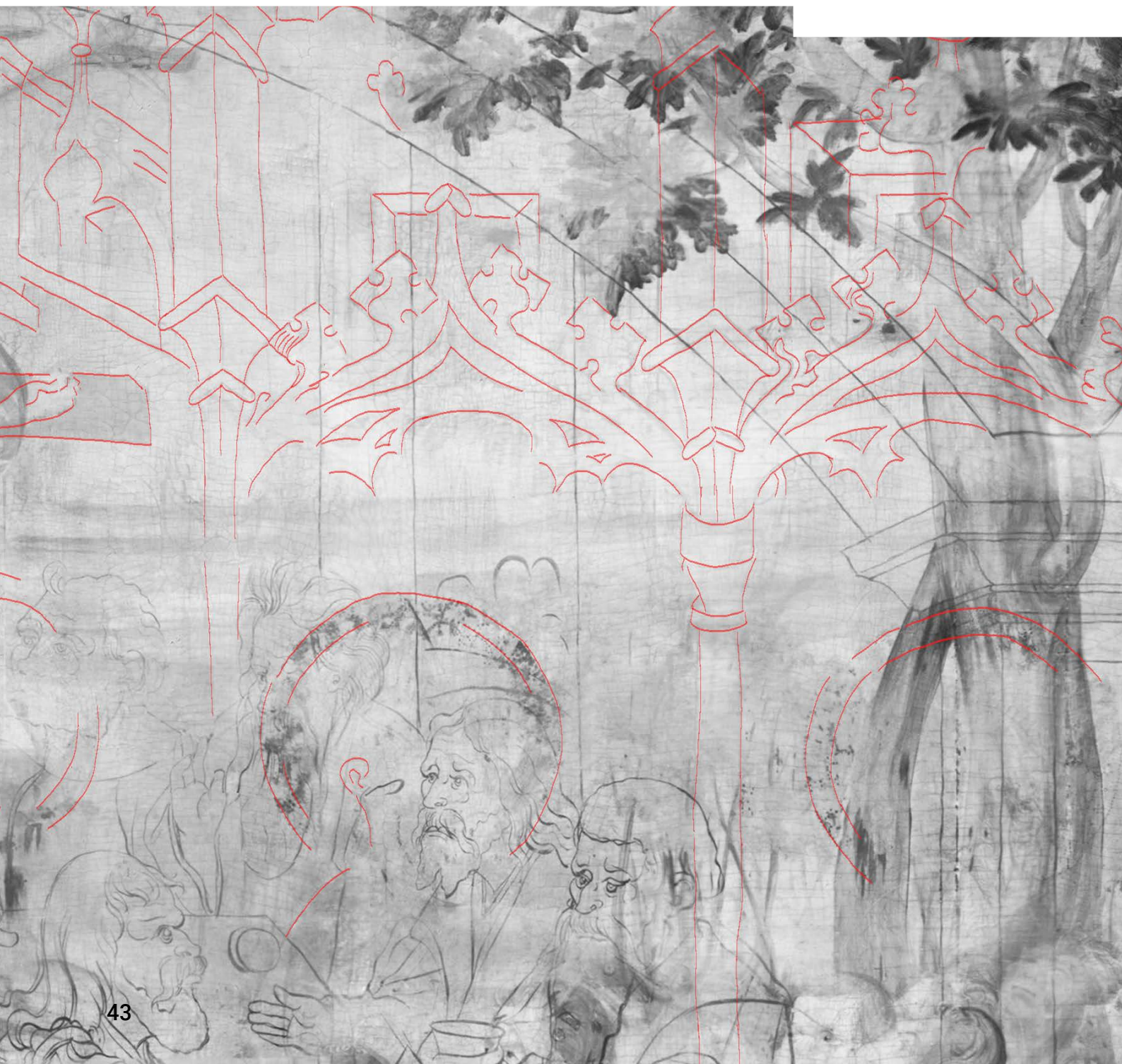


Die drei Leben eines Bildes

Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar

Sebastian Dohe und Christine Machate



Die drei Leben eines Bildes Der Flügelaltar der Pfarrei Oberweimar

Sebastian Dohe und Christine Machate

Der Flügelaltar in der Pfarrkirche Oberweimar wurde innerhalb von 150 Jahren, zwischen Anfang des 15. und dem späten 16. Jahrhundert, insgesamt dreimal neugestaltet – auf ein und demselben Bildträger. In der Zusammenführung von kunsttechnologischer und kunsthistorischer Analyse lässt sich eine komplexe Objektbiografie entziffern, die von der mittelalterlichen Malerei im Raum Thüringen bis zu Lucas Cranach d. Ä. und dessen Schülern reicht.

The Three Lives of an Image The Winged Altar of the Parish of Oberweimar

The triptych in the parish church of Oberweimar was redesigned a total of three times within 150 years, between the beginning of the 15th and the late 16th century – using one and the same painting support. In the combination of art-technological and art-historical analysis, a complex object biography can be revealed, ranging from medieval painting in the Thuringia region to Lucas Cranach the Elder and his pupils.



