

## 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

Bad Wildungen, Ev. Stadtkirche

Wildunger Altar, 1403



<http://www.bildindex.de/document/obj00053424>

Bearbeitet von: Verena Briel  
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-47364](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4736)  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4736>  
10.11588/artdok.00004736

## Mittelalterliche Retabel in Hessen

### Objektdokumentation

#### Bad Wildungen

Ortsname	Bad Wildungen
Ortsteil	
Landkreis	Waldeck-Frankenberg
Bauwerkname	Ev. Stadtkirche, ehem. St. Maria
Funktion des Gebäudes	<p>Das Erbauungsjahr der Pfarrkirche ist unbekannt. Vermutet wird anhand der Chronik auf der Rückseite des Altarretabels ein Baubeginn des überlieferten gotischen Kirchenbaus mit Turm im Jahr 1268 (Rörig 1909, S. 13) oder auch im 14. Jahrhundert (Baum 1973, S. 3). Zuvor stand dort vermutlich eine hölzerne Kirche und erst später wurde diese durch einen Steinbau ersetzt, dessen quadratischer Grundriss bei einer Grabung 1922 gefunden wurde (Knöppel 1998, S. 27). Erstmals erwähnt wurde die Kirche 1258, der Friedhof 1260 (Knöppel 1998, S. 28). Nach der Trennung der beiden wildungischen Stadtteile und der Gründung einer selbstständigen Pfarrei wurde mit dem Bau einer neuen und größeren Pfarrkirche begonnen. Aus den Jahren 1306 und 1336 haben sich Stiftungsurkunden von Altären erhalten, so dass mit dem Baubeginn zu Beginn des 14. Jahrhunderts (Knöppel 1998, S. 29) bzw. um 1300 (Frede 1998, S. 37; Waßmann 1998, S. 63) gerechnet werden kann. Chor und Langschiff wurden vermutlich nach 1350 eingewölbt (Knöppel 1998, S. 30). Die Arbeiten enden mit der Errichtung des Turmes und dem Erwerb der Glocken im Jahre 1498 (Knöppel 1998, S. 32). Die dreischiffige gotische Hallenkirche wurde nach dem Vorbild der Elisabethkirche in Marburg und westfälischen oder etwa hessischen Kirchen gebaut (Grundmann 1966, S. 34; Baum 1973, S. 3; Frede 1998, S. 37; Dehio Hessen I 2008, S. 63). Sie diente auch als fürstliche Grablege, wobei sich die Grabkapelle im Winkel zwischen dem nördlichen Seitenschiff und dem Turm befindet (Knöppel 1998, S. 28).</p>
Träger des Bauwerks	<p>Wildungen wurde unter dem Namen Niederwildungen 1242 wohl durch den Landgrafen Heinrich Raspe von Thüringen gegründet (Knöppel 1998, S. 27). Wildungen gelangte 1247 aus dem Besitz der Landgräfin Sophie von Brabant an den Erzbischof von Mainz, der die Siedlung 1263 dem Grafenhaus Waldeck verpfändete und ab 1294 dem Grafen Otto von Waldeck vollständig überließ (Knöppel 1998, S. 27; Neumann 1998a, S. 19). 1402 haben die Grafen Adolf und Heinrich von Waldeck das Besetzungsrecht der Pfarrkirche an den Johanniterorden übertragen; dieses Recht bestand bis zur Reformation 1527 (Baum 1973, S. 3; Knöppel 1998, S. 31; Corley 2004a, S. 76; Grötecke 2004, S. 131). Als Besonderheit wird hierbei auch die majestätische Lage der Kirche auf dem höchsten Punkt des Stadtberges herausgestellt, die in einer optischen Wechselbeziehung zum Schloss</p>

	Friedrichsstein stand (Neumann 1998a, S. 19).
Objektname	Wildunger Altar
Typus	Gemaltes Flügelretabel
Gattung	Tafelmalerei
Status	Erhalten
Standort(e) in der Kirche	An seinem originalen Platz im Chor(Deutsche Malerei III 1938, S. 23f.; Herzog 1966, 11. Seite; Baum 1973, S. 3), füllt dabei fast den gesamten hinteren Chorabschluss aus (Hölker 1921, S. 21); als außergewöhnlich anzusehen ist der Erhalt der originalen Tragekonstruktion des Flügelaltars hinter dem Altarblock: sie ist aus Eichenbalken gefertigt, die anschließend als Substanz erhaltende Maßnahme gekalkt wurde. Das beweist, dass der Altar seinen originalen Standort über die Jahrhunderte beibehalten konnte (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1).
Altar und Altarfunktion	<p><u>Altar:</u> Hauptaltar; aus der Erbauungszeit der Kirche; wird um 1306 datiert (Dehio Hessen 1966, S. 57); in Blockform: 140cm hoch und 310cm breit; Stipes gemauert und verputzt; Deckplatte aus Sandstein mit großer Kehle (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 68). Die Ausmaße des Altarretabels nehmen Bezug auf den Altartisch und den Polygonalchor, d.h. er wurde in die vorgegebene Architektur des Raumes proportional eingefügt (Rohrberg 1968, S. 132). Die Beobachtung von Rohrberg ist korrekt, allerdings wurde der Altartisch für das Retabel nicht neu gebaut, sondern der vorhandene Altartisch wurde auf 183 cm verlängert und mit einer neuen Platte abgedeckt, deren Länge mit jener der Altarmitteltafel korrespondiert (Knöppel 1998, S. 35).</p> <p><u>Hauptpatrozinium:</u> Der Gottesmutter und dem hl. Kreuz geweiht.</p>
Datierung	Datierung auf der Außenseite ist heute nicht mehr zu lesen, da Anfang des 20. Jahrhunderts eine willkürliche Ergänzung und deren Wiederbeseitigung die letzten Schriftspuren verschwinden ließ; dies führte innerhalb der Forschung zu langen Debatten; Vorschläge reichen von 1402-1414 (Sterlin 1962, S. 101): 1402 (Lotz 1862, S. 473; Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 211; Rörig 1909, S. 19; Rörig 1912, S. 19, am Ägidienfeste; Meyer-Barkhausen 1929, S. 47; Dehio 1930, S. 198; Meyer-Barkhausen 1931, S. 7); 1403/04 (Lünenschloß 1951, S. 3; Hengelhaupt 1980, S. 42, 134); 1404 (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 211; Löwe 1909, S. 4; Lübke/Semrau 1923, S. 592; Karlinger 1927, S. 135, 655; Nissen 1930a, S. 562; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 120; Deutsche Malerei III 1938, S. 21, 24; Schroll 1946, S. 11; Fritz 1951, S. 7; Maus 1952, S. 7; Beck 1954, S. 3; Troescher 1966a, S. 162; Roth 1967, S. 102; Pilz 1970, S. 42, 279, Nr. 15; Waldmann 1972, S. 52; O. N. 1973, S. 282; Recht/Châtelet 1989, S. 218; Rinke 1991, S. 9, 13; Paatz 1967, S. 15; Neumann 2001, S. 182; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); 1405 (Nissen 1930a, S. 562); 1414 (Hölker 1921, S. 6; Schroll 1946, S. 11; Pieper 1950, S. 147; Fritz 1951, S. 7; Neumann 2001, S. 182).

	<p>Vollendungsjahr <b>1403</b><sup>1</sup> durch die handschriftlichen Aufzeichnungen des waldeckischen Kirchen- und Schulrats D. Johann Adolf Theodor Ludwig Varnhagen (1753-1829) aus dem Jahr 1793 bestätigt (Fritz 1951, S. 7; Pieper 1964, S. 34; Baum 1966, 1. Seite; Dehio Hessen 1966, S. 57; Herzog 1966, 12. Seite; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Baum 1968, S. 135; Rohrberg 1968, S. 132; Appuhn 1978, S. 224; Wittstock 1978, S. 123; Dehio Hessen 1982, S. 602; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602; Fischer 1998, S. 57; Neumann 1998a, S. 18; Reinhold 1998a, S. 30; Waßmann 1998, S. 64; Neumann 2001, S. 182; Corley 2004b, S. 115; Grötecke 2007, S. 434; Dehio Hessen I 2008, S. 63; Pfeiffer 2008, S. 11; Pfeiffer 2009, S. 192).</p>
Größe	<p><u>Gesamt, geöffnet:</u>  Höhe mit Rahmen: 188,5 cm; Breite: 611 cm (Grötecke 2007, S. 434); Höhe 200 cm, Breite 750 cm (Sterling 1962, S. 100); Höhe 188 cm, Breite 612 cm (Baum 1966, 1. Seite)</p> <p><u>Flügel:</u>  Höhe mit Rahmen: 188 cm; Breite: 152 cm (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Knöppel 1998, S. 35; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)  Höhe mit Rahmen: 188,5 cm; Breite: 153 cm (Grötecke 2007, S. 434)</p> <p><u>Mitteltafel:</u>  Höhe mit Rahmen: 188 cm; Breite: 305 cm (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Hengelhaupt 1980, S. 134; Knöppel 1998, S. 35; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)  Höhe mit Rahmen: 188,5 cm; Breite: 305,8 cm (Grötecke 2007, S. 434)</p> <p><u>Kreuzigung:</u>  Höhe 158 cm; Breite 159 cm (Hengelhaupt 1980, S. 134)</p> <p>Der Rahmen ist 13,5 cm breit (Knöppel 1998, S. 35).</p> <p><u>Maßeinheit des Wildunger Altars:</u>  Die Maßeinheit des Wildunger Altars wie bei Dortmunder Marienaltar: 12,8cm (in Einzelfällen Abweichungen von 2-3mm): Untersuchung geht von den von Conrad von Soest selbst festgelegten Punkten aus, welche ausgekittet und übermalt sind; Nimbus der Hl.Katharina und des Hl.Nikolaus haben einen Radius von 12,7cm; in der Architektur des Sockels, auf dem die Figuren stehen, ist das Maß wiederholt worden, ebenso im Buch des Nikolaus und dem Schwertgriff der Katharina (Fritz 1991, S. 119); in der Innenseite erscheint das Maß außer im Mittelbild, dem Abendmahl und der Auferstehung in allen Bildern und entspricht dabei meistens dem Durchmesser der Nimben (Fritz 1991, S. 120). Dabei hat Conrad von Soest die Maße – Breite und Höhe – nach dem Goldenen Schnitt bemessen (Knöppel 1998, S. 36). Bei der Wahl der Maße waren auch die Baumaße der Kirche von Bedeutung, denn der Altar wurde von Conrad von Soest in den Polygonalchor der Kirche eingepasst und ein Bezug zwischen Retabel und Chorraum hergestellt. „Er ist in den inneren Winkeln der rechteckigen Dienste mit Hohlkehlen angeordnet, wobei vorn ein schmaler Steg entsteht. Dieses Maß hat Conrad von Soest als</p>

<sup>1</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>Länge des Mittelteils des Flügelaltars übernommen.“ Der vorhandene Altartisch wurde an die neuen Maße angepasst (Knöppel 1998, S. 35).</p> <p><u>Werkmaß:</u> Gemäß Rohrberg nutzte Conrad von Soest für den Entwurf des Altarretabels, die Anordnung der Bilder sowie die Einpassung des Retabels in die gegebene Architektur vor Ort das sogenannte Werkmaß. Auch bei der Gestaltung der einzelnen Bildszenen und Personen habe er dieses eingesetzt (Rohrberg 1968, S. 132-135).</p>
Material / Technik	<p><u>Material:</u> Träger besteht aus 3,5cm dickem Eichenholz (Lünenschloß 1951, S. 3; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Baum 1973, S. 3; Reinhold 1998a, S. 30; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Grötecke 2007, S. 434); Eichenholzbretter wurden in mehreren Segmenten miteinander verdübelt; auffällig ist die hohe Anzahl an Dübeln (Reinhold 1998a, S. 31).</p> <p><u>Farbigkeit:</u> Farbpalette ist licht, beinahe kühl, aber reich an farbigen Nuancen (Lünenschloß 1951, S. 5); kräftige Rot-Blau-Kontraste als Haupttöne (Verwendung von Ultramarin und Lapislazuli), stumpfere Ocker-Grün-Töne treten zurück, silberne und goldene Blattmetallaufgaben erwecken den Eindruck von Pracht und Vielfalt der Materialien (Kempfer 1973, S. 23; Fischer 2003, S. 21; Grötecke 2007/08, S. 160), da auch sämtliche Bilder mit Goldhintergrund hinterlegt sind (Lotz 1862, S. 473; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71); Darstellung in leuchtender Farbkraft: helle, ungebrochene und farbreiche Flächen, umstrahlt vom Glanz des Goldgrundes (Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602; Corley 1990, S. 257); Verwendung von „transluziden Pigmenten“ (Corley 2004a, S. 61); die Farben der Außenseiten sind gegenüber der lebhaften Farbigkeit im Inneren ziemlich matt: weiß, grau, rotbraun, olivgrün und graublau dominieren hier die Farbpalette (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71).</p> <p>„Die Malerei ist in Temperatechnik ausgeführt. Wobei die Malschicht in sehr dünnen, zum Teil in fast lasierenden Lagen aufgetragen sind. Meistens beginnt Conrad von Soest mit einem mittleren Farbwert, den er anschließend mit einem dunkleren Ton für die Schattenpartien und einem mit weiß ausgemischten Farbton für die Lichtpartien plastisch darstellt. Gelegentlich erfolgt die Höhung statt mit weiß, auch mit einem, mit dem Grundton harmonisierenden Farbton. Die künstlerische Qualität der Malerei zeigt sich auch darin, dass Conrad von Soest intensiv Komplementärkontraste schafft. [...] [Er bediente sich auch] der malerischen Effekte, die durch das Neben- und Übereinandersetzen von Primärfarben entstehen. Die Inkarnatstöne sind vielfältig ausgemischt. Die Farbigkeit ist jeweils auf Würde, Alter der darzustellenden Person und auf die szenische Notwendigkeit abgestimmt. Der Farbauftrag ist fein verlaufend. Schattenpartien der Inkarnate sind meist grün, jedoch auch braun. Malerische Einzelheiten wie Augen, Münder, Augenbrauen, Wangenrot und Haare sind in feinsten Strichlagen fast zeichnerisch ausgeführt. Haare, Kronen, Kragen und dergleichen, sind in dicker Temperafarbe Perlen aufgesetzt. Die zahlreichen, geritzten, mit und ohne Metallaufgaben versehenen</p>

Brokate an Gewändern, Tüchern und dergleichen, lassen sich motivisch in drei Gruppen einteilen.

- Krone mit großer zentraler Palmettenform wird von fedrigen Ranken begleitet und von Greifengerahmt.
- Wechsel von großen und kleinen Blütenformen
- Wechsel von Palmetten und Taubenpaaren

Daraus ergeben sich, je nach Anordnung und Ausführung, zwölf verschiedene Brokatmuster. Die genannten Brokatmuster finden sich zudem in drei Variationen, wodurch unterschiedliche Effekte erzielt wurden.

In den Farbschichten wurden folgende Pigmente nachgewiesen:

Lapislazuli, Azurit, Malachit

Roter Farblack, Zinnober, Mennige und Eisenoxidrot

Blei-Zinngelb, gelber Ocker

Für die Grüntöne werden Kupferresinat und Kupferoleat (als Farbausmischung verbräunt), und Malachit mit

Gelbausmischungen

Bleiweiß, Pflanzenschwarz, Beinschwarz.

Originale Überzüge konnten nicht mehr nachgewiesen werden.

Die Bindemittel für die Malerei sind protein- und ölhaltig, so dass von einer Tempera auszugehen ist.<sup>2</sup> (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)

#### Konstruktion und Technologie:

„Der Träger besteht aus 3,5 cm dicken Eichenbrettern unterschiedlicher Breite. Der Grund dafür ist, auf diese Weise eine optimale Holzqualität zu erzielen. Das breiteste Brett misst 23 cm, das schmalste Brett 5 cm. Die Bretter sind stumpf verleimt und verdübelt. Die Mitteltafel hat zur Stabilisierung rückseitig fünf horizontal verlaufende Eichenbalken, die gering in die vertikal verlaufenden Bretter eingelassen sind. Sie sind zusätzlich mittels Dübeln mit dem Träger verbunden. Wobei der zweite Balken von oben in Zweitverwendung ist. Da die Flügel beidseitig bemalt sind, sind hier Stabilisierungsbretter bündig eingelassen. Je Flügel zwei Horizontalbretter. Auffallend ist die extrem hohe Anzahl der Dübel zur Verbindungen der einzelnen Bohlen. Anhand der Röntgenaufnahmen konnte ermittelt werden, nach welchem Prinzip die Maltafeln angefertigt sind. Die Bretter wurden in kleineren Segmenten verleimt und verdübelt, um dann zu einem Ganzen zusammengesetzt zu werden. Die Maltafeln sind durch zahlreiche Dübel fest mit dem sie umgebenden Zierrahmen verbunden. Die aus Eichenholz bestehenden Zierrahmen sind Nutrahmen, auf Gehrung geschnitten, geschlitzt, gezapft und verdübelt. Die Tiefe der Nut beträgt ca. zwanzig mm. Die Rahmung des Wildunger Altares weicht insoweit vom Prinzip eines Nutrahmens ab, als diese durch Dübel allseitig fest mit dem Träger verbunden ist. Als Bildträger wurden 300-400 Jahre alte Huteichen verwendet. [...] Nachdem der Tafelmacher sein Werk beendet hatte, erhielten die Vorderseiten eine ganzflächige Leinwandbespannung einschließlich der Rahmen. Darauf liegt dann eine zweischichtige Grundierung, die auch auf die Flügelrückseiten aufgebracht wurde. Die untere, Grundierschicht ist als „grau“ und grob zu bezeichnen und sie hat einen hohen Bindemittelanteil. Die darüber liegende Grundierschicht ist weiß und fein und in mehreren Schichten aufgetragen.

