

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt
und der Universität Osnabrück

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

2012-2015

Kassel, ehemals Klosterkirche Ahnaberg

Ahnaberger Altar, zwischen 1420-1440

Heute Hessisches Landesmuseum Kassel



<http://www.bildindex.de/document/obj20365024>

Bearbeitet von: Karina Steege
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-35010](http://nbn:de:bsz:16-artdok-35010)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3501>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Kassel

Ortsname	Kassel
Ortsteil	
Landkreis	Kassel
Bauwerkname	Kirche des Klosters Ahnaberg
Funktion des Gebäudes	<p>Klosterkirche</p> <p>Zwischen 1140 und 1148 durch Landgräfin Hedwig von Thüringen und ihren Sohn Graf Heinrich Raspe II. von Gudensberg als Doppelkonvent nach der Augustinerregel gestiftet, um 1154 oder 1184 wohl Auflösung des Doppelkonventes, fortan mit Chorfrauen besetzt, Ende des 15. Jahrhunderts und Anfang des 16. Jahrhundert wurde das Kloster neu erbaut, im Zuge der Einführung der Reformation durch Landgraf Philipp I. von Hessen wurde das Kloster im Jahre 1527 aufgehoben und diente fortan als Pferdestall, zwischen 1763 und 1879 wurde es als Kaserne genutzt, ehe es 1879 schließlich abgebrochen wurde (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 132-140; Dehio Hessen 1975, S. 448; Richter 2001, S. 74).</p>
Träger des Bauwerks	Augustinerinnen, Prämonstratenserinnen
Objektname	Ahnaberger Altar
Typus	Gemaltes Flügelretabel
Gattung	Tafelmalerei
Status	Erhalten, restauriert
Standort(e) in der Kirche	Sofern das Retabel tatsächlich für den 1359 erstmals erwähnten Altar des Heiligen Kreuzes bestimmt gewesen ist, wäre ein Standort vor dem Lettner anzunehmen (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 135).
Altar und Altarfunktion	Womöglich war das Retabel für den 1359 erstmals erwähnten Altar des Heiligen Kreuzes bestimmt (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 135; Altdeutsche Malerei 1997, S. 137).
Datierung	Spätgotisch (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138); um 1406 (Meier 1921, S. 22); 1. Viertel des 15. Jahrhunderts (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99); um 1410/20 (Wesenberg 1938, S. 25; Kiesow 1988, S. 54); 1420/30 (Herzog 1966, Abb. 30/31; Herzog 1969, S. 77; Pilz 1970, S. 287; Krüger 2001, S. 74); um 1430 (Kempfer 1973, S. 7); um 1430/40 (Richter 2001, S. 10 und S. 74; Hartweg 2010, S. 165); um 1435/40 (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 160; Hartweg 2010, S. 177 und S. 279); um

	1430/40 (Schmidberger 2001, S. 10); um 1500 (Heinemeyer 1983, S. 131f.); 1501 (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, Taf. 88; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138); 1420-1440 ¹
Größe	<p><u>Außenseite, linker Flügel:</u> 96,5 cm Höhe (links) bzw. 96 cm Höhe (rechts) x 62,5 cm Breite (unten wie oben) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Außenseite, rechter Flügel:</u> 96 cm Höhe (links) bzw. 95,5 cm Höhe (rechts) x 62,5 cm Breite (unten) bzw. 62 cm Breite (oben) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Innenseite, linker Flügel:</u> 96 cm Höhe (links) bzw. 96,5 cm Höhe (rechts) x 62,5 cm Breite (unten wie oben) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Innenseite, rechter Flügel:</u> 96 cm Höhe (links) bzw. 96,5 cm Höhe (rechts) x 62,5 cm Breite (unten wie oben) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Rahmen der Flügel:</u> 16 cm Breite (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Mitteltafel:</u> 95 cm Höhe (links) bzw. 94,5 cm Höhe (rechts) x 140 cm Breite (unten) bzw. 139,5 cm Breite (oben) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Hartweg 2010, S. 165, Anm. 443)</p> <p><u>Rahmen der Mitteltafel:</u> 18 bis 19 cm Breite (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p> <p><u>Predella:</u> 37,3 cm Höhe (links wie rechts) x 185,2 cm Breite oben und 167,3 cm Breite unten x 35 cm Tiefe (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Krüger 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 177)</p> <p>Allseitig originale Nutrahmung, so dass sämtliche Angaben zum Bildträger die lichten Breiten und Höhen umfassen (Herzog 1969, S. 77; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134)</p>
Material / Technik	<p><u>Erste Schauseite, Flügel:</u> Nadelholz, 3 bis 4 Bretter in senkrechter Folge, Brettstärke 2 cm (Linker Flügel); 3 bis 4 Bretter in senkrechter Folge, Brettstärke 1,9 cm (Rechter Flügel) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); mit Leinwand überzogen, roter mit goldenen stilisierten Blumen verzierter Grund, Temperamalerei (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Wesenberg 1938, S. 16; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134f. und S. 137; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 165)</p> <p><u>Zweite Schauseite, Flügel:</u> Nadelholz, mit Leinwand überzogen, mit einem Goldgrund versehen, partiell versilbert und vergoldet, Temperamalerei (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Dannenberg 1929, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134f.; Hartweg 2010, S. 165)</p> <p><u>Mittleres Bildfeld:</u></p>

¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>Eichen-, Nadel- und Buchenholz, 6 Bretter in senkrechter Folge v.l.n.r.: 2 Eichenholzbretter, 2 Nadelholzbretter, 1 Buchen- und 1 Eichenholzbrett, Brettstärke 1,9 cm (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Hartweg 2010, S. 165, Anm. 443), mit Leinwand überzogen, mit einem Goldgrund versehen, partiell versilbert und vergoldet, Temperamalerei (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Dannenberg 1929, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134f.; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 165)</p> <p><u>Predella:</u> Nadelholz, mit Leinwand überzogen, roter mit silbernen stilisierten Blumen verzierter Grund, partiell vergoldet, Temperamalerei (BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Dannenberg 1929, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134f.; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 165, Anm. 443)</p>
Ikonographie ^(*)	<p><u>Erste Schauseite:</u> Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und Darbringung im Tempel</p> <p><u>Zweite Schauseite:</u> Gebet am Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und Pfingstwunder</p> <p><u>Predella:</u> Christus als Weltenrichter, flankiert von Heiligen</p>
Künstler	<p>Meister des Ahnaberger Altares² (Herzog 1966, 20. Seite; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Richter 2001, S. 74); Werkstatt des Rauschenberger Altares (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99f.)</p> <p>Womöglich übernahm der Meister des Ahnaberger Altares die Werkstatt des Meisters des Rauschenberger Altares, denn neben stilistischen Bezügen und motivischen Entlehnungen gleichen sich auch die Punzierungen der Nimben, was darauf hinweisen könnte, dass dasselbe Formenrepertoire und dasselbe Arbeitsmaterial benutzt wurde (Altdeutsche Malerei 1997, S. 156, Anm. 33).</p> <p>Die auffallenden stilistischen Divergenzen zwischen den Außen- und Innenseiten der Flügel des Ahnaberger Altares verweisen nicht zwangsläufig auf zwei verschiedene Künstler, vielmehr zeigt sich dort anschaulich die verschiedene Behandlungsweise der liturgisch unterschiedlichen Funktionen dienenden Schauseiten (Brockmann 1927, S. 20f.). Tatsächlich war es im konventionellen Werkstattgebrauch durchaus üblich die Außen- und Innenflügel sowie die Mitteltafel ihrer jeweiligen Bedeutung entsprechend auch hinsichtlich ihres qualitativen Aufwandes voneinander zu differenzieren. Während die Werktagsseiten oftmals schlichter ausgeführt und zuweilen sogar flüchtiger ausgearbeitet wurden, widmeten sich die ausführenden Maler den Festtagsseiten mit besonderer Sorgfalt, die sich etwa in dem prachtvolleren Kolorit und in dem Goldgrund niederschlägt (KS).</p> <p>Überdies können die augenscheinlichen Abweichungen auch mit dem Umstand begründet werden, dass die Außenseiten nachweislich zu großen Teilen übermalt sind (Herzog 1966, 19. Seite; Kempfer 1971, S. 81; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136), so</p>

² **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	dass stilistische Untersuchungen nur eingeschränkt vorgenommen werden können (KS).
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ,Einflüsse'	<p>Westfälische und niedersächsische Einflüsse³ (Meier 1921, S. 22; Wesenberg 1938, S. 16f. und S. 22; Herzog 1966, 20. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Kempfer 1971, S. 83f., S. 86 und S. 88; Kempfer 1973, S. 45; o.A. 1973, S. 284; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 279); mittelrheinische Einflüsse⁴ (Meier 1921, S. 22; Brockmann 1927, S. 13 und S. 20; Wesenberg 1938, S. 22ff.); thüringische Einflüsse⁵ (Meier 1921, S. 44; Wesenberg 1938, S. 24; Altdeutsche Malerei 1997, S. 157); hessisch⁶ (Meier 1921, S. 22; Wesenberg 1938, S. 16 und S. 22; Herzog 1966, 20. Seite; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99; Pilz 1970, S. 287; Gmelin 1987, S. 591; Kiesow 1988, S. 54; Altdeutsche Malerei 1997, S. 161); niedersächsisch⁷ (Meier 1921, S. 22; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 177), südniedersächsisch (Herzog 1969, S. 77; Kempfer 1971, S. 88). Die Diskussion um eine Lokalisierung der Werkstatt ist noch nicht abgeschlossen (KS).</p> <p>Die kunsthistorische Forschung zeigte ein Geflecht von kompositorischen, formalen, farblichen und motivischen Bezügen zwischen einigen westfälischen, niedersächsischen und hessischen Altären auf (Meier 1921, S. 23ff.; Kempfer 1971, S. 81ff.; Kempfer 1973, S. 7f.; Kiesow 1988, S. 54), als deren gemeinsame Anregung zumeist Conrad von Soest bezeichnet wird (Meier 1921, S. 23, S. 61, S. 63 und S. 67; Wesenberg 1938, S. 22; Kempfer 1971, S. 83f.; Kempfer 1973, S. 46; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134). Wahrscheinlich suchten die seinerzeit tätigen Künstler die Altäre Conrads von Soest – womöglich auf unmittelbare Instruktion der jeweiligen Auftraggeber – explizit vor Ort auf, um diese in Nachzeichnungen zu dokumentieren, so dass sie entsprechend weite Verbreitung gefunden haben (Meier 1921, S. 61f., S. 63 und S. 65; Kempfer 1973, S. 46).</p> <p>Direkte und indirekte Einflüsse des Meisters des Netzer Altares, Meister Bertrams von Minden (Kempfer 1973, S. 8; Altdeutsche Malerei 1997, S. 150), des Meisters des Jacobi-Altares, Conrads von Soest, des Meisters der Goldenen Tafel, des Meisters des Lamberti-Altares (Herzog 1966, 20. Seite; Kempfer 1971, S. 83; Kempfer 1973, S. 8; Altdeutsche Malerei 1997, S. 150), des Meisters des Barfüßer-Altares (Meier 1921, S. 23; Herzog 1966, 20. Seite; Kempfer 1973, S. 8; Altdeutsche Malerei 1997, S. 150) seien dabei an den Meister des Rauschenberger Altares vermittelt worden, der besonders nachhaltig auf den Meister des Ahnaberger Altares eingewirkt habe (Wesenberg 1938, S. 16-22; Kempfer 1971, S. 81-89.; Kempfer 1973, S. 8 und S. 42).</p> <p>Während zunächst die besondere Beeinflussung des Meisters des Ahnaberger Altares durch den niedersächsischen Kunstkreis auf die beträchtliche Anzahl der niedersächsischen Altäre zurückgeführt wurde (Wesenberg 1938, S. 22), legte die Stiftung durch das Ehepaar aus Braunschweig-Lüneburg und Hessen</p>

³ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁴ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁵ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁶ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁷ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>zuweilen die Annahme nahe, dass ein Künstler aus dem südniedersächsischen Raum beauftragt worden ist, der notwendigerweise vor allem niedersächsische Einflüsse verarbeitete (Kempfer 1971, S. 86 und S. 88; Herzog 1969, S. 77).</p> <p>Jüngst wurde jedoch festgestellt, dass der Rauschenberger und Ahnaberger Altar weitaus fortschrittlicher als etwa die Werke aus Göttinger Werkstätten anmuten, so dass eine direkte Beeinflussung wiederum in Zweifel gezogen wurde (Gast 2005, S. 434f., Anm. 60). Da Otto der Einäugige von Braunschweig-Lüneburg und seine Gemahlin Landgräfin Agnes von Hessen aber auch an der Auftragsvergabe des 1424 entstandenen Göttinger Barfüßerretabels beteiligt waren (Hartweg 2010, S. 55 und S. 165), darf erwogen werden, dass diese dem Kloster Ahnaberg explizit ein stilistisch ähnliches Altarwerk zu stiften wünschten (KS).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Die ältere kunsthistorische Forschung interpretierte die an den geschweiften Enden der Predella angebrachten Wappen fälschlicherweise als Hinweis auf eine Auftraggeberschaft durch Landgraf Wilhelm I. von Hessen und dessen Gemahlin Anna von Braunschweig (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Heinemeyer 1983, S. 132); da deren Tochter Anna seit 1493 dem Kloster Ahnaberg angehörte, erschien die Annahme zunächst naheliegend, dass der hessische Landgraf das Retabel anlässlich ihrer Einkleidung 1501 stiftete (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 137f.), tatsächlich ist das Retabel aber weitaus früher zu datieren (KS).</p> <p>Anhand der Wappen erweist sich das Retabel als Stiftung Ottos des Einäugigen von Braunschweig-Lüneburg und seiner Gemahlin Landgräfin Agnes von Hessen⁸ (Meier 1921, S. 22 und S. 70; Dehio 1930, S. 199; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Kempfer 1971, S. 82; Gmelin 1987, S. 591; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 165 und S. 279).</p> <p>Ob die Auftraggeber bei der Konzeption des Bildprogramms konkrete Forderungen stellten, kann zwar lediglich vermutet werden, jedoch könnte die Auswahl der Heiligen auf der Predella tatsächlich auf eine unmittelbare Einflussnahme verweisen, da die Wiedergabe der Hl. Elisabeth zuweilen als Referenz an die früh verstorbene älteste Tochter Elisabeth von Herzog Otto dem Einäugigen bewertet wurde (Hartweg 2010, S. 55). Zweifelsohne wurde die Hl. Elisabeth aber vornehmlich als Landespatronin Hessens zur Darstellung gebracht (Heinemeyer 1983, S. 74 und S. 132; Altdeutsche Malerei 1997, S. 152; Richter 2001, S. 74).</p> <p><u>Stifterportraits:</u> Die Hauptpersonen der Darstellung seien vermutlich Portraits des Stifters und seiner Familie; die Kinder womöglich nachträglich ergänzt (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138); bei dieser Behauptung bleibt undefiniert, welche Darstellungen überhaupt gemeint sind; überdies widersprechen die schematischen</p>

	Gesichtstypen derlei Mutmaßungen (KS).
Zeitpunkt der Stiftung	Dass das Retabel womöglich anlässlich der Vermählung Ottos des Einäugigen von Braunschweig-Lüneburg und Landgräfin Agnes von Hessen im Jahre 1406 in Auftrag gegeben wurde (Meier 1921, S. 22 und S. 70; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Kempfer 1971, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136; Hartweg 2010, S. 177, Anm. 483), ist wahrscheinlich zu überdenken, da die zeitliche Distanz zwischen Auftragsvergabe und Ausführung recht groß wäre (KS).
Wappen	Die Wappen sind jeweils an den geschweiften Enden der Predella angebracht und in Allianz einander zugeneigt (KS). <u>Predella, links:</u> Braunschweigisches Wappen mit zwei schreitenden Leoparden, gekröntem Helm und springendem weißen Pferd mit Federbusch auf dem Rücken als Helmzier; identifiziert als Wappen Herzog Ottos des Einäugigen von Braunschweig-Lüneburg (Meier 1921, S. 22 und S. 70; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Kempfer 1971, S. 82; Gmelin 1987, S. 591; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 279). <u>Predella, rechts:</u> Hessisches Wappen mit goldgekröntem und bewehrtem blau und silbern geteilten Löwen und zwei mit Lindenblattstengeln besteckten Hörnern als Helmzier; identifiziert als Wappen der Landgräfin Agnes von Hessen (Meier 1921, S. 22 und S. 70; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Kempfer 1971, S. 82; Gmelin 1987, S. 591; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 279).
Inschriften	Die Inschriften in den Nimbren sind sämtlich eingepunzt (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135): <u>Darbringung im Tempel:</u> Im Nimbus der Maria: sancta maria vir(go) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) <u>Gebet am Ölberg:</u> Im Nimbus Christi: (chris)tum iheß (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus des Johannes: sanctu(s) iohan (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus des Jacobus: (sanctus) iacob (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus des Petrus: sanctus petrus (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) <u>Kreuztragung:</u> Im Nimbus der Maria: Sancta maria ma(ter) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus des Johannes: (sanct)us iohane (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus der Maria Salome: (sancta) m(a)ria salo(me) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135)

	<p><u>Kreuzigung:</u> Über dem Gekreuzigten: inri (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus Christi: ihe crist do(minus?) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus des Johannes: sanctus iohannes ew(angelist) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus der Maria: sancta maria XXX (mater?) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus der Maria Kleophas: sancta maria (i)acobi (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus der Maria Magdalena: (sancta) magda(lena) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Im Nimbus der Maria Salome: sancta maria salome (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135)</p> <p>Die Initialen jeweils rot hervorgehoben, einzelne Wörter durch rote Ornamente voneinander separiert (KS): Spruchband des linken Schriftgelehrten: Si fili(us) dei e(st) descedat nu(n)c de cruce (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135) Spruchband des rechten Schriftgelehrten: Alius salvus fecit seip(su)m, salv(u)m face(re) nesciat (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) Spruchband des Hauptmanns: Were filius dei erat homo iste (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136)</p> <p><u>Auferstehung:</u> Im Nimbus Christi: Ihe (christ)us XXX (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136)</p> <p><u>Pfingstwunder:</u> Im Nimbus der Maria: sancta maria m(ater) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) In den Nimben der Apostel v.l.n.r.: sanct philipi ap(ostulus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanct symon apo(stulus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanctus iudas apo(stulus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanct andre(as? apostulus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) (sanct)us Matthias (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) (sanctus) iacobus mi(nor) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanctus barthol(omäus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanctus ioha(n) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanctus p(etrus XXX) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) iacobus ma(ior XXX) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) sanctus thoma(s) ap(ostulus) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) Im aufgeschlagenen Buch des Johannes: veni sce/spiritus/reple tuo/ ru corda fideliu/ et tui (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136)</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	<p>An der rechten Seite der Predella befindet sich eine kleine Tür mit Ringgriff (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134f.); die kleine Tür an der linken Seite der Predella wurde wahrscheinlich erst nachträglich eingesetzt (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135; Hartweg 2010, S. 177); wahrscheinlich diente die kastenförmige Predella der Aufbewahrung von Altargerät oder den konsekrierten Hostien (Richter 2001, S. 74); womöglich kann dies aber auch als Hinweis auf die einstige Präsenz von Reliquien gewertet werden</p>

