

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

Niederweidbach (Bischoffen), ev. Pfarrkirche

Niederweidbacher Marienaltar, Schrein um 1530, Tafeln zwischen 1516 und 1518



<http://www.bildindex.de/document/obj20225375>

Bearbeitet von: Verena Briel
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-47678](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4767)
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4767>
DOI: 10.11588/artdok.00004767

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Niederweidbach

Ortsname	Bischoffen
Ortsteil	Niederweidbach
Landkreis	Lahn-Dill-Kreis
Bauwerkname	Ev. Kirche, ehem. Wallfahrtskirche St. Maria
Funktion des Gebäudes	<p>Die Pfarrkirche wurde wahrscheinlich im 11. Jahrhundert gegründet, wobei eine Inschrift am Südportal auf die Errichtung einer neuen zweischiffigen Halle im Jahr 1498 hinweist (Dehio Hessen I 2008, S. 702). In der Forschungsliteratur herrscht allgemein die Annahme vor, dass aufgrund der wachsenden Bedeutung Niederweidbaches durch die günstige geographische Lage an der alten Handelsstraße von Köln nach Leipzig der Sakralbau als Wallfahrtskirche diene (Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 343; Glöckner 1953, S. 85f.; Kloos 1968b, S. 45; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31; Dittmann 1990, S. 7; Groos 1997, S. 1; Dittmann 2001a, S. 20, 54; Koob 2002, S. 40; Schwarz 2002, S. 77; Weller-Plate 2006, S. 2; Rudolph 2009, S. 54; Rudolph 2010, S. 4). Rudolph wies diesbezüglich erstmals auf fehlende Quellenbelege hin – die Wallfahrt ist urkundlich nicht belegt – und vermutete daher, dass die Kirche ausschließlich als Gemeindekirche für die umliegenden Dörfer diene (Rudolph 2009, S. 72f.).</p> <p>Den ältesten Teil der Kirche bildet der quadratische Turm im Osten, der wahrscheinlich bereits im 11. Jahrhundert als Mittelpunkt einer Wehranlage erbaut wurde und heute noch die 230cm dicken Mauern sowie Schießscharten im Westgiebel aufweist (Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31; Dittmann 1990, S. 6; Groos 1997, S. 1; Weller-Plate 2006, S. 2). Der untere Teil des Turmes diene früher bereits als Kapelle und wurde Ende des 15. Jahrhunderts, als das Kirchenschiff angebaut wurde, als Chorraum genutzt (Dittmann 1990, S. 12; Groos 1998, S. 1; Dittmann 2001a, S. 22; Weller-Plate 2006, S. 2). Die Kirche ist der Gottesmutter Maria geweiht (Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 343; Glöckner 1953, S. 86; Weller-Plate 2006, S. 2; Rudolph 2009, S. 66; Rudolph 2010, S. 5).</p>
Träger des Bauwerks	Die Ortschaft Niederweidbach war von 1358-1629 im Besitz der Grafen von Solms (Glöckner 1953, S. 85). Sie kam durch den Hauptvergleich mit Solms am 30.10.1629, in welchem die Ämter Königsberg und Hohensolms geteilt wurde, an Hessen (Wagner 1830, S. 192).

Objektname	Niederweidbacher Marienaltar
Typus	Flügelretabel mit geschnitztem Schrein und gemalten Flügeln
Gattung	Malerei, Skulptur
Status	<p>Erhalten</p> <p><u>Diskussion über die Zusammengehörigkeit der Altarretabelteile:</u> In der Forschungsliteratur ist es umstritten, ob das Retabel in seinem ursprünglichen Zustand erhalten oder ob es als Kompositretabel einzustufen ist. Reinhold nimmt an, dass Schrein und Flügel ursprünglich nicht zusammengehörten, da die Flügel im 19. Jahrhundert gekürzt worden seien (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2; Dehio Hessen I 2008, S. 702). Rudolph geht noch einen Schritt weiter indem er annimmt, dass sowohl die Altarflügel als auch die Schreinfiguren zu einem späteren Zeitpunkt – alle Einzelteile würden aus dem 16. Jahrhundert stammen – zusammengefügt worden seien (Rudolph 2009, S. 156; Rudolph 2010, S. 10). Kloos, der seine Thesen noch vor der Restaurierung 2003-2005 formulierte, nahm an, dass die deutlich sichtbaren Quer- und Längsschnitte im unteren Drittel der beiden Altarflügel, wie auch die späteren Übermalungen dieser Stellen und das Fehlen eines ursprünglichen Schreinsockels mit dem Namen des Künstlers darauf hinweisen könnten, dass das ursprüngliche Retabel ehemals auseinander genommen und später wieder zusammengesetzt worden sei (Kloos 1968b, S. 45). Zunächst zeugen Altarbeschreibungen von 1781 und 1841 davon, dass das Retabel nicht erst im 19. Jahrhundert zusammengefügt wurde, wie von Reinhold angedeutet, sondern bereits Ende des 18. Jahrhunderts seine heutige Form besaß. So beschrieb Pfarrer Köhler 1781: „[I]m Chor „befinden sich Ein Altar mit schwarzen Tuch behängt, und über demselben ein Behältniß mit zwei Flügel Thüren mit Banden, wornen 3 ziemlich grose überguldete Bildniße aufbewahret werden [...].“ (zitiert bei Rudolph 2009, S. 158f.). 1841 wurde das Retabel in der Großherzoglich Hessischen Zeitung wie folgt beschrieben: „In der Kirche zu Niederweidbach im Kreise Biedenkopf befindet sich ein Altarbild von ausgezeichneter Schönheit. Es besteht aus einem Schrank mit einer zweiflügeligen Thüre. Im Innern befinden sich in 3 gothische Nischen 3 Holzfiguren von 4 Fuß Höhe; die Mittelfigur die Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde; zu ihrer Linken eine Figur im bischöflichen Ornate; zur Rechten eine Figur im Pilgergewand; sämtlich reich vergoldet und aus der besten Zeit der deutschen Bildhauerkunst. – Auf den beiden Thürflügeln befinden sich sowohl außen als innen vortreffliche Gemälde aus der altdeutschen Schule; im Innern links die Adoration de Jesuskundes; rechts die Krönung oder vielleicht die Himmelfahrt der Maria; beide auf Goldgrund gemalt. Außen link der Besuch der Maria bei Elisabeth; rechts wahrscheinlich Zacharias im</p>

Tempel. – Zeichnung und Colorit sind vortrefflich und wenn sich Referent in seinem Urtheil nicht sehr täuschen sollte, so ist das Ganze von großem Werthe und geeignet, jeden Verehrer der altdeutschen Malerschule in Entzückung zur versetzen“ (zitiert bei Rudolph 2009, S. 163f.).

Eine dörfliche Überlieferung ohne Beleg spricht davon, dass die Flügel während der Reformation abgenommen, versteckt und zerschnitten wurden (Rudolph 2009, S. 157); die Restaurierung zeigt jedoch, dass das Zersägen der Flügel erst Ende des 19. Jahrhunderts stattfand (Weller-Plate 2006, S. 5); auf den Flügeln sind die Spuren der Überarbeitung deutlich zu erkennen: hier laufen in einem Abstand von etwa 50cm von der unteren Rahmenkante zwei gekittete Fugen durch Bildtafel und -rahmen, die eindeutig auf ein Zersägen der Flügel an diesen Stellen hinweisen (Weller-Plate 2006, S. 3); die Gründe für das Zersägen sind schwer nachvollziehbar, wahrscheinlich wollte man sie jedoch an die Höhe des Schreins anpassen (Weller-Plate 2006, S. 3); wie in der Sondage innerhalb der Stratigrafie auf dem Flügelrahmen deutlich zu erkennen ist, liegt die Kittung des Schnittes eindeutig über der originalen Fassung des Flügelrahmens und unter der Holzmaserung, die erst im Zuge der Überarbeitung des Altars und der Renovierung des Kircheninnenraumes Ende des 19. Jahrhunderts aufgebracht worden ist: die Renovierung der Kirche 1895 wird deshalb als möglicher Zeitpunkt für die Überarbeitung der Flügel angesehen, da sowohl Altar als auch die Emporen seit dieser Renovierung eine Holzmaserung aufweisen (Weller-Plate 2006, S. 5f.). Warum Tafeln und Rahmen durchtrennt worden sind, ist nicht mehr eindeutig zu klären; wie Versuche zur Rekonstruktion der originalen Größe der Tafel ergeben haben, wurden die Tafeln in ihrer Länge um etwa 1,5cm gekürzt, damit die Flügel vor den Schrein geklappt und der Schrein geschlossen werden konnte (Weller-Plate 2006 S. 6; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2). Die Schnittstellen wurden zum einen sorgfältig ausgewählt, um die damit verbundenen Verschiebungen der Proportionen zu vermeiden, und zum anderen mit einem guten Werkzeug ausgeführt, da keine großen Ausbrüche feststellbar sind (Weller-Plate 2006, S. 6). Wenn nun aber die Tafeln gekürzt wurden, um sie an die Höhe des Schreingehäuses anzupassen, stellt sich die Frage, warum sie gekürzt werden mussten; und weiterführend sind die jetzt am Schrein befestigten Flügel originaler, integraler Bestand des Altares, wie man bislang immer angenommen hatte, oder wurden die Flügel zu einem späteren Zeitpunkt dem Altar zugeordnet und ersetzen vielleicht verloren gegangene Originalflügel? (Weller-Plate 2006, S. 6f.). Ein weiterer Hinweis auf die Veränderungen an den Flügeln und am Schrein findet sich auf den Schreinaußenseiten: hier markieren sich oberhalb der jetzigen Befestigungspunkte der unteren Scharniere Abdrücke von Schreinscharnieren unter der Fassung des 19. Jahrhunderts. Die Abdruckstellen im Holz des Schreins sind mit Holzmaserung

überfasst, und da die Scharniere ebenfalls mit einer Maserung überfasst sind, muss die Änderung des Scharnieranschlags bei der Überarbeitung des Altares Ende des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Ein weiteres Indiz für eine Veränderung der Scharnierbefestigung ist die Art der Befestigung der Scharniere am Schrein: lediglich das obere Scharnier auf der linken Schreinaußenseite zeigt noch die originale Befestigung mit handgeschmiedeten Nägeln, alle anderen sind mittels moderner Schlitzschrauben befestigt (Weller-Plate 2006, S. 7). Restaurator Weller-Plate ist sicher, dass der Altar im 19. Jahrhundert aus mehreren Teilen des 16. Jahrhunderts zusammengestellt wurde (Rudolph 2009, S. 160; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2). Rudolph hält dies jedoch für unwahrscheinlich (keine Akten, Bierlasur des Barock) und geht von einer Zusammenstellung vor 1781 (siehe oben) aus (Rudolph 2009, S. 162f.).

