

## 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

Schotten, ev.Pfarrkirche

Schottener Altar, um 1385



<http://www.bildindex.de/document/obj20249339>

Bearbeitet von: Angela Kappeler-Meyer  
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-47763](http://nbn:de:bsz:16-artdok-47763)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4776>

DOI: 10.11588/artdok.00004776

## Mittelalterliche Retabel in Hessen

### Objektdokumentation

#### Schotten

|                       |  |
|-----------------------|--|
| Ortsname              | Schotten   |
| Ortsteil              |  |
| Landkreis             | Vogelsbergkreis  |
| Bauwerkname           | Ev. Stadtkirche, ehem. Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau  |
| Funktion des Gebäudes | <p>Die gotische Hallenkirche wurde zwischen 1320 und 1380 erbaut (Mengel 2014, S. 46); in der älteren Forschungsliteratur wird als Baubeginn oft der Zeitraum um 1300 angegeben (angeführt bei Kellner 1962, S. 67; der These folgend Beierle 1983, S. 2), aber auch Angaben wie 1328 bis 1348 treten auf (Decker 1835, S. 121; daran angelehnt Kiesow 1988, S. 245). Die Bauzeit wird oftmals in Bauperioden unterteilt. Oft wird angenommen, dass der erste Bau um 1330 begonnen und Mitte des 14. Jahrhunderts fertiggestellt wurde (Kellner 1962, S. 67; Dehio Hessen I 2008, S. 823). Die rege Bautätigkeit in den 1340er Jahren ist durch zahlreiche Schriftstücke belegt. Erbaut wurde in dieser ersten Periode eine Hallenkirche mit Vierungs- und Treppenturm. In der zweiten Bauperiode, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde der Westbau errichtet (Dehio Hessen I 2008, S. 823). Da der Ausbau zu einer Feste vom Mainzer Erzbischof 1382 untersagt wurde, ist der Westbau mit einem abgewalmtem Querdach gedeckt worden (Dehio Hessen I 2008, S. 823f.). Die Bauarbeiten fanden aber auch durch die Eroberung Schottens 1382 durch den rheinischen Städtebund ein Ende (Mengel 2014, S. 46). Spätestens wurde der Bau um 1400 beendet (Neumann 1999, S. 2).</p> <p>Die Pfarrkirche war für den kleinen Ort Schotten überdimensioniert. Die Größe des Baus wurde folglich durch die örtliche Marienwallfahrt bedingt. Dies belegen zwei Ablassbriefe aus den Jahren 1330 und 1351, beide im Besitz der Kirchengemeinde (Sauer 1962/63, S. 89f.; Mengel 2014, S. 46). Das Privileg von 1330 wurde vom avignonesischen Papsthof für die Kirche St. Michael und deren Fialkapelle der heiligen Jungfrau Maria in Schotten ausgestellt, wobei das wundertätige Marienbild explizit genannt wird: „ubi omnipotens Deus amore sue matris multa miracula noscitur operari“ (Decker 1835, S. 132; Kellner 1962, S. 53-55, 66; Linz 1995, S. 9; Neumann 1999, S. 1; zum Inhalt detailliert Brockhusen 1954, S. 38). Überlegungen zum Verhältnis der genannten Kirchen untereinander wurden von Decker (1835, S. 135) und auch Sauer (1962/63, S. 90-95) vorgenommen. Erzbischof Gerlach von Mainz bestätigt 1351 in Avignon den Ablass von 1330 und erhöht ihn um 40 Tage (Brockhusen, S. 38; Linz 1995, S. 9). Mit Erhalt des ersten Ablasses 1330 strömten viele Wallfahrer nach Schotten und ermöglichten mit ihrem Geld den Ausbau der Wallfahrtskirche; auch der zweite Ablass zog zahlreiche Pilger an (Beierle 1983, S.</p> |

2; Neumann 1999, S. 1; Mengel 2014, S. 46). Die Verleihung des Stadtrechtes ans Schotten durch Kaiser Karl IV. 1354/56 ist sicherlich im Kontext der ertragreichen Marienwallfahrt zu verorten (Sauer 1962/63, S. 95-99; Mengel 2014, S. 46); nach deren Verleihung sollen auch die Bauarbeiten wieder zugenommen haben (Rauch 1917, S. 43). Mit dem Erfolg der Wallfahrt nach 1330 ging auch ein Wechsel des Kirchenpatroziniums von Michael zu Maria einher (Linz 1995, S. 9). Die Wallfahrt endete, so Linz, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sie betont zudem, dass nach den Ablassbriefen keine weiteren Hinweise auf ein Gnadenbild zu finden seien (Linz 1995, S. 11).

Die Kirche selbst wurde 1859 bis 1861, 1911 bis 1913 sowie 1928 und 1929 mehrfach restauriert, darunter auch das Kirchenäußere wie auch der Innenraum (Diehl 1931, S. 356). Es folgten zahlreiche weitere Restaurierungen nach dem Zweiten Weltkrieg (Beierle 1983, S. 4-6).

Einige Details dieser gängigen Baugeschichte sind nach neueren Erkenntnissen jedoch vermutlich zu revidieren:

Reck kommt nach dendrochronologischen Untersuchungen der Dachkonstruktion in Verbindung mit intensiver Untersuchung der Dachwerke, Dachräume und Innenräume zu der Ansicht, dass die Kirche wohl nicht in zwei klar voneinander zu trennenden Bauabschnitten erbaut wurde, von denen der erste, östliche Teil ab 1330 im Chor begonnen und der zweite westliche Teil 1382 mit dem Verbot, die Kirche als "Veste" auszubauen, beendet worden sein soll.

Vielmehr nimmt er an, dass der Bau spätestens ca. um 1300 begonnen und dann - wahrscheinlich je nach finanziellen Möglichkeiten zwischen einer größeren (mit Doppelturmfassade im Westen) oder kleineren (mit Vierungsturm) Variante schwankend - nach und nach fertig gestellt wurde. Dabei wurde die im Osten begonnene Kirche nach Westen hin erweitert, wobei das Chordach sicher um das Jahr 1330 und die Holzkonstruktion des Vierungsturms in die 40er Jahre des 14. Jahrhunderts zu datieren sind.

Hauptindizien für diese vorläufige Bauhypothese sind dendrochronologische Untersuchungen im Vierungsturm und daran angrenzenden nord-östlichen Treppenturm. Diese weisen im massiven Dachstuhl des wahrscheinlich als provisorischen Glockenstuhl geplanten Treppenturms Hölzer aus dem Jahr 1310/11 nach. Weiterhin deuten aus den Jahren 1346-48 datierte Hölzer der mehrgeschossigen Dachkonstruktion des Vierungsturmes in Verbindung mit Indizien, die die Annahme bestärken, dass der Plan einer massiven Doppelturmfassade im Westen spätestens im Jahr 1360 aufgegeben worden war, darauf hin, dass bereits zu diesem Zeitpunkt die jetzige Fernwirkung mit dem ca. 56m hoch und spitz aufragenden Vierungsturm bestanden haben muss.

Gestützt wird dieser bauliche Befund durch zwei Ablassbriefe der Kirchengemeinde aus den Jahren 1330 und 1351, die jeweils dazu dienten, in Zeiten knapper Finanzen neues Geld für den (Weiter)Bau der Kirche zu generieren (Reck, Dr. Hans - Hermann: Zwischenbericht zur Baugeschichte der Liebfrauenkirche

|                     |   |
|---------------------|---|
|                     | Schotten, Wiesbaden, 2014, noch nicht publiziert).  |
| Träger des Bauwerks | <p>Das Stift Schotten mit angeschlossener Kirche soll zur Zeit Heinrichs II. (1002-1024) von den schottischen Fürstentöchtern Rosamund und Dirmudis gegründet worden sein. Als Vorbild, so die Forschungsmeinung, habe die Legende zur Stiftung des Stiftes Wetter durch Almudis und Dirmudis gegolten (Decker 1835, S. 133f.; Brockhusen 1954, S. 31; Beierle 1983, S. 4; Rauch 1917, S. 45 und Neumann 1999, S. 1 verorten Hartmudis und Dinkmudis bzw. Rosamund und Dirmudis fälschlicherweise in Wetter). Decker vermutete, dass eine dritte Schwester zusammen mit Dirmudis das Stift in Schotten gegründet habe, während die Gründung in Wetter auf Almudis zurückgehe (Decker 1835, S. 135). Wie man in Wetter hinter den sagenumwobenen Fürstentöchtern hochrangige Frauen aus dem ottonischen Kaiserhaus als Gründerinnen bzw. Wohltäterinnen vermute, so könnten Roswitha von Gandersheim und Theophanu in Schotten gewirkt haben und als Rosamund und Dirmudis zu identifizieren sein – natürlich kann diese These quellenkundlich nicht belegt werden (Brockhusen 1954, S. 34).</p> <p>Ebenfalls nicht belegt werden kann die Vermutung, dass Schotten vor 1200 im Besitz der Grafen zu Nidda war (Brockhusen 1954, S. 36). Vermutet wurde auch, dass Schotten vor 1000 ein Lehen des Bistums Straßburgs war und dann an das Bündingische Haus kam (Wagner 1830, S. 262). Quellenkundlich nachweisbar ist der Ort Schotten nämlich erstmals 1293 im Rahmen eines Rechtsstreites (Brockhusen 1954, S. 37; Sauer 1962/63, S. 87). 1310 ist Schotten und somit auch dessen Kirche im Besitz der Herren zu Breuberg. Da diese im Mannesstamm aussterben, geht Schotten 1323 an die Erbtöchter Kuniga und Luckarde. Erstere heiratete Konrad II. von Trimberg, zweite in erster Ehe Konrad V. von Weinsberg und in zweiter Ehe Gottfried V. von Eppstein (Decker 1835, S. 130; Kellner 1962, S. 52; Sauer 1962/63, S. 88; Linz 1995, S. 9). Da Gottfried V. bereits 1339 verstarb, ging Luckardes Anteil an Schotten nach ihrem Tod 1366 an den gemeinsamen Sohn Gottfried VI. von Eppstein über (Sauer 1962/63, S. 88f. ; „Eppstein, Gottfried VI. von“, in: Hessische Biografie &lt;<a href="http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2536">http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2536</a>&gt; (Stand: 11.3.2010)).</p> <p>Zwischenzeitlich muss das Gericht Schotten verpfändet worden sein, denn 1345 konnte es Luckarde von Eppstein bei Graf Otto von Waldeck wieder einlösen (Decker 1835, S. 137; Kellner 1962, S. 56). 1356 sind Konrad von Trimberg und Gottfried von Eppstein als Ortsherren bezeugt (Decker 1835, S. 139; Kellner 1962, S. 58). Sie erhielten gemeinsam 1356 von Kaiser Karl IV. – 1354 hatte er Schotten das Stadtrecht verliehen – das Marktrecht, samt einer Bestätigung des Stadtrechtes (Brockhusen 1954, S. 39). Ab 1376 war die gesamte Stadt Schotten im Besitz der Eppsteiner (Linz 1995, S. 10f.). Bereits 1364 gelangte der Schottener Anteil der Trimberger durch Verpfändung an die Schencken zu Schweinsberg (Wagner 1830, S. 262; Kellner 1962, S. 60) Das Trimberger Geschlecht starb zudem 1376 aus und Eberhard von Eppstein sicherte sich das Erbe. 1377 verpfändete er den Schottenanteil mit dem Schloss an Johann von Rodenstein für 1500 Gulden (Brockhusen 1954, S. 39; Kellner 1962, S. 61). Die</p> |

|            |  |
|------------|--|
|            | <p>Schottener Stadtherrschaft lag nun bei zwei Häusern, nämlich Rodenstein und Schencken von Schweinsberg (Kellner1962, S. 61). Erwähnt werden soll auch die Eroberung Schottens durch den Erzbischof von Mainz und seine Verbündeten 1382 im Zuge der Streitigkeiten mit dem Rheinischen Städtebund (Brockhusen 1954, S. 40f.) und dass Schotten daraufhin zeitweise in Besitz der Hessischen Landgrafen gelangte (Brockhusen 1954, S. 42): Hermann von Rodenstein verkaufte 1404 das Schloss Schotten an Landgraf Hermann (Landgrafen-Regesten online Nr. 2147 &lt;<a href="http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/2147">http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/2147</a>&gt; (Stand: 17.2.2014)). 1414 bestätigte Ludwig I. die Rechte und Freiheiten von Schotten (Landgrafen-Regesten online Nr. 2905 &lt;<a href="http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/2905">http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/2905</a>&gt; (Stand: 17.2.2014)). Die Vorherrschaft der Herren zu Eppstein soll sich in Schotten aber endgültig nach 1418 durchgesetzt haben (Linz 1995, S. 10f.). Spätestens 1431 jedoch war Schotten dem hessischen Territorium einverleibt (Kellner1962, S. 65). Vor 1435 erhielt Hermann II. Riedesel von Landgraf Ludwig das Amt Schotten als Pfand (Landgrafen-Regesten online Nr. 8945 &lt;<a href="http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/8945">http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/lgr/id/8945</a>&gt; (Stand: 17.2.2014)).</p> <p>Das Pfarramt Schotten, das einst die Stadt Schotten selbst und die Filialgemeinden Betzenrod, Götzen, Michelbach, Rainrod, Rundingshain und im Dreißigjährigen Krieg untergegangene Dörfer umfasst, unterstand dem Bistum Mainz. 1527 wurde die Reformation eingeführt und die Liebfrauenkirche wurde evangelisch (Beierle 1983, S. 2).</p> |
| Objektname | Schottener Altar   |
| Typus      | Gemaltes Retabel mit einer mittleren Figurennische und mit Figuren versehenen Baldachinaufsätzen   |
| Gattung    | Malerei, Skulptur  |
| Status     | <p>Erhalten.</p> <p><u>Rekonstruktion:</u><br/> Vom ehemaligen Altarretabel haben sich vier bemalte Tafeln erhalten (Back 1910, S. 52). Der originale Schrein wurde zerstört (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109). Auch wurde angenommen, dass das Gesprenge vernichtet worden sei (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109). Häring jedoch fand im Februar 1977 die Baldachine mit den Skulpturen auf (Häring 1976, S. 4f.; Häring 1995, S. 102; Wolf 2002, S. 203). Vor der Auffindung der originalen Filialen schmückten drei Baldachine das Retabel, die vermutlich im Rahmen der Wiederherstellung durch die Gebrüder Fey hergestellt worden war und mit jenen identisch sind, die sich heute im Schottener Pfarramt befinden (Linz 1995, S. 4). 1966 wurden sie als „neu“ bezeichnet (Dehio Hessen 1966, S. 741). Eine Abbildung des Retabels mit den ergänzten Baldachinen mit Figuren im Bildindex unter der Aufnahme-Nr. B 15.014/5. Zeitgleich waren offensichtlich die zwei Reliquienbüsten auf den Altar aufgestellt (AKM). Modern ergänzt sind das Maßwerk des Baldachins des Altarschreines und das Rahmenwerk (Häring 1976, S. 4f.; Häring 1995, S. 102; Linz 1995, S. 6). Die Zugehörigkeit der Schreinmadonna ist umstritten</p>   |

(siehe unten). Die Rahmen der Tafeln wurden in den 1930ern erneuert (Kiesow 1988, S. 246) und auch die Predella ist „neu“ (Häring 1976, S. 6). Ob das Retabel im originalen Zustand eine Predella besaß ist ungewiss (Wolf 2002, S. 203).

Im Rahmen seiner Zerstörung wurde das Retabel in seinen Einzelteile zerlegt (siehe Nachmittelalterlicher Gebrauch). Seine Rekonstruktion und heutige Aufstellung erfolgte „in wesentlichen Zügen“ nach den „Vorstellungen Feigels“ (Häring 1976, S. 6). Die Rekonstruktion basiert auf der Zusammengehörigkeit der vier Tafeln und der drei Baldachine. Die Flügeltafeln waren bereits mit einem Rahmen versehen, die feststehenden Tafeln nicht. Dies bedingt einen Breitenunterschied von etwa 10 cm zwischen den Flügel- und feststehenden Tafeln. Die Flügel sind insgesamt 50 cm breiter als die feststehenden Tafeln und schließen somit die Mittelnische, die von den feststehenden Tafeln flankiert wird.

Häring untersuchte die Rekonstruktion nach Feigel und sah sie als korrekt an. So stellt er in Bezug auf die Rekonstruktion des Baldachins der Schreinnische fest, dass „an den Innenseiten der feststehenden Tafeln noch die Ansatzstellen der Schreimbretter vorhanden“ waren. Zudem seien die Mittelafeln in der oberen Hälfte mit Kanten ausgehöhlt – Häring hält fest, dass die Kanten auch ursprünglich zur Befestigung eines Baldachins dienen. (Häring 1976, S. 5f., nach Feigel 1911, Sp. 69-88) Ehemals überragte also ein Gesprenge aus drei Baldachintürmen mit drei Skulpturen den Altarschrein (Häring 1976, S. 6). Die drei sechseckigen Baldachingehäuse besitzen hohe, spitz zulaufende Dächer und eine Reihe von Filialen. Der mittlere Baldachin überfing vermutlich den Schrein, die seitlichen die feststehenden Tafeln (Wolf 2002, S. 203). Die Zugehörigkeit der Filialen und Skulpturen, die Häring 1977 auf einem Schottener Heuboden auffand, scheint gesichert, da sie bereits Decker 1835 (S. 123) und Feigel 1911 (Sp. 69f.) beschrieben. Auch auf einer Bildtafel von 1912 sind die drei Filialen des Retabels zu sehen. In der rechten Fiale ist dabei eine männliche Heiligenskulptur zu erkennen. Ob auch Figuren in den andere Filialen stehen ist nicht sichtbar (AKM; Großherzogliches Ministerium des Inneren 1912, Taf. XXXXVI). Dennoch wird die Zusammengehörigkeit selten immer noch als „ungesichert“ beschrieben (Dehio I 2008, S. 826).

Die Skulpturen der Baldachintürme stellen Johannes Baptista und Johannes Evangelista dar, wobei letzterer bereits im Februar 1976 wiederentdeckt worden war (Häring 1995, S. 101), und eine stehende Maria (Häring 1976, S. 4f.; Häring 1995, S. 101; Dehio I 2008, S. 826). Letztere wurde gestohlen und ist heute nur noch in Aufnahmen von Herrn Häring zu sehen (Linz 1995, S. 5), laut Auskunft von Frau Kahtib-Shahidi ist das Gesprenge bislang nicht restauriert und befindet sich im Schottener Pfarramt und wird dort vom Küster verwahrt (Linz 1995, S. 4; mündliche Auskunft).

Die größte der erhaltenen Skulpturen, eine thronende Madonna, wurde von Feigel in die Mittelnische des Schreines gesetzt (Feigel 1911, Sp. 70). Tatsächlich sei sie aber zu breit gewesen und daher beschnitten worden (Häring 1976, S. 6). Feigel führt die Beschneidung darauf zurück, dass die Skulptur von den Gebrüdern Fey im mittleren Baldachin aufgestellt wurde (Feigel 1911, Sp. 70; ihm folgend Wolf 2002, S. 203). Heute ist der Thron wieder auf beiden Seiten ergänzt (Häring 1976, S. 6). Die

|                           |   |
|---------------------------|---|
|                           | <p>Zugehörigkeit der Sitzmadonna in der Schreinmittelnische ist umstritten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in der Forschungsliteratur sowohl Anhänger von Feigel, der die Madonna als original deklariert (Feigel 1911, Sp. 70; Rauch 1917, S. 45; Kiesow 1988, S. 246), als auch von Häring finden, der dies dementiert (Häring 1976, S. 5; Häring 1995, S. 102; Linz 1995, S. 6; Wolf 2002, S. 203). In diesem Zusammenhang weist Wolf darauf hin, dass sich ursprünglich wohl eine vergleichbare Skulptur in der Mittelnische befand (Wolf 2002, S. 204). Häring nimmt zudem an, dass auch die rekonstruierte Mittelnische nicht dem originalen Zustand entspricht, sich diesem jedoch annähert (Häring 1976, S. 4).</p> <p>Ebenfalls fraglich ist, ob die zwei Reliquienbüsten ehemals in den Altar integriert waren. Aus heutiger Sicht ist dies jedoch nicht mehr nachvollziehbar (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3), so dass die Forschungsmeinungen nebeneinander gestellt werden müssen (AKM). So könnten die Reliquienbüsten, die einige Jahrzehnte zwischen den neugotischen Filialen Aufstellung auf dem Retabel fanden (Dehio Hessen 1966, S. 741; Häring 1976, S. 4f.; Häring 1995, S. 102), früher in der Predella gestanden haben. Dennoch sollen sie aber nicht zum ursprünglichen Bestand gehören (Häring 1976, S. 4f.; Häring 1995, S. 102; Wolf 2002, S. 203). Andererseits wird eine Aufstellung in der Predella als ungewiss abgelehnt (Feigel 1911, Sp. 71). Selten wird eine ursprüngliche Präsentation in der Staffel des Retabels angenommen (Rauch 1917, S. 45). Tatsächlich wirken die Büsten in Relation zum Retabel zu groß (AKM).</p> <p>Die Anordnung der Tafeln nach Feigel wird als korrekt beschrieben, da jeweils vier Szenen auf einer Tafel und die Szenen keine andere Anordnung zuließen (Linz 1995, S. 7). Die mittleren Altartafel und die Flügelinnenseiten sind sehr gut erhalten. Die äußeren Flügelgemälde sind teilweise beschädigt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109).</p> |
| Standort(e) in der Kirche | <p>Obwohl urkundlich nicht belegt, wird allgemein angenommen, dass das Retabel für die Kirche in Schotten geschaffen wurde (Pieper 1954, S. 45; Häring 1976, S. 3) und vom ehemaligen Hochaltar stammt (Rauch 1917, S. 44; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64, Nr. 266; Beeh-Lustenberger 1978, S. 259).</p> <p>Der Altaraufsatz wurde wohl 1828 zerlegt. Zuvor wird das Retabel wie folgt auf dem Hochaltar beschrieben: eine Nische von zwei Fuß Breite, die ein Marienbild beherbergte, wurde von zwei aufrecht stehenden Bildtafeln flankiert, daran zwei größere Flügeltafeln befestigt, die aufgrund der Gelenkscharniere geöffnet und geschlossen werden konnten (Decker 1835, S. 123). Häring nimmt diese Beschreibung wörtlich, denn er geht davon aus, dass die Tafeln tatsächlich aufrecht auf dem Altar aufgestellt waren (Häring 1976, S. 5). Persönlich erscheint mir diese Beschreibung jedoch fraglich, denn das Gewicht der schweren Flügel müsste dadurch allein von den feststehenden Tafeln getragen worden sein, denn der Altartisch konnte aufgrund seiner geringen Breite nicht auch die Flügel tragen. Wie sollen die feststehenden Tafeln also auf dem Altartisch befestigt worden sei, vor allem unter Annahme, dass sie noch das Gewicht der Flügel zu tragen hatten? Und wieso benutzt Decker das Wort „Nische“, sollte nur</p>  |