1 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, geöffnetes Triptychon mit Malerei von Veit Thiem 1572

Oberweimar stellte im Hochmittelalter einen wichtigen Bezugspunkt zur nahegelegenen Stadt Weimar dar, zu der es 1922 eingemeindet wurde. 1244 ist in Oberweimar erstmals ein Kloster für die Grafen von Orlamünde belegt, die in Weimar eine Burg unterhielten, aus der später das Weimarer Residenzschloss hervorgehen sollte. In Folge der Reformation wurde das Kloster Oberweimar 1525 unter Landesherrschaft gestellt, 1533 in ein Kammergut umgewandelt und die ehemalige Klosterkirche diente weiter als Pfarrkirche. 1733 erfolgte in deren Innenraum eine barocke Umgestaltung.¹

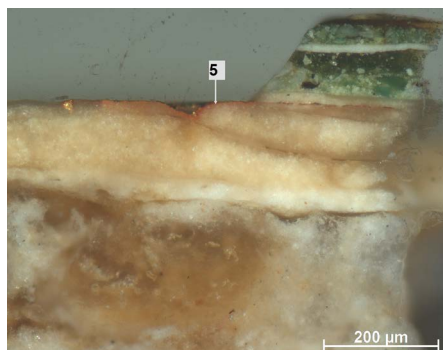
1898 bis 1900 wurde das Altarbild (Abb. 1) in der Pfarrkirche Gegenstand einer modernen restauratorischen Überarbeitung im Zuge der baulichen Instandsetzung und inneren Umgestaltung der Kirche.² Die drei Flügel des Triptychons waren im 18. Jahrhundert auseinandergenommen worden und wurden nun als zusammenhängend erkannt: „Bei Abnahme der alten Bilder im Chorraum stellte es sich heraus, daß drei von ihnen auch auf der Rückseite wohlerhaltene Bilder aus dem Jahre 1572 tragen; dieselben sind anscheinend von Haus aus ein zusammenhängendes Altarwerk.



2 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, Rückseite der Mitteltafel des Triptychons mit der freigelegten Originalfassung

Im übrigen sind diese Bilder von 1572 Uebermalungen alter Werke; der Golduntergrund, Glorienschein und dergl. schimmern an einzelnen Stellen durch. Wir werden selbstverständlich bloß Sachverständige zu Operationen an den Bildern zulassen.³ Nachdem Großherzog Carl Alexander (1818–1901) das Gebäude besichtigt hatte, erteilte er die Anweisung: „Die Uebermalungen der Altargemälde sollen von sachverständiger Hand beseitigt werden.“⁴ Hier schritt Carl Ruland (1834–1907) ein, Leiter des Großherzoglichen Museums und des Goethe-Nationalmuseums: „[...] die aus dem Chorraum stammenden 3 Gemälde bilden ein 1572 von dem Weimarer Künstler Veit Thim gemaltes Altarwerk. Derselbe benutzte ohne Zweifel ein altes auf Goldgrund gemaltes Altarwerk als Unterlage seiner Arbeit, höchst wahrscheinlich weil das alte Temperabild schon damals so beschädigt war, daß es nur noch seinen Holzwerth hatte. Auf alle Fälle ist von dem Versuch einer Abnahme der Thimschen Malerei dringend abzurathen. Die Arbeit wäre sehr schwierig und zeitraubend, denn 320 Jahre alte und verharzte Oelfarben nimmt man nicht so leicht ab wie die Uebermalung eines modernen Restaurators, – und nach Aufwendung aller Arbeit und Kosten ist kein erfreuliches Resultat zu erwarten. Auf die Thätigkeit Thims in Weimar, 1560–1575, hat der Unterzeichnete zuerst 1883 bei Gelegenheit der Luther-Ausstellung aufmerksam gemacht, und das 3theilige Lutherbild in der Stadtkirche als Thims Arbeit bestimmt. Das Oberweimarer Altarbild ist auf alle Fälle eine wichtige Reliquie Weimarerischer Kunstthätigkeit des 16. Jahrhunderts und verdient sorgfältig erhalten zu werden; es ist die bedeutendste Arbeit des von dem Herzog Johann Wilhelm viel beschäftigten Malers, die wir bis jetzt kennen.“⁵ Dank Rulands Intervention wurde die Malerei nicht abgenommen, stattdessen wurde das Altarbild in die Hände des Restaurators William Kemlein (1818–1900)

gegeben, um Fehlstellen zu kitten und zu retuschieren; die Arbeit schloss dann nach seinem Tod seine Tochter Karoline Kemlein bis Mai 1900 ab.⁶ Die Rückseite der Mitteltafel, die ursprünglich eine Inschrift trug, wurde dagegen freigelegt, da hier offenbar keine kunsthistorischen Verluste zu befürchten waren. Sie zeigt eine Madonnendarstellung mit knienden Stifterfiguren und Spruchbändern. (Abb. 2) Obwohl die Freilegung nach heutigen restauratorischen Maßstäben relativ grob erfolgte und etliche Schäden verursachte, ist die Darstellung doch noch recht gut erkennbar. Es handelt sich um eine weitgehend einschichtige, grafisch gestaltete Malerei, Falten und Konturen der einfarbig grünen und roten Gewänder werden durch schwarze Pinselkonturen dargestellt. Das gelbe Kleid der Maria wird durch Reihen kreisrunder Ornamente geschmückt, die mit einem dunkelgrünen Pinselstrich aufgezeichnet sind. Leider sind die sehr hellen Inkarnate und die weißen Schriftbänder mit



