

Das Pappenheimretabel¹

Benno Baumbauer

Vor dem Eingange in den Chor zur Evangelienseite, steht ein in Stein gehauener Altar [...], der ein vortreffliches Stueck einer Meisterhand ist. Er stellet die Kreuzigung Christi vor, [...] so fein, alles so edel, so kuenstlich gearbeitet, daß solche[s] der geschickteste Bildhauer in Holz mit groeßerer Feine nicht ausarbeiten wuerde, als dieser es in Stein gehauen hat.“² Mit diesen Worten würdigte der Rebdorfer Chorherr Andreas Strauß 1791 das Pappenheimretabel.³ Aufgestellt auf dem Bonifatiusaltar an der Ostwand des Nordquerhauses des Doms, kann das gewaltige Steinretabel mit über 9,5 m Höhe mit den meisten großen Schnitzaltären seiner Zeit mithalten. Zugleich vermitteln die unzähligen kleinen Figürchen (Relieffiguren 47–51 cm, Kruzifix 62 cm) und die überbordende Dekoration einen kleinteiligen Eindruck. So beeindruckend das Werk bis heute wirkt, so ist es doch ein Fragment: Nicht nur wurden dem einstigen Wandelaltar die Flügel genommen, insbesondere wurde auch die leuchtende Farbfassung abgelaut, die den kostbar anmutenden Kalkstein einst komplett überzog.

Stifter war der Domherr Kaspar Marschalk von Pappenheim († 1511). Er erscheint mit den Gedächtnisfiguren zweier domherrlicher Vorfahren sowie des Vikars Johannes Speth auf der Predella, die eine Ahnenprobe aus neun Wappenschilden und eine ausführliche Epitaphinschrift zeigt. Dominiert wird das Werk durch das Schreinrelief aus zwei monumentalen Kalksteinblöcken (Abb. 77 und 78). Der untere Block zeigt in tiefem Relief die tobende Menschenmenge eines sogenannten Volkreichen Kalvarienbergs, der obere den hoch über die Szene aufragenden gekreuzigten Christus und die beiden Schächer vor einer üppig geschilderten Landschaft. In die tiefen Kehlen des Schreinrahmens sind Apostelfiguren unter kunstreichen Baldachinen eingestellt, als „Schreinwächter“ erscheinen die hll. Sebastian und Georg. Prominent sticht die Signatur VW mit einem Meisterzeichen zwischen den Initialen ins Auge, die am unteren Bildrand rechts der Mitte platziert ist (Abb. 83). Sie verweist auf den ab 1493 in Nürnberg ansässigen Holz- und Steinbildhauer Veit Wirsberger († nach 1532), der das Relief und die übrigen Skulpturen mit seiner Werkstatt fertigte.⁴

Der Schrein schließt mit einem virtuosen Geflecht aus Astwerk und paarweise verdrehten Fialen. Obenauf sitzt das hochgezogene Gesprenge aus einfachen, gedrehten und aus Astwerk geformten Fialen, das weitere sieben Steinfiguren dreier Apostel, Johannes des Täufers, der hll. Michael und Christophorus (Abb. 79) und eines ursprünglich nicht zugehörigen Königs aus dem 14. Jahrhundert enthält, zu denen ganz oben vier hölzerne Figuren der *Virgines Capitales*⁵ kommen. Der gesamte Aufbau ist übersät mit kleinteiliger Architektur- und Astwerkornamentik, Rankenwerk und Drolieren.

Das Kalvarienbergrelief

Das Bildthema des Volkreichen Kalvarienbergs etablierte sich seit dem 14. Jahrhundert, zunächst vornehmlich in Italien. Durch die Bereicherung um Figurenpersonal in zeitgenössischer Kleidung sollte das Geschehen gleichsam in die Lebenswelt des Betrachters versetzt und diesem die Gelegenheit geboten werden, das Leiden Christi nachzuerleben.⁶ Das Relief erinnert hinsichtlich des Erzählreichtums, der Staffelung und Bewegtheit der Figuren, der drastischen Wiedergabe von Affekten und der großzügigen Landschaftsdarstellung an ein Gemälde in Stein. Technisch herausragend ist die Fähigkeit des Bildhauers, durch unterschiedliche Reliefstufen und perspektivische Verkürzungen einen glaubwürdigen Tiefenraum zu erzeugen, ohne auf ein mathematisches Mittel wie die Zentralperspektive zurückzugreifen. Dabei ist der Rahmen bis zum Anschlag ausgefüllt, die äußersten Figuren zwingen sich regelrecht ins Bild, während die Landschaft wie bei einem Blick durch ein Fenster im Ausschnitt erscheint.