<sup>2</sup> Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen zu den verwendeten Arbeitsmaterialien wurden von Prof. Dr. Elisabeth Jägers, 53332 Bornheim 4 durchgeführt.

Auf einer nachfolgenden Leimlöschung liegt dann die Unterzeichnung, die konsequent über die gesamten Flächen, in gleichmäßiger Qualität ausgeführt wurde. Sie lässt erkennen, dass Conrad von Soest nicht wie üblich, eine skizzenhaft vorgefertigte Bildkomposition überträgt, sondern dass seine Komposition direkt auf den Bildtafeln entsteht. [...]. [Bevor] die Metallauflagen erfolgten, wurden kompositorisch wichtige Details mit dünnen Nadeln in den Kreidegrund geritzt. Sowohl die mit Metallauflagen zu belegenden Flächen um einerseits kostbares Material einzusparen, andererseits um Abplatzungen im Randbereich bei Überlappungen, Metallauflagen-Temperamalschicht, vorzubeugen. Neben einfachen Kompositionsritzungen für Brokatmuster an Gewändern, sind diverse Gewand- und Stoffpartien, mit Gravuren versehen, um Gewandstrukturen zu erzielen, die mit Grabsticheln ausgeführt sind. Da die Vorritzungen vor dem Anlegen der Metallauflagen und dem Farbauftrag erfolgten, entspricht ihre Form nicht unbedingt der nachfolgenden, malerischen Komposition. Die Nimben sind mit Zirkeln vorgeritzt. Bemerkenswert ist, dass die mit Glanzgold und Glanzsilber zu belegenden Flächen, keine Polimentunterlagen erhielten. Da Poliment als Unterlage für Edelmetalle verwendet wird, um einen hohen Glanzgrad zu erzielen, kann man davon ausgehen, dass Conrad von Soest, dem alle technologischen Möglichkeiten seiner Zeit bekannt waren und auch von ihm eingesetzt wurden, aus kompositorischen Gründen bewusst auf Hochglanz verzichtet hat. Neben den genannten Leimvergoldungen und Versilberungen sind am Wildunger Altar auch Ölmetallauflagen vorhanden.<sup>3</sup> Die dann im Vergleich zu den Leimmetallauflagen fast matt sind. Mit Gold und Silber sind neben den Bildhintergründen und Nimben auch zahlreiche Gewänder und Applikationen ausgestattet. Zur Oberflächenverzierung wurden die mit Metallauflagen versehenen Flächen, wie Bildhintergründe, Borten, Nimben, Gewänder und dergleichen punziert. Verwendung fanden Radpunzen für gerade Linien, vier verschiedenen Größen von Rundpunzen, Strichpunzen und Ringpunzen. [...]. Zur plastischen Abgrenzung der einzelnen Bildszenen, wurden so genannte Pastigliastreifen<sup>4</sup> als Rahmung appliziert. Diese sind von unterschiedlicher Länge, was sicher mit den örtlichen Begebenheiten bei den Bildszenen und der Gießqualität zusammenhängt. Sie sind vergoldet, was vor dem Aufbringen auf den Bildtafeln erfolgte. Nach dem Auftrag einer Leimlöschung, begann die Ausführung der Malerei.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)

#### Brokate mit Metallauflagen:

„Bei Brokaten mit Metallauflagen, wird ein Muster durch das Abdecken der Gold und Silberflächen mit Tempera erreicht. Es entsteht quasi eine Negativform.

Auf Gewandflächen bei denen Gold und Silber gelüstert wurde, werden die Muster mit deckender Tempera draufgemalt. So dass die darunter liegende Lüsterung mehr oder weniger durchscheint. Eine dritte Variante der Brokatdarstellung ist die, welche ohne Metallunterlagen auskommt. [...]. Für malerischen Zierrat wurden Vergoldungen und Versilberungen, vor dem Auftrag der

<sup>3</sup> Ölvergoldungen finden sich auch auf der Temperamalerei, wie beispielsweise auf kleinen Gerätschaften und Gewandverzierungen.

<sup>4</sup> Pastiglia sind aus Kreidegrund gegossene, plastische Applikationen.

	<p>Malschicht aufgebracht. Jedoch auch nach Vollendung der Malerei wurden nochmals Vergoldungen aufgebracht die dann aber als Bindemittel Öl haben. Als krönender Abschluss der Temperaschicht, sind Bänder, Schleifen, Kronen und Kragen mit dicken Farbtupfern in Tempera, Perlen darstellend, appliziert. Nach Vollendung der Temperafarbf Flächen wurden noch feinste Öllasuren aufgetragen, die der Temperamalerei Tiefe verleiht. Insbesondere zu erkennen an den roten und grünen Farbf lächen. Auch wenn die Malerei in ihrer künstlerischen Ausführung aus einem Guss, ohne Korrekturen scheint, finden sich bei näherem Hinschauen einige Pentimente. [...]“(Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.)</p> <p><u>Rahmenwerk:</u> Das breite Rahmenwerk ist original (Grötecke 2007, S. 434) und abwechselnd mit schwarzen Blattrosetten und goldenen Darstellungen der Gestirne Sonne, Mond und Sterne auf rotem Grund bemalt: die verzierten inneren Rahmenleisten erwecken den Eindruck von Kostbarkeit(Hölker 1921, S. 21; Fritz 1954, S. 6; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71).</p>
Ikonographie <sup>(*)</sup>	<p><u>Linke Außenseite:</u> Hl. Katharina von Alexandrien und Johannes der Täufer</p> <p><u>Rechte Außenseite:</u> Hl. Elisabeth von Thüringen und Nikolaus von Myra</p> <p><u>Linker Innenflügel:</u> Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel</p> <p><u>Rechter Innenflügel:</u> Christus vor Pontius Pilatus, Dornenkrönung, Pfingstwunder und Jüngstes Gericht</p> <p><u>Mitteltafel:</u> Abendmahl, Christus am Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt</p>
Künstler	<p>Inschrift nennt Conrad von Soest als Meister.</p> <p><u>Informationen über Conrad von Soest:</u> Von Conrad von Soest sind nur zwei Eckdaten überliefert: zum einen die Fertigstellung des Wildunger Altars 1403 und zum anderen die Kopie eines Ehevertrages 1394 (Waldmann 1972, S. 52; Appuhn 1978, S. 224; Buberl 2004, S. 9); dieser Ehevertrag wurde von der Historikerin und Stadtarchivarin Luise von Winterfeld gefunden; dadurch konnte sie nachweisen, dass Conrad ein Dortmunder Bürger war: am 11. Februar 1394 bezeugten sechs der bedeutendsten Dortmunder Patrizier die Ehe zwischen Conrad und Gertrud von Münster und bestätigen, dass beide Parteien einen Teil ihres jeweils beträchtlichen Vermögens mit in die Ehe bringen; ungewöhnlich ist, dass die Patrizier Conrad in seinen jungen Jahren als Maler ehrten, vermutlich weil seine Frau eine Patrizierin war; in dem Ehevertrag ist weiterhin vermerkt, dass Conrad Maler war und am Hellweg wohnte (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 121; Uckeley 1937, S. 26f.; Deutsche Malerei III 1938, S. 22; Herzog 1966, 13. Seite; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 139; Appuhn 1970, S. 26; Corley 1990, S. 256f.; Buberl 2004, S. 9; Corley</p>



	<p>2004a, S. 60f.; Fehse 2004, S. 259); alle weiteren Daten beruhen auf Spekulationen (VB); die Werkstatt von Conrad florierte zwischen 1387 und 1422 in Dortmund (Corley 2004b, S. 115), weshalb er um 1360 geboren sein muss (Corley 2004a, S. 61); er lernte wahrscheinlich in einer Familienwerkstatt und ist Sohn oder Enkel eines Werner pictor de Susato, welcher 1331 und 1348 im Dortmunder Bürgerbuch erwähnt ist (Deutsche Malerei III 1938, S. 22f.; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 139; Stange 1977, S. 3; Corley 1990, S. 256f.; Corley 2004a, S. 61); Conrad ist um 1422 gestorben (Engelhaupt 2004, S. 101).</p> <p>Conrad sei in Dijon, Zentrum burgundischer Hofkunst gewesen (Dehio 1930, S. 198)</p> <p><u>Stellung Conrads von Soest innerhalb der Forschung:</u>  Prof. Nordhoff (Bonn) machte Bad Wildungen durch seine Veröffentlichung in den Jahrbüchern des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinland 1879 bekannt, so wie auch Löwe und der damalige Pfarrer Dr. Alfred Uckeley zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Löwe 1909, S. 1; Maus 1952, S. 7).  Tafelwerke um 1400 werden immer an Conrad von Soest und dessen künstlerischer Nachfolge gemessen (Grötecke 2007/08, S. 147), weshalb Conrad auch über seinen lokalen Entstehungsraum hinaus internationale Bedeutung hat (Waldmann 1972, S. 53; Engelhaupt 2004, S. 100); Conrad gilt als einer der bedeutendsten Maler des ausgehenden Mittelalters (Corley 2004a, S. 60); Vorstellung von einer Dominanz von Conrad innerhalb der Bilderfindung (Grötecke 2007/08, S. 156), da er durch architektonische Bildteile und die Entdeckung der Landschaft gotische Flächenhaftigkeit überwinden will (Grötecke 2007/08, S. 159); die Conradschen Gestaltungsmittel bestehen aus plastisch durchgebildeten Figuren, ausdrucksstarken Gesichtern, Gesten als weisende bzw. Gespräche und Emotionen unterstreichende Ausdrucksmittel (Grötecke 2007/08, S. 161); Auffüllung der Szenen mit vielen beweglichen Figuren und sparsam eingesetzten Architekturgehäusen (Grötecke 2007/08, S. 159).</p> <p><u>Zweifel über die Zuschreibung der Außenseiten:</u>  Nach Hölker wurden die Außenseiten nicht von Conrad gemalt, da sich hier nicht dieselbe Sorgfalt wie bei den Innentafeln finde (Hölker 1921, S. 22); nur die Mitteltafel sei sicher vom Meister gemalt, die anderen mindestens unter Mitarbeit von Gehilfen (Hölker 1921, S. 23).</p> <p><u>Selbstporträt:</u>  Prof. Plenge aus Münster sieht in drei Figuren des Altares Conrad selbst (Maus 1952, S. 7): Maus macht hier weder Angaben woher diese Informationen übernommen sind, noch welche drei Figuren Conrad darstellen sollen (VB); gemeint waren die Darstellung im Tempel und die Anbetung durch die Hl. Drei Könige (Uckeley 1937, S. 26f.); Baum hingegen sieht in der Kreuzigung ein Selbstbildnis von Conrad mit blauer Kapuze sowie des daneben befindlichen Auftraggebers Conrad Stollen (Baum 1966, 3. Seite; Wöllenstein 2003, S. 53).</p>
faktischer Entstehungsort	

Rezeptionen / ‚Einflüsse‘

Gesamt:

Conrads Stil und der Altartypus sind **westfälisch**<sup>5</sup> (Karlinger 1927, S. 135; Dehio 1930, S. 197f.; Deutsche Malerei III 1938, S. 21; Sterling 1962, S. 74, 101; Pieper 1964, S. 34; Dehio Hessen 1966, S. 58; Roth 1967, S. 100f.), genauer gesagt nord- oder ostwestfälisch (Grötecke 2007, S. 435), jedoch dem französischen Stil nachempfunden (Münzenberger 1885-1890, S. 97; Löwe 1909, S. 7, 10; Uckeley 1937, S. 23; Deutsche Malerei III 1938, S. 21; Schroll 1946, S. 12; Kempfer 1973, S. 10, 22; Corley 1990, S. 259; Grötecke 2007, S. 435; Dehio Hessen I 2008, S. 64); Fritz bewies durch Infrarot-Aufnahmen, dass Conrad kein Imitator burgundischer Vorbilder war: Infrarot-Aufnahmen zeigen kreative Entwurfszeichnungen (die wiederholenden Motive sprechen für ein Musterbuch der Werkstatt) (Fritz 1954, S. 17). Zudem sei Conrad beeinflusst gewesen von französischen und franco-flämischen Miniaturisten. Angeführt werden hier Pariser Buchmaler wie der Meister des Missales aus St. Magloire von 1412, der sogenannte Boucicaut-Meister, vielleicht als der zu Paris tätige Flame Jacques Coene zu identifizieren, der Buchmaler Jacquemart de Hesdin (Houdain) aus dem Hennegau, tätig 1384-1411 für Herzog von Berry. In Bezug auf franco-flämische Vorbilder werden die Tafelbilder der Pariser Schule gegen 1400 genannt, so die Verkündigung der Sammlung Arthur Sachs (USA, Kalifornien, Santa Barbara) und die Tafeln des Jan Malwael (Jean Malouel) aus dem Herzogtum Geldern (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 124; Paatz 1967, S. 15). Starke Eindrücke habe Conrad auch aus Richtung der Nachfolger Giottos, der vorvaneyckischen Malerei, die für die burgundische Kunst von Bedeutung war, erhalten (Dehio 1930, S. 198). In den weiblichen Heiligenfiguren der Flügel näherte er sich allerdings Kölner Kunst (Dehio 1930, S. 199). Selten wird neben oberitalienischem, französischem und niederländischem Einfluss auch ein böhmischer beschrieben (Baum 1966, 1. Seite).

Einfluss:

Stange beschreibt **Conrads Einfluss auf den niederdeutschen Raum**<sup>6</sup> in Göttingen, Hildesheim, Erfurt, Halberstadt, Lüneburg, Lübeck und Danzig sowie Köln (Stange 1950, S. 101; Corley 2004b, S. 115); Conrad beeinflusste nach Corley die Kunst von Frankfurt, siehe Altar der Peterskirche (Städel Frankfurt Inv. Nr. HM 1-5; Bildindex Aufnahme-Nr. 84.588), bis Stockholm, siehe Heimsuchung (Nationalmuseum Stockholm, Inv.Nr.N M 1453/1863r), von Darup, siehe Pfarrkirchenaltar, bis Göttingen, siehe den Barfüßer-Altar (Hannover, Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXVII, 3-8 und Fragmente der Staffel: PAM 712/713; Bildindex Aufnahme-Nr. B 4.577/5) (Corley 1990, S. 259); Corley teilt Conrads Einfluss auf die zeitgenössische Maler in drei Gruppen ein: Gesellen (sollten so genau wie möglich nachahmen, zu diesem Zweck fertigte Conrad Musterzeichnungen an), Nachahmer und Ideensammler (diese Maler zeigen deutlich ihre Vorlage) (Corley 2004b, S. 116ff.). Conrad beeinflusste die kölnische Malerei (Löwe 1909, S. 7); die westfälischen Werke sind moderner als die kölnischen, es finden sich in Westfalen jedoch altertümliche Bezüge nach Köln (Löwe 1909, S. 9); nur Außenseiten der Flügel in Wildungen zeigen die

<sup>5</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

<sup>6</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

statuarische Behandlung, wie sie in Köln üblich war (Löwe 1909, S. 10). Dies sieht Karlinger gegensätzlich, denn nach ihm tritt „ein Schimmer“ der Kölner „Haltung vornehmen Anstandes“ in der von ihm als „robust“ bezeichneten westfälischen Malerei auf (Karlinger 1927, S. 135).

Der Kreis der Mitarbeiter um Conrad von Soest und seine Nachfolger verbreiteten die deutsche Variante des franco-flämischen Stils in Westfalen und darüber hinaus, vielleicht sogar bis Köln, wie die Madonna mit der Wickenblüte (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 0010; Bildindex Aufnahme-Nr. koelnütdok026) um 1420 zeigt. Oft wird die Tafel dem Meister der Heiligen Veronika zugeschrieben, genauso tritt aber die These auf, das Bild sei eine kölnische Nachbildung einer verlorenen Tafel Conrad von Soests (Patz 1967, S 15) oder das Werk eines seiner westfälischen Nachfolger (Patz 1967, S. 15, Anm. 19).