3 Probe 1, entnommen am linken Flügel in der Abendmahlszene, links unten, grünes Gewand; über der Blattgoldschicht (5) liegen eine Grundierung, eine zweischichtige Farbschicht, eine Grundierung, eine grüne Farbschicht sowie ein Firnis, Querschliff und Foto Dipl.-Chem. Frank Mucha, 2011

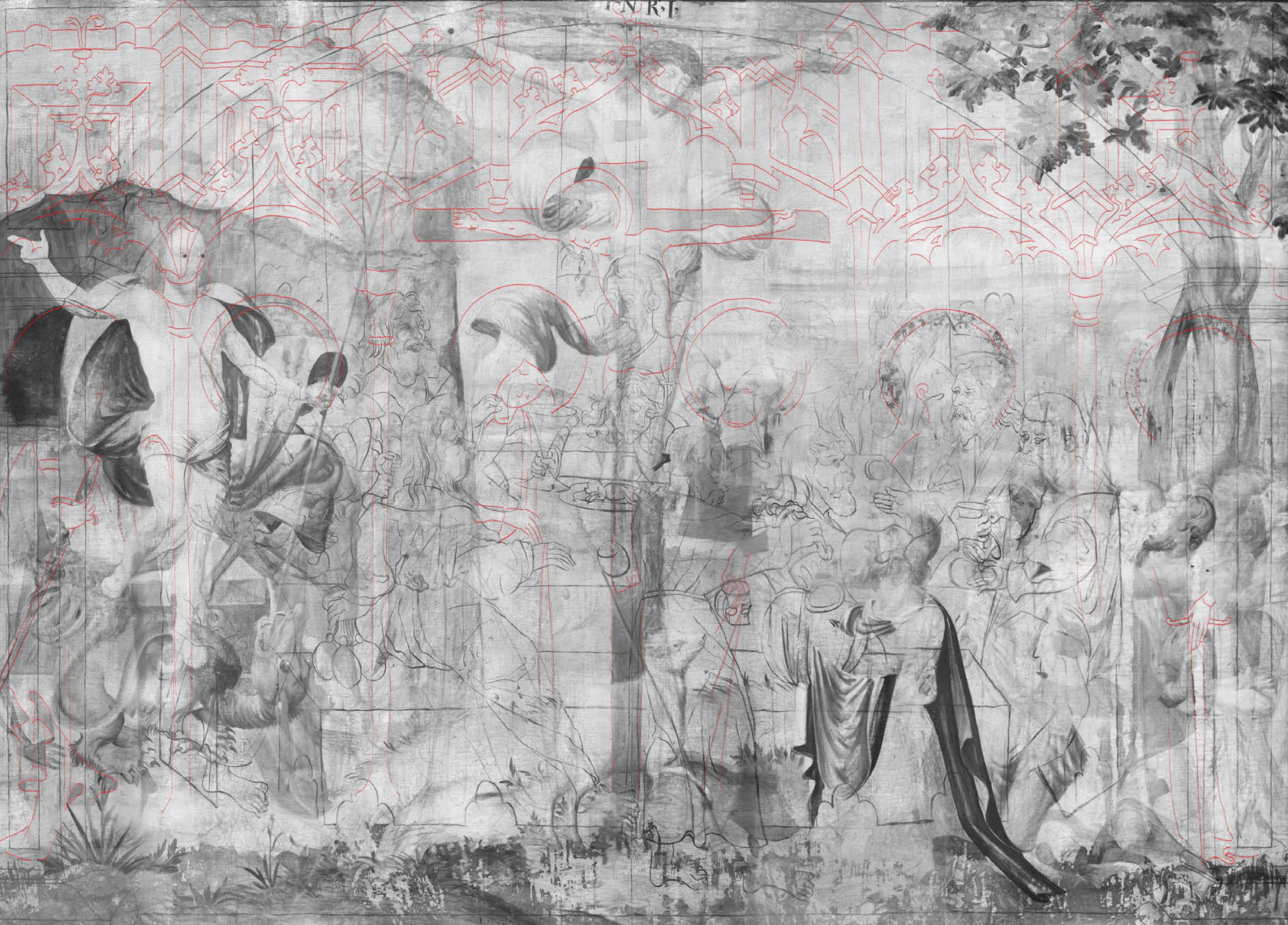
solch großen Verlusten freigelegt worden, dass kaum noch Gesichtszeichnungen und nur wenige Reste der Beschriftungen erhalten blieben. Die Minuskelschrift war schwarz mit roten Anfangsbuchstaben bei einzelnen Worten.

Über diese historisch nachweisbare Freilegung hinaus wurde im Rahmen von restauratorischen Pflegemaßnahmen 2011 entdeckt, dass sich auch auf anderen Tafelseiten unter der sichtbaren Malerei noch weitere Bildschichten befinden. Im Streiflicht zeichneten sich deutlich punzierte Nimben und punzierte Gewandborten ab. An einer Malschichtfellestelle wurde eine rote Untermalung sichtbar, die nicht mit der sichtbaren Darstellung in Verbindung gebracht werden konnte und an anderen Bereichen schienen schwarze Vorzeichnungslinien hindurch, die völlig andere Bildthemen vermuten ließen. Die verantwortlichen Entscheidungsträger konnten davon überzeugt werden, die unteren Bildschichten mittels IRR-Aufnahmen und Röntgenuntersuchungen⁷ sichtbar zu machen. Auch einzelne Querschleifproben⁸ wurden finanziert. Diese weisen nach, dass in der Originalfassung

polimentvergoldete Hintergründe bestanden und die darüberliegenden Fassungen jeweils über einer dünnen weißen Zwischengrundierung ausgeführt wurden (Abb. 3). Da nur drei exemplarische Querschleife finanziert wurden, kann nicht mit Gewissheit gesagt werden, ob die Darstellungen der Zwischenfassung bereits auf allen Tafeln vollständig ausgeführt waren oder ob teilweise nur die Vorzeichnungen bestanden, als Veit Thiem die Bemalung des Altares in veränderter Ikonografie übernahm (Tab.1).