Es ist aber zu überlegen, weshalb die Flügel dadurch gekürzt wurden, dass man etwa 1,5 cm aus der Bildfläche schnitt, wo doch die Bildpartien am oberen und unteren Bildabschluss ausreichend Zentimeter zur Kürzung geboten hätten. Es ist daher auch in Betracht zu ziehen, dass die sogenannten Kürzungen auf Verlust durch Sägearbeiten zurückgehen könnten und nicht auf eine sachgemäße Entfernung einer 1,5 cm langen Partie. Eventuell sollten die Flügel zersägt und in Einzelteilen aufbewahrt werden, wie dies zum Beispiel auch bei Flügeln des Frankfurter Dominikaneraltars bekannt ist, man sich aber in letzter Sekunde doch zur Bewahrung der gesamten Flügel entschloss (AKM). Auch stellt sich die Frage, ob die Heimsuchung und der Tempelgang Mariä die ursprüngliche Außenseite des Retabels bildeten, denn kompositionelle Widersprüche gehen mit einer offensichtlichen Inkompatibilität der ikonographischen Szenen einher. Die Heimsuchung ist eine biblische Szene, die das Aufeinandertreffen der schwangeren Maria und ihrer Schwägerin Elisabeth zeigt. Der Tempelgang Mariä wird in den Apokryphen beschrieben und berichtet aus einer Episode der Kindheit der Gottesmutter. Die Unterschiedlichkeit der Textquellen als auch der Szenenauswahl aus dem Leben Marias wirken rein zufällig und nicht geplant. Des Weiteren besteht kein kompositorischer Einklang der Szenen. Den linken Flügel schmückt die Heimsuchung, die zeitlich gesehen auf Tempelgang Mariä folgt, der aber wiederum in Leserichtung den Abschluss der zwei Szenen bildet. Die Heimsuchungsszene findet im Freien statt, während der Tempelgang den Blick auf das gerahmte Portal des sakralen Baues und sein Inneres freigibt. Auch findet der Treppenaufgang der Tempelszene keine Entsprechung in der Heimsuchungsszene. Ein weiterer Widerspruch scheint die Blickführung in der Tempelgangsszene zu bilden, denn der Blick wird deutlich von links nach rechts geführt, über die Rückenfiguren des Joachim und der kleinen Maria bis zum zentral stehenden Hohepriester. Die Figur der Anna scheint zwar einen Abschluss zu bilden, ist jedoch so am Rücken angeschnitten,

	<p>dass man sie sich auch als überleitende Figur zu einer zweiten Portalszene rechts des Tempelganges vorstellen könnte, zum Beispiel der Verlobung Josefs mit Maria. Solch eine Szene würde auch nicht im Widerspruch zu der Rahmung stehen, wie sie sich auf der Tempelgangsszene findet, da sie vermutlich selbst eine solche besitzen würde. Auch die Heimsuchungsszene scheint auf der rechten Seite beschnitten zu sein, denn Kopftuch und Mantel flattern über den Bildrand hinaus. Die Position des Gemäldes auf der Altarretabelseite links außen scheint aber aufgrund des abschließenden Gebäudes und der Positionierung der Figuren – Elisabeth leicht nach rechts außen und Maria leicht nach links innen gedreht, so dass für den Betrachter ihr Gesicht erkennbar ist – die originale zu sein. Für einen originalen Bestand würden auch die Innenseiten der Flügel sprechen, die ikonographisch vereinbar sind und einen identischen Goldhintergrund aufweisen. Daher muss die Frage, ob die Flügelaußenseiten den originalen Bestand wiedergeben, trotz der dargestellten Widersprüche, zum jetzigen Zeitpunkt offen bleiben (AKM).</p> <p><u>Hinzufügungen:</u> Die Predella und der obere Abschlusskranz gehören nicht zum originalen Bestand und sind Ergänzungen der letzten Überarbeitung in den 1950ern (Weller-Plate 2006, S. 3).</p> <p><u>Verlust:</u> Vermutlich ging der obere Aufbau des Retabels verloren (Dittmann 2001b, S. 53).</p>
Standort(e) in der Kirche	<p>Ursprünglicher Aufstellungsort war gemäß der Forschungsliteratur der Hochaltar im Chor der Kirche. Auf Anordnung von Landgraf Philipp des Großmütigen von Hessen (1504-1567) wurden im Zuge der Reformation alle Bildnisse, Reliquien und sonstige Heiligtümer aus den Kirchen entfernt und vernichtet, der Niederweidbacher Altar soll in dieser Zeit versteckt worden sein (Kloos 1968b, S. 45; Dittmann 2001b, S. 33). „Nach der Reformation“ sei der Altar aus dem Versteck geholt, wieder zusammengesetzt sowie übermalt und in der Kirche aufgestellt worden (Kloos 1968b, S. 45). Unklar ist, ob er hier schon die heute sichtbaren Beschädigungen der Flügeltüren sowie der Verlust des oberen Aufbaus und des Altarsockels erlitt (Dittmann 2001b, S. 53). Hierbei gingen vielleicht auch die Hinweise auf den Künstler und das Entstehungsdatum verloren (Kloos 1968b, S. 46; Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 49).</p> <p>Möglich wäre auch, dass dem Marienaltar durch Philipp dem Großmütigen noch keine Gefahr drohte: die Wallfahrtskirche mit überregionalem Einzugsbereich hatte eine andere Stellung als Bildnisse in Kirchen mit regionalem Einzugsgebiet und unterstand den Solmser Grafen (Dittmann 2001b, S. 53); eine neue Gefahr drohte dem Altar durch Moritz den Gelehrten (gest. 1532), der den Calvinismus einführte und woraufhin der Altar vermutlich wieder versteckt wurde (Dittmann 2001b, S. 54); in den weiteren Wirren des 16. und 17. Jahrhunderts fanden womöglich weitere</p>

	Beschädigungen statt, so dass man den Altar mehrfach aus der Kirche nahm und versteckte (Kloos 1968b, S. 46; Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 49).
Altar und Altarfunktion	Höchstwahrscheinlich ging bereits während der Reformation der Altarsockel des Hochaltars verloren. Ob er wie der Altarsschrein aus Holz oder doch aus Stein gefertigt wurde, kann heute nicht mehr beantwortet werden (Dittmann 2001b, S. 55). Als 1752 die erste Orgel in die Kirche eingebaut wurde, wurde der gesamte Chorraum verändert. Unter anderem musste der Hochaltar neu gestaltet werden, so dass Platz für die Orgel geschaffen werden konnte (Rudolph 2009, S. 100). 1953 bis 1955 wurde der Chorraum erneut umgestaltet und erhielt sein heutiges Aussehen (Rudolph 2009, S. 103f.). Im Rahmen der Umbauarbeiten wurde ein Modell gefertigt, das heute noch existiert (freundliche Auskunft von Pfarrer Frank Rudolph, Niederweidbach).
Datierung	Zwischen 1510 und 1520 (Dehio Hessen 1966, S. 635; Weller-Plate 2006, S. 2; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); zwischen 1515 und 1520 (Schulze 1992, S. 73); um 1520 (Pfeiffer 1954, S. 129; Wagner 1981, S. 1; Groos 1998, S. 1; Schwarz 2002, S. 77; Dehio Hessen I 2008, S. 702); gegen 1520 aufgrund der Renaissance-Architekturen (Münzenberger 1885-1890, S. 166); Schrein um 1530¹ (Rudolph 2009, S. 150; Rudolph 2010, S. 10) und Tafeln zwischen 1516 und 1518² (Rudolph 2009, S. 141; Rudolph 2010, S. 10); 1. Drittel des 16. Jahrhunderts (Dittmann 1990, S. 15; Dittmann 2001b, S. 34); spätgotisch (Dittmann 1990, S. 15; Dittmann 2001b, S. 33; Schwarz 2002, S. 77). <u>Datierungsvorgehen:</u> Pfeiffer nimmt die Datierung um 1520 aufgrund von Dörings benutzten Vorbildern vor, siehe Genauerer bei „Rezeption/Einflüsse“ (VB). Die späteste Vorlage ist ein Holzschnitt Altdorfers aus der Zeit um 1516, der Döring für den Tempelgang als Vorlage gedient hat, demnach muss der Altar nach 1516 entstanden sein; Vergleiche mit Bildnissen des Grafen Philipp zu Solms lassen eine noch genauere Datierung zu, da er gegen 1520 einen Bart trägt und vorher auf Porträts eindeutig bartlos zu sehen ist (Pfeiffer 1954, S. 129); dieser Annahme folgen weitere Autoren (Dittmann 1990, S. 28; Dittmann 2001b, S. 49-52). Hierbei sollte allerdings bedacht werden, dass Stiche nachweislich auch noch Jahre nach ihrem Erscheinen rezipiert wurden (AKM).
Größe	<u>Gesamtmaße des aufgeklappten Altares ohne Predella und Abschlusskranz:</u> 202 x 389 x 42 cm (H x B x T) <u>Schrein:</u> 202 x 191 x 42 cm (H x B x T)