	(Krüger 2001, S. 74; KS).
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	
Bezug zu anderen Objekten	<p><u>Personelle Bezüge:</u> Die formale wie künstlerische Verwandtschaft des Rauschenberger und des Ahnaberger Altares ließ eine personelle Abhängigkeit beider ausführender Meister vermuten, so dass angenommen wurde, dass der Meister des Ahnaberger Altares möglicherweise temporär als Geselle in der Werkstatt des Meisters des Rauschenberger Altares tätig war (Wesenberg 1938, S. 16 und S. 21; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99f.; Kempfer 1971, S. 88; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 155); womöglich übernahm der Meister des Ahnaberger Altares die Werkstatt des Meisters des Rauschenberger Altares, denn über die stilistischen Bezüge und die motivischen Entlehnungen hinaus weisen die sich gleichenden Punzierungen der Nimben darauf hin, dass dasselbe Formenrepertoire und dasselbe Arbeitsmaterial benutzt worden sind (Altdeutsche Malerei 1997, S. 156, Anm. 33); der Meister des Ahnaberger Altares habe darüber hinaus wahrscheinlich auch die um 1430/35 zu datierende Muttergottes mit der Akelei im Dom zu Nordhausen geschaffen (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 157; Richter 2001, S. 74); mutmaßlich führte die Werkstatt des Meisters des Ahnaberger Altares auch Buchmalereien für das Chorherrenstift St. Peter in Fritzlar aus (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 157-161), die sämtlich in der Landesbibliothek zu Kassel bewahrt werden: Auffallende Ähnlichkeiten sind etwa hinsichtlich der Kreuzigungsdarstellungen zu dem 1421 datierten Fritzlarer Missale (2°Ms. theol. 114) (Wesenberg 1938, S. 22f.; Kempfer 1971, S. 81; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 157), zu dem um 1430/40 entstandenen (2°Ms. theol. 123) (Altdeutsche Malerei 1997, S. 160) und zu dem um 1425 entstandenen Fritzlarer Messbuch (2°Ms. theol. 125) zu verzeichnen (Altdeutsche Malerei 1997, S. 158-160) – diese These unterstützend wird der in der Kreuzigung kniende Stifter mit dem Kanoniker Bernhard von Wolmeringhausen identifiziert, der nachweislich Beziehungen zum Ahnaberger Kloster unterhielt (Altdeutsche Malerei 1997, S. 158, S. 159, Anm. 41 und S. 160).</p> <p><u>Stilistische Bezüge:</u> Es zeigen sich stilistische Bezüge zu der 1430/35 gefertigten Muttergottes mit der Akelei im Dom zu Nordhausen (Wesenberg 1938, S. 24); es gebe bautechnische und gestalterische Ähnlichkeiten zum Rauschenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442752) in der Ev. Pfarrkirche zu Rauschenberg etwa hinsichtlich des Aufbaus der Predella (Wesenberg 1938, S. 8, Anm. 2, S. 16 und S. 21); zahlreiche stilistische Parallelen gebe es zudem etwa hinsichtlich der Außen- und Innenseiten der Flügel (Wesenberg 1938, S. 8, S. 16; Kempfer 1973, S. 9); überdies sind weitreichende Einflüsse Conrads von Soest (Meier 1921, S. 23 und S. 61-67; Dehio 1930, S. 199; Wesenberg 1938, S. 16 und S. 22; Herzog 1966, 19. bis 20. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Kempfer 1971, S. 83; Kiesow 1988, S. 54; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Richter 2001, S. 74) und der niedersächsischen Malerei festzustellen (Meier 1921, S. 61-67; Wesenberg 1938, 16 und S. 22; Deutsche Malerei III 1969, S.</p>

192; Kempfer 1971, S. 86; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Hartweg 2010, S. 279): so etwa mit der um 1420/30 entstandenen Mitteltafel des Peter- und Paul-Altars aus der Lambertikirche zu Hildesheim (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.083.444) (Dehio 1930, S. 199; Kempfer 1971, S. 83; Altdeutsche Malerei 1997, S. 150), dem 1424 geschaffenen, in der niedersächsischen Landesgalerie zu Hannover bewahrten Göttinger Barfüßeraltar (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv.Nr. WM XXVII, 3-8) (Meier 1921, S. 23f.; Dehio 1930, S. 199; Herzog 1966, 20. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Kempfer 1971, S. 86; Gmelin 1987, S. 591; Altdeutsche Malerei 1997, S. 150; Richter 2001, S. 74; Hartweg 2010, S. 279) und dem Offensener Altar (Hartweg 2010, S. 279); dabei lassen sich die auffallenden Analogien jeweils besonders anschaulich anhand der Kreuzigungen nachvollziehen.

Trotz der Ähnlichkeit zu den Werken des Conrad von Soest weist der Ahnaberger Altar eine andere Malweise und eine andere Farbauffassung auf (Meier 1921, S. 22 und S. 61-67; Brockmann 1927, S. 19; Kempfer 1973, S. 42f.), welche nach Ansicht der kunsthistorischen Forschung den stilistischen Einfluss Meister Franckes verraten (Brockmann 1927, S. 13, S. 15 und S. 20). Zahlreiche Parallelen sind insbesondere hinsichtlich der Komposition bis hin zur Gestaltung der Kreuzigungen zu einem 1415/20 gefertigten Werk des Meisters des Großen Kalvarienberges im Wallraf-Richartz-Museum Köln zu erkennen (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. 353) (Kempfer 1971, S. 83; Altdeutsche Malerei 1997, S. 149) und zu dem gegen 1420 entstandenen Kalvarienberg der katholischen Pfarrkirche St. Laurentius in Warendorf (Altdeutsche Malerei 1997, S. 150); im Gegensatz zum Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465675) und zum Göttinger Barfüßer Altar Verzicht auf Integration weiterer Szenen neben der Kreuzigung in der Mitteltafel (Meier 1921, S. 22f.; Wesenberg 1938, S. 16 und S. 20; Kempfer 1971, S. 81), so dass trotz des insgesamt kleineren Formates mehr Raum zur Entfaltung des volkreichen Kalvarienberges blieb (KS); seitens der kunsthistorischen Forschung wurde erwogen, dass Conrad von Soest ein Retabel mit einem volkreichen Kalvarienberg schuf, der maßgeblichen Einfluss auf seine Zeitgenossen ausübte, aber nicht erhalten geblieben ist (Meier 1921, S. 45 und S. 67; Kempfer 1971, S. 83; Kempfer 1973, S. 46).