	linker Flügel		Mitteltafel	rechter Flügel		Mitteltafel
	außen	innen	Vorderseite	innen	außen	Rückseite
originale Fassung	Bogenarchitektur Nimbus mit vmtl. weiblichem Kopf (Maria der Verkündigung?)	Gewölbe- baldachin Goldgrund (Kreuzigung?)	Kielbogenbaldachine, mittig unter erhöhtem und breiterem Bogen Christus am Kreuz flankiert von sechs Heiligen mit punzierten Nimben (zwei mit Schwert, evtl. Paulus und Katharina, sowie evtl. Christophorus)	Kielbogen- architektur Goldgrund Auferstehung	Bogenarchitektur (Verkündigungs- engel?)	Madonna flankiert von knieendem Stifterpaar
Zwischen- fassung, vmtl. teilweise nicht vollständig ausgeführt	Christi Himmelfahrt	Kreuzigung	Abendmahl unter Architekturbogen	Auferstehung	Taufe Christi	
sichtbare Fassung von Veit Thiem	Höllenstein	Abendmahl	Auferstandener und Gekreuzigter (Gesetz und Gnade)	Taufe Christi	Tanz um das Goldene Kalb	mehrzeilige schwarze Beschriftung auf weißem Grund

Tabelle 1 Darstellungen in den einzelnen Bildebenen des Retabels



4 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, IRR-Aufnahme der Vorderseite der Mitteltafel des Triptychons mit drei erkennbaren Bildebenen, originale Vorzeichnungskonturen farbig hervorgehoben

Das erste Bild: um 1430–1440

In der untersten Schicht zeichnet sich auf der Innenseite der Mitteltafel eine Reihe von Heiligen unter einer durchlaufenden Baldachinarchitektur ab. Die Darstellungen beruhen auf einer roten Pinselvorzeichnung, die sich in den IRR-Aufnahmen nur schwach abzeichnet (Abb. 4). Schmale Säulen erheben sich vom Boden aus, um am oberen Bildrand in diagonal gestellten Wandvorlagen weiterzulaufen und tragen außerdem Kielbögen mit Laubwerk. Dahinter öffnet sich rechteckig eine Fensterarchitektur mit einer starren, schematischen Perspektive. Im Zentrum springt der Baldachin nach vorn und zeichnet die Mitte mit einer Darstellung des Gekreuzigten aus. Ihn flankieren sechs Heilige vor einem polimentierten Goldgrund. Ihre punzierten Nimben zeichnen sich deutlich ab.

Offensichtlich stehen rechts und links vom Kreuz Maria und Johannes. Gemäß dem Patronat der Kirche könnte man sich daneben Petrus und Paulus vorstellen sowie regionaltypisch Katharina und Barbara. Die Figur links außen trägt deutlich erkennbar ein langes Schwert in der Hand

und da neben ihr ein radähnliches Gebilde zu identifizieren ist, könnte es sich hier um die heilige Katharina handeln. Rechts außen erkennt man ebenfalls eine zarte Hand mit einem Schwert, vielleicht steht hier der Apostel Paulus.

Die Kielbogenarchitektur, aber auch das Schema der aufgereihten Heiligen mit punzierten Nimben vor einem Goldgrund, findet sich kompositorisch wieder auf einer Tafel im Besitz der Klassik Stiftung Weimar. Diese stammt vermutlich aus der Weimarer Stadtkirche (Abb. 5) und kann auf



5 Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln, um 1430–1440, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv. G 1406

