

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

Rauschenberg, Ev. Pfarrkirche, ehem. St. Maria und St. Georg

Rauschenberger Altar, um 1420/30



<http://www.bildindex.de/document/obj20044685>

Bearbeitet von: Verena Briel
2015

[urn:nbn.de:bsz:16-artdok-35211](http://nbn.de:bsz:16-artdok-35211)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3521>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Rauschenberg

Ortsname	Rauschenberg
Ortsteil	
Landkreis	Marburg-Biedenkopf
Bauwerkname	Ev. Pfarrkirche, ehem. St. Maria und St. Georg
Funktion des Gebäudes	Pfarrkirche
Träger des Bauwerks	Bis 1445 Grafen von Ziegenhain, dann Verpfändung Rauschenbergs an die Landgrafen von Hessen (Ziegenhainer Regesten online Nr. 1314; über den schrittweisen zuvorigen Verkauf des Rauschenberger Schlosses an die hessischen Landgrafen siehe ebenfalls Ziegenhainer Regesten online Nr. 1110, etc.); gegründet wurde die Kirche im 13. Jahrhundert; Umbau 1453 (Jacobi 1999, S. 8); der erste evangelische Pfarrer war Dietrich Wache, selbst katholischer Priester bis 1527, hatte er nach dem Glaubenswechsel sein Amt noch bis 1532 inne; 1605 bis 1624 reformierter Bekenntniswechsel Rauschenbergs (Historisches Ortslexikon)
Objektname	Rauschenberger Altar
Typus	Gemaltes Flügelretabel oder gemaltes Flügelretabel mit mittlerer Skulpturenische (siehe Status, hier Rekonstruktion)
Gattung	Malerei oder Malerei und Skulptur (siehe Status, hier Rekonstruktion)
Status	<p>Fragment; ursprüngliche Form ist nicht mehr erhalten, da der Mittelteil fehlt (Dehio Hessen 1966, S. 685; Kempfer 1971, S. 6; Kiesow 1988, S. 243; Neumann 1999, S. 33; Dehio Hessen I 2008, S. 758); fehlendes Mittelteil als Ergebnis eines subtilen Bildersturmes: Rauschenberger Altar konnte diesen nur durch den Widerstand der Gemeinde überstehen, da das Bildwerk nicht nur ein Andachtsbild, sondern auch ein wertvoller Kunstgegenstand geworden war (Neumann 1999, S. 30); erhalten haben sich zwei schmale Seitenflügel, zwei Außenflügel und die Predella; zusammengesetzt würden sich die Flügel nicht zuklappen lassen, da jeder breiter als die Hälfte des Mittelteils wäre (Kiesow 1988, S. 243).</p> <p><u>Rekonstruktion:</u> Aus den vorhandenen Retabelteilen lässt sich die Größe des noch fehlenden Mittelteiles mit Hilfe der Predella berechnen: es ist 74 cm breit und 152 cm hoch (Wesenberg 1938, S. 10; Kempfer 1971, S. 111; Neumann 1999, S. 33). An den Stellen des ursprünglichen Rahmens sind noch die Einschnitte der ehemaligen Scharniere zu sehen, weshalb kein Zweifel über die Anordnung der erhaltenen Tafeln besteht (Wesenberg 1938, S. 8): die Tafeln bilden die</p>

Innenseiten zweier Flügel und die gemalten Seitenpartien des Mittelteiles (AKM). Laut Wesenberg gibt es keinen eindeutigen Hinweis darauf, was an der zentralen Stelle im Mittelteil gewesen sei (Wesenberg 1938, S. 8f.). Kempfer lehnt eine Rekonstruktion als gemaltes Flügelretabel ab. Der verlorene Mittelteil habe horizontal nicht in zwei Bildfelder unterteilt gewesen sein können, so dass der Altar durchlaufend mit einzelnen Szenen bemalt gewesen sei, da dies nach der erhaltenen und jetzigen Szenenabfolge kein sinnvoller Einschub gewesen wäre (Kempfer 1971, S. 111). Des Weiteren lehnt sie die Annahme eines gemalten Mittelteils – sprich einem einzigen Bild – ab, da die Kreuzigung bereits auf einer Seitentafel dargestellt sei und folgert daraus, dass nur die Möglichkeit einer Nische mit Einzelfigur gegeben sei (Kempfer 1971, S. 111). Es ist jedoch durchaus in Erwägung zu ziehen, dass der verlorene Mittelteil ein einzelnes vertikales Bildfeld war. Selbstverständlich ist hier keine Doppelung der Kreuzigungsszene zu erwarten. Denkbar wäre aber z.B. die Darstellung Christi als Ecce Homo mit den Leidenswerkzeugen (AKM). Als ein Bildbeispiel ließe sich hier die vertikale Ablass Tafel aus dem Fritzlarer Dom anführen, welche um 1400 entstand und Christus als Ecce Homo mit den Arma Christi zeigt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 61.060).

In der Forschungsliteratur wird die These favorisiert, dass das Retabel eine vertikale Figurennische besaß, in welcher eine Einzelfigur stand, höchstwahrscheinlich Maria. Für Maria spräche das regelmäßig auftauchende, ikonographisch bedeutsame Motiv der Lilien und Maßliebchen auf den Rasenflächen der einzelnen Tafeln (Kempfer 1971, S. 112; Neumann 1999, S. 33). Kempfer bedenkt, dass das Marienbild sowohl plastisch als auch gemalt zu ergänzen sei (Kempfer 1971, S. 112), zieht jedoch direkt die an der linken Seitenwand des Chores stehende Madonna mit Kind, eine neugefasste Holzplastik, und stilistisch der Zeit der Tafeln zuzurechnen, als Retabelskulptur in Betracht; Reinhold folgt ihrer These (Kempfer 1971, S. 113; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1). Erstmals aufgebracht hatte diese Vermutung Lotz im Jahr 1870, als er die Marienskulptur und das Kruzifix in der Rauschenberger Stadtkirche als aus einem Altarzusammenhang bezeichnete (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221). Seine These bezüglich des Kruzifixes wurde nicht weiterverfolgt, wohl aufgrund seiner Inkompatibilität mit den Maßen des rekonstruierten Mittelteils (AKM). Seine Überlegungen in Bezug auf die Mondsichelmadonna fanden jedoch Nachhall. Kempfer stellte fest, dass die Madonnenskulptur flach, jedoch nicht groß genug sei, um die mögliche Altarmittelnische in der Breite auszufüllen. Als Mondsichelmadonna habe sie aber sicherlich einen in die Breite ausgreifenden und heute fehlenden Strahlenkranz besessen (Kempfer 1971, S. 113f.). Des Weiteren gibt es im Urkundenarchiv der Stadt Rauschenberg ein Sal- und Lagerbuch, in dem 1568 und 1605 ein „Altar Conceptiona Mariae“ erwähnt ist; dies wird von einigen Forschern als Hinweis für ein „Marienaltar“, gemäß der Lesart ein Retabel, gehalten (Kempfer 1971, S. 112; Neumann 1999, S. 34; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). Klingelhöfer führt an, dass die Nennung des Altares bereits im Jahre 1478 auftauche (Klingelhöfer o.J., S. 5).¹ Dies ist

¹ Im Gegensatz dazu steht die Transkription Neumanns, der 1478 die Nennung eines „finsternen Altar(s)“ in der Kirche liest (Neumann 1999, S. 34).

