

95

SLUB Dresden  
zell

95

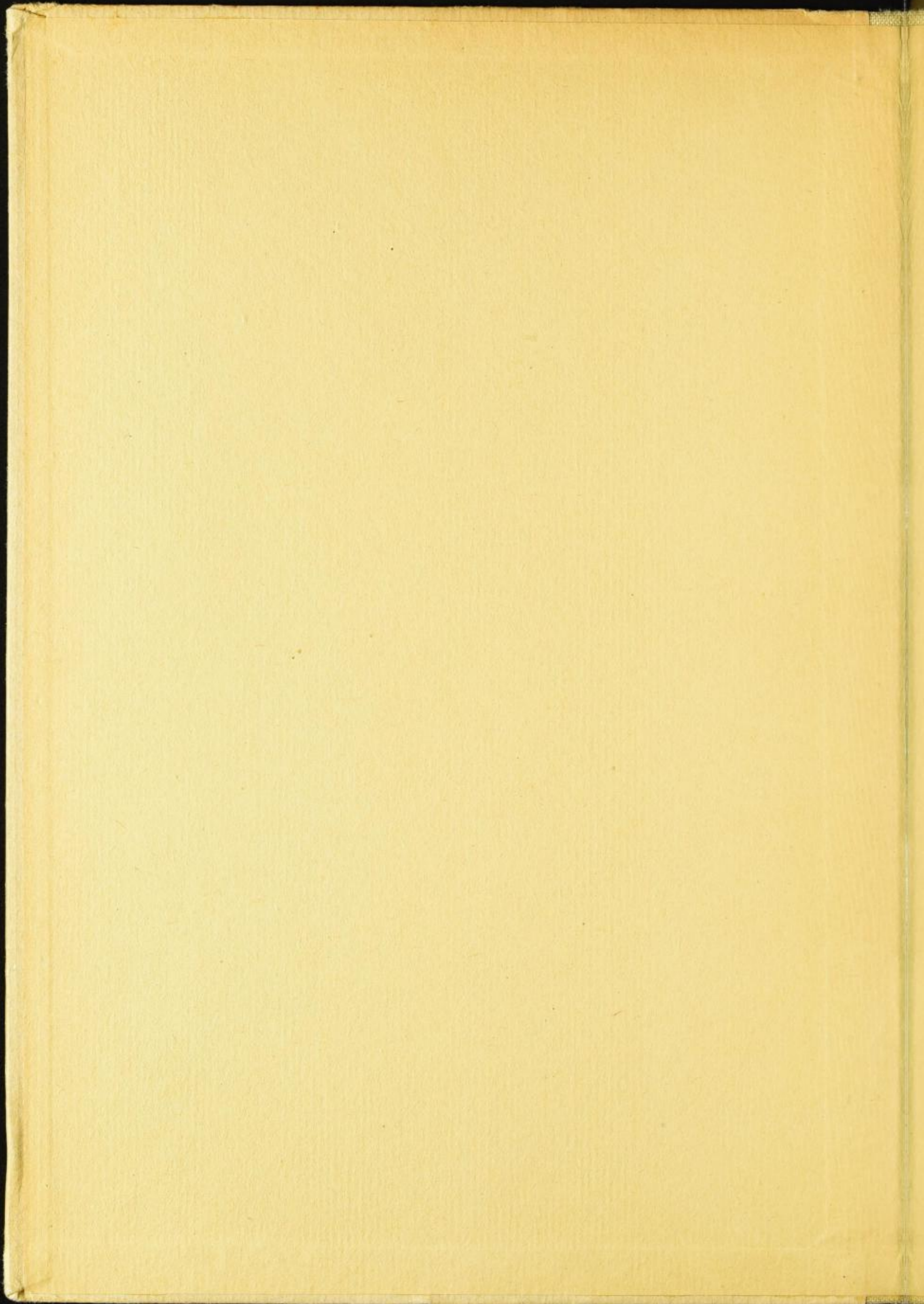
8

80831

001

m004 | MAG



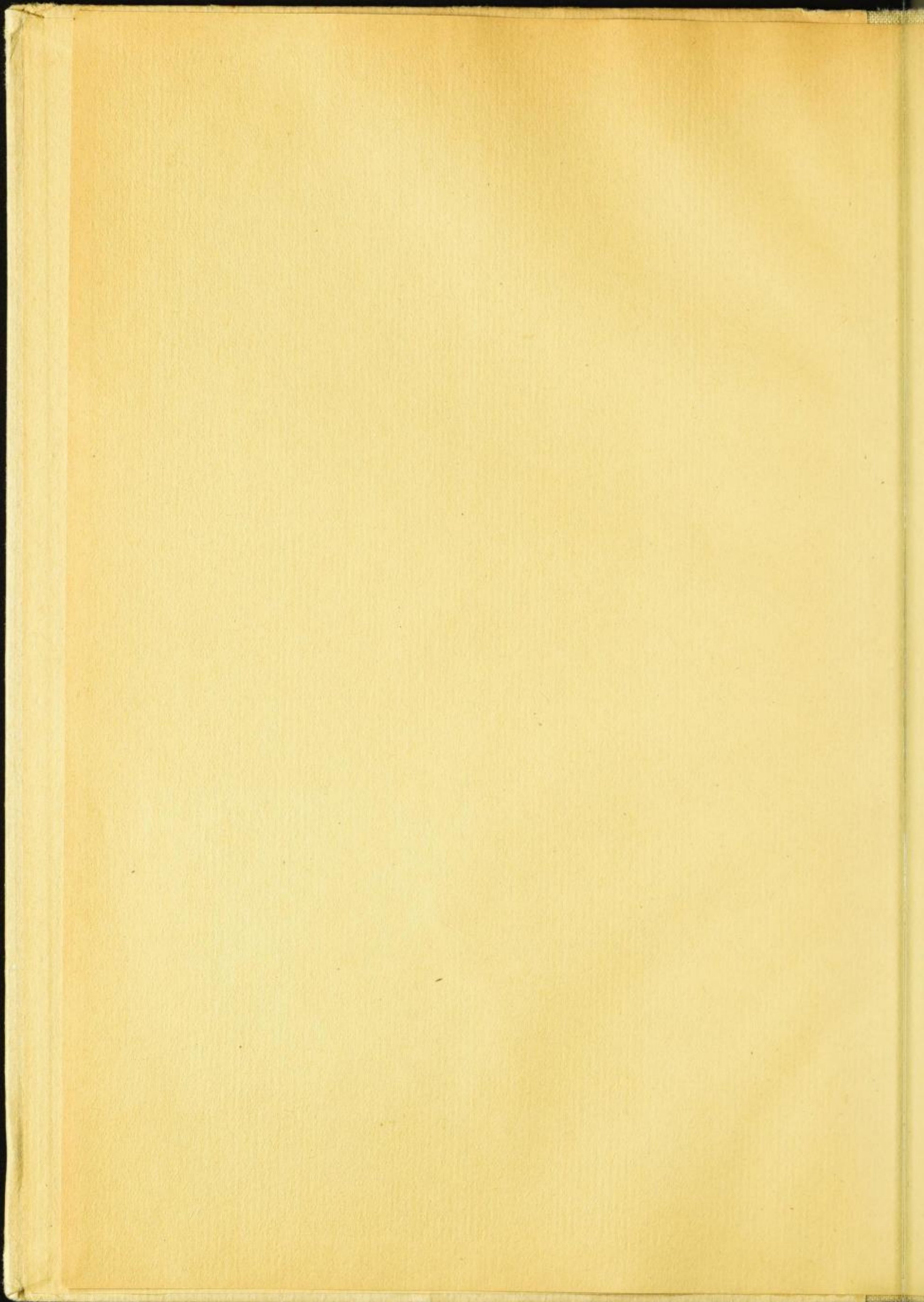






Zwickau, 12. 12. 51.











FORSCHUNGEN  
ZUR SÄCHSISCHEN KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON EBERHARD HEMPEL

---

BAND I



WALTER HENTSCHEL

PETER BREUER

EINE SPÄTGOTISCHE  
BILDSCHNITZERWERKSTATT

1951

WOLFGANG JESS VERLAG DRESDEN



Zell 1 m004 M46 NM

202684 128



95.8, 80831.001

Copyright by Wolfgang Jess Verlag Dresden 1951  
Alle Rechte vorbehalten  
Lizenz 232/366/2/50  
Gesetzt und gedruckt aus der Walbaum-Antiqua  
im VEB Offizin Haag-Drugulin in Leipzig III/18/38



## INHALT

Vorwort . . . . .	7
Einleitung . . . . .	9
Das Leben Peter Breuers . . . . .	15
Zwickauer Kunst der Spätgotik . . . . .	25
Breuers künstlerische Herkunft . . . . .	42
Die Arbeitsbedingungen . . . . .	58
Das Werk. Erste Schaffensperiode: Der Bildschnitzer . . . . .	75
Zweite Schaffensperiode: Der Altarmeister . . . . .	125
Anmerkungen . . . . .	189
Werkverzeichnis . . . . .	195
Falsche Zuschreibungen . . . . .	227
Urkunden . . . . .	251







---

## VORWORT

Mit vollem Bedacht lautet der Untertitel dieses Buches: „Eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt“. Damit ist angedeutet, was außer der künstlerischen Bedeutung einzelner Werke das Gesamtschaffen Peter Breuers der Darstellung wert macht: der Einblick, den es dank seines Umfangs und anderer günstiger Umstände in das Schaffen der deutschen Spätgotik ermöglicht. Diese Absicht wird auch die eingehende Untersuchung scheinbar nebensächlicher Dinge – wie der Schreingestaltung – rechtfertigen.

Künstlerische Leistung und handwerkliche Voraussetzungen sind also das eigentliche Thema, wie es im Zusammenhang behandelt wurde. Alles übrige: Beschreibungen, sachliche Angaben, kritische Auseinandersetzungen finden sich im Werkverzeichnis, welches nicht als Anhang, sondern als selbständiger und wesentlicher Teil des Ganzen gewertet sein möchte. Insbesondere gilt das von der Untersuchung über Breuers Hauptwerk, die Zwickauer Beweinungsgruppe.

Da sich die Sammlung und Sichtung des Stoffes – oft durch andere Arbeiten unterbrochen – über nahezu drei Jahrzehnte erstreckte, vermag ich nicht alle diejenigen namhaft zu machen, die mir im Laufe dieser Zeit ihre Unterstützung gewährt haben. Ich darf mich begnügen, ihnen insgesamt meinen Dank auszusprechen. Auch wäre mir, wie ich glaube, die restlose und weit über den Inhalt dieses Buches hinausgehende Erfassung des Stoffes nicht möglich gewesen, wenn mir nicht eine langjährige Tätigkeit in der Denkmalpflege des Landes Sachsen vergönnt gewesen wäre, die mich immer wieder in lebendige Verbindung mit den Kunstwerken gebracht hat.

Dresden, im Mai 1951

*Walter Hentschel*







---

## EINLEITUNG

Die deutsche Spätgotik ist eine jener eigentümlichen Perioden, in denen sich die künstlerischen Kräfte eines Volkes im Laufe einiger Jahrzehnte bis zum Äußersten steigerten, um in kurzer Zeit und in verschwenderischer Weise verausgabt zu werden. Wie in der italienischen Kunst des 15. oder in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts drängen sich im Deutschland der Zeit um 1500 Größte und Große, Genies und Talente in fast unabsehbarer Folge. Sie finden vielfältigen Widerhall und Nachfolge bis in die bescheidenen Bezirke handwerklicher und volkstümlicher Kunstübung hinein. Die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen mögen den Umfang dieses Schaffens gefördert haben. Die Loslösung aus den beengenden Verhältnissen der Naturalwirtschaft, die beginnende kapitalistische Wirtschaftsweise hatten den Boden gelockert, die zunehmende Verbindung mit anderen Völkern das Blickfeld der Menschen erweitert. Doch unter der Decke eines in langer Friedenszeit gewachsenen Wohlstandes schlummerten gewaltige Spannungen, bereit, sich zu entladen — Spannungen religiöser und nationaler Art, die zu Luthers Reformation führten, aber auch solche sozialer Art, die im vergeblichen Aufstand der in unwürdiger Knechtschaft lebenden Bauern die Nation aufs tiefste erschüttern sollten. In der Kunst, dem feinsten Barometer der Zeit, treten allenthalben die Spuren dieser Spannungen zutage, und in mehr als einem Falle waren die Künstler selbst Mithandelnde der Ereignisse. Aber um die gewaltige Steigerung der künstlerischen Qualität herbeizuführen, mußten noch andere Faktoren mitwirken. Bestimmte geistige Voraussetzungen waren nötig, um diejenigen Züge der deutschen Wesensart freizumachen, welche die gleichzeitige Entfaltung so vieler bedeutender Kräfte ermöglichten. Neben die mittelalterliche Frömmigkeit, die noch immer ungebrochen die Massen beherrschte und die noch immer stark genug war, sich äußerlich in der abschließenden gültigen Form des Bildwerkes zu manifestieren, trat jetzt ein kräftiges Sichregen der so lange unterdrückten Persönlichkeit, — die Entdeckung des Menschen durch den Künstler. Es war nur zu natürlich, daß gerade der



Deutsche hier aus vollem Herzen mittat, ja, wie so oft in seiner Geschichte, bis zum Äußersten ging. Von Haus aus gern zu einem Individualismus neigend, der, wurde er übertrieben, zu verhängnisvoller Eigenbrödelei und Absonderung führen konnte, stürzte er sich auf die neuen Möglichkeiten mit einer fast rauschhaften Begeisterung. Es gibt wenige Zeiten der Kunst, welche derartig viele Köpfe von so kraftvoller Charakterisierung hervorgebracht haben, wie die deutsche Spätgotik, sei es im eigentlichen Bildnis, sei es im Bildnishaften. Von nicht weniger markantem Profil waren die Künstler selbst. Neben dem altberühmten Dreigestirn der großen Maler Dürer, Cranach, Holbein und dem erst später wieder entdeckten Grünewald steht die lange Reihe derer, die man nur ungern in die zweite Reihe stellt, wie Pacher, Frühauf, Zeitblom, Strigel, Schaffner, Schäuffelein, Kulmbach, Burgkmaier, Altdorfer, Huber, Ratgeb, Baldung, — jeder einzelne eine Gestalt von scharf ausgeprägter Physiognomie. Und noch dichter fast ist die Reihe der großen Bildhauer, der Nikolaus Gerhart, Veit Stoß, Erasmus Grasser, Adam Kraft, Tilmann Riemenschneider, Hans Witten, Bernd Notke, Gregor Erhart, Hans Leinberger, Hans Backofen, Peter Vischer, Adolf Daucher, Konrad Meit und vieler noch Namenloser.

Es wäre nicht richtig, den Meister, dessen Werk wir hier darstellen wollen, ohne Einschränkung diesen großen Wegbereitern zur Seite zu stellen. Er war ein Talent, kein Genie. Er teilt das Los so vieler, deren Leistungen neben dem strahlenden Licht größerer Geister im Schatten stehen müssen. Vielleicht würde er höher gewertet werden, hätte er in einer Zeit gelebt, die weniger reich an Persönlichkeiten war. Aber wenigstens mit einem Werke hat sich auch Peter Breuer einen Platz im Pantheon der deutschen Kunst gesichert. Bevor noch seine künstlerische und bürgerliche Persönlichkeit erkannt war, hat Wilhelm Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik seine Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau als eine der bedeutendsten Leistungen der Zeit gerühmt, und wenn auch seitdem in schier beängstigender Zahl die Meisterwerke dieser großen Periode deutscher Kunst bekannt geworden sind, so ist doch keines der Handbücher der Kunstgeschichte, wie die von Springer, von Lübke, von Woermann, keine Geschichte der deutschen Plastik der Zeit, wie die von Pinder, keine Behandlung des Themas der Pietà, wie sie Passarge und wiederum Pinder gaben, an ihr vorübergegangen, ganz abgesehen von den Darstellungen und Sonderabhandlungen zur Geschichte der Kunst Sachsens, die verständlicherweise dieser Gruppe einen besonderen Ehrenplatz einräumten. Freilich steht die Beweinungsgruppe im Lebenswerke Breuers auf beinahe einsamer Höhe. Ungleichmäßig sind die Wertakzente seines Schaffens verteilt, und nur wenige seiner anderen Arbeiten können jenem Meisterwerk zur Seite gestellt werden an Kraft und Tiefe des Empfindens, an überzeugender



Bewältigung des Formalen. Die Mehrzahl seiner Werke mag, vom Standpunkt der großen Kunstgeschichte aus gesehen, die Bewertung als handwerklich, als provinziell, mit dem etwas geringschätzigen Klang, den diese Worte haben, nicht zu Unrecht hinnehmen müssen. Auch ist es nicht etwa so, daß der Unterschied von Bedeutendem und Gleichgültigem eine fruchtbare Spannung in das Lebenswerk Peter Breuers brächte: einem kurzen Aufstieg zur Höhe folgt eine lange, eine vielleicht allzu lange Zeit, in der er von dem Erreichten zehrt. Geruhsam wie sein Leben, floß sein Schaffen dahin, und wie jenem die dramatischen Konflikte fehlten, in die seine Berufsgenossen Veit Stoß und Riemenschneider gerieten, so war dieses mehr und mehr bedingt von der Neigung zur Beharrung und blieb schließlich ohne rechte Verbindung zu den treibenden Kräften des künstlerischen Geschehens seiner Zeit.

All das hat nicht gehindert, daß Peter Breuer der bekannteste und volkstümlichste sächsische Künstler der Spätgotik geworden ist. Mag die Wissenschaft dem Schaffen eines Hans Witten, der aus Niedersachsen nach dem Erzgebirge kam und hier seine kühnen Werke, wie die Tulpenkanzel zu Freiberg, die Schöne Tür zu Annaberg, die Geißelungsgruppe von Chemnitz, schuf, weit größeres Interesse abgewinnen, mag der kernige Meister der Freiburger Domapostel als eigentlicher Vertreter erzgebirgischen Wesens gelten müssen, mag endlich anderen Meistern eine bedeutendere entwicklungsgeschichtliche Stellung auf dem Wege zur Renaissance zuzusprechen sein — volkstümlich ist nur der Name Peter Breuers geworden. Keinem anderen Meister hat man so viele Werke zuschreiben wollen, welche nähere Kritik nicht als Werke seiner Hand gelten lassen kann. Keinem anderen dieser Meister ist es so oft geschehen, in novellistischer Form behandelt zu werden, die wissenschaftliche Erkenntnisse und Dichtung zu vereinen sucht — sogar ein ganzer Roman ist um seine Person geschrieben worden<sup>1</sup>, der den Meister in dichterischer Freiheit, wenn auch nicht in Übereinstimmung mit dem, was die strenge Forschung ermitteln kann, in die religiösen und sozialen Spannungen seiner Zeit hineinzustellen sucht, die sich gerade in Zwickau, der ersten Wirkungsstätte Thomas Münzers, in heftigen Zusammenstößen äußerten. Die Stadt Zwickau hat sein Andenken geehrt, indem sie einer Straße seinen Namen gab und im Ehrenraum ihres Museums seine Büste aufstellte, die freilich, da Breuers Züge nicht überliefert sind, nur symbolischen Wert haben kann. Und mehr als einmal ist es dem Verfasser begegnet, daß heimatliebende Menschen ihn fragten, ob nicht der Altar ihrer Kirche ein Werk des Peter Breuer sei, und auf die verneinende Antwort hin: ob man ihn nicht wenigstens einem seiner Schüler zuschreiben könne!

Solche Beliebtheit mag zunächst ihren Grund darin haben, daß Breuer der



erste sächsische Künstler seiner Zeit war, bei dem sich das Dunkel der Namenlosigkeit gelichtet hatte. Aber das war es wohl nicht allein. Was auch den einfachen Menschen in unserer Zeit anspricht, was auch dem mit kunstgeschichtlichen Kenntnissen Unbelasteten verständlich und vertraut erscheint, das ist neben der kräftigen plastischen Wirkung von Breuers Schnitzwerken, neben der festlichen Pracht von Gold und Farbe, in der seine Altäre noch heute erstrahlen, vor allem dies: daß aus seinen Gestalten, mögen es zarte Frauen oder ernste Männer, drollige Kinder oder würdige Greise sein, mögen sie Kummer und Schmerz, feierliche Repräsentation oder naive Erzählung schildern – daß aus ihnen allen eine herzliche, warme Menschlichkeit zu uns spricht und daß dieses Menschliche immer so stark den Stempel der Persönlichkeit des Künstlers trägt.

Gewiß ist ein Künstler, der uns Heutigen noch so viel zu sagen hat, schon deswegen einer Behandlung wert. Aber auch für die Wissenschaft bietet Breuers Werk, über die Zwickauer Beweinung hinaus, einen sehr wesentlichen Stoff dar. Mehr als fünfzig Werke seiner Hand, darunter dreiunddreißig Altäre, mit insgesamt über zweihundert Einzelfiguren und Gruppen sind auf uns gekommen, achtzehn von ihnen zeigen die Jahreszahlen ihrer Entstehung, zehn dazu Namensinschriften des Meisters. Die meisten Werke sind in ihrer alten Fassung erhalten. Die Mehrzahl der Schnitzaltäre hat zwar nicht immer die ursprüngliche Vollständigkeit, doch fast stets den Zusammenhang mit der Malerei auf den Flügeln bewahrt. Viele Werke stehen noch an ihrem alten Bestimmungsort, und bei fast allen ist dieser bekannt – ein wichtiger Ansatzpunkt für alle weiteren Ermittlungen. Dadurch gibt Breuers Werk eine seltene Gelegenheit, Einblicke in die Art des damaligen Kunstschaffens zu gewinnen – Einblicke, die so wichtig sind, weil sich ja immer wieder zeigt, daß die Übertragung der heutigen Vorstellungen vom Schaffen eines Künstlers auf die Verhältnisse des ausgehenden Mittelalters zu falschen Schlüssen und zu einem oft verzerrten Bild führt. Die handwerklichen Bindungen des Schnitzers, seine soziale Stellung, sein Verhältnis zu den Bestellern, zu den Nachbarberufen der Maler und Schreiner, die an seinen Werken mitbeteiligt waren, all das läßt Breuers Werk dank seiner Fülle und seiner Gleichmäßigkeit aufs deutlichste erkennen. Weniger das Besondere also, als das Typische bietet es dar, und so verwebt es sich mit dem Hintergrund, auf dem sich das Bild größerer Geister seiner Zeit um so klarer abhebt.



---

## DAS LEBEN PETER BREUERS

Leben und Schaffen Peter Breuers ist aufs engste mit der westsächsischen Stadt Zwickau verbunden. Schon die früheste Erwähnung im Würzburger Ratsbuch von 1492 nennt ihn „Malergesell von Zwicka“. Aber wird damit wirklich sein Geburtsort bezeichnet? Nach dem Gebrauch der Zeit erscheint das durchaus nicht sicher: mit dem Zusatz des Ortes zum Namen pflegte man, wie viele Fälle bezeugen, häufig auch den Ort des letzten Aufenthaltes anzugeben. Es gibt jedenfalls zu denken, daß Breuer, als er 1504 das Bürgerrecht in Zwickau erwarb, die Gebühren wie ein Fremder erlegen mußte. Freilich auch hier bleibt es möglich, daß er dies tun mußte, weil er vorübergehend schon an anderem Ort ansässig gewesen war. Immerhin haben die sorgfältigen Nachforschungen Karl Hahns<sup>2</sup> einen Zwickauer Bürger ermittelt, der, mit einem recht hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, der Vater des Bildschnitzers gewesen sein könnte: der bereits 1461 in Zwickau ansässige und dort 1487 oder 1488 verstorbene Messerschmied Hans Breuer. Unter den zahlreichen Kindern, die dieser Hans Breuer hinterließ, befanden sich neben sechs bereits mündigen oder verheirateten noch „etzliche unmündige Kinder“: zu diesen könnte Peter, der 1492 Geselle, also etwa 18–20 Jahre alt war, sehr wohl gehört haben. Und weiter: Peters Kinder bekamen die Namen Hans, Matthes und Walpurg: dies waren die Namen des vermutlichen Vaters des Meisters und die von zweien seiner Enkel. Die Wiederkehr der gleichen Namen in einer Familie war zu häufig, um nicht für einen Zusammenhang zu sprechen. So ist es doch recht wahrscheinlich, daß der Bildschnitzer ein Kind der Stadt Zwickau war.

Sicherer als der Ort ist die Zeit seiner Geburt zu ermitteln, die aus dem Jahr der Erwähnung als Geselle, 1492, und dem Jahre seines ersten selbständigen Werkes, 1497, errechnet werden kann; nimmt man an, daß der fertige Meister etwa 24 oder 25 Jahre alt gewesen sein muß, so wäre er 1472 oder 1475 geboren. Die Lehrzeit dauerte, wie wir aus einem im benachbarten Altenburg erhaltenen Lehrvertrag<sup>3</sup> wissen, sechs Jahre; wenn der Knabe als Dreizehn- oder Vierzehnjähriger in die Lehre eingetreten sein mag, so wird man wieder



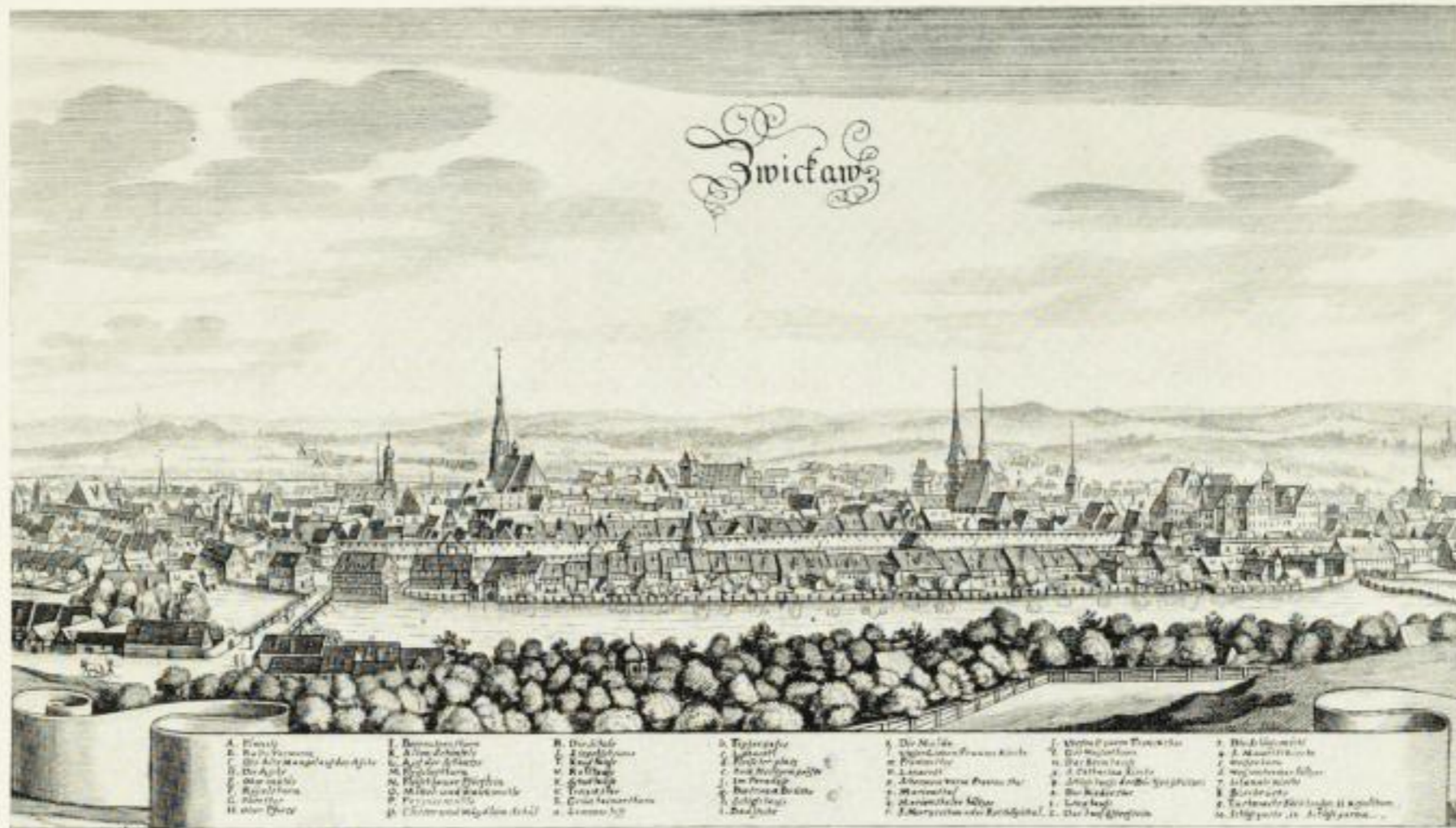
auf die Jahre 1472 oder 1473 als Geburtsdatum kommen: Peter Breuer war also ein nur wenig jüngerer Altersgenosse Albrecht Dürers.

Über die Lehrzeit sind keine schriftlichen Aufzeichnungen vorhanden. Daß einer der ortsansässigen Meister der Lehrherr war, läßt sich nicht nur als das Nächstliegende vermuten, sondern wiederum aus der Würzburger Bekundung mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, denn wenn Breuer die Zeit unmittelbar vorher in einer anderen Stadt verlebt hätte, würde er wahrscheinlich nach dieser und nicht nach Zwickau bezeichnet worden sein.

Klarer ist unser Wissen über die Wanderjahre des Gesellen. Es ist ein überaus seltener Fall, daß für einen großen Meister der Zeit um 1500 ein Schulverhältnis überliefert ist. Meist läßt sich ein solches nur auf dem Wege der Stilableitung ermitteln. Auch bei Breuer war dies zunächst der Fall: seine Beziehungen zu Tilmann Riemenschneider sind von Anfang an von der Forschung erkannt worden, längst ehe die Erwähnung des Gesellen im Würzburger Ratshandbuch veröffentlicht wurde. Diese allerdings<sup>4</sup> besagt, genau genommen, nur, daß der Malergeselle Peter Breuer von Zwickau in Würzburg aufdingte, nicht aber, bei welchem Meister er eintrat. Doch selbst den wenig wahrscheinlichen Fall angenommen, daß ein anderer Würzburger Schnitzer Breuers Meister wurde, zeigen seine späteren Arbeiten, daß er gerade die um 1492–1494 entstandenen Werke Riemenschneiders aufs genaueste studiert hat. Sie verraten noch mehr: daß seine weitere Wanderschaft ihn von Würzburg nach Ulm geführt hat, wo er die Figuren des Altars von Blaubeuren gesehen haben muß, die im Jahre 1494 von Gregor Erhart vollendet wurden. Ob der Geselle dann weitergewandert ist, etwa an den Mittel- oder Oberrhein, oder ins südliche Schwaben, oder ob er auf dem Rückweg etwa Nürnberg berührt hat, wissen wir nicht. Spuren ihrer Kunst haben diese Gegenden jedenfalls in seinem Schaffen nicht hinterlassen.

Das nächste Zeugnis ist das Datum 1497 des Altars zu Steinsdorf (Abb. 20, 21, 27), dessen Schnitzfiguren die frühesten von Breuers Hand sind. Wir deuten diese Jahreszahl vorsichtig nur insoweit aus, daß Breuer damals wieder in seiner sächsischen Heimat war – ob schon als fertiger und selbständiger Meister oder zunächst noch als Altgesell in der Werkstatt eines anderen Meisters, wissen wir nicht. Auch die erste urkundliche Erwähnung in Zwickau, ein Eintrag ins Gerichtsbuch vom 27. Oktober 1498, besagt nur, daß Lorenz Kuntz, Bürger zu Altenburg, dem Peter Breuer 4 Gulden schuldete und gehalten sein sollte, sie in vier Raten zu bezahlen. Damit ist erwiesen, daß der Schnitzer nun in Zwickau ansässig war, denn wenn es sich um einen Auswärtigen gehandelt hätte, würde man den Ort zum Namen zu vermerken nicht unterlassen haben. Die nächste Nachricht bekundet dann eindeutig Breuer als selbständigen





1. Matthäus Merian: Ansicht von Zwickau (1650)



Meister: im Februar 1502 wurden aus dem Kasten der Marienkirche „7 Gulden dem Breuer von 6 Bilden zu schneiden“ gezahlt. Inzwischen war schon Werk auf Werk von ihm geschaffen worden, denen weitere, darunter seine besten, im gleichen und in den nächsten Jahren folgten, ohne daß dieses fruchtbare Schaffen eine Spur in den schriftlichen Quellen hinterlassen hätte. Es ist gut, sich dieses Mißverhältnis zwischen urkundlicher Überlieferung und der tatsächlichen Wirksamkeit klarzumachen, um daraus den richtigen Maßstab für die Bewertung einer einzelnen Notiz über einen Künstler der Zeit, die oft so unscheinbar anmutet, zu gewinnen! Nur eine Arbeit dieser Jahre zeigt ein festes Datum, der große Kruzifixus in Lugau (Abb. 59), der wie jene nicht erhaltenen Figuren im Jahre 1502 entstanden ist.

Erst 1504, am 30. August, wird Peter Breuer Bürger. Dies ist nicht weiter befremdlich: wir wissen von vielen anderen Meistern, daß sie jahrelang an einem Orte ansässig waren, bevor sie das Bürgerrecht erwarben. Wie das stets im Zusammenhang mit dem Ankauf eines eigenen Hauses geschah, so auch hier: im gleichen Jahre 1504 hatte der Schnitzer ein Hausgrundstück vor dem Tränkter gekauft. Bis dahin wird er zu Miete in einem der Häuser der Stadt gewohnt haben, und man mag sich vorstellen, daß seine Meisterwerke, der Altar der Nikolaikirche und die Beweinungsgruppe der Marienkirche, in einem Raum entstanden sind, der in drangvoller Enge Werkstätte, Wohnung und Schlafgelegenheit umschloß. Auch das eigene Haus, das zu erwerben ihm die fleißige Arbeit der vorangegangenen sieben Jahre erlaubte, war ein bescheidenes Anwesen, welches bei einer Schätzung im Jahre 1528 mit nur 60 Gulden bewertet wurde. Ein mittleres Haus in der inneren Stadt kostete wohl das Zwei- bis Vierfache, die Häuser, die außerhalb des schützenden Mauer ringes lagen, waren aus gutem Grunde billiger: schon dem nächsten Kriege, dem Schmalkaldischen von 1547, fiel Breuers Wohnstätte zum Opfer. Merians Ansicht von Zwickau (Abb. 1) zeigt, daß auch die Neubauten an dieser Stelle wenig ansehnlich waren: einstöckig und nur zwei bis vier Fenster breit, zogen sie sich auf dem schmalen Streifen zwischen der Stadtmauer und der Mulde entlang, deren Ufer jedes mit seinem Garten berührte. In einem solchen Hause ist die Mehrzahl von Breuers Altären geschaffen worden.

Noch ein drittes, für Breuers bürgerliches Dasein wichtiges Ereignis muß in diese Zeit gefallen sein: seine Heirat. Das genaue Datum ist nicht bekannt, aber sicher fand sie spätestens 1504 statt. Bei den Bildhauern und Malern des späten 16. Jahrhunderts, über die die Nachrichten reichlicher erhalten sind, fallen Heirat, Hauskauf und Bürgerrechtserwerb meist zusammen. Nicht nur, um Haus und Garten instand zu halten, war die Hausfrau nötig, es galt, auch für Lehrlinge und Gesellen zu sorgen. Solche sind zwar für Breuer nicht über-



liefert, aber die Untersuchung seiner Werke wird zeigen, daß spätestens von den Jahren nach 1504 ab der Meister Inhaber einer Werkstatt war, in der alles gefertigt wurde, was für das komplizierte Gebilde eines spätgotischen Flügelaltars notwendig war, Figuren- und Schreinerarbeit, Faßmalerei und Flügelgemälde, und daß es dazu der Mitarbeiter bedurfte, die nach damaligem Brauch im Hause des Meisters lebten. Die Frau Peter Breuers hieß Barbara Rudel. Der Stand ihres Vaters ist nicht bekannt, aber die Brüder waren angesehene Männer, der eine, Gregor, Schuhmacher und langjähriger Viermeister seines Handwerks, der andere, Magister Laurentius Rudel, Vikar an der St. Margarethenkirche. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor, zwei Söhne, Matthes und Hans, und eine Tochter, Walpurg.

Wenn in den folgenden Jahrzehnten kaum von Breuers künstlerischer Tätigkeit berichtet wird, trotz der verhältnismäßig guten Erhaltung der Zwickauer Archivalien, so wird das niemanden überraschen, der mit der Überlieferung über das Leben der Künstler dieser Zeit vertraut ist. Die einzige Nachricht betrifft eine recht untergeordnete Arbeit: im Jahre 1511 wurden dem Meister 6 Groschen für zwei Bötendbüchsen gezahlt, auf die er die kurfürstlichen Wappen gemalt hatte. Es wird zu zeigen sein, daß auch aus dieser unscheinbaren Notiz wertvolle Schlüsse auf die Art von Breuers Arbeit zu ziehen sind. Dagegen überliefern die Rechnungen der städtischen Kirchen, die so manche Ausgabeposten über Beschaffung und Ausbesserung von Kunstwerken enthalten, niemals den Namen unseres Meisters, während zum Beispiel sein Berufsgenosse Leonhard Herrgott laufend mit Arbeiten erwähnt wird. Man würde also, wollte man nur die urkundliche Überlieferung zugrunde legen, kaum auf einen vielbeschäftigten Meister schließen! In Wirklichkeit lagen die Dinge anders: Breuer war zwar nicht der „Hauskünstler“ der städtischen Kirchen und des Rats, aber um so zahlreicher kamen die Aufträge von auswärts. Nehmen wir nur die datierten Werke, so zeigen sie, daß seine Beschäftigung immer mehr anstieg: 1504 ist der Altar von Nauhain bezeichnet, 1506 der Gersdorfer Annenaltar und der Altar von Schönau, 1508 der zu Thurm, 1509 der von Stangengrün. Von 1509 an findet sich auf den meisten Altären neben der Jahreszahl auch die Namensinschrift: 1509 und 1510 in Härtensdorf (Abb. 2) und Gersdorf II, 1512 und 1513 in Callenberg (Abb. 4) und Dobia, 1513 in Ursprung (Abb. 3), 1514 in Cranzahl und Vielau, 1515 in Neudorf, 1516 in Röthenbach, 1520 in Culitzsch, 1521 in Kirchberg. Daneben entstanden zahlreiche weitere Werke, die weder datiert noch signiert sind oder deren Inschriften noch nicht aufgedeckt wurden oder verloren gingen.

Wie an urkundlichen Nachrichten über die Tätigkeit, so fehlt es auch an sonstigen Bekundungen, die uns die Gestalt des Meisters lebendig machen



könnten. Von wie vielen Künstlern wird berichtet, daß sie in üble Händel, Streitigkeiten und Raufereien verwickelt waren. Ist es doch keineswegs so gewesen, daß die Meister zu Ehren Gottes und der Heiligen Jungfrau in stiller Zurückgezogenheit ihre Kunstwerke schufen, wie es die Romantik von der Zeit des „lieben Albrecht Dürer“ glauben wollte! Der böse Rechtshandel, der Veit Stoß zu Urkundenfälschung und Brandmarkung führte, erhellt blitzartig die wahren Verhältnisse. In den Städten Obersachsens war es nicht



2. Härtensdorf, Kirche: Jahreszahl 1509 am Flügelaltar

anders: Breuers Zwickauer Nebenbuhler Leonhard Herrgott und Dionysius griffen zu tätlicher Selbsthilfe, der Maler Hans Hesse, mit dem Breuer mehrfach zusammenarbeitete, mußte gar für einen Totschlag büßen. Von Breuer verlautet nichts dergleichen. Wir hören auch nicht von Schulden, Steuerrückständen oder säumiger Erledigung der Arbeiten, wovon sonst die Ratsbücher der Zeit bei vielen Künstlern — zu Nutzen unserer Kenntnis! — berichten. Wir ziehen aus dem Fehlen solcher Überlieferung den Schluß: Peter Breuer war wirklich ein stiller Mann, der sich friedlich in die bürgerliche Gemeinschaft einfügte, er war keiner von denen, die nach Ehrenämtern und öffentlicher Betätigung strebten, er erfüllte seine Aufträge zur vereinbarten Frist und zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber, die es niemals für notwendig hielten, ihre Abmachungen mit ihm vor der Obrigkeit schriftlich niederzulegen. Vielleicht gestatteten es ihm der gute Ruf, den er genoß, und die Fülle der Aufträge,



die ihm laufend zufielen, auf den üblichen Vorschuß zu verzichten, den sich die Meister bei Abschluß des Liefervertrags auszahlen ließen.