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

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

	<p><u>Schrein mit Predella und Abschlusskranz:</u> 260 x 199 42 cm (H x B x T)</p> <p><u>Hl. Jakobus:</u> 138 x 42 x 25 cm (H x B x T)</p> <p><u>Hl. Nikolaus:</u> 155 x 55 x 25 cm (H x B x T)</p> <p><u>Maria mit Christuskind:</u> 138 x 46 x 25 cm (H x B x T)</p> <p><u>Linker Flügel mit Rahmen:</u> 202 x 95 x 4,5 cm (H x B x T)</p> <p><u>Rechter Flügel mit Rahmen:</u> 202 x 94 x 4,5 cm (H x B x T)</p> <p><u>Predella:</u> 39 x 199 x 52 cm (H x B x T)</p> <p>(Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2).</p>
Material / Technik	<p><u>Material:</u> Tragende Teile: Eichenholz Schreintrückseite: Nadelholz Skulpturen: Lindenholz (Weller-Plate 2006, S. 3; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Konstruktion und Technologie des Schreins:</u> „Der Schrein ist ein querechteckiger Kasten. Die tragenden Teile bestehen aus 3cm dicken Eichenbohlen. Die Rückwand besteht aus Nadelholzbohlen. Die Eckverbindungen sind als schwalbenschwanzförmiger Zinkenstoß ausgeführt. An der Frontseite auf Gehrung geschnitten. Die Vorderseite ist mit Hohlkehlen und Halbrundstab verziert. Der Schrein wird jetzt durch dünne, profilierte Pfeiler in drei Nischen geteilt. Diese stehen auf geschnitzten Basen, die lediglich lose im Schrein montiert sind, weil sie, wie erwähnt, nicht Erstbestand sind. Oben enden die Pfeiler in Scheidbögen, welche die Verbindung zur Schreintrückwand herstellen. Die Scheidbögen sitzen auf kleinen vergoldeten Diensten. Inwändig ist der Schrein mit 3 Baldachinen versehen in Form von gotischen Kreuzrippengewölben mit zentralen Schlusssteinen. Nach vorne schließen die Baldachine mit Blendmaßwerk ab. Im Schrein stehen drei Konsolen unterschiedlicher Höhe. Die seitlichen sind mit geschnitztem Schleierwerk versehen. Sie sind nicht Erstbestand des Altares. Auf den schreinermäßigen Aufbau, folgte der Auftrag eines Kreidegrundes von ca. 1mm Stärke, der anschließend glatt geschliffen wurde. Im oberen Schreininnenbereich, wurde dann auf schwarzer Untermauerung Azurit aufgetragen und darauf goldene, geprägte Papiersternchen appliziert. Die untere Hälfte der Schreininnenflächen ist mit Pressbrotsegmenten beklebt, deren oberer Rand von einer Borte in Schachbrettmuster in Gold und Silber gehalten, gesäumt ist. Die Prägmasse des Pressbrotsegmentes ist ockerfarben. Der untere Abschluss der Wandteppiche besteht aus gemalten Fransen im Rapport</p>

weiß/grün. Der Pressbrokat ist in Silber angelegt und mit Goldlack überzogen. Das Brokatmuster ist, vom Betrachter aus gesehen, auf der linken Seite mit grünem Lüster und auf der rechten Seite mit rotem Lüster versehen. Vor dem Applizieren des Pressbrokates wurde die vorgesehene Komposition in Rottönen auf die mit Kreidegrund vorbereiteten Flächen aufgemalt. Denkbar wäre auch, dass zunächst vorgesehen war, die genannten Flächen lediglich mit floralem Muster zu bemalen. Glanzvergoldungen, auf rotem Poliment, finden sich am Blendwerk, den Konsolen und Basen. Die Rippen der Kreuzradgewölbe sind versilbert und mit Goldlack überzogen. Gold und Azurit sind am Schrein dominant vertreten.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)

Maltechnischer Aufbau der Skulpturen:

Die Skulpturen wurden mit eng anliegender Leinwand überspannt und anschließend bemalt (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34); der ca. 0,5 bis 1 mm dicke Kreidegrund liegt direkt auf dem hölzernen Träger auf; die Schichtstärke hängt von der Feinteiligkeit der Schnitzerei ab und ist glatt geschliffen sowie an feinen Rillen, Gewandfransen und -borten scharfkantig geschnitten; das Brokatmuster in den vergoldeten Hintergründen der Flügel ist sorgfältig eingeritzt, die Zwischenräume sind gewuggelt; die Pressbrokate der Untergewänder sind feinteilig; die Plinthen der Skulpturen sind grob gewuggelt; die Metallauflagen liegen auf rotem Poliment: sind in Glanzvergoldungen und -versilberungen ausgeführt; die Skulpturen sind partiell mit farbigen Lüstern überzogen; die Malereien sind in Temperatechnik mit Harzlasuren ausgeführt (Weller-Plate 2006, S. 3); die Gewänder der drei Heiligen erhielten einen dünnen Goldüberzug, der sie vor dem dunkelblauen Sternenhimmel an der inneren Rückwand des Schreins hell erstrahlen lässt (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34).

Konstruktion und Technologie der Skulptur der Maria:

„Die Skulptur ist, einschließlich der Plinthe, aus einem Werkblock geschnitten und rückseitig ausgehöhlt. Zwischen Träger und Grundierung befinden sich keine Leinwandstücke, zur Überbrückung von Rissen und Ästen. Nach Vollendung der Schnitzarbeit wurde ein ca. 1mm dicker Kreidegrund aufgetragen. Im Bereich des Haares und der geschnitzten Gewandborte ist dieser dünner. Bei der Fassung wurde sowohl Silber, wie auch Gold verwendet. Das Untergewand ist goldener Pressbrokat mit roter Malerei. Die Ärmelbündchen sind in Glanzgold. Das Muster des Pressbrokates ist aufgrund der starken Zerstörung nicht mehr nachvollziehbar. Es ist jedoch anzunehmen, dass alle Brokate des Altares Granatapfelmuster hatten. Ihr Mieder ist in Polimentsilber mit goldener Borte. Den Miederausschnitt bedeckt eine hoch geschlossene Bluse in Glanzgold und Glanzsilber mit goldenem Stehkragen. Ihr üppig gefältelter Mantel ist Glanzgold, auf rotem Poliment, mit einer breiten, feinteilig geschnitzten Borte

die floral gemustert ist. Sie ist glanzversilbert mit roter Lüsterung. Die Innenseite des Mantels ist in Azurit auf schwarzer Untermalung. Kleid und Mantel werden von einem schwarzen Gürtel mit goldener Punktverzierung in Öltechnik, gehalten. Ihr Haar ist Leimsilber mit rotbraunem Lüster. Die Krone ist in Polimentvergoldung und innenseitig rot ausgelegt. Ihre Schuhe sind schwarz. Das Haar des Christuskindes ist Leimsilber, mit brauner Lasur. Die Inkarnate sind äußerst feinteilig ausgeführt. Der Mond ist Polimentgold das Mondgesicht Polimentsilber. Die Plinthe ist einschichtig grün.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)

Konstruktion und Technologie der Skulptur des Hl. Jakobus:

„Die Skulptur besteht aus einem großen Werkblock und mehreren kleinen Anstückungen. An der linken Seite eine, die von der Kopfbedeckung über die linke Schulter bis zum Ellbogen reicht. Eine weitere Anstückung am Hinterkopf und an der Gewandfalte neben seiner rechten Hand. Die Anstückungen sind mit Dübeln am Hauptblock befestigt. Die rechte Hand ist separat geschnitzt und mittels Dübel befestigt. Die Plinthe ist angeschnitzt. Die Skulptur ist rückseitig ebenfalls ausgehöhlt. Die Ausführung der Fassung entspricht der Qualität der Madonna. Jakobus trägt ein Untergewand in versilbertem Pressbrokat, mit Goldlack und schwarzer Musterung. Sein üppig gebauschtes Obergewand ist in Glanzgold auf rotem Poliment. Die Innenseite ist glanzversilbert mit grüner Lüsterung. Haar und Bart sind einschichtig schwarz. Sein Hut ist schwarz, die Muschel darauf Glanzsilber. Seine Umhängetasche ist tiefbraun. Das Inkarnat ist feinteilig gestaltet. Sein Rosenkranz ist schwarz. Die Plinthe ist einschichtig grün“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).

Konstruktion und Technologie der Skulptur des Hl. Nikolaus:

„Die Skulptur besteht aus einem großen Werkblock einschließlich Plinthe. Hinten die linke Hand ist separat geschnitzt und eingedübelt. Der Kreidegrundauftrag entspricht dem der anderen Skulpturen. Das Untergewand, die Alba, ist weiß, mit ihrem üblichen Besatzstück in Brokatmusterung. Die darüber befindliche Dalmatika ist Pressbrokat in Silber mit grün gemalter Musterung, und mit in rot und blau gefassten Fransen im Wechsel. Sein Mantel ist wieder Glanzgold auf rotem Poliment. Der untere Fransensaum ist im Wechsel, rot, grün und blau. Die Innenseite des Mantels ist Polimentgold mit rotem Lüster. Die umlaufende, geschnitzte Mantelborte, ist in Glanzsilber und die Tiefen in Azurit ausgelegt. Sein Mantel wird von einer Schließe in Leimgold, mit mehrfarbigen, ornamentalen Lüsterungen zusammen gehalten. Das Haar ist einschichtig braun. Die darauf sitzende Mitra ist sowohl schnitzerisch, wie auch fassmalerisch sehr fein und differenziert gefasst, gestaltet. Glanzgold, Glanzsilber, Edelsteine. Innen ist sie wie die Krone der Madonna, rot ausgelegt. Seine Handschuhe sind nicht weiß, sondern in hellem Blau. Die drei Kugeln auf dem schwarzen Buch in seiner rechten Hand, sind wieder Glanzgold auf rotem Poliment. Sein Bischofsstab ist an der

Krümme mit Glanzgold und am Stab selbst mit Glanzsilber versehen. Die Plinthe wieder einschichtig grün“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.).

