünglichen Anordnung (Abb. 66 und 67) von links oben nach rechts unten Abendmahl – Ölberg – Gefangennahme – Christus vor Pilatus – Geißelung – Dornenkrönung – Kreuztragung – und Christus im Elend bzw. Zubereitung des Kreuzes. Warum die beiden Flügel in der heutigen Montage vertauscht wurden, lässt sich nicht recht erklären. Bemerkenswert ist, dass die Schlüsselszene der Kreuzigung auf den Flügeln nicht geschildert wird, wohl weil sie durch die Kreuzigungsgruppe, die heute im Gesprenge aufgestellt ist, bereits prominent repräsentiert war. Auch die sonst häufigen Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung, der Grablegung und der Auferstehung fehlen. Ob diese Szenen möglicherweise auf den verlorenen Flügelgemälden wiedergegeben waren, lässt sich nicht mehr beantworten; ebenso plausibel wären Marienszenen.

Innerhalb der Flügel sind jeweils die zwei benachbarten Reliefs als kompositorische Paare aufgefasst. Dies verdeutlichen am besten die Kreuztragung und die Bereitung des Kreuzes (Abb. 67, Bildfelder unten), bei denen jeweils die Diagonale des Kreuzstamms als dominante Kompositionssachse dient, um die die Figuren herumgruppiert sind. Hingegen sind Abendmahl und Ölberg konzentrisch komponiert, selbst die Gewandfalten sind diesem Schema untergeordnet.

Die kompositorischen Eigenheiten der tief gearbeiteten Reliefs lassen sich exemplarisch anhand der



Geißelungsszene veranschaulichen, die etwas von einer tänzerischen Gruppenchoreographie an sich hat (Bildfeld links oben). Völlig synchron holen die vier Schergen mit großem Schwung zum Schlag aus. Mit der Geißelsäule, die exakt in der Bildmitte platziert ist, ist die Symmetrieachse überdeutlich ins Bild gesetzt, an der sich alle Figuren mit Ausnahme Christi spiegeln. Es handelt sich um eine dicht gedrängte Gruppenkomposition von gekünstelter Symmetrie. Dass alle Figuren genau an ihrem Platz sind, verdeutlicht hingegen die Szene der Kreuzzubereitung, in der durch den Verlust einzelner Figuren die Komposition gleichsam in sich zusammenbricht (Bildfeld rechts unten).

Die Einzelfiguren der Reliefs, besonders die Feinde Christi, erscheinen häufig als gedrungene Gestalten mit teils stark überdehnter Körperhaltung, wenn sie sich im Affekt in den Rücken werfen, die Beine beim Ausschreiten beinahe bis zum Spagat spreizen, beim Schlagen mit beiden Armen weit ausholen, oder ihre Oberkörper gegenläufig zur Beinstellung verdreht sind und verquer dazu wiederum die Köpfe. Charakteristisch für die oft vierschrotigen, mitunter tumb wirkenden Gesichter sind breite, fleischig modellierte Münder, markante Nasen und tiefliegende Augenhöhlen, die von einer scharfkantigen Stirn überschattet werden. Die Gesichtsanatomie ist dabei genau beobachtet und verstanden, wird aber gerade bei den Schergen und Folterknechten bewusst überzeichnet, wohingegen Christus, wie auch einige der Jünger, durch gestrecktere Proportionen und edlere Gesichtszüge abgehoben werden. Die differenziert ausgearbeiteten Haare der Figuren schließlich wirken teils wie in einzelnen „Würstchen“ modelliert.

All diese Eigenschaften – die choreographische Auffassung, die exaltierten Bewegungen, die knorrigen Figurentypen und die modischen Extravaganzen – finden deutliche Parallelen in der mitteleuropäischen Malerei des sog. Passionsrealismus des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts. Doch sind es in erster Linie die Figurenerfindungen und einzelne Motive dieser Generation von „Jungen Wilden“, die die Schnitzer des Eichstätter Retabels interessierten. Stark zurückgenommen sind gegenüber deren Werken hingegen