#### Einfluss der burgundischen Malerei:

An den Höfen in Frankreich und Burgund entstand seit Ende des 14. Jahrhundert eine Wendung zum neuen Realismus und damit ein Kunst- und Kulturzentrum (Medding 1949, S. 5; Meyer-Barkhausen 1950, S. 10); nachdem Papst Klemens V. 1309 seinen Sitz von Rom nach Avignon verlegt hatte, verstärkte sich durch den Aufenthalt der Päpste auf französischem Boden im 14. Jahrhundert der italienische Einfluss auf die französische Kunst; so übernahm Frankreich von Italien die neugewonnene Entdeckung des Raumes, die Perspektive (Eckert 1956, S. 88), die auch für Conrads Altar so wichtig scheint und eine große Erneuerung darstellt (VB); in der Zeit um 1400 herrschte so etwas wie ein europaweiter ästhetischer Standard: Austausch und Angleichungstendenzen sind zu erkennen (Niehr 2009, S. 107); viele deutsche Künstler gingen nach Frankreich, um sich Sprache und soeben erblühte höfische Kunst anzueignen (Fritz 1954, S. 15; Stange 1977, S. 3); die Nähe zu den Patrizierfamilien (s. Bezeugung seiner Hochzeit) legt die Vermutung nahe, dass Conrad wie dessen Söhne Studienreisen ins Ausland gemacht haben (Eckert 1956, S. 88; Ganßauge 1963, S. 14; Fischer 1998, S. 57; Engelhaupt 2004, S. 101); die Frage, ob Conrad sich tatsächlich am burgundischen Hof aufhielt (Fischer 1998, S. 58f.), ist jedoch umstritten (Niehr 2009, S. 107); Conrad adaptiert das Gelernte mit Intelligenz: der lineare und elegante Stil mit der fortschrittlichen und subtilen Malweise hob Conrad von der westfälischen Tradition ab (Corley 2004a, S. 72); Anlehnung an burgundische Malerei bzw. Buchmalerei (Löwe 1909, S. 13; Lünenschloß 1951, S. 4; Eckert 1956, S. 88f.;52; Roth 1967, S. 102; Dehio Hessen 1982, S. 604; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602f.; Sandner 2004, S. 40; Dehio Hessen I 2008, S. 64) bzw. Hofmalerei (Sterling 1962, S. 101) oder französische (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 124f.; Baum 1966, 2. Seite; Dehio Hessen 1966, S. 58; Kempfer 1973, S. 10) bzw. franco-flämische höfische Buchmalerei (Patz 1967, S. 14); Ritter unter dem Kreuz verraten, dass Conrad die burgundische Mode gekannt haben muss (Dehio 1930, S. 199) und weiterhin viel aus der französischen Buchmalerei übernommen hat (VB); Conrad verwendet Elemente moderner Hofkunst in der Provinz (Niehr 2009, S. 108); fügt aus mehreren Vorbildern neue Kompositionen zusammen, dabei vollzieht sich ein künstlerischer Umformungsprozess (Fritz 1954, S. 14); diese neue Version des internationalen Höfischen Stils könnte nach

	<p>seiner möglichen Rückkehr aus Paris in Deutschland und bei anderen Malern Anklang gefunden haben (Fritz 1954, S. 15; Pieper 1964, S. 40; Corley 2004a, S. 76) (s. Bezug zu anderen Objekten).</p> <p><u>Weicher Stil:</u>  Conrads Art der Malerei zeigt neue und realistische Auffassung: Eroberung des Raumes und bis dahin unbekannte Bildtiefe (Medding 1949, S. 26): die Landschaft ist zwar noch kulissenhaft, man erkennt jedoch deutlich Vorder- und Hintergrund, einige Darstellungen, wie beispielsweise das Jüngste Gericht, zeigen noch eine altertümliche Darstellung (Medding 1949, S. 26).</p> <p><u>Genreszenen:</u>  Realistisch genrehafte Einzelheiten wie der auf dem Boden hockende und das Feuer anblasende Joseph, der mit der Brille lesende Apostel, Judas der den Fisch entwendet oder das Spielen der Windhunde sowie die genaue Gegenständlichkeit der Schüsseln, Krüge, Brote usw. zeigen neue realistische Darstellungen (Medding 1949, S. 26f.; Ganßauge 1963, S. 14; Waldmann 1972, S. 53; Recht/Châtelet 1989, S. 220).</p> <p><u>Einfluss der Limbourg Brüder:</u>  Abhängigkeit Conrads von den Limbourg Brüdern lässt sich nur schwer beweisen; Vergleich Christus vor Kaiphas aus Très riches heures und Verspottung Christi vor Herodes in Wildungen zeigt, dass sich in Conrads Kunst Elemente aus der Werkstatt des Parament-Meister widerspiegeln; Conrad war dort in den frühen 1390ern eventuell Geselle (Corley 2004a, S. 70); reine Spekulation von Corley, hierfür gibt es keine Beweise (VB).</p> <p><u>Berswordt-Meister:</u>  Seit Ende des 19. Jahrhunderts herrschte eine rege Diskussion über die Stellung des Berswordt-Meisters und Conrad von Soest zueinander: wobei man sich nicht einig darüber war, wer nun von wem abhängig ist (Pfeiffer 2009, S. 194-198); die meisten Stimmen der bisherigen Forschung betonten Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede der beiden Meister, Pfeiffer hingegen sieht keine vollständige Abhängigkeit und stellt ihre jeweiligen eigenständigen Kompositionen in den Vordergrund (Pfeiffer 2009, S. 204); darüber hinaus nimmt er an, dass Conrad von Soest beim Berswordt-Meister gelernt hat und sein Schüler war (Pfeiffer 2009, S. 208).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Der oder die Auftraggeber sind zur Zeit nicht zu benennen (Grötecke 2004, S. 131); ist eventuell Stiftung des Johanniterordens an die Bürgerschaft, weil die Grafen Adolf und Heinrich von Waldeck das Besetzungsrecht an der Pfarrkirche 1402 dem Orden übertragen haben (Baum 1966, 1. Seite; Baum 1973, S. 3; Corley 2004a, S. 76; Grötecke 2004, S. 131); Indizien sprechen für den Johanniterorden als Stifter, so das Porträt des Johanniter-Priesters Conrad Stollen bei der Darstellung Jesu im Tempel; vermutlich erfolgte die Stiftung als Versöhnungsakt, da die Schenkung des Kirchenpatronats an den Orden Widerwillen erregte (Waßmann 1998, S. 63); selten wird Conrad Stollen selbst als Auftraggeber angenommen (Herzog 1966, 12. Seite); ikonographische Beweislage kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass der Johanniterorden den Altar gestiftet hat (Corley 2000, S. 29); als eine Reihe indirekter Indizien für die Johanniter sprechen</p>

	<p>die Wappensymbole, Stern und Mondsichel, des Ordens auf der Altarraumung, die Johanniterkreuze schmücken die Wimpel der Engel im Jüngsten Gericht sowie Joseph in der Geburt Christi und Jakobus in der Abendmahlszene demonstrieren diakonische Tätigkeiten (Wöllenstein 2003, S. 10); es bleibt jedoch auch Raum für eine Mitfinanzierung durch die Bürger und das verarmte Grafenhaus: höfische Gewänder mit traditionellen, heraldischen Emblemen und bürgerliche Personen (Wöllenstein 2003, S. 10); warum Conrad Stolle Conrad von Soest den Auftrag gab ist ungewiss, jedoch muss Stolle dem Maler Conrad das theologische Programm gegeben haben (Fritz 1954, S. 6); das Bildprogramm ist theologisch auslegbar (Fischer 1998, S. 62); vieles spricht deswegen für eine gemeinschaftliche Stiftung von Grafenhaus Waldeck und Johanniterorden (Brockhusen 1953, S. 2); ungewiss inwieweit Dortmunder Patrizier an der Finanzierung beteiligt waren (Corley 2004a, S. 76).</p> <p><u>Theologischer Berater des Bildprogramms:</u>  Dr. Rörig hat Informationen zu Conrad Stolle im Archiv der Stadt Wildungen gefunden und diese im Selbstverlag als Heftchen herausgegeben (Reichardt 1950, S. 146): um 1400 war ein Conrad Stolle Kaplan in Wildungen, welcher aus Züschen (Fritzlar) kam, die Familie Stolle scheint zu den angesehenen Familien in Wildungen gehört zu haben (Reichardt 1950, S. 147), Conrad Stolle stand in besonderer Gunst des Landesherren Graf Heinrich VI. (1397-1447) (Reichardt 1950, S. 148), sein weiterer Aufstieg vollzog sich in engem Zusammenhang mit der Inkorporation der Stadtkirche (d.h. der Übertragung der Verwaltung der Kirchen zum Dorf Wildungen als der Mutterkirche und zu Nieder-Wildungen als der Tochterkirche), diese stand bisher den Grafen von Waldeck zu (Reichardt 1950, S. 148).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	1403 (Herrlinger 1950, S. 253; Fritz 1951, S. 7; Baum 1968, S. 135; Wittstock 1978, S. 123; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602; Reinhold 1998a, S. 30; Neumann 2001, S. 182; Corley 2004b, S. 115; Pfeiffer 2008, S. 11)
Wappen	<p><u>Auferstehung:</u>  Schlafender Anführer der Grabwächter mit Krummschwert trägt auf seinem reich verzierten Gürtelschloss in Form eines Vierpasses mit eingefügten Zwickeln, darin ein goldener Schild mit einem schwarzen Sparren, der beiderseits von schmalen Zierleisten begleitet wird, das Wappen der Stadt Wildungen (Brockhusen 1953, S. 1, Abb. 1); Wächter wird als Hauptmann der Wildunger Stadtknechte identifiziert (Brockhusen 1953, S. 1).</p>
Inschriften	<p><u>Gesamt:</u>  Inschriften sind heute weitgehend zerstört und nicht mehr lesbar (Fritz 1991, S. 112); nur mit Hilfe älterer Quellen lässt sich die Künstlerinschrift lesen und macht somit die Zuschreibung an Conrad von Soest möglich (Meyer-Barkhausen 1931, S. 7; Ganßauge 1963, S. 11; Fritz 1991, S. 113); ursprüngliche Abschrift stammt von dem als zuverlässig geltenden Historiker J. A. Th. L. Varnhagen von 1778 oder 1793, die der Wildunger Lehrer Christianus Dickius schon 1617 anfertigte (Meyer-Barkhausen 1931, S. 7; Uckeley 1937, S. 28-31; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71; Wöllenstein 1998, S. 8; Pfeiffer 2008, S. 11); die Künstlersignaturen in der Verkündigung und im Pfingstfest wurden erst 1950 durch Fritz entdeckt (Fritz 1951, S. 7; Appuhn 1970, S. 28; Corley 2004a, S. 60; Grötecke 2007, S. 435); älteste deutsche Künstlersignatur auf dem</p>

Wildunger Altar (Fritz 1951, S. 7; Beck 1954, S. 3).  
Die Goldnimben der Apostel und Heiligen sind meist mit Namensinschriften versehen (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71).

Außenseiten:

Angabe nach Münzenberger 1885-1890:

Temporibus ... conr. stollen plebani hoc opus est completum per me conr. pict. ... anno d(omi)ni MCCCCVIII (?) die beati co(n)radi confessoris (Münzenberger 1885-1890, S. 97)

Angabe nach Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932:  
hoc opus est completum per (co)nradam pictorem de susato -  
Sub anno domini MCCCC (quart)o ipso die beati egidii confessoris (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 119)

Angabe nach Uckeley 1937:

Sub anno Domini MCCCCII ipso die beati Egidii confessoris  
Hoc opus est completum per Conradum pictorem de Susato  
Tempribus rectoris divinatorum Conradi Stollen plebani (Uckeley 1937, S. 17)

Angabe nach Deutsche Malerei III 1938/ Kritisches Verzeichnis I 1967:

Temporibus rectoris divinatorum Conradi Stollen plebani Hoc opus completum per Conradum pictorem de Susato sub anno Domini mcccc quarto ipso die beati Egidii confessoris (Deutsche Malerei III 1938, S. 22; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141)

Linker Flügelrahmen: **hoc opus erat<sup>7</sup> completum per (conradum<sup>8</sup> pictorem de susato)**

Darüber am unteren Bildrand: **temporibus rectoris divinatorum<sup>9</sup> conradi Stollen plebani<sup>10</sup>**

Rechter Flügelrahmen: **sup<sup>11</sup> anno domini m<sup>o</sup> ccc (c<sup>o</sup> terci)o<sup>12</sup> (i)pso die beati egidij confessoris<sup>13</sup>**

(Curtze 1850, S. 394; Rörig 1913, S. 52f.; Grundmann 1966, S. 41f.; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71; Rink 1991, S. 9; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Pfeiffer 2008, S. 11)

(Im Jahre des Herrn 14., am Tage des hl. Bekenner Aegidius ist dies Werk von Conrad dem Maler von Soest vollendet worden, zu Zeiten des Rektors des Altares, des Priesters Conrad Stolle) (Schroll 1946, S. 10; Fritz 1951, S. 6; Stange 1977, S. 3)

Rotes Untergewand der Hl. Katharina:  
W (AKM)

Innenseite, Verkündigung:

Im Gebetsbuch der Maria: n r a d (Fritz 1951, S. 7; Lünenschloß

<sup>7</sup> est (Herzog 1966, 12. Seite; Rink 1991, S. 9; Grötecke 2007, S. 435).

<sup>8</sup> Co(nradum) (Herzog 1966, 12. Seite).

<sup>9</sup> Fehlt bei Hengelhaupt 1980, S. 42.

<sup>10</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

<sup>11</sup> sub (Herzog 1966, 12. Seite; Hengelhaupt 1980, S. 42; Rink 1991, S. 9; Grötecke 2007, S. 435).

<sup>12</sup> MCCCCIV (Hengelhaupt 1980, S. 42; Rink 1991, S. 9); MCCCC (terci)o (Herzog 1966, 12. Seite).

<sup>13</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

1951, S. 3; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Fritz 1991, S. 113; Corley 2000, S. 13; Corley 2004a, S. 60); Anfangsbuchstaben sind angeschnitten und nicht lesbar, jedoch logisch zu c und o ergänzbar (Fritz 1951, S. 7; Fritz 1991, S. 113); Inaugenscheinnahme vor Ort zeigte auf, dass die Anfangsbuchstaben nicht vorhanden sind, folglich[c o] n r a d (AKM)

Nimbus Mariens: sancta maria (VB)  
 Perlenkrone Mariens: maria (VB)  
 Gürtel Mariens: m m (VB)  
 Baldachin: nicht lesbar (VB); Pseudoinchrift, evtl. Pseudohebräisch (AKM)  
 Spruchband des Engels: Ave maria gratia plena dom[inus] tecum(VB)

Innenseite, Geburt Christi:  
 Nimbus Mariens: sancta maria (VB)  
 Spruchband des Engels: leer (VB)  
 Kissen: Pseudoinchrift (AKM)

Innenseite, Anbetung der Könige:  
 Nimbus Mariens: sancta maria (VB)  
 Perlenkrone Mariens: m m m (VB)  
 Gewandsaum, kniender König, Oberarm und Halsausschnitt: nicht lesbar (AKM)

Innenseite, Darbringung im Tempel:  
 Nimbus Mariens: sancta maria (VB)  
 Altar: nicht lesbar (VB)

Innenseite, Abendmahl:  
 Nimbus Hl. Thomas: [sanctus] thoma[s] (VB)  
 Nimbus Hl. Petrus: sanctus p[et]rus (VB)  
 Nimbus Hl.: sanctus +++ (VB)  
 Kreuznimbus Christi:ihc xpc (AKM)  
 Nimbus Hl. Paulus: sanctus paulus (VB)

Innenseite, Christus am Ölberg:  
 Nimbus Hl. Johannes: sanctus j[oh]h[annes] (VB)  
 NimbusHl. Jakobus: sanctus jac[obus] (VB)  
 Nimbus Hl. Petrus: sanctus [petrus] (VB)  
 Kreuznimbus Christi:ihc xpc (AKM)

Innenseite, Christus vor Pontius Pilatus:  
 Kreuznimbus Christi:ihc xpc (AKM)

Innenseite, Dornenkrönung:  
 Kreuznimbus Christi: [i]hc [xpc] (AKM)

Innenseite, Kreuzigung:  
 Oberer Kreuzarm: Inschriftenrolle mit INRI (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69)  
 Guter Schächer: Jasmus (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 140; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69)  
 Böser Schächer: Dismas (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 140; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69)  
 Namen der Schächer wurden vertauscht (Religiöse Kunst aus

Hessen und Nassau 1932, S. 118)  
Hauptmann mit Schriftrolle: vere filius deierat iste (Curtze 1850, S. 393; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 118; Uckele 1937, S. 18; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 140; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69); nach Mt 27, 54 (Dies war wahrhaftig Gottes Sohn) (AKM) (Baum 1966, 4. Seite)  
In den Ecken Halbfiguren von zwei Propheten mit Schriftrollen:  
Links nicht identifizierter Prophet: Morte propia mortus iusticabit et morte via permanebit (Durch seinen eigenen Tod wird er Tote erwecken und durch den Tod wird das Leben überdauern) (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 118; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69; Baum 1966, 4. Seite; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 140)  
Rechts Jesaja: Ecce quomodo moritur iustus et nemo percipit corde (Sieh, wie der Gerechte stirbt, und niemand nimmt es sich zu Herzen) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 69; Baum 1966, 4. Seite). Ecce quomodo moritur et nemo p(er)cipit corde, aus einem Text zur Despositio Crucis (AKM)

Nimbus Maria Magdalena: maria magdalena (VB)  
Nimbus Maria Jacobi: maria jacobi (VB)  
Nimbus Mariens: sancta maria (VB)  
Nimbus Maria Salome: m[aria] sal[o]me (VB)  
Nimbus Hl. Johannes: s[anctus] joh[annes] (VB)  
Nimbus Christi: ihc xpc (AKM)

Der Vornehme rechts unter dem Kreuz trägt ein ähnliches „W“ wie der Wächter in der Auferstehung; auf seinem reichen Gewand ist ein dreifach geschachter Streifen, welcher an eine Stadtmauer erinnert, während sein perlengeschmücktes Diadem mit kleinen Treppengiebeln wie auf Häusern besetzt ist (Brockhusen 1953, S. 1); Conrad wollte hier das Idealbild eines Bürgermeisters von Wildungen erstellen (Brockhusen 1953, S. 2); ist Graf Adolf III. von Waldeck zu Landau, dies verrät auch sein schmaler Seitenschlitz des Umhanges, worauf ein „A“ zu erkennen ist (Brockhusen 1953, S. 2).

