

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

Marburg, Elisabethkirche

Sippenaltar, 1511



<http://www.bildindex.de/document/obj20095304>

Bearbeitet von: Alexandra König
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-35589](http://nbn:de:bsz:16-artdok-35589)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3558>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Marburg

Ortsname	Marburg
Ortsteil	
Landkreis	Marburg-Biedenkopf
Bauwerkname	Elisabethkirche
Funktion des Gebäudes	<p>Vermutlich wurde im Jahr 1228 von Elisabeth von Thüringen ein Franziskushospital nördlich der Stadt Marburg gegründet, in welchem selbige dann in der dazugehörigen Franziskuskapelle des Hospitals 1231 beigesetzt wurde, da sie am 17. November 1231 verstarb (Dehio Hessen I 2008, S. 610).</p> <p>Der Vorgängerbau der Elisabethkirche war somit eben jene Franziskuskapelle, in der die später Heiliggesprochene beerdigt wurde. 1235 erfolgte die Grundsteinlegung des heutigen Kirchenbaus. Meyer-Barkhausen benennt Elisabeths Schwager Konrad (zu der Zeit Hochmeister des Deutschen Ordens) als Gründer der Elisabethkirche, da der Deutsche Orden auf Betreiben der Landgrafen den Bau der Kirche übernahm (Meyer-Barkhausen 1967, S. 10).</p> <p>Im Jahr 1250 erfolgte sodann die Übertragung der Gebeine Elisabeths aus der bis dahin abgebrochenen Kapelle in die Nordkonche des Neubaus. 1283 wurde die Kirche vermutlich geweiht (Meyer-Barkhausen 1967, S. 11; Großmann 1983, S. 2), und zwar der Patronin des Deutschen Ordens, der Heiligen Maria. Dies gilt bis heute, auch wenn die Benennung der Kirche nun Elisabethkirche lautet. Die Seitenchöre (in denen sich das Altarensemble ursprünglich befand) wurden 1257/58 vollendet, die beiden Türme erst nach der Gesamtweihe um 1300 (Großmann 1987, S. 397). Küch nahm an, dass der Elisabethchor erst um 1283 fertiggestellt werden konnte, da noch im Jahr 1298 die Nebenaltäre in diesem Chor keine Weihe erhalten hatten (Küch 1908, S. 9).</p> <p>Im Jahre 1527 wurde die Kirche unter Philipp sodann lutherisch. Der Kirchenbau vereint in sich mehrere Funktionen: die einer Deutschordenskirche, einer Wallfahrtskirche, einer Grabkirche für die Heilige Elisabeth, einer Grablege für die Landgrafen von Hessen und seit 1739 die einer evangelischen Pfarrkirche (Dehio 1982, S. 590; Dehio Hessen I 2008, S.610; Großmann 1983, S. 2).</p>
Träger des Bauwerks	Als Träger des Bauwerkes sind der Deutsche Orden und die Landgrafen von Hessen zu nennen (Dehio Hessen I 2008, S.614).
Objektname	Sippenaltar
Typus	Flügelretabel mit geschnitztem Schrein und gemalten Flügeln
Gattung	Tafelmalerei, Skulptur

Status	Das Retabel ist im Ganzen vollständig erhalten, auch wenn es sich nicht mehr an seinem ursprünglichen Standort in der Kirche befindet (siehe Feld Standorte in der Kirche) und in Malerei und Skulptur einige Fehlstellen aufweist (siehe Feld Erhaltungszustand/Restaurierung).
Standort(e) in der Kirche	<p><u>Ursprünglicher Standort:</u> Das Retabel befand sich bis zur Restaurierung des Retabelbestandes der Elisabethkirche im Jahr 1931 in der ursprünglich dafür vorgesehenen linken Nische im Elisabethchor (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Lemberg 2011, S. 25; Leppin 1982, S. 55; Leppin 2008, S. 2; Fach 1985, S. 49).</p> <p><u>Heutiger Standort:</u> Seit einer Restaurierung des Retabelbestandes im Jahr 1931 befindet sich das Retabel heute im ersten Joch des nördlichen Seitenschiffes (zwischenzeitliche Auslagerung, siehe Feld Provenienz). Angebracht ist das Retabel auf einem Holzbrett (dieses und auch das Retabel wiederum sind mit der Wand dahinter verschraubt) in einer Höhe von ca. 1,50 m. Ab 1979 wurden schmiedeeiserne Pylone um das Retabel herum aufgestellt und Halter an den Wänden angebracht, sodass für den Besucher das Retabel nur im geöffneten Zustand zu sehen ist. Das Retabel ist an der Rückseite mit Staniol- und Korkbelag isoliert (Lemberg 2011, S. 25, 187; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Leppin 1982, S. 55; Leppin 2008, S. 2; Fach 1985, S. 49).</p>
Altar und Altarfunktion	<p>Die erste Weihe des Altares war vermutlich um 1300 (Hamann 1938, S. 34). Ursprünglich waren die Hauptpatrozinien die der Heiligen Katharina und Magdalena, später wurden diese möglicherweise ergänzt und erweitert um die Heiligen Anna, die Heiligen Margarete und die Heilige Sippe als weitere Nebenpatrozinien (Gorissen 1969, S. 132f.). Eine erste Dotierung des gemalten Altares hält Gorissen für 1258, eine zweite für 1265 fest (Gorissen 1969, S. 129). Diese Dotierungen erfasste schon Küch: sie stammten von der Witwe des Herzogs Heinrich von Brabant, der wiederum mit Elisabeth verwandt war (Küch 1908, S. 9). Zudem stellt er für 1479 eine Neueinsegnung durch den Mainzer Suffragan fest, was sodann für alle Nebenaltäre gültig wäre (Küch 1908, S. 10).</p> <p>Diese Weihdaten jedoch gelten für die Nische und die Wandmalereiretabel, eine datierte Neusegnung für die geschnitzten Retabel ist nicht nachzuweisen (AKö).</p>
Datierung	<p>1511¹, auf der Rückseite der Bank im Schrein und auf dem rechten gemalten Innenflügel findet sich diese Datierung (Neuber 1915, S. 53; Lemberg 2011, S. 34; Dehio 1982, S. 595; Dehio Hessen I 2008, S. 616; Leppin 2008, S. 2; Bauer 1964, S. 132; Großmann 1987, S. 402; Hamann 1938, S. 36; Justi 1885, S. 260; Retzlaff 1955, S. 16; Küch 1908, S. 11; Schäfer 1873, S. 95; Leppin 1983, S. 55).</p> <p>1512 vermutet (Münzenberger 1885, Bd. 1, S. 162; Lübke 1863, S. 558)</p> <p>Kurz vor 1511 (Gorissen 1969, S. 134)</p>

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

Größe	<p><u>Schrein:</u> Höhe seitlich: 100 cm, mittig: 113 cm, Breite: 222 cm, Tiefe: 33 cm</p> <p><u>Skulptur der Heiligen Katharina:</u> Höhe: 77 cm</p> <p><u>Skulptur der Heiligen Maria Magdalena:</u> Höhe: 74 cm</p> <p><u>Flügel:</u> Höhe seitlich: 100 cm, mittig: 113 cm, Breite: 111 cm, Tiefe: 6 cm</p> <p>(Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)</p>
Material / Technik	<p><u>Rahmen:</u> Eichenholz (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006 – 2011, S. 2), Tanne oder Kiefer für Kästen (Lemberg 2011, S. 18f.)</p> <p><u>Flügel:</u> Tempera auf Kiefernholz (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006 – 2011, S. 2; Lemberg 2011, S. 18f.)</p> <p><u>Schrein:</u> Lindenholz (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006 – 2011, S. 2)</p> <p><u>Konstruktion:</u> Das Retabel [...] „besteht aus einem Kasten, dessen oberes Abschlussbrett gewölbt ist. So dass die Schreinhöhe seitlich geringer ist, als in der Mitte. Die Schreintrückwand ist aus mehreren Brettern zusammengesetzt. Die Schreimbretter scheinen auf Gehrung geschnitten und verzapft und verzahnt zu sein. Der Schrein ist hinten mit Maßwerkfenstern und gotischen Gewölben ausgebaut, davor stehen die Reliefs und seitlich je eine Heiligenfigur, direkt auf dem Schreinboden. Auf allen Teilen befindet sich ein mehrschichtiger Kreidegrund. Darauf dann die Fassung in Gold, Silber und Azurit. Gold und Silber liegen auf rotem Poliment. Die Gewölbe und Rückwände innen, sind in Azurit gefasst, das auf schwarzem Grund liegt. Die als Innenraum mit gotischen Fenstern gestaltete Schreintrückwand hat goldene Rippenbögen, goldenes Fenstermaßwerk und silberne Fensterscheiben mit weiß aufgemalten Rauten.“ Die Reliefs „bestehen aus mehreren Holzblöcken, die miteinander verzapft und verleimt sind. Darauf liegt ein mehrschichtiger Kreidegrund. Alle Metallauflagen sind mit schwarzem Poliment unterlegt. Nachweislich ist die jetzt sichtbare Fassung größtenteils von der Restaurierung 1914. Davon ausgenommen sind die Inkarnate der Maria Salome und das der Cleophe einschließlich ihrer Hauben.“ Die Flügel „bestehen aus je fünf bis sechs Kiefernholzbrettern, unterschiedlicher Breite. Ihre Stärke beträgt ca. 2 cm. Die Bretter sind von einem, auf Gehrung geschnittenen Nutrahmen umgeben, der verzapft und verzahnt ist. Die originalen Beschläge und das Schloss, sind noch vorhanden. Bevor rückseitig Leinwandstücke auf den Bildträger kamen, wurde dieser zur besseren Haltbarkeit des Leinens angeritzt. Vorder- und rückseitig wurde ein mehrlagiger Kreidegrund aufgetragen, der fein geschliffen ist. Darauf liegt eine Unterzeichnung, die an Stellen, wo es zu einer Verseifung des Bleiweißes kam, erkennbar ist. Danach erfolgte für die plastisch gestalteten Krabben am oberen Tafelrand mittels Kreidegrund in Pastigliatechnik. Die nachfolgenden Polimentvergoldungen haben allesamt ein rotes Poliment als Unterlage. Die Vergoldungen für</p>