	<p>von großer Bedeutung, denn das Datum spricht dafür, dass der Terminus nicht, wie Reinhold vermutet, ein Hinweis auf ein Marienretabel sein könnte, sondern dass es sich hier vermutlich um ein Altarpatrozinium handelt. Denn das Fest der Unbefleckten Empfängnis wurde 1477 von Papst Sixtus IV in Rom eingeführt und damit für die gesamte Kirche verbindlich. Das Rauschenberger Altarpatrozinium zur Unbefleckten Empfängnis Mariens könnte somit ein Jahr nach der päpstlichen Anerkennung des späteren Dogmas gestiftet worden. Inwieweit damit eine eventuelle Stiftung der Mondsichelmadonna einherging, bedürfte weiterer Forschungs- und Quellenarbeit. Des Weiteren sind auch die Salbücher der Pfarrei Rauschenberg einzusehen um die Annahme des Altarpatroziniums zu verifizieren (AKM).</p> <p>Kempfer rekonstruiert in ihrer Dissertation das Rauschenberger Retabel mit Mittelnische und der im Kirchenraum befindlichen Madonnenskulptur (Kempfer 1971, S. 115). Ihre Rekonstruktion wird dadurch unterstützt, dass die zentrale Christusfigur in der Predella vor eine gemalte, nach hinten ausgreifende und mit seitlichen Leisten verzierte Nische gesetzt ist. Die Nische ist blau ausgemalt mit goldenen Sternen. Es wäre denkbar, dass sie in ihrer Konstruktion und Farbigkeit auf die Beschaffenheit einer ehemaligen zentralen Nische im Mittelschrein hinweist. Allerdings weist auch die Predella des Ahnaberger Altares solch eine gemalte Nische auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.149) – bei zeitgleicher gemalter Mitteltafel. Dies bedeutet, dass die gemalte Predellennische nicht zwingend auf eine skulptierte Schreinnische hinweist (AKM).</p> <p>Bei der letzten Restaurierung wurde zunächst diskutiert die Mondsichelmadonna in den Altar zu integrieren: Der Kirchenvorstand entschied sich 1995 dagegen, da in einer evangelischen Kirche keine Marienfigur im Mittelpunkt stehen sollte (Trost 1990, S. 11).</p>
Standort(e) in der Kirche	<p>Der Altar wurde innerhalb der Kirche mehrfach umgesetzt: dem Pfarrarchiv zu folge, stand der Altar ab 1840 wieder im Schiff der Kirche zu Rauschenberg; dem Kirchenarchiv ist zu entnehmen, dass „die Bilder“ vor 1906 über dem Bogen der Nordwand, die das Schiff von der romanischen Kapelle trennen, gehangen haben; dort befand sich der Altar auch, als ihn Restaurator Leiß in Augenschein nahm (Wesenberg 1938, S. 7; Neumann 1999, S. 34; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); nach der Restaurierung von 1938 muss er dort auch wieder montiert worden sein, denn 1961 wurde im Rahmen der Neuordnung des Altarraumes über einen neuen Standort des Retabels, auf einem Altarblock an der Ostwand, entschieden (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); seit 1962 auf der Mensa im Chor (Trost 1990, S. 10; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4). 2013 ist der Rauschenberger Altar mit Hilfe einer Metallkonstruktion hinter der Mensa des Choraltars angebracht. Ob er 1962 noch auf der Mensa stand oder bereits mittels der Konstruktion hinter der Mensa angebracht war, konnte durch eine Literaturlauswertung nicht ermittelt werden (AKM).</p>
Altar und Altarfunktion	
Datierung	<p><u>Gesamt:</u> Um 1400 (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221), Anfang 15. Jahrhundert (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223; Dehio Hessen 1966, S. 685; Reinhold Restauratorische</p>

	<p>Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); 1401-25 (Stange 1970, S. 99); 1410-20 (Wesenberg 1938, S. 25; Kiesow 1988, S. 244, Meier 2008, S. 112, Anm. 9); um 1420 (Stadt Rauschenberg 1991, S. 29; Neumann 1999, S. 33); 1420-30 (Dehio Hessen I 2008, S. 758); um 1420/30,² Datierung aufgrund von Stilvergleichen (Kempfer 1971, S. 116-118; Trost 1990, S. 5; Klingelhöfer o.J., S. 5).</p> <p><u>Madonna:</u> Anfang 16. Jahrhundert (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223)</p>
Größe	<p><u>Rekonstruierter Altar gesamt:</u> 152 x 436 cm (H x B): durch die Länge der Predella, die normalerweise am Ende des Mittelteiles eines Altares endet, ergäbe sich, angelehnt an die Vorgaben von Rudolf Wesenberg, eine ehemalige Gesamtlänge des aufgeklappten Flügelaltares von 152 x 436 cm (H x B); die mittlere Nische, zur Aufstellung einer Skulptur betrüge damit 74 cm (Trost 1990, S. 11; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).</p> <p><u>Jetziger Altar gesamt:</u> 152 x 362 cm (H x B)</p> <p><u>Breite ursprüngliches Mittelteil:</u> 74 cm</p> <p><u>Linker Flügel:</u> 151 x 108 cm (H x B)</p> <p><u>Rechter Flügel:</u> 152 x 109 cm (H x B)</p> <p><u>Linkes Mittelstück:</u> 152 x 73 cm (H x B)</p> <p><u>Rechtes Mittelstück:</u> 152 x 73 cm (H x B)</p> <p><u>Predella:</u> 38 x 216 cm (H x L)</p> <p>(Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3)</p>
Material/Technik	<p><u>Material:</u> Nadelholzbretter (Neumann 1999, S. 34; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 2); Tafelrahmen aus Eichenholz (Neumann 1999, S. 34).</p> <p><u>Rahmen:</u> 10,5 cm dick; aus Platte und Kehle (Wesenberg 1938, S. 9): die konkav geschnitzten Trennleisten der einzelnen Bilder haben eine Breite von 4 cm (Wesenberg 1938, S. 9).</p> <p><u>Technik:</u> Brokatstoffe und Gewänder wurden mit graviertem Kreidegrund dargestellt, der anschließend versilbert, vergoldet und mit farbigen Lüstern ornamental verziert wurde (Neumann 1999, S. 34); Öl- und Temperamalerei auf Kreidegrund, darunter eine Leinwand auf einem zweiten Kreidegrund, der wiederum durch eine geleimte Wergschicht mit dem Holz verbunden ist (Wesenberg 1938, S. 7;</p>

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

Kempfer 1971, S. 7).

Konstruktion und Technologie:

„Die Malbretter bestehen aus je vier Bohlen unterschiedlicher Breite. Die ehemalige Rückseitenstabilisierung der Malbretter ist unklar. Ob sie auch miteinander verdübelt sind, ist nicht bekannt. Die durchgehenden Brettbahnen sind stumpf miteinander verleimt. Durch vorderseitig aufgesetzte Kreuzsprossen sind sie in je vier Segmente unterteilt. Die Flügel sind mittels Scharnieren an den gemalten Mitteltafeln des Altares befestigt. Die Tafelrahmen sind Nutrahmen, die Ecken sind mit Scherzzapfen verbunden, die verdübelt sind. Als Holz wurde Eiche verwendet. Die Tafeln wurden von der Rückseite in die Rahmen eingelegt und anschließend mit einer Leiste von der Rückseite aus arretiert. Zur Befestigung der Leisten verwendete man Holzdübel.³ Zur Stabilisierung der Fugen wurde, vor dem ganzflächigen Aufbringen einer Leinwand, in ca. 10 cm Breite, von oben bis unten, Werg aufgeklebt. Aus Gründen der Haltbarkeit wurden diese, zu beklebenden Partien vorab kreuzweise eingeritzt. Auf den mit Werg präparierten Träger liegt dann als Zwischenlage ein Kreidegrundauftrag der nicht näher beschrieben ist.⁴ Darüber dann ganzflächig aufgeklebte Leinwand. Dann darauf der ganzflächig aufgetragene Kreidegrund in mehreren Lagen. Zwischen den einzelnen Kreidegrundlagen soll sich je eine Isolierschicht befinden. Über dem fein geschliffenen Kreidegrund und der nachfolgenden Malschicht, ist eine Imprimitur nachgewiesen. Sie besteht aus Proteinen, Ölanteilen und Rußpartikeln.⁵ Nachfolgend sind die Kreuzsprossen auf den Träger genagelt. Die Befestigung erfolgte mittels Holzstiften. Die Art der Befestigung könnte von der Restaurierung von 1937 stammen, da die Sprossen im Zuge der genannten Restaurierung vorübergehend entfernt worden waren. Auf dem Kreidegrund befinden sich durchgehend Unterzeichnungen der Bildkompositionen. Bei der späteren Ausführung der Malerei, hat sich der Künstler nicht streng an seine Unterzeichnung gehalten. Die Flächen für die Hintergrundvergoldungen wurden vorgeritzt. Das heißt, die farbig vorgesehenen Flächen wurden durch Ritzungen in den Kreidegrund umrissen. Ebenso die Nimben und die mit Metallauflagen versehenen Flächen innerhalb der Malerei. Z. B. Brokatgewänder und Zierrat. Die Vergoldungen und Versilberungen liegen auf einem rot/gelben Poliment. Neben den Polimentvergoldungen, sollen auch innerhalb der Malereien Ölvergoldungen vorkommen.⁶ Nach der Fertigstellung der Metallauflagen, erfolgten die Punzierungen der Nimben und des Zierrats. Die Brokatgewänder haben goldene und auch silberne Unterlagen, die mit Gravuren verziert wurden und nachfolgend farbige Lüster erhielten. Die Musterungen der Brokatgewänder folgen nicht dem Verlauf der gemalten Falten, sondern sie sind lasierend auf den schematischen Rapport aufgemalt. Das heißt, die Faltung und Bauschung der Brokatstoffe ergibt sich durch aufgemalte Schatten in Lasurtechnik. Die nachfolgende Malschicht ist mehrlagig aufgetragen. Als Bindemittel wurde Tempera verwendet, die einen hohen Anteil an Öl und