die Drastik und Brutalität der Schilderung. So erscheinen die Kopftypen in Eichstätt zwar kantig und derb, doch begegnen keine allzu entstellten Fratzen oder unflätigen Gesten und Grimassen. Die Figur Christi nimmt in beinahe jeder Darstellung das Zentrum ein und wird so gut wie nicht überschritten. Auch finden sich an seinem Leib keine plastischen Bluttrauben oder Wunden. Dies scheint Programm zu sein, denn überhaupt wird der Körper Jesu in fast allen Darstellungen vollkommen verhüllt gezeigt. Schönheitlichkeit und Unversehrtheit des Leibes Christi waren somit künstlerisches Gebot. Das Interesse des Entwerfers der Eichstätter Reliefs an der Malerei des Passionsrealismus beschränkt sich also auf Figurenerfindungen, Kompositionsmotive und modische Details. Dabei zeichnen sich die Reliefs zugleich durch eine deutliche Abkehr von deren Drastik und eine Beruhigung des Ausdrucks aus. Dies verdeutlicht auch ein Vergleich mit dem einige Jahrzehnte jüngeren Kalvarienbergrelief des Pappenheimeretabels im Nordquerhaus des Doms, das die Hinrichtung Christi in all ihrer Barbarei schonungslos zur Schau stellt. Offenbar wurde derlei für den Hochchor der Kathedrale zur Entstehungszeit des Hochaltarretabels als unangemessen empfunden.

## Auftraggeber

Angesichts des Anspruchs und der künstlerischen Qualität seiner Bildwerke wüsste man gerne mehr über die Entstehungsumstände des spätgotischen Retabels. Denn welche Personen und Institutionen an welchen Orten eines Kirchenraums Denkmäler errichten durften, war im Mittelalter eine Frage sozialer Rangordnungen. Der Hochaltar der Kathedrale aber war zumindest nominell der prominenteste Ort innerhalb der Sakraltopographie der gesamten Diözese. Ihn zu bestiften kam der Zurschaustellung eines enormen Ranganspruchs gleich.

Allerdings sind keinerlei Inschriften, Stifterbilder, Wapen oder Schriftquellen überliefert, die unmittelbar über

Abb. 66 und 67  
(Seiten 108/109)  
Hochaltarretabel,  
Passionsreliefs an  
den Innenseiten des  
rechten und linken  
Flügels, um 1465/70











diese Frage Auskunft geben könnten. Als Auftraggeber infrage kommen vorrangig die Körperschaft oder einzelne Mitglieder des Domkapitels und der damals regierende Bischof Wilhelm von Reichenau. Felix Mader, der wohl größte Kenner der Eichstätter Kunst im frühen 20. Jahrhundert, äußerte sich dazu folgendermaßen: „Die Errichtung [des Retabels] erfolgte [...] durch das Domkapitel, entsprechend den damaligen Rechtsverhältnissen im Dom.“<sup>3</sup> An einer anderen Stelle schrieb er: „Der Ostchor vor allem, damals durch einen Lettner abgeschlossen, war im engsten Sinn dem Domkapitel reserviert.“<sup>4</sup> In dieser Pauschalität lassen sich Maders Annahmen leicht widerlegen: Zwar scheint das Domkapitel die Bauherrschaft innerhalb der gesamten Kathedrale innegehabt zu haben, und auch der Neubau des Ostchors wurde gemäß der Quellenlage im Wesentlichen durch private Schenkungen einzelner Geistlicher finanziert. Doch waren Stiftungen von Bischöfen auf den Altar keinesfalls die Ausnahme.

Vielmehr waren der Bischof und der Hochaltar seiner Kathedrale aufs engste miteinander verbunden, was nicht nur in der Pontifikalmesse zum Ausdruck kam. Am deutlichsten wird diese enge Beziehung vielleicht im Rahmen der Feierlichkeiten, durch die man die Wahl und Amtseinsetzung der Bischöfe öffentlich kommunizierte. Wie für Gabriel von Eyb, den Amtsnachfolger Wilhelms von Reichenau, überliefert, wurde hierbei die sogenannte Altarsetzung praktiziert – ein Ritual, das wir auch aus anderen Bischofskirchen und aus dem Königszeremoniell kennen. Im Bericht des bischöflichen Kanzlers Wilbolt Fischel heißt es: „Daselbst wirt sein Gnad auf den altar gesetzt vnd gesungen, auch auf der orgel geslagen.“ Dieses Setzen auf den Altar kam der rituellen Inbesitznahme des Bistums gleich.