|                         |  |
|-------------------------|--|
|                         | <p>ein Zwischenraum gemeint gewesen sein, wie ihn Häring versteht, der nicht nach hinten definiert ist? Möglich wäre, dass Decker das Retabel beschreibt, mit Schrein, diesen aber nicht beim Wort nennt oder eine spezielle Haltevorrichtung für die Tafeln und Flügel existierte (AKM).</p> <p>1835 befanden sich die vier Bildtafeln nicht mehr auf dem Altar, sondern in der Sakristei (Decker 1835, S. 123). Dort wurden sie auch 1862 beschrieben (Lotz 1862, S. 546). Als der Altar 1910 bzw. 1914-18 (siehe nachmittelalterlicher Gebrauch) auf dem Hochaltar wieder aufgebaut wurde, wurden die Bilder aus der Sakristei zur Reinigung nach Darmstadt gebracht. Die Gebrüder Fey aus Darmstadt, zwei Kunstschreiner, stellten den Altar kostenlos wieder her (Pieper 1954, S. 45).</p> <p>Die Reliquienbüsten werden 1917 an der Westwand der Kirche beschrieben. Dort wurden sie einzeln unter gotischen Baldachinen, die vom Außenbau stammen sollen, präsentiert (Rauch 1917, S. 45). Wie eine Fotografie, entstanden zwischen 1950 und 1970 belegt, schmückten sie auch das von den Gebrüdern Fey wiederhergestellte Altarretabel. Sie standen zwischen den drei Filialen auf dem Rahmen der Mitteltafel (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.014/5) (AKM). Ob die Büsten ehemals Teil des Retabel waren ist umstritten (siehe Status, hier Rekonstruktion).</p> <p>Auch die Baldachinfiguren hatten wohl zeitweise andere Aufstellungsplätze wie vor der Orgel auf der Südempore (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 7). Aber auch sie zierten im wiederhergestellten Retabel den Altaraufsatz, denn sie standen in den neugotischen Filialen (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.014/5) (AKM). Während der Ausstellung „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau“ wurde das Retabel 1928 in Marburg ausgestellt (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 9) – ohne Filialen, Filialfiguren und Reliquienbüsten (Bildindex, Aufnahme-Nr. 138.932). Daher konnten die Skulpturen zu dieser Zeit auch separat und nebeneinander aufgereiht fotografiert werden (Bildindex, Aufnahme-Nr. 138.922) (AKM).</p> |
| Altar und Altarfunktion | <p>Die Kirche zu Schotten besaß acht Altäre. Der <b>Hochaltar war Maria geweiht</b><sup>1</sup> (Diehl 1931, S. 356). Der Altar der heiligen Birgitta, (Diehl 1931, S. 356; Kellner 1962, S. 56) wurde 1351 erwähnt (Brockhusen 1954, S. 39). Der Altar zu Peter und Paul (erwähnt 1339 und 1351 (Kellner 1962, S. 56; Brockhusen 1954, S. 39), befand sich rechts (Kellner 1962, S. 56). Ebenfalls 1351 erwähnt (Brockhusen 1954, S. 39) wurde der Altar der heiligen Jodokus und Maternus (Diehl 1931, S. 356). Ob der 1351 erwähnte Altar des Johannes Baptista (Brockhusen 1954, S. 39) identisch ist mit dem genannten Altar des Johannes Evangelista (Diehl 1931, S. 356), gilt es zu überprüfen (AKM). Erwähnt wurde 1351 (Brockhusen 1954, S. 39) auch der Altar der heiligen Nikolaus und Georg (Diehl 1931, S. 356). Der Barbara- und Jost-Altar (Diehl 1931, S. 356) wurde 1345 erwähnt (Brockhusen 1954, S. 38; Kellner 1962, S. 56). Auch existiere ein Annenaltar (Diehl 1931, S. 356).</p> <p>Der Hochaltar besteht aus rotem Sandstein und besitzt unterhalb der Mensa ein umlaufendes ornamentales Band (AKM).</p>  |

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

|           |   |
|-----------|---|
| Datierung | <p><u>Gesamt:</u><br/>1370-80 (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 110; Musper 1961, S. 31; Dehio Hessen 1966, S. 741; Kiesow 1988, S. 246; Jantzen 1997, S. 310, Nr. 123; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 6 nimmt zu diesem Zeitpunkt die Auftragsvergabe an; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); um 1380 (Pieper 1954, S. 61); 1380-1390 (Beeh-Lustenberger 1978, S. 259; Gast 2000, S. 524; Wolf 2002, S. 203); <b>um 1385<sup>2</sup></b> (Häring 1976, S. 72, 138; Beierle 1983, S. 6; Gast 1998, S. 77; Neumann 1999, S. 3, Nr. 8, S. 9; Gast 2005, S. 424); um 1390 (Feigel 1911, Sp. 88; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113; Lafontaine-Dosogne 1965, S. 45; Linz 1995, S. 65); 1390er (Dehio Hessen I 2008, S. 826); Ende 14. Jahrhundert (Rauch 1917, S. 44; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64, Nr. 266; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 6); Jahrhundertwende (Großherzogliches Ministerium des Inneren 1912, S. 186); Ende 14. / Anfang 15. Jahrhundert (Vollmer 1950, S. 305; Linz 1995, S. 61); vor 1400 (Clemen 1930, S. 284); um 1400 (Lechner 1984, S. 620); 15. Jahrhundert (Lotz 1862, S. 546)</p> <p><u>Plastik:</u><br/>1385-1390 (Häring 1976, S. 137)</p> <p><u>Anmerkungen zu den gemalten Tafeln:</u><br/>Häring glaubt an keine zeitlichen Unterschied zwischen den Malereien der Innen- und Außenflügel, obwohl ein Unterschied in der Bewegung vorliegt (Häring 1976, S. 38).<br/>Linz datiert die Tafeln anhand der dargestellten Kleidungsstücke. So beschreibt sie vier zeitlich fixierbar gekleidete Personen, darunter der linke Mann der Vermählungsszene mit einer Henke der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Linz 1995, S. 60).<br/>Herodes sei nach der Mode um 1367 gekleidet, der dicke goldene Dupsing auf der Hüfte mit Metallgürtel verweise allerdings auf die Zeit um 1390 (Linz 1995, S. 60). Die Kopftücher der Frauen seien seit dem 13. Jahrhundert in Gebrauch, aber die Kopftücher sind einmal mit Wellenlinien entlang der Ränder verziert, des Weiteren hat eine Frau ein Kopftuch umgeschlungen ohne Riese und Kruseler; beides erinnert an den Ortenberger Altar (Linz 1995, S. 61). Daher sei die Datierung gegen Ende des 14. Jahrhunderts anzusetzen, wobei einzelne Motive der Kopftücher bereits ins 15. Jahrhundert deuten (Linz 1995, S. 61).</p> <p><u>Thronende Madonna:</u><br/>Mitte 14. Jahrhundert (Dehio I 2008, S. 826)</p> <p><u>Baldachine (der Wiederherstellung 1914-18):</u><br/>spätes 19. oder frühes 20. Jahrhundert (Linz 1995, S. 4, nach einem Brief von Häring vom 21.2.95 so eingeschätzt durch einen Beamten der hessischen Denkmalpflege); laut Linz steht eine eingehende Untersuchung der Baldachine und eine Einschätzung noch aus (Linz 1995, S. 4).</p> <p><u>Büsten:</u></p> |
|-----------|---|

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

|       |   |
|-------|---|
|       | spätgotisch (Dehio Hessen 1966, S. 741); 15. Jahrhundert (Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 65, Nr. 266)   |
| Größe | <p><u>Mögliche Gesamthöhe:</u><br/>Höhe: circa 450 cm (Wolf 2002, S. 203)</p> <p><u>Altarschrein:</u><br/>Höhe: 152 cm, Breite: 237 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Mittelnische:</u><br/>Höhe: 128 cm, Breite: 43 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Feststehende Tafeln im Schrein:</u></p> <p><u>Ohne Rahmung:</u><br/>Höhe: 132 cm, Breite: 84 cm (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407);<br/><b>Höhe: 135 cm, Breite: 85 cm<sup>3</sup></b> (Feigel 1911, Sp. 69; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64f., Nr. 266; Häring 1976, S. 4; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Hengelhaupt 1980, S. 141; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 78; Wolf 2002, S. 203)</p> <p><u>Mit Rahmung:</u><br/>Höhe: 152 cm, Breite: 83 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Flügel:</u></p> <p><u>Ohne Rahmung:</u><br/>Höhe: 130 cm, Breite: 98 cm (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407); <b>Höhe: 130 cm, Breite: 100 cm<sup>4</sup></b> (Feigel 1911, Sp. 69; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64f., Nr. 266; Häring 1976, S. 4; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.); Höhe: 135 cm, Breite: 100 cm (Hengelhaupt 1980, S. 141; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 78; Wolf 2002, S. 203)</p> <p><u>Mit Rahmung:</u><br/>Höhe: 152 cm, Breite: 118 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Thronende Madonna der Mittelnische:</u><br/>Höhe: 64 cm (Häring 1976, S. 6)</p> <p><u>Stehende Madonna unter dem Baldachin:</u><br/>Höhe: 63 cm (Häring 1976, S. 6); circa 63 cm hoch, 20 cm tief (Wolf 2002, S. 203)</p> <p>Unklar ist, welche Maßangaben von Reinhold auf welche Madonna zu beziehen sind:</p> <p><u>Madonna:</u><br/>Höhe: 75 cm, Breite: 31,5 cm, Tiefe: 18,5 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4)</p> |

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

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

|                    |  |
|--------------------|--|
|                    | <p><u>Geschnitzte Madonna:</u><br/>Höhe: 77 cm, Breite: 33 cm, Tiefe: 20 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4)</p> <p><u>Baldachine:</u><br/><u>Mittig:</u><br/>Höhe: 278 cm (Feigel 1911, Sp. 70; Häring 1976, S. 6)<br/><u>Seitlich:</u><br/>Höhe: 243 cm (Feigel 1911, Sp. 70; Häring 1976, S. 6)</p> <p><u>Predella:</u><br/><u>Oberkante:</u><br/>Höhe: 67,5 cm, Länge: 269 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)<br/><u>Unterkante:</u><br/>Länge: 186 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p> <p><u>Moderne hölzerne Bekrönung:</u><br/>Höhe: 10 cm, Länge: 240 cm (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2f.)</p>   |
| Material / Technik | <p><u>Feststehende Tafeln im Schrein:</u><br/><u>Material:</u><br/>Tempera auf Eichenholz<br/><u>Technik:</u><br/>Die mittleren Bildtafeln aus Eichenholz wurden bei der Restaurierung 1969/86 entfernt und durch einen "neutralen Bildträger" ersetzt (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).</p> <p><u>Flügel:</u><br/><u>Material:</u><br/>Tannenholz (Feigel 1911, Sp. 83; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64, Nr. 266; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113; Hengelhaupt 1980, S. 141), Nadelholz, wahrscheinlich Kiefer (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3); Tempera (Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64, Nr. 266; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113)<br/><u>Technik, gesamt:</u><br/>„Die Maltafeln sind aus mehreren, in horizontaler Richtung verlaufenden, Brettern zusammengesetzt. Die Flügel sind in ihrem originalen Aufbau noch erhalten. Zwischen den Malbrettern und dem Kreidegrund befindet sich ganzflächig aufgespannte Leinwand. Über dem Kreidegrund liegt rotes Poliment und darüber Glanzgold. Die Goldpartien, die große Flächen einnehmen, wurden reich punziert. Zu erkennen sind großflächig florale Muster. Die Nimben sind mit Rundpunzen und Strichpunzen verziert. Entlang der Tafelränder wurden Muster mittels Rund- und Punktpunzen appliziert. Weitere Vergoldungen, in Leim- oder Öltechnik, befinden sich innerhalb von Gewändern, zum Beispiel den Brokaten und an Accessoires. Über Unterzeichnungen ist nichts bekannt. Die jetzt roten Flächen der Rückseiten, könnten ehemals versilbert gewesen sein. Die darauf applizierten Blümchen waren dazu dann in Ölgoldtechnik ausgeführt. Es wäre</p> |

denkbar, dass diese durch stetigen Abrieb verloren sind. Denkbar wäre aber auch, dass die roten Hintergründe zweischichtig rot waren, mit den applizierten Goldmustern. Alle Nimben, auch die der Tafelrückseiten sind vergoldet. Sie sind konturiert und innerhalb der Flächen partiell feinteilig bemalt. Das Untergewand von Maria, der Mutter Gottes, ist stets in Gold und mit rotem Rankenmuster verziert. Darüber trägt sie stets einen blauen Mantel, mit weiß gemalten Zierborten, der grün gefüttert ist. Außer Maria, tragen nur noch zwei der Könige goldene Brokatgewänder. Die Farbigkeit der einzelnen Gewänder ist differenziert. Unterschiedlichste Farbmischungen in Rot, Grün und Blau mit Mustern. Feinteilig ausgeführte Pelze. Die meisten Gewänder haben in weiß aufgesetzte Gewandborten. Die Malerei der Rückseiten weist die gleiche Malqualität auf wie die der Innenseiten. Auffallend sind die vielen Details mit teilweise symbolhaftem Charakter. Zur maltechnischen Aufbau wäre noch zu sagen, dass die Inkarnate des Schottener Altares, im Vergleich zu denen des Netzter Altars, der etwa zeitgleich ist, keine Untermalungen in Grüntönen aufweist. Der technische Aufbau der Malerei erfolgte von einem mittleren Farbwert ausgehend, nach hell und dunkel, mit aufgesetzten Lichtern. Das Bindemittel scheint eine magere Tempera zu sein. Darauf lagen einstmals Öllasuren, die leider größtenteils verloren sind. Bei vielen Farbpartien scheint schon der darunterliegende Kreidegrund durch. Am stabilsten gegen mechanische Abriebe waren alle weiß ausgemischten Farbtöne. Aufgrund ihrer Struktur und ihres Farbwertes sind folgende Pigmente eindeutig zu definieren. Bleiweiß, Ultramarin und Azurit, Zinnober, Purpur, roter Farblack, Kupferresinat - und Oleat, vielleicht sogar Malachit, Erdfarben wie Ocker verschiedenster Färbungen und Schwarz. Die starken Farbkontraste innerhalb der Kompositionen sind nicht auf die Handschrift des Malers zurückzuführen, sondern sie entstanden durch die unterschiedliche Zerstörung des Malschichtgefüges“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.). Zur Farbe und Farbkomposition siehe auch Häring 1976, S. 99-121, die Vergleiche betreffen hessische Altartafeln, böhmische und französisch-burgundische Werke.

Technik, besonders Flügelinnenseiten:  
Die Tafeln sind umsichtig vorbereitet und die Umrisszeichnungen auf Kreidegrund geritzt, aber der Künstler setzte die Vorzeichnungen nicht sklavisch um. Durch das Lasieren wurden transparente Farben erzielt (Feigel 1911, Sp. 72; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114), die die Vorzeichnungen durchschimmern lassen (Feigel 1911, Sp. 72). Bei gemischten Farben legt der Maler zwei Farbtöne übereinander (Feigel 1911, Sp. 73). Es existiert eine rhythmische, strenge Farbabfolge von Blaugrün und Rot innerhalb der Tafelfolge, wobei innerhalb der einzelnen Tafeln oftmals diagonale Farbentsprechungen vorkommen (Feigel 1911, Sp. 75).

Technik, besonders Flügelaußenseiten:  
Die Gemälde sind insgesamt sorgloser angelegt und flüchtiger behandelt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). Feigel spricht sogar davon, dass hier keine Vorzeichnungen existieren (Feigel 1911, Sp. 72).

|                  |  |
|------------------|--|
|                  | <p><u>Muttergottes der Mittelnische:</u><br/> <u>Material:</u><br/> Lindenholz (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)<br/> <u>Technik:</u><br/> Die polychrom gefasste „Figur besteht aus einem Lindenholzblock mit seitlichen Anstückungen, die allerdings neueren Datums sind. Hinten ist die Figur leicht ausgehöhlt. Über dem Träger sitzt eine mehrlagige Grundierung, die fein geschliffen ist. Die Gewänder und die Krone der Madonna sind in Glanzgold auf rotem Poliment. Ihr Haar ist in Leimgold. Das auf ihrem Haupt und den Schultern liegende Tuch ist weiß gefasst. Der eckige, mit Profilleisten versehene Sockel ist ebenfalls farbig gefasst. Bemerkenswert ist die Untermalung des Inkarnats vom Mariengesicht. Diese ist zinnoberrot. Darüber liegt dann das eigentlich Inkarnat in hellen Farbtönen, das jedoch verloren ist“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4f.).</p> <p><u>Skulpturen der Baldachine:</u><br/> Die Skulpturen sind auf Einansichtigkeit berechnet (Wolf 2002, S. 203) und hinten abgeflacht (AKM).</p> <p><u>Rahmung und Predella von 1910:</u><br/> <u>Material:</u><br/> Eichenholz, aufgrund von Stabilitätsgründen (Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Jantzen 1997, S. 310, Nr. 123; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)<br/> <u>Technik:</u><br/> „Über die Konstruktion des Altaraufbau und des Rahmenwerks, kann keine Aussage getroffen werden, da die originalen Teile verloren sind.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)</p> |
| Ikonographie (*) | <p><u>Geschlossener Zustand:</u><br/> Passion Christi vom Gebet am Ölberg bis zur Auferstehung<br/> <u>Geöffneter Zustand:</u><br/> Leben der Gottesmutter Maria von der Abweisung Joachims im Tempel bis zur Krönung im Himmel, mittig eine Skulptur der thronenden Muttergottes</p> <p><u>Besonderheiten:</u><br/> <u>Passion Christi:</u><br/> Häring beschreibt, dass die einzelnen Szenen der Passion in Sinngruppen gegliedert sind. Diese sind lesbar von links nach rechts, erst oben, dann unten. So befindet sich die erste Sinngruppe am linken Flügel oben, nämlich der Prozess der Gefangennahme. Die zweite Gruppe zielt den rechten Flügel oben, die Demütigung Christi. Der Höhepunkt der Passion ist die dritte Gruppe und befindet sich am linken Flügel unten. Den unteren rechten Flügel schmückt den Höhepunkt der Heilslehre, die Überwindung des Todes und die Auferstehung (Häring 1976, S. 34).</p> <p><u>Marienleben, allgemein:</u><br/> Es scheint wichtig vorab zu betonen, dass das Altarretabel auf einem „gefestigten Entwurf“ beruht, der vom Auftraggeber</p>  |

mitbestimmt war (Häring 1976, S. 46). Weshalb nun das Marienleben davon ausgenommen sein sollte – aufgrund der Zusammenstellung heterogener Szenen besitze es einen unruhigen und zerrissenen Eindruck (Musper 1961, S. 32) – ist fraglich. Es stellt sich die Frage, ob das Programm des Marienlebens, trotz der nicht chronologischen Abfolge, nicht doch dem Wunsch des Auftraggebers folgt (AKM).

Das Marienleben des Retabels wird kontinuierlich erzählt, denn Grenzen zwischen den einzelnen Ereignissen werden kaum betont (Schultz 1939, S. 73). Auf den Außenseiten der Flügel wurden die Passionsszenen durch gemalte Rahmenkreuze getrennt, im Marienleben existiert nur ein horizontaler Balken, der die Bildtafeln mittig in eine obere und untere Partie trennt. Da die Flügel- und feststehenden Tafeln jeweils zwei Szenen aufweisen, bilden sich Bildpaare (AKM).

Das Schottener Retabel ist ein Marienaltar, der die Freuden und Schmerzen der Gottesmutter erzählt, wobei die Pfingst- und Auferstehungsszene fehlen würde. Als Freuden seien die Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung, Darbringung, Auffindung Jesu im Tempel und Krönung im Himmel zu deuten. Die Geburt Christi fehle in dieser Aufzählung. Schmerzen hätten der Gottesmutter die Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Suche der Eltern, Kreuzigung und die Grablegung auf der Außenseite bereitet. Auch hier fehlen laut Häring Szenen, nämlich die Gefangennahme Christi und die Kreuzabnahme (Häring 1976, S. 7f.). Wolf betont, dass die These der Sieben Schmerzen und Freuden Mariens ein Zusammenspiel von geschlossenem und geöffnetem Zustand bedinge (Wolf 2002, S. 206).

Des Weiteren würden alle Szenen einem Raum- und Zeitkontinuum unterliegen, welches ikonographische Bezüge zulasse. So würde beispielsweise Maria als neue Kirche geboren werden und der zwölfjährige Christus throne bereits zu Lebzeiten im Tempel. (Häring 1976, S. 42f.).

Neumann gibt eine Skizze des Pfarrers Christ von 1965 wieder, die die Szenen des Marienlebens ihrer chronologischen Reihenfolge nach nummeriert. Die Skizze war Teil des Gemeindebuches und sollte den Kirchenbesuchern das Verständnis des Marienlebens erleichtern, indem sie die einzelnen Szenen chronologisch vorstellte (Neumann 1999, S. 9-14). Eine Erklärung, weshalb die Szenen nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge dargestellt sind, fehlt (AKM). Hengelhaupt nummerierte für ihre Untersuchungen die inneren Bildszenen ebenfalls durch, allerdings in ihrer örtlichen Abfolge und nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge (Hengelhaupt 1980, S. 141). Der Unterschied der Nummerierung ist vermutlich dadurch zu erklären, dass Hengelhaupt weniger an der Erläuterung der Ikonographie des Marienlebens, als vielmehr an ihrer Farbigkeit und Komposition interessiert war. Beide Male erfolgt die Nummerierung von links oben nach rechts unten (AKM).

