Das Tumbengrabmal für den Pfalzgrafen bei Rhein und Herzog von Bayern Rupert, genannt Pipan, in der Pfarrkirche St. Martin in Amberg

Von Rainer Alexander Gimmel

Zur Person des Grabinhabers

Der am 20. Februar 1370 oder 1375[1] in Amberg geborene Ruprecht oder Rupert, genannt Pipan (was *wohl soviel als Pipin, der kleine Junge*[2], bedeutet), war der erstgeborene Sohn des Kurfürsten Rupert III. von der Pfalz (* 5. Mai 1352; † 18. Mai 1410; reg. vom 6. Januar 1398 bis zum 18. Mai 1410), der später als deutscher König Rupert I. von 1400 bis 1410 regierte[3], und der Elisabeth von Hohenzollern (*1358; † 26. Juni 1411), Tochter des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg[4]. Am 20. Februar 1379 wurde er in kindlichem Alter mit Katharina, der Tochter König Karls V. von Frankreich, verlobt, heiratete aber am 9. Juni 1392 Elisabeth († 24. November 1417), die Erbtochter des Grafen Simon III. von Sponheim. 1395 begleitete er den ungarischen König und nachmaligen römischen Kaiser Sigismund bei seinem Kreuzzug gegen die Türken[5], von dem er krank nach Amberg zurückkehrte, wo er am 25. Januar 1397 in jungen Jahren verstarb[6].

Der Großvater Rupert Pipans, Rupert II. (* 12. Mai 1325; † 6. Januar 1398), wählte Amberg zu seiner Residenz, bis er nach dem Tod seines Onkels Rupert I. (* 9. Juni 1309; † 16. Februar 1390) die Würde eines Kurfürsten erhielt und deshalb seinen Sitz nach Heidelberg verlagerte. Durch die so genannte Goldene Bulle wurde der Pfalz 1356 das Kurrecht, also das Recht zur Wahl des Römischen Königs,

* Vorliegender Aufsatz ist die überarbeitete Fassung des Katalogtextes aus meiner von Frau Prof. Dr. Heidrun Stein-Kecks betreuten und 2003 an der Universität Regensburg eingereichten Magisterarbeit. Herrn Pfarrer Monsignore Franz Meiler sei dafür gedankt, dass ich jederzeit in der Martinskirche willkommen war. Günter Augsberger unterstützte meine Arbeit als Mesner in großer Hilfsbereitschaft, wofür ich ihm sehr danke. Wolfgang Friedl danke ich für die aufmerksame Durchsicht der Druckfahnen. Diesen Aufsatz widme ich Ludmila Kvapilová, der ich den Hinweis auf den Kupferstich der Pipanstumba im Amberger Stadtmuseum verdanke. Für die freundliche Erteilung der Fotografier- und Reproduktionsgenehmigung dieser Grafik sei Frau Judith von Rauchbauer (Stadtmuseum Amberg) ebenso Dank gesagt wie Herrn Museumswart Erhard Hoffmann für dessen Hilfe und Geduld.

[1] HUBMANN 1841, 3 und der KFKC 1845, 97 geben 1370, HAEUTLE 1870, 25 1375 als Geburtsjahr Ruprecht Pipans an.

[2] HAEUTLE 1870, 25.

[3] Erwählt am 21. August 1400, gekrönt am 6. Januar 1401. – Zur Person des Vaters siehe u. a. SCHRÖTTER 1898.

[4] KFKC 1845, 97/98. – HAEUTLE 1870, 23, 25. – Die Deckplatte des Tumbengrabmals von Rupert Pipans Eltern befindet sich in der Heiliggeistkirche in Heidelberg (BAUCH 1976, 115/116; 118 [Abb. 183a]). Sehr wahrscheinlich wurde sie im Zeitalter des Barock nach dem Vorbild der originalen, gotischen Platte in historisierendem Stil gearbeitet.

[5] HUBMANN 1841, 6.

[6] HUBMANN 1841, 12.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0279-2
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

verliehen. Amberg war Sitz des Pfalzgrafen bei Rhein. Aus diesem Grund hielt sich der Vater Rupert Pipans wie auch dieser selbst oft in der an der Vils gelegenen Stadt auf. Im so genannten Eichenforst oder Klösterl, das der Überlieferung nach aus dem alten Pfalzgrafenschloss hervorging, hat sich im ersten Obergeschoss die Hauskapelle der Pfalzgrafen erhalten. Die am Außenbau durch einen Erker (Chörlein) markierte Kapelle wurde in den 60er oder 70er, spätestens in den 80er Jahren des 14. Jahrhunderts erbaut und besitzt mit seinem freihängenden Rippengewölbe im Polygon (Abb. 1) eine architektonische Meisterleistung. Der Schlussstein zeigt eine Christusbüste (Abb. 2).

Standort und Beschreibung

Das mächtige, sandsteinerne Tumbengrabmal für Rupert Pipan[7] (Abb. 3 und 4) befindet sich seit 1840[8] am östlichen Ende des Binnenchores hinter dem neugotischen Hochaltar der Amberger Stadtpfarrkirche St. Martin. Dorthinauf führen vom Chorumgang einige Stufen. Seit seiner Versetzung ist es nicht wie üblich mit dem

[7] Ausgewählte Maße: Länge der Tumba: 250 cm; Breite der Tumba: 120 cm; Gesamthöhe des Grabmals: 160 cm (gemessen an der Kopfseite, vgl. auch KDB 2/16 [1909], 87). – Tumbenkubus: Länge der Längsseiten: 242 cm; Länge der Kopfseite: 101 cm; Länge der Fußseite: 106 cm; Höhe des Tumbenkubus (bis zum Ansatz der Deckplatte): 85 cm. – Deckplatte: Länge der linken Längsseite: 246 cm; Länge der rechten Längsseite: 247,5 cm; Länge der beiden Schmalseiten: 118 cm. – Grabfigur: Länge (gemessen von der Spitze des Hutes bis zur Schuhsohle): 206 cm; (gemessen von der Oberkante der Stirn bis zur Schuhsohle): 192 cm; Länge des Kopfes (gemessen von der Spitze des Hutes bis zur Unterkante des Kinns): 35,5 cm; Länge des Gesichtes (gemessen von der Oberkante der Stirn bis zur Unterkante des Kinns): 20 cm; Breite des Hüftgurtes: 7,5 cm; Schild: 48 cm mal 46 cm. – linke Engelsfigur: 60 cm; rechte Engelsfigur (mit Flügel): 86 cm; gemessen von der Oberkante der Stirn bis zu den Füßen: 74 cm. Büsten der Rahmung (in der Reihenfolge der Inschrift): etwa 45 cm; etwa 25 cm; etwa 28 cm; etwa 41 cm. Figur des Löwen: Länge: 91 cm, Höhe: etwa 37 cm; Hundefigur (Fragment): Höhe 46 cm. – Wappenplatte: Länge: 93 cm, Höhe: 44 cm. linkes Wappen (nach rechts geneigt): 32 cm mal 26 cm. rechtes Wappen (nach links geneigt): 31 cm mal 26 cm; Tondo links, Durchmesser: 38 cm; Tondo rechts, Durchmesser: 39 cm. – Die Höhe der Figuren auf den Tumbenreliefs beträgt etwa 50 cm.

Maximale Relieftiefe: 26,5 cm (gemessen im Bereich links des Schildes im Schritt der Grabfigur) bis 32,5 cm (gemessen wurde der Höhenunterschied zwischen der Darstellung des Pfalzgrafenhutes und dem Reliefgrund der Partie unterhalb des Kopfkissens).

Literatur: HUBMANN 1841, insbes. 12–18. – KFKC 1845, 97/98, 101; 101 (Abb.). – KFKC 1857, 127. – SIGHART 1862b, 157. – HAEUTLE 1870, 25, Anm. 2. – KDB 2/16 (1909), 84–87, 196, Taf. 8, Fig. 46–48. – GRÖBER 1924, VI/VII. – PINDER 1924/1929, 110, 181. – HALM 1926, 58, 59. – PINDER 1937, 93, 187. – BORGWARDT 1939, 63/64. – HARTMANN 1941, 27, 92 (Anm. 52). – MÜLLER 1950, 37. – FEULNER/MÜLLER 1953, 241. – PAATZ 1956, 59/60, 64, 79. – BATZL 1959, 7/8, 15. – SCHNELL 1962, 12; 7 (Abb.). – MAYR 1972, 26, 28. – HUBEL 1978, 390. – SCHÄFER 1982, 41/42. – SCHMIDT 1984, 365. – VOLKERT 1984, 64. – DAMRICH 1985, 46: Mit ihrem Hinweis auf REGLER 1968 irrt sie. – SCHÄFER 1989, 313. – DETTELBACHER 1993, 104. – CONRAD 1997a. – CONRAD 1999a. – SCHULTES 2000. – WAGNER 2002, 58; Abb. 20a. – GIMMEL 2005a, 281; 301 (Abb. 7). – GIMMEL 2005b, 70, 72, 111, 141–143, 146, 215, 243, 260, 262; 285/286 (Abb. 7–9). – http://www.amberg-st-martin.de/html_kirchen/grabmal1.shtml vom 23. September 2006. – http://www.karmelitenorden.de/straubing/fuehrung_tueren.html vom 23. September 2006.

[8] HUBMANN 1841, 17/18 berichtet, dass das Grabmal unter dem Stadtdekan Aigner im Oktober 1840 an die Rückseite des Altares versetzt wurde, nachdem man dort alle Kästen weggenommen hatte, wodurch ein freier Platz entstand. Bei den Versetzungsarbeiten wurde das Grabmal beschädigt: *Leider wurden aber bei dem Wegnehmen und Wiederaufsetzen desselben entweder*

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0280-3
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Blick der Grabfigur nach Osten, sondern nach Süden ausgerichtet. Der ursprüngliche Standort des Grabmals ist nicht überliefert. Die figürlichen Reliefs auf allen vier Tumbenwänden legen jedoch eine freie Aufstellung nahe. Am wahrscheinlichsten stand das Tumbengrabmal in der Mittelachse des Chores oder des Mittelschiffes. Der heutige Aufstellungsort ist ungünstig, da das der Hochaltarrückwand zugewandte Tumbenrelief schlecht zu betrachten ist.

Der Befund weist darauf hin, dass das Grabmal ursprünglich einen Sockel besaß. Dieser liegt heute unterhalb des Chorbodenniveaus. Seine obere Kante ist an einigen Stellen, wie etwa an der rechten Ecke des fußseitigen Tumbenreliefs, zu erkennen. Der Tumbenkubus, der die Deckplatte mit der Grabfigur trägt, besteht aus vier großen Sandsteinblöcken und zeigt an allen vier Seiten szenische Reliefs (Abb. 5). Diese kommen aufgrund des im Boden vermauerten Sockels weniger gut zur Geltung, als dies ursprünglich der Fall gewesen sein dürfte. Die Figurenszenen breiten sich auf jeder Seite unter einer Folge von Kielbogen aus. Den Scheitel eines jeden Bogens bekrönt eine Kreuzblume. Zwischen zwei Bogen ist jeweils eine Fiale eingestellt. Die Fialen sind so angebracht, dass sie mit einer Kante ihres viereckigen Leibes nach vorne weisen. An den Längsseiten des Kubus sind die Grablegung Christi (Schildseite) und der Tod Mariens (Standartenseite), an den Schmalseiten die Abnahme Christi vom Kreuz (Kopfseite) und die Auferstehung Christi (Fußseite) dargestellt.

Auf dem Tumbenkubus liegt die ebenfalls sandsteinerne Deckplatte, die ein wenig über die Grundfläche des Tumbenkubus auslädt. Das Ausladen der Deckplatte hatte im mittelalterlichen Zustand eine Entsprechung im ebenfalls ausladenden Sockel. Die Seitenansichten der Deckplatte werden mit Ausnahme der Fußseite von drei um Rundstäbe gewundenen Schriftrollen geprägt. Je eine Schriftrolle befindet sich in der Kehlung an den Längsseiten, eine weitere ist an der Kopfseite positioniert. Alle drei Schriftrollen sind zwischen Halbfiguren eingespannt, die an den Deckplattenecken platziert sind. Die beiden Halbfiguren am Fußende, die sich nach hinten zum Fußende lehnen, sind leicht nach außen zum Kopfende (Abb. 6), die beiden aufrecht dargestellten des Kopfendes diagonal nach außen gerichtet (Abb. 7). Auf ihren Schultern liegen die Stangen auf, die den Schriftrollen als Halterung dienen. In erhabenen gotischen Minuskeln ist auf den Rollen zu lesen: *anno./d(omin)i. mccc/xcvii./obiit./illustr(is)./princ(eps)./dominus.//.rupert(us)/pipan(us)/comes./ palatin(us)//reni(que).utr(iusque)./bavarie/.dux./.in die./conv(er)sio/nis.s(ancti)./ pauli.*[9] – Auf Deutsch: *Im Jahre des Herrn 1397 starb der erlauchte Fürst Herr Rupert Pipan, Pfalzgraf bei Rhein, beider Bayern* [Ober- und Niederbayern] *Herzog am Tag der Bekehrung des hl. Paulus* [also am 25. Januar]. Die Worttrennungspunkte sind meist in Form von auf der Spitze stehenden Vierecken gestaltet. Vor *rupert(us)* hat der Bildhauer ein Zeichen in der Art eines in die Länge gezogenen *S* mit geschwungenem Mittelstrich gesetzt. Der Text der Inschrift ist auf 18 Windungen verteilt. Dabei sind die Schriftrollen an den Längsseiten siebenmal, die Rolle an der Kopfseite ist viermal gewunden. Die Grabinschrift beginnt am Fußende der linken[10] Längsseite, setzt sich nach oben fort, wird an der Kopfseite von links nach

durch Unvorsichtigkeit oder Ungeschicklichkeit der Arbeitsleute mehre [sic!] *Stücke zerbrochen und verstümmelt, und zum Überflusse die Seitenvorstellungen abscheulich vermörtelt.*

[9] Auf der Schriftrolle des Grabmals sind die Wörter *in die* ohne Spatium gesetzt. Zur besseren Lesbarkeit des Textes wurde bei der Wiedergabe der Inschrift jedoch ein Zwischenraum eingefügt.

[10] Bei einer Draufsicht auf die Platte vom Betrachter aus gesehen.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0281-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

rechts entlanggeführt und endet am Fußende der rechten Längsseite. Dort ist der Text von oben nach unten zu lesen. Die Inschrift umgibt das Innenfeld also im Uhrzeigersinn in einem hufeisenförmigen Duktus ohne Sprünge. Ihre Lettern fußen an den Schriftrollen der Längsseiten zur Kopfseite hin. Die Inschrift der Schriftrolle an der Kopfseite ist mit zur Standartenseite hin fußenden Buchstaben geschrieben. So ergibt sich für den Betrachter ein Standort hinter der Kopfseite, was für die ursprüngliche Ausrichtung des Grabmals nach Osten spricht.

An der Fußseite endet die Deckplatte in einer vertikal ausgerichteten, längsrechteckigen Tafel mit zwei breiten seitlichen Rahmenleisten (Abb. 8). Auf ihr sind in Kreisen einbeschriebenen Dreipässen die zur Mitte geneigten Wappenschilde mit dem gekrönten Löwen (links) und den bayerischen Rauten (rechts) dargestellt. Die Stöße der Pässe sind weit nach außen gezogen, damit den Schilden so viel Fläche wie möglich zur Verfügung steht. Die Zwickel sind jeweils mit einem Dreistrahl gefüllt. Zwischen den beiden Kreisen sind die verbleibenden Flächen nicht im Sinne von Feldern mittig getrennt, sondern oben wie unten zu größeren Zwickeln zusammengefasst. Charakteristisch ist für die Tafel, dass die einzelnen Formen – Kreise, Pässe und Rahmenleisten – miteinander verschmelzen. Die Wappentafel ist gänzlich auf die Seitenansicht hin konzipiert. Dabei verdeckt sie das Relief der horizontal gelagerten Grabfigur. Lediglich Anfang und Ende der Schriftrollen sowie darüber die Köpfe zweier Rahmenfiguren sind zuseiten der Tafel zu sehen.