Auch Stiftungen von Bischöfen auf den Hochaltar lassen sich immer wieder nachweisen. Wilhelm von Reichenau selbst veranlasste noch auf dem Sterbebett die Errichtung eines Jahrtags für seinen Amtsvorgänger Johann von Eyb auf dem Hochaltar – möglicherweise in der Hoffnung, dass sich seine Nachfolger seiner in ähnlicher Weise erinnern würden. Wilhelms Nachfolger Gabriel von Eyb ließ sich

sogar im Hauptchor der Kathedrale beisetzen und durfte dort sein bis heute im Dom erhaltenes Grabdenkmal aufstellen; damit erlangte er eine raumumspannende Präsenz in der Kathedrale, hatte er doch noch zu Lebzeiten durch Gregor Erhart das Willibaldsdenkmal am Eingang zum Westchor errichten lassen.

Noch aussagekräftiger ist in unserem Zusammenhang eine Nachricht über Bischof Friedrich von Oettingen im *Pontifikale Gundekarianum*, dem Gedächtnisbuch der Eichstätter Bischöfe: „Jener glorreiche Bischof hat das Sakrament der Eucharistie sehr verehrt und errichtete im Hauptchor der Heiligen Maria der Kirche von Eichstätt das Tabernakel in prächtiger Bauweise, um darin für alle Zeiten selbiges Sakrament des Leibes Christi neben dem Hochaltar aufzubewahren und zu verehren, mitsamt einem Ewiglicht. Eine äußerst kostbare vergoldete Monstranz von fünfzehn Mark Silber Gewicht und einen Traghimmel aus golddurchwirkter Seide hat er neu erworben, damit beim Fest Corporis Christi dasselbe Sakrament der Eucharistie in der besagten Monstranz und unter dem besagten Himmel mit großer Ehrfurcht für alle Zeiten herumgetragen und gleichermaßen aufbewahrt werden kann.“ Wie das Retabel des Hochaltars gehörte das – wohl in der Barockzeit abgebrochene – Sakramentstabernakel zu den besonders wichtigen, sogenannten Prinzipalausstattungsstücken einer Kirche. Dieser Präzedenzfall belegt also eindeutig, dass Maders Behauptung in ihrer Ausschließlichkeit nicht zutrifft: Die Bischöfe waren sehr wohl berechtigt, zur Ausstattung des Kathedralhochaltars beizutragen.

Dies lässt sich sogar explizit für Wilhelm von Reichenau selbst nachweisen:<sup>5</sup> Im Februar 1487 stellte der Bischof in der Versammlung des Domkapitels den Antrag, auf dem Hochaltar des Doms ein „silbern Marienbild“ aufstellen zu dürfen. Wie jede andere Person musste offenbar auch das Oberhaupt der Eichstätter Kirche für die Präsentation eines solchen Denkmals in der Kathedrale eine Genehmigung beim Kapitel einholen. Die in der Quelle erwähnte Silbermadonna ist erhalten und wurde 2002, nachdem sie lange als verschollen galt, durch das Kimbell Art Museum,



Fort Worth/Texas, angekauft. Die präziöse Muttergottes auf der Mondsichel – ein Meisterwerk der Nürnberger Goldschmiedekunst – zeigt am Sockel zweimal das Familienwappen Wilhelms von Reichenau sowie kleine Figürchen der Eichstätter Bistumspatrone. Auf der Unterseite trägt sie die Datierung „1486“. Dass genau diese Figur in der Quelle von 1487 gemeint sein muss, belegt nicht nur die zeitliche Koinzidenz, sondern mehr noch die Tatsache, dass Bischof Wilhelm im *Pontifikale Gundekarianum* bei der Verehrung einer silbernen Marienfigur gezeigt wird, die signifikante Übereinstimmungen mit der Kimbell-Madonna aufweist und laut dem zugehörigen Text vom Bischof in die Kathedrale gestiftet wurde.