Der Mann mit Spruchband trägt auf der Brust eine Scheibe mit zwei Flügeln, zwischen denen ein länglicher Buchstabe steht: „L“ (?) (Brockhusen 1953, S. 2); Brockhusen identifiziert ihn als Adeligen Ludwig von Wildungen (Brockhusen 1953, S. 2).

Dritter Mann: nicht identifizierbar, legt dem Graf Adolf die Hand auf die Schulter, muss demnach ein Vertrauter sein; keine Kopfbedeckung spricht dafür, dass die Person wohl der Komtur des Johanniterordens zwischen Alt- und Neu-Wildungen ist (dieser besaß seit 1402 das vom Grafen erhaltene Patronat der Kirche) (Brockhusen 1953, S.2).

#### Innenseite, Auferstehung:

Kreuznimbus Christi: ihc xpc (AKM)

Der Wächter mit dem Streithammer trägt auf Rock und Ärmeln unter einem prächtigen Ornament ein verziertes „W“, das Gemeindegewand der Stadt; Anfangsbuchstaben gebrauchte man seit dem 14. Jahrhundert als Kennzeichen des städtischen Eigentums; Conrad gestaltete das „W“ heraldisch um, indem er es aus drei verbundenen Wolfssensen bildete, um deren Schäfte die



Halfterriemen dekorativ geschlungen sind (Brockhusen 1953, S.1, Abb. 3); Wortspiel: Wolfssensen = wild-angen, als Wildangeln = Wildungen (Brockhusen 1953, S. 1); Wächter trägt zudem die Stadtfarben: schwarzer Rock sowie rote Ärmel und Beinkleider: diese Uniform trugen normalerweise die Knechte und Werkleute der Stadt Wildungen (Brockhusen 1953, S. 2).

Innenseite, Himmelfahrt:

Nimbus Mariens: [sancta] maria (VB)

Nimbus Hl. Johannes: sanctus joha[nnes] (VB)

Nimbus Heiliger: sanctus +++ (VB)

Innenseite, Pfingstfest:

Im Buch des Brille tragenden Apostels: c/ r a d v ` (Lünenschloß 1951, S. 3; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 141; Fritz 1991, S. 113; Corley 2000, S. 13; Corley 2004a, S. 60); c/ galt im Mittelalter als gängige Abkürzung für Con (Fritz 1951, S. 7) Offenes Buch von Apostel im Vordergrund: rechte Seite: aperit[...] | [...] | [...] luna | maria | [...]; linke Seite: plu[...] | [...] | [...] | [...]

(AKM)

Nimbus Hl. Markus: [sanctus] mar[cus](VB)

Nimbus Heiliger: sanctus +++ (VB)

Nimbus Hl. Petrus: santus petrus (VB)

Nimbus Mariens: sancta maria (VB)

Nimbus Hl. Paulus: sanct[us] paulus (VB)

Nimbus Heiliger: sanctus +++ (VB)

Innenseite, Jüngstes Gericht:

Nimbus Mariens: sancta maria mater (AKM)

Kreuznimbus Christi: ihc xpc (AKM)

Nimbus Hl. Johannes: sanctus johan[nes] (VB)

Rückseite:

Ebenfalls nach Varnhagen ist eine Altarchronik auf der Rückseite der Haupttafel überliefert (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71), bzw. chronikartige Notizen zur Geschichte der Kirche (Münzenberger 1885-1890, S. 97; Uckelely 1937, S. 28-31) aus den Jahren 1319 bis 1420 cm (Grötecke 2007, S. 434):

(anno domini m° ccc° xiii (1413) ipso die albanı martyris du lagen dy von patbeger neder vor Körbach) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71)

anno millesimo ccc° denoque noveno (1319) presens castellum fore noscas pantifi(catum) virginis ipso die puta nativitate m(ariae) (8.Sept.) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71)

anno millesimo trino C cum tricesimo (bino) festo gregorii spacio (12.März 1332) non Ulter(io)ri fundavit regimen primo felix cui nomen (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71)

anno (domini m ccc LXX IIII (1374) do gyng der sterner kryg an circa festum Laurentii) (10.Aug.) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71)

m c ter LX bis q(ui)bus octo (1378) connuberabis in (f)esto penthecostes memor esto. altos (per montes) wyldungim (ducere fontes nus man her vertre ductorem noscis aperte qui fuerat gar wys dictus agnomine smenkys) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71)

Die nächste Zeile war von Varnhagen 1793 selbst nicht mehr lesbar, deswegen Abschrift von Christianus Dickius von 1617:

	<p>(anno quo supra de fonte videbitur infra lumine perpetuo de quo sit gloria Christo formans.... circa pricioium Cyriaci petrus plebanus pariter cognomine gecke....expeditores seo jugiter urat) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72)</p> <p>anno domini m° ccc°XL IX (1349) bartholomei du word(en) dy iuden gebrand und in dem sulben iare gyngen dy geyssebruder und war eine gemeine sterben (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72)</p> <p>anno domini m° ccc° LXIII (1363, nach Dickius 1346, Varnhagen merkt aber auch an, dass die Zahl 1366 sein könnte) du quam bischoff gerlach von mencze (circa festum johannis babtiste in die .... sine buben lagen nedder in mandern) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72)</p> <p>(in demsulben iare .... der stryt zue dylbershusen uf sant katrinen abens) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72)</p> <p>anno domini m° ccc° XX (1420) (die) ommium sanctorum papam (intravit constanciam)</p> <p>.... myle in diesen landen (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72)</p> <p>anno domini m° ccc° XVIII (1418) .... in festo penthecostes .... m° tricento lx tria (1343) (BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 72).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	<p><u>Kruzifix:</u> Spätgotisches Kruzifix über dem Retabel, 1518, mit Evangelistenreliefs auf den Vierpassenden (Rörig 1913, S. 45; Uckeley 1937, S. 16; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 604; Neumann 1998a, S. 25).</p>
Bezug zu anderen Objekten	<p><u>Marienretabel des Kollegiatstifts St. Maria und Georg zu Bielefeld:</u> Beim Abendmahl und dem Gebet am Ölberg ist das Bielefelder Marienretabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) um 1400 des Berswordt-Meisters, heute in der Dortmunder Marienkirche, auffällig Vorbild gewesen (Zupancic 2002, S. 240-254); auch Stange nahm eine enge Verflechtung an (Hengelhaupt 1980, S. 79); für Pfeiffer stehen sich diese Retabel aufgrund ihrer zeitnahen Entstehung und der Vielzahl themengleicher Darstellungen am nächsten (Pfeiffer 2009, S. 198); im Abendmahl finden sich in Wildungen Motive und Bildkompositionen vom Berswordt-Meister wieder: runder Tisch und umlaufende Bank mit den Jüngern, Körperhaltung und Figur des Judas, besonders sein ins Profil gewandtes Gesicht mit langer, krummer Nase und wulstig aufgeworfenen Brauenbögen (Pfeiffer 2008, S. 14; Pfeiffer 2009, S. 200); in der Farbigkeit der beiden Abendmahl-Szenen zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede: in Bielefeld monochrom, in Wildungen mehrfarbig (Pfeiffer 2008, S. 14); das Gebet am Ölberg ist bei beiden Retabeln sehr ähnlich: Christus kniet am Berg umgeben von seinen schlafenden Jüngern und im Hintergrund steigen Wächter über den Zaun (Pfeiffer 2008, S. 16; Pfeiffer 2009, S. 202); in Wildungen jedoch detailfreudigere Erzählweise wie bei den Pflanzen und realitätsnahe Wiedergabe von Rüstungen, Waffen und Mützen bis hin zu Schnürungen der Fackeln (Pfeiffer 2008, S. 19); Conrad schätzte den Berswordt-Meister wohl aufgrund seiner Komposition und Motive, aber nicht so sehr seine Erzählweise (Pfeiffer 2008, S. 19); auch der Gekreuzigte und die Anordnung der Figuren auf dem Kalvarienberg sind sich auf beiden Retabeln sehr ähnlich und</p>

zeigen eine gewisse Abhängigkeit (Pfeiffer 2008, S. 24); weiterhin ähneln sich die Außenseiten mit den auf Podesten stehenden Heiligenfiguren: siehe hierzu Faltenwurf und Haltung der Attribute (Pfeiffer 2009, S. 203).

Vier ikonographische Szenen des Bielefelder Altares – der Einzug in Jerusalem, die Kreuzabnahme, die Grablegung und die Höllenfahrt – fehlen beim Wildunger Altar, der dafür Szenen des Jüngsten Gerichts besitzt (Hengelhaupt 1980, S. 80).

Gemeinsam mit dem Berswordt-Meister und dem Meister der Heiligen Veronika um 1400 setzte Conrad von Soest neue Akzente, in der Anschaulichkeit, der Verdichtung der Narration, der Präzision der Gegenstandsschilderung“ (Grötecke 2007, S. 434).

Meister der Heiligen Veronika, Kleiner Kalvarienberg (Wallraf-Richartz-Museum, WRM 11; Bildindex Bilddatei: rba\_c004457):

Nach Pieper lohnt sich ein Vergleich der Kalvarienbergdarstellungen Westfalens mit Köln, wobei das Kölner Bild Conrad von Soest in seiner Subtilität übertreffe. Beim Kölner Bild sei aber im Gegensatz zu Conrad keine einzelne Figur herauslösbar, sondern eher wie ein Mosaik gestaltet (Pieper 1964, S. 40).

Retabel der Pfarrkirche St. Marien zu Osnabrück, heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 350-352:

Als erster verglich Passavant 1841 die Tafeln des Berswordt-Meisters mit einem Werk von Conrad von Soest, ohne daraus Schlussfolgerungen zu ziehen (Pfeiffer 2009, S. 192f.); Nordhoff hingegen hielt die Tafeln 1880 für Werke eines schwächeren „Nebenbuhlers Conrads“ (Nordhoff 1880, S. 87, 90; Pfeiffer 2009, S. 193f.) und weitere folgten dieser Zuschreibung zu „Conrads Schule“, heute spricht man sich hingegen für eine Abhängigkeit von Conrad vom Berswordt-Meister aus (Pfeiffer 2009, S. 194); die drei Osnabrücker Tafeln, vor 1400, waren ursprünglich Aufsatz für den Altar der Zwölf-Apostel-Bruderschaft in der Osnabrücker Pfarrkirche St. Marien (Bildindex, Aufnahme-Nr. rba\_c014473); ein Vergleich der stehenden Heiligen auf der Außentafel von Wildungen mit der Osnabrücker oberen Tafel ergibt zahlreiche Übereinstimmungen (Pfeiffer 2008, S. 27); figuraler Typus und ungewöhnliches Faltenmotiv lassen sich auch auf den Berswordt-Meister zurückführen (Pfeiffer 2008, S. 28); Conrad rezipierte Bildkompositionen und Motive, in Figurenauffassungen, Faltenmotiven, Gesten und deren Präsentation (Pfeiffer 2008, S. 28).

Wilton-Diptychon, heute London, National Gallery, Inv.Nr. NG 4451:

Die Dornenkronen-Punzierung in Wildungen lässt sich in der gotischen Kunst im Wilton-Diptychon von 1396 (London, National Gallery, Inv.Nr. NG 4451) wiederfinden und weist somit französische Stileinflüsse auf (Corley 2004a, S. 61).

Dortmund, Marienaltar und weitere Werke:

Die Altäre in Dortmund und Wildungen sind durch Farbkomposition der Muster und Verwendungen derselben Typen bei den Figuren miteinander verbunden (Corley 1990, S. 259); stammen vom gleichen Meister (Herzog 1966, 13. Seite; Grötecke 2007, S. 435; Sandner 2010, S. 221). Eine Figur im Dreikönigbild

des Altares zeigt (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 923.976), dass Conrad einen bestimmten Marienotypus kannte, der auf die Malereien von Beauneveus zurückgeht (Troescher 1940, S. 49). Weitere Werke des Meisters sind zwei Flügeltüren (Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. WKV 2 und 3) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 341.742) und eine doppelseitig bemalte kleine Tafel (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF459) (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 122; Deutsche Malerei III 1938, S. 21f.; Grötecke 2007, S. 435).

#### Rauschenberger Altar:

Der Rauschenberger Meister ließ sich von Motiven anregen, setzte diese aber in seinem Stil um (Kempfer 1971, S. 28); einige Kompositionsschemata haben auf den Meister in Rauschenberg anregend gewirkt (Kempfer 1971, S. 29): so übernimmt er den westfälischen Altartypus, verarbeitet einzelne Motive des Wildunger Altars sowie einige Kompositionsschemata (Kempfer 1971, S. 32); in Rauschenberg jedoch auch Vereinfachung, Geometrisierung und Abgrenzung plastischer Körperpartien (Kempfer 1971, S. 32f.) und andersartige Auffassung von Christus, der Raumordnung sowie der Farbigkeit im Vergleich zu Wildungen (Kempfer 1971, S. 34); nach Kempfer ist die Abhängigkeit von Rauschenberg nach Wildungen jedoch sehr gering (Kempfer 1971, S. 34; O. N. 1973, S. 282).

#### Kreuzigung:

Der Rauschenberger Meister muss den Wildunger Altar gekannt haben, siehe hierzu beispielsweise die Darstellung des Gekreuzigten (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442766) (Kempfer 1971, S. 25; O. N. 1973, S. 282); in Rauschenberg ist das Wildunger Bild jedoch weiterentwickelt, da die rechte Hüfte stärker eingeknickt ist, die linke Körperkontur verläuft gespannter, die Arme hängen nicht so stark durch, die durchbohrten Hände umkrampfen die Nägel und das Haupt hängt schwer herab (Kempfer 1971, S. 26); an die Stelle der weichen Modellierung des Körper ist eine mehr lineare Abgrenzung der einzelnen Körperpartien getreten: Vereinfachung und Geometrisierung (Kempfer 1971, S. 26).

#### Frauengestalten:

Wesenberg erkennt Gemeinsamkeiten zwischen den Frauengestalten in Rauschenberg und Wildungen: Ähnlichkeiten der „graziösen Haltung, der Zartheit des Gesichtsausdruckes und in mehreren Einzelheiten, wie der hohen Stirn, dem hinter den etwas abstehenden Ohren zurückgekämmten Haar, den kleinen Augen und dem spitzen Mund“ (Wesenberg 1938, S. 12f.); nach Kempfer widerlegt die Rauschenberger Eigenart der Gesichtsbildung diese These (Kempfer 1971, S. 26).

#### Geburt Christi:

Der Joseph in Rauschenberg geht auf Wildungen zurück (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442756) (Kempfer 1971, S. 26; O. N. 1973, S. 282); Rensing bemerkt, dass der Rauschenberger Meister „eine Karikatur aus dem hl. Joseph gemacht“ hat (Rensing 1959, S. 157).

#### Öbergszene:

Häschergruppe taucht in beiden Öbergszenen in der linken oberen Ecke auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442761); so auch beim Ahnaberger Altar (Kassel, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. HLM, Nr. 1917/21)(Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.151) und der Lüneburger Goldenen Tafel (Hannover,

Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXIII, 27) (Kempfer 1971, S. 27); der schlafende Johannes in Rauschenberg und der Jünger Jakobus in Wildungen in der Ölbergsszene sind sich ähnlich: das Motiv der fest umhüllten Arme taucht häufig bei Altären des 14. Jahrhunderts auf, vielleicht entnahm Conrad das Motiv aus dieser Tradition, wie beispielsweise vom Passionsaltar des Meisters Bertram (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. PAM 922 a-c) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.205.341) (Kempfer 1971, S. 27).

#### Tracht:

Bei beiden Altären findet sich die zeitstilistisch bedingte Vorliebe für die modische burgundische Tracht; in Rauschenberg schlichter aufgrund der zurückhaltenden Farbkomposition und dem Schnitt der Gewänder; in Wildungen werden die Gewänder hingegen stärker in den Vordergrund gedrängt (Kempfer 1971, S. 27f.); zum Teil Brabanter Mode (Löwe 1909, S. 11).

#### Christusgestalt:

Gestalt des Christus weist Unterschiede auf, vor allem in der Pilatusszene, der Dornenkrönung und der Auferstehung (Kempfer 1971, S. 28); Auffassung des Christus ist in Rauschenberg noch altertümlicher als in Wildungen (Kempfer 1971, S. 29).