Verstärkt durch den Verlust der Farbfassung ist es nicht einfach, sich im Gewirr der Menschenmenge zurechtzufinden. Die gesamte Darstellung bebt vor Drastik und der unverhohlenen Hässlichkeit einiger Figuren. Dazwischen wimmelt es von Pferden, extravaganten Kopfbedeckungen, Spießen, Skeletteilen. Dabei haben die meisten Figuren

Abb. 77
Pappenheimretabel,
Kalvarienbergrelief,
Veit Wisberger,
zwischen 1489 und
1497, Nordquerhaus

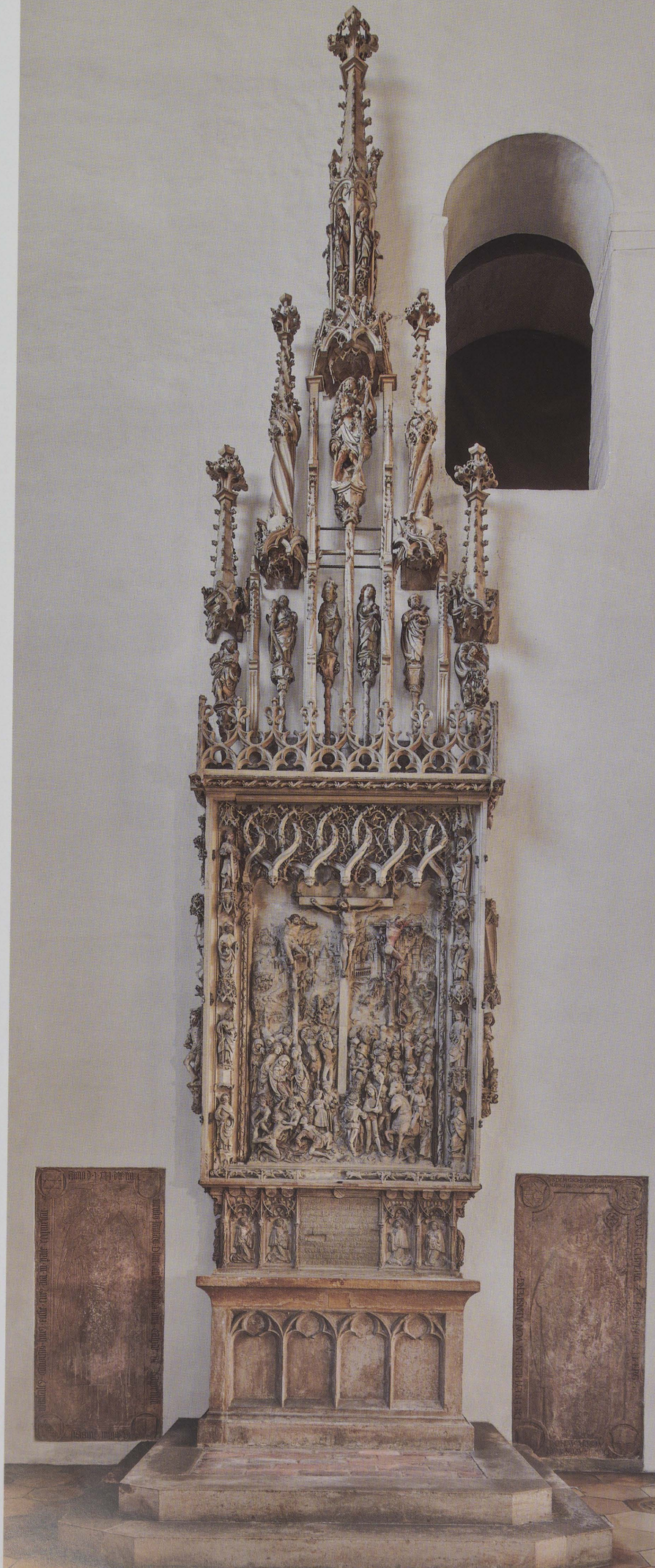


Abb. 78
Pappenheimretabel,
Gesamtansicht

keine tragende Rolle innerhalb der Handlung inne, sondern bereichern gleichsam als Statisten die Schilderung.

Hat sich das Auge an diese Überfülle gewöhnt, schälen sich einzelne Figurengruppen heraus. Die trauernden Freunde Jesu links des Kreuzes wirken inmitten der toben- den Menge einsam und verloren. In der Mitte sinkt die Muttergottes zusammen, Johannes und Maria Magdalena neigen sich zu ihr hin, um sie zu stützen und zugleich optisch hervorzuheben (Abb. 80).