Bezüge zum Rauschenberger Altar:

Insbesondere in den Szenen auf den Außen- und Innenflügeln zeigt sich eine enge Anlehnung an den Rauschenberger Altar (Kempfer 1973, S. 9, S. 42 und S. 46; Kiesow 1988, S. 54), faktisch setzen die Figurentypen, die Pflanzen sowie die Ornamentik und die Inschriften denselben als Vorbild regelrecht voraus (Wesenberg 1938, S. 16f. und S. 21; Kempfer 1971, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); überdies Verwendung derselben Ausgangsfarben, aber warme und leuchtende Nuancen (Kempfer 1973, S. 42; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); dabei Setzung kräftigerer Konturen (Kempfer 1971, S. 82; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); zwar verfüge der Meister des Ahnaberger Altares nach Ansicht der kunsthistorischen Forschung über die Fähigkeit die Farbkomposition vor Eintönigkeit zu bewahren, zugleich fehle ihm aber die Fertigkeit die Vielfalt einem vereinheitlichenden Farbklang zuzuordnen (Kempfer 1973, S. 42);

insbesondere auf der Mitteltafel verhindern häufige, kleinteilige Farbwechsel die summarische Auffassung von Farb-Form-Komplexen und zwingen den Betrachter zum schrittweisen Ablesen von Einzelfiguren und Figurengruppen (Kempfer 1973, S. 42) – dahingehende Thesen negieren aber, dass diesem Vorgehen eine unmittelbare Intention vorausgegangen sein kann (KS). Farben und Ornamente besitzen eine zierende Funktion, denen zuweilen derart viel Bedeutung beigemessen werde, dass der Gesamteindruck der Komposition verloren gehe (Kempfer 1973, S. 43 und 46); der kunsthistorischen Forschung zufolge verfüge der Meister des Ahnaberger Altares im Gegensatz zum Meister des Rauschenberger Altares über eine andere Raumauffassung (Kempfer 1971, S. 85f.) und eine abweichende Erzählfähigkeit (Kempfer 1971, S. 85f. und S. 88; Kempfer 1973, S. 46; Altdeutsche Malerei 1997, S. 154f.); ein Eindruck räumlicher Tiefe wurde durch Überschneidungen und Schrägstellungen sowie durch abgesetzte, sich im Hintergrund aufhellende Farbfamilien erzielt (Kempfer 1971, S. 84 und S. 86; Kempfer 1973, S. 43); die narrative Form wurde durch eine Abkehr von den strengen Zuordnungen und der oftmals auf Frontalität ausgerichteten Komposition, die Darstellung von Bewegungsabläufen und dem damit implizierten Zeitfaktor sowie durch den Einsatz weniger symbolischer als eher persönlich aufgefasster Gesten umgesetzt (Kempfer 1971, S. 85f.).

Der Ahnaberger Altar weise zwar denselben Gesichtstypus wie im Rauschenberger Altar auf (Wesenberg 1938, S. 20; Kempfer 1971, S. 87), sei aber hinsichtlich des Ausdrucks divergierender Gemüter gesteigert und insgesamt etwas schärfer formuliert (Kempfer 1971, S. 87f.).

Kompositorische Übereinstimmungen gebe es etwa hinsichtlich der Anordnung in der Szene der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige mit dem Rauschenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442758) (Wesenberg 1938, S. 16ff.; Altdeutsche Malerei 1997, S. 139f.); der Ahnaberger Altar weist in den Szenen der Anbetung (Altdeutsche Malerei 1997, S. 140) und der Heimsuchung (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442754) (Wesenberg 1938, S. 19; Altdeutsche Malerei 1997, S. 139) grundsätzlich dieselbe Anordnung wie im Rauschenberger Altar auf; zahlreiche motivische Bezüge in der Szene Gebet am Ölberg zum Rauschenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442761), wobei diese spiegelverkehrt nahezu als Vorlage fungiert zu haben scheint (Wesenberg 1938, S. 19; Kempfer 1971, S. 84; Altdeutsche Malerei 1997, S. 142); motivische Bezüge in der Szene der Kreuztragung zum Rauschenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442773) hinsichtlich der Körperhaltungen des Johannes und der Marien sowie Josephs von Arimathäa (Wesenberg 1938, S. 19f.); eklatante Ähnlichkeiten zeigen sich zum Bad Wildunger (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465682) und zum Rauschenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442766) insbesondere hinsichtlich der Kreuzigungen, so etwa in dem nach rechts gebogenen Kruzifixus mit transparentem Lendentuch (Wesenberg 1938, S. 21; Herzog 1966, 20. Seite; Kempfer 1971, S. 82f.; Altdeutsche Malerei 1997, S. 149), dem ins Profil gewandten Longinus samt seiner Begleiter, sowie Haltung und Gewandung des Hauptmannes (Herzog 1966, 20. Seite; Altdeutsche Malerei 1997, S. 149); die Szene der Auferstehung weist eine ähnliche Komposition wie in derselben Szene in Rauschenberg auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442774), indem

	<p>die Grabtumba jeweils parallel zum unteren Bildrand steht, überdies scheint der rechts hockende Soldat geradezu wiederholt worden zu sein (Wesenberg 1938, S. 18; Kempfer 1971, S. 85).</p>
Provenienz	<p>Obwohl das Bildwerk in dem 1527 erstellten Inventarisierungsverzeichnis nicht erwähnt wird, geht die kunsthistorische Forschung von der Provenienz aus dem 1527 aufgehobenen und 1879 abgebrochenen Kloster Ahnaberg bei Kassel aus (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Dannenberg 1929, S. 82; Wesenberg 1938, S. 16; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Kempfer 1973, S. 7; Gmelin 1987, S. 591; Kiesow 1988, S. 54; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134 und S. 136; Richter 2001, S. 74); der Ahnaberger Altar wurde wohl durch Pfarrer und Dechant Konrad Hahne (1809-1880) in Kassel erworben, der das Retabel nach Fulda überführte, als er ab 1866 ebendort als Domherr amtierte; nach dessen Tod ging es an das Bistum Fulda über und wurde im dortigen Dommuseum ausgestellt (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Herzog 1966, 19. Seite; Deutsche Malerei III 1969, S. 192; Herzog 1969, S. 77; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Pralle 1974, S. 26; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); 1915 vom Bischöflichen Generalvikariat Fulda für die Königlichen Museen Kassel erworben (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 138; Herzog 1969, S. 77; Pralle 1974, S. 27 und S. 33f.; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Richter 2001, S. 74); seit 1917 als Leihgabe im Hessischen Landesmuseum Kassel und unter der Inv.Nr. HLM, Nr. 1917/21 geführt (Herzog 1969, S. 77; Kempfer 1973, S. 7; Altdeutsche Malerei 1997, S. 134; Richter 2001, S. 74).</p> <p>Obgleich die Provenienz nicht belegt werden kann (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134, Anm. 2 und S. 136), gibt es Indizien, die diese durchaus nahelegen: So waren die auf der Predella dargestellten Hl. Johannes der Täufer und Apostel Petrus Patrone des Klosters Ahnaberg; zudem wurde die Hl. Elisabeth wahrscheinlich als Schutzpatronin der hessischen Landgrafen schlechthin abgebildet (Altdeutsche Malerei 1997, S. 137 und S. 152).</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p>Während einige Kunsthistoriker vermuten, dass der Ahnaberger Altar nach der Aufhebung des Klosters 1527 oder im Zuge des mauritanischen Bildersturms aus dem Kloster entfernt wurde (Herzog 1966, 19. Seite), könnte nach der Ansicht anderer Kunsthistoriker die spezifische Form der Fehlstellen auf Witterungseinflüsse und Vernachlässigung aufgrund der Zweckentfremdung des Klosters als Pferdestall und Kaserne als Ursachen verweisen (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136). Letztlich ist also nicht bekannt, wann oder wie der Ahnaberger Altar entfernt worden ist (KS).</p>
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p><u>Gesamt:</u> Die Rahmen waren ursprünglich wohl in einem helleren Rot gefasst (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); die Fassung des Rahmens auf den Innenseiten der Flügel ist nicht erhalten (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134); die Malschicht ist partiell verloren: die Außenseiten der Altarflügel sind äußerst schlecht erhalten, da originale Malschichten und Übermalungen ineinander über gehen (Herzog 1966, 19. Seite; Kempfer 1971, S. 81;</p>