³ Restaurierungsbericht Restaurator Pracher von 1993.

⁴ Dass sich zwischen Holzträger und Leinwand Kreidegrund befinden soll geht aus dem Maßnahmenbericht von Restaurator Leiß aus Kassel vom 03.04.1937 hervor.

⁵ Untersuchungsbericht Prof. Dr. Kühn von 1993.

⁶ Untersuchungsbericht Prof. Dr. Kühn von 1993.

	<p>Proteinen aufweist. Folgende Malmaterialien wurden nachgewiesen:⁷ Der Kreidegrund besteht aus Calciumcarbonat, mit Beimengungen von Silikaten und Eisenoxidverbindungen. Als Bindemittel Glutinleim. Er ist in drei bis vier Lagen aufgetragen. Zwischen den einzelnen Lagen befinden sich Isolierschichten. Der geschliffene Kreidegrund ist nachfolgend, vor dem Auftrag der Malschicht, mit einer Isolierschicht überstrichen, die aus Protein, teilweise auch zusätzlich mit Öl und Harz, besteht. Eine darüber befindliche Schicht aus Ruß, Holzkohle und Protein, die nicht immer durchgehend scheint, könnte ebenfalls eine Isolierschicht sein. Die nachfolgenden Metallaufgaben bestehen aus Blattgold, Blattsilber und Zwischgold. Wobei das Blattgold für die Hintergründe gebraucht wurde und als Anlegemittel Protein aufweist, während Zwischgold für den Zierrat, innerhalb der Malerei, verwendet, als Anlegematerial Öl hat. Das heißt, unter diesen Metallaufgaben konnte kein Polimentauftrag nachgewiesen werden. Die nachfolgende Malschicht besteht in der Regel nur aus wenigen Schichten. Das heißt aus einer hellen Untermalung und einer dunkleren Schicht darüber. Dies gilt grundsätzlich für den gesamten Malereiaufbau. Die grünen Töne haben stets Bleiweiß als unterste Lage. Darüber eine deckende Grünlage und darüber eine grüne Lasur. Ebenso sind die Rotpartien aufgebaut. Neben Öl als Hauptbestandteil des Bindemittels, konnte auch Protein nachgewiesen werden. Wobei Azurit und andere Blaupigmente ausschließlich mit Protein gebunden sind. Den grünen und roten Lasuren wurde neben dem Öl als Bindemittel, Harz zugesetzt. Zum Beispiel bei den roten und grünen Lüstern. Bei den pastos aufgetragenen Verzierungen, wie am Marienschleier, wurde Weiß ebenfalls in gleicher Weise gebunden. Zwischen der Werktagsseite, der Sonntagsseite und der Predella gibt es weder maltechnisch noch bei der Verwendung der Pigmente und Bindemittel Unterschiede. Folgende Pigmente konnten nachgewiesen werden: Bleiweiß, Ocker, Terra di Siena, eventuell Umbra, Blei- Zinngelb, gelber Farblack, Zinnober, roter Farblack, (bei einer Probe als Rotholzack identifiziert), Kupferacetat, Kupferresinat, Azurit⁸, möglicherweise auch Verditer, Indigo⁹, Pflanzenschwarz¹⁰ und Ruß.“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3f.)</p>
Ikonographie (**)	<p><u>Flügelinnenseite links:</u> Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige</p> <p><u>Mitteltafel:</u> Christus am Ölberg, Kreuzigung, Christus vor Pontius Pilatus, Dornenkrönung Christi</p> <p><u>Flügelinnenseite rechts:</u> Kreuztragung, Auferstehung Christi, Geißelung Christi, Grablegung</p>
Künstler	

⁷ Untersuchungsbericht Prof. Dr. Kühn vom 21.07.1993.

⁸ Um dem Azurit eine rötliche Färbung zu geben, die einem Ultramarin gleich käme, wurden rote Farbpigmente zugesetzt.

⁹ Bei dem Indigo handelt es sich um heimischen Färberwaid (Isatis tinctoria)

¹⁰ Bei der Verwendung von Schwarz für Schatten, wurde dem schwarzen Pigment, um mehr Tiefe zu erzielen, Ruß, wenig Blau und Rot zugesetzt.

faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Der Meister und die Werkstatt sind nicht bekannt (Neumann 1999, S. 33). Lotz bestimmte die Malereien als kölnisch (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221; Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223), Kempfer als westfälisch¹¹ (Kempfer 1971, S. 32). Mittelrheinische Einflüsse lehnt Kempfer ab (Kempfer 1971, S. 35-37), als ebenfalls kritisch sieht sie mögliche kölnische Einflüsse (Kempfer 1971, S. 37f.). Ab den 80er Jahren werden hessische Bezüge angenommen, so vermuten Kiesow und Neumann einen Künstler aus dem Raum Kassel (Kiesow 1988, S. 244; Neumann 1999, S. 30), Dehio nimmt eine hessische Schule in der Nachfolge von Conrad von Soest an, ebenso Meier (Dehio Hessen 1966, S. 685; Dehio Hessen I 2008, S. 758; Meier 2008, S. 112, Anm. 9). Stange vermutet viel allgemeiner eine hessische Werkstatt (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99). Allerdings sah er beim Auferstandenen und der Gruppe unter dem Kreuz auch Verbindungen zu salzburgischen Arbeiten (Deutsche Malerei III 1938, S. 192). Wie Stange vermutete auch Klingelhöfer, dass der Künstler eventuell einer hessischen Schule angehörte, nahm allerdings eine Ausbildung in Niedersachsen an (Klingelhöfer o.J., S. 3). Die Infrarotreflektographie zeigt den Meister als selbstbewussten Künstler, da nur wenige Abweichungen der Unterzeichnung und malerischeren Ausführung zu finden sind (Neumann 1999, S. 33).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Als Stifter und Auftraggeber für die Erstellung des Flügelaltars könnten die Grafen von Ziegenhain in Frage kommen (Trost 1990, S. 6; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4).</p> <p>Um die These zu verifizieren, könnten die Urkunden der Grafen von Ziegenhain auf Stiftungen durchgesehen werden. Erste Ansätze bieten die Ziegenhainer Regesten online Nr. 158 und 1089 in welchen Seelgerät gestiftet wird (AKM).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	
Inschriften	<p><u>Verkündigung:</u> Spruchband des Engels: ave Maria gracia plena dominus tecum (Kempfer 1971, S. 8f.) Nimbus Marias: sancta maria virgo (AKM) Buch Marias linke Seite: Ecce ancilla domini fiat michi secundum verbum tu(um); Zitat entspricht Lk 1,38 (AKM) Buch Marias rechte Seite: audiam quid loquatur in me dominus deus; Zitat nach Ps 84,9 (AKM)</p> <p><u>Heimsuchung:</u> Nimbus Marias: sancta maria (AKM) Nimbus Elisabeths: sancta elvsab[eth] (AKM)</p> <p><u>Geburt Christi:</u> Spruchband des Engels: ewangelizo vobis gaudium; „v“ wird hier durch „w“ ersetzt (Kempfer 1971, S. 11); Zitat entspricht Lk 2,10 (AKM) Nimbus Marias: sancta maria vir(go) (AKM) Liedtext der Engel: Gloria in excelsis deo Et in aete(rna) (AKM)</p>