Dem 1841 gedruckten Text Johann Georg Hubmanns[11] ist zu entnehmen, dass die freiplastischen Windungen der ersten Schriftrolle, also die Windungen zwei bis sieben der linken Längsseite mit dem Text *d(omin)i. mccc/xcvii./obiit./illustr(is)./princ(eps)*., und die zweite Windung der Kopfseite mit dem Text *pipan(us)* im Zuge der im 19. Jahrhundert erfolgten Restaurierungs- oder Renovierungsmaßnahme nachträglich ergänzt worden sind. Felix Mader, Autor des 1909 erschienenen Bandes der Kunstdenkmäler der Stadt Amberg, war bekannt, dass die Deckplatte im 18. Jahrhundert bei der Aufstellung von Festdekorationen mehrfach Beschädigungen erlitt, *weshalb im 19. Jahrhundert eine Überarbeitung und teilweise Ergänzung stattfand*[12]. Hubmann spricht von der *sehr ruinöse*[n] *und durch Barbarei zum Theil vernichtete*[n] *Grabinschrift*[13]. Dies ist stets zu berücksichtigen, wenn es um die Betrachtung von bildhauerischen Details und deren stilistischer Bestimmung geht. Da den Reliefs des Tumbenkubus der verfälschende Eingriff des 19. Jahrhunderts erspart blieb, zeigen sie sich nach wie vor – wenn auch stark beschädigt und von weiterem Zerfall erheblich bedroht – in ihrer Originalsubstanz. Das Grabmal ist gegenwärtig, vor allem was die szenischen Reliefs anbelangt, in einem sehr schlechten Zustand und bedarf dringend einer konservierenden Maßnahme. Alleine in den letzten Jahren kam es zu erkennbaren Substanzverlusten im Bereich des Tumbenkubus sowie zu Beschädigungen der Steinoberfläche der Deckplatte. Letztere sind daran erkennbar, dass an der sonst grau patinierten Oberfläche der Sandstein gelblich-ockerfarben erscheint.

Die Deckplatte ist vollplastisch als Hochrelief mit einigen freiplastischen Stellen gearbeitet[14]. Es ist nicht wie manch andere Grabmäler der Zeit um 1400 in ein

[11] HUBMANN 1841.
[12] KDB 2/16 (1909), 86.
[13] HUBMANN 1841, 13.
[14] Freiplastisch gearbeitet sind der linke Hinterlauf (fehlt heute) und der rechte Vorderlauf

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0282-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

muldenartig vertieftes Innenfeld mit Rahmung eingesenkt, sondern über dem Reliefgrund der Deckplatte erhaben. Durch diese Art des Reliefs treten in direkter Aufsicht[15] die Schriftrollen an den beiden Längsseiten und der Kopfseite nur verhältnismäßig zurückhaltend in Erscheinung, wodurch die Darstellung der Grabfigur akzentuiert wird. Die Deckplatte zeigt in strenger Frontalität en face die auf einem Löwen stehende, von einem Hündchen angesprungene ritterlich-pfalzgräflich gekleidete Figur Rupert Pipans. Ihr von Engeln flankierter Kopf ist auf ein großes Kissen gebettet. Die Augen des Pfalzgrafen sind geöffnet (Abb. 9–11). Mit der erhobenen Rechten (Abb. 12) umgreift Rupert Pipan die wittelsbachische Fahne mit den bayerischen Rauten, in der gesenkten Linken (Abb. 13) hält er den Schild mit dem pfälzisch-bayerischen Wappen. Das lange Fahnentuch ist von innen nach außen geschlagen. Dabei umschlingt es die Engelsgestalt zur Rechten des Hauptes Ruperts und legt sich um die obere Längsseite des Kopfkissens (Abb. 14). Unter dem Fahnentuch ragt das Lanzeneisen hervor. Auf Ruperts Kopf sitzt ein trapezförmiger Hut mit großen, ohrenförmigen Seitenflügeln, darunter ist sein lockiges, nackenlanges Haar zu sehen. Sein Oberlippenbärtchen endet in nur mäßig geschwungenen Spitzen. Über dem Harnisch, der aus Harnischbrust, Armschienen und gefingerten Harnischhandschuhen, einem mit einem Dupsing (Hüftgurt) gegürteten Schuppenrock, Beinschienen mit Kniekacheln und Schuhen besteht, trägt Rupert Pipan einen weit geöffneten Mantel, der an der Brust von drei runden Knöpfen zusammengehalten wird. Dieser ist über die Arme und den Schulterbereich gelegt und umkleidet den Körper der Figur bis zu den Knöcheln. An der Brust ist der untere Teil des Mantels zurückgeschlagen, so dass dort sein schmaler Saum nach vorne zeigt. Am breiten Hüftgurt liegt ein in einer Hülle steckendes Schwert an, von welchem der Griff mit Knauf zu erkennen ist. Der Schwertgriff hat eine gebogene Parierstange und einen Kegelknauf. Schwerter trug man üblicherweise am so genannten Wehrgehänge in einem an einer Hüftseite gelegenen, speziell dafür vorgesehenen Einsatzstück. Der Hüftgurt ist mit Rosetten und geschliffenen Steinen verziert. An den Außenseiten sind die Beinschienen mit vier Scharnieren und zum Schritt hin mit ebenso vielen Schnallen versehen. Die Kniekacheln haben eine spitze Form und schildförmige Seitenflügel, die innen und außen rosettenverziert sind. Die Harnischhandschuhe sind einzeln gefingert. Am Hals und unterhalb des Rockes ist die Ringelpanzerung zu erkennen, die Rupert Pipan unter dem Plattenharnisch trägt. Die modisch gekleidete Figur mit enger Taille und dem tief sitzenden Dupsing wirkt majestätisch, jedoch durch die leichte Kontrapoststellung nicht statisch.

Die Engel beiderseits des Hauptes tragen lange Gewänder, welche ihre Füße verhüllen. Dadurch erwecken die Engel den Eindruck, als seien sie soeben herbei geschwebt. Der rechte Engel hat seine Flügel angelegt und seinen Körper zur Mitte gerichtet, wendet seinen Kopf aber frontal nach vorne (Abb. 15). Seine rechte Hand hat er auf die obere Längsseite des Kopfkissens gelegt, die linke ruht auf dessen Oberseite. Der andere Engel ist deutlich kleiner als sein Gefährte. Seine Flügel sind nicht zu sehen. Er ist leicht nach außen gewendet und folgt darin dem Schwung des Fahnentuchs, das seinen Körper größtenteils verdeckt. Mit seiner rechten Hand hält

der Hundefigur. Ferner an der Grabfigur am rechten Bein der Knöchel und am linken Bein der Knöchel sowie das Knie; der linke Unterarm und die linke Hand; die heute größtenteils fehlende Fahnenstange; bei den Schriftrollen: an der linken Längsseite die Windungen 2 bis 6, an der Kopfseite die Windungen 2 und 3, an der rechten Längsseite die Windungen 2 bis 6; ferner die drei Rundstäbe, um welche die Schriftbänder gerollt sind.

[15] KDB 2/16 (1909), Taf. 8 oder HALM 1926, 59, Abb. 56.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0283-0
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

er sich am gerollten Fahnentuch fest (Abb. 14). Erst dieses Einhalten im Fahnentuch und das Umgreifen des Kissens scheint den Engeln Halt zu verleihen. Beide Figuren haben eine hohe Stirn. Der Bildhauer hat ihre weit geöffneten Augen mit Ober- und Unterlidern realistisch in den Augenhöhlen liegend gestaltet. Die Mundwinkel der Figuren mit ihren kleinen Mündern und den dicken Unterlippen sind leicht nach unten gezogen, die Kinne sind plastisch modelliert. Ihre Köpfe wirken im Verhältnis zum Körper etwas zu groß (Abb. 16 und 17).

Der rechte Fuß Rupert Pipans steht auf der Mähne, der linke leicht zurückgesetzt auf dem Rücken des zu Füßen liegenden Löwen. Dieser hat seinen Kopf in einer extremen Torsion um 180 Grad gewendet und blickt mit weit geöffneten Augen zum Pfalzgrafen empor (Abb. 18). Entsprechend der auf eine Aufsicht konzipierten Darstellung der Grabfigur hat der Löwe seine Läufe auf die obere Rahmenleiste der vertikal angebrachten Wappenplatte am Fußende gelegt, so dass er bei der Draufsicht auf die Deckplatte in einer Seitenansicht zu sehen ist. Sein Körper ist dabei nach links gerichtet. Durch die Hautkontraktionen zwischen den Augenbrauen (beim Menschen spräche man von Zornesfalten) und dem Fletschen der Zähne wirkt das Tier grimmig und angespannt (Abb. 19). Die Stärke des Löwen wird zudem durch die mächtigen Pranken mit ihren Krallen hervorgehoben. Die Ohren sind leicht zugespitzt. Der Schweif ist als Zeichen der Unterwerfung zwischen die Hinterläufe eingezogen und liegt auf dem Hinterteil auf. Das Schweifende besteht aus drei mit großen Locken abschließenden Strähnen. Die Mähne des Löwen ist aus fünf zur Brust hin immer breiter werdenden Reihen von gelockten Haarsträhnen gebildet. Der Löwe steht hier für die Tugend der Tapferkeit (fortitudo) und ist zudem Wappentier des Hauses Wittelsbach.

Zwischen dem Schild und der Löwenfigur hat der Bildhauer eine Hundefigur platziert. Die Hinterbeine des Hundes stehen auf dem Hinterteil des Löwen, das rechte Vorderbein ist bis zum linken Unterschenkel Rupert Pipans ausgestreckt (Abb. 20). Der Hund ist in einer springenden Bewegung vom Rand der Platte zu ihrer Mitte festgehalten[16]. Die Rute des Hundes ist zwischen den Hinterläufen hindurchgeführt und liegt an der linken, zum Betrachter gerichteten Seite des Körpers an. Der Hund trägt ein Halsband. Die Figur ist stark beschädigt. Mittlerweile fehlt außer dem linken Vorderlauf auch der Kopf.

Die Beziehung zwischen Rupert Pipan und dem Löwen scheint aufgrund der Anordnung der größtenteils verloren gegangenen Fahnenstange und des Löwenmauls zunächst nicht eindeutig zu sein. Bei Herrschergrabmälern verweist der Löwe zu Füßen des Verstorbenen zumeist primär auf dessen Stärke. Am Grabmal Rupert Pipans ist die Deutung, den Löwen als Verbildlichung der Macht und Stärke des Pfalzgrafen zu verstehen, jedoch nicht unproblematisch, da die Fahnenstange bis in das Maul des Löwen reichte. Stößt Rupert ihm das untere Ende der Stange gar in den Rachen, wodurch er gleichsam besiegt oder überwunden wird, oder assistiert der Löwe Rupert beim Halten der Fahnenstange, indem er das Ende mit dem Maul umfasst? Hubmann interpretiert diese Partie des Grabmals dahingehend, als halte der Löwe mit offenem Rachen das untere Ende des ‚Speeres'[17]. Die Unklarheit der Darstellung resultiert aus einer Unbeholfenheit des Bildhauers, die Standarte mit

[16] Die Deutung HUBMANNS 1841, 13 von Löwe und Hund ist nicht überzeugend: *Der Löwe unter seinen Füßen zeigt an, daß er* [Pipan] *sich im Kreuzzuge und in der Schlacht gegen die Türken den Tod geholt; das Hündchen bedeutet, daß er im Frieden daheim gestorben.*

[17] HUBMANN 1841, 13.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0284-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

dem Löwen in eine formale Beziehung zu setzen. Ein Bezwingen des Löwen durch den Pfalzgrafen ergäbe keinen Sinn[18]. Hinzu kommt, dass das Lanzeneisen der Fahnenstange vom Löwen abgewandt nach oben zeigt. Die Standarte dient am Pipans-Grabmal weniger als Waffe als vielmehr dazu, eine Verbindung zwischen den heraldischen Zeichen herzustellen. Schließlich fungiert der Löwe in diesem Grabmal nicht nur als Subpedaneum und Zeichen der Herrschaft, sondern auch als Wappentier der Pfalzgrafen bei Rhein.

Die Deckplatte liegt horizontal auf dem Tumbenkubus auf, doch ist in der Gestaltung der Grabfigur, des Löwen und des Hundes mit Ausnahme des Kopfkissens jeglicher Verweis auf die Horizontale und damit auf ein Ruhen vermieden worden. Die Engel sind zwar bildhauerisch notwendigerweise mit dem Reliefgrund verbunden und legen ihre Hände um Gegenstände, doch erscheinen sie wie schwebend neben dem Haupt Ruperts. Auch sie betonen die Vertikale und wirken nicht wie auf das Kissen gebettet. Rupert Pipan ist wie eine Standfigur dargestellt.

Die Reliefs des Tumbenkubus

Die Kreuzabnahme Christi

Der Tumbenkubus zeigt am Kopfende in einem Relief die Abnahme Jesu Christi vom Kreuz (Abb. 21). Während der Leib Jesu noch mit der linken Hand ans Kreuz genagelt ist, hängt der rechte Arm, bereits vom Balken gelöst, kraftlos nach unten und wird von Joseph von Arimathia in Empfang genommen. Der bärtige Joseph trägt einen Hut, auf dem der rechte Oberarm Jesu aufliegt. Den linken Arm des Gekreuzigten stützt Johannes, der zugleich mit seiner anderen Hand die Hüfte des Erlösers umfasst. Der benachbarte Nikodemus ist gerade im Begriff, von unten mit einer Zange den Nagel aus der linken Hand zu ziehen. Wegen seiner Tätigkeit zu Jesus gewandt, ist er in Seitenansicht wiedergegeben; Johannes und Joseph sind nur leicht zu Jesus gedreht. Maria steht unmittelbar daneben und beschließt die Szene nach rechts. Sie hat ihre rechte Hand in einer Geste des Schmerzes vor die Brust gelegt. Ihre linke Hand ruht auf ihrem Bauch.

Die fünf Figuren der Szene sind so arrangiert, dass Jesus unter dem zweiten von vier Kielbogen dargestellt wird. Am Kreuz hängend überragt er die vier anderen Figuren. Der Querbalken des Kreuzes ist im Verhältnis zum Längsbalken relativ lang. Um einen die Bildfläche füllenden Figurenmaßstab zu erhalten, hat der Bildhauer den Längsbalken verkürzt. Es gibt kaum Überschneidungen, stattdessen sind die Figuren trotz ihrer Handlungen teils isoliert aneinandergereiht.

Die Grablegung Christi

Das Relief der Schildseite zeigt die Grablegung Christi (Abb. 5). Dessen Körper ist in der Mitte des Reliefs auf eine mit einem Tuch umhüllte Liegstatt gebettet. In der Seitenansicht zum Betrachter gewandt ist seine Seitenwunde zu erkennen. Auch

[18] Anders ist dies jedoch bei dem Doppelgrabmal zweier Brüder in Malesherbes (Loiret) der Fall, bei dem eine der beiden Figuren einem ihm zu Füßen liegenden Drachen den Krummstab in das Maul stößt. FRANZIUS 1955, 75, Anm. 3: *Der meist zu Füßen von Kleriker-Figuren vorkommende Drache kann als Symbol für das überwundene Böse angesehen werden.* Das Motiv des Löwen, der mit dem Maul eine Stange festhält, findet sich ganz ähnlich am Grabmal für Kuno von Falkenstein († 1388), Erzbischof und Kurfürst von Trier, in St. Kastor in Koblenz.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0285-2
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

die Wundmale an Händen und Füßen hat der Bildhauer durch Kerben gestaltet. Sein linker Arm ist angewinkelt, so dass die Hand auf seinem mit dem Lendenschurz bekleideten Bauch ruht, während der rechte Arm leblos ausgestreckt neben seinem Körper liegt[19]. Sowohl am Kopf- als auch am Fußende des Sarkophags haben sich Joseph von Arimathia und Nikodemus, dargestellt mit langen Bärten und Kopfbedeckung, nach vorne zu Jesus gebeugt. Nikodemus trägt am Gürtel eine Tasche. Es scheint so, als werde der Leichnam Christi soeben erst zur Ruhe gebettet. Wie auch schon in der Szene der Kreuzabnahme ist dem Bildhauer hier gut gelungen, den Moment der Handlung festzuhalten. Über dem Körper Christi auf Höhe seines Lendentuches schwebt ein als Büste abgebildeter Engel mit zum Himmel gestreckten Flügeln. In seiner rechten Hand hält er ein Weihrauchfass, mit dem er den Leib Jesu segnet. Hinter der Figur am Kopfende, die man traditionell mit Joseph von Arimathia identifiziert, stehen zum Grab gewandt – von innen nach außen – Maria und sie am Ellbogen stützend Johannes der Evangelist. Noch ein Stück weiter nach außen gerückt steht Veronika, das Schweißtuch mit dem Abbild Christi ausbreitend. Direkt neben Nikodemus betet eine weitere stehende Frau. An der Ecke befindet sich eine Frauenfigur, die ihren linken Arm in einem Klagegestus an die Wange geführt hat. Beide als Marien (*Maria von Magdala und die andere Maria*, Mt 27, 61) zu identifizierende Figuren sind frontal zum Betrachter und nicht zum Grab Jesu gewendet.