Das zweite Bild: nach 1548–vor 1572

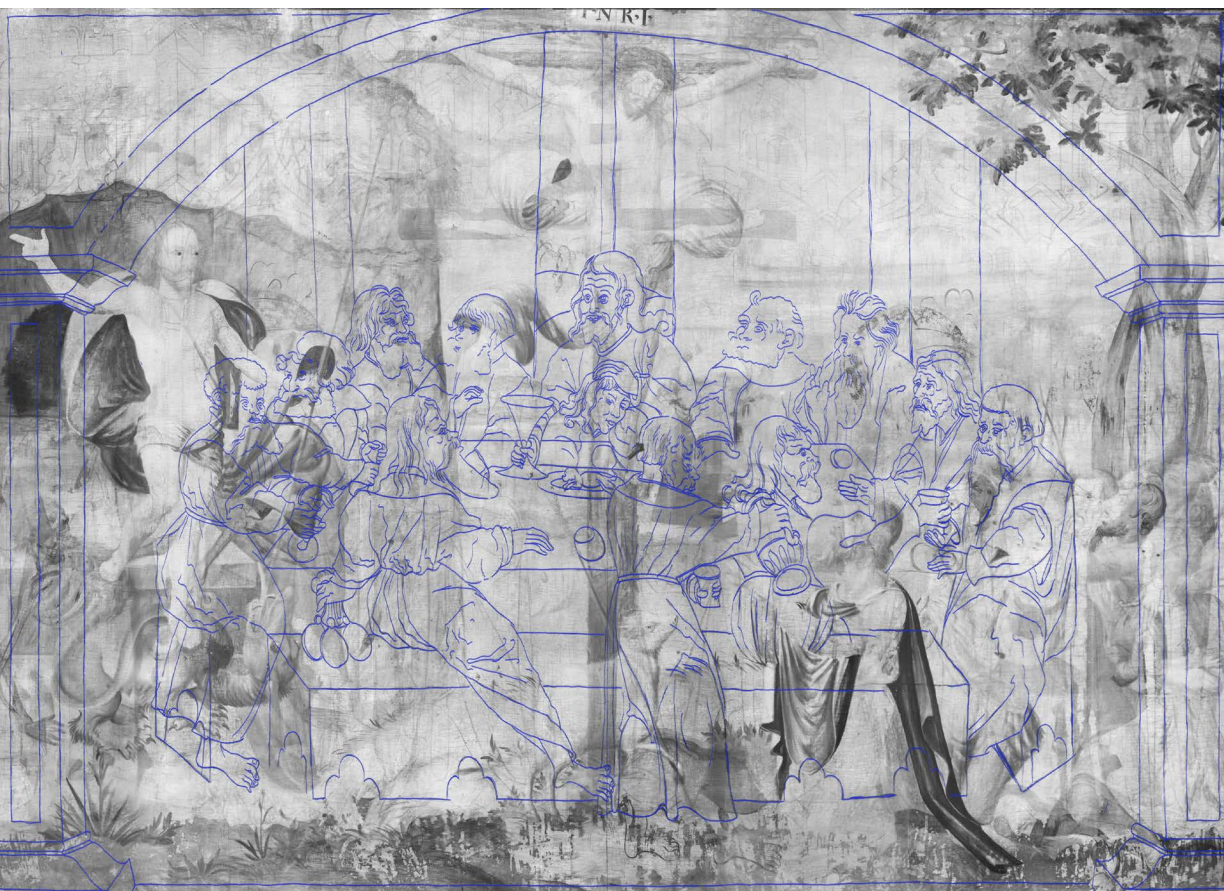
etwa 1430–1440 datiert werden.⁹ Es ist denkbar, dass hier eine ähnliche Werkstatt im Weimarer oder weiter gefasst im Erfurter Raum am Werk gewesen ist.

Wenn Großherzog Carl Alexander darum bat, durch das Hervorscheinen des Goldgrundes die unterste Malschicht wieder freizulegen, dann reiht sich dies ein in eine Mittelalterbegeisterung des Großherzogs, die unter anderem zum Ausbau der Wartburg führte und identitätsstiftende Funktion für das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach besaß.¹⁰ Die Freilegung hätte also das Ziel gehabt, ein spätmittelalterliches Idealbild zu erzeugen. Wenn sich Carl Ruland erfolgreich dagegen durchsetzte, zeugt dies wiederum von einer Wertschätzung gegenüber dem Maler Veit Thiem, die er in seiner Stellungnahme ausdrücklich formulierte und in diesem Kontext auch auf die große Luther-Jubiläumsausstellung 1883 verwies, zu der er sich mit Veit Thiems Werk befasst hatte.¹¹

Auch aus heutiger Sicht würde ein Restaurator die Freilegung ablehnen. Die modernen bildgebenden Untersuchungsmöglichkeiten bieten stattdessen ein ausreichendes Instrument, die unteren Bildebenen zu analysieren.

Die zweite Malschicht entstand etwa Mitte des 16. Jahrhunderts und zeigte auf der inneren Mitteltafel nun eine dezidiert reformatorische Komposition. Neben einer Abendmahlszene im Zentrum (Abb. 6) kamen nun auf den Außenflügeln eine Taufe Christi, dessen Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt hinzu. Die Darstellungen lassen sich auf den IR-Aufnahmen recht gut erkennen. Möglicherweise waren sie noch nicht auf allen Tafeln vollständig ausgeführt, sondern nur vorgezeichnet.

Die Motivwahl konzentrierte sich ganz auf das Leben und Wirken Christi. Motivisches Vorbild der Abendmahlszene scheint der Cranachaltar in St. Marien in Wittenberg gewesen zu sein. Hier reihen sich die Jünger in einem Halbkreis auf einer steinernen Bank um den gedeckten Tisch, an dem links Christus sitzt und an dessen Brust sein Lieblingsjünger Johannes das Haupt legt. Dagegen ist auf dem Oberweimarer Altar die Szene um neunzig Grad gedreht, Christus sitzt im Zentrum und die Jünger um einen eckigen Tisch mit Tischtuch und auf eckigen Bänken. Sehr ähnlich verhält sich die Gestaltung des Judas, der in Wittenberg wie in Oberweimar im Profil dargestellt ist, mit einer kurzen, aufgestellten Nase charakterisiert ist und ein Bein mit nack-



6 Oberweimar, Ev. Pfarrkirche St. Peter und Paul, IRR-Aufnahme der Vorderseite der Mitteltafel des Triptychons mit drei erkennbaren Bildebenen, Vorzeichnungskonturen der Zwischenfassung mit Abendmahl farbig hervorgehoben

tem Fuß vorstreckt. Dann müsste das Oberweimarer Bild nach 1548, nach dem Abschluss des Wittenberger Altars, entstanden sein.¹² Zusammen mit dem Entstehungsdatum des Gemäldes von Veit Thiem ergibt sich so eine Zeitspanne von etwas mehr als zwanzig Jahren, in denen diese Malschicht entstanden sein kann.