Aufschlussreich an dem Fall ist, dass der Antrag des Bischofs zur Aufstellung der Figur augenscheinlich zu einem Politikum wurde. Die Kapitelversammlung konterte, sie hätte selbst „ein solch bild machen“ wollen. Durch diese Behauptung tritt ihr Unwillen deutlich zutage, dem Bischof die Denkmalsetzung zu „vergunnen“. Doch gemäß der Jahreszahl an ihrem Sockel hatte Wilhelm von Reichenau die Figur längst bestellt und somit Tatsachen geschaffen. Zudem hätte es mit Sicherheit eine ungewollte Verletzung des Protokolls bedeutet, dem Bischof einen solchen Wunsch auszuschlagen, sodass man ihm letztlich doch noch die Zustimmung erteilte. Allerdings ließen die Domherren die Angelegenheit nicht einfach auf sich sitzen und kündigten an, ihrerseits im Gegenzug eine Silberfigur des hl. Willibald für den Hochaltar bestellen zu wollen. Daraus lässt sich folgern: Offenbar war es den Bischöfen keinesfalls verwehrt, Bildwerke auf dem Hochaltar auszustellen. Doch mussten sie dafür eine Genehmigung beim Kapitel einholen, mit dem eine gewisse Konkurrenz um die Ausstattung des Altars bestand. Hinsichtlich der bildlichen Präsenz auf dem Hochaltar waren die Domherren offenbar sehr auf ein Gleichgewicht beider Mächte bedacht. Letztlich muss die Frage nach dem Auftraggeber des Hochaltarretabels also offen bleiben.

Jedenfalls finden sich mehrere Indizien, dass sich sowohl Wilhelm von Reichenau als auch das Domkapitel in

der frühen Amtszeit des Bischofs – und damit in der mutmaßlichen Entstehungszeit der Skulpturen – für den Ostchor des Doms interessierten.<sup>6</sup> So hat sich im Diözesanarchiv Eichstätt ein reich illuminiertes Messbuch erhalten, das sog. *Reichenau-Missale*, dessen Bestellung durch Bischof Wilhelm im Jahre 1466 eine repräsentative Widmungsschrift dokumentiert. Dem Inhalt nach scheint es wahrscheinlich, dass die kostbare Handschrift für den Hochaltar der Kathedrale bestimmt war, auch wenn eine Verifizierung dieser These durch eine gründliche Erforschung von Text und Bild noch aussteht. Denn das Buch enthält die Texte für 17 hohe liturgische Feste, an denen der Bischof selbst die Messe im Dom feierte. Die Titelminiatur zeigt Wilhelm von Reichenau beim liturgischen Vollzug in Begleitung eines Domgeistlichen als Träger seines Krummstabs sowie zweier Diakone, die das Messbuch halten (Abb. 68). Der Schauplatz der Szene ist ein summarisch wiedergegebener einschiffiger, polygonal geschlossener Chorraum, mit dem demnach der Hauptchor des Doms gemeint sein könnte.

Das zweite Objekt von Interesse ist die sog. *Eichstätter Wappentafel* im Depot des Museums Zeughaus in Mannheim. Die Eichenholztafel von etwa 30 x 90 cm zeigt 32 geschnitzte und farbig gefasste Wappen, die auf das Hochstift Eichstätt verweisen. Über ihre genaue Herkunft liegen keine zuverlässigen Dokumente vor. Das Zentrum der Tafel nehmen der Leopardschild des hl. Willibald und das Familienwappen Wilhelms von Reichenau ein. Dazu kommen die Schilde von 30 Domkapitularen. Eine – früher angenommene – unmittelbare Zugehörigkeit zum Hochaltarretabel des Doms als Predella kommt aufgrund der zu geringen Maße nicht infrage. Eher könnte die Tafel als Aufsatzbrett für einen liturgischen Schrank gedient haben. Dennoch erscheint ein Bezug zum Ostchor des Doms oder zur angrenzenden Kapitelsakristei plausibel. Denn welcher andere Ort wäre für eine derart anspruchsvolle heraldische Repräsentation von Bischof und Kapitel besser geeignet? Stichhaltigstes Argument ist ein Schriftband auf der Tafel, das auf den Tag der Aufnahme Mariens in den Himmel 1467 verweist. Dabei handelt es sich fraglos nicht um ein





