

## Niedersachsen in Thüringen

### Das Erfurter Einhornretabel und die thüringische Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Frank Matthias Kammel

Zu den bekanntesten Ausstattungsstücken des Erfurter Domes gehört der sogenannte Einhornaltar, ein bemaltes Flügelretabel, dessen Mitteltafel (Abb. 1) die Darstellung der mystischen Einhornjagd zeigt. Da die flankierenden Flügel links die Kreuzigung und rechts die Höllenfahrt sowie die Auferstehung Christi abbilden, vergegenwärtigt die Festtagsseite die drei grundlegenden christlichen Heilsgeheimnisse von Menschwerdung, Opfertod und Auferweckung des Gottessohnes.

Die Inkarnation des göttlichen Logos vollzieht sich im *Hortus conclusus* und betont damit den jungfräulichen Charakter dieser Empfängnis und Geburt in besonderer Weise. Mannigfaltige Blütenpracht inmitten der üppig grünenden Rasenfläche und schön gestutzte, reichlich Früchte tragende Obstbäume kennzeichnen den umschlossenen Garten. In seiner Mitte residiert Maria, ellipsenförmig umgeben von einer Reihe mittels Inschriften ausgewiesener heiliger Märtyrerinnen und Jungfrauen sowie junger Ritterheiliger, die aufgrund der bedeutungsperspektivischen Wiedergabe geringere Größe besitzen. Soeben springt das goldene, vom Erzengel und seinen beiden Hunden gejagte Einhorn in den Schoß der auserwählten, reinen Jungfrau, die es am Kinn liebevoll zu kraulen scheint. Vor der teppichhaften Bildwelt wirkt das Fabelwesen schablonenhaft und erscheint wie aus einer Folie geschnitten. Denn aufgrund der Größe, der technischen Behandlung und der heraldischen Stilisierung ist es von seiner Umwelt deutlich unterschieden und damit auch herausgehoben. Auf einer Wolke schwebende und in zwei Gruppen im Garten lagernde Engel, deren Schwingen aus Pfauenfedern bestehen, bejubeln die Inkarnation Gottes und erfüllen den Ort mit Instrumentalmusik und Lobgesängen.

Die Menschwerdung Christi vollzieht sich also merkwürdigerweise im Paradies, im Garten des Himmels. Denn nichts anderes meint diese liebliche Oase, in der die hl. Margarete Zweige vom Baum bricht, um Kränze zu winden, und ein knabenhafter Engel mit der Sichel Blumen aus der Wiese schneidet. Den Aufenthaltsort der zum Ewigen Leben Berufenen als blütenreichen Garten darzustellen, in dem die Seligen lustwandeln und in ewiger Freude leben, Blumen pflücken und Kränze winden, gehörte seit dem 13. Jahrhun-

dert zu den Begriffsbildern mittelalterlicher Paradiesesvorstellung<sup>1</sup>.

Vor dem geflochtenen Zaun und vor dem hölzernen Tor dieses Fleckens üppigster Vegetation halten sich neben dem hl. Augustinus drei Frauen geistlichen Standes und ein betender Kanoniker auf. Epitheta auf ihren kurvigen Spruchbändern lobpreisen die Gottesmutter als Himmelskönigin, als blühende Rose und unberührte Jungfrau sowie als Schöne und Freundin im Sinne des Hohenliedes. Wahrscheinlich darf man in dem Kanoniker den Stifter des Retabels erblicken, einen Augustiner-Chorherren des Stiftes Beatae Mariae Virginis. Zwar läßt sich die Überlieferung, das Retabel sei der Kirche von der Erfurter Patrizierfamilie von Allenblumen geschenkt worden, die das Einhorn als Wappentier führte, mangels Quellen nicht bestätigen<sup>2</sup>. Doch im frühen 15. Jahrhundert stellte das namhafte Geschlecht mit Johannes von Allenblumen, nachweisbar zwischen 1434 und 1462, den Vizedomus des Mainzer Erzbischofs am Marienstift, der bis 1462 auch das Amt des Vizekanzlers der Universität bekleidete<sup>3</sup>. Wahrscheinlich ist er mit dem dargestellten Stifter, einem Domherren in der Pelzmozetta, identisch. Möglicherweise vertreten die ebenfalls im Bild erscheinenden Nonnen leibliche Schwestern oder andere Verwandte des Kanonikers. Wie die orthographischen Fehler der zahlreichen auf Bändern bzw. Notenblättern mitgeteilten Inschriften – so der fälschlicherweise im Nominativ angestimmte Engelsgesang *Gloria in exelsis Deum* – mit einem hohen geistlichen Stifter vereinbar sind, bleibt allerdings rätselhaft. Konkrete Anhaltspunkte für eine genauere Datierung des Werkes, das man gewöhnlich in die Zeit zwischen 1410 und 1430 setzt, lassen sich von dem Geistlichen aber nicht ableiten.

Das Einhornretabel galt und gilt bis heute als Inbegriff thüringischer Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Alfred Overmann betrachtete es in seinem grundlegenden, 1911 publizierten Inventarband der Erfurter Kunstdenkmäler ganz selbstverständlich als erfurtisch und als Arbeit eines Erfurter Malers<sup>4</sup>. Dagegen wies, nachdem P. J. Meier 1921 auf die Wirkungen der Malerei des Conrad von Soest bis nach Mitteldeutschland hinein aufmerksam gemacht hatte, Kurt Hirsch in seiner Dissertation von 1922 auf die Bezüge zur westfälischen Kunst um 1400 hin<sup>5</sup>. Werner Kloos bemerkte



1 Erfurt, Dom, sogenanntes Einhornretabel, Mitteltafel, Mystische Einhornjagd

1935 zwar „den Einfluß der konradischen Welle“, wollte aber in der Malerei auch eine enge Anbindung an einheimische Traditionen sehen und trotz der nach Westdeutschland weisenden Stilcharakteristika die „Erfurter Mundart besonders deutlich“ erkennen können<sup>6</sup>. Denn wichtiger als das Eindringen westfälischer Motive und Formen schien ihm die Frage nach der Eigenbedeutung der Werke für die innere Entwicklung der Erfurter Tafelmalerei und für die Fortsetzung einer von ihm behaupteten örtlichen Tradition zu sein. Demgegenüber betonte Alfred Stange 1938, daß die Malerei Erfurts in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Kunst Westfalens und Niedersachsens auf das engste verbunden war, ja mehr oder weniger von ihr lebte<sup>7</sup>. In jüngeren Publikationen wird vor allem wieder – damit auf den Forschungsstand vor Stange zurückgreifend – auf die Vorbildhaftigkeit der Werke des Conrad von Soest verwiesen und der Altar als typisch für Erfurt und Thüringen hingestellt, ohne Entwick-

lung oder Herkunft der Malerei jener Region zu hinterfragen<sup>8</sup>. Insofern damit gesagt werden soll, daß die Malerei des Meisters des Einhornaltars das Bild von der Erfurter Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte wesentlich mitbestimmt, mag man diese Meinung sogar gelten lassen: zumal aufgrund des heutigen Kenntnisstandes von der Tafelmalerei in Erfurt, der zwangsläufig auf den überkommenen Werken fußt, daher jedoch nur ein relatives Bild ergibt. Denn über die wahrscheinlich immens hohen Verluste an Kunstwerken aus dieser Zeit wissen wir kaum etwas.