Konstruktion und Technologie der Flügel:

„Das verwendete Holz ist Eiche. Die Tafeln bestehen aus je zwei Brettern. Ob diese verdübelt sind, konnte nicht festgestellt werden. Sie sind auch nicht mit Leinwand überklebt. Die Tafeln laufen in Nutrahmen. Die Rahmen sind originaler Bestand. Die Rahmen bestehen aus ca. 6cm breiten und 4,5cm dicken, profilierten Rahmenleisten. Sie sind geschlitz und gezapft. Auf den Innenseiten sind diese mit Hohlkehle, Halbrundstab und angedeutetem Viertelstab verziert. Die Rückseiten haben lediglich Hohlkehle und Halbrundstab. Nach erfolgter Fertigstellung der Flügel durch den Tafelmacher, wurde ein Kreidegrund, ohne Leinwandzwischenlage, aufgetragen. Seine Stärke beträgt zwischen 0,5 und 1mm. Wobei die obere Hälfte einen dickeren Kreidegrund aufweist, da hier nachfolgend Brokatmuster eingeritzt wurden. Dies gilt jedoch nur für die Festtagsseiten. Die Rückseiten, oder Werktagsseiten haben keine Metallauflagen und der Kreidegrund ist hier etwas dünner. Alle Metallauflagen liegen auf rotem Poliment. Die goldenen Hintergründe der Tafeln sind mit einem sorgfältig und kleinteilig gearbeiteten Granatapfelmuster versehen. Durch die Art der Bearbeitung weist das Brokatmuster auffällige Matt/Glanzeffekte auf. Bei der Marienhimmelfahrt sind die Nimben von Christus, Maria und Gottvater ausgespart. Diese sind glatt vergoldet und schwarz konturiert. Ihre Binnenfarbe zeigt in schwarz gemalte Kronen mit aufgemalten roten Mustern. Gleiches gilt für die darüber schwebende Taube. Die Metallauflagen innerhalb der Malerei, zur Darstellung von Brokatstoffen und Nimben, sind in Leimtechnik ausgeführt. Die gemalte Musterung der Brokate folgt dem vorgegebenen Faltenverlauf. Die Muster sind sowohl in Grün, wie in Rot ausgeführt. Die Schatten sind in Braunlasuren lasierend aufgetragen. Die Malerei ist in Temperatechnik ausgeführt. Darüber liegen Harzlasuren. Die Pigmente weisen keine Besonderheiten auf. Die Darstellungen der Flügelinnenseiten haben keine Staffage, sondern als Hintergrundkomposition lediglich die gravierten Goldgründe. Während die Darstellungen der Rückseiten Landschaften als Staffage aufweisen. Die Malerei der Rückseiten ist farblich weniger aufwendig gestaltet, als die der Vorderseiten.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); mit den wesentlich helleren Farben und einem strahlendem Hintergrund aus echtem Plattgold, wirken die Innenflügel wie eine Lichtquelle (Kloss 1968a, S. 40f.; Dittmann 1990, S. 24; Schulze 1992, S. 83; Dittmann 2001b, S. 38); besonders deutlich tritt die unterschiedliche Farbgebung zwischen den dunkel gestalteten Bildnissen der Außenseiten bei geschlossenem Altar und den hell strahlenden Gemälden der Innenseiten bei geöffnetem Altar hervor (Dittmann 1990, S. 20); bei den Gemälden wurden neben Erdfarben auch in Mörsern zu Pulver zerstoßene Edelsteine als Farbmaterial verwendet, mit

	welcher Art von Bindemitteln das Pulver vermischt wurde, ist bis heute geheim (Kloos 1968a, S. 39; Dittmann 1990, S. 20; Dittmann 2001b, S. 40); die Personen der Außenflügel sind in schlichte Alltagskleidung gekleidet, während sich die des geöffneten Altares in kostbaren Feiertagsgewänden präsentieren (Dittmann 1990, S. 20).
Ikonomie (* ³)	<p><u>Flügelaußenseite, links:</u> Mariä Heimsuchung</p> <p><u>Flügelaußenseite, rechts:</u> Mariä Tempelgang</p> <p><u>Flügelinnenseite, links:</u> Heilige Sippe</p> <p><u>Mittelschrein, v.l.n.r.:</u> Heiliger Jakobus d. Ä., Maria mit dem Jesuskind, Heiliger Nikolaus von Myra</p> <p><u>Flügelinnenseite, rechts:</u> Mariä Himmelfahrt und Krönung durch die heilige Dreifaltigkeit</p>
Künstler	<p><u>Flügel:</u> Um die Wende des 19. Jahrhunderts glaubte man noch, in den gut erhaltenen Gemälden und Holzplastiken Originalkunstwerke Dürers, Cranachs und Riemenschneiders vor sich zu haben (Kloos 1968a, S. 39). Die moderne Forschung konnte nachweisen, dass Hans Döring³ der Maler der Flügel (Dehio Hessen 1966, S. 635) und der Fassung der Skulpturen ist (Kloos 1968a, S. 39; Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 20; Dittmann 2001b, S. 40; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1). Rudolph hält es aber für unwahrscheinlich, dass Döring die Figuren fasste (Rudolph 2009, S. 9, 138-141; Rudolph 2010, S. 10). Ausschließlich Weller-Plate bezeichnet den Meister der Flügel und der Skulpturen als nicht gesichert (Weller-Plate 2006, S. 2).</p> <p>Döring war thüringischer Herkunft und hieß ursprünglich Hans Ritter (Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 20; Dittmann 2001b, S. 40). Erst nach seinem Umzug nach Oberhessen, wo er an verschiedenen Stammsitzen der Solmser Grafen in Dillenburg und schließlich auch als Schultheiß in Wetzlar lebte, nahm der „Döringer“ seinen späteren, sich auf die Heimat beziehenden Namen an (Dittmann 1990, S. 20). Er wird in den noch heute erhaltenen Wetzlarer Urkunden als „Hans Ritter genannt Döring“ bezeichnet (Dittmann 1990, S. 22).</p> <p>Döring hatte sein handwerkliches Können und Kunstschaffen in Wittenberg in einer von Lucas Cranach gegründeten Künstlerschaft erlernt (Kloos 1968a, S. 39; Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 42), dürfte seit etwa</p>

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

1511 für einige Jahre der Werkstatt Cranachs angehört haben, dem war vermutlich eine zeitweilige Tätigkeit als Gehilfe Albrecht Dürers in Nürnberg vorangegangen (Schulze 1992, S. 73). Er lernte in Wittenberg auch den im hessischen Lich residierenden Grafen Philipp zu Solms kennen, welcher zwischen 1506 und 1514 zu einem mehrjährigen Aufenthalt am Hofe seines sächsischen Freundes, Friedrich des Weisen, weilte (Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 42). Mit dem Sohn des Grafen Philipp, Reinhard zu Solms, verband Döring eine lange Freundschaft, weshalb der Maler ihnen vermutlich 1514 in die hessische Heimat folgte (Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 22; Schulze 1992, S. 84; Dittmann 2001b, S. 42). Ab 1518 ist Döring in Wetzlar nachweisbar und erhielt von 1533-1560 vom Grafen das angesehenere und fest besoldete Amt des Schultheißen zu Wetzlar und wurde so mit der Verwaltung des umfangreichen Propsteibesitzes betraut (Kloos 1968a, S. 39; Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 22; Schulze 1992, S. 85; Dittmann 2001b, S. 42). Döring stand jedoch im Dienste der Grafen zu Solms-Lich und zu Nassau-Dillenburg und war einer der ersten Hofmaler Hessens (Wagner 1981, S. 1), weshalb Wagner eine Werkstatt in Wetzlar vermutet (Wagner 1981, S. 2). Über das Wirken von Döring ist nur wenig bekannt: viele seiner Werke wurden in den Wirren des 16. Jahrhunderts und bei der völligen Zerstörung des Dillenburger Schlosses durch die Franzosen 1760 vernichtet (Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 42). Döring war hauptsächlich Porträtmaler, malte vor allem Angehörige des Solmser Grafenhauses. Er erlangte jedoch als Militärhistoriker Berühmtheit, indem er zahlreiche Bücher illustrierte (Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 42). Auch schuf er wenige Altar- und Heiligenbilder, welche an der Schwelle zwischen schwärmerischer Spätgotik und aufklärerischer Renaissance stehen, denn im Umfeld des reformatorischen Friedrich von Sachsen aufgewachsenen Döring würde die innere, schaffensfördernde Überzeugung fehlen (Dittmann 1990, S. 22). Döring muss den Urkunden zufolge um 1568 gestorben sein (Kloos 1968a, S. 39).

In der zweiten Reihe der vierte Mann von links stelle Hans Döring selbst dar (Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 48f.; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 135). Die Augen- und Kopfstellung sei typisch für ein Selbstbildnis und auch die einfache Kleidung spreche für einen bürgerlichen Maler (Pfeiffer 1954, S. 129). Es könnte jedoch auch der junge Landgraf Philipp der Großmütige sein, dessen fürstliche Kleidung durch Übermalungen verlorengegangen (Glöckner 1953, S. 88).