Die langen, sauber gezogenen Linien der Unterzeichnung sind nicht typisch für Lucas Cranach d. Ä. Hier sind eher kurze, hakenartige Striche gebräuchlich.¹³ In unmittelbarem Werkstattzusammenhang scheint die Bemalung demnach nicht entstanden zu sein, was jedoch nicht dagegenspricht, einen Urheber unter der reichen Schülerschaft Cranachs zu suchen. Diese muss noch weitaus größer gewesen sein, als es bisherige Forschungen haben zutage fördern können.¹⁴ Mit Blick auf die Physiognomien, z. B. den Christuskopf in der Abendmahlszene und den vor ihm platzierten Johannes mit dem charakteristisch spitz zulaufenden Kinn, ähnelt es der Figurenzeichnung von Antonius Heusler (1500–1560), der nach der Ausbildung in der Cranachwerkstatt ab 1525 in Annaberg tätig war. Darstellungen des Gesetz-und-Gnade-Themas erscheinen bei ihm häufiger, auch in einem Gemälde, das heute in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister bewahrt wird.¹⁵ Allerdings wäre dieser spekulative Vergleich nur bei einem entsprechenden Abgleich von Unterzeichnungen sinnvoll. Da die Menge an belegbar greifbaren Cranachschülern nach wie vor klein ist, ist es gut möglich, dass sich hinter dem heute verborgenen, zweiten Gemälde der Oberweimarer Altartafel ein bislang unbekannter Cranachschüler verbirgt.

Das dritte Bild: 1572

Die dritte Malschicht, ausgeführt von Veit Thiem, lässt sich über eine Datierung auf der Mitteltafel auf das Jahr 1572 festlegen. Sie zeigt auf der Mitteltafel ein Gesetz-und-Gnade-Schema mit dem gekreuzigten Christus mittig, einem Agnus Dei mit Triumphfahne am Kreuzesfuß und einer Gruppe Männer und Frauen, die betend unter dem Kreuz knien und von einem Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi getroffen werden. Links triumphiert Christus mit der Siegesfahne über Tod und Teufel. Im Hintergrund verweist die Errichtung der ehernen Schlange auf die Zeit des Gesetzes. Hierauf bezieht sich auch der rechte Außenflügel mit dem Tanz um das Goldene Kalb und der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses sowie der Höllendarstellung auf dem linken Flügel. Die Innenseiten zeigen dagegen das Letzte Abendmahl und die Taufe Christi.

Was mag die erneute Übermalung des bereits reformatorisch gut verwendbaren Bildthemas nach nur wenigen Jahrzehnten oder sogar nur wenigen Jahren motiviert haben? Aufschluss könnte eine lateinische Inschrift geben, die hinter dem Altar, d. h. auf der Tafelrückseite, angebracht war. Über einer weißen Tünche befand sich ein mehrzeiliger Text in schwarzer römischer Kapitalis mit jeweils größeren Anfangsbuchstaben. Die Inschrift ging bei der Restaurierung 1898–1900 verloren, ist aber durch eine Abschrift überliefert.¹⁶

Übersetzung

Transierunt. Ter. Quinque. A. Nato. Secula. Christo.
 Lustraque. Bis. Septem Et. Cum paucis. Solibus Annus.
 Cum. primum. Aerarii. Cura. sumtuque. Tabella. Haec.
 Erigitur. Nempe. Aspectu. ut. Quemcunque. Moneret.
 Doctrinae. Fideique. suae. Certo, ordine. pulcris.
 Omnia. proponens. picturis. Namque priori.
 Fronte. Licet. Legem. peccatum. orcunque. Tueri.
 Orcum. Eructantem Flammas Regna. Horrida Ditis.
 Proemia. peccati. Et. Scelerum Interiore. Tabella.
 Baptismum. Christi. Coenam. Mortem. Atque. Triumphum.
 Adspicias. Fidei. Capita. Haec. Certissima. Nostra.
 Cumque. Tuae. Agnoscas. Mortis. Causam. Atque Salutis.
 Disce. Necis. Causam. Lugere. Et. Credere. Christo.
 Credentes Notat. Ipse suo. Salvatque. Cruore.
 M. Georgius Haunschild, Pastor F. Und
 Barthol. Steinfort.
 Lorenz Casp. Damul.
 Altar Männer.

Vergangen sind drei mal fünf Jahrhunderte seit der Geburt Christi
 Und zweimal fünf mal sieben plus wenige Sonnenjahre.
 Mit der ersten Schatzmeister Pflege und auf deren Kosten wurde diese Tafel
 Errichtet, die nämlich durch den Anblick, wen auch immer, erinnern möge
 An seine Glaubenslehre, sicher, ordnungsgemäß und schön
 Alles durch die Bilder darstellend, nämlich zuvorderst:
 Die Vorderseite, was dem Gesetz geziemt, Sünde und Unterwelt, anzuschauen,
 die Unterwelt, die ausströmenden Flammen, Reiche voller Schrecken,
 Vorreden der Sünde und der Frevel. Auf der inneren Tafel
 Die Taufe Christi, das Abendmahl, den Tod und besonders den Sieg
 Erblicktest du hier, unsere sichersten Hauptsachen des Glaubens.
 Jederzeit würdest du die Ursache deines Todes und besonders deines Heils erkennen,
 Lerne, die Todesursache zu betrauern und an Christus zu glauben.
 Die Glaubenden zeichnet und heilt er durch sein eigenes Blut.
 M. Georg Hauschild, Pastor und
 Barthol. Steinfort.
 Lorenz Casp. Damul.
 Altar Männer.