Abb. 68  
Titelminiatur aus dem  
Reichenau-Missale,  
1466, Eichstätt,  
Diözesanarchiv,  
cod. 131, fol. 2v

zufälliges Fertigstellungsdatum, sondern um den bewusst festgelegten Tag der feierlichen Enthüllung bzw. Einweihung des zugehörigen Objekts. Die Muttergottes bzw. das Fest der Assumptio Mariae aber entsprechen dem Patrozinium des Hauptchors der Kathedrale und ihres Hochaltars. Ebenso auffällig sind die Parallelen zum Reichenau-Missale, einerseits die Jahreszahlen 1466 und 1467, andererseits die an beiden Werken begegnende Allianz aus Willibaldinischem Leopardenwappen und Reichenauschem Familienwappen. Könnte es sich bei der Handschrift, der Wappentafel und den Skulpturen also um die Überlieferungsreste einer großangelegten Ausstattungskampagne für den Ostchor handeln, die von Bischof Wilhelm und dem Domkapitel gemeinsam getragen wurde?

## Die Werkstatt des Eichstätter Retabels

Eine solche Hypothese wird sich nach derzeitigem Kenntnisstand weder beweisen noch widerlegen lassen. Im Folgenden soll zumindest dargelegt werden, warum eine Entstehung der Skulpturen in den späten 1460er Jahren wesentlich plausibler ist als die bisher angenommene Fertigung um 1480.

Ebensowenig wie uns die Quellen Aufschluss über den Auftraggeber des Retabels geben, verraten sie uns über die Werkstatt, die es fertigte. Felix Mader ging seinerzeit von der traditionellen Vorstellung eines lokal ansässigen „Meisters“ aus, den er hypothetisch mit dem erstmals 1485 in Eichstätt nachweisbaren Hans Bildschnitzer († 1514 oder 1515) gleichsetzte. Wie er jedoch selbst einräumte, „hüllen sich die vorhandenen Quellen in tiefes Schweigen über das künstlerische Schaffen Hans Bildschnitzers“<sup>7</sup>. Nichtsdestotrotz stellte er für seinen Meister ein umfassendes Œuvre zusammen, das nicht nur zu größten Teilen völlig inhomogen erscheint, sondern zugleich so ziemlich alles umfasst, was die spätgotische Skulptur des Hochstifts Eichstätt an nennenswerter Qualität zu bieten hat. Die Annahme einer solchen lokal gebundenen Bildschnitzerwerkstatt wird den europäischen Verflechtungen des höfischen Kunstbetriebs jedoch kaum gerecht. Vielmehr machte man sich in der Bischofsstadt gerade die günstige Lage zwischen den Kunstzentren Regensburg, Augsburg und Nürnberg zunutze und bestellte zumindest die Spitzenstücke bei überregional agierenden Werkstätten, die schlicht die gewünschte Qualität zu liefern vermochten.

So wird seit einiger Zeit aufgrund stilistischer Indizien eine Herkunft der Skulpturen aus einer der zahlreichen Werkstätten der Kunstmetropole Nürnberg diskutiert.<sup>8</sup> Insbesondere die Muttergottes weist ihrem Gesichtstypus nach eine allgemeine Verwandtschaft zu unzähligen weiblichen Heiligenfiguren aus der Produktion der Freien Reichsstadt auf. Doch blieben die bisherigen Vergleiche durchwegs auf zu allgemeiner Ebene, um eine belastbare Zuschreibung an eine bestimmte Werkstatt zu ermöglichen. Zudem wurden



die Skulpturen zu spät datiert, wodurch ihre kunsthistorische Schlüsselstellung verkannt blieb. Denn schon die aufgezeigten Bezüge der Reliefs zur Malerei des Passionsrealismus, zu deren Zentren auch Nürnberg gehörte, belegen, dass eine zeitliche Einordnung um 1480 entschieden zu spät ansetzt.

Erstaunlicherweise sind es schließlich auch weniger die monumentalen und aufwendiger gestalteten Heiligen im Schrein als die wesentlich kleineren Figuren der Reliefs des Eichstätter Retabels – und hier insbesondere die Köpfe –, über die eine Zuschreibung an eine bestimmte Werkstatt möglich wird. Erich Herzog hatte 1947 noch angenommen, dass die Reliefs auf einen anderen Werkstattmitarbeiter als die Schreinfiguren zurückzuführen seien.<sup>9</sup> Doch bei genauer Analyse lässt sich feststellen, dass Relief- und Schreinfiguren im Wesentlichen denselben Gestaltungsprinzipien folgen.<sup>10</sup> Dabei griffen die Schnitzer auf einen gleichbleibenden Baukasten physiognomischer Formen zurück, die bei den Relieffiguren lediglich in stärker reduzierter bzw. schematisierter, teils aber auch deutlich überzeichnender Weise zum Einsatz kamen, womit zugleich eine Steigerung des Ausdrucks einhergeht.