Auch in diesem Relief, das sich unter zehn Bogen ausbreitet und damit ein extremes Längsformat hat, vermeidet der Bildhauer Hinterschneidungen. Zwischen den beiden Marienfiguren zur Linken Christi hat er Raum freigelassen, so dass die Szene weniger dicht gedrängt wirkt als die anderen.

Die Auferstehung Christi

Im Relief am Fußende des Grabmals ist die Auferstehung Christi dargestellt (Abb. 22): Die Rechte zum Segensgestus erhoben und in der Linken den Kreuzstab mit Fahne haltend, steigt der Auferstandene, frontal zum Betrachter gewendet, soeben aus dem Sarkophag. Dieser ist mit einer Längsseite bildparallel ausgerichtet. Jesus tritt mit dem rechten Fuß, der noch nicht den Boden berührt, heraus. Seinen Körper stützt er dabei mit dem Kreuzstab ab. Dem Bildhauer war daran gelegen, den Auferstehungsvorgang zu zeigen. Der Mund Christi ist geöffnet, als spreche er die Worte *Seid gegrüßt! Fürchtet euch nicht! Geht hin und verkündet es meinen Brüdern, dass sie nach Galiläa gehen: dort werden sie mich sehen* (Mt 28, 9 und 10). Neben und vor dem Grab schlafen zwei geharnischte Grabwächter. Eine Hellebarde liegt vor dem Sarg. Einer der Wächter ist ganz in sich gekauert und wird in Seitenansicht gezeigt. Darüber hat eine männliche Figur, leicht zur Mitte gewandt, beide Hände auf den diagonal nach außen gerichteten Sarkophagdeckel gelegt. Rechts von ihr betet ein weiterer Mann, der zum Betrachter gerichtet ist. Auf der anderen Seite hält eine dritte Nebenfigur das Leichentuch. Sie hat ihre Beine nach hinten abgewinkelt und scheint schwerelos im Raum zu knien. Ihr langes, an der Taille gegürtetes Kleid verhüllt dabei die Füße. Bei der Figur handelt es sich also um einen Engel. Er wird zu beiden Seiten von zwei Engelsköpfen über Wolkenbändern flankiert.

[19] Darin dem Christus des hl. Grabes in Fribourg in der Westschweiz vergleichbar (Abb. bei REINERS 1943, 86).

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0286-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Bei der Gestaltung dieser Szene hat der Bildhauer kaum Freiräume zwischen den Figuren gelassen, so dass sie sehr gedrängt wirkt. Die Wächter sind in kleinerem Maßstab wiedergegeben als die anderen Figuren. Da sie sich jedoch im Vordergrund befinden, wo sie keiner perspektivischen Verkleinerung ausgesetzt sind, wirkt die gesamte Szene unnatürlich unter die Bogen gepresst. Jesus befindet sich mittig im Relief unter einer Konsole der Kielbogenfolge. Der Bildhauer nutzt nahezu jeden Freiraum der zu gestaltenden Fläche, so dass sich die Bogenfolge auch in der Anordnung der Figuren widerspiegelt, indem diese in ihrer Höhe versetzt angeordnet sind.

Die Szene der Auferstehung Christi auf dem Tumbenkubus, der ja einen Sarkophag imitiert, verweist auf die Hoffnung auf Auferstehung des Grabinhabers.

Der Tod Mariens

Schließlich folgt auf der Standartenseite eine Darstellung des Marientodes. Sie ist in ihrer Komposition und Anlage das Pendant zur Grablegung Christi auf der gegenüberliegenden Längsseite. Maria liegt mit geöffneten Augen nach rechts ausgestreckt so auf dem Totenbett, dass ihr Oberkörper auf zwei großen, übereinander angeordneten Kissen ruht. Das Bett ist mit einem Tuch bedeckt[20]. Die Hände sind überkreuzt, die rechte liegt auf der linken Hand. Petrus, der sich über ihre Beine beugt, zelebriert der Tradition der Ikonografie folgend die Totenmesse. In seiner rechten Hand hält er etwas, von dem heute der obere Teil abgebrochen ist. Dieser Gegenstand ist ein Aspergill, ein Weihwassersprenger[21], wie der Wasserkessel zu erkennen gibt, den Petrus in seiner linken Hand hält. Von beiden Seiten drängen sich die zwölf Apostel an das Totenbett. Links von Maria sind es sieben, rechts von ihr fünf. Der Apostel ganz links schwenkt ein Weihrauchfass, sein Nachbar hat die Hände zum Gebet gefaltet und ist wie die beiden die Szene flankierenden weiblichen Figuren zum Betrachter ausgerichtet. Der Apostel, der zur Mitte folgt, hat eine Hand auf die Schulter des noch dichter bei Maria stehenden Apostels gelegt. Dieser hält, zu Maria gewandt, ein Tuch empor, mit dem er offenbar den Leichnam der Gottesmutter bedecken will.

Über dem Körper Mariens schwebt, von einem Wolkenband umgeben, Gottvater, der hier als Büste gezeigt wird. Seine Rechte hat er als Zeichen der Übertragung von Leben wirkender und erhaltender Kraft zum Segensgestus erhoben, in der Linken hält er die als betendes Mädchen dargestellte Seele Mariens.

Hinter dem Bett ist über dem Haupt Mariens der bartlose Johannes dargestellt. Er führt seine rechte Hand an die rechte Wange – ein Gestus, der den seelischen Schmerz über den Tod Mariens zum Ausdruck bringt. Dieser Evangelist berichtet davon, wie Jesus kurz vor dem Tod am Kreuze seiner Mutter ihn als Sohn anvertraut (Joh 19, 26 und 27). Dieser innigen Beziehung wird in den Marientoddarstellungen meist besonders Rechnung getragen. Rechts neben ihm folgt eine Gruppe von vier Aposteln (Abb. 23). Die dem Totenbett am nächsten Stehenden halten das Mess-

[20] Dies begegnet ganz ähnlich bei den Grabmälern in Fontevrault. Dies sind die Grabmäler für Heinrich II. Plantagenet (1133–1189), dessen Gemahlin Eleonore von Aquitanien (1123–1204) und deren gemeinsamen Sohn Richard Löwenherz (1157–1199) sowie für Isabelle d'Angoulême (1186–1246).

[21] Im Epitaph für Margarete Pfollenkofer († 1418), das im Relief den Tod Mariens darstellt, hält Petrus ein Aspergill, das aus einem Schaft besteht, an dessen Ende pinselartige Wedel eingesetzt sind. Diesem ähnlich kann man sich auch den Gegenstand am Relief der Pipanstumba vorstellen.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0287-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

buch aufgeschlagen, während die anderen beiden dicht folgen. Ihre linke Hand haben sie um den Oberarm des Vordermannes gelegt. Der hinterste von ihnen reckt seinen Kopf empor, um über die Schulter einen Blick in das Missale werfen zu können.

Wie auch bei der Szene der Grablegung Christi stehen beidseitig der zentralen Figurengruppe leicht von ihr abgerückt zwei Frauen: Die linke von ihnen ist als Betende, die rechte als Klagende dargestellt. Sie hat die rechte Hand an ihre Wange geführt, die linke ruht auf ihrem Bauch. Diese Frauen, die mit den Aposteln mitleiden, dienen als Art Identifikationsfiguren für den gläubigen Betrachter.

Über den Marientod, der im Neuen Testament keine Erwähnung findet, berichten Legenden wie etwa die Legenda aurea des Jacob de Voragine (um 1230–1298) oder ein Text, der sich als das Werk des Meliton, Bischof von Sardes, ausweist. Die Darstellungsweise auf der Pipanstumba ist die im Abendland bekannteste.

Rekonstruktion der Ecklösungen des Kubus

Um den gesamten Tumbenkubus führt eine Kielbogenfolge, die auf diese Weise die einzelnen Reliefs miteinander verbindet. Die sich unter der Deckplatte spannenden Bogen, welche etwa das obere Drittel der Wände einnehmen, wirken wie ein Fries. Zugleich erinnern sie aufgrund ihrer sich nach unten entfaltenden enormen Raumhaltigkeit an aneinander gefügte Baldachine, unter denen sich die Figurengruppen ausbreiten, wobei es keine Entsprechung von Figuren und den Bogen gibt.

Aufgrund der deutlich kürzeren äußeren Schenkel der Kielbogen, die sich ansonsten gleichförmig über den Szenen ausbreiten, sowie der teils in ihren Körperhaltungen wenig auf das Geschehen der Szene bezogenen Randfiguren wirken die Tumbenreliefs kompositionell zu beiden Seiten nach außen hin offen. In diesem Zusammenhang verwundert, dass gerade dort, wo die Bogenschenkel so unvermittelt enden, im Gegensatz zu den vergleichbaren Partien, die sich nicht an den Kanten befinden, keine Konsolen angebracht sind. Diese Unregelmäßigkeit der architektonischen Formen und die festgestellte kompositionelle Unausgeglichenheit lassen vermuten, dass die Szenen im Originalzustand anders ausgesehen haben. Am Grabmal selbst erlaubt einzig der Befund an der Südostecke des Kubus, die ursprüngliche Disposition der Ecken zu rekonstruieren. Im Gegensatz zu den anderen drei Ecken, wo es im Laufe der Zeit zu großen Substanzverlusten gekommen ist, hat sich hier die für eine Rekonstruktion entscheidende Partie erhalten. Sie zeigt, dass von den beiden benachbarten Tumbenwänden die eckseitigen Kielbogenschenkel zusammenlaufen und eine über Eck gestellte Fiale einfassen (Abb. 24). Diese hat dieselbe Form wie auch die anderen Fialen, die an den Kubuswänden zwischen den Kielbogen platziert sind. Wie diese reicht sie bis zur Unterkante der Deckplatte. Die zur Ecke hin geführten Bogenschenkel enden etwa vier Zentimeter über dem Niveau, wo sonst die breiten Konsolen ansetzen. Die Unterseite ist waagrecht gearbeitet. Dies legt nahe, dass hier eine quadratische Abschlussplatte anschloss, die vom Kapitell einer schlanken Säule getragen wurde. Diese Hypothese wird durch einen weiteren Befund an dieser Ecke gestützt: Die einen betenden Mann darstellende äußerste Figur an dieser Stirnseite bricht auffällig geometrisch zur Ecke hin ab, obwohl dort heute genügend Freiraum zur Verfügung steht. Nicht weniger erstaunt die rechts an diesen Betenden anschließende Partie, die, ohne gestaltet zu sein, ungewöhnlich in die Ecke hineinragt. Diese Stelle ist identisch mit der Außenkante des Reliefs des Schweißtuches der hl. Veronika, das sich auf der benachbarten

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0288-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Längsseite über Eck anschließt. Hier ist deutlich zu erkennen, dass ein vertikal verlaufender Gegenstand bzw. eine Verfugung zu diesem hin abgearbeitet wurde. Hierbei kann es sich ausschließlich um ein architektonisches Element, etwa um einen schlanken Säulenschaft handeln. Die Form der Säulenbasen lässt sich aus der heute bestehenden Substanz nicht mehr ermitteln. Deutlich hingegen ist an der Ecke des Kubus die vertiefte Partie erhalten, wo ursprünglich die Basis platziert war.

Dieser Rekonstruktionsversuch basiert nicht nur auf dem Befund des Originals, sondern erfährt eine Bestätigung durch einen Kupferstich der Pipanstumba, der im Amberger Stadtmuseum ausgestellt ist (Abb. 25). Der nicht näher datierte Stich, der auf dem Museumsschild mit *wahrscheinlich 17./18. Jh.* angegeben ist, zeigt das Tumbengrabmal so, als blicke der Betrachter vor der Schildseite stehend in leichter Aufsicht auf die Deckplatte. Das Grablegungsrelief wird jedoch so wiedergegeben, als befände es sich in Augenhöhe des Betrachters. Auch ist die fußseitige Wand des Kubus abgebildet. Dort reduzierte der Stecher die Darstellung lediglich auf die Wappenschilde und verzichtete auf eine perspektivische Wiedergabe des Auferstehungsreliefs. Von großem Interesse ist die Abbildung von schlanken Säulchen, welche das Grablegungsrelief zu beiden Seiten rahmen. Die Tumbenreliefs waren ursprünglich also beidseitig von Säulchen flankiert. Vielleicht waren diese eingestellt und rundplastisch gearbeitet. Die Abarbeitungsspuren sind nicht eindeutig, um dies entscheiden zu können. An jeder Ecke des Kubus hatte sich also jeweils eine schlanke Säule befunden, die im Zusammenspiel mit der Bogenfolge von Szene zu Szene vermittelt und dadurch die Kubuswände zu einer geschlossen Einheit verbunden hatte. Darüber hinaus hatten die konstruktiv nicht notwendigen Säulen das Stützen der Deckplatte durch den Kubus veranschaulicht. Das Tumbengrabmal wirkte dadurch in seinem Unterbau deutlich weniger schwerfällig als dies heute der Fall ist. Vielmehr hatten die Säulchen zusammen mit den anderen, noch vorhandenen Architekturelementen dem gesamten Grabmal eine Eleganz verliehen. Die Tumbenreliefs muteten nicht wie im gegenwärtigen Zustand archaisch an. Ein solcher Rekonstruktionsversuch des mittelalterlichen Zustandes des Tumbengrabmals entspricht zudem der Arbeitsweise des Bildhauers der Pipanstumba, der auf deren Deckplatte mit den Stangen, um die sich die Schriftbänder winden, sowie mit der weitgehend freiplastischen Fahnenstange vergleichbare, wenngleich auch dickere Rundstäbe gearbeitet hat.

Der Stich des Grabmals kann nicht nur als Bestätigung für die aufgrund des Befundes vermuteten Ecksäulchen herangezogen werden, sondern liefert darüber hinaus einen Hinweis auf den Standort des Grabmals zur Entstehungszeit dieser Grafik. Die Inschrift unter der Abbildung des Grabmals nennt als dessen Standort den Platz hinter dem Choraltar: *Das Herlich in Stein gehauene in der S. Martins Pfarr-Kirche zu Amberg hinter den/Chor-Altar Stehente Mausolœum oder Grabe des Durchleichtigisten Herzogen und/Pfalz-Grafens Ruperti des æltere(n) genant Pipan eines Sohns Ruperti Rœm. Keysers/so all dahin begraben worden 1397.* Sollte der Stich tatsächlich aus der Zeit des Barock stammen und versteht man unter dem Chor-Altar den Platz, wo heute der neugotische Hochaltar steht, so wäre an der weiter oben referierten Nachricht Hubmanns, das Grabmal sei 1840 an den heutigen Standort versetzt worden, zu zweifeln.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0289-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Kunsthistorische Einordnung

Trotz der Darstellung von acht weiteren Figuren neben der Grabfigur ist die Komposition der Deckplatte nicht von einem so genannten horror vacui, einer Scheu vor dem Leeren, geprägt, wie es aus anderen Tumbengrabmälern der Zeit, etwa dem Grabmal für den Pfalzgrafen Aribo I. in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche in Seeon oder dem Grabmal für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland in der Straubinger Karmelitenkirche bekannt ist[22]. Der Mantel des Pfalzgrafen wird nicht bis zum Löwen fortgeführt, sondern endet bereits ein Stück davor. Dadurch liegt der ebene Reliefgrund offen. Die vier Eckfiguren sind auf der Deckplatte so angeordnet, dass sie bei der Draufsicht von den anderen Gegenständen nahezu vollständig verdeckt sind. Dadurch lenken sie von der Grabfigur nicht ab. Sie sind auf die Ansicht von der Seite konzipiert. In der Aufsicht dagegen spielen sie kaum eine Rolle. Die Figuren sind nicht durch eine Rahmung vom Betrachter abgegrenzt, sondern ragen teils aus der Grundfläche der Deckplatte hinaus. Besonders deutlich ist dies beim rechten Engel zu beobachten. Die Vermittlung zwischen Kubus und Deckplattenrelief geschieht mittels der Schriftrollen. Auf diese Gestaltung sowie das Ausgreifen der Skulpturen in den Betrachterraum hinein und damit die Offenheit der Darstellungen bezieht sich Wilhelm Pinders wortgewaltiger Ausspruch *Grenzverwischung überall*[23].