Daß der Meister des Einhornaltars tatsächlich in der Stadt Erfurt ansässig und tätig gewesen ist, darf aber trotzdem mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, zumal das Retabel nicht sein einziges in der Stadt erhaltenes Werk ist. Neben dem Einhornaltar für die Marienstiftskirche (Abb. 1) schuf der Maler ein zweites großes Retabel für die Klosterkirche der Franziskaner, die sogenannte Barfüßerkirche<sup>9</sup>.

Das als Färberaltar (Abb. 2) bekannte Triptychon war eine Stiftung der Erfurter Färberzunft. Auf der Werktagsseite, die die Verkündigung an Maria abbildet, ließen sich die Auftraggeber durch das Zunftwappen repräsentieren. Auf der Festtagsseite zeigen die Flügel in je zwei zentralperspektivisch angelegten, mit großen Fenstern aufgebrochenen und mit Kasettendecken geschlossenen Nischen die hll. Eligius und Antonius, Klara und Christophorus. Sie rahmen den Kalvarienberg, der die Mitteltafel einnimmt und eine der auf dem linken Flügel des Einhornretabels ähnliche, allerdings weniger figurenreich, dafür aber übersichtlicher gestaltete Ansicht der Kreuzigung Christi bietet.

In Erfurt und im näheren, teilweise aber auch weiteren Umraum der Stadt haben sich außerdem Tafeln aus dem Umkreis des Meisters erhalten, die ursprünglich als Mittelstücke oder als Flügel ähnlicher Retabel gedient haben werden. Ein Volkreicher Kalvarienberg in der Stadtkirche zu Schmalkalden<sup>10</sup> und eine Kreuzigungsdarstellung in der St. Bonifatius-Kirche in Langensalza<sup>11</sup> (Abb. 4) sind unter diesen die größten. Die Werktagsseiten der Flügel des ansonsten mit Bildwerken ausgestatteten Retabels in der Erfurter Thomaskirche füllte der Maler mit den Darstellungen der Gefangennahme und der Dornenkrönung, der Geißelung und der Auferstehung Christi<sup>12</sup>. Eine Tafel mit Heiligen, die die typischen Gewänder mit Streumustern tragen, hat sich in der Nikolaikirche von Oberndorf bei Arnstadt erhalten. Eine von Heiligen flankierte Kreuzigungs-

gruppe (Abb. 5) in der Dorfkirche von Falken bei Eisenach<sup>13</sup> diente ursprünglich sicher als Mitteltafel eines Retabels. Nimmt hier die oben mit dem bekannten Wolkensaum abgeschlossene Kreuzigungsdarstellung die gesamte Höhe der Tafel ein, stehen die Heiligen unter Baldachinen, die sich aus dünnen Säulen, Sterngewölben und nischenbildender Rahmenarchitektur zusammensetzen. Diese Architektur-motive erinnern frappant an niedersächsische Vorbilder. Schon der Meister des Göttinger Jacobialtars verwendete im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ähnlich dünne, allerdings zu Bündelpfeilern vereinte Säulen, um seine Räume zu gliedern, und auch der Meister der Goldenen Tafel bediente sich solcher Elemente, die nebst perspektivischen Baldachinkonstruktionen unterschiedlichster Art in der Nachfolge des Conrad von Soest sehr verbreitet gewesen sind<sup>14</sup>.

Außerdem sind weitere Flügel mit erzählenden Szenen aus der Werkstatt des Meisters des Einhornaltars bekannt. Zwei kleine Tafeln aus der Dorfkirche zu Werningsleben, heute im Erfurter Angermuseum, zeigen die Geburt Christi (Abb. 6) und die Anbetung der Heiligen Drei Könige<sup>15</sup>. Sie weisen eine weit weniger reiche und kostbare malerische Ausführung auf und demonstrieren damit offensichtlich die Fähigkeit des Ateliers, sich auf unterschiedlich finanzkräftige Auftraggeber einstellen zu können.

Der Meister schuf aber auch Stücke wie das als Gottesmutter mit der Akelei (Abb. 7) bekannte Halbfigurenbild im



2 Erfurt, Barfüßerkirche, sogenannter Färberaltar, geöffneter Zustand



3 Hildesheim, Lambertikirche (Leihgabe des Roemer-Museums Hildesheim), Lambertialtar, Mitteltafel, Volkreicher Kalvarienberg

Nordhäuser Dom, dessen unteres Drittel mit einer theologisch komplizierten Auslegung des Namens Jesu verziert ist<sup>16</sup>. Wahrscheinlich war auch dieses Bild ursprünglich mit Flügeln verschließbar. Ein bürgerlich anmutender Stifter, der die Jungfrau Maria um ihr Erbarmen anruft, konnte bislang nicht identifiziert werden, so daß unklar bleibt, ob die Tafel ursprünglich für die ehemalige Stiftskirche Heilig Kreuz bestimmt gewesen ist. Auch für die Datierung lassen sich keine Anhaltspunkte ableiten.

Die Kunst dieses Meisters besitzt einen ausgesprochen dekorativen Charakter: Von großen kurvigen Säumen und schablonierten Mustern werden die teilweise hochmodischen und kostbaren Gewänder geprägt. Ein fleischiger, prall aufgetriebener Kopfotyp mit Kugellocken bzw. überdeutlicher Strähnung des Haars, plastisch gewölbten Lidern, Lippen und Doppelkinnen gehören zu den Eigenwilligkeiten und formalen Charakteristika des Künstlers. Ornamental aufgefaßte Bärte und Pferdemaßen, wie aus Rüschen geschneiderte Wolkensäume, riesige Radnimbren und stilisierte Vegetation bestimmen das Bild. Trotz mancher Eigenwilligkeit, trotz Typisierung und hölzerner Gebärdensprache

erfreuten sich die Werke dieses Künstlers in Erfurt, der in dieser Zeit reichsten und bedeutendsten mitteldeutschen Großstadt, offenbar außerordentlicher Beliebtheit.

Zahlreich sind die Motive, die nicht als eigentümliche Erfindungen des Meisters bezeichnet werden können, sondern die ihre Quellen in der Malerei des Conrad von Soest besitzen. Die aufwendig gestalteten Gewänder aus prächtigen Stoffen, die Faltentrauben und geschlängelten Säume, die schmuckvollen Kopfbedeckungen und die kostbaren Accessoires der burgundischen Hofmode, die blitzenden Waffen und die spielenden Hündchen lassen sich im Œuvre des bedeutsamen westfälischen Meisters zahlreich finden, ja sie zeichnen es sogar aus. Die beiden Erfurter Kreuzigungsdarstellungen dürfen geradezu als ‚Übersetzungen‘ des entsprechenden Bildes auf dem 1404 vollendeten Wildunger Retabel<sup>17</sup> angesehen werden. Motive wie der Träger des federgeschmückten Baretts, die Gruppe der drei Marien nebst dem blonden Johannes sowie die reichgekleideten Schriftgelehrten und die spielenden Hunde mit den schlanken, geschmeidigen Körpern scheinen beinahe ‚wörtlich‘ kopiert. Die vom Wildunger Retabel vertraute Figur des



4 Langensalza, St. Bonifatiuskirche, Volkreicher Kalvarienberg

Vaters, der das Knäblein auf den Schultern reiten läßt, kennt der Maler des Einhornretabels ebenso wie die von den Kreuzbalken der Schächer herabhängenden Waffen. Auch die Verwendung des Typus des halbfigurigen Marienbildes im Nordhäuser Gnadenbild (Abb. 7) verweist in die rheinisch-westfälische Richtung und bestätigt noch einmal die Übernahme von in diesen Landschaften vor bzw. um 1400 erfundenen Motiven und entwickelten Typen in das Repertoire dieses Malers<sup>18</sup>.