Bei einigen dieser Köpfe bestehen signifikante Verwandtschaften zu einer Gruppe von Skulpturen, die von Paul Arnold und Stefan Roller zusammengestellt und einer in Nürnberg ansässigen Werkstatt zugeschrieben wurde.<sup>11</sup> Dabei ging man bisher davon aus, dass dieses Atelier ausschließlich auf die Fertigung von Kruzifixen spezialisiert war, die durchwegs mit Echthaarperücken ausgestattet waren. Nach dem bedeutendsten Stück benannte Roller die Werkstatt nach dem Gekreuzigten der ehemaligen Zisterzienserkirche Heilsbrunn bei Ansbach. Inzwischen sind über 20 derartige Werke bekannt, die über einen weiten Radius zwischen Braunau am Inn und Breslau exportiert wurden. Sowohl für viele Relieffiguren in Eichstätt als auch für einige

Echthaarkruzifixe charakteristisch sind zunächst einmal die extrem breiten, fleischig modellierten, oft halb geöffneten Münder: Über der waagrechten Unterlippe wölbt sich elliptisch die Oberlippe, wobei die Innenseiten der Mundwinkel eine breite Rundung beschreiben und der Mundraum tief in den Werkblock hineingeschnitten ist. Das Stirnbein ragt an seiner Unterseite markant hervor, sodass am Übergang zur Nase ein Wulst entsteht und die tief liegenden Augenhöhlen von der scharfkantigen Stirn stark überschattet werden. Nah verwandt ist auch die Form der Nasen mit den verhältnismäßig schmalen Nasenrücken bei gleichzeitig sehr breiten Nasenflügeln, den abgerundeten Spitzen und den kleinen, weit auseinanderliegenden Nasenlöchern. Diese Vergleiche ließen sich noch weiterführen. Die Übereinstimmungen sind derart spezifisch, dass man davon ausgehen kann, dass die Eichstätter Skulpturen von der Werkstatt des Heilsbronner Echthaarkruzifixus geliefert wurden und künftig als deren Hauptwerk zu gelten haben.<sup>12</sup>

Leider kennen wir den Namen des Leiters dieser bedeutenden Werkstatt nicht, und auch die Datierung der einzelnen Werke bereitet gewisse Probleme, zumal angesichts des Umfangs der Werkgruppe von einer Tätigkeit über einen längeren Zeitraum auszugehen ist: Auf das Heilsbronner Kruzifix selbst lassen sich erhaltene Zahlungsbelege aus den Jahren 1468/69 beziehen. Ein zweiter Datierungsanker bietet sich für den Kruzifixus in Braunau mit dem Jahr der Chorweihe 1466. Damit bewegen wir uns in einem Zeitraum, der signifikant mit den Daten des Reichenau-Missales und der Mannheimer Wappentafel übereinght. Eine Entstehung des Hochaltarretabels des Eichstätter Doms in der frühen Herrschaftszeit Bischof Wilhelm von Reichenau um 1465/70 scheint damit überaus wahrscheinlich. Gerade diese frühe Entstehungszeit verdeutlicht noch einmal den Rang der Skulpturen als Hauptwerke der mitteleuropäischen Bildschnitzerkunst der Spätgotik.



- 2 Zweites Vatikanisches Konzil, Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Art. 24 (vgl. Zweites Vatikanisches Konzil, Liturgie, 60).
- 3 Zweites Vatikanisches Konzil, Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Art. 7 (vgl. Zweites Vatikanisches Konzil, Liturgie, 54).
- 4 Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch, Nr. 8 (vgl. Allgemeine Einführung, 10).
- 5 Zweites Vatikanisches Konzil, Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Art. 24 (vgl. Zweites Vatikanisches Konzil, Liturgie, 60).
- 6 Zweites Vatikanisches Konzil, Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Art. 55 (vgl. Zweites Vatikanisches Konzil, Liturgie, 69).
- 7 Vgl. Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch, Nr. 56 h) (vgl. Allgemeine Einführung, 30).