#### Marienleben, Heimsuchung:

In der Heimsuchungsszene des Schottener Altares deutet der Künstler als einer der ersten die ungeborenen Kinder im Leib von Maria und Elisabeth an (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109). Auch Häring bestätigt, dass dies eine sehr frühe Darstellung

des Motives sei, das sich erst im 15. Jahrhundert in der deutschen und böhmischen Kunst häufiger finde (Häring 1976, S. 14; Häring 1995, S. 102).

Nimbierung:

In den Szenen des Marienlebens trägt Joachim im Gegensatz zu Anna keinen Heiligenschein. Eventuell ist diese Differenzierung in Zusammenhang mit der Unbefleckten Empfängnis zu sehen, das heißt, dass Anna einen Heiligenschein trägt, da sie mit Maria schwanger ist (Linz 1995, S. 70). Insgesamt sind auf dem Altar nur Frauen durch Nimben erhöht: Maria, Anna, Elisabeth und drei weitere Frauen, denen keine besondere Rolle zufällt und möglicherweise die Schwestern Marias darstellen. Linz deutet die nimbierten Frauen als die Personen, die am Heilsplan Gottes teilnehmen. Sie sind die „Trägerinnen des Neuen Bundes“ – im Gegensatz zu den Männern (Linz 1995, S. 71). Die von Linz gemachten Beobachtungen könnten für ein durchdachtes theologisches Programm des Altarretabels sprechen. Aufgrund der Erhöhung der Frauen kämen als Rezipienten insbesondere Nonnen oder Stiftsdamen in Frage. Solch ein Entstehungskontext könnte auch erklären, weshalb die Legende um die Empfängnis Marias in das Marienleben aufgenommen wurde, ebenso wie die Darstellung der ungeborenen Kinder im Leib von Maria und Elisabeth bei der Heimsuchung (siehe oben). Denn beide Aspekte betonen die Reinheit aber auch Menschlichkeit der Gottesmutter (AKM).

Hände:

Insgesamt achtzehn Mal werden auf dem Retabel Personen mit verhüllten Händen wiedergegeben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 77f.).

Abweichung der chronologischen Abfolge des Marienlebens:

Neben der Abweichung der chronologischen Abfolge der Szenen des Marienlebens stellt auch die erkennbare Darstellung einer geritzten bzw. vorgezeichneten Hand mit Stab in der Szene der Abweisung Joachims im Tempel die Forschungsliteratur vor ein Problem, zu dem sie unterschiedliche Lösungsansätze erarbeiteten.

So nimmt man an, dass sich der Plan zur Gestaltung des Retabels von der tatsächlichen Ausführung unterscheidet (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Linz 1995, S. 66), denn Szenenabfolge entspricht nicht dem Ablauf der Geschichten, da zwischen der Abweisung Joachims im Tempel und der Verkündigung des Engels, die Verlobung von Maria und Josef eingeschoben wurde (Feigel 1911, Sp. 71; Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109; Kiesow 1988, S. 246). Im Goldgrund links oben, auf der linken Flügelinnenseite, ist neben der Tempelarchitektur der ersten Szene eine Hand, die einen Stab hält und auf dem eine Taube sitzt vorgezeichnet (Beeh-Lustenberger 1978, S. 259; Kiesow 1988, S. 246; Linz 1995, S. 8, 66), geritzt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 11) bzw. einpunziert (Feigel 1911, Sp. 71). Die Hand ist unter dem Ärmel des hinter Joachim stehenden Juden sichtbar. Gemeinsam mit

dem Stab und der Taube ist sie thematisch nicht der Abweisung des Opfers von Joachim im Tempel zuzuordnen, sondern der nebenanstehenden Vermählungsszene von Maria und Josef (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). Ebenso steht die Wolke in der linken Bildecke in keinem Zusammenhang zur Thematik der Szene (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114;) und gehört höchstwahrscheinlich zur erst geplanten Vermählungsszene (Feigel 1911, Sp. 71). Vermutlich sollte das Programm des Marienlebens mit dem Stabwunder beginnen, wie die zu sehende Hand mit Stab und Taube anzeigen, und wurde kurzfristig durch die Hinzunahme der Joachims- und Annalegende erweitert (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 141, Anm. 15; Linz 1995, S. 74); sprich es wurde nach Beginn der Arbeiten ein Programmwechsel vorgenommen (Feigel 1911, Sp. 71; Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109; Musper 1961, S. 31; Häring 1976, S. 4; Beeh-Lustenberger 1978, S. 259; Kiesow 1988, S. 246; Häring 1995, S. 101; Wolf 2002, S. 205). Als Beispiel dafür, dass das Stabwunder zu Beginn des Marienlebens stehen sollte, wird als Vergleich der Tempziner Altar (Schwerin, Gemäldegalerie) (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 192 756) angeführt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114).

Es wurde vermutet, dass die Gründe für den Wechsel „im engen Zusammenhang mit der Arbeit verschiedener Kräfte“ standen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). Diese Kräfte wurden als ein Geselle definiert, der mit dem linken Innenflügel ohne Anweisung des Meisters begonnen haben soll, und dem der Überblick über das Ganze gefehlt habe. Als der Meister später hinzugekommen sei, habe er erkannt, dass es Schwierigkeiten bereite, die große Fläche nur mit Szenen der „engeren Marienlegende“ zu füllen und habe daher die Joachims- und Annalegende hinzugezogen und sich dabei aber nicht gescheut, „die einmal fertige Verlobungsszene an nunmehr unrichtigem Platze stehen zu lassen“ (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114).

Die Beobachtung von Linz jedoch lässt von dieser These abrücken. Denn die Hand mit Stab und Taube sind nicht punziert und geritzt, sondern nur vorgezeichnet. Die Linien sind durchgezogen und nicht wie bei den sonstigen Punzierungen des Retabels gepunktet. Dass es sich bei den Motiven um eine Vorzeichnung handelt spricht dafür, dass hier ehemals eine andere Szene geplant, aber nicht ausgeführt wurde (Linz 1995, S. 8). Eine Erklärung für die dargestellte Wolke, die auch ein Stein des Anstoßes ist, bietet diese Beobachtung jedoch nicht (AKM). Einzig Hyksy-Dambmann und Oesch interpretieren die Heilig-Geist-Taube, die sie als eingeritzt beschreiben, im Rahmen der Abweisung Joachims aus dem Tempel. Der hinter Joachim stehende Jude weise mit seinem erhobenen Zeigefinger auf die Taube, so als wolle er sagen, dass Gott Joachim und seine Frau immer noch mit Kindern segnen könne (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 11).

Auffällig, aber bisher nicht beschrieben, ist der optische Unterschied der geritzten oder vorgezeichneten Heilig-Geist-Taube mit der gemalten Taube des Stabwunders. Während sie in

der Abweisungsszene nur schematisch durch zwei Kreise, ein Oval und zwei Flügel als Heilig-Geist-Taube dargestellt wird, ist sie in der Verlobungsszene einer realen fliegenden Taube ähnlich wiedergegeben, entsprechend den Apokryphen. Zudem ist die gemalte Taube gegenüber der Heilig-Geist-Taube der Abweisungsszene stark verkleinert dargestellt. Sie hat ihr Haupt nach unten gerichtet, zum Stab, während der Vogel der Abweisungsszene vertikal dargestellt wird, die Flügel links und rechts ausgebreitet, den von einem Heiligenschein umgebenen Kopf oben. Ein von der Wolke ausgehender Lichtstrahl scheint die große Taube zu beleuchten; Wolke und Lichtstrahl fehlen in der Vermählungsszene. Auch der geritzte oder vorgezeichnete Stab ist nur durch zwei diagonale Linien dargestellt und dadurch nicht vergleichbar mit den geschwungenen und von Trieben und Blüten umgebenen Ästen der Vermählungsszene. Problematisch erscheint auch die Position von Stab und Taube in der Abweisungsszene, denn sie sind erstaunlich weit in die linke obere Ecke gerückt. In der Vermählungsszene sind beide zwischen den Häuptern von Josef und dem Priester positioniert und legitimieren somit die Eheschließung. Man kann davon ausgehen, sollten Stab und Taube vorgezeichnet sein. Aufgrund des ikonographischen Unterschiedes von Heilig-Geist-Taube und Taube, des Darstellungsunterschiedes von Vögeln und Stäben sowie der unterschiedlichen Positionen stellt sich die Frage, ob sie überhaupt miteinander in Bezug zu setzen und vergleichbar sind (AKM).

Aufgrund der Abweichung von der Chronologie wurde auch oftmals angenommen, dass die Altartafeln durcheinander geraten seien und er trotz seiner Aufstellung an seinem ursprünglichen Ort eine falsche Szenenfolge zeige (Schiller LCI 4,2; S. 53). Dieser Auffassung wurde jedoch vehement widersprochen, denn da sich immer vier Szenen auf einer Bildtafel befinden, ist eine andere Konstruktion nicht denkbar und die genannte muss somit die richtige sein (Linz 1995, S. 74).

Pieper verwies erstmals darauf, dass nicht nur die Vermählungsszene von der Chronologie des Marienlebens abweiche, sondern auch noch weitere Szenen zu früh oder zu spät eingeschoben seien. Als Erklärung denkt er an eine Programmwechsel, fügt dann jedoch an, dass man damit nicht den Abweichungen im Gesamten gerecht werde und auch nicht der These, der Maler habe es mit der Abfolge nicht genau genommen. Man müsse vielmehr an ein erarbeitetes Programm denken (Pieper 1954, S. 59). So führt Pieper an, dass zwischen der Beschneidung und Darstellung kein historischer dafür aber ein typologischer Zusammenhang festzustellen sei. Historisch wäre die Anbetung zwischen den Szenen darzustellen, da diese hier aber fehle, sei die die alttestamentliche Beschneidung der neutestamentlichen Darstellung gegenübergestellt (Pieper 1954, S. 59f.) Auch sonst seien die Bildpaare als Typus und Gegentypus konstruiert. Das linke Bild ist immer das auslösende bzw. bedrohliche, das rechte die Lösung bzw. Erfüllung. So wären auch die Vertreibung Joachims und die Vermählung Marias miteinander verknüpft. Derselbe Priester der Joachim vertreibt, läute im kommenden Bild das Heilsgeschehen ein (Pieper 1954, S. 60).

Und auch die Verkündigung und die Geburt sowie die Heimsuchung und die Anbetung der Könige seien so miteinander verknüpft (Pieper 1954, S. 60). Diese Typologie sei aber nicht immer gänzlich durchgesetzt, da sie mit der Darstellung des Marienlebens verbunden sei. Aber der Schottener Altar künde hier bereits etwas an, was im 15. Jahrhundert üblich werden würde: die Typologie (Pieper 1954, S. 60). Hyksy-Dambmann und Oesch folgen der These von Pieper und bauen diese aus. So würden sich in den Bildpaaren häufig Bitte und Erfüllung, Wunsch und Verheißung, Typus und Antitypus gegenüberstehen. Das linke Bild stelle eine bedrohlich Szene dar oder zeige einen Mangel, das rechte Bild biete eine Lösung oder die Erfüllung (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 75). Nach Pfarrer Heuermann könne man auch sagen, dass links die Frage und rechts die Antwort stehe (mündliche Auskunft). Zu den acht Bildpaaren des Marienlebens seien auch die Bildpaare der Passion zuzurechnen. Die insgesamt zwölf Bildpaare würden eine wichtige symbolische Zahl wiedergeben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 76). Dieser These widerspricht aus meiner Sicht zunächst, dass die Bilder der Passion Christi keine Bildpaare im Sinne des Marienlebens bilden, denn sie sind durch optisch prägnante Kreuzrahmen getrennt. Hätte die Passion Bildpaare wie im Marienleben bilden sollen, so wäre es dem Künstler ein Leichtes gewesen, auch auf den Außenflügeln nur eine optisch ungeordnete horizontale Linie einzufügen. Zudem unterstützt die plastische Darstellung des Kreuzrahmens die Trennung der Bildszenen, die die Hölzer des Rahmens nicht parallel zur Bildfläche gemalt, sondern zeigen mittig die Kante des Holzes. Die gemalte breite Fläche der Rahmenleiste kippt nach innen ab. Dies bewirkt, dass die Rahmen einem optisch aufgesetzten Holzkreuz ähneln und zudem voneinander getrennte Bildräume schaffen. Man könnte sagen, dass jede Bildszene, jedes Geschehen der Passion, im Zeichen des Kreuzes, der Erlösung, zu sehen ist (AKM). Die Paare der Passion lauten wie folgt: Die Jünger unterstützen Jesus nicht durch ihre Gebete und König Herodes verspottet Jesus, die Diener des jüdischen Hohen Rates misshandeln Jesus und die römischen Soldaten ebenfalls, Jesus trägt sein Kreuz und Jesus stirbt am Kreuz, Jesus bleibt drei Tage im Grab und Jesus verlässt die Totenstätte und lebt ewig (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 76). Nicht alle gebildeten Paare sind nachvollziehbar. Denn die fehlende Gebetsunterstützung der Jünger im Garten Gethsemane steht biblisch in keinem Sinnzusammenhang mit der Verhöhnung durch Herodes, die zudem nur im Lukas-Evangelium auftritt. Die Misshandlung durch die Juden und die römischen Soldaten ist nicht als solche aufzuteilen, denn gerade der rechts stehende Mann im Bild der Dornenkrönung, der biblisch als römischer Soldat identifiziert wird, wird im Bild durch seine Kopfbedeckung als Jude ausgewiesen (AKM). Auch manche Bildpaare des Marienlebens zeigen Widersprüche (AKM), wobei zunächst die Paare aufgezählt werden sollen: Der Hohepriester verweigert Joachim den Segen und Gott segnet Joachim durch die Geburt Marias und deren Verlobung mit Josef. Joachim ist traurig ob seiner Kinderlosigkeit und fastet und betet und kann in der folgenden Bildszene Gott danken, dass seine Frau Anna schwanger wird. Der Geburt Marias steht die Ankündigung der

Geburt Jesu gegenüber, die Anbetung Jesu durch den ungeborenen Johannes die Anbetung durch „alle Welt“. Auf den Kindermord in Bethlehem folgt die Flucht nach Ägypten. Auf die Beschneidung des Alten Bundes folgt die geistige Beschneidung des Neuen Bundes im Rahmen der Darbringung. Maria und Josef suchen ihren Sohn in Jerusalem und finden ihn im Tempel wo er mit Rabbinern diskutiert. Marias Tod zeigt die Vergänglichkeit, ihr Platz im Himmel zeigt das ewige Leben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 76). Problematisch ist die Zusammenstellung der Bildpaare, da sie oft eine Nebenaussage des Bildes in den Mittelpunkt rückt und nicht deren Kernaussage und zudem nicht immer eine Bitte einer Erfüllung bzw. eine bedrohliche Szene oder ein Mangel einer Lösung gegenübersteht. So wird die Verkündigung an Joachim als Fasten- und Betszene interpretiert und dadurch ihrer Kernaussage beraubt. Zudem ist die Verkündigungsszene eine Szene der Freude, Traurigkeit lässt sich hier nicht feststellen und dadurch auch keine Bitte und keinen Mangel – dieser tritt vielmehr im Bild der Abweisung Joachims aus dem Tempel auf. Ein Bildpaar Abweisung aus dem Tempel und Verkündigung an Joachim existiert aber nicht. Des Weiteren ist es auch eine Bildnebenaussage, dass die Begegnung an der Goldenen Pforte und die Schwangerschaft Annas Joachim zu Dank an Gott veranlasst. Denn das Bild dient ikonographisch hauptsächlich zur Legitimation der unbefleckten Empfängnis Mariens. Ebenso lässt sich bei dem Bildpaar der Geburt Marias und der Verkündigung an Maria keine Abfolge von Mangel oder bedrohlicher Situation hin zu einer Lösung bzw. von der Bitte hin zur Erfüllung finden. Dieser Umstand trifft auch auf das Bildpaar der Heimsuchung, in welchem Johannes der Täufer den ungeborenen Christus anbetet, und der Anbetung der Könige zu. Beide Szenen sind vollkommen positiv besetzt. Auch bildet das erste Bild keine Frage, auf welches das zweite Bild eine Antwort bieten könnte. Vielmehr stehen die zwei Szenen in einem inhaltlichen Zusammenhang, nämlich jenem der Anbetung (AKM). Dies kommt auch bei Hyksy-Dambmann und Oesch zum Ausdruck, indem sie dem Bildpaar die Überschrift „Anbetung des Sohn Gottes“ geben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 76). Sie widersprechen damit aber ihrer eigenen These von Frage und Antwort, Mangel und Lösung, Bitte und Erfüllung. Bei der Darstellung des Marientodes betonen Hyksy-Dambmann und Oesch die Vergänglichkeit der Szene und nehmen damit keinerlei Bezug auf Christus, der hinter dem Totenbett seiner Mutter steht und ihre Seele auf dem Arm trägt. Er wird die Seele seiner Mutter in den Himmel überführen. Auch dieses Bildpaar steht damit in einer zeitlichen Abfolge von irdischem Tod, Auffahrt in den Himmel und himmlischer Ewigkeit. Wäre die Person Christi hinter dem Totenbett und die Seele der Mutter nicht dargestellt, so könnte man bei der Todes- und Himmelszene von Mangel und Lösung, Bitte und Erfüllung sowie Frage und Antwort sprechen. Christus jedoch mit der Seele seiner Mutter bietet im Bild des Marientodes selbst die Lösung, Erfüllung und Antwort auf den Tod seiner Mutter – das folgende Bild der Himmelskrönung ist dafür nicht notwendig (AKM).

Auch Häring lehnt er es ab, dass der Meister des Schottener

Altars sich mehrmals geirrt und Szenen falsch lokalisiert haben soll. Er nimmt an, dass die Szenen deshalb oft zu früh oder zu spät auftreten (auch im Vergleich zu Literatur), da zu Beginn der Herstellung des Retabels die unterschiedlichen großen Tafeln der linken Seite verwechselt worden seien. Da sie nicht ausgetauscht werden konnten – aufgrund ihrer unterschiedlichen Größe – hätte das linke obere Feld des linken Flügels geändert werden müssen (Häring 1976, S. 26).

Häring verweist des Weiteren auf die szenische Abfolge des Marienlebens des Buxtehuder Altars von Meister Bertram (Hamburger Kunsthalle) (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285). Auch hier tritt eine Abweichung der Chronologie auf (Häring 1976, S. 26). Die unterschiedliche Abfolge der Szenen, so zum Beispiel nach der Heimsuchung, sieht Häring darin begründet, dass am Schottener Retabel der heilsgeschichtliche Ablauf in Sequenzen gegliedert sei. Die Szenen seien mit Rücksicht auf die Motive, Komposition und Inhalt zusammengestellt. So habe man die Beschneidung und Darstellung Christi aufgrund der Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testaments nebeneinander dargestellt (Häring 1976, S. 27). Die Zusammenstellung der linken Tafelgemälde erklärt Häring wie folgt: Die ersten vier Szenen würden den „alttestamentlichen Unterbau zum Marienleben“ bilden. „Der neutestamentliche Hinweis“, die Vermählung von Josef und Maria, nehme die Geburt der Gottesmutter voraus und sei somit ein Hinweis auf das Ziel ihrer Geburt, nämlich die Mutter Christi zu werden (Häring 1976, S. 27). Die nächsten drei Szenen, Geburt Mariä bis zur Anbetung der Könige, würden diesen Höhepunkt veranschaulichen. Hierbei sei die Geburt Mariä als alttestamentliche Voraussetzung für den neutestamentlichen Bund zu lesen. Darauf deute auch die Inschrift „Maria“ auf der Schatulle hin, welche dem Christuskind in der Anbetungsszene gereicht wird. Auch die weiteren Szenen erklärt Häring durch eine Zusammenstellung von Mutter-Kind-Szenen mit alttestamentlichen Rück- und neutestamentlichen Ausblicken. Die letzten vier Szenen interpretiert er als Szenen der himmlischen Erfüllung. Insgesamt entspräche die Szenenwahl dem Bedürfnis nach Typologie und der Verbildlichung der Heilsgeschichte. (Häring 1976, S. 28). Wolf schließt sich der Deutung nach Häring an, denn das Marienleben lasse in der Reihenfolge der einzelnen Szenen an „eine Zusammenfassung des Programms in Sequenzen, die als Teileinheiten fungieren“ denken (Wolf 2002, S. 205). Problematisch an diesem Deutungsansatz ist, dass apokryphe Thematiken, wie die Joachims- und Annalegende und die Vermählung von Maria und Josef unter dem Begriff „testamentlich“ gefasst werden. Vermutlich spielt Häring hier auf die unterschiedlichen Zeiten *sub lege* und *sub gratia* an (AKM).