Die Ergebnisse so fleißiger Tätigkeit, solchen guten Rufes zeigten sich bald im Anwachsen seines Vermögens. Im Jahre 1511 erwarb der Meister einen Garten aus dem Erbe seines Schwiegervaters Nickel Rudel auf dem Weidicht am Brückenberg, im folgenden Jahr einen Acker hinter der Heiligen-Geist-Kirche, und 1513 kaufte er zusammen mit einem gewissen Martin Hut für 200 Gulden zwei Äcker samt Wiesen und Teichen im Pöhlauer Grund. Nachdem er sich mit dem Mitbesitzer Martin Hut auseinandergesetzt hatte, wurde 1530 sein Grundbesitz auf 230 Gulden veranlagt, nämlich 60 Gulden für Haus und Hof, 30 Gulden für den Garten, 40 Gulden für den Acker und 100 Gulden für Äcker, Wiesen und Teiche bei Pöhlau. Der Betrag mag etwa, grob gerechnet, dem Hundertfachen in Goldmark entsprechen. Es war kein großes



5. Ursprung, Kirche: Inschrift am Flügelaltar

Vermögen, doch eine sichere Grundlage einer bürgerlichen Existenz. Aber sie trug bereits den Keim des Zerfalls in sich. Wie die meisten seiner Zunftgenossen wurde auch Breuer ohne persönliches Verschulden in den Strudel des großen Umschwungs hineingezogen, den die Reformation mit sich brachte. 1521 hatte er sein letztes Altarwerk geschaffen, und wenn auch im gleichen Jahre Thomas Münzers bilderstürmerisches Wirken mit seiner Verweisung aus Zwickau ein vorläufiges Ende fand, so besiegelten doch die Ereignisse des nächsten Jahres, die Verwüstung der Niederlassung der Grünhainer Zisterziensermönche und Luthers Predigten in der Stadt, das Ende einer Kunstgattung, auf der Breuers Wirken aufgebaut war. Die dürftigen Einnahmen aus gelegentlichen Arbeiten, die ihm geblieben sein mochten, gestatteten ihm nicht, seinen Besitz schuldenfrei zu halten: 1537 und 1540 mußte er Geldsummen auf sein Grundstück aufnehmen, die zusammen mehr als die Hälfte von dessen Wert ausmachten.

Daß der Meister indes auch in dieser arbeitsarmen und sorgenreichen Zeit sein Gewerbe im engen Rahmen der Möglichkeiten, die noch geblieben waren, ausgeübt hat, zeigt die Nachricht von einem kleinen Auftrag, dem einzigen, den er vom Rat seiner Heimatstadt erhalten hat: im Jahre 1539 hatte er für 35 Groschen ein Kruzifix für die Ratsstube zu schnitzen. Das kleine Werk ist





4. Glauchau, Stadtmuseum: Inschriften auf den Altarflügeln aus Callenberg

im Zwickauer Museum erhalten (Abb. 120). Es wird Breuers letzte Arbeit gewesen sein. Zweiundeinviertel Jahr darauf, am 12. September 1541, ist er gestorben, nach unserer Rechnung als fast Siebzjähriger. Das Kirchenbuch



von St. Katharinen, der Pfarrkirche seines Viertels, enthält die Eintragung seines Todes.

Die Söhne des Meisters haben das väterliche Handwerk nicht weitergeführt. Matthes wurde Bäckermeister; die Annahme, daß er Maler geworden sei, hat sich als irrig herausgestellt. Der andere Sohn, Hans, war Tuchmacher; die Tochter heiratete nach dem Tode des Vaters einen Gerber. So verliert sich die Familie im kleinbürgerlichen Handwerk, aus dem der Schnitzer gekommen war und dem er sich wohl selbst zeitlebens zugerechnet hatte. Auch die Zeitgenossen werden in ihm kaum mehr als den tüchtigen Handwerksmeister gesehen haben.

Keine der handschriftlichen Chroniken der Zeit, keine der gedruckten der folgenden Jahrhunderte nennt Breuers Namen. Drei Jahrhunderte lang blieb er in den Urkunden und hinter den Figuren seiner Altarschreine verborgen, bis im Jahre 1839 der erste Erforscher der Zwickauer Geschichte, Dr. Emil Herzog, Peter Breuer als den ältesten ihm bekannt gewordenen Zwickauer „Maler“ anführte<sup>5</sup>. Doch es dauerte ein weiteres Dreivierteljahrhundert, bis die Künstlerpersönlichkeit, die hinter diesem Namen gestanden hatte, wieder Gestalt gewann. Durch einen Zufall, der Eduard Flechsig, den um die Erforschung Cranachs und Dürers hochverdienten Kunstgelehrten, mit einem Dresdner Maler zusammenführte, welcher kurz zuvor den Altar von Ursprung restauriert und dabei die Breuersche Namensinschrift gefunden hatte, war es möglich, den so gewonnenen Namen auf eine umfangreiche Gruppe von Altären und Figuren, die Flechsigs geübter Blick stilkritisch zusammengebracht hatte, zu beziehen und mit Hilfe der von Herzog übermittelten Nachricht seinen Träger in Zwickau festzustellen<sup>6</sup>. Andere Forscher haben dann auf dieser Grundlage erfolgreich weitergebaut: Hartenstein und Brückner konnten – gleichzeitig und unabhängig voneinander – das Steinsdorfer Erstlingswerk auffinden, Otto Langer und Karl Hahn die archivalischen Nachrichten über das bürgerliche Dasein des Meisters zusammentragen, der Verfasser endlich vermochte das von Flechsig aufgestellte Werk um zahlreiche weitere Arbeiten zu vermehren<sup>7</sup>. Peter Breuer von Zwickau hat Bürgerrecht in der Geschichte der deutschen Kunst gewonnen.







---

## ZWICKAUER KUNST DER SPÄTGOTIK

Die Stadt Zwickau gehörte nicht zu den Brennpunkten des künstlerischen Geschehens der deutschen Spätgotik. Städte wie Nürnberg, Würzburg, Ulm, Straßburg, Mainz, Köln, Wien, waren die Orte, in denen in direkter Aufeinanderfolge die Künstlergenerationen lebten, in denen das Gesicht der deutschen Kunst dieser Zeit geprägt wurde. Aber es wäre falsch und ein Rückschluß aus der Zentralisierung der Kultur in den Großstädten, die erst im 19. Jahrhundert einsetzte, wenn man in solchen Orten allein die Träger des Kunstlebens suchen wollte. Anders als heute saßen damals in kleinen und kleinsten Städten oft Meister ersten Ranges. Wer würde etwa Bruneck im Pustertal als Kunststätte vermuten, wenn nicht urkundlich überliefert wäre, daß dort der große Michael Pacher beheimatet war! Wer kennt heute das mainfränkische Städtchen Seligenstadt, wo der größte Maler der Zeit, Grünewald, die längste Zeit seines Lebens verbracht hat? Die Nachfrage nach Werken der Kunst war um 1500 so groß, daß auch in ganz kleinen Orten die Meister ausreichende wirtschaftliche Voraussetzungen für ihr Schaffen gefunden haben.

In der Mark Meißen, dem heutigen Sachsen, war das nicht anders. Leipzig, Freiberg, Zwickau, Dresden, Meißen, Chemnitz, Annaberg, Altenburg, Pirna sind als Sitz zahlreicher Meister seit langem nachgewiesen. Darüber hinaus finden sich einzelne „Maler“ erwähnt in Orten, in denen man es kaum vermutet, wie Crimmitschau, Glauchau, Döbeln, Grimma, Dippoldiswalde, Großenhain. Zuweilen versagt nur der Verlust aller Archivalien die urkundliche Bestätigung dessen, was man auf Grund der erhaltenen Denkmäler vermuten möchte; so in Schneeberg, Oschatz und Plauen. Nur wenn man diese Vielzahl der Produktionsorte sich vor Augen hält, ist es möglich, mit einiger Aussicht auf Erfolg eine Ordnung der erhaltenen Werke nach Herkunftsorten, Werkstätten und Künstlern zu versuchen. Wo aber Meister in größerer Zahl saßen, bildeten sich bald örtliche Zusammenhänge heraus — das, was die Kunstgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts als „Schule“ zu bezeichnen pflegte: Gemeinsamkeiten im Aufbau und in der Ausstattung der Altäre, Be-



sonderheiten ikonographischer Art, Ausprägung bestimmter Charaktere im Figürlichen, so daß es oft möglich ist, ein Werk zwar nicht einem bestimmten Meister zuzuweisen, aber es in einen örtlichen Kreis fest einzureihen. Was sich im Laufe von Jahren oder Jahrzehnten als lokaler Brauch gefestigt hatte, gewann leicht auch über die persönliche Eigenart des Einzelnen Macht. So scheint es gerechtfertigt, ja geboten, daß wir versuchen, ein Bild von den Kräften zu gewinnen, die geeignet waren, aus der nächsten Lebensgemeinschaft heraus auf Peter Breuer einzuwirken.

In Mitteldeutschland verlagerte sich damals der künstlerische Schwerpunkt von Thüringen nach Obersachsen. Erfurt, im 14. Jahrhundert führend und noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Sitz so bedeutender Kräfte wie des Meisters des hl. Michael in der Severikirche und des Reglermeisters, begann im letzten Viertel des Jahrhunderts zurückzutreten. Dafür blühte Saalfeld auf, wo der seit langem bekannte Valentin Lendenstreich nur einer von vielen tüchtigen Schnitzern war. In dem noch weiter östlich gelegenen Altenburg arbeitete seit 1475 die Werkstatt der beiden Brüder Peter und Jakob Naumann, die namentlich im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts zu kräftiger Entfaltung kam und sich später in den gleichfalls sehr produktiven Werkstätten des Franz Geringswald in Altenburg und des Matthias Plauener in Zeitz fortsetzte. Schon aber waren auch diese Orte durch die Städte des Meißner Landes in den Hintergrund gedrängt. Leipzig entwickelte sich sehr schnell zu einem Zentrum künstlerischen Schaffens, dessen Ausstrahlungen weit nach dem nördlichen Mitteldeutschland gingen. Noch bedeutender war das Aufblühen der Kunst in den Städten des Erzgebirges, in Freiberg, Chemnitz und Annaberg, mit den Bildhauern Hans Witten, Franz Maidburg, Christoph Walther, dem Freiburger Apostelmeister (Philipp Koch?) und zahlreichen anderen Meistern von großer Fruchtbarkeit und charaktvoller Eigenart. In diesem Ablauf ist auch das Emporsteigen Zwickaus einzugliedern, wo, nach den zahlreichen überlieferten Künstlernamen zu schließen, bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, nach dem Bilde der erhaltenen Werke aber seit dessen letztem Jahrzehnt ein lebhaftes Kunstschaffen sich entfaltet hat.

Gerade zur Zeit von Breuers Geburt hatte ein bedeutender wirtschaftlicher Aufschwung der Stadt Zwickau eingesetzt. „Sie habe sich“, so schreibt ein Chronist, der „Pirnaische Mönch“ Johann Lindner (um 1530), „zu Kaisers Carolus IV. [Zeit] noch ungeacht, als der Schneeberg fundig [geworden], sehr gebessert und mit Gebäuden zierlich geschmückt, an Reichtum und Herrlichkeit zugenommen<sup>8</sup>.“ Mit diesen knappen Worten kennzeichnet ein Zeitgenosse treffend den in wenigen Jahrzehnten eingetretenen Wandel. Dem kleinen



Landstädtchen, dessen Bewohner hauptsächlich Ackerbürger und Tuchmacher waren, hatte sich innerhalb kurzer Zeit der Blick in die weite Welt geöffnet. Zwickauer Bürger waren es, die seit 1470 die Silbergruben von Schneeberg erschlossen und nutzbar machten. An ihrer Spitze stand der bedeutende Martin Römer<sup>9</sup>, dessen Tatkraft ein für Zeit und Ort gewaltiges Vermögen zusammenbrachte und der wohl den Vergleich mit den süddeutschen Handelsfürsten, den Fuggern, den Welsern oder den Ravensburger Kaufleuten nicht zu scheuen brauchte: seine Handelsbeziehungen erstreckten sich nach Breslau, Köln, Augsburg, Nürnberg, Salzburg, ja bis Venedig. Durch seine Vermittlung gelangte 1479 die Marienkirche, die Hauptpfarrkirche der Stadt, in den Besitz eines bedeutenden Werkes süddeutscher Kunst, des großen Flügelaltars von Michael Wohlgemut, der alle Fährnisse der Jahrhunderte, alle Wechsel der Bekenntnisse und des Geschmacks überdauert hat und noch heute beherrschend in dem herrlichen Chor steht. Die Kirche selbst, deren altehrwürdigen Namen „Marienkirche“ leider die Geltungssucht örtlicher Machthaber des Dritten Reiches in „Dom“ verfälscht hat, wuchs in verschiedenen Bauperioden zu einer der schönsten und größten Hallenkirchen der deutschen Spätgotik heran. Um sie herum aber erhoben sich über die niedrigen Häuser der Stadt vier- und fünfstöckige Bauten mit prächtigen Staffelgiebeln und kunstvollen Portalen. An Einwohnerzahl übertraf Zwickau damals bei weitem Dresden und wetteiferte – genaue Zahlen sind schwer zu ermitteln – mit den beiden bedeutendsten Städten Kursachsens, Leipzig und Freiberg<sup>10</sup>. Der Zustrom von außen und die Vermehrung der Eingesessenen waren dank des schnellen wirtschaftlichen Aufstieges so stark, daß die Häuser der Stadt bedenklich überfüllt waren: der Pfarrer Nikolaus Hausmann schreibt – allerdings erst 1550 –: „Jedermann klagt, die stat sey gantz voll und der Jugend überaus vielle – sticken in den kleinen Heusern die leyt über eynander, wie das krotengerick (Krötenlaich)<sup>11</sup>.“

Das Emporblühen der Stadt spiegelte sich in der Kunst deutlich wider. Sichtbarster Ausdruck war der Bau der Marienkirche<sup>12</sup>. Der Errichtung des weiten Hallenchores (1452–1470), der den Betrachter immer wieder und nicht ohne Grund an den Chor von St. Lorenz zu Nürnberg erinnert, folgte 1505 die Erweiterung des Langhauses zu einer gewaltigen Halle. Durch beide Bauteile schließt sich die Kirche den Hallenbauten mit umlaufenden Emporen im erzgebirgischen Typ an, unterscheidet sich aber von ihnen durch die schmuckreiche Ausgestaltung des Äußern. Die Baumeister waren die tüchtigen ortsansässigen Steinmetzmeister Nickel Eichhorn, Peter Harlaß, Caspar Teicher; als Gutachter aber holte man sich stets die bedeutendsten Meister der Zeit, wie Arnold von Westfalen, den Erbauer der Albrechtsburg zu Meißen, Peter



Ulrich von Pirna und Jakob Heilmann von Schweinfurt, den Erbauer und Vollender der Annenkirche zu Annaberg, in späterer Zeit Konrad Krebs von Torgau — ein Zeichen, mit welchem Verantwortungsbewußtsein die Stadt ihren größten Bau betrachtete. Auch die zweite Pfarrkirche, St. Katharinen, fügte in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts an den schlichten Chor des 14. Jahrhunderts eine stattliche Halle an. Die längst verschwundene Kirche der Franziskaner erhielt noch 1517 einen neuen Chor. Fünf kleinere Kirchen, mehrere Kapellen und die ansehnliche Zahl stattlicher Bürgerbauten — unter denen das 1522 vollendete Kaufhaus, das heutige Gewandhaus, mit seinem reichverzierten Backsteingiebel besonders zu nennen ist — boten den Bau- meistern und Steinmetzen weitere Arbeit. Im ganzen zeigt die Baukunst Zwickaus ein Bild lebendigen Wachstums und eines deutlichen Strebens, auf der Höhe der Zeit zu bleiben, wenn auch bei der Eigenart des damaligen Baubetriebes, bei der Verflechtung der Hütten untereinander, den häufigen Wechselbeziehungen der Werkmeister und dem ständigen Fluktuieren der Steinmetzen nicht ein so ausgesprochen örtlicher Eigenwuchs möglich war wie bei den bildenden Künsten, deren Vertreter als ortsansässige und ortsgebundene Handwerksmeister viel enger mit der bürgerlichen Gemeinschaft verbunden waren und daher viel mehr als deren Vertreter gelten konnten. Eine engere Verbindung zwischen Steinmetzen einerseits, Bildhauern und Malern andererseits bestand nicht. Dies zeigt sich deutlich in dem gänzlichen Fehlen von Werken der Steinplastik, in denen sich die Materialtechnik der Steinmetzen mit der entwerfenden Kunst der Schnitzer vereinigt hätte: die eine kleine Steinfigur der Muttergottes, die von einem Bürgerhaus der Stadt stammend sich im Museum erhielt, ist in ihren derben ungelenken Formen wohl nur eine Gelegenheitsarbeit eines der an den Kirchenbauten beschäftigten Steinmetzen gewesen.

In viel stärkerem Maße also erweist die bildende Kunst Zwickau als Sitz eines stetigen und gewichtigen Schaffens. Daß der Hauptaltar der Marienkirche in Nürnberg bestellt wurde, hat die irri- ge Ansicht gefördert, man sei in Zwickau, wie im übrigen Sachsen, von den süddeutschen Kunstzentren abhängig gewesen, und da dieser Altar lange Zeit das einzige Kunstwerk der Zeit in Sachsen war, an dem ein fester Künstlerna- me haftete, sah die ältere Kunstgeschichtsforschung in jedem über den provinziellen Durchschnitt hervorragenden Werke eine fränkische Arbeit. Doch die wenigen eingeführten Werke sind stets durch besondere Beziehungen ihrer Auftraggeber ins Land gekommen. Gerade der Fall des Wohlgemut-Altars ist ein bezeichnendes Beispiel: sein Auftrag wurde durch die persönlichen Beziehungen Martin Römers vermittelt und war mehr Ausdruck des Geltungsbedürfnisses der emporstre-



benden Stadt als Zeichen eines wirklichen, nicht am Orte zu befriedigenden Bedarfs. Denn Zwickau besaß damals bereits eigene Kräfte in genügender Zahl und, soweit wir an den erhaltenen Werken sehen können, auch von genügender Leistungsfähigkeit.

Wahrscheinlich gab es Schnitzer und Maler in Zwickau schon seit dem 14. Jahrhundert, wenn sich auch die wenigen in der Umgebung der Stadt erhaltenen Werke dieser Zeit nicht genauer in örtliche Zusammenhänge einreihen lassen. Aus dem Jahr 1405 liegt die erste urkundliche Beglaubigung vor: Jakob Maler in Zwickau liefert ein Altarwerk für das Dominikanerkloster in Plauen<sup>13</sup>. Eine ähnliche Nachricht berichtet 1461 von der Anfertigung einer „Tafel“, also wieder eines Altarwerkes, für den Nikolausaltar des Zisterzienserklosters Grünhain durch Matthes Maler. Damit setzt nun die Reihe der Bekundungen zahlreicher Künstler ein, die bis zum Schlusse unserer Epoche nicht abreißt. Keineswegs waren es nur vereinzelte Kräfte: schon um 1475 waren es ihrer vier, neben jenem Matthes (1461–1485) noch die Meister Michel (1475), Philipp (1475–1499) und Peter (1475–1481)<sup>14</sup>; zu ihnen treten in der Folgezeit Jörg (1480), Hans (Löffelholz [?], 1479–1499), Caspar Ulmann (1490–1512) und wohl ein weiterer Hans, der 1484 bis 1494 mit zahlreichen Malerarbeiten in den Kirchenrechnungen erscheint. Die Kürze der Namensangabe und das Nebeneinander mehrerer Meister des Vornamens Hans erschwert die klare Scheidung der Persönlichkeiten, aber die Zahl von fünf Meistern scheint nie unterschritten worden zu sein. Im Gegenteil: als Peter Breuer, von der Wanderschaft zurückgekehrt, sich in Zwickau niedergelassen hatte, arbeiteten nicht weniger als sechs Werkstätten gleichzeitig in der Stadt: die von Hans Tuchbereiter (1494), Hans Voith (1496–1506), Peter Breuer (seit 1497), Hans Reuter (1498), Hans Hesse (etwa 1498–1506), dazu mit gelegentlichen Aufträgen ein auswärtiger Meister, Michael Heuffner von Eger. 1505 begründete Leonhard Herrgott († 1554) seine Werkstatt, die die bedeutendste Zwickaus neben der Breuers werden sollte. Mit ihm arbeiteten zwei Brüder, Barthel und Matthes (1514 und 1516 genannt), und in nicht näher erkennbarem Zusammenhang, doch als selbständiger Meister, Dionysius Maler (1515–1520). Um 1520 waren nur noch Breuer, Herrgott und Dionysius tätig. In der Verringerung der Zahl der Kräfte kommt die Auswirkung der Großwerkstätten zum Ausdruck, die vor allem Breuer und Herrgott betrieben haben.

Die stattliche Zahl der Meister stand in Übereinstimmung mit dem vorhandenen Bedarf an Kunstwerken. Es gab ja im Mittelalter kaum ein Künstlerproletariat: der Künstler schuf genau so wie jeder andere Handwerker Bedarfsgüter, und wenn in Zwickau auch keine Malerinnung vorhanden war, die unerwünschten Zuzug verhinderte, so sorgten gewiß die Berufsgenossen für



ein gesundes Gleichgewicht zwischen Erzeugern und Bedarf. Der aber war beträchtlich: allein die Marienkirche besaß fünfundzwanzig Altäre, die selbstverständlich alle mit geschnitzten und gemalten „Tafeln“ besetzt waren<sup>15</sup>. Nicht viel geringer wird die Gesamtzahl der Altäre in den übrigen sechs Kirchen und den kleineren Kapellen der Stadt gewesen sein. Dazu kamen die Einzelstatuen, Vesperbilder, Kruzifixe und andere Christusdarstellungen, die Ölberggruppen, Heiligen Gräber, Gestühle und Kerzenträger, die Figuren für die Prozessionen und Osterspiele, Wandmalereien, Glasgemälde, Tafelbilder, Epitaphe, Orgelflügel, die gemäldeartig ausgestatteten Prozessionsfahnen, in geringerem Umfang wohl auch profane Aufgaben. Eine Fülle von Aufgaben also allein im Bereich der Stadt! Sie hätten freilich nicht genügt, die große Zahl der Meister ausreichend zu beschäftigen, wenn nicht im gleichen, vielleicht in noch stärkerem Maße der Bedarf der Umgebung dazugekommen wäre. Die Kirchen der kleineren Städte und der Dörfer gaben ihre Aufträge in die nächsten Städte, wohin wirtschaftliche und persönliche Beziehungen den Weg wiesen oder wo der Ruf eines guten Meisters lockte. Die „Umgebung“ darf man sich oft in sehr weitem Umkreis vorstellen: jene Altaraufträge, die aus Plauen und Grünhain nach Zwickau kamen, bezeugen das ebenso wie später die Arbeiten Breuers für Orte in den Gegenden von Chemnitz, von Döbeln, Borna und Gera. Allerdings griff auch die Konkurrenz anderer Städte zuweilen tief in die Domäne Zwickaus ein: so etwa, wenn in der nächstgelegenen größeren Stadt, Glauchau, außer einem altenburgischen auch ein Freiburger Altar stand<sup>16</sup> — wofür dann freilich Breuer eines seiner Bildwerke für Freiberg selbst schuf —, oder wenn der kleine Flügelaltar des dicht vor den Toren Zwickaus gelegenen Dorfes Auerbach Figuren des Altenburger Meisters Jakob Naumann aufweist.

Hält man sich die Fülle der Aufgaben vor Augen, die die Zeit bot, und vergegenwärtigt man sich die Zahl der Kräfte, die, oft in jahrzehntelangem Wirken, bereitstanden, um ihnen zu entsprechen, dann erscheint das auf uns Gekommene, so zahlreich es ist, nur als ein kümmerlicher Rest des einst Vorhandenen. Von den fünfundzwanzig Altären der Zwickauer Marienkirche sind nur zwei, der Hochaltar und der jetzt in St. Katharinen stehende Altar der Kalandbrüderschaft aus Cranachs Werkstatt, erhalten, von den ursprünglichen Altären der Katharinenkirche nicht einer, und aus den übrigen sechs Stadtkirchen und Kapellen nur ein einziger, der Altar der Nikolaikirche. Die Menge der Einzelbildwerke und Tafeln ist fast restlos verschwunden. In den Nachbarstädten, die wohl immer von Zwickau beliefert wurden, wie Kirchberg, Werdau, Wildenfels, Lichtenstein, ist nicht ein einziges Bildwerk aus vor-reformatorischer Zeit mehr vorhanden. Besser ist das Verhältnis auf dem



Lande. Der am Althergebrachten hängende Sinn der ländlichen Bevölkerung hat in einer großen Zahl von Dorfkirchen wenigstens je ein Altarwerk – zwei oder drei waren meist vorhanden – über die Zeiten hinweg gerettet. Das aber sind gewöhnlich die kleineren und minderen Werke; und so ergibt der erhaltene Bestand ein schiefes Bild, da mit der Ausstattung der größeren Kirchen auch die größeren Qualitäten verschwunden sind.

Alle diese einschränkenden Momente: die Konkurrenz anderer Städte, das Mißverhältnis des Erhaltenen zum einst Vorhandenen, die Qualitätsunterschiede, die sich aus der ursprünglichen Bestimmung der Kunstwerke ergeben, muß man berücksichtigen, wenn man den Versuch machen will, das in Zwickau Geschaffene festzustellen. Weitere Schwierigkeiten erheben sich, wenn man die Werke mit den überlieferten Künstlern zu kombinieren sucht. Im Sprachgebrauch der Zeit war fast ausschließlich die Bezeichnung „Maler“ üblich. In Zwickau aber scheint es die Schnitzerei gewesen zu sein, die den Vorrang hatte, denn die Zahl der erhaltenen Malwerke ist gering, und sie stehen nicht sehr hoch – vielleicht war das einer der Gründe, die den Zwickauer Rat veranlaßten, den Hochaltar der Marienkirche, dessen Hauptwert ja in den Gemälden lag, bei Wohlgemut zu bestellen. Trotzdem ist es fast unmöglich, die erhaltenen Bildwerke so zu ordnen, daß sie ein klares Bild der vorhandenen Kräfte geben, auch würde eine eingehendere Untersuchung, wie sie dazu nötig wäre, über den Rahmen dieses Buches hinausgehen.

Beschränken wir unseren kurzen Überblick auf die Zeit von Breuers Geburt an, also auf die letzten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, so steht schon das älteste der in diesen Zeitraum gehörenden Kunstwerke im Städtischen Museum, die wohl sämtlich aus der Marienkirche dorthin gelangt sind, eine überlebensgroße Muttergottes<sup>17</sup> von stark geschwungener Haltung und ausgesprochen spätgotischer Knitterung des Gewandes, auf überraschend hohem Niveau. Ihr ebenbürtig ist ein im Vollendungsjahr des Wohlgemutaltars 1479 geschaffener großer Kruzifixus<sup>18</sup>, heute durch Übermalung und Fehlen der natürlichen Haare stark beeinträchtigt, von trefflicher Anatomie und hoheitsvoller Haltung, doch in der Bildung der röhrenförmigen Falten des Schurzes noch etwas altertümlich. Ein heiliger Diakon in der Marienkirche und eine trauernde Maria im Museum<sup>19</sup> können als vermutliche Teile der ursprünglichen Bekrönung des Wohlgemutaltars außer Betracht bleiben; sie lassen jedenfalls kein wesentliches Zurückstehen der bodenständigen Werke erkennen. Provinzieller dagegen sind zwei überlebensgroße Figuren von Petrus und Paulus sowie eine kleine Anna-Selbdritt-Gruppe<sup>20</sup> von blockhafter Bildung, die mit dem angeblich 1480 geschaffenen hl. Grab der Chemnitzer Jakobikirche zusammenzuhängen scheint. In der weiteren Umgebung der Stadt sind als wohl



sichere Zwickauer Arbeiten nur einige Figuren in Lichtentanne, darunter eine recht gute hl. Katharina, und der Altar von Schönfels zu nennen, doch schon das Schema zeigt, dem auch Breuers frühe Altäre folgen sollten – Schnitzfiguren im Schrein, Gemälde auf den Flügeln – und der durch seinen Zusammenhang mit der nach einem Schongauer-Stich gearbeiteten Figur



5. Zwickauer Meister  
um 1490: Hl. Barbara.  
Thurm, Kirche

Maria und Johannes unterm Kreuz, ein Apostel und ein Diakon<sup>22</sup>, zu denen ein Gekreuzigter gehört, der in der Kirche des Herkunftsortes *Ebersbrunn* verblieben ist. Die Stand- und Herkunftsorte, teils dicht bei Zwickau, teils in größerer Entfernung, aber sämtlich konzentrisch zu der Stadt gelegen, machen die Entstehung daselbst wahrscheinlich. Der Stil dieses Meisters ist nicht leicht zu charakterisieren: es fehlen ihm eigentlich alle die handschriftlichen Besonderheiten, die sonst einen Schnitzer uns erkennbar machen – es sei denn, daß man gerade in diesem Fehlen ein Charakteristikum sehen will. Er benutzt wie andere die diagonale Raffung des Mantels vor dem Körper, um daraus die Möglichkeit zahlreicher kunstvoller Einzelzüge zu gewinnen; auch den brüchigen Umschlag

Johannes des Täufers in der Brauthalle der Marienkirche als Zwickauer Arbeit gesichert erscheint. Aber schon bei den Altarwerken der weiter abgelegenen Orte Waldkirchen (Kreis Auerbach), Erlbach (Kreis Chemnitz)<sup>21</sup> und Obercinitz (Museum Zwickau) ist die Zwickauer Herkunft durchaus fraglich, so daß wir sie hier beiseite lassen müssen. Fast in allen diesen Werken aber, so sehr sie untereinander verschieden sind, klingt mehr als in anderen sächsischen Orten das süddeutsche, speziell fränkische Element durch, um in den besseren Werken den mitteldeutschen Provinzialismus zu überhöhen: auch dies ein Zug, der dann in Breuers Werken wiederkehrt.

Erst in der Zeit gegen die Jahrhundertwende schließt sich eine Anzahl von örtlich stark zerstreuten Bildwerken zu einer Gruppe zusammen, in der zum ersten Male eine Individualität spürbar wird. Es sind die stark beschädigten Figuren eines Altarwerkes in *Thurm* – ein hl. Bischof, Barbara (Abb. 5), Sebastian, dann eine kleine Anna Selbdritt in *Auerbach* bei Stollberg, eine Reliefgruppe der Verspottung Christi in *Straßberg* bei Plauen, endlich vier Figuren eines Flügelaltars im Zwickauer Museum:



der Falten kennt er nicht; mit einer zügig geschwungenen, scharfgratigen Kante schließt er die ganz locker hängenden Gewänder ab. Die Binnenzeichnung bleibt zurückhaltend, indessen sorgen tiefe Unterschneidungen dafür, daß die Gestalten der kräftigen Wirkung nicht entbehren. Der Meister arbeitet mehr in das Holz hinein, als daß er plastisch wölbt. Der leidend zurückgeneigte Kopf des Christus auf dem Straßberger Relief ist bezeichnend dafür — er wird in dem Kopf des Ebersbrunner Apostels auch ohne diese besondere Motivierung wiederholt. Die Frauenköpfe — der der Barbara in Thurm, der Anna in Auerbach — haben etwas Mürrisches, das deutlich von der etwas gleichmäßigen Lieblichkeit absticht, die im Ausgang des 15. Jahrhunderts sonst üblich war. Keines der Werke bietet einen äußeren Anhalt zu zeitlicher Festlegung. Die Schergen des Verspottungsreliefs in ihren knapp anliegenden Kleidern, ihren gewundenen und sich überkreuzenden Stellungen erinnern etwa an Gestalten auf Passionsreliefs des Erasmus Grasser und seines Kreises, auch für die Trauernenden der Ebersbrunner Kreuzigung könnte ein Werk des Münchner Meisters, die Gruppe aus Pipping im Bayrischen Nationalmuseum<sup>23</sup>, zum Vergleich herangezogen werden. Man wird die älteren Werke in die neunziger Jahre setzen dürfen, während der Altar von Ebersbrunn mit seiner Verfestigung der Formen wohl erst nach 1500 entstanden ist.

Der nicht häufige, in Sachsen sonst jedenfalls ungebräuchliche Typus des Kreuzigungsaltars, den dieser Unbekannte in Ebersbrunn anwandte und den wir später auch bei Breuers Chemnitzer Altar (Abb. 54) finden werden, kehrt im Rahmen der Zwickauer Kunst noch einmal wieder in den aus *Reinsdorf* stammenden Resten im Stadtmuseum. Diese glaubte der Verfasser ebenso wie eine lebensgroße Muttergottes aus *Zschopau* im Dresdner Kunstgewerbemuseum mit dem „Heiligen Grabe“ in der Marienkirche in Verbindung bringen zu dürfen, welches Michael Heuffner von Eger im Jahre 1507 geschaffen hat<sup>24</sup>. Werk und Persönlichkeit sind also hier endlich einmal beglaubigt, doch ergeben sich andere Schwierigkeiten. Heuffner wird zwar nochmals 1511 in Zwickau erwähnt, wo er das Heilige Grab, wohl für eine Reparatur, abnahm, und er ist vielleicht auch der „Maler von Eger“, der schon 1486 „ein neue Grab solt machen“ — der Plan des Werkes mag, wie nicht selten bei mittelalterlichen Kunstwerken, lange Zeit bis zur Verwirklichung gebraucht haben —, aber es ist fraglich, ob der Meister in der Stadt ansässig war, er war jedenfalls weder Bürger noch Hausbesitzer. Daher ist es auch zweifelhaft, ob seine Kunstart, die nicht nur in dem in seinem Aufbau an das Sebaldusgrab erinnernden Heiligen Grab wieder auf Nürnberg weist, auf die Zwickauer Schnitzer von größerem Einfluß gewesen ist.

Festeren Boden gewinnen wir erst mit der Persönlichkeit des Leonhard Herr-



gott (eigentlich Beyer), dem etwas jüngeren Zeitgenossen und stärksten Wettbewerber Breuers<sup>25</sup>. Zunächst anscheinend in Annaberg ansässig<sup>26</sup>, ist er von 1505 bis 1554 in Zwickau tätig gewesen. Auch er wird meist „Maler“ genannt, wie es dem Zeitbrauch entsprach, der unter dieser Bezeichnung alle Altarwerke herstellenden Künstler zusammenfaßte, einmal indessen ausdrücklich „Bildschnitzer“. Daß dies seiner eigentlichen Arbeit entsprach, lassen die zahlreichen in den Rats- und Kirchenrechnungen überlieferten Nachrichten über seine Werke erkennen, unter denen ein Altarwerk für die Rathauskapelle, vergoldete Kerzen (d. h. Kerzenträger, hölzerne Prozessionsstangen in mehr oder weniger reicher Schnitzerei), ein „Heiliger Geist“ – wohl eine geschnitzte Taube – sowie Ausbesserungsarbeiten an Figuren genannt werden. Daneben kommen auch reine Malerarbeiten vor, wie die Vergoldung eines Altargesprenges, eine Tafel des Jüngsten Gerichts in der Ratsstube und die Ausmalung des Beinhauses in der Marienkirche. Aber gerade bei der letztgenannten Arbeit erhält einer seiner Gesellen ein besonderes Trinkgeld, ein Hinweis darauf, daß Herrgott für die ihm nicht geläufige, aber von seiner Werkstatt geforderte Malerarbeit Mitarbeiter beschäftigt hat. Darauf deutet auch der Befund an seinen erhaltenen Altären, denn nur in deren plastischen Teilen ergibt sich ein Lebenswerk, welches mit den für Herrgott überlieferten Daten in Einklang gebracht werden kann, während die Flügelgemälde einen dauernden Wechsel der Hände zeigen.

In Leonhard Herrgott ist der Schöpfer einer stattlichen Gruppe von Altären zu sehen, für die jetzt Zwickau statt der ursprünglich vermuteten Städte Chemnitz oder Altenburg als Ursprungsort erscheint. Ihre Entstehungszeit deckt sich genau mit dem Zwickauer Wirken Leonhard Herrgotts. Am Anfang steht der 1507 und 1508 datierte Altar von *Langenhessen* bei Werdau<sup>27</sup>, in welchem die später sehr stark ausgesprochenen persönlichen Züge der Kunst Herrgotts nur erst zaghaft anklingen, sonst aber noch Geist und Formen des ausgehenden 15. Jahrhunderts vorherrschen. Es folgen die Altäre und Altarreste in *Oberlungwitz* (thronende Maria mit zwei weiblichen Heiligen), *Irfersgrün* bei Zwickau, *Kayna* bei Zeitz, *Oberwinkel* bei Waldenburg, *Fraureuth* (Museum Greiz), *Niederaltersdorf* bei Werdau (1945 verbrannt), *Börtewitz* bei Oschatz, ein zweiter Altar von 1517 in *Oberlungwitz* (Abb. 6, 7), *St. Egidien* (1945 verbrannt), *Crossen* bei Zwickau<sup>28</sup>. Dazu an Einzelbildwerken ein kleines Vesperbild in *Altzella*, ein hl. Sebastian in *Kaaden* in Böhmen<sup>29</sup>, ein hl. Oswald in *Eibenstock*, zwei Muttergottesfiguren in *Schulpforta*, ein „Bornkinnel“ im *Museum zu Plauen* und eine *Muttergottesfigur* in der Brauthalle der *Zwickauer Marienkirche*. Alle diese Werke – außer Langenhessen – gehören dem zweiten und dem Anfang des dritten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts an.



Leonhard Herrgott erscheint als ein typischer Vertreter tüchtiger, aber durchschnittlicher Kunstübung seiner Zeit. Fleißig und fruchtbar, schuf er Werke, wie sie verlangt wurden, in Art und Typik des Gewohnten, solid und wirkungsvoll und nicht ohne persönliche Eigenart. Seine Menschen sind von robustem Schlag, die Männer knorrige Gestalten, scharf charakterisiert, aber ohne feinere Beseelung, die Frauen trumpfen auf mit pompöser Aufmachung in modischer Tracht, Puff- und Schlitzärmeln, Schmuckketten und Ringen, als ob sie damit den etwas gewöhnlichen, leeren Ausdruck ihrer Gesichter übertönen wollten. Ein Streben nach derber Plastik wird überall deutlich, in den kräftig herausgearbeiteten, scharf gewinkelten Faltenzügen, in den Köpfen mit stark hervortretenden Backenknochen und dem wie aufgeklebt erscheinenden Kinn. Unbedenklich übernimmt der Schnitzer fremdes Gut: seit dem zweiten Jahrzehnt ist vor allem Hans Witten das Vorbild, mit dem Herrgott von seiner Annaberger Zeit her in Berührung gestanden haben mag. Rasch und unbeschwert paßt er sich der Entwicklung an, von den noch ganz gotischen Gestalten in Langenhessen über die Werke des zweiten Jahrzehnts mit ihrer harten, festen Oberfläche und ihrer kräftigen Körperlichkeit bis zu den Spätwerken in St. Egidien und Crossen und der Zwickauer Marienfigur, die in ihrer starken Längung und ihren übersteigerten Bewegungen die manieristische Endphase der Spätgotik vertreten. Der Mangel seiner Werke an tieferem Gehalt hat nicht gehindert, daß Herrgott Breuers erfolgreichster Nebenbuhler wurde: an Zahl der Werke kam er ihm am nächsten, und die Aufträge der Stadtverwaltung und der Kirchen in Zwickau sind fast ausnahmslos ihm zugefallen<sup>27</sup>.

In lockerem Zusammenhang mit Leonhard Herrgott stehen noch einige weitere Arbeiten, ohne daß es möglich wäre, sie seinen Werken direkt anzuschließen oder sie untereinander zu einem Lebenswerke zu verknüpfen: die Reste eines zweiten Altars aus *St. Egidien*<sup>30</sup>, ein Sippenaltar in *Langenbernsdorf*, Altarteile in *Limbach* bei Netzschkau und in *Hirschfeld* bei Kirchberg (1518). Einiges davon mag den Brüdern Herrgotts, Barthel und Matthes, zugehören.

Auch *Dionysius (Nisius) Maler*, von 1513 bis 1520 erwähnt<sup>31</sup>, scheint in enger Beziehung zu Leonhard Herrgott gestanden zu haben, denn er soll zunächst in dessen Werkstatt gearbeitet haben und wohnte 1520 bei ihm; auch seine Anfänge müssen, da er 1513 wegen Beleidigung seiner Tochter klagbar wurde, in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückgehen. Der Vertrag, den er 1515 mit der Gemeinde *Königswalde* über Lieferung eines Altars für 40 Gulden abschließt, zeigt ihn als Inhaber einer Werkstatt, in der auch Schnitzwerke entstanden. Dieser Vertrag ist wohl auf den Flügelaltar zu beziehen, der noch heute in der Kirche zu Königswalde steht und der seinem Stil nach wohl um



1515 entstanden sein mag, ein Werk von ungewöhnlich geringer Qualität, mit Ausnahme eines hl. Christophorus im Aufsatz weniger als das, was man sonst als Gesellenarbeit zu bezeichnen pflegt. Sieht man von der Möglichkeit ab, daß die Flügelbilder, von denen nur eine geringe Spur erhalten ist, die eigentliche Meisterarbeit waren, so bleibt nur die Annahme, daß hier eine kaum geschulte, untergeordnete Kraft am Werke war. Doch läßt sich von ihm aus der Anschluß an eine Gruppe von etwas besseren Arbeiten gewinnen, die sich um den Altar zu *Schlunzig* gruppieren; eine Muttergottes aus *Wernsdorf*, Mittelfigur eines verlorenen Altars, im Freiburger Museum, eine hl. Dorothea im *Zwickauer Museum*, die aus einem Bürgerhaus der Stadt stammt, und der Auferstandene am Aufgang zur Nordempore der *Marienkirche zu Zwickau*, eine recht temperamentlose Nachbildung von Breuers Auferstandenen in St. Katharinen. Die Dorothea und der Auferstandene gestatten die Lokalisierung der Gruppe nach Zwickau; die Verteilung der Werke auf das zweite Jahrzehnt – mit dem Schlunziger Altar als spätestem Werk – ergibt eine zeitliche Parallele zum Schaffen des Dionysius; da außerdem Beziehungen zu Leonhard Herrgott unverkennbar sind, so mag die Identifizierung des Meisters mit Dionysius Maler versuchsweise vorgenommen werden, mit dem so ein weiterer, freilich wenig charaktervoller Berufsgenosse Peter Breuers ermittelt wäre. Als isoliertes Werk ist der wohl nach 1520 entstandene Flügelaltar von *Plohn* (Abb. 8) anzuführen<sup>32</sup>. Er ist besonders bemerkenswert deswegen, weil er als einziger Zwickauer Altar – sieht man von schüchternen Anfängen im Hirschfelder Altarwerk ab – eine schon von der Renaissance beeinflusste Ausstattung zeigt: Schrein wie Flügel sind nach oben durch Rundbogen abgeschlossen, deren Kehlen, ebenso wie diejenigen der Kastenumrahmung und die Sockelbretter, in den Kreidegrund geschnittene, vergoldete Blattornamente zeigen. Noch mehr „Renaissance“ spricht aus der freien, vornehmen Haltung der Figuren, aus der Art, wie die Gewänder als Träger einer festlichen, gut mit den Schmuckformen des Rahmens zusammengehenden Repräsentation erscheinen, aus der Klarheit der scharf akzentuierten Faltenbildung, Vorzüge, denen freilich ein entschiedener Mangel an einer tieferen Beseelung gegenübersteht. Der nur in diesem einen Werk vertretene Meister hat verschiedene Stilelemente verarbeitet; die Gesichtstypen erinnern an Freiburger Werke oder an den wohl aus Freiberg kommenden, in Pirna tätigen Meister des Altars von Dohna (Gregor Hörzel?)<sup>33</sup>, die Gewandmotive verraten das Studium Hans Wittens, der Christusknabe aber geht auf die Kinder der Muttergottesfiguren aus Peter Breuers Frühzeit zurück. Letzterer Zug, in Verbindung mit dem Standort des Werkes, rechtfertigt es, seine Entstehung in Zwickau anzunehmen, ohne daß freilich einer der überlieferten Meisternamen damit verbunden werden könnte.