Das Zurückschlagen des Mantels im Brustbereich veranschaulicht dessen Stofflichkeit, die meisterhaft in das Medium der Skulptur überführt ist. Hier arbeitet der Bildhauer eine fein abgestufte, wellenförmige Faltengebung heraus, die mit den den Körper verhüllenden Schüsselfalten der so genannten Schönen Madonnen nichts zu tun hat. Die Körperlichkeit Ruperts ist in der gesamten Darstellung präsent und wird nirgends verunklärt. Dies spricht für die Fähigkeit des Bildhauers, anatomische Zusammenhänge plausibel darzustellen. Auch die Röhrenfalten mit der vom Saum gebildeten geschlängelten Linie an den Längsseiten des Mantels sind differenziert gebildet. Ein stark plastisches, wellenförmiges Profil bildet der Mantel hinter der Figur. Die Pipanstumba kann nicht als typisches Werk des so genannten Weichen Stils gelten. Zwar ist das Gesicht der Grabfigur idealisiert, jedoch fehlen dem Grabmal die weich gearbeiteten plastischen Übergänge und das geschmeidige Ineinandergreifen der Darstellungen. Anstelle des von Skulpturen des Weichen Stils bekannten lyrischen Gesamtausdrucks ist der Deckplatte der Pipanstumba ein kraftvolles, äußerst repräsentatives Erscheinungsbild eigen.

Die auf der Deckplatte dargestellten Locken sind nach außen gezogen, ihre Mitte ist nicht gebohrt. Mit dem Bohrer wurde am Grabmal nur sehr sparsam gearbeitet. Vor allem bei der Gestaltung der Ohren des rechten Engels hat der Bildhauer dieses Werkzeug verwendet.

Die figürlichen Tumbenreliefs der Pipanstumba sind keine singuläre Erscheinung. Bei sehr repräsentativen Grabmälern dienen sie dazu, den Kubus in besonderer Weise zu nobilitieren. Schon die Außenwände antiker wie auch römisch-etruskischer Sarkophage waren mit figürlichen oder gar szenischen Darstellungen geschmückt. Das Tumbengrabmal Philipps des Kühnen († 1404) aus der Karthause Champmol in Burgund (heute im Museum in Dijon) zeigt an den Kubuswänden

[22] Zu diesen Grabmälern vgl. GIMMEL 2005b. Dort weiterführende Literatur und zahlreiche Abbildungen.

[23] PINDER 1924/1929, 181.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0290-2
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

einen Zug Trauernder, die um 1414 geschaffene Tumba des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarwerden neben der Verkündigung an Maria den vor dem Salvator knienden Grabinhaber zwischen Aposteln. Die dem Betrachter zugewandten Tumbenwände der Prager Přemyslidengrabmäler (um 1370) sind mit Wappenschilden gestaltet. Der Figurenreichtum der Reliefs der Pipanstumba spricht für das Repräsentative und den hohen Anspruch ihrer Anlage. Die Zusammenstellung der Szenen ist in dieser Art und Weise aus keinem älteren Werk in Bayern bekannt. Möglicherweise wurde der Meister der Pipanstumba von einem mittelrheinischen Grabmal inspiriert: Vom Kubus des Tumbengrabmals für den Mainzer Erzbischof Gerlach von Nassau († 1371) ist heute aufgrund der Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgten Umbaumaßnahmen im Chor der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Eberbach im Rheingau lediglich eine Längsseite erhalten. Zwischen Löwen zeigt sie die Auferstehung Christi und die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena *(Noli me tangere)* (Joh 20,11–18). Der Meister der Pipanstumba bzw. deren Auftraggeber erweitert das für Grabmäler übliche Bildprogramm, das sich meist auf den Verstorbenen und dessen Attribute[24] beschränkte, um neutestamentliche Szenen und den Marientod, so dass sich ein komplexes Bildprogramm ergibt. Das Gedenken an den Verstorbenen wird mit der Vergegenwärtigung der Passion des Erlösers und der Aufnahme Mariens in den Himmel zusammengeführt: Diese Verbindung von Memoria und Compassio fordert den Betrachter in besonderer Weise auf, für Ruperts Seelenheil zu beten.

Der ruinöse Erhaltungszustand der teils nahezu bis zu Vollplastizität reichenden Tumbenreliefs erschwert ihre genaue stilistische Bestimmung. Neben Schüsselfalten an den Gewändern der Figuren gibt es Faltenkaskaden. Die Köpfe der Figuren sind im Verhältnis zu ihren Körpern meist leicht überdimensioniert. Durch die enorme Plastizität sind die Figuren kraftvoll und ausdrucksstark, dafür jedoch wenig elegant. Insgesamt gibt es bei den Szenen der Tumbenreliefs keine nennenswerten Hinterschneidungen. Dadurch wirken die Reliefs wie die bildhauerische Umsetzung zweidimensionaler Entwürfe. Im Vergleich dazu können bei der Deckplatte sowohl freiplastische Elemente als auch die räumliche Schichtung verschiedener Gegenstände beobachtet werden. Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass die Deckplatte und die Szenen an den Tumbenkubuswänden einen unterschiedlichen Reliefcharakter besitzen.

Auch das Wandtumbengrabmal für den zehn Jahre nach Pipan verstorbenen Matthäus Runtinger und dessen Frau in der Ruine der ehemaligen Regensburger Stiftskirche Obermünster zeigt als Relief die Szene der Auferstehung Christi. Dort ist sie die zentrale, von den Grabinhabern flankierte Darstellung auf der pultartig aufgerichteten Deckplatte aus Rotmarmor. Im Gegensatz zur Pipanstumba wirkt die Darstellung monumentaler, da sie neben dem Auferstandenen und zwei Grabwächtern lediglich einen Engel zeigt. Der Bildhauer erzeugt im Vergleich zum Amberger Grabmal durch die Anordnung der Figuren und Gegenstände Räumlichkeit.

Pinder hat 1924 die nahezu isolierte Stellung des Grabmals für Rupert Pipan innerhalb der Grabmalsplastik um 1400 in der *nordbayerischen, fränkisch gemischten Grenzlandschaft* herausgestellt. In der *Form der Klagetumba,* was sich auf die elegischen Frauen am Kubus bezieht, bedeute sie den Abschluss einer Entwicklung

[24] Gemeint sind heraldische Zeichen. Gelegentlich werden auch Szenen aus dem Leben des Grabinhabers abgebildet.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0291-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

des 14. Jahrhunderts[25]. Jedoch gibt es Bezüge zu anderen Steinskulpturen in der Oberpfalz sowie zum Grabmal Herzog Albrechts II. in Straubing.

Zunächst stellt sich die Frage, ob es künstlerische Beziehungen zwischen dem Meister der Pipanstumba und der Regensburger Dombauhütte gibt, die um 1400 das Hauptportal des Domes ausführte. Auf dem dortigen Tympanon ist im unteren Streifen der Marientod dargestellt. Zwischen diesem Relief und derselben Szene auf der Tumba gibt es jedoch weder stilistisch noch kompositorisch Ähnlichkeiten. Der Meister der Pipanstumba stellt Maria auf dem Totenbett liegend dar, während der Bildhauer des Regensburger Tympanons die Gottesmutter abbildet, wie sie im Gebet kniend stirbt. Diese Art wurde in Regensburg später im von der Familie Pfollenkofer gestifteten Relief in St. Emmeram (um 1420/1430) und im Epitaph einer Äbtissin aus dem Obermünster (um 1450) aufgegriffen. Diese Regensburger Tradition muss also klar von der Darstellung des Amberger Grabmals geschieden werden.

Das Grabmal für den Grafen Warmund von Wasserburg († 1010) in St. Emmeram in Regensburg wurde um 1410 aus Kalkstein errichtet und ist damit eines der wenigen erhaltenen monumentalen Grabmäler dieser Zeit in der heutigen Oberpfalz. Der dortige Faltenstil ist wie bei der Pipanstumba durch einen hohen Grad an Plastizität geprägt. Die Röhrenfalten der Kleidung erweitern sich nach unten nur unmerklich und wirken starrer und weniger dynamisch als in Amberg. Insgesamt besitzt das Warmund-Grabmal bei weitem nicht die bildhauerische Qualität der Pipanstumba, wenngleich das Gesicht der Grabfigur an den Joseph der Kreuzabnahme oder auch den Auferstandenen des Amberger Tumbenreliefs erinnert.

Einige Grundzüge der Deckplatte der Pipanstumba begegnen bereits im Grabmal für Herzog Bolko II. von Schweidnitz († 1368), das sich an der Westwand der Fürstenkapelle der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Mariä Himmelfahrt im niederschlesischen Grüssau befindet[26]. Von diesem Grabmal, das von der bisherigen kunsthistorischen Forschung kaum zur Kenntnis genommen wurde, hat sich aus dem Mittelalter die Figur Bolkos mit dem zu Füßen liegenden Löwen erhalten. Gemeinsam ist beiden Grabmälern die frontal ausgerichtete, vollplastische Grabfigur, die über dem Harnisch einen Mantel und in der gesenkten Linken einen leicht nach außen gekippten Schild trägt. Beide Figuren mit fast paralleler Stellung der Beine zeigen keinerlei Drehung aus der Achse. Der aufrecht gehaltene Kopf mit den geöffneten Augen ist jeweils auf ein Kissen gebettet. Das repräsentative Erscheinungsbild der Pipanstumba hat in diesem älteren, schlesischen Grabmal eine Parallele. Auch ein vor der Pipanstumba entstandenes Werk in der heutigen Oberpfalz besitzt Analogien zu deren Grabfigur:

Das Standbild des hl. Wenzel in Sulzbach

Etwa zehn Kilometer nordwestlich von Amberg liegt flussaufwärts an der Vils die Stadt Sulzbach, die heute den Namen Sulzbach-Rosenberg trägt. Am südöstlichen Chorstrebepfeiler der dortigen katholischen Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt steht auf einer Blattkonsole mit Fratze und unter einem Baldachin eine fast lebens-

[25] PINDER 1924/1929, 181.
[26] Abb. bei GOLITSCHEK/LUTSCH 2001, Taf. 424. Opactwo Cysterskie w Krzeszowie.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0292-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

große gerüstete männliche Figur aus Sandstein (Abb. 26)[27]. Möglicherweise handelt es sich bei dieser steinernen Standfigur um eine Darstellung des hl. Wenzel. Heinz Stafski datiert sie *um 1380*[28]. Statuen des hl. Wenzel gibt es zuvor in Nürnberg im Chor der Frauenkirche (um 1360 datiert) sowie in der Wenzelskapelle im Prager Veitsdom (nach Jaromír Homolka *wohl 1373*[29] entstanden, jüngst von Jiří Fajt jedoch in die zweite Hälfte der 1360er Jahre datiert[30]). Sulzbach war unter Kaiser Karl IV., der den Chor dieser Pfarrkirche neu erbauen ließ, der Hauptort Neuböhmens. In der kunstgeschichtlichen Literatur wird diese Figur daher auch mit Karl IV. (1316–1378) selbst identifiziert[31]. Es stellt sich also die Frage, ob es sich hier um die Darstellung eines historischen Heiligen, speziell des böhmischen Nationalheiligen, oder eines zeitgenössischen Herrschers handelt. Berücksichtigt man, dass Karl Sulzbach 1373 an die Wittelsbacher verkauft hatte, ist eine Datierung um 1380 und zugleich eine Identifikation mit Karl IV. auszuschließen. Lehnt man die Identifikation der in der Skulptur dargestellten Person als hl. Wenzel ab und datiert sie zugleich in die 80er Jahre, müsste man eher noch in Erwägung ziehen, ob sich in ihr der wittelsbachische Fürst in Stein verewigen hat lassen. Die Vergleichsbeispiele machen indes deutlich, dass es sich hier nur um den hl. Wenzel handeln kann. Ungeachtet der zweifellos fortschrittlicheren Mode gegenüber den beiden Wenzelsfiguren in Nürnberg und Prag erscheint eine Entstehungszeit der Sulzbacher Skulptur zur Erbauungszeit des Chores am wahrscheinlichsten. Wie die Fragen nach der Entstehungszeit und der dargestellten Person auch immer zu beantworten sind, handelt es sich bei der Sulzbacher Pfeilerfigur um die wichtigste erhaltene monumentale Skulptur dieser Zeit in der gesamten Region.

Aus älteren Beschreibungen der Statue geht hervor, dass die Sulzbacher Chorstrebepfeilerfigur ursprünglich in der Rechten eine Lanze bzw. eine Standarte hielt. Die gesenkte rechte Hand mit dem Schwert ist eine Ergänzung aus den Jahren 1909/1910 und gibt nicht den ursprünglichen Zustand wieder[32]. Im entsprechenden Band der Kunstdenkmäler Bayerns ist angegeben, die Standfigur sei stilistisch mit den sandsteinernen Figuren des 1385 bis 1396 errichteten Schönen Brunnens in Nürnberg verwandt[33]. Auch die Pipanstumba besitze *enge Beziehungen zu der Werkstatt des Schönen Brunnens in Nürnberg*[34], wie Achim Hubel 1978 betonte.

[27] Literatur: KFKC 1843, ohne Seitenzählung *(IV. Sulzbach und seine Beherrscher)*. – KDB 2/19 (1910), 77/78, 89; Taf. 2. – STAFSKI 1978, 364; 364 (Abb.). – DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991, 711. – DETTELBACHER 1993, 110; Abb. 38 (ohne Seitenzählung). – CONRAD 1997b. – CONRAD 1999b. – FUCHS 1998, 202; 203 (Abb.). – FAJT 2006, 330/331; 331 (Abb. IV.24).

[28] STAFSKI 1978, 364.

[29] HOMOLKA 1978, 653.

[30] FAJT 2006, 331.

[31] Für die Identifikation mit Karl IV. spräche die Tatsache, dass dieser der Erbauer des neuen Chores ist und dass Sulzbach die Hauptstadt des von ihm eingerichteten Neuböhmen ist. Wie die Königsgalerien der französischen Kathedralen von Paris, Chartres, Amiens und Reims ein *Signum und Symbol für den von der betreffenden Kirche seit jeher genossenen Königsschutz* (SCHÖLLER 1995, 221) darstellt, so könnte auch die Standfigur Karls IV. an der Sulzbacher Kirche in diesem Sinne verstanden werden. Die Deutung als Karl wurde zuletzt von FAJT 2006, 331 verworfen.

[32] DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991, 711.

[33] KDB 2/19 (1910), 89. Zur Skulptur des Schönen Brunnens siehe u. a. FRÜNDT 1978. – BRÄUTIGAM 1989, 202–207; 204 (Abb.) und 205 (Abb.).

[34] HUBEL 1978, 390.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0293-0
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Man muss davon ausgehen, dass der Bildhauer des Pipan-Grabmals diese Standfigur, die sich ganz in der Nähe befindet, kannte. Beiden Werken ist gemeinsam, dass sie frontal einen männlichen Geharnischten mit nahezu paralleler Beinstellung, gesenkter Linken mit Schild und der eine Fahne haltenden Rechten darstellen. Der Meister der Pipanstumba konnte sich also an diesem älteren Werk bei der Gestaltung seines Grabmals orientieren, was auch den Standfigurencharakter der Grabfigur erklärt.

Das Relief mit Kreuzabnahme und Grablegung Christi an der Südwand der Pfarrkirche St. Johannes der Täufer in Nabburg

Nicht nur formale Analogien, sondern auch stilistische Übereinstimmungen zeigt eine Bildhauerarbeit an der südlichen Außenwand der Pfarrkirche St. Johannes der Täufer in Nabburg. Dieser Bau ist neben der Amberger Martinskirche die bedeutendste gotische Architektur der Oberpfalz außerhalb Regensburgs.