Wollte man also den Begriff der ‚konradischen Welle‘ hier benutzen, muß er auf jeden Fall eine Einschränkung auf die Motivik erfahren. Stilistisch bestehen zwischen der Malerei des Conrad von Soest und der des Meisters des Einhornretabels nur außerordentlich lockere Beziehungen. Dies deutet eigentlich darauf hin, daß sich der Maler die entsprechenden Kenntnisse nicht unmittelbar in Westfalen angeeignet haben wird. Die Motive könnte er nämlich auch in Niedersachsen kennengelernt haben. In dieser Hinsicht ist insbesondere an den Meister des Göttinger Barfüßeraltars zu denken. Der anonyme Maler, der stilistisch von dem um 1400 in Göttingen tätigen Meister des Göttinger Jacobikirchenaltars sowie von Meister Bertram abhängig ist, stand nämlich zugleich unter maßgeblichem Einfluß des Conrad von Soest<sup>19</sup>. Von ihm stammen der Magdalenenaltar in Hildesheim von 1416, der Kindheit-Christi-Altar in Offensen aus der Zeit um 1418/1422 und der 1424 vollendete sogenannte Barfüßeraltar, das größte gemalte Retabel Norddeutsch-

lands, das für den Hochaltar des Göttinger Franziskanerklosters bestimmt war und sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover befindet. Dieser Maler „geht in seiner Formgebung nicht auf die modernen Bestrebungen Conrads ein, sondern ist einer älteren Auffassung verpflichtet. Der Göttinger Altar ist, gemessen am Wildunger, altertümlich; er setzt diesen zwar voraus, aber er ist aus einem völlig anderen Geiste erwachsen“<sup>20</sup>. Die starke Betonung



5 Falken, Dorfkirche, Retabel, Kreuzigung Christi mit Heiligen



6 Erfurt, Angermuseum, Flügel eines Retabels aus der Dorfkirche von Wernigsleben, Geburt Christi

der Figur bei völliger Negierung des Raumes in den Erfurter Tafeln steht der Auffassung des Göttinger Künstlers schon bedeutend näher als der des Conrad von Soest.

Etwa gleichzeitig arbeitete der Meister des Hildesheimer Lambertialtares in der niedersächsischen Bischofsstadt, dessen Stil ebenfalls durch westfälisches, ‚konradisches‘ Formen- und Motivgut geprägt ist<sup>21</sup>. Die Mitteltafel seines notnamengebenden Retabels in der Hildesheimer Lamberti-kirche (Abb. 3) schildert das Geschehen der Kreuzigung auf Golgatha in famoser epischer Breite: Simultan neben der eigentlichen Kreuzigung spielt sich die Kreuztragung ab, man erblickt die hl. Veronika mit dem Schweiß-tuch und kann die Übergabe des Heiligen Grals an Joseph von Arimathäa beobachten. Nicht allein der von diesem Künstler gepflegte, im Gegensatz zu seinem Göttinger Kollegen härtere, zeichnerische Stil, sondern auch die schmalen Gesichter mit kleinen Mündern und spitzen Kinnen bzw. ornamental ausgeformten Bärten legen eine enge Beziehung dieser niedersächsischen Malerei zu den Erfurter Werken nahe. Das Motiv der Waffen an den Querbalken der Schächerkreuze kommt in Erfurt und in Hildesheim ebenso vor wie der Flechtzaum mit dem hölzernen Torgebäude, der den Paradiesgarten bzw. ein Stück des Kalvarienberges einfrie-

det. Selbst die stilisierten Wellen des Flusses, durch den der heilige Riese das Christuskind auf dem Erfurter Färberaltar (Abb. 2) trägt, gleichen eher kleinen Flechtzäunen als reißenden Fluten. Von der Körperformung über die Gewandbehandlung bis zu den motivischen Details existiert ein so überraschendes Maß an Übereinstimmungen, daß die Herkunft des Erfurter Meisters des Einhornaltares aus der Werkstatt des Meisters des Hildesheimer Lambertialtares als wahrscheinlich gelten kann. Von hier wird er wohl im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts nach Erfurt gegangen sein.

Um die Tafelmalerei in Erfurt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und vor allem die Stellung des Meisters des Einhornaltares bewerten zu können, gilt es einen Blick auf



7 Nordhausen, Dom zum Heiligen Kreuz, Gottesmutter mit der Akelei



8 Erfurt, Angermuseum, Retabel aus der Kirche von Tiefthal, Kreuzigung Christi mit Heiligen

die übrigen in Thüringen erhaltenen Werke aus dieser Zeit zu werfen. Zweifellos besaß Erfurt damals auch hinsichtlich der künstlerischen Produktion große Bedeutung nicht nur als Umschlagplatz, wie Stange meinte, sondern auch als wirklicher Mittelpunkt<sup>22</sup>. Sicherlich wird es auch in anderen größeren Städten Thüringens Malerwerkstätten gegeben haben. In Erfurt jedoch, der kirchenreichsten Stadt Mitteldeutschlands und mit den beiden Stiftskirchen Beatae Mariae Virginis und St. Severi zugleich Zentrum zweier großer Archipresbyterate, die als Jurisdiktionsbezirke der erzbischöflichen Kathedra von Mainz fast ganz Thüringen umfaßten<sup>23</sup>, war die Auftragssituation mit Sicherheit ungleich günstiger als anderenorts. Sie dürfte eine größere Anziehungskraft auf Künstler zur Folge gehabt haben.

Mit den Werken, die im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts in der Stadt entstanden waren und zu denen eine Anbetung der Könige und der Heiligenstädter Altar, beide ehemals in der Berliner Gemäldegalerie, sowie ein von derselben Hand geschaffenes Retabel aus der Erfurter Barfüßerkirche, heute im Angermuseum, gehören<sup>24</sup>, zu denen aber auch die beiden Flügel mit den Darstellungen der Geißelung und der Dornenkrönung Christi im Louvre und im Germanischen Nationalmuseum zu rechnen sind<sup>25</sup>, verbinden den Meister des Einhornaltars keine engeren Beziehungen. Aus dieser lokalen Erfurter Tradition vom Ende des 14. Jahrhunderts aber

ging ein Künstler hervor, der etwa zeitgleich mit ihm gewirkt haben muß. Von diesem stammt die Tafel aus der Kirche von Tiefthal (Abb. 8), die sich heute im Angermuseum befindet und eine Kreuzigungsgruppe flankiert von den hll. Judas Thaddäus und Simon Zelotes, Barbara und Katharina zeigt<sup>26</sup>. Die Figuren stehen auf Rasenflächen und vor sternbestücktem Grund. Doch während die Kreuzigungsgruppe die gesamte Bildhöhe einnimmt, sind die Heiligen in fassadenartige Arkaden gestellt, die trotz angestrebten Bemühens ihre flächenhafte Wirkung nicht verbergen können. Um das Fragment eines ehemaligen Retabels handelt es sich sicher auch bei einer Tafel im Erfurter Dom, welche die hll. Georg, Katharina und Sebastian abbildet<sup>27</sup>. Da schließlich auch eine Tafel in der Dorfkirche von Quittelsdorf<sup>28</sup> bei Rudolstadt, einst der linke Flügel eines Retabels, die Bilder des hl. Mauritius und eines heiligen Papstes in einer Arkadenstellung trägt, muß man annehmen, daß dieser Darstellungstypus von der auf Erfurter Traditionen fußenden Kraft favorisiert worden ist. Seine Architekturen, die Räumlichkeit weitgehend vermissen lassen, seine gelängten Gestalten und seine altertümlichen, aus dem 14. Jahrhundert übernommenen Draperien der Gewänder, aber auch der fehlende ornamentale Zug in der Gestaltung der Frisuren und Bärte unterscheiden ihn deutlich von seinem in Niedersachsen geschulnten Zeitgenossen.