6. Leonhard Herrgott: Hl. Barbara.  
Oberlungwitz, Kirche



7. Leonhard Herrgott: Hl. Christophorus,  
Oberlungwitz, Kirche



Das Bild der in Zwickau wirkenden künstlerischen Kräfte, der Vorgänger und Zeitgenossen, Mitstrebenden und Gegenspieler Peter Breuers bedarf aber auch eines Blickes auf die *Malerei*. Dies ist um so notwendiger, als Schnitzkunst und Malkunst in engster Verbindung standen, als Bildschnitzer wie Maler am gleichen Werk zusammenarbeiteten, zuweilen sogar wohl personengleich waren. Doch hier ist noch viel unsicherer Boden als bei den Schnitzwerken. Fast jedes Werk ist vereinzelt und läßt sich nicht in einen größeren Zusammenhang einordnen. Aus dem 15. Jahrhundert ist so gut wie nichts erhalten. Die Malereien auf den vielen Altären Leonhard Herrgotts und des vermutlichen Dionysius Maler zeigen ebenso wie bei den meisten Altären aus Breuers Anfangszeit lauter verschiedene Hände. Teils sind vielleicht wandernde Gesellen die Urheber gewesen, teils saßen wohl auch die Maler an anderen Orten, wie es z. B. bei dem *Börtewitzer* Altar Herrgotts wahrscheinlich ist, dessen Schreinhintergrund ein in Leipzig gebräuchliches Muster aufweist und dessen sehr gute Flügel- und Staffelmale wohl auch dort entstanden sind. Meist aber verlockt der geringe Wert der Malereien nicht dazu, der Spur ihrer Urheber nachzugehen. Eine Ausnahme macht nur noch Leonhard Herrgotts Altar von *Langenhessen* (1507/1508), dessen acht Flügelbilder aus der Legende Johannes des Täufers von einem Maler sind, der selbständig erfindet und eine persönliche Handschrift erkennen läßt. Aber auch hier war wohl nur ein Passant am Werke, ein vorübergehend beschäftigter Malergeselle, den die so ausgesprochen dem Plastischen zugeneigte Atmosphäre der Zwickauer Kunst nicht zum Bleiben veranlaßte.

Auch den einzigen Maler, dessen Persönlichkeit in Leben und Werken klar hervortritt, hat die Stadt nicht lange festhalten können: den Maler *Hans Hesse*, der durch seine wiederholte Zusammenarbeit mit Peter Breuer für unsere Aufgabe von besonderer Bedeutung ist. Nur dreimal wird er in Zwickau urkundlich genannt: 1502, als er jene sechs von Breuer geschnitzten Figuren bemalte, 1505, als ihm Feingold für zwei im Auftrag der Marienkirche anzufertigende Fahnen geliefert wurde, und 1506, als ihm für diese Fahnen 37 Gulden bezahlt wurden<sup>34</sup>. Die HH bezeichneten Glasgemälde in Neumark, in nächster Nähe der Stadt also, machen es wahrscheinlich, daß er schon 1498 in der Stadt weilte. Doch wohl schon bald nach 1500 hatte der Meister seinen Wohnsitz nach Annaberg verlegt<sup>35</sup>, um nur gelegentlich noch in Arbeitsbeziehungen zu Zwickau zu treten. 1506 verkaufte er in Annaberg sein Haus — nicht freiwillig: er hatte den Goldschmied Meister Hans „frentlich vom Leben zum Tode bracht“; die für diese Untat zu erlegende Sühne, vielleicht auch eine zeitweilige Stadtverweisung, zwangen ihn wohl zu dem Verkauf. Trotzdem wird er bis 1521 weiter in Annaberg genannt. Die Stadt- und



Kirchenrechnung von 1519/20 verzeichnet, daß er das Gewölbe in der Sakristei der Annenkirche bemalt hat.

Diese wenigen Nachrichten und die Art der überlieferten Arbeiten — Faßmalerei, Fahnenherstellung, Anstreicharbeiten — lassen Hans Hesse nicht ohne weiteres als Malerpersönlichkeit von Rang erkennen. Aber die zeitliche Kongruenz einer großen Anzahl von Malwerken, weiter deren Beziehungen erst



8. Zwickauer (?) Meister um 1520. Flügelaltar. Plohn, Kirche

nach Zwickau, dann nach Annaberg, endlich die auf mehreren Tafeln vorkommenden Signaturen III schließen ein ansehnliches, stilistisch ermitteltes Lebenswerk mit den überlieferten Lebensdaten zusammen<sup>36</sup>. Sein Umfang gestattet nicht, es an dieser Stelle anders als in kurzer Aufzählung zu würdigen. Am Beginn steht ein ganz gemalter Flügelaltar von 1497 in *Dittmannsdorf* bei Chemnitz<sup>37</sup>. Es folgen die beiden Scheiben mit Stifterbildnissen zu Neumark<sup>38</sup>. Ihre Signatur kehrt auf den Flügeln des Altars der *Zwickauer Nikolaikirche* (Abb. 9) wieder, dessen Schreinfiguren Breuer geschnitzt hat und der, vermutlich genau um die Jahrhundertwende, wohl bei Hesse bestellt worden ist. Wahrscheinlich auch im Jahre 1500 ist das doppelseitige Epitaph des Stephan Gilden, des Stifters des Nikolai-Altars, entstanden; die Haupttafel mit der Darstellung der Muttergottes und der von Engeln in die Lüfte entführten Magdalena befindet sich in Dresden<sup>39</sup>, eine im Jahre 1575 völlig übermalte Tafel gleicher Größe, die mit der anderen wohl eine Art Diptychon



gebildet hat, am alten Ort, der Marienkirche zu Zwickau. Die gleiche Kirche bewahrt noch das Epitaph des Magisters Balthasar Teuffel, welches vielleicht schon vor dem 1509 erfolgten Tode des Stifters entstanden ist. Um 1505 findet sich der Maler wiederum mit Breuer zu gemeinsamer Arbeit an den Flügeln des Altars der Johanniskirche in *Chemnitz* zusammen. Von diesem Zeitpunkt an haben sich die Beziehungen Hans Hesses zu Zwickau gelöst; fortan scheint er ganz dem mächtig emporstrebenden Annaberg verbunden. In den Kirchen dieser Bergstadt und ihrer Umgebung finden sich seine weiteren Werke. Der Altar der Friedhofskapelle in *Buchholz* mit dem hl. Wolfgang als Bergbauheiligen auf der Mitteltafel ist sicher kaum später als 1510 entstanden. 1515 datiert sind die Flügelbilder des stattlichen Hochaltars der Stiftskirche zu *Ebersdorf* bei Chemnitz, wohl gleichzeitig die drei (von ursprünglich vier) Flügelgemälde des Altars von *Erdmannsdorf* (Chemnitz, Schloßberg-Museum), mit Einzelheiligen auf schwarzem Hintergrund. Nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts sind die zwei flügelartigen Tafeln mit der Muttergottes und der hl. Katharina in der Annenkirche zu *Annaberg* anzusetzen, letztere mit dem Zeichen HH<sup>40</sup>. Über längere Zeit hinaus und sicher bis gegen 1520 muß den Maler der große Hochaltar des 1512 vollendeten Annaberger Franziskanerklosters mit seinen drei Flügelpaaren beschäftigt haben, den heute die Stadtkirche zu *Buchholz* bewahrt<sup>40</sup>. Die Stilstufe dieses Werkes entspricht etwa der eines Staffebildes mit dem Schweißbuch der Veronika von 1520, welches mit dem Breueraltar der Kirche zu *Cranzahl* vereinigt ist, aber nicht zu ihm gehört. Von Hesses Hand sind auch die bekannten, bisher aber nur kulturgeschichtlich bewerteten vier Bilder auf der Rückseite des 1521 aufgestellten Altars der Bergleute in der Annenkirche zu *Annaberg*, die eine ausführliche, lebendige Schilderung des damaligen Bergbaubetriebes, des Suchens, Grabens, Förderns, Waschens, Schmelzens und der Vermünzung des Silbers bieten<sup>40</sup>. Das späteste Bild des Meisters ist eine große Tafel mit dem Abschied der Apostel, die sich 1928 in *Prager Privatbesitz* befunden hat<sup>41</sup>.

Hans Hesse ist nicht nur im Hinblick auf den sehr stattlichen Umfang seines erhaltenen Werkes, welches über fünfzig Einzelbilder umfaßt, und nicht nur wegen seiner Eigenschaft als selbständiger Unternehmer, der ganze Altarwerke großen Ausmaßes und alles, was sonst von einem Maler begehrt wurde, ausgeführt hat, sondern auch wegen seiner künstlerischen Leistung die bedeutendste Erscheinung unter den Malern des Erzgebirges. Sein Stil deutet auf Nürnberg, auf die Wohlgemut-Werkstatt, deren kleinliche Zeichnung, deren schwärzliche Schattengebung er nie ganz überwunden hat. Dazu tritt bei ihm eine starke Abhängigkeit von Vorlagen der Graphik. Stiche Schon-gauers sind nachgebildet in Dittmannsdorf, am Zwickauer Nikolai-Altar



(Abb. 9) und im Gülden-Epitaph. Die Passionsbilder des Ebersdorfer Altars setzen sämmtlich die Holzschnitt-Passion Cranachs in Gemälde um. Auch Dürer wurde verwertet, in der Himmelfahrt Marias des großen Buchholzer Altars.



9. Hans Hesse: Flügel des Hochaltars der Zwickauer Nikolaikirche.  
Leipzig, Kunstgewerbemuseum

So sehr diese Ausmnzung von Kupferstichen anderer Meister zeitblich war, so zeigt ihre Häufigkeit bei Hans Hesse doch einen gewissen Mangel an entwerfendem Können, der sich mit der Abneigung gegen dramatische Bewegtheit und leidenschaftliche Beseelung paart. Seine Stärke lag mehr in liebevoller Versenkung in das Einzelne, in der Darstellung zarter Frauenkpfe und molliger Kinderkrper, in der Treue, mit der er das übernommene Erbe handwerklicher Erfahrung in der Arbeit mit dem Pinsel wahrte, vor allem



aber in der feinen Beobachtung und Wiedergabe landschaftlicher Einzelheiten. Köstlich steht auf dem Dittmannsdorfer Annenbild ein kahles Bäumchen gegen den hellen Himmel; auf dem Maria- und Magdalenenbild des Guldene-  
Epitaph werden die schimmernden Stämme der Buchen von der Abendsonne beschienen; auf dem Buchholzer Wolfgangsbild sieht man im Vordergrund ein „Rasenstück“ aus einer Erdbeerpflanze und einer Blumenstaude, von dem ein Vogel ein Insekt aufpickt, während im Hintergrund sich der Blick auf eine waldige erzgebirgische Bergbaulandschaft eröffnet. Dieses letzte Motiv ist dann zu panoramaartiger Weite auf den Bildern des Annaberger Bergaltars ausgestaltet. In dieser feinen Naturbeobachtung erhebt sich Hans Hesse weit über die Mehrzahl seiner Berufsgenossen, die die Flügel der Altäre mit den herkömmlichen Darstellungen der Heiligenlegenden und der biblischen Gestalten bedeckten. Für Peter Breuer, mit dem er etwa ein halbes Jahrzehnt in Verbindung stand, war Hesse um so mehr von Bedeutung, als auch die Maler-  
gesellen, die der Schnitzer in seinen späteren Jahren beschäftigt hat, aus seiner Werkstatt hervorgegangen zu sein scheinen.

Es versteht sich, daß in einer Stadt, die so zahlreiche Schnitzer und Maler be-  
saß, auch die übrigen, mehr dem praktischen Bedarf dienenden Kunsthand-  
werker vertreten waren. Eine Reihe von *Goldschmiede*-Namen ist überliefert und mit erhaltenen Werken in Verbindung zu bringen<sup>42</sup>. Beachtlich war die *Kunsttöpferei*. Funde, die im Jahre 1938 im Gebiet der Innenstadt gemacht wurden, lassen annehmen, daß hier eine Werkstatt zur Herstellung nicht nur von Geschirr, sondern auch von Weihgaben und kleinen Andachtsbildchen aus Ton — eine „Heiligenbäckerei“ — bestanden hat, die die Vorbilder der hohen Kunst in kleines Format und in billiges Material umsetzte, aber auch in der Herstellung glasierter Ofenkacheln mit figürlichem Schmuck, wie sie in der Umgebung hier und da gefunden werden, Beachtliches leistete<sup>43</sup>. Die eigent-  
liche Blütezeit dieses Kunsthandwerkes setzte allerdings erst seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ein, mit dem Meister *Caspar Grimm*, der viel-  
leicht der Verfertiger der feinen Tonmedaillons mit Bildnissen des Landes-  
fürsten und der Reformatoren war, die an der Kanzel der Marienkirche und als  
Einsätze an Fassaden und Portalen von Bürgerhäusern vorkommen, und mit dem trefflichen *Hans Elsässer*, dem Meister kunstvoller Öfen<sup>44</sup>. Ähnlich wie die Töpferei erreichte das *Buchbinderhandwerk* seinen höchsten Stand erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, in dem Meister *Christoph Behem*, aus dessen Werkstatt einer der bedeutendsten Buchbinder der Zeit, *Jakob Krause*, ein Zwickauer Bürgerssohn, hervorgegangen ist<sup>45</sup>: auch hier aber sind die Wurzeln dieser Blüte schon in der Zeit um 1500 erkennbar.

So zeugt auch dieses vielfältig blühende Kunsthandwerk davon, ein wie reges



und fruchtbares künstlerisches Zentrum die Stadt Zwickau im endenden 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen ist. Wenn auch bei der gesellschaftlichen Struktur der Zeit und angesichts der Schranken, welche die Zunftbestimmungen zwischen den einzelnen Handwerkern errichtet hatte, kaum von einem „Kunstleben“ im Sinne späterer Jahrhunderte, einem Austausch zwischen den einzelnen Meistern der verschiedenen Kunstzweige gesprochen werden kann, so ist doch sicher, daß die Stadt Erlebnisse und Anregungen der verschiedensten Art dem bot, der mit offenen Augen und wachem Sinn in ihr lebte, daß der hohe Stand dessen, was Zwickau besaß und was es laufend für andere Orte hervorbrachte, einen verpflichtenden Maßstab darstellte. Es war kein dürrer Boden, aus dem Peter Breuers Kunst erwachsen ist.



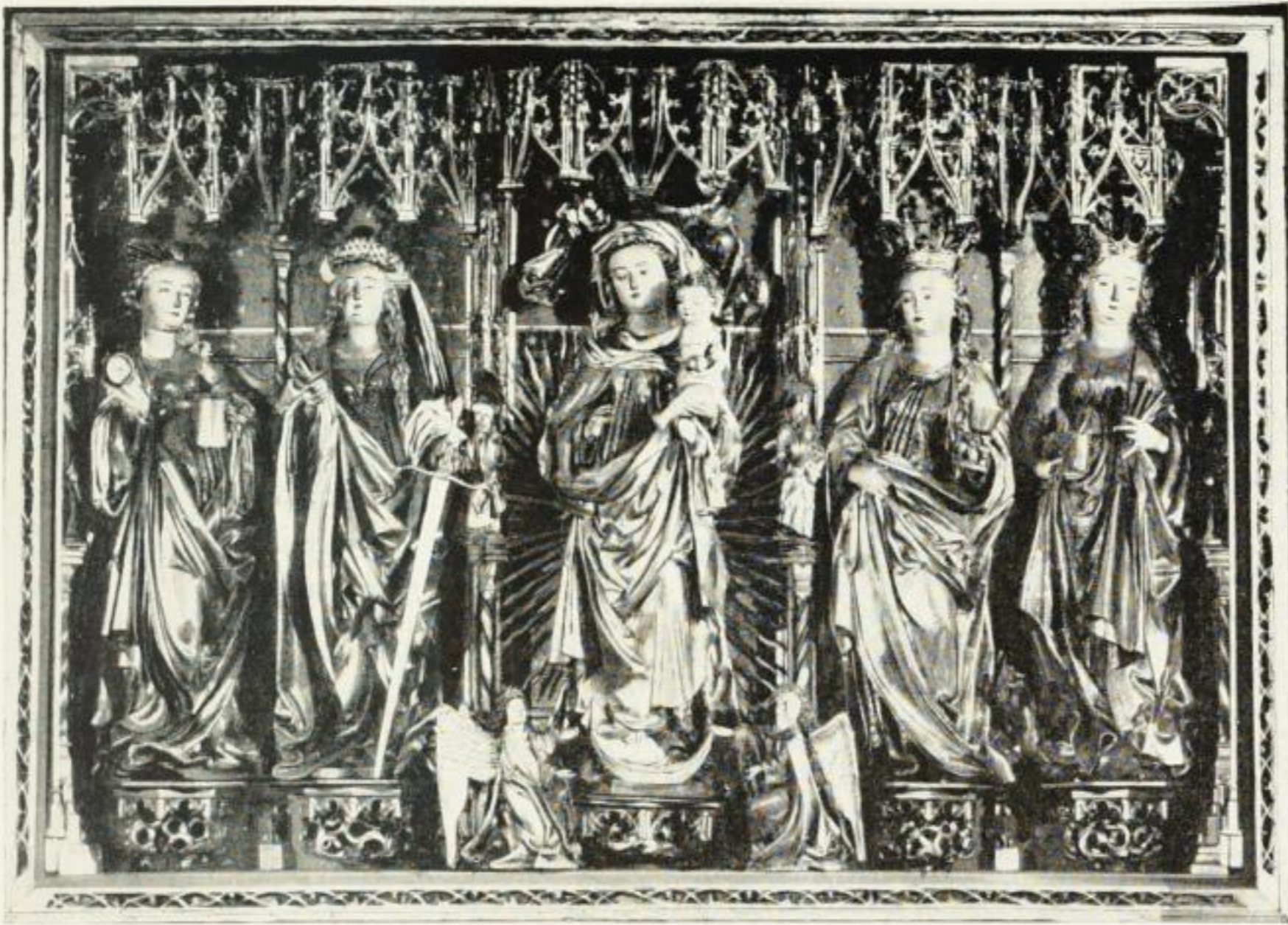
---

## BREUERS KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Deutlich wie bei kaum einem anderen Meister der Zeit liegen die Elemente vor unseren Augen, aus denen Breuers Kunstweise erwachsen ist. Riemenschneiders Anteil, in vielen Einzelzügen sichtbar und durch eine urkundliche Nachricht bestätigt, steht von jeher fest. Doch man vereinfacht zu sehr, wenn man den Meister kurzweg unter die zahlreichen Riemenschneiderschüler einreihet, die, namentlich in Unterfranken, aber auch in anderen deutschen Landschaften die einprägsamen Formen des Würzburger Meisters mehr oder weniger selbständig abgewandelt haben. In gleichem Maße muß man in Rechnung stellen, was von der Kunst der Heimat auf Breuer übergegangen ist, sowohl in der Lehrzeit wie später, als er fertiger Meister war. Auf der Wanderschaft aber hat ihm außer Riemenschneider noch Gregor Erhart von Ulm entscheidende Eindrücke vermittelt. Endlich ist der Einfluß der zeitgenössischen Graphik auf Breuer zu berücksichtigen.

Freilich, der Anteil der Zwickauer Werkstätten, in deren einer Breuer seine Lehrzeit verbracht haben mag, wird infolge der Dürftigkeit des Erhaltenen kaum erkennbar, um so weniger, als er von den so viel stärkeren Eindrücken der Wanderschaft überdeckt wurde. Unterschätzt werden darf er nicht: sicher hätte ein so hervorragender Meister wie Riemenschneider keinen Gesellen angenommen, der nur ein geringes Maß handwerklichen Könnens vorweisen konnte. Doch ist es müßig, zu versuchen, Breuers Anfänge mit einem der vereinzelt Werke des endenden 15. Jahrhunderts in Zwickau in Verbindung zu bringen, zumal ja kaum eines mit Sicherheit in die Jahre von etwa 1485 bis 1492 zu datieren ist, in denen Breuer Lehrling war. Gewiß hat auch Wohlgemuts Altar von 1479 als ein Musterbeispiel süddeutscher Kunst den werdenden Künstler beschäftigt (Abb. 10). Wir dürfen aber vermuten, daß Breuer ihn schon als Erzeugnis einer älteren Generation betrachtete, das nicht mehr seinen Stilidealen entsprach. Die allzu gleichmäßige, leere Schönheit der neun heiligen Frauen dieses Altars steht zu dem, was Breuer an Individualisierung seinen Gestalten gab, ebenso im Widerspruch wie die stereotype Wie-





10. Zwickau, Marienkirche: Mittelschrein des Wohlgemut-Altars

derholung eines Gewandschemas<sup>46</sup> bei den meisten dieser Figuren zu seinen späteren so abwechslungsreichen und bis zur höchsten Virtuosität entwickelten Gewandkompositionen. Vielleicht hat nur die eine Gestalt der hl. Katharina mit dem markanten Motiv ihres stark unterschrittenen spitzzipfelig herabhängenden Mantels auf ihn gewirkt, aber auch das war wohl erst nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft – in der Steinsdorfer Muttergottes (Abb. 20). So mag das Werk Wohlgemuts kaum seinen Herkunftsort als Ziel der Wanderung des jungen Künstlers empfohlen haben, zumal der bedeutendste Nürnberger, Veit Stoß, damals noch nicht von Krakau zurückgekehrt war.

Wie ganz anders wirkte weiter, was Peter Breuer in Würzburg kennenlernte: Der ungemein starken, so vielfältig zu beobachtenden Suggestivkraft der Werke Riemenschneiders hat auch er sich willig hingegeben. Die sanfte Schwermut der Gestalten des Würzburger Meisters, die noch nach vier Jahrhunderten von solcher Wirkung ist – wie hätte sich ihr dieser junge, aufnahmefähige Zeitgenosse bei engerer Berührung, bei längerer Werkstattgemeinschaft entziehen können? So neigen denn auch bei Breuer die heiligen Männer und Frauen mit jenem schwermutsvollen Blick das Haupt, der Riemenschneiders Gestalten kennzeichnet, so finden wir auch bei ihnen die schma-



len, tief durchfurchten Gesichter der Bischofsgestalten, deren bedeutendster Vertreter das Scherenberggrabmal in Würzburg ist. Noch wichtiger aber war das, was der sächsische Schnitzer von dem so ausgeprägten, durchdachten Formengut seines Vorbildes übernommen hat. Hier erst wird sein Verhältnis zu diesem wirklich deutlich.

Fragen wir, welche Werke Riemenschneiders Breuer bei seinem Würzburger Aufenthalt, der 1492 begann und 1495, spätestens Anfang 1494, wie wir sehen werden, zu Ende war, kennenlernen konnte<sup>47</sup>. Es waren noch nicht allzu viele, denn Riemenschneider war selbst erst nach der Mitte der achtziger Jahre selbständiger Meister geworden. Die Mehrzahl der Arbeiten, die seinen Ruhm in unsere Zeiten trugen, war noch nicht geschaffen: die Grabmäler des greisen Bischofs Rudolf von Scherenberg († 1495) und des Ritters Konrad von Schaumberg († 1499), der Heilig-Blut-Altar von Rothenburg (1499–1502), der Marienaltar von Creglingen (um 1505–06), der Kreuzigungsaltar von Dettwang (um 1510), die Frankfurter Steinmadonna (um 1505), von den eigentlichen Spätwerken, wie der Beweinung in Maidbrunn (1519–22) und dem Bibragrabmal (1518–22) zu schweigen.

Manches davon mag in Vorformen vorhanden, mag als feststehender Typus schon in der Frühzeit ausgebildet gewesen sein. Wirklich gekannt haben wird Breuer aber nur die Werke aus dem Anfang der neunziger Jahre. Das waren, sieht man von dem schon früher vollendeten und aus dem Würzburger Gesichtskreis weggeführten Kreuzigungsaltar von Maihingen ab, und scheidet man ferner die Steinfiguren von Adam und Eva an der Marienkapelle in Würzburg (1490–95) aus, die ihrer andersgearteten Thematik wegen ohne Einfluß auf Breuer blieben, die folgenden: der Altar von Münnerstadt (1490–92), die Figur Johannes des Täufers in Haßfurt (um 1492), die Muttergottes im Neumünster zu Würzburg (aufgestellt 1495, nach neuerer Annahme etwas früher entstanden). Diese drei Werke sind es demnach vor allem, deren Spuren wir im Werke Breuers begegnen. Dazu wohl einige, die als erhaltene Werke Riemenschneiders später liegen, aber in früheren, nicht auf uns gekommenen Fassungen vorhanden gewesen sein mögen, ein Fall, wie er für das Thema der Beweinung Christi durch die erst in neuerer Zeit aufgefundene Hassenbacher Gruppe aus dem Anfang der neunziger Jahre erwiesen wurde<sup>48</sup>.

Vor allem der Münnerstädter Altar ist zu untersuchen. Man hat sogar einzelne seiner Figuren Breuer zugeschrieben: Wilhelm Pinder<sup>49</sup> vermutete in einer der Schreinfiguren, dem hl. Kilian (Abb. 11), die Hand des Zwickauers, Justus Bier nahm für diese Figur und für ihr Gegenstück, die hl. Elisabeth, zumindest Beziehungen zu Breuer an, während er die Gnadenstuhl-Gruppe aus dem Auszug des Altars als Arbeit seiner Hand bezeichnete. Aber die für den



Münnerstädter Altar überlieferten Zeitangaben lassen sich mit der Annahme einer so weitgehenden Mitarbeit nicht vereinbaren. Riemenschneider hatte 1490 den Vertrag über die Lieferung des Werkes abgeschlossen, welches bis Ostern 1492 fertig sein sollte. Diesen Termin hielt er allerdings nicht ganz ein, denn erst am 30. September 1492 stellte er die Schlußquittung aus. Peter Breuer wird aber erst am 19. August 1492 als Geselle in Würzburg aufgenommen. Wenn er sich auch nicht so pünktlich „angemeldet“ haben wird, wie das der Mensch von heute tun muß, so kann er doch höchstens einige Wochen vor der Vollendung des Altars angetreten sein. Andererseits quittierte Riemenschneider über die erhaltene Bezahlung sicher erst nach der Ablieferung und Aufstellung des Werkes, welches demnach schon einige Zeit vorher abgeschlossen gewesen sein dürfte. Für eine Beteiligung Breuers blieb daher eine Spanne von nur wenigen Wochen. In dieser Zeit kann er das in der Werkstatt stehende Werk wohl genau kennengelernt, aber wesentliche Teile nicht mehr geschaffen haben. Es wäre ja auch kaum denkbar, daß Riemenschneider so wichtige Teile wie die beiden Schreinfiguren einem ganz jungen, eben eintretenden und mit seiner Arbeitsweise noch nicht vertrauten Mitarbeiter überlassen hätte! Angesichts solcher Tatsachen entfällt die Notwendigkeit, ja die Möglichkeit, Breuers Hand am Münnerstädter Altar zu sehen. Trotzdem sind die Spuren unverkennbar, die dieses Werk in seinen späteren selbständigen Arbeiten hinterließ. Ohne den Kopf des hl. Kilian mit seinen eingefallenen Wangen, den tief eingegrabenen Linien um Mund und Augen und dem scharf herausgearbeiteten Nasenansatz wären die so ähnlichen des Fabian und des Nikolaus im Zwickauer Nikolai-Altar (Abb. 15) nicht möglich. Auch das Hauptmotiv des Gewandes der Zwickauer Fabiansfigur mit dem scharfen Diagonalzug des Mantels vom rechten Fuß hinauf zur linken, verhüllten Hand findet sich in Münnerstadt, an dem Täufer Johannes des



11. Tilmann Riemenschneider: Hl. Kilian.  
Münnerstadt, Pfarrkirche



Auszuges. Diese nicht eigenhändige Gestalt aber geht auf eine andere, vielleicht gleichzeitig entstandene Figur von Riemenschneider selbst zurück, den Täufer in Haßfurt (Abb. 13). Von diesem wird auch Breuer sich das Motiv abgezeichnet haben; das wird dadurch bewiesen, daß eine spätere, um 1510 entstandene Johannesfigur — im Altar von Lichtentanne — Einzelheiten der Haßfurter Gestalt wiederholt. Es bliebe noch die Gnadenstuhl-Gruppe des Auszuges, in der Justus Bier Breuers Hand sieht. Auch sie hat in dessen späterem Werk keine Parallele. Ein segnender Gottvater, Auszugsfigur des Callenberger Altars von 1512 (Abb. 90), ist der Münnerstädter Figur nur entfernt verwandt, der Typus des Sohnes aber gleicht dem von Breuers Kruzifixen ebensowenig wie die linienschöne Kontur dieser Gestalt und die glättende, gar nicht die Einzelzüge suchende Modellierung des Aktes.

Das dritte Werk Riemenschneiders aus der Zeit von Breuers Würzburger Aufenthalt ist die Neumünster-Madonna, einst als eines der schönsten Werke des Meisters gepriesen, dann nur einem Schüler zugeschrieben, neuerdings als frühe Arbeit wieder in ihre alten Rechte eingesetzt (Abb. 12). Eine Mitwirkung des Zwickauers scheidet schon dadurch aus, daß es eine Steinfigur ist. Gleichwohl hat sie auf ihn stark eingewirkt. In einem seiner frühesten Altäre, dem von Sölmnitz (Abb. 31), wiederholt Breuer das Vorbild fast Zug um Zug. Er streckt zwar das zarte Oval des Umrisses zu steileren Linien, er gibt dem Kinde eine etwas andere Haltung, aber er behält das Motiv des in ganzer Breite quer über den Leib gezogenen Mantels mit dem spitz zulaufenden Umschlag und dem Gewirr der Binnenzeichnung, ferner die auf der Mondsichel zu Füßen Marias zusammentreffenden Falten des Untergewandes und den geschwungenen Zug des Kopftuches bis unter den Fuß des Kindes vollkommen bei. Auch die Steinsdorfer Maria (Abb. 20) verrät den Einfluß der Neumünster-Figur: bei ihr ist das Gewand freier behandelt, mit durchgehenden Linien in der Art der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, dafür aber ist das Kind dem Vorbild ähnlicher als in Sölmnitz gestaltet.

Für sein Meisterwerk, die Zwickauer Beweinung (Abb. 64), hat Peter Breuer ebenfalls die ersten Anregungen von Riemenschneider empfangen. Ihre Verwandtschaft mit dessen — oder seiner Werkstatt — späteren Beweinungsreliefs in der Würzburger Universitätssammlung, in Heidingsfeld und in Maidbrunn ist offensichtlich. Seitdem die Hassenbacher Gruppe (Abb. 14) bekannt ist, steht fest, daß die Komposition bis in Riemenschneiders Frühzeit zurückgeht. Maria kniet hinter dem am Boden liegenden Toten, dessen Oberkörper aufgerichtet ist, während der linke Arm in einer sanften Kurve ausschwingt und der Kopf leicht zur Seite geneigt ist. Das ist das Schema, das Gerüst, welches Breuer übernahm — alles andere ist sein Eigentum. Es ist ein weiter Weg von





12. Tilmann Riemenschneider:  
Muttergottes.  
Würzburg, Neumünsterkirche



15. Tilmann Riemenschneider:  
Johannes d. T.  
Haßfurt, Pfarrkirche

der Hassenbacher Gruppe bis zu dem Zwickauer Werk. Er wäre noch weiter, wenn man mit Justus Bier<sup>50</sup> eine Beweinung im Germanischen Museum zu Nürnberg als frühe Arbeit Breuers dazwischenschalten wollte. Es ist ein Werk ganz anderer Art: herb und kantig in der Form, die Menschen — die Gruppe ist durch Johannes erweitert — von kräftigem Knochenbau und scharfen Gesichtszügen, in der Stellung des im Profil gegebenen Johannes zu der frontal gesehenen Maria von einem klaren, berechneten räumlichen Empfinden, wie es Breuer ganz fremd ist.

Neben den genannten vier Hauptwerken Riemenschneiders — Münnerstädter





14. Tilmann Riemenschneider: Vesperbild. Aus Hassenbach

Altar, Haßfurter Johannes, Neumünster-Madonna und Hassenbacher Beweinung —, die alle im Anfang der neunziger Jahre entstanden sind, wird Breuer noch andere gekannt haben, wie seine Annenfiguren (Abb. 41, 52) oder die Gesichtsbildung seiner Bischofsfiguren, z. B. am Nikolai-Altar (Abb. 15, 42), zeigen. Was er übernommen hat, waren Menschentypen und Kompositionsschemata, — die einen mit den Augen und dem Gefühl aufgenommen, die anderen sorgfältig ins Skizzenbuch eingezeichnet. Als Drittes kam dazu noch das technische Können: die Fertigkeit, tief in das Holz hineinzuarbeiten,





15. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Nikolaus. Vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche

dünnste Stege, feinste Übergänge stehenzulassen, die Haarlocken mit dem Bohrer zu höhlen. Aber hier finden wir schon die Grenze von dem, was Breuer *nicht* von Riemenschneider übernahm. Der Würzburger arbeitet gleicher-



weise in Holz und Stein. Breuer bleibt reiner Schnitzer — es hätte nach den zünftigen Bestimmungen der Zeit einer zweiten Lehrzeit bei einem Steinmetzen bedurft, um auch in Stein arbeiten zu dürfen, wie es ein aus Görlitz überlieferter Fall<sup>51</sup> oder der Kampf der Annaberger Steinmetzen gegen den Bildhauer Franz Maidburg bezeugt<sup>52</sup>.

Aber auch in der Behandlung der Oberfläche des Holzes ging Breuer andere Wege. Riemenschneider hatte als einer der ersten statt der farbigen Fassung eine Schnitztechnik versucht, die die Werte von Gold und Farbe durch ein aufs äußerste verfeinertes und berechnetes Herausholen malerischer Effekte aus dem ungefaßten Holz ersetzte. Breuer lernte das am Münnerstädter Altar kennen, der ursprünglich ungefaßt war, bevor ihn, zehn Jahre nach seiner Fertigstellung, Veit Stoß nachträglich dem herkömmlichen Geschmack anpaßte. Wenn man die Bedeutung ermißt, die der Farbe an allen späteren Bildwerken des Zwickauer Meisters zukam, wird man dieses Ablehnen der Farblosigkeit als einen sehr bewußten Akt auffassen müssen.

Die zweite Station der Wanderschaft ist *Ulm* gewesen. Eine verständliche Wahl! Ist der schwäbische Hauptort doch seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Sitz bedeutender Meister gewesen: Hans Multschers, dann des älteren und des jüngeren Syrlin, des Michel Erhart. Riemenschneider selbst ist wahrscheinlich durch die Schule der Ulmer gegangen, und so mag er es vielleicht gewesen sein, der Breuer den Weg dorthin wies. Darüber berichtet zwar keine urkundliche Überlieferung, aber eine Reihe von stilistischen Übereinstimmungen läßt erkennen, daß Breuer das Ulmer Hauptwerk der neunziger Jahre, den Altar von *Blaubeuren*, genau gekannt hat. Nach langer Ungeißheit ist es jetzt wohl sicher, daß sein Schöpfer *Gregor Erhart* war, der Sohn Michel Erharts, und daß das Werk vielleicht noch in der Werkstatt des Vaters entstanden ist, bevor der Sohn Ulm verließ, um nach Augsburg überzusiedeln<sup>53</sup>. Das war 1494; 1493 und 1494 sind die Jahreszahlen, die am Altar stehen. Da Breuer offenbar nur dieses eine Ulmer Werk kannte, dieses aber genau, darf man annehmen, daß er es noch in der Werkstatt seines Schöpfers studiert hat. Mit dem Weggang Gregor Erharts wird auch sein Aufenthalt in Ulm zu Ende gewesen sein.

Die Beziehungen des Zwickauer Meisters zum Blaubeurer Altar gehen vor allem zu den Gestalten Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, die im Mittelschrein zur Seite Marias stehen (Abb. 16, 17). In seinen Täuferfiguren in Gersdorf (Abb. 71), Thurm, Mülsen-St. Jakob (Abb. 86), Ursprung (Abb. 91), Röthenbach (Abb. 105) und Culitzsch ist Breuer der Gestalt Gregor Erharts nachgefolgt, sie bald mehr, bald weniger abwandelnd, die Akzente verschiebend, den Stimmungsgehalt ändernd, immer aber die wesentlichen





16., 17. Gregor Erhart: Johannes d. T. und Johannes d. Ev. Blaubeuren, Hochaltar

Motive beibehaltend. Auch in den geringeren Vertretern schimmert das großartige Gewandmotiv des Vorbildes durch: der über dem Fellkleid getragene vergoldete Mantel, welcher in breiten, spitz endenden Flächen von dem Leib herabhängt, auf der rechten Seite das nackte Spielbein freilassend, auf der linken Seite das Standbein durch eine Kaskade von röhrenförmigen, steil herabfallenden Falten betonend. Die weisende Geste der rechten Hand, die Verhüllung der linken, die das Buch mit dem Lamm trägt, durch den Mantelzipfel, die breit ausladende Fülle des Lockenhaares vervollständigen die Zahl der übereinstimmenden Züge, die merkwürdigerweise bei den späteren Wiederholungen der Figur deutlicher sind als bei den früheren. Keine von ihnen





18. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Muttergottes v. Altar d. Zwickauer Nikolaikirche

erreicht die Bedeutung des Vorbildes, weder in der formalen Durchbildung noch im geistigen Gehalt und in der leidenschaftlichen Größe der Empfindung. Das liegt nicht nur daran, daß die sächsischen Nachfolger in kleinen Dorfkirchenaltären stehen: Breuer hatte, das wird gerade an diesem Beispiel deutlich, nicht den Sinn für das Monumentale. Merkwürdig ist es, wie der Blaubeurer Johannes die Erinnerung, an die Täuferfigur Riemenschneiders in Haßfurt überdeckt, die doch den jungen Schnitzer ein oder zwei Jahre vorher zu ernster Auseinandersetzung veranlaßt hatte. Nur einmal hat er bei einer Johannesfigur auf letzteren zurückgegriffen, in einer Flügelfigur des Lichtentanner Altars. So durchkreuzen sich im späteren Schaffen die verschiedenen Eindrücke der Wanderschaft.

Die Erinnerung an den Evangelisten von Blaubeuren hat Peter Breuer in Schönau (Abb. 77) und Röthenbach (Abb. 105) verarbeitet. Das ruhige Stehen kommt in den steilen Zügen des Untergewandes zum Ausdruck. Darüber legt sich der quergezogene Mantel wie eine Schürze, deren unterer Rand sich wie zufällig leicht umstülpt. Das stimmt alles überein, nur daß Breuer in der Motivierung dieses Gewandmotivs die Seiten vertauscht. Von der sehe-



rischen Erhebung des Kopfes, der großen Geste, die aus dem Halten des Kelches und dem Heben der Rechten einen bedeutsamen Akt macht, ist freilich bei den sächsischen Figuren wenig geblieben.

Auch der Benediktus des Erhartschen Werkes hinterließ seine Spuren: der Heilige gleichen Namens im Flügel des Gersdorfer Annenaltars (1506, Abb. 69) erinnert an ihn. Das in zahlreichen Senkrechten durchklüftete Gewand wurde völlig verändert, doch der Typus des von der scharf über der Stirn abschneidenden Kukulie bedeckten Kopfes ist unverkennbar; die Übereinstimmung ist um so bedeutsamer, als Benedikt sonst in Sachsen mit der spitzen Mitra, also in ganz anderem Typus, dargestellt wurde, so z. B. auf dem einen Flügelgemälde des Kleinolbersdorfer Altars, dessen Figuren Breuer geschnitzt hat. Der Jugendeindruck erwies sich also auch hier stärker als der landesübliche Brauch.