¹¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p><u>Anbetung der Könige:</u> Nimbus Marias: sancta maria vir(go) (AKM)</p> <p><u>Gebet am Ölberg:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM)</p> <p><u>Christus vor Pilatus:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM)</p> <p><u>Kreuzigung:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM) Titulus des Kreuzes: Inrv; das kleine „i“ wird hier als „v“ geschrieben (AKM) Spruchband des guten Hauptmannes: Were filius dei erat homin iste; „v“ wird durch „w“ ersetzt (Kempfer 1971, S. 11)</p> <p><u>Dornenkrönung:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM)</p> <p><u>Kreuztragung:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM) Zwischen Arm und Körper des hinteren Schergen eingravierter bzw. eingeritzter Schriftzug: Nicolaus Pist(b)ovius Anno Domini 1(6)22 (Wesenberg 1938, S. 26; Kempfer 1971, S. 133; Neumann 1999, S. 30, 34; Trost 1990, S. 7; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); Schriftcharakter und humanistische Form des Namens sprechen für einen späteren, nicht datierbaren Zeitpunkt (Wesenberg 1938, S. 26); in den Salbüchern der Pfarrei Rauschenberg von 1605 kommt der Name Pistorius zweimal vor: war Pfarrer von 1605-1626 der lutherischen Pfarrgemeinde (Wesenberg 1938, S. 26; Trost 1990, S. 6; Neumann 1999, S. 30).</p> <p><u>Geißelung Christi:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM)</p> <p><u>Auferstehung Christi:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM)</p> <p><u>Grablegung Christi:</u> Nimbus Christi: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM) Nimbus Maria: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM) Nimbus Johannes: (Inscription nicht mehr lesbar) (AKM) Titulus des Kreuzes: Inrv; das kleine „i“ wird hier durch als „v“ geschrieben (AKM)</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu anderen Objekten im Kirchenraum	<p><u>Mondsichelmadonna (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442778):</u> Aus Holz, Vergoldung und Bemalung neugotischen Ursprungs, Datierung spätgotisch (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221); Jacobi datiert die Statue um 1430 (Jacobi 1999, S. 9) heute auf Konsole an der linken Chorseite; zur Vermutung, dass sie ehemals eine eventuelle Mittelnische des Rauschenberger Altares schmückte siehe „Status“.</p> <p><u>Kruzifix (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd443244):</u> Aus Holz, spätgotisch, laut Lotz aus demselben Zusammenhang</p>

	<p>wie die Madonnenstatue (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221); bezüglich des ehemaligen Retabelzusammenhanges siehe „Status“.</p> <p><u>Jüngstes Gericht (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd442779):</u> Die Wandmalerei am Triumphbogen der Kirche wird ins 15. Jahrhundert datiert (Jacobi 1999, S. 9).</p>
<p>Bezug zu anderen Objekten</p>	<p><u>Bad Wildunger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465671, Aufnahme-Nr. fmd465675):</u> Stilistische und formale Elemente und Einflüsse von Bad Wildungen, in Rauschenberg ist jedoch das Kompositionsschema sparsamer und auch die Farbgebung verhaltener (Kempfer 1971, S. 25-34; Kiesow 1988, S. 244; Trost 1990, S. 5; Neumann 1999, S. 33); Bad Wildungen ist geographisch und zeitlich am nächsten zu Rauschenberg entstanden, somit hat Conrad von Soest einen starken Einfluss ausgeübt; Rauschenberg steht deutlich stärker in der mittelalterlichen Tradition der vereinfachenden und linearen Darstellungsweise unterschiedlich proportionierter Gestalten: beispielsweise beherrscht Christus alle Bildszenen (Neumann 1999, S. 29); Orientierung an Bildaufbau und einzelnen Szenen aus Wildungen, wie die Szene des feueranblasenden Josef (Wesenberg 1938, S. 7; Neumann 1999, S. 29); der Rauschenberger Meister ließ sich von Motiven anregen, setzte diese aber in seinem Stil um (Kempfer 1971, S. 28); übernimmt den westfälischen Altartypus, verarbeitet einzelne Motive des Wildunger Altars sowie einige Kompositionsschemata (Kempfer 1971, S. 32); in Rauschenberg jedoch auch Vereinfachung, Geometrisierung und Abgrenzung plastischer Körperpartien (Kempfer 1971, S. 32f.) und andersartige Auffassung von Christus, der Raumordnung sowie der Farbigkeit im Vergleich zu Wildungen (Kempfer 1971, S. 34); nach Wesenberg und Kempfer ist die Abhängigkeit von Rauschenberg nach Wildungen jedoch sehr gering, da es bei Wildungen sehr höfisch ist und bei Rauschenberg eine Nuance mehr bürgerlicher (Wesenberg 1938, S. 15; Kempfer 1971, S. 34).</p> <p><u>Kreuzigung (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465682) :</u> Der Rauschenberger Meister muss den Wildunger Altar gekannt haben, siehe hierzu beispielsweise die Darstellung des Gekreuzigten (Kempfer 1971, S. 25); in Rauschenberg ist das Wildunger Bild jedoch weiterentwickelt, da die rechte Hüfte stärker eingeknickt ist, die linke Körperkontur verläuft gespannter, die Arme hängen nicht so stark durch, die durchbohrten Hände umkrampfen die Nägel und das Haupt hängt schwer herab (Wesenberg 1938, S. 11; Kempfer 1971, S. 26); an die Stelle der weichen Modellierung des Körpers ist eine mehr lineare Abgrenzung der einzelnen Körperpartien getreten: Vereinfachung und Geometrisierung (Kempfer 1971, S. 26).</p> <p><u>Frauengestalten (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 923.646):</u> Wesenberg erkennt Gemeinsamkeiten zwischen den Frauengestalten Rauschenberg und Wildungen: Ähnlichkeiten der „graziösen Haltung, der Zartheit des Gesichtsausdruckes und in mehreren Einzelheiten, wie der hohen Stirn, dem hinter den etwas abstehenden Ohren zurückgekämmten Haar, den kleinen Augen und dem spitzen Mund“ (Wesenberg 1938, S. 12f.); nach Kempfer widerlegt die Rauschenberger Eigenart der Gesichtsbildung diese These (Kempfer 1971, S. 26).</p> <p><u>Geburt Christi (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465679):</u></p>

Der Josef in Rauschenberg geht auf Wildungen zurück (Kempfer 1971, S. 26; Klingelhöfer o.J., S. 3); Rensing bemerkt, dass der Rauschenberger Meister „eine Karikatur aus dem hl. Josef gemacht“ hat (Rensing 1959, S. 157). Es besteht jedoch ein Unterschied in der Handlung des Ziehvater Christi; während er auf dem Bad Wildunger Altar ein Brei kocht, zündet er auf der Rauschenberger Tafel eine Kerze an der Feuerstelle an (AKM).

Ölbergsszene:

Häschergruppe taucht in beiden Ölbergsszenen in der linken oberen Ecke auf; so auch beim Ahnaberger Altar aus dem ehemaligen Kloster Ahnaberg bei Kassel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.151) (Kassel, Landesmuseum, Inv.Nr. HLM, Nr. 1917/21) und der Lüneburger Goldenen Tafel (Hannover, Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXIII, 27) (Kempfer 1971, S. 27); der schlafende Johannes in Rauschenberg und der Jünger Jakobus in Wildungen in der Ölbergsszene sind sich ähnlich (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd465686): das Motiv der fest umhüllten Arme taucht häufig bei Altären des 14. Jahrhunderts auf, vielleicht entnahm Conrad das Motiv aus dieser Tradition, wie beispielsweise vom Passionsaltar des Meister Bertram (Hamburg, Kunsthalle, Inv.Nr. PAM 922 a-c) (Kempfer 1971, S. 27).