Skulpturen:

Oftmals wird der Künstler der Skulpturen als unbekannt bezeichnet (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34; Rudolph 2010, S. 10), wobei in der Forschungsliteratur aktuell die

	<p>These überwiegt, dass die Holzplastiken aus der Werkstatt von Hans Backoffen⁴ in Mainz stammen (Dittmann 2001b, S. 34; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 151; Rudolph 2010, S. 10) und dort von einem oder mehreren verschiedenen Schülern Tilmann Riemenschneiders angefertigt wurden (Kloos 1968a, S. 39; Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34). Die unterschiedlichen Ausführungen der Gesichter legen laut Dittmann allerdings den Schluss nahe, dass möglicherweise nicht alle drei Holzplastiken von der gleichen Künstlerhand stammen (Dittmann 2001b, S. 36). Eine genaue Betrachtung der Gesichter und auch der Gewänder zeigt jedoch zahlreiche Gemeinsamkeiten der Skulpturen auf. Die Charaktergesichter besitzen alle dieselben schmalen, geraden Nasenrücken und das kleine, runde, zurückgenommene Kinn. Auch sind Haar- und Barttracht identisch gestaltet. Des Weiteren finden sich bei den sehr plastischen Gewändern der Skulpturen identische Gewandborten (AKM).</p>
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p><u>Gesamt:</u> Der Marienaltar weist einen mainzischen und thüringischen Einfluss auf (Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31).</p> <p><u>Malerei:</u> Döring besaß eine außerordentlich breit gefächerte künstlerische und handwerkliche Begabung, die vor allem in seinen Gemälden sowie in den teilweise kolorierten Holzschnitten ihren Ausdruck findet (Dittmann 2001b, S. 50). Er orientierte sich beim Marienaltar an grafischen Werken anderer Künstler, wie Albrecht Dürer (Dehio Hessen 1966, S. 636), Albrecht Altdorfer oder Lucas Cranach d. Ä., des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts (Pfeiffer 1954, S. 128; Schulze 1992, S. 83; Dittmann 2001b, S. 50; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 130; Rudolph 2010, S. 9). Dabei übernahm er die Vorlagen meist unverändert oder griff einzelne Teilaspekte heraus und fügte sie zu einer neuen Komposition zusammen (Dittmann 2001b, S. 50). Die Landschaft in der Heimsuchungsszene ist „nach Art der Donauschule“ ausgeführt (Schulze 1992, S. 82).</p> <p><u>Skulpturen:</u> Eine Vielzahl stilistischer Besonderheiten lässt deutliche Einflüsse der Schule Tilmann Riemenschneiders erkennen: zahlreiche Einflüsse wie das zarte, vollendete Kinn der Maria und der charakteristische M-förmige Faltenwurf ihres Kleides (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34; Rudolph 2009, S. 150f.; Rudolph 2010, S. 10). Auch eine süddeutsche Herkunft des ausführenden Künstlers wird aufgrund der Falten nicht ausgeschlossen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung</p>

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

	2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 151; Rudolph 2010, S. 10).
Stifter / Auftraggeber	<p>Die Darstellung der heiligen Sippe ist von den Stiftern des Retabels umgeben. Über die Identifikation wurde ein ausführlicher Diskurs in der Forschungsliteratur geführt:</p> <p><u>1. Reihe 2. v.l.:</u> Graf Philipp zu Solms (1483-1544) (Glöckner 1953, S. 87; Pfeiffer 1954, S. 128; Kloos 1968a, S. 44; Wagner 1981, S. 1; Dittmann 1990, S. 18, 25; Weller-Plate 2006, S. 2; Rudolph 2009, S. 141), denn Niederweidbach gehörte damals zu seinem Herrschaftsbereich (Dittmann 1990, S. 18).</p> <p><u>1. Reihe 4. v.l.:</u> Mitglied des Solmser oder des Hanauer Grafenhauses (Kloos 1968a, S. 44; Rudolph 2009, S. 135); wird durch seine Kleidung als Zeitgenosse des Solmser Grafen ausgewiesen (Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 48f.).</p> <p><u>2. Reihe 1. v.l.:</u> Früher als Landgraf Hermann IV. von Hessen identifiziert (Glöckner 1953, S. 87); dies ist jedoch unwahrscheinlich, da er zur Entstehungszeit des Altars bereits verstorben war und Niederweidbach nicht zu seinem Herrschaftsbereich gehörte (Dittmann 1990, S. 25; Dittmann 2001b, S. 48). Daher vermutlich der Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau oder ein anderer Kurfürst (Kloos 1968a, S. 44; Rudolph 2009, S. 135), die äußerlichen Ähnlichkeiten haben sich jedoch als nicht stichhaltig erwiesen (Dittmann 1990, S. 25; Dittmann 2001b, S. 48). Vermutet wird unter anderem auch der Kurfürst und Erzbischof Albrecht von Mainz, der ein bekannter Marienverehrer und ein Freund sowie Vertrauter des Solmser Grafen war (Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 24f.; Dittmann 2001b, S. 48f.). Untersuchungen von Stefan Heinz legen jedoch nahe, dass hier eindeutig Richard von Greiffenklau im Porträt abgebildet ist und er auch (Teil)stifter des Altarretabels war (http://f-rudolph.info/kirchengeschichte/neues-zur-marienkirche/index.html, eingesehen am 20.11.2013. Die Untersuchungsergebnisse von Stefan Heinz stehen kurz vor der Veröffentlichung. Freundlicher Hinweis von Pfarrer Frank Rudolph, Niederweidbach).</p> <p><u>2. Reihe 4. v.l.:</u> Möglicherweise der junge Landgraf Philipp der Großmütige, dessen fürstliche Kleidung durch Übermalungen verlorenging (Glöckner 1953, S. 88).</p> <p><u>3. Reihe links:</u> Glöckner sieht in dieser Gestalt Gräfin Adriana Hanau-Münzenberg, die Gemahlin Philipps zu Solms (Glöckner 1953, S. 87; Rudolph 2009, S. 138). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wäre es aber undenkbar, dass sich eine Gräfin von einem bürgerlichen Maler mit dem Kind an der Brust hätte malen lassen bzw. noch undenkbarer ist es, dass Döring um die Gräfin Adriana zu porträtieren, einen Kupferstich Dürers kopiert hätte (Pfeiffer 1954,</p>

	<p>S. 128).</p> <p><u>3. Reihe rechts:</u> Glöckner identifiziert die ältere Dame als hanauische Großmutter (Glöckner 1953, S. 87; Rudolph 2009, S. 138), was später von der Forschungsliteratur abgelehnt wurde (siehe Ikonographie).</p> <p>Überprüft werden sollte auch die Möglichkeit, dass die Medaillons in den oberen Ecken des rechten Außenflügels Porträts möglicher Stifter zeigen, eventuell sogar zeitgenössische Münzbildnisse (AKM).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	
Inschriften	<p><u>Hebräische Inschrift, Mariä Tempelgang:</u> Kopfbedeckung des rechts stehenden Juden: [.]שן (AKM)</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	<p>Neben der romanischen quadratischen Sakramentsnische existiert noch eine zweite spätgotische, der ein Sakramentshaus vorgeblendet ist. Im Giebel des reliefierten Hauses sind Passionswerkzeuge und -hinweise zu sehen: die Peitsche, die Nägel, die Dornenkrone, der Pranger, die Würfel und der Rock Christi. Heinz vermutet, dass der Rock den heiligen Rock in Trier darstelle. Da die Reliquie erst 1512 (wieder)entdeckt wurde und der Kult 1513 einsetzte, bedeutet dies für das Sakramentshaus, dass es im Zusammenhang mit dem Kirchenumbau errichtet wurde und somit zeitgleich oder kurz nach dem Altarretabel zu datieren ist (http://f-rudolph.info/kirchengeschichte/neues-zur-marienkirche/index.html, eingesehen am 20.11.2013). Die Untersuchungsergebnisse von Stefan Heinz stehen kurz vor der Veröffentlichung. Freundlicher Hinweis von Pfarrer Frank Rudolph, Niederweidbach).</p>
Bezug zu anderen Objekten	<p><u>Himmelfahrt:</u> Vorlage: Albrecht Dürer, Mariä Himmelfahrt, 1510, Holzschnitt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. ADürer AB 3.136H) (Bildindex, Bilddatei-Nr. hauma-duerer-ab3-h0136) (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 50). Döring hielt sich eng an die Vorlage, wie die seitenverkehrte Darstellung von Gott-Vater und Gott-Sohn zeigt (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 50). Nach Schulze orientiert sich Döring jedoch eher an Dürers erster Visualisierung des Mittelbild des Heller-Altars von 1508/09 (zerstört) (Bildindex, Aufnahme-Nr. der Kopie durch Jobst Harrich 1.003.802) (Schulze 1992, S. 73). Die kompositorischen und motivischen Ähnlichkeiten hierbei sind offensichtlich, allerdings sind auf der Niederweidbacher Himmelfahrt die Apostel enger und hinter dem Grab positioniert und auch Gegenstände, wie z.B. das Weihrauchfass sind nicht wiedergegeben (AKM).</p>

Heilige Sippe:

Vorbild für Maria Kleophas: Lucas Cranach d. Ä., Darstellung der Heiligen Anna in der Heiligen Sippe des Torgauer Altars, 1509 (Städel-Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1398) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 84.114) (Schulze 1992, S. 83; Dittmann 2001b, S. 52); zuzustimmen bezüglich der Haltung des Kindes auf Maria Salomes Schoß, abzulehnen in Bezug auf Haltung, Kleidung und Faltenstil der Maria Salome selbst (AKM); Albrecht Dürer, Marienbildnis aus der Anbetung der Könige, 1511, Holzschnitt (München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv.-Nr. Rar. 49) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 100.816) (Pfeiffer 1954, S. 128; Dittmann 1990, S. 28); hier starke Übereinstimmungen bei Haltung, Mimik, Gewand und Faltenwurf der Muttergottes, ebenso bei Haltung und Gestik des Christuskindes (AKM).

Vorbild für Maria Salome: Albrecht Dürer, Maria mit Kind, 1503, Kupferstich (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. ADürer AB 3.60) (Bildindex, Bilddatei-Nr. hauma-duerer-ab3-0060): hier wurde die Maria mit Kind ins Malerische übertragen und so zur Maria Salome umgeformt (Pfeiffer 1954, S. 128; Dittmann 1990, S. 28; Schulze 1992, S. 83; Dittmann 2001b, S. 50). Abwandlungen treten beim Faltenwurf bei der unteren Partie des Kleides auf (AKM).