Weniger klar ist die Wirkung der Blaubeurer Muttergottes. Die ersten Figuren Breuers — Steinsdorf, Söllnitz — folgen dem Riemenschneiderschen Vorbild. Aber die herrliche Figur Gregor Erharts wirkte im Stillen weiter. Irgendwie wird sie in der Mittelfigur des Nikolai-Altars (Abb. 18) spürbar. Die Komposition im ganzen, die Haltung des Kindes, die Gewandmotive, alles ist anders, und trotzdem muß dem Meister der Eindruck von Blaubeuren vor Augen gestanden haben. Er gestaltete ihn in der Verbindung von Würde und fraulicher Lieblichkeit, von Idealisierung und Wirklichkeitsnähe, und er sucht Gleichwertiges zu schaffen in dem lockeren, freien Fall des Gewandes, der so wirksam die Haltung der Gestalt unterstreicht. Später allerdings scheint er auch auf Skizzen zurückgegriffen zu haben, die er an Ort und Stelle gemacht hatte. Seit etwa 1508 kommt er von dem auf dem Arm der Muttergottes mit angezogenen Beinen sitzenden Christkinde ab und gibt es in einer halbliegenden Stellung, leicht nach vorn gedreht. Das ist etwa die Anordnung von Blaubeuren. Auch Riemenschneider verwendete in seiner Spätzeit diesen Typ des Christkinde, so in der Steinmadonna in Frankfurt, der hölzernen des Deutschen Museums in Berlin. Aber Breuer hat als Meister keine Beziehungen mehr nach Würzburg gehabt, so daß von dort die Anregung nicht kam. Vielmehr wird auch Riemenschneider aus der gleichen Quelle geschöpft haben.

Es waren nur die Blaubeurer Schreifiguren, die auf Peter Breuer gewirkt haben. Die Flügelreliefs in ihrer malerischen Anordnung, die Büsten in Staffel und Auszug, der ganze Aufbau des Altars mit seinem erhöhten Mittelstück, mit der wirksamen Staffelung der auf Sockel gestellten Figuren, mit dem Reichtum der ornamentalen Ausstattung in gliedernden Fialen und krönenden Baldachinen, im verschlungenen Rankenwerk des Auszugs — von alldem findet sich bei ihm keine Spur. Man hat den Eindruck, daß er den Altar als Gan-



zes nicht gekannt hat. Dafür, daß er die Figuren nur in der Erhartschen Werkstatt gesehen hat, spricht auch seine Vertrautheit mit der dort gepflegten Art der Fassung, die er wohl bei Riemenschneider nicht hat kennenlernen können. Die klare, kräftige Bemalung der Fleischteile, die feinen Abstufungen, das Herausholen von Lippen, Augen und Brauen, die Betonung der Gelenke durch leichte rote Tönung kehrt da wieder, wo Breuer selbst für die Fassung seiner



19. Martin Schongauer:  
Der hl. Martin. Kupferstich

die mit zwei der bedeutendsten Bildhauer stattfanden, noch die Kenntnis der oberdeutschen Graphik, der Kupferstiche und Holzschnitte, in denen Goldschmiede, Bildhauer und Maler eigenes und fremdes Formengut verbreitet haben, nicht zuletzt eben in der Absicht, den Berufsgenossen Vorbilder und Anregungen zu vermitteln. Auch Meister von Rang, wie Riemenschneider selbst, haben es nicht verschmäht, sich solcher Vorlagen zu bedienen.

Für Peter Breuer war besonders *Martin Schongauer* von Bedeutung. Justus Bier hat nachgewiesen, daß im hl. Martin im Steinsdorfer Erstlingswerk (Abb. 21) der Kupferstich des Kolmarer Meisters (Abb. 19) verarbeitet ist. Freilich in

Gestalten verantwortlich war. In Ulm hat er wohl auch gelernt, mit dem Pinsel Übergänge von der Plastik in die Fläche zu schaffen, so bei den Haaren seiner Christkinder (vgl. Abb. 100), oder wenn er den plastischen Teil seiner Altäre durch Malerei auf dem Schreingrund ergänzte (Lichtentanne, Abb. 70, ferner an den Altären von Cranzahl und — ursprünglich — Chemnitz), so wie es Erhart durch die landschaftlichen Hintergründe der Blaubeurer Reliefs getan hat.

Faßt man alles zusammen, was Peter Breuer dem Ulmer Meister verdankt, so war es wohl fast ebensoviel wie das in Würzburg Gelernte, und es zeigt sich, wie unrichtig es ist, ihn kurzweg als Riemenschneider-Schüler zu bezeichnen. Letzten Endes steht die Kunst Oberdeutschlands in breiter Front hinter seinem Schaffen. Tritt doch zu den Berührungen,





20., 21. Steinsdorf, Kirche: Muttergottes und hl. Martin

durchaus freier und selbständiger Weise, indem die weit ausladenden Gebärden zusammengedrängt und für die Verhältnisse einer zwar dreidimensionalen, aber durch den engen Raum zwischen Nachbarfigur und Schreinwand beengten



Figur verwendbar gemacht wurde. Ein Schongauerstich steht wohl auch hinter der Weihnachtsgruppe, die Breuer in den Staffelnischen mehrerer Altäre geschnitten hat (Abb. 104, 105, 106): hier ist es besonders die kniende Mariengestalt mit den betend nach unten geneigten Händen und dem auf weit ausgreifenden, lindenblattförmig endenden Mantelzipfel liegenden Kinde, die Breuer angeregt hat. Wir vermuten ferner, daß das wirkungsvolle Motiv der verhüllten Hand bei der Schmerzensmutter unterm Kreuze — in Chemnitz (Abb. 55) und den Auszugsfiguren in Gnadstein, Thurm, Niederzönitz, Kirchberg — mit Schongauers kleiner Kreuzigung<sup>54</sup> in Verbindung zu bringen ist. Endlich und vor allem hat sich Breuer wohl auch den Typus des Gekreuzigten, wie ihn Schongauer geprägt hat, zum Wegweiser dienen lassen. Riemenschneiders Kruzifixtypus, den er natürlich kannte, war ein anderer: dieser folgte der Auffassung des triumphierenden Gottessohnes mit erhobenem Haupt, mit gestrafften Gliedern, wie ihn Nikolaus Gerhaert in die deutsche Kunst eingeführt und der Meister des Nördlinger Altars und Veit Stoß weitergebildet hatten. Breuers Gekreuzigte dagegen hängen mit eingewinkelten Beinen am Stamm, sie betonen darin wie in dem abgemagerten, zerquälten Leib den Leidenden, das Bild des Elends, wie es mehr der älteren Auffassung des 15. Jahrhunderts entsprach. Was sie aber über diese hinaushebt, ist die Bildung des Lententuches, dessen Züge Breuer namentlich in seinen frühen Kreuzbildern — in Neumark (um 1497, Abb. 58), Lugau (1502, Abb. 59), Chemnitz (um 1505, Abb. 55) mit unerschöpflicher Erfindungsgabe zu führen weiß. Beides aber, der magere Körper und die triumphale Draperie, findet sich in Schongauers Kreuzigungsstichen. Nicht ein Kopieren des Vorbildes, nicht einmal eine Entlehnung von Einzelzügen, sondern ein freies Gestalten auf gleicher geistiger Grundlage, eine schöpferische Auseinandersetzung, das ist Breuers Verhalten in diesem Falle.

Schongauer war, als Breuer seine Stiche kennenlernte, soeben gestorben, Riemenschneider und Gregor Erhart standen auf der Höhe ihres Schaffens. Der junge Bildhauer schloß sich also an das Modernste an, was die deutsche Kunst dieser Jahre ihm bot. Mit sicherem Instinkt griff er nach dem, was zur Entwicklung der ihm gegebenen Möglichkeiten am dienlichsten war, und die Verarbeitung dieser Anregungen hat ihn zu seinen besten Werken befähigt. Doch es gehört zur Kennzeichnung seiner Wesensart, daß er in der Folgezeit den so gewonnenen eigenen Stil wohl langsam fortgebildet, sich aber allen anderen Einflüssen verschlossen hat. Die Kunst seiner Zwickauer Zeitgenossen mag ihm nichts Verlockendes geboten haben. Auch eine so überragende Künstlerpersönlichkeit wie die des Hans Witten, des „Meisters H. W.“, hat ihn nicht mehr berührt. Kaum denkbar, daß er dessen Werke nicht gekannt hat: standen



doch z. B. in Chemnitz die Arbeiten beider Meister am gleichen Orte. Nur im allgemeinen Typus des Altaraufbaus oder in gelegentlichen thematischen Übereinstimmungen erfolgt eine Angleichung an die heimatliche Kunstübung. Auch die Graphik der Folgezeit hinterließ keine Spuren in Breuers Werk. Das gilt vor allem für Dürer. Dessen Holzschnitte waren ihm nachweisbar bekannt, denn sie wurden seit 1509 in den Flügelgemälden der Altäre, die in Breuers Werkstatt entstanden, benützt. Ebenso verhält es sich mit den Holzschnitten Lucas Cranachs, die Breuers Mitarbeiter Hans Hesse im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vielfach verwendet hat. Man kann dieses Verhalten Breuers nur als eine bewußte Ablehnung, ein Sichverkapseln in die eigene, einmal geprägte Art auffassen: vielleicht nicht zum Besten seiner Kunst, die dort zu den höchsten Leistungen aufzusteigen vermag, wo sie fremde Anregungen mit Eigenem verschmolzen hat.



---

## DIE ARBEITSBEDINGUNGEN

Was immer auch Peter Breuer bewogen haben mag, so viele seiner Arbeiten mit seinem Namen zu versehen — es war jedenfalls nicht das Motiv, welches den modernen Künstler bestimmt, seine Signatur an sichtbarer Stelle anzubringen: nicht der Wunsch, das Kunstwerk als sein ureigenstes Erzeugnis, als das Produkt seines Geistes und seiner Hand zu kennzeichnen, nicht das Bestreben, sich damit Ruhm und Ehre bei der Nachwelt zu sichern. Gewiß kannte auch das Mittelalter den „Meister des Werkes“, den „magister operis“. Doch damit sollte weder die geistige Urheberschaft noch die Eigenhändigkeit bezeichnet werden, es war darunter, etwa im Gegensatz zu dem Auftraggeber, der „Auftragsempfänger“ gemeint, der für das Zustandekommen des Werkes Verantwortliche, der Unternehmer. Denn vieler Hände Werk war ein spätmittelalterliches Bildwerk, war insbesondere der Flügelaltar: daß Meister, Gesellen und Lehrlinge an diesem arbeiteten, war eine Selbstverständlichkeit, daß Helfer wie Tischler und Schlosser zugezogen wurden, war die Regel, daß neben dem Schnitzer der Maler — und zuweilen dieser wieder entweder als Faßmaler oder Tafelmaler — mitwirkte, war das Gewöhnliche. Es hat mancher Irrwege und vieler Mühen bedurft, bis die kunstgeschichtliche Forschung diesen Verhältnissen gebührend Rechnung getragen hat. Der Wunsch, die Anonymität des mittelalterlichen Kunstwerkes aufzuhellen, die Freude, einmal einen, wie es schien, gesicherten Namen zur Verfügung zu haben, führten nur zu oft zu Fehlschlüssen. Es sei nur an die Rätsel erinnert, die die Inschriften auf den Werken Hans Multschers der Forschung aufgegeben haben. Grundsätzlich muß man mit jeder Möglichkeit rechnen, von dem einen Extrem, daß *ein* Meister tatsächlich Plastik wie Gemälde ausgeführt hat — Michel Pacher! — bis zu dem anderen, daß ein inschriftlich oder urkundlich überlieferter Meister überhaupt nicht mit seiner Hand am Werke vertreten ist — dies der Fall bei den Spätwerken des Saalfelder Meisters Valentin Lendenstreich<sup>55</sup>! Dazwischen gibt es Fälle, wie das Zusammenarbeiten mehrerer selbständiger Schnitzer oder Maler, wie die Überarbeitung von schon fertigen



Teilen durch einen anderen Meister, die Beteiligung von Gesellen in allen Graden des Könnens, die Aufteilung von figürlichem und ornamentalem Schnitzwerk, von Tafelmalerei und Fassung an verschiedene Hände. In jedem einzelnen Falle muß man, will man zu den tatsächlichen Verhältnissen vordringen, Vergleichsmaterial in weitestem Umfange heranziehen, muß eine möglichst große und vollständige Reihe von Werken prüfen, muß man Schreingestaltung, Schnitzfiguren, Malerei berücksichtigen, muß man die Ergebnisse der Stilkritik mit der urkundlichen Überlieferung in Einklang bringen und im übrigen alle neuzeitlichen Originalitätsansprüche beiseite lassen und ganz aus den Gewohnheiten der Zeit heraus zu urteilen suchen.

Im Falle Breuer ist wohl nicht zu befürchten, daß die klare Aussage seines persönlichen Stiles, die durch so viel inschriftliche Zeugnisse unterstützt wird, irgendeine Mißdeutung zuliebe. Allein, bei der ganzen Art seines Schaffens, welches so stark auf dem Flügelaltar als der Hauptaufgabe beruht, spielen diese Verhältnisse doch eine sehr wesentliche Rolle. Wie viele Fragen erheben sich, wenn man die Bedingungen seiner Arbeit überdenkt, wie sie sich aus der Vereinigung der verschiedenen Handwerker in dieser einen Aufgabe, dem Flügelaltar, ergeben! Hat Breuer selbst oder ein anderer die für die Erscheinung seiner Figuren so wichtige Fassung besorgt? Wer hat die Gemälde auf den Flügeln seiner Altäre geschaffen? Ist Breuer nicht nur Schnitzer, sondern auch „Maler“ in unserem Sinne gewesen? Hat er das Schreinwerk seiner Altäre selbst gearbeitet, und ist er für den Gesamtentwurf verantwortlich? Weiter: sind die Werke bei ihm selbst bestellt worden, oder hat er seine Figuren im Auftrag anderer Meister geliefert? Alle diese Fragen erheischen Antwort, denn sie sind wesentlich für die Erkenntnis und die Beurteilung seiner Kunst. Der Umfang seines Lebenswerkes bietet Ansatzpunkte in reichlichem Maße.

Ganz deutlich gliedert sich Breuers Schaffen in zwei sehr unterschiedliche Teile. Den ersten kann man überschreiben: „Der Bildschnitzer“, den zweiten „Der Altarmeister“. Die Grenze liegt etwa um das Jahr 1505. Erst von da an gestaltet ein sich gleichbleibendes Gesetz das Aussehen der Altarwerke des Meisters. Nicht nur die Schreine, auch die Innenseiten der Flügel zeigen dann Schnitzfiguren, auch die Staffel enthält ein plastisches Bildwerk, so daß bis zu dem natürlich stets geschnitzten Auszug hinauf die Hauptansicht, die Festtagsseite des Altars, einheitlich geschnitzt erscheint. Der Schrein bewahrt nun in Rahmen, Sockeln, Rankenschleiern einen Typus, der nur geringen, entwicklungsmäßig bedingten Veränderungen unterworfen ist, ebenso die Fassung von Schreinwerk und Figuren. Auch die Flügelgemälde zeigen, bis auf einen nach Verlauf von Jahren erfolgenden Wechsel, die gleiche ausführende Hand.



Ein ganz anderes Bild bietet die Zeit vor 1505. Das Altarwerk ist nicht so unbedingt die führende Aufgabe: mindestens ebenso zahlreich sind die Einzelbildwerke, die aus Breuers Händen hervorgingen. Von den Altären aber hat jeder in Aufbau und Ausstattung, in Fassung und Flügelmalerei ein anderes Aussehen. Sie alle haben nur das gemeinsam, daß die Flügel und die Staffeln — soweit letztere erhalten sind — der Malerei vorbehalten bleiben und daß die Maler dieser Bilder beständig wechseln. Wenn man von den beiden Gwandsteiner Seitenaltären absieht, die, ganz gemalt, nur im Auszug Schnitzwerke haben, so mangelt in dieser Zeit jede Gleichförmigkeit. Die Rahmenprofile der Schreine sind nirgends dieselben. In Sölmnitz und Hirschfeld fehlt z. B. das als äußere Begrenzung aufgesetzte Plättchen, in Kleinolbersdorf schließt an das Plättchen sofort eine Kehle an, um wulstartig in eine zweite Kehle überzugehen, wodurch der ganze Rahmen, an sich schon schmal gehalten, noch stärker aufgelöst erscheint. Am Gwandsteiner Hauptaltar sind Schrein- und Flügelrahmen verschieden gebildet. Der Zwickauer Nikolai-Altar und, nach dem Profil der allein erhaltenen Flügel zu schließen, auch der Chemnitzer Altar geben auf der mittleren Platte des Rahmens Raum für ein in den Grund geschnittenes vergoldetes Bandmuster; der Rahmen des Nauhainer Werkes endlich ist in primitivster Weise nur aus Platte und Schrägen zusammengesetzt. Auch die Sockelbänke der Figuren sind ganz verschiedenartig gebildet: in Steinsdorf ist die Vorderseite in Maßwerk aufgelöst, am Nikolai-Altar mit einem Zinnenabschluß versehen und mit Laubwerk bemalt, in Sölmnitz und Hirschfeld finden wir andere Laubwerkmuster, in Gwandstein und Kleinolbersdorf Vergoldung mit eingeschnittenen Namensinschriften; in Nauhain endlich fehlt der Sockel ganz, statt seiner zieht sich eine Maßwerkleiste, wie sie die Altenburger Werkstätten gern verwandten, über den unteren Rand des Schreines.

Die Beobachtungen dieser an sich unbedeutenden Details werden durch die Differenzen an gewichtigeren Einzelteilen bestätigt, wie sie die Rankenschleier darstellten. Von diesen entspricht nur das stark aufgelöste, zierliche Gerank des Nikolai-Altars dem, welches Breuer später verwendete, so daß man hier vielleicht seine Hand annehmen darf. Keinesfalls aber in Hirschfeld, wo ein Kielbogenmotiv in breitlappige, schwerfällige Ranken umgesetzt wird, auch kaum in Kleinolbersdorf, wo das spärliche Gerank ausgesprochen linear empfunden ist. Im Sölmnitzer Altar aber steht jede der drei Figuren unter einem mit naturalistischem Rankenwerk gefüllten Baldachin, ein Motiv, welches an sächsischen Schnitzaltären so gut wie unbekannt ist und entweder dem Zwickauer Wohlgemutaltar nachgebildet oder im Anschluß an thüringischen Brauch geschaffen wurde.



Wie soll man solchen dauernden Wandel mit dem Werdegang *eines* Künstlers in Verbindung bringen können, gar eines solchen, der wie Breuer so sehr zur Ausbildung eigener Formen neigte und der so sehr an einmal Gewonnenem festhielt? Wir kommen einer Klärung vielleicht näher durch die Untersuchung der Schreine an den Altären von Steinsdorf und Gwandstein, von denen aus Verbindungen zu Altären anderer Werkstätten sich ergeben. Im Steinsdorfer Schrein (Abb. 27) ist statt der naturalistischen Ranken ein durch Fialen dreigeteiltes Gewebe von feingliedrigem Maßwerk über den Figuren ausgespannt, welches sich in Kielbogen, Fischblasen, Dreiecken und S-förmigen Bildungen verschlingt; in ähnlicher Weise ist die Sockelbank durch ineinander gestellte Halbkreisbögen geschmückt. Beides findet sich an einem fremden Altarwerk wieder, dem von Langenreinsdorf. Die Übereinstimmung kann keine zufällige sein, auch nicht auf einem gemeinsamen Entwurf beruhen, wie es bei solchen im wesentlichen geometrischen Formen denkbar wäre: in allen Einzelheiten der Linienführung, in der Stärke der einzelnen Züge, in ihrer Besetzung mit spitzen Nasen, in der gleichartigen Verwendung an den Sockeln und als Schreinabschluß gibt sich die gleiche ausführende Hand zu erkennen. Der Langenreinsdorfer Altar hat sonst mit Breuer nichts zu tun, seine Anlage mit der Muttergottesfigur in einer Mittelnische mit kleinen Nebenfiguren in den quergeteilten seitlichen Fächern und den Flügeln sowohl wie der Figurenstil sind von provinzieller und altertümlicher Art. Wir möchten als Meister dieses Werkes einen Georg Maler vermuten, der 1496 – also zu einer Zeit, die infolge der Übereinstimmung mit Steinsdorf auch für Langenreinsdorf in Betracht zu ziehen ist – den Hochaltar der in nächster Nähe gelegenen Stadt Crimmitschau geschaffen hat und der wohl dort ansässig war, da er 1502 als „Jorge Maler von Crymtzschaw“ in Altenburg erwähnt wird<sup>56</sup>. Also Verbindung nicht nur mit einem anderen, sondern sogar mit einem ortsfremden Meister! Und ähnlich liegen die Dinge beim Gwandsteiner Altar (Abb. 48): hier schlingen sich die Blattranken über den Schreinfiguren zu zwei herzförmigen Gebilden, die in genauer Entsprechung an dem Altar von Wyhra (Kreis Borna) von 1506 wiederkehren, einem Werke, dessen Stilcharakter auf die Werkstatt des Jakob Naumann deutet: also wieder ein Hinweis auf Altenburg!

Wie sind diese auffallenden Zusammenhänge zu erklären? Hat Breuer ornamentale Teile für andere Schnitzer geliefert? Hat er für seine Altäre diese Schnitzereien von anderen bezogen? Oder folgte er bei ihrer Anfertigung den Entwürfen anderer Meister? Keine dieser Erklärungen vermag voll zu befriedigen. Sicher ist nur eines: alle Figuren dieser früheren Altäre sind von einheitlichem Stil, von ein und derselben Hand – Schreinwerk und ornamen-



tale Ausstattung aber sind so verschiedenartig, daß man sie auch dann nicht im Lebenswerke einer Persönlichkeit unterbringen kann, wenn man dieser zugute halten wollte, daß sie in solchen Nebendingen noch nicht ihren festen Weg gefunden hätte.

Wenn nun aber der Bildschnitzer ausscheidet, wer sonst hat dann das Kastenwerk der Altäre und ihre ornamentale Ausstattung geschaffen? Man vergißt heute zu leicht den Anteil der Tischler, damals meist Schreiner oder Kistler genannt. Es war ein Handwerk, das sich eng mit dem der Bildschnitzer berührte und vielfach in deren Aufgabenbereich eingriff. Man denke an den berühmtesten dieser Zunft, Jörg Syrlin d. Ä., mit dessen Namen das Chorgestühl des Ulmer Münsters, eines der gewaltigsten Holzschnitzwerke aller Zeiten, verbunden ist! Schreiner waren auch, was zumeist vergessen zu werden pflegt, an der Fertigung der Flügelaltäre beschäftigt: sie schufen das Kastenwerk, die Staffel, häufig wohl auch die Baldachine, Rankenschleier und das Fialenwerk der Auszüge. Das bekannteste Beispiel dafür ist jener Erhard Harschner, der 1501 das Schreinwerk des Rothenburger Heilig-Blutaltars fertigte, dessen figürlicher Teil gleichzeitig Riemenschneider übertragen wurde<sup>57</sup>. Oder ein sächsisches Beispiel: den Hochaltar der Dresdner Kreuzkirche erstellte 1516 Hans [Degen], Tischler von Döbeln, während die Figuren und Reliefs in den folgenden Jahren von dem Bildschnitzer Hans Eifländer gearbeitet wurden<sup>58</sup>.

In diesen beiden Fällen – denen sich noch manch anderer anreihen ließe – waren die Arbeiten an die verschiedenen Handwerker getrennt verdingt, wie es bei großen Werken oft der Fall war. Ebenso aber erhielt der Schreiner wohl auch den Auftrag für das Ganze, dessen figürliche Teile er dann an einen Bildschnitzer weiter verdingte. Zuweilen ist das bekannt, wie bei dem Konstanzer Chorgestühl, dessen Meister, der Schreiner Simon Haider, die Schnitzer Iselin und Henkel beschäftigte<sup>59</sup>, in anderen Fällen bleibt es verborgen, wie bei dem großen Meister, der die Büsten an Syrlins Ulmer Gestühl geschaffen hat<sup>59a</sup>. So ist es sicher kein zufälliges Zusammentreffen, daß Breuers erste Erwähnung in Zwickau, die gerade in die fraglichen Jahre fällt, ihn in Verbindung mit einem Schreiner zeigt. Jener Lorenz Kuntz, der 1498 bekennt, dem Peter Breuer vier Gulden schuldig zu sein, und der zwischen 1496 und 1500 in Altenburg nachgewiesen werden konnte, ist doch wohl personengleich mit einem Tischlermeister Lorenz von Altenburg, der im Jahre 1500 in Zwickau eine Verehrung von 6 Gulden dafür bekam, daß er eine Visierung zu einem Ciborium gerissen und Rat zum Bau der Marienkirche gegeben hatte<sup>60</sup>. Ein Tischler, ein Schreiner also, der so weit über den gewöhnlichen Bereich seines Handwerkes hinausragte, daß er eine kunstvolle Goldschmiedearbeit zu ent-



werfen vermochte und daß man ihn bei dem wichtigsten Bau einer Nachbarstadt zuzog! Ist es nun wirklich gewagt, in diesem Schreiner Lorenz Kuntz, dessen künstlerische, entwerfende Fähigkeiten beglaubigt sind und der einem Bildschnitzer einen größeren Betrag schuldig zu sein erklärte, einen Meister zu sehen, der an der Herstellung von Flügelaltären beteiligt war? Auch wenn man Bedenken trüge, anzunehmen, daß bei ihm ganze Altäre bestellt wurden, wäre es doch sehr gut möglich, daß er etwa von einem Maler, der den Auftrag für ein solches Werk empfangen hatte, mit der Fertigung des gesamten Schreines betraut wurde und daß er einen Teil dieser Arbeit, der seine Fähigkeiten überstieg, die Figuren nämlich, einem Bildschnitzer weiter verdingte! Wenn er dafür einen auswärtigen Schnitzer heranzog, so wäre das etwa so zu erklären, daß er dazu genötigt war, weil der bedeutendste Meister seiner Stadt, Jakob Naumann, in seiner vielbeschäftigten Werkstatt Schreinwerk, Schnitzerei und Gemälde ausführte und daher vielleicht einen Teilauftrag, noch dazu von einem unerwünschten Wettbewerber, abgelehnt hätte. Die Kombination ist zu verlockend, aber auch zu gut begründet, um sie nicht in das Gefüge unserer Beobachtungen und Vermutungen einzubauen. Wir möchten also in jenem Lorenz Kuntz von Altenburg einen der Meister sehen, in deren Mitarbeit die stilistische Vielfalt der frühen Altäre Peter Breuers mit begründet ist. Die vier Gulden, die Breuer von Kuntz zu fordern hatte, mögen die Bezahlung für gelieferte Figuren gewesen sein: der Betrag entspricht, verglichen mit den sieben Gulden, die Breuer 1502 für sechs Figuren erhielt, dem für drei Figuren eines kleineren Altars anzunehmenden Preis! Die nachweisbare Verbindung des Kuntz mit dem Zwickauer, ferner die Tatsache, daß die meisten der in Frage kommenden Breueraltäre – Steinsdorf, Söllnitz, Hirschfeld, Gndstein, Nauhain – im Absatzgebiet von Altenburg stehen, und endlich die am Schreinwerk von drei Altären, in Steinsdorf, Gndstein und Nauhain, erkennbaren stilistischen Beziehungen zu Altenburg scheinen uns gute Bestätigungen unserer Annahme zu sein! Wir möchten allerdings nicht so weit gehen, die Zusammenarbeit mit Lorenz Kuntz für ein bestimmtes Werk zu vermuten – dazu reicht unsere Kenntnis nicht aus. Aber der überlieferte Einzelfall gibt die Möglichkeit einer Erklärung für die anderen; er bestätigt die Vermutung, daß Peter Breuer in seiner ersten Zeit nur Figuren geschnitzt, nicht ganze Altäre geliefert hat.

Die Untersuchung der Malerei an den Altären des ersten Jahrzehnts vermag das zu Gewißheit zu erheben. Die Flügelgemälde zeigen fast das gleiche Bild beständigen Wandels wie die Schreine. Einige Male wenigstens ist der gleiche Maler am Werk gewesen. Hans Hesse hat die Flügel und die Staffel des Nikolai-Altars (Abb. 36) wie die Flügel des Altars der Chemnitzer Johanniskirche



(dessen Staffel nicht erhalten ist) gemalt. Ferner sind die Gemälde der drei Gwandsteiner Altäre von ein und derselben Hand: man erkennt ihren Maler an der eigentümlichen Art, seine Gestalten in einem System von lang durchgezogenen Linien aufzubauen, die ein spitzes Oval ergeben, ferner an den langgestreckten, fleischigen, kraftlosen Händen und an der häufigen Verwendung von weißen Gewändern. Sonst bleibt seine Persönlichkeit im Dunkel, er kann ebensogut ein Altenburger wie ein Zwickauer gewesen sein: auf Altenburg könnte die erwähnte Bildung des Rankenschleiers im Hauptaltar weisen, für Zwickau wiederum spräche das Astwerkmuster der vergoldeten Rahmen, welches in ähnlicher Weise an Hesses Flügelbildern vorkommt. Die übrigen fünf frühen Altäre lassen jeder einen anderen Maler erkennen. In Steinsdorf allerdings sind die Vorderseiten der Flügel so gründlich übermalt, daß keine Beurteilung möglich ist, und auch die kleinen Heiligenfiguren auf der Rückseite gestatten durch ihre Ausführung in Leimfarbentechnik nur eben so viel zu erkennen, daß die gleiche Hand an keinem der anderen Werke wiederkehrt. Dagegen zeigt das Sölmnitzer Werk in seinen vier Flügelbildern – Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige und Beschneidung – einen tüchtigen Meister. Das Geburtsbild ist eine getreue Wiederholung des bekannten Stiches von Schongauer, und in den anderen Bildern scheinen niederländische Vorbilder verarbeitet zu sein: alles ist in einer soliden, sicheren Art, in klarer Zeichnung und kräftiger Modellierung ausgeführt. Dieses handwerkliche Können fehlt ganz dem Maler der Hirschfelder Flügelbilder, deren acht Einzelfiguren derb in der Zeichnung, ärmlich in der Farbe und von so geringer Erfindungskraft sind, daß ihre kargen Motive sich mehrfach wiederholen. Bescheiden sind auch die Fähigkeiten des Malers der Heiligen Valentin und Benedikt auf den Kleinolbersdorfer Flügeln: ihre Gesichtstypen sind fast gleich, ihre Haltung und Formgebung steif und ängstlich, doch entbehren sie wenigstens nicht einer gewissen zarten Empfindung. Wieder anders erscheinen die Nauhainer Flügelbilder (Abb. 52): die Gestalten von Erasmus und Wendelin auf der Vorderseite, Antonius und Stephanus auf der Rückseite sind groß und schlank, scharf gezeichnet, karg im Kolorit, dabei von hölzerner Steifheit. Alle diese Werke hängen weder untereinander zusammen, noch ließen sie sich bisher an andere Werke anschließen, so daß ihre Meister als Persönlichkeiten in keiner Weise faßbar werden.

Ein dauernder Wechsel der Maler also von Werk zu Werk! Damit aber scheidet eine Möglichkeit aus: daß Breuer selbst die Flügel seiner Altäre gemalt hat. Undenkbar, daß er dann immer wieder mit anderen zusammenarbeitete, wenn er die Gemälde mit eigener Hand hätte schaffen können. Immerhin wäre möglich, daß er in dem einen oder anderen Falle zum Pinsel gegriffen hätte



— malende Bildschnitzer gab es ja, wenn sie auch selten waren: aber auch das kommt nicht in Betracht, denn sämtliche Bilder seiner Altäre, auch die der späteren Zeit, zeigen die stärksten Unterschiede zu den Schnitzereien in ikonographischer Hinsicht, in den Gesichtstypen, in der Gewandanordnung der Figuren und in der szenischen Komposition. Wir kommen also, wie bei der Untersuchung der Schreine, zu dem Ergebnis: Breuer hat in seiner ersten Periode mit den verschiedensten Malern zusammengearbeitet.

Die Meister der Flügelgemälde sind wohl meist auch die Maler gewesen, die die Figuren des Schreins gefaßt haben. Gewiß, das braucht nicht so zu sein: es sind Fälle genug bekannt, wo der Faßmaler ein anderer gewesen ist. Das waren aber meist große Altäre, bei denen eine solche weitgehende Arbeitsteilung lohnte — bei unseren kleinen Dorfkirchenaltären wird man sich hüten müssen, so starke Aufteilung anzunehmen. Die Unterschiede von Werk zu Werk, die wir bei Schreinen und Flügelaltären bemerkten, bestehen auch in der Fassung. Zwar sind sie bei den Figuren schwer festzustellen, da hier nur ganz besondere Abweichungen von der Norm als stilistische Merkmale auffallen würden. Der Norm aber entsprechen die vergoldeten Mäntel mit ihren farbigen Innenseiten, die meist in bunt lasiertem Silber gefaßten Untergewänder, die weißen Tücher, die blassen Fleischtöne bei den Frauen, von denen sich die Wangen meist kräftig abheben, und die mehr ins Rötliche spielenden Gesichter der Männer. Einmal ist aber auch hier ein Blick hinter die Kulissen möglich. Die Figuren des Nikolai-Altars haben eine besonders feine Fassung, deren Sorgfalt so weit geht, daß bei den Gesichtern der beiden männlichen Heiligen der dunkle Schimmer der rasierten Wangen angegeben ist, und bei dem heiligen Nikolaus (Abb. 15) sind sogar darauf mit spitzem Pinsel einzelne graue Stoppeln pastos aufgetupft. Das ist eine Technik, die sich bei Hans Hesses Bildern findet, zum Beispiel an dem hl. Wolfgang des Altars der Buchholzer Friedhofskapelle oder bei der Stifterfigur des Teuffel-Epitaphs in der Zwickauer Marienkirche. Hesse aber war auch der Maler der Flügel des Nikolai-Altars! Und nun ergänzt wieder eine der seltenen urkundlichen Überlieferungen in glücklicher Weise das stilkritisch gewonnene Ergebnis: Hans Hesse war es auch, der im Jahre 1502 die sechs Figuren, die Breuer für die Marienkirche schnitzte, gefaßt hat! Hesse ist also, daran kann kein Zweifel sein, der Faßmaler des Nikolai-Altars gewesen und hat vielleicht auch am Chemnitzer Altar die Fassung der Figuren besorgt, zumal da ja dort in den gemalten Engeln des Schreinhintergrundes Plastik und Malerei eng ineinander greifen. Wenn wir nun noch feststellen, daß jeder Altar der Breuerschen Frühzeit auch in der Fassung des Schreines ein anderes Aussehen hat, wie der Hintergrund bald ganz vergoldet ist — Hirschfeld, Söllmnitz —, bald ganz gemalt —



Nikolai-Altar, Kleinolbersdorf —, bald wieder beide Möglichkeiten in verschiedener Weise und mit Anwendung verschiedener Muster kombiniert sind, so können wir das auch nur so deuten: Breuer hat in diesen Jahren die Altarwerke, in denen seine Figuren stehen, nie selbst oder in eigener Werkstatt gefaßt. Es bleiben überhaupt an allen diesen Altären als seiner Hände Arbeit nur die Schnitzfiguren!

□ Aus diesen Feststellungen ergeben sich für die Erkenntnis des Wesens und der Schaffensbedingungen unseres Meisters in seiner Frühzeit zwei wesentliche weitere Schlüsse: er ist zweifellos nicht derjenige gewesen, bei dem die Altäre bestellt wurden, also nicht der „Unternehmer“ oder „Verleger“ für die in einem Flügelaltar zusammenarbeitenden verschiedenen Handwerker, und er ist darüber hinaus auch nicht für den Gesamtaufbau dieser Altäre verantwortlich gewesen. Daher die so starken Abweichungen in der Art des Rankenwerkes, daher die verschiedenartige Proportionierung der Schreine, wie sie z. B. in Kleinolbersdorf (Abb. 35) deutlich wird, wo die drei Figuren klein und verloren im Raum stehen, während sie sich in Steinsdorf, in Hirschfeld drängen, daß kaum ein Zwischenraum zur Schreinwand bleibt. Es war der jeweilige Unternehmer, der die Maße des Ganzen, den Anteil der Malerei, die Aufteilung durch Sockel und Schleier angab, wohl auch ikonographische Einzelheiten vorschrieb, etwa ob ein Heiliger mit Bart oder ohne Bart darzustellen sei (daher vielleicht die Verwendung bärtiger und unbärtiger Figuren bei Nikolaus und Martin in Steinsdorf und Hirschfeld einerseits, Steinsdorf und Kleinolbersdorf andererseits, also in enger zeitlicher Nachbarschaft!)

Als Unternehmer muß man, da der Schnitzer ausscheidet, wohl den jeweiligen Maler ansehen. Dabei spielte es keine Rolle, ob dieser ein tüchtiger Künstler war wie Hans Hesse oder wie der Maler von Gwandstein und Söllnitz, oder aber eine dürftige Kraft wie der von Hirschfeld. Auf seinen Anteil entfielen ja nicht nur die Flügelbilder, sondern auch die Fassung von Figuren und Schreinwerk. Die neuere Forschung<sup>61</sup> neigt immer mehr dazu, die Maler als die eigentlichen Träger der Altarwerkstätten zu betrachten, ja sie ist in dieser Annahme vielleicht schon etwas zu weit gegangen; denn nirgends ist es so gefährlich, zu verallgemeinern, wie auf diesem schwierigen Gebiete. Fälle wie der des Saalfelders Lendenstreich oder der des späteren Breuer zeigen, daß auch das Gegenteil möglich war, daß auch der Schnitzer Unternehmer sein konnte. Das Ausschlaggebende war, daß ein Künstler, ob Maler oder Schnitzer, genügend kapitalkräftig war, um das teure Material im Vorrat zu halten. Teuer aber war nicht das Material, was der Schnitzer brauchte, das Lindenholz, das ja überall zuwuchs und welches sogar in manchen Fällen vom Besteller geliefert wurde, teuer waren das Gold und die Farben, vor allem das Ultra-



marinblau, welches oft aus dem Ausland beschafft werden mußte. So erklärt es sich, daß die Fassung von Bildwerken immer kostspieliger war als das Schnitzen: die sechs Figuren, die Breuer 1502 für die Zwickauer Marienkirche schnitzte, kosteten 7 Gulden, ihre Fassung durch Hans Hesse aber 11 Gulden! Eine Schnitzfigur war von einem geübten Schnitzer verhältnismäßig schnell gefertigt — man überschätzt heute leicht die Arbeit daran! —, aber ein Tafelbild, eine Fassung erforderte viel mehr Zeit, viel mehr Arbeitsgänge, als da waren das Abschleifen des Holzes, das Überkleben einzelner Stellen oder ganzer Partien mit Leinwand, das Leimen, Grundieren, Schleifen, das Einschneiden der Muster, dann das eigentliche Vergolden und das Polieren, endlich das Malen und schließlich der das Ganze abschließende Überzug. Für all das war eine Werkstatt nötig, mit Gesellen und Lehrlingen, die die Vorarbeiten besorgten, und ein guter Vorrat an Material aller Art. Deshalb konnte ein Schnitzer Bildwerke in eigener Regie nur fassen, wenn er einen Teil der Funktionen des Malers ausübte, oder durch Hilfskräfte, die er sich hielt, besorgen ließ: das aber erforderte wiederum ein gewisses Betriebskapital, wie es meist nur die Maler hatten. So waren die Maler im allgemeinen die angeseheneren Meister. Das zeigt sich darin, daß die Mehrzahl der überlieferten Verträge über Flügelaltäre mit Malern abgeschlossen wurden, das zeigt sich darin auch, daß „Maler“ der Begriff für einen Künstler war, der Altarwerke herstellte — auch Breuer heißt in seiner späteren Zeit „Maler“! — ja vielleicht sind die mittelalterlichen Ausdrücke für Figur — „Bild“ —, und für Altarwerk — „Tafel“ — aus dieser Höherbewertung der Arbeit des Malers abzuleiten! Es war daher das Übliche, daß sich die Kirchväter oder die Stifter an einen Maler wandten, wenn sie ein Altarwerk bestellten, und daß dieser Maler dann die Teile, die er nicht selbst herstellen konnte, weiter verdingte: die Figuren an den Bildschnitzer, das Schreinwerk an den Schreiner, wobei die Anfertigung des ornamentalen Beiwerks je nach dem Grade des Könnens dem einen oder anderen dieser Meister zufiel. Alle Teilarbeiten kamen aber zum Schluß wieder in der Werkstatt des Malers zusammen, der die letzte Arbeit, die Fassung, zu besorgen hatte.

Es war nur natürlich, daß bei solchem Arbeitsgang der Maler möglichst viele Teile des Werkes selbst auszuführen suchte. Daher das Überwiegen der Malerei an den Altären dieser Zeit; stets zeigen die Flügel Gemälde, nie Schnitzfiguren — die eine Ausnahme, der Gwandsteiner Hauptaltar, bestätigt nur die Regel, denn er ist mit den beiden ganz gemalten Nebenaltären als ein einziger Auftrag anzusehen, gewissermaßen als der Schrein, der von gemalten Flügeln, den anderen Altären, umgeben war. Auch die Staffel behielt sich der Maler vor: wo sie erhalten ist, beim Nikolai-Altar, bei den Gwandsteiner Altären



und in Nauhain, ist sie gemalt. Dem Bildschnitzer wurden nur die Teile überlassen, die, wie der Auszug, ihrer Natur nach geschnitzt werden mußten, oder die, bei denen das Herkommen geschnitzte Bilder forderte, wie bei dem Schrein.