Weiter unterhalb wüfeln vier Schergen um Jesu Leibrock bzw. sind bereits in ein irrwitziges Handgemenge verwickelt. Während die rechte Figur, tierhaft auf dem Boden kauern- d, zum Würfelwurf ausholt, zerrt die linke mit aller Gewalt am Schenkel eines verrenkt am Boden knienden dritten Schergen, während ihr Fuß sich in dessen Rücken stemmt. Ein weiterer Schläger versucht den Bedrängten mit dem (abgebrochenen) Messer in der Rechten anzugehen, während seine Linke ihm die Luft abschnürt (Abb. 81).

Rechts dieser Gruppe begegnet das Gegensatzpaar der Rückenfigur eines Jungen und des Kriegshauptmanns Stephaton, der dem Knaben mit von Abscheu verzogener Miene das bittere Gemisch aus Essig und Galle in seinem Krüglein zeigt; der Rohrstock mit dem aufgesetzten Essig- schwamm ist abgebrochen.

Weiter oben erscheint als vollbärtiger Reiter der blin- de Hauptmann Longinus, dem beim Führen seiner Lanze ein Dienstmann in Ringelpanzer und Kettenhaube assis- tiert. Longinus reibt sich das Auge, denn durch die Be- netzung mit dem Blut, das durch seinen Lanzenstich aus der Seitenwunde Christi austritt, wird ihm sein Augenlicht wiedergeschenkt.

Bei dem bärtigen Anführer der Reiterschar am rechten unteren Bildrand handelt es sich um den guten Hauptmann. Mit seiner abgebrochenen Rechten wies er einst auf den ge- kreuzigten Messias; die Worte, die er spricht, sind auf dem Brustgurt seines Pferdes eingeschrieben: *Vere filius Dei erat iste* (Mt 27,54: *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*). An dem Gurt hängt außerdem ein Medaillon mit einem Z, dessen Bedeutung ungeklärt ist (Abb. 82).



Der Angesprochene dürfte dem Gesagten nicht viel Gehör schenken, handelt es sich doch um einen Hohepriester, der gierig das Blutgeld zählt, das Judas ihm nach der Festnahme Christi reumütig zurückgab. Der Mantelsaum dieser Figur ist mit hebräisierenden Schriftzeichen versehen. Dies ist die vielleicht expliziteste in einer Reihe von Stigmatisierungen, die die Juden als Mörder Christi marginalisieren sollen. Dass der Antijudaismus damals auch im Hochstift Eichstätt grassierte, belegt unter anderem die Nachricht, dass Bischof Wilhelm von Reichenau 1490 – zeitgleich zur Entstehung des Retabels – allen Handel mit Juden untersagte, nachdem diese bereits unter seinem Vorgänger Johann von Eych aus dem Eichstätter Herrschaftsgebiet vertrieben worden waren.⁷ Unter dem Pferd des Hauptmanns erstreckt sich als Virtuosenstück ein komplettes Skelett kopfüber in den Tiefenraum des Bildes. Überhaupt ist der Boden übersät mit Knochen und Skelettteilen.



Rechts des Kreuzes steht ein geckenhafter Landsknecht mit Korkenzieherlocken, verschränkten Armen und Hellebarde (Abb. 83). Die Aufschrift auf seiner Brust – *MKHZH* – wurde bisher nicht plausibel aufgelöst.⁸ Das linke Beinkleid des Junkers ist hochgekrempt, sodass Unterschenkel und Fuß nackt dastehen – ein Motiv, das in aller Regel bei negativ konnotierten Personen begegnet.⁹ Am ehesten soll der Soldat eine Warnung an den Betrachter vor Eitelkeit und Vergänglichkeit aussprechen.

Die übrigen Figuren, oberhalb der ersten Reihe fast ausschließlich Köpfe und Halbfiguren in allen erdenklichen Posen, sind Staffage. Die Wut entlädt sich am lautesten in dem Pulk unmittelbar um das Kreuz, darunter ein gnomenhafter Glatzkopf, der mit den Zeigefingern im Mund eine vulgäre Grimasse gegen Christus schneidet (Abb. 84). Er ist ein Beispiel für den Gebrauch motivischer Versatzstücke am Pappenheimretabel, begegnet

Abb. 79
Hl. Christophorus
im Gesprenge

Abb. 80
Gruppe der
trauernden
Angehörigen



Abb. 81
Soldaten prügeln
sich um das Gewand
Christi

er doch ganz ähnlich am Eberner Kalvarienberg um 1450 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).¹⁰