Altdeutsche Malerei 1997, S. 136); gravierende Fehlstellen sind auf den Innenseiten der Altarflügel zu verzeichnen, die durch neutrale Retuschen ersichtlich werden; auf den Flügeln löst sich zum Teil die Leinwand, es zeigen sich Verschmutzungen, Risse und Abblätterungen (Kempfer 1971, S. 81; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136); die Mitteltafel ist in der Mitte recht gut erhalten, zu den Rändern sind große Verluste der Malschicht festzustellen (Herzog 1966, 19. Seite; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136); da die Fehlstellen in Form vertikaler Streifen auftreten, seien Witterungseinflüsse und Vernachlässigung aufgrund der Zweckentfremdung des Klosters als Pferdestall und Kaserne als Ursachen anzunehmen (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136); überdies berichtet ein Brief aus dem Jahr 1914 von einem Sturz des Retabels, bei welchem dieses einen schweren Schaden davon getragen habe (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136).

Erste Schauseite, linker Flügel:

Von der Verkündigung ist lediglich noch ein Viertel der originalen Fassung am linken Rand erhalten, nämlich nur die Flügel des Engels und die linke Hälfte seines Leibes ohne das Haupt; dagegen ist die Heimsuchung weitgehend im Original erhalten, die erhobenen Arme der Elisabeth sind ergänzt, orientieren sich aber hinsichtlich ihrer Ausrichtung an den erhalten gebliebenen Fingerspitzen und den entgegengestreckten Händen Marias (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136f. und S. 138).

Erste Schauseite, rechter Flügel:

Die Szenen der Anbetung und Darbringung weisen zahlreiche Übermalungen auf, die aber weitgehend der Unterzeichnung folgen, Fehlstellen zeichnen sich weiß ab (Herzog 1969, S. 77; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136); mutmaßlich hatte der kniende König einst eine Krone zu Füßen Marias abgelegt, die jedoch nicht erhalten ist (Altdeutsche Malerei 1997, S. 140).

Zweite Schauseite, linker Flügel:

In der Szene Gebet am Ölberg sind Teile des Baumes zerstört (KS) und die schlafenden Apostel Johannes und Jacobus sind lediglich fragmentarisch erhalten: Von Johannes sind nur der Kopf, Teile seines Gewandes und seines Buches überliefert, Jacobus ist allein anhand des mit einer Inschrift versehenen Nimbus identifizierbar, dem in den Garten eindringenden Judas fehlt die rechte Hand (Altdeutsche Malerei 1997, S. 142); in der Szene der Kreuztragung sind Haupt, Hals und Arme Christi zerstört, die vor ihm schreitenden Schergen sind partiell beschädigt (Altdeutsche Malerei 1997, S. 142f.).

Zweite Schauseite, rechter Flügel:

In der Szene des Pfingstwunders sind Petrus und Matthäus nahezu vollständig zerstört (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136 und S. 152); in der Szene der Auferstehung fehlt der hintere Wächter (Altdeutsche Malerei 1997, S. 150), überdies sind Teile der Gewandung Christi nur schadhaft erhalten (KS).

Zweite Schauseite, Mitteltafel:

In der Szene der Kreuzigung ist auf der linken Seite durchgehend eine Fuge sichtbar, woraus großflächige Verluste der Malschicht resultieren, die insbesondere die Trauernden unter dem Kreuz betreffen (KS); links ist die Hl. Veronika lediglich anhand des

	<p>Schweißstuches mit dem Antlitz Christi zu erkennen (Altdeutsche Malerei 1997, S. 144), einem Knaben mit Steckenpferd fehlt das Gesicht; die Schächer lediglich fragmentarisch erhalten: von dem bußfertigen Schächer sind nur noch Teile des Kopfes und des Körpers sowie der Überrest eines Wolkenkranzes und Federn des Engels überliefert; von dem unbußfertigen Schächer sind nur noch wenige Teile des Kreuzes sowie der fledermausähnlichen Flügel des Dämons erhalten; die Gruppe von Soldaten und Reiter um den unbußfertigen Schächer ist stark beschädigt (KS); am rechten Bildrand kann anhand der verbliebenen Malereifragmente ein Reiter identifiziert werden, der sein Pferd grasen lässt, sein Haupt dem Kreuze zuwendet und seinen Blick auf den Gekreuzigten richtet (Meier 1921, S. 45; Altdeutsche Malerei 1997, S. 145); rechts daneben ist von einem weiteren Mann lediglich ein Teil des Kopfes erhalten (Altdeutsche Malerei 1997, S. 146); die rechte, untere Bildecke mit zwei Kindern und einem auf sie zuspringenden Hund ist nahezu zerstört (Altdeutsche Malerei 1997, S. 146).</p> <p><u>Predella:</u> Auf der profilierten Rahmenleiste ist unten die Leinwand sichtbar (KS).</p> <p>Vor 1920 u.a. ein Mitglied der Kasseler Kunstakademie ergänzte Fehlstellen und fügte ganze Figurengruppen hinzu (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) 1920 Restaurierung durch Kunstmaler Breuer (Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, S. 25; Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) 1948 Konservatorische Maßnahmen (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) 1955 Notfestigung (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) 1957 Grundlegende Konservierung und Restaurierung durch Sylvie von Reden, dabei Abnahme aller Ergänzungen, bis auf die der Außenseiten, neutrale Retusche (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136) 1962-1966 Restaurierung durch Sylvie von Reden (Herzog 1969, S. 77; Kempfer 1971, S. 81) 2000 Restaurierung</p>
Besonderheiten	<p><u>Bezug zwischen Werktags- und Festtagsseite:</u> Die auf rotem Grund gebetteten Szenen der Werktagsseite sind simplifiziert und übersichtlich aufgebaut und korrespondieren zum Teil hinsichtlich ihrer symmetrischen Anlage (Altdeutsche Malerei 1997, S. 141); die mit einem Goldgrund versehenen Passionsszenen der Innenseiten der Altarflügel der Festtagsseite gipfeln in der Szene des Volkreichen Kalvarienbergs (Altdeutsche Malerei 1997, S. 142).</p>
Sonstiges	<p><u>Narrativität:</u> Die Erzählung auf dem Ahnaberger Altar wurde als konzentriert bezeichnet, da auf der linken Flügelinnenseite die Einleitung der Passion, auf der Mitteltafel der Höhepunkt und auf der rechten Flügelinnenseite Szenen aus der Zeit nach der Passion wiedergegeben wird (Pilz 1970, S. 68). Dabei bleibe die linke Flügelinnenseite mehr Einleitungsteil, indem der Ölberg ohne Eigengewicht sei, während die Kreuztragung bereits in Richtung Mitteltafel dränge. Die Mitteltafel sei thematisch und kompositionell der Höhepunkt. Die rechte Flügelinnenseite stelle mit dem Pfingstwunder und der Auferstehung den Abschluss dar (Pilz 1970, S. 72f.). Zumeist schränken Erzählungen die</p>