#### Doppelfunktion der Architektur:

In Wildungen hat die Architektur eine Doppelfunktion, da diese die Raumdarstellung und Flächengliederung übernimmt; in Rauschenberg ist dies ähnlich gelöst und der Meister übernahm beispielsweise die Unstimmigkeit im Raum der Geburtsszene bei den Stallstützen zugunsten einer exakten Flächeneinteilung, wie es in Wildungen vorgebildet ist (Kempfer 1971, S. 30); in Rauschenberg werden Figur und Raum in ein realistischeres Verhältnis gebracht, in Wildungen wird räumliche Distanz eher eliminiert (Kempfer 1971, S. 32).

#### Meister der Goldenen Tafel:

Der Meister der Goldenen Tafel aus Lüneburg (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXIII, 27; Bildindex Aufnahme-Nr. B 4.576/11), um 1431/35, studierte die Kunst Conrads besonders genau und übernahm in der sogenannten Goldenen Tafel nicht nur einzelne Motive, sondern auch Stil und Malweise (Corley 1990, S. 260; Corley 2004b, S. 120). Des Weiteren ähneln sich die Gewanddarstellungen mit Goldbrokat auf den Retabeln (Münzenberger 1885-1890, S. 97).

#### Lübeck:

Die Verkündigung der Altartafel (Lübeck St.-Annen-Museum, Inv. Nr. 137) (Bildindex, LAD Schleswig-Holstein, Aufnahme-Nr. LDSH, ohne Nummer) aus der Lübecker Marienkirche, 1425, hat in der Wildunger Verkündigung sein Vorbild, obwohl die Komposition seitenverkehrt rezipiert ist (Corley 2004b, S. 118); zudem sind der hl. Paulus und Thomas der ehemaligen Rückseite der Lübecker Verkündigung den Figuren des Wildunger Altars sehr ähnlich, wie Vergleiche der Gesichtszüge und Gewänder zeigen (Corley 2004a, S. 118). Burgkirche in Lübeck: die Glasgemälde der Burgkirche zu Lübeck weisen in den stilistischen Eigentümlichkeiten Ähnlichkeit zu Wildungen auf (Wittstock 1978, S. 122); Helena und die Frauen ihres Gefolges auf dem Kreuzlegenden-Fenster wiederholen recht genau die Gesichtsformen der Maria und ihrer Begleiterinnen auf dem Wildunger Altar: breite Gesichter mit kräftig ausgeformten

Wangen, gerade Nase ohne Vertiefung an der Nasenwurzel, sehr kleiner Mund und kräftiges Kinn (Wittstock 1978, S. 122); auch bei den männlichen Figuren zahlreiche Verwandtschaften (Wittstock 1978, S. 122f.).

Ein Schüler Conrads muss nach der Vollendung von Wildungen nach Lübeck gekommen sein: dieser malte zuerst die Flügel der Altartafel für die Marienkirche und anschließend die Fenster der Burgkirche (Wittstock 1978, S. 123); Lübeck wandte sich auf dem künstlerischen Gebiet nach Westfalen und wollte deswegen auch einen westfälischen Künstler, welchen der Ratmann Henning von Rentelen (1406) nach Lübeck rief (Wittstock 1978, S. 123); auch Parello ist der Meinung, dass Glasmalerei und Bildtafel denselben Meister bzw. dieselbe Werkstatt haben (Parello 2005, S. 477).

#### Neustädter Altar:

Für die Marienflügel des Marienkrönungs-Altars, sogenannter Neustädter Altar aus der Stadtpfarrkirche St. Jakobi zu Lübeck, 1435 (Schwerin, Staatliches Museum, ausgestellt im Güstrower Schloss, Inv.Nr. Pl 75 und G 288), haben die Werke von Conrad, vor allem die Wildunger Geburt Christi Vorbild gestanden (Corley 2004a, S. 119).

#### Meister des Jacobi-Altars:

Der Meister des Jacobi-Altars kopierte in dem 1402 geschaffenen Jacobi-Altar Conrads höfisches Bild der Maria (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 464.635)(Corley 2005, S. 460); Vergleich Göttinger Verkündigung und Wildunger Himmelfahrt: Gemeinsamkeiten bei den Gesichtszügen, Faltenspielen der Haube, grünes Futter des blauen aufgelichteten Mantels und das rosa Kleid (Corley 2005, S. 462); in Göttingen jedoch nichts von den empfindsamen Gesichtern der männlichen Protagonisten und die höfische Eleganz der Gestalten oder kompositorische Anleihen aus seinen Werken (Corley 2005, S. 464); Conrads leuchtende und innovative Farbkombination waren Quelle für die Farbschattierungen des Jacobi-Altars (Kempfer 1973, S. 22f.; Corley 2005, S. 464) und lassen ähnliche Farbschemata in Göttingen und Wildungen finden (Corley 2005, S. 465); Bad Wildungen ist aber erst 1403 und somit ein Jahr nach dem Jacobi-Altar entstanden: kannte Maler in Göttingen vielleicht Conrads frühere Werke oder hat der Meister des Jacobi-Altars Conrad beeinflusst? (VB); für Nürnberger ist keine Verbindung nach Göttingen feststellbar (Nürnberger 2005, S. 394).

#### Einfluss des Netzer Altars:

Conrad war Schüler des Netzer Meisters, beide besuchten dieselbe Kölner Malerschule (Meyer-Barkhausen 1929, S. 47); Sicher kannte Conrad den Netzer Altar aufgrund der örtlichen Nähe zu Wildungen (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd449296) (Roth 1967, S. 101); keine Beweise dafür und unsicher, ob es sich um eine zusätzliche Schülerschaft zu Werner pictor de Susato oder nur auf stilistische Merkmale bezieht (VB); enge Verwandtschaft der beiden Retabel beruht vor allem auf der Komposition der Kreuzigung und dem Typus des dreiteiligen Altars (Meyer-Barkhausen 1929, S. 48; Fischer 2003, S. 21; Pfeiffer 2008, S. 22); in Bezug auf die Kreuzigung ist vor allem die Gestalt des Gekreuzigten zu nennen (Roth 1967, S. 101); weiter übernahm Conrad aus der Netzer Kreuzigung mehrere Gruppen für den Wildunger Altar: die Gruppe um die Muttergottes, jene mit

Johannes und jene mit Longinus (Roth 1967, S. 102f.); Herzog (1966, 11. Seite) kam zum Schluss, dass die Retabel in der Grundform eng verwandt seien, der Gesamteindruck jedoch verschieden; in Netze ist die Raumauffassung noch gotisch, in Wildungen hingegen räumlich-realistischer (Meyer-Barkhausen 1929, S. 48; Kempfer 1973, S. 25); in Thematik und Anordnung der 13 Bilder dem Wildunger Altar nahe (Rohrberg 1968, S. 132). Allerdings entspricht der Altar nicht dem Typus des vielfigurigen Kalvarienberges, wie es bei den Kreuzigungen von Wildungen und Wehrden der Fall ist (Hengelhaupt 1980, S. 23). Insgesamt gestaltet der Meister des Netzer Altares den Raum und Figurenverband vollkommen anders (Hengelhaupt 1980, S. 24-27). Mit den Bielefelder und Dortmunder Retabeln verbindet der Wildunger Altaraufsatz eine formale Systematisierung und Integration der Einzeltafel bzw. Kreuzigung (Hengelhaupt 1980, S. 101).

Der Wildunger Altar besitzt keine Szenen wie der Einzug in Jerusalem, die Kreuztragung oder die Kreuzabnahme. Ähnliche Abweichung treten auch beim Netzer und Osnabrücker Altar auf (Hengelhaupt 1980, S. 79).

#### Einfluss des Osnabrücker Altars:

Da für Pfeiffer Netze und der Osnabrücker Altar (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 0350-352) (Bildindex, Aufnahme-Nr. rba\_c014473) unweigerlich zusammenhängen, ist Wildungen auch von Osnabrück abhängig (Roth 1967, S. 100; Pfeiffer 2008, S. 22). Auch Rohrberg spricht davon, dass der Osnabrücker Altar wie das Netzer und Bad Wildunger Retabel mit Hilfe des Werkmaßes gestaltet wurde (Rohrberg 1968, S. 132). Allerdings entspricht der Altar nicht dem Typus des vielfigurigen Kalvarienberges, wie es bei den Kreuzigungen von Wildungen und Wehrden der Fall ist (Hengelhaupt 1980, S. 23). Insgesamt gestaltet der Meister des Osnabrücker Altares den Raum und Figurenverband sehr unterschiedlich (Hengelhaupt 1980, S. 24-27).

#### Göttingen, Barfüßerkirche, Barfüßer-Altar ( heute Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXVII, 3-8; Bildindex Aufnahme-Nr. B 4.577/5 ):

Die Kreuzigungstafel des Barfüßeraltars ist mit der Wildunger Kreuzigung motivisch verwandt. Allerdings schuf Conrad von Soest beim Wildunger Altar mit dem mehrfarbigen Rundbogen eine Trennung von Goldgrund und figürlicher Szene, während der fehlende Bogen beim Barfüßer-Altar einen „indifferenten Übergang von Szene zu Goldgrund“ bedeutet (Hengelhaupt 1980, S. 10). Beim Wildunger Altar dient der Rundbogen der Gestaltung des „Erstreckungsraumes“, der durch eine klare Bestimmbarkeit der Verhältnisse von Standort, Figuren, Anzahl und Größe definiert ist (Hengelhaupt 1980, S. 11). Auch sonst wird die „adelige Klarheit“ der Figurenanordnung betont (Sterling 1962, S. 74f.).

#### Meister der Heiligen Veronika, Kleiner Kalvarienberg, heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 0011:

Der kleine Kalvarienberg zeigt eine ähnliche zweidimensionale Rahmenlösung wie die Wildunger Kreuzigungstafel (Bildindex, Aufnahme-Nr. rba\_c004457) (Hengelhaupt 1980, S. 14). Ein Unterschied besteht allerdings bezüglich des Kreuzstandortes,

während sich dieses auf der Wildunger Kreuzigung im Schnittpunkt der zwei Diagonalen befindet, ist er beim kleinen Kalvarienberg unbestimmbar (Hengelhaupt 1980, S. 117).

Ehem. Pfarrkirche Wehrden an der Weser, Kalvarienberg, heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. 0883:

Die Kreuzigungstafel mit dem vielfigurigen Kalvarienberg sei das erste Bildnis eines Typus, der im Wildunger Altar umgesetzt sei (Bildindex, Aufnahme-Nr. rba\_c000125) (Hengelhaupt 1980, S. 20). Hengelhaupt weist vor allem auf den „allseitigen Bildraum“ der Wehrdener Tafel hin (Hengelhaupt 1980, S. 22) und die übereinstimmende Gestaltung des Bildraumes mit dem Wildunger Altar (Hengelhaupt 1980, S.23).

Dortmund, Berswordt-Altar:

Kreuzigungstafel:

Fraglich ob er die Rolle des Prototyps bei der Retabelform einnahm (Bildindex, Aufnahme-Nr. 159.876) (Hengelhaupt 1980, S. 28). Auch hier untersuchte Hengelhaupt die Raumbildung und konnte Unterschiede zum Wildunger Altar herausstellen, nämlich die unterschiedliche Disposition der Figurengruppen und deren differierende Funktion zur Raumbildung (Hengelhaupt 1980, S. 28-30).

Soest, Petrikerche, Martyrium der Hl.Agatha (1325) und Kreuzigung der Nordempore (1330):

Mit der Wildunger Kreuzigung verbinden die „westfälischen“ Bilder eine motivische Verwandtschaft (Bildindex, Aufnahme-Nr. ZI München 3.770/802) (Hengelhaupt 1980, S. 34). Beide Bildfelder werden von einem Rahmenstreifen umfasst, der die gegenständlichen Szenen überschneidet (Hengelhaupt 1980, S. 33), wobei sie beim Agathamartyrium weniger dominant erscheinen. Das Kreuz ist bei den beiden Bildern jedoch jeweils gegen die Symmetrieachse verschoben, die Personengruppen folgen dieser Verschiebung (Hengelhaupt 1980, S. 34).

Einfluss auf bestimmte Meister:

Der Meister des Blankenberg-Altars (Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv.Nr. 6 WKV), der Meister des Altars in der Pfarrkirche von Warendorf; der Meister des Jacobi-Altars in der Wiesenkirche in Soest (Corley 1990, S. 259); der Warendorf-Meister und Berswordt-Meister waren von Conrads Farbschattierungen inspiriert, aber die stilistischen und technischen Unterschiede in den Werken lassen keine nähere Verbindung zwischen ihnen vermuten (Corley 2005, S. 467). Conrad beeinflusste nach Corley auch die Frankfurter Kunst, siehe Altar der Peterskirche (Städel Inv. Nr. HM 1-5), bis Stockholm, siehe Heimsuchung (Stockholm, Nationalmuseum, Inv.Nr. N M 1453/1863r), von Darup, siehe Pfarrkirchenaltar, bis Göttingen, siehe den Barfüßer-Altar (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXVII, 3-8 und Fragmente der Staffel: PAM 712/713)(Corley 1990, S. 259). Meister Francke soll ebenso den Wildunger Altar gekannt haben und von ihm beeinflusst worden sein. Die um 1424 geschaffene Mitteltafel des Englandfahreraltars (Hamburg, Kunsthalle, Inv.Nr. 496) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.118.547) rezipiert in ähnlicher Form die Wildunger Kreuzigung. Leider ist jedoch nur die linke untere Ecke mit der Frauengruppe erhalten. Dennoch soll



Francke die aufblickende Gestalt des Johannes und die Formung der Gesichter von Conrad übernommen haben (Pieper 1964, S. 41; Pilz 1970, S. 85).

#### Zeitgenössische Bekleidung:

Die höfisch-modische Bekleidung mit kostbaren Seidenstoffen, schweren metallenen Gürtel und Schnabelschuhen spiegelt die Mode der burgundischen Herzogshöfe wieder und kleidet im Wildunger Altar die Könige sowie Hauptmänner (Meyer-Barkhausen 1950, S. 10; Corley 1990, S. 259; Dehio Hessen I 2008, S. 63f.); die Zeittracht sollte dem Beschauer die Ereignisse näher bringen, ihn in das Geschehen mit einbeziehen (Corley 1990, S. 259).

Bei der Kreuzigung trägt einer der disputierenden reich gekleideten Herren einen Schultergürtel, an dem goldene Schnüre mit kleinen Glöckchen hinabhängen. Dieses auffällige Kleidungsstück tritt auch bei einem Wandbild in der Stiftskirche zu Kleve von 1417 auf, das Herzog Adolf IV. zeigt. Auch in Saint-Bonnet-le-Chateau an der Südwand der Unterkirche bei der Anbetung des Kindes durch die Könige trägt der junge König einen Taillengürtel mit goldenen Schnüren mit Glöckchen am Ende (Troescher 1966a, S. 193).

#### Textilkunde:

Die Gewebe in Conrads Gemälden haben seit der wissenschaftlichen Textilkunde Ende des 19. Jahrhunderts eine deutliche Beachtung gefunden, da man darin die Verbreitung verschiedener Muster in Deutschland abgelesen kann; für das 14. und 15. Jahrhundert gibt es eine besonders gute Quellenlage über die Verbreitung der Stoffe und deren Herstellung; demnach herrschte im 14. Jahrhundert eine Vielfalt in den Musterelementen, ab 1400-20 hingegen wieder Einfachheit; Conrad benutzt diese Stoffe (Stauffer 2004, S. 146-148); Conrad benutzte zwölf unterschiedliche Brokatmuster im Altarbild (Fischer 2003, S. 21); in Wildungen sind Gewebe stark heraldisch geprägt und vermitteln ein ganz allgemein höfisches Ambiente (Stauffer 2004, S. 161f.).

#### Meisterbezug:

Von Conrad von Soest stammen neben dem Marienaltar in Dortmund auch der Nikolausaltar in Soest (Deutsche Malerei III 1938, S. 22; Herzog 1966, 13. Seite; Appuhn 1978, S. 224; Sandner 2010, S. 221), der Flügel eines Hausaltärs in München (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. WAF459) sowie zwei Flügel eines Altars aus der Soester Kirche St. Walpurgis (Deutsche Malerei III 1938, S. 21f.; Appuhn 1978, S. 224), die Dorothea und Otilia zeigen (Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv.Nr. 2 und 3 WKV) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 341.742) und eng an den Wildunger Altar angelehnt sind (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 121; Uckeley 1937, S. 22; Herzog 1966, 13. Seite; Sandner 2010, S. 221).

#### Zeitgleiche Werke:

Repräsentativ für die westfälische Malerei um 1400 sind neben dem Wildunger Altar der Dortmunder Marienaltar von Conrad von Soest, die Wandgemälde in der Soester Petrikirche, die Wehrdener Kreuzigung sowie vom Berswordt-Meister der

Bielefelder und Dortmunder Altar (Hengelhaupt 1980, S. 132).