9 Weimar, Kunstsammlungen, Retabel aus einer Weimarer Kirche, Mystische Einhornjagd mit den hll. Judas Thaddäus und Simon Zelotes

In den Kunstsammlungen zu Weimar wird ein Triptychon<sup>29</sup> aus einer Kirche der Stadt aufbewahrt, das auf der Festtagsseite die Einhornjagd präsentiert, auf den Flügeln die Apostel Judas Thaddäus und Simon Zelotes (Abb. 9). Die dinglichen Details sind zarter, lyrischer und weicher, die Gesichter und Gesten malerischer aufgefaßt als in den Tafeln des ‚Einhornmeisters‘. In der Kostbarkeit der Einzelheiten, des Goldgrundes und der filigranen Krone der Jungfrau, insbesondere aber der brokatierten Stoffe, übertrifft es sie noch. Die Forschung setzte das um 1430/40 entstandene Retabel in die Nachfolge der Madonna mit der Korallenkette im Halberstädter Domschatz, dem im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Altaraufsatz für die Marienkapelle der Kathedrale<sup>30</sup>. Den Meister dieses Werkes erklärte Stange für beeinflusst von Conrad von Soest, vom Maler des Bielefelder Altares und von dem wohl in Göttin-

gen tätigen Meister der Goldenen Tafel aus Lüneburg. Tatsächlich repräsentiert das Triptychon burgundisches und westfälisches Motivgut, das über die niedersächsische Malerei nach Mitteldeutschland gelangte. Eine parallele Erscheinung dazu bildet der Dreikönigsaltar im Naumburger Dom, der um die Mitte des zweiten Jahrzehnts entstand und ebenfalls aus der burgundischen Kunst geläufige Topoi und Motive aufweist, aber wahrscheinlich von einem mitteldeutschen, wohl am bischöflichen Hof von Naumburg wirkenden Maler geschaffen worden ist<sup>31</sup>.

Vom Maler der Korallenmadonna stammen ferner eine Tafel mit der Strahlenkranzmadonna<sup>32</sup>, die sich früher im Städtischen Museum von Halberstadt befand und heute verschollen ist, sowie die Entwürfe für zwei noch heute im Halberstädter Domschatz aufbewahrte Fahnen<sup>33</sup>. In seinem Umkreis muß auch der später in Thüringen tätige Meister der



10 Privatbesitz, hl. Katharina

Weimarer Einhornjagd seinen Ausgang genommen haben. In der lyrischen Grundstimmung, der malerisch weichen Behandlung der Gesichter und der feinen Gestik der zierlich-eleganten Hände, aber auch in der Vorliebe für kostbare Stoffe und reiches Beiwerk gleichen die beiden Personalstile einander. Gegenüber den Halberstädter Tafeln und ihren Figuren jedoch sind die „des Weimarer Triptychons kräftiger in den Formen und plastischer in der Durchbildung der Köpfe, knittiger und härter ist der Faltenstil“<sup>34</sup>. Eine hl. Katharina (Abb. 10), die Mitte unseres Jahrhunderts im Kunsthandel kurz aufgetaucht ist, um danach leider bis heute wieder spurlos zu verschwinden, muß neben dem Weimarer Retabel zu den Arbeiten dieses Künstlers gerechnet werden: Die Märtyrerin, die im pelzgefütterten Mantel über den heidnischen Kaiser Maxentius triumphiert, steht heute vor einem zugrundegerichteten Fond, der noch die originalen, aber freigelegten und von einer abscheulichen modernen Musterung umgebenen Preßbrokate trägt. Zumindest im vierten und fünften Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts war dieser Meister in Erfurt tätig. Die jüngsten seiner bekannten Arbeiten sind die Flügel des Retabels aus der Erfurter Bartholomäuskirche, das sich heute in der Barfüßerkirche ebendort befindet. Auf sie können Rechnungen aus den Jahren 1444 bis 1446 bezogen werden, in denen ein bisher nicht einzuordnender Meister Michel Wispach und ein „Maler aus Göttingen“ genannt sind<sup>35</sup>. Die Spuren führen also auch hier nach Niedersachsen; der Künstler dürfte ein Zugewanderter gewesen sein.