	<p>Schilderungen ein oder ordnen diese zumindest der Handlung unter, doch der Meister des Ahnaberger Altares weitet seine Erzählweise auf das Schildern vermeintlich marginaler Darstellungen aus. Dabei lenken zahlreiche Einzelheiten den Blick des Betrachters zuweilen von dem zentralen Geschehen ab und laden ihn zum Verweilen im Nebensächlichen ein, was besonders anschaulich anhand der Mitteltafel nachvollzogen werden kann: So treten neben die Erzählung des volkreichen Kalvarienberges nahezu gleichberechtigt Schilderungen botanisch präzise bestimmbarer Pflanzen wie Maßliebchen, Rosen, Erdbeeren, Märzbecher, Klee und Löwenzahn (Altdeutsche Malerei 1997, S. 146) und der so überaus aufwendig ornamentierten Gewänder sowie prachtvollen Zaumzeuge und Rüstungen (KS).</p>
<p>Quellen</p>	<p>Erwerb des Altares durch die Staatlichen Museen zu Kassel, Briefwechsel zwischen den Direktoren des Königlichen Museums und der Königlichen Gemäldegalerie zu Kassel und dem Bischöflichen Generalvikariat zu Fulda aus dem Jahre 1914 in der Bildakte Schloss Wilhelmshöhe und im Bistumsarchiv zu Fulda (Altdeutsche Malerei 1997, S. 134, Anm. 2)</p> <p>Bildakte Schloss Wilhelmshöhe, Restaurierungsbericht, vor 1920 u.a. Mitglied der Kasseler Kunstakademie und Aufseher der Gemäldegalerie ergänzten bei Fehlstellen ganze Figuren (Altdeutsche Malerei 1997, S. 136)</p>
<p>Sekundärliteratur</p>	<p>o.A.: Art. Ehemaliges Kloster Ahnaberg, in: Denkmalpflegearbeiten, in: Bezirkskonservator (Hg.): Vorromanische Architekturreste im Regierungsbezirk Cassel [Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel, Bd. 1], Marburg 1920, S. 6-102, hier S. 25f.</p> <p>o.A: Rezension zu Kempfer, Marie: Der Rauschenberger Altar, Gießen 1971, in: Das Münster, Bd. 26 (1973), S. 282-284</p> <p>Altdeutsche Malerei 1997, S. 134-161</p> <p>BKD Regierungsbezirk Cassel VI 1923a, S. 132-140</p> <p>Blaschke, Rainer: Studien zur Malerei der Lüneburger „Goldenen Tafel“, Bochum 1976, S. 71f.</p> <p>Brockmann, Harald: Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, o.A. (1927), S. 1-23</p> <p>Dannenberg, Hildegard: Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von ca. 1380-1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins, Karcag 1929, S. 82</p> <p>Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, 4. überarb. Aufl., Berlin/Leipzig 1930, S. 199</p> <p>Dehio Hessen 1975, S. 448</p> <p>Deutsche Malerei III 1969, S. 192</p> <p>Gast, Uwe: „Im Niemandsland“. Alte Thesen und neue Ideen zu den stilistischen Voraussetzungen der Malereien des Retabels in</p>

St. Jacobi zu Göttingen, in: Hochaltarretabel St. Jacobi Göttingen 2005, S. 434f., Anm. 60

Gmelin, Hans Georg: Mittelalterliche Kunst in Göttingen und Werke Göttinger Künstler, in: Denecke, Dietrich und Kühn, Helga-Maria (Hg.): Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges, Göttingen 1987, S. 571-616, hier S. 591

Hartwig, Babette: Kunsttechnologische Analyse des Göttinger Barfüßerretabels von 1424 im Kontext zeitgenössischer Altarwerke, Dresden 2010 [Dissertation 2010], S. 55, S. 165, S. 177, S. 279

Heinemeyer, Walter (Bearb.): Die heilige Elisabeth in Hessen; Ausstellung für die Philipps-Universität Marburg [Ausstellungsgesellschaft Elisabeth von Thüringen (Hg.); Schenkluhn, Wolfgang (Red.): 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg: 1283-1983, Katalog 4], Marburg 1983, S. 74 und S. 131-132, Kat.Nr. 96

Herzog 1966, 19. bis 20. Seite

Herzog, Erich: Die Gemädegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Hanau 1969, S. 77

Kempfer, Marie: Der Rauschenberger Altar, Gießen 1971, S. 81-89

Kempfer, Marie: Die Farbigekeit als Kriterium für Werkstattbeziehungen dargestellt an zehn Altären aus der Zeit zwischen 1370 und 1430, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2 (1973), S. 7-51

Kiesow 1988, S. 54

Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99 und S. 100, Nr. 440

Krüger, Klaus: „Aller zierde wunder trugen die altaere“ Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert, in: Krohm, Hartmut; Krüger, Klaus und Weniger, Matthias (Hg.): Die Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Berlin 2001, S. 69-85, hier S. 74

Meier, Paul Jonas: Werk und Wirkung des Meisters Konrad von Soest [Westfalen, Bd. 1], Münster 1921, S. 22f., S. 44f., S. 61-67, S. 70

Pilz 1970, S. 68, S. 72f. und S. 287 Nr. 53

Pralle, Ludwig: ars sacra. Das Dom-Museum in Fulda, Königstein im Taunus 1974, S. 26f. und S. 33

Richter, Thomas: Kat.Nr. 21: Ahnaberger Altar, in: Richter, Thomas und Schmidberger, Ekkehard (Hg.): SchatzKunst 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel, Wolfratshausen 2001, S. 74f.