Laut Gast gibt es keine Erklärung für die Abweichung der chronologischen Abfolge (Gast 1998, S. 77). Er lehnt zudem entschieden den Vorschlag des Programmwechsels ab, da die genannten Abweichungen mehr als eine Tafel umfassen, und die Legende von Joachim und Anna wiederholt zwischen den Szenen des Marienlebens stehen (Gast 1998, S. 77). Auch wendet er sich gegen die These, dass ein Irrtum vorliegt, sprich, dass die inneren und äußeren Tafeln verwechselt wurden, denn sie weichen nur

|          |  |
|----------|--|
|          | <p>gering in ihrer Breite ab und es sei schwer vorstellbar, wie es dazu hätte kommen können (Gast 1998, S. 77).</p> <p>Laut Linz ist die vorangestellte Vermählungsszene als Schlüsselszene des Altarretabels zu deuten, denn sie bedinge die Aussage von dessen Programm. Als Vergleich führt Sie den Buxtehuder Altar an (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285), auf dem die Vermählungsszene fehlt (Linz 1995, S. 74). So ist auch die Verkündigungsszene auf einer Pisaner Marientafel von 1285-90 als Schlüsselszene zu deuten, denn sie sei der Kindheitsgeschichte der Muttergottes vorangestellt. Die Schlüsselszene würde immer auf das Folgende hinsteuern (Linz 1995, S. 74). Der Angelpunkt sei zudem der Hohepriester, der eine Mitra trägt und auch in der Zurückweisung Joachims dargestellt ist. Er symbolisiere das kommende Heilsgeschehen. Wichtig sei auch, dass Joachim nicht wie die anderen Juden eine Judenhut trage. Dies würde ihn positiv beleuchten (Linz 1995, S. 76). In Bezug auf den Priester verweist Linz auch auf den Joachims- und Annazyklus von Straßengel, auf dem die Vermählung auf drei Bildfeldern dargestellt ist. Auch in Schotten umfasse die Vermählung des Alten mit dem Neuen Bund, denn der sei Priester einmal dem Alten Bundes und einmal dem Neuen zuzurechnen (Linz 1995, S. 77f.).</p> <p>Des Weiteren verweist Linz darauf, dass die Joachims- und Annalende auf das Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariens verweist (Linz 1995, S. 66), zu dem vor dem 15. Jahrhundert von Seiten des Papstes allerdings keine Stellungnahme erfolgte. Erst Sixtus IV. (1471-84) bestätigte das Fest und erkannte es an (zusammenfassend Linz 1995, S. 70).</p> |
| Künstler | <p><u>Künstler:</u></p> <p>Für den unbekanntes Künstler existiert der Notname des „Meister des Schottener Altares“ (Vollmer 1950, S. 305; Neumann 1999, S. 9; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 6). Zur Person des Künstlers herrschen sehr unterschiedliche Ansichten in der Forschungsliteratur vor. Oftmals wurde angenommen, der Künstler stamme nicht aus Schotten, sondern aus einem anderen Kunstzentrum (Pieper 1954, S. 45; Häring 1976, S. 3), und sei vermutlich aus dem Norden an den Mittelrhein gekommen (Pieper 1954 S. 62). Vereinzelt wird eine Herkunft aus Paris, Lehrjahre in Prag und Wanderjahre nach Siena, Paris oder Köln, hier zu Wilhelm von Herle, angenommen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 74), Andererseits nahm man an, dass der um 1370 bis Ende des 14. Jahrhunderts tätige Künstler in Schotten, Fulda oder Friedberg ansässig gewesen sei und von böhmischer oder westfälischer Malerei beeinflusst wurde (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407). Neuerdings geht man davon aus, dass sich der Meister im späten 14. Jahrhundert in Mainz niedergelassen habe und Kleinmeister, wie z.B. Miniaturmaler, Einfluss auf ihn ausübten (Gast 2000, S. 524). Vereinzelt wird er als „Wegbereiter des Weichen Stils“ beschrieben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 8). Ein Geburtsjahr um das Jahr 1340 wird vereinzelt angenommen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 74).</p> <p>Dem Maler wurden aufgrund der Darstellung der Juden und der hebräischen Schriftzeichen besondere Kenntnisse über das Judentum zugeschrieben. Diese habe er vermutlich als Maler</p>  |

jüdischer Gebetsbücher gesammelt. Denkbar sei aber auch, und das halten Hyksy-Dambmann und Oesch für wahrscheinlicher, dass der Maler jüdischer Abstammung war. Seine Eltern könnten zwangsgetauft oder konvertiert sein (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 68). Die Autoren ziehen diesen Schluss vermutlich deshalb, weil sie die hebräischen Schriftzeichen als „sehr ungewöhnlich“ ansehen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69), dabei besitzen zahlreiche bildliche Darstellungen hebräische oder hebraisierende Schriftzeichen, so dass dies kein Hinweis auf eine jüdische Abstammung des Malers ist, sondern eine Art Modeerscheinung. Korrekt ist jedoch die Annahme, dass der Künstler hebräische Schriftzeichen wiedergeben konnte, allerdings ist aufgrund der sinnlosen Aneinanderreihung der Zeichen eher zu vermuten, dass er sie von einer Vorlage abmalte, als dass er des Hebräischen fähig war (AKM). Decker (1835, S. 123; ihm folgend Lotz 1862, S. 546) entdeckte das Monogramm eines Künstlers, identifizierte dasselbe aber nicht.

#### Händescheidung:

In Bezug auf die Händescheidung von mehreren am Altarretabel tätigen Künstlern, herrschen in der Forschungsliteratur unterschiedliche Ansichten vor.

Zunächst wurden in der Forschungsliteratur drei Hände geschieden. Anhand von Architekturdarstellung und Mimik der Figuren waren ein Meister und ein Geselle unterscheidbar, wobei beim Gesellen beides weniger differenziert ausgeführt worden sei als beim Meister. So wurde angenommen, dass der Meister alle Szenen der feststehenden Tafeln gemalt habe, ausgenommen die Verkündigung (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). Der Geselle habe wiederum die Innenseite des linken Flügels und die äußeren Flügelgemälde geschaffen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Es gibt aber auch einen Forschungsansatz der davon ausgeht, dass der Geselle nur die Außenflügel bemalte und dies später als die von anderer Hand geschaffenen Innenflügel (Pieper 1954, S. 61). Von einem zweiten Meister würden die Bilder des rechten Innenflügels und die Verkündigung stammen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Der zweite Meister unterscheidet sich vom ersten Meister und dem Gesellen durch die ihm eigene Gestaltung von Gesichtern und Gewändern. Zudem verwende er andere Farben (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Man könnte den ersten Meister mit seinem Gesellen der Kunst um Theoderich von Prag und Meister Bertram zuweisen, den zweiten Meister jedoch der neuen Strömung des Meisters von Wittingau (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Als Vergleichsbeispiel für die Kreuzigung des linken Außenflügels wird die Karlsteiner Kreuzigung des Theoderich von Prag angeführt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 73.627), wobei die schwere Gebundenheit Theoderichs gemildert sei und die Figuren schmaler, gelenker und eckiger. Der Malerei des zweiten Meisters stehe neben den Werken des Wittingauer Meisters auch das Braunschweiger Skizzenburg nahe. Die beiden Künstler würden gleichauf nebeneinander stehen, jedoch bestünde ein

|                           |   |
|---------------------------|---|
|                           | <p>Altersunterschied zwischen ihnen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Häring bemerkte in Bezug auf die Händescheidung anhand der Architekturdarstellung, dass die Architektur der feststehenden Tafeln und der Flügel aus einer Hand stammen würden. Natürlich würden „ältere und jüngere Phasen“ im Werk nebeneinander stehen, diese seien aber einem einheitlichen Stil unterworfen, so dass man nicht von einem jüngeren und älteren Maler ausgehen solle (Häring 1976, S. 45f.). Häring weist die Vermutung Steinbarts jedoch nicht als unbegründet zurück, da die Außen- und Innenseiten des Altarretabels tatsächlich unterschiedlich „ruhig“ bzw. „unruhig“ seien. Sicher hätten mehrere Hände am Altar gearbeitet. Die Differenz zwischen der Innen- und Außenseite sei vermutlich ein Ergebnis des variierenden Verwendungszweckes in der Liturgie und ihrer unterschiedlichen Thematik (Häring 196, S. 46).</p> <p>Die Händescheidung auf drei Personen wurde in der Forschungsliteratur aber auch abgelehnt. Man schied zum Beispiel nur zwei Hände voneinander (Beeh-Lustenberger 1978, S. 259) oder schrieb das Retabel gar einem einzigen Künstler zu. So würden die gemalten Altarpartien von einer Hand stammen, denn stilistisch würden die Gemälde der Außen- und Innenseiten übereinstimmen (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109; Kiesow 1988, S. 246). Der zu beobachtende Unterschied könne auch durch eine Weiterentwicklung des Malers erklärt werden, denn auch im Stil von Meister Bertram sei eine Entwicklung festzustellen (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 110). Zudem seien bei den äußeren Gemälden der Passion im Gegensatz zu den inneren Gemälden des Marienlebens keine Vorzeichnungen zum Einsatz gekommen (Kiesow 1988, S. 246). Auch seien sie flüchtiger gemalt (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109) und die Modellierung der in ihrer Haltung unruhigeren Figuren weniger durchgearbeitet (Kiesow 1988, S. 246).</p> |
| faktischer Entstehungsort | Frankfurt am Main oder Mainz (Gast 2000, S. 520), wobei aufgrund der Bezüge eher von Mainz auszugehen sei (Gast 2000, S. 524).  |
| Rezeptionen / ‚Einflüsse‘ | <p><u>Gesamt:</u><br/>Die Stilfrage des Schottener Altarretabels ist sehr umstritten. In der Forschungsliteratur des 19. Jahrhunderts wurde angenommen, dass das Retabel dem byzantinischen Stil folge (Decker 1835, S. 123). So erinnere die „ephebenhafte“ Maria der Wochenstube und die –„geduckte Figuration“ von Mutter und Kind bei der Kindermordszene an Byzanz und spätantike Einflüsse (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). In der modernen Forschungsliteratur wird dieser Ansatz nicht weiter verfolgt (AKM).</p> <p>Zumeist wird eine mittelrheinische Herkunft angenommen (Feigel 1911, Sp. 83, 88; Rauch 1917, S. 44; Clemen 1930, S. 264, 282; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Vollmer 1950, S. 305; Dehio Hessen 1966, S. 741; Beierle 1983, S. 6; Gast 2005, S. 424; Dehio Hessen I 2008, S. 826), oftmals auch als mittelrheinisch-hessisch (Beeh-Lustenberger 1978, S. 259) oder mittelrheinisch mit einem möglichen westfälischen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113; Dehio Hessen 1966, S. 741) oder böhmisch-westfälischen</p>  |

Einfluss spezifiziert (Jantzen 1997, S. 310, Nr. 123). Andererseits wird eine Zuschreibung an den Mittelrhein abgelehnt (Häring 1976, S. 138), da der Stil für diese Region untypisch sei (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). So stellte auch Pieper fest, dass das Schottener Retabel innerhalb der mittelrheinischen Kunst für sich alleine stehe (Pieper 1954, S. 61). Tatsächlich würden sich kaum Werke mit ihm in Verbindung bringen lassen (Pieper 1954, S. 61). Während Stange sicher einen westfälischen Einfluss feststellte (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Vollmer 1950, S. 305; Neumann 1999, S. 9) und Beierle sogar eine westfälische Herkunft in den Raum stellte (Beierle 1983, S. 6), wird an anderer Stelle betont, dass das Westfälische im Retabel äußerst fraglich sei (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Selten wird das Retabel als mitteldeutsch bezeichnet (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 110).

Der Einfluss der italienischen und französischen Stilelemente ist in der Forschungsliteratur oft kaum zu trennen, da sie zumeist gemeinsam angeführt werden (AKM). Nur Feigel sprach in Hinblick auf die sienesisch beeinflussten Architekturen und Gesichtstypen, die so auch bei Simone Martini zu finden seien, von einem Einfluss der italienischen Kunst (Feigel 1911, Sp. 87f.). Ab Steinbart scheint der italienische Einfluss vom französischen nicht mehr trennbar zu sein, was vermutlich daran liegen könnte (AKM), dass man die Thesen aufstellte, der Schottener Altar sei indirekt aus italienischen Quellen gespeist (Häring 1976, S. 49). So seien die **italienisch-französischen Stilelemente**<sup>5</sup> der Malereien aus dem burgundischen Sammelbecken nach Deutschland geflossen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115) beziehungsweise Avignon und der burgundische Kreis hätten das deutsche Gebiete vom Westen her mit sienesischen Formen infiltriert (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). So wird dem Stil des Schottener Retabels ein italienisch-französischer Mischstil zugrunde gelegt, wobei die italienische Komponente vor allem vom „Sienismus“ bestimmt sei (Worringer 1924, S. 31-49). Auch Häring betont, dass die indirekten italienischen Einflüsse weniger von Giotto stammen würden als vielmehr aus der „sienesischen Quelle in der Nachfolge von Lorenzetti“ (Häring 1976, S. 49f.). Die Kunst Taddeo di Bartolos habe ebenfalls Einfluss auf den Maler genommen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 73). Des Weiteren stünden die Architekturen in der Nachfolge von Simone Martine oder Bartolo di Fredis Marienleben (Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.203.980). Ebenso würden die Frauengestalten an sienesische Formulierungen erinnern (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Auch die entfernte Beziehung zu Broederlams Altarflügeln in Dijon (Dijon, Musée des Beaux-Arts) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.057.244) könne auf italienischen, vielleicht sienesischen Reminiszenzen beruhen (Musper 1961, S. 31; Häring 1976, S. 66f.). Eine besondere Ähnlichkeit mit dem Dijoner Tempel Broederlams besteht mit dem Schottener Rundbau der Wochenstube Annas (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau

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

1932, Nr. 143, S. 116). Zudem seinen Übereinstimmungen mit der Kunst Pucelles festzustellen, so wird neben Judendarstellungen auch die Kreuzigungsszene genannt (Häring 1976, S. 5254). Die aufgeführten Ähnlichkeiten seien dadurch zu erklären, dass der Sienismus zunächst nach Frankreich vordrang (Häring 1976, S. 50). Dennoch verbinde die Raumgestaltung des Schottener Altars den Maler mehr mit Frankreich als mit Italien (Häring 1976, S. 54). Häring führt zahlreiche Bildbeispiele an, die hier aufgrund ihrer Fülle und Detailliertheit nur summarisch genannt werden – die wichtigen Vergleiche mit hessischen Altarretabeln und dem Antependium von Narbonne sind jedoch unter Bezug zu anderem Objekt einzusehen (Häring 1976, S. 54-71). Hingewiesen werden soll auch darauf, dass Häring vergleichend zum italienisch-französischen Einfluss auf den Schottener Altar die Kunst Meister Bertrams anführt, die er böhmisch beeinflusst sieht (Häring 1976, S. 63f.). Des Weiteren bespricht er die Einflüsse der französischen Buchmalerei auf die Schottener Gemälde (Häring 1976, S. 64-66). Vereinzelt wird ein Einfluss der Kunst Barginos vermutet (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 73). Insgesamt lässt sich ein Zusammenhang mit der burgundischen Kunst feststellen (Häring 1976, S. 71), so dass Häring das Retabel fortan als **unter französisch-burgundischem Einfluss stehend**<sup>6</sup> bezeichnet (Häring 1976, S. 138; Neumann 1999, S. 9). Ein von ihm angeführter Hinweis könnten die nur acht Profildarstellungen unter den über hundert Personen sein (Häring 1976, S. 142, Anm. 16; Neumann 1999, S. 9). Denn in der zeitgleichen französischen Kunst habe man dazu geneigt, Personen im Profil darzustellen. Häring möchte daher überprüfen, ob beim Schottener Altar ein französischer Einfluss im Mittelrheingebiet möglich ist (Häring 1976, S. 142, Anm. 16). Zudem erinnere der Figurenstil an den Norden Frankreichs und Böhmen (Häring 1976, S. 36). In Bezug auf die Gesichter der Dargestellten nimmt Häring an, dass sie in Siena entwickelt wurden und über Paris in die nordische Malerei gelangten (Häring 1976, S. 37). Gast bezeichnete den Einfluss erstmals als **franko-flämisch**<sup>7</sup> (Gast 2000, S. 524). Des Weiteren wird oftmals ein **Zusammenhang mit Meister Bertram und Böhmen angenommen**<sup>8</sup> (Worringer 1924, S. 313; Musper 1961, S. 31), da gewisse Ähnlichkeiten nicht mit dem Zeitstil erklärbar seien (Musper 1961, S. 31). Allerdings wird betont, Bertram überrage die „künstlerische Kraft“ der Schottener Meister (Pieper 1964, S. 51). In der Forschungsliteratur wird der böhmische Einschlag des Retabels oft bemerkt (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 111; Pieper 1954, S. 61; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Häring 1976, S. 36; Neumann 1999, S. 9; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 73, 77), allerdings nur in Bezug auf bestimmte Gestaltungsmechanismen (Häring 1976, S. 72). Dabei betont bereits Stange, dass der Stil des Schottener Altares nicht mit der böhmischen Malerei verglichen werden solle, denn das heiße Zeitstil und individuelle Zusammenhänge zu verwechseln (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 110; Vollmer 1950, S. 305). Dennoch dachte man an den

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

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

<sup>8</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

deutschen Südostraum (Pieper 1954, S. 61) als auch an die Arbeit eines Ostfranken, der dem Einfluss der Prager Schule unterlag (Back 1910, S. 52f.) und eventuell sogar zeitweise in Prag lebte und dort eine Malerschule besuchte (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 73f.). Durch die in Böhmen vorhandenen italienisch-französischen Prägungen erkläre sich auch die Ähnlichkeit zwischen dem Schottener Retabel und den Miniaturen des Hauptmeisters der Wenzelsbibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-2764) (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). Linz lehnte Härings These, dass das Retabel burgundisch-französischen Einflusses sei, ab und vermutete ebenfalls einen böhmischen Einfluss (Linz 1995, S. 62). Beeh-Lustenberger vermutete wiederum, dass die italienisch-französischen Vorbilder und die Parallelen zur böhmischen Malerei über Meister Bertram vermittelt wurden, insbesondere über dessen Petri-Altar (Kunsthalle Hamburg). Sie betont jedoch, dass oftmals auch eine gemeinsame Quelle von Schottener Altar und Petri-Altar in Westfalen angenommen würde (Beeh-Lustenberger 1978, S. 259). Den Schottener Altar würden mit dem Buxtehuder Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) vor allem ikonographische Übereinstimmungen verbinden (Feigel 1911, Sp. 84) und eine „allgemeine Tendenz,“ die mehr ist als nur Zeitstil sei. Hier seien vor allem die Raum- und Menschendarstellungen und die Farbigkeit zu nennen (Feigel 1911, Sp. 85). Aufgrund der Ähnlichkeiten vermutete Feigel, dass der Maler des Schottener Altars das Werk Bertrams kannte. Problematisch erscheint Feigel jedoch, dass Meister Bertram wiederum den Vorgänger des Schottener Meisters, nämlich den Meister des Großen Friedberger Retabels gekannt haben muss. Dies legt er an sehr ähnlichen Gesichtstypen und der Farbgebung der Architekturteile fest. Feigel konstatiert jedoch, dass diese Übereinstimmungen „zu allgemeiner Natur seien,“ um daraus wirkliche Beeinflussung abzuleiten (Feigel 1911, Sp. 86).

In Bezug auf die Nürnberger Malerei bestehen zwei Ansichten, zum einen, dass sich zu gewissen Anteilen Reflexe der Nürnberger Malerei bei Schottener Retabel finden (Worringer 1924, S. 313), zum anderen, dass zwischen der Schottener und Nürnberger Tafelmalerei ein erheblicher Abstand bestehe (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Für Feigel ist ein Zusammenhang der Malerschulen zwar möglich, aber auch von der Hand zu weisen. Wenn jedoch ein Zusammenhang bestünde, so habe die mittelhessische Kunst die Nürnberger beeinflusst und nicht umgekehrt (Feigel 1911, Sp. 88). Beziehungen soll das Schottener Retabel auch zur Kölnischen Kunst haben (Feigel 1911, Sp. 87; Vollmer 1950, S. 305). Mit dem Kölner Klaren-Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 215 672) bestünden Ähnlichkeiten bei den Passionsszenen. Möglich sei neben einem direkten Bezug der beiden Altaraufsätze auch ein gemeinsames Vorbild oder eine gemeinsame Quelle, die in Böhmen, Avignon oder Italien zu finden sei (Feigel 1911, Sp. 87). Allerdings sei der Gesamtcharakter des Retabels im Vergleich zur Kölner Kunst immer noch „kräftig“ (Feigel 1911, Sp. 80).

Hauptmeister:

Der Hauptmeister des Schottener Retabels (siehe Künstler)

zeichne sich durch einen für den Mittelrhein untypischen Stil aus. Die ihm eigenen italienisch-französische Elemente seien vermutlich von Burgund nach Deutschland gekommen. Seine Architekturen erinnern an Gebäude, wie sie die Nachfolger Simone Martinis malten, etwa Bartolo di Fredi. Auch die Frauengestalten scheinen sienesisch angehaucht zu sein. Der sienesische Einfluss kam über Avignon und Burgund nach Deutschland. Byzantinisch und spätantik wirken die „ephebenhafte Maria der Wochenstube“ und die „Figuration von Mutter und Kind“ im Bethlehemitischen Kindermord (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Die dargestellte Tracht des Meisters sei spezifisch französisch-burgundisch, so die spitz zulaufenden Schuhe, der Lattenrock und Mantel des Herodes sowie die massiven und tiefsitzenden Militärgürtel (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Es bestünde kein Zusammenhang mit fränkischer Kunst, obwohl die dortigen Schulen ähnlich arbeiteten, da der Abstand zum Stil der frühen Nürnberger Tafelmalerei enorm sei (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Dagegen dominier das „Ostische“, und dessen direkter Einfluss aus Prag (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116).

#### Hauptmeister und Geselle:

Der Schottener Hauptmeister und sein Geselle sollen das Böhmisches in ihrer Kunst aus zweiter Hand haben, da der Konnex mit dem Schöpfer des Grabower Altars (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133) als eng bezeichnet werden kann. Insbesondere sei dies ersichtlich bei der Joachimsgestalt vor dem Engel, seine Art zu symbolisieren und in der Gestalt Christi am Ölberg, hier vor allem bei Gottvaters Hand. Ebenfalls ist die der Krümmung des Schriftbandes bei der Verkündigung an Joachim anzuführen. So könne man die Figuren der Altäre austauschen, ohne dass es bemerkt werden würde, insbesondere den Engel Joachims und der Gefährte in der Darstellung mit dem Bau der Arche. Die Mutter mit ihrem Kind beim Schottener Kindermord stamme vom Petri-Altar und trete auch beim Buxtehuder-Altar auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285). Sie sei „für Schotten auf mittlerer Linie fixierbar“. Die verschalt wirkenden Frauen und Engelsköpfe seien typisch für Malereien des Petri-Altars. Auch die Plastik des Grabower Altar stehe Schottener Werken nahe. So ist zumindest für den Hauptmeister und seinen Gesellen eine „peripherische Berührung“ mit der Bertram-Werkstatt anzunehmen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Auch eine Beeinflussung der beiden durch den Theoderich-Kreis ist anzunehmen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115).