Vorbilder:

In Burgund soll Conrad von Soest folgende Objekte gesehen haben: die Tafelbilder des Meister Broederlam in Dijon, Bilder Simone Martinis, der teilweise in Avignon tätig war, und dessen Tragaltärchen mit der Kreuzigung, damals in der Kartause von Champol, das auffallende Parallelen zur Komposition der Wildunger Mitteltafel besitzt (Fischer 1998, S. 58). Des Weiteren verweist die charakteristische Ausführung der Pflanzenwiesen auf den Genter Altar in St. Bavo in Gent (Bildindex Aufnahme-Nr. 1.002.879) der Brüder van Eyck (Fischer 1998, S. 60).

Ikonographie:

Die Darstellung der Verkündigung des Wildunger Altars hatte Einfluss auf dieselben Bildthemen beim Iserlohner, Schöppinger (Bildindex Aufnahme-Nr. Z 31.423) und Liesborner Altar (Münster (Westfalen), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 9; Bildindex Aufnahme-Nr. C 341.740) bis zu Hermann tom Ring. Hier ist insbesondere die Intimität des Wohnraums, die menschliche Beziehung zwischen dem Erzengel Gabriel und Maria sowie Stille und Heimlichkeit zu nennen (Pieper 1964, S. 34).

Geburt Christi:

Der Bildanordnung der Wildunger Geburtsszene liegt ein südliches Beispiel zugrunde, wie bereits Kurt Glaser beobachtete, nämlich das Fresko Giotto's in der Arenakapelle zu Padua (Bildindex Aufnahme-Nr. 1.070.611), das im Norden bereits Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt war. Ein Vergleich mit der Geburt der Utrechter Tafeln (Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, Inv.Nr. ABM S25-28 und ABM S156-158) (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 31.574) zeigt, dass beide Tafeln nicht direkt auf das südliche Vorbild zurückgehen, sondern dass als gemeinsame Quelle ein westliches Werk als Mittelglied einzuschalten ist. Diese verlorene Komposition war vermutlich französischen Ursprungs und hatte folgende Bildelemente: der strohgedeckte offene Stall, das brokatüberzogene Lager und Maria mit Kind darauf ruhend. Eingefügt wurden von den Malern realistische Züge nördlichen Empfindens, wie z.B. Joseph am offenen Feuer eine Mahlzeit zubereitend. Wobei dieses Motiv bereits in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts bei einem Wandbild in der Krypta der Stiftskirche Saint-Bonnet-Le Château in der Auvergne vorkommt. Wichtig ist hierbei zu betonen, dass der Maler der Utrechter Tafeln nicht auf Conrads Tafel zurückgriff. Conrads Maria berührt sich eng mit einer Madonnenzeichnung des New Yorker Skizzenbuches, das darauf verweist, dass das verlorene (Troescher 1966a, Abb. 352) westliche Vorbild im Kreis der Werkstätten des Herzogs von Berry zu suchen ist (Troescher 1966a, S. 162). Ein eventueller Widerhall ist auch in der Maria der Geburtsszene eines Zeichnungsfragmentes von drei sitzende Gestalten aufzufinden, hier in der Gottesmutter mit Kind in ganzer Figur (Basel, Kupferstichkabinett, 11,5 x 20,9 cm, Silberstift auf Pergament) (Troescher 1966a, S. 231-233).

Seitentafeln:

Die stilistische Entwicklung der Wildunger Seitentafeln ist in wesentlichen Punkten den späteren Tafelbildern des Bielefelder Altars (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) gleich. Bei der Verkündigung, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Pfingsten

	<p>und der Sacra Conversazione im Mittelbild entsteht dort trotz Ungenauigkeiten ein Raumbild von relativer Klarheit. Von den Wildunger Tafeln stehen die Auferstehung und das Pfingstwunder dem Dortmunder Altar nahe (Bildindex Aufnahme-Nr. C 923.976), vor allem in dessen Prinzip der „formalen Erhebung“ der Figuren aus dem gegenständlich räumlichen Zusammenhang (Hengelhaupt 1980, S. 114f.).</p> <p><u>Kreuzigung:</u> Bei der Wildunger Kreuzigung erfolgt die gegenständliche Erfahrung durch die Verkleinerung der Figuren anhand ihres tieferäumlichen Standortes. Die eindeutige Vergegenständlichung der diagonalen Achsen führt zu einer Auflösung des antithetischen Bildbaues im kontinuierlichen Erstreckungsraum. Diese beiden Punkte entsprechen dem Gedanken der Kommensurabilität. Der Bildraum der Kreuzigung ist ein Produkt einer systematischen Ordnungsstruktur (Hengelhaupt 1980, S. 115-117).</p> <p><u>Verkündigung:</u> Ein Vergleich der Verkündigung des Wildunger und Bielefelder Altars (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) zeigt auf, dass sie in Motiv und formaler Struktur übereinstimmen. Hengelhaupt verweist hier auf eine im Landesmuseum Münster befindliche Nachzeichnung (Hengelhaupt 1980, S. 107-109).</p> <p><u>Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung:</u> Die Wildunger und die Bielefelder Szenen (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) besitzen beide das Motiv der gegenständigen Paare auf diagonalen Achse, die der Vermittlung zweier Bewegungsrichtungen dienen (Hengelhaupt 1980, S. 110-112).</p> <p><u>Pfingstwunder:</u> Übereinstimmungen in der Raumgestaltung durch die Wendung der Personen treten bei der Wildunger und Bielefelder Szene (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) auf (Hengelhaupt 1980, S. 110-112).</p>
Provenienz	
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p>Auf Befehl von Graf Philipp III. von Waldeck sollte das Retabel während der Reformation in der Kirche bleiben und in geschlossenem Zustand an eine Seitenwand gestellt werden, wo es dann drei Jahrhunderte unbeachtet stand (Corley 1996, S. 185; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); in den 1840ern, nach dem Wiederaufbau der Stadtkirche, wurde der Altar wieder an seinen originalen Platz im Chor gestellt (Corley 1996, S. 185), Ausstellung 1930 in Münster und 1932 in Marburg erbrachten dem Retabel seinen außerordentlichen Ruhm (Nissen 1930a, S. 562; Nissen 1930b, S. 292; Corley 1996, S. 185); während des Zweiten Weltkriegs wurde es in einem Bunker bei Wildungen untergebracht und überstand den Krieg so unbeschadet (Corley 1996, S. 185; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p>Im frühen 20. Jahrhundert bestanden Pläne den Altar zu veräußern (O. N. 1907/1908, Sp. 109; Knöppel 1998, S. 36); zwei nicht namentlich erwähnte Museen sollen sich bemüht haben den Altar für eine beträchtliche Summe zu erwerben, obgleich derlei Verhandlungen geheim ausgeführt worden seien, habe die Bürgerschaft davon erfahren und gedroht aus der Kirche auszutreten, so dass der Verkauf nicht zustande kam (O. N.</p>

	1907/1908, Sp. 109).
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p><u>Restauratorische Maßnahmen ab 1920:</u> Die Stadtkirche erhielt im Dezember 1895 eine mit Gas/Koks betriebene Warmluftheizung, woraufhin der Altar schnell restaurierungsbedürftig wurde (Reinhold 1998a, S. 33; Reinhold 1998b, S. 10); der Pfarrer der Kirche weigerte sich Anfang 1900 eine Restaurierung des Retabels durchführen zu lassen (Corley 1996, S. 185; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); aufgrund des nicht objektgerechten Aufstellungsortes wollten zwei deutsche Museen 1907/08 das schlecht konservierte Altarbild kaufen, dieses wurde durch die Bürger verhindert (O. N. 1907/1908, Sp. 109; Knöppel 1998, S. 36); der Altar blieb bis 1920 unrestauriert an seinem Standort im Chor (Reinhold 1998a, S. 33; Reinhold 1998b, S. 11f).</p> <p>Angetroffener Zustand um 1920: verbräunte Überzüge, klaffende Fugen, verworfener Träger. Maßnahmen: für die Mitteltafel wurde ein Eisengestell gefertigt, das weitere Bewegungen des Trägers verhindern sollte, die Tafel wurde bewegungslos am Tragegerüst arretiert (Reinhold 1998b, S. 10; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p><u>Restaurierung 1924/25:</u> Die um 1920 rückseitig angebrachte Eisenkonstruktion wird 1924 wieder entfernt (Reinhold 1998a, S. 33); erst 1924/25 wurde die Restaurierung mit dem rechten Flügel begonnen, dabei gab es viel Kritik an zahlreichen Übermalungen (Corley 1996, S. 185; Reinhold 1998a, S. 33; Reinhold 1998b, S. 12; Corley 2000, S. 207); man erkennt den Zusammenhang zwischen dem Schaden den die Heizung verursacht und dreht die Wärmezufuhr im Chor ab (Reinhold 1998a, S. 33).</p> <p>Angetroffener Zustand 1924: Schäden durch die Arretierung der Mitteltafel hatten zugenommen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Maßnahmen: die Mitteltafel wurde aus ihrer Zwangslage befreit, die Raumtemperatur gedrosselt (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p>Angetroffener Zustand 1925: verbräunte Überzüge, klaffende Fugen, Malereiverluste im Fugenbereich (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Maßnahmen am rechten Flügel:<sup>14</sup> Abnahme von Überzügen, Begradigen der Fugen durch Wegschneiden der Malschicht dort, Einlassen der Malschicht mit Copaivabalsam (was in der Folge zu Verschwärzungen auf der Malschicht führte), Ausspänen der klaffenden Fugen mit Kiefernholzspänen, Kitteten der Fehlstellen, Kitteten der Fugenrisse über dem Kiefernholz, Retuschieren der Fehlstellen mit großzügigem Übermalen der Malschicht, Überzug (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p><u>Restaurierung 1929:</u> 1929 erneute Restaurierung des rechten Flügels in Berlin (Reinhold 1998a, S. 33; Reinhold 1998b, S. 12); 1930/32 wird</p>

<sup>14</sup> Restaurator Breuer, Kassel.

eine neue und bessere Heizung in der Kirche installiert (Reinhold 1998a, S. 33f.); während dieser Umbaumaßnahmen befindet sich der Altar in Münster und kehrt geschädigt zurück (Reinhold 1998a, S. 34).

Angetroffener Zustand 1929: mittelalterlicher Charakter am rechten Flügel durch Restaurierungsmaßnahmen fast vollständig verwischt,<sup>15</sup> herausgequollene Kiefernholzspäne an den Fugen, überschmierte Malschicht durch Überspachtelungen, abgeplatzte Kittungen und Retuschen, schwere mechanische Beschädigungen an den Fehlstellenrändern, Lacküberzüge. Maßnahmen am rechten Flügel: Entfernen aller Zutaten durch Restaurator Breuer (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5). Maßnahmen am restlichen Objekt: Vor Ort in Bad Wildungen wird der Kreidegrund gefestigt, die Risse und Fugen werden mit Wachs und Papier verfüllt, die Fehlstellen retuschiert (Reinhold 1998b, S. 12).

#### Restaurierung 1930:

Maßnahmen an der Mitteltafel, dem linken Flügel und rechten Flügel 1930:<sup>16</sup> Abnahme von Schmutzschichten, Ausspänen der offenen Fugen und Risse mit Papier, Kitten der Fehlstellen, Retuschieren der Fehlstellen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).

#### Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges:

Angetroffener Zustand 1941:<sup>17</sup> Rissbildung im Fugenbereich, Blasenbildung in der Malschicht: es erfolgte jedoch keine Restaurierung (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5). Maßnahmen: Überkleben der Fugenrisse mit Papierstreifen (Offenbar war das Problem der Rissbildung im Fugenbereich wieder entstanden) (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).

#### Restaurierung 1950:

Als Folge der Auslagerung in den Kunstbunker treten erneute Schäden und Risse am Altar auf (Reinhold 1998a, S. 34; Reinhold 199b, S. 12); wurde für die Ausstellung vom Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Dortmund auf Schloss Cappenberg bei Lünen 1950 in den Werkstätten des Landeskonservators von Hessen in Marburg/Lahn gereinigt und restauriert (Pieper 1950, S. 146; Fritz 1951, S. 7; Lünenschloß 1951, S. 2; Corley 1996, S. 185; Reinhold 1998a, S. 34); die Restaurierung war nötig, da sich tiefe Risse durch die Tafeln zogen, Beschädigungen der Malschicht zu erkennen waren, sich eine starke Schmutzschicht gebildet hatte und die Firnisse verdunkelten (Lünenschloß 1951, S. 2); damaliger Restaurator erkennt, dass die Schäden im Zusammenhang mit den Feuchtigkeits- und Temperaturschwankungen zusammenhängen (Reinhold 1998a, S. 64); 1954 jedoch wieder erneute Risse aufgrund der Heizung (Reinhold 1998a, S. 34); die Flügel wurden 1962 für eine Ausstellung nach Wien ausgeliehen und so kehrte das Retabel erst 1966 an seinen originalen Standort in der Kirche zurück (Corley 1996, S. 193); 1966 wird die farbige Verglasung

<sup>15</sup> Aussage Restaurator Uhlworm, Berlin.

<sup>16</sup> Restaurator Uhlworm, Berlin.

<sup>17</sup> Restaurator Leiß, Kassel.

des 19. Jahrhunderts durch eine helle Butzenscheibenverglasung ersetzt, nun kommt zur Heizungsluft auch noch die substanzschädliche Sonneneinstrahlung (Reinhold 1998a, S. 34).

Angetroffener Zustand 1950<sup>18</sup>: Risse im Fugenbereich, Malschichtabblätterungen an den Fugen, Verätzungen an der Malschicht durch „Weihwasser“<sup>19</sup>, Verbrennungen auf der Malschicht durch Kerzen, Verputzungen der Malschicht im unteren Drittel der Tafeln, reduzierte Krapplasuren, verdunkelte Farbigekeit der Rahmung. Maßnahmen:<sup>20</sup> Abnahme von verbräunten Überzügen, chemisches und mechanisches Entfernen der verbräunten originalen Lasuren auf den Grünpartien (in den Randbereichen, wo die Verbräunungen von originalen, resistenten Lacken überdeckt und deshalb nicht entfernbar waren, kam es dadurch zu Verfälschungen der Komposition durch dunkle Konturen),<sup>21</sup> Entfernen der Materialien aus den Fugen: Holzspäne, Papier, Einbringen von Korkstreifen in die offenen Fugen, Kitten von Fehlstellen mit unterschiedlichen Materialien, Retuschieren der Fehlstellen, Überzüge unterschiedlicher Art, je nach Bedarf (Reinhold 1998b, S. 12; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5f.).

#### Restaurierung 1993-1996:<sup>22</sup>

Restaurierung von Paul Pieper, Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Corley 1996, S. 193); durch den Einfall von Tageslicht durch die klar verglasten Fenster, das automatische Beleuchtungssystem und Zentralheizung ergaben sich Blasenbildung und Risse im Holz (Corley 1996, S. 193).

Erste Bestandsaufnahme vor Ort 1992 (Reinhold 1998b, S. 13); angetroffener Zustand 1992/1993: erhebliche Verwerfungen am Träger, Rissbildung im Fugenbereich, blätternde Malerei im Fugenbereich, Übermalungen auf der Malschicht, erweiterte Kraquelées, besonders am rechten Flügel, verputzte Lasuren in den Rotbereichen, entfernte Originallasuren in den zweischichtigen Grünpartien, Verätzungen in der Malschicht durch Kalkspritzer, große Fehlstellen auf den Tafelrückseiten und an den Rahmen, Ruß- und Schmutzablagerungen auf der Malschicht.

Aufgabenprofil: „1) Wiederaufstellung des Flügelaltars am angestammten historischen Ort. 2) Präsentation des Kunstwerkes ohne Schutzmaßnahmen, die den Schauwert des Objektes beeinträchtigen könnten. 3) Herausstellung des ehemaligen Chorraumes als liturgisch und historisch gerechtfertigter Präsentationsort der Werke von großer kunsthistorischer und landesgeschichtlicher Bedeutung. 4) Schaffung einer dem Altar zuträglichen Raumklimatisierung und Änderung der beeinträchtigenden Lichtverhältnisse“ (Neumann 1998b, S. 45).

<sup>18</sup> Restaurator Jobst, LfD Hessen.

<sup>19</sup> Offenbar handelte es sich um Kalkspritzer infolge von Renovierungsmaßnahmen im Kircheninnern, z. B. in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts.

<sup>20</sup> Falschinterpretationen des angetroffenen Bestandes führten zu unwiederbringlichen Verlusten an der Altarsubstanz.

<sup>21</sup> Die Abnahme erfolgte mit starken Lösemitteln, Lösepaste und Bimsmehl.

<sup>22</sup> Bzw. 1994-1997 (Neumann 1998b, S. 45).