	<p>den zu vergoldenden Zierrat und die Nimben, sind in Ölgoldtechnik ausgeführt. Nach Vollendung des malerischen Werkes wurde abschließend auf die Ölvergoldungen der dargestellten Goldgegenstände die Binnenzeichnung in Sepiabraun aufgetragen. Die gemalten Brokatstoffe erhielten farbige Muster in unterschiedlicher Weise. Die Farbigkeit der Gewänder ist vielfältig. Als Bindemittel für die Malerei wurde magere Tempera mit darüber liegenden Öllasuren verwendet. Technisch scheint die Ausführung so zu sein, dass der Maler von einem mittleren Farbton ausgehend, nach hell und dunkel arbeitete. Die aufgesetzten Lichter sind sehr markant.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)</p>
<p>Ikonographie ^(*)</p>	<p><u>Schrein</u>: Die kleine Heilige Sippe</p> <p><u>Innenflügel</u>: Szenen aus der Ehe der Heiligen Anna</p> <p><u>Außenflügel</u>: Die große Heilige Sippe</p> <p><u>Pflanzen- und Tiersymbolik</u>: Lemberg versucht in ihrer Publikation die Pflanzen und dargestellten Tiere des Sippenaltares zu identifizieren und ihre Bedeutung zu entschlüsseln (Lemberg 2011, S. 36-39). Sie identifiziert Maiglöckchen unter dem betenden Joachim, die die kommenden Freuden des Ehepaars symbolisieren mögen (Lemberg 2011, S. 36); die Gänseblümchen würden auf das ewige Leben verweisen (Lemberg 2011, S. 37). Eine gelbe Königskerze mit zwei Rispen, die ein „V“ bilden, soll die Zusammengehörigkeit von Mann und Frau symbolisieren (Lemberg 2011, S. 37). Die zwei Irisblüten auf dem rechten Innenflügel unterhalb der Verkündigung sei als Mariensymbol zu deuten (Lemberg 2011, S. 37); die drei Hasen seien als Zeichen zur Überwindung der Fleischlichkeit zu sehen und die vielen Schafe symbolisierten den Wohlstand der Eltern der Jungfrau (Lemberg 2011, S. 39); Fach interpretiert die Hasen als Zeichen der Fruchtbarkeit (Fach 1985, S. 53). Wie schon von Xenia Stolzenburg auf der Tagung „Mittelalterliche Retabel in Hessen“ (Vortrag am 21.03. 2014) angedeutet wurde, wäre es im Zusammenhang dieser These sicherlich sinnvoll, die Symbolik spezifisch auf das Retabel und die Szenerie hin zu deuten und weniger allgemein zu halten. Es wäre durchaus nicht ungewöhnlich, wenn man die dargestellten Pflanzen mit Bedacht wählte und ihnen eine Symbolik innewohnt, die im Zusammenhang zur Ikonographie steht (oder auch einer bestimmten Vorlage), dies wäre aber ausführlicher zu diskutieren und auszuarbeiten (AKö).</p>
<p>Künstler</p>	<p><u>Flügel</u>: Johann van der Leyten (Marburg, ca. 1516-1530 tätig) (Neuber 1915, S. 51; Gorissen 1964, S. 35; Gorissen 1969, S. 134; Dehio I 2008, S. 616; Lemberg 2011, S.14; Müller 1996, S. 17; Pagenhardt 2008, S. 7; Küch 1906, o.S.; Justi 1885, S. 263; Hamann 1938, S. 36; Küch 1908, S. 11; Fach 1985, S. 53; Leppin 1983, S. 55; Bauer 1964, S. 131; Großmann 1991, S. 288)</p> <p><u>Schrein</u>: Ludwig Juppe (Marburg, um 1465-1535 tätig), Figuren allerdings vermutlich von Johann van der Leyten polychromiert (Neuber 1915, S. 51; Gorissen 1964, S. 35; Gorissen 1969, S. 134; Dehio I 2008, S. 616; Lemberg 2011, S.14; Müller 1996, S. 17; Pagenhardt 2008, S. 7; Küch 1906, o.S.; Justi 1885, S. 263; Großmann 1987, S. 402; Hamann 1938, S. 36; Bickell 1883, S. 24; Küch 1908, S. 11; Großmann 1991, S. 288; Fach 1985, S. 53;</p>

Leppin 1983, S. 55; Bauer 1964, S. 131), Werkstatt Juppe (Neuber 1915, S. 64)

Zuschreibung:

In den Archivalien und Quellen, die sich zur Elisabethkirche in Marburg erhalten haben, lässt sich kein Dokument nachweisen, das eindeutig auf einen Auftrag an Ludwig Juppe und Johann van der Leyten hinweist, um die fünf Retabel für die Neuausstattung der Elisabethkirche anzufertigen. Selbst die Inventare der Kirche erwähnen die Nebenaltäre nicht (Küch 1932, S. 4f.; Schaal 1996, S. 229; Bücking 1884, S. 33-40). Zwar lassen sich auf den gemalten Flügeln der Retabel Datierungen und stellenweise auch die Signatur oder auch das Wappen des einen finden (auf dem rechten Außenflügel des Sippenaltares handelt es sich beispielsweise um einen Halskragen mit Leytens Signatur), Juppe selbst ist in der Elisabethkirche jedoch nur stilkritisch den Schnitzarbeiten der Retabel zugeordnet worden. Bücking fand 1886 in den Archiven Quellen, die jeweils generell von Juppe und van der Leyten sprachen und diese als in und um Marburg tätige Künstler identifizierten (Bücking 1886, S. 55-61). Schon Bickell wiederum stellte eine Querverbindung zwischen der Figur am Marburger Rathaus und den Nebenaltären her (Bickell 1883, S. 24).

Erstmals im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurden von Carl Justi, Friedrich Küch und Hans Neuber die Retabel in der Elisabethkirche aufgrund stilkritischer Vergleiche mit gesicherten Werken Ludwig Juppes zugeschrieben (Justi 1885, Küch 1908, Neuber 1915). Allerdings konnten erst die Arbeiten von Neuber und Gorissen (Neuber 1915, Gorissen 1969) diese Fäden zusammenführen und das gesamte Oeuvre des Bildschnitzers erschließen; durch diverse schriftliche Quellen wie beispielsweise Rechnungen ist für Retabel der Nikolaikirche in Kalkar einem Meister Loedewich nachzuweisen (Gorissen 1964, S. 13, 22), den Gorissen sodann in Verbindung mit dem Marburger Ludwig Juppe bringt. Dessen Anteile am Kalkarer Hochaltar und sein eigenständiges Werk, das Marienretabel in Kalkar, zeigen dieselbe Handschrift wie schon Neuber feststellen konnte (Neuber 1915, S. 134f., allerdings kam er nicht zum letzten Schluss, die Werke ein und demselben Meister zuzuschreiben und diese dann auch mit der Elisabethkirche in Zusammenhang zu bringen, wie Gorissen dies später tat.

Neuber konnte zeigen, dass Ludwig Juppe zuerst 1492, dann „von Herbst 1493 bis Herbst 1495 nicht in Marburg angetroffen wird“ (Gorissen 1964, S. 34f.), danach wieder von 1515 bis zu seinem Tod 1537 (Neuber 1915, S. 8-11) nachweisbar wird. Deutlich beeinflusst wurde der Bildschnitzer auch bei seiner Arbeit an den Retabeln in der Elisabethkirche von Meister Arnt, der ebenfalls am Hochaltar in Kalkar arbeitete. Er gebrauchte „dieselben Dreieckchen und Halbmöndchen, um die Schnittflächen des landschaftlichen Unter- und Hintergrundes zu füllen“ (Gorissen 1964, S. 36). Zudem verwendet er prinzipiell ähnliches Buschwerk und Bäume, womit die Retabel in Marburg in Abhängigkeit zum Oeuvre des Meister Arnts auch ohne ihre Inschriften auf nach 1510 datiert werden können (Gorissen 1964, S. 36). Die Verbindungen zu Kalkar sind stilistisch offensichtlich und die Retabel in Marburg sind deutlich von dieser Schaffensphase Juppes geprägt. Mittlerweile geht die Forschung allgemein davon aus, dass das Ensemble von Juppe und van der Leyten stammt, was nicht mehr angezweifelt wird; einzig die Zusammenstellung des Marienretabels wirft weiterhin Fragen auf (AKö).