In welchem starkem Maße Räumliches bei der Niederweidbacher Tafel der heiligen Sippe eliminiert wurde, veranschaulicht der Vergleich mit dem bewusst weiträumig angelegten Artelshofener Sippenaltar (Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 400a-e) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 110.583) von 1514 des zur älteren Generation der Dürerschule gehörenden Wolf Taut, welche beide Albrecht Dürer als Vorbild haben. Bei beiden Altären ist die Einbeziehung von zeitgenössischen Porträts typisch, wie das des möglichen Stifters Graf Philipp zu Solms (Schulze 1992, S. 83).

Tempelgang:

Vorbild: Albrecht Altdorfer, Tempelgang, 1516 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. AAltdorfer WB 3.6H) (Bildindex, Bilddatei-Nr. hauma-altorfer-ab3-h0003): Die Rückenfiguren des Joachim scheinen nahezu identisch, große Ähnlichkeiten auch bei der Gestalt der kleinen Maria (AKM); Ähnlichkeiten in der Zusammenstellung und Ausführung des Gemäldes (Dittmann 1990, S. 22, 28; Dittmann 2001b, S. 52), die unterschiedlichen Raumauffassungen vereinen sich hier und es wurde der Versuch unternommen, die nach wie vor starke Aufsicht durch Treppenstufen zu überbrücken und außerdem als mantegneskes Element eine Rückenfigur einzuführen; siehe hierzu auch Albrecht Altdorfer, Verkündigung, 1513, Holzschnitt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. AAltdorfer WB 3.7H) (Bildindex, Bilddatei-Nr. hauma-altorfer-wb3-h0007):

	<p>die Rückenfigur des Engels kommt der des Joachim in Niederweidbach sehr nahe (Schulze 1992, S. 82), allerdings ist der Engel von vorne zu sehen (AKM).</p> <p><u>Heimsuchung:</u> Vorlage: Albrecht Dürer, Heimsuchung, 1502-1505, Holzschnitt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. ADürer WB 3.141H) (Bildindex, Bilddatei-Nr. hauma-duerer-wb3-h0141) (Dittmann 1990, S. 22, 28; Schulze 1992, S. 82; Dittmann 2001b, S. 43; 52). Lediglich das Gebäude, aus dem Zacharias heraustritt, erscheint in Niederweidbach etwas differenzierter, während aber der Hintergrund durch eine völlig andere, einfachere Landschaft ersetzt wird (Dittmann 1990, S. 24). Während dem ersten Teil von Dittmanns These zuzustimmen ist, ist der zweite Teil zu korrigieren. Auf der Niederweidbacher Heimsuchung werden sowohl die bewaldeten Berge, die Burg als auch die zwei den Horizont abschließenden Gebirgsreihen wiedergegeben. Zudem wird der Nadelbaum hinter Maria dem Stich entnommen, allerdings wird er, da er in Niederweidbach den Bildabschluss bildet, höher und mächtiger dargestellt (AKM).</p> <p><u>Schrein:</u> Es bestehen große Ähnlichkeiten mit dem Altarretabel in der evangelischen Kirche in Hamm, entstanden um 1500 (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmlac8851_07 bis 10). Im Frontsockel der zwei männlichen Heiligen ist im Niederweidbacher Altar das Gesicht eines wilden Mannes zu sehen, von dessen Haupt sich schlängelnde Zweige in die Breite entfalten. Dasselbe Motiv findet sich in den unter den Schreinfächern eingelassenen rechteckigen Fächern des Hammer Retabels, wobei die Zweige hier vom Kinn des wilden Mannes ausgehen. Auch das abschließende Maßwerk der Schreinnischen der beiden Retabel weist große Ähnlichkeiten auf. Beide Male erstrecken sich aus den Ecken Äste, die sich in der Nischenmitte treffen, verknoten und nach oben auslaufen. An den Ästen entlang winden sich goldene Blättzweige. Die Qualität der Ausführung ist jedoch beim Niederweidbacher Altar höher als beim Hammer Retabel, so dass hier zu untersuchen wären, ob es sich beim Niederweidbacher Altar um die qualitätsvolle Arbeit eines Meisters und beim Hammer Retabel um ein Werkstattstück handelt, denn die Skulpturen weisen durchaus große stilistische Unterschiede auf (AKM).</p>
Provenienz	
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p><u>Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts:</u> Ende des 18. Jahrhunderts wurden dem Altar durch französische Truppen Schäden zugefügt: hierbei wurde der Edelsteinschmuck der Heiligen Maria und an der Mitra des Heiligen Nikolaus in Mitleidenschaft gezogen (Dittmann 2001b, S. 56); Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts wollte Berlin den Altarschrein als Dauerleihgabe in die Sammlung Preußischen Kulturbesitzes einbringen und auch die Kölner Domverwaltung wollte den Altar in</p>

	ihre Sammlung integrieren (Kloos 1968b, S. 46; Dittmann 2001b, S. 56); weitere erfolglose Anfragen folgten, doch man war sich in Niederweidbach über den großen Wert des Altarschreins bewusst und veräußerte ihn nicht (Dittmann 2001b, S. 56).
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p><u>Beschädigungen mit unbestimmten Zeitpunkt:</u> Die aufgemalten Wandteppich-Imitation auf den seitlichen Innenwänden haben möglicherweise einmal größere Beschädigungen erlitten (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 34); Ende des 19. Jahrhunderts war der Altar „verstümmelt“ und einige beschädigte Stellen wurden von einem „Dilettanten in rohester Weise ergänzt“ (Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 344).</p> <p><u>19. Jahrhundert:</u> Alte, unebene Kittungen, nachgedunkelte Retuschen, verbräunte Überzüge und der dick aufgetragene, vergilbte Firnis (Weller-Plate 2006, S. 3); die Untersuchungen ergaben, dass die Kittungen der Fugen über der Originalfassung und unter einer Holzmaserung liegen, die Ende des 19. Jahrhunderts auf viele Ausstattungsstücke der Kirche aufgebracht wurden (Weller-Plate 2006, S. 3); aus diesem Grund wird von einer Restaurierung des Retabels im 19. Jahrhundert ausgegangen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); Reinhold geht in dieser Zeit von einer kompletten Neuzusammensetzung des Niederweidbacher Altars aus (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); nach dieser Maßnahme erhielt der Altar seinen Platz unterhalb der Orgel im Osten der Kirche (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p>Restauratorische Maßnahmen: Niederlegen von blätternden Fassungsteilen, Einbauen fehlender Teile in Form von historischen Spolien, schnitzerische Ergänzungen, wie Podeste, Säulchen, Fertigen einer Predella und Altarbekrönung, Kürzen der Altarflügel auf die Größe des Altarschreines, Kitten von Fehlstellen an der Malerei und Fassung, Überfassen des Schreines und seiner Einbauten innen und außen, farbiges Überfassen der Skulpturen, mit Ausnahme der Inkarnate, Neuvergoldungen an den Skulpturen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).</p> <p>Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert: Aus nicht mehr nachvollziehbaren Gründen wurde immer wieder davon gesprochen, dass der Deckel des Schreingehäuses eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert sei; bei der Konservierung konnten allerdings keine Hinweise gefunden werden; es ist lediglich sicher, dass die verloren gegangene mittelalterliche Bekrönung des Gehäuses Ende des 19. Jahrhunderts durch einen neuen Abschlusskranz und die Baldachine mit Schrauben neu befestigt worden sind (Weller-Plate 2006, S. 7).</p>

Zustand zwischen 1910 und 1922 (Bildindex, Aufnahme-Nr. 16.705, 16.706, 16.707, 16.708, 16.709, 16.712, 16.713, 16.714, 16.831, 16.832, 16.834, 16.835, 16.636, 16.837, 16.838):

Hinter dem Haupt der Muttergottes ist auf zwei Fotografien, wohl zwischen 1910 und 1922 aufgenommen, ein Drahtnimbus angebracht. Dies widerspricht der Datierung des Nimbus in die 1960er Jahre (siehe Restauratorische Maßnahmen in den 1960ern). Heute ist der Nimbus nicht mehr erhalten. Offensichtlich wurden extra zur Anfertigung der Fotografien die Flügel vom Schrein abgenommen und von außen an die Kirchentür gelehnt. Auch die Skulpturen wurden aus dem Schrein genommen (AKM).

Restauratorische Maßnahmen in den 1960ern:

In den 1960ern wurde der Altar bei Veränderungen im Kircheninnern nochmals überarbeitet: Niederlegen von blätternden Schichten, schreinermäßige Um- und Anbauten im Zuge der Orgelneugestaltung, unsachgemäßes Überlackieren der Malerei, unsachgemäßes Überlackieren der Skulpturenfassung, Übermalen der Schreinfassung, Fertigen eines Strahlenkranzes hinter der Madonna, Befestigen eines Nimbus am Madonnenhaupt (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5). Bezüglich des Nimbus ist festzustellen, dass dieser bereits zwischen 1910 und 1922 das Haupt der Madonna schmückte (AKM; siehe Zustand um 1920).

Zustand um 1989 (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 6.117/5):

Der Schrein erfuhr offensichtlich, so zeigt die Fotografie aus der Zeit um 1989, keine Ergänzungen oder ähnliches (AKM).

Konservierung/Restaurierung des Altars 2003-2005:

Obwohl keine aktuellen Schäden vorlagen, sollte durch den Einbau einer Konvektorenheizung für eine Verbesserung der Klimasituation im Chorraum gesorgt werden; im Frühjahr 1999 zeigten sich jedoch wider Erwarten größere Schäden an Malerei der Flügel und den Fassungen der Skulpturen; noch im selben Jahr fand eine Notsicherungen statt, um Verluste der bedrohten Altarsubstanz zu vermeiden; aufstehende Mal- und Grundierschichten wurden im Sommer 2001 vor Ort niedergelegt und gefestigt, gleichzeitig wurde eine Abnahme des groben Oberflächenschmutzes durchgeführt; im Sommer 2002 erfolgte dann eine detaillierte Untersuchung vor Ort, auf deren Grundlage ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept erarbeitet wurde (Weller-Plate 2006, S. 4).