	<p>Maßnahmen 1993-1996: raumklimatische Untersuchungen am Altarstandort,<sup>23</sup> Untersuchung der Altarsubstanz, Analyse des Altarwerkes (siehe Bestandserfassung), Abnahme der Ruß- und Schmutzschichten, Entfernen aller Materialien aus den Fugen,<sup>24</sup> Niederlegen und Unterfüttern der losen Malereipartikel im Fugenbereich, Kittungen von kleinen Fehlstellen, Vergoldungen an Fehlstellen, Retuschen, Verbessern der Retuschen auf den Flügelrückseiten, Firnisauftrag, Abdecken der Altarrückseite mit Klima ausgleichendem Textil zwecks Klimaschutz, neue Heizungsanlage nach bauphysikalischen Untersuchungen des Standortes, neuer, diffusionsoffener Anstrich im Kircheninnern, neue Fenster im Chor mit Isolierverglasung zwecks Klimaverbesserung am Altarstandort (Reinhold 1998b, S. 13-16; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 6).</p> <p><u>Restaurierung 1998:</u>  Durch Uta Reinhold vom hessischen Landesamt für Denkmalpflege erneut restauriert; durch die erste Zentralheizung und dadurch auftretende Trockenheit: alle Brett-fugen mehr oder weniger gerissen oder offen, viele Risse im Malereträger, die zu Farbabbliätterungen führten, Malereiabhebungen oder Hohlräume zwischen Träger und Bild und durch die UV-Lampe wurden überretuschierte Verätzungen der Malschicht sichtbar (Kalkwasserspritzer?!) (Reinhold 1998a, S. 30, 34); um weitere Schäden zu vermeiden, wurde die Raumtemperatur nach Restaurierung konstant bei 16 Grad mit einer relativen Luftfeuchtigkeit von 55% gehalten und die Isolierungsverglasung der Chorfenster sowie der diffusionsfähige Kalkanstrich als substanzerhaltende Maßnahmen angewendet (Reinhold 1998a, S. 35); fünf Jahre nach der Restaurierung wieder schwere Substanzschäden, so dass der Altar vom Standort zunächst entfernt werden musste und erneut in der Restaurierungswerkstatt des Landesamt für Denkmalpflege restauriert wurde (Reinhold 1998a, S. 30).</p>
Besonderheiten	<p><u>Brillendarstellung:</u>  Im Pfingstbild älteste Brillendarstellung der deutschen Kunst (Dehio Hessen 1982, S. 604; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 604); Brille als Zeitzeugnis, da sie erst um 1400 erfunden wird (Hengelhaupt 1998, S. 53); Brille als durch den Geist Gottes verliehene Erkenntnis (Hengelhaupt 1998, S. 53).</p> <p><u>Kreuzigung der Mitteltafel:</u>  Die Kreuzigungsszene bietet anhand der unterschiedlichen Reaktionen der im Bild verorteten Personen Handlungsmodelle für den Betrachter, sich vom Erlösungstod Christi zu überzeugen (Grötecke 2007, S. 434; bereits angedeutet bei Herzog 1966, 14. Seite).</p>
Sonstiges	<p><u>Unterzeichnung:</u>  Die Kompositionen auf dem Wildunger Altar seien mit einem Stift, vermutlich einem Silberstift, frei aufgezeichnet (Sandner 2010, S. 223). Die Form sei mit Linienbündeln präzisiert worden (Sandner 2010, S. 223, 235).</p>

<sup>23</sup> Diese wurden von Dr. Legrum vom Institut für Steinkonservierung beim LfD Hessen und Rheinland-Pfalz durchgeführt.

<sup>24</sup> Die Fugen blieben offen, da die sichtbaren Risse keine Fehlstellen in der Bildoberfläche waren, sondern durch die Verwerfungen im Träger entstanden waren, die sich dem Betrachter als Verluste darstellten.

#### Leserichtung:

Die Z-förmige Abfolge der Einzelszenen von Passion und Wiederkehr Christi ist merkwürdig unterbrochen (Wöllenstein 2003, S. 21); nicht ungewöhnlich, führt aber zu Schwierigkeiten in der chronologischen Abfolge (Fritz 1954, S. 6); die obere und untere Reihe von Mittel- und Seitentafel wird in horizontaler Reihenfolge, über die Kreuzigung in der Mitte hinweg, in zwei Registern gelesen (Deutsche Malerei III 1938, S. 24; Wöllenstein 2003, S. 21); durch die zentrale Kreuzigung offenbart sich tiefe Einheit zwischen der Darstellung des Höhepunktes der liturgischen Feier, der blutigen Lebenshingabe Christi am Kreuz und seiner unblutigen Erneuerung im Messopfer (Wöllenstein 2003, S. 21); die Ereignisse vor der Kreuzigung befinden sich in der oberen Reihe und nach der Kreuzigung im unteren Register; Wildungen ist demnach kein Passionsaltar, sondern zeigt die bedeutungsvollen Ereignisse der Heilsgeschichte (VB). Die Bilder sind *litera laicorum*, die Bibel derer, die nicht lesen können, jedoch auch für Lesekundige, da es reichhaltige Interpretationen gibt (Wöllenstein 2003, S. 19); Wöllenstein sieht das Retabel als Kalender: 12 Szenen für die 12 Monate und das 13. Bild als Mitte der Zeit (Wöllenstein 2003, S. 20); der Wildunger Altar wurde als getrennte Erzählung bezeichnet, die sich zweiseitig entfalte (Pilz 1970, S. 41f.); der auf der linken Flügelinnenseite sei ein in sich abgeschlossener Erzählabschnitt, wobei die Kindheit Christi gewissermaßen als Rückblende diene (Deutsche Malerei III 1938, S. 24; Pilz 1970, S. 42); auf der Mitteltafel werde die zentrale Kreuzigung durch Abendmahl, Gebet am Ölberg, Auferstehung und Himmelfahrt begleitet, während auf der rechten Flügelinnenseite die Szene des Gebets am Ölberg durch Christus vor Pontius Pilatus und Dornenkrönung fortgesetzt werde (Pilz 1970, S. 42), ehe die Himmelfahrt durch das Pfingstwunder und das Weltgericht fortgeführt wird (Pilz 1970, S. 42); auf diese Weise ergebe sich von der Mitte zu den Seiten kein chronologischer, aber thematisch logischer Zusammenhang (Pilz 1970, S. 42), der auch farblich untermauert werden könne (Pilz 1970, S. 43-46).

#### Außenseiten:

Die Außenseiten wirken im Gegensatz zu den Innenseiten gemäßiger: keine hellen Töne oder roter, festlicher Hintergrund, sondern graue Architekturpodeste mit Heiligen, wodurch die Ansicht wie ein Figurenschrein wirkt (Medding 1949, S. 20); Gegensatz von Alltags- und Festtagsseite wird deutlich (Medding 1949, S. 20).

#### Transformierung des Heilsgeschehens:

Wichtige historische Personen der Handlung, wie Pilatus oder die Schergen, wurden mit Elementen von zeitgenössischer Kleidung aktualisiert, was zudem verschiedene soziale Verhältnisse widerspiegelt (Wöllenstein 2003, S. 11; Grötecke 2004, S. 127; Pfeiffer 2008, S. 23); es entsteht eine „Transformierung des Heilsgeschehens in die spätmittelalterliche Lebenswelt mit dem Ziel einer didaktisch wirkungsvollen Ansprache der Betrachter, zudem eine neuartige Betrachtung der heilsgeschichtlichen Ereignisse (Grötecke 2004, S. 128); Verweis auf die alltägliche Präsenz der Heilswahrheiten und zugleich auf ihre immerwährende Gültigkeit; es wird beispielsweise in der



Anbetungsszene Maria durch das kostbare Gewand und das Perlendiadem dem Bild einer Königin näher gebracht, die Schergen mit aufgestülpten oder plattgedrückten Nasen und den extremen Bewegungen wirken hingegen niederrangig und verächtlich (Grötecke 2004, S. 128); wichtig sind auch die Details der Waffen, die Armbrust mit Spann- und Auslösemechanismus, die Schwerter sowie verschiedene Griffe und Formen der Waffen (Pfeiffer 2008, S. 23); auch in den kostümlichen Einzelheiten schildert Conrad Vielfalt: einfache Gürtel von Johannes und Helfer bei Longinus in der Kreuzigung sowie goldene Metallgehänge der prächtig gekleideten Männer, mannigfaltige Kopfbedeckungen von Tüchern, Hut und Krone, Gewandverzierungen der Knöpfe, Pelzverbrämungen und Zaddeln (Pfeiffer 2008, S. 23); Grötecke diskutiert die Gewänder ausführlich (Grötecke 2004, S. 129); Heiligengeschichte wird durch Alltagsgegenstände menschlich (Wöllenstein 2003, S. 11), auch die Personen werden durch individuelle Züge weltlich (Löwe 1909, S. 10); die verschiedenen Personengruppen in der Kreuzigung präsentieren den verschiedenen sozialen Gruppen alternative Verhaltensmodelle (Grötecke 2004, S. 131).

#### Bedeutung von Maria und Christus:

Große Bedeutung von Maria bei der Kindheitsgeschichte Jesu und beim Pfingstfest, hier ruht der Hl. Geist in Form der Taube allein auf Maria (Neumann 2001, S. 235); ab Mitteltafel steht deutlich erkennbar Christus im Mittelpunkt: zunächst im grau-violetten Passionsgewand, dann im strahlenden Rot des triumphierenden Weltenerlösers (Kempfer 1973, S. 22; Hengelhaupt 1998, S. 52); durch die Gewandfarbe fällt er als verehrungswürdige Person bei jeder Szene sofort ins Auge (Schroll 1946, S. 17); Conrad hat bei der Kreuzigung auf ablenkende Nebenhandlungen weitgehend verzichtet, wie z.B. Knechte die um das Gewand wüfeln, um Christus in den Mittelpunkt zu stellen (Stange 1977, S. 5); Komposition der Kreuzigung ist völlig auf Christus bezogen: übergroß und schmerzlich durchgebogener Körper (Stange 1977, S. 5).

#### Naturwahrheit:

Die Wahrnehmung von Tiefenräumlichkeit geschieht trotz beschränkter Aktionsfläche, indem Conrad die Raumerfahrung der alltäglichen Umwelt in die Darstellung der heilsgeschichtlichen Tatsachen überträgt; die Welt ist trotzdem streng geordnet und durch feine Verweise gegen den Betrachter abgegrenzt (Hengelhaupt 1998, S. 52); die im Bildraum schräg gestellten Motive, wie die Kreuze und Überschneidungen schaffen zwar nur wenig räumliche Tiefe, waren aber für den mittelalterlichen Betrachter neuartig (Fritz 1954, S. 15; Stange 1977, S. 6); durch gleichmäßig vom vorderen Bildrand bis zu den schattigen, bewaldeten Hügeln im Hintergrund entsteht ein Raumkontinuum (Engelhaupt 2004, S. 102ff.); diese verschiedenen Bildebenen sind räumlich voneinander getrennt und gestaffelt, wodurch eine gewisse Raumtiefe entsteht (Engelhaupt 2004, S. 102-104); „Verhältnis der Einzelfiguren in ihrem körperlichen Anspruch zur Erstreckung des Raumes entspricht der natürlichen Seherfahrung“ (Engelhaupt 2004, S. 101); der Realismus wird durch das Betonen des Landschaftlichen und des Architektonischen erzielt (Löwe 1909, S. 11); der Landschaftsraum entwickelt sich über eine leichte Steigung vom

	Vordergrund zu den Bergketten und wird durch diagonal verlaufende Richtungszüge erschlossen (Engelhaupt 2004, S. 102ff.).
Quellen	
Sekundärliteratur	<p>Appuhn, Horst: Conrad von Soest und sein Kreis, in: Appuhn, Horst (Hg.): Dortmund, München/Berlin 1970, S. 26-30</p> <p>Appuhn, Horst: Conrad von Soest, in: Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 1: Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, S. 224</p> <p>Baum, Herbert: Der Wildunger Altar des Konrad von Soest, Bad Wildungen 1966, Seiten 1 bis 5</p> <p>Baum, Herbert: Das Vollendungsjahr des Wildunger Altares, in: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 60 (1968), S. 135</p> <p>Baum, Herbert: Die Stadtkirche in Bad Wildungen, ihr berühmter Flügelaltar, ihre anderen Kunstschatze und sonstigen Sehenswürdigkeiten, Bad Wildungen 1973, S. 3, 8</p> <p>Beck, Max: Bad Wildungen. Wildunger Altar, Groschlattengrün/Opf. 1954, S. 3</p> <p>BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 68-73, T. 20-23</p> <p>Brockhusen, Hans Joachim: Die Hoheitszeichen der Stadt Wildungen. Wappen, Gemerke und Farben vom Altarbild des Konrad von Soest, in: Mein Waldeck, Bd. 6 (1953) S. 1, 2</p> <p>Corley, Brigitte: Conrad von Soest, ein bedeutender Dortmunder Maler, in: Seibt, Ferdinand (Hg.): Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet, Bd. 2, Essen 1990, S. 256-260</p> <p>Corley, Brigitte: Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes, London 1996, S. 185</p> <p>Corley 2000, S. 13, 29, 107</p> <p>Corley 2004a Corley, Brigitte: Einige Bemerkungen zu Conrad von Soest und seiner Werkstatt, in: Conrad von Soest 2004, S. 60-82</p> <p>Corley 2004b Corley, Brigitte: Conrad von Soest und die Hanse. Ein Beitrag zur Frage der Nachfolge, in: Albrecht, Uwe; Krohm, Hartmut und Weniger, Matthias (Hg.): Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum, Wiesbaden 2004, S. 115-125</p> <p>Corley 2005 Corley, Brigitte: Die Werkstatt des Meisters des Göttinger Jacobi-Altars und die westfälische Malerei, in: Hochaltarretabel St. Jacobi Göttingen 2005, S. 445-474</p>

Curtze, Louis Friedrich Christian: Geschichte und Beschreibung des Fürstentums Waldeck. Ein Handbuch für Vaterlandsfreude, Arolsen 1950, S. 393-394

Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2: Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. Die Kunst der Gotik, Berlin 1930, S. 197-199

Dehio Hessen 1966, S. 57f.

Dehio Hessen 1982, S. 602-604

Dehio Hessen I 2008, S. 63f.

Deutsche Malerei III 1938, S. 21-49

Eckert, Ingeborg: Ein Altargemälde der Gotik. Altargemälde in der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld um 1400, Bielefeld 1956, S. 88f.

Ehbrecht, Wilfried: Jerusalem. Vorbild und Ziel mittelalterlicher Stadtgesellschaft, in: Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.): Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Bielefeld 2004, S. 73-100

Engelbert, Arthur: Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400, Dortmund 1995, S. 46

Engelhaupt, Uta: Conrad von Soest als westfälischer Maler, in: Conrad von Soest 2004, S. 100-116

Fehse, Monika: Der Städter Conrad von Soest – eine sozialgeschichtliche Einordnung, in: Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.): Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa, Bielefeld 2004, S. 259-273

Fischer, Wolfgang: Heiliges Geschehen im höfischen Glanz – Theologische Aussagen – Liebe zum Detail. Bemerkungen zur kunstgeschichtlichen und theologischen Deutung des Wildunger Altars, in: Wöllestein, Helmut (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest. Eine Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierungen 1994-1988, Bad Wildungen 1998, S. 57-62

Fischer, Wolfgang: Die Bilderwelt des Conrad von Soest. Der Wildunger Altar. Seine Symbole, seine Vorbilder im Direktvergleich: Conrad als Bildgestalter, Bad Wildungen 2003, S. 21, 52, 74, 114, 160, 166

Frede, Michael: Die Architektur der Stadtkirche, in: Wöllestein, Helmut (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest. Eine Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierungen 1994-1988, Bad Wildungen 1998, S. 37-44

Fritz, Rolf: Neue Entdeckungen am Wildunger Altar, in: Waldeckische Landeszeitung, Nr. 35 (1951), S. 7

Fritz, Rolf: Conrad von Soest. Der Wildunger Altar, München 1954, S. 6-17

Fritz, Rolf: Beobachtungen am Dortmunder Marienaltar Conrads von Soest, in: Rinke, Wolfgang (Hg.): Conrad von Soest. Bibliographie zum Leben und Werk des Dortmunder Malers und seines niederdeutschen Umkreises, Dortmund 1991, S. 107-120

Ganßauge, Gottfried und Kippenberger, Albrecht: Bad Wildungen. Stadtkirche, Korbach 1963, S. 11, 14

Grötecke, Iris: Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen „Idealität“ und „Realismus“, in: Conrad von Soest 2004, S. 117-137

Grötecke, Iris: Art. Wildunger Retabel, Conrad von Soest (ca. 1360/70 – ca. 1420/30), in: Klein, Bruno (Hg.): Gotik [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3], München/Berlin/London/New York 2007, Nr. 175, S. 434f.

Grötecke, Iris: Die Retabel aus Darup, Warendorf und Isselhorst. Forschung, Werkstatt, Rezeptionsvorgänge, in: Westfalen, Bd. 85/86 (2007/08), S. 147-190.

Grundmann, Walter: Die Sprache des Altars. Zur Glaubensaussage im deutschen Flügel- und Schreinaltar, Berlin 1966, S. 34, 41f.