Es handelt sich um das sandsteinerne, leider stark verwitterte Relief mit der Darstellung der Kreuzabnahme und Grablegung Christi (Abb. 27 und 28)[35]. Das linke Drittel des längsrechteckigen Reliefs nimmt die Szene mit der Abnahme vom Kreuz ein. Seitlich des Gekreuzigten sind zwei Männer dargestellt. Sie tragen lange, untaillierte Gewänder und eine Kopfbedeckung. Der linke Mann stützt den bereits vom Kreuz gelösten Arm Jesu und ist zum Betrachter gerichtet. Der rechte Mann, vom Leib Christi nach rechts abgewandt, ist soeben im Begriff, mit einer Zange den Nagel aus der linken Hand Jesu zu ziehen. Die Komposition stellt eine Variante zum Amberger Tumbenrelief dar. Dabei konzentriert der Bildhauer in Nabburg die Szene ganz auf den Akt des Abnehmens und verzichtet auf die Figur der trauernden Maria. Auch Johannes fehlt in der Nabburger Kreuzabnahme. Ohne jegliche Zäsur fügt sich an diese Szene die Darstellung der Grablegung Christi an. Im Gegensatz zum Amberger Tumbenrelief sind die Figuren im Nabburger Werk in zwei Tiefenschichten gestaffelt. Im Vordergrund ist der Sarkophag mit dem darauf liegenden Leib Christi zu sehen. Dabei ist der Körper leicht zum Betrachter gekippt. Die Hände des Erlösers sind nach unten gekreuzt. Sein Leib wird von zwei Männern zur Ruhe gebettet. Der linke Mann ist weiter als der rechte über ihn gebeugt. Hinter dem Sarkophag stehen die drei Marien und zwischen ihnen ist als zweite Figur von rechts Johannes der Evangelist angeordnet. Johannes, der in seiner linken Hand ein Buch hält, hat sich zur Gottesmutter gewandt, die, leicht nach vorne gebeugt, mit zur Seite geneigtem Haupt, trauernd auf den Leib ihres Sohnes blickt. Die linke Hand hält sie dabei vor die Brust, die rechte vor ihren Bauch. Beide Gesten sind Ausdruck ihres Schmerzes und finden sich ähnlich auf dem Relief mit der Kreuzabnahme Christi in Amberg.

In der Grablegungsszene fehlen im heutigen Zustand die Köpfe von Joseph von Arimathia und Nikodemus. In der Kreuzabnahme ist von ihren Gesichtern kaum mehr etwas zu erkennen. Lediglich die Häupter Jesu und Mariens sind relativ gut erhalten. In den Löchern der Dornenkrone waren ursprünglich Stacheln angebracht,

[35] Maße: Höhe: 90 cm – Breite: 190 cm – Höhe der ersten Figur von links: 64 cm.

Literatur: SIGHART 1862, 517: *Ausserdem entstanden auch auf dem Gebiet der Oberpfalz noch manche Steingebilde. So wurden in Nabburg die Reliefs der Geburt, Beschneidung, Kreuzabnahme und Grablegung am Portale geschaffen.* – DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991, 320/321. – DETTELBACHER 1993, 143. – DAUSCH/LUDERBÖCK 2006, 4 (Abb.) – im Text jedoch nicht behandelt oder erwähnt. – Das Relief wurde möglicherweise beim Hussiteneinfall 1420 oder während der dreimaligen Eroberung des Ortes im Dreißigjährigen Krieg beschädigt.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0294-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

was häufig auch bei Pietàs dieser Zeit zu finden ist. Die linke Figur der Kreuzabnahme trägt am Kragen einen Knopf, der den Knöpfen am Mantel Pipans ähnelt.

Das Relief, das *um 1400*[36] datiert wird, weist dieselben Stilmerkmale wie die Tumbenreliefs in Amberg auf. Es stellt eine gegenüber den sepulkralen Reliefs reduzierte Version dar.

Die Albrechtstumba in Straubing – Nachfolgewerk oder Vorbild?

Vier Tage vor Rupert Pipan verstarb Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland, dem im Chor der Straubinger Karmelitenkirche ein prächtiges Tumbengrabmal aus Rotmarmor gesetzt wurde. In der bisherigen kunsthistorischen Literatur hat man die Pipanstumba neben der 1395 bis 1400 entstandenen Aribotumba als das wichtigste Vorbild für das Straubinger Grabmal verstanden. Dessen Datierung steht nicht genau fest, allerdings kommt eine Entstehung nur innerhalb des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts in Frage. Die Möglichkeit einer gleichzeitigen Entstehung der Tumben für die im selben Jahr verstorbenen wittelsbachischen Fürsten oder gar einer früheren Entstehung der Albrechtstumba hat man hingegen nie in Betracht gezogen. Ohne Zweifel wirkt das Amberger Tumbengrabmal in vielen Aspekten altertümlicher als dasjenige in Straubing. Anhand eines direkten Vergleichs beider Tumbengrabmäler sollen nun die Gemeinsamkeiten wie auch die Unterschiede im Aufbau, in der Komposition, in den Motiven sowie im Stil herausgearbeitet werden. Auf der Grundlage dieser Darstellung soll anschließend diese Chronologie kritisch hinterfragt werden.

Die Pipanstumba ist aus Sandstein geschaffen. Dieser Werkstoff wird neben seiner Bedeutung als Baumaterial seit Jahrhunderten auch für Skulpturen verwendet und hat sich auch in der Grabmalsskulptur bewährt. Die Albrechtstumba dagegen ist aus Rotmarmor gearbeitet. Ihre Deckplatte wurde aus dem zu dieser Zeit selten verarbeiteten Rotscheck hergestellt. Hinsichtlich des verwendeten Werkstoffs sind die Grabmäler also völlig verschieden. Da sich an der Pipanstumba keinerlei Farbspuren finden lassen, ist davon auszugehen, dass diese sehr wahrscheinlich von Anfang an ungefasst war.

In mehreren Aspekten gibt es verwandtschaftliche Beziehungen zwischen der Pipans- und der Albrechtstumba. Die größte motivische Verwandtschaft beider Grabmäler besteht in den relativ mächtigen Schriftrollen mit ihren durchbrochenen Windungen, die auf beiden Grabmälern die einzigen Träger einer Inschrift sind. Auch das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern (um 1470 entstanden) und Hans Multschers Grabmalsentwurf für Herzog Ludwig VII. den Gebarteten (um 1430/1435) haben Schriftrollen. Da andere Grabmäler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Bayern keine gerollten Schriftbänder als Träger der Grabinschrift haben, scheint es sich hier um eine Eigenheit wittelsbachischer Herrschergrabmäler zu handeln. In der spezifischen Gestaltung der Schriftrollen lassen sich jedoch auch Unterschiede zwischen dem Amberger und dem Straubinger Grabmal feststellen: Die Inschrift der Albrechtstumba ist auf zwei Schriftrollen aufgeteilt, welche die Längsseiten der Deckplatte säumen. Den räumlichen Abstand und die damit verbundene Zäsur zwischen den beiden gerollten Bändern hat der Bildhauer in Kauf genommen, um die längs gerichtete Bewegungsführung zu steigern und nicht durch ein quer gelagertes Band zu

[36] DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991, 321. Dieser Datierung folgt auch DETTELBACHER 1993, 143: [...] *und eine zwar etwas verwitterte, aber doch eindrucksvolle Grablegung des ‚Weichen Stils' um 1400 an der Südwand* [...].

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0295-1
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

relativieren oder gar aufzuhalten. Die gerollten Bänder, die mit großer Leichtigkeit zwischen die Engelsfiguren eingespannt sind, evozieren Energiegeladenheit und Dynamik. Die Inschrift des Pipans-Grabmals dagegen ist auf drei Bänder verteilt: Zwei Rollen an den beiden Längsseiten der Deckplatte und eine dritte an der Kopfseite. Die Schriftrollen werden an den Enden der Deckplatte von vier Figuren gehalten, auf deren Schultern Stangen liegen. Um sie schlingen sich die Schriftbänder. Indem die Eckfiguren an der Kopfseite von Schriftband zu Schriftband vermitteln, wird ein durchlaufendes Schriftband suggeriert – ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zum Grabmal in Straubing. Bei der Pipanstumba wie bei der Albrechtstumba halten jeweils vier Figuren die Schriftrollen. In ihrer Anordnung und Gestaltung bestehen keine Gemeinsamkeiten: Die beiden Gestalten, die am Fußende der Deckplatte der Pipanstumba zu diesem hin gelehnt sind, haben diese Haltung eingenommen, da sie die Stange bzw. das Schriftband nur in einer Richtung, nämlich zur Kopfseite hin, halten. Damit geben sie dem spiralförmig gewundenen Schriftband eine Bewegungsrichtung. Am Kopfende dagegen sieht man an jeder Ecke jeweils eine in starker Frontalität gearbeitete Figur, die in ihrem Erscheinungsbild einer Galionsfigur ähnelt. Um welche Art von Figuren es sich konkret handelt, ist nicht feststellbar. Diese Partien sind am Straubinger Grabmal eindeutig: Sie zeigen Engelsgestalten. Die Engel an der Rahmung sind in Straubing sowohl auf den Betrachterblick von oben als auch von der Seite ausgerichtet, während die Rahmenfiguren der Pipanstumba nur bei der Seitenansicht eine Rolle spielen.

Der Vergleich von frontalen Fotografien, welche die beiden Deckplatten von oben abbilden, lässt einen wesentlichen Unterschied beider Gestaltungen erkennen: Bei der Pipanstumba sind die Schriftrollen und die Figuren (Pipan, Engel, Löwe und Hund) mit ihrer Kleidung und den Attributen plastisch hintereinander geschichtet. Vielfach kommt es hier zu Überschneidungen, wodurch die Schriftbänder nicht so markant in Erscheinung treten wie bei der Albrechtstumba. Deren Deckplatte kennt nicht diese Staffelung verschiedener Ebenen von Rahmen und Innenfeld. Das Innenfeld ist hier ganz als gerahmtes Bildfeld aufgefasst. Die Schriftrollen der Albrechtstumba wirken artifizieller als diejenigen in Amberg, da sie dort mit Stangen gehalten werden, an denen die einzelnen Windungen ihren Halt finden. In Straubing dagegen brauchen sie keinen zusätzlichen Halt: Die mächtigen Rollen, die durch ihre Monumentalität die gesamte Deckplatte dominieren, wirken zugleich leicht und voller Energie.

Andererseits handelt es sich bei der Art, wie Rupert Pipan den Schild in der linken Hand hält, um eine Parallele zum selben Motiv der Albrechtstumba. Bezeichnend ist die Tatsache, dass bei beiden Werken zwischen dem Schild und dem Löwenhinterteil ein weiteres Tier, beide Male ein Hund, Platz gefunden hat, der ikonografisch bis vor Kurzem keine sinnvolle Deutung erfuhr und nicht zum gängigen Repertoire solcher Herrschergrabmäler gehört[37].

Der Löwe ist beim Amberger Tumbengrabmal wie bei einer Standfigur dargestellt. Bei der Albrechtstumba hingegen vollzieht der gesamte Körper des Tieres eine Torsion, so dass zwar die Stellung der Hinterläufe dem Löwen in Amberg vergleichbar ist, jedoch die Vorderläufe bei einer Draufsicht von oben zu sehen sind. Der Meister der Aribotumba hat den Löwen so dargestellt, dass alle Läufe auf dem Grund der Platte ruhen. Die Albrechtstumba nimmt in der Darstellung des Löwen also eine Mittelstellung zwischen Pipans-Grabmal und Seeoner Stiftertumba ein. Sie

[37] Zur Ikonographie des Hundes bei der Albrechtstumba siehe GIMMEL 2005b, 124/125.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0296-7
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

kann als innovative und optimale Lösung bei der Vermittlung der Horizontalen zur Vertikalen verstanden werden.

Äußerst erstaunen muss allerdings, dass der Bildhauer in der Deckplatte des Pipans-Grabmals eine ganz ähnliche ‚Regie' zur Führung des Betrachterblicks verwendet. Dies hat seine Entsprechung in einer Komposition, die sich eng an die der Albrechtstumba anlehnt: Gemeint ist damit die aus der Komposition hervorgehende Zirkulationsbewegung, die bei der Albrechtstumba – vor allem durch das seitlich geneigte Haupt der Grabfigur und die nach unten gerichtete Hundefigur – deutlich gesteigert ist. In der Pipanstumba leitet die gesenkte Linke Rupert Pipans zum Hündchen über, das mit seiner Haltung zum Löwen weiterführt. Am unteren Ende der Platte wird die Bewegung in der Figur des aufblickenden Löwen und vor allem durch die im Maul gehaltene Fahnenstange wieder nach oben gelenkt. Genau betrachtet handelt es sich gar nicht um eine Zirkulationsbewegung wie bei der Albrechtstumba, sondern nur um ähnliche Beziehungen zwischen dem oberen und unteren Teil der Platte, die vor allem durch die Haltung des Hundes hergestellt werden. Da der Hund eine Bewegung nach oben vollführt, ergibt sich streng genommen eine von der Albrechtstumba abweichende Darstellung der Bewegungslinien: In der rechten Bildhälfte führt eine Bewegungslinie vom Löwen über den Hund nach oben, eine weitere von der linken Hand Ruperts und dem Schild nach unten. Auf der linken Seite gibt es durch die Torsion des Löwen und die vermeintliche Einführung der Fahnenstange in seinen Rachen zwei aufeinander zugeführte Bewegungen. Begreift man die Partie des im Maul des Löwen gezeigten Endes der Fahnenstange als ein Halten, so ergibt sich in der linken Hälfte nur eine von unten nach oben verlaufende Bewegungslinie.

Die Haltungen der Arme der Grabfiguren Rupert Pipans und Albrechts sind in ihrer Gesamtheit einander ähnlich, doch gibt es markante Unterschiede, die mit der jeweiligen Darstellung des Verstorbenen korrespondieren: Das Repräsentative des Darstellungsmodus von Rupert Pipan bringt der Bildhauer durch die Aktivität und die *Kraft*[58] der Figur und deren Spannungsgeladenheit (Mantel) zum Ausdruck. Erst bei genauer Analyse der Formen wird diese Aussage verständlich. Rupert Pipans Armhaltung ist im Vergleich zu derjenigen Albrechts eine dezent kraftvolle Gebärde. Mit dem Unterarm umgreift er die Fahnenstange, der linke Arm evoziert eine größere Bewegung nach außen als derjenige Albrechts. Es scheint lediglich, als gleite Albrecht der Schild zur Fußseite nach außen. Bei Rupert Pipan dagegen ist dieser Bewegungsfluss durch die raumgreifende Bewegung des linken Armes und der Ausrichtung des Unterarmes zur Deckplattenmitte und nicht zum Rand hin stabilisiert und in eine kontinuierliche Bewegung eingebunden. Der Betrachterblick wird zwar auf der rechten Deckplattenhälfte nach unten geführt, doch geschieht dies nicht mit der aus der Albrechtstumba bekannten Konsequenz. Der Bewegung zum Fußende hin setzt der Bildhauer in der Pipanstumba mit dem zur Mitte springenden Hündchen eine Bewegung entgegen. Durch die Frontalität von Rupert Pipans Kopf, der nicht wie bei Albrecht im Tode zur Seite geneigt ist, wird die angedeutete Kreisbewegung nicht geschlossen, sondern aufgehalten und findet dort einen Endpunkt.