So also stellt sich Breuers Tätigkeit während seines ersten Zwickauer Jahrzehnts dar: er war Bildschnitzer ohne Werkstattbetrieb. Es wäre sogar denkbar, daß er zum Teil als Schnitzergeselle in der Werkstatt eines Malers gearbeitet hat, doch könnte das nur ganz kurze Zeit gewesen sein, da ja die Formen der Altäre und ihre Malereien beständig wechseln. Die Aufträge kamen an ihn von den Malern, die Altarwerkstätten hatten, vielleicht auch von den Schreibern, die daran beteiligt waren. Einzelne Bildwerke, wie z. B. Kruzifixe, mögen auch wohl direkt bei dem Schnitzer bestellt worden sein: dann mußte dieser sie zur Fassung einem Maler übergeben, oder aber der Auftraggeber verdingte von vornherein die Faßarbeit gesondert an einen Maler: dies war der Fall bei den sechs Figuren, die Breuer 1502 für die Marienkirche schnitzte und die Hans Hesse bemalte. Als indirekte Bestätigung dieser Verhältnisse darf angesehen werden, daß Breuer in der Überlieferung des ersten Jahrzehnts noch nicht als „Maler“ bezeichnet wird.

Trotz dieser Einschränkung ist sein Schaffen in dieser Zeit äußerst fruchtbar gewesen, sowohl an Zahl der Werke wie in der künstlerischen Leistung. Die zahlreichen Aufträge haben dem jungen Schnitzer die Mittel verschafft, sich schließlich aus der Abhängigkeit von den Malern zu lösen und eine eigene Werkstatt zur Herstellung von Flügelaltären zu beginnen. Wann das geschah, ist ziemlich genau zu bestimmen. Von wesentlicher Bedeutung dafür war, daß Peter Breuer 1504 das Bürgerrecht erwarb; gleichzeitig kaufte er ein eigenes Haus. Beides darf als äußerer Ausdruck für den Wandel seiner Betriebsform angesehen werden: die Werkstatt, wie er sie sich nun einrichtete, mit Schnitzer- und Malerbetrieb, wohl auch mit Gesellen und Lehrlingen, brauchte größeren Raum, als der Bildschnitzer bis dahin benötigt hatte, das eigene Haus aber setzte den Erwerb des Bürgerrechtes voraus. Am 30. August 1504 geschah das. Der Nauhainer Altar, der 1504 datiert ist, mag vor diesem Datum fertig gewesen sein, denn er zeigt noch die frühere Art des Zusammenarbeitens mit einem fremden Maler. In den nächsten datierten Altarwerken von Gersdorf und Schönau, beide von 1506, liegt dagegen das neue Verhältnis im wesentlichen in abgeschlossener Form vor. Unsicher bleibt nur der Chemnitzer Altar mit seinen von Hans Hesse gemalten Flügeln, den wir „um 1505“ ansetzen, der aber ebenfalls schon 1504 in Arbeit gewesen sein kann.

Die Erfahrungen, die Breuer als Abhängiger gesammelt hatte und die nicht immer günstig gewesen sein mögen, haben den Aufbau seiner eigenen Werk-



statt bestimmt. Fortan führte er einen möglichst großen Teil der Arbeit selbst aus: neben den Figuren des Schreines und des Auszuges auch solche für die Flügel sowie das Relief für die Staffel, und vermutlich hat er jetzt auch das Rankenwerk und die Auszugsarchitektur selbst geschnitzt. Die Bretter des Kastenwerkes mag er vorgearbeitet von einem Tischler bezogen haben. Sonst aber verdingte er das, was er nicht selbst ausführte, nicht mehr an andere Meister, sondern ließ es in eigener Werkstatt anfertigen. Schnitzer, der er war, konnte er nicht selbst malen: er hielt sich daher Malergesellen. Ist das auch nicht urkundlich überliefert, so läßt es sich doch seinen Werken entnehmen. Denn mindestens sechs Jahre lang zeigen nun die Flügel seiner Altäre die gleiche Hand, dann, nach einem Wechsel, während neun weiterer Jahre eine andere. Mit dem Wechsel der Flügelgemälde tritt auch eine Änderung der Schreinfassung ein — der neue Maler beherrschte offenbar die Kunst des Musterschneidens in Kreidegrund, die der erste nicht ausgeübt hatte. Weder die Hand des ersten, noch die des zweiten Malers, weder die Fassungsart des ersten, noch die des zweiten findet sich an einem anderen, nicht von Breuer geschnitzten Altarwerk. Daraus schließen wir, daß beide Maler nur für ihn arbeiteten, daß sie in seiner Werkstatt tätig waren. Nach außen galt ihre Arbeit als die des Meisters. Dieser bezeichnet nun erst seine Altäre fast regelmäßig mit seinen Initialen oder seinem vollen Namen (Abb. 2, 3, 4), zuweilen — in Röthenbach und Culitzsch — sogar mit dem ausdrücklichen und vielleicht mit einem gewissen Nachdruck zugefügten „Maler“. Auch in den Akten heißt Breuer erst jetzt „Maler“ — also Inhaber einer Werkstatt, in der auch gemalt wurde. Wieder bestätigt eine der wenigen urkundlichen Überlieferungen die Änderung der Dinge aufs deutlichste: 1511 hat Breuer zwei Botenbüchsen mit dem kurfürstlichen Wappen zu malen. Das war keine so geringe „Anstreicherarbeit“, wie man vermuten könnte. Diese Botenbüchsen waren die repräsentativen Abzeichen, die Legitimationen ihrer Träger, daher sorgfältig ausgeführt: das Holz der Büchse mag grundiert, bemalt und teilweise — die Wappen! — wohl auch vergoldet und versilbert gewesen sein. Also eine Arbeit, die eine sachkundige Hand erforderte, eben die eines „Malers“. Wenn der kurfürstliche Amtmann zu Zwickau die Arbeit an Breuer gab, dann wußte er, daß dieser in seiner Werkstatt Malerarbeiten ausführen konnte; 1502 noch war das anders gewesen — die Marienkirche verdingte damals nur die Schnitzarbeit an ihn, der eben damals noch nicht „Maler“ war.

Breuers erster Malergeselle hat zwischen 1506 und 1512 die Gemälde und die Fassungen der Altäre von Gersdorf I und II, Thurm, Stangengrün, Lichten-  
tanne (Abb. 22, 23), Härtensdorf, Hartmannsdorf, Mülsen-St. Jakob und Cal-  
enberg (Abb. 24, 25) geschaffen. Die Flügel zeigen stets Einzelfiguren, bis auf

*wohl 1505**genau*



die des letzten Werkes, auf dem vier Szenen aus dem Leben der hl. Katharina dargestellt sind. In Ermangelung einer besseren Bezeichnung nennen wir den Maler nach diesen Bildern den „Maler der Katharinenlegende“. Offenbar ist



22., 25. Lichtentanne, Alte Kirche:  
Altarflügel

er ein Schüler von Hans Hesse gewesen, an den er im Kolorit, in manchen Kopftypen und in landschaftlichen Einzelheiten erinnert. Die Güte seiner Arbeit schwankt: neben recht guten Bildern wie dem der in einen weißen Mantel gehüllten, todbleichen Schmerzensmutter des ersten Gersdorfer Altars und dem Christophorus in Thurm stehen lieblos gemalte Handwerkserzeugnisse, wie die Flügel des Stangengrüner Werkes. Mehrfach verwendet er Vorlagen von Dürer. Auch die Callenberger Katharinenbilder (Abb. 24, 25) dürften auf eine fremde Vorlage zurückgehen; doch zeigt namentlich die anmutige Darstellung der Bekehrung der Heiligen durch den Einsiedler auch eigene Fähigkeiten. Das Ausscheiden dieses Malers aus Breuers Werkstatt muß ziemlich unvermittelt erfolgt sein: er hat noch den Schrein des Callenberger Altars

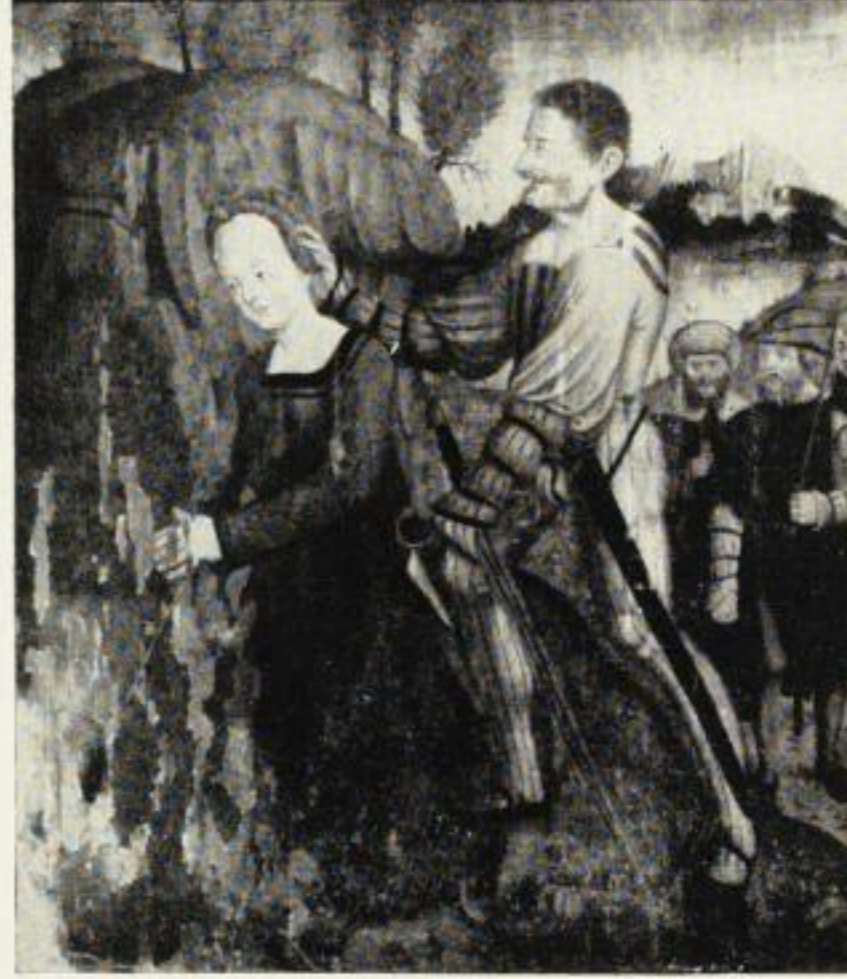
mit seinem glatten Goldgrund gefaßt und die Flügelbilder gemalt, aber die Gründe der Vorderseiten der Flügel zeigen bereits die geschnittenen Muster, die für seinen Nachfolger charakteristisch sind.

Dieser zweite Maler hat die Malerarbeit an allen folgenden Altären zwischen 1513 und 1521 ausgeführt: in Ursprung, Dobia, Cranzahl, Vielau, Niedercrinitz, Röthenbach, Leukersdorf, Weißbach, Culitzsch, Kirchberg (Abb. 26), und wohl auch in Rodewisch und Niederzwönitz, wo Schreinwerk und Flügel verloren sind. Am Vielauer Altar von 1514 befinden sich über der Inschrift Breuers die mit grobem Pinsel hingeschriebenen Buchstaben WP — nicht mit voller Sicherheit so zu lesen —, die wohl den Namen dieses Malers bezeichnen; zu ihnen gehört vermutlich auch das darunterstehende Doppelkreuz, während

*Wolke*

*Genelle II*





24., 25. Glauchau, Städt. Museum: Altar aus Callenberg, Flügelgemälde

am Callenberger Altar ein griechisches Kreuz wohl auf den Meister selbst zu beziehen ist. Die Leistungen dieses zweiten Malers sinken zuweilen bis unter die Grenze dessen ab, was man einem handwerkmäßigen Schaffen zugute halten kann, ohne aber durch vereinzelte bessere Beispiele zu versöhnen. Grobe Verzeichnungen sind häufig: so etwa bei den Händen, die klein und klumpig gebildet werden und in winzigen, spindeldürren Fingern endigen. Die Kompositionen sind das übliche Werkstattgut, wie es von irgendwelchen Vorbildern



entlehnt und von Hand zu Hand weitergegeben und verflacht wurde. In den Farben drängen sich bräunliches Rot und ins Rötliche schimmerndes Gelb zuweilen unangenehm vor. Charakteristische Kennzeichen des Malers sind die dunkelroten Nimben, die mit einer gelben muschelartigen Zeichnung gefüllt sind. Dagegen ist die Bemalung der Gesichter der Schnitzfiguren, die namentlich bei den letzten Arbeiten des ersten Malers recht derb war, sehr fein und sorgfältig, so vor allem im Altar von Vielau (Abb. 92–100). Als Faßmaler war dieser Maler wohl brauchbarer denn als Tafelmaler. Da unter seinen Bildern dreimal die Verkündigung vorkommt, nennen wir ihn den „Maler der Verkündigungen“.

Breuer hat seinen Malergesellen offenbar viel freie Hand gelassen. Sie haben nie die an seinen Schnitzwerken vorkommenden Kompositionen verwendet, sondern nur ihre eigenen Vorlagen. Charakteristische Heiligengestalten, wie Georg, Sebastian, Christophorus, werden auf den Flügelbildern beider Maler ganz abweichend von Breuers Typen wiedergegeben. Die Verkündigung etwa, die bei dem zweiten Maler öfters begegnet, stimmt in nichts mit der gleichen Szene überein, die Breuer im Schrein von Niedercrinitz oder in den Staffeln von Lichtentanne und Leukersdorf geschnitzt hat, und wenn die Anlage der Geburt Christi – bei Breuer in Hartmannsdorf, Röthenbach, Rodewisch, bei dem Maler auf den Neudorfer Flügeln – Übereinstimmungen zeigt, so ist das wohl eher auf ein gemeinsames Vorbild als auf eine Vorzeichnung des Werkstattinhabers zurückzuführen. Beiden Malern gegenüber erscheint Breuer zudem als der Vertreter einer älteren Generation: wo er graphische Vorlagen verwendet, sind es solche von Schongauer, während für die Maler schon Dürer das Vorbild ist; während der Schnitzer seine Gestalten mit weiten, faltigen Gewändern umhüllt, legen die Maler die Mäntel zurück, um den Körper sichtbar zu machen; wenn der Meister zeitloses Idealgewand vorzieht, entsprechen die Rüstungen, Hauben, Puffärmel auf den Flügelbildern der Mode der Zeit nach 1500. Nur die Gestalt der trauernden Maria des Gersdorfer Annenaltars zeigt in dem Motiv der im Mantel verhüllten Hand Übereinstimmung mit Figuren von Breuer – vielleicht hat hier einmal, im frühesten Falle, der Werkstattleiter dem noch nicht erprobten Gesellen eine eigene Vorlage an die Hand gegeben.

Die klare Abgrenzung des Anteiles der Maler in den beiden Perioden des Breuerschen Schaffens ist möglich – kaum dagegen die Feststellung von Mitarbeitern im eigenen Bereich des Meisters. Hat Breuer auch Schnitzergesellen beschäftigt? Bei einem namhaften Meister, in einem umfangreichen Werkstattbetrieb wäre eher das Gegenteil verwunderlich. Die Urkunden geben keinerlei Hinweis darauf. Bei ihrer Spärlichkeit freilich würde das wenig be-



sagen, aber auch die stilkritische Untersuchung der Werke gibt keine eindeutige Antwort auf diese Frage. Einzig den Maßstab der Qualität anzulegen ist eine heikle Sache: man ist rasch dabei, Leistungen von geringerem Wert als „Gesellenarbeit“ zu bezeichnen, als wenn nicht auch ein Meister selbst abhängig sei von der guten Stunde, vom Zwang raschen Schaffens, ja auch nur vom Maß der Gegenleistung des Auftraggebers. Gerade die Art des Breuerschen Werkstattbetriebes in seiner zweiten Periode zwingt dazu, solche Einflüsse anzunehmen. Sicher kann man Gesellenarbeit nur dort feststellen, wo der Stil des Meisters eine Färbung annimmt, die die Beteiligung einer anderen Persönlichkeit zu vermuten gestattet. Das ist in den größeren Werkstätten gewiß oft der Fall. Wenn aber ein Meister mit Fleiß bestrebt war, solche Unterschiede zu verwischen, indem er den Charakter der Gesellenarbeit durch Vorbilder, durch Modelle oder Zeichnungen von vornherein genau festlegte und durch die abschließende Überarbeitung mit eigener Hand vollends unsichtbar machte, dann wird auch das Werkzeug unserer Erkenntnis, die Stilkritik, versagen müssen.

Bei Peter Breuer kommen noch zwei Umstände von mehr äußerlicher Art dazu, die gegen eine regelmäßige und längere Mitarbeit von Schnitzergesellen zu sprechen scheinen. Einmal der, daß mit der Beschäftigung eines Malergesellen der landesübliche Umfang einer Werkstatt erreicht war — in den wenigen Fällen, wo Gesellen urkundlich erwähnt wurden, ist es fast immer nur einer bei einem Meister —, zum andern aber fehlt so gut wie jede Spur von Mitarbeitern, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein könnten: Breuer hat keine Schüler hinterlassen. Nur ganz vereinzelt begegnen Anklänge an seine Kunst. So etwa im Christkind der Muttergottes des um 1520 entstandenen Altars von Plohn (Abb. 8), welches Typ und Haltung der Christkinder aus Breuers erstem Jahrzehnt hat. Aber das kann ebensogut auf den Eindruck eines Werkes



26. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum:  
Altar aus Kirchberg,  
Flügelgemälde



des Meisters zurückzuführen sein als auf eine Mitarbeit in seiner Werkstatt selbst. Erst in den Spätwerken zeichnet sich eine Gesellenbeteiligung, die vorher hier und da nur als Möglichkeit angenommen werden kann, deutlich ab. Trotz dieser Unsicherheit in diesem einen Punkt können wir das Kapitel, das der Untersuchung der handwerklichen Organisation von Breuers Schaffen gewidmet ist, mit einem ansehnlichen Ergebnis abschließen. Die große Zahl seiner Werke in Verbindung mit ihren vielen festen Daten und mit den zwar wenigen, aber aufschlußreichen Urkunden vermittelt einen Einblick in diese Verhältnisse, wie er nicht allzu häufig ist. Der Gewinn ist ein doppelter: was hier über das Verhältnis von Schnitzer und Schreiner, von Schnitzer und Maler und von Werkstattinhaber und Mitarbeiter ermittelt werden konnte, darf als typisch für die Zeit gelten und mag, mit der gebotenen Vorsicht angewendet, den Schlüssel zu Untersuchungen auch in anderen Fällen bieten. Vor allem aber wird er uns von Nutzen sein, wenn wir Breuers eigene Werke betrachten. Es wird uns helfen, sie so zu bewerten, wie es ihren Entstehungsbedingungen entspricht, und ihnen die Stellung zu geben, die sie in der Absicht des Künstlers hatten.



---

## DAS WERK

### ERSTE SCHAFFENSPERIODE: DER BILDSCHNITZER

Eine streng methodische Darstellung der Kunst Breuers müßte von seinen durch Urkunden bezeugten oder mit dem Namen bezeichneten Werken ausgehen. Die Stilmerkmale, die an ihnen deutlich werden, hätten uns zu denjenigen Arbeiten zu führen, die nicht auf solche Weise für den Maler gesichert sind. Diesen Weg glauben wir uns ersparen zu können: zu oft schon sind die Verbindungen von Werk zu Werk aufgezeigt worden, zu deutlich selbst für das Laienauge ist der Stil des Meisters. Die Grundlage, die zwölf mit Namen bezeichnete oder beglaubigte Arbeiten bieten, ist breit genug und schließt Irrwege so weitgehend aus wie bei kaum einem anderen Meister der Zeit, zumal man zu den mit Nameninschriften versehenen Werken noch fast ebenso viele zählen kann, die die Jahreszahlen ihrer Entstehung in der gleichen Weise aufgemalt oder eingeschnitzt zeigen. Zwar begann Breuer erst in späteren Jahren damit, seinen Namen an versteckten Stellen des Werkes anzubringen, so daß gerade für die Frühzeit und die Jahre seiner Meisterwerke die stilkritischen Voraussetzungen ungünstiger sind. Aber auch in dieser Zeit ist die persönliche Handschrift so unverkennbar, daß ernste Zweifel über die Zugehörigkeit zu seinem Werk kaum jemals entstehen können. Nicht, daß der Stil des Meisters immer der gleiche geblieben wäre — nein, die Veränderung im Laufe einer ununterbrochenen Schaffenszeit von einem Vierteljahrhundert ist sogar recht beträchtlich gewesen. Aber die dichte Folge der einzelnen Werke läßt diesen Wandel als ein stetiges, Schritt für Schritt vor sich gehendes Anderswerden erscheinen, und im mahligen Wandel der Formen blieb der besondere menschliche Charakter von Breuers Kunst unverrückt erhalten.

Die erste Schaffenszeit Peter Breuers, die des „Bildschnitzers“, hat die Elemente seiner persönlichen Art voll entwickelt. Es war nur ein knappes Jahrzehnt, wenn wir annehmen, daß der Auftrag für sein Erstlingswerk schon etwa 1496 gegeben wurde und daß die Umwandlung zum Werkstattbetrieb, die 1506 abgeschlossen vor uns liegt, 1504, spätestens 1505 erfolgt ist. Was in





27. Steinsdorf, Kirche: Flügelaltar, Mittelschrein

dieser Zeit entstand, ist gekennzeichnet durch den noch frischen Eindruck der großen Werke, die der Schnitzer auf seiner Wanderschaft kennengelernt hatte, durch das Nachwirken der Maßstäbe, die die Berührung mit einer geistig aufgeschlosseneren Welt ihm geben mußte, aber auch durch den frischen Impuls, den das Schaffen nach eigenem Gesetz verlieh und durch das Fehlen jener künstlerischen und gesellschaftlichen Belastungen und Beschränkungen, wie





28. Steinsdorf, Kirche: Muttergottes

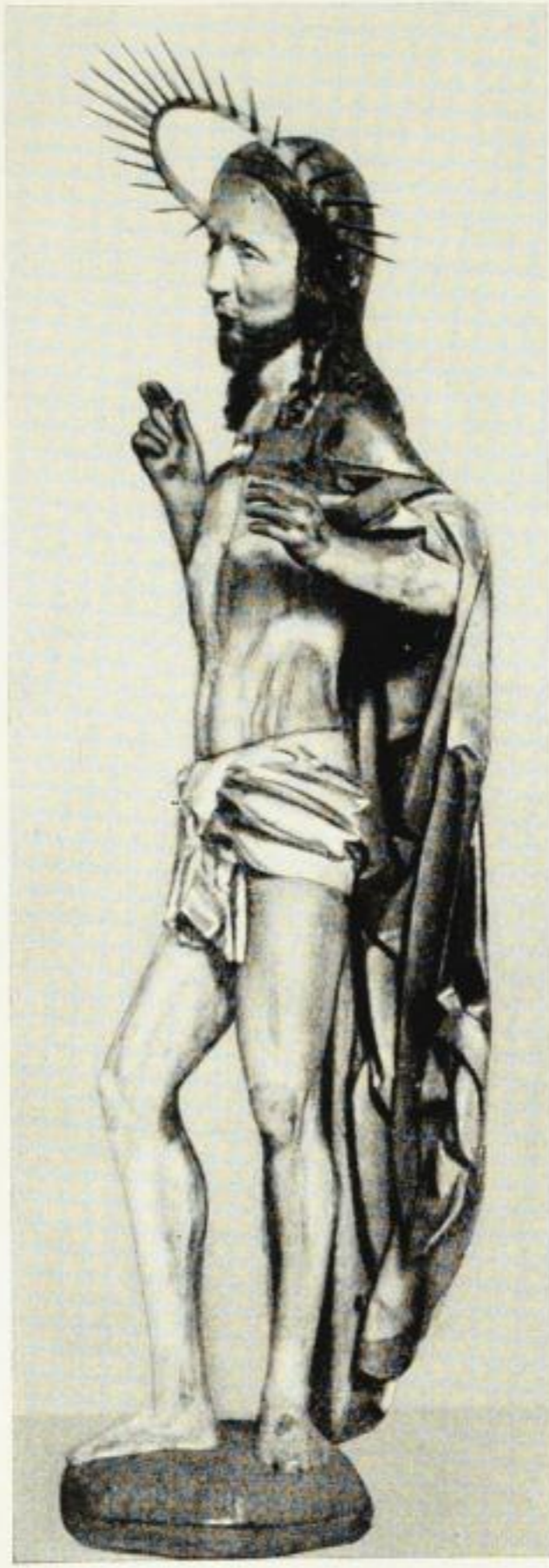


sie ein Aufgehen im Werkstattbetrieb mit sich brachte. Die größten Leistungen Breuers sind in diesem Jahrzehnt entstanden.

Der *Steinsdorfer Altar* von 1497 (Abb. 20, 21, 27) ist für uns das früheste Werk Breuers. Ob er seine erste Arbeit nach der Heimkehr von der Wanderung war, wissen wir nicht. Es wäre denkbar, daß ihm das eine oder andere Werk vorausging, welches nicht auf unsere Tage gekommen ist. Unter den erhaltenen jedenfalls sind die Steinsdorfer Figuren die frühesten, und viel kann vor ihnen kaum entstanden sein. Zu deutlich lassen sie erkennen, daß sie von einem *jungen* Menschen geschaffen wurden. Breuers ganze Schaffenszeit wird von der Gestalt der Muttergottes begleitet. Ihre allmähliche Veränderung im Laufe dieser fünfundzwanzig Jahre zeigt sie immer reifer, immer älter werdend. In dieser Reihe nun ist die Steinsdorfer Mittelfigur (Abb. 20) die jüngste an Jahren, eine kaum erblühte Jungfrau, fast noch ein Mädchen. Wäre die feine alte Bemalung des Kopfes erhalten, würde das Liebliche, Knospenhafte noch stärker sprechen. Fast zu schwer liegt der Kronreif auf dem zarten Oval dieses Mädchenkopfes (Abb. 28), fast schüchtern bietet Maria das Knäblein den verehrenden Gläubigen dar. Auch dem heiligen Martin (Abb. 21) können Schnurr- und Knebelbart kaum ein männlicheres Aussehen geben, und selbst bei dem Bischof Nikolaus sind die Andeutungen des Alters nicht recht überzeugend. Beide Männer wirken wie Selbstdarstellungen, Maria aber mag dem weiblichen Ideal des jungen Schnitzers entsprochen haben, welches ihn auch über das spürbar nachwirkende Vorbild von Riemenschneiders Neumünster-Madonna hinaus zu eigener Gestaltung befähigt. Jugendlich befangen im Verhältnis zu späteren Werken sind auch die Formen. Trotz einiger kräftiger Unterschneidungen bilden Körper und Gewand, ohne rechte Differenzierung, einen festen Block. Die Einzelzüge sind spitz und hart. Wie das Würzburger Vorbild (Abb. 12) die Gestalt der Muttergottes bestimmt, so ein Stich Schongauers<sup>63</sup> (Abb. 19), vorsichtig reduziert, die des Martin (Abb. 21). Schwächen, wie der ohne rechte Klarheit geordnete Fall des Mantels bei dem nicht nach einer Vorlage gearbeiteten hl. Nikolaus, wie die gleichmäßige Neigung aller Köpfe nach einer Seite, wie die mangelnde Unterscheidung von Spielbein und Standbein finden sich später nicht mehr. Aber diese Schwächen im Verein mit dem Jugendlichen der Charaktere machen das Werk liebenswert, verleihen ihm den Reiz des Persönlichen und heben es in dieser deutlichen Aussage des Menschlichen über das Meiste hinaus, was sonst in dieser Zeit im Lande geschaffen worden ist.

Eine Einzelfigur, der *Auferstandene der Katharinenkirche zu Zwickau* (Abb. 29, 30), kann mit Steinsdorf um den Platz des ersten Werkes wetteifern. Schon aus äußeren Gründen: was wäre natürlicher, als daß der junge Schnitzer





29., 30. Zwickau, Katharinenkirche: Auferstandener Christus

die erste Probe seiner Kunst in seiner Heimatstadt für die Kirche seines Pfarrbezirkes abgelegt hätte! Dieser auferstandene Christus ist von der gleichen Art wie die drei Steinsdorfer Figuren. Der sanfte Ovalkontur der Gestalt gleicht dem des Nikolaus ebenso wie die behutsame Segensgeste, der Bau des Kopfes und der schwärmerische Ausdruck des Gesichtes. Der schwächliche Körper ist der eines Jugendlichen. Das Plastische ist noch nicht recht gemeistert: der Mantel, der von den Schultern herabhängt, könnte im Verein mit der Schrittstellung der Beine eine wirksame Räumlichkeit andeuten; aber er bleibt flach wie ein Brett, in welches die wenigen Faltenzüge und Ohren mehr eingezeichnet als modelliert sind, und die Beine nützen das Motiv nicht recht aus.





51. Gera, Städt. Museum: Flügelaltar aus Söllnitz, Mittelschrein

so daß nur durch die eingewinkelten Arme der Eindruck der Tiefe entsteht. Die bis zur Ängstlichkeit sorgfältige Durchbildung, erkennbar an der peinlich genauen Modellierung der Muskulatur, an der Wiedergabe der Haut und Adern zeigt, daß die Figur auf nahe Sicht berechnet war — wie aus anderen Beispielen nachzuweisen ist, war sie wohl bestimmt, am Osterfest, am Tage der Auferstehung, auf dem Altar ausgestellt zu werden.

Der Schritt zum *Söllnitzer Altar* (Abb. 51) ist nicht groß. Auch seine Figuren zeigen noch eine starke Befangenheit in der Haltung und im Fall der Gewänder. Bei der Muttergottes ist der Rückgriff auf die Neumünster-





52., 53. Pillnitz, Staatliche Gemäldegalerie: Hl. Georg. Aus Neukirchen

Madonna sogar noch deutlicher als in Steinsdorf: gestreckter als diese, wiederholt sie den nach unten zugespitzten Umriß mit dem tütenförmig über die Mondsichel fallenden Zipfel des Kleides, dem querverrafften Mantel, dessen breitflächiger Umschlag in scharfer Spitze endigt, und das Oval der Büste, gebildet aus dem unter der Krone hervorkommenden Kopftuch, der nach den Füßen des Kindes greifenden Hand und dem Kinderkörper. Das Gesicht Ma-



rias aber zeigt schon eine entschiedene Wendung zum eigentlich Breuerschen, und für das Christkind ist der Typus gefunden, den es fortan bei den meisten Muttergottesfiguren der Frühzeit und bei allen Anna-Selbdritt-Darstellungen des Meisters behalten sollte: das wie durch eine Reflexbewegung bis zur waagerechten Lage gewinkelte Beinchen, dazu der putzige Kopf mit der niedrigen Stirn und dem anliegenden Haar. Neben der schmalen Vornehmheit der Marienfigur wirkt die Magdalena mit ihrer breiten Haube bürgerlich-derb. Stärker zieht ihr Gegenstück, der hl. Georg, den Blick auf sich durch die Pracht seiner Rüstung, von deren schwärzlich oxydiertem Silber sich die vergoldeten Schulterflüge, Armkacheln, Beintaschen und Zieraten wirkungsvoll abheben. Der Drachentöter hat etwas von der tänzerischen Beinstellung, wie sie in zahlreichen glänzenden Georgsfiguren der süddeutschen Kunst vorgebildet war und wie sie auch der Zwickauer Auferstandene zeigt; aber hier ist das Motiv, welches Gelegenheit zu räumlicher Durchdringung und Auflockerung des Figurenblockes gab, nur gedämpft verwendet, abgestimmt auf das sanfte, träumerische Wesen des jungen Ritterheiligen. Daß Breuer die Möglichkeiten durchaus kannte, die in dem Aufbau einer solchen in das knappe Panzerkleid gehüllten Figur, in der echt spätgotischen Verschränkung durch das Überkreuzstellen der Beine, dem Griff der Arme nach der Diagonalachse der Lanze und dem Gegenspiel des sich krümmenden und ringelnden Drachens lagen, zeigt eine eng verwandte Georgsfigur aus *Neukirchen* (Abb. 32, 33). Deren Funktion war freilich eine andere: sie stand wohl nicht in der Reihe der Gewandfiguren im Schrein, sondern — wie die vollausgeführte Rückseite (Abb. 33) vermuten läßt — frei im Auszug eines Altars. Bei ihr war gerade das von Bedeutung, was für die Schreinfigur geringer wog: die bewegte Umrißlinie. Diese ist erzielt durch die entschiedeneren Überkreuzstellung der Beine und durch die energischere Aktion der höher genommenen Arme. Außerdem aber erfährt die Figur noch eine andere Veränderung durch die Bedingungen ihres Aufstellungsortes: der Kopf ist größer gebildet, als es dem schmalen Gestänge des Körpers geziemt, ein Kunstgriff, mit dem die spätgotischen Meister der Verkürzung entgegenzuwirken suchten, wie sie sich durch Anbringung in beträchtlicher Höhe ergab. Auch diese Figur gehört in Breuers erste Jahre. Die Baugeschichte der Kirche zu Neukirchen, über die einige Daten überliefert sind, macht es wahrscheinlich, daß das Altarwerk, zu dem der Georg gehörte, bald nach 1497 entstanden ist. Damit ist auch die Entstehungszeit des Sölmnitzer Werkes umgrenzt — es kann kaum viel später als Steinsdorf entstanden sein, wohl 1498.

Wie der Sölmnitzer Altar ist auch der von *Hirschfeld* (Abb. 34) in das Museum zu Gera gekommen, wo die Nachbarschaft beider zum Vergleich auf-





54. Gera, Städt. Museum: Flügelaltar aus Hirschfeld, Mittelschrein

fordert. Zunächst wird man mehr der Unterschiede als des Gemeinsamen gewahr: die abweichenden Verhältnisse der Schreine — bei dem einen die wohl-abgewogene Dreizahl, bei dem anderen eine sich drängende Reihe von fünf Figuren —, die gänzliche Verschiedenheit der ornamentalen Schnitzerei und nicht weniger deutliche Unterschiede in Fassung und Flügelbildern fallen ins Auge. Aber auch wenn man von dem allen absieht, als dem Anteil des Werkstattleiters, des Malers und des Schreiners, bleiben noch Züge, die nach den vorangegangenen Werken befremden, ja enttäuschen. Wir bemerken, wie die beiden weiblichen Heiligen, welche die Mittelfigur umgeben, Katharina und Barbara, weder in den Köpfen, noch im Halten ihrer Attribute, noch endlich im Fall ihrer Mäntel andere Unterschiede aufweisen als den einen, daß bei der einen Gestalt das links ist, was bei der anderen der rechten Seite zugewiesen wurde. Wir vermischen bei der Muttergottes das Kopftuch, welches in Steinsdorf und Sölmnitz in so reizvoller Weise zur Bereicherung der plastischen und farbigen Erscheinung und zum kompositionellen Zusammenschluß von Mutter und Kind beitrug. Wir finden die beiden äußeren Gestalten der Figurenreihe, Nikolaus und Petrus, kleiner gebildet als die heiligen Frauen, so



daß sie auf höhere Sockel gestellt werden mußten, die sogar untereinander wieder stark in der Höhe abweichen. In allem also eine weniger liebevolle Gestaltung, eine gewisse Gleichgültigkeit der Aufgabe gegenüber, und sichtlich fehlt auch jener zarte Hauch von Jugendfrische und Keuschheit, der die ersten Werke so anziehend machte. Ein viel späteres Werk also? Doch wohl nicht, denn es geht ihm noch durchaus das Virtuose ab, welches der Meister schon um 1500 beherrschte, die Kunst, die Gewandung in schier unerschöpflicher Vielfalt zu variieren. Das Objekt dieser Kunstfertigkeit war der Mantel, den die Figuren der Spätgotik als zeitloses Idealgewand über dem eigentlichen, ungefähr der Zeittracht angepaßten Kleid tragen. Durch seine strahlende Vergoldung hebt er seine Träger ebenso über die Sphäre des Irdischen empor wie durch seine kunstvolle Faltengliederung. Das Hauptmittel, diese herzustellen, ist die Raffung quer über die Gestalt hinweg, die in mannigfaltiger Weise begründet wird: indem das herübergezogene Ende von der einen oder der anderen Hand gefaßt, oder unter den Arm geklemmt, oder auch wie nur zufällig herübergeschlagen erscheint. Diese Diagonalraffung wendet Breuer bei vier der Hirschfelder Figuren an, ohne ihr schon die Mannigfaltigkeit geben zu können, in der er später Meister war; nur Petrus trägt eine Art von geschlossenem Mantel, dessen in großer Spitzform herabhängende Hälfte aber nicht recht bewältigt erscheint. So ist also der Hirschfelder Altar ein etwas geringeres Werk, eine Durchgangsstufe, die dem Meister vielleicht dazu diente, sich von der beherrschenden Macht der Vorbilder zu lösen und eigene Wege zu erproben.

Die Figuren des Altars in *Kleinolbersdorf* bei Chemnitz (Abb. 55) sind ein deutlicher Fortschritt. Wie alle Altäre der ersten Jahre, ist auch dieser von geringem Umfang — auch bei ihm bleiben die drei Gestalten des Schreines unter Metergröße, und wie jedes Breuersche Altarwerk hat auch dieses seine eigene Physiognomie: allen drei Heiligen ist ein eigentümlich trüber, mürrischer Ausdruck eigen, alle drei haben die gleichen schmalen abfallenden Schultern und eine besondere Schlankheit, die sie seltsam isoliert in dem ihnen zugewiesenen Existenzraum erscheinen läßt. Die Gewandmotive sind sehr einfach gehalten, aber mit einer neuen Klarheit und Entschiedenheit geformt. Das Obergewand setzt sich deutlich vom Unterkleid ab. Vom Körper ist nicht viel zu spüren, aber das wenige Sichtbare an der richtigen Stelle: wie anders ist z. B. der hl. Martin gegenüber seinem Vorgänger in Steinsdorf geworden! War dort die Gestalt in echt gotischer Weise in dreifachem Richtungswechsel geknickt und mit locker fallenden, verunklarenden Stoffmassen behängt, so steht sie in Kleinolbersdorf kerzengrade da, auf dem Standbein ruhend, das Spielbein leicht betont. Der von der Linken hochgeraffte Mantel legt sich über den





55. Kleinolbersdorf, Kirche: Flügelaltar, Mittelschrein

Unterkörper, und seine lebhafteste Bewegung macht deutlich, daß ihn der Heilige eben gerafft hat, um ihn zu zerschneiden und die Hälfte dem Bettler zuzuworfen, der zu seinen Füßen kniet. Die Mittelfigur, der hl. Fabian, und die zweite Nebenfigur, der hl. Laurentius, sind nach dem gleichen Schema aufgebaut wie Nikolaus und Petrus in Hirschfeld. Aber wie klar begründet ist jetzt jeder Zug, wie scharf markiert jede der nicht sehr zahlreichen Falten! Man spürt, wie jetzt eine neue Sicherheit die Hand des Schnitzers führt. Stand der Hirschfelder Altar im Zeichen des Suchens nach neuen Wegen, so sind diese hier gefunden. Indem Breuer die Formen auf ihren Kern vereinfachte, schuf er sich die Möglichkeit, sie nunmehr in rechter Weise anzuwenden.

Die zeitliche Festlegung von Hirschfeld und Kleinolbersdorf ist nicht aufs Jahr möglich. Es bleiben aber wohl nur die Jahre etwa zwischen 1498 und 1500, denn das nächste datierte Werk Breuers, der Lugauer Gekreuzigte von 1502 (Abb. 59), zeigt bereits eine so viel weiter entwickelte Kunst der Falten-





56. Leipzig, Kunstgewerbemuseum: Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche, Gesamtansicht (Zustand vor 1945)

bildung, daß unbedingt ein Abstand angenommen werden muß. Der Kruzifixus geht in dieser Hinsicht auch über Breuers erstes Hauptwerk hinaus, welches ebenfalls noch um diese Zeit entstanden sein muß: den *Hochaltar der Nikolaikirche zu Zwickau* (Abb. 15, 18, 36 bis 46).