Tracht:

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

Christusgestalt:

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

Doppelfunktion der Architektur:

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

Fazit:

Kempfer kommt in ihrer Dissertation zu dem Schluss, dass der Rauschenberger und Wildunger Altar zwar Gemeinsamkeiten besitzen, sich der erste jedoch nicht die höfische Eleganz des Wildunger Vorbildes angeeignet habe und somit keine Verwandtschaft zwischen den Retabeln bestehe (Kempfer 1971, S. 52).

Netzer Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd449296):

Kempfer geht von der Vermittlungslinie Netze – Wildungen – Rauschenberg aus, da alle drei Retabel einen ähnlichen Aufbau

zeigen würden und verwandte Motive besäßen. Sie betont, dass Motive aus Netze in Wildungen oftmals nicht vorkämen, dann aber wieder in Rauschenberg in Erscheinung träten. Netze und Rauschenberg verbinde des Weiteren eine „Vorliebe für einfache, symmetrische Ordnungen“. Kempfer schlussfolgert, dass der Rauschenberger Altar die Tradition des 14. Jahrhunderts – des Netzer Altares – weiterführe (Kempfer 1971, S. 39-43). Sie kommt allerdings zum Schluss, dass beide Retabel trotz der Gemeinsamkeiten nicht miteinander verwandt sind (Kempfer 1971, S. 52).

Retabel des Meister Bertram:

Zum Vergleich herangezogen werden der Hochaltar von St. Petri, früher Grabower Altar genannt (1379-1383) (Hamburg, Kunsthalle, Inv.Nr. 500) (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH145256), der Passionsaltar im Landesmuseum Hannover (Inv.Nr. PAM 922 a-c; Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Nr. 2) (um 1400) und der Buxtehuder Altar (um 1400) (Hamburg, Kunsthalle, Inv.Nr. 501) (Bildindex, Aufnahme-Nr. XKH14528). Formale Ähnlichkeiten in der Verkündigungsszene, wobei die Szene in Rauschenberg seitenverkehrt wiedergegeben wird. Vor allem der Typus des Auferstehungsbildes sei ähnlich. Nach einem Vergleich der weiteren Szenen kommt Kempfer zum Schluss, dass die Kompositionen des Rauschenberger Altares für einen Aufbau nach dem westfälischen Altartypus sprechen (Kempfer 1971, S. 44-46). Kempfer weist im Folgenden auf weitere Ähnlichkeiten aber auch Unterschiede hin (Kempfer 1971, S. 46-51). Abschließend kommt sie zum Urteil, dass der Rauschenberger Altar nicht mit den Retabeln Meister Betrams verwandt ist (Kempfer 1971, S. 52).

Der Göttinger Barfüßer Altar (1424) (Hannover, Landesmuseum, Inv.Nr. WM XXVII, 3-8):

Auf einen Zusammenhang der beiden Retabel wurde bereits von Stange (Deutsche Malerei III 1938, S. 192) hingewiesen, allerdings mit dem Hinweis auf unterschiedliche Faltenstile. Die Unterschiede werden, neben den Ähnlichkeiten, auch bei Kempfer betont: „Die Ähnlichkeit einzelner Motive und die Beschränkung der Szenen auf die Figuren und sparsamste motivische Ortsangaben der Landschaft oder des Innenraumes verbinden beide Meister mit der älteren niedersächsischen Tradition. Die Proportionen einzelner Figuren, das Festhalten an der Bedeutungsgröße, die Vermeidung von komplizierten Überschneidungen, die Raumscheu, die Bedeutung des Konturs, die herbe Farbigkeit und die Verhaltenheit der Personen sind in einem Grade verwandt, dass eine wesentliche Prägung des Rauschenberger Altares von der jüngeren Göttinger Werkstatt anzunehmen ist. Die feinen Unterschiede bei ähnlicher Grundhaltung und die mangelnde Übereinstimmung der Kompositionsschemata machen ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zwischen Barfüßer-Meister und Rauschenberger Meister unwahrscheinlich.“ (Kempfer 1971, S. 70f.). Ein positiver Vergleich der Farbigkeit ist bei Kempfer (1971, S. 101f.) einzusehen.

Passionsaltar des ehemaligen Minoritenklosters in Hannover (Hannover, Landesmuseum):

Kompositionsschema erinnert an das Rauschenberger Retabel; Raum bei beiden Objekten auf schmalen Bodenstreifen reduziert; keine Überschneidung der Figuren; allerdings unterscheiden sich die teigigen Gewandfalten und die geringe Körperhaftigkeit vom

Rauschenberger Altar (Kempfer 1971, S. 72).

Peter-und-Paul-Altar der St. Lamberti-Kirche in Hildesheim
Bildindex, Aufnahme-Nr. mi04995c11):

Einige Motive des Retabels sind auch im Rauschenberger Altar zu finden, wenn sie dort auch „wenig sinnvoll eingebaut erscheinen; insgesamt ein „seltsam motivischer Zusammenhang“; eventuell durch ein gemeinsames Werk beeinflusst; die Datierung des Peter-und-Paul-Altars um 1420 bilde die untere Grenze für die Entstehungszeit des Rauschenberger Altars (Kempfer 1971, S. 75); Blaschke zitiert die Ergebnisse von Kempfer, nach denen der Rauschenberger Altar den Lamberti-Altar voraussetze (Blaschke 1976, S. 139, Anm. 83).

Ahnaberger Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.507.149, Aufnahme-Nr. 1.507.151, Aufnahme-Nr. 1.507.150):

Deutliche Verwandtschaft zum Altar der untergegangenen Klosterkirche Ahnaberg in Kassel (Kassel, Landesmuseum, Inv.Nr. HLM, Nr. 1917/21) (Kiesow 1988, S. 244; Trost 1990, S. 5; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1). Wesenberg arbeitete Gemeinsamkeiten bezüglich der Kompositionen, einzelnen Motiven, wie Architektur, Gewänder, Figurentypen und Gesichtstypen ebenso wie die Verwendung des „w“ anstelle des „v“ in den Inschriftenbändern heraus und betonte abschließend, dass man zwischen den Retabeln „mehr als eine lose Abhängigkeit“ sehen könne, es aber keine Werkstattgemeinschaft gegeben habe (Wesenberg 1938, S. 16-22). Kempfer kommt aufgrund der „enormen Ähnlichkeit“ der Retabel zu dem Schluss, dass die Meister der beiden Retabel zumindest zeitweise in einer Werkstatt gearbeitet haben müssen (Kempfer 1971, S. 88). Blaschke kritisiert die von Kempfer vorgenommene Datierung des Ahnaberger Altars nach dem Rauschenberger, da sie nur Hinweise auf dessen frühere Datierung gefunden habe, aber dennoch an der Datierung nach Erich Herzog festhalte. Seiner Ansicht nach, seien die von Kempfer beschriebenen Hinweise eindeutig und der Ahnaberger Altar vor dem Rauschenberger zu datieren (Blaschke 1976, S. 139, Anm. 83).

Utrechter Altar (Utrecht, Het Catharijneconvent, Inv.Nr. ABM S25-28 und ABM S156-158):

Die Marien Tafeln auf der linken Flügelinnenseite zeigen dieselben Szenen in derselben Reihenfolge wie auf dem Rauschenberger Flügel; verwandt sind zudem die Proportionen der Figuren und einzelne kompositionelle Lösungen, wie z.B. das Nähern des Engels in der Verkündigung von der rechten Seite oder die Anwesenheit Josefs bei der Anbetung der Könige hinter dem Vorhang rechts; allerdings stilistische Unterschiede (Kempfer 1971, S. 35f.)

Fritzlarer Missale (heute Kassel, Landesbibliothek, Inv.Nr. Ms. theol. 114):

Die Gemeinsamkeiten der Kreuzigungsszene, Nimben und Inschriften beim Rauschenberger Altar und der Fritzlarer Missale betonte zunächst Wesenberg (1938, S. 23) und wurden dann von Kempfer aufgegriffen und eingehend untersucht. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass die Ähnlichkeiten zwar bestehen, die Missale aber das deutlich ältere stilistische Werk ist (Kempfer 1971, S. 81-95; siehe ebenfalls: Trost 1990, S. 5).