#### Zweiter Meister:

Der zweite Meister des Schottener Retabels (siehe Künstler) sei mittelrheinisch orientiert, insbesondere der Farbauftrag. Der Hauptmeister des Schottener Altars habe Einfluss auf ihn ausgeübt und zudem bestehe eine beschränkte Abhängigkeit zum Hauptmeister des Großen Friedberger Altars. Man finde in seiner Kunst auch einen Nachklang von Theoderich und Meister

|                        |   |
|------------------------|---|
|                        | <p>Bertram, die ihm durch ältere Meister vermittelt wurden, und von ihm mit neuen Einschlägen verquickt wurden (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115). An anderer Stelle wird ein Einfluss vom Meister von Wittingau erwähnt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115-117).</p> <p><u>Plastik, allgemein:</u><br/>Mittelrheinisch (Häring 1976, s 137)</p> <p><u>Thronende Madonna:</u><br/>Mittelrheinisch (Rauch 1917, S. 45)</p>  |
| Stifter / Auftraggeber | <p>Da der Stifter des Retabels aufgrund fehlender schriftlicher Überlieferungen unbekannt ist, wurden einige Identifikationsversuche anhand der Beziehungen wichtiger Geschlechtern zu Schotten gemacht (AKM). So wurde ehemals angenommen, der Stifter könnte aus dem Geschlecht der Grafen von Trimberg stammen, da diese gemäß schriftlicher Quellen eine große Fürsorge für die Schottener Kirche an den Tag legten. Zudem treten sie im Südportal als Stifter des Erweiterungsbaues der Kirche auf (Pieper 1954, S. 45; ihm folgend Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 6). Diese These wurde aber als abwegig bezeichnet, da das Geschlecht 1376 ausstirbt. Möglich sei ein Stifter aus dem Geschlecht der Eppsteiner (Linz 1995, S. 11). Denkbar wäre aber auch eine andere These, nämlich dass das Retabel eine Mainzer Auftragsarbeit war (Neumann 1999, S. 9). Der Mainzer Erzbischof war vom Prager Königshof abhängig. Bis 1388 war Erzbischof Kuno von Falkenstein im Amt. Eventuell nahm er Einfluss auf das Werden des Retabels (Linz 1995, S. 73).</p>  |
| Zeitpunkt der Stiftung |   |
| Wappen                 |   |
| Inschriften            | <p><u>Flügelaußenseiten:</u><br/><u>Kreuzigung:</u><br/>INRI, oberhalb des Kreuzes auf der grünen Trennleiste (Häring 1976, S. 32)<br/><u>Kreuztragung:</u><br/>Auf dem Haupt eines Mannes sind hebräische Zeichen zu sehen. Da der Mann das Kreuz anfasst, wird er als Simon von Cyrene bezeichnet. Die Zeichen sind als aijn, taw zu lesen. Sie bilden das Wort „et“, übersetzt „Zeit“. Das Wort wird als „Zeichen der Zeit“ interpretiert, das wiederum auf die Kreuzigung verweist (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69f.).<br/>Problematisch an der Deutung ist, dass das Haupt des Mannes nur fragmentarisch erhalten ist und die zwei erhaltenen Buchstaben sich zudem auf der rechten Hälfte des Kopfes befinden. Es ist durchaus anzunehmen, dass die jetzige Fehlstelle ebenfalls hebräische Schriftzeichen zeigte (AKM). Zudem konnte Margaretha Boockmann in ihrer Dissertation „Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik“ nachweisen, dass hebräische Schriftzeichen im deutschen Raum fast ausschließlich eine negative Konnotation besaßen.<sup>9</sup> Dafür spricht auch die Darstellung des Mannes selbst.</p> |

<sup>9</sup> Heidelberg 2013. S. 180f.

Gemeinsam mit dem blau gewandeten Schergen, der eine Keule erhoben hat, blickt er Christus an. Inwieweit seine linke Hand den Kreuzstamm umschließt oder eine auffordernde Geste macht ist aus meiner Sicht unklar. Auffällig ist auch die erniedrigende Zuschaustellung der Oberschenkel des Mannes direkt unterhalb der Gesäßbacken, wobei die rutschenden Beinlinge und der kurz geschnittene Rock den Blick darauf freigeben. Zudem erscheint es aufgrund seiner Körpergröße unwahrscheinlich, dass er das Kreuz schultern soll. Die genannten Punkte sprechen vielmehr für eine Deutung als Schergen als für eine Deutung als Simon von Cyrene (AKM).

Flügelinnenseiten:

Vertreibung Joachims aus dem Tempel:

Der Saum der Tischdecke im Tempel ist vermutlich mit hebräischen Schriftzeichen geschmückt (Häring 1976, S. 8). In der Buchstabenfolge konnte von Spezialisten kein Sinn entdeckt werden, allerdings vermuten Hyksy-Dambmann und Oesch, dass es sich dabei um den versteckten Künstlernamen handeln könnte. Von diesem Namen seien nur die Konsonanten vorgegeben, was zahlreiche Varianten eröffnet. Denkbar sei jedoch, transkribiert man die Zeichen als alef, resch, kaf, kaf, he und tet, der Vorname Erich, Arik oder Erik und der Nachname Kohut, zu Deutsch Hahn. Letzter ein gängiger jüdischer Name in Osteuropa (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69f.). Zunächst sind die zwei Buchstaben, die von Hyksy-Dambmann und Oesch als kaf und kaf gelesen wurde nicht miteinander identisch. Die Deutung des Vornamens erübrigt sich aufgrund des Lesefehlers. Auch ist nicht offensichtlich wo die Buchstabenfolge in zwei Worte getrennt sein soll. Des Weiteren ergibt die Buchstabenfolge, da im Hebräischen Vokale nicht geschrieben werden, eine unzählige Anzahl an Lesemöglichkeiten. Die Lesung eines Künstlernamens ist daher abzulehnen (Freundliche Mitteilung von PD Dr. Waltisberg, Philips Universität Marburg). Vermutlich sollten die hebräischen Schriftzeichen den Altar als einen jüdischen ausweisen (AKM). Die hebräischen Buchstaben auf dem Tischtuch seien folgendermaßen zu lesen: pe, aijn, schin, gimmel, alef. Die Buchstaben sollen als Zahlwerte verstanden werden, da sie alle einen „goldenen Teller haben“. Addiert ergeben sie die Summe 1453. Allerdings sei diese Jahreszahl nicht mit der Datierung des Retabels vereinbar. Eine Erklärung bietet jedoch die getrennte Darstellung von pe und aijn bzw. 80 und 70. Der Maler könnte so die Zeitspanne 1373 bis 1380 dargestellt haben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69). Die Datierung mit Hilfe der Buchstaben ist nicht haltbar, denn sie entspricht nicht dem hebräischen System, nach welchem man mit der höchsten Zahl in der Schreibrichtung von rechts nach links beginnt. Die Buchstaben sind auf dem gesamten Tischtuch verteilt und jede Zahl steht für sich allein, wobei sich dadurch, dass sie wie eine fünf auf einem Würfel angeordnet sind, eine Anordnung in drei Reihen ergibt. Diese widerspricht jedoch dem hebräischen Zahlensystem (Freundliche Mitteilung von PD Dr. Waltisberg).

Verkündigung an Joachim:

Spruchband des Engels, der Joachim die Geburt Marias

verkündet, ist unbeschrieben (Häring 1976, S. 10; Pieper 1954, S. 53).

Verkündigung an Maria:

Spruchband des Engels: AVE MARIA GRATIA PLENA (Häring 1976, S. 13 liest Großbuchstaben); ave Maria, gratia plena (Beierle 1983, S. 7)

Anbetung der Könige:

Das linke Kissen Marias zeigt dreimal den Buchstaben „M M M“ (Pieper 1954, S. 55; Häring 1976, S. 16; Häring 1995, S. 103). Die Schatulle des knienden Königs, aus welchem das Christuskind Münzen greift, ist mit dem Namen „Maria“ verziert (Linz 1995, S. 34)

Vermutlich sind die lesbaren Zeichen „UAC7B“ in der Krippe von Ochs und Esel nur zufällig entstanden und nicht als Inschrift zu deuten (AKM).

Bethlehemitischer Kindermord:

Auf dem grünen Gewand des Herodes sind in roter Farbe Schriftzeichen ausgeführt, die keiner Sprache zugeordnet werden können. Vermutlich sollen sie fremdartig wirken (AKM).

Darbringung im Tempel:

Zwei hebräische Schriftzeichen auf der Altardecke: schin, alef. Sie stehen als Symbole für „Rettung“ und „für den Einen“. Dies könnte man als „Retter ist einer“ deuten und auf Christus, den Messias beziehen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 70). Auch Häring übersetzte die Buchstaben bereits mit „Christus“ (Häring 1976, S. 19). In Anbetracht dessen, dass die Buchstaben der Abweisungsszene als sinnentleert entlarvt werden konnten, darf auch hier angenommen werden, dass die Buchstabenfolge zufällig entstand (Freundlichen Mitteilung von PD Dr. Waltisberg). Vermutlich sollen sie den Altar als einen jüdischen Altar kenntlich machen (AKM). Die Schlangenlinien über den zwei Buchstaben werden als Flammen des heiligen Geistes gedeutet (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69).

Der zwölfjährige Christus bei den Schriftgelehrten:

Ein Mann in grünem Gewand blickt zu Christus auf, vor ihm liegt auf dem Podest, auf welchem Christus sitzt, ein Buch. Beide Seiten sind mit hebräisierenden Buchstaben beschrieben (Linz 1995, S. 48). Von den Buchstaben sind zahlreiche als hebräisch zu identifizieren. Sie stehen jedoch in keinem Wort- oder Satzzusammenhang (Freundliche Auskunft von PD Dr. Waltisberg).

Hyksy-Dambmann und Oesch verweisen auf den mittleren Zuhörer der unteren Reihe, der den Buchstaben ajn schreibt. Dieser Buchstabe trage die semantische Bedeutung von „Übergang“ und beziehe sich auf den Wechsel vom Alten zum Neuen Bund durch das Wirken Christi (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 69). Die Übersetzung des hebräischen Schriftzeichens verliert dadurch seine Bedeutung, dass es nicht alleine steht, sondern in einem Viererverbund. Allerdings sind die anderen Buchstaben nicht lesbar (AKM).

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
|                                  | <p><u>Marientod:</u><br/>In den zwei einsehbaren Büchern der Apostel sind Buchstaben nur schematisch angedeutet (AKM).</p> <p><u>Predella, neugotisch:</u><br/>Dieser Altaraufsatz um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts für die Kirche zu Schotten geschaffen – in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts auseinandergenommen und verwahrlost – ist in den Jahren 1914 – 1916 nach den Angaben und unter Aufsicht des großh. Landesmuseums in Darmstadt und im Einverständnis mit dem großh. Denkmalpflege für Oberhessen wieder hergestellt und zusammengesetzt worden – Wiederherstellungsarbeit hat Bildhauer Johann Georg Vey in Darmstadt – ein geborener Schottener unentgeltlich geleistet (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 79).<br/>Tatsächlich ist die Inschrift folgendermaßen wiederzugeben:<br/>dieser altaraufsatz um<br/>die wende des 14. u. 15. Jahr<br/>hunderts für die kirche zu<br/>schotten geschaffen in den<br/>20er jahren des 19. Jahrhun-<br/>derts auseinander genommen<br/>und verwahrlost ist in den<br/>jahren 1914 und 1916 nach den<br/>angaben und unter auf<br/>sicht des großh. Landesmuse<br/>ums in darmstadt und in<br/>einverständnis mit dem<br/>großh. Denkmalpflege für<br/>oberhessen wieder hergestellt<br/>und zusammengesetzt worden<br/>die wiederherstellungsareit<br/>hat bildhauer johann<br/>georg vey in darmstadt<br/>ein geborener schottener<br/>unentgeltlich geleistet<br/>(Freundliche Mitteilung von Frau Erika Haas)</p> |
| Reliquiarfach / Reliquienbüste   | Die Zugehörigkeit der Reliquiarbüsten zum Altarretabel ist umstritten (siehe Status, hier Rekonstruktion).  |
| Bezug zu Objekten im Kirchenraum | Ein Teil der Plastik und des plastischen Schmuckes der Liebfrauenkirche in Schotten entstand zur Zeit des Retabels. Daher ergeben sich Verwandtschaften zur Altarmalerei, belegbar anhand der Baldachinfiguren des Altares – Johannes dem Täufer und der stehenden Gottesmutter und dem Johannes Evangelista. Die Reliquienbüsten und die thronende Madonna seien aus späterer Zeit und werden im Folgenden daher nicht berücksichtigt (Häring 1976, S. 131). So ist die stehende Madonna dem „Schönen Stil“ zuzurechnen und setzt sich gegen die Parlerplastik ab, ohne dabei auf individuelle Tendenzen zu verzichten (Häring 1976, S. 131). Hyksy-Dambmann und Oesch betonen jedoch Ähnlichkeiten mit der Parler-Werkstatt (2001, S. 7). Man kann die Madonna zudem mit der Muttergottes aus Krumau im Kunsthistorischen Museum in Wien (Kunstammer, Inv.-Nr. KK 10156) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.556.787), der Madonna aus   |

|                                  |  |
|----------------------------------|--|
|                                  | <p>St. Johann in Thorn, heute verschollen, und der Colli Madonna vergleichen (Häring 1976, S. 131). Allgemein seien die Plastiken des Schottener Retabels zwischen 1370 und 1400 anzusiedeln, was ein Vergleich mit der Wenzelsfigur aus dem Prager Veitsdom zeigt (Häring 1976, S. 132). Die Schottener Pieta wird mit weiteren hessischen Vesperbildern verglichen und ebenfalls in die Entstehungszeit des Altares datiert. Allerdings gehöre sie nicht unbedingt zum Ausstattungskonzept der Altaraufstellung (Häring 1976, S. 132f.). Die drei Baldachinfiguren des Retabels vergleicht Häring intensiv mit den Figuren der Altargemälde und erkennt dabei Ähnlichkeiten (Häring 1976, S. 133f.). Die Figur Johannes des Täufers beschreibt Häring ausführlich und vergleicht sie dann mit den Andreas- und Petrusfiguren am Petrusportal des Kölner Domes (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 15.085/2) und der Muttergottes vom Kölner Friesentor (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 042 528), die er wiederum in Beziehung zur Madonna des Altenberger Altares setzt (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inventar-Nr. L 81/57) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 5.346). Mit der Altenberger Muttergottes wird auch die stehende Maria aus Schotten verglichen. Laut Häring lässt sich der Vergleich „vertreten“. (Häring 1976, S. 136). Deutliche Übereinstimmungen würden sich aber mit den Madonnen aus Mainz zeigen, jener aus dem Karmeliterkloster um 1390, und jener aus dem Münster Dieburg, heute im Landesmuseum Darmstadt (Häring 1976, S. 137).</p>  |
| <p>Bezug zu anderen Objekten</p> | <p><u>Köln, Klarenaltar (heute Köln, Dom):</u><br/>Der Kölner Klarenaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 215 672) habe den Schottener Altar beeinflusst (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 111).</p> <p><u>Netze, Altar (Netze, Klosterkirche Sankt Maria, Chor):</u><br/>Das westfälische Retabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 149.827) habe Einfluss auf den Schottener Altar genommen (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 111). Die nicht unwesentlichen Übereinstimmungen, die mehrfach festgestellt werden (Pieper 1954, S. 61; Häring 1976, S. 47), würden aber nicht ausreichen, um den Schottener Altar als auch aus Westfalen kommend zu definieren (Pieper 1954, S. 61). So verbindet beide Retabel die Groß- und Vielfigurigkeit, jedoch sind in Netze die Figuren starrer und isolierter dargestellt (Häring 1976, S. 55). Zudem besitzen die Netzer Gemälde nicht die „Leidenschaft des Ausdrucks“ wie sie bei den Schottener Szenen zu finden ist (Häring 1976, S. 57) und auch der vielfältige Ausdruck der Hände fehle (Häring 1976, S. 70). Auch bei seiner ausführlichen Untersuchung des Raumes als Medium, des Körpers als Masse und der Form als Ausdruck kommt Häring zu dem Schluss, dass der Netzer Altar nicht das „gestufte Wertsystem“ des Schottener Meisters erreicht – dies gelte zudem auch für den Osnabrücker Altar (heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 0351) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796). Die detaillierte Beweisführung mit zahlreichen Vergleichsobjekten umfasst neben dem Netzer und Osnabrücker Altar auch böhmische, französisch-burgundische und weitere deutsche Werke (Häring 1976, S. 80-88). Einen ausführlichen Vergleich der beiden Retabel führt Häring abschließend durch, da Stange (siehe oben) einen Einfluss des Netzer Retabels auf den</p> |

Schottener Altar annahm. Er kommt aber auch hier zum Schluss, dass zwischen den Retabeln weder motivische, ikonographische noch malerische Übereinstimmungen bestehen. Eine Verwandtschaft ergebe sich lediglich aus dem Zeitstiel (Häring 1976, S. 89-91).

Mainz, Karmeliterkirche, Marientod und zweite Katharinenlegende:

Die Fresken zeigen laut Clemens denselben Duktus wie die Gemälde des Schottener Retabels. In denselben Zusammenhang setzt er weitere Altarretabel, die seiner Ansicht nach vom Mittelrhein stammen (Clemens 1930, S. 282f.).

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

Das westfälische Retabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) habe Einfluss auf den Schottener Altar genommen (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 111).

Utrechter Marienleben (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Inventar-Nr. 25 & 26 & 27 & 28):

Die Utrechter Tafeln (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 171 298) seien im Gegensatz zu den Schottener Malereien als mittelrheinisch zu bezeichnen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Die Tafeln im Utrechter Museum würden zwar kölnische Einflüsse zeigen, dennoch besäßen sie ähnliche Motive wie auf dem Schottener Retabel (Feigel 1911, Sp. 84).

Bielefeld, Altar (Neustädter Marienkirche):

Der Schottener und Neustädter Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) seien beide von der Kunst des Meisters Bertram abhängig (Platte 1965, S. 19).

Göttingen, Flügelaltar (Pfarrkirche St. Jacobi):

Der Maler des Jacobialtares soll stilistische Impulse von den Retabeln aus Merxhausen, Netze (Bildindex, Aufnahme-Nr. 149.827) 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, 426f.). Anders als in Göttingen seien die einzelnen Szenen paarweise nebeneinander angeordnet, auf eine architektonische Rahmung wie in Göttingen wird verzichtet (Gast 2005, S. 426).

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

Da der Schottener und Große Friedberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) beide der Malerei des späten 14. Jahrhunderts zuzurechnen sind, wurde das Verhältnis der beiden intensiv untersucht und diskutiert, wie sie im Hinblick auf die Malerei des 15. Jahrhunderts zu werten sind (Gast 1988, S. 13).

Zunächst machte man Zusammenhänge des Schottener Altares mit jüngeren Werken aus und gab den Großen Friedberger Altar als älteres Werk die Priorität, denn der Schottener Altar habe ein „intimeres Verhältnis zur Natur,“ einen „gesteigerte[n] Naturalismus“ und eine „größere Freude am Zierlichen, Gefälligen“ (Feigel 1911, Sp. 80; ihm folgend Pieper 1954, S 62). Später wurde der Schottener Altar vor dem Großen Friedberger Altar datiert (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 198). Seit Häring wurde angenommen, dass beide Retabel annähernd zeitlich entstanden, aber dass der Schottener Altar eher „wirklichkeitsnah“ sei und der Große Friedberger Altar eher „schönlinig“ (Häring 1976; Gast 1998, S. 13f.).

Back, der am Großen Friedberger Altar fünf Hände schied, vermutete, dass einer vielleicht Anregungen vom Meister des Schottener Altares empfangen habe (Back 1910, 41f., 88-90, Anm. 87, 89f.). Steinbart vermutete wiederum, dass der Hauptmeister des Schottener Altares zwischen dem Großen Friedberger Altar und der Ortenberger Schöpfung (heute Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 4.617/1) stand. Technische und ornamentale Einzelheiten sprechen für diese These, figürliche weniger. Zudem würde die „innere Gemeinsamkeit“ mit dem Mittelrheinischen beim Schottener Altar fehlen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S.117). Gast konnte jedoch nachweisen, dass der Große Friedberger Altar unter der Regie eines Meisters in einer Werkstatt entstanden sein muss (Gast 1998, S. 71).

Ein unmittelbarer Zusammenhang soll laut Stange (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 199) und Zipelius (1992/93 S. 69) zwischen den Friedberger Darstellungen in den Aufsätzen und den vergleichbaren Schottener Szenen bestehen. So sind bei der Darstellung des Friedberger Pfingstfestes vergleichbar bewegte und gestikulierende Figuren dargestellt als beim Schottener Marien Tod. Allerdings würden sich die Schottener Figuren freier bewegen, auch seien die Gewänder großzügiger behandelt, so dass die Typen sich unterscheiden würden (Gast 1998, S. 77f.). Deutlicher seien die Unterschiede beim Vergleich der Marienkrönung, die sich in Ikonographie und Komposition entspreche (Gast 1998, S. 78). Weitere Verbindungen von Zipelius und Stange lehnt Gast ab. Man könne hier von keinem Abhängigkeitsverhältnis der Maler sprechen (Gast 1998, S. 78).

Mit Hilfe des Programmes des Schottener Altares und des Buxtehuder Altares von Meister Bertram (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) könnten, so Gast, Rückschlüsse auf das Aussehen der Außenseite des verlorenen Flügels des Großen Friedberger Altares gezogen werden (Gast 1998, S. 43f.). Verwandt seien die Punzierungen der Retabel (Gast 1998, S. 105, Anm. 109). Die Marienkrönung des Großen Friedberger Altares beruht auf Vorlagen, deren Herkunft nicht problemlos gedeutet werden kann. Die Darstellung am Schottener Altar sei demselben Typ verpflichtet (Gast 1998, S. 25f.). Dennoch sei das Schottener Retabel in seiner Ikonographie und Komposition vom Großen Friedberger Altar unabhängig (Gast 1998, S. 88).

St. Stephan, Mainz, Kreuzigungsbild:

Der Meister des Bildes geht laut Feigel ähnlich neue

gestalterische und künstlerische Wege wie in Schotten (Feigel 1911, Sp. 84). Häring betont denselben innigen Kontakt und den verstärkten Ausdruck, verweist aber auf die gemeinsame Beeinflussung des Mainzer und der Schottener Gemälde durch Frankreich (Häring 1976, S. 69f.) Siehe hierzu auch Bezug zu anderen Objekten, Ikonographie.

Frankfurt am Main, Historisches Museum, Große Kreuzigung:  
Bei dem Altarbild sieht Feigel „Spuren der Kunst des Schottener Meisters.“ Auch zeige die Kreuzigung Gestalten, die bereits an den Hausbuchmeister erinnern (Feigel 1911, Sp. 84).