Das Werk steht gewissermaßen auf einer höheren Ebene als die bisherigen Arbeiten. Diese waren, mit Ausnahme des Auferstandenen von St. Katharinen, für kleine Dorfkirchen bestimmt gewesen. Die geringere Honorierung solcher Aufträge und das Fehlen einer kennerhaften Würdigung seitens der Besteller werden nicht ohne Einfluß auf den Grad der inneren Anteilnahme und des äußeren Arbeitsmaßes gewesen sein, die ein Meister an die Arbeit wandte. Ganz anders war das, wenn ein solches Werk in einer Stadtkirche stand. Die Meister von damals kannten keine Ausstellungen und ähnliche Gelegenheiten, in denen der Künstler der Neuzeit sich bekannt machen kann; sie mußten ihre Kunden dorthin weisen, wo eine ihrer Arbeiten ihren festen Platz gefunden hatte. Man kann sich ausmalen, wie Breuer die Kirchväter eines Ortes, die ihre „Tafel“ bei ihm zu bestellen kamen, in die nahe gelegene Kirche führte, für deren Hochaltar er ein Erzeugnis seiner Hände hatte liefern dürfen. Ein





57. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche, Mittelschrein

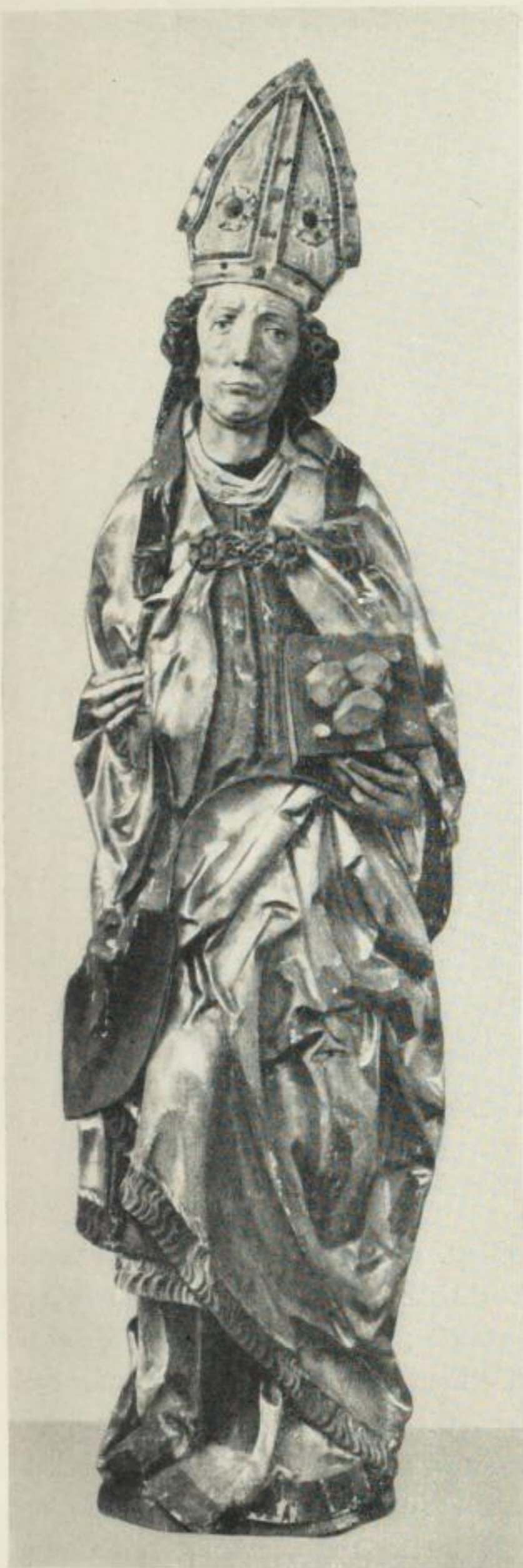
solches Werk war dann, wenn es sich über das gewohnte Maß erhob, nicht nur ein werbendes Musterbeispiel der handwerklichen Leistungsfähigkeit seines Schöpfers, sondern auch den Berufsgenossen gegenüber ein sichtbarer Beweis seines künstlerischen Könnens, für die Kirche ein Zeichen opferbereiter Frömmigkeit, für die Mitbürger ein Zeugnis tätigen Gemeinsinnes. Auch am Umfang übertraf ein solches Stadtwerk die ländlichen Aufträge meist erheblich, und wenn die Nikolaikirche auch nur ein bescheidenes Gotteshaus war, so zeigt doch ihr Hochaltar einen vermehrten Aufwand in den Maßen des Schreinerwerkes wie in der Sorgfalt der Gemälde und der kunstvollen Durchbildung der Schnitzfiguren. Man kann also nicht ohne weiteres dieses Werk in eine Reihe





58., 59. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Katharina und Barbara vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche





40., 41. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Nikolaus und Fabian vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche





42. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Fabian vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche

mit den bisher betrachteten Arbeiten stellen, sondern muß von vornherein die veränderten Voraussetzungen berücksichtigen. Das so wesentlich höhere Maß von Kunst, welches uns hier entgegentritt, ist nicht das Ergebnis einer plötzlich fortgeschrittenen Entwicklung, einer viel späteren, reiferen Stilstufe, sondern der anders gearteten gesellschaftlichen Funktion des Auftrags. Der „Unternehmer“ des Werkes, der Künstler, der den Auftrag empfing, ist wohl nicht Breuer, der Schnitzer, gewesen, sondern Hans Hesse, der Maler, der das Bild der Staffel mit den Halbfiguren Christi und der Apostel, die quergeteilten Flügelgemälde, auf denen je zwei Heiligenfiguren in liebevoll ausgeführter Landschaft sitzend dargestellt sind (Abb. 9), und die Rückseiten





45. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Katharina vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche

mit in Leimfarben gemalten Darstellungen aus der Legende des Kirchenpatrons St. Nikolaus schuf, und der, wie wir sahen, auch die Fassung der Schnitzfiguren besorgt hat, insgesamt also den größeren Anteil am Werk hatte. Breuers Arbeit beschränkte sich auf die fünf Schreinfiguren, die mit ihren vergoldeten Gewändern, Kronen und Nimben nur sichtbar waren, wenn an hohen Festtagen die Flügeltüren geöffnet wurden – wie es der beharrlich festgehaltene, schöne Brauch noch heute beim Wohlgemut-Altar von St. Marien ist; dazu kamen als seiner Hände Werk noch die nicht erhaltenen Figuren des Auszugs und allenfalls noch das feine, lockere Laubwerkgerank, welches in weiten Bogen den Schrein überspannte.



Ob der Maler auch für mehr als die Gesamtdisposition verantwortlich war, für den Entwurf, die Anlage der Figuren? Kaum! Denn wenn auch die fünf Gestalten alles überragen, was Breuer bis dahin geschaffen hatte – sie lassen sich alle irgendwie mit dem Vorangegangenen in Verbindung bringen oder aus seinem Entwicklungsgang erklären. So verwirrend reich die Oberfläche des Mantels des hl. Nikolaus (Abb. 40) gebildet ist, man erkennt doch in dem ihm zugrunde liegenden Hauptmotiv das gleiche wieder, was beim Nikolaus des Hirschfelder oder beim Fabian des Kleinolbersdorfer Werkes vorgeformt war: das wie zufällige Hochnehmen des Mantelsaumes durch die buchhaltende Linke. Auch bei der Barbara (Abb. 39) erscheint dies Motiv wieder, obwohl man infolge der veränderten Einzelausführung das kaum bemerkt.

Ganz frei gestaltet, ganz neu entworfen ist die Muttergottes (Abb. 18, 46). Eine ferne Erinnerung an Gregor Erharts Blaubeurener Maria scheint die Komposition beeinflußt zu haben, obwohl keinerlei direkte Entlehnung festzustellen ist – es sei denn, daß in dem zur Seite gebauschten Kopftuch, welches dem Haupt der Muttergottes eine so wirkungsvolle Fülle gibt, eine solche Erinnerung aufklingt. Der Neumünstertyp, der Breuers erste Muttergottesfiguren so stark bestimmte und aus dem die Haltung des Kindes bei ihm entwickelt war, ist hier überwunden. Das lustig kletternde Christkind, ganz in Profilstellung gegeben und ganz innerhalb der äußeren Konturen der Marienfigur bleibend, ist offenbar eine eigene Erfindung Breuers – ist, wie die ganze Figur, eigens ersonnen für die zu besonderer Leistung verpflichtende Aufgabe. In der Gestalt des hl. Fabian (Abb. 41), der die Fünferreihe abschließt, greift Breuer auf eine andere Erinnerung seiner Wanderjahre zurück, auf Riemenschneiders Haßfurter Johannes den Täufer (Abb. 13): die linke Hand faßt wie bei diesem in den Mantel und zieht ihn in die Höhe, wobei sich vom rechten Fuß ein gerader Steg heraufzieht, wie eine straffgespannte Sehne, deren Bogen die Kurve des fransenbesetzten Saumes bildet. Es ist ein starker Klang, der hier auftönt, stärker, als man ihn sonst in Breuers mehr auf Auflösung denn auf Zusammenfassung gerichteter Faltensprache zu hören gewohnt ist – aber er ist künstlerisch wohl begründet: wie der kräftige Bogenstrich einer Baßgeige schließt er die Vielfalt kleiner und kleinster Motive ab, die man aufnimmt, wenn man die Reihe der fünf Figuren von links nach rechts auf sich wirken läßt.

Fürwahr eine verwirrende Vielfalt! Alles, was Generationen der spätgotischen Meister ersonnen hatten in der Kunst der Faltensprache, ist hier aufgeboten: Säume, die in weitem Bogen schwingen, Ränder, die sich umschlagend Ohren formen, Stege, die sich gabeln oder im Zickzack verlaufen, dicke Röhren, deren Rücken zu Dellen eingekerbt sind, flache Mulden mit wellenförmigen Rändern.



Dazu tritt, zurückhaltend zwar, doch immerhin mitsprechend und den Reichtum des Erscheinungsbildes steigernd, ornamentales Beiwerk, wie die Fransen und die Mantelschließen der Pontifikalgewänder, die gestickten oder applizierten Borten an den Kleidern der heiligen Frauen, das feine Gefältel der Kopf- und Halstücher, die feierliche Pracht der hohen Mitren und die kunstvolle Goldschmiedearbeit der reich durchbrochenen Kronen. Dazu muß man sich ergänzen die verlorenen Attribute, den Bischofsstab des Nikolaus, die Schwerter des Fabian und der Katharina. Kaum vermag das Auge die Vielzahl der Formen aufzunehmen. Es ist echtste Spätgotik, die hier bis in ihre letzten Konsequenzen gestaltet ist, Geist von dem Geiste, der die verschlungenen Gewölbe-figurationen der gleichzeitigen Hallenkirchen ersann, Geist von dem Geiste des jungen Dürers, der in den Holzschnitten der Apokalypse den überquellenden Reichtum krauser und geknitterter Formen ausbreitete.

Das Charakterisierungsvermögen Breuers offenbart sich in den Köpfen der Figuren in seiner Tiefe, aber auch in seiner Einseitigkeit. Wir sehen es allerdings als eine wohlbedachte Berechnung an, daß Katharina und Barbara sich nicht nur wie Schwestern ähneln, sondern wie Zwillinge gleichen: bei beiden sitzt auf hohem, schlankem Hals der schmale Kopf mit der länglichen Nase, den leicht geschürzten Lippen, den etwas schräg gestellten Augen mit den hohen Brauen darüber, dem leicht angedeuteten Doppelkinn und den Grübchen (Abb. 45, 44). Die erste Blüte dieser Frauen ist vorbei, ihr Blick ist voll kühler, fast ironischer Überlegenheit. Um so stärker hebt sich von ihnen die frische, holde Lieblichkeit Marias (Abb. 46) ab. Diese ist nicht mehr das schüchterne Mädchen wie in Steinsdorf, sondern eine junge Frau voller Adel und Liebreiz, der die Mutterschaft ebenso sehr Krone ist wie das kostbare Gebilde, welches sie auf dem Haupte trägt. Ihr Wesen spricht aus ihrer ganzen Haltung, in der Würde und schlichte Natürlichkeit vereint sind. Sie hält wie im Schreiten inne, das vorgestreckte rechte Bein wird in der darüberliegenden glatten Mantelpartie deutlich sichtbar, das zurückgehaltene Standbein aber durch die sich in vielfachen Brüchen stauende andere Mantelseite verhüllt. Gerade daß hier einmal nicht die übliche Diagonalraffung angewandt wurde, gibt dieser Figur ihren einmaligen Reiz. Den Kontrast zu ihr unterstreichen noch stärker die beiden männlichen Heiligen der Reihe, der Bischof Nikolaus und der Papst Fabian, mit ihren alterszerfurchten, faltigen Gesichtern, die durch die eingefallenen Wangen, die stark markierten Backenknochen und Nasenansätze und die tiefen Falten der Mundwinkel ihre Prägung erhalten (Abb. 15, 42). Die Herkunft dieser Köpfe von Riemenschneider ist unverkennbar; sie gehen aber in der naturalistischen Deutlichkeit über dessen verhalteneren Weise hinaus, und sie übersteigern auch dessen schwermütiges Ethos bei-





44. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Barbara vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche, Seitenansicht

nahe bis zum Trüben. Trotzdem behauptet sich auch in ihnen wie in den feinen Köpfen der Frauen die besondere Art Breuers, die ihn mit in die erste Reihe der spätgotischen Charakterschilderer stellt.





45. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Hl. Katharina vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche, Teilansicht

Seine Stellung innerhalb des Werkes des Schnitzers wie desjenigen des Malers und die Beziehung zu dem auf einem der Flügelgemälde gemalten Stifter, dem Pfarrer Wolfgang Gülden, der 1503 starb<sup>64</sup>, macht es wahrscheinlich, daß der





46. Leipzig, Kunstgewerbemuseum:  
Maria vom Hochaltar der Zwickauer Nikolaikirche



Nikolai-Altar ziemlich genau um das Jahr 1500 entstanden ist – als Werk eines noch nicht Dreißigjährigen also, der hier auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft angelangt erscheint.

In engstem Zusammenhang mit dem Altar steht eine Figur der Anna Selbdritt, die aus *Weißborn* ins Zwickauer Museum gelangt ist (Abb. 47). Sie hat genau die gleiche Größe wie die Nikolai-Figuren, die gleiche lockere und freiräumliche Durchbildung und den gleichen Reichtum der Einzelformen, der bis zu der peinlich genauen Wiedergabe der Gürtelschnallen geht. Trotz ihrer schweren Verstümmelung und trotz des Verlustes der für die Erscheinung so wesentlichen Bemalung steht die Figur auch in künstlerischer Hinsicht in keiner Weise zurück. Man könnte sie sich ohne weiteres als sechste Gestalt in der Reihe der Schreinfiguren des Nikolai-Altars denken. War sie etwa ursprünglich dafür bestimmt? Daß die ausgehöhlte Rückseite offenbar erst nachträglich mit einem flüchtig bearbeiteten Brett verschlossen wurde und daß das Bildwerk an Größe und Durchbildung über das übliche Niveau einer



47. Zwickau, Städt. Museum:  
Anna Selbdritt aus Weißborn



Dorfkirchenfigur hinausragt, läßt einen solchen Zusammenhang, etwa veranlaßt durch eine Programmänderung während der Ausführung des Werkes, nicht undenkbar erscheinen. Diese Weißenborner Figur war nicht Breuers erste Darstellung der Anna Selbdritt, jener Heiligen, deren Verehrung in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts in Sachsen so gewaltig zunahm und in zahlreichen bildlichen Darstellungen ihren Ausdruck fand. Vorangegangen war eine kleine Figur, die heute in einem neuzeitlichen Stadtwappen von *Annaberg* in der dortigen Annenkirche verwendet worden ist, nach Maßen und Art aber aus einem dörflichen Altar zu stammen scheint. Vorangegangen war ihr auch eine etwas größere, recht qualitätvolle Figur, die sich um 1928 im *Prager Kunsthandel* befunden hat (vgl. S. 196) und die nach ihrem Gewandstil und ihrem jugendlichen Gesichtstypus der Frühzeit des Meisters angehört haben dürfte. Allen drei Figuren, und, um es vorwegzunehmen, auch allen späteren Annengestalten Breuers liegt das gleiche Schema zugrunde: die in strenger Frontalansicht gegebene Matrone trägt auf dem linken Arm die in halber Größe gegebene, in einem Buch lesende Maria, auf dem rechten Arm das Christuskind, welches das eine Bein bis zur waagerechten Lage erhebt. Überall spielt das Gewand der Maria eine wichtige Rolle, welches von der Hüfte in langgezogenem Schwung fast bis zur gegenüberliegenden Umrißlinie der Annenfigur hinüberstreicht: ein Riemenschneidermotiv, wie sein Vorkommen bei einer Sitzfigur der Anna Selbdritt im Würzburger Luitpoldmuseum<sup>65</sup> beweist, die zwar später entstanden ist, aber sicher schon in früheren Exemplaren vorgebildet war, welche Breuer bei seinem Aufenthalt in Würzburg kennengelernt haben mag. Wesentliche Unterschiede finden sich nur im Kopftuch: bei der Annaberger Figur ist es, unter dem Kinn geschlossen, aus steifgestärkter und in gerade Quersalten gebügelter Leinwand, in Prag erscheint es als schlichtes, weit vorgezogenes und die Stirn beschattendes Tuch, bei der Weißenborner Figur wiederum wird es durch einen gekerbten Saum bereichert. Das Bürgerlich-Behäbige, das Großmutteridyll hat aber in Weißenborn einer strengeren und großartigeren Auffassung Platz gemacht: wie eine Norne aus düsterer Vorzeit erscheint diese Gestalt, und mag auch das Fehlen der heiteren, auflichtenden Farbigkeit zu diesem Eindruck beitragen, so ist er doch zu einem guten Teil schon in der säulenhaften Streckung des Körpers und in dem Blick der hinter schweren Lidern liegenden Augen enthalten. Die Doppelläufigkeit von Breuers Schaffen, die im Nikolai-Altar sichtbar wird, setzt sich in der nächstfolgenden Zeit fort: während von ihm aus die Reihe der hochstehenden Werke in einigen Kruzifixen und Andachtsbildern bis zur Beweinung Christi führt, entstehen nebenher weiter Figuren für kleinere Altäre, die wir zunächst bis zum Ende der „Schnitzerperiode“ des Meisters





48. Gwandstein, Schloßkapelle: Marienaltar

betrachten wollen. Da sind zunächst die drei Altäre der Schloßkapelle zu *Gwandstein* (Abb. 48, 50). Breuer hat für zwei von ihnen, die in Staffel, Schrein und Flügeln Gemälde zeigen, nur die Auszüge geliefert, während im Marienaltar auch Schrein und Flügel Schnitzfiguren aufweisen. Dieser letztere steht ganz in der Nachfolge des Nikolai-Altars (Abb. 57). Der etwas altjüngferliche Zug, der dort bei Katharina und Barbara spürbar wurde, ist bei den fünf Gwandsteiner Frauengestalten noch stärker ausgeprägt, jetzt auch bei Maria, bei der wir auch das im Profil gesehene, kletternde Kind wiederfinden, hier mit der hübschen Begründung, daß es der hl. Katharina ein Äpfelchen hinüberreicht. Ungewöhnlich ist der Aufbau der Marienfigur in langen, durchgehenden Kurven, im Umriß sowohl wie in der Binnenzeichnung. Auch sonst herrscht bei diesen Figuren ein linearer Grundcharakter vor, der in scharf gezeichneten Zügen und den wie mit dem Zirkel geschlagenen Faltenohren zum Ausdruck kommt. Bei der Dorothea des rechten Flügels führt er zu etwas kleintlichen, verlegenen Formen. Verwandt in diesen Eigenheiten und Schwächen ist eine einzelne Muttergottesfigur in *Lauterbach* (Abb. 49), bei der die unbestimmte, großer Formen entbehrende Gewandbehandlung als die passende Unterstreichung der vorsichtig tastenden Geste dieser Frau erscheint, in deren Wesen Jugendlichkeit und leise beginnendes Welken sich in reizvoller Weise begegnen.





49. Lauterbach, Alte Kirche: Muttergottes

tiger, knorriger Gesell in stark vereinfachender, auf den hohen Aufstellungsort berechneter Ausführung, letzterer ein schöner, elegisch gestimmter Jüngling

Die Auszüge aller drei Gwandsteiner Altäre (Abb. 50) sind fast einheitlich gebildet: ein turmartiger Mittelbaldachin auf gewundenen Astwerksäulen, flankiert von je zwei nach außen niedriger werdenden Fialen, zwischen denen sich Kielbögen und Rankenwerk spannen. In den spitzen, züngelnden, stacheligen Formen löst sich, wie das Geäst eines Baumes, das aus schmalen Wurzeln entwickelte Gewächs des Altarwerkes nach oben auf. Man darf sich ähnlich die Auszüge der meisten Breuerschen Altäre in der Frühzeit vorstellen, wobei dahingestellt bleiben muß, wie weit der Schnitzer in all diesen Fällen für Entwurf und Ausführung verantwortlich gewesen ist. Lediglich die Figuren sind ja sichere Werke seiner Hand. Beim Hauptaltar ist es eine kleine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes, beim Annenaltar sind es die Heiligen Martin, Sebastian und Laurentius (Abb. 50), beim Bartholomäusaltar Georg, Christophorus und Mauritius. Die Ritterheiligen gleichen dem in Sölmnitz und Neukirchen vorgebildeten Typ, unter den übrigen Figuren sind Christophorus und Sebastian hervorzuheben: ersterer (Abb. 51) ein langbär-





50. Gwandstein, Schloßkapelle: Auszug des Annenaltars

vom Schlage des Söllmnitzer Georg, dessen entblößter Körper zur Hälfte vom Mantel bedeckt ist.





51. Gwandstein, Schloßkapelle:  
Hl. Christophorus

Ein vollständiger Auszug, wenn auch anscheinend stark ergänzt, erhielt sich auch auf dem Altar von *Nauhain* bei Döbeln (Abb. 52); der Kleinheit des Werkes entsprechend steht in ihm nur eine einzelne Figur, der hl. Michael. Auch der Schrein enthält nur ein Bildwerk, eine Anna Selbdritt. Es ist eine schlichte, aber in ihrer Intimität und Ausgewogenheit sehr glückliche Arbeit. Die Anlage mit den beiden Kindern auf den Armen entspricht völlig dem gewöhnlichen Annentypus Breuers, doch Anna ist hier eine sehr jugendliche Großmutter, auch heiterer im Ausdruck des Gesichtes als die ernste Gestalt von Weißenborn. Die Auflösung der Oberfläche durch zahlreiche kleine und scharfe Knitterfalten bestimmt das Gesamtbild, ohne aber an irgendeiner Stelle den Eindruck aufkommen zu lassen, als sei sie um ihrer selbst willen gesucht und ohne den klaren Aufbau und die Körperlichkeit der Gestalt zu beeinträchtigen. Neu ist die Durchsetzung mit konkaven Mulden — hier bahnt sich bereits der Stil der Rundungen an, der Breuers spätere Werke mehr und mehr beherrschen und die scharfgratigen Knitterungen der Frühzeit ablösen wird. Durch das Datum des Nauhainer Altars, 1504, wird auch die Entstehungszeit des Altars der *Johanniskirche zu Chemnitz* gesichert. Der ursprüngliche Zusammenhang des Werkes ist zerstört, der Schrein verloren; aber eine alte Beschreibung macht es möglich, sein Aussehen zu rekonstruieren, und die erhaltenen Flügelgemälde legen die Maße des Schreins fest. Mit seinen 1,80 m war er um einen halben Meter höher als die Dorfaltarschreine und stand dem Zwickauer Nikolai-Altar nur wenig nach. Für eine



Stadtkirche bestimmt, ist auch sein künstlerischer Wert entsprechend größer. Den Schrein füllt nicht wie bisher eine Reihe von mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander gestellten Einzelfiguren, sondern eine Gruppe: die Kreuzigung Christi (Abb. 55) mit Maria, Johannes und der am Kreuzesfuß knieenden Magdalena. Der Typus des Kreuzigungsaltars war in der Zwickauer Kunst vorgebildet, während er im übrigen Sachsen so gut wie unbekannt gewesen scheint. Schon der unbekannte Schnitzer, der unmittelbar vor Breuers Auftreten der beste der Zwickauer Meister war, hatte in Ebersbrunn eine Kreuzigung in den Schrein gestellt; im Reinsdorfer Altar, den wir vermutlich dem Michael Heuffner gaben, findet sich das Thema, diesmal auch mit der knieenden Magdalena, abermals. Ob in Chemnitz für seine Wahl ein Bestellerwunsch maßgebend war, ob die Angabe des Malers, des Hans Hesse, den wir hier zum dritten Male mit Breuer zusammenarbeiten sehen und bei dem das Werk, an dem ja immer noch der Anteil der Malerei überwog, bestellt worden sein dürfte, oder ob endlich der Schnitzer selbst den Gegenstand vorgeschlagen hat, muß dahingestellt bleiben. Ausgangspunkt jedenfalls war die Gestalt des Evangelisten, des Namenpatrons der Kirche. Der Wunsch, ihn besonders herauszustellen, wird für Breuer ebenso maßgebend gewesen sein, wie die eigene Neigung zur isolierten, ruhigen Standfigur, die ihn bewußt abgehen ließ von jener Anlage der Kreuzigung, bei der auf der einen Seite des Kreuzes Maria mit zwei oder drei Begleiterinnen standen, unter denen sich Johannes als Nebenfigur verlor, während auf der anderen Seite, ebenso vielköpfig, sich die Schar der Kriegsknechte mit den Pharisäern oder dem Hauptmann drängte: eine solche Anlage wird dem Meister von Riemenschneider her nicht unbekannt gewesen sein, der sie in seinem früheren Werke zu Maihingen und später in dem bekannteren Dettwanger Altar angewandt hatte. Der Verzicht auf die bunte Vielzahl der Gestalten kam der vertieften Wirkung der einzelnen Gestalten zugute, die nun still und in sich beschlossen, ganz ohne Handlung, ihren leidvollen Empfindungen hingegeben erscheinen.

Indessen geben die vier erhaltenen Figuren kein richtiges Bild der ursprünglich vorhandenen Ausgewogenheit des Kunstwerkes. Heute erscheint die eine Seite der Gruppe, die zwei der Trauernden umfaßt, übermäßig belastet. Die alte Beschreibung des ursprünglichen Zustandes zeigt, daß das einst anders war. Auf dem vergoldeten Hintergrund des Schreines waren zwei fliegende Engel gemalt, die in Kelchen das Blut der Handwunden Christi auffingen, und ein weiterer, der den gleichen Dienst an den Wunden der übereinandergenagelten Füße verrichtete. Dieser letztere muß sich also auf der rechten Kreuzseite befunden haben: im Verein mit dem nach dieser Seite ausflatternden Lendentuch Christi schuf er das notwendige Gegengewicht zu der auf der anderen





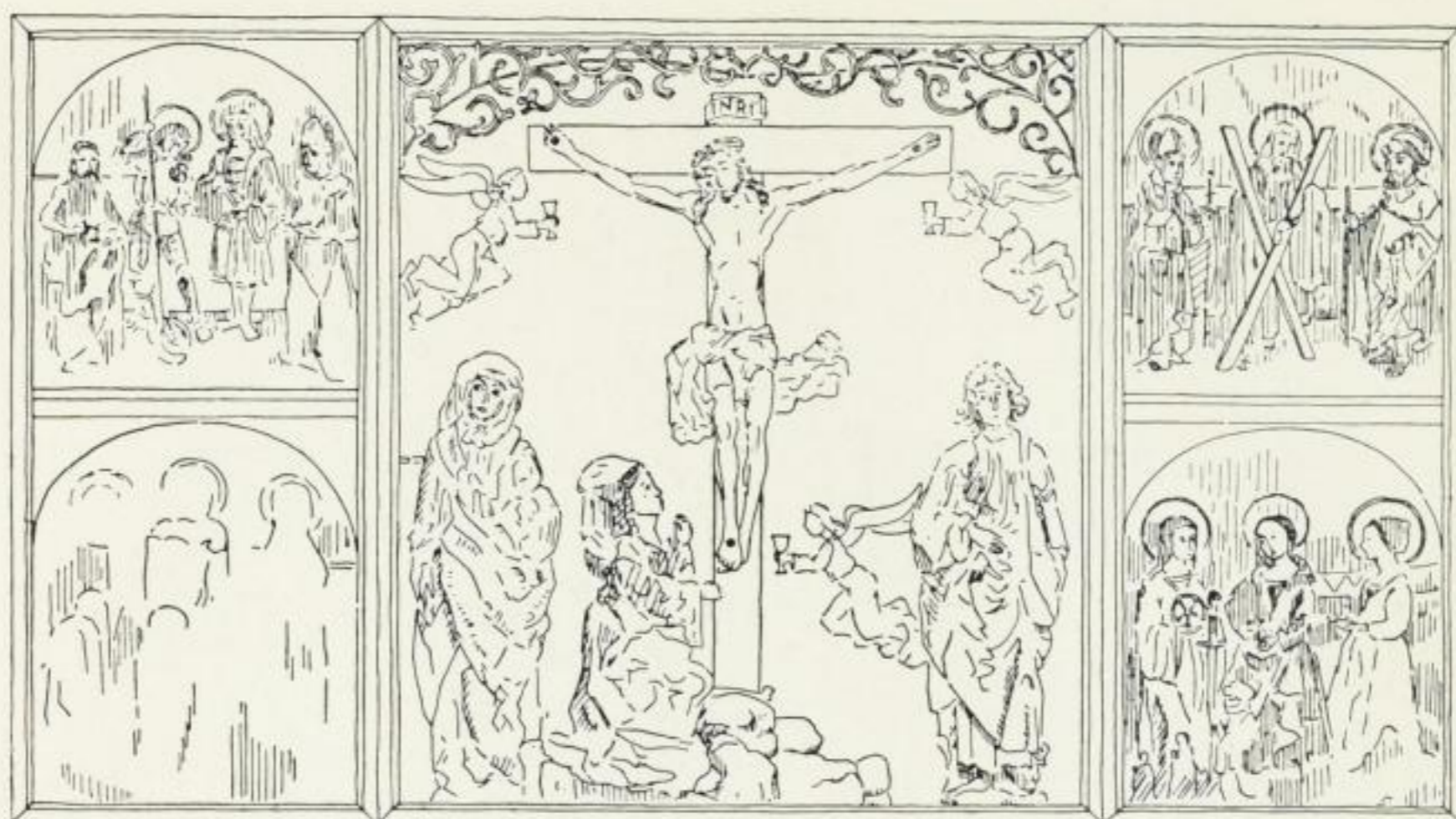
52. Nauhain, Kirche: Flügelaltar





55. Chemnitz, Johanniskirche: Kreuzigungsgruppe





54. Chemnitz, Johanniskirche: Hochaltar (Rekonstruktionsversuch)

Seite knieenden Magdalena (Abb. 54). Dieses einstige Gleichgewicht der Komposition entspricht ganz dem Wesen der Gestalten. Ihre Teilnahme äußert sich nur in stiller Resignation. Maria wie Johannes ziehen sich beide gleichsam friedend in sich zusammen, als wenn das Sterben des Sohnes und Meisters sie mit einem eisigen Hauche berührte. Ergeben legt der Jünger die Hände übereinander, während Maria Hand und Haupt verhüllt. Keine starke Geste, kein Ringen der Hände, kein pathetisches Emporblicken stört den geschlossenen Umriß, und auch die bewegte Haltung der Magdalena bleibt maßvoll verhalten. Dies alles ist bewußte künstlerische Absicht; denn daß Breuer auch andere Töne zu sprechen wußte, hatte er in der nur wenig zuvor entstandenen Zwickauer Beweinung bewiesen. Hier aber wollte er die feierliche Repräsentation, wie in der altvertrauten Nebeneinanderreihung der Figuren in den Schreinen der Altäre. Und diese Gewohnheit, diese Absicht zugleich ist es, die deutlich wird in der — ursprünglich vorhandenen — Ausgewogenheit der Gruppe, in dem ruhigen, fast beziehungslosen Nebeneinanderstehen der Gestalten und in ihrer streng gewahrten Frontalität, welche auch durch die ebenso streng gezeichnete Profilansicht der knieenden Magdalena (Abb. 57) mehr gesteigert als durchbrochen wird.

Die Sprache des Gewandes bedurfte unter solchen Voraussetzungen keiner Steigerung über das bei den Heiligenfiguren der Altäre gewohnte Maß hinaus; und so überrascht es denn nicht, daß sie bis in viele Einzelheiten hinein der der Annenfigur des Nauhainer Altars gleicht. Die beiden Werke müssen



in engster zeitlicher Nähe entstanden sein. In den Köpfen der Chemnitzer Trauernden aber erkennen wir die Menschen des Nikolai-Altars wieder. Die dichte Umhüllung des Kopfes und die vom Weinen geschwollenen Gesichtszüge bei Maria (Abb. 55) können kaum die Ähnlichkeit mit den Frauengestalten dort verbergen. Johannes ist ein jugendlicher Vertreter des Menschentyps, der im Urban jenes Altars in greisenhafter Veränderung erschien; von dem dichten, dunklen Gelock seines Haares hebt sich das Gesicht (Abb. 56) mit seinem starkknochigen Bau, seinem von Tränen verschleierten Blick wirkungsvoll ab. Auch die Magdalena ist eine Schwester der Barbara und der Katharina des Nikolai-Altars, aber bei ihr scheint außerdem eine Erinnerung aus den Jahren der Wanderschaft Breuer vorgeschwebt zu haben: mit ihrem in zarten Linien gezogenen Profil (Abb. 57) erinnert sie ganz deutlich an die Cumanische Sibylle an Syrlins Ulmer Chorgestühl.

Neu im Werk Breuers tritt uns das Bild des Gekreuzigten entgegen. Mindestens zwei bedeutende überlebensgroße Bildwerke dieser Art, in *Neumark* (Abb. 58) und *Lugau* (Abb. 59), waren ihm zeitlich vorangegangen, das eine wohl um 1498–1500 entstanden, das andere 1502 datiert. Drei weitere sollten in späteren Jahren folgen – in Gersdorf, Grumbach, Bernsdorf. Allein fünf große „Triumphkreuze“, wie sie in der Öffnung der Kirchenschiffe zum Chor aufgehängt zu werden pflegten, hat Breuer also geschaffen, dazu manches weitere im Rahmen von Altären oder sonst von kleinerer Art. Von keinem anderen Meister des Landes sind so viel solcher Kruzifixe nachzuweisen: wir dürfen annehmen, daß Breuer einen besonderen Ruf als Darsteller des leidenden Heilandes hatte. Ein Ruf, der noch heute berechtigt erscheint. Wie sehr durchdringt sich in diesen Bildwerken die Erfüllung der künstlerisch-formalen und der menschlich-ethischen Forderungen! Wie selbstverständlich entsprechen sie noch heute, nach allem Wechsel des Bekenntnisses und des Geschmacks, der Aufgabe des religiösen Andachtsbildes! Wie sicher stehen sie zwischen den Extremen einer übertriebenen Leidens- und Elendsdarstellung und einer schönen, aber kühlen Aktfigur! Und wie überzeugend verbindet sich in ihnen das göltige Christusideal mit dem persönlichen Menschentypus Breuers! Das wohl war vor allem das Geheimnis ihres Erfolges, daß hier ein Mensch dargestellt wurde, der menschlich-individuelle Züge trug, der seine Leiden mit aller physischen Qual der Kreatur durchzukämpfen hatte und der dabei doch nicht die Würde des Gottessohnes verlor. Frühere Zeiten, das dreizehnte, das vierzehnte Jahrhundert, hatten Darstellungen voller Hoheit oder voller mystischer Versenkung geschaffen. Das spätere 15. Jahrhundert, die Zeit unmittelbar vor Breuer, hatte dann die Darstellung des körperlichen Leidens übermäßig in den Vordergrund gestellt. Mittel- und Ostdeutschland namentlich sind reich





55. Chemnitz, Johanniskirche: Trauernde Maria





56. Chemnitz, Johanniskirche: Trauernder Johannes



an Gekreuzigten von kraß naturalistischer Übertreibung: verzerrte, abgemagerte Körper, ein Übermaß an Blut und Wunden, leichenhafte Züge, dazu die seltsame Verwendung natürlicher Haare und natürlicher Dornenkronen hatten hier zu Leistungen geführt, die auch in ihren besseren Exemplaren abschreckend wirken. Nach solchen Bildern aus Totenkammern und Richtstätten mußte Breuers Kruzifixtyp wie Befreiung von einem Alpdruck wirken. Gewiß,



57. Chemnitz, Johanniskirche:  
Hl. Magdalena (Zustand vor 1955)

auch er spart nicht mit der drastischen Schilderung der Leiden des Gemarterten: der Körper ist abgemagert wie nach langer entbehrungsreicher Zeit, hat nicht die göttliche Kraft und Schönheit, wie sie Nikolaus Gerhart oder Veit Stoß ihren Gekreuzigten gaben; schlaff sinkt der Unterleib unter dem weit herausgepreßten Brustkorb ein, qualvoll treten die Adern an Armen und Beinen hervor, und die Bemalung, die leider bei all diesen Kruzifixen unter verständnisloser Übermalung verborgen ist, wird diese Züge noch weiter verstärkt haben. Stets aber hält diesen Zeugnissen des physischen Leidens der Ausdruck der durch keine Qual, keine Demütigung zu vernichtenden geistigen Überlegenheit die Waage: der Ausdruck stiller Ergebung und gläubiger Gewißheit der Auf-

erstehung. Und mit der Weisheit des spätgotischen Bildners versteht Breuer den Zeichen der Überwindung, des Triumphes Ausdruck zu geben: wie eine Siegesfahne läßt er das Lententuch wehen; in kunstvoller, jedesmal neu gestalteter Abwandlung wird es um die schmale Hüfte geschlungen, um nach der Seite, nach oben oder nach unten in vielgestaltigen Gebilden zu endigen. Namentlich das Lugauer Werk zeichnet sich durch meisterhafte Anordnung des Schurzes aus, während bei dem Gekreuzigten des Chemnitzer Werkes die Anteilnahme des Künstlers vor allem dem Kopfe gilt.