	<p><u>Hasenburgische Missale (heute Wien, datiert 1409):</u> Ähnlichkeiten mit dem Rauschenberger Auferstandenen und der Gruppe unter dem Kreuz (Deutsche Malerei III 1938, S. 192).</p> <p><u>Marienbild zu Nordhausen:</u> Enge Verwandtschaft der Marienbilder des Rauschenberger Altares und der Nordhäuser Tafel; insbesondere bei der Verkündigungsmaria und dem Rauschenberger Christuskind der Geburtsszene festzustellen. Kempfer vermutet einen direkten oder indirekten Zusammenhang über ein gemeinsames Vorbild oder einen Mittler (Kempfer 1971, S. 81-95).</p> <p><u>Verbindende u-förmige Falte in der Heimsuchung:</u> Diese Falte tritt sowohl bei der Rauschenberger Heimsuchung als auch bei der Heimsuchungsszene folgender Objekte: Heimsuchung des Meisters der Lüneburger Goldenen Tafel im Wallraff-Richartz-Museum in Köln, eine kölnische Tafel mit 34 Szenen aus dem Leben Jesu, heute Nationalgalerie Berlin, Altar der Peterskirche in Frankfurt, Schottener Altar, Altar der Nikolai-Kapelle in Hannover (Kempfer 1971, S. 37).</p> <p><u>Schottener Altar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd451299, Aufnahme-Nr. fmd451309):</u> Kempfer rekonstruiert den Rauschenberger Altar als Typus eines gemalten Flügelretabels mit mittlerer Figurennische, wie es vom Schottener Altar bekannt ist (Kempfer 1971, S. 114).</p> <p><u>Altarretabel, Walpurgiskirche Alsfeld, heute Stadtmuseum (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd475272, Aufnahme-Nr. fmd475280, Aufnahme-Nr. fmd475299, Aufnahme-Nr. fmd475287, Aufnahme-Nr. fmd475281, Aufnahme-Nr. fmd475303):</u> Beim genannten Altarretabel werde die Tradition des Rauschenberger Altarretabels sichtbar (Deutsche Malerei VII 1955, S. 118).</p> <p><u>Weihnachtsvision der hl. Birgitta von Schweden:</u> Birgitta von Schweden empfing die Vision der Geburt Christi im Jahre 1372 und sie wurde in ihre Offenbarungen, die eine große Verbreitung erfuhren, aufgenommen. Birgittas Heiligsprechung erfolgte 1391 (Morris 1999, S. 118-120, 143-145). Die Rauschenberger Geburt Christi folgt in ihren Einzelheiten Birgittas Weihnachtsvision. In wie weit die Weihnachtsvision bereits zur angenommenen Entstehungszeit des Rauschenberger Altares um 1420/30 verbreitet war, bedarf eingehender Überprüfung (AKM).</p>
Provenienz	<p>Altar stand bis 1605 in der Kirche; konnte vor dem Bildersturm von Landgraf Moritz von Hessen durch Johannes Pistorius, Pfarrer von 1605-1624, gerettet werden; dieser soll den Altar von seinem Standort entfernt und anschließend versteckt haben; der Pfarrer zersägte den Altar in der Mitte und zerstörte so das Mittelteil (nicht bewiesen); es könnte ebenso sein, dass man aus protestantischen Glaubensgründen keinen Marienalter mehr aufgestellt haben wollte (Trost 1990, S. 6; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); nachdem nun Pistorius 1625 als Pfarrer nach Niederurff versetzt wurde, nahm er offenbar den Altar mit, um ihn dort wieder zu verstecken (Trost 1990 S. 6; Neumann 1999, S. 30; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4); Jacobi berichtet, dass der Altar bereits 1615 aus der Kirche entfernt wurde (Jacobi 1999, S. 10); 1627 verstarb Pfarrer Pistorius; oftmals wird in der Forschungsliteratur erwähnt es sei nicht bekannt wann</p>

	<p>der Altar wieder nach Rauschenberg kam (Trost 1990, S. 6; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 4f.), es ist jedoch sicher, dass er spätestens 1840 wieder in der Kirche aufgestellt war (Jacobi 1999, S. 10).</p>
<p>Erhaltungszustand / Restaurierung</p>	<p><u>Restaurierung 1845:</u> Im Zuge der Rückführung in die Kirche durch Kunstmaler Selig (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).</p> <p><u>Restaurierung 1906:</u> Als Folge der Umbaumaßnahmen in der Kirche und vor dem Standortwechsel 1906 an die nördliche Chorwand „Auffrischung“ und Neufassung des Rahmens (Neumann 1999, S. 34; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5); eventuell durch den Malermeister Schmittiel aus Kirchhain¹² (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5); die Flügelvorderseiten waren ursprünglich mit einer feinen Leinwand ganzflächig überzogen, diese wurde entfernt und durch eine gröbere ersetzt (Kempfer 1971, S. 7); weiterhin wurden die Bilder gereinigt und gesäubert, aufgefrischt, Firnisse erneuert sowie der Rahmen gestrichen und mit Gold abgesetzt (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5); außerdem schreibt Leiß in seinem Restaurierungsbericht von der Abnahme von Übermalungen, „die sich in allen Teilen der Bilder befanden“ (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).</p> <p><u>Restaurierung 1937:</u> Aufgrund der ungünstigen klimatischen Verhältnisse Verschlechterung des Zustandes und Restaurierung von Josef Leiß in Kassel (Trost 1990, S. 8; Neumann 1999, S. 34); unter anderem wurde das Retabel von Übermalungen befreit (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 7).</p> <p>Angetroffener Zustand 1934: Kreidegrundsprünge in erheblichem Umfang, partielle Fehlstellen durch Abblättern der Malschicht, Blasenbildung in der Malerei, stark getrübt Goldhintergrund durch Übermalungen oder Firnisüberzüge und Farben haben wenig Leuchtkraft (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5).</p> <p>Restaurierung durch Leiß 1937: Die Restaurierung durch Leiß aus Kassel ist als äußerst einschneidend für den Altar zu bezeichnen, mit entsprechenden Zerstörungen für den materiellen Bestand. Bei der Maßnahme durch Leiß wurden erhebliche Mengen von Wachs mittels „Heißluft“ und Bügeleisen in den Altar eingeschwitzt.</p> <p>Vorderseiten: Niederlegen der blätternden Malschicht, vorderseitig Abnahme der Trennleisten innerhalb der Bildflächen, verkleben der Maltafeln für den Transport, Abnahme der Bilder mit der unterklebten Leinwand vom hölzernen Träger,¹³ Abnahme der Leinwand von der Kreidegrundsicht, rückseitig, rückseitiges Beschleifen des originalen Kreidegrundes und damit Dünnen des Kreidegrundes, Säuberung der Holztafeln durch entfernen von originalen Kreidegrundresten, Aufbügeln einer neuen Leinwand, Aufbringen</p>

¹² Brief von Pfarrer Berthout aus Rauschenberg vom 29.01.1938 an Bezirkskonservator Dr. Wesenberg und am 04.02.1938 an Dr. Bleibaum Provinzialkonservator.

¹³ Durch diese Maßnahme sind große Partien der Malschicht zerbröckelt und verloren gegangen.

der Malschicht, Entfernen des Seidenpapiers auf der Malschicht, Reinigung der Malerei und Abnahme von Übermalungen, Kitten der Fehlstellen, neutrales Eintönen der Fehlstellen, zweimaliger Überzug.

Rückseiten:

Sicherung der vorhandenen Farbreste, gründliches einstreichen von „Wachsöllösung“, Parkettieren der Rückseiten.

Predella:

Träger gefestigt, da er Anobienfraß aufwies, Entfernen von stark verwurmtten Teilen und wieder Ergänzungen, Reinigung der Malerei und Entfernen kleinerer Übermalungen, Eintönen von Fehlstellen.

Rahmenwerk:

Abnahme von schwarzer Farbe. Anhand von Resten wurde die Fassung rekonstruiert (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 5f.).