### Der Dom als Marienkirche

- 1 Kunstdenkmäler (1924), 72.
- 2 Braun, Eichstätt, 63.
- 3 Kunstdenkmäler (1924), 85.
- 4 Braun, Eichstätt, 6.
- 5 Grund, Dom (2007), 27 f.
- 6 Grund, Dom (2007), 11.
- 7 Vgl. Scholz / Parello, Dom, 20–25.
- 8 Wortlaut nach Braun, Eichstätt, 10.
- 9 Zweites Vatikanisches Konzil, Dogmatische Konstitution über die Kirche „Lumen gentium“, Art. 66 (vgl. Zweites Vatikanisches Konzil, Kirche, 195).

### Das Hochaltarretabel

- 1 Der folgende Text enthält wörtliche Passagen aus meiner Doktorarbeit: vgl. Baumbauer, Kirche.
- 2 Thalhfer, Hochaltar, 93.
- 3 Kunstdenkmäler (1924), 27.
- 4 Mader, Meister, 223.
- 5 Vgl. Baumbauer, Silbermadonna.
- 6 Vgl. Baumbauer, Kirche, 150–153.
- 7 Mader, Meister, 218.
- 8 Vgl. Verborgene Schönheit, 70–75, Kat.-Nr. 5.
- 9 Vgl. Herzog, Plastik.
- 10 Vgl. Baumbauer, Kirche, 130–134.

- 11 Vgl. Arnold, Kalvarienbergkapelle; Roller, Bildhauerkunst, 27–99.
- 12 Vgl. Baumbauer, Kirche, 169–188.

### Das Pappenheimretabel

- 1 Der folgende Text enthält Passagen aus meinem Aufsatz Baumbauer, Pappenheim-Retabel.
- 2 Strauß, Versuch, 63.
- 3 Zum Pappenheim-Retabel vgl. zuletzt Baumbauer, Pappenheim-Retabel (dort ältere Literatur); Baumbauer, Kirche, 19 f. und passim.
- 4 Zu Wirsberger vgl. Schulz, Wirsberger; Frank, Leben; Baumbauer, Pappenheim-Retabel, 249–251; Baumbauer, Kirche, 297 Anm. 8 und 319 Anm. 630.
- 5 Als *quattuor virgines capitales* oder vier *Hauptjungfrauen* bezeichnete man die vier altkirchlichen jungfräulichen Märtyrerinnen Barbara, Dorothea, Katharina und Margareta.
- 6 Zum Volkreichen Kalvarienberg vgl. Suckale, Erneuerung, I, 13–102.
- 7 Vgl. Wendehorst, Bistum, 209, 232 und 250.
- 8 Die Identifikation der Figur als Stifterporträt bei Schörner, Selbstbildnis, 7, ist nicht plausibel. Vgl. Baumbauer, Pappenheim-Retabel, 274 Anm. 42. Rätselhafte Buchstabenfolgen wie das berühmte „AEIOU“ Kaiser Friedrichs III. (1415–1493, reg. 1452–1493) erfreuten sich damals großer Beliebtheit.
- 9 Vgl. Holl, Fuss, 67.
- 10 Vgl. Hess / Hirschfelder / Baum, Gemälde, 1, 322–336, Kat.-Nr. 23.
- 11 Vgl. Timm, Palästina-Pilgerbericht.
- 12 Vgl. Hämmerle, Altar, 9 f.
- 13 Vgl. Naredi-Rainer, Tempel.
- 14 Zum Mortuarium vgl. Schmidt, Mortuarium.
- 15 Vgl. Günther, Astwerk; Baumbauer, Kirche, 258–262.
- 16 Zum Folgenden Baumbauer, Pappenheim-Retabel, 256 f.

### Ort des Gedenkens

#### Das Mortuarium

- 1 Kunstdenkmäler (1924), 185 f.
- 2 Vgl. Schmidt, Mortuarium, 98–103.
- 3 Vgl. Schmidt, Mortuarium, 98–100.
- 4 Vgl. Huber, Roritzer, 379 f.
- 5 Vgl. Günther, Spätgotik, 136–138.