Bewundernswert ist bei diesen Kruzifixen, wie sicher die Gesetze des Körper-



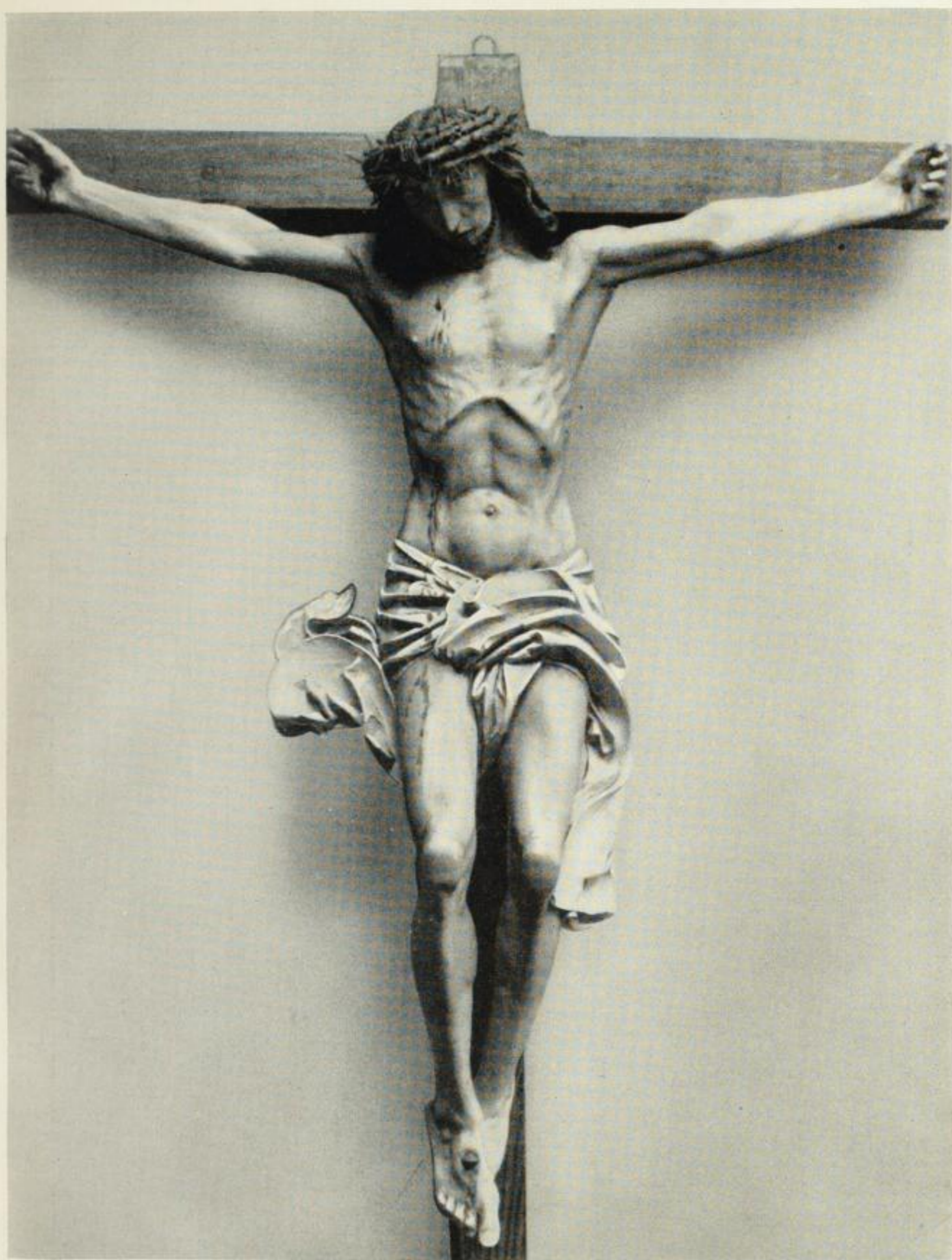
baues beherrscht sind: bewundernswert vor allem deswegen, weil den Bildhauern der Zeit kein systematisches Studium der Anatomie es ermöglichte, eine Aktfigur „richtig“ wiederzugeben. Das fehlende Wissen wurde ersetzt durch Anschauung und Erfahrung, vor allem aber durch die Tradition. Fußend auf dem Erbe zahlreicher vorangegangener Bildhauergenerationen konnte Breuer seinen Kruzifixen die gültige Form geben. Wie sehr dieses sichere Stehen in der Überlieferung von Bedeutung war, zeigt sich da, wo es eine Aufgabe zu meistern galt, die dieser Voraussetzungen entbehrte. Der „Christus im Elend“ im *Freiberger Museum* (Abb. 60–65) gleicht den Kruzifixen als Darstellung des leidenden Heilandes, der aber hier nicht am Kreuze ausgestreckt ist, sondern erschöpft und blutüberströmt auf einer Erdscholle ausruht, bevor er den Weg zum Kreuz antritt. Hier fehlte es an Vorbildern. Die süddeutsche Kunst, sonst Breuers Führerin, hat das Thema wenig gepflegt, die ältere Graphik kennt es nicht. In Mitteldeutschland freilich gab es Vorläufer: seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts etwa finden sich in ziemlicher Anzahl Bildwerke dieser Art. Sie sind fast ausnahmslos geringen Wertes; bezeichnend, daß es kaum jemals gelingen will, eines von ihnen mit einer der durch Leistung und Überlieferung bekannt gewordenen Künstlerpersönlichkeiten zu verknüpfen. Das Thema ist zweifellos nicht aus theologischer Spekulation, sondern aus gefühlsmäßiger Nachempfindung des Passionsgeschehens entstanden, aus dem Denken und Dichten des einfachen Volkes, wenn es auch nicht richtig wäre, es als „Volkskunst“ zu bezeichnen in dem Sinne, den dieses Wort im heutigen Sprachgebrauch hat. Diese Bildwerke Christi im Elend standen nicht erhaben auf den Altären, denen der Gläubige sich nur von fern nähern konnte, sondern in Ecken und Nischen, fast zu ebener Erde, jedenfalls dem Betrachter nahe; in kleinen Dorfkirchen und Wegkapellen möchte man sie eher suchen als in den Kathedralen. Breuers Figur ist eine der wenigen dieser Art, die aus einer Stadtkirche stammen, und es scheint, als ob er in ihr eine kunstgemäßere Formung des Stoffes versucht habe, selbständig und aus Eigenem, ein Jahrzehnt, bevor Dürers Titelblatt zur Kleinen Passion (B. 16) ein auf lange Zeit hinaus wirksames, viel bewundertes Vorbild schuf. Denn das Bildwerk gehört unzweifelhaft in die Frühzeit seines Schaffens. Darauf deutet die kunstvolle, raumbildende Überkreuzstellung der Beine, die wir von den Georgsfiguren aus Neukirchen und Sölmnitz und vom Auferstandenen der Zwickauer Katharinenkirche her kennen und die nun hier auf eine Sitzfigur angewandt wird. Sie ist es, die Breuers Werk wohl von allen anderen Darstellungen des Themas unterscheidet. Ihr zuliebe offenbar verzichtet der Meister darauf, das Bein, auf welches sich der rechte Ellbogen stützt, höher zu stellen, wie es sonst üblich war. Andererseits aber gibt er auch dem Oberkörper nicht die dadurch erforderlich





58. Neumark, Kirche: Kruzifixus





59. Lugau, Kirche: Kruzifixus





60. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Christus im Elend





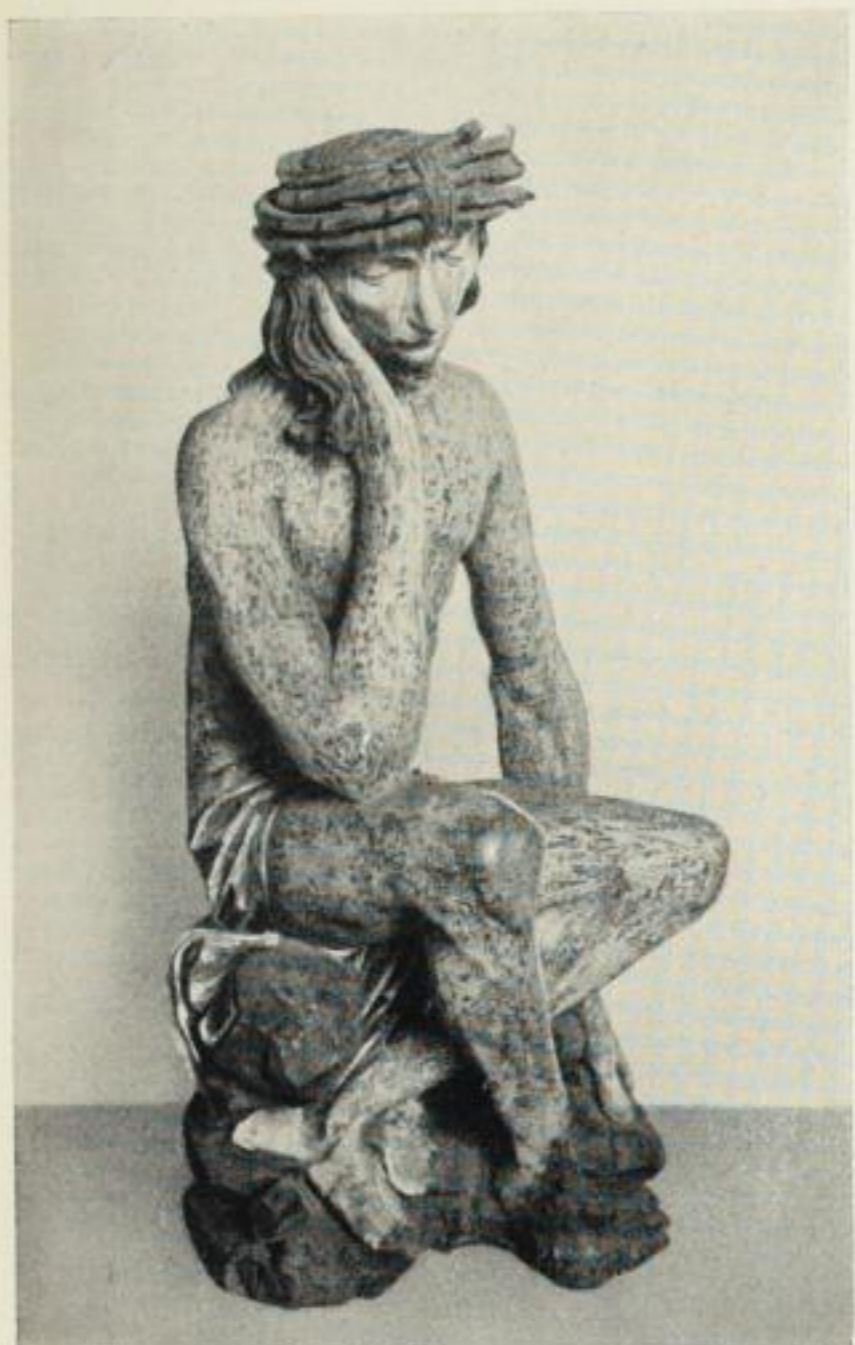
61. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Christus im Elend



werdende gebeugte Haltung, sondern er bildet Leib, Brust, Kopf genau, wie er es von seinen Kruzifixen her gewohnt war, und muß deshalb die Arme übermäßig in die Länge strecken. Hier wird eben doch die Grenze einer auf nicht genügender anatomischer Kenntnis beruhenden Kunstübung deutlich. Mängel zeigen sich auch in der freiplastischen Erfassung. Das Bildwerk ist vollrund ausgeführt, aber es verträgt nicht die Ansicht von allen Seiten. Schon aus der halben Seitenansicht (Abb. 62) ergeben sich tote Stellen, harte Geraden und ungelöste Übergänge. Der Reichtum der plastischen Motive entfaltet sich nur in der Vorderansicht ganz, und in ihr kommen auch die starken Ausdruckswerte am besten zur Geltung: hier trägt sogar das Gerüst der überlangen Glieder dazu bei, den Eindruck des Verlassenen, von allen schützenden Hüllen Entblößten, in Einsamkeit Frierenden zu erhöhen. Der Kopf in seiner wieder aufgedeckten Bemalung (Abb. 61) gibt den Breuerschen Christustyp in reinsten Ausprägung: unter der dicht geflochtenen Dornenkrone ein schmales Gesicht mit breiten Backenknochen, eingefallenen Wangen, langer Nase und spitzem Kinn, in dem als Besonderheiten die dreieckige Nasenwurzel, die schweren Lider, die Tränensäcke unter den Augen und die vorgestülpten Lippen auffallen; der Bart läßt wie eine „Schifferkrause“ die Oberlippe frei und setzt erst ganz unten an den Wangen an, um in zwei Spiralen an der Kinnspitze zu enden. Struktur wie Epidermis entsprechen völlig dem allgemeinen männlichen Kopftypus Breuers, wie ihn um die gleiche Zeit etwa der hl. Fabian des Nikolai-Altars am besten vertritt. Die Machart ist bis in alle Einzelheiten diesem Werke so ähnlich, daß auch der „Christus im Elend“, wie jenes Werk, genau um die Jahrhundertwende entstanden sein muß.

Was wir bisher von Werken Peter Breuers kennenlernten, waren Heiligenfiguren für Flügelaltäre einerseits, selbständige Einzelbildwerke andererseits. Die ersten gruppieren sich um die Gestalt der Muttergottes, die anderen sind Andachtsbilder, Darstellungen des leidenden, des gekreuzigten, des auferstandenen Heilandes. Beide Arten vereinigen sich für den rückschauenden Betrachter in der Beweinung Christi in der *Marienkirche zu Zwickau* (Abb. 64–67). Sie ist ein Andachtsbild, ursprünglich von einem Schrein umschlossen, sie vereinigt Maria, die zentrale Figur der Altäre, und Christus, den Gegenstand der Andachtsbilder. Sie vereinigt nicht nur die beiden Ströme, sie läßt sie beide gipfeln in jähem Aufstieg zu einer vom Meister nicht wieder erreichten Höhe. Alle Elemente der Gruppe finden sich in den Arbeiten Breuers aus seinem ersten Jahrzehnt vorgebildet, so daß es, nachdem jede an ihren Platz gerückt ist, seltsam erscheint, daß die Urheberschaft des Meisters lange Zeit und von verschiedenen Forschern<sup>66</sup> bezweifelt worden ist: es ist nicht nur Breuers bestes Werk, sondern auch dasjenige, in dem sich seine Art am reinsten und am eigentüm-





62., 65. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Christus im Elend

lichsten ausspricht. Wer könnte übersehen, wie Maria der strahlenden Muttergottes des Nikolai-Altars gleicht, in deren Gesicht nun das Leid seine Spuren eingegraben hat, ohne seine Jugendlichkeit zu zerstören, ja ohne ihm mehr als ein leises Weinen, fast mehr ein Schmolten, abzunötigen; wie der tote Christus derselbe ist, der in Neumark, Lugau, Chemnitz als Gekreuzigter dargestellt war, mit dem gleichen mageren Leib und dem scharf hervortretenden Brustkorb, dem schmalen Gesicht mit dem Wangen und Oberlippe freilassenden „Schifferbart“ und der dichtgeflochtenen Dornenkrone; wie die Hände beider ganz die langen, schmalen Hände mit den gebrechlichen Fingern sind, die Breuer seinen Gestalten gab; wie jede Kontur, jede Falte, jede Vertiefung des Mantels, des als Trärentuch dienenden Kopftuches Marias und des Lendentuches des Sohnes in den vorangegangenen Werken, vor allem aber in dem auf gleicher Höhe der Durchbildung stehenden Nikolai-Altar vorgeformt ist; wie selbst das tote Beiwerk, die Brocken des Geröllhaufens, an dem der Tote lehnt, mit ihren kristallinen Formen und der Kerbung der Oberfläche bei anderen Figuren Breuers sich findet, beim Neukirchner Georg, beim Gwand-



steiner Christophorus, vor allem beim Christus im Elend in Freiberg! Fast erscheint es überflüssig, all diese Übereinstimmungen aufzuzählen, die für jeden klar zutage liegen, der sich in das Werk des Meisters vertieft hat. Sie seien trotzdem erwähnt, um gerade dieses Hauptwerk mit aller Gewißheit in diesem zu verankern.

In der kunstgeschichtlichen Betrachtung wird die Zwickauer Beweinung gern als eine jener Pieta-Gruppen, nach deutschem Sprachgebrauch „Vesperbilder“, eingereiht, die um 1500 aufkamen, die als Andachtsbilder von herbster Ausdrucksschilderung oder von linienschöner Repräsentation die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik begleiteten und gegen deren Ende, im späten 15. Jahrhundert, sich mehr und mehr zu realistischer Schilderung einer Passionsszene abwandelten. Als eines der letzten und charakteristischsten Beispiele des Spättyps gilt Breuers Werk. Das ist richtig und falsch zugleich: richtig, weil es zweifellos nicht denkbar ist ohne jene lange Reihe von Vorfahren, in denen die Klage Marias um den toten Sohn in so starker, innerlicher Konzentrierung gestaltet worden war, falsch, weil unsere Gruppe doch wohl nicht im liturgischen Rang jener alten Kultbilder stand, die als isolierte, in sich selbständige Bildwerke aufgestellt waren und deren eines noch zu Breuers Zeit in der Marienkirche zu Zwickau verehrt worden ist, sondern seine Wurzel ebenso sehr in den vielfigurigen Beweinungsszenen hatte, die hauptsächlich von der Malerei ausgebildet worden waren – eine Szene mehr denn eine Gruppe. Die Szene gibt die Handlung, die Gruppe den Zustand; wenn die letztere den Beschauern ihren Inhalt darbietet, spielt sich die erstere ohne Rücksicht auf ihn ab. Die Vesperbild-Gruppe alten Stiles beruht in sich selbst, die Beweinungsszene ist ein Ausschnitt aus einem größeren Geschehen, und wenn sie nicht immer ihre Ergänzung in weiteren Teilnehmern findet – Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathia, Nikodemus und anderen, die die weitergesponnene Überlieferung der Evangelien an der Klage um den Toten teilnehmen läßt –, so setzt sie doch zumindest durch ihren bildhaften Charakter das voraus, was jedes Bild braucht: Raum und Rahmen. Man spürt das bei Breuers Werk bald heraus. Obwohl es von kräftigster Plastik ist, eine große Tiefe hat und von schattenden Raumschluchten aufgelockert wird, ist es doch im Grunde reliefmäßig empfunden und entfaltet seine volle Wirkung nur in der Frontalansicht; schon eine geringe seitliche Verschiebung des Standpunktes zerstört die Wirkung seines strengen, gesetzmäßigen Aufbaues. Es muß einen Rahmen gehabt haben – und das wird durch den werktechnischen Befund und durch die urkundliche Überlieferung bestätigt. Die Abflachung und Aushöhlung der Rückseite läßt auf eine ursprüngliche rückseitige Anlehnung schließen, wie sie ein Schrein bot. Die Urkunden machen es wahrscheinlich, daß die Be-





64. Zwickau, Marienkirche: Beweinung Christi

weining zu einem Altar „Compassionis Mariae“ oder „in der ere Mariae mit-  
leydung“ gehörte, der aus der testamentarischen Stiftung des kurfürstlichen  
Amtmannes Georg Blank 1499 errichtet und bald darauf mit einer „Tafel“,  
einem Altarschrein also, ausgestattet worden ist (s. Werkverzeichnis).

Erst wenn man sich einen solchen Schrein um die Gruppe herumgebaut denkt,



finden die ihr innewohnenden künstlerischen Absichten ihre volle Erfüllung. Der von seinem Rahmen umschlossene Raum fing die locker gezogenen Konturen auf, die nicht wie bei den Vesperbildern etwa des 14. und frühen 15. Jahrhunderts aus festgefügtten Körpern sich formen. Und dieser Raum mit seiner schattigen Tiefe bot den Kontrast, aber auch die notwendige Ergänzung zu der in unendlich vielen, feinsten Zügen aufgelösten Oberfläche, über die das Licht in vielfältiger Brechung hinweg spielte, und zu der farbigen Erscheinung der Gruppe, die die nicht hinwegzudenkende Ergänzung der plastischen Durchformung schuf. Diese ursprüngliche Farbigkeit ist heute gestört. Man muß sich den Mantel, in den Maria gehüllt ist, in leuchtendem Weiß vorstellen, mit goldener Kante und blauer Innenseite, zusammen mit dem rötlich-schimmernden Brokat des Untergewandes einen starken Gegensatz zu dem fahlen, von dunkelroten Blutspuren überzogenen Leib des Toten bildend (Abb. 65). So erst vollendet sich in Rahmen, Plastik und Fassung das male- rische Erscheinungsbild des Kunstwerkes, wie es sich in seinem ursprünglichen Zustand und in der Absicht seines Schöpfers darstellen sollte.

Das Aufbauschema hat Breuer von Riemenschneider übernommen. Aber was er daraus macht, ist etwas ganz anderes, ganz Persönliches. Wo der Würzburger in seiner feinen, maßvollen Art stille, lyrisch gestimmte Zuständlichkeit bot, gestaltet der Zwickauer ein Drama voller aufrührerischer Gegensätze. Riemenschneider bleibt in seiner Hassenbacher Gruppe (Abb. 14) noch immer im Bann der alten Kultbilder, Breuer dagegen schöpft die Szene in ihrer ganzen Tiefe aus. Seine Maria klagt nicht still neben dem Toten, sondern bricht über ihm zusammen. Sie ist vom Schmerz bis ins Innerste durchschüttelt. Jede Falte in ihrem zerwühlten Gewand verdeutlicht Empfindung, als wenn sie aussagen sollte, wie jeder Gedanke des Hirns, jeder Pulsschlag des Herzens sich in Klage und Aufschrei dem Toten zuwendet. Dort, wo die Hand der Mutter die des Sohnes ergreift, strömen die wild zuckenden Mantelfalten wie in einem Brennpunkt zusammen; und dort, wo sich Gefühl und Geschehen zum zweiten Male verdichten, wo der Blick der Lebenden den des Toten sucht, tritt die Erregung in den bewegten Linien des Tuches in der Linken Marias noch einmal zutage. An beiden Stellen sind die Formen so intensiv gebildet und mit Ausdruck geladen, daß ihre Funktion auch dann deutlich wird, wenn man sie aus dem Zusammenhang des Ganzen gelöst betrachtet, und daß sie dann als selbständige Gebilde von abstrakter Schönheit wirken (Abb. 67).

Doch das Werk erschöpft sich nicht in der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, in Kunstmitteln also, die wohl dem Kenner verständlich sind, bei dem einfachen Betrachter aber nur im Unterbewußtsein mitsprechen werden. Wie das Thema, Klage einer Mutter um den toten Sohn, aus der Sphäre des Kultischen





65. Zwickau, Marienkirche: Beweinung Christi (Zustand um 1880)

losgelöst als eine Begebenheit von allgemein menschlichem Interesse erscheint, so sind auch die beiden Menschen, die die Gruppe bilden, in solcher Lebensnähe gegeben, daß ihre Beziehung jedem verständlich sein mußte, der vor sie trat, ob es nun der Gläubige war, der in dem Bildwerk auf dem Altar „zu Ehren Mariae Mitleidung“ eines der Sinnbilder des Marienkultes erblickte, oder der rationalistisch beeinflusste Mensch späterer Jahrhunderte, dem es eine





66. Zwickau, Marienkirche: Beweinung Christi, Maria





67. Zwickau, Marienkirche: Beweinung Christi, Teilansicht



Szene der biblischen Geschichte bedeutete, oder endlich der kühle Betrachter der Neuzeit, der es als Geschichts- oder Kunstdenkmal würdigt. Denn was zu den Menschen spricht, sind menschliche Gestalten, menschliche Gefühle, menschliches Gebaren, dem Leben abgelauscht, aber in der Sprache des Künstlers zu gültigen Formen gestaltet. Daher wohl ist Breuers Bildwerk fast als einziges von den vielen Altären der Marienkirche erhalten geblieben, daher wurde es noch im 17. Jahrhundert der Erwähnung und Beschreibung wert befunden; und wenn der Chronist berichtet, es sei zum Vergießen künstlicher Tränen eingerichtet gewesen, so sehen wir darin mehr als eine zeitübliche Anprangerung „papistischer“ Mißbräuche — wir sehen darin den Niederschlag der überzeugenden, packenden Art, wie der Meister das Weinen Marias geschildert hat, ihre Fassungslosigkeit, das Nichtglaubenwollen des Unabänderlichen, welches aus dem Greifen nach der Hand des Toten, dem Suchen nach seinem erloschenen Blick spricht, und die Trauer, die sich unter der Hülle des über den Kopf gezogenen Mantels vor den Blicken schützen möchte. Und wie sinnfällig ist das Tot-Sein Christi wiedergegeben, nicht nur durch die geschlossenen Augen und den halb geöffneten Mund, dem der letzte Seufzer des Sterbenden entflohen ist, sondern noch mehr und noch wirksamer durch die gebrochene Linie, die in viermaligem Richtungswechsel die willenlose Schläffheit des entseelten Körpers erkennen läßt! Rührend hilflos der herabgesunkene linke Arm, mitleidheischend die am Boden liegende Hand. Aber die sanfte Kurve dieses Armes, die so wirksam zu dem gebrochenen Leib, dem eingewinkelten rechten Arm und den aufgewühlten Formen des Gewandes Marias kontrastiert, wirkt auch beruhigend: sie antwortet der steil aufsteigenden Linie, in der sich der Mantel Marias zwischen Kopf und Füßen spannt und gibt dem schmerzlichen Geschehen einen versöhnenden Abschluß.

Es war eine glückliche Stunde, in der dieses schönste Werk Peter Breuers entstand. Alle jugendliche Befangenheit, alle Bindung an die Vorbilder der Lehrzeit hatte der Meister abgestreift. Im Vollbesitz seiner Kräfte wagt er, gleichsam weit ausholend, den großen Wurf — *den* Wurf seines Lebens. Daß er ihm so vollkommen gelang, liegt aber nicht nur in den günstigen Voraussetzungen seiner eigenen Entwicklung begründet, sondern auch darin, daß er hier in vollkommenster Übereinstimmung mit den Idealen seiner Zeit schuf. Die auf malerische Auflösung der Form gerichteten Tendenzen der spätgotischen Kunst und ihr Streben nach höchster Steigerung des Gefühls und des Ausdrucks finden in der Zwickauer Beweinung einen ihrer bedeutendsten Vertreter.



---

## DAS WERK

### ZWEITE SCHAFFENSPERIODE: DER ALTARMEISTER

Für Breuers Zeitgenossen, wie für Breuer selbst, wird die Gründung einer Werkstatt als ein Fortschritt erschienen sein, als höchste Stufe dessen, was ein Künstler im Aufstieg vom Lehrling über den Gesellen und über den Meister, der für andere Rechnung arbeitete, an beruflicher und gesellschaftlicher Geltung erreichen konnte. Der Standpunkt der rückschauenden Kunstbetrachtung ist ein anderer: für sie wird nicht ausschlaggebend sein, unter welcher Organisationsform ein Werk entstanden ist, sondern welchen Grad seine künstlerische Leistung erreicht hat. Darin aber ist, im ganzen gesehen, die zweite Hälfte von Breuers Schaffen ein Wirken mehr in die Breite als in die Tiefe. Eine lange Reihe von Altären entstand jetzt — fast alle von einer gleichmäßigen Güte, aber man vermißt Höhepunkte, wie sie der Nikolai-Altar, die Beweinung Christi und die früheren Andachtsbilder darstellten. Das kann äußerlich bedingt sein. Vielleicht fehlten die großen Aufträge, denn alle Breuerschen Altäre dieser Zeit waren für Dorfkirchen bestimmt, zumindest alle, die erhalten sind. Wahrscheinlicher aber ist, daß sich letzten Endes auch hierin die neue selbstgewählte Form der Arbeit spiegelt, die man, übertreibend zwar und mit einem allzu modernen Ausdruck, als „Massenproduktion“ bezeichnen kann. Jetzt war nicht die einzelne Figur die Hauptaufgabe, sondern der ganze Altar.

Daraus ergibt sich, daß unsere Betrachtung jetzt das Altarwerk im ganzen als Breuers Leistung berücksichtigen muß. Denn wenn der Meister auch Hilfskräfte zu seiner Herstellung heranzog — er selbst war jetzt für die Gesamtleistung verantwortlich. Bei ihm wurde das Werk bestellt, mit ihm wurde Zahl und Art der darzustellenden Figuren und Szenen vereinbart, er machte den Entwurf und gab die Einzelheiten der tischlerischen, schnitzerischen und malerischen Gestaltung an. Jetzt erst gibt es den „Breuer-Altar“. Dabei zeigt sich freilich wieder die Grenze der Begabung des Meisters. Er wirkte wie vorher als der tüchtige Figurenschnitzer, aber die Erweiterung zum plastisch-architektonischen Gesamtkunstwerk interessierte ihn kaum. Sein Altar bleibt ganz und



gar in den Bahnen der landesüblichen mitteldeutschen Tafeln, die in dem regelmäßigen, rechteckigen Schreinwerk und den schlicht nebeneinander gereihten Einzelfiguren ihr Genüge finden. Ganz selten trifft man im Mittelschrein szenische Kompositionen an, wie die Verkündigung oder die heilige Sippe — auch sie mehr vom Gesetz der Reihung beherrscht denn von der flüssigen, malerisch gesehenen Gruppenbildung. Kaum einmal werden die Figuren in Beziehung zueinander gesetzt: sie führen ihr isoliertes Eigenleben, was so weit geht, daß zuweilen die Flügel quergeteilt werden, um in jedem Fach eine kleine Figur aufzunehmen. Die Dreizahl der Figuren im Schrein ist die Regel; eine einzelne Gestalt enthalten die Werke von Lichtentanne und Neudorf, in Ursprung stehen ihrer zwei — eine wenig glückliche Anlage, die eben doch die geringe Bedeutung spüren läßt, die dem Gesamteindruck beigemessen wurde. All die reichen Möglichkeiten, die die spätgotische Altarbaukunst entwickelt hatte, blieben ungenützt: die Schweifung oder Staffelung der Schreinrahmen, die Heraushebung der Mittelfigur durch ein Postament, die Bildung von Nischen und Kapellen, der Wechsel von Standfigur und Sitzfigur. Auch Reliefs in den Flügeln, wie sie in Sachsen namentlich die Freiburger Schnitzer gern anwendeten, lehnt Breuer ab. Nur die Staffelnische bleibt dem Relief vorbehalten: hier finden wir die Verkündigung, die Geburt Christi (Abb. 104), die Anbetung der Könige (Abb. 68), die heilige Sippe, die Grablegung Christi, die Dornenkrönung (Abb. 110), die Messe des hl. Gregor, die Marienkrönung (Abb. 111). Aber nur selten hat man den Eindruck, daß diese Reliefs mit besonderer Anteilnahme ausgeführt seien, und wo es der Fall ist, sind die Gruppen gern in Einzelgestalten, jede für sich gearbeitet, aufgelöst (Abb. 105, 106).

Leider ist keines der Altarwerke, die unter Breuers eigener Verantwortung entstanden sind, in seiner ursprünglichen Vollständigkeit erhalten. Meist sind nur die Schreine und Flügel auf uns gekommen, während die Staffeln und Auszüge, wenn überhaupt, fast nur in ihren figürlichen Teilen die Zeiten überdauert haben. So haben wir kein Beispiel mehr, welches uns den Aufbau eines solchen Werkes sinnfällig vor Augen stellt, welches zeigen könnte, wie es vom Altartisch aus auf schmaler Grundlage beginnt, wie es dann, einem Baume gleich, breit ausläßt und die Pracht seiner vergoldeten Figuren wie reife Früchte darbietet und wie es sich schließlich in den Figuren, Fialen und Ranken des Auszuges verästelt und auflöst. Die Gwandsteiner Hauptaltäre werden in ungefähr diesem Schema entsprechen, obgleich sie wohl noch nicht unter Breuers Verantwortlichkeit entstanden sind. Ein Auszug aus der Spätzeit, der des im übrigen verlorenen Niederzwönitzer Altars, zeigt im wesentlichen die gleiche Art des Aufbaues. Anders dagegen war die Staffel gebildet, wofür die des Kirchberger Altars ein vollständig erhaltenes Beispiel bietet.



Nach ihr zu schließen waren die Verhältnisse etwas steiler, die seitlichen Ausladungen geringer, und die Mittelnische mit dem Relief war durch kleine Klappflügel verschließbar, die auf beiden Seiten gemalte Halbfiguren zeigen. Die Gestaltung von Schrein und Flügeln ist an zwanzig erhaltenen Werken genau abzulesen (vgl. Abb. 80). Den Schrein umgibt, bei wechselnden Maßen,



68. Prag, Nationalgalerie: Anbetung der hl. drei Könige

ein einfaches, immer gleichbleibendes Rahmenprofil: von außen her ein rot bemaltes Plättchen, eine breitere, zuweilen gekerbte vergoldete Platte, eine blaue Kehle und eine schmale rote Schräge. Der Rankenschleier über den Figuren besteht aus zwei sich kreuzenden Ästen, um die sich dünnes, vergoldetes Blattwerk rankt; er wird seitlich getragen von einem Paar gedrehter Säulchen, die auf eigentümlichen Sockeln stehen, welche man mit einem zweigeschossigen, unten viereckigen, oben achteckigen Turmaufbau mit einem Knauf darüber vergleichen kann. Meist, doch nicht immer, stehen die Figuren auf einer Sockelbank,



deren Vorderfläche weiß gestrichen ist und die aufgemalten Namen der Heiligen zeigt. Die Innenseiten der Schrein- und Flügelkästen sind rot bemalt, die Außenseiten schwarz gestrichen und mit roter und gelber Farbe gespritzt. Gewisse Veränderungen des Schemas sind durch die zeitliche Stellung der Werke bedingt. So hat das Rankenwerk des frühesten Altars der zweiten Periode, des Gersdorfer Annenaltars (Abb. 69), noch nicht die elegante Leichtigkeit der späteren Werke, und sein Rahmen zeigt an den Seiten Abschlüsse mit nischenartigen Vertiefungen, die dann nicht mehr vorkommen. Die Platte des



69. Ehemals Dresden, Altertummuseum: Flügelaltar aus Gersdorf

Rahmens ist bei den Spätwerken nach 1516 regelmäßig mit einem Band oder mit Astwerk verziert. Starke Unterschiede finden sich in der Dekoration der Schreinrückwände. Sieht man von dem Gersdorfer Werk von 1506 ab, welches offenbar eine noch nicht voll entwickelte frühe Stufe darstellte und zudem bis 1945 nicht im originalen Bestand der Schreinfassung erhalten war, so finden wir überall den bis in die Höhe der Schultern der Figuren reichenden Brokatvorhang, der unten in bunten Fransen endet; die Vergoldung darüber ist zwischen 1508 und 1512 ganz glatt gehalten, einschließlich der nur mit einfachen Kreislinien eingeritzten inschriftlosen Nimben, von 1513 an aber auf einen geschnittenen Grund mit Granatapfelmuster und Namensinschriften in den Nimben aufgebracht und von dem Brokatvorhang darunter durch einen breiten versilberten, heute meist schwarz oxydierten Streifen getrennt. Gleich bleibt über den Wechsel von 1513 hinweg die Verwendung eines schmalen, rot-



weiß gekästelten Streifens, der den Brokatvorhang unten, bis 1512 auch oben abschließt und meist auch auf die Seitenwände übergreift. Trotz dieser Abwandlungen aber ist die Schreingestaltung der zweiten Schaffensperiode Breuers einheitlich: man könnte einen inschriftlosen und der Figuren beraubten Schrein ohne weiteres und mit Sicherheit als Werk Breuers erkennen, ja man könnte ihn sogar auf ein Jahrfünft genau datieren.

Die farbige Erscheinung der Breuer-Altäre hat ihren besonderen Klang. Wenn auch die Möglichkeiten, die üblichen Farben zu differenzieren, gering waren, so hat die Werkstatt doch unverkennbar eine eigene Note ausgebildet. Gold, Rot und Weiß sind die vorherrschenden Töne. Vergoldet sind die Mäntel und Kronen der Heiligen, die Hintergründe über den Figuren, Teile des Rankenwerkes und des Rahmens. Rot und Weiß vereinigen sich in den gekästelten Streifen, die meist doppelt den farbig zurücktretenden Brokatvorhang abgrenzen. Rot sind die Seitenwände der Schreine und Flügel, einzelne Gewandteile, die äußeren Platten des Rahmenprofils, ferner die Wangen und Lippen der Figuren und einzelne ihrer Attribute, z. B. die Bücher. Leuchtendes Weiß tritt dazu in den Schleiern und Kopftüchern von Maria und Anna, in manchen Untergewändern, an den Sockelbänken. Die übrigen Farben, Grün, Blau, Gelb und die auf silbernem Grund aufgetragenen Lasurfarben wirken nur als gelegentlich aufgesetzte Akzente. Auffallend ist die geringe Verwendung von Blau. Sie mag wirtschaftlich begründet gewesen sein, denn Ultramarinblau war die teuerste Farbe; ihr Fehlen bestimmt sehr wesentlich den Gesamteindruck gegenüber Werken anderer Werkstätten, auch gegenüber den Altären, für die Breuer in seiner ersten Periode Figuren lieferte, wie vor allem dem Nikolai-Altar. Es ist ein heller, heiterer Klang, der von dem Gold-Rot-Weiß ausgeht, vergleichbar etwa mit der farbigen Haltung süddeutscher Rokoko-Kirchen. Eine Verwandtschaft, die doch nicht ganz zufällig ist: in beiden Fällen wandten sich ja die Künstler an vorwiegend ländliches Publikum und suchten dem Geschmack des einfachen Menschen zu entsprechen.

Etwas Besonderes bietet der typische Breuer-Altar in keiner Hinsicht. Vielmehr erscheinen alle Einzelheiten auf die einfachste Formel gebracht. Auch auf so bescheidene ornamentale Bereicherung, wie das Auslegen der Hohlkehlen der Rahmen und die Verkleidung der Sockelbänke mit durchsichtigem Rankenwerk, wie es bei den meisten sächsischen Altarwerken des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts üblich war, ist verzichtet. Breuer fehlt der Sinn für das Ornamentale, für das architektonisch und dekorativ durchgeformte Gesamtkunstwerk. Figureschnitzer, der er war, bleibt er auch jetzt, wo er die Möglichkeit hatte, darüber hinaus schöpferisch zu wirken.

Den Gefahren, welche die weitgehende Typisierung der Altäre in sich barg, ist



der Meister nicht ganz entgangen. Es ist wohl gelegentlich „auf Vorrat“ gearbeitet worden. So ist es vielleicht zu erklären, wenn die Namen in den Nimbos des Röthenbacher Werkes nicht den Heiligen entsprechen, um deren Köpfe sie sich legen, wenn eines der Säulchen, die den Rankenschleier des Vielauer Werkes tragen, ein ganzes Stück zu kurz ist, oder wenn der Johannes in der Kreuzigungsgruppe des Niederzwönitzer Auszuges erst durch einen hohen Sockel auf die Größe der Marienfigur gebracht werden mußte. Doch im allgemeinen sind die Figuren nicht auf Lager gehalten, sondern in jedem Falle neu geschnitzt worden. Man erkennt dies daraus, daß die Altarwerke Breuers so etwas wie eine Individualität des Gesamtwerkes haben. Fast immer ist der Charakter ihrer Figuren einheitlich geprägt, er bestimmt, über das stets gleichbleibende Beiwerk hinweg, den besonderen Charakter des ganzen Werkes. Solche Unterschiede sowohl in der Güte der Arbeit wie in der Wesensart der Gestalten und in der Formensprache werden deutlich besonders dann, wenn zwei Werke die gleiche Jahreszahl der Entstehung haben. Unterschiede finden sich auch in den Proportionen der Figuren, die z. B. bei denen des ersten Gersdorfer Altars schlanker sind als bei dem im gleichen Jahre 1506 entstandenen Altar von Schönau. Bei manchen Werken fällt ein gewisser Mangel an Temperament auf, während andere voller Geist und Einfälle sind. Fast immer aber erstrecken sich solche Züge nicht auf einzelne Figuren, sondern auf den ganzen Altar. Daraus ist zu entnehmen, daß der Schnitzer sich stets auf ein Werk konzentrierte und nicht, wie es der handwerkliche Charakter des Betriebes denkbar sein ließe, an mehreren gleichzeitig arbeitete.

Die stärksten Unterschiede aber werden durch die stilistische Weiterentwicklung bedingt. War die erste Schaffensperiode durch den raschen Aufstieg zu meisterlicher Form charakterisiert, so bedeutet auch die zweite keineswegs einen Stillstand. In der Übersicht zeigt sich, daß sie drei Phasen mit veränderter Richtung enthält. Sie umfassen jeweils einen Zeitraum von etwa einem Jahrzehnt. Die Übergänge sind unmerklich, zuweilen wirkt in manchen Figuren eines Altars die schon abgetane Phase weiter, oder es klingt in anderen bereits die kommende an. Auch fällt der Beginn der ersten nicht etwa mit der Trennungslinie zusammen, die wir um 1505 zogen – denn diese Abgrenzung war ja soziologischer, nicht stilistischer Art. Die Neigung zu gerundeten Linien und zu konkaven Bildungen, die die erste der drei Phasen kennzeichnet, fanden wir schon im Nauheimer Altar von 1504 und im Chemnitzer Werk von etwa 1505. Sie führt dazu, daß der ausgesprochen spätgotische Knitterstil, dessen Höhepunkte Nikolai-Altar und Beweinung Christi waren, weitgehend überwunden wird. Die hl. Barbara von Lichtentanne (Abb. 70), um 1509 entstanden, ist das markanteste Beispiel. Das Wesen der Gestalten





70. Lichtentanne, Alte Kirche: Flügelaltar, Mittelschrein

ist zumeist ruhig und beherrscht, das Beiwerk wird verringert und vereinfacht. Im ganzen freilich ist der Charakter dieser Epoche nicht leicht auf einen Hauptnenner, auf eine klare Linie zu bringen. Eher ist dies der Fall bei der folgenden Phase, die dem der Kunstgeschichte längst geläufigen Begriff des



spätgotischen Barock entspricht. Die Altäre und Figuren von Hartmannsdorf, Mülsen-St. Jakob, Callenberg, Dobia, Niedercrinitz (Abb. 84–88) sind die wesentlichsten Beispiele. Die Proportionen gehen ins Breite; die Gewänder erscheinen wie von innen her gebläht und von außen her wie mit dem Handrücken eingedellt. Die einzelnen Faltenkurven und Säume verlaufen unruhig, zitternd, gewellt, in der Steigerung der Bewegung erreicht des Meisters Virtuosität in der Sprache des Gewandes einen neuen Höhepunkt. Gleichzeitig aber bereitet sich die dritte und letzte Phase vor. Sie zielt zunächst auf eine weitere Betonung des Körperlichen. In dem Widerstreit zwischen Körper und Gewand, der die spätgotische Plastik kennzeichnet, neigt sich die Waagschale dem Siege des ersten zu. Die beiden Apostel im Vielauer Altar (Abb. 92, 93) sind die schönsten Vertreter dieser Art. Aber es bleibt beim Streben. Denn die weitere Entwicklung zeigt, wie das Gewand als Träger der seelischen Werte seine Bedeutung verliert, ohne daß etwas Vollwertiges an seine Stelle zu treten vermag.

In diesem im allgemeinen skizzierten Ablauf wirkt das, was wir als Individualität des einzelnen Altarwerkes bezeichneten, im einzelnen stark modifizierend. Fast jedes Werk bietet Gelegenheit zu neuen Beobachtungen und Fragen. Schon bei den beiden Altären des Jahres 1506, dem Annenaltar aus Gersdorf und dem von Schönau, ist das der Fall. Das *Gersdorfer* Werk (Abb. 69), 1945 vernichtet, zeigt den späten Typ des Breuer-Altars noch nicht voll ausgebildet: im Fehlen der Sockelbank, in Abweichungen des Rankenschleiers, in der Verwendung des blauen — statt des vergoldeten — Hintergrundes ist es noch im Stadium des Übergangs. Im ganzen ist es keine besonders sorgfältige Arbeit, aber die einzelnen Gestalten sind jede für sich interessant. Treten doch in ihnen die Eindrücke der Wanderjahre, die Würzburger wie die Ulmer, in neuer Stärke wieder auf, als ob der Meister sich jetzt, nach voller Ausbildung seines persönlichen Stiles, mit ihnen aufs neue auseinandergesetzt habe. Die Anna Selbdritt, die Mittelfigur des Schreines, folgte dem nach einem Riemen-schneiderschen Vorbild entwickelten, lange feststehenden Annentyp Breuers, ohne freilich die schöne Individualisierung der früheren Figuren in Weißenborn und Nauhain zu erreichen. Der im linken Flügel stehende Bischof hatte einen feingezeichneten, durchgeistigten Greisenkopf, der aus gleicher Wurzel wie der des Scherenberg-Grabmals in Würzburg entwickelt war. Im Täufer Johannes (Abb. 71, 73) dagegen treffen wir das Vorbild von Blaubeuren, verändert durch untersetztere Proportion und stärkere Blähung und Dellung des Gewandes. Der hl. Benedikt des rechten Flügels bildet im Typ des Kopfes den gleichen Blaubeurener Heiligen nach. Als eigene Erfindung Breuers endlich reiht sich der Christophorus (Abb. 72, 74) an. Die Überkreuzstellung der





71., 72. Ehemals Dresden, Altertummuseum:  
Johannes d. T. und Christophorus vom Gersdorfer Altar

Beine, durch das Waten des Heiligen im tiefen Wasser motiviert, wiederholt sich in der Knüpfung des hochgeschürzten Mantels und in der Wendung des Kopfes zu dem Christuskinde hin und klingt noch einmal an in den Gabe-





75. Ehemals Dresden, Altertummuseum: Johannes d. T. vom Gersdorfer Altar





74. Ehemals Dresden, Altertummuseum: Christophorus vom Gersdorfer Altar





75. Schönau, Kirche: Muttergottes



lungen und Verästelungen des als Stütze dienenden Baumstammes, so daß die ganze Gestalt wie in einer Folge von Richtungsgegensätzen sich aufbaut: echt spätgotisch und so unklassisch wie möglich! Das ist weder würzburgisch noch ulmisch, und auch gegenüber Breuers eigenem früheren Christusträger in Gnadstein (Abb. 51) mit seinem gesteilten Aufbau ist diese eigentümliche Gestalt eine Neubildung, am ehesten noch anzuschließen an die frühen Georgsfiguren in Neukirchen und Sölmnitz.