Angetroffenes Schadbild vor der Restaurierung:

An fast allen Teilen Spuren eines ehemaligen Schädlingsbefalls; fast in allen Bereichen Ausflugslöcher: vor allem in den Baldachinen; durch den Befall sind unter anderem der untere Teil des Wanderstabes des Jakobus und der untere Teil des Bischofsstabes des Nikolaus verloren gegangen; Mal- und Grundierschichten befanden sich aufgrund der Sicherungen im Sommer 2001 in einem guten Zustand, dennoch einige

Fehlstellen, teilweise bis auf den Träger; Malereien waren mit einem stark verbräunten Überzug versehen: partiell war die Schicht darunter nur noch schwer erkennbar, der dicke Firnis war vergilbt, an mehreren Stellen matt weggeschlagen, krepirt und auch geblaut; Kittungen hatten teilweise kein gutes Niveau: unruhige Oberfläche; Retuschen waren umgeschlagen und nachgedunkelt; partiell hatten sich auf der Oberfläche Fruchtkörper eines Pilzmycels gebildet; die zum großen Teil erneuerten Metallauflagen an den Skulpturen wiesen partiell Schäden durch mechanischen Abrieb auf; Versilberungen waren teilweise oxidiert und verschwärzt; die Pressbrokate der Untergewänder der Skulpturen und der Wandteppiche in den äußeren Schreinnischen waren nur noch fragmentarisch erhalten: in einigen Bereichen ließ sich nur noch ihre Struktur, nicht aber das Muster und/oder die originale Farbigekeit ablesen; Inkarnate der Skulpturen wiesen ein feinteiliges Craquelé mit Ausbrüchen in der Malschicht auf, stellenweise bis auf den hölzernen Träger; die Fassungen waren mit einem dicken, glänzenden Firnis überzogen (Weller-Plate 2006, S. 4; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5)

Wiederherstellung des Altares:

Hauptziel: Konsolidierung der geschädigten Holzsubstanz sowie Sicherung der bedrohten Mal- und Grundierschichten, Abnahme der substanzgefährdeten, verbräunten Überzüge und der Überfassungen; alte Kittungen wurden entfernt, um den geschwächten hölzernen Träger vor weiteren Schäden zu schützen, wurden alle Fehlstellen gekittet, danach aufwändige Retuschierarbeiten; erster Schritt: die Flügel / zweiter Schritt: der Schrein; Flügel kamen im Juli 2003 in das Restaurierungsatelier in Ockenheim, waren dann im März 2004 wieder in der Kirche, wo sie an einem eigens angefertigten Behelfsschrein angeschlagen wurden; Besucher konnten so beide Seiten der Flügel sehen; in diesem Zeitraum wurden Schrein und Skulpturen im Restaurierungsatelier bearbeitet: dauerte bis 15. Februar 2005 ; Altar wurde sofort wieder zusammengebaut und der Kirchengemeinde übergeben; am 6. März 2005 fand die feierliche Wiedereinweihung statt (Weller-Plate 2006, S. 5; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).

Fehlende Teile:

Schrein: etlicher Zierrat (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); der damalige Schulmeister, Küster und Glöckner der Gemeinde Johann Caspar Schaub (1771-1813) war vom Glockengestühl aus Zeuge, wie Soldaten der damaligen französische Einquartierung diesen Kirchenraub durchführten (Kloos 1968b, S. 46); die im Schrein einmontierten Kreuzrippengewölbe mit ihrem vorgesetzten Blendmaßwerk, sind nicht passgenau, weshalb sie ehemals anders positioniert gewesen sein müssen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); am linken Maßwerk fehlt ein Stück in der Mitte (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung

	<p>2006-2011, S. 2); die Konsolen für die Skulpturen sind nicht Erstbestand: die Blendbrettchen der Konsolen und auch die Basen für die neuen, raumteilenden Säulchen sind zwar historischer Bestand, jedoch stilistisch und zeitlich nicht zum Altar gehörend (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2).</p> <p>Hl. Nikolaus: beim Bischofsstab ist der untere Teil durch Anobienfraß zerstört (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); in der Mitra des Bischofs Nikolaus fehlen Edelsteine (Kloos 1968b, S. 46; Dittmann 1990, S. 18).</p> <p>Hl. Jakobus: es fehlen Teile seines Wanderstabes und des Rosenkranzes (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2).</p> <p>Maria: Strahlenkranz ist neu und ersetzt womöglich einen originalen (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); im Strahlenkranz der Maria fehlen einzelne Strahlen und aus ihrer Krone fehlen Edelsteine (Kloos 1968b, S. 46; Dittmann 1990, S. 18).</p>
Besonderheiten	
Sonstiges	<p><u>Verwendung von wiederkehrenden Typen:</u> Josef und Joachim tragen typische Aposteltracht und sind schon dadurch als Mitglieder der Heiligen Sippe und nicht als Zeitgenossen gekennzeichnet: sie sind für Döring Typen, die er mehrmals verwendet; kehren deshalb auch als Apostel auf der Tafel der Himmelfahrt wieder (Pfeiffer 1954, S. 128).</p>
Quellen	<p>Das Pfarrarchiv Niederweidbach reicht bis ins 17. Jahrhundert zurück und ist bis dato unerschlossen. Die Geschichte des Altarretabels während des Zweiten Weltkrieges ist vollkommen unerforscht (freundlicher Hinweis von Pfarrer Frank Rudolph, Niederweidbach, 18.12.2013).</p> <p>HStAD_R4_Nr. 4815 (JLG)</p>
Sekundärliteratur	<p>Beierlein, Karl-Bernd: Bericht zur Innenrenovierung der Evangelischen Kirche Niederweidbach, in: Schwarz, Dieter (Hg.): 500 Jahre Marienkirche zu Niederweidbach, Wetzlar 2001, S. 67-79</p> <p>Dehio Hessen 1966, S. 635f.</p> <p>Dehio Hessen I 2008, S. 702</p> <p>Dittmann, Andreas: Der spätgotische Altarschrein der Marienkirche zu Niederweidbach. Kirchbau und Kunstschaffen als Ausdruck zentralörtlichen Bedeutungszuwachses, Wetzlar 1990</p> <p>Dittman, Andreas: Vom Wehrturm zur Wallfahrtsstätte. Die</p>

Baugeschichte der Marienkirche zu Niederweidbach, in: Schwarz, Dieter (Hg.): 500 Jahre Marienkirche zu Niederweidbach, Wetzlar 2001, S. 17-32

Dittmann, Andreas: Heiligenverehrung am Vorabend der Reformation. Der Altarschrein der Marienkirche zu Niederweidbach, in: Schwarz, Dieter (Hg.): 500 Jahre Marienkirche zu Niederweidbach, Wetzlar 2001, S. 33-58

Glöckner, Karl: Örtliches. Nieder-Weidbach und sein Altar, in: Mitteilungen des Oberhessischen Gebirgsvereins, Bd. 39 (1953), S. 85-89

Groos, Helmut: Das schönste Gotteshaus im Aartal. Umfangreiche Renovierung der Kirche in Niederweidbach bald abgeschlossen, in: Heimat an Lahn und Dill, Bd. 334, April (1997), S. 1

Groos, Helmut: Im Jahre 1498 erbaut. In Niederweidbach steht das Kirchenschiff schon 500 Jahre, in: Heimat an Lahn und Dill, Bd. 363, Juni (1998), S. 1

Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31

Kloos, Hermann: Ein wenig bekanntes mittelalterliches Kunstwerk der engeren Heimat. Der wertvolle Altarschrein in der Niederweidbacher Wallfahrtskirche, in: Ders.: Im Quellgebiet der Aar. Unsere engere Heimat einst und jetzt, Niederweidbach 1968, Bd. 1, S. 39-45

Kloos, Hermann: Was du ererbt von deinen Vätern... Schicksale des Niederweidbacher Altarschreins, in: Ders.: Im Quellgebiet der Aar. Unsere engere Heimat einst und jetzt, Niederweidbach 1968, Bd. 1, S. 45f.

Koob, H. W.: Niederweidbach – ein Überblick, in: Kollmar, Karl-Heinz: Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum von Weidbach. Oberweidbach und Niederweidbach. 802-2002, Gladenbach-Runzhausen 2002, S. 39-40

Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, Berlin 1880, S. 343f.