Fröndenberger Altar (Münster (Westfalen), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 4):  
Der Fröndenberger Altar wird im Vergleich mit dem Retabel aus Schotten angeführt, um die Rekonstruktion des Schottener Retabels mit der Mittelnische und der darin stehenden Madonnenskulptur beurteilen zu können. Der Fröndenberger Altar zeigt nämlich in der Mitte ein gemaltes Bild einer Madonna mit Kind unter einem Baldachin stehend (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 326.314) (Pieper 1954, S. 46; Häring 1976, S. 4). Das westfälische Werk vom Anfang des 15. Jahrhunderts sei vergleichend im Aufbau (Pieper 1954, S. 46; Häring 1995, S. 101).

Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bestattung Mariä und Kindermord:

Laut Feigel sind die Bilder nur schwer mit der typischen Nürnberger Kunst in Verbindung zu bringen. Daher sei ihre Beziehung, sprich jene der Nürnberger Kunst mit dem Schottener Retabel, schwer zu beurteilen (Feigel 1911, Sp. 88).

Rauschenberger Altar (Rauschenberg Kreis Marburg-Biedenkopf, Evangelische Pfarrkirche, ehemals Sankt Maria und Sankt Georg):  
Die Rekonstruktion des Rauschenberger Retabels (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442752) ist ähnlich jener des Schottener Retabels (Häring 1976, S. 4).

Altenberger Altar (Herkunftsort: Solms-Oberbiel, Ehemalige Stiftskirche Sankt Maria und Sankt Michael):  
Den Altenberger Gesichtern (Bildindex, Aufnahme-Nr. 5.329) liegt ein Typus zugrunde, der nur durch „Attribute“ variiert wird. Dies ist beim Schottener Retabel nicht mehr der Fall (Häring 1976, S. 38).

Buxtehuder Altar (Hamburg, Hamburger Kunsthalle):  
Auf dem Buxtehuder (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) und Schottener Altar gleichen sich die gewählten Szenen zu Beginn des Marienlebens, denn auch hier steht zu Beginn das Opfer des Joachims (Linz 1995, S. 13). Eine weitere Verbindung existiert allerdings nicht (Häring 1976, S. 92-98).

Bonn Landesmuseum, Kreuzigungstafel:  
Das gleichzeitig entstandene Tafelbild ist eine kleine Tafel mit Kreuzigung. Sie steht dem Altar am nächsten, allerdings ist ihre Herkunft unbekannt (Pieper 1954, S. 61).

Meister Bertram, Petrialtar (heute Niedersächsisches Landesmuseum):

Die Altarretabel verbindet dasselbe Menschenbild (Pieper 1954, S. 62). Unterschiede bestehen im Eindruck der Symmetrie (Häring 1976, S. 92) und weiteren Merkmalen, die auch den Buxtehuder (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) und Grabower Altar des Meister Bertrams (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133) miteinbeziehen (Häring 1976, S. 92-98).

Graudenzer Altar (Malbork, Deutschordensschloss, Vorburg, Lorenzkapelle):

Gemeinsam mit dem Graudenzer Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.048.154) hat das Schottener Retabel die inneren Marienszenen und die Passion der Außenflügel. Bedingt trifft dies auch auf den Thorner Altar zu. Allerdings sind die Szenen hier mit Franziskanischen Themen vermischt (Jantzen 1997, S. 72).

Hofgeismar ( Franziskanerkirche zu Hofgeismar):

Das Retabel in Hofgeismar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.506.179) besitze eine aristokratische Distanz zum Derben. Beim Schottener Altar hingegen finde sich eine bürgerliche Geschwätzigkeit (Musper 1961, S. 32).

Auch sind die Schottener Figuren gedrungener und plastischer als diejenigen des Hofgeismarer Werkes. Auch die Schottener Körper treten durch eng anliegende Gewänder stärker hervor und die Schultern und Bäuche wölben sich kugelig heraus. In Schotten finden sich naturalistische Formen statt idealisierter Menschendarstellung (Kiesow 1988, S. 246).

Antependium von Narbonne:

Häring verweist darauf, dass Meister Bertram beim Grabower Altar im Gegensatz zu den Schottener Bildszenen nur kleine Personengruppen schuf, zumeist aus drei Menschen bestehend. Die großen Gruppen des Schottener Altares würden daher vielmehr auf den Meister des Antependiums von Narbonne und sein Nachfolger verweisen, die Gruppen von großer Anzahl schufen (Häring 1976, S. 55). Das Antependium sei zudem stark von italienischer Kunst beeinflusst, wobei Häring gezielt Vergleiche mit dem Schottener Altar bringt (Häring 1976, S. 58-62).

Mittelnische:

Der Altar von Doberan (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 125 643) besitzt eine Mittelnische, wie die „merkwürdige[n] Gefüge“ in Schotten, Stams und Wilten und an anderen Orten eine mittig eingestellte Marienstatuen als selbstständigen Teil besitzen. Eventuell darf man in diese Reihe auch die Retabel von Landshut, Paderborn (Bildindex, Aufnahme-Nr. 923.089) und anderen westfälischen Städten stellen, in deren Retabel der Turm zum Sakramentshaus geworden ist (Schultz 1939, S. 53). Schotten bilde zudem eine ältere und reichere Parallele zu Wilten (Schultz 1939, S. 138). Wolf betont, die Verbindung mit den Retabeln in Doberan, Cismar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 67.783) und Tirol bestehe nicht nur wegen der Mittelnische, sondern auch wegen der geschnitzten Altarbekrönung (Wolf 2002 S. 205). Clemen

setzte das Schottener Retabel aufgrund seiner Mittelnische mit der thronenden Madonna in Bezug zu folgenden Kunstwerken, darunter auch Fresken: Bonn, Münsterkirche, Fresko der Verherrlichung der Maria, die Gottesmutter unter dem gemalten Gehäuse in Wimpfen sowie das Große Friedberger Altarretabel (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) (Clemen 1930, S. 264, 304, Anm. 3).

Hauptmeister:

In Bezug auf die Architekturdarstellung sollen Ähnlichkeiten mit den Gebäuden innerhalb des Marienlebens in der Akademie in Siena von Bartolo di Fredi (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.203.980) bestehen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Der Rundbau der Wochenstube sei von der Darstellung des Tempels von Broderlam auf der Dijoneser Darstellung beeinflusst (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Zudem bestünden allgemeine Ähnlichkeiten zu den Miniaturen des Hauptmeisters der Wenzelbibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-2764) (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116).

Stilistische Verwandtschaft bestünde mit dem Grabower Altar des Meisters Bertram (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133), wobei auch motivische Ähnlichkeiten festzustellen sind, wie in dem Motiv der sitzenden Mutter im Kindermord. Dieses Motiv ging vom Petri- auf den Buxtehuder Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) über und trat beim Schottener Altar auf. Des Weiteren besitzen beide Retabel „wie verschalt wirkende Frauen- und Engelsköpfe,“ als auch eine straffe Gewandführung, die die einzelnen Körperpartien erahnen lässt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116). Daher ist anzunehmen, dass die Werkstätten Meister Bertrams und des Schottener Meisters zumindest „peripher“ in Kontakt standen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 117).

Auch in Bezug auf die Schottener Plastik stehe der Schottener Altar dem Grabower Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133) nahe (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 116).

Ein Vergleich mit dem Großen Friedberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) und der aus Ortenberg stammenden Schöpfung (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 4.617/1) zeige, dass der Hauptmeister sich bemühte, mittelrheinisch zu malen. Aber eine „innere Gemeinsamkeit“ mit diesem Stil erreicht er nicht (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 117). Zur Person des Hauptmeisters siehe Künstler.

Zweiter Meister:

Der zweite Meister sei abhängig vom Stil des Hauptmeisters. Er habe von ihm den Nachklang der Kunst Theodorichs und Bertrams empfangen und diese mit neuen Einflüssen vermischt angewandt. Beschränkt abhängig sei er vom Meister des großen Friedberger Altars (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 117). Die Gewänder des zweiten Meisters seien ähnlich jenen des Wittingauers oder Braunschweiger Skizzenbuches (Bildindex, Aufnahme-Nr. LR 71/14) (Religiöse

Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115f.).

Ikonographie:

Stabwunder:

Das Marienleben zu Tempzin in Mecklenburg zeigt dieselbe seltene ikonographische Szene, wie sie ursprünglich wohl für das Schottener Retabel geplant war, nämlich das Stabwunder (Feigel 1911, Sp. 71).

Abweisung von Joachims Opfer im Tempel:

Die Abweisung Joachims Opfer im Tempel ist bereits in Giottos Paduaner Fresken (Bildindex, Aufnahme-Nr. 581) zu finden (Häring 1976, S. 141, Anm. 14), ebenfalls ist die Architektur, in ähnlicher Weise konstruiert, dort bereits zu finden (Häring 1995, S. 103). Auch wird Joachim mit dem Propheten der Apokalypse von Angers verglichen. Beide seien verwandt im stilistischen Habitus (Worringer 1924, S. 314).

Geburt Christi:

Auch der Grabower Altar des Meister Bertram (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133) zeigt die Verkündigung mit Christuskind, das ein Kreuz hält und zu Maria schwebt. Das Motiv ist nördlich der Alpen erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts üblich (Häring 1976, S. 13; Häring 1995, S. 102).

Kindermord von Bethlehem:

Das Motiv der hockenden Mutter im Bethlehemitischen Kindermord taucht bereits „früh“ in Frankreich und Böhmen auf und wird von Meister Bertram aufgegriffen (Häring 1976, S. 16).

Beschneidung:

Das Tuch, welches die Frau in der Szene der Beschneidung Christi hält, wird bei einem Nachfolger von Lorenzetti, heute in der Pinakothek in Siena, aus dem späten 14. Jahrhundert, von einem Engel in ähnlicher Weise gehalten (Häring 1976, S. 18f.).

Darbringung:

Der Buxtehuder Altar von Meister Bertram (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) und dessen Pariser Tafeln zeigen denselben Altar wie in Schotten: einen Block-Altar mit Nische, in dem sich ein Kännchen befindet (Häring 1976, S. 19). Das dargestellte Kind dreht sich mit dem Körper von Simeon weg zu Maria. Diese Bildtradition findet sich bereits bei Giotto in der Arenakapelle (Bildindex, Aufnahme-Nr. 581) und bei Pisano in der Pisaner Domkapelle 1312 (Häring 1976, S. 145, Anm. 29). Des Weiteren wird die Schottener Darbringung mit der Bad Wildunger Szene in Verbindung gesetzt, denn beide verbinde eine „menschliche Nähe,“ eine Fülle an Beteiligten und tiefes Interesse (Häring 1976, S. 55).

Marienkronung:

Der Hintergrund der Szene der Krönung Mariä wird von einem grünen Tuch dominiert, das zwei Engel halten. Häring sieht dieses Motiv durch eine Darstellung des Pseudo-Jacquemart motiviert, wo ebenfalls zwei Engel ein Tuch hinter den Protagonisten halten. Er nimmt weiter eine gemeinsame italienische Vorlage für das Tuch an (Häring 1976, S. 24).

Auferstehung:

Der Christus der Auferstehung hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Mit der Linken umfasst er die Kreuzesfahne. Als Bildvergleich führt Häring hier den Wittingauer

Altar von 1380 (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.028.109) an, der sich in der Nationalgalerie Prag (Prag, Národní galerie v Praze (Nationalgalerie), Inventar-Nr. O 476) befindet (Häring 1976, S. 33)

Marientod:

Der Marientod, in welchem die Apostel bei sakralen Handlungen gezeigt werden, habe bereits die Darstellung des Maria-Schlaf-Altars im Frankfurter Dom vorgeprägt (Häring 1976, S. 38f.).

Kreuzigung:

Die Kreuzigung soll stilistische Ähnlichkeiten mit der Kreuzigung des Theodorich von Prag auf Karlstein (Bildindex, Aufnahme-Nr. 73.627) besitzen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 115).

Eine „bemerkenswerte motivische Übereinstimmung“ der Schottener Kreuzigungsszene besteht mit einer unpublizierten Miniatur im Statutenbuch des Mainzer Domkapitels (Domkapitelbibliothek und Archiv Mainz, heute Staatsarchiv Würzburg). Diese Kreuzigung bilde motivisch und stilistisch einen Übergang zwischen der Rückseite des linken Flügels des Retabels in Schotten und der Kreuzigung in St. Stephan, Mainz (Gast 2000, S. 521). Die Ähnlichkeiten und Unterschiede werden von Gast (2000, S. 524f.) ausführlich dargelegt. Vermutlich seien die Übereinstimmungen zwischen der Mainzer Miniatur und der Schottener Szene durch eine Entstehung der Werke in Mainz zu erklären (Gast 2000, S. 524). Auch die Kreuzigung in St. Stephan, vermutlich ursprünglich eine Einzeltafel, lasse an eine Entstehung in Mainz denken (Gast 2000, S. 524f.). Die Miniatur stehe stilistisch zwischen der Schottener Kreuzigung und jener von St. Stephan, muss aber nicht älter als das Tafelbild sein. Sie ist vermutlich zwischen 1390-1400 entstanden (Gast 2000, S. 525).

Kreuztragung:

Stange versuchte den Bezug zwischen Meister Bertram und dem Meister des Schottener Altars zu verstärken. Dabei zeige ein Vergleich der Kreuztragung in Schotten und beim Passionsaltar Bertrams (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inventar-Nr. PAM 922 a - c) (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 23.731), dass Bertram fortgeschrittener formuliere, im Sinn einer Vermenschlichung des Themas. Dennoch bestünde eine Nähe der Christusfiguren, insbesondere in ihrer Kraft des Mitleidens und der Einfühlung (Pieper 1964, S. 50).

Die Kreuztragung der Altarretabel von Schotten, Netze (Bildindex, Aufnahme-Nr. 149.827), Osnabrück (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) und Bielefeld (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 448.188) werden von Hengelhaupt (1980, S. 85-93) verglichen. Verbindend sei das räumliche Problembewusstsein, wobei dieses wiederum Schotten, Netze und Osnabrück von Meister Bertram unterscheide. Schotten verträte das fortgeschrittene Prinzip der formalen Festigung des Bildraumes in den Grenzen zwischen vorderem und hinterem Rahmen. Netze und Bielefeld würden das antithetische Bildprinzip zeigen. Der Bad Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465674) rückt aus seiner Isolierung, denn die in ihm entwickelten stilistischen Prinzipien wie Schrägeinsicht, Disposition der Figuren, Behandlung des Rahmens haben bereits Meister in Schotten, Netze, Osnabrück und Bielefeld beschäftigt und sind in ihren bildnerischen

Möglichkeiten genutzt worden.

Fehlende Szenen:

Auch der Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465674) besitzt keine Szenen wie den Einzug in Jerusalem, die Kreuztragung, die Kreuzabnahme. Ähnliche Abweichungen finden sich auch beim Netzer (Bildindex, Aufnahme-Nr. 149.827) und Osnabrücker Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 060 796) (Hengelhaupt 1980, S. 79). Das Retabel in Osnabrück zeigt die in Netze nicht vorhandenen Szenen des Einzugs in Jerusalem, die Kreuzabnahme, die Höllenfahrt sowie motivisch von der Netzer Vorlage abweichend die Grablegung. Im Passionsaltar in Hannover finden sich hingegen der Einzug in Jerusalem, die Kreuzabnahme und die Grablegung. Im Schottener Altar sind die Kreuzabnahme und Grablegung dargestellt, im Bielefelder Altar der Einzug in Jerusalem, die Kreuzabnahme, die Grablegung und die Höllenfahrt. Alle vier Szenen fehlen in Wildungen, der Altar zeigt dafür Szenen des Jüngsten Gerichts (Hengelhaupt 1980, S. 80).

Mode:

Der Begleiter Josefs auf der Vermählungsdarstellung trägt eine Tracht, wie sie zur Zeit König Wenzels in Böhmen bzw. Karls VI. in Frankreich üblich war, nämlich ein Umhang mit Zaddeln, an der Schulter geknüpft, dazu Beinlinge (Häring 1976, S. 9). Die kostbaren Gewandsäume, zu sehen in der Begegnung an der Goldenen Pforte, verweisen auf Frankreich (Häring 1976, S. 12). Herodes, dargestellt in der Szene des Bethlehemischen Kindermordes, trägt einen metallenen Gürtel, den Häring als „typisches Moderequisit der Zeit“ bezeichnet (Häring 1976, S. 16). Pieper jedoch datierte das Kostüm des Herodes in die Zeit König Wenzels (Pieper 1954, S. 55).

Architektur:

Der Kirchenraum bei der Geburt Marias, ein achteckiger Zentralbau, wurde in Italien entwickelt (Häring 1976, S. 12). Insbesondere erinnert der Bau an die Darstellung der Darbringung von Ambrogio Lorenzetti, heute in den Uffizien in Florenz, von 1342 (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.053.085). Des Weiteren kommen ähnliche Säulenformen und Raumfolgen bei Bartoldo di Fredi vor, hier zu nennen seine Vermählung von Maria und Josef, Siena, Pinakothek, 1388 (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.203.980) (Häring 1976, S. 143, Anm. 219). Die Architektur der Anbetungsszene lässt sich laut Häring über Frankreich und Siena bis zu Giotto und den Fresken in der Arenakapelle (Bildindex, Aufnahme-Nr. 581) zurückverfolgen (Häring 1976, S. 15).

Zwei Bildszenen pro Tafel:

Die gemeinsame Darstellung von zwei Szenen auf einer Tafel ist laut Häring sehr selten, da zumeist die einzelnen Szenen durch Rahmen oder Leisten getrennt werden würden. Allerdings gäbe es durchaus wenige andere Werke, auf welchen zwei Szenen miteinander verbunden sind. Hier führt er eine mitteldeutsche Tafel, entstanden um 1410, aufbewahrt im Städel an, die die Verkündigung an die Hirten und die Anbetung der Könige verbindet (Städel Museum, Frankfurt am Main), zudem eine Tafel

im Mittelrheinmuseum in Mainz, ebenfalls um 1410, mit den verbundenen Szenen der Vertreibung des heiligen Stefan und Christus vor Pilatus. Für beide Stücke nimmt Häring eine „Verwandtschaft“ zum Schottener Altar an. Des Weiteren benennt er das Parament von Narbonne von 1370-80 (Paris, Musée National du Louvre, Inventar-Nr. MI 1121) (Bildindex, Aufnahme-Nr. U.PI. D 46457) und Werke der französischen Maler Bondol und Jacqemart, wo Szenen zu einer Bildeinheit verbunden werden (Häring 1976, S. 139-140, Anm. 9).

Profil:

Das Retabel aus Oberstein an der Nahe von 1410-20 (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.576) zeigt eine vergleichbare Vielfigurigkeit, auf den Flügeln allerdings verstärkt eine Darstellung von Personen im Profil. Hierbei und in Farbwahl, Mode, Physiognomie sind beim Retabel französische Einflüsse zu sehen – die eventuell auch beim Schottener Retabel einsetzen (Häring 1976, S. 142, Anm. 16). An anderer Stelle erwähnte Häring, dass die verwendeten Gesichtstypen beim Schottener Retabel bereits in der französischen Buchmalerei um 1370 entwickelt gewesen seien (Häring 1976, S. 38).

Mögliche mittelrheinische Herkunft:

Die mittelrheinische „Hinwendung zum Süßen“ finde sich beim Schottener Altar, Ortenberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 4.617/1), der Kreuztragungsgruppe der Sammlung Figdor und dem Memorienportal des Mainzer Domes. Der Schottener Altar sei der Mittelpunkt der mittelrheinischen Malerei – zwischen dem Friedberger (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) und dem Ortenberger Altar, da er einerseits die naturalistischen Tendenzen des ersteren weiterführt und andererseits bereits auf die süße romantische Stimmung des letzteren vorbereitet“ (Feigel 1911, Sp. 83). Häring ging den Verbindungen des Schottener Retabels mit anderen mittelrheinischen Werken detailliert nach: dem Großen Friedberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443), dem Obersteiner Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.576) in Verbindung mit einer Kreuzigung aus Darmstadt und einem Altarflügel aus dem Mittelrheinmuseum in Mainz, der Kreuzigung aus St. Stephan in Mainz, dem Altar aus Oberwesel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.000.805), den Utrechter Tafeln (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 171 298), einer Tafel in der Sammlung Heymann in Frankfurt und dem Siefersheimer Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 31.399). Dabei stellte er Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest (Häring 1976, S. 122-130).

Möglicher Einfluss auf das Schottener Retabel durch folgende Künstler und Kunstwerke:

Große Ähnlichkeiten zum Schottener Altar sollen folgende Künstler und Kunstwerke besitzen: vom Meister von Wittingau das Motiv des Kanonikus Jan von Jeren und ein Polyptychon aus dem Jahr 1380, die Kunst Melchior Broederlams allgemein, der Bad Wildunger Altar von Konrad von Soest (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465674), das Retabel des Meisters des Pähler Altars in Dießen (Bildindex, Aufnahme-Nr. 110.5929), die Kunst des Meisters des Nürnberger Marienaltars, die Retabel Meisters

Bertrams und die Goldene Tafel von Lüneburg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.196.136) (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 74). Die genannten Vergleichsobjekte werden von den Autoren nur aufgezählt, Ähnlichkeiten oder Einflüsse nicht benannt und erläutert (AKM).