Ein Vergleich von Pipans- und Albrechtstumba kommt aber nicht nur zu diesen graduellen Unterschieden in einer prinzipiell verwandten Komposition und damit verbundenen Blickführung. Indem die Darstellung Rupert Pipans ein nicht abge-

[58] SCHÄFER 1982, 42.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0297-3
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

winkeltes Haupt und geöffnete Augen zeigt und das Relief der Figur als Positiv auf seinen Unterbau gesetzt erscheint, ist dem Werk gerade das fremd, was die Eigenart der Albrechtstumba ausmacht: nämlich die Einbettung der Grabfigur in eine Vertiefung, die an die Zurschaustellung des Toten im geöffneten Sarg erinnert. Die Deckplatte der Pipanstumba ist viel einfacher aufgebaut als die der Albrechtstumba: Sie hat kein vertieftes Innenfeld. Auf das Element, das in Straubing die oberste Rahmenleiste bildet, ist in Amberg das Hochrelief des Verstorbenen gesetzt. Die Art dieses Reliefs ist nahezu das Gegenteil des Reliefs des Straubinger Herzogsgrabmals. So befindet sich die Schräge – im Wesentlichen ein diagonal nach außen abfallendes Gesims – mit den darauf angebrachten Schriftbändern unterhalb des Niveaus der Figur. Allerdings wählte der Meister der Pipanstumba nicht die Lösung, die Peter Parler in der fast rundplastischen Grabfigur über dem blockartigen Tumbenkubus in der Ottokartumba im Prager Veitsdom gefunden hat. Was die Grabfigur Rupert Pipans betrifft, ist hier eine eindeutige Betonung des Standmotivs und des repräsentativen Ausdrucks auszumachen. Außer der Lagerung der Deckplatte in der Horizontalen, wie sie sich zwangsläufig bei einem Tumbengrabmal ergibt, ist nichts greifbar, was auf ein Liegen verweist. Zudem wird am Amberger Grabmal kein Leichentuch dargestellt. Stattdessen ist der Mantel Rupert Pipans zu sehen. Dieser umhüllt nahezu halbkreisförmig den Körper der Grabfigur, wodurch eine Vertiefung zur Mitte hin entsteht. Darin klingt die muldenartige Vertiefung der Albrechtstumba an. Im Bereich des Oberkörpers und Kopfes der Figur Rupert Pipans fehlt diese konkave Tiefenentwicklung zur Mitte hin. Aufgrund dieser Beobachtungen muss die Art der Darstellung Pipans klar von derjenigen Albrechts unterschieden werden. Das Motiv des Hineingelegtseins der Figur in eine Vertiefung, wie es in Straubing zu finden ist, kontrastiert mit dem Motiv des Stehens, das im Falle des pfalzgräflichen Grabmals ausgedrückt wird. Letzteres korrespondiert ganz offensichtlich mit den geöffneten Augen der Figur[39].

Die Figuren Rupert Pipans und Albrechts unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Körperlichkeit wesentlich. Das Mehr an körperlichem Volumen bei Rupert Pipan war für Ilona Schäfer Anlass, das Grabmal in eine Beziehung zu den Prager Tumbengrabmälern zu setzen[40]. Hinsichtlich der Plastizität der Grabfigur nimmt es eine Mittelstellung zwischen der Albrechtstumba und den Přemysliden-Grabmälern im Prager Veitsdom ein. Insgesamt ist die Pipanstumba plastischer durchgebildet als das Straubinger Herzogsgrabmal. Der Bildhauer des Amberger Grabmals schichtet die dargestellten Gegenstände nicht in feinen plastischen Differenzierungen übereinander, sondern ist um Klarheit der Formen bemüht. Nicht zuletzt trägt auch der einheitlich grau patinierte Sandstein mit seinen Verschattungen zum sehr plastischen Gesamteindruck der Deckplatte bei.

Eine markante Differenz zwischen der Formprägung der Deckplatte der Pipanstumba zu derjenigen der Albrechtstumba betrifft auch die Offenheit bzw. Geschlossenheit ihrer Gestaltung: Das Innenfeld der Albrechtstumba zeigt sich als ein mehr

[39] Daraus können jedoch keine verallgemeinernden Schlüsse gezogen werden, wie uns andere Grabmäler zeigen. Denn das Grabmal für Pfalzgraf Otto I. (* 24. August 1390; † 5. Juli 1461; reg. vom 3. Oktober 1410 bis zum 5. Juli 1461), den jüngsten Sohn Ruperts III. und damit den jüngsten Bruder Rupert Pipans, in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Mariä Himmelfahrt in Reichenbach am Regen in der Oberpfalz zeigt den Grabinhaber auf einem Löwen stehend, obwohl er die Augen geschlossen hat (Literatur: KFKC 1859, 127/128. – HAEUTLE 1870, 130. – BORGWARDT 1939, 72. – KLOSE 2002).

[40] SCHÄFER 1982, 42.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0298-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

oder weniger durch eine Rahmung geschlossenes Bildfeld, die Deckplatte der Pipanstumba dagegen als ein Arrangement einzelner Figuren, die nicht zu einer Einheit zusammengebunden sind. Das Schriftband hat der Meister der Pipanstumba – zumindest bei der Draufsicht – nicht in einer rahmenden Funktion eingesetzt, was auch mit seiner niedrigen Lage zusammenhängt.

Beim linken Engel fallen die in das Gewand gehüllten und in ihrer Körperlichkeit sich durchzeichnenden gekreuzten Beine auf, was an dasselbe Detail beim linken oberen Engel der Albrechtstumba erinnert. Dies kann aber nicht als Hinweis auf denselben Bildhauer gesehen werden. Eine Beschäftigung mit anderen Werken der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt, dass es sich hier nicht um ein Charakteristikum ausschließlich der Gestaltung der Pipans- und Albrechtstumba handelt, sondern um eine durchaus für diese und die nachfolgende Zeit typische Erscheinung. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf die als Fragmente erhaltenen Engel der Archivolte von Hans Multschers 1433 datierter und signierter Karg-Nische an der Westwand der Sakristei im Ulmer Münster[41] und die Engelsfiguren der Kapitelle in der ehemaligen Infirmeriekapelle, der so genannten Kreuzkapelle, im Stift (Zisterzienserkloster) Rein in der Steiermark, die wie der Bau selbst in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert werden[42].

Tumbenreliefs gibt es bei der Albrechtstumba nicht. Hier zeigt sich die Albrechtstumba als ein Werk, das vom bisher Bekannten zeitgenössischer Tumbengrabmäler völlig abweicht. Die Pipanstumba wirkt auch hier konventioneller als das Straubinger Werk.

In der Gestaltung des vertikalen Aufbaus, der Komposition der Deckplatte und ihren von den dargestellten Gegenständen ausgehenden Bewegungslinien sowie den Schriftrollen ist die Albrechtstumba eine Weiterentwicklung der Pipanstumba bzw. die Pipanstumba ein Rückgriff auf Traditionelles.

Karl Gröber hat 1924 das Tumbengrabmal für Rupert Pipan dem Meister der Albrechtstumba zugeschrieben[43] und Philipp Maria Halm sieht in ihm eine wesentliche Vorlage für die Albrechtstumba[44], worin ihm Walter Paatz und Wilhelm Pinder folgen:

In der Form der Klagetumba bedeutete dieses [Amberger] *Werk den Abschluss einer Entwicklung des 14. Jhs.*[45]. *– Dafür ist aber in Straubing auf Grund des Amberger Typus ein außerordentlich bedeutendes Werk entstanden, das Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren († 1395)* [sic!] *in der Karmeliterkirche*[46].

Auch Mathias Conrad führte jüngst wiederum die Albrechtstumba als Vergleichsbeispiel an und verwies, den Kunstdenkmälern Bayerns folgend, auf die Verwandtschaft der Reliefs der Tumbenwände zu den Darstellungen in Nabburg[47].

[41] PINDER 1924/1929, 259. – REINHARDT/ROTH 1997, 109–143; 111 (Abb. 1); Kat. 17 (306–311), 307, Abb. 17; 309, Abb. 17.3–5.

[42] BRUCHER 2000, 291 und Taf. 61.

[43] GRÖBER 1924, VI/VII.

[44] HALM 1926, 58/59: *Zwischen beiden Werken* [Aribotumba; Albrechtstumba] *steht ein drittes, das nicht weniger für die Lösung der Albrechtstumba von Einfluß gewesen sein dürfte, die Tumba des Pfalzgrafen Rupert Pipan* [...] *Immerhin wird man an eine Berücksichtigung der Pipan-Platte bei dem Entwurf der Herzog-Albrecht-Tumba denken dürfen, um so mehr, als auch die gedrehten Schriftbänder an der Amberger Platte bereits vorkommen* [...].

[45] PINDER 1924/1929, 181.

[46] PINDER 1924/1929, 181.

[47] CONRAD 1999, 21/22 und KDB 2/18 (1910), 39.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0299-7
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Eine weitere offenkundige stilistische Übereinstimmung ergibt sich zwischen den Reliefs der Tumbenwände der Pipanstumba und dem Relief einer Ölbergszene[48] gegenüber dem südöstlichen Eingang der Amberger Martinskirche am nördlichen Eckpfeiler der Westseite der Sakristei. Das Sandsteinrelief, das in den Kunstdenkmälern Bayerns in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird[49] und bisher bei der kunsthistorischen Einordnung der Pipanstumba unberücksichtigt blieb, trägt den Wappenschild der Familie Ruez oder Rutz, einer Amberger Bürgerfamilie.

Die Art der Rüstung Ruperts in Verbindung mit einem darüber getragenen Mantel begegnet ganz ähnlich bei einer Figur eines bartlosen hl. Königs (Kaspar). Die nur 17 cm hohe Alabasterskulptur befindet sich zusammen mit den Figuren der beiden anderen hll. Könige im Bayerischen Nationalmuseum München und wird in die Zeit um 1400 bis 1420 datiert[50]. Als Entstehungsort der Statuetten hat Georg Swarzenski den südwestdeutschen Raum vorgeschlagen, was von Philipp Maria Halm und Georg Lill übernommen wurde[51].

Um die auch von Adolf Feulner[52] in einem Atemzug genannten Tumbengrabmäler Rupert Pipans und Albrechts II. ein und demselben Meister zuzuschreiben, wie dies vor einem dreiviertel Jahrhundert Gröber tat, reicht das Motiv der ähnlichen, aber doch deutlich unterschiedlichen Schriftrollen nicht aus[53].

Aber selbst wenn der Meister der Pipanstumba mit dem Meister der Albrechtstumba zu identifizieren wäre, ist danach zu fragen, warum es sich dann – Gröber folgend – um eine Straubinger Werkstätte handeln soll, die das Pipans-Grabmal gefertigt hat. Immerhin lassen sich über die Herkunft des Meisters der Albrechtstumba nur begründete Vermutungen anstellen, die aus Straubing als Herkunftsort des Meisters wegführen[54]. Die stilistischen und konzeptionellen Unterschiede zwischen Albrechtstumba und Pipanstumba sind markant. Sicherlich sind sie zum Teil auch im unterschiedlichen Werkstoff, in dem die beiden Werke ausgeführt wurden, begründet. Halm hat die voneinander abweichenden Qualitäten der rotmarmornen Seeoner Aribotumba und der Pipanstumba durch das unterschiedliche Material erklärt[55]. Sandstein lässt sich nicht so fein bearbeiten wie Rotmarmor. Zudem ist es nicht möglich, ihn zu polieren. Da sich das Pipans-Grabmal und die Albrechtstumba in einigen Aspekten gravierend unterscheiden, gibt es berechtigte Vorbehalte, sie ein und demselben Meister zuzuschreiben. Doch stellt sich die Frage, inwieweit sich der Stil eines Bildhauers bzw. seiner Werkstatt als konstant oder gar kongruent erweist. Kein Œuvre eines spätmittelalterlichen Bildhauers zeichnet sich durch eine absolute Stilkongruenz seiner Werke aus. Stilistisch und hinsichtlich seiner Konzeption weicht das Pipans-Grabmal zu sehr von der Albrechtstumba ab, um es in ihre zeit-

[48] Das Relief ist 80 cm hoch und 90 cm breit.
[49] KDB 1/18 (1910), 102.
[50] Inventar-Nr. MA 1017–1019. Siehe HALM/LILL 1924, 48; 99 (Abb.)
[51] SWARZENSKI 1921, 198 und HALM/LILL 1924, 47/48 *(Schwaben im Allgemeinen)*.
[52] FEULNER/MÜLLER 1953, 243/244.
[53] GRÖBER 1924, VI/VII.
[54] HALM 1926, 63 spricht von einer Herkunft des Meisters der Albrechtstumba aus Salzburg. Jüngst konnte gezeigt werden, dass der Meister der Albrechtstumba zuvor das rotmarmorne Grabmal für Albrecht Nothaft († 31. Oktober 1380) in der ehemaligen Pfarrkirche St. Johannes und St. Emmeram in Oberköblitz in der Oberpfalz schuf (Gimmel 2005b, 152 und 157; 330/331 [Abb. 98–100]).
[55] HALM 1926, 58.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0300-3
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

liche Nähe rücken zu können, sollte es vom gleichen Meister stammen. Es müsste also deutlich vorher oder nachher entstanden sein, sollte es aus gleicher Hand stammen. Da allerdings andere Arbeiten, die dem Meister der Albrechtstumba zugeschrieben werden können (Grabmäler für Albrecht Nothaft in Oberköblitz, für Jakob Hinderkircher in Gars am Inn[56] und für Ulrich Kastenmayr in Straubing[57] der Albrechtstumba stilistisch wesentlich näher stehen als dem Pipans-Grabmal, ist die Zuschreibung an einen Meister auszuschließen.

Bisher hat man nie in Erwägung gezogen, die Pipanstumba zeitlich nach der Albrechtstumba anzusetzen. Vielmehr wird sie vor allem wegen ihres ‚aufgesetzten' Deckplattenreliefs und den mit Szenen geschmückten Tumbenwänden als ein Werk des ausgehenden 14. Jahrhunderts verstanden. Mit dem Bau der spätgotischen Martinskirche wurde – laut der an der Nordostecke des Chores erhaltenen Bauinschrift – erst (am 25. Mai) 1421 begonnen[58]. Der Chor wurde seit 1442 gewölbt und 1452 für Gottesdienste zum ersten Mal genutzt[59]. Ob es sich bei der Pipanstumba um ein älteres, für den Vorgängerbau der spätgotischen Martinskirche geschaffenes Werk oder aber um ein Nachfolgewerk der Albrechtstumba handelt, das vielleicht auch erst in den 20er oder 30er Jahren des 15. Jahrhunderts für den spätgotischen Hallenchor entstanden ist, muss offen bleiben.

Die stilistischen und formalen Beobachtungen sprechen dafür, dass Pipans- und Albrechtstumba nicht vom gleichen Meister stammen. Vielmehr bezieht sich der eine Meister kompositionell und motivisch auf das Werk des anderen. Ob es sich bei der Pipanstumba tatsächlich um ein Werk handelt, das vor der Albrechtstumba entstanden ist und das als Vorlage für sie zu bewerten ist, bleibt fraglich. Vielleicht lassen sich die motivischen Ähnlichkeiten zwischen Pipans- und Albrechtstumba dadurch erklären, dass dem Bildhauer des Tumbengrabmals für Rupert Pipan der Auftrag zuteil wurde, mit seinem Werk an die innovative Albrechtstumba anzuknüpfen und dabei einige Elemente in eine traditionellere Formensprache zu übersetzen. Möglich und nahe liegend wäre auch eine zeitgleiche Entstehung, in der die Bildhauer und Auftraggeber in einer Art Wettbewerbssituation sich gegenseitig zu überbieten versuchten. Dies würde bedeuten, dass sie gut über den Entstehungsprozess des anderen Grabmals informiert waren. Die Chronologie beider Grabmäler hängt nicht zuletzt von der Bewertung von Innovation und Tradition in der Grabmalsgestaltung durch die Auftraggeber ab. Die Pipanstumba ist ein der Albrechtstumba in mehreren Aspekten verwandtes Werk und zweifellos das Hauptwerk der Sepulkralskulptur dieser Zeit in der heutigen Oberpfalz. Die Ikonografie des Grabmals erweist sich in der Bezugnahme der christologischen und des marianischen Tumbenreliefs auf die Grabfigur der Deckplatte als vielschichtig. Dennoch erreicht das Grabmal für Rupert Pipan bildhauerisch im Detail nicht die Qualität der Albrechtstumba. Kompositionell und im Gesamtaufbau ist es ein aufwändig gestaltetes, komplexes Werk mit hohem Anspruch, das seinesgleichen sucht. Seine Vielansichtigkeit unterscheidet sich grundlegend von der Einansichtigkeit der Anlage des dadurch fortschrittlicheren niederbayerischen Herzogsgrabmals.