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. 472

Münzenberger 1885-1890, S. 166

Pfeiffer, Hanny: Das Altarbild von Niederweidbach. Eine Entgegnung, in: Mitteilungen des Wetzlarer Geschichtsvereins,

	<p>Bd. 16 (1954), S. 127-129</p> <p>Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011 (betrifft Niederweidbach)</p> <p>Rudolph, Frank: Die evangelische Marienkirche in Niederweidbach und ihr Marienaltar. Kirchengeschichte, Dorfgeschichte, Regionalgeschichte, Nordhausen 2009, S. 54, 66, 72f., 129-160, 162-164</p> <p>Rudolph, Frank: Evangelische Marienkirche Niederweidbach. Ein kurzer Führer, Niederweidbach 2010, S. 4f., 9-11</p> <p>Schulze, Ingrid: Werke aus dem Umkreis Lucas Cranachs d.Ä. in Mansfeld und Eisleben. Ein Beitrag zum frühen Schaffen Hans Dörings, in: Wissenschaftliche Zeitung der Martin-Luther-Universität Halle und Wittenberg, H. 5 (1992), S. 73-87</p> <p>Schwarz, Dieter: Evangelisch-lutherische Kirchengemeinde Niederweidbach, in: Kollmar, Karl-Heinz: Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum von Weidbach. Oberweidbach und Niederweidbach. 802-2002, Gladenbach-Runzhausen 2002, S. 77</p> <p>Wagner, Georg Wilhelm Justin: Statistisch-topographisch-historische Beschreibung des Großherzogtums Hessen. Dritter Band: Provinz Oberhessen, Darmstadt 1830, S. 192</p> <p>Weller-Plate, Peter: Die Restaurierung des Niederweidbacher Altares, in: Denkmalpflege und Kulturgeschichte, Bd. 2, Wiesbaden 2006, S. 2-7</p>
Abbildungen	<p>Dittmann 1990: S. 7 (geöffneter Altarschrein); S. 8 (Detail Schrein und Heilige); S. 9 (Detail Marienfigur); S. 10 (Detail Jakobus); S. 11 (Detail Pilgerhut und Jakobsmuschel); S. 13 (Detail Nikolaus); S. 14 (geschlossener Schrein); S. 16 (Detail rechter Außenflügel); S. 17 (Detail linker Außenflügel); S. 19 (Detail rechten Innenflügel); S. 21 (Detail rechter Innenflügel); S. 23 (Detail linker Innenflügel); S. 25 (Detail linker Innenflügel); S. 27 (Detail linker Innenflügel); Beierlein 2001, S. 69 (ältestes bekanntes Foto einer Innenansicht der Marienkirche zu Niederweidbach, zusammengesetzt aus drei unterschiedlichen Aufnahmen); Aufnahme in HStAD_R4_Nr. 4815 (JLG).</p>
IRR	Im Zuge des Projekts wurde keine Infrarotaufnahme angefertigt.
Stand der Bearbeitung	6.10.2013
Bearbeiter/in	Verena Briel Exkursion: Angela Kappeler-Meyer

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	
<i>1a Äußerer Flügel, links, Außenseite</i>	
Bildfeld	Mariä Heimsuchung (Dehio Hessen 1966, S. 635; Kloos 1968a, S. 40; Wagner 1981, S. 1; Schulze 1992, S. 82; Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 43; Weller-Plate 2006, S. 3; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 130; Rudolph 2010, S. 9).
<i>1b Äußerer Flügel, rechts, Außenseite</i>	
Bildfeld	Mariä Tempelgang (Dehio Hessen 1966, S. 635; Kloos 1968a, S. 40; Wagner 1981, S. 1; Schulze 1992, S. 82; Dittmann 1990, S. 22; Dittmann 2001b, S. 43; Weller-Plate 2006, S. 3; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 131; Rudolph 2010, S. 9).
2 Zweite Schauseite	
<i>2a Innerer Flügel, links, Innenseite</i>	
Bildfeld	<p>Heilige Sippe (Münzenberger 1885-1890, S. 166; Wagner 1981, S. 1; Schulze 1992, S. 82; Weller-Plate 2006, S. 3; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 132); oftmals auch als Donatorentafel (Kloos 1968a, S. 44; Rudolph 2009, S. 132; Rudolph 2010, S. 9) oder heilige Familie bezeichnet (Dehio Hessen 1966, S. 635). Glöckner sprach sich für eine Darstellung der Anna Selbdritt aus, umgeben von Mitgliedern des Hessischen, Solms- und Hanauer Hauses (Glöckner 1953, S. 86).</p> <p>1. Reihe 1. v.l.: Heiliger Joachim (Pfeiffer 1954, S. 127; Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 134).</p> <p>1. Reihe 2. v.l.: Graf Philipp von Solms-Lich (Glöckner 1953, S. 87; Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 25; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1;</p>

	<p>Rudolph 2009, S. 134-55).</p> <p>1. Reihe 3. v.l.: Heiliger Josef (Pfeiffer 1954, S. 127; Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S.; Rudolph 2009, S. 135).</p> <p>1. Reihe 4. v.l.: Mitglied des Solmser oder des Hanauer Grafenhauses (Kloos 1968a, S. 44; Rudolph 2009, S. 135); wird durch seine Kleidung als Zeitgenosse des Solmser Grafen ausgewiesen (Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 48f.).</p> <p>2. Reihe 1. v.l.: früher als Landgraf Hermann IV. von Hessen identifiziert (Glöckner 1953, S. 87); dies ist jedoch unwahrscheinlich, da er zur Entstehungszeit des Altars bereits verstorben war und Niederweidbach nicht zu seinem Herrschaftsbereich gehörte (Dittmann 1990, S. 25; Dittmann 2001b, S. 48), vielleicht auch Richard von Greiffenklau oder ein anderer Kurfürst (Kloos 1968a, S. 44; Rudolph 2009, S. 135), die äußerlichen Ähnlichkeiten haben sich jedoch als nicht stichhaltig erwiesen (Dittmann 1990, S. 25; Dittmann 2001b, S. 48); Kurfürst und Erzbischof Albrecht von Mainz, der ein bekannter Marienverehrer und ein Freund sowie Vertrauter des Solmser Grafen war (Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 24f.; Dittmann 2001b, S. 48f.).</p> <p>2. Reihe 2. v.l.: Maria und Jesus (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 137).</p> <p>2. Reihe 3. v.l.: hl. Anna (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Rudolph 2009, S. 137).</p> <p>2. Reihe 4. v.l.: Selbstbildnis des Malers Hans Döring (Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 26; Dittmann 2001b, S. 48f.; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 135); die Augen- und Kopfstellung ist typisch für solche Selbstbildnisse und auch die einfache Kleidung spricht für einen bürgerlichen Maler (Pfeiffer 1954, S. 129); Glöckner hält ihn für den jungen Landgrafen Philipp der Großmütige, dessen fürstliche Kleidung durch Übermalungen verlorenging (Glöckner 1953, S. 88).</p>
--	---

	<p>3. Reihe links: Glöckner sieht in dieser Gestalt Gräfin Adriana Hanau-Münzenberg, die Gemahlin Philipps zu Solms (Glöckner 1953, S. 87; Rudolph 2009, S. 138); zu Beginn des 16. Jahrhunderts wäre es aber undenkbar, dass sich eine Gräfin von einem bürgerlichen Maler mit dem Kind an der Brust hätte malen lassen bzw. noch undenkbarer ist es, dass Döring um die Gräfin Adriana zu porträtieren, einen Kupferstich Dürers kopiert hätte (Pfeiffer 1954, S. 128); heute als Maria Salome angesehen (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 138).</p> <p>3. Reihe r.: Glöckner identifiziert die ältere Dame als hanauische Großmutter (Glöckner 1953, S. 87; Rudolph 2009, S. 138); Maria Kleophas (Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 48; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Rudolph 2009, S. 138).</p>
<i>2b Schrein (v.r.n.l.)</i>	
Linke Skulptur	<p>Heiliger Jakobus der Ältere (Münzenberger 1885-1890, S. 166; Dehio Hessen 1966, S. 635; Kloos 1968a, S. 42; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31; Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 36; Weller-Plate 2006, S. 2; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 129; Rudolph 2010, S. 11); mit Wanderstab, Pilgermuschel am hochgeschlagenem Hut und einer kleinen Reisetasche sowie unbedeckten Füßen (Kloos 1968a, S. 44; Dittmann 1990, S. 20; Rudolph 2009, S. 154; Rudolph 2010, S. 11); wird durch seine Kleidung als Pilger ausgezeichnet (Dittmann 1990, S. 20; Dittmann 2001b, S. 36).</p>
Mittlere Skulptur	<p>Heilige Maria mit dem Christuskind (Lotz 1862, S. 472; Münzenberger 1885-1890, S. 166; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31; Dittmann 1990, S. 18; Weller-Plate 2006, S. 2; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 129; Rudolph 2010, S. 10); Mondsichelmadonna mit Strahlenkranz, welcher vermutlich nachträglich angebracht wurde (Kloos 1968a, S. 41; Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 36; Rudolph 2009, S.</p>

	<p>152f.; Rudolph 2010, S. 10); trägt auf dem Kopf eine Krone und hat eine Weltkugel in der Hand (Kloos 1968a, S. 41; Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 36; Rudolph 2009, S. 153; Rudolph 2010, S. 11); das Kind auf dem rechten Arm hat einen aufgerichteten Körper und einen verhältnismäßig großen Kopf (Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 36). Anlass zu unterschiedlichen Interpretationen hat in der Vergangenheit der linke Fuß Mariens geliefert, der auf einer umgekehrten, nach oben geöffneten Mondsichel ruht: einige sehen darin ein Attribut der Himmelskönigin, andere ein Symbol der Weiblichkeit oder gar eine stilisierte Darstellung des Sieges des Christentums über den Islam (Dittmann 2001b, S. 36).</p>
Rechte Skulptur	<p>Heiliger Nikolaus von Myra (Münzenberger 1885-1890, S. 166; Dehio Hessen 1966, S. 635; Kloos 1968a, S. 42; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 31; Dittmann 1990, S. 18; Dittmann 2001b, S. 36; Weller-Plate 2006, S. 2; Dehio Hessen I 2008, S. 702; Rudolph 2009, S. 129; Rudolph 2010, S. 11); mit Bischofsstab und Mitra, in der Rechten ein Buch mit drei goldenen Klumpen (Kloos 1968a, S. 42; Dittmann 1990, S. 20; Dittmann 2001b, S. 36; Rudolph 2009, S. 155; Rudolph 2010, S. 11).</p>
<i>2c Innerer Flügel, rechts, Innenseite</i>	
Bildfeld	<p>Mariä Himmelfahrt (Dehio Hessen 1966, S. 635; Kloos 1968a, S. 44; Wagner 1981, S. 1; Schulze 1992, S. 82; Dittmann 1990, S. 24; Dittmann 2001b, S. 44; Weller-Plate 2006, S. 3; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1; Dehio Hessen I 2008, S. 702) und Krönung (Rudolph 2009, S. 132; Rudolph 2010, S. 9).</p>