Der obere Reliefblock

Fast kümmerlich klein hängt der gekreuzigte Jesus hoch über dem Gedränge des Volkes (Abb. 77). Die Figur ist ebenso wie die beiden Schächer mitsamt den Kreuzen auf den oberen Werkblock appliziert. Sein Haupt hat sich beim Eintreten des Todes zur rechten Schulter geneigt. Sein Antlitz ist eingefallen und knochig, der Mund bar jeder Lebenskraft geöffnet. Der dürre Leib ist nicht gänzlich durchgestreckt, vielmehr erfährt er eine Krümmung nach rechts. Deutlich zeichnen sich die knorpeligen Knie und die Rippen ab, an den Armen die Adern, an den Fußrücken die Sehnen; über der Nagelwunde am Fuß ist die Haut aufgestaut. Das Lententuch bauscht sich neben dem linken

Oberschenkel schwungvoll auf; der rechte Zipfel scheint hingegen abgebrochen zu sein.

Während das Kreuz Christi aus Kanthölzern gezimmert ist, bestehen die der beiden Schächer aus rohen Holzstämmen. Sie sind nicht ans Kreuz genagelt, sondern gefesselt. Zur Steigerung der Tortur wurden ihnen die Gliedmaßen gebrochen und Schnitte an den Schenkeln zugefügt. Gegenüber der Ruhe, die Christus ausstrahlt, sind ihre Leiber verrenkt. Der gute Schächer wendet sein Gesicht dem Erlöser zu, der ihm vor seinem Tod das Versprechen der Aufnahme ins Himmelreich gab, während sich das Antlitz des bösen Schächers von Christus abkehrt.

Die drei hohen Kreuze schaffen viel Raum für die flach gearbeitete, felsige Landschaft. Büsche oder Felsen ragen deutlich aus dem Reliefgrund hervor. Genrehafte Landknechtsfiguren beleben die Szenerie; Wege und ein Flusslauf schlängeln sich auf die imposante Silhouette Jerusalems zu. Die Stadt stellt ein verschachteltes Gebilde aus Türmen,



Abb. 82
Der gute Hauptmann
und ein Hohepriester
mit dem Blutgeld
des Judas



Abb. 83
Kriegsknecht mit
Aufschrift „MKHZH“,
Signatur Veit
Wirsbergers (unten)

Mauern und unterschiedlichsten architektonischen Versatzstücken dar. Besonders fasziniert die getreue Wiedergabe des Felsendoms und der Grabeskirche von Jerusalem (Abb. 85) sowie des Dogenpalasts und des Campaniles von San Marco in Venedig (Abb. 86) in den beiden mittleren Bildsegmenten. Entlehnt wurden diese Architekturansichten Holzschnitten Erhard Reuwichs († vor 1505) in dem 1486 erschienenen Heiligland-Reisebericht des Mainzer Domdekans Bernhard von Breidenbach († 1497).¹¹ Trotz dieser Verwendung druckgrafischer Vorlagen wurde versucht, die Darstellungen auf die Biographie des Stifters zu beziehen, für den eine Pilgerfahrt ins Heilige Land (über Venedig) allerdings nicht nachweisbar ist.¹² Es ging wohl vielmehr darum, dem Betrachter die heiligen Stätten Jerusalems in ihrer Heilswirkung authentisch vor Augen zu führen.¹³ Aus der Darstellung des Dogenpalasts wiederum spricht die Faszination für einen exzeptionellen Bau, der der überzeugenden Schilderung des weltstädtischen Charakters Jerusalems dienen sollte.

Dazu passt auch das Gewirr aus Türmen, einem Kirchenbau und einer Loggia rechts im Bild, das einige Autoren als Vedute des spätmittelalterlichen Nürnberg deuteten. Dies führt jedoch genauso in die Irre wie die Annahme, dass mit der Höhenburg, die der Stadt im linken Bildabschnitt vorgelagert ist, die Stammburg der Stifterfamilie in Pappenheim gemeint sei. Derartige Burgen inmitten schroffer Felslandschaften sind ein Lieblingsmotiv der Passionsmalerei des 15. Jahrhunderts – in den meisten Fällen, ohne dass eine konkrete Topographie gemeint wäre.