Mögliche böhmische Herkunft:

Häring führt als böhmische Vergleichsobjekte folgende Werke an: die Hohenfurter Tafeln in der Prager Nationalgalerie (Häring 1976, S. 73), die Glatzer Madonna in Berlin (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inventar-Nr. 1624) (Bildindex, Aufnahme-Nr. gggg1624) (Häring 1976, S. 73f.) und die Kunst des Theoderich von Prag (Häring 1976, S. 74-79). Als Ergebnis hält er fest, dass die böhmische Malerei wohl wesentlich wurde für die „Ausbreitung einer neuen Figurenauffassung, daß aber die besondere Qualität des Schottener Altars aus dieser Quelle nicht schöpfen konnte, weil hier eine Stufe erreicht ist, die die böhmischen Arbeiten der Zeit zwischen 1365 – 1385 weit hinter sich läßt“ (Häring 1976, S. 79). Linz vertritt hierzu eine gegensätzliche Position, die im Folgenden dargestellt wird. Die Gesichter der Figuren seien vergleichbar mit jenen, die die Personen auf den Flügelinnenseiten einer westpreußischen Schreinmadonna, entstanden Ende des 14. Jahrhunderts, besitzen (Linz 1995, S. 62). Zudem bestünden Ähnlichkeiten zwischen dem Joseph in der Flucht nach Ägypten und dem Christophorus des Meisters von Wittingau (Linz 1995, S. 62). Motivisch seien mit den Schottener Bildszenen vergleichbar: der Hohepriester in der Abweisung des Joachim mit einer Madonna mit Kind um 1380, der Joachim der Verkündigung und die Statue des Nikolaus aus Hohenfurth von 1380-90, hier vor allem der extreme Knick in der Körpermitte und die Faltengebung, die Kreuzigungsdarstellung auf Burg Karlstein mit Johannes und Maria, zu nennen auch die geknickten Posen. Des Weiteren besteht eine Ähnlichkeit zwischen dem Christus der Krönungsszene und dem thronenden Christus im Liber viaticus von 1355-64, zu nennen sind insbesondere die Körperhaltung und die plastische Körpermodulierung. Laut Linz ist dieser Vergleich besonders interessant, da der Altar viel später als die Miniatur angesetzt wird (Linz 1995, S. 62). Bei der Darstellung des Juden in der Szene, in der Maria und Josef Christus suchen, ist dessen Fuß auffällig auf die Türschwelle gesetzt. Dies erinnert an eine Illustration des Simson-Meisters der Wenzelsbibel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-2764), nämlich die Darstellung Simsons und seiner Eltern. Auch steht die Pfingstdarstellung des Großen Friedberger Altares (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) der Schottener Szene insgesamt sehr nahe. Vergleichbar sind die Gewandfortsätze am Boden, die Röhrenfalten, die abstehenden Gewandzipfel, allerdings sind die Figuren völlig unterschiedlich (Linz 1995, S. 63). Übereinstimmungen finden sich auch bei den Szenen der Beschneidung sowie vor allem bei den Frauengestalten (Linz 1995, S. 64).

Handschrift aus der Werkstatt des Trierer Erzbischofes:

Vergleicht man die Schottener Malereien mit Handschriften aus

der Werkstatt des Trierer Erzbischofes, so zeigt sich, dass die Miniaturen im Vergleich mit Schottener Malereien grob ausgeführt sind. Angeführt werden das Perikopenbuch von 1380 (Trier, Domschatz, Inventar-Nr. Cod. 66) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 58.706), die Weltchronik des Rudolf von Ems von 1383 (Fulda, Hessische Landesbibliothek Fulda, Inventar-Nr. Hs. Aa. 88) und das Stundenbuch der Isabelle von Bayern von um 1380 (Linz 1995, S. 64f.).

Mögliche ostfränkische Herkunft:

Das Schottener Retabel gehöre in eine Reihe mit den bisher isolierten Bildern der Bestattung Marias und des Bethlehemitischen Kindermordes im GNM Nürnberg. Verbinden würden die Malereien ähnliche rhythmische Linienzüge, eine verwandte Palette und die Zeichnung (Back 1910, S. 52f.). Zudem bestehe ein Zusammenhang mit der Prager Schule, insbesondere aufgrund der giottesken Kleinarchitektur der Szenerie, dem roten Hintergrund mit goldenen Sternen der Außenbilder, den Kronenformen und den Gewandfarben, wobei hier das typisch matte Blau hervorzuheben ist (Back 1910, S. 52).

Wandmalerei:

Das stark zerstörte Fresko in der Marburger Marienkirche zeigte eine Ölbergsszene (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 24.860/9), die mit jener des Schottener (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd451307), Ahnaberger (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.151) und Rauschenberger Altares (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442761) verglichen werden kann. Bei den genannten Altarretabeln eröffnet die genannte Szene den Passionszyklus. Auf dem Bad Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465674) ist der Ölbergsszene noch das letzte Abendmahl vorgeschaltet (Schmidt 1997, S. 127f.). Anhand der Retabel möchte Schmidt die Themen der Fresken, die der Ölbergsszene folgen, bestimmen (AKM). Die Fresken im Frankfurter Bartholomäusdom seien eng mit dem Schottener Retabel verwandt. Allerdings will er kein endgültiges Urteil ohne eingehende Untersuchung abgeben und verweist dabei auch auf deren Übermalungen (Feigel 1911, Sp. 84).

Datierung der Schottener Innen- und Außenflügel:

Häring lehnt einen zeitlichen Unterschied zwischen den Malereien der Innen- und Außenflügel ab, obwohl ein Unterschied in der Bewegung vorliege. Allerdings sei auch beim Petri-Altar des Meister Bertrams (Kunsthalle Hamburg) die Bewegung der Innen- von jener der Außenflügel in Stufen zu unterscheiden. Ebenfalls sei dies bei den Augustinerkirchentafeln im Bayrischen Nationalmuseum von 1380/90 (Inv.-Nr. MA 2358) festzustellen. Auch hier seien die Außenseiten bewegter gestaltet als die Innenseiten (Häring 1976, S. 38).

Schotten, stehende Muttergottes:

Die bemerkbaren „s-förmigen Einrollungen der Falten“ bei der stehenden Marienskulptur würden an die Bildwerke des 14. Jahrhunderts erinnern, wobei das Grabmal des Erzbischofes Gerlach von Nassau (+1371) im Kloster Eberbach und das Grabmal der Anna von Bickenbach (+1415) (Oppenheim,

Katharinenkirche) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 623.513) die Entstehung der Skulptur zeitlich eingrenzen würden (Feigel 1911, Sp. 88).

Handschrift Kuno von Falkenstein, Miniatur:

Eine Miniatur in der Handschrift des Kuno von Falkenstein zeige eine Figur, die in ihrer irdisch-derben Charakterisierung ähnlich jenen des Schottener Altares sei (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 111).

Nachwirkungen des Schottener Altares:

Vom Schottener Altar beeinflusst sei das Retabel in Oberstein an der Nahe (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.576), eine Kreuzigungstafel im Museum zu Darmstadt sowie ein Altarflügel in der Mainzer Galerie. Alle seien zwischen 1410 und 1420 zu datieren und stammen von einer Hand. Die Elemente des Schottener Meisters seien eingestreut wiederzufinden (Buchner 1924, S. 18-20; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 117; Vollmer 1950, S. 305). Detaillierter beschrieben wird der Altarflügel von Neeb. Der Flügel zeigt neben Christus vor Pilatus auch die Vertreibung des heiligen Stefanus (Neeb 1915, S. 105f.). Neeb vermutet, dass der Meister des Flügels ein Schüler des Meisters des Schottener Altares war, worauf die Pinselführung, die Transparenz der Farben, das dargestellte Schuhwerd und die Wiedergabe der Haare weisen würden. Die Könige der Schottener Anbetung seien zudem mit den Mainzer Schergen vergleichbar (Neeb 1915, S. 107). Demselben Meister sei auch eine Tafel zugeschrieben, die sich 1923 im Münchner Kunsthandel befand und eine Szene aus der Legende der heiligen Barbara zeigt, nämlich die Aufforderung der Heiligen zum Götzendienst (Buchner 1924, S. 14-20; Vollmer 1950, S. 305). Insbesondere sei der Männertypus hervorzuheben, ansonsten würden die Malereien mittelrheinischen Charakters sein. Der Männertypus sei zudem noch bei einem Werk des Meisters von 1430, aufzufinden (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 117). Die genannten Werken würden des Weiteren mit der Hohenfurter Passion und der Kreuzigung Barbaras aus Wittingau in Verbindung stehen (Neeb 1915, S. 107). In mancherlei Hinsicht, aber nicht ausschließlich, beeinflusste der Meister des Schottener Altares den Meister der Kreuzigungstafel in St. Stephan und dem Meister des Obersteiner Altares (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.576) (Gast 1998, S. 88).

Typus:

Der Typus des Schottener Altares fand im schwäbischen Schnitzaltar seine Blüte (Häring 1995, S. 102).

Schüler des Meisters des Schottener Altars:

Ein Schüler des Schottener Meisters habe die Dieburger Kreuzigungstafel im Darmstädter Museum (Hessisches Landesmuseum Darmstadt) geschaffen. Die Farbstimmung der Tafel sei zwar jener des Großen Friedberger Altares (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 11.443) ähnlich, dennoch sei die Zeichnung flüchtiger, der Farbauftrag breiter und kräftiger. Hierin und in den flüssigeren Malmitteln könne der Einfluss des malerisch

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
|                                   | fortgeschrittenen Meisters des Schottener Altars wahrgenommen werden (Back 1914, S. 6, Nr. 3).  |
| Provenienz                        | Das Retabel befindet sich auch heute noch an seinem wohl ursprünglichen Aufstellungsort (Gast 2000, S. 521). Es spricht nichts dagegen, dass der Altar für Schotten geschaffen wurde (Häring 1995, S. 101).<br>Die Figur des Johannes des Täufers wird im Oberhessischen Museum in Gießen ausgestellt (Linz 1995, S. 4).  |
| Nachmittelalterlicher Gebrauch    | <u>Zerlegung und Wiederherstellung des Altarretabels:</u><br>Das Altarretabel wurde 1828 zerlegt (Back 1910, S. 52; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 2; Beierle 1983, S. 6; Häring 1995, S. 101; Wolf 2002, S. 203), nur Reinhold vermutet eine Zerlegung bereits ab 1827 (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). 1910 erfolgte anhand einer Beschreibung aus dem Jahr 1835 die Zusammensetzung durch die Gebrüder Fey in Darmstadt. Verloren gegangene Teile wurden dabei neu angefertigt (Back 1910, S. 52; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 2; Beierle 1983, S. 6; Häring 1995, S. 101; Wolf 2002, S. 203). Tatsächlich gibt die Beschreibung von 1835 Kenntnisse über die ehemalige Anlage preis (Häring 1995, S. 101). 1911 beschrieb Feigel, dass sich neben den Schreintafeln drei „durchbrochene, turmartige“ Baldachine erhalten hätten (Feigel 1911, Sp. 69). Feigel rekonstruierte zudem das ehemalige Aussehen des Retabels mit der Mittelnische und der darin thronenden Madonna, denn die Madonna befand sich 1911 im mittleren Baldachin, für den sie aber zu breit ist. Sie war ursprünglich noch breiter, denn der Thron wurde seitlich beschnitten (Feigel 1911, Sp. 70). 1910 oder 1914-18 (siehe Restaurierung) wurde das Retabel wieder aufgestellt (Pieper 1954, S. 45). Gemäß der Kirchenchronik war die Wiederherstellung des Kircheninnenraumes aufgrund von Geldmangel verschoben worden. Die Wiederherstellung des Retabels sei jedoch durchgeführt worden (Häring 1976, S. 2). Das Retabel befand sich 1927 in Darmstadt und 1928 in Marburg auf einer Ausstellung zur mittelrheinischen-hessischen Kunst (Pieper 1954, S. 45; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Häring 1976, S. 3). |
| Erhaltungszustand / Restaurierung | <u>Erhaltungszustand:</u><br>1911 beschrieb Feigel, dass sich neben den Schreintafeln drei „durchbrochene, turmartige“ Baldachine erhalten hätten (Feigel 1911, Sp. 69). 1927 und 1932 wird der Zustand des geöffneten Retabels als „durchweg gut beschrieben. Außen seien die Flügel allerdings „stark beschädigt“ (Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64f., Nr 266). So waren die Lasuren zum Großteil nicht mehr intakt (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114). Die mittlere Nische und das Rahmenwerk sind zu diesem Zeitpunkt bereits neu, wobei die Baldachine original sind und zum Altarretabel gehören, ebenso wie die thronende und stehende Muttergottes und die beiden Johannesskulpturen (Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64f., Nr 266). 1969 wird eine Blasenbildung auf der gesamten Malschicht der Tafeln – vorder- und rückseitig – beschrieben. Zudem sind die Überzüge verbräunt und es sind Retuschen auf den Tafeln sichtbar (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Des Weiteren fehlt das   |

Christuskind der Statue, ebenso wie die Arme der Muttergottes. Die Skulptur sei durch Anobien in ihrer Holzsubstanz geschädigt (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5), was bereits Rauch (1917, S. 45) beschrieb. Die Fassungsschichten blättern ab und das Inkarnat scheint gänzlich zerstört. Nur noch die Untermalung in Rot ist erkennbar. Auch das Gold ist abgerieben (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5). 1970 wird der geschlossene Zustand mit großen Schäden beschrieben, während der geöffnete Zustand gut erhalten ist (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407). Heute zeigt die Malschicht der inneren und äußeren Gemälde Haarrisse und Abblätterungen zum Rahmen hin. Das Maßwerk über der thronenden Madonna in der Mittelnische ist nicht korrekt aufeinandergesetzt. Vermutlich war die Mittelnische ehemals etwas breiter angelegt (AKM). Der Thron der sitzenden Madonna wird bereits 1911 als seitlich beschnitten beschrieben (Feigel 1911, Sp. 70). Die Skulptur des Johannes Evangelista besitzt bereits 1927 keinen Kopf mehr (Bildindex, Aufnahme-Nr. 138.922; ebenfalls Rauch 1917, S. 45). Auch der Kopf Johannes des Täufers war ehemals verloren. Der Kopf heute ist ergänzt (Freundliche Auskunft von Frau Erika Haas).

Restaurierung:

Das Altarretabel wurde 1828 zerlegt (Back 1910, S. 52; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 2; Beierle 1983, S. 6; Häring 1995, S. 101; Wolf 2002, S. 203). Vermutlich wurden dabei (AKM) oder im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Schrein und das Gesprenge abgenommen, ersterer sogar zerstört. Der nun fassende Schrein ist neu (Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 109; Vollmer 1950, S. 305). 1910 (Feigel 1911, Sp. 69; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 2; Häring 1995, S. 101) oder während des Ersten Weltkrieges (Pieper 1954, S. 45; Beierle 1983, S. 6) wurden gemäß der Kirchenchronik die Altarbilder, die an feuchten Wänden hingen, in Darmstadt gereinigt (Pieper 1954, S. 46; Häring 1976, S. 2; Häring 1995, S. 101). Der Auftrag dazu erging von Back (Feigel 1911, Sp. 69). Dabei wurde eine starke Firnis- und Schmutzschicht abgenommen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Häring 1976, S. 2; Häring 1995, S. 101; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Übermalungen einzelner Tafelpartien fanden statt (Häring 1976, S. 2; Häring 1995, S. 101; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Das Rahmenwerk der Bilder ging bereits zuvor aufgrund ihrer Hängung an der Wand verloren (Pieper 1954, S. 46). Die Gebrüder Fey aus Darmstadt, zwei Kunstschreiner, stellten das Altarretabel wieder her (Häring 1995, S. 2, 101) indem sie die erhaltenen Einzelteile zusammensetzten (Häring 1976, S. 2; Häring 1995, S. 101). Die Rahmung und Mittelnische des Retabels wurden dabei neu hergestellt (Dehio I 2008, S. 826). „Das Altargehäuse, wie es sich heute präsentiert, stammt von 1910“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.). Die Maßnahmen an der thronenden Muttergottes sind hingegen nicht nachvollziehbar (Reinhold

|                   |  |
|-------------------|--|
|                   | <p>Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).<br/> 1968-85 wurde eine Restaurierung durchgeführt, die zeigte, dass der Altar 1910 vor seiner Zusammensetzung an einigen Stellen übermalt wurde. Der Zustand der Außenseiten wurde damals bereits beklagt (Häring 1995, S. 101). Als Maßnahmen sind bekannt: „das Niederlegen der blätternden Malschicht, die Abnahme der verbräunten Überzüge, die Abnahme des hölzernen Trägers an den Mittelteilen, der Aufbau eines neuen Trägers, das Schließen von Fehlstellen in der Malschicht auf den Vorderseiten, das Retuschieren der Fehlstellen auf den Vorderseiten, die Neufassung der Tafelrahmen und der neuen Predella. Die Fehlstellen der Tafelrückseiten blieben sichtbar“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).<br/> Abweichend von Häring wird die Restaurierungsdauer auch von 1969-86 angegeben (Beierle 1983, S. 6; Dehio Hessen I 2008, S. 826; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). 1978-1986 fand die Übertragung des Kreidegrundes und der Malschicht der Innentafeln auf einen neuen Bildträger statt. Zudem wurden die Tafelmalereien gereinigt (Kiesow 1988, S. 246). 1989 wurden Restaurierungsmaßnahmen der thronenden Madonna durchgeführt. Folgende Maßnahmen sind bekannt: das Niederlegen der Fassungen, das Festigen des durch Anobien geschädigten Holzes, die Abnahme der Schmutz- und Rußschichten, die Abnahme von verbräunten Überzügen, Retuschen an den Goldpartien, das Auftragen eines Schlussüberzuges (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5). 1995 befand sich die Skulptur Johannes Evangelistas in München zur Restaurierung (Linz 1995, S. 5; Brief von Herr Häring vom 21.2.95).</p> |
| Besonderheiten    | <p><u>Einführung in die kunsthistorische Literatur:</u><br/> In die Literatur wurde das Retabel 1910 durch Back in seinem Buch „Mittelrheinische Kunst“ eingeführt (Feigel 1911, Sp. 69).</p> <p><u>Stellung des Retabels innerhalb der Altarentwicklung:</u><br/> Das Schottener Retabel nimmt einen Typus vorweg, der im gotischen Schnitzaltar seine Blüte fand (Häring 1976, S. 6). An anderer Stelle wird behauptet, dass der Schreinaltar einen Übergangstypus zum spätgotischen Schnitzaltar darstelle (Beeh-Lustenberger 1978, S. 260).</p>  |
| Sonstiges         |  |
| Quellen           | <p>Darmstadt, Zentralarchiv der Evangelischen Kirche Hessen Nassau, Rechnungsbücher und Inventarlisten: keine Angaben zur Entstehung des Altarretabels (Häring 1976, S. 3)</p> <p>Darmstadt, Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege, Restaurierungsbericht zur thronenden Madonna der Mittelnische, von Heidi Gasch, 1990 (nicht einsehbar)</p> <p>Schotten, Kirchenchronik</p>  |
| Sekundärliteratur | <p>Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64f., Nr. 266</p> <p>Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main 1910, S. 52f., 88f.</p>  |

Back 1914, S. 6, Nr. 3

Beeh-Lustenberger, Suzanne: Altar, Mittelrhein-Hessen, um 1380-1390, Schotten, Stadtkirche, in: Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 1: Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, S. 258-262f.

Beierle, Alfred: Die evangelische Liebfrauenkirche in Schotten [Schnell-Kunstführer, Nr. 1405], Regensburg 1983

LCI

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 4, Freiburg im Breisgau 1974, S. 53

Brockhusen, H. J. von: Zur Geschichte v. Schotten im Mittelalter bis zum Übergang an Hessen, in: Stadt Schotten (Hg.): 600 Jahre Schotten, Schotten 1954, S. 26-44

Buchner, Ernst: Eine mittelrheinische Barbaralegende, in: Buchner, Ernst (Hg.): Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, Augsburg 1924, S. 14-20

Clemen, Paul: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande [Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichte, Bd. 41], Düsseldorf 1930, S. 264, 282-284, 304, Anm. 3

Decker, August: Topographische und historische Nachrichten von der Stadt Schotten, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 1 (1835), S. 121-140

Dehio Hessen 1966, S. 741

Deutsche Malerei der Gotik II 1936, S. 108-111

Diehl, Wilhelm (Hg.): Baubuch für die evangelischen Pfarreien der Souveränitätslande und der erworbenen Gebiete [Hassia Sacra, Bd. 5], Darmstadt 1931, S. 356-361

„Eppstein, Gottfried VI. von“, in: Hessische Biografie <<http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2536>> (Stand: 11.3.2010)

Feigel, August: Der Schottener Altar, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 24 (1911), Sp. 69-88

Gast 1998, S. 13f., 26, 43f., 65f., 71, 76-78, 88, 96, 103f., Anm. 61, 105, Anm. 109

Gast, Uwe: Mainzer Malerei um 1400. Quellen – Werke – Forschungsprobleme, in: Stadt Mainz (Hg.): Gutenberg aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten

Medienrevolution, Mainz 2000, S. 520-535

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

Großherzogliches Ministerium des Inneren (Hg.): Jahresbericht der Denkmalpflege im Großherzogtum Hessen, Bd. 2 (1912), S. 186f.

Häring, Friedhelm: Der Schottener Altar, Gießen 1976 [Dissertation]

Häring, Friedhelm: Kostbares künstlerisches Gut – kraftvolle Schilderung des Glaubens. Der Schottener Altar, in: Hessische Heimat, Bd. 26 (1995), S. 101-103

Hengelhaupt, Uta: Conrad von Soest. Der Wildunger Altar in seinem Verhältnis zur westfälischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Bochum 1980, S. 79f., 141 [Dissertation]

Hyksy-Dambmann, Henny; Oesch, Dieter: Der Schottener Altar, Altenstadt 2001

Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des kaiserlich-königlichen Zentralkomitees für Denkmalpflege, Bd. 10 (1916), S. 166 (nicht einsehbar)

Jantzen, Sigrun: Der Marienaltar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Kontext der zeitgenössischen Altaraufbauten [Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte, Bd. 289], Frankfurt am Main 1997, S. 72f., 310

Kellner, Wolf Erich: Schotten und seine Liebfrauenkirche im 14. Jahrhundert, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 12 (1962), S. 51-76

Kiesow, Gottfried: Gotik in Hessen, Stuttgart 1988, S. 245f.

Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407

Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: Iconographie de l'enfance de la vierge dans l'empire byzantin et en Occident, Bd. 2 [Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Sér. 2, T. 11, Fasc. 3b], Brüssel 1965, S. 45

Linz, Astrid: Das ikonographische Programm des Schottener Altares, Magisterarbeit 1995, Uni Frankfurt

Lechner, Georg Martin: Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst [Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. 9], München 1981, S. 25f., 620

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. 546

Mengel, Erwin: Die Liebfrauenkirche und die Wallfahrt in Schotten, in: Archivnachrichten aus Hessen, Heft 14/1 (2014), S. 46

Musper, Heinrich Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 31

Neeb, Ernst: Bericht über die Vermehrung der städtischen Gemäldegalerie und Kupferstichsammlung vom 1. April 1912 bis 1. April 1915, in: Mainzer Zeitschrift, Bd. 10 (1915), S. 104-111

Neumann, Ilse (Bearb.): Liebfrauenkirche. Evangelische Kirche zu Schotten. Eine gotische Hallenkirche und ihre Kunstdenkmäler, Schotten 1999, S. 1-14

Pieper, Paul: Der Schottener Altar, in: Stadt Schotten (Hg.): 600 Jahre Stadt Schotten 1354-1954, Schotten 1954, S. 45-62

Pieper, Paul: Das Westfälische in Malerei und Plastik [Der Raum Westfalen, Bd. 4: Wesenszüge seiner Kultur, Teil 3], Münster 1964, S. 50f.

Platte, Hans: Meiser Bertram in der Hamburger Kunsthalle [Bildhefte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1], Hamburg 1965, S.

Rauch, Christian Daniel: Die Liebfrauenkirche zu Schotten im Vogelsberg, in: Hessenkunst, Bd. 11 (1917), S. 42-45.

Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011 (betrifft Schotten), S. 1-5

Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 113-118

Sauer, Fritz: Die Liebfrauenkirche zu Schotten, in: Stadt Schotten (Hg.): 600 Jahre Stadt Schotten 1354-1954, Schotten 1954, S. 63-72

Sauer, Fritz: Zur Geschichte der städtischen Verwaltung in Schotten, in: Büdinger Geschichtsblätter, Bd. 5 (1962/63), S. 83-145

Schmidt, Marc: Maria – Masken – Monumente. Die Kunstwerke in der Lutherischen Pfarrkirche St. Marien zu Marburg, in: Kunst, Hans-Joachim; Glockzin, Eckart (Hg.): Kirche zwischen Schloß und Markt. Die Lutherische Pfarrkirche St. Marien zu Marburg, Marburg 1997, S. 10-26

Schultz, Karl: Der deutsche Altar im späteren Mittelalter, Würzburg 1939, S. 73, 138

|                       |   |
|-----------------------|---|
|                       | <p>Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950, S. 305</p> <p>Wagner, Georg Wilhelm Justin: Statistisch-topographisch-historische Beschreibung des Großherzogtums Hessen. Dritter Band: Provinz Oberhessen, Darmstadt 1830, S. 261f.</p> <p>Wolf 2002, S. 203-207</p> <p>Worringer, Wilhelm: Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 313f.</p> <p>Zipelius 1992/1993, S. 69</p>  |
| IRR                   | Im Oktober 2015 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           | <p><u>Historische Aufnahmen:</u><br/>         Großherzogliches Ministerium des Inneren 1912, Taf. XXXXVI, 3 (s/w, Reste des alten Altars); Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932b, Taf. 189 (s/w, Gesamtaufnahme in geschlossenem und geöffnetem Zustand), 190 (s/w, Joachims Opfer wird abgewiesen, Verlobung Marias mit Josef); 191 (s/w, Joachim erscheint der Engel, Begegnung an der Goldenen Pforte); 192 (s/w, Mariä Geburt und Verkündigung); 193 (s/w, Heimsuchung, Anbetung der heiligen drei Könige); 193 (s/w, Bethlehemischer Kindermord, Flucht nach Ägypten); 195 (s/w, Beschneidung und Darbringung Christi im Tempel); 196 (s/w, Maria und Josef vor dem Tempel; Christus als 12jähriger bei den Schriftgelehrten); 197 (s/w, Marienkrönung); 198 (s/w, Details der Anbetung der heiligen drei Könige); 199 (s/w, Details Geburt Mariä, Kindermord); 200 (s/w, Flucht nach Ägypten); 201 (s/w, Christus am Ölberg, Christus vor Herodes); 202 (s/w; Christi Geißelung und Dornenkrönung); 203 (s/w, Kreuztragung, Kreuzigung); 204 (s/w, Grablegung, Auferstehung); Pieper 1954, S. 47 (s/w, Retabel mit drei bekrönenden Fialen und dazwischen platzierten Reliquienbüsten der schottischen legendären Stifterinnen)</p> |
| Stand der Bearbeitung | 10.8.2015   |
| Bearbeiter/in         | Angela Kappeler-Meyer   |

(\*) Ikonographie

|   |                    |
|---|--------------------|
| <b>1 Erste Schauseite</b>                   | Passion Christi    |
| <i>1a Äußerer Flügel, links, Außenseite</i> |                    |
| Erstes oberes Bildfeld                      | Christus am Ölberg |

|  |  |
|--|--|
| Zweites oberes Bildfeld                      | Gefangennahme Christi mit Christus vor Herodes (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Christus vor Herodes mit Petrus-Malchus-Gruppe (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 49); Christus vor Herodes oder Pilatus (Linz 1995, S. 8); Christus vor Pilatus mit Petrus-Malchus-Gruppe (Feigel 1911, Sp. 72), lehnt Häring ab, da bei Pilatus immer auch die Handwaschung dargestellt sei (Häring 1976, S. 147, Anm. 39); der Ablehnung durch Häring ist zuzustimmen, da der König stark der Darstellung von Herodes beim Bethlehemischen Kindermord gleicht (AKM). |
| Erstes unteres Bildfeld                      | Kreuztragung Christi (AKM); Kreuztragung Christi mit Simon von Cyrene, der bei der Kreuztragung hilft, und Frauen, die ihm laut dem Lukas-Evangelium folgen (Häring 1976, S. 32); Jesus auf dem Weg nach Golgatha (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 55). Eine Darstellung des Simon von Cyrene wird abgelehnt (siehe Inschriften).  |
| Zweites unteres Bildfeld                     | Kreuzigung mit Maria und Johannes (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114, wobei das Kreuz eine T-Form besitzt und drei Nägel ins Kreuz geschlagen sind (Gast 2000, S. 521); Jesus stirbt am Kreuz (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 57)   |
| <i>1b Äußerer Flügel, rechts, Außenseite</i> |  |
| Erstes oberes Bildfeld                       | Jesus wird von den Dienern des Hohen Rates verhöhnt (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 51); Geißelung Christi  |
| Zweites oberes Bildfeld                      | Jesus in der Hand römischer Soldaten (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 53); Dornenkrönung Christi, wobei Christus ein Zepter in der Hand hält und von den Schergen verspottet wird (AKM)  |
| Erstes unteres Bildfeld                      | Grablegung Christi, wobei Maria und zwei Begleiterinnen mit Nimbus versehen sind (Häring 1976, S. 33); Jesus wird begraben (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 61)  |
| Zweites unteres Bildfeld                     | Auferstehung Christi   |
| <b>2 Zweite Schauseite</b>                   | Marinenleben mit Skulptur  |
| <i>2a Innerer Flügel, links, Innenseite</i>  |  |
| Erstes oberes Bildfeld                       | Joachims Opfer im Tempel wird abgewiesen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Pieper 1954, S. 47f.; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr.  |

|                         |   |
|-------------------------|---|
|                         | <p>407) bzw. Vertreibung Joachims aus dem Tempel (Häring 1976, S. 7; Linz 1995, S. 7). Der Priester weist die Goldmünze als Opfer Joachims zurück. Auch auf dem Altar liegen Münzen. Sie sind anstelle der in den Apokryphen genannten Lämmer dargestellt (Linz 1995, S. 12f.). Münzen als Opfergabe, diese jüngere Darstellungstradition tritt bereits auf dem Glasfenster in Esslingen auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. mi05222c05). Eventuell beinhalten sie eine Anspielung auf Hostien, denn in der Mitte besitzen sie ein Kreuz. Tatsächlich erweckt die Bildanordnung den Eindruck, der Priester sei dabei die Eucharistie auszuteilen und weise Joachim als nicht würdig zurück (Linz 1995, S. 13). „Die Münze wird im Austausch gegen das Lamm zum Symbol des Leibes Christi“ (Linz 1995, S. 14). Da sich die Münze gegenüber dem Opfertier erst im 15. Jahrhundert durchsetzte, befindet sich in Schotten eine frühe Erscheinung des Bildthemas (Linz 1995, S. 14).</p>   |
| Zweites oberes Bildfeld | <p>Vermählung Josefs mit Maria (Pieper 1954, S. 48; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Häring 1976, S. 7; Hengelhaupt 1980, S. 141; Neumann 1999, S. 11) bzw. Verlobung Marias (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 70), wobei Linz die Verlobung des Paares ablehnt, da Maria bei der Verlobung zumeist jugendlich, kindlich und nicht als Frau dargestellt sei und nicht als erwachsene Frau wie bei der Schottener Szene (Linz 1995, S. 15). Auch trägt Maria ein weißes Kopftuch (Linz 1995, S. 14), die gebräuchliche Tracht für verheiratete Frauen im 14. Jahrhundert. Auffällig sei des Weiteren ihr geschwollener Leib, der darauf hinweise, dass sie bereits schwanger sei (Linz 1995, S. 16). Im Evangeliar Otto III. (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453) steht die Vermählung Marias und Josefs zwischen der Verkündigung und der Geburt Christi. Dies ist laut Linz interessant, da die Szene aufgrund dieser Einbindung in die Bibelgeschichte den Eindruck erhält, als fuße auch sie auf der Bibel. Zudem sage sie dadurch aus, dass Maria unverheiratet war, als sie Christus empfang. Auch im Evangeliar wird die Zeremonie durch Handreichung vollzogen (Linz 1995, S. 15). Pieper (1954, S. 48) will in der dargestellten Taube den Heiligen Geist sehen. Linz lehnt</p> |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>das ab, denn durch die Apokryphen ist die Taube belegt (Linz 1995, S. 16), ebenso wie die Stäbe in den Händen der Männer (Pieper 1954, S. 48). Für die Verlobung soll die fehlende Darstellung des Tempels und die Zusammenführung der Hände nach jüdischem Brauch sprechen (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 70). Die zwei Frauen mit Heiligenschein hinter Maria sind vermutlich ihre Schwestern. Sie sind sonst auf Sippenaltären dargestellt (Häring 1976, S. 9).</p>   |
| Erstes unteres Bildfeld  | <p>Bethlemitischer Kindermord<br/>Der Teufel auf der Säule wird auf Herodes bezogen, da er ihm zugeflüstert und dadurch seinen Argwohn geweckt habe. Eine ähnliche Darstellung finde sich beim Tympanonrelief von Notre Dame in Paris (Bildindex, Aufnahme-Nr. 40.095) (Linz 1995, S. 41, Abb. 78). Auf dem Buxtehuder Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285) sei die Reaktion der Mütter dramatischer gestaltet (Linz 1995, S. 41).</p>   |
| Zweites unteres Bildfeld   | <p>Flucht aus Ägypten<br/>Die Säule, welche die Szene vom Kindermord trennt und auf welcher ein Teufel liegt und zu der flüchtenden Familie blickt, wird oftmals der Fluchtszene zugeordnet (Häring 1976, S. 17). Zum einen, da sie hinter dem Thron steht, zum anderen da sie eine apokryphe Szene darstellt, nämlich den Götzensturz. So berichtet Pseudo-Matthäus, dass bei Einzug der Familie in Sotinen und ihrem Eintritt in den Tempel die Götzenbilder von den Altären gefallen seien (Linz 1995, S. 41f.). Siehe hierzu auch die Darstellung auf dem sog. Breslauer Klappaltärchen (Linz 1995, Abb. 79).</p> |
| <i>3b Schrein (Tafelmalerei oder Kombination von Tafelmalerei und Schnitzwerk)</i> |   |
| Erstes oberes Bildfeld, links  | <p>Joachim erscheint ein Engel (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114) bzw. Verkündigung an Joachim (Feigel 1911, Sp. 72; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407; Häring 1976, S. 7). Ein Hirte ist Zeuge der Verkündigung. Seine Darstellung ähnelt jener auf Bildern der Geburt Christi. Ebenfalls ist der in den Apokryphen erwähnte, an Ästen knabbernde Ziegenbock dargestellt (Linz 1995, S. 18). Die Szene sei keine Traumvision, da auch der Hirte den Engel sehe. Es besteht somit kein Bezug zu Pseudo-Matthäus (Linz 1995, S. 19).</p>                                       |

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| Zweites oberes Bildfeld, links  | Begegnung an der Goldenen Pforte<br>Ein Engel steht zur Linken des Paares. Diese Darstellungsweise trete bereits in anderen Bildwerken auf. Dadurch, dass der Engel hier allerdings Joachim die Hand auflegt, überträgt er ihm den göttlichen Geist und veranschaulicht so die Empfängnis des Kindes Maria (Linz 1995, S. 21).   |
| Erstes unteres Bildfeld, links  | Beschneidung Christi<br>Maria und Josef, erstere ohne Nimbus im dunkelvioletten Gewand und letzterer in einem grünen Gewand, seien ganz unähnlich ihrer sonstigen Darstellung auf dem Retabel dargestellt (Häring 1976, S. 18; Linz 1995, S. 44). Die zwei Frauen, die Maria und Josef gegenüberstehen, sollen die Schwestern Marias darstellen (Pieper 1954, S. 57; Häring 1976, S. 18). Als Maria könnte aber auch die Frau identifiziert werden, die Josef gegenübersteht, ihre Arme vor der Brust gekreuzt hat – die Beschneidung gilt als eine der Sieben Schmerzen Marias – und ein weißes Kopftuch, einen blauen Mantel mit grünem Futter und ein rotes Unterkleid trägt. Diese Kleidungsstücke trägt Maria auch in den anderen Szenen (AKM). Die Beschneidung präfiguriere die Taufe Christi (Linz 1995, S. 45). |
| Zweites unteres Bildfeld, links | Darbringung Christi im Tempel<br>Außer Maria und Simeon sei keine Person näher bestimmbar (Linz 1995, S. 46). Allein Pieper vermutete eine Darstellung von Marias Schwestern (Pieper 1954, S. 57). Denkbar wäre auch eine Identifizierung der nimbierten Frau mit dem Korb, in welchem sich Tauben befinden, als Prophetin Hanna (AKM). Die hebräischen Schriftzeichen weisen den Altar als alttestamentlich aus, das liturgische Kännchen verweist auf die neutestamentliche Eucharistiefeier (Linz 1995, S. 47). In diesem Zusammenhang könnte auch der Leib des Christuskindes als Hostie gedeutet werden, denn der Hohepriester berührt den kindlichen Leib nur durch den Stoff des Lendentuches, das an die Kreuzigung erinnert, wie durch den Stoff seines Gewandes (AKM).   |
| Skulptur, mittig                | Thronende Maria<br>Ehemals eventuell mit dem Christuskind, das verloren ging (AKM); eine Deutung als mögliche Anna Selbdritt wurde ebenfalls vorgeschlagen (Feigel 1911, Sp. 70)   |
| Erstes oberes Bildfeld, rechts  | Geburt Mariä<br>Die Geburt Mariä in einer Tempelarchitektur deute auf die Gleichsetzung Marias mit der   |

|                                  |  |
|----------------------------------|--|
|                                  | <p>Kirche hin und weniger auf die Geburt der Tempeljungfrau. Das Bademotiv der Szene könne als Hinweis auf die Taufe verstanden werden. Das Bildmotiv erlebte einen großen Aufschwung unter König Wenzel IV. Die Geste der Magd verweise auf Maria lactans (Linz 1995, S. 23).</p>   |
| Zweites oberes Bildfeld, rechts  | <p>Verkündigung an Maria<br/> Die Heilig-Geist-Taube trete in der Szene nicht auf, dafür das von Wolken umfangene Gesicht Gottvaters und das kleine zu Maria schwebende Christuskind, das ein Kreuz trägt (Häring 1976, S. 13). Die Taube wurde allerdings von Linz beschrieben. Sie befindet sich, leicht verblasst, im Heiligenschein der Jungfrau (Linz 1995, S. 25f.). Das von Gottvater zu Maria schwebende Kind erscheint erstmals um 1320 bei Pacio de Buonaguida (Linz 1995, S. 25). In der deutschen Kunst tritt es erstmals in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert auf und zwar am Netzer Altar, am Buxtehuder Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145285), den Utrechter Tafeln (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 171 298) und dem Grabower Altar des Meisters Bertram (Bildindex, Aufnahme-Nr. FD 164 133) (Linz 1995, S. 26). Dieselbe Dreiteilung der Szene – Verkündigung, Gottvater, schwebendes Kind – trete auf einer böhmischen Tafel von 1370/80 auf (Linz 1995, S. 27, Abb. 51). Das mit dem kreuzbeladene Christuskind trete deswegen im Rahmen der Verkündigung auf, da nach Augustin am 25. Mai sowohl das Fest der Verkündigung als auch der Kreuzigung gefeiert wird (Linz 1995, S. 28).</p> |
| Erstes unteres Bildfeld, rechts  | <p>Gang der Eltern nach Jerusalem (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 93, Nr. 407); Suche der Eltern (Häring 1976, S. 7); Maria und Josef vor dem Tempel<br/> Die Bildszene besitzt eine Einheit von Ort und Zeit mit der ihr folgenden, wo Christus als 12jähriger bei den Schriftgelehrten im Tempel weilt (Linz 1995, S. 47). Die beiden Szenen heben in ihrer Zusammenwirkung die Elternschaft Marias und Josefs hervor (Linz 1995, S. 49).</p>  |
| Zweites unteres Bildfeld, rechts | <p>Christus als 12jähriger bei den Schriftgelehrten im Tempel<br/> Häring vermutet in dem kauernenden Paar rechts, gewandet in Grün und Rot, Maria und Joseph (Häring 1976, S. 21). Die Identifizierung ist laut Linz naheliegend. Für sie weist dies auf eine zeitliche Aufteilung der Szene mit Maria und Josef vor dem</p>  |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>Tempel und Christus bei den Schriftgelehrten. Sie weist zudem darauf hin, dass Joseph innerhalb dieser Szene betont werde (Linz 1995, S. 48). Die rechte Hand des Christuskindes ist im typischen Segensgestus geformt (AKM).</p>   |
| <i>3d Innerer Flügel, rechts, Innenseite</i> |  |
| Erstes oberes Bildfeld                       | <p>Heimsuchung<br/>Die ungeborenen Kinder Christus und Johannes sind in Mandorlen vor den Leibern ihrer Mütter dargestellt (Häring 1976, S. 14). Johannes kniet anbetend vor Christus, welcher ihn segnet (Linz 1995, S. 29). Die Darstellung in Schotten wird viel früher datiert, als vergleichbare weitere Darstellungen im deutschen Raum (Lechner 1981, S. 25-28). Lechner betont, dass die bildliche Wiedergabe der Kinder größtenteils im deutschen Sprachraum verbreitet sei, so in Schwaben, am Oberrhein, in der Schweiz, Salzburg, Tirol und Böhmen (Lechner 1981, S. 27). Sehr ähnlich sei die Darstellung auf den Utrechter Tafeln (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 171 298), die möglicherweise aus der Wetterau oder Gegend um Mainz stammen (Linz 1995, S. 32).</p>  |
| Zweites oberes Bildfeld                      | <p>Anbetung der heiligen drei Könige<br/>Die Geburt Christi ist auf dem Schottener Altar nicht dargestellt. Allerdings gebe es in der Anbetungsszene Hinweise darauf, wie zum Beispiel die Bettstatt Marias (Linz 1995, S. 35). Der Vorhang hinter Maria erinnert dagegen an ein Aulæum, ein hinter dem Thron herabfallendes Tuch (Linz 1995, S. 37). Das Kästchen des ältesten Königs mit der Inschrift „Maria“ erinnert an einen Tragaltar (Linz 1995, S. 34) und die Bundeslade des salomonischen Tempels (Linz 1995, S. 35). Die kleine Truhe des dritten Königs wiederum ähnelt einem Schreinreliquiar, wobei als Beispiel der westfälische Marienschrein angeführt wird (Linz 1995, S. 35).<br/>Joseph sei in der Szene als Vertreter des Alten Testaments zu deuten, während Maria das Neue Testament repräsentiere. Da Joseph hinter Marias Rücken stehe sei deutlich, dass das Alte Testament das Fundament der christlichen Kirche bilde (Linz 1995, S. 39f.).</p> |
| Erstes unteres Bildfeld                      | <p>Mariä Tod<br/>Das fein gezeichnete Kreuz auf Marias Bauch deute auf die Heiligung ihres Schoßes hin und verbildliche Maria als Gefäß Christi</p>  |

|  |  |
|--|--|
|  | (Linz 1995, S. 52).  |
| Zweites unteres Bildfeld                     | <p>Maria mit Jesus im Himmel (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 43); Mariä Krönung (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, Nr. 143, S. 114; Hengelhaupt 1980, S. 141), Maria wendet sich Christus zu und fleht um Gnade für die Menschheit (Beierle 1983, S. 12) oder Einsetzung Maria als Himmelskönigin und Braut Christi (Gast 1998, S. 26), Maria als Himmelskönigin (Neumann 1999, S. 14).</p> <p>Der Vorhang mit der revelatio-Symbolik verdeutlicht den Verdienst Marias am Erlösungsvorgang Christi und präsentiert Maria als Braut Christi (Linz 1995, S. 56).</p> |
| <b>4 Altaraufsatz</b>                        |  |
| <i>4a Baldachin, links, ohne Skulpturen</i>  |  |
| <i>4b Baldachin, mittig</i>                  |  |
| Skulptur, links                              | Johannes der Evangelist, aufgrund der Wendung seines Oberkörper und Hauptes nach rechts vermutlich linkerhand der Madonna aufgestellt (AKM).   |
| Skulptur, mittig                             | Stehende Madonna   |
| Skulptur rechts                              | Johannes der Täufer, aufgrund der Wendung seines Körpers nach links vermutlich rechterhand der Madonna aufgestellt (AKM).  |
| <i>4c Baldachin, rechts, ohne Skulpturen</i> |  |
| <b>5 Rückwand</b>                            |  |
| <b>6 Reliquienbüsten</b>                     |  |
| Reliquienbüste 1                             | Heilige Jungfrau mit Kranz (AKM). Auch gedeutet als Diemudis, Äbtissin des Kanonissen-Stiftes Wetter und Stifterin der ersten Kirche zu Schotten 1015 (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 7) bzw. Rosamund oder Dirmudis, schottische Fürstentöchter, die um 1015 in Schotten wirkten (Häring 1976, S. 6). Da keine Inschrift die Identität der Heiligen benennt, kann die Annahme, dass es sich um eine der legendären Stifterinnen handelt nur vermutet werden (AKM).   |
| Reliquienbüste 2                             | Heilige Jungfrau mit Krone (AKM). Auch gedeutet als Almudis, Äbtissin des Kanonissen-Stiftes Wetter und Stifterin der ersten Kirche zu Schotten 1015 (Hyksy-Dambmann/Oesch 2001, S. 7) bzw. Rosamund oder Dirmudis, schottische  |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>Fürstentöchter, die um 1015 in Schotten wirkten (Häring 1976, S. 6). Da keine Inschrift die Identität der Heiligen benennt, kann die Annahme, dass es sich um eine der legendären Stifterinnen handelt nur vermutet werden (AKM).</p> |
|--|--|