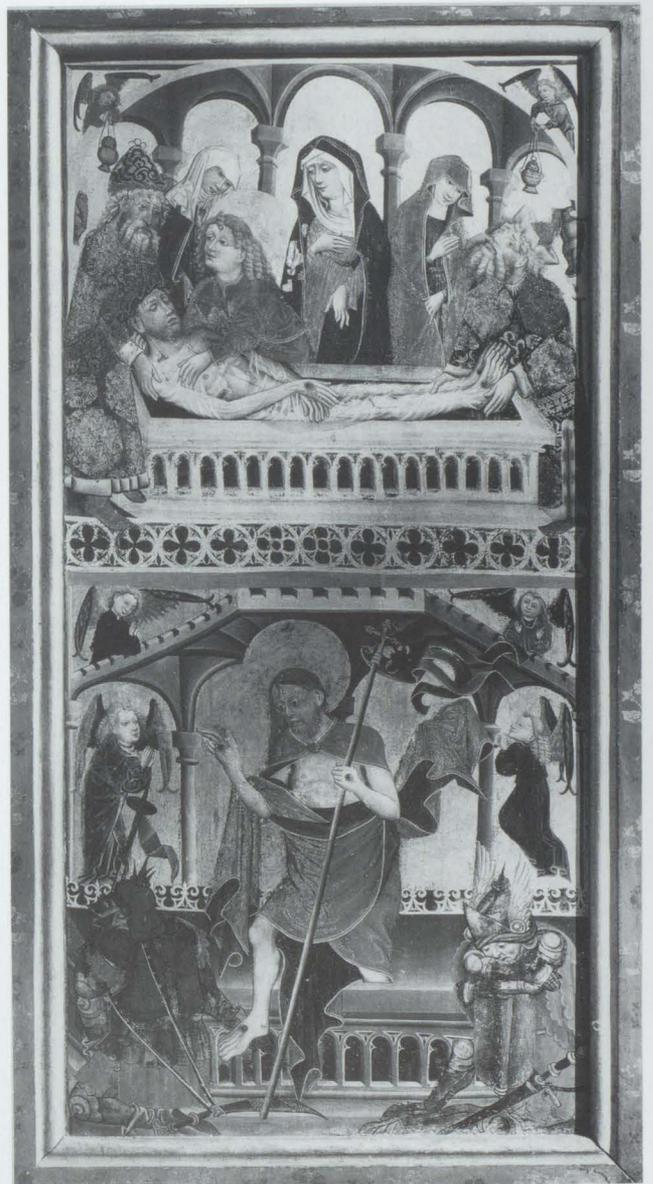


11 Weimar, Kunstsammlungen, Retabel aus der Weimarer Stadtkirche, Maria mit musizierenden Engeln und Heiligen

Ein Maler, der stilistisch zwischen dem Meister des Einhornaltars und dem Maler der Weimarer Einhornverkündigung anzusiedeln ist, schuf die aus der Weimarer Stadtkirche stammende Tafel mit der inmitten von Heiligen und musizierenden Engeln thronenden Madonna (Abb. 11)<sup>36</sup>. Wahrscheinlich ist sie das Mittelteil eines Triptychons gewesen. Aus demselben Atelier ging außerdem eine kleine Tafel hervor, die den Marienod und sich im Besitz des Jenenser Stadtmuseums befindet<sup>37</sup>. Zwar kennt sie – vielleicht aufgrund der Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang – keine der Weimarer Arbeit entsprechende Baldachinarchitektur aus kompliziert zusammengefügtten Arkaden, Säulchen und fachartigen, durchfensterten Gehäusen; die weichere Pinsel-führung, die Punzierung der großen Scheibennimben im Goldgrund, die korpulenten Figuren mit den breiten Schädeln und die wenngleich schematisch, so doch sehr stofflich gemalten Haare weisen beide Stücke aber als Werke derselben Hand aus. Dieser zuzuschreiben sind des weiteren die beiden im Dom verwahrten Flügel eines Retabels, deren Werktagsseiten die Verkündigung an Maria und deren Festtagsseiten je drei männliche Heilige präsentieren<sup>38</sup>. Eine Tafel mit den hll. Philippus und Jacobus minor in der Gardelegener Marienkirche<sup>39</sup>, ehemals in St. Nikolai, könnte vielleicht vom Lehrer dieses Meisters gemalt worden sein. Sie ließe dann auf seine Zuwanderung aus dem niedersächsischen Kunstkreis nach Thüringen schließen.

Zwei auf der Veste Coburg aufbewahrte Flügel stammen wahrscheinlich schon von einem Schüler. Sie sind später, um 1440/50, entstanden<sup>40</sup>. Auf den Festtagsseiten zeigen sie die Geißelung Christi und die Ecce-Homo-Szene sowie die Grablegung und die Auferstehung Christi (Abb. 12), wobei die Ereignisse in merkwürdig altertümlich erscheinende, dem 14. Jahrhundert entnommene Architekturen verlegt sind. Die Werktagsseiten geben in weit geringerer Qualität den Einzug Christi in Jerusalem, das Letzte Abendmahl, die Gefangennahme im Garten Gethsemane und Christus vor Kaiphas wieder. Hier füllen die Figuren die gesamte Fläche, ohne die Verortung unter Baldachinen oder in von Säulen getragenen Räumen. Das läßt darauf schließen, daß die Architekturelemente als Hoheitsformeln begriffen worden sind, und außerdem darauf, daß die Werkstatt über so viele Mitarbeiter verfügte, daß der Bedeutung der jeweiligen Wandlung bzw. Ansicht entsprechend unterschiedliche Kräfte eingesetzt werden konnten. Wie schon in anderen Fällen bleibt unklar, ob diese Flügel eine bemalte Mittel-tafel oder einen mit Bildwerken bestückten Schrein flankierten. Da sie aus der ehemals Schwarzischen Kapelle<sup>41</sup> in Nürnberg heraus in die „Herzoglichen Kunst- und Alterthüersammlungen“ auf der Veste Coburg verkauft worden sind, möchte man annehmen, daß der Künstler Erfurt um die Jahrhundertmitte gen Süden verlassen oder aber einen Auftrag nach Nürnberg ausgeführt hatte.

Ein weiterer Maler, der neben dem ‚Einhornmeister‘ in Thüringen wirkte, hinterließ die Flügelmalereien des Reta-



12 Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Retabel-flügel, Grablegung und Auferstehung Christi

bels aus der Kirche von Allendorf bei Bad Blankenburg, das sich heute im Thüringer Museum in Eisenach befindet<sup>42</sup>. Da die den Schrein zierenden Bildwerke als Erfurter Arbeiten aus der Zeit um 1425/30 gelten dürfen, kann auch die Wirkungsstätte des Malers dort vermutet werden. Die beiden viergeteilten Flügel schildern in raffinierten Farben und Formen vor einem alle Tiefenräumlichkeit verneinenden Dunkelgrund die Passion Christi vom Gebet im Garten Gethsemane bis zur Auferstehung am Ostermorgen: Schlanke, keck bewegte Leiber, ausgefallene, modische Kostüme und phantastische, froschgrüne Rüstungen kennzeichnen den eigentümlichen Motiv- und Formenschatz dieses hochrangigen Meisters, die charakteristischen Physiognomien, die zierlichen und feingliedrigen Hände die



13 Erfurt, Angermuseum, Retabelflügel, Geißelung Christi



14 Erfurt, Angermuseum, Retabelflügel, Dorothea und Katharina

hohe Qualität seines Könnens. Diesem Künstler zuzuordnende Werkstattarbeiten sind die beiden kleinen, beinahe quadratischen Flügel im Erfurter Angermuseum, die auf einer Seite die Geißelung (Abb. 13) und die Dornenkrönung Christi zeigen, auf der anderen die *Quattuor Virgines Capitales* (Abb. 14). Das Steinbockwappen weist auf die Erfurter Familie Marggreve als Stifter hin<sup>43</sup>. Schließlich gehören in diesen Zusammenhang auch die beiden Tafeln im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg<sup>44</sup>, auf denen jeweils drei Heilige (Abb. 15) unter einer schmalen gangähnlichen Arkadenarchitektur Aufstellung genommen haben, während die Rückseiten mit den Bildern des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter bemalt sind. Ein Schüler dürfte für die Bemalung der Flügel eines kleinen Retabels aus der Dorfkirche von Urbich (Angermuseum Erfurt) verantwortlich sein. Während es im Schrein die plastische Kreuzigungsgruppe birgt, tragen die Klappflügel die Bilder der Apostelfürsten.

Eine andere, wohl auch zwischen 1420 und 1440 in Thüringen tätige Werkstatt hinterließ zwei Retabel, die für die Liebfrauenkirche in Arnstadt, bis in die Reformationszeit hinein Stiftskirche an der Residenz der Grafen von Schwarzburg, bestimmt waren. Man darf daher annehmen, daß dieses Atelier in Arnstadt tätig war. Wie der Altar aussah, von

dem nur noch zwei fragmentarische Tafeln mit der Darstellung der Anbetung der Könige und des Marientodes<sup>45</sup> in der Kirche erhalten sind, wissen wir nicht. Das in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrte Retabel (Farbtafel I) mit zwei unterschiedlich breiten Flügeln ist dagegen noch intakt<sup>46</sup>. Gestiftet von einem Priester Johann Alich, der auf der Werktagsseite vor der Maria der Verkündigung betet, thematisiert es auf der Festtagsseite die Auferstehung Christi und interpretiert anhand von Spruchbändern, die dem beteiligten Personal ausgeteilt sind, das Mysterium in theologischer Ausführlichkeit. Die Apostelfürsten und die übrigen Jünger sowie Maria und ihre drei Verwandten treten mit biblischen Texten, aber auch solchen aus den Hymnen und Antiphonen des Stundengebetes als Kommentatoren des zentralen christlichen Heilsereignisses auf<sup>47</sup>.