	<p><u>Werkstattzusammenhänge und Eigenhändigkeit:</u> Neuber stellt die These auf, dass nicht alle Figuren im Mittelschrein des Sippenaltares eigenhändig von Ludwig Juppe seien und versucht dies an den stilistischen Unterschieden festzumachen. Vor allem wirke die Figur der Heiligen Katharina besonders „sicher und standfest mit lieblichem Gesicht und gekonnter Drapierung“, wohingegen die Heilige Magdalena gröber und ungeschickter ausgeführt sei. Denselben Unterschied erkennt Neuber zwischen den beiden sitzenden Marien; die Maria Kleophas ähnele der Heiligen Magdalena, während die lieblichere Maria Salome eher der Katharina entspräche. Daraus schließt er, dass die gröberen Figuren, also Maria Kleophas und die Heilige Magdalena, das Werk eines Gesellen sein müssen, wohingegen die anderen beiden Juppe selbst zuzuschreiben seien (Neuber 1915, S. 59f.). Betrachtet man die Heilige Magdalena und die Heilige Katharina genauer, so fällt tatsächlich auf, dass sich die Körperhaltung der beiden unterscheidet; die Heilige Katharina wirkt insgesamt steifer und gerader, wobei die Heilige Magdalena eine leichte S-Kurve zeigt. Diese kommt aber dadurch zustande, dass die Heilige Katharina einen Teil ihres Gewandes anhebt und in der Hand hält. Beide stehen im Kontrapost, allerdings wirkt sich das unterschiedlich auf ihre Körperhaltung aus. Die langgliedrige Form der Hände und auch die Form der langen Haare wiederum scheinen beiden Figuren gemein. Die Gesichter der beiden sowie auch die der Marien sind in den Details eher unterschiedlich, wenn man die Ausführung der Kinnpartie und der Augen betrachtet. Selbiges gilt für den Faltenwurf der Gewänder aller Figuren im Schrein, die allerdings aus den differierenden Haltungen der Figuren resultiert. Fasst man diese Beobachtungen nun zusammen, so können zwar einige Einzelheiten sicherlich dem Formenrepertoire Ludwig Juppes zugeschrieben werden (unterschiedlicher Faltenwurf), letztlich bestehen aber zahlreiche stilistischen Gemeinsamkeiten, sodass sich die Werkstattbeteiligung nur schwerlich vollständig nachweisen lässt (AKö).</p>
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Die Große und die Kleine Sippe auf dem Sippenaltar in Marburg zeigen eine Mischung aus Einflüssen von schwäbischen, süddeutschen und niederländischen Sippendarstellungen² und vereinen unterschiedliche Aspekte dieser miteinander (Neuber 1915, S. 58). Generell verweise Juppes Verarbeitung des Themas im Schrein des Retabels in kompositorischer Hinsicht nach Norden, in die Niederlande und an den Niederrhein oder die Ostseeländer (Neuber 1915, S. 61). Auch Großmann meint, er sei dem Niederrhein verpflichtet (Großmann 1991, S. 288).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Die Frage, wer der Stifter oder Auftraggeber des Sippenaltares ist (bzw. des Ensembles ist, kann man doch davon ausgehen, dass die Retabel zumindest gemeinsam in Auftrag gegeben worden sind), wirft nur wenige Unklarheiten auf, da sich einige Wappen auf dem Retabel befinden, die einen Hinweis auf den Stifter bzw. die Stifter geben können. Lemberg identifiziert Dietrich von Cleen, Landkomtur der Ballei Hessen in Marburg als Hauptstifter, sowie weitere Nebenstifter (Lemberg 2011, S. 28). Das Wappen von</p>

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

	<p>Cleens befindet sich mittig direkt zwischen Maria und Anna bzw. zwischen Joseph und Joachim; dies könnte nun zwei Gründe haben: zum einen könnte dies tatsächlich als Hinweis auf den Hauptstifter gedeutet werden (diesem Prinzip folgend könnten es dann aber von Cleen und Eberhard Rode sein) oder aber, was wahrscheinlicher ist, es handelt sich um eine Gruppenstiftung, an der von Cleen als damaliger Hauptkomtur und darauffolgender Deutschmeister des Deutschen Ordens maßgeblich beteiligt war oder in dieser Funktion den Auftrag an Juppe und van der Leyten vergeben haben mag (AKö). Schon Küch definiert von Cleen als treibende Kraft hinter der Neuausstattung (Küch 1908, S. 13; Fach 1985, S. 49).</p> <p>Nach den 14 Wappen im Schrein zu urteilen, identifiziert Neuber nach Küch folgende Mitglieder des Deutschen Ordens als Stifter für den Mittelschrein: Konrad von Wolmerkusen, Eitel Diede zum Fürstenstein, Johann von Hohenfels, Wigand Holzstuhl, Johann Schenck zu Schweinsberg, Ludwig von Nordeck zur Rabenau, Dietrich von Cleen, Eberhard Rode, Ewald von Hattenbach, Daniel von Lehrbach, Sittich (oder Wilhelm) von Breidenbach, Johann Riedesel, Johann von Buches, Groppe (oder Senand) von Weitershausen (Küch 1908, S. 12; Neuber 1915, S. 54). Bei den Stiftern für die Flügel ist sich Neuber nicht sicher, allerdings vermutet Wintzer, dass die Marburger Familie Schwan, deren Wappen auf dem Flügel neben dem der Familie des Malers verewigt wurde, in Frage kommen könnte, was Neuber allerdings eher ablehnt (Neuber 1915, S. 54/55; Wintzer 1901, S. 275). Schilling kann dies ebenfalls nicht nachweisen, weist aber darauf hin, dass Daniel Schwan einer der wohlhabendsten Bürger Marburgs war und auch mehrmals das Amt des Bürgermeisters innehatte (Schilling 2003, S. 144f.).</p> <p>Folgt man dieser These, würde dies bedeuten, dass der Schrein von den aufgelisteten Deutschordensmitgliedern gespendet worden wäre und die Flügel womöglich von Daniel Schwan. Daraus ist zu schlussfolgern, dass der Sippenaltar der einzige wäre, bei dem Schrein und Flügel getrennt gestiftet worden wären (auf den anderen Retabeln finden sich auf den Flügeln keinerlei weitere Wappen). Dabei sollte man allerdings auch nicht außer Acht lassen, dass es keine Urkunden zur Stiftung Schwans mehr gibt und man sollte in Betracht ziehen, ob nicht das gesamte Retabel (Schrein und Flügel gemeinsam) von den aufgeführten Mitgliedern gestiftet wurde, auch wenn sich (vermutlich aus Platzgründen) die Wappen nicht nochmals auf den Flügeln, sondern nur auf dem Schrein wiederfinden. Offen bliebe dann dennoch, warum Schwans Wappen auf dem rechten Innenflügel auftaucht (AKö).</p> <p>Kloerss interpretiert das abgebildete Wappen auf dem Innenflügel eher als Hinweis auf ein Wohnhaus/Gebäude (und nicht auf einen Stifter bzw. die Familie als Stifter), dass der Familie Schwan gehörte, die in Marburg durchaus präsent war (Kloerss 2011, S. 61).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	<p>Das Wappen der Familie von der Leyten und das Fertigungsjahr 1511 finden sich auf dem rechten Innenflügel (Stadtszene im Hintergrund) (Neuber 1915, S. 53; Lemberg 2011, S. 34). Ebenso auf dem rechten Innenflügel über der anderen Tür im Hintergrund rechts das Wappen der Familie zum Schwan (Neuber 1915, S. 54; Küch 1906, o.S.; Leppin 1983, S. 57; Fach 1985, S. 52; Schilling 2003, S. 145) sowie über der Tür des Hofes das Wappen Gerharts</p>

	<p>van der Leyten, dem Vater Johannis (Küch 1908, o.S.; Neuber 1915, S. 53). Ursprünglich waren 14 Wappen der adeligen Stifter und das Wappen des Deutschen Ordens (folgende Mitglieder des Deutschen Ordens sind identifizierbar: Konrad von Wolmerkusen, Eitel Diede zum Fürstenstein, Johann von Hohenfels, Wigand Holzattel, Johann Schenck zu Schweinsberg, Ludwig von Nordeck zur Rabenau, Dietrich von Cleen, Eberhard Rode, Ewald von Hattenbach, Daniel von Lehrbach, Sittich (oder Wilhelm) von Breidenbach, Johann Riedesel, Johann von Buches, Groppe (oder Senand) von Weitershausen) in den Zwickeln der Maßwerkfenster im Schrein angebracht (Neuber 1915, S. 54; Lemberg 2011, S. 32). Diese sind auch noch immer sichtbar, wenn auch leicht verschmutzt (AKö).</p>
<p>Inschriften</p>	<p><u>Schrein:</u> Auf der Bank neben den Marien sind ihre Namen (und die ihrer Männer) in goldenen Lettern verzeichnet (Neuber 1915, S. 52; Lemberg 2011, S. 31). Im Einzelnen sind dies: JEBEDE VS 1511 SALOME links und CLEO PHAS ALPHE VS rechts (Neuber 1915, S. 52)</p> <p>Die aufgeschlagenen Bücher sind mit Inschriften versehen, die durch die starke Verschmutzung und nur stellenweise vorhandene Bemalung nur zum Teil lesbar sind (es bleibt zudem fraglich ob es sich um die originale Bemalung handelt oder ob diese nicht überfasst wurden) (AKö):</p> <p>Buch in der Hand der Hl. Katharina Linke Seite (8 Zeilen): Roter Majuskel (nicht lesbar)[...] v [...] Fehlende Malschicht [...] se Nicht lesbar Nicht lesbar [...] am [...] ta [...] m [...] iu [...] reges m [...] ah [...] u [...] he [...]</p> <p>Rechte Seite (8 Zeilen): zu verschmutzt</p> <p>Buch in der Hand der Maria Salome: nicht lesbar, nur kleinste Reste der Malschicht vorhanden</p> <p>Buch in der Hand der Kinder der Maria Kleophas: nicht lesbar, nur kleinste Reste der Malschicht vorhanden</p> <p>Buch in der Hand der Maria Kleophas: starker Oberflächenglanz, Abrieb auf beiden Buchseiten, nur die letzten zwei Zeilen auf jeder Seite zeigen noch verwischte Buchstaben Rechte Seite, letzte Zeile: [...] as tu</p> <p><u>Rechter Innenflügel:</u> Am unteren Saum des Mantels des Joachim in goldener Schrift JOACHIM PATER MARIAE VIRGINIS SANCTAE (nach Lemberg 2011, S. 34) IOACHYM PATER MARIAE VIRG(INIS) [...] WDM [...] SANCTE [...] [...] (AKM)</p> <p>Zudem das Wappen der Familie von der Leyten und das Fertigungsjahr 1511 (Stadtszene im Hintergrund) (Neuber 1915, S.</p>

	<p>53; Lemberg 2011, S. 34)</p> <p>Auf dem Wappenschild der Gesimsfigur über Anna die Initialen RS (AKö)</p> <p>Auf der Gewandborte des Joachim im linken Hintergrund: [...] M [...] SW [...] (AKö)</p> <p><u>Rechter Außenflügel:</u> Am Halsband einer der Frauenfiguren (Mutter des Servatius?) IOHAN VON DER LE(YTEN) (Neuber 1915, S. 53; Lemberg 2011, S. 35). Auf den <u>Außenflügeln</u> mit der großen Heiligen Sippe sind auf den Schriftrollen oder in den Nimben der Figuren ihre Namen verzeichnet (Lemberg 2011, S. 35).</p> <p><u>Linker Außenflügel:</u> Von links nach rechts auf den Schriftrollen: ZEBEDEVS, ALPHEVS, IOSEPH NVTRICI(US) XPI, SALOME, CLEOPHE, IOACHYM. (AKö, AKM) Aufgeschlagenes Buch mit nicht identifizierbarem Text auf dem Schoß der Anna, vermutlich auch auf dem Schoß des Kindes daneben ehemals ein Buch mit Inschriften (AKM). Im Nimbus der Anna: SCT ANNA ORA PRO NOBIS (Kolbe 1882, S. 51)</p> <p><u>Rechter Außenflügel:</u> Von links nach rechts auf den Schriftrollen: EFRAYM, HYSMERIA, ZACHARIAS, ELISABETH, ELIVD, EMEREN[TIA], am rechten Rand fragmentarisch E[MIU], darunter Schriftband nicht erkennbar, vermutlich MEMELIA mit ihrem Sohn Servatius (AKö). Außerdem Bücher mit nicht identifizierbarem Text auf dem Schoß Elisabeths und Memelias (AKM).</p> <p>Auf der Schriftrolle des Efraim ANNO D(OMI)NI MILLESIMO QUINGINTESIMO UNDECIMO (Neuber 1915, S. 53). Nicht vollständig identifizierbare Inschriften auf dem Saum des Mantels der Maria Kleophas (<u>links außen</u>) (Lemberg 2011, S. 35), zu erkennen ist [...] S HEPRVEM [...] E (AKö).</p> <p><u>Linker Innenflügel:</u> Einige Buchstaben des hebräischen Alphabets auf der Borte (Lemberg 2011, S. 35) und der Gebetsrolle des Priesters neben dem Hohepriester (AKM). Die Abfolge auf der Borte lautet wie folgt; Kreiszeichen, rechts davon $\rho\upsilon$ דגבא ψ ,Neben dem Aleph</p> <p>Auf der Borte des Joachim (lila Überwurf) befindet sich eine goldene Inschrift, die nicht lesbar ist (AKM). Auch bei der Betrachtung vor Ort nicht weiter identifizierbar, es könnte ein Ornament sein oder Reste hebraisierender Buchstaben, lateinische Buchstaben sind es nicht (AKö).</p> <p>Auf der rechten Seite am Rand des Flügels ist eine weitere Inschrift am Gewandsaum des blau gekleideten Mannes mit rotem Hut zu erkennen (AKM):[...] ER [...] MORE CVS V [...] (AKö).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	

<p>Bezug zu Objekten im Kirchenraum</p>	<p><u>Bezug zum gemalten Katharinenaltar (Marburg, Elisabethkirche):</u> Zunächst besteht ein klarer Bezug zur Wandmalerei in der Nische des Altares im Elisabethchor (Bildindex, Aufnahme-Nr. LAC 8.934/15). Diese Wandmalereien zeigen nämlich Szenen aus dem Leben Mariens und der Hl. Katharina, die sich auf die Schnitzereien im Mittelschrein beziehen (Lemberg 2011, S. 25). Weiterhin ist ein weiterer Bezug zur Wandmalerei einer Hl. Anna Selbdritt im Elisabethchor als Inspiration für Juppes Hl. Anna zu vermuten (Lemberg 2011, S. 25). Gerade das Bildprogramm des gemalten Katharinenaltars und des geschnitzten Sippenaltars unterscheiden sich jedoch mehr, als dass diese sich ähneln. Sicherlich wurde das Heiligenprogramm an sich teilweise übernommen (Katharina auf der Stirnwand, Anna selbdritt in der Laibung), jedoch findet sich das auf der Stirnseite illustrierte Leben der Hl. Katharina sowie die Kreuzigung auf der Rückwand der Nische nicht in Juppes Schnitzaltar wieder. Im Gegenteil: hier dominiert nun die Heilige Sippe und das Ursprungspatrozinium und das Bildprogramm der Wandmalerei treten zurück (AKö).</p> <p><u>Bezug zu den weiteren Juppe Retabeln (Marburg, Elisabethkirche):</u> Der deutlichste Bezug besteht allerdings zu den anderen drei Juppe Retabeln. Sie alle haben ein unterschiedliches Patrozinium, sind aber je einem Heiligen oder einer Sippe oder zwei Heiligen gewidmet. Vor allem die vier Altäre (Elisabeth, Johannes, Sippenaltar und St. Georg und Martin) folgen demselben Aufbau mit dem segmentbogenartigen Abschluss, der für sie vorgesehenen Nische geschuldet ist (AKö). Stilistisch tun sich Bezüge zwischen dem Sippenaltar und dem Johannesaltar auf (dieser entstand 1512, demnach ein Jahr später): es findet sich wieder derselbe Faltenwurf, der in den Schnitzereien der anderen Retabel ebenfalls zu finden ist und auch einzelne Gesichtszüge sind wieder zu erkennen (Gorissen 1969, S. 138). Besonders hervorzuheben sind hier die Gesichter der Anna und der Maria Salome aus dem Sippenretabel und deren Züge, die auch im Schrein des Johannesaltars (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd476269) vorkommen (sitzende Frau in der Mitte und rechts stehender Mann) (Gorissen 1969, S. 138).</p> <p><u>Bezug zum Grabmal der Hl. Elisabeth:</u> Gorissen führt aus, dass die Figuren auf dem Relief des Grabmals der Hl. Elisabeth nicht nur den Tod der Heiligen in der Mitte illustrieren, sondern auch die Patrozinien der Kirche und der Nebenaltäre wiederholen: so finden sich neben Elisabeth und Konrad, auch Christus, ein Engel, Maria (als Patronin der Kirche und des Deutschen Ordens), Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist sowie Katharina und Magdalena und Martin und Petrus (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 188.681). Somit werden ikonographische Bezüge vom Relief des Grabes zum Sippenaltar, dem Johannesaltar, dem Marienaltar und dem St. Georg und Martinsaltar (zumindest durch Martin) und dem Elisabethaltar hergestellt (Gorissen 1969, S. 129). Dies gilt jedoch eher für die Patrozinien, als für stilistische Gemeinsamkeiten in der Ausführung der Figuren (AKö).</p>
<p>Bezug zu anderen Objekten</p>	<p><u>Ikonographie und Komposition:</u> Betrachtet man die Komposition und Gestaltung der kleinen Hl. Sippe im Schrein genauer, so scheint es, dass die Anordnung der Figuren im Vergleich mit anderen Sippendarstellungen</p>

spiegelverkehrt ist. Gorissen hält fest, dass üblicherweise „der Platz von Annas zweitältester Tochter [...] gewiß zur Rechten auf der – vom Betrachter gesehen – linken Bank [und] der Platz ihrer jüngsten Tochter zu ihrer Linken auf der rechten Bank“ sei (Gorissen 1969, S. 133). Dies würde sodann auch Sippenaltären aus derselben Epoche entsprechen, dazu gehören beispielsweise der des Derik Baegert von 1491, der Kölner Sippenaltar der Familie Hackeney sowie der des Quentin Massys von 1509 (Gorissen 1969, S. 133). Neuber erkennt vor allem den Bezug zu Baegert, dessen Anna mit dem zurückgeschlagenen Mantel an Juppe erinnere (Neuber 1915, S. 142).

Die spiegelverkehrte Anordnung spreche dafür, dass sich der Bildschnitzer an einer druckgraphischen Vorlage orientierte; hierfür kämen rein ikonographisch unter anderem die frühen Holzschnitte Schr. 1779, 1799a, 1780 und 1780a in Frage. Problematisch ist hier allerdings, dass in diesen Schnitten die richtige Reihenfolge eingehalten wird, was eine Übernahme weniger plausibel macht, auch wenn der Annenaltar der Kalkarer Nikolaikirche ein solches Verfahren nachweisen lässt (spiegelbildliche Verdrehung einer korrekten Vorlage) (Gorissen 1969, S. 133). In ihrem Grundgerüst ist die These Gorissens durchaus plausibel; jemand zeichnet das Motiv einer Sippe eventuell von einem Retabel oder Gemälde ab, daraus wird eine Vorlage für einen Druckstock und der Holzschnitt selbst ist sodann spiegelverkehrt. Als Beweis erwähnt er den Annenaltar in der Kalkarer Nikolaikirche (Juppe hatte eben auch eine deutliche Verbindung zur Kalkarer Kunst). Die Holzschnitte, welche Gorissen jedoch zum Vergleich mit der Marburger Sippe anführt, insbesondere Schr. 1780a, sind nicht so deutlich mit dem Schrein in Marburg verwandt, wie dieser es andeutet. Sicherlich entspricht die Anordnung der vier Damen auf einer Bank im Vordergrund mit den männlichen Figuren dahinter und den Schriftbändern, sowie den beschrifteten Nimben im Holzschnitt dem Retabel. Allerdings sind hier zum einen sowohl Anna und Maria als auch Kleophas und Salome miteinander vertauscht, zum anderen ist die erwähnte Ähnlichkeit der Gewänder in Details wie dem Faltenwurf (der wiederum mit der anderen Körperhaltung zusammenhängt) nicht vorhanden. Vor allem aber ist es fragwürdig ob sich Juppes Gestaltung des geschnitzten Schreines auf spezifisch diesen Holzschnitt (oder die anderen von Gorissen vorgeschlagenen) festlegen lässt, da diese vermutlich aus dem späten 15. Jahrhundert stammen und sich eine ähnliche Ikonographie der Hl. Sippe (Frauen vorne, Männer hinten, meist in einer Art hortus conclusus Motivik) schon weitaus früher in der Tafelmalerei ausfindig machen lässt (Beispiele wären hier unter anderem in der altniederländischen Tafelmalerei zu finden sowie in frühen deutschen Holzschnitten). Dies schließt eine druckgraphische Vorlage zuweilen nicht aus, aber die von Gorissen erwähnten Drucke sind anhand seiner Kriterien nicht eindeutig als Vorbild auszumachen (AKö).

Weiterhin hebt Gorissen die Besonderheit der geschnitzten Anna selbdritt Gruppe in den Vordergrund: Hier findet sich eine Verbindung des ikonographischen Motivs der Anna selbdritt mit einer Szene, welche Gorissen der Legende des Hl. Bernhard zuordnet. Anna bietet dem Christusknaben eine Birne an, während Maria ihre Brust entblößt; dies könne allerdings auch aus Darstellungen der Heilstreppe stammen als Hinweis auf Mitleid für die „von Sünden gequälte Menschheit“ (Gorissen 1969, S. 134). In dieser Kombination sei die Motivik einzigartig, auch wenn Neuber

von einem ähnlichen Stück aus Utrecht spricht, dass schon Gorissen nicht ausfindig machen konnte (Gorissen 1969, S. 134; Neuber 1915, S. 61).

Außerdem meint Gorissen in einem Vergleich mit der gemalten Tafel aus der Liebfrauen Kirche in Oberwesel (dieselbe spiegelbildliche Vertauschung der Marien) zu ersehen, dass jener Maler und der Bildschnitzer Juppe in Marburg beide eine ähnliche Komposition verwenden, die nur leicht variiere (Gorissen 1969, S. 133). Obgleich des interessanten Ansatzes und derselben Anordnung der Marien, finden sich hier größere Unterschiede als Gemeinsamkeiten: der Faltenwurf der Gewänder und auch die Körperhaltung aller Figuren ist bei Juppe deutlich anders gestaltet als in Oberwesel, sodass hier allenfalls eine kompositorische Übereinstimmung andeutbar ist (AKö).

Ein Vergleich zwischen den bemalten Außenflügeln mit der großen Heiligen Sippe und der geschnitzten kleinen Heiligen Sippe führt Gorissen dann zu dem Schluss, dass van der Leyten und Juppe dasselbe Thema nach unterschiedlichen Vorlagen ausgeführt haben müssen, da sich bei van der Leyten die „richtige“ Reihenfolge findet (Gorissen 1969, S. 133).

Die spezifische Darstellung der Heiligen Sippe mit dem Hinzufügen des Heiligen Servatius und den Bischöfen und auch von Esmeria (der Großmutter von Anna) auf den Außenflügeln ist ähnlich im Ortenberger Altar zu finden. In der Vollständigkeit und der Personenanzahl wiederum entspreche der Marburger Sippenaltar dem Altar Dünwegges in der Dortmunder Probsteikirche (Neuber 1915, S. 56).

Für die gemalten Flügel ist zumindest die Szenerie auf dem linken Innenflügel ähnlich bei Quentin Massys auf dem Altar in der Peterskirche zu Löwen zu finden, ebenso in Stichen von Israhel Meckenem, Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer (Detzel 1894 S. 70). Das Opfer Joachims zeigt eine starke Anlehnung an Albrecht Dürers Holzschnitt derselben Szene aus dem Marienleben, der im frühen 16. Jahrhundert publiziert wurde und van der Leyten sicherlich bekannt war. Der Mann mit dem Kind an der Hand auf der rechten Seite des Innenflügels findet sich in sehr ähnlicher Weise in Dürers Holzschnitt wieder; die Kleidung mit dem Überwurf, aus dem Schulter und Arm heraus schauen, die lockigen Haare, das mit dem Rücken zum Betrachter gekehrte Kind, das zum Vater hinauf schaut, das Lamm im Arm des Vaters und auch die Kleidung des Hohepriesters und dessen Physiognomie scheinen eine Kopie des Druckes zu sein, auch wenn in Marburg die Figuren seitenverkehrt stehen. Ferner stehen sich die Figuren der Anna in beiden Werken nahe, die neben der typischen Kleidung denselben Gestus mit den vor der Brust ineinander verschränkten Hände aufweisen, so wie auch bei Dürer, allerdings auf der rechten Seite, ein teilweise aufgezogener Vorhang im Hintergrund zu sehen ist, was van der Leyten in einer kleineren Szenerie mit eingeschränktem Figurenpersonal gleichfalls einbindet. Die entsprechenden Stiche von Altdorfer und Meckenem sind nur in kleinteiligeren Details ähnlich, bei Altdorfer erscheinen erneut die gleiche Handhaltung Annas und die gleiche Kopfbedeckung des Hohepriesters auf, in Meckenems Stich finden sich noch weniger Entlehnungen, sodass sich insgesamt die größte Verwandtschaft zu Albrecht Dürers Darstellung ablesen lässt (AKö).

Stilistische Bezüge:

Die radial von der linken Hand ausgehenden Tütenfalten bei der

Magdalena des Sippenaltares finden sich genauso bei der Barbara Ludwig Juppes aus Appeldorn (Kleve), wie auch am Hochaltar und dem Marienaltar aus Kalkar (Gorissen 1969, S. 108). Selbiges zeigt sich beim Vergleich zwischen der Katharina aus Marburg und der aus Grieth (Kleve, Pfarrkirche): derselbe Faltenwurf im unteren Teil des Gewandes wird deutlich. Noch ähnlicher sind sich die Figuren in ihren stilistischen Eigenheiten (Faltenwurf, lange Haare, Gesichtsform) aus Kalkar und Marburg (beides Katharinen) (Gorissen 1969, S. 110f.).

Insbesondere der Turban der Hl. Katharina im Mittelschrein sowie die Haltung und das Gewand der Maria und auch das Maßwerk der Fenster stimmen mit dem Kalkarer Marienaltar überein (Gorissen 1969, S. 133).

Weiterhin findet sich im Marburger Universitätsmuseum eine Marienfigur (Wehrshausener Madonna, siehe Katalogformular), die nicht eindeutig Juppe zuzuschreiben ist, aber im Faltenwurf (lange Tütenfalten, Gewandborte) und Körperhaltung an die Magdalena im Sippenaltar erinnert (Gorissen 1969, S. 146). Neuber wiederum stellt eine Verbindung zwischen der Maria im Sippenaltar, der Wehrshausener Maria und der Maria im Mittelschrein des Marburger Marienaltares her; diese beziehe sich insbesondere auf ein Faltenauge im Gewand und den spezifischen Fall dessen, wo es auf den Boden trifft (Neuber 1915, S. 164). Auch das Fragment einer Anna selbdritt, ebenfalls aus Wehrshausen, in selbigem Museum zeigt die nach vorne fallenden Röhrenfalten wie in Marburg (Gorissen 1969, S. 150). Neuberich und Waldeck zeigen einen ebenfalls ähnlichen Madonnentypus (Neuber 1915, S. 189). Neuber vergleicht zudem die Maria Salome aus dem Sippenaltar und die Maria der Verkündigungsszene im Kalkarer Marienaltar von 1520/1530 (Neuber 1915, S. 123): Vor allem gleicht sich der Faltenwurf ab den Knien der beiden Figuren, das untere Kleid fällt in Vertikalfalten hinab, die sich im unteren Bereich stauchen. Auch die Falten über Schulter und Arm fallen ähnlich.

Nach demselben Prinzip gestaltet sich die Verwandtschaft zwischen der sitzenden Madonna der Anbetung der Könige im Kalkarer Marienaltar und der Hl. Anna des Sippenaltares, ebenso ist hier die Faltenbildung um das Knie herum ein Indiz für denselben Bildschnitzer (Neuber 1915, S. 124). Der hochgenommene Gewandsaum bilde eine „breite, schräg nach oben laufende Barre“ und „am rechten Knie runden sich die Falten in ganz ähnlicher Weise“, selbiges gilt für den Faltensteg an dieser Stelle (Neuber 1915, S. 124).

Die Figur des Joseph hinter der Bank taucht in derselben Weise viermal im Kalkarer Marienaltar auf, hier sind die Motive die Gesichtszüge, der kahle Kopf mit Lockenkranz, die zurückgeschlagene Kapuze (Neuber 1915, S. 125). Ebenso lässt sich eine zweite Katharina in Kalkar finden, die offensichtlich mit der Marburger Katharina verwandt ist; Neuber betitelt diese als ältere Schwester (Neuber 1915, S. 125). Die spezifische Drapierung des Gewands und Anordnung von Röhren- und Tütenfalten sprechen hier für eine Anlehnung der Figuren aneinander. Die Salome am Johannesaltar in Marburg steht der Katharina in Marburg dahingehend noch näher und ist somit auch der Kalkarer Katharina ähnlich (Neuber 1915, S. 125).

Örtlich / Nutzung:

Das Retabel ist Teil eines Ensembles bestehend aus fünf Nebenaltären, welche wohl als Wallfahrtsorte und für private

	<p>Andachten genutzt wurden (Lemberg 2011, S. 32). Dies scheint vor allem für den Elisabethaltar (sowohl den gemalten als auch das Juppe Retabel) im Zuge der sich intensivierenden Elisabethverehrung im 16. Jahrhundert durchaus plausibel, allerdings stellt sich die Frage, inwieweit die Retabel wirklich zugänglich (und vor allem ab wann) für den Pilger vor Ort waren (AKö). Köstler hält fest, dass gerade die Nordkonche mit dem Elisabeth- und dem Sippenaltar entweder kaum oder gar nicht zugänglich für Pilger waren (und wenn dann nur für eine geringe Anzahl), da die Zugänge zu den Altären allesamt (vier waren es insgesamt) nicht öffentlich oder absperrbar waren (womöglich durch ein Gitter vor dem Elisabethchor vom Seitenschiff aus) und somit hauptsächlich für die Ordensbrüder zugänglich (Köstler 1995, S. 64-66). Er vermutet, dass am Sippenaltar im 16. Jahrhundert, genau wie am Elisabethaltar daneben, eine tägliche Messe für die Verwandten der hessischen Landgrafen und den Herzog von Bayern abgehalten wurde (Köstler 1995, S. 120).</p> <p><u>Kleidung der Figuren:</u> Retzlaff betont hier als Besonderheit, dass die Kleidung der geschnitzten Figuren Juppes dem frühen 16. Jahrhundert entspräche, somit für den zeitgenössischen Betrachter also ein Bezug hergestellt wird (Retzlaff 1955, S. 16). Fach stimmt diesem nur teilweise zu; die Kleidung sei durchaus dem 16. Jahrhundert entsprechend, jedoch sei die Kleidung des geschnitzten Schreins als eher adelig zu identifizieren, während die Kleidung der Figuren auf den Flügeln eher die breite Masse ansprechen konnte (Fach 1985, S. 53).</p>
Provenienz	<p>Seit der Fertigung und Auftragsstellung 1512 war das gesamte Retabel größtenteils in Marburg, in der Elisabethkirche, jedoch zwischenzeitlich im Turm der Kirche ausgelagert (Lemberg 2011, S. 185-187; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p>Möglicherweise wurde das Retabel 1931 zur Restaurierung nach Kassel transportiert (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3); nach der Restaurierung wurde das Retabel dann noch im selben Jahr im Seitenschiff aufgestellt. Im November 1941, im Zuge des 2. Weltkrieges ließ Konservator Bleibaum im Untergeschoss des Südturms einen Raum zum Schutz der Kunstgegenstände einrichten; dort wurde der Sippenaltar gemeinsam mit dem Elisabeth-, dem Marienaltar und weiteren Kunstgegenständen untergebracht (Lemberg 2011, S. 176). Im Mai 1943 wurde ein Großteil der Denkmäler, darunter der Sippenaltar dann in einen Kunstbunker in Wildungen gebracht um diese vor den Kriegsunruhen zu schützen. Erst Anfang 1946 (im Frühjahr) kehrten diese zurück in die Elisabethkirche (Lemberg 2011, S. 180). Da sich allerdings einige Schäden durch den Transport eingestellt hatten, war das Retabel seit 1968 nicht für die Öffentlichkeit zugänglich; 1978 wurde der Sippenaltar dann in der Restaurierungswerkstatt untergebracht und ausgebessert und kam 1979 wieder an seinen angestammten Platz im Seitenschiff (Lemberg 2011, S. 186/187).</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p><u>Ikonoklasmus in der Elisabethkirche:</u> Matthias Müller betrachtete das Retabelensemble in der Elisabethkirche unter dem Aspekt des Bildersturms und unternahm den Versuch, die Zerstörungen an den Schnitzarbeiten (welche auch am Sippenretabel vorhanden sind, siehe Feld Restaurierung) diesem zuzuschreiben. Somit wären die fehlenden Teile der</p>

	<p>Figuren im Schrein der Retabel mutwillig herausgenommen worden und die Zerstörung im Zuge der Reformationszeit entstanden (Müller 1993, S. 112f.). Diese Mutilation sollte die katholischen Elemente in der Kirchengestaltung entfernen und bestimmte Bildwerk aus ihrem Funktions- und vor allem Bildzusammenhang reißen (Müller 1993, S. 113); dies deutet Müller in Zusammenhang mit dem Landgrafen Moritz von Hessen und seinen 1605 erlassenen Verbesserungspunkten (Müller 1993, S. 110f.), die durch archivalische Quellen nachzuweisen sind. Daraus ließe sich folgern, dass sich jene Zerstörungen im frühen 17. Jahrhundert zugetragen hätten. Zudem ist erkennbar, dass es sich bei vielen Skulpturen um Schnittstellen, verursacht durch Instrumente, handelt (Müller 1993, S. 54).</p> <p>In der Revision seiner eigenen These 2011, verdeutlicht Müller nochmals das Bemühen durch die Zerstörungen an den Retabeln die Bildstruktur zu zerstören: besonders deutlich wird dies allerdings sehr viel eher am Elisabethaltar als am Sippenaltar (Müller 2011, S. 441).</p> <p>Auch wenn am Sippenretabel einige Elemente wie Hände und weiteres fehlen, entfällt zumindest in diesem Fall nicht sofort der gesamte Bedeutungszusammenhang; das Thema der Heiligen Sippe bleibt weiterhin identifizierbar. Vielmehr müsste man sich bei dieser These wohl fragen, inwieweit ein zeitgenössischer Betrachter Bilder und Ikonographie rezipierte und ob die Beschädigungen wirklich eine so große inhaltliche Auswirkung gehabt haben können (AKö).</p>
<p>Erhaltungszustand / Restaurierung</p>	<p><u>Maßnahmen:</u> Zu den früheren Restaurierungen berichtet Lemberg; sie hält fest, dass wohl die Außenflügel schon um 1800 in schlechtem Zustand waren. 1841 erfolgte sodann eine Restaurierung durch Professor Aabel, dieser verwendete allerdings schädlicher Weise Ölfarbe statt der ursprünglich verwendeten Temperafarbe zur Restaurierung der Malschicht (Lemberg 2011, S. 46). Dabei füllte Aabel auch Fehlstellen wie die Maria mit dem Christuskind, die danach einer Figur im Stile des 19. Jahrhunderts entsprach.</p> <p>Erste dokumentierte Restaurierung nach Reinhold sodann durch den Restaurator Rudolf Schiele aus Hannover 1914. Zu diesem Zweck wurden die Altäre offenbar nach Hannover transportiert. Maßnahmen: Festigen des verwurmtten Holzes, Festigen der blätternden Pigmentschicht, plastische Ergänzungen, Kitten der Fehlstellen, Retuschen, umfassende Übermalung, der von ihm ergänzten Teile, eventuelles Schließen der Rückseitenfehlstellen in neutralen Grautönen.</p> <p>Eine weitere nachweisliche Restaurierung erfolgte 1931 durch Restaurator Leiß aus Kassel. Ob der Altar nach Kassel in sein Atelier transportiert wurde, lässt sich nicht eindeutig belegen. Maßnahmen: Reinigung der Reliefs, vielleicht auch Festigen des verwurmtten bildhauerischen Bestandes, Niederlegen von Blätterungen, Kitten von Fehlstellen, Retuschen und Überzüge. Eine weitere Restaurierung wurde 1980 durchgeführt vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen. Maßnahmen: Schrein: Abnahme der Übermalungen, Kitten von Fehlstellen, Überfassen der Schreintrückwände und der plastischen Einbauten Reliefs und Einzelskulpturen: Niederlegen der blätternden Grundierschichten, partielle Abnahme der Überfassung wegen künstlerisch unzulänglicher Qualität, partielles</p>

	<p>Aufgrundieren, Überfassen der farbigen Teile, anhand kleiner, originaler Fassungsreste, partielles Überschießen der Glanzvergoldung, Retuschen mit Pudergold, Retuschen in den Silberpartien mit Pudersilber, Überzüge Flügel: Abnahme der verbräunten Überzüge, Planieren des verworfenen Trägers, Niederlegen der blätternden Mal- und Grundierschicht, Abnahme der grauen Übermalung der Tafelrückseiten, Ausgrundieren der Fehlstellen auf der Vorderseite, Ausgrundieren der Fehlstellen innerhalb geschlossener Fehlstellen auf den Flügelrückseiten, Anböschern der Malschichtränder auf den Flügelrückseiten, Retuschieren der Fehlstellen, Schließen der Fehlstellen in den Sgraffiti, Schlussüberzug</p> <p>1988 und 2001 Entstauben des Altares. (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2-4)</p> <p><u>Fehlstellen in den Schnitzarbeiten:</u> Die Hand des Jakobus Maior fehlt. Ergänzte Teile: Kopf, Arm und Schulter Jesu, rechter Arm des Jakobus Minor, Kopf und Arm des Simon, linker Arm der Katharina samt Schwert, rechte Hand der Maria Magdalena mit Salbentopf. (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3; Gorissen 1969, S. 132)</p> <p><u>Fehlstellen in der Malerei:</u> Insgesamt sind die Innenseiten der Flügel sehr viel besser erhalten als die Außenseiten. Auf dem linken Außenflügel ist vor allem im unteren Drittel die Farbschicht zum Teil soweit verschwunden, dass entweder die Leinwandanstückungen oder das Holz darunter sichtbar sind. Vor allem im Bereich der Maria und dem Christuskind auf ihrem Schoß sind enorme Fehlstellen vorhanden. Auf dem rechten Außenflügel sind die Fehlstellen in der Malerei besonders bei der Figur des Eliud und am rechten Rand bemerkbar.</p> <p>Die Rahmen und die Fassung des Retabels stammen aus dem 19. Jahrhundert (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p>
Besonderheiten	<p><u>Schreinform:</u> Schon auf den ersten Blick fällt die zunächst ungewöhnliche Schreinform der Retabel dem Betrachter ins Auge. Der segmentbogenartige Abschluss und die gedrungene Form vier der fünf Retabel von Juppe/van der Leyten ist der schon beim Bau der Kirche in die Wand integrierten vier Nischen in den Konchen geschuldet. Bereits vor der Anfertigung der vier (bzw. fünf) Retabel im frühen 16. Jahrhundert wurden diese Nischen mit den davor befindlichen steinernen Mensen als Altäre genutzt und bereits im 13. Jahrhundert unterschiedlichen Heiligen geweiht (siehe Feld Altar und Altarfunktion); zudem hatten und haben sie ein malerisches Bildprogramm (siehe Katalogformulare Elisabethaltar, Sippenaltar sowie Johannesaltar und St. Georg und Martinsaltar), das deutliche Bezüge untereinander und wiederum zu den Schnitzretabeln aufweist (siehe Feld Bezüge zu Objekten im Kirchenraum).</p> <p>Was hier außergewöhnlich bleibt, ist allerdings die extrem deutliche lokale Gebundenheit an eine vorgegebene Tradition, an der man festhält. Nicht nur werden die Wandmalereien bis in das 15. Jahrhundert mehrmals erneuert (siehe Katalogformulare Elisabethaltar sowie Sippenaltar), sondern selbst die Neuausstattung</p>

	<p>wird an die Örtlichkeit gebunden und vor allem mit ihr verbunden, was in der ursprünglichen Aufstellungsintention (siehe Feld Standort) zu einer äußerst haptischen Symbiose von Retabel und Bauwerk führt, da man sich ganz bewusst gegen die „klassische“ Retabelform wie beim Marienretabel ausgeführt, entscheidet (AKö). Schon Gorissen deutet dies an, indem er darauf verweist, dass sich sowohl auf dem Elisabethretabel als auch auf dem St. Georg und Martinsretabel eine gemalte Abbildung eines Retabels mit eckigem Schreinkasten findet, sodass man davon ausgehen kann, dass diese Form in Marburg auch bekannt war (Gorissen 1969, S. 122). Ob es sich bei der Form um eine Vorgabe der Auftraggeber, also des Deutschen Ordens handelt, oder ob dies eine Entscheidung der Künstler war, bleibt offen, wobei es wahrscheinlicher ist, dass es eine Entscheidung der Auftraggeber war (AKö).</p>
<p>Sonstiges</p>	<p><u>Benennung des Retabels:</u> In diesem Zusammenhang wurden in der Forschung über die Jahrhunderte zwei verschiedene Bezeichnungen für den Altar verwendet: Sippenaltar oder Katharinenaltar. Schon Neuber merkt an, dass es seltsam ist, dass Katharina nur als Schnitzfigur im Schrein vorkommt und die restlichen Motive des Altares sich auf andere Themen beziehen, als auf die ursprüngliche Weihe. Ebenso verhält es sich mit der Wandmalerei über der Nische. Neuber verweist hier auf die Üblichkeit und Häufigkeit der Darstellung der Heiligen Sippe für diese Zeit und glaubt erklären zu können, dass mit dieser Ikonographie sowohl Künstler als auch Auftraggeber dem Zeitgeist folgten und den aktuellen religiösen Bedürfnissen entsprachen (Neuber 1915, S. 56f.). Gorissen führt weiterhin aus, dass die Altarnische ursprünglich der Hl. Katharina und der Hl. Magdalena geweiht war, woran auch der gemalte Altar anknüpft. Allerdings wurden diese Hauptpatrozinien später durch die Hl. Anna Selbdritt ergänzt (vermutlich in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts als auch die entsprechenden Wandmalereien entstanden) und später dann die Heilige Sippe, die von Ludwig Juppe und Johann van der Leyten im Retabel verarbeitet wird (Gorissen 1969, S. 132). Dies sei erklärbar durch den zeitgleich zur Fertigung des Retabels, also im frühen 16. Jahrhundert aufkommenden Annenkult (Gorissen 1969, S. 132), aus dem heraus auch die Bekanntheit der Ikonographie der Heiligen Sippe resultiert, was wiederum Neubers Vermutung, man folge somit dem Zeitgeist, entspräche und plausibel erscheinen lässt (AKö). Etwas Ähnliches deutet Leppin an, wenn er davon spricht, dass die Darstellung der Heiligen Sippe um 1500 sehr häufig ist und das Bedürfnis der Zeit das Interesse nach Stammbaum und Familie gewesen sei (Leppin 1983, S. 55). So ist es also eher die Frage, ob man die Benennung des Retabels dem ursprünglichen Patrozinium folgen lässt (was auch für die anderen vier Retabel gilt), was die Bezeichnung Katharinenaltar rechtfertigen würde oder ob man sich an der Ikonographie orientiert (die in diesem Fall stark vom Ursprungspatrozinium abweicht) und das Retabel dann folgerichtig als Sippenaltar benennt (AKö).</p>
<p>Quellen</p>	<p>Eine Auswertung der für die Ausstattung relevanten Kircheninventare der Elisabethkirche findet sich bei Schaal 1996, S. 228-235.</p> <p>Eine Auswertung der relevanten Akten des Staatsarchives in Marburg findet sich bei Lemberg 2011, insbesondere S. 45-48 zur Restaurierung des Sippenaltares.</p>

Sekundärliteratur	<p>Bauer, Hermann: St. Elisabeth und die Elisabethkirche zu Marburg, Marburg 1964, S. 132</p> <p>Bickell, Ludwig: Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg und zur sechsten Säcularfeier ihrer Einweihung, Marburg 1883, S. 23f.</p> <p>Bücking, Wilhelm: Das Leben der heiligen Elisabeth, Landgräfin von Thüringen und Hessen, Marburg 1883, S. 61-63</p> <p>Bücking, Wilhelm: Das Innere der Kirche der Heiligen Elisabeth in Marburg vor ihrer Restauration, Marburg 1884, S. 33-40</p> <p>Bücking, Wilhelm: Johann van der Leyten und Ludwig Juppe, Zwei Marburger Künstler vom Ausgang des Mittelalters, in: Mitteilungen aus Marburgs Vorzeit, Marburg 1886, S. 55-61</p> <p>Dehio Hessen 1982, S. 590-598</p> <p>Dehio Hessen I 2008, S. 610-619</p> <p>Detzel, Heinrich: Christliche Ikonographie, Freiburg 1894, S. 70</p> <p>Fach, Ilina: Die Elisabethkirche, in: Marburg, eine illustrierte Stadtgeschichte, Marburg 1985, S. 41-54</p> <p>Gorissen, Friedrich: Das Werk des Ludwig Juppe von Marburg in Kalkar, in: Rheinische Heimatpflege, Bd. 1 (1964), S. 13-37</p> <p>Gorissen, Friedrich: Ludwig Juppen von Marburg [Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Bd. 13], Düsseldorf 1969, S. 132-134</p> <p>Großmann, Dieter: Die Elisabethkirche zu Marburg/Lahn, Berlin 1983, S. 2-4</p> <p>Großmann, Dieter: Hessen, Kunstdenkmäler und Museen, Stuttgart 1987, S. 402</p> <p>Großmann, Dieter: Die Kunst des Mittelalters, in: Mittelhessen, aus Vergangenheit und Gegenwart, Marburg 1991, S. 243-292</p> <p>Hamann, Richard: Die Elisabethkirche zu Marburg, Magdeburg 1938, S. 36f.</p> <p>Justi, Carl: Johann van der Leyten und Ludwig Juppe. Zwei Marburger Künstler am Ausgang des Mittelalters, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 20 (1885), S. 259-264</p> <p>Kloerss, Ingrid: Aufstieg und Fall der Marburger Familie Schwan in der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, Bd. 116 (2011), S. 43-63</p> <p>Kolbe, Wilhelm: Die Kirche der Heiligen Elisabeth zu Marburg nebst ihren Kunst- und Geschichtsdenkmälern, Marburg 1882, S. 48-52</p> <p>Köstler 1995, S. 66-69, S. 120/121</p>
-------------------	---

Küch, Friedrich: Marburger Kunstleben am Ausgange des Mittelalters, in: Hessenkunst, Bd. 1 (1906), o.S.

Küch, Friedrich: Die Altarschreine in der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Stifter, in: Hessenkunst, Bd. 3 (1908), S. 8-14

Küch, Friedrich: Ludwig Juppe, eine Nachlese, in: Hessenkunst, Bd. 14 (1920), S. 26-37 (ist bestellt und momentan nicht greifbar)

Küch, Friedrich: Der Schatz der Elisabethkirche in Marburg, in: Hessenland, Bd. 43 (1932), S. 2-10

Lemberg 2011, S. 25-48

Leppin, Eberhard: Die Elisabethkirche in Marburg. Ein Wegweiser zum Verstehen, in: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983 [Ausst.Kat.], Marburg 1983, S. 55-57

Leppin, Eberhard: Familienbande. Sippenaltar von Ludwig Juppe, hrsg. vom Kirchenvorstand der Elisabethkirchengemeinde Marburg, Marburg 2008

Lübke, Wilhelm: Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1883, S. 558

Meyer-Barkhausen, Werner: Marburg an der Lahn, 3. ergänzte Auflage, München 1967, S. 10f.

Montalembert, Charles Forbes de Tryon Comte de: Sainte Elisabeth de Hongrie, Brüssel 1878

Müller, Matthias: Von der Kunst des calvinistischen Bildersturms. Das Werk des Bildhauers Ludwig Juppe in der Marburger Elisabethkirche als bisher unerkanntes Objekt calvinistischer Bildzerstörung, Marburg 1993, S. 53-58

Müller, Matthias: Die Altarretabel in der Marburger Elisabethkirche als Objekte calvinistischer Bilderstürmerei? Zu den Zweifeln gegenüber einer 1993 aufgestellten These, in: Irene Dingel, Herman J. Selderhius (Hg.): Calvin und Calvinismus. Europäische Perspektiven, Göttingen 2011, S. 431-462

Münzenberger 1885, Band 1, S. 162

Neuber, Hans: Ludwig Juppe von Marburg: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters, Marburg 1915, S. 52-61

Pagenhardt, Katrin: Die gotischen Wandmalerei – Retabel der Nebenaltäre in der Elisabethkirche zu Marburg, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte, Bd. 4 (2008), S. 7-13

Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011 (betrifft Marburg, Sippenaltar)

Retzlaff, Hans: Kunstschatze der Elisabethkirche, Fulda 1955, S. 16f.

Schaal, Katharina: Das Deutschordenshaus Marburg in der

	<p>Reformationszeit. Der Säkularisationsversuch und die Inventare von 1543, Marburg 1996, S. 229</p> <p>Schäfer, Carl: Inventarium über die in und an der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler (1873), in: Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften, Berlin 1910, S. 95</p> <p>Schilling, Johannes: Johannes Schwan aus Marburg, sein Leben und seine Schriften, in: Jörg Haustein (Hg.): Reformation und Katholizismus. Beiträge zu Geschichte, Leben und Verhältnis der Konfessionen. Festschrift für Gottfried Maron zum 75. Geburtstag, Hannover, 2003, S. 145</p> <p>Schultz, Alwin: Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 1, Leipzig 1878 (befindet sich im Geschäftsgang und ist erst September 2014 verfügbar)</p> <p>Wintzer, Eduard: Die Marburger Familie zum Schwan um die Zeit der Reformation, in: Hessenland, Bd. 15 (1901), S.274-276</p>
IRR	Im Juni 2011 und Oktober 2012 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	Historische Aufnahmen: Lemberg 2011, S. 44 (Aufnahme von 1841 linker Außenflügel), Müller 1996, S. 19 (Aufnahme noch in der Nische, also vor 1931), Müller 1996, S. 37 (Schrein vor 1880, Aufnahme Ludwig Bickell), Gorissen 1969, Abb. 282 (Retabel in offenem und geschlossenem Zustand, nach Restaurierung 1931), Radierungen und Lithografien bei Montalembert 1878 (retuschiert und ergänzt)
durchgesehen	Hessische Bibliographie: + Kubikat: +
Stand der Bearbeitung	09.12.2014
Bearbeiter/in	Alexandra König

(*) Ikonographie

1 Schauseite	Die große Heilige Sippe bestehend aus 18 Erwachsenen und neun Kindern
<i>1a Außenflügel, links</i>	
Bildfeld	Frauen auf einer Bank im Vordergrund in einer Art hortus conclusus, ihre Ehemänner dahinter stehend, ihre Kinder im Vordergrund. Dies sind (von links nach rechts): Zebedäus, Maria Salome mit den gemeinsamen Kindern Johannes der Evangelist und Jakobus der Ältere, Alphäus, Maria Kleophas mit den vier Kindern Jakobus der Jüngere, Joseph Barsabbas, Simon Zelotus, Judas Thaddäus, Josef, Maria, Christus, Salomas, Kleophas,

	Joachim, Anna (Neuber 1915, S. 53; Gorissen 1969, S. 132)
<i>1b Außenflügel, rechts</i>	
Bildfeld	Frauen auf einer Bank im Vordergrund in einer Art hortus conclusus, ihre Ehemänner dahinter stehend, ihre Kinder im Vordergrund (von links nach rechts): Efraim, Hysmeria, Elisabeth, Johannes der Täufer, Zacharias, Elius, Emerentia, Servatius von Tongern, Enim, Memelia (Neuber 1915, S. 53; Gorissen 1969, S. 132) Enim wurde von Kolbe auch als Ritter identifiziert, Servatius von Tongern und Memelia versteht dieser als die Stifter dieser Flügel; die Kleidung des Kindes möge seinen zukünftigen Beruf andeuten (Kolbe 1882, S. 51).
2 Schauseite	
<i>2a Innenflügel, links</i>	
Bildfeld	Joachim will zum Tempelfest ein Lamm und Geld opfern, sein Opfer wird aufgrund der Kinderlosigkeit abgelehnt, Anna steht daneben
<i>2b Innenflügel, rechts</i>	
Bildfeld	Begegnung des Ehepaars (Anna und Joachim) an der Goldenen Pforte Im Hintergrund Verkündigungsszene. Die Gasse mit dem Wappen der Familie Schwan im Hintergrund oftmals als Wettergasse identifiziert und als Wohnhaus des Malers (Fach 1985, S. 53; Neuber 1915, S. 54; Küch 1906, o.S.; Leppin 1983, S. 57).
3 Mittelschrein	
Bildfeld	Die kleine Heilige Sippe bestehend aus sechs Erwachsenen, sechs Apostelknaben und dem Jesusknaben Von links nach rechts: Maria Salome mit ihren zwei Söhnen Jacobus Maior und Johannes der Evangelist, Maria, Anna und der Christusknabe, dahinter Joseph und Joachim, Maria Kleophas mit ihren vier Söhnen Jacobus Minor, Joseph Justus, Judas Thaddäus und Simon Zelotes. Eingefasst wird die Kleine Heilige Sippe von der Heiligen Katharina und der Heiligen Magdalena. (Neuber 1915, S. 53; Gorissen 1969, S. 132) Die Hl. Magdalena wurde in der Forschung teilweise auch als Hl. Barbara identifiziert (Bauer 1964, S. 132; Bücking 1883, S. 62); beide Frauen können ikonographisch mit

	<p>einem Kelch (Barbara) oder einem Salbgefäß (Magdalena, dazu offene Haare) abgebildet und somit erkennbar sein. Bei genauerer Betrachtung scheint es sich bei Juppes Schnitzfigur eher um ein geschlossenes (Salb-)Gefäß zu handeln, zudem würde die Wahl der Heiligen Magdalena motivisch kongruent zu den Wandmalereien in der Altarnische sein, was die Identifizierung als Hl. Magdalena am wahrscheinlichsten macht (AKö).</p>
--	---