[56] Siehe GIMMEL 2006.
[57] Siehe GIMMEL 2007.
[58] Diese Inschriftentafel beurteilt DAMRICH 1985 50/51 als authentisch.
[59] DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991, 20. – Zur Baugeschichte siehe DAMRICH 1985, 48–64.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0301-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Anhang 1: Maßangaben und Bemerkungen zu den Tumbenreliefs

Maße der Tumbenreliefs nach heutigem Befund: Auferstehung Christi: Höhe: 85 cm; Breite: 103,5 cm. – Marientod: Höhe: 85 cm; Breite: 221,5 cm. – Kreuzabnahme Christi: Höhe: 86 cm; Breite: 94 cm. – Grablegung Christi: Höhe: 86 cm; Breite: 230 cm. – Breite der Tumbenreliefs, gemessen unterhalb der Deckplatte: Auferstehung Christi: 99 cm. – Marientod: 231. – Kreuzabnahme Christi: 94 cm. – Grablegung Christi: 225,5 cm.

Relieftiefe, gemessen von der Vorderkante der Bogen zum Reliefgrund:

Auferstehung Christi: 4 cm (oberhalb der Bogen), 6,5 cm (unterhalb der Bogen)

Marientod: 4 cm (oberhalb der Bogen), 13 cm (unterhalb der Bogen, gemessen zwischen der Figur des hl. Johannes und dem rechts von ihm stehenden Apostel); 18 cm (neben der Figur des hl. Petrus)

Kreuzabnahme Christi: 3,5 cm (oberhalb der Bogen), 8 cm (unterhalb der Bogen, gemessen über dem rechten Querbalken des Kreuzes)

Grablegung Christi: 4 cm (oberhalb der Bogen), 17,5 cm (unterhalb der Bogen, gemessen im mittleren Bereich der Szene), 12,5 cm (gemessen über der Figur des hl. Joseph)

Die vier Sandsteinblöcke des Kubus sind so aneinandergefügt, dass die Ecken jeweils aus den Blöcken der Stirnseiten gearbeitet sind. Der Block mit der Darstellung der Auferstehung Christi hat eine Tiefe von 30 cm (links) bzw. 28,5 cm (rechts). Nach einer 7 cm breiten Fuge, in der ein die volle Fugenbreite einnehmender, aufrecht stehender Ziegelstein eingefügt ist, schließt sich nach einer Fuge von 6 cm Breite der Block mit dem Marientod an. Dessen linke Partie mit einer Frauenfigur gehört wiederum zum Block, der die Stirnseite bildet. Dieser ist an beiden Seiten 30 cm tief. An der Ostseite folgt eine klar erkennbare, nur 3 cm breite Stossfuge. Die Kante des Stirnblocks ist hier ohne größere Ausbrüche im Originalzustand erhalten. Die zweite Fuge an der Grablegungsseite misst 4,5 cm. Diese Befunde, vor allem der eindeutige Befund an der Nordostecke, lassen vermuten, dass die Fugen ursprünglich weit weniger breit waren, als dies heute der Fall ist. Die etwa durch Ausbrüche bei der Versetzung hinter den Hochaltar bedingten breiteren Fugen wurden meist mit Backsteinen geschlossen. Vermutlich wurden diese verputzt, um den Wechsel im Werkstoff zu kaschieren. Backsteine treten auch an einigen Stellen der Lagerfuge zwischen Deckplatte und Kubus zutage. So etwa an der Grablegungsseite seitlich der Kreuzblume des siebten Bogens oder in der Fuge zwischen dem Block mit der Auferstehung und der Deckplatte. Der Block mit der Kreuzabnahme wurde wohl bei den Versetzungsarbeiten im oberen Bereich so stark beschädigt, dass die oberen Partien mit den Fialen und den Kreuzblumen heute fehlen. Auch hier wurden die Ausbrüche mit Ziegelsteinen aufgefüllt, um so eine waagrechte Abschlusskante der Kubusplatten zu schaffen.

Anhang 2: Beschädigungen und Ausbesserungen

Die Pipanstumba besitzt unzählbare Beschädigungen und Ausbesserungen, von denen hier nur die wichtigsten genannt werden können.

Die südwestliche Ecke der Deckplatte ist abgebrochen; an der Nordwestecke ist der Grund der Deckplatte in der Größe von 11 cm mal 3 bis 4 cm abgeplatzt; links

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0302-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

darüber hat der Stein im Bereich des Kopfkissens einen langen Riss; der Kopf des Engels auf der Schwertseite war abgebrochen und wurde wieder angefügt, die Nase dieses Engels fehlt; die Locke über der Stirn hat seit kurzem eine Ausbruchstelle; der Kopf der nordöstlichen Rahmenfigur war abgebrochen und wurde nicht fachmännisch wieder angebracht; von der Rahmenfigur an der Nordwestecke ist die Nase abgebrochen, die linke Wange ist stark beschädigt; die südöstliche Rahmenfigur hat am linken Kragen eine Ausbruchstelle, die Nase ist eine spätere Ergänzung; die letzte Windung der Inschrift hat seit kurzem zwei große Kerben; Grabfigur: die Spitze des Schuhs am linken Fuß wurde ergänzt, die linke obere Ecke des Hutes wurde ergänzt, die rechte obere Ecke des Hutes fehlt, die linke sowie rechte Partie des umgeschlagenen Mantels haben einige Ausbruchstellen; das Kissen hat seitlich des rechten Ohrenflügels eine Ausbruchstelle; eine Raute im rechten oberen Viertel des Schildes hat eine Ausbruchstelle; der Teil der Fahnenstange, der unterhalb der rechten Hand der Grabfigur ansetzt und bis zum Maul des Löwen reicht, fehlt gänzlich; Löwe: eine Zehe am linken Vorderlauf ist abgebrochen, zwei Zehen am rechten Hinterlauf haben Ausbruchstellen, der Leib hat seit kurzem drei parallel verlaufende Kerben; der Kopf und der linke Vorderlauf der Hundefigur fehlen, der Oberkörper des Hundes wurde aus Bruchstücken zusammengefügt; der Kopf des Hundes und der oben genannte, heute fehlende Teil der Fahnenstange sind noch auf Taf. 8 der KDB 2/16 (1909) abgebildet; an der Außenkante der Schildseite vier große Ausbesserungen; an der Außenkante der Kopfseite eine große Ausbesserung in einer Länge von 65 cm; an der Außenkante der Fahnenseite vier große Ausbesserungen; der an der Fußseite gelegene linke untere Teil der Deckplatte wurde ausgebessert.

Die Reliefs des Tumbenkubus sind allgemein in einem ruinösen Zustand. Dies betrifft nicht nur einzelne Partien der Figuren, sondern vor allem die unteren und oberen Partien der Steinblöcke. Im Einzelnen sind zu nennen:

Kreuzabnahme Christi: vom ersten Kielbogen von links wurde das untere Drittel des rechten Schenkel erneuert, der gesamte zweite Kielbogen von links wurde erneuert, hat jedoch erneut eine Ausbruchstelle in der Mitte des rechten Schenkels; an der Oberkante des vom Betrachter aus rechten Teils des Querbalkens des Kreuzes ist eine Partie ausgebessert; ein Finger der rechten Hand Christi fehlt; die Röhrenfalte neben der linken Hand Mariens hat seit kurzem eine Ausbruchstelle.

Grablegung Christi: am Gewand von Nikodemus ist der Ansatz der mittleren Röhrenfalte ausgebrochen; an der rechts von Nikodemus stehenden Frau fehlt seit kurzem der Ellbogen, der linke Unterarm und die darunter anschließende Gewandpartie haben Ausbruchstellen, Ausbrüche gibt es ferner an der mittleren Schüsselfalte sowie an der großen Röhrenfalte am linken Teil des Gewandes; der zweite Bogen von links hat eine große Ausbruchstelle; über der zweiten Konsole von links verläuft ein Sprung; die Kreuzblume des dritten Bogens wurde ausgebessert; am achten Bogen von links wurde die Kreuzblume erneuert, am neunten Bogen fehlen die Kreuzblume und die rechte obere Krabbe, wobei letztere in groben Formen ausgebessert wurde; eine größere Ausbruchstelle, die sich an den oberen Teil der Fuge zwischen Längs- und Stirnblock anschließt, wurde grob ausgebessert.

Auferstehung Christi: der mittlere Teil des Kreuzstabes Christi ist abgebrochen; die Schüsselfalte und eine Röhrenfalte am Gewand Christi haben Ausbruchstellen; die Figur am rechten Bildrand hat an der Stirn und den Haaren eine große und relativ tiefe halbkreisförmige Ausbruchstelle, die Partie auf Höhe des linken Ohrs ist verloren, zur Ecke hin ist über dem Kopf der gesamte Reliefgrund ausgebrochen,

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0303-1
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Ausbruchstelle an der linken Hand dieser Figur; die linke Eckfiale fehlt nahezu gänzlich; der linke Schenkel und die Kreuzblume des ersten Bogens fehlen, eine Krabbe am rechten Schenkel wurde erneuert; die Kreuzblume des zweiten Bogens ist erneuert; die rechte Eckfiale wurde ausgebessert.

Marientod: durch die Mitte des ersten Bogens von links verläuft ein Sprung, der sich vertikal nach unten durch die Frauenfigur fortsetzt; der Körper der Figur mit Weihrauchfass hat große Ausbruchstellen; der obere Teil des Aspergills fehlt; das Wolkenband Gottvaters hat vorderseitig eine Ausbruchstelle; die dem Betrachter zugewandte linke vordere Ecke des Missales ist abgebrochen; rechter Schenkel des zweiten Bogens von rechts ist stark beschädigt.

Für die vielen Ausbesserungen wurden unterschiedliche Werkstoffe verwendet, was darauf schließen lässt, dass diese auf mehrere, in zeitlichem Abstand zueinander erfolgte Maßnahmen zurückzuführen sind.

Literatur

AMBRONN u. a. 1984: Karl-Otto AMBRONN u. a. (Hg.), Amberg 1034–1984. Aus tausend Jahren Stadtgeschichte. Ausstellung des Stadtarchivs Amberg und der Stadt Amberg in den Rathaussälen zu Amberg aus Anlaß der 950-Jahrfeier der Stadt Amberg (Katalog Ausstellung Amberg 1984), Amberg 1984.

BATZL 1959: Heribert BATZL, St. Martin/Amberg, München/Zürich 1959.

BAUCH 1976: Kurt BAUCH, Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1976.

BORGWARDT 1939: Ernst BORGWARDT, Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland (Dissertation Universität Freiburg im Breisgau), Freiburg im Breisgau 1939.

BRÄUTIGAM 1989: Günther BRÄUTIGAM, Bildwerke des Spätmittelalters. Der Bürger als Auftraggeber – der Künstler als Bürger, in: Das Schatzhaus der deutschen Geschichte, Herrsching 1989, 199–225.

BRUCHER 2000: Günter BRUCHER (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2: Gotik, München/London/New York 2000.

CONRAD 1997a: Mathias CONRAD, Tumba des Rupert Pipan in der Amberger Martinskirche, in: Amberg-Information 6 (1997), 27–31.

CONRAD 1997b: Mathias CONRAD, St. Wenzel an der Sulzbacher Stadtpfarrkirche, in: Amberg-Information 9 (1997), 17–21.

CONRAD 1999a: Mathias CONRAD, Tumba des Rupert Pipan in der Amberger Martinskirche, in: Der Eisengau 11 (1999), 18–22.

CONRAD 1999b: Mathias CONRAD, St. Wenzel an der Sulzbacher Stadtpfarrkirche, in: Der Eisengau 11 (1999), 76–79.

DAMRICH 1985: Nicola DAMRICH, Die Kirche St. Martin in Amberg/Oberpfalz (Magisterarbeit Universität München), München 1985.

DAUSCH/LUDERBÖCK: Ernst DAUSCH/Xaver LUDERBÖCK, Kirchen der Stadt Nabburg, Regensburg ^{3}2006.

DEHIO Regensburg und die Oberpfalz 1991: Jolanda DREXLER/Achim HUBEL, Regensburg und die Oberpfalz (Georg DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern, Bd. 5), Darmstadt 1991.

DETTELBACHER 1993: Werner DETTELBACHER, Oberpfalz. Bayerischer Wald. Niederbayern. Regensburg und nordöstliches Bayern. Kunst, Kultur und Landschaft, Köln ^{8}1993.

FAJT 2006: Jiří FAJT, Die Oberpfalz – ein neues Land jenseits des böhmischen Waldes, in: DERS. (Hg.), Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxem-

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0304-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

burg 1310–1437 (Katalog Ausstellung New York/Prag 2005/2006), München/Berlin 2006, 326–335.

FEULNER/MÜLLER 1953: Adolf FEULNER/Theodor MÜLLER, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953.

FRANZIUS 1955: Walther FRANZIUS, Das mittelalterliche Grabmal in Frankreich. Die Grabmalstypen im 12. und 13. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Bedeutung (Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Maschinenschrift), Tübingen 1955.

FRÜNDT 1978: Edith FRÜNDT, Zwei Prophetenköpfe vom Schönen Brunnen in Nürnberg, um 1390, in: Anton LEGNER (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern (Katalog Ausstellung Köln 1978, Bd. 1), Köln 1978, 369; 369 (Abb.).

FUCHS 1998: Friedrich FUCHS, Regensburg. Spiegelungen der Gotik aus Prag und Böhmen, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám Prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc. (Gotik in Westböhmen. Ein Sammelband der Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums zum 70. Geburtstag von Prof. Jaromír Homolka), Prag 1998, 202–214.

GIMMEL 2005a: Rainer Alexander GIMMEL, Ewiges Herzogsamt – vergängliches Erdenleben: Das Grabmal Herzog Albrechts II. von Straubing-Holland in der Straubinger Karmelitenkirche, in: Alfons HUBER/Johannes PRAMMER, (Hg.), 650 Jahre Herzogtum Niederbayern-Straubing-Holland. Vortragsreihe, Straubing 2005, 277–319.

GIMMEL 2005b: Rainer Alexander GIMMEL, Meisterwerke spätgotischer Sepulkralskulptur: Studien zu den Tumbengrabmälern für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland in der Karmelitenkirche in Straubing und für Pfalzgraf Aribo I. von Bayern in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Seeon, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 106 (2004), Straubing 2005, 53–378.

GIMMEL 2006: Rainer Alexander GIMMEL, Der beraubte Propst: Die Deckplatte des Tumbengrabmals für Jakob Hinderkircher in der ehemaligen Augustinerchorherrenstiftskirche in Gars am Inn, in: Heimat am Inn. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur des Wasserburger Landes; Jahrbuch des Heimatvereins (Historischer Verein) e.V. Wasserburg am Inn und Umgebung 24/25 (2004/2005), Wasserburg 2006, 139–164.

GIMMEL 2007: Rainer Alexander GIMMEL, „vivit et non vivit". Das Grabmal für Ulrich Kastenmayr in der Straubinger Pfarrkirche St. Jakob, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 108 (2006), Straubing 2007 (in Vorbereitung).

GOLITSCHEK/LUTSCH: Josef von GOLITSCHEK/Hans LUTSCH, Schlesien. Kunstdenkmäler, Bd. 1 (Bildband), Würzburg 2001.

GRÖBER 1924: Karl GRÖBER, Die Plastik in der Oberpfalz, Augsburg 1924.

HAEUTLE 1870: Christian HAEUTLE, Genealogie des erlauchten Stammhauses Wittelsbach, München 1870.

HALM 1926: Philipp Maria HALM, Die spätgotische Grabplastik Straubings und ihre Beziehungen zu Salzburg, in: DERS., Studien zur süddeutschen Plastik, Bd. 1, Augsburg 1926, 46–101.

HALM/LILL 1924: Philipp Maria HALM/Georg LILL, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, 1. Abteilung: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450 (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 13), Augsburg 1924.

HARTMANN 1941: Rolf HARTMANN, Passauer Plastik im ausgehenden Mittelalter, München 1941.

HOMOLKA 1978: Jaromír HOMOLKA, Hl. Wenzel, in: Anton LEGNER (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern (Katalog Ausstellung Köln 1978, Bd. 2), Köln 1978, 653.

HUBEL 1978: Achim HUBEL, Regensburg, Dom, Westportal, in: Anton LEGNER (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern (Katalog Ausstellung Köln 1978, Bd. 1), Köln 1978, 389–392.