Die Absicht bestand also in einem zusammenfassenden Lehrbild, welches die wichtigsten christlichen Glaubensinhalte, insbesondere Taufe, Abendmahl, Kreuzestod und Wiederauferstehung Christi, zeigen sollte. Wesentlich ist der Unterschied, nun die Kreuzigung Christi ins Bildzentrum zu rücken. Diesen Fokus ließ offenbar die vorherige Version vermissen. Kann das Altarretabel der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul hier nicht nur eine Referenz, sondern auch eine Motivation zur Neugestaltung dargestellt haben? Dass sich das Motiv der Mitteltafel eng an den imposanten Altar von Lucas Cranach d. J. anlehnt, wurde bereits bemerkt.¹⁷ Das Altarretabel steht dort im Kontext der Grablege des neuen Herzogtums Sachsens mit Weimar als neuer Residenz.¹⁸ Das Triptychon in Oberweimar wiederholt zum Beispiel den Blutstrahl, der die Gläubigen trifft – was nicht notwendigerweise so sein musste, da Gesetz-und-Gnade-Darstellungen auch ohne dieses Motiv belegt sind.¹⁹ Der Weimarer Altar ist zusammen mit der Cranachschlange als Signatur auf das Jahr 1555 datiert und wurde möglicherweise aufgestellt, nachdem die zweite Malschicht des Oberweimarer Triptychons bereits angelegt war. Beeinflusst durch die Wirkung des neuen Altarbildes und seine starke politische Konnotation könnte dies den Ausschlag gegeben haben, sich hier enger an die wichtigste Kirche der nahegelegenen Residenz anzulehnen und so eine dortige Thematik zu wiederholen, aber auch zu variieren. Auf den Außenflügeln des Cranachaltars der Weimarer Stadtkirche erscheinen eine Himmelfahrt Christi sowie ebenfalls eine Taufe; dagegen sind die Abendmahlszene und der Tanz um das Goldene Kalb wie die ausführlich geschilderte Höllenszene in Oberweimar Neuerungen. blieb Veit Thiem zwar ästhetisch hinter dem Vorbild von Lucas Cranach d. J. zurück, so zeigt die Motivwahl doch neben der inhaltlichen Anreicherung auch die Fähigkeit zur eigenen künstlerischen Akzentsetzung, wie sie im Rahmen frühneuzeitlicher aemulatio zu erwarten war. Außerdem ermöglichte das neue Bildprogramm eine andere Dramaturgie beim Öffnen und Schließen des Altars, als es die zweite Malschicht bot: Nun zeigen die Außenflügel im geschlossenen Zustand die Gesetzgebung an Moses, die Sündhaftigkeit der Menschen und die daraus resultierende

Verdammnis – die im geöffneten Zustand aufgehoben wird im Wirken Christi und seinem erlösenden Tod am Kreuz. Dramaturgisch war diese Wirkung kalkulierter als beim Vorbild in Weimar angelegt, wo nur klein und unscheinbar der sündhafte Mensch in der Mitteltafel in die Verdammnis getrieben wird. Die Forderung in der Inschrift, das Schema von Gesetz und Gnade deutlich zu erkennen, wird so in die Wandlung miteinbezogen. Die Rückbindung an das Retabel in der Weimarer Stadtkirche lässt sich aber auch politisch deuten: Herzogin Dorothea Susanna hatte zu der Pfarrei in Oberweimar durchaus einen besonderen Bezug.²⁰ Möglicherweise sollte ein Altarretabel, das motivisch eine enge Verbindung zur Residenzstadt Weimar aufwies, aber auch eine eigene Dramaturgie betonte, nicht nur als Lehrbild gut oder besser funktionieren, sondern auch den gesellschaftspolitischen Status der Pfarrei betonen.

Christine Machate

Diplom-Restauratorin
Thomas-Müntzer-Str. 21A
99084 Erfurt

Dr. Sebastian Dohe

Klassik Stiftung Weimar
Burgplatz 4, 99423 Weimar
sebastian.dohe@klassik-stiftung.de