Hengelhaupt, Uta: Conrad von Soest. Der Wildunger Altar in seinem Verhältnis zur westfälischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Bochum 1980 [Dissertation]

Hengelhaupt, Uta: Der Wildunger Altar – Eine kunstgeschichtliche Würdigung, in: Wöllestein, Helmut (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest. Eine Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierungen 1994-1998, Bad Wildungen 1998, S. 49-55 (ebenso in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 49-56)

Herrlinger, Robert: Rezension zu Medding, Wolfgang: Der Wildunger Altar des Meisters Konrad von Soest, in: Das Münster, Bd. 9/10 (1950), S. 253

Herzog 1966, 1. bis 21. Seite

Hölker, Carl: Meister Conrad von Soest und seine Bedeutung für die norddeutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Münster 1921, S. 6, 21-23

Karlinger, Hans: Die Kunst der Gotik, Berlin 1927, S. 135, 583, 655

Kempfer, Marie: Der Rauschenberger Altar, Gießen 1971, S. 25-34

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

Knöppel, Volker: Zur Baugeschichte der Stadtkirche, in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 27-36

Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 139-142, Nr. 454

Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602-604

Sterling, Ch.: Die Malerei um 1400, in: Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, S. 66-162

Löwe, Ernst: Das Altarbild in der Stadtkirche zu Nieder-Wildungen, Bad Wildungen 1909, S. 1-11

Lotz, Wilhelm: Kunst-Topographie Deutschlands. Bd. 1: Norddeutschland [Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts], Kassel 1862, S. 473

Lübke, Wilhelm und Semrau, Max: Die Kunst des Mittelalters [Grundriss der Kunstgeschichte, Bd. 2], 15. vollst. Neubearb. Aufl., Stuttgart 1923, S. 592f.

Lünenschloß, Herta: Der Wildunger Altar und seine Restaurierung, in: Hessische Heimat, Bd. 1(1951), S. 2-5

Maus, Moritz: Merkwürdigkeiten um den Wildunger Altar, in: Waldeckische Landeszeitung, Nr. 69 (1952), S. 7

Medding, Wolfgang: Der Wildunger Altar des Meisters Konrad von Soest, Korbach/Bad Wildungen 1949, S. 5, 20, 26f.

Meyer-Barkhausen, Werner: Waldeckische Kirchen und ihre Kunstschatze, in: Museumsverband für Kurhessen und Waldeck (Hg.): Das Land Waldeck. Wanderausstellung, Kassel 1929, S. 47-48

Meyer-Barkhausen, Werner: Inschriften auf dem Bildaltar in der Stadtkirche (Bad Wildungen), in: Zeitschrift des Vereins für Heimatschutz in Kurhessen und Waldeck, Bd. 1 (1931), S. 7f.

Meyer-Barkhausen, Werner: Die Geburt Christi vom Wildunger Altar. Zur Ausstellung des Altars im Marburger Universitätsmuseum, in: Marburger Presse, Jg. 6, Nr. 299 (1950), S. 10

Münzenberger 1885-1890, S. 97

Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 211

Neumann, Gerhard: Kirche und Gesellschaft in der Grafschaft Waldeck am Ausgang des Mittelalters [Waldeckische Forschungen, Bd. 11], Bad Arolsen 2001, S. 182, 235

Neumann 1998a

Neumann, Michael: Eine Stadt und ihr Monument, in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 17-26

Neumann 1998b

Neumann, Michael: Die Neuordnung des Raumes, in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 45-48

Niehr, Klaus: Die Kunst des Mittelalters, Bd.2: 1200 bis 1500, München 2009, S. 107f.

Nissen 1930a

Nissen, Robert: Meisterwerke altchristlicher Kunst aus Westfalen, in: Pantheon, Bd. 6 (1930), S. 562-563

Nissen 1930b

Nissen, Robert: Meisterwerke altchristlicher Kunst aus Westfalen im Landesmuseum zu Münster, in: Westfälische Heimat, Bd. 10 (1930), S. 290-293

Nürnberger, Ulrike: Arbeitsmethoden mittelalterlicher Malerwerkstätten um 1400 am Beispiel des Hochaltars der St. Jacobi-Kirche in Göttingen von 1402, in: Hochaltarretabel St. Jacobi Göttingen 2005, S. 367-397

Nordhoff, Josef Bernhard: Die Soester Malerei unter Meister Conrad, in: Bonner Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Bd. 67 (1879), S. 100-137 und Bd. 68 (1880), S. 65-131

O. N.: Rezension. Kempfer, Marie: Der Rauschenberger Altar, Gießen 1971, in: Das Münster, Bd. 26 (1973), S. 282-284

O. N.: Verkauf eines Altargemäldes vom Meister Conrad von Soest, in: Kunstchronik, Bd. 19 N.F. (1907/1908), Sp. 109

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Nr. 1], Heidelberg 1967, S. 14f.

Parello, Daniel: Glasmalereien in Westfalen und Niedersachsen um 1400, in: Hochaltarretabel St. Jacobi Göttingen 2005, S. 475-515

Pfeiffer, Götz J.: „... noch vorzüglicher wie die zwei Heiligen...“. Werke vom Meister des Berswordt-Retabels mit dem Wildunger Retabel im Vergleich, in: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 96 (2008), S. 10-31

Pfeiffer, Götz: Die Malerei am Niederrhein und im Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit, Petersberg 2009, S. 192-204, 208

Pieper, Paul: Das Westfälische in Malerei und Plastik [Der Raum

Westfalen, Bd. 4: Wesenszüge seiner Kultur, Teil 3], Münster 1964

Pieper, Paul: Konrad von Soest und sein Kreis. Zu der Ausstellung des Dortmunder Museums auf Schloß Cappenberg, in: Kunstchronik, Bd. 8 (1950), S. 146-149

Pilz, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970 [Dissertation 1965], S. 41-51, 54, 71, 85, 233f., 247, 279 Nr. 15

Recht, Roland und Châtelet, Albert: Ausklang des Mittelalters 1380-1500 [Universum der Kunst], München 1989, S. 218, 220f.

Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 118-125

Rensing, Theodor: Rätsel um Konrad von Soest, in: Westfalen, Bd. 28 (1959), S. 138-181

Reinhold 1998a

Reinhold, Uta: Zur Restaurierung des Wildunger Altares, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte, Bd. 2 (1998), S. 30-35

Reinhold 1998b

Reinhold, Uta: Die Kunst, der Kunst den Vortritt zu lassen. Zur Restaurierung des Wildunger Altars, in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 7-16

Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011 (betrifft Bad Wildungen) (nicht publiziert)

Rinke, Wolfgang: Conrad von Soest. Bibliographie zum Leben und Werk des Dortmunder Malers und seines niederdeutschen Umkreises, Dortmund 1991, S. 9

Rörig, Carl: Wildungen in früherer Zeit, Marburg 1909, S. 13, 19

Rörig, Carl: Wildungen seit nahezu tausend Jahren. Ein Beitrag zur Geschichte meiner Vaterstadt, o.O. 1912, S. 19

Rörig, Carl: Aus meiner Vaterstadt Wildungen, o.O. 1913, S. 45, 52f.

Rohrberg, Erwin: Untersuchungen über das Werkmaß des Wildunger Altars von Conrad von Soest aus dem Jahre 1403, in: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 60 (1968), S. 131-135

Roth, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters [Philologische Studien und Quellen, Bd. 2], Berlin 1967, S. 100-103

Sandner, Ingo: Unterzeichnungen auf Gemälden von Conrad von Soest, in: Conrad von Soest 2004, S. 37-59

Sandner, Ingo: Unter Farbschichten verborgen. Die Gemälde des Conrad von Soest und seiner Werkstatt unter infraroter Strahlung,

in: Marx, Petra (Hg.): Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908-2008) und seiner Mittelaltersammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007 [Westfalen, Bd. 85/86], Münster 2010, S. 221-242

Schmidt, Heinrich J.: Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest und seiner Schule, in: Westfalen, Bd. 23 (1938), S. 195-206

Schroll, Anton: Konrad von Soest, Wien 1946, S. 10-13, 17

Stange, Alfred: Konrad von Soest als europäischer Künstler, in: Westfalen, Bd. 28 (1950), S. 101-106

Stange, Alfred: Conrad von Soest, Königstein/Taunus 1977, S. 3, 5f.

Stauffer, Annemarie: Neue Überlegungen zu den Gewebedarstellungen des Conrad von Soest, in: Conrad von Soest 2004, S. 145-162

Troescher, Georg: Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst. Textband, Frankfurt am Main 1940, S.49

Troescher 1966a

Troescher, Georg: Burgundische Malerei: Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen, Textband, Berlin 1966, S. 162, 361

Troescher 1966b

Troescher, Georg: Burgundische Malerei: Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen, Tafelband, Berlin 1966, Taf. 58, Abb. 170

Uckeley, Alfred: Die Stadtkirche zu Bad Wildungen. Ein Führer bei der Betrachtung ihrer Baudenkmäler und Gemälde, Bad Wildungen 1937, S. 16-31

Waldmann, Heinrich: Bildbetrachtung, Bd. 1, Ratingen/Wuppertal/Kastellaun 1972, S. 52-55

Waßmann, Dieter: Das Altarbild und die biblische Botschaft, in: Ev. Kirchengemeinde Bad Wildungen (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Bad Wildungen 1998, S. 63-72

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

Westfälische Malerei 1964, S. 34, 40f., 45



	<p>Winkler, Friedrich: Altdeutsche Tafelmalerei, München 1944, S. 13,55</p> <p>Wittstock, Jürgen: Die mittelalterlichen Bildfenster der Burgkirche zu Lübeck, in: Der Wagen. Ein lübeckisches Jahrbuch (1978), S. 120-135</p> <p>Wöllenstein, Helmut (Hg.): Der Wildunger Altar des Conrad von Soest. Eine Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierungen 1994-1988, Bad Wildungen 1998</p> <p>Wöllenstein, Helmut: Von Angesicht zu Angesicht. Der Wildunger Altar des Conrad von Soest, Kassel 2003</p> <p>Zupancic, Andrea: Der Berswordt-Meister und die Kunst seiner Zeit, in: Schilp, Thomas; Zupancic, Andrea (Hg.): Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter [Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund, Bd. 18], Bielefeld 2002, S. 223-254</p>
IRR	Im August 2013 mit dem Infrarotaufnahmesystem Osiris A 1 (im Rahmen der Städel-Kooperationsprofessur am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main) durchgeführt; die Auswertung findet sich im entsprechenden IRR-Formular.
Abbildungen	Karlinger 1927, S. 583 (s/w, geöffneter Zustand); Dehio 1930 (Bildband), S. 318, 319; Troescher 1966b, Abb. 168 (s/w, Geburt Christi); Reinhold 1998a, S. 31 (Aufstellung der Mitteltafel 1945); S. 31 (Transport des linken Flügels in den Bunker 1941); S. 34/35 (Rückseite der Mitteltafel)
Stand der Bearbeitung	29.04.2013
Bearbeiter/in	Verena Briel

(\*) Ikonographie

<b>1 Erste Schauseite</b>	
<i>1a Äußerer Flügel, links, Außenseite</i>	
Bildfeld	<p>Hl. Katharina von Alexandrien mit Rad und Schwert sowie Rosenkranz und Johannes der Täufer mit liturgischen Überwurf und Buch sowie dem Lamm Gottes darauf (Münzenberger 1885-1890, S. 97; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602); stehen in stiller aufgerichteter Haltung (Ehbrecht 2004, S. 87) auf schlichten Podesten vor einer durch silbrige Ornamentauflagen verzierten, purpurroten Wand (Hengelhaupt 1998, S. 50). Das Rad der Heiligen wurde irrtümlich von Varnhaben auf das Mainzer Wappen bezogen und erst später von der Forschung als Attribut der Heiligen identifiziert</p>

	(Rohrberg 1968, S. 135).
<i>1b Äußerer Flügel, rechts, Außenseite</i>	
Bildfeld	<p>           Hl. Elisabeth von Thüringen trägt die helle Tracht der Klarissen und hat ein Kirchenmodell in ihrer Rechten und einem Rosenkranz in ihrer linken Hand und der Kirchenpatron Nikolaus von Myra mit einer reich verzierten Dalmatik, als Überwurf hellgrün gefütterte Kasel sowie Mitra, Stab und Messbuch (Curtze 1850, S. 394; Münzenberger 1885-1890, S. 97; BKD Regierungsbezirk Kassel IV 1960, S. 71; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 602); stehen in stiller aufgerichteter Haltung (Ehbrecht 2004, S. 87) auf schlichten Podesten vor einer durch silbrige Ornamentauflagen verzierten, purpurroten Wand (Hengelhaupt 1998, S. 50).         </p>
<b>2 Zweite Schauseite</b>	
<i>2a Innerer Flügel, links, Innenseite</i>	<p>           Der linke Flügel zeigt in vier Szenen den Weihnachtszyklus (Ehbrecht 2004, S. 87); hier ist Maria durch das intensive Blau ihres Gewandes stets im Zentrum als Hauptperson gekennzeichnet (Hengelhaupt 1998, S. 51).         </p>
Erstes oberes Bildfeld	<p>           Verkündigung: Maria mit Perlen besetzter Krone mit ihrem Namen und gekleidet als Dame von höchstem Stand; sie liest ein Buch, in dessen Seiten Conrads Name zu finden ist (Baum 1973, S. 8; Wöllenstein 2003, S. 31); Engel mit Spruchband neigt sich Maria zu, wodurch sich die beiden Nimben überschneiden; beiden stehen unter einem schräg geöffneten Baldachin mit roter Kassettendecke.         </p>
Zweites oberes Bildfeld	<p>           Geburt Christi: Maria als vornehme Dame mit höfischer Kleidung und Haltung (Wöllenstein 2003, S. 36); Genreszene: Joseph kocht als Nährvater die Suppe (Fritz 1954, S. 8; Recht/Châtelet 1989, S. 220; Fischer 2003, S. 52; Wöllenstein 2003, S. 37).         </p>
Erstes unteres Bildfeld	<p>           Anbetung der Könige: Szene unter einer aufwendigen gotischen Architektur (Fischer 2003, S. 74); Maria als Himmelskönigin gekennzeichnet auf Thron sitzend (Fischer 2003, S. 74); die Könige tragen burgundische Hofmode, wobei die Mantelschließe des älteren Königs ein Einhorn zeigt (Herzog 1966, 14. Seite).         </p>
Zweites unteres Bildfeld	<p>           Darbringung im Tempel: Architektur ähnelt aufgrund der byzantinischen Elemente der Jerusalemer Grabeskirche (Wöllenstein 2003, S. 50).         </p>

<i>2b Schrein</i>	
Erstes oberes Bildfeld, links	Abendmahl: zeigt Höhepunkt der Handlung, indem Christus dem Verräter das Brot reicht, erscheint zudem an zentraler Stelle (Ehbrecht 2004, S. 88).
Zweites oberes Bildfeld, rechts	Christus am Ölberg
Bildfeld, mittig	Kreuzigung: Kalvarienberg mit Gedränge: insgesamt 27 Personen (Fritz 1954, S. 10; Fischer 1998, S. 57; Fischer 2003, S. 114; Wöllenstein 2003, S. 78; Grötecke 2004, S. 124); Gekreuzigter in der Mittelachse ist bogenförmig nach rechts gespannt (Ehbrecht 2004, S. 87); Lanzenstich des legendären Hauptmannes Longinus zeigt eingetretenen Tod; Kreuz gliedert die Szene in zwei Teile und setzt so links und rechts Schwerpunkte der Betrachtung; Männergruppe der rechten Bildseite ist in zeitgenössische Kleidung gehüllt, zeigt Pracht des burgundischen Hofes; mehrfache Blick- und Sichtachsen (Grötecke 2004, S. 124). Der Kalvarienberg ist ein Beispiel dafür, dass der große Kalvarienberg bereits zu Beginn des 15. Jahrhundert nachweisbar ist (Westfälische Malerei 1964, S. 45).
Erstes unteres Bildfeld, links	Auferstehung: steinerne und verzierte Grabtumba wie Ruhestätte für wohlhabende Ritter und Patrizier (Wöllenstein 2003, S. 89); Jesus steht noch mit einem Bein im Sarg und mit dem anderen auf dem Gras: markiert Schwelle zwischen Leben und Tod (Wöllenstein 2003, S. 89); die Soldaten tragen aufwendige Paradeuniformen des burgundischen Hofes (Wöllenstein 2003, S. 89).
Zweites unteres Bildfeld, rechts	Himmelfahrt
<i>2c Innerer Flügel, rechts, Innenseite</i>	
Erstes oberes Bildfeld	Christus vor Pontius Pilatus: Christus geht den Leidensweg, seine Füße behalten dieselbe Richtung: Verbindung zur Dornenkrönung (Wöllenstein 2003, S. 69).
Zweites oberes Bildfeld	Dornenkrönung
Erstes unteres Bildfeld	Pfingstwunder: Schwerpunkt liegt auf senkrechte Mittelachse, dort wo Maria in feierlich-ruhiger Frontalansicht sitzt (Fischer 2003, S. 160); modisches Detail, indem ein Apostel die eben erfundene Brille trägt (Wöllenstein 2003, S. 100).
Zweites unteres Bildfeld	Christus als Richter auf dem Regenbogen (Münzenberger 1885-1890, S. 97); Jüngstes Gericht: dramatische Szene: Monsterkopf

	<p>mit Schweinsnase, spitzen langen Hauern, Mahlzähnen und gefährlich leuchtenden Tieraugen, sein Rachen dient als Eingang zur Hölle, ein schreiendes Paar wird soeben verschlungen (Fischer 2003, S. 166); Maria und Johannes wenden sich fürbittend dem Richter Christus zu; im Himmel werden die Seligen von Petrus begrüßt.</p>
--	---