Restaurierung 1993-1996:

Wurde an die Würzburger Restauratoren Peter und Britta Pacher übergeben (Neumann 1999, S. 28); Restaurierung erfolgte von Mai 1993 bis Mai 1996 (Neumann 1999, S. 36); erste Begutachtung 1993: Malschicht hatte durch Warmluftheizung erheblichen Schaden genommen, Statik war geschwächt durch rückseitig angebrachte Konstruktion (Neumann 1999, S. 33).

Angetroffener Zustand 1993:

Vorderseiten und Predella:

Grundierungs- und Malschichtabhebungen, Hohlräume zwischen Träger und Malereiaufbau, grobschüsseliges Kraqueleé mit Auffaltungen, Malschichtabrieb an den Höhen der Schüsseln, aufbaubezogener Verlust der Vergoldungen des Hintergrundes, Krater in der Malschicht, verschmorte Malschicht als Folge der Restaurierung durch Leiß (auf dem Engelsgewand bei der Verkündigung an Maria, ist ein kompletter Bügeleisenabdruck erkennbar), verbräunte Überzüge, verbräunte Kupferresinate, qualitätslose Auskittungen der Fehlstellen, qualitätslose Retuschen und Übermalungen, große Kittungen und Übermalungen im Goldhintergrund, Fehlstellen in den Mal- und Grundierschichten mit Wachsausgießungen, Fehlstellen in der Malschicht, Schäden durch Anobienbefall (vorderseitig Ausflugslöcher sichtbar), akuter Anobienbefall (Szene Kreuzigung Christi), durchgedrungene Nagelspitze von der Rückseite, zur Rückseitenkonstruktion von 1938 gehörend, Einstichlöcher in der Malschicht als Relikte von Hinterspritzungen.

Rückseiten:

1993 war die Rückseitenverkleidung nicht mehr vorhanden, erhebliche Verluste in der Malerei, blätternde Malereireste, großflächiger Wachsanstrich auf der Malerei, offene Tafelfugen, mit Wachs geschlossen, Reste verrosteter Nägel von der ehemaligen Parkettierung, akuter Anobienbefall mit entsprechenden Schäden im Träger.

Außenrahmung und aufgesetzte Gemäldesprossen:

Mehrlagige Übermalungen, Blätterungen in den Fassungen, fehlende Holzdübel, Fehlstellen im Träger durch verschiedene Montagearten des Altares in der Vergangenheit (Reinhold

Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 6).

Maßnahmen 1993:

Konservierende Maßnahmen für die Tafelvorderseiten und die Predella:

Begasen der Tafel wegen des Anobienbefalls, Niederbügeln der Malschicht, Befestigen des Malschichtgefüge- Leinwand- Kreidegrund- Malschicht- am Träger, teilweise Unterfüttern des Malschichtgefüges, Abnahme des Firnis auf der Malschicht mit Lösemitteln, Abnahme der Übermalungen und Retuschen mit Lösemitteln, Abnahme der Übermalungen auf dem Goldhintergrund mechanisch, Abnahme alter Firnisreste und Übermalungen auf der Hintergrundsstaffage primär mechanisch Nacharbeiten mit Lösepasten, Abnahme alter Kittungen verschiedenster Materialien – mechanisch und chemisch, Anhebung der Fehlstellenränder auf Umgebungsniveau durch Unterfüttern, Kitten sämtlicher Fehlstellen mit Wachs-Kreidekitt.

Restauratorische Maßnahmen:

Aufbringen eines Zwischenfirnisses, ganzflächiges Retuschieren der Goldhintergründe, Retuschieren der Malschicht, malerische Rekonstruktion fehlender Malschichtpartien, ganzflächiger Schlussüberzug.

Tafelrückseiten:

An den Tafelrückseiten wurden nur konservierende Maßnahmen durchgeführt; Notsichern der blätternden Malschicht vor Ort, Abnahme der Malschichtsicherungen im Atelier, Niederlegen der blätternden Malschicht, Abnahme und Reduktion des dicken Wachsenstriches von 1937, Entfernen der alten, rostigen Nägel.

Rahmung (Konservierende und Restauratorische Maßnahmen):

Niederlegen aufstehender Fassungspartien, Abnahme von Firnissen, Schreinermäßige Ausbesserungen der Tafelrahmen und des Predellenrahmens, Vorbereitung zur Überfassung, Kitten der Fehlstellen auf Niveau, Überfassung der Rahmen im Stil der Fassung von 1906, Rückseitenbespannung mit klimaausgleichendem Textil.

Aus statischen Gründen wurde der Altar umlaufend mit einem Stahlgerüst versehen. (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 7).

Fehlende Teile:

Vermutlich eine Skulptur in einer Mittelnische und ein dazu gehörender architektonischer Aufbau (Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 3).

Beobachtung bezüglich möglicher Übermalung/Ergänzung auf der Predella:

Christus und die Apostel besitzen auf dem Retabel und der Predella ein identisches Aussehen. Des Weiteren ähneln sich gewisse Apostel auf der Predella sehr stark, sowohl in Aussehen als auch in Haltung, so dass hierbei an die Verwendung von Schablonen/Vorlagen zu denken ist. Allerdings weicht der letzte Apostel recht vollkommen von dem vorgegebenen Aussehen und Darstellungsschema ab. Es wäre zu untersuchen, ob er möglicherweise einer späteren Ergänzung oder Übermalung zuzurechnen ist (AKM).

Nachmittelalterlicher Gebrauch	<u>Bildersturm:</u> Den Schergen wurden gezielt die Augen und Mündler ausgestochen, diese Schäden wurden dann übermalt (Troost 1990, S. 7; Neumann 1999, S. 29).
Besonderheiten	
Sonstiges	<u>Leserichtung</u> Ungewöhnliche Leserichtung: während der linke Flügel dem üblichen Schema folgt, wird der Blick im Mittelteil zunächst in die untere Reihe, sodann weiter nach rechts geführt bis hinein in den rechten Flügel und in der oberen Reihe zurück zum Mittelteil, wo er bei der Kreuzigung verweilt, die beiden Szenen nach dem Tod müssen auf dem rechten Flügel außen von unten nach oben gelesen werden (Kempfer 1971, S. 7); Trennleisten zwischen den einzelnen Tafeln sind mit Rosetten geschmückt (Kempfer 1971, S. 7). <u>Prinzip der Bedeutungsgröße:</u> Starker Kontrast zwischen Körpergröße der Hauptpersonen und den untergeordneten Schergen und Wächter: Prinzip der Bedeutungsgröße (Conrad von Soest hatte dies bereits überwunden) (Kempfer 1971, S. 11); Landschaftskulissen und Architektur haben eine Doppelfunktion: kennzeichnen rein motivisch den Schauplatz und haben flächengliedernde und rahmende Funktion (Kempfer 1971, S. 20).
Quellen	Sal- und Lagerbuch mit Erwähnung des „Altar Conceptiona Mariae“ Ziegenhainer Regesten http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/zig/id/ ; eingesehen am 1.12.2013
Sekundärliteratur	Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel 1870, S. 221 Blaschke, Rainer: Studien zur Malerei der Lüneburger „Goldenen Tafel“, Diss. Bochum 1976, S. 139, Anm. 83 Dehio Hessen 1966, S. 685 Dehio Hessen I 2008, S. 758 Deutsche Malerei III 1938, S. 192 Deutsche Malerei VII 1955, S. 118 Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Nr. 2, hier S. 46 Historisches Orstlexikon: http://lagis.online.uni-marburg.de/de/subjects/gsrec/current/2/sn/ol?q=rauschenberg ; eingesehen am: 28.11.2013 Jacobi, Theresia: Rauschenberg – ein historischer Stadtführer, Kirchhain 1999, 16 Seiten Kempfer, Marie: Der Rauschenberger Altar, Diss. Gießen 1971 Kempfer, Marie: Die Farbigkeit als Kriterium für Werkstattbeziehungen, dargestellt an zehn Altären aus der Zeit zwischen 1370 und 1430, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2 (1973), S. 7-49