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Geschichte des Klosters und der Pfarrkirche HOFFMANN 2015, S. 71–75; EBERHARDT 1987; VON BOETTICHER 2011
- 2 Vgl. zusammenfassend HOFFMANN 2015, S. 74–75. Der Vorgang umfasst eine Reihe an Schreiben in: LaTH-HStA (Landesarchiv Thüringen-Hauptstaatsarchiv) Weimar, Best. 6-13-2303, O 47, Bl. 171–202
- 3 LaTH-HStA Weimar, Best. 6-13-2303, O 47, Bl. 171, Pfarrer Phieler, Schreiben vom 27.5.1898, Betr. Großherzogl. Kircheninspektion
- 4 Ebd., Besichtigungsbericht vom 7.6.1898 an das Großh. S. Staatsministerium Departement des Cultus Weimar, Bl. 172–173
- 5 Ebd., Carl Ruland an das Großherzogliche Staatsministerium Departement des Cultus, Brief vom 22.7.1898, Bl. 175–176
- 6 Vgl. ebd., Bl. 177–202
- 7 Röntgenaufnahmen und IRR-Aufnahmen 2011 durch Kerstin Riße und Prof. Ivo Mohrmann angefertigt, HfBK Dresden
- 8 Anfertigung von drei Querschliffen durch Dipl.-Chem. Frank Mucha, Labor der FH Erfurt
- 9 Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln, um 1430–1440, Malerei auf Holz, 163,5 cm x 233,5 cm, (H x B), Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv. G 1406. Vgl. HOFFMANN 1982, S. 61–63
- 10 Vgl. überblickend RÖBNER 2011
- 11 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 74; RULAND 1883, S. 37
- 12 Vgl. ZDUŃCZYK 2015, S. 257–258
- 13 Vgl. HEYDENREICH 2007, S. 105–113; SANDNER 1998
- 14 Vgl. HEYDENREICH 2007, S. 280–281. Eine größere Zusammenstellung gibt Emmendörffer 1998.
- 15 Vgl. KAT. GOTHA/KASSEL 2015, S. 182–183, Nr. 48. Zu Heusler vgl. auch EMMENDÖRFFER 1998, S. 219–222
- 16 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 68. Den Wortlaut zit. nach DE WETTE 1739, S. 315–316
- 17 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 63–64
- 18 Zum Altar und der Epitaphfunktion vgl. ASSHOFF 2014, HECHT 2015, POSCHARSKY 2015 a und POSCHARSKY 2015 b
- 19 Vgl. überblickend FLECK 2010; REINITZER 2006
- 20 Vgl. HOFFMANN 2015, S. 71–73

Literatur

ASSHOFF 2014:

Elisabeth Asshoff, Der Cranachalter und die Epitaphien der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar. Weimar 2014

VON BOETTICHER 2011:

Manfred von Boetticher, Oberweimar. In: Friedhelm Jürgensmeier/Regina Elisabeth Schwerdtfeger, Die Mönchs- und Nonnenklöster der Zisterzienser in Hessen und Thüringen, Bd. 4.2. München 2011, S. 1213–1227

EBERHARDT 1987:

Hans Eberhardt, Zur Frühgeschichte der Kirchen von Weimar und Oberweimar. In: Herbert von Hintzenstern et al., Fundamente. Dreißig Beiträge zur thüringischen Kirchengeschichte. Berlin 1987, S. 29–36

EMMENDÖRFFER 1998:

Christoph Emmendorffer, Die selbständigen Cranachshler. In: Ingo Sandner (Hrsg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998, S. 203–228

FLECK 2010:

Mariam Verena Fleck, Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010

HECHT 2015:

Christian Hecht, Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul. In: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hrsg.), Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2015. Göttingen 2015, S. 55–74

HEYDENREICH 2007:

Cranach Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007

HOFFMANN 1982:

Helga Hoffmann, Malerei und Plastik des Mittelalters. Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar o. J. [1982]

HOFFMANN 2015:

Helga Hoffmann, Das Weimarer Luthertriptychon von 1572. Sein konfessionspolitischer Kontext und sein Maler Veit Thiem. Langenweibach/Erfurt 2015

KAT. GOTHA/KASSEL 2015:

Justus Lange/Timo Trümper et al., Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, Ausstellung Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha/Museumslandschaft Hessen Kassel, Schloss Wilhelmshöhe 2015. Heidelberg 2015

POSCHARSKY 2015 a:

Peter Poscharsky, Die Einbindung des Weimarer Cranach-Altars in Zeit und Raum. In: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hrsg.), Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2015. Göttingen 2015, S. 129–139

POSCHARSKY 2015 b:

Peter Poscharsky, Von Wittenberg nach Weimar – Die Rolle des Altars von Lucas Cranach d. J. bei der Schaffung einer neuen Residenz. In: Bettina Seyderhelm (Hrsg.), Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland. Regensburg 2015, S. 275–295

REINITZER 2006:

Heimo Reinitzer, Gesetz und Evangelium. ber ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde. Hamburg 2006

RßNER 2011:

Alf Rßner, Weimar Wartburg – Wartburg Weimar. Carl Alexanders Kulturkonzepte für „die ganze gebildete Welt“. Weimar 2011

RULAND 1883:

Carl Ruland, Die Luther-Ausstellung des Großherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1883

SANDNER 1998:

Ingo Sandner (Hrsg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998

DE WETTE 1739:

Gottfried Albin De Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar Anderer Theil [...]. Weimar/Jena 1739

ZDUCZYK 2015:

Aurelia Zduczyk, Der Wittenberger Altar – Versuch einer Neuinterpretation der „gemalten Urkunde der Reformationszeit“. In: Bettina Seyderhelm (Hrsg.), Cranach-Werke am Ort ihrer Bestimmung. Tafelbilder der Malerfamilie Cranach und ihres Umkreises in den Kirchen der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland. Regensburg 2015, S. 257–273

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2:

Christine Machate

Abb. 3:

Frank Mucha

Abb. 4, 6:

Kerstin Riße / Prof. Ivo Mohrmann, HfBK Dresden mit Kartierungen von Ch. Machate

Abb. 5:

Klassik Stiftung Weimar

Titel:

Detail aus Abb. 4