Die plastische Modellierung, die entschieden linienbetonte Zeichnung, die reiche, vielfach geschwungene Faltenführung, die Draperie, die nie eigentlich weich oder geschmeidig erscheint, kennzeichnen den Stil des Malers, der klare und einfache, bühnenartig flache Bildräume bevorzugt und sich damit deutlich von der betont weichen Malerei seines Erfurter Kollegen absetzt.

Die Herkunft des Meisters verbirgt sich noch im Dunkel der Kunstgeschichte. Neben Stimmen, die den Maler lapi-

dar als thüringisch bestimmten, verwies Alfred Stange vage auf Einflüsse aus Nordwestdeutschland<sup>48</sup>. Möglicherweise stimmt es ja, daß der Künstler während seiner Lehrjahre „weit herumgekommen“ ist. Doch Stange verwendete diese in seinem Werk öfter wiederkehrende Floskel gern immer dann, wenn ihm keine eindeutige Zuweisung der Ausbildungslandschaft bzw. Provenienz gelang. Motivische Ähnlichkeiten und stilistische Grundprinzipien wie die harte Zeichnung vor dem unräumlichen Fond lassen an eine Herkunft aus dem Kreis um den Meister des Göttinger Barfüßeraltares denken.

Zumindest die flache Bildräumlichkeit und die das Bildfeld durchziehenden Spruchbänder sowie die theologische Überfrachtung erinnern an die beiden um 1410/20 entstandenen Tafeln aus der Osteroder Schloßkirche, die sich heute in der Landesgalerie in Hannover befinden und welche die Höllenfahrt Christi (Abb. 16) nach dem apokryphen Nikodemusevangelium sowie seine Himmelfahrt zeigen<sup>49</sup>. Wahrscheinlich ist auch die Herkunft des Arnstädter Malers aus der Gegend, in der die lange Zeit für thüringisch gehaltenen Osteroder Tafeln entstanden<sup>50</sup>. Michael Wolfson hat sie zu den Arbeiten der Schülergeneration des Meisters des Göttinger Jacobikirchenaltares und des Retabels in der Quedlinburger Ägidienkirche gerechnet<sup>51</sup>.



15 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Retabelflügel, Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer und ein heiliger Bischof



16 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Tafel aus der Schloßkirche zu Osterode, Höllenfahrt Christi

Der Meister des letztgenannten und um 1420 datierten Retabels<sup>52</sup> könnte in Quedlinburg selbst oder vielleicht in Halberstadt eine Werkstatt betrieben haben. Wie der Schöpfer des Triptychons in der Osterwiecker Nikolaikirche<sup>53</sup> oder der wohl Halberstädter Maler des um 1420 geschaffenen Votivaltars für den 1386 verstorbenen Grafen Dietrich von Wernigerode<sup>54</sup>, heute im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, gehört er zu einer Gruppe von in dieser Zeit im Nordharzgebiet tätigen Kräften, die westfälische Motive und niedersächsische Formen nach Osten trugen und zudem für deren Vermittlung nach Süden, insbesondere nach Thüringen, eine bisher kaum näher untersuchte Bedeutung besaßen.

Vom Meister des Retabels in der Quedlinburger Ägidienkirche dürfte nämlich auch der Maler hergekommen sein, der eine inzwischen arg beschädigte Tafel mit Apostelmartyrien (Abb. 17) schuf<sup>55</sup>, die sich heute im Erfurter Angermuseum befindet. Überliefert ist eine Herkunft aus dem ehemaligen Benediktinerkloster ebendort. Aufgrund der Ausmaße darf



17 Erfurt, Angermuseum, Retabelflügel aus der Erfurter Benediktinerklosterkirche St. Peter und Paul, Apostelmartyrien

man in dem Stück einen Flügel des spätmittelalterlichen Hochaltarretabels der Klosterkirche St. Peter und Paul vermuten. Sein Pendant stellte sicherlich die Martyrien der übrigen sechs Jünger dar. Die schlanken, etwas hölzern wirkenden Gestalten, mit kugeligen Köpfen und mit die Körper eng umschließenden Kleidungsstücken, den stilisierten, aus Schneckenhauslocken gebildeten und aus ondulierten Lagen geformten Frisuren und Bärten, finden in den Figuren auf dem Quedlinburger Retabel ihre nächsten Verwandten. Wie diese vor dunklem Grund stehen, spielen sich auch die Szenen von Folter und Tötung der christlichen Jünger vor einem Fond ab, der zwar als eine flache Bildbühne gedeutet werden kann, hinter der sich aber kein wirklicher Raum aufzutun scheint, d. h., wo dunkle Farbigkeit die Raumdiefe ersetzen und suggerieren soll.

Soweit sich also das künstlerische Umfeld des Meisters des Erfurter Einhornaltares betrachten läßt, soweit stößt man auf Typen und Motive, die in Westfalen entwickelt worden sind, sowie auf Formengut, das aus Niedersachsen bekannt ist. Die Malerei, in deren Zentrum der Göttinger Barfüßeraltar und der Hildesheimer Lambertialtar (Abb. 3) stehen, charakterisiert die Grundlagen der Ausbildung und der Herkunft dieses Künstlers und seiner Kunst. Die westfälischen Motive hat er wahrscheinlich dort bereits als rasch angeeignete und beliebte Muster kennengelernt.

Doch nicht allein er, sondern eine größere Anzahl von in Thüringen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätigen Malern muß die Ausbildung in Niedersachsen erfahren und ihre entsprechenden Darstellungsmittel von dort mitgebracht haben. Der Meister des Erfurter Einhornaltares, dessen Kunst nicht an die des späten 14. Jahrhunderts in der thüringischen Metropole anknüpft, dürfte daher einer von mehreren aus dem Norden, d. h. aus Niedersachsen, eingewanderten Kräften gewesen sein, die sich in Thüringen und wohl insbesondere in Erfurt niedergelassen haben<sup>56</sup>.

Wenn solch eine Migration von Meistern und Mustern aus Niedersachsen zu konstatieren ist, ergibt sich natürlich die Frage, ob diese besondere Aufnahmebereitschaft mit dem Mangel an einheimischen, ortsansässigen Kräften erklärt werden muß. Tatsächlich läßt sich nur das Atelier des Tiefthaler Retabels mit Sicherheit als traditionelle Erfurter Lokalwerkstatt bestimmen. Aus ihr ging zur Jahrhundertmitte hin jener Meister hervor, welcher die drei Tafeln mit je zwei männlichen Heiligen schuf, die sich im Erfurter Dom befinden und Fragmente einer adligen Retabelstiftung sein werden<sup>57</sup>.