	<p>Kiesow 1988, S. 243f.</p> <p>Klingelhöfer, Helmut: Ein Gang durch die Ev. Pfarrkirche zu Rauschenberg, Rauschenberg o.J., 6 Seiten</p> <p>Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 99</p> <p>Kü: Rauschenberger Altarbild wird restauriert, in: Kasseler Sonntagsblatt (Sept. 1993) (nicht einsehbar)</p> <p>Meier 2008, S. 112, Anm. 9</p> <p>Morris, Bridget: Saint Birgitta of Sweden, Cambridge 1999, S. 118-120, 143-145</p> <p>Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223</p> <p>Neumann, Michael; Pracher, Britta; Reinhold, Uta: Der Rauschenberger und der Kälter Altar, in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte, Bd. 2 (1999), S. 28-40</p> <p>Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011(betrifft Ort Rauschenberg), S. 1-7</p> <p>Stadt Rauschenberg (Hg.): 725 Jahre Stadt Rauschenberg 1266-1991, Rauschenberg 1991, S. 29</p> <p>Trost, Gerhard: Der spätgotische Flügelaltar in der evangelischen Stadtkirche zu Rauschenberg, Marburg 1990</p> <p>Wesenberg, Rudolf: Der Rauschenberger Altar und seine Wiederherstellung, in: Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel, Bd. 3 (1938), S. 7-27</p>
IRR	Am 29.11.2010 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	
Stand der Bearbeitung	30.06.2015
Bearbeiter/in	Verena Briel Exkursion: Angela Kappeler-Meyer

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	Außenflügel sind in jeweils vier hochrechteckige Themenfelder unterteilt, die durch kreuzförmige Sprossen getrennt sind (Neumann 1999, S. 33).
<i>1a Äußerer Flügel, links, Außenseite</i>	
Bildfeld	
<i>1b Äußerer Flügel, rechts, Außenseite</i>	

Bildfeld	
2 Zweite Schauseite	
<i>2a Äußerer Flügel, links, Innenseite</i>	
Erstes oberes Bildfeld	Verkündigung (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 8; Trost 1990, S. 15; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); der traditionell festgelegte Bildtypus ist hier seitenverkehrt, da der Engel von links kommt (Kempfer 1971, S. 8).
Zweites oberes Bildfeld	Heimsuchung (Wesenberg 1938, S. 7; Trost 1990, S. 16; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)
Erstes unteres Bildfeld	Geburt Christi (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 8; Trost 1990, S. 17; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); Maria kniet und betet das Kind an, das nackt mit angehobenen Armen am Boden liegt und sein göttliches Licht ausstrahlt (Vision der Heiligen Birgitta von Schweden) (Kempfer 1971, S. 8; Neumann 1999, S. 33): die behutsame Neigung des Kopfes Mariens, die Anbetungsgeste und das weiße Gewand sowie ein herabfallendes weißes Tuch über ihren langen blonden Haaren; der gebräunte, bärtige, bereits weißhaarige Josef in ungelinker Körperstellung (Kempfer 1971, S. 8) zündet eine Kerze am Feuer an (AKM).
Zweites unteres Bildfeld	Anbetung der Heiligen Drei Könige (Wesenberg 1938, S. 7; Trost 1990, S. 18; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); Josef ist anwesend und steht hinter einem Vorhang versteckt am rechten Bildrand, seinen Stock in der Hand (AKM).
<i>2b Schrein</i>	
Erstes oberes Bildfeld	Christus am Ölberg (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 11; Trost 1990, S. 19; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); ungewöhnlich, dass jeder der drei Jünger ein teils geöffnetes Buch in seinem Schoß hält (Kempfer 1971, S. 11); links oben betritt Judas mit den Häschern den Garten Gethsemane (AKM).
Zweites oberes Bildfeld	Kreuzigung (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 7, 9; Trost 1990, S. 24; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); die übergroße Gestalt Christi beherrscht die Bildfläche; der schlanke

	Körper mit langen Gliedmaßen biegt sich weit nach rechts außen, während er auf der anderen Seite in der Hüfte scharf einknickt; zwischen den gespreizten Beinen flattert der lange Lendentuchzipfel; sein Kopf hängt an der rechten Körperseite herab; die Finger der durchbohrten Hände umklammern die Nägel; das Blut rinnt aus der Fußwunde in gleichmäßigen Abständen zwischen den Zehen auf den Kreuzesstamm hinab (Kempfer 1971, S. 9); T-Kreuz (AKM).
Erstes unteres Bildfeld	Christus vor Pontius Pilatus (Wesenberg 1938, S. 7; Trost 1990, S. 20; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)
Zweites unteres Bildfeld	Dornenkrönung (Wesenberg 1938, S. 7; Neumann 1999, S. 33; Trost 1990, S. 22; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)
<i>2c Äußerer Flügel, rechts, Innenseite</i>	
Erstes oberes Bildfeld	Kreuztragung (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 10; Trost 1990, S. 23; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); kreuztragender Christus von rechts nach links; das Motiv des Tragens ist ungewöhnlich, denn der Querbalken lastet auf dem Nacken Christi, während die Hände das Kreuz von unten ergreifen und stützen; da der Kreuzesstamm noch die Bodenfläche berührt, erscheint Eindruck als ob Christus das Kreuz hinter sich her schleift (Kempfer 1971, S. 10); T-Kreuz (AKM).
Zweites oberes Bildfeld	Auferstehung (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 9; Trost 1990, S. 26; Neumann 1999, S. 33, Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); Christus steht hoch aufgerichtet in Rot gekleidet in der Mitte des Bildes vor dem horizontal angeordneten Sarkophag dicht am vorderen Bildrand; sein Nimbus berührt nahezu den oberen Bildrand; er hebt die Rechte durchbohrte Hand zum Segensgestus, während die Linke die aufragende Siegesfahne mit dem Symbol des Lammes Gottes umgreift; das Gesicht Christi nimmt Typus der Passionsszenen wieder auf, jedoch majestätischer und entrückter (Kempfer 1971, S. 9).
Erstes unteres Bildfeld	Geißelung Christi (Wesenberg 1938, S. 7; Neumann 1999, S. 33; Trost 1990, S. 21; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1)
Zweites unteres Bildfeld	Grablegung (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 10; Trost 1990, S. 25; Neumann 1999, S. 33, Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-

	<p>2011, S. 1); im Hintergrund befindet sich das leere Kreuz mit der angelehnten Leiter; Nikodemus und Josef von Arimathia betten den Toten, Maria umarmt ihren Sohn; die drei Frauen hinter dem Sarkophag halten Salbgefäße in den Händen; ungewöhnlich ist das abgrenzende Zäunchen im Vordergrund, sonst nur im Garten Gethsemane (Kempfer 1971, S. 10f.).</p>
3 Predella	
Bildfeld	<p>Christus im Zentrum mit einem Segensgestus der Rechten auf die Weltkugel und das Kreuz in der linken Hand (Salvator Mundi) (Kempfer 1971, S. 10; Neumann 1999, S. 33); er wird durch den blauen Grund mit goldenen Sternen als einer anderen Sphäre zugehörig von den Aposteln abgesetzt (Kempfer 1971, S. 10; siehe hierzu auch „Status“) rechts und links Brustbilder von je sechs Aposteln, jeder von ihnen trägt sein Leidensattribut (Wesenberg 1938, S. 7; Kempfer 1971, S. 10; Neumann 1999, S. 33; Reinhold Restauratorische Bestandserfassung 2006-2011, S. 1); v.l.n.r. Paulus ? mit Schwert (evtl. auch Matthias, beide als nachgewählte Jünger anstelle von Judas Iskariot, möglich auch Matthäus), Thaddäus mit Keule, Simon mit Schwert, Andreas mit X-förmigen Kreuz, Jakobus der Ältere in Pilgertracht mit Hut und Schwert, Petrus mit Tonsur und zwei Schlüsseln, Christus, Johannes mit Kelch und Schlangen, Bartholomäus mit Messer, Thomas mit Lanze und Buch, Jakobus der Jüngere mit Wollbogen und Buch, Philippus mit T-förmigen Kreuz, Matthäus ? mit Buch (evtl. auch Paulus oder Matthias als nachgewählte Jünger anstelle von Judas Iskariot) (Trost 1990, S. 27); roter Grund der Apostel ist mit kleinen Rosetten verziert (Kempfer 1971, S. 10).</p>