HUBMANN 1841: Johann Georg HUBMANN, Pfalzgraf Rupert Pipan, Amberg 1841.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0305-2
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

KDB 2/16 (1909): Felix MADER, Stadt Amberg (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. 2: Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg, Teil 16), München 1909.

KDB 2/19 (1910): Georg HAGER, Bezirksamt Sulzbach (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. 2: Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg, Teil 19), München 1910.

KFKC: Kalender für katholische Christen, Sulzbach (Jahrgänge 1843, 1845 und 1857).

KLOSE 2002: Josef KLOSE, Ehemalige Benediktinerabtei Reichenbach, Regensburg [6]2002.

MAYR 1972: Vincent MAYR, Studien zur Sepulkralplastik in Rotmarmor im bayerisch-österreichischen Raum 1360–1460 (Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1970), Bamberg 1972.

MÜLLER 1950: Theodor MÜLLER (Hg.), Alte bairische Bildhauer. Vom Erminoldmeister bis Hans Leinberger, München 1950.

PAATZ 1956: Walter PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956.

PINDER 1924/1929: Wilhelm PINDER, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft, 2 Bde.), Potsdam 1924/1929.

PINDER 1937: Wilhelm PINDER, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1937.

REGLER 1968: Rudolf REGLER, Gotische Passionskunst in Amberg. Meister-Darstellungen in St. Martin, in: Amberger Volksblatt: Heimatzeitung für den Stadt- und Landkreis Amberg vom 6. April 1968, 19/20.

REINERS 1943: Heribert REINERS, Burgundisch-Alemannische Plastik, Straßburg 1943.

REINHARDT/ROTH 1997: Brigitte REINHARDT/Michael ROTH (Hg.), Hans MULTSCHER. Bildhauer der Spätgotik in Ulm (Katalog Ausstellung Ulm 1997), Ulm 1997.

SCHÄFER 1982: Ilona SCHÄFER, Studien zu den spätgotischen Grabdenkmälern in Straubing (unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Regensburg), Regensburg 1982.

SCHÄFER 1989: Werner SCHÄFER, Straubings große Grabdenkmäler, in: Peter MORSBACH (Hg.) 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg, München u. a. 1989, 311–321.

SCHMIDT 1984: Otto SCHMIDT, Die Basilika St. Martin, in: AMBRONN u. a. 1984, 65–378.

SCHNELL 1962: Hugo SCHNELL, Amberg, München/Zürich [2]1962.

SCHÖLLER 1995: Wolfgang SCHÖLLER, Die französische Königskathedrale. Revision eines Topos, in: Hans Rudolf MEIER u. a. (Hg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995, 213–226.

SCHRÖTTER 1898: Georg SCHRÖTTER, Ruprecht von der Pfalz. Deutscher König, in: Das Bayerland 9 (1898), 149–152, 160–162, 175–177.

SCHULTES 2000: Lothar SCHULTES, Grabmal Herzog Ernsts des Eisernen, in: BRUCHER 2000, 395; 94 (Taf.).

SIGHART 1862a: Joachim SIGHART, Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1862.

SIGHART 1862b: Joachim SIGHART, Kunst und Geschichtsdenkmale, in: Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern, Bd. 2: Oberfalz und Regensburg, Schwaben und Neuburg, Teil 1, München 1862, 143–164.

STAFSKI 1978: Heinz STAFSKI, Hl. Wenzel, in: Anton LEGNER (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern (Katalog Ausstellung Köln 1978, Bd. 1), Köln 1978, 364; 364 (Abb.).

SWARZENSKI 1921: GEORG SWARZENSKI, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch 1 (1921), 167–213.

VOLKERT 1984: Wilhelm VOLKERT, Amberg und die Kurfürsten von der Pfalz, in: AMBRONN u.a. 1984, 61–74.

WAGNER 2002: Myriam WAGNER, Die Grabplatte des Ulrich Kastenmayr in der Kirche St. Jakob und Tiburtius in Straubing (unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Passau), Passau 2002.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0306-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

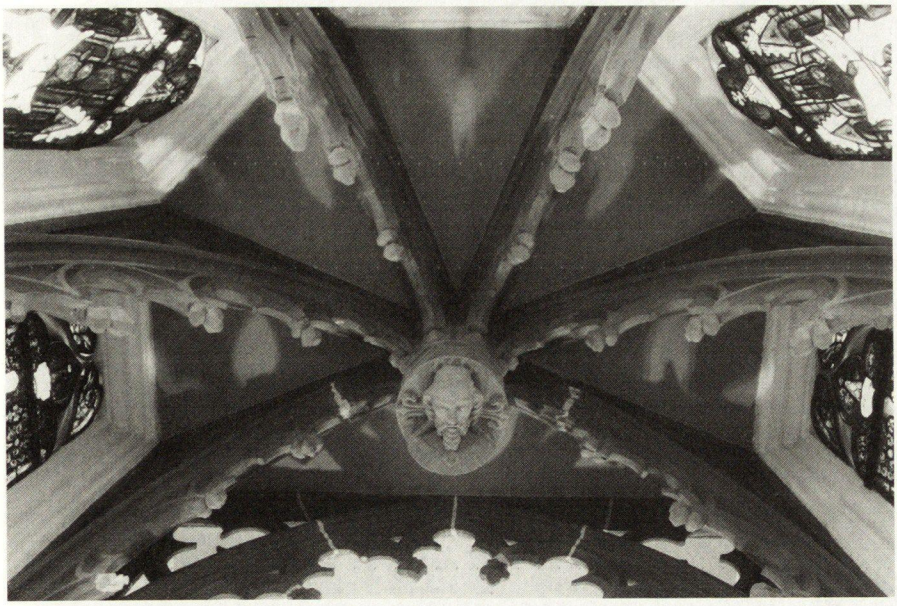

Abb. 1: Hauskapelle der Pfalzgrafen

Abb. 2: Schlussstein mit Christuskopf

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0307-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

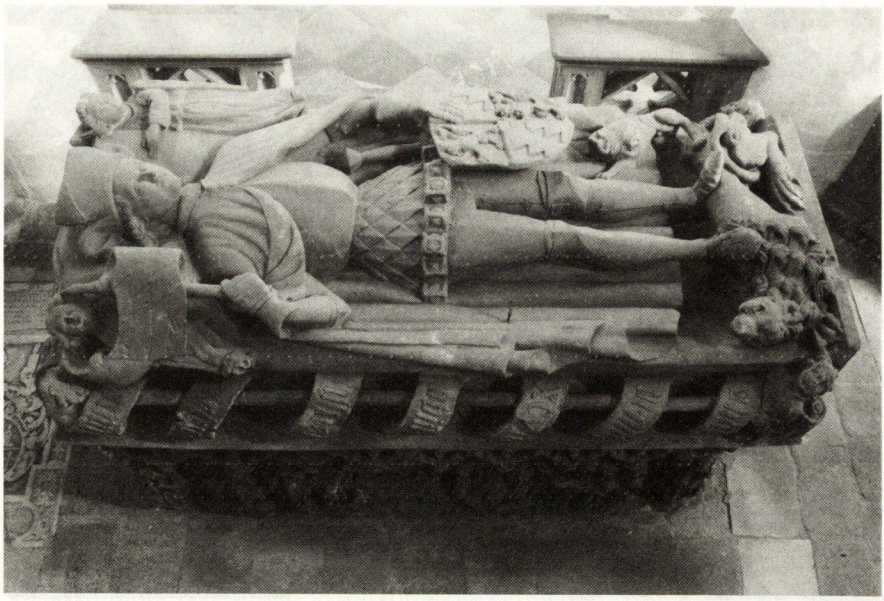

Abb. 3: Gesamtansicht von Westen

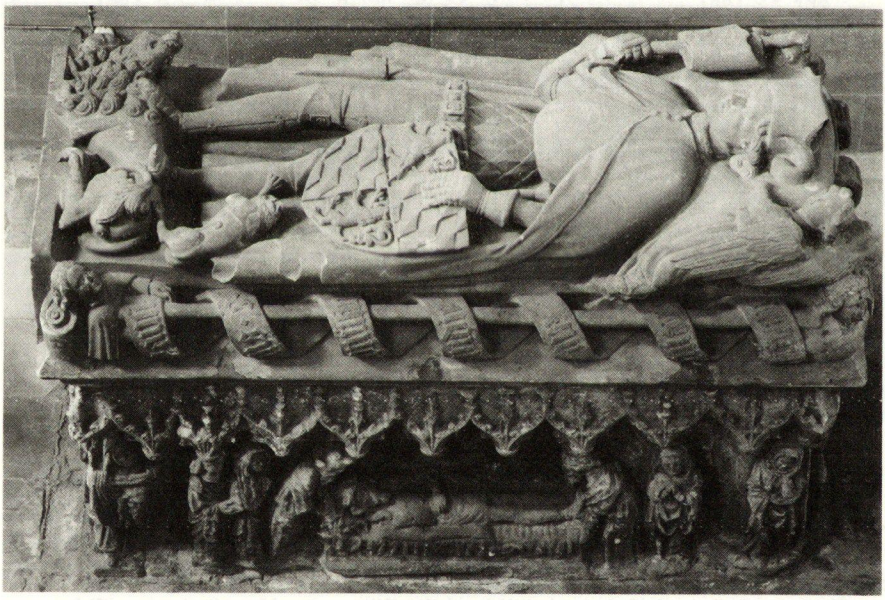

Abb. 4: Gesamtansicht von Osten

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0308-0
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 5: Seitenansicht von Osten

Abb. 6: Rahmenfigur an der Südostecke

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0309-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 7: Rahmenfigur an der Nordostecke

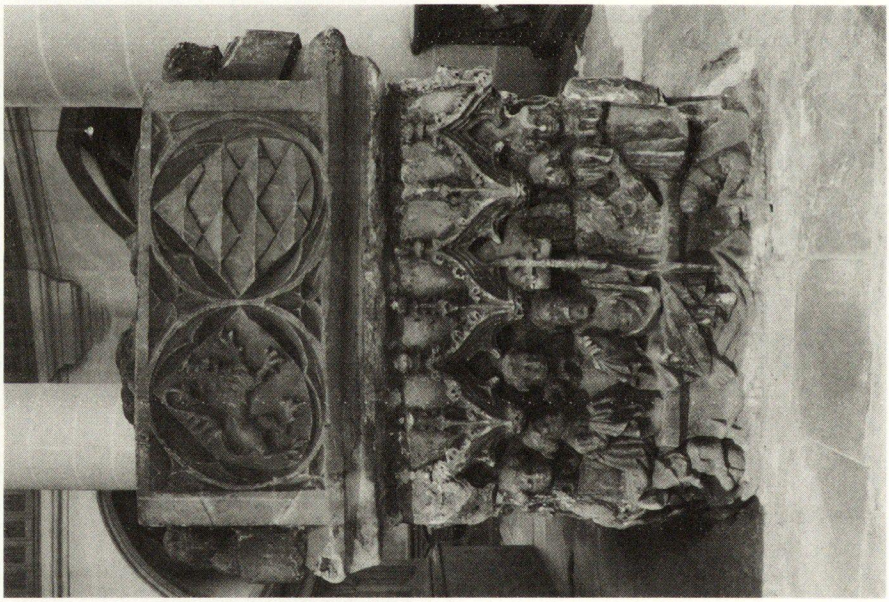

Abb. 8: Seitenansicht von Süden

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0310-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 9: Kopf und Schulterbereich der Grabfigur, frontale Ansicht

Abb. 10: Kopf und Schulterbereich der Grabfigur, Seitenansicht

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0311-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 11: Gesicht der Grabfigur, Seitenansicht

Abb. 12: Grabfigur Ruperts, rechte Hand

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0312-1
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 13: Grabfigur Ruperts, linke Hand

Abb. 14: linke Engelsfigur

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0313-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 15: rechte Engelsfigur

Abb. 16: Kopf der linken Engelsfigur

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0314-2
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 17: Kopf der rechten Engelsfigur

Abb. 18: Löwenfigur von Westen

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0315-8
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 19: Kopf und Mähne der Löwenfigur

Abb. 20: Hundefigur und Hinterteil der Löwenfigur

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0316-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 21: Kreuzabnahme Christi

Abb. 22: Auferstehung Christi

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0317-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 23: Marientod, vier Apostel

Abb. 24: Detail der fragmentarisch erhaltenen Ecklösung des Kubus

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0318-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

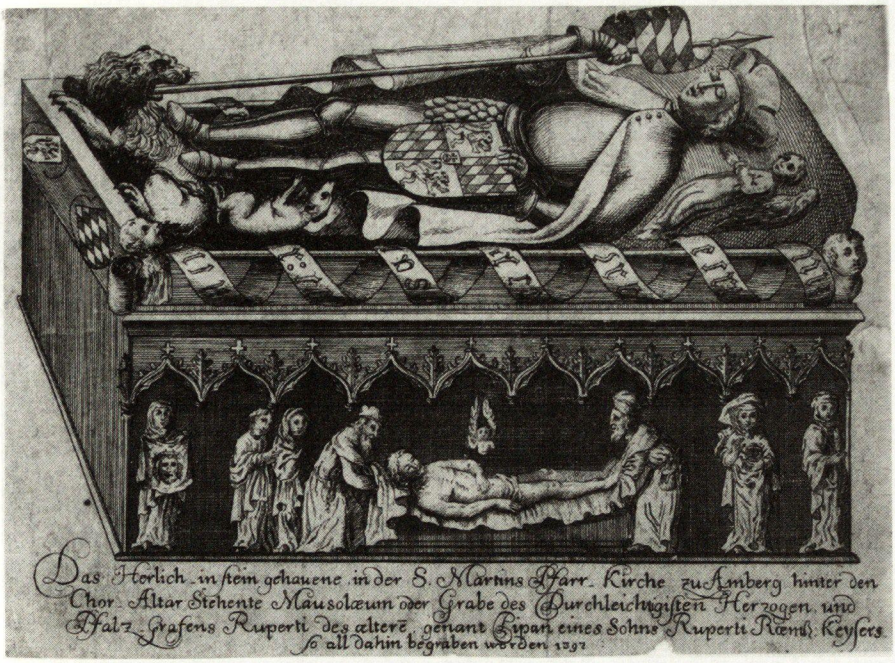

Abb. 25: Stich der Pipanstumba im Amberger Stadtmuseum

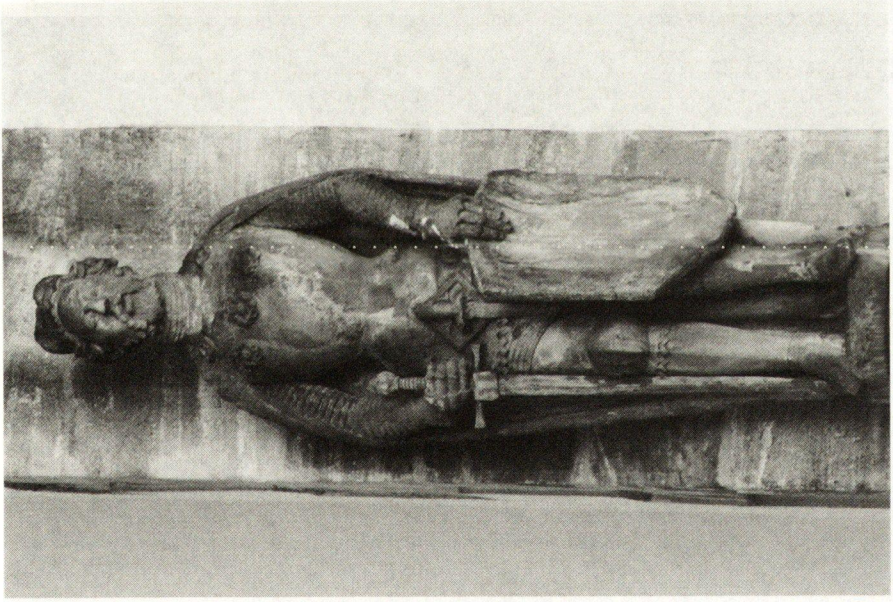

Abb. 26: Figur des hl. Wenzel in Sulzbach

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0319-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Abb. 27: Relief der Kreuzabnahme und Grablegung Christi in Nabburg

Abb. 28: Kopf des Gekreuzigten in Nabburg

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01741-0320-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg