

## 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

Netze, Zisterzienserinnenkirche

Netzer Altarretabel, vor bzw. um 1360



[www.bildindex.de/document/obj20044563](http://www.bildindex.de/document/obj20044563)

Bearbeitet von: Angela Kappeler-Meyer  
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-47666](http://nbn:de:bsz:16-artdok-47666)  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4766>  
DOI: 10.11588/artdok.00004766

## Mittelalterliche Retabel in Hessen

### Objektdokumentation

#### Netze

Ortsname	Waldeck
Ortsteil	Netze
Landkreis	Waldeck-Frankenberg
Bauwerkname	Ehem. Klosterkirche St. Maria, heute ev. Kirche St. Maria und die vier Gekrönten
Funktion des Gebäudes	<p>Vor Schenkung der Kirche 1228 an die Zisterzienserinnen hatte die Kirche als reine Dorfkirche bzw. Pfarrkirche gedient (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 43; Brauns 1981, S. 55; Neumann 2001, S. 142). Für die Zisterzienserinnen wurde die Kirche umgebaut (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Die spätromanische zweischiffige Hallenkirche wurde 1228 bis 1230 um zwei Joche nach Osten erweitert (Kiesow 1988, S. 251). Im Dehio wird die Erweiterung nach Westen nach 1228 und die Erweiterung nach Osten um 1329/30 datiert (Dehio Hessen I 2008, S. 676). Die Erweiterung erfolgte um eventuell ein neues Altarretabel aufnehmen zu können (Kiesow 1988, S. 251). Ob die Kirche ehemals einen Chor besaß ist ungewiss (Meyer-Barkhausen 1954, S. 5). Im Inneren der Klosterkirche war die Empore für die Nonnen reserviert und das Kirchenschiff für die Gemeinde zugänglich, darunter Dorfbewohner und Klosterbedienstete (Neumann 2001, S. 142). Im 13. Jahrhundert ließen die Grafen von Schwalenberg und Waldeck eine Kapelle an die Kirche anbauen (Ritter 1960, S. 2; Brauns 1981, S. 55), die dem heiligen Nikolaus geweiht war (Meyer-Barkhausen 1954, S. 4; Ganssaue 1960, S. 239; Ritter 1960, S. 2; Stolzenburg 2009, S. 81) und die von 1270 bis ins 17. Jahrhundert (Ganssaue 1960, S. 239; Untermann 2003, S. 232; Neumann 2001, S. 143) bzw. 1268 bis 1677 (Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Dehio Hessen I 2008, S. 676) bzw. von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bis 1661 (Stolzenburg 2009, S. 81) den waldeckischen Grafen als Grablege diente. Besucher der Parochialkirche erhielten Ablässe. Im 15. Jahrhundert befand sich das Kloster in großer Not. Zeitgleich gab es mehrere Ansätze zur Reformierung. 1459 beauftragte Erzbischof Dietrich von Mainz die Äbte von Bursfelde und Reinhausen mit der Visitation und Klosterreform. 1487 fand eine erneute Reform durch den Abt des Zisterzienserklusters Kamp statt. Nach der Reformation blieb das Kloster Marienthal unter Aufsicht des Graf Philipp IV. bis 1553 in eigener Verwaltung (Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Neumann 2001, S. 143). 1565 starb die letzte Äbtissin, 1577 die letzte Ordensfrau (Neumann 2001, S. 143). Dennoch hatte die Kirche ab 1527 als evangelische Pfarrkirche gedient (Untermann 2003, S. 231). Vermutlich wurde aufgrund dieses Umstandes oftmals angenommen, das Kloster sei 1527 aufgehoben worden (Brauns 1981, S. 55; Dehio Hessen I 2008, S. 676). Unter Pfarrer Johannes Curen (1660-86) wurde die Kirche wiederhergestellt.</p>

	<p>Dabei wurden die Emporen eingebaut und eine neu gestiftete Kanzel installiert (Ganssaugue 1960, S. 239). Die Kirche wurde 1840-45 modernisiert und 1950-59 restauriert (Ganssaugue 1960, S. 239-241; Brauns 1981, S. 55; Dehio Hessen I 2008, S. 676). Die Zisterzienserinnenkirche war der heiligen Jungfrau und den Quattuor Coronati geweiht (Meyer-Barkhausen 1954, S. 4; Ganssaugue 1960, S. 239; Ritter 1960, S. 2, 4; Brauns 1981, S. 55; Wolkers 1993, S. 2). Die Weihe der Kirche sei bereits 1284 vollzogen gewesen (Meyer-Barkhausen 1954, S. 4), wobei der Weihetitel erstmals 1287 schriftlich genannt worden sei (Ritter 1960, S. 4). Neumann identifiziert die Quattuor Coronati fälschlicherweise als die heiligen Johannes Baptista, Laurentius, Martin und Nikolaus (Neumann 2001, S. 142).</p>
Träger des Bauwerks	<p>1228 stifteten die Grafen Volkwin und Adolf von Schwalenberg und Waldeck das Kloster und schenken ihm die bereits bestehende Kirche (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 233, Anm. 1; Meyer-Barkhausen 1954, S. 1; Ganssaugue 1960, S. 238; Ritter 1960, S. 2; Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Pieper 1964a, S. 50; Brauns 1981, S. 55; Neumann 2001, S. 142; Untermann 2003, S. 231; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423; Dehio Hessen I 2008, S. 676; Stolzenburg 2009, S. 78). Das Kloster wurde von Kloster Kamp aus mit Zisterzienserinnen besetzt (Meyer-Barkhausen 1954, S. 1; Ritter 1960, S. 2; Brauns 1981, S. 55; Neumann 2001, S. 142). Selten wird die Gründung in das Jahr 1229 datiert (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 43). Das Kloster erhielt vom umliegenden Adel zahlreiche Güter, Einkünfte und einmalige Zahlungen gestiftet (Ganssaugue 1960, S. 238f.). Das Kloster unterstand bis zu Reformation dem Offizial zu Fritzlar und gehörte somit dem Bistum Mainz an (Ritter 1960, S. 2; Brauns 1981, S. 55). 1527 wurde das Kloster aufgehoben (Ritter 1960, S. 2) und 1533 nahm es Graf Philipp IV. in seinen Besitz und gründete 1540 aus dem Klostervermögen ein Hospital (Ganssaugue 1960, S. 238f.). Die Hospitalgründung wird andererseits aber auch Pastor Rullen und seiner Frau zugeschrieben (Ritter 1960, S. 2). 1565 starb die letzte Äbtissin, 1577 die letzte Ordensfrau (Ganssaugue 1960, S. 239; Brauns 1981, S. 55; Neumann 2001, S. 143).</p>
Objektname	Netzer Altarretabel
Typus	Gemaltes Flügelretabel
Gattung	Malerei
Status	<p>Erhalten</p> <p><u>Ergänzungen:</u> An der Oberkante des Altarretabels wurde zu unbekannter Zeit ein Kreuzifix befestigt, das ins 15. Jahrhundert zu datieren ist (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423).</p>
Standort(e) in der Kirche	<p>Als ursprünglicher Bestimmungsort wird allgemein die Zisterzienserinnenklosterkirche angenommen (Pieper 1964a, S. 50; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1), und hier der Hochaltar im östlichen Chorjoch des südlichen Schiffes (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Das Altarretabel nimmt in seinen Proportionen Bezug auf die Maße</p>

	<p>des Chorjoches (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Zudem entspricht die Breite der Mitteltafel der Breite des Altartisches (AKM). Besonders ist, dass sich hinter der Mensa, auf der der Altar platziert ist, das originale Haltegerüst aus gekälktem Eichenbalken erhalten hat. Eine dendrochronologische Untersuchung des Holzes ergab, dass die Eiche 1310 gefällt wurde (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). Eine Altarpredella wird durch grau getünchte Holzbretter angedeutet (AKM).</p> <p>Das Altarretabel befindet sich auch heute auf dem Hochaltar. Nach Einführung der Reformation im Kloster war es vermutlich auf der Nonnenempore untergebracht (AKM), denn laut schriftlichen Überlieferungen sei es im Dreißigjährigen Krieg von der Empore ins Kirchenschiff geholt worden. Man habe es geschlossen und mit Kreide behandelt, um es vor Einwirkungen des Krieges zu schützen. Die Annahme von Wolkers, das Retabel sei gar für die Nonnenempore geschaffen worden (Wolkers 1993, S. 3), steht jedoch der Übereinstimmung der Maße und Proportionen von Retabel und Kirchenjoch entgegen (siehe oben).</p>
Altar und Altarfunktion	<p>Der Hochaltar war vermutlich dem Kirchenpatrozinium entsprechend der Jungfrau Maria und den vier Gekrönten geweiht (AKM). Der Altartisch besitzt eine Blockform und ist 1,08 m hoch. Sein Unterbau ist gemauert und verputzt. Vorne besitzt er ein offenes Sepulcrum und hinten eine Nische. Die Deckplatte ist aus Sandstein. Der Altar stammt aus der Erbauungszeit der Kirche (Ganssaue 1960, S. 245).</p>
Datierung	<p>14. Jahrhundert (Ritter 1960, S. 4); Entstehung im Zusammenhang mit der Vollendung des Kirchenbaus (Herzog 1966, 7. Seite), was nach Dehio (Hessen I 2008, S 676) als die Zeit um 1330 zu deuten wäre (AKM); 1351-1400 (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 233); <b>vor bzw. um 1360<sup>1</sup></b> (Falk 1997, S. 3; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423); um 1360 (Kiesow 1988, S. 251); um 1360-70 (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134; Dehio Hessen I 2008, S. 677; Kemperdick 2010, S. 107); 1367-1400 (Wipfler 2003, S. 126); um 1370 (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 43, 47; Deutsche Malerei II 1936, S. 128; Ganssaue 1960, S. 247; Ritter 1960, S. 5; Musper 1961, S. 210; Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Rohrberg 1968, S. 132; Pilz 1970, S. 278, Nr. 12; Kempfer 1971, S. 39; Kempfer 1973, S. 7; Häring 1976, S. 89; Hengelhaupt 1982, S. 105; Wolkers 1993, S. 1; Neumann 2001, S. 143, 182; Zupancic 2002a, S. 227; Gast 2005, S. 422; Stolzenburg 2009, S. 81); um 1370-80 (Dehio Hessen 1966, S. 611; Brauns 1981, S. 55; Reinhold 1988, S. 26; Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); Anfang 1370er Jahre (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 249)</p>
Größe	<p><u>Maße inklusive der integrierten Rahmung:</u>  <u>Geöffnet:</u>  <b>Höhe: 133,5 cm x Breite: 475,0 cm x Tiefe: 9,5 cm inkl. Rahmen<sup>2</sup></b> (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); Höhe: 134,0 x Breite 474,4 cm inkl. Rahmen</p>

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

<sup>2</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>(Reinhold 1988, S. 26; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423); Höhe: 134,0 x Breite: 475,0 cm (Dehio Hessen I 2008, S. 677); Höhe: 154,0 x Breite: 473,7 cm inkl. Rahmen (Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100)</p> <p><u>Mitteltafel:</u> 134,0 x 237,0 cm inkl. Rahmen (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423); 154,0 x 237,7 cm inkl. Rahmen (Pieper 1964a, S. 46; Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100)</p> <p><u>Einzelmaße der Tafeln ohne Rahmung:</u> <u>Mitteltafel:</u> <b>Höhe: 118,0 cm x Breite: 222,7 cm x Tiefe: 2,5-3,0 cm<sup>3</sup></b> (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2; mit geringen Abweichungen bei Pieper 1964a, S. 45; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134)</p> <p><u>Mittelbild:</u> Höhe: 118,3 cm x Breite 113,5 cm (Pieper 1964a, S. 46; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134); Höhe: 118,0 cm x Breite: 102,5 cm (Pilz 1970, S. 278, Nr. 12)</p> <p><u>Seitenbilder:</u> Höhe: 57,8 cm x Breite: 52,3 cm (Pieper 1964a, S. 46; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134); Höhe: 57,5 cm x Breite: 51,5 cm (Pilz 1970, S. 278, Nr. 12)</p> <p><u>Flügel:</u> <b>Höhe: 117,5-118,0 cm x Breite: 112-112,5 cm x Tiefe: 2,5-3,0 cm<sup>4</sup></b> (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); Höhe: 133,5 x 118,0 cm inkl. Rahmen (Pieper 1964a, S. 46; Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100)</p> <p><u>Bilder:</u> Höhe: 57,0 cm x Breite: 49,5 cm (Pieper 1964a, S. 46; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134; Pilz 1970, S. 278, Nr. 12)</p> <p><u>Breite der Rahmenleisten:</u> 7,5 cm (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2)</p>
Material/Technik	<p><u>Material:</u> Tempera (Ritter 1960, S. 8; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423) auf Eichenholz (Ritter 1960, S. 8; Pieper 1964a, S. 45; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423), das Holz mit Leinen überzogen (Ritter 1960, S. 8; Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100), Goldgrund (Lotz 1862, S. 465)</p> <p><u>Konstruktion:</u> Die Maße des Retabels sind nach einem gleichseitigen Dreieck bemessen worden. Die Außenmaße der Mitteltafel sind durch die Basis und Höhe mal zwei des gleichseitigen Dreiecks bestimmt (Rohrberg 1968, S. 132).</p>

<sup>3</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

<sup>4</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

An der linken Flügelaußenseite befindet sich eine Metallöse, die ehemals eventuell zum Verschließen des Retabels diente (AKM).

Technik:

„Mitteltafel und Flügel bestehen aus je vier querverleimten Eichenbohlen. [...] Die einzelnen Bohlen sind mit Dübeln im Abstand von 17 cm - 27 cm verbunden. Ihr Durchmesser beträgt 1,5 cm. Die umlaufende Rahmung besteht aus massiven Balken, die aufgedübelt sind. [Die] genannte Rahmung ist an den Flügeln beidseitig, an der Mitteltafel nur vorderseitig. Die Rückseite der Mitteltafel wird durch fünf, vertikal verlaufende Eichenbalken gestützt. Ihr Querschnitt beträgt 8,0 x 5,0 cm. Die Balken sind aufgeleimt und werden zusätzlich durch handgeschmiedete Nägel, die linsenkopffartige Köpfe haben, gehalten. Sie wurden von vorne nach hinten durchgetrieben. Einige zeichnen sich plastisch auf der Bildseite ab.

Auf den fertigen Träger mit Rahmung, wurde zunächst, um Unregelmäßigkeiten wie Rillen und Vertiefungen auszugleichen, eine Kreidekittschicht aufgetragen. Kleinere Unregelmäßigkeiten an den Fugenrändern wurden mit Pergamentstückchen überklebt. Darüber erfolgte dann ganzflächig grobes Leinen, welches an den Rändern bis in die Rahmung reicht. Der Sinn lag darin, den Spalt zwischen Tafel und aufgesetzter Rahmung zu überbrücken, um somit Trägerbewegungen, aufzufangen. Auf den so vorbereiteten Träger erfolgte ein mehrlagiger Kreidegrund von ca. 1 mm Stärke, der über die Tafeln nebst Rahmung aufgetragen wurde. Wobei der Kreidegrundauftrag auf den Rahmenleisten dünner ist. Nach ausreichender Kreidegrundstärke, wurde dieser sehr sorgfältig, glatt geschliffen. Vermutlich liegt darauf eine Imprimitur. Danach erfolgte das Vorritzen der Feldaufteilungen in den noch weichen Kreidegrund. Diese Einritzungen finden sich auch an den Rändern zwischen Malerei und den zu vergoldenden Hintergründen. Die Unterzeichnung wurde vielleicht mit einem Federkiel oder auch Pinsel ausgeführt. Sie reicht von einfachen Linien bis zu Schraffuren. Neben den Vorritzungen für die Komposition, wie oben erwähnt, wurden auch die Nimben schwach vorgeritzt. Die Zirkeleinstiche sind an den Gesichtern sichtbar. Auf dem Kreidegrund liegt dick, ein dunkelrotes Poliment. Das darauf liegende Blattgold muss sehr dick gewesen sein, denn Anschlussstellen sind kaum erkennbar. Außer bei der Kreuzigung, dem zentralen Bild, erfolgte eine durchgängige Punzierung der Goldgründe. Sie besteht aus Punzpunkten gleicher Größe und ergibt Blattornamente. Die Umrahmung der einzelnen Szenen besteht aus durchgehenden Punzlinien. Die Vergoldungen wurden abschließend mit einer pigmentierten Leimlasur versehen, die größtenteils noch erhalten ist. Die Nimben und Goldborten zwischen den Darstellungen sind aufgesetzt. Sie sind in Pastiglia- Technik ausgeführt. Diese vorgegossenen Teile in Kreidegrundmasse, wurden für die Bildborten, in passende Stücke und Streifen geschnitten und mit Warmleim auf den Kreidegrund aufgesetzt. Die plastischen Applikationen für die Nimben wurden direkt auf die Tafel, an Ort und Stelle aufgetropft und nachfolgend geschliffen. Diese plastischen Applikationen sind im Gegensatz zu den Glanzgoldhintergründen der Tafeln, in Ölgoldtechnik ausgeführt.

	<p>In geringem Umfang findet man auf den Bildtafeln auch Ölversilberungen. So beispielsweise an den Tellern des Abendmahls, Rüstungen und Dergleichen. Nach der Fertigstellung aller Bildhintergründe und plastischen Verzierungen, erfolgte der Aufbau der Malschicht. Als Bindemittel für die Pigmente wurde eine fettreiche Eitempera verwendet. Der hohe und fettreiche Bindemittelanteil ist an der Dichte der Malschicht und am intensiven Glanz zu erkennen. Der Farbauftrag erfolgte in mehreren Schichten. Von einem mittleren Farbwert ausgehend nach hell und nach dunkel, mit aufgesetzten Lichtern. Der Maler hat sich in der Ausführung seiner malerischen Komposition, nicht streng an seine Unterzeichnung gehalten. Die Oberflächenstruktur der Farben hängt wesentlich von der Beschaffenheit der einzelnen Pigmente ab. Teils sind die Farben in ihrem Aussehen körnig, auch emailleartig oder auch stark strukturiert. So dass auch der Pinselauftrag sowohl flächig vertrieben ohne Übergänge sein kann, wie auch in kurzen Strichlagen. Auffallend ist der Farbaufbau der Inkarnate. Diese erfolgte noch in der überlieferten italienisch/böhmischen Tradition. Eine grünliche Untermalung, stark strukturiert, mit braunen und roten Lasuren, die mit Weiß aufgehellt sind. Die Schablonenmalerei der Mitteltafelrückseite sitzt auf einem sehr dünnen Kreidegrund. Die zwischen den Stützbalken gemalten Rhomben sind farblich unterschiedlich. Allesamt jedoch schwarz konturiert. Die Balken selbst hatten eine schwarz monochrome Bemalung“ (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.).</p> <p>Die Farbigkeit des Netzer Altares ist auf einen Grün-Rot-Akkord beschränkt (Hengelhaupt 1982, S. 109-115) und zurückhaltend. „Kräftige, harte Farbtöne gibt es nicht. Eine Qualitätsbestimmung der Pigmente erfolgte nicht. Die optische Bestimmung der verwendeten Farben, basiert auf Erfahrungswerten. Folgende Pigmente wurden offenbar verwendet: Bleiweiß, Bleizinnigelb, lichter und gebrannter Ocker, Siena natur und gebrannte Siena, gelbe Pflanzenlacke, Bleimennige, Zinnoberrot, Eisenoxidrot, Krapplack, Malachit, grüne Pflanzenlacke, Kupferacetat (Grünspan) Azurit, vielleicht Ultramarin, Pflanzenschwarz, Rußschwarz. Die graue Färbung der Unterzeichnung, die grobkörnig ist, lässt auf Beinschwarz als Pigment schließen. Als Bindemittel diente auch hier offenbar eine Tempera aus Kasein oder Ei mit Zusätzen von Pflanzengummi“ (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.). Mittels der Farbe wurde auch die Darstellung von Hell-Dunkel und Warm-Kalt gelenkt. Textilien werden in ihren stofflichen Eigenschaften dargestellt (Hengelhaupt 1982, S. 109-115). „Der Altar hat noch weitestgehend seine originalen, verbräunten Grünlacke und seinen originalen Schlussüberzug“ (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.; Angaben zur Konstruktion, Technik und verwendeten Farben ebenfalls Pieper 1964a, S. 46f. und Reinhold 1988, S. 27f.; eine ausführliche Darstellung der Farbigkeit und ihrer Umsetzung bei Kempfer 1973, S. 11-14).</p>
Ikonographie (*)	<p><u>Geschlossener Zustand:</u> Heiligendarstellungen</p>

	<p><u>Geöffneter Zustand:</u> Kindheit und Passion Christi</p> <p>Die Auswahl der Bildszenen entspricht der üblichen Ikonographie der Weihnachtsgeschichte, allerdings mit Besonderheiten. In der Verkündigung ist anstatt der Lilienvase eine Wurzel Jesse mit David als Stammvater integriert. Darüber hinaus tritt das für diese Zeit seltene kreuztragende Jesuskind auf (Wipfler 2003, S. 127f.), das auf die Offenbarungen der Mechthild von Magdeburg zurückzuführen sei (Wipfler 2003, S. 128). Zudem enthalte das Programm des Altares Verweise auf das Altarsakrament (Wipfler 2003, S. 162), durch die Darstellung des kreuztragenden Knaben in der Verkündigungsszene (Wipfler 2003, S. 316).</p>
Künstler	<p>Meyer-Barkhausen verortete den Künstler des Netzer Altares in Köln und stellte daher die Vermutung auf, dass das Retabel von Meister Wilhelm gemalt worden sein könnte (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 47). Pieper nahm an, dass der Altar von einem Meister geschaffen worden sei, dessen Werkstatt in Soest lokalisiert werden könnte (Pieper 1964a, S. 51). Stange schrieb ihn der Werkstatt der großen Passionsaltäre zu, der westfälische Meister sei zwischen 1360 und 1370 tätig gewesen und als Sitz seiner Werkstatt vermutete er Soest (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134). Heute jedoch herrscht allgemein die Ansicht vor, dass es von einem <b>unbekannten Meister</b> stammt<sup>5</sup> (Ritter 1960, S. 5; Rohrberg 1968, S. 132; Brauns 1981, S. 55; Dehio Hessen I 2008, S. 677), von welchem sich kein weiteres Werk erhalten hat (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423).</p>
faktischer Entstehungsort	<p>Zu der Annahme, die Werkstatt des Netzer Meisters könnte sich in Soest befunden haben, siehe „Künstler“.</p>
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p><u>Verortung in der Kunstlandschaft:</u> Hessisch (Reinhold 1988, S. 26); kölnisch in Bezug auf Technik, Stil, Ikonographie (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 43, 47; Meyer-Barkhausen 1929b, S. 240-247), dennoch würde das Retabel „fremdartig im Bestand der älteren Kölner Bilder wirken (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 247); tatsächlich ist eine kölnische Herkunft auszuschließen, da Meyer-Barkhausen irrtümlich davon ausging, dass der sog. Osnabrücker Altar aus der Kölner St. Laurenzkirche stamme und sich zudem stark von zeitgleichen Altaraufsätzen aus Köln unterscheidet (Klein 1933/34, S. 155-163; Pieper 1964a, S. 50); niedersächsisch (Gast 2005, S. 422); <b>westfälisch</b><sup>6</sup> (Deutsche Malerei II 1936, S. 124; Ganssaue 1960, S. 247; Musper 1961, S. 210; Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Herzog 1966, 7. Seite; Pilz 1970, S. 278, Nr. 12; Kempfer 1971, S. 39; Brauns 1981, S. 55; Kiesow 1988, S. 251; Reinhold 1988, S. 26; Falk 1997, S. 3; Jantzen 1997, S. 287, Nr. 100; Gast 1998, S. 93; Wipfler 2003, S. 126; Gast 2005, S. 422; Hengelhaupt 2004, S. 110; Stolzenburg 2009, S. 81); westfälisch, allerdings mit einer Sonderstellung aufgrund seiner Raumdarstellung (Hengelhaupt 1982, S. 107f.); des Weiteren ist zu bedenken, dass es aufgrund der zeitgleichen sehr</p>

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

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



unterschiedlichen Stile in Westfalen schwierig ist, von einer westfälischen Kunstlandschaft zu sprechen (Zupancic 2002a, S. 253); westfälisch-böhmisch (Wipfler 2003, S. 126, Anm. 184; Corley 2005, S. 455); westfälisch-hessisch (Deutsche Malerei II 1936, S. 139; Dehio Hessen 1966, S. 611 Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)

#### Stilbezüge:

Abzulehnen ist die Annahme, dass das Netzer Retabel „charakteristisch für die Stilstufe der Generation des Konrad von Soest“ sei (Reinhold 1988, S. 26), da der Netzer Meister und Konrad von Soest in einer Abfolge stehen, wie die vorherrschende Ansicht der Forschungsliteratur zeigt (AKM): Selten wird der Netzer Meister als Lehrer von Konrad von Soest bezeichnet (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 47; Meyer-Barkhausen 1929b, S. 249-254 legt die Beziehungen zwischen Retabeln und Meistern ausführlich dar). Heute wird der Künstler als Vorreiter der nachfolgenden Stilstufe der Generation des Konrad von Soest bezeichnet (Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Dehio Hessen 1966, S. 611; Hengelhaupt 1982, S. 105; Neumann 1992, S. 123-143; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Dehio Hessen I 2008, S. 677). Corley drückte dies anders aus, indem sie sagte, Konrad von Soest habe den Netzer Stil abgelöst (Corley 2005, S. 462).

Umstritten ist, ob das Netzer und mit ihm das Osnabrücker Retabel Einfluss auf die Malerei des Meisters Bertram nahmen. Es wird betont, dass es nicht leicht sei, „an eine Abhängigkeit der Malerei Betrams von diesen Beispielen zu glauben,“ zumal der Petri-Altar die genannten Retabel stilistisch hinter sich lasse (Platte 1965, S. 19). Denkbar sei allenfalls ein gemeinsames Vorbild, das die zeitlich nahe beieinander liegenden Werke anregte (Klein 1933/34, S. 156; Platte 1965, S. 19). An anderer Stelle wird jedoch darauf hingewiesen, dass der Netzer Stil verbindlich für die Frühzeit Meister Bertrams gewesen sei (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 248f.; Gast 2005, S. 422; Dehio Hessen I 2008, S. 677). Es sei sogar denkbar, dass er während seiner Lehrzeit in Westfalen mit Arbeiten der Werkstatt, die den Netzer und Osnabrücker Altaraufsatz schufen, in Berührung kam. Die Bildung der Physiognomien von Meister Bertram, Netze und Osnabrück seien stark verwandt (Zupancic 2002a, S. 228).

Auch müsse man den Netzer Altar parallel zu den Werken des Theoderich-Kreises in Böhmen betrachten, allerdings ohne von Einwirkungen oder Zusammenhängen auszugehen. Verwandt sei nur ihre geschichtliche Leistung, nämlich der Bruch mit der „höfischen Eleganz, zarten Plastizität und Linienbetontheit der älteren Zeit“ (Deutsche Malerei II 1936, S. 127; Pieper 1964a, S. 51). Ein Zusammenhang mit den Werken des Berswordt-Meisters wird ebenfalls abgelehnt (Pfeiffer 2009, S. 166).

Im 19. Jahrhundert wurde betont, dass die Netzer Malereien vom romanischen Stil seien (Curtze 1850, S. 391; Lotz 1862, S. 465).

#### Vorbilder:

Für die Gestalt des Gekreuzigten wurden französische Vorbilder herangezogen (Roth 1967, S. 101). Die Geburtsszene sei noch ganz dem byzantinischen Typus verhaftet und die heiligen drei

	Könige würden auf dem frühchristlichen Typus fußen (Falk 1997, S. 4). Zahlreiche Einzelmotive würden auf die italienische Trecentokunst zurückgehen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 247), wobei den Fäden, die „nach Böhmen und Italien führen,“ nicht weiter nachgegangen wird (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 248).
Stifter / Auftraggeber	Als Stifter wurden die Donatoren vermutet, die den Zisterzienserinnen den Kirchenbau stifteten (Ritter 1960, S. 8). Sie könnten aber auch aus dem Haus der Grafen von Waldeck stammen, die in Netze ihre Grablege hatten und deren Wappen den Gewölbeschlussstein jenes Joches im Südschiff der Kirche ziert, in dem der Hochaltar steht (Gast 2005, S. 422). Gezielt wurde der Waldecker Graf Heinrich VI., genannt der Eiserne, in Betracht gezogen. Er habe nach seiner glücklichen Rückkehr aus dem heiligen Land 1357 den Altar aus Dankbarkeit für seine Familie und seine verstorbene Mutter Mechthild aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg gestiftet (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1).
Zeitpunkt der Stiftung	Vielleicht 1357 (siehe Stifter / Auftraggeber)
Wappen	
Inschriften	<u>Flügel, links, innen, Verkündigung:</u> <b>Ave maria gratia plena dominus tecum</b> <sup>7</sup> (Falk 1997, S. 4); abzulehnen sind folgende Transkriptionen (AKM): (Ave maria) plena dominius tecum (Ganssaue 1960, S. 246); AVE GRATIA PLENA DOMINUS TEKUM (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	<u>Insgesamt:</u> Ein romanischer Schlussstein mit vier Herzen könne als Symbol für die Quattuor Coronati gedeutet werden (Wolkers 1993, S. 2f.). Ein Wandtabernakel befindet sich in der Nähe zum Altarretabel (Dehio Hessen I 2008, S. 677). In den Laibungen des Fensters hinter dem Hochaltar sind links und rechts Stifterfiguren dargestellt, mit (unleserlichen) Schriftbändern in der Hand. Sie wenden sich zum Fenster hin (AKM).  <u>Kruzifix:</u> An der Oberkante des Altarretabels wurde zu unbekannter Zeit ein Kruzifix befestigt, das ins 15. Jahrhundert zu datieren ist (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Mittig zeigt es den Gekreuzigten, darüber den Titulus mit der Inschrift „INRI“. Über den Evangelistensymbolen sind die Inschriften „S. MARCVS“, „S. LVCAS“, „S. IOHANNES“ und „S. MATHAE“ angebracht (AKM).
Bezug zu anderen Objekten	<u>Bad Wildungen (heute Bad Wildungen, evangelische Stadtkirche), Rauschenberg (Rauschenberg, Kreis Marburg-Biedenkopf, Evangelische Pfarrkirche, ehemals Sankt Maria und Sankt Georg), Ahnaberg (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Landesmuseum, Inventar-Nr. HLM 1917/21):</u> Zu Beginn ihrer Darstellung hält Kempfer eine Entwicklungs- bzw. Einflusslinie vom Netzer über das Bad Wildunger (Bildindex,

<sup>7</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

Aufnahme-Nr. fmd465671) und Rauschenberger (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442752) bis hin zum Ahnaberger Retabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.526.936) fest. Wobei der Rauschenberger und Ahnaberger Altaraufsatz ebenfalls beeinflusst sind von der Kunst Meister Bertrams, die sie vermittelnd über den Meister des Göttinger Jacobi-Altars und den Meister des Osnabrücker Barfüßer-Altars erfuhren (Kempfer 1973, S. 8). Als Ergebnis ihrer Untersuchung stellte sich jedoch heraus, dass sich der Netzer Altar in Bezug auf seine Farbgebung keiner Gruppe zuordnen lässt (Kempfer 1973, S. 44, 47).

Conrad von Soest, Wildunger Altar (heute Bad Wildungen, ev. Pfarrkirche):

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass der Netzer dem Wildunger Retabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671) seine Anlage vorweg nimmt, denn in Netze sei die bis ins Westfalen des 16. Jahrhunderts vorkommende Altarform erstmals nachweisbar (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 48; Pieper 1964b, S. 47). Allerdings spricht eine hochformatige Kreuzigungstafel (heute Basel, Sammlung von Hirsch) dafür, dass der Altartypus, oder zumindest ein ähnlicher, schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Westfalen auftrat (Pieper 1964a, S. 49). Wie in Bad Wildungen wird die Netzer Kreuzigung von je zwei Passionsszenen flankiert (Deutsche Malerei II 1936, S. 124; Musper 1961, S. 210). Aufgrund der räumlichen Nähe von Bad Wildungen und Netze darf davon ausgegangen werden, dass Konrad von Soest den Netzer Altar kannte (Roth 1967, S. 101). In vielen Punkten soll der Netzer Altar Vorbild für Wildungen gewesen sein (Grötecke 2004, S. 120), wobei vor allem der Personenbestand des Kalvarienberges der Mitteltafel (Grötecke 2004, S. 120, 124), die Begleiterinnen der Maria (Grötecke 2004, S. 126) und die identischen Kleidungsstücke (Grötecke 2004, S. 129) zu nennen sind.

Es gibt neben den Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede in der Gestaltung der Altargemälde. So ist die Netzer Kreuzigung nicht so vielfigurig wie der Wildunger Kalvarienberg (Hengelhaupt 1980, S. 23). Auch gestaltete der Meister des Netzer Altars den Raum unterschiedlich, wobei hier auf die Ausführung des Bodens, die Position des Kreuzes, die Staffelung der Figurengruppen und das Verhältnis von Raum und Fläche sowie Körper und Bodenerstreckung hinzuweisen ist (Hengelhaupt 1980, S. 24). Auch unterscheiden sich die Mittel zur Gestaltung der Plastizität der Figuren (Hengelhaupt 1980, S. 25) und des Bildraumes (Hengelhaupt 2004, S. 114). So wird in Wildungen die Farbgebung und Komposition als prachtvoll bezeichnet, in Netze die flächige Darstellung hingegen als „primitiv“ (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 47f.). In Netze ist auch die Hauptmanngruppe lockerer gebildet (Hengelhaupt 1980, S. 26) und der als Ritter dargestellte Netzer Hauptmann wird in Wildungen zu einem reich gekleideten Mann ohne Waffen (Grötecke 2004, S. 132). Zudem bildet die Wildunger Verkündigung eine dramatische kompositorische Einheit, während die Netzer Verkündigung die Motive einfach aneinander reiht. Zudem ist die Wurzel Jesse in Wildungen dezent in der Bildecke, in Netze prominent in der Bildmitte platziert. Auch tritt das Netzer

Christuskind, das kreuzbeladen auf Maria zuschwebt, in Wildungen nicht auf (Corley 2004, S. 69f.). Dafür sind bei der Netzer und Bad Wildunger Kreuzigung am Kreuz der Schächer Schwert und Keule dargestellt (Pieper 1964a, S. 49).

Berswordt-Retabel, Berswordt-Meister (Dortmund, Sankt Marien):

Die Hutform des Dortmunder Pilatus in der Kreuzigungsszene (Bildindex, Aufnahme-Nr. 159.875) ist der Mütze des Guten Hauptmannes auf der Netzer Kreuzigung ähnlich (Zupancic 2002a, S. 225). Stilistische Bezüge sind nicht feststellbar (Zupancic 2002a, S. 227).

Bielefeld, Marienaltar, Meister des Berswordt-Altars (evangelische Neustädter Marienkirche):

Die fortlaufenden Bildzeilen des Retabels sind durch eine Zentralkomposition größeren Ausmaßes durchbrochen, was auch bei Netze und Osnabrück auftritt (Schultz 1939, S. 22). Allerdings bestehen keine stilistischen Gemeinsamkeiten (Zupancic 2002a, S. 227). Die Bielefelder Kreuzabnahme (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) zeigt die männlichen Protagonisten, die Christus vom Kreuz nehmen, in knielangen Gewändern. Auf der Netzer und Osnabrücker Szene tragen die männlichen Akteure kurze Wamse (Zupancic 2002b, S. 196). Bei der Auferstehung Christi ist beim Bielefelder Altar ein geschlossener Sarkophag dargestellt, während in Netze und Osnabrück Christus aus dem offenen Sarg entsteigt (Zupancic 2002b, S. 199).

Flügelaltar (Göttingen, Pfarrkirche St. Jacobi):

Der Maler des Jacobialtares soll stilistische Impulse von den Retabeln aus Merxhausen, Netze und Schotten empfangen haben (Gast 2005, S. 415). Denn die „Formgestaltung“ und die „derb-häßlichen Gesichter“ des Göttinger Retabels seien nur durch die Retabel in Netze und Schotten zu erklären (Gast 2005, S. 421). Gast weist diese von Stange aufgestellten Thesen jedoch entschieden zurück, denn ein Vergleich der Werke würde ins Leere laufen, sowohl kompositionell-motivisch als auch stilistisch (Gast 2005, S. 422). Dies gilt auch für die folgenden Thesen: Die gerundeten Formen des Gesellen, der vermutlich am Göttinger Altarretabel mitarbeitete, sind dem böhmisch-westfälischen Stil des Netzer Malers verwandt (Corley 2005, S. 455). Ebenfalls gibt es motivische Verbindungen der beiden Retabel, hier bei der Kreuztragung und der Auferstehung (Kirchner 1982, S. 70; Corley 2005, S. 460, Anm. 38; Gast 2005, S. 422f.). Für Gast erklären sich die Gemeinsamkeiten jedoch dadurch, dass sie „ikonographische Gemeinplätze“ seien. Auch Ähnlichkeiten im Figurenstil lehnt Gast ab. Die retrospektiven Elemente des Jacobialtares dürften gezielte Rückgriffe des Malers gewesen sein (Gast 2005, S. 423). Anders als in Göttingen wird auf eine architektonische Rahmung der Bildszenen verzichtet (Gast 2005, S. 426).

Grabower Altar, Meister Bertram (heute Hamburg, Kunsthalle):

Zwischen dem Osnabrücker Altar und dem Grabower Altar besteht eine nahe Verwandtschaft in Technik, Typen und Tracht. Allerdings wirkt der Grabower Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD

164 133) schwerer und massiver, er besitzt mehr Temperament und die dargestellten Figuren lebhaftere Gesten. Zweifellos würden beide Retabel auf eine gleiche Quelle zurückgehen (Klein 1933/34, S. 164). Allerdings werden die Grabower Darstellungen als fortschrittlicher beschrieben, vor allem in Bezug auf die räumliche Ausstattung der einzelnen Bildszenen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 248). Es sei daher jünger als das Netzer Retabel (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 249). Der Petrialtar und das Netzer Retabel stehen einander nahe, sind „stammverwandt“ (Deutsche Malerei II 1936, S. 139) und besitzen Parallelen in der Darstellung (Pieper 1964a, S. 51).

Großer Friedberger Altar (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. GK 1, 1A, 1B, 1C, 1D):

Die Beziehung vom Netzer Retabel zum Großen Friedberger Altar, die beide in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden (Gast 1998, S. 45), ist durch Unterschiede geprägt (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443). Allerdings folgte das Netzer Retabel einem Typus, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts modern war (Gast 1998, S. 47).

Die Szene des Abendmahls zeigt beim Großen Friedberger Altar die Jünger räumlich um einen Tisch angeordnet, während die Netzer Szene eine einfache Reihung der Figuren zeigt (Gast 1998, S. 25). Der Große Friedberger Altar besitzt einen genuteten Rahmen. Das Rahmensystem des Netzer Retabels war jedoch zur Entstehungszeit geläufiger. Hier wurden die Rahmenleisten auf die Eichenbretter, welche die Malfläche bildeten, aufgedübelt (Gast 1998, S. 31f.).

Eine Gemeinsamkeit besitzen die Retabel jedoch, denn beide folgten sie der damaligen Modeerscheinung, dass die Nischen punziert und die Tafeln durch applizierte Borten in Bildfelder aufgeteilt wurden (Gast 1998, S. 33f.).

Hofgeismar (Evangelische Pfarrkirche der Altstadt Hofgeismar, ehemals Stiftskirche Liebfrauen):

Vergleicht man den Netzer Stil mit dem der Hofgeismarer Tafeln (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.506.179), so fällt auf, dass die Figuren ein halbes Jahrhundert später plastischer gemalt sind. Die Mitte der Figuren ist aufgehellert. Eine einheitlich dem Raum gestaltende Lichtführung gibt es noch nicht (Falk 1997, S. 4; Kiesow 1988, S. 252).

Das Hofgeismarer Retabel könnte dem Netzer und Bad Wildunger Altar gleich nach Hessen exportiert worden sein (Zupancic 2002a, S. 230).

Kassel, Brüderkirche, Schlussstein:

Der um 1376 datierte Schlussstein zeigt eine Christusfigur, die vom Netzer Christus beeinflusst scheint (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.19). Die Datierung steht laut Meyer-Barkhausen im Einklang mit dem Netzer Altaraufsatz (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 249, Anm. 1).

Klarenaltar (Köln, Dom, Sankt Peter und Maria):

Als identisch zwischen dem Netzer und Kölner Altaraufsatz (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 215 672) werden die

Wirbelrosetten auf den Trennungstreifen zwischen den Bildern genannt (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 241). Ebenso soll eine große Ähnlichkeit zwischen den Marien der Verkündigungsszenen bestehen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 242). Auch mit der Geburtsszene, der Anbetung der heiligen drei Könige und der Darstellung Christi im Tempel gibt es motivische und stilistische Übereinstimmungen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 243). In Bezug auf die Auferstehung Christi ist die übereinstimmende Anordnung der Wächter zu nennen. Bei der Himmelfahrt Christi ist sowohl auf der Kölner als auch der Netzer Szenen der entschwebende Mantel des Herrn in Wolken zu sehen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 244). Weiter wird die Aufteilung der Flügelaußenseiten in je sechs Felder betont, die übereinander angeordnet sind und Heilige auf rotem Grund zeigen (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 244f.). Aufgrund der genannten Beispiele würde im Netzer Altar die Tradition des Klarenaltars fortleben (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 245) – eine These, die mit der Verortung des Netzer Retabels in Westfalen hinfällig wurde (AKM, siehe Rezeption / Einflüsse). In Bezug auf die Datierung bildet das Klarenretabel die „obere Grenze“ (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 249).

Tafel mit 27 Szenen aus dem Leben Christi (Köln Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 66):

Die Darstellung des Abendmahles auf der Kölner Tafel (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 30 930) und dem Netzer Altar sind sich sehr ähnlich, insbesondere in Bezug auf die am Boden sitzende Figur des Judas. Ähnlich seien sich auch die Sarkophage in der Auferstehung Christi (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 244).

Mengeringhausener Altar (ehemals ev. Pfarrkirche St. Georg, heute Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Landesmuseum):

Der Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 23.074) war vom selben Typus wie das Netzer und Bad Wildunger Retabel (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 48).

Osnabrück, Flügelaltar (heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 0351):

Der Netzer und der Osnabrücker Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) sind „nahe verwandt“ (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 47; Dehio Hessen 1966, S. 611; Reinhold 1988, S. 26; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Dehio Hessen I 2008, S. 677). Der Altar aus Osnabrück wird auch als Gegenstück von Netze bezeichnet, da beide in ihrer Anlage vollkommen gleich sind: die Kreuzigungsszene mittig und je zwei Passionsszenen daneben (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 245f.; Deutsche Malerei II 1936, S. 124; Schultz 1939, S. 20; Gast 1998, S. 47; Pfeiffer 2009, S. 165). Dieser Altartypus tritt zuerst in Klosterneuburg auf (Niederösterreich, Augustiner Chorherrenstift) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.109.894), wo allerdings die Breite der Felder identisch ist (Schultz 1939, S. 20; auch Deutsche Malerei II 1936, S. 124 und Gast 1998, S. 47 weisen ausführlich auf den ähnlichen Aufbau hin). Im Vergleich zum Klosterneuburger Altar besitzen die Netzer und Osnabrücker Retabel eine größere Mittelbreite und die Flügel zeigen Bilder aus einem anderen Zyklus (Schultz 1939, S. 21). Das Netzer und Osnabrücker

Retabel besäßen beide eine strenge Teilung des Bildprogrammes, das heißt die Leserichtung von Jugend, Leiden und Verherrlichung Christi erscheinen auf je einer konsistenten Fläche nacheinander – dies sei für die Frühzeit bezeichnend (Schultz 1939, S. 22). Auch seien einige Szenen fast identisch, so zum Beispiel die Kreuzigung Christi (Meyer-Barkhausen 1929a, S. 47). Zudem bestehen Übereinstimmungen des Osnabrücker mit dem Netzer Retabel bei der Anlage der Figurengruppe in der Szene der Kreuzigung Christi (Zupancic 2002a, S. 226). Des Weiteren sind die Typenbildung der Figuren mit den breiten, flächigen Gesichtern und die Behandlung der Gewänder zu nennen (Zupancic 2002a, S. 227).

Aufgrund der genannten Gemeinsamkeiten wird angenommen, dass das Osnabrücker und Netzer Retabel in einer Werkstatt entstanden seien (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 246f.; Deutsche Malerei II 1936, S. 127; Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276; Roth 1967, S. 100; Kempfer 1971, S. 40; Gast 1998, S. 103, Anm. 54; Zupancic 2002a, S. 227; Wipfler 2003, S. 126; Pfeiffer 2009, S. 165) – allerdings geschaffen von zwei unterschiedlichen Künstlern (Deutsche Malerei II 1936, S. 127; Zupancic 2002a, S. 227). Meyer-Barkhausen nahm hierbei allerdings noch fälschlicherweise an, dass beide Retabel aus Köln stammen würden und positionierte die Werkstätte nahe jener des Kölner Klarenaltars (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 246f.). Diese These verlor ihre Gültigkeit mit dem Nachweis, dass das Osnabrücker Retabel nicht aus der Kölner St. Laurenzkirche stammt, sondern aus Osnabrück (Klein 1933/34, S. 155-163). 1960 wurde der Werkstattzusammenhang der Altarretabel noch als „ungeklärt“ bezeichnet (Ritter 1960, S. 5), heute scheint sich die Ansicht einer gemeinsamen Werkstatt durchgesetzt zu haben (siehe oben). In Bezug auf die Datierung wird sowohl die Ansicht vertreten, dass der Osnabrücker Altar vor dem Netzer Altar entstand (Wipfler 2003, S. 126, Anm. 184 begründet dies aufgrund der extremen Szenenbescheidungen als fortgeschrittenes künstlerisches Mittel des Meisters, da der Osnabrücker Altar die Beschneidung noch nicht aufweist) als auch, dass das Netzer Retabel vor dem Osnabrücker Retabel geschaffen wurde (Deutsche Malerei II 1936, S. 128; Pfeiffer 2009, S. 165).

Die Annahme, dass die Retabel aus einer Werkstatt stammen, wurde aber auch in Frage gestellt, unter anderem durch den Vergleich einzelner Altarszenen (Hengelhaupt 1980, S. 66-70). Allerdings sei, so das Zugeständnis, auf beiden Retabeln Johannes mit demselben Schmerzensgestus aufrecht stehend dargestellt (Hengelhaupt 1980, S. 26).

Unterschiede existieren auch in der Größe (Deutsche Malerei II 1936, S. 124), der Farbgebung (Klein 1933/34, S. 164; von Meyer-Barkhausen 1929b, S. 245 wurde noch Ähnlichkeiten postuliert) und in der Leserichtung, nämlich die Lesereihenfolge auf der Mitteltafel und die Darstellung von Abendmahl und Pilatuszene auf dem Netzer Altaraufsatz. Man könne daraus schließen, dass die Netzer Zisterzienserinnen diese Szene ausdrücklich wünschten (Wipfler 2003, S. 127). Des Weiteren wurden neben inhaltlichen Abweichungen (Deutsche Malerei II 1936, S. 127) Unterschiede in der Form (Deutsche Malerei II 1936, S. 127) und Komposition der Bildszenen sowie der

Darstellung der Personen beschrieben (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 246; Pieper 1964a, S. 51) und das Osnabrücker Retabel als „qualitativ geringer“ bezeichnet (Pfeiffer 2009, S. 165). Hierzu ist auch die Aussage zu zählen, dass sich beim Osnabrücker Altar „keine Spur findet von jener Größe der Auffassung und Gestaltung,“ die den Bildszenen des Netzer Retabels „das Gepräge gibt“ (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 247). Insgesamt würden der Netzer und der Osnabrücker Altar von ihren Vorläufern der Jahrhundertmitte in Köln, Böhmen und Bayern zu den großen Neuerungen nach der Jahrhundertwende überleiten (Roth 1967, S. 102).

Passionsaltar, Meister Bertram (Hannover, Landesmuseum, Inv.Nr. PAM 922 a-c; Buxtehuder Altar, Zuschreibung an Meister Bertram umstritten):

Die Zugehörigkeit des Buxtehuder Altares zum Oeuvre Meister Bertrams ist umstritten. Obwohl man annimmt, dass an ihm „eine andere Hand tätig“ war (Platte 1965, S. 17, 19), wird er von der Forschungsliteratur oftmals dennoch zum Werk des Meister Bertrams gerechnet, so zum Beispiel aufgrund der Raumdarstellung (Hengelhaupt 1980, S. 77). In diesem Zusammenhang wird das Retabel auch in Bezug zum Netzer Altar gesetzt (AKM). Allerdings hätten die Retabel des Meisters Bertram nichts mit dem Streben des Netzer Malers nach gegenständlicher Vereinheitlichung aller Bildelemente und damit in der bildmäßigen Folge nach Integration von Gegenstands- und Flächenordnung gemeinsam (Hengelhaupt 1980, S. 78). Auch begegnet beim Passionsaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 23.731) ein sanfter leidender Christus, eine das Kreuz stützende Maria und nicht unmenschliche Knechte, was bei Netze wiederum nicht zu finden sei (Pieper 1964b, S. 49).

Rauschenberg, Rauschenberger Altar (Rauschenberg, Kreis Marburg-Biedenkopf, Evangelische Pfarrkirche, ehemals Sankt Maria und Sankt Georg):

Der Kruzifixus stellt das Netzer Retabel in die Linie Netze, Bad Wildungen und Rauschenberg. Der Kruzifixus erfuhr zwar in den folgenden zwei Retabeln eine Abwandlung, blieb aber im Typus erhalten, vor allem in der Biegung seines Körpers zu einem Bogen und in der Art, wie das Lententuch verschlungen ist. Zudem steht die Netzer Kreuzigung der Rauschenberger Mitteltafel (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442752) in der Gesamtkomposition nahe. Die Retabel von Netze, Bad Wildungen und Rauschenberg zeigen alle einen ähnlichen Aufbau und verwandte Motive, wie den breikochenden Josef. Auch blieb das Kompositionsschema der Anbetungsszene erhalten (Kempfer 1971, S. 39).

Auch gibt es Motive, die in Netze und Rauschenberg auftreten, die Konrad von Soest aber nicht für sein Retabel in Wildungen übernahm: die Erscheinung Gottvaters in der Verkündigung mit der Aussendung der Heiliggeisttaube und des kreuzbeladenen Kindes, der Zeigegestus des mittleren Königs bei der Anbetung, die gegensätzliche Bewegung des Pilatus beim Händewaschen, das leere Kreuz mit der angelehnten Leiter – in Netze bei der Beweinung, in Rauschenberg bei der Grablegung –, die



horizontale Aufstellung des Sarkophags sowie der Grabwächter in der Auferstehung (Kempfer 1971, S. 40). Beide Retabel verbinden zudem die einfachen und symmetrischen Ordnungen in der Darstellung. In beiden Altarretabeln wird Christus als die wichtigste Person hervorgehoben (Kempfer 1971, S. 40). Auch der ausgeprägte Flächenbezug (Kempfer 1971, S. 40f.), die charakteristische Gestik der dargestellten Personen (Kempfer 1971, S. 41f.) und die altertümlichen Lösungen bei perspektivisch schwierigen Szenen, wie beispielsweise in der Pilatusszene die Armbewegung von Pilatus und seinem Diener sind beiden Retabeln gemeinsam. Des Weiteren vermieden die Meister beider Retabel Überschneidungen in den Flügelgemälden (Kempfer 1971, S. 42). Die genannten Gemeinsamkeiten sollten jedoch nicht dem westfälischen Einfluss zugeschrieben werden (Kempfer 1971, S. 43), zudem fehlt dem Rauschenberger Altar der „schwermütige Ernst“ des Netzer Vorbildes (Kempfer 1971, S. 52).

Schotten, Altar (Evangelische Stadtkirche & Ehemalige Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau):

Das Schottener Retabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.014/5) besitzt eine „nahe geschichtliche Parallele“ zum Netzer Altar, ist jedoch fortschrittlicher in seiner Gestaltung (Deutsche Malerei II 1936, S. 128). Ähnlich bei beiden Retabeln die Reaktion der Verkündigungsmaria auf den Engel mit dem Spruchband. Unterschiede sind bei der Gestaltung der Madonna festzustellen, die in Schotten „freier in ihrer körperlichen Entfaltung ist.“ Zudem sind in Netze die Umrisslinien bedeutsamer (Häring 1976, S. 90). Insgesamt unterscheidet das Netzer Retabel vom Schottener besonders „das Bestreben, Überschneidungen zu vermeiden.“ Auch bestehen keine motivischen, ikonographischen oder malerischen Übereinstimmungen. Des Weiteren ist der Schottener Altar fortschrittlicher (Häring 1976, S. 91).

Kreuzigungsbild (Soest, Petrikerche):

Der Christustypus des Soester Bildes ist mit dem Netzer Gekreuzigten vergleichbar. Allerdings ist das Soester Bild kaum vor 1400 entstanden (Pieper 1964a, S. 51).

Warendorpaltar (ehemals Lübeck, Warendorp-Kapelle, heute Lübeck, Sankt-Annen-Museum, Inventar-Nr. 1948/133):

Mühlenretabel (Bad Doberan, Klosterkirche):

Die beiden Altarretabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.106.296 sowie Aufnahme-Nr. FD 047 713) wurden vom Netzer und Osnabrücker Altar beeinflusst (Pieper 1964a, S. 51).

Wehrdener Kreuzigungstafel (Köln, Wallraf-Richartz-Museum):

Das Kreuzigungsbild verkörpert einen anderen Typus als die Netzer Kreuzigung (Hengelhaupt 2004, S. 110).

Wormeln, Maria als Thron Salomonis (heute Berlin, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 1844):

Die Tafel steht laut Stange in einem „nahen Zusammenhang“ zum Netzer und Osnabrücker Retabel (Deutsche Malerei II 1936, S. 128). Sie soll gemeinsam mit den Netzer und Osnabrücker

Retabeln in der „Werkstatt der großen Passionsaltäre“ entstanden sein (Pieper 1964a, S. 80f.; Kritisches Verzeichnis I 1967, Nr. 441). Allerdings sei der Netzer Altar der Wormelner Tafel mehr verwandt als es das Osnabrücker Retabel (Klein 1933/34, S. 164). Zuletzt wurde ein Zusammenhang der Werkstätten des Netzer und Wormelner Altaraufsatzes angenommen, wobei nicht auszuschließen ist, dass am Netzer Retabel und der Wormelner Tafel gleiche Hände beteiligt waren (Kemperdick 2010, S. 107). Die zeitliche Anordnung der drei von Stange zusammengestellten Werke ist umstritten, wobei Netze oftmals als das früheste Retabel angesehen wird. Ihm folgt der Osnabrücker Altar. Zuletzt soll die Tafel mit Maria als Thron Salomonis geschaffen worden sein (Pfeiffer 2009, S. 165; ohne Einordnung des Osnabrücker Retabels Kemperdick 2010, S. 107), wobei auf die unterschiedlich ausgeprägte Epigraphik und etwas andere Figurenfassung der Wormelner Tafel hinzuweisen ist (Pfeiffer 2009, S. 165f.). In Bezug auf die Figurendarstellungen bestehen aber unterschiedliche Ansichten in der Forschungsliteratur, denn es wird an anderer Stelle betont, dass insbesondere die Figuren der Tafel an jene aus Netze und Osnabrück erinnern würden (Gast 2005, S. 431; Kemperdick 2010, S. 106). Gemeinsamkeiten zwischen Netze und Wormeln sollen auch in der Palette liegen sowie die Gestaltung der Engelsschwingen, die Art der Lettern, die rote Linierung der Spruchbänder und das spitz zugeschnittene Häubchen, das die Netzer Wöchnerin und einige Wormelner Frauen tragen (Kemperdick 2010, S. 106).

Plastik:

Die Netzer Figuren seien der Plastik der Kirchenportale verwandt (Herzog 1966, 11-12. Seite).

Retabeltypus:

Die schlichte querrrechteckige Retabelform und die Gliederung der Bildfelder mit einem thematischen Schwerpunkt auf der Kindheit und Passion Christi ist einem Retabeltypus eigen, der bis Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitet war. Dies zeigen der Schöppinger Altar von 1450-1460, das Bielefelder Marienretabel vom Berswordt Meister (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188), der Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671), der Warendorfer Altar (Warendorf, St. Laurentius Kirche) und der Peter-Paul-Altar in Hildesheim (Lamberti-Kirche) (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423).

Dass am Beginn des Marienzyklus die Verkündigung steht, hat das Netzer Retabel mit folgenden anderen Werken gemeinsam: Hamburg Petrikerche Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133), Altäre Buxtehude, Graudenz und Bielefeld, Göttinger Jakobialtar, Kölner Klarenaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 215 672), Passionsaltar Osnabrück (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796), Bad Wildungen (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671) (Janzten 1997, S. 74f.). Mit dem Hamburger Petrialtar verbindet das Netzer Retabel auch das kreuzbeladene Christuskind in der Verkündigungsszene (Wipfler 2003, S. 128).

Pilz ordnet die Netzer Mitteltafel der von ihm definierten Gruppe „Felderung unter Betonung eines Mittelkerns“ zu (Pilz 1970, S. 278, Nr. 12). Hierunter fallen auch der Klosterneuburger

Passionsaltar (Pilz 1970, S. 278, Nr. 11), der Osnabrücker Altar, der Bielefelder Marienaltar, der Bad Wildunger Altar, die Mitteltafel eines Passionsaltares aus der Soester Schule, der Isselhorster Altar und die Warendorfer Altarmitte (Pilz 1970, S. 279, Nr. 13-18). Die Bildfolge beim Netzer Altar charakterisiert Pilz als „zentrierte Entfaltung“ (Pilz 1970, S. 33).

Stil:

Das Netzer Retabel besitzt im Vergleich zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts neue Gestaltungsformen, nämlich die übersichtlichen Szenen mit ihren eindeutigen Bodenangaben, die kräftigen Figuren mit ihren lebhaften Gesten und die Plastizität der Figuren. Die lebhaft gestaltete Handlung zielen Erzählstils in Netze bezieht den Menschen und seine vertraute Lebenswelt mit ein, allerdings sei die Körperdarstellung mühsam. Auf der Altartafel werden genau beobachtete Gegenstände wiedergegeben, so die Wiege in der Geburtsszene, die Rüstung des Guten Hauptmanns unter dem Kreuz und das Tuch des Dieners in der Pilatusszene (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423).

Rezeption:

Die Bildfindungen des Netzer Retabels werden durch jüngere Werkstätten, insbesondere beim Passionsaltar Osnabrück (Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr.: 350-352) um 1380 (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423), und der Tafel aus Wormeln (Gemäldegalerie Berlin, Inv.-Nr. 1844) rezipiert (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 424). Zudem begegne die Gliederung des Netzer Altares – in einigen Abwandlungen – bei fast allen westfälischen Meistern, bis Nikolaus vom Ring Ende des 16. Jahrhunderts (Pieper 1964b, S. 47).

Datierung:

Funde wie die Fritzlarer Kreuzigungstafel, Dommuseum Fritzlar, und die frühere Datierung des Klarenaltars, Köln (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 215 672), zeigen, dass der Netzer Altar um oder vor 1360 anzusetzen ist. Diese Datierung wird auch durch die Ablassurkunden von 1349 und 1354 nahegelegt, da darin explizit die Förderung der Kirchengestaltung benannt wird (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 424).

Ikonomie, fehlende Szenen:

Der Bad Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671) besitzt keine Szenen wie den Einzug in Jerusalem, die Kreuztragung oder die Kreuzabnahme. Ähnliche Abweichung gibt es auch beim Netzer und Osnabrücker Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) (Hengelhaupt 1980, S. 79). Letzterer zeigt die in Netze nicht vorhandenen Szenen des Einzuges in Jerusalem, die Kreuzabnahme, die Höllenfahrt sowie die motivisch von der Netzer Vorlage abweichende Szene der Grablegung. Beim Hannoveraner Passionsaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 23.731) finden sich der Einzug in Jerusalem, die Kreuzabnahme und die Grablegung, beim Schottener Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.014/5) die Kreuzabnahme und die Grablegung, beim Bielefelder Altar der Einzug in Jerusalem, die

Kreuzabnahme, die Grablegung und die Höllenfahrt. Diese vier Szenen wiederum fehlen in Wildungen, wo allerdings Szenen des Jüngsten Gerichts zu sehen sind (Hengelhaupt 1980, S. 80).

Ikonographie, Bildprogramm:

Bei zahlreichen Altaraufsätzen aus Ordenskirchen der Zisterzienser und Zisterzienserinnen stehen marialogische Themen im Mittelpunkt. Jedoch existieren neben dem Netzer Retabel, das eine Kreuzigung zeigt, auch weitere Retabel mit Mittelfeldern ohne marialogischen Bezug: die Retabel in Fontenay und Logum (Wipfler 2003, S. 122).

Ikonographie, Darstellung Christi im Tempel:

Zupancic vergleicht die Netzer Darstellung Christi im Tempel mit jener des Osnabrücker Altares (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796), der in derselben Werkstatt entstanden sein soll, und jenen des Harvestehuder und Buxtehuder Retabels von Meister Bertram. Ähnlich sei die Bildung der Physiognomien. „Die eng am Körper anliegenden Gewänder und die breiten Gesichter mit den großen Augen unter schweren Lidern weisen offenkundige Ähnlichkeiten auf“ (Zupancic 2002a, S. 228f.). Zur fraglichen Zuschreibung des Harvestehuder und Buxtehuder Altares an Meister Bertram siehe Platte 1965, S. 17, 19f.

Ikonographie, Kreuztragung:

Verglichen werden die Kreuztragungsszenen in Schotten (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.014/5), Netze, Osnabrück (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) und Bielefeld (Hengelhaupt 1980, S. 85-93). Die Szene in Schotten, Netze und Osnabrück unterscheidet sich durch ein verbindendes räumliches Problembewusstsein von Meister Bertram. Schotten vertritt das fortgeschrittene Prinzip der formalen Festigung des Bildraumes in den Grenzen zwischen vorderem und hinterem Rahmen. Netze und Bielefeld zeugen von einem antithetischen Bildprinzip. Die beim Bad Wildunger Altar entwickelten stilistischen Prinzipien wie Schrägeinsicht, Disposition der Figuren und die Behandlung des Rahmens haben bereits die Meister von Schotten, Netze, Bielefeld und Osnabrück beschäftigt und sind von ihnen in ihren bildnerischen Möglichkeiten genutzt worden (Hengelhaupt 1980, S 101). Die karge, wohlüberlegte Formulierung bei Netze tritt auch „ähnlich kurzgefasst und lapidar“ beim Bielefelder Meister auf. Allerdings sei kein Schulzusammenhang nachweisbar (Pieper 1964b, S. 48).

Ikonographie, Geburt Christi:

Das Motiv des breikochenden Josef fußt auf Apokryphen und tritt im 14. und 15. Jahrhundert auf (Falk 1997, S. 4), so beim Bad Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671) und beim Altar aus Schloss Tirol, beide um 1370 zu datieren (Pieper 1964a, S. 49). Der Kampf der Böcke tritt auch beim Buxtehuder Altar des Meisters Bertram auf (Pieper 1964a, S. 49).

Werkmaß:

Der Netzer Altar sei wie der Bad Wildunger Altar (heute Bad Wildungen, evangelische Stadtkirche) (Bildindex, Aufnahme-Nr.

	fmd465671) nach ihm mit Hilfe eines gleichseitigen Dreiecks gestaltet und in die vorgegebene Architektur vor Ort eingepasst worden. Auch der Osnabrücker Flügelaltar, heute Wallraf-Richartz-Museum Köln (Inv.Nr. WRM 0351) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796), hat dieselben Maßverhältnisse wie der Netzer Altar (Rohrberg 1968, S. 132).
Provenienz	Im Siebenjährigen Krieg (1756-63) wurden die Flügel des Altares abgenommen und im Dorf aufbewahrt (Kann 1987; Wolkers 1993, S. 3; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). Von 1943-45 wurde das Retabel aus Sicherheitsgründen in Bad Wildungen im Bunker mit anderen bedeutenden Kunstwerken der Region aufbewahrt (Kann 1987; Wolkers 1993, S. 3; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). 1964 war der Altar als Leihgabe bei der Ausstellung "Westfälische Kunst des 14. Jahrhunderts" in Münster zu sehen (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3) und wurde dort unter den Nummern 15 bis 29 vorgestellt (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134).
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<u>Verkauf:</u> Im Jahr 1829 wurde der Verkauf des Retabels verhindert (Falk 1997, S. 3). Und auch im 20. Jahrhundert gab es mehrmals den Plan, das Retabel zu veräußern. Diese scheiterten allerdings (Knöppel 1998, S. 36). Auch im Jahr 1927 sollte der Altar für 100.000 RM an einen Amerikaner verkauft werden. Die Netzer Bürger verteidigten Ihren Altar mit Mistgabeln und verhindern damit den Abtransport (Brauns 1981, S. 55; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). Ebenfalls sollen sich die Einwohner gegen die Verleihung des Retabels für eine Ausstellung in Kassel ausgesprochen haben. Das Altarbild musste unter Polizeischutz verpackt und abtransportiert werden (Brauns 1981, S. 55). Ein geplanter Verkauf des Retabels im Jahr 1928 nach Amerika wurde ebenfalls verhindert (Wolkers 1993, S. 3). 1945 sollte das Retabel aus dem Bad Wildunger Bunker in die USA abtransportiert werden. Der Hinweis eines Capitains an den damaligen Bürgermeister Wilhelm Stieler ermöglichte jedoch, das Retabel kurzfristig und rechtzeitig nach Netze zurückzuholen (Kann 1987; Wolkers 1993, S. 3; Falk 1997, S. 3).
Erhaltungszustand / Restaurierung	<u>Erhaltungszustand:</u> <u>17. Jahrhundert:</u> Im Dreißigjährigen Krieg sollen erste Schäden auf der Malerei der Flügelrückseiten entstanden sein, die heute fast unkenntlich zerstört ist (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). Damals wurde das Retabel von der Nonnenempore in das Kirchenschiff verbracht, geschlossen und mit einer Kreideschicht versehen, um es vor Einwirkungen des Krieges zu schützen (Wolkers 1993, S. 3).  <u>18. Jahrhundert:</u> Im Siebenjährigen Krieg wurden die Flügel des Altares abgenommen und im Dorf aufbewahrt. Auch hier könnte die Beschädigung der Flügelrückseiten entstanden sein (Wolkers 1993, S. 3; Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).

#### 20. Jahrhundert:

Reinhold veröffentlichte 1988 die vor der Restaurierung 1982 festgestellten Schäden des Netzer Retabels und beschrieb sie ausführlich, von der Abblätterung der Farbschicht bis zum fleckigen Gesamtbild (Reinhold 1988, S. 26f.). Sie stellte dabei fest, dass eine Niederlegung der blasigen Malschicht und Schließung der Fehlstellen vor Ort nicht ausreichten, sondern dass umfassende Restaurierungsmaßnahmen nötig waren (Reinhold 1988, S. 27). 1992 beschrieb Neumann, dass das Retabel aufgrund von Farbabrollung auf die erforderliche Festigung der Temperafarben an alten Flickstellen wartet (Neumann 1992, S. 123-143).

#### 21. Jahrhundert:

2007 war die Malschicht auf den Flügelinnenseiten sehr gut erhalten. Auf den Flügelaußenseiten hatten sich jedoch nur wenige Fragmente erhalten. Der Rahmen ist original und die Predella modern (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Der Goldhintergrund der Kreuzigungsszene weist Kratzspuren auf. Insgesamt ist die Gold- und Farbschicht von Haarrissen durchzogen. Auf den Rahmenpartien ist zum Teil die Farbe abgerieben. Die Flügel weisen einen Spalt auf, wo sich die Bretter auseinanderziehen (AKM).

#### Restaurierungen:

Über die Restaurierungsmaßnahmen von 1926 ist wenig bekannt (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3). Wolkers gibt an, dass damals die Bemalung der Rückseite und die schwarze Übermalung der Rahmen entfernt worden sei (Wolkers 1993, S. 3).

1932 wird der Altar von Restaurator Uhlworm aus Berlin restauriert (Brauns 1981, S. 55). Dieser erwähnt im Zusammenhang mit der bevorstehenden Restaurierung des Korbacher Marienaltars Abblätterungen der Malerei (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.). Die Restaurierung durch Uhlworm wird oftmals ins Jahr 1929 datiert (Ritter 1960, S. 8; Pieper 1964a, S. 46; Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134). Dabei seien die inneren Flügel gefestigt und die Bemalung der Rückseite und der Rahmen entfernt worden (Pieper 1964a, S. 46), eine Maßnahme, die Wolkers für 1926 angab (siehe oben).

1950 werden kleinere Restaurierungsmaßnahmen in der Werkstatt des LfD Hessen in Marburg durchgeführt (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).

1962-64 erfolgte eine umfangreiche Restaurierung durch das LfD Hessen in Darmstadt (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Die Restaurierung wird durch H. Arndt in die Zeit von 1962-63 datiert (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134). Der angetroffene Zustand wird wie folgt beschrieben: „Lockere Mal- und Grundierschichten, dachförmige Erhebungen an der Malschicht, vorwiegend an den Kraqueléerändern, Farbschichtblätterungen bis zum Träger, Farbabblätterungen an den Fugenrändern, Farbabspalterungen an den grünen Farblacken der Mitteltafel, verbräunte Überzüge,

	<p>Retuschen, Übermalungen, harte Kittungen, Verkratzungen in der Malschicht durch Vandalismus, Verluste an den plastischen Verzierungen, mechanischer Abrieb an den Vergoldungen, mechanischer Abrieb an den Mustern der Flügelrahmen, verfüllte Fugen mit Papiermaterial.“ Es erfolgten folgende Restaurierungsmaßnahmen: „Anbringen von Transportsicherung - Niederlegen von blätternden Malschichten, Einlassen der Malschicht mit einer Leimlösung mittels Wärme, Annahme von verbräunten Überzügen, Entfernen des Füllmaterials aus den Brettungen, erneutes Auskitten aller Fehlstellen, die besonders am unteren Bildrand der Mitteltafel waren, Retuschieren aller Fehlstellen, Tränken der Rückseiten mit einem Holzschutzmittel, rückseitig konservieren des offenen Trägers, vorderseitig Schlussüberzug“ (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 4f.; ausführliche Beschreibung des Zustandes vor der Instandsetzung und der Maßnahmen bei Pieper 1964a, S. 46-48).</p> <p>Wegen erheblicher Schäden muss der Altar 1982 wieder restauriert werden. Das Schadbild am Altar war im Wesentlichen gleich dem von 1962. Der angetroffene Zustand war wie folgend: „blätternde Malschicht innerhalb der Darstellungen, blätternde Malschicht mit Verlusten an den Malschichträndern zum Gold hin, Farbabsplitterungen in den Grünpartien in horizontaler Richtung, Blätterungen in der Grundierung, Hohlräume und Beulen zwischen dem Träger und dem darüber liegenden Malereiaufbau, Schwundrisse in der Malschicht, dort wo viel Bindemittel verwendet wurde, Abplatzungen in der Malschicht (besonders im zweischichtigen Grün und dem Krapplack), Vergrauungen im Krapplack, verbräunte Malschicht im zweischichtigen Grün, blätternde Applikationen an den Nimbos und Borten der Feldertrennungen, Blättern sämtlicher Retuschen mit Fehlstellen, Abhebung der Kittungen an den Fehlstellenrändern, verbräunte Überzüge, Verkratzungen auf der Malschicht.“ Es wurden folgende Maßnahmen ergriffen: „- Niederlegen der Blasen und Schüsseln, Entfernen der oberen Firnissschichten und Retuschen, Durchfestigen des gesamten Kreidegrundes und der Malerei, Entfernen aller Kittungen, Ausräumen der Fugen, Festigen der Kittungsränder, erneutes Ausgrundieren aller Fehlstellen in Schichten - keine Auskittungen -, Retuschieren aller Fehlstellen, Schlussüberzug“ (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 4f.; kurz bei Reinhold 1988, S. 28). Im Rahmen der Restaurierungsarbeiten wurde auch die Kirche trockengelegt und für eine günstige Klimatisierung gesorgt (Wolkers 1993, S. 3).</p>
Besonderheiten	<p><u>Lesefolge:</u> Die Lesefolge ist unregelmäßig. Sie verläuft vom linken Flügel über die Mitteltafel bis zum oberen äußeren Bildfeld des rechten Flügels (Falk 1997, S. 4; Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423). Die chronologische Reihenfolge auf dem rechten Flügel wurde zu Gunsten der kompositionellen Anordnung umgestellt (Herzog 1966, 7. Seite), denn der Flügel sollte mit der Auferstehung schließen und nicht mit dem Pfingstfest (Herzog 1966, 8. Seite).</p>
Sonstiges	

Quellen	
Sekundärliteratur	<p>Brauns, Eduard: Die ehemalige Klosterkirche in Netze, in: Hessischer Gebirgsbote, Bd. 82 (1981), S. 55</p> <p>Corley, Brigitte: Einige Bemerkungen zu Conrad von Soest und seiner Werkstatt, in: Buberl, Brigitte (Hg.): Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400, Bielefeld 2004, S. 60-82</p> <p>Corley, Brigitte: Die Werkstatt des Meisters des Göttinger Jacobi-Altars und die westfälische Malerei, in: Carqué, Bernd; Röckelein, Hedwig (Hg.): Das Hochalterretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen [Studien zur Germania Sacra, Bd. 27], Göttingen 2005, S.445-474</p> <p>Curtze, Louis Friedrich Christian: Geschichte und Beschreibung des Fürstentums Waldeck. Ein Handbuch für Vaterlandsfreude, Bad Arolsen 1950, S. 391f.</p> <p>Dehio Hessen I 2008, S. 676f.</p> <p>Dehio Hessen 1966, S. 611</p> <p>Deutsche Malerei II 1936, S. 124f.</p> <p>Falk, Ilse: Gotische Tafelgemälde in Nordhessen. Der Flügelaltar von Netze, in: Hessischer Gebirgsbote, Bd. 89 (1997), S. 3-4</p> <p>Ganssaug, Gottfried: Kreis der Eder. Seit 1942 Teil des Kreises Waldeck [Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Hessen. Regierungsbezirk Kassel, Bd. 4], Korbach 1960, S. 245-247, Tafel 76f.</p> <p>Gast 1998, S. 25, 32, 34, 45, 47, 93, 103, Anm. 54</p> <p>Gast, Uwe: Im Niemandsland. Alte Thesen und neue Ideen zu den stilistischen Voraussetzungen der Malereien des Retabels in St. Jacobi zu Göttingen, in: Carqué, Bernd; Röckelein, Hedwig (HG.): Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen [Studien zur Germania Sacra, Bd. 27], Göttingen 2005, S. 415-445</p> <p>Grötecke, Iris: Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen „Idealität“ und „Realismus“, in: Buberl, Brigitte (HG.): Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400, Bielefeld 2004, S. 117-137</p> <p>Grötecke, Iris: Flügelretabel in Netze (b. Waldeck), in: Klein, Bruno (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 3. Gotik, München 2007, Nr. 163, S. 423-424</p> <p>Häring, Friedhelm: Der Schottener Altar, Gießen 1976, S. 89f.</p> <p>Hengelhaupt, Uta: Conrad von Soest. Der Wildunger Altar in</p>



seinem Verhältnis zur westfälischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Bochum 1980 [Dissertation], S. 23-26, 30, 66f.

Hengelhaupt, Uta: Der Netzer Altar. Die Zeitqualität der Raumform und die farbige Gestaltung, in: Engelhart, Helmut; Kempfer, Gerda (Hg.): *Diversarum artium studia*. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge, Wiesbaden 1982, S. 105-115

Hengelhaupt, Uta: Conrad von Soest als westfälischer Maler, in: Buberl, Brigitte (Hg.): *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400*, Bielefeld 2004, S. 100-116

Herzog, Erich: *Gotische Altäre in Nordhessen*, Kassel 1966 (nicht paginiert), 1. bis 21. Seite

Jantzen, Sigrun: Der Marienaltar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Kontext der zeitgenössischen Altaraufbauten [Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte, Bd. 289], Frankfurt am Main 1997, S. 287, Nr. 100

Kann, Karl: *Die ehemalige Zisterzienserinnen-Klosterkirche im „Thal der Hl. Maria zu Netze“ Waldeck-Hessen, Freudenstadt 1987*; online eingesehen am 16.7.2015 unter [http://touristik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage\\_ext/41030x030A/rewrite/rseltmann/Page2.html](http://touristik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/41030x030A/rewrite/rseltmann/Page2.html)

Kemperdick, Stephan: „Maria als Thron Salomonis (Wormelner Tafel)“, in: Kemperdick, Stephan: *Deutsche und böhmische Gemälde 1230-1430. Kritischer Bestandskatalog*, Berlin 2010, S. 98-109

Kempfer, Marie: *Der Rauschenberger Altar*, Gießen 1971, S. 39f.

Kempfer, Marie: Die Farbigkeit als Kriterium für Werkstattbeziehungen dargestellt an zehn Altären aus der Zeit zwischen 1370 und 1430, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 2 (1973), S. 7-49

Kiesow, Gottfried: *Gotik in Hessen*, Stuttgart 1988, S. 251f.

Kirchner, Reinhard: *Der Jakobialtar in Göttingen. Eine Studie zur Form im schönen Stil*, Göttingen 1982, S. 70

Klein, Käthe: Der Passionsaltar aus Osnabrück. Neues über den sog. „Laurentiusaltar“ in Köln, in: *Jahrbuch des Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 2/3 (1933/34), S. 155-164

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

	<p>Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 134</p> <p>Kunstwanderungen Hessen 1962, S. 276</p> <p>Lotz, Wilhelm: Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst [Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts], Kassel 1862, S. 464f.</p> <p>Meyer-Barkhausen 1929a Meyer-Barkhausen, Werner: Waldeckische Kirchen und ihre Kunstschatze, in: Museumsverband für Kurhessen und Waldeck (Hg.): Das Land Waldeck. Wanderausstellung, Kassel 1929, S. 42-50</p> <p>Meyer-Barkhausen 1929b Meyer-Barkhausen, Werner: Das Netzer Altarbild. Ein bisher unbeachtetes Meisterwerk der frühen deutschen Tafelmalerei, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 50 (1929), S. 233-255</p> <p>Meyer-Barkhausen, Werner: Die Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters in Netze, in: Hessische Heimat, Bd. 4 (1954), S. 1-7</p> <p>Musper, Heinrich Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 212</p> <p>Neumann, Gerhard: Kirche und Gesellschaft in der Grafschaft Waldeck am Ausgang des Mittelalters [Waldeckische Forschungen, Bd. 11], Bad Arolsen 2001, S. 142f.</p> <p>Neumann, Michael: Bau- und Kunstdenkmäler, in: Bing, Wilhelm (Hg.), Ein Streifzug durch die Bau- und Kunstgeschichte, in: Land an Eder und Diemel. Ein Bildband über Geschichte, Landschaft und Wirtschaft des Landkreises Waldeck-Frankenberg, Korbach 1992, S. 123-143</p> <p>Pfeiffer, Götz J.: Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit, Petersberg 2009, S. 165f.</p> <p>Pieper 1964a Pieper, Paul: Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts. Landesmuseum Münster 22. März bis 17. Juni 1964, Ausst.-Kat., Münster 1964, S. 43-51, 80f.</p> <p>Pieper 1964b Pieper, Paul: Das Westfälische in Malerei und Plastik [Der Raum Westfalen, Bd. 4: Wesenszüge seiner Kultur, Teil 3], Münster 1964, S.</p> <p>Pilz, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970, S. 278, Nr. 12</p>
--	---

	<p>Platte, Hans: Meiser Bertram in der Hamburger Kunsthalle [Bildhefte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1], Hamburg 1965, S. 17, 19f.</p> <p>Reinhold, Uta: Die Restaurierung des Netzer Altares. Der Versuch, die Identität eines Objektes zu bewahren, in: Denkmalpflege in Hessen, Heft 1 (1988), S. 26-28</p> <p>Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011 (betrifft Netze), S. 1-5</p> <p>Ritter, Christine: Kunstführer Netze [Kunstführer des Heimatbundes für Kurhessen und Waldeck, N.F. Bd. 5], Korbach 1960, S. 2, 4, 5, 8</p> <p>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</p> <p>Roth, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1967, S. 100f.</p> <p>Schultz, Karl: Der deutsche Altar im späteren Mittelalter, Würzburg 1939, S. 20f.</p> <p>Stolzenburg, Xenia: Romanische Kirchen in Waldeck, Berlin 2009, S. 78f.</p> <p>Untermann, Matthias: Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in Klöstern, Grangien und Stadthöfen. Forschungsbericht und kommentierte Bibliographie, Berlin 2003, S. 231f.</p> <p>Wipfler, Esther: „Corpus Christi“ in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter, Münster 2003, S. 122, 126-128, 162, 316</p> <p>Wolkers, Ursula: Entdeckung in der Netzer Kirche. Die „Vier Gekrönten“ auf der Rückseite des Flügelaltars, in: Mein Waldeck, Bd. 28 (1993), S. 1-3</p> <p>Zimmer, Petra: Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Köln 1990 [Dissertation]</p> <p>Zupancic 2002a  Zupancic, Andrea: Der Berswordt-Meister und die Kunst seiner Zeit, in: Zupancic, Andrea; Schilp, Thomas (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> <p>Zupancic 2002b  Zupancic, Andrea: Die anderen Werke des Berswordt-Meisters, in: Zupancic, Andrea; Schilp, Thomas (Hg.): Der Berswordt-</p>
--	--

	Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter [Veröffentlichungen des Stadtarchivs Dortmund, Bd. 18], Bielefeld 2002, S. 165-222
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	Kiesow 1988, Abb. 118
Stand der Bearbeitung	16.7.2015
Bearbeiter/in	Angela Kappeler-Meyer

(\*) Ikonographie

<p><b>1 Erste Schauseite</b></p>	<p>Die Bildfelder sind stark zerstört. Kaum noch erkennbar befinden sich auf den Flügelrückseiten jeweils pro Flügel sechs Heilige. Je drei übereinander angeordnet, die abwechselnd auf grünem und rotem Hintergrund mit goldenen Sternen stehen (Reinhold Restaurierungsbericht Bestandserfassung 2006-2011, S. 2). Der rote Hintergrund mit Sternen wurde bereits 1929 beschrieben (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 236, 254). Die von Reinhold als grün beschriebenen Felder werden andernorts als blau beschrieben. Die Trennlinien sind in Weiß gestaltet (Pieper 1964a, S. 45).</p> <p>Die Identifizierung der zwölf Heiligen als die zwölf Apostel (Ganssaue 1960, S. 247) ist abzulehnen, da die Heiligen Attribute wie Winkel, Zirkel, Meißel und Kelle besitzen und somit unter anderem als Steinmetze und Bildhauer auszumachen sind (Wolkers 1993, S. 1). Noch 1964 (Pieper 1964a, S. 49) wurde der Meißel als „Messer mit weißem Griff und goldener Scheide“ und die Reißschiene als „braunen Stab oder Schwert“ gedeutet (Wolkers 1993, S. 2). Die vier heiligen Handwerker sind als die Quattuor Coronati zu identifizieren (Wolkers 1993, S. 2), deren Legende und Kult bei Wolkers 1993, S. 2 beschrieben wird. Neben den Quattuor Coronati seien Zisterzienserheilige anzunehmen (Pieper 1964a, S. 50). Neben dem heiligen Erasmus, der anhand der Darmwinde zu erkennen ist, müssen die anderen Heiligen als unbekannt gelten (AKM).</p>
<p><i>1a Äußerer Flügel, links, Außenseite</i></p>	

Erstes oberes Bildfeld	Reste goldener Sterne, ein grüner Nimbus, Inkarnat, eine Hand, grüner Boden mit schwarzer Zeichnung (Pieper 1964a, S. 45)
Zweites oberes Bildfeld	Kopf mit Auge, goldener Nimbus (Pieper 1964a, S. 45)
Drittes oberes Bildfeld	Goldener Nimbus, hellblaues Gewand, Grünstreifen (Pieper 1964a, S. 45)
Erstes unteres Bildfeld	Aufgrund des Nimbus, des hellgrauen Gewandes, des Stabes und des Buches (Pieper 1964a, S. 45) eventuell als heiliger Zisterzienserabt zu identifizieren oder als Bischof (AKM)
Zweites unteres Bildfeld	Grünes Gewand, heller Stab links in herabhängender Hand, rechts vor Gold Stück einer roten Form, evtl. Attribut, links nicht deutbare Reste von Gold, evtl. Knauf (Pieper 1964a, S. 45)
Drittes unteres Bildfeld	Schwarzes Gewand, Rest eines goldenen Buches mit roter Kante, links goldener Stab, oben etwas Gold, eventuell der Knauf eines Bischofs- oder Abtsstabes (Pieper 1964a, S. 45)
<i>1b Äußerer Flügel, rechts, Außenseite</i>	Von den sechs Heiligen sind vier als die Quattuor Coronati zu identifizieren (Falk 1997, S. 4).
Erstes oberes Bildfeld	Abzulehnen ist die Deutung als heiliger Thomas mit dem Winkelmaß (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 254; Pieper 1964a, S. 45), denn der bärtige Heilige mit dem weißen Gewand hält einen Winkel. Er gehört zu den Quattuor Coronati (Pieper 1964a, S. 45).
Zweites oberes Bildfeld	Heiliger Erasmus von Antiochien mit offenem Haar, Nimbus, Bischofsstab und Darmwinde (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 254; Pieper 1964a, S. 45; Wolkers 1993, S. 3)
Drittes oberes Bildfeld	Der Heilige mit Zirkel wurde ehemals als unbekannt gedeutet (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 254; Pieper 1964a, S. 45), dabei gehört er zu den Quattuor Coronati (siehe oben).
Erstes unteres Bildfeld	Der bärtige Heilige mit goldenem Nimbus trägt ein grünes Gewand. Sein Attribut wurde ehemals als ein Messer mit weißem Griff und goldener Schneide gedeutet (Pieper 1964a, S. 45). Heute den Quattuor Coronati zugordnet (siehe oben).
Zweites unteres Bildfeld	Reste eines Nimbus (Pieper 1964a, S. 45)
Drittes unteres Bildfeld	Bärtiger Heiliger mit Nimbus und braunem Stab, eventuell ein Schwert (Pieper 1964a, S. 45); heute den Quattuor Coronati zugeordnet (siehe oben).
<b>2 Zweite Schauseite</b>	

<i>2a Innerer Flügel, links, Innenseite</i>	Kindheit Christi
Erstes oberes Bildfeld, links	Verkündigung (Grötecke 2007, Nr. 163, S. 423) mit Wurzel-Jesse-Bezug (Ganssaue 1960, S. 246; Herzog 1966, 8. Seite; Falk 1997, S. 4; Dehio Hessen I 2008, S. 677). Auf der Wurzel sitzt David mit einer Harfe (Ganssaue 1960, S. 246; Kiesow 1988, S. 252). Darüber finden sich die Heilig-Geist-Taube und Gottvater, der das kreuzbeladene Kind aussendet (Ganssaue 1960, S. 246; Falk 1997, S. 4). Die Lilienvase fehlt (Pieper 1964a, S. 49).
Zweites oberes Bildfeld, rechts	Geburt Christi. Von ikonographischem Interesse sind die kämpfenden Böcke und der unnimbierte breikochende Josef. Die Szene ist gemäß dem byzantinischen Typus, der in Mitteleuropa erst Mitte des 15. Jahrhunderts aufgegeben wird (Herzog 1966, 8. Seite).
Erstes unteres Bildfeld, links	Anbetung der Könige
Zweites unteres Bildfeld, rechts	Darbringung
<i>2b Mitteltafel</i>	Passion Christi
Oberes Bildfeld, links	Abendmahl Als Besonderheit ist zu vermerken, dass nur acht Apostel dargestellt sind (Pieper 1964a, S. 49). Identifiziert werden können Petrus, der neben Johannes platziert ist, Johannes selbst, an Christi Brust und Judas, dem Christus eine Hostie (?) reicht. Christus verweist mit seiner anderen Hand auf die folgende Szene der Kreuztragung (AKM).
Unteres Bildfeld, links	Kreuztragung Die Szene besitzt eine karge und wohlüberlegte Erzählung, bei der das Wichtige im Mittelpunkt steht und keine Nebenzüge existieren (Pieper 1964b, S. 48). So fehlt die Person des Johannes (Pieper 1964a, S. 49).
Bildfeld, mittig	Das Bildfeld zeigt die Kreuzigung Christi. Zu sehen sind des Weiteren die zwei Schächer, Engel, die Christus anbeten, die drei Marien und Johannes und die Gruppe um den guten Hauptmann. Der Hauptmann trägt einen enganliegenden Koller mit Knopfreihe, eine um die Jahrhundertmitte verbreitete Tracht. Sein Gürtel ist breit, die Arme und Beine sind durch Eisen geschützt (Herzog 1966, 9. Seite). Das Schwert des Hauptmannes und des Schächers entsprechen den Waffen der Zeit um 1350 (Pieper 1964a, S. 49). Die

	Kreuzigung ist im symbolischen Maßstab des Mittelalters dargestellt (Herzog 1966, 9. Seite). Diese besitzt aufgrund der geringen Tiefe des Bodenstreifens eine Sonderstellung (Hengelhaupt 1980, S. 30).
Oberes Bildfeld, rechts	Christus vor Pilatus
Unteres Bildfeld, rechts	Kreuzabnahme und Beweinung Der tote Leib Christi ruht in Marias Schoß, die von Johannes begleitet wird. Nikodemus hält die Füße Christi mit einem Tuch umschlungen. Hinter ihm ein Mann mit drei Nägeln (Ganssaue 1960, S. 246).
<i>2c Innerer Flügel, rechts, Innenseite</i>	Passion Christi
Erstes oberes Bildfeld, links	Himmelfahrt
Zweites oberes Bildfeld, rechts	Pfingsten bzw. Ausgießung des heiligen Geistes (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 236; Pieper 1964a, S. 49; Pieper 1964b S. 44), wobei die Versammlung an einem Tisch ungewöhnlich sei (Pieper 1964a, S. 49).
Erstes unteres Bildfeld, links	Grablegung
Zweites unteres Bildfeld, rechts	Auferstehung
<b>Rückwand</b>	Die Mitteltafel war rückseitig ursprünglich zwischen den vertikalen Stützbalken mit Rauten verschiedener Farbgebung bemalt (Bestandserfassung 2006-2011, S. 2): Das Rautenmuster zeigt von links nach rechts im ersten und dritten Abschnitt rote Rauten mit schwarzem Liniennetz, die schachbrettartig mit weißen Rauten wechseln. Der zweite und vierte Abschnitt zeigt abwechselnd grüne und hellgrüne Rauten mit schwarzem Liniennetz (Meyer-Barkhausen 1929b, S. 255). Die Datierung ist noch ungeklärt (AKM).