Die Astwerkornamentik

Nicht weniger virtuos präsentiert sich die Bauplastik des Retabels. Zuständig für ihre Ausführung waren Mitarbeiter der Dombauhütte Hans Paurs, die in Eichstätt vor allem am Mortuarium tätig war.¹⁴ Der leitende Bildhauer hat sich durch ein daumennagelgroßes, mit bloßem Auge gar nicht erkennbares Meisterzeichen am dritten Baldachin



Abb. 84
Scherge, der eine
Grimasse schneidet

von unten in der rechten Kehle des Schreinrahmens verewigt. Besonders beeindruckt das von einem filigranen Astgeflecht durchzogene Sprengwerk, das den Schrein abschließt. Überhaupt ist der Einsatz sogenannter Astwerkornamentik bestimmend, die Formen der gotischen Bauplastik in pflanzliche Motive übersetzt. Im Rahmen des Schreins, über den Apostelfiguren, werden architektonische und aus Astwerk gebildete Baldachine einander gegenübergestellt. Kanonische Ornamentformen werden verzerrt oder gekrümmt, was ihnen eine gleichsam pflanzliche Dynamik verleiht. Der Baldachin links oben kombiniert herkömmliche Kielbögen mit Maßwerk mit knorrigen Ästen, die anstelle von Maßwerknasen Zweige ausbilden. Beim zweiten Baldachin von unten rechts sind schließlich alle architektonischen Formen durch Astwerk ersetzt, das wiederum Bögen bildet. So wird vorgeführt, wie sich gotische Ornamentformen aus der Natur heraus entwickeln. Dies entspricht einem Diskurs, den die Humanisten der Zeit in der Auseinandersetzung mit antiken Architekturtraktaten führten. Zu ihnen gehörte federführend Bischof Wilhelm von Reichenau.¹⁵

Stiftung und Datierung

Das Pappenheimretabel verkörpert den höchsten für eine Altartafel denkbaren Anspruch. Kaspar Marschalk von Pappenheim richtete damit im Nordquerhaus eine Memorie, ein Familiengedächtnis, ein, vergleichbar den



Abb. 85
Felsendom in
Jerusalem



Abb. 86
Dogenpalast in
Venedig

Spendenkmalern im Mortuarium, nur ungleich monumentaler und in prominenterer Lage.¹⁶ Seine Stiftung übertraf sogar die meisten Aktivitäten des Bischofs, insbesondere da zu ihrem Umfang auch ein Glasfenster und liturgisches Gerät, Gewänder und Bücher sowie ein heute vor der Johanneskapelle aufgestelltes Weihwasserbecken gehörten (Abb. 87). Besonders kostenintensiv war die Einrichtung der Altarpfründe, also einer Kapitalanlage, aus der Gedächtnismessen für die Stifterfamilie finanziert wurden. Kaspar Marschalk investierte dafür mindestens 1.900 Gulden – den Gegenwert von vier Wohnhäusern in guter Lage!

Derartige Stiftungen dienten nicht nur dem Seelenheil der Auftraggeber, sondern ebenso sehr ihrem Prestige. So erklärt es sich, dass um die Besetzung von Altarstellen ein regelrechter Wettbewerb entbrennen konnte. Die Genehmigung für Retabelstiftungen im Dom erteilte das Domkapitel. Als am 6. Februar 1489 die Ausstattung des Bonifatiusaltars zur Disposition stand, meldete zunächst der Domkapitular Bernhard Adelman von Adelmansfelden (1459–1523)

seine Absicht an, den Altar „zu zieren“. Doch am 27. Februar erklärte er seinen Verzicht zugunsten Kaspar Marschalks, der „den altar köstlicher zieren wöll, dann er, herr Bernardt vileyecht gethan hett“.

Wann genau mit der Fertigung des Retabels begonnen wurde, lässt sich nach derzeitigem Stand nicht mehr bestimmen: Die überlieferten Rahmendaten sind die Stiftungserklärung 1489, Veit Wirsbergers Annahme des Nürnberger Bürgerrechts 1493 und die inschriftliche Datierung des Pappenheimischen Weihwasserbeckens auf 1497. In diesem Zeitraum muss das Retabel entstanden sein – ob vor oder nach 1493, lässt sich nicht genau entscheiden. Für die Familie des Stifters jedenfalls scheint sich der enorme Aufwand gelohnt zu haben: Schon in der nächsten Generation gelang es mit Christoph von Pappenheim dem ersten Mitglied des Geschlechts, 1535 den Eichstätter Bischofsthron zu besteigen. Die kostbare Ausstattung des Bonifatiusaltars durch seinen Onkel Kaspar dürfte ein gewichtiges Argument für seine Wahl gewesen sein.



Abb. 87
Weihwasserbecken,
gestiftet von Kaspar
Marschalk von
Pappenheim, 1497

- 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 Thalhofer, 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.