Anhand der erhaltenen Monumente der Tafel- und der Wandmalerei kann auch für das 14. Jahrhundert neben der Tätigkeit lokaler Malerwerkstätten in Erfurt das Wirken von Künstlern festgestellt werden, die von fern hinzugezogen worden bzw. die zugewandert sind<sup>58</sup>. Während im 14. Jahrhundert die künstlerischen Kräfte aus verschiedenen Landschaften kamen, stellte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Niedersachsen offenbar das wesentliche Ausgangsge-

biet für in Erfurt und anderen thüringischen Städten tätige Meister dar. Sicherlich waren die Handelskontakte Erfurts nach dem Norden in dieser Zeit nicht schlechter als jene nach Böhmen oder nach Süddeutschland, vornehmlich nach Franken. Bezeichnenderweise liegt diese Jahrhunderthälfte aber in jener Periode zwischen 1350 und 1450, in welcher der Goslarer Kupferhandel völlig zum Erliegen gekommen war und in der damit der von den Erfurter Kaufleuten stark mitbestimmte Handel von Harzkupfer nach Thüringen und weiter nach Süden nicht florierte, eine Vermittlung über die merkantilen Kommunikationsstrecken also eigentlich keine günstigen Voraussetzungen besaß<sup>59</sup>.

Es bleiben Fragen über Fragen, nicht zuletzt die nach genauerer Datierung der einzelnen Werke, die hier nicht beantwortet worden sind und die noch einer Lösung harren. Denn mehr als thesenartige Überlegungen zur erneuten Betrachtung der Tafelmalerei in Thüringen in der Spätzeit des *Schönen Stiles* sollten und konnten die hier vorgetragenen Gedanken nicht sein<sup>60</sup>.

#### Anmerkungen

- 1 W. STAMMLER, *Der allegorische Garten*, in: ders., Wort und Bild, Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 111–113; B. LANG u. C. MC DANNELL, *Der Himmel, Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, Frankfurt a. M. 1990, S. 105–116.
- 2 E. TROTT, *Die katholischen Kirchen Erfurts*, Leipzig u. Heiligenstadt 1974, S. 50; W. ZIESCHANG, *Turmgekröntes Erfurt, Die zehn katholischen Stadtkirchen*, Leipzig 1984, S. 50.
- 3 J. PILVOUSEK, *Die Prälaten des Kollegiatstiftes St. Marien in Erfurt von 1400–1555* (Erfurter theologische Studien, Bd. 55), Leipzig 1988, S. 37, 152, 160, 203.
- 4 A. OVERMANN, *Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt*, Erfurt 1911, S. 293–295.
- 5 P. J. MEIER, *Werk und Wirken des Meisters Konrad von Soest* (Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, I. Sonderheft), Münster 1921; K. HIRSCH, *Erfurter Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Diss. phil. Jena 1922.
- 6 W. KLOOS, *Erfurter Tafelmalerei von 1350–1470, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Mitteldeutschlands*, Berlin 1935, S. 46–49.
- 7 A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 3, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, S. 222 f.
- 8 M. STUHR, in: E. Ullmann (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981, S. 235 f.; E. SCHUBERT u. E. LEHMANN, *Dom und Severikirche Erfurt*, Leipzig u. Stuttgart 1988, S. 166 f.
- 9 OVERMANN (Anm. 4), S. 295 f.; KLOOS (Anm. 6), S. 50; STANGE (Anm. 7), S. 223.
- 10 STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 11 STANGE (Anm. 7), S. 224, Abb. 289.
- 12 Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und Anhalt, 1932, S. 77, Abb. 75, 77; STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 13 H. SCHODER u. a. (Bearb.), *Denkmale in Thüringen, Ihre Erhaltung und Pflege in den Bezirken Erfurt, Gera und Suhl*, Weimar 1973, S. 301, Abb. 182.
- 14 Vgl. Kat. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 1992, M. WOLFSON (Bearb.), *Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Kritischer Katalog*, Nr. 37, 39, 49; A. ENGELBERG, *Conrad von Soest, Ein Dortmunder Maler um 1400*, Dortmund u.