	<p>Schmidberger, Ekkehard: Die Sammlungen der Abteilung Kunsthandwerk und Plastik, in: Beeh, Wolfgang und Schmidt, Ulrich (Hg.): 75 Jahre Hessisches Landesmuseum Kassel: 1913-1988 [Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 28], Darmstadt 1988, S. 63-84</p> <p>Schmidberger, Ekkehard: SchatzKunst. Zur Geschichte der Sammlungen Kunsthandwerk und Plastik, in: Richter, Thomas und Schmidberger, Ekkehard (Hg.): SchatzKunst 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel, Kassel 2001, S. 9-31, hier S. 10</p> <p>Welker, Rebecca: Das Altarretabel aus dem ehemaligen Kloster Ahnaberg in Kassel, Marburg 2009 [Bachelorarbeit] (nicht eingesehen)</p> <p>Wesenberg, Rudolf: Der Rauschenberger Altar und seine Wiederherstellung, in: Bezirkskonservator (Hg.): Wiederhergestellte Wand- und Tafelmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts [Jahrbuch der Denkmalpflege Regierungsbezirk Kassel, Bd. 3], Kassel 1938, S. 7-27</p>
IRR	Infarotaufnahmen sind in Planung, Stand: 02.12.2015
Abbildungen	<p>Ehemaliges Kloster Ahnaberg 1920, Taf. 88, Abb. 1 (Gesamtansicht der ersten Schauseite), Abb. 2 (Gesamtansicht der Flügel der zweiten Schauseite), Taf. 89 (Gesamtansicht der Mitteltafel); Meier 1921, Taf. 4, Abb. 5 (Gesamtansicht der Mitteltafel); Altdeutsche Malerei 1997, S. 135, Abb. 86 (Gesamtansicht der ersten Schauseite), S. 136/137, Abb. 87 (Gesamtansicht der zweiten Schauseite), S. 138, Abb. 88 und 89 (Verkündigung und Heimsuchung), S. 139, Abb. 90 und 91 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und Darbringung im Tempel), S. 141, Abb. 93 (Gebet am Ölberg und Kreuztragung), S. 151, Abb. 99 (Auferstehung und Pfingstwunder), S. 152, Abb. 100 (Kreuzigung, Ausschnitt Maria Salome in einer Infrarotreflektographie), S. 153, Abb. 102 (Predella, Ausschnitt Hl. Elisabeth, Detail Gewand in einer Infrarotreflektographie), S. 154, Abb. 103 (Predella, Ausschnitt Petrus in einer Infrarotreflektographie), Abb. 94 (Kreuzigung, Ausschnitt Hauptmann in einer Infrarotreflektographie); Brockmann 1927, Taf. 5 (Innenseiten der Flügel), Taf. 6 (Außenseiten der Flügel samt Predella); Wesenberg 1938, Taf. 12, Abb. 2 (Mitteltafel, Ausschnitt Kreuzigung), Taf. 16, Abb. 1 (Verkündigung und Heimsuchung), Abb. 2 (Anbetung und Darstellung im Tempel), Taf. 17, Abb. 1 (Ölberg und Kreuztragung), Abb. 2 (Auferstehung und Pfingstwunder), Taf. 20, Abb. 2 (Mitteltafel, Ausschnitt Trauernde unter dem Kreuz), Taf. 21, Abb. 1 und 2 (Kreuztragung vor und nach der Wiederherstellung), Taf. 22, Abb. 1 (Heimsuchung, Ausschnitt Elisabeth), Taf. 23, Abb. 1 (Anbetung, Ausschnitt Maria mit dem Kind), Taf. 25, Abb. 2 (Predella); Herzog 1966, Abb. 30 (Ausschnitt Kreuzigung), Abb. 31 (Ausschnitt Predella, Apostel Petrus und Hl. Elisabeth); Deutsche Malerei III 1969, Abb. 236 (Gebet am Ölberg und Kreuztragung); Herzog 1969, Taf. 2 (Mitteltafel); Kempfer 1973, S. 45, Abb. 14 (Mitteltafel); Schmidberger 1988, S. 78, Abb. 19 (Museale Präsentation des Jahres 1967 im Museum zu Kassel);</p>

	Altdeutsche Malerei 1997, S. 143, Abb. 93 [Anm. d. Verf.: Abb. 94] (Kreuztragung), S. 145, Abb. 95 (Kreuzigung), S. 147, Abb. 96 (Kreuzigung, Ausschnitt berittene Soldaten), S. 153 (Abb. 101 (Predella, Ausschnitt Hl. Elisabeth und hessisches Wappen), S. 158, Abb. 108 (Kreuztragung, Ausschnitt Trauernde); Richter 2001, S. 32 (Predella, Ausschnitt Elisabeth von Thüringen), S. 74 (Gesamtansicht der zweiten Schauseite), S. 75 (Mittelatafel)
Stand der Bearbeitung	30.06.2015
Bearbeiter/in	Karina Steege

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	
<i>1a Flügel, links</i>	
Oberes Bildfeld	Verkündigung
Unteres Bildfeld	Heimsuchung
<i>1b Flügel, rechts</i>	
Oberes Bildfeld	Anbetung durch die Heiligen Drei Könige
Unteres Bildfeld	Darbringung im Tempel
2 Zweite Schauseite	
<i>2a Flügel, links</i>	
Oberes Bildfeld	Gebet am Ölberg
Unteres Bildfeld	Kreuztragung
<i>2b Flügel, rechts</i>	
Oberes Bildfeld	Auferstehung
Unteres Bildfeld	Pfingstwunder
<i>2c Schrein</i>	
Mittleres Bildfeld	Volkreicher Kalvarienberg
4 Predella	
<i>4a Vorderseite</i>	
	v.l.n.r. Paulus mit Buch und Schwert Johannes der Täufer mit Buch und Lamm Christus als Weltenrichter, umfassen von einer rundbogigen Nische Petrus mit Buch und Schlüssel

	HI. Elisabeth mit Kirchenmodell
<i>4b Rückseite</i>	
	Fragmente ursprünglicher Malerei (Altdeutsche Malerei 1997, S. 135); rote florale Ornamentik (KS)
5 Altaraufsatz	
6 Schreinwächter	
7 Standflügel	
8 Rückwand	