- Köln 1995, Abb. 118; B. CORLEY, *Conrad von Soest, Painter among Merchant Princes*, London 1996, Abb. 44 u. 47.
- 15 STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 16 KLOOS (Anm. 6), S. 50, Abb. 28; STANGE (Anm. 7), S. 223; A. WAND, *Die Gottesmutter mit der Akelei, Ein Mariengnadenbild des 15. Jahrhunderts im Dom zum Heiligen Kreuz in Nordhausen, Symbolsprache und Glaubensaussage*, Leipzig 1991. – Nach Abfassung des Manuskriptes erschien der Bestandskatalog der altdeutschen Malerei der Staatlichen Museen Kassel (A. SCHNECKENBURGER-BROSCHKEK, *Altdeutsche Malerei, Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*, Kassel 1997), in dem das Nordhäuser Bild dem in Nordhessen tätigen Meister des Annaberger Altares zugeschrieben wird. Der Maler ging aus dem Atelier des Meisters des Rauschenberger Altares hervor, welcher Formengut der westfälischen und niedersächsischen Tafelmalerei nach Hessen transportiert hatte; vgl. S. 134–161, bes. S. 157. Diese Zuschreibung kann allerdings nicht unwidersprochen bleiben, da die Akeleimadonna stilistisch dem Meister des Rauschenberger Altares auf jeden Fall nähersteht. Diese bisher und auch im obigen Text nicht beachtete und untersuchte Beziehung zwischen dem in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts tätigen hessischen Atelier und dem in Erfurt ansässigen Maler bedarf daher zukünftig noch einer eingehenden Behandlung; vgl. Anm. 60.
- 17 Siehe ENGELBERG (Anm. 14), S. 57–63; CORLEY (Anm. 14), S. 183–194.
- 18 WAND (Anm. 16), S. 11–21.
- 19 STANGE (Anm. 7), S. 24f.; WOLFSON (Anm. 14), S. 102–112 (mit älterer Literatur).
- 20 R. BEHRENS, *Der Göttinger Barfüßer-Altar, Ein Beitrag zur Geschichte der niedersächsischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts* (Diss. phil. Bonn 1937), Bonn 1939, S. 55.
- 21 WOLFSON (Anm. 14), S. 159–162.
- 22 STANGE (Anm. 7), S. 216.
- 23 M. HANNAPPEL, *Das Gebiet des Archidiakonates Beatae Mariae Virginis Erfurt am Ausgang des Mittelalters* (Arbeiten zur Landes- und Volksforschung, 10), Jena 1941; H. PATZE u. W. SCHLESINGER (Hrsg.), *Geschichte Thüringens*, Bd. 1, Köln u. Graz 1968, S. 347–350 sowie 358–360; U. WEISS, *Die frommen Bürger von Erfurt, Die Stadt und ihre Kirche im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, Weimar 1988, S. 11–16.
- 24 W. v. BODE, *Die dreiteilige Altartafel aus Heiligenstadt im Kaiser-Friedrich-Museum*, in: *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen* 38, Nr. 3, 1916, Sp. 75–87; KAT. BERLIN, STAATLICHE MUSEEN, 1929, *Die Gemäldegalerie, Die deutschen und altniederländischen Meister*, S. 121; KLOOS (Anm. 6), S. 24–30, Abb. 18–20; Kat. Berlin, Staatliche Museen, 1995, R. MICHAELIS (Bearb.), *Verzeichnis der verschollenen und zerstörten Bestände der Gemäldegalerie* (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Dokumentation der Verluste, Bd. 1), S. 50 u. 64.
- 25 F. T. SCHULZ, *Zuwachs der Sammlungen*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1912, Nr. 3, S. 54–57, Abb. 21f.; Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1937, E. LUTZE u. E. WIEGAND (Bearb.), *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1937, Bd. 1, S. 179, u. Bd. 2, Abb. 361. Die Rückseiten zeigen Aposteldarstellungen, in Nürnberg die hll. Johannes Baptist und Jacobus minor, in Paris die hll. Petrus und Paulus; F. M. KAMMEL, *Erfurter Tafelmalerei am Ende des 14. Jahrhunderts*, in: G. U. Großmann u. F. M. Kammel (Hrsg.), *Begegnungen mit Alten Meistern, Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nürnberg 2000.
- 26 KLOOS (Anm. 6), S. 50, Abb. 32.
- 27 OVERMANN (Anm. 4), S. 304; K. BECKER u. a. (Bearb.), *Die Stadt Erfurt* (Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen, Bd. 1), Tl. 1, Burg bei Magdeburg 1929, S. 272, Abb. 214; STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 28 G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Mauritius: Der heilige Mohr*, München u. Zürich 1986, S. 126, 171f.
- 29 KLOOS (Anm. 6), S. 40ff.; STANGE (Anm. 7), S. 219f.; Kat. Weimar, Kunstsammlungen, 1982, H. HOFFMANN (Bearb.), *Malerei und Plastik des Mittelalters*, S. 59–61.
- 30 KLOOS (Anm. 6), S. 32–39; STANGE (Anm. 7), S. 219f.; J. FLEMING, E. LEHMANN u. E. SCHUBERT, *Dom und Domschatz zu Halberstadt*, Leipzig, Wien u. Köln 1972, S. 226f.
- 31 G. TROESCHER, *Der Naumburger Dreikönigsaltar und sein burgundisches Vorbild*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 56, 1935, S. 195ff.; H. GIESAU u. A. LEUSCH, *Neue Arbeiten unserer Werkstatt*, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt*, 1935/36, S. 76–81; STANGE (Anm. 7), S. 218; E. SCHUBERT, *Der Naumburger Dreikönigsaltar, Ein historisch-philologischer Beitrag* (R. Hamann und E. Lehmann, Hrsg., *Studien zur Kunstgeschichte*, Heft 3), Berlin 1957.
- 32 Ch. GIESE, *Die Madonna im Strahlenkranz im Städtischen Museum in Halberstadt*, in: *Pantheon* 8, 1931, S. 481; STANGE (Anm. 7), S. 221.
- 33 STANGE (Anm. 7), S. 219f.; R. KROOS, *Niedersächsische Bildstickerien des Mittelalters*, Berlin 1970, S. 100, Kat.Nr. 34 a–b.
- 34 HOFFMANN (Anm. 29), S. 61.
- 35 KLOOS (Anm. 6), S. 45, Tf. 25–27; HOFFMANN (Anm. 29), S. 61.
- 36 STANGE (Anm. 7), S. 223f.; E. SCHMIDT, *Die Stadtkirche zu Weimar* (Das christliche Denkmal, Heft 86), Berlin 1973, S. 5; HOFFMANN (Anm. 29), S. 61–63.
- 37 STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 38 OVERMANN (Anm. 4), Nr. 295; BECKER u. a. (Anm. 27), S. 369–371; STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 39 STANGE (Anm. 7), S. 217, Abb. 278.
- 40 STANGE (Anm. 7), S. 224; H. MAEDEBACH (Hrsg.), *Kunstsammlungen der Veste Coburg, Ausgewählte Werke*, Coburg 1969, S. 14f.
- 41 Ob die Kapelle des Schwarz'schen Anwesens der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels war, ist unbekannt.
- 42 STANGE (Anm. 7), S. 217, Abb. 275f.; H. SCHERF, *Schnitzplastik in Thüringen*, Eisenach 1983, S. 15, 29, Abb. 16f.; ders., *Sakrale Schnitzplastik, Mittelalterliche Bildwerke aus Thüringen*, Leipzig 1985, S. 52f.; G. BRENDLER, K. FLÜGEL u. G. WENDELBORN (Hrsg.), *Geschichte und Gestalt, Von der Kaiserkirche bis zu den Ablaßthesen*, Berlin 1987, S. 251.
- 43 OVERMANN (Anm. 4), S. 297f. – STANGE (Anm. 7), S. 224.
- 44 KLOOS (Anm. 6), S. 50, Tf. 34f.; LUTZE u. E. WIEGAND (Anm. 25), Bd. 1, S. 179, Bd. 2, Abb. 362f.; KAT. NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, 1994, *Führer durch die Sammlungen*, München 1994, S. 68 (Peter Strieder). Strieder hält Arnstadt für den Sitz der Werkstatt.
- 45 STANGE (Anm. 7), S. 221f., Abb. 248.
- 46 KLOOS (Anm. 6), S. 50, Tf. 32; STANGE (Anm. 7), S. 221; Kat. Berlin, Staatliche Museen, 1989, R. MICHAELIS, *Deutsche Gemälde, 14.–18. Jahrhundert* (Gemäldegalerie, Katalog Bd. 3), S. 118–120 u. 122.
- 47 F. STUTTMANN, *Der Arnstädter Altar und sein Verhältnis zu den mittelalterlichen Osternspielen*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 49, 1928, S. 69–75.
- 48 MICHAELIS, *Deutsche Gemälde* (Anm. 46), S. 119; STANGE (Anm. 7), S. 221.
- 49 WOLFSON (Anm. 14), S. 153–156.
- 50 J. SOMMER, *Zwei thüringische Tafelbilder in Osterode*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, 1965, S. 77–88.
- 51 WOLFSON (Anm. 14), S. 156.
- 52 A. DOHMANN (Auswahl u. Erläuterungen), *Provinz Sachsen, Land Anhalt* (R. Hootz, Hrsg., *Deutsche Kunstdenkmäler, Ein Bildhandbuch*), Darmstadt 1968, S. 385, Tf. 259.
- 53 G. DEHIO, *Der Bezirk Magdeburg* (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler), Berlin 1974, S. 323.
- 54 Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1990, W. BEEH (Bearb.), *Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* (Kataloge des Hessischen Landesmuseums, Nr. 15), S. 161–165, Nr. 41.

- 55 KLOOS (Anm. 6), Abb. 17; STANGE (Anm. 7), S. 220, Abb. 282.
- 56 Ein von der Forschung – STANGE (Anm. 7), SCHERF (Anm. 42), SUCKALE-REDLEFSEN (Anm. 28) – aufgrund der Rahmenarchitektur rekonstruierter und behaupteter Einfluß aus Süddeutschland bzw. aus Böhmen ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Erfurt offenbar nicht wirksam gewesen.
- 57 OVERMANN (Anm. 4), S. 298; BECKER u. a. (Anm. 27), S. 370f., Abb. 303.
- 58 Vgl. F. M. KAMMEL, *Studien zur Skulptur und zur Tafelmalerei in Erfurt zwischen 1300 und 1360*, Diss. phil. Berlin 1997, Kap. 5.
- 59 Vgl. G. KRASCHEWSKI, *Goslarer Blei und Erfurt, Thüringen zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, in: U. Weiß (Hrsg.), *Erfurt, Geschichte und Gegenwart*, Weimar 1995, S. 483–495, insbes. S. 487.
- 60 Der hier abgedruckte Text stellt eine leicht überarbeitete Fassung eines am 17. Oktober 1996 auf dem Hildesheimer Kolloquium *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland, Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum* gehaltenen Vortrages dar. Eine umfangreichere Studie zum Thema der thüringischen Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist vom Verfasser geplant.