Von dem gleichzeitigen Altar in *Schönau* sind nur die Figuren in Schrein und Flügeln erhalten. Allen ist eine gewisse behäbige Gedrungenheit zu eigen. Maria (Abb. 75), eine der schönsten Muttergottesgestalten Breuers, ist fraulicher als früher, und es geht von ihr eine heitere, selbstbewußte Mütterlichkeit aus, die in dem vom breit zur Seite geführten Kopftuch, dem erhobenen Arm und dem Kind gebildeten Büstenabschnitt einen intimen Bereich findet. Immer noch steht die Neumünster-Madonna im Hintergrund, aber in kräftigerer Plastik und sicherer Gestaltung der Einzelformen ist das Vorbild durchaus zu Eigenem weitergebildet. Dagegen greift der danebenstehende Jünger Johannes (Abb. 77) wieder auf Blaubeuren zurück, ganz anders als der trauernde Johannes in Chemnitz (Abb. 56), dessen abgehärmte Züge nach Riemenschneiders Weise gebildet waren. Die andere Schreinfigur, Jakobus der Ältere, kommt wieder Riemenschneiderschen Gestalten näher<sup>61</sup>, doch dringt bei ihm in der Betonung der Fülle von Haupt- und Barthaar schon ein sächsischer Typ in den Vordergrund. Die Barbara des rechten Flügels zeigt eine Anlage, der wir bei den Flügelfiguren der folgenden Jahre öfters begegnen werden: ähnlich wie der Gersdorfer Christophorus setzt sie, als wäre sie im lebhaften Ausschreiten begriffen, das linke Bein in betonter, auch durch die Falten des Mantels spürbarer Schräge vor das rechte. Das Ausgreifende dieser Bewegung dient dem Schnitzer dazu, die übermäßige Breite der Figur zu motivieren, die in ihrem der halben Breite des Mittelschreines entsprechenden Flügelkasten einen um die Hälfte breiteren Raum füllen mußte, als er der Schreinfigur zugewiesen war. Die Katharina des anderen Flügels (Abb. 76) gewinnt diese Breite aus dem Fall des Mantels, dessen Abgleiten die Linke zu hemmen sucht. Die lässig-schöne Gebärde der Hand entspricht dem etwas müden, aber hoheitsvollen Ausdruck des feinen Gesichtes.

Dem parallelen Schwung der Falten bei der Katharina von Schönau gleicht das Gewandsystem einer Muttergottesfigur in *Elbisbach*. Auch in der Anordnung des Haares findet sich diese Parallelität. Durch die Kleinheit des Kopfes bekommt die Figur etwas Kindliches, Verspieltes. Diese Muttergottes bildet die Mittelgestalt eines Altars, dessen übrige Figuren von einer anderen nicht näher festzustellenden Hand stammen und der auch in Schreinwerk und Fas-





76., 77. Schönau, Kirche: Hl. Katharina und Johannes d. Ev.

sung nicht aus Breuers Werkstatt herkommt: offenbar eine etwas später vorgenommene Zusammenstellung, deren Zustandekommen wir nicht mehr erklären können.





78. Ossek, Stiftsgalerie:  
Trauernde Maria



79. Thurm, Kirche:  
Muttergottes aus dem  
Flügelaltar

Auch die in der Stiftsgalerie zu *Ossek* bewahrte große Figur einer trauernden Maria (Abb. 78) gehört wohl in diese Zeit. Die sehr jugendlichen Gesichtszüge mit den wie schwellend vorgeschobenen Lippen erinnern — abweichend von der auch sonst völlig anders gebildeten Maria der Chemnitzer Kreuzigung — an die Maria der Zwickauer Beweinung. Der weiße Mantel fällt in wenigen tiefgreifenden Schüsseln, deutlich auf Wirkung in die Ferne berechnet: die Figur wird zu einer Kreuzigungsgruppe gehört haben, die im Auszug eines großen Altars oder selbständig im Triumphbogen einer größeren Kirche aufgestellt war. Daß dieser ursprüngliche Zusammenhang zerstört ist, ist ein bedauerlicher Verlust.

Die Richtung auf Beruhigung der Formen, die seit der Mitte des ersten Jahrzehnts erkennbar ist, verstärkt sich im Altar von *Thurm* vom Jahre 1508. Auch wenn man berücksichtigt, daß eine Fassung des späten 19. Jahrhunderts dem Werke viel von seinem ursprünglichen Reiz genommen hat, bleibt der Eindruck einer gedämpften Temperamentlosigkeit. Die Flügelfiguren sind geradezu langweilig zu nennen. Von den Schreinfiguren ist der hl. Georg eine



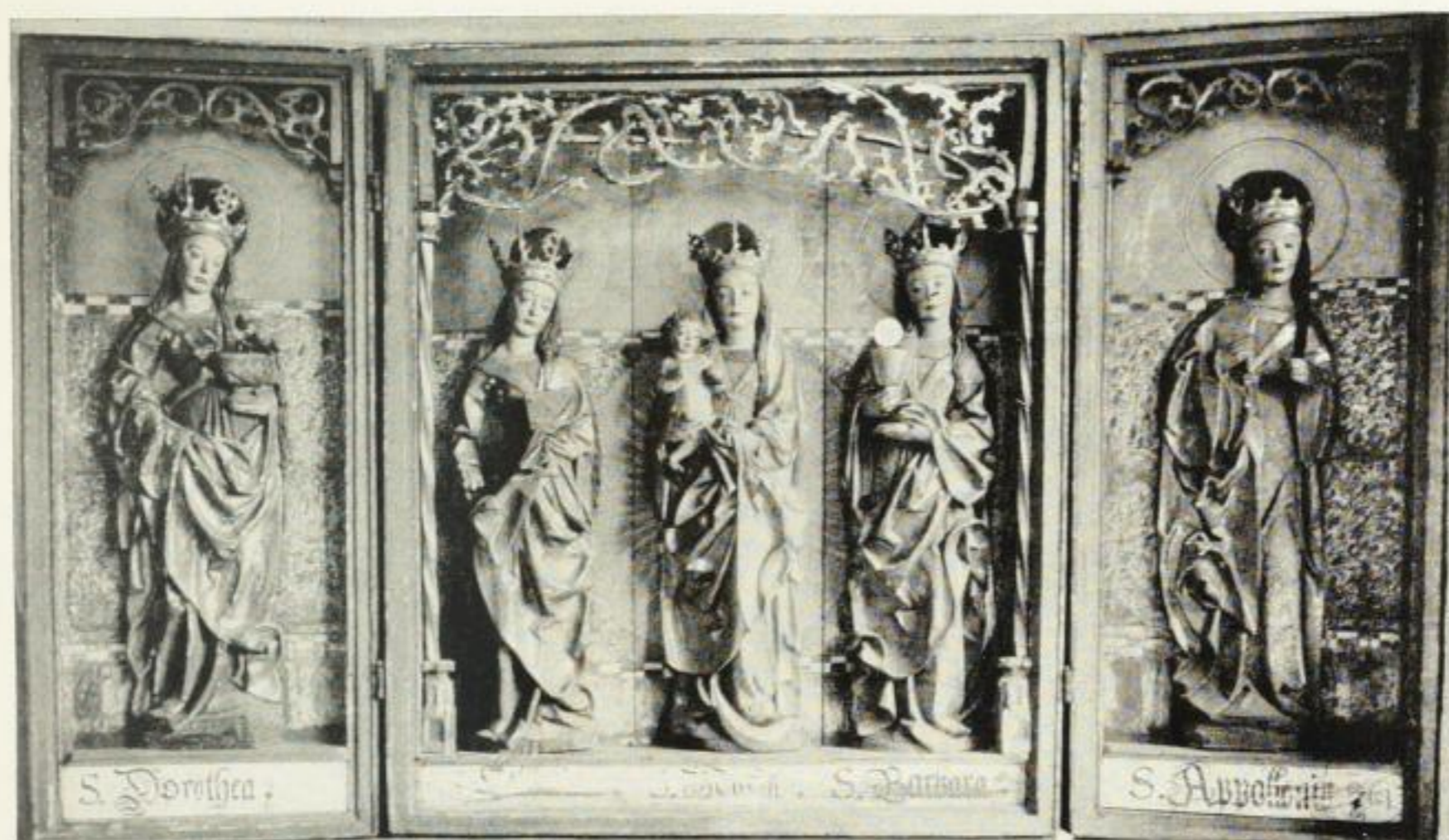
Reduktion der früheren Georgsfiguren, die durch Vereinfachung des komplizierten Standmotivs und des Zierates der Rüstung zustande gekommen ist, sein Gegenstück Johannes der Täufer eine steife Wiederholung der Gersdorfer Figur. Nur die Maria (Abb. 79) bringt neue Gedanken. Eigentümlich behutsam sind die sanften Kurven des Umrisses gezogen, in die das auffallend klein gebildete und sehr hoch hinauf gehobene Kind völlig einbezogen ist. Dieses Christuskind zeigt zum erstenmal einen neuen Typ, den Breuer fortan bevorzugt: es hockt nicht mehr mit strampelnden Beinchen auf dem Arme der Mutter, sondern hat eine halb liegende, nach vorn gewendete Stellung, in der es von der nach seinem Oberkörper greifenden Hand der Mutter gestützt wird – eine mehr das Repräsentierende als das Zuständliche betonende Anlage. Im Gewand Marias überkreuzen sich vor der Mitte des Leibes die Faltenströme in gegensätzlicher Richtung. Hat Breuer hier eine Erinnerung an eine der vielen süddeutschen Madonnen zu gestalten versucht, die von dem Stiche des Meisters E. S. (L. 79) angeregt waren<sup>68</sup>? Wenn dies der Fall war, dann ist ihm jedenfalls eine überzeugende Formulierung im Sinne der Vorbilder nicht geglückt. – Im Auszug des Thurmer Altars stand eine Kreuzigungsgruppe, von der sich die Marienfigur erhalten hat. Unter den konventionellen Gestalten des Werkes ein eigener Klang: eine bäurische dumpfe Gestalt Barlachscher Art, ganz anders als die schmollende Jungfrau, wie sie Breuer sonst gab.

Das Jahr 1509 sah die Vollendung des Altars von *Stangengrün* (Abb. 80). Die Gefahr allzu großer Gleichförmigkeit, die die Nebeneinanderreihung der fünf gekrönten Jungfrauen in sich barg, ist nicht völlig gebannt: eine gleichmäßige freundliche Hübschheit der Gesichter – von der nur die diesmal fast vierschrötige, derbe Maria eine Ausnahme macht –, eine große Ähnlichkeit der in der üblichen Diagonalraffung angeordneten goldenen Mäntel, deren Säume in ornamental hingeschriebenen runden Ohren umschlagen. Lediglich die Appollonia des rechten Flügels versucht eine andere Lösung: nur die eine Seite des Mantels ist sichtbar, sie bedeckt, vielfach gebrochen und in scharfer Linie abschneidend, die eine Körperhälfte und gibt auf der anderen in ganzer Länge das Untergewand mit dem betont vortretenden Spielbein frei; die Figur erhält dadurch etwas Einhüftiges, und der Anschein stärkeren Hervortretens des Körperlichen wird durch eine starke Knickung der Achse, durch die scharfe Senkung der Schulter über dem entlasteten Bein wieder aufgehoben. Die Staffel enthielt eine Gruppe der Beweinung Christi, das Thema von Breuers Zwickauer Meisterwerk. Doch im Thema erschöpft sich die Ähnlichkeit. Das Stangengrüner Relief ist eine derbe Schnitzerei, welche nichts von der feinfühligem Beseeltheit jenes Hauptwerkes hat, und



auch das Hinzutreten von Magdalena und Johannes kann den Eindruck der Leistung nicht wesentlich verbessern, die man gern einer Gesellenhand zuschreiben möchte.

Nicht datiert, aber wegen seiner engen Verwandtschaft in das gleiche Entstehungsjahr — 1509 — zu setzen ist der Altar von *Lichtentanne* (Abb. 70). Seine Mittelfigur, die hl. Barbara, vereinigt die Züge der Dorothea und der



80. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Flügelaltar aus Stangengrün

Katharina von Stangengrün, doch ist die Gestalt fülliger und großformiger. Der Mantel der Heiligen wird von wenigen, kräftigen, rundrückig gearbeiteten Falten gegliedert, welche das Gewirr der vielen Knitterungen und Verästelungen aufgesogen zu haben scheinen. Ein neues Gefühl für plastische Volumen, für Schwellung von innen heraus ist jetzt da. Die kräftige Wirkung der Figur wird dadurch unterstrichen, daß sie allein im Schrein steht, daß zwei langgewandete Engel mit Trommel und Pflöfe, die neben ihr auf den Hintergrund gemalt sind, ihre Plastik noch stärker hervortreten lassen und daß die Flügelfiguren Anna und Johannes der Täufer nicht nur, wie üblich, flach geschnitzt sind, sondern auch im matteren Fall ihrer Gewänder von der straffen Zügigkeit der Mittelfigur abstechen. So würde das kleine Werk auch als Gesamterscheinung eines der glücklichsten Breuers sein, wenn nicht eine ungeschickte Übermalung des gar nicht schlecht erhaltenen alten Bestandes, wie ihn unsere Abbildung noch zeigt, es schwer geschädigt hätte.

Mit dem Datum 1510 sind wieder zwei Altäre versehen, der Valentinsaltar



aus Gersdorf und der Sippenaltar in Härtensdorf. Beide zeigen außerdem die Zahl 1509, eingeschnitten in die Rückseiten zweier Figuren (Abb. 2): die Schnitzarbeit fiel also schon in dieses Jahr, während das aufgemalte Datum den Zeitpunkt der endgültigen Fertigstellung bezeichnet. Trotz dieser ganz parallelen Entstehung sind sich die beiden Werke sehr unähnlich. In *Gersdorf* ist eine schwächere Leistung im Handwerklichen, eine geringere Anteilnahme



81. Härtensdorf, Kirche: Flügelaltar

im Schöpferischen unverkennbar. Äußerlich stattlich anzusehen durch die drei Bischofsfiguren mit ihren hohen, breit ausladenden Mitren, zu denen man sich die durchbrochenen Krümmen der Bischofsstäbe hinzudenken muß, und die durch das Absinken zu den zwischen ihnen stehenden barhäuptigen Aposteln noch hervorgehoben wurden, zeigte das Werk, welches 1945 verbrannt ist, doch eine gewisse Armut an wirksamen plastischen Motiven und an seelischer Vertiefung. Die drei Bischöfe sind nur dem Alter nach etwas differenziert, die zwei Apostel mehr durch die äußere Erscheinung, durch Haupt- und Barthaar unterschieden denn als geistige Individualitäten. Wieviel bedeutender sind Petrus und Paulus, die Breuer wenige Jahre später im Vielauer Altar schuf! Der Unterschied legt nahe, hier eine weitgehende Gesellenbeteiligung zu vermuten.

Liebevolle Anteilnahme und eigenhändige Arbeit verrät dagegen der Altar von *Härtensdorf* (Abb. 81). Das Thema der Heiligen Sippe, der Familie Christi, mag Breuer schon bei Riemenschneider kennengelernt haben, von dem



es verschiedene, allerdings erst nach Breuers Gesellenzeit entstandene Ausführungen – in Maihingen, im Nationalmuseum in München, im South-Kensington-Museum in London – gibt. Breuer stellt die anderen beiden Marien, Maria Kleophae und Maria Salome, in die Flügel und behält dem Schrein die Gruppe von Großmutter, Mutter und Kind vor; die Männer der beiden Frauen, Joachim und Josef, sind wohl in Malerei zugefügt gewesen, wie es der spätere Sippenaltar von Cranzahl zeigt, und gingen mit der ursprünglichen Schreintrückwand verloren. Diese Konzentrierung auf die Hauptfiguren, dieser Verzicht auf die malerische Vielfalt einer figurenreichen Gruppe entspricht ganz Breuerscher Neigung zur Einzelfigur. Denn auch die Hauptgruppe ist in einzelne Gestalten aufgelöst: Maria, in halber Größe wie bei den Anna-Selbdrittfiguren, tritt von rechts heran, mehr die Gespielin als die Mutter des Christkinds, das ihr von Anna entgegengehalten wird. Auf Anna liegt der Hauptnachdruck. Sie ist als Sitzfigur in Profilansicht gegeben, das weite, faltenreiche Gewand hüllt sie ganz ein und verleiht ihr matronenhafte Würde. Das hagere, kaum vom Alter gezeichnete Gesicht (Abb. 82) ist ganz eingebettet in fein gefälteltes Linnen, welches blütenweiß schimmert, als wenn es frisch aus der Wäschtruhe herausgenommen wäre und der Trägerin trotz des feierlichen goldenen Mantels das Gepräge hausfraulicher Behaglichkeit verleiht. Auch in den Nebenfiguren der Flügel herrscht dieser Zug vor. Die beiden Marien tragen keine Kronen wie sonst die heiligen Frauen der Altäre, sondern Kopftuch und Haube wie die Frauen der Zeit. Ihre Kinder sind in naiv-drolliger Weise gegeben, wie es unheiligen Erdenkindern geziemt: sie greifen nach der Hand der Mutter, sie lesen in einem Buch oder singen von einem Notenblatt ab, wie sie es den Erwachsenen abgesehen haben, und eines schleppt sich mit einem Bierkrug (Abb. 83). All das ist ohne große Kunst gebildet, aber mit frischer Natürlichkeit. Breuers Kindertyp hat sich seit der Frühzeit stark verändert. Die recht häßlichen, naturalistisch aufgefaßten Knaben der frühen Madonnen mit ihren Glotzaugen, ihrer niedrigen Stirn und ihrem kurzen Haar sind jetzt „schöner“ geworden: lange Locken, die weit über den Hinterkopf fallen, ein niedliches Stupsnäschen, feingeschwungene Augenbrauen und ein fleischiges, weiches Körperchen sind nun ihre Kennzeichen.

Die Heilige Sippe hat Breuer noch dreimal dargestellt. In den Staffelreliefs von Mülsen-St. Jakob – hier auf die drei Hauptpersonen beschränkt – und von Weißbach ist Maria gleich große und gleich geordnete Partnerin von Anna, und die weit ausgeschwungenen Gewänder fassen die beiden Sitzfiguren zu geschlossener Einheit zusammen. Weniger glücklich ist die Anordnung bei dem zweiten Sippenaltar in *Cranzahl*, den wir hier anschließen, obwohl er, 1514 entstanden, etwas jünger ist. Hier klafft zwischen den gleich großen





82. Härtensdorf, Kirche: Hl. Anna vom Flügelaltar

Frauen eine Lücke, die in der Mitte des Schreines störend wirkt und die durch die von oben herabfliegende gemalte Taube des Heiligen Geistes vielleicht inhaltlich, aber kaum formal geschlossen wird. Beide Frauengestalten



sind in weite, vielformige Gewänder gehüllt, die von weitausschwingenden Kurven scharfgratiger Säume begrenzt werden; auch die beiden Marien in den Flügeln prunken gegenüber den einfacheren Gestalten von Härtensdorf in einem Übermaß bewegter Formen. Aber die schlichte Herzlichkeit des älteren Werkes ist nicht erreicht, vor allem nicht in der Gruppe der Kinder, die hier zu belanglosen Attributen geworden sind. Das Crazzahler Werk ist solide Werkstattarbeit, aber der feine Hauch des Schöpferischen ist in der Wiederholung verlorengegangen.

Jahr für Jahr gingen in dieser Zeit die Altäre aus Breuers Werkstatt hervor. Wir haben daher keinen Anlaß, für das Jahr 1511, aus dem kein datiertes Werk überliefert ist, eine Pause anzunehmen. In ihm wird der Altar zu *Hartmannsdorf* entstanden sein, der nach der Art der Fassung seines Schreinwerkes (von dem nur ein Flügel erhalten ist) vor dem 1513 eingetretenen Wechsel der mitarbeitenden Maler anzusetzen ist, andererseits dem Stil der 1512 und 1513 datierten Werke sehr nahekommt. Die beiden Seitenfiguren des Schreines, Martha – als Matrone dem Annentyp verwandt – und Barbara, entsprechen noch der Stilstufe von Stangengrün und Härtensdorf, auch die hübsche Gruppe der Staffel, die



85. Härtensdorf, Kirche:  
Kindergruppe vom Flügelaltar

Geburt Christi (Abb. 104), gehört in der zügig glatten Gewandbildung noch dieser Periode an. Aber in der Muttergottes (Abb. 84) tönt ein neuer Klang auf. Das Gesicht ist von breiter, satter Fülle. Das Christkind hat, in weiterem Verfolg des zuerst in Thurm eingeschlagenen Weges, eine fast liegende Stellung eingenommen. Auch bei Riemenschneiders späteren Muttergottesfiguren findet sich – etwa gleichzeitig! – diese Anordnung, die aber kaum Einfluß auf Breuer gehabt haben kann, denn der Weg des Zwickauers hat den des Würzburger Meisters nach der Gesellenzeit sicher nicht mehr gekreuzt; eher dürfte hier wieder, wie mehrfach in dieser Zeit, die Erinnerung an Blaubeuren auf-



getaucht und neu gestaltet worden sein. Die Querlage des Kindes aber begünstigt das, was an dieser Hartmannsdorfer Maria vor allem auffällt, die außerordentliche Breitenerstreckung, die in der Mitte des Leibes fast die Hälfte der Höhe erreicht und noch aus der breiten Ausladung der Krone spricht. Mit ihr verbunden ist ein sehr kräftiges Volumen: Tief greifen die Schüssein des Gewandes in den Kern der Figur ein. Die Faltenzüge haben aber nicht mehr den regelmäßigen schwingenden Verlauf wie etwa bei der Barbara von Lichentanne, sondern sie züngeln und schlängeln auf und ab, wie von einem inneren Bewegungsdrang erfaßt. Besonders deutlich ist das dort, wo das Untergewand auf den Boden auftrifft. Früher legten sich dabei seine scharf gekniffenen Linien in sauberer, winkeliger Brechung oder in glatten Kurven um, jetzt staut sich der Stoff, knüllt sich zusammen und wirft seine Säume in mäanderartigen Wellen auf. Nach einer Periode der Beruhigung ist also die malerische Auflösung wieder da – aber sie ist jetzt nicht Knitterung scharfer Faltengrade, sondern Bewegung körperhafter Formen, sie entspricht nicht dem schmalen Gerüst magerer asketischer Gestalten, sondern der Fülle und Breite vollsaftiger Menschen. Breuer hat seine barocke Phase erreicht.

Wieder, wie um 1500, steht der Meister im Einklang mit der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst. Es war der Augenblick, in dem die Hauptmeister des spätgotischen Barock in die Front traten: Hans Leinberger in Landshut, Hans Backoffen in Mainz, der Meister HL des Breisacher Altars am Oberrhein, Claus Berg in Lübeck. Wir sind uns bewußt, daß die Zitierung dieser Namen zugleich den Abstand kennzeichnet, der Peter Breuer von ihren Trägern trennt. In doppelter Hinsicht blieb seine Kunst hinter der jener großen Meister zurück. Sein „Barock“ vermochte sich nicht zum Pathos der großen Form und der großen Leidenschaft aufzuschwingen, zu dem mitreißenden Schwung, dessen Eindruck sich auch der nicht entziehen kann, der, von der klassischen Kunst kommend, die Übersteigerung von Form und Ausdruck ablehnt – er blieb letzten Endes an der Oberfläche haften, erfaßte nicht alle Höhen und Tiefen, war Spielart, nicht Grundzug. Und zum anderen gelang es Breuer in dieser Phase nicht, wie in der Zeit seiner höchsten Reife, namentlich bei der Zwickauer Beweinung, die neuen Formen zu Gebilden von eigener, persönlicher Prägung zu verdichten: die dreipaßformigen Nester Backoffens, die „plissierten“ Gebilde des HL, die wie in weichem Ton geformten Faltenstrudel Hans Leinbergers, die rotierenden Schwünge und Ohren Claus Bergs finden in seiner schlichteren Kunst keine Gegenstücke. Die neue Richtung ist bei ihm kein Freiwerden ursprünglich eigener Kräfte. Daher ist die Frage berechtigt, ob sie durch äußere Umstände, durch Einflüsse von anderer Seite verursacht wurde. Weder von Riemenschneider noch von Gregor Erhart,





84. Hartmannsdorf, Kirche:  
Muttergottes



85. Zwickau, Städt. Museum:  
Hl. Margarethe  
aus Mülsen-St. Jakob

den Leitsternen von Breuers Jugend, die so vielfältig auch in seinen späteren Jahren nachleuchten, konnten sie kommen. Man möchte an Beziehungen nach Bayern denken. Bayrische Einflüsse sind mehrfach in Mitteldeutschland festzustellen, in Erfurt, in Leipzig, in Annaberg. Eine Figur, wie die hl. Margarethe (Abb. 85) aus dem Auszug des Altars von *Mülsen-St. Jakob*, erinnert in der weichen, flüssigen Behandlung des Gewandes, im Bau des Kopfes mit seiner breiten Stirn und den für Breuer auffallend vollen Wangen und in dem wulstartigen Turban von fern an Marienfiguren Hans Leinbergers, an die Sitzfigur aus Neumarkt im Bayrischen Nationalmuseum und an die Landshuter Rosenkranzmadonna. Auch die vierfachen Parallelzüge, in die der Mantel der Muttergottes von Dobia (Abb. 88) gelegt ist, lassen sich mit Leinbergers Formen vergleichen. Allein diese Ähnlichkeiten sind weder zahlreich noch stark, zudem sind die bayrischen Beispiele etwas später entstanden. So haben wir es





86. Mülsen-St. Jakob, Kirche: Flügelaltar

also doch wohl nur mit dem zeitbedingten Auftreten verwandter Formen zu tun, die gleichsam in der Luft lagen.

Der Altar von *Mülsen-St. Jakob* (Abb. 86), zu dem jene Margarethenfigur gehört, ist zusammen mit dem von Callenberg der markanteste Vertreter der barocken Phase Breuers. Im einzelnen sind die Formen schärfer und spitzer als in Hartmannsdorf — die individuelle, immer neue Färbung des einzelnen Werkes. Die Faltensprache ist mit gewohnter Geläufigkeit gemeistert. Die Flügelfiguren bringen neue Variationen: die linke, durch Attribut und turbanartigen Kopfputz als die reuige Sünderin Magdalena gekennzeichnet, die mit präziöser Gebärde den Deckel ihres Salbgefäßes vorweist, zeigt das Diagonalmotiv in Verbindung mit den lang herabfallenden Enden des Kopftuches, die, wie auf der anderen Seite der weite Ärmel, wie Pendelgewichte die Schwingungen der Querfalten ausgleichen. Bei der Dorothea des anderen Flügels bildet der Zipfel des Mantels ein einziges Ohr von spitzovaler Form, welches quer über den Leib geweht ist. Der Mantel der Muttergottes ist ganz sprudelnde Bewegung, im Gegensatz zu der ruhigen Art der beiden Nachbarfiguren, von denen der kraftvolle Apostel Jakobus der gleichen Figur von Schönau entspricht, während Johannes der Täufer das Blaubeurener Schema nur insofern abgewandelt zeigt, als bei ihm das andere Bein als Spielbein vortritt, was durch entsprechende Änderungen im Fall des Mantels ausgeglichen wird. Hagerer als sonst sind die Gesichtszüge des Propheten, scharf hervortretend aus der schattenden Fülle von Haar und Bart, und der Charakter des eifernden,





87. Leipzig, Kunstgewerbemuseum: Flügelaltar aus Callenberg, Mittelschrein

fanatischen Predigers in der Wüste ist stärker herausgearbeitet, als wenn die barocke Intensivierung der Gewandformen auch das Geistige erfaßte hätte. Der jetzt voll ausgeprägte männliche Typus mit dem bis auf die Schultern fallenden Haar wird nun auch auf den Apostel Paulus angewandt, der mit Petrus zusammen die Flügel des wohl fast gleichzeitigen *Callenberger* Altars – 1512 und 1513 datiert – füllt. Die Breitenentwicklung der Gestalten, zugleich durch die Gesetze des Altaraufbaus wie durch die zeitliche Lage bedingt, entspricht hier auch der priesterlichen Würde, welche die Darstellung der beiden



Apostelfürsten erforderte; in mächtigen Kreisbewegungen schwingen die Säume und die Falten, bei Petrus noch kompliziert durch die unter der Fülle des Stoffes eben noch sichtbar werdenden, schreitend übereinandergestellten Beine. Die drei Frauen im Schrein (Abb. 87) haben feste, pralle Leiber, umspült von den züngelnden Randlinien der Gewänder, über deren Bewegung Gesichter von echt Breuerscher Typik, aber starr und unbewegt hinwegblicken. Wieder einmal tritt das Motiv des über die Mutter hinweggreifenden Christkinds auf; hier antwortet ihm Katharina, die dem Knaben eine Frucht darbietet. Aber die Bewegung bleibt schüchtern im Statuarischen stecken, es kommt auch hier zu keiner rechten Auflockerung, zu keiner szenischen Verbindung. — Aus dem Auszug des Callenberger Altars erhielten sich die thematisch interessanten Figuren Gottvaters und des gefesselten Schmerzensmannes (Abb. 89, 90).

Wie reich trotz aller notwendigen Einschränkungen Breuers Gestaltungsmöglichkeiten sind, zeigt die Muttergottes des Altars von *Dobia* (Abb. 88), nach denen von Hartmannsdorf, Mülsen, Callenberg die vierte dieser zwei Jahre barocker Entfaltung. Die Parallelführung diagonaler Linien, ein beliebtes Mittel des spätgotischen Barocks, ist hier zum Leitmotiv der ganzen Figur gemacht. Die Neigung des Kopfes und die Schräglage des Kindes setzt sich in den drei kräftigen Faltenröhren und dem unteren Saum des Mantels fort. Wenn diese Erhebungen von dem seitlich einfallenden Licht gestreift werden, während die dazwischenliegenden Partien im Halbdunkel der Schreintiefe verschwinden, erscheinen sie wie ein herausgetretenes Gerippe der Figur. Ähnlich der Nikolaus, nur daß bei ihm das parallele Gefüge auf den Halbkreis des gerafften Mantels beschränkt ist. Aber im gleichen Schrein schlägt die barocke Welle bereits um: in der dritten Figur, dem hl. Oswald. Da ist plötzlich nichts mehr von Schwellung und Biegung, vom weiten Schwung aufgeblähter Gewandmassen, von der flackernden Unruhe der Falten und Säume, wie es noch in den Flügelfiguren des Altars der Fall ist. Ruhig steht der Heilige da, das entlastete Bein weit vorstellend und kräftig durch die sparsam geführten Züge des Mantels hindurchdrückend, das Standbein von dem senkrecht fallenden Stoff des Untergewandes mehr betont als verhüllt. Die Hände, die einst das Zepter und den Vogel, die besonderen Attribute Oswalds, hielten, in gleicher Höhe neben dem Leib, und über ihnen in klarem Aufbau und strenger Frontalansicht der Oberkörper mit dem bärtigen Kopf. Eine in sich ruhende, selbstsichere Gelassenheit, eine Ausgewogenheit, gegen die man etwa den hl. Nikolaus des Nikolai-Altars halten muß, um sie ganz würdigen zu können. Wir wollen nicht so weit gehen, nun nach der barocken von einer Renaissance-Phase in Breuers Schaffen zu sprechen, aber etwas von „Re-

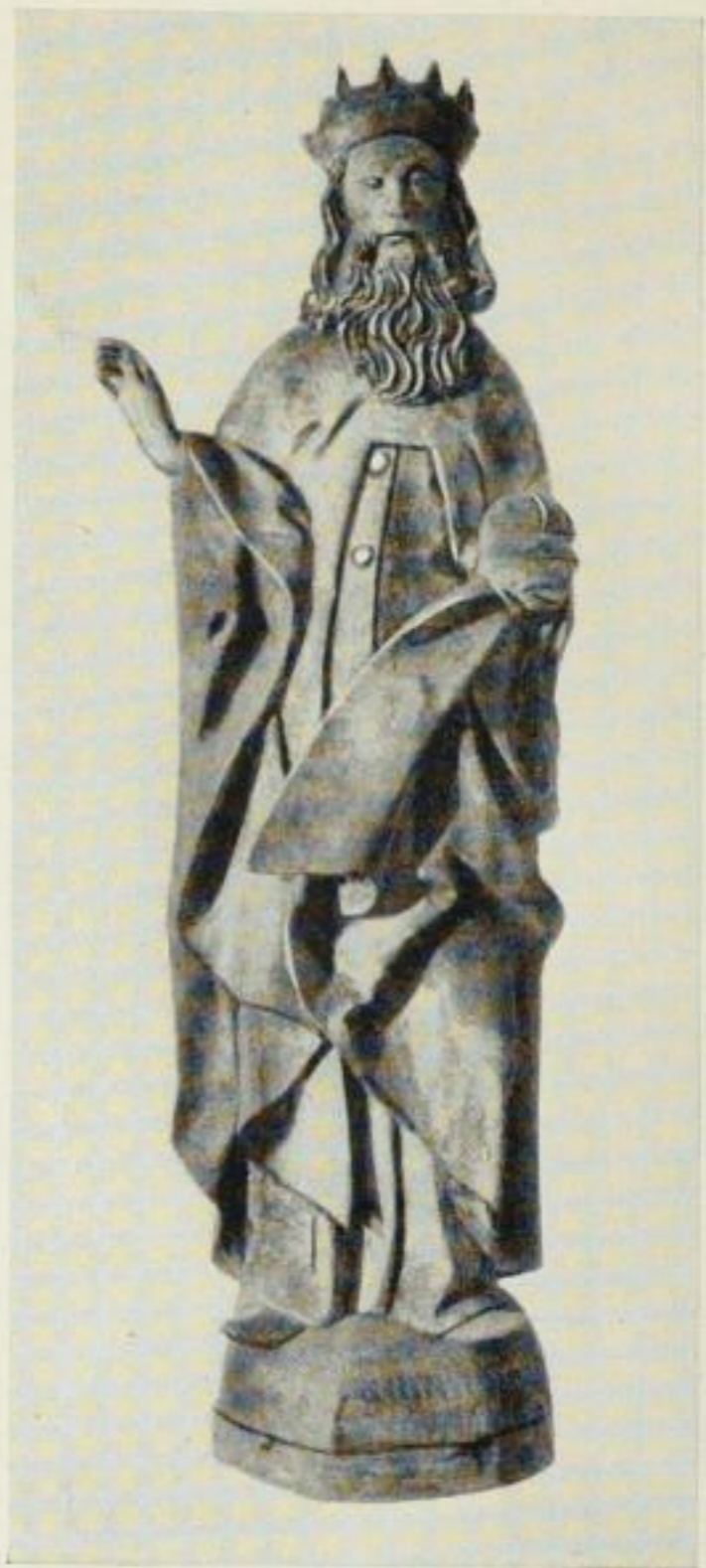
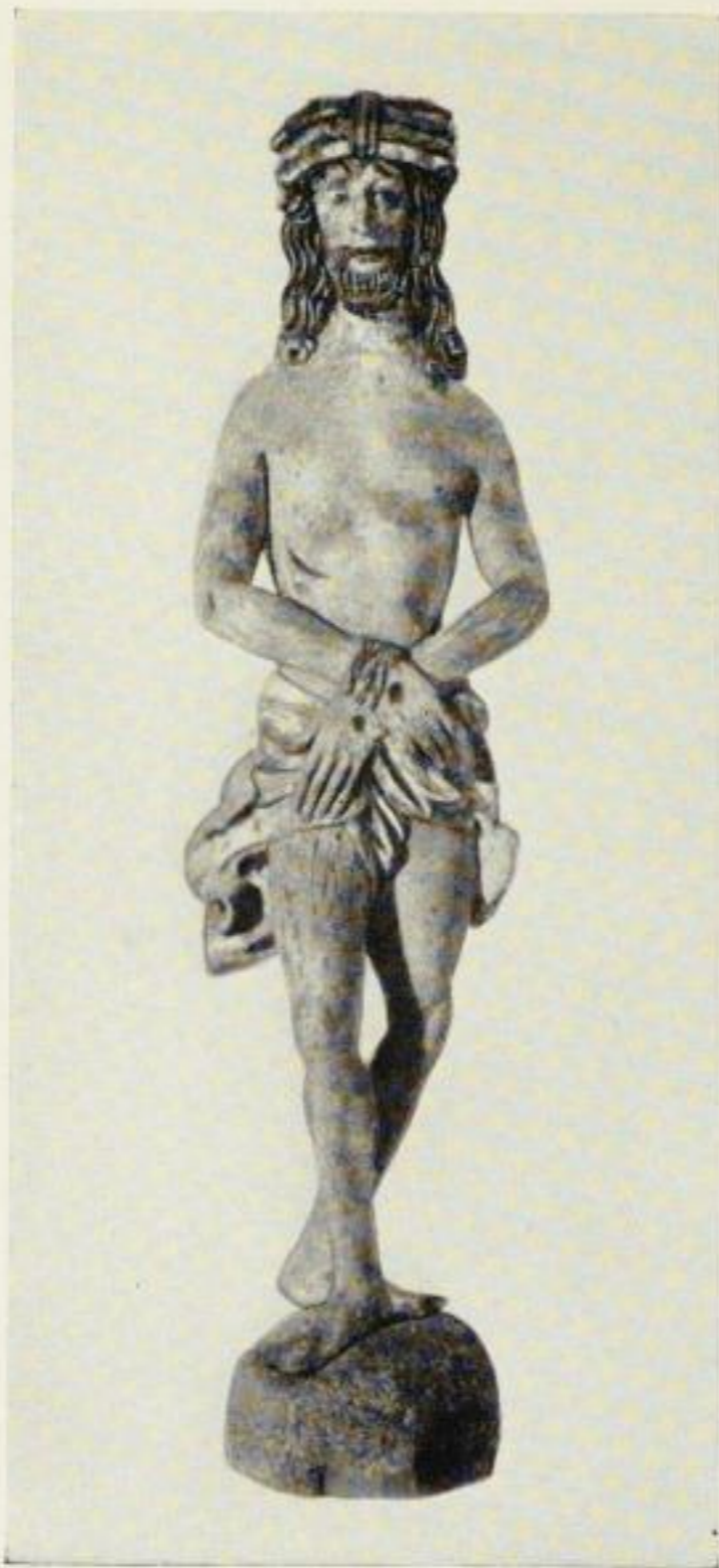




88. Dobia, Kirche: Flügelaltar, Mittelschrein

naissance“ lebt in dieser Gestalt, etwas von dem, was Dürer als Gegenpol zur Unruhe der Spätgotik anstrebte und in seinen Münchner Aposteln verwirklichte, ein Hauch von der klassischen Kunst des Südens. Noch weniger als bei den barocken Zügen würde es hier lohnen, nach dem Woher zu suchen. Eine weitere der vielen Komponenten der deutschen Spätgotik gewinnt im Schaffen des Zwickauer Meisters Gestalt, eine der vielen Möglichkeiten, in denen die





89., 90. Waldenburg, Städt. Museum: Gefesselter Christus und Gottvater

Meister dieser Zeit sich äußern konnten. Vielleicht erkannte Breuer, unbewußt zwar, aber mit dem sicheren Instinkt des Künstlers, der er auch im Gleichmaß des Werkstattbetriebes blieb, daß die eine dieser Möglichkeiten, die barocke, für sein Können Grenzen barg, die er nicht überschreiten konnte. Ganz unvorbereitet war die neue Beruhigung nicht, denn in Gestalten wie dem Jakobus in Schönau und Mülsen, in der Barbara von Lichtentanne klang sie schon an.

Auch bei dem kleinen Altar von *Ursprung* (Abb. 91), mit dem Datum 1513, leben die beiden Schreinfiguren, Margarethe und Anna, im Grunde vom barocken Bewegungsdrang, vom weiten Ausgreifen geschwungener, parallel geführter Linien. Doch nicht völlig. Was bei Breuer, dem Meister der Falten-*sprache*, selten vorkommt — es gibt hier tote Stellen: am Knie der Margarethe, auf der Brust der Anna. Es ist, als ob Zweifel an der Richtigkeit des einge-





91. Ursprung, Kirche: Flügelaltar

schlagenen Weges die zügige Führung des Schnitzmessers gehemmt hätten. Freilich ist es auch möglich, daß der Grund in der mehr werkstattmäßigen Ausführung liegt, die diesen Altar – den ersten, der Breuers Namensinschrift (Abb. 3) preisgab und damit zur Feststellung seiner Persönlichkeit führte – etwa auf die gleiche Stufe wie das Cranzahler Werk des folgenden Jahres stellt. Auch geht dieses Nachlassen nicht durch das ganze Werk: unter den Figuren, die in den Flügeln übereinander angebracht sind, sind Ursula und Johannes der Täufer trotz ihrer Kleinheit in der klaren, großzügigen Anordnung ihrer Gewänder recht gut gelungen.

Breuers persönlicher Stil ist um diese Zeit in einem Maße ausgebildet und gefestigt, daß ein starkes Abweichen kaum mehr möglich erscheint. So ist es bei vielen seiner Zeit- und Zunftgenossen gewesen, bei denen das Gleichmaß der Aufgaben und das Übermaß der Aufträge die originale künstlerische Schöpferkraft erstickte. Auch Breuer ist den Gefahren der Routine nicht ganz entgangen. Sie lagen nahe, wenn Dutzende von Malen Schreine und Flügel mit den gleichen gereihten Figuren gefordert wurden, wenn immer wieder die stehende Muttergottes, die einander so ähnlichen heiligen Jungfrauen, die Bischöfe und Apostel zu schnitzen waren. Und wenn man heute die vielen Altarwerke, die einst räumlich und zeitlich getrennt waren, auf einer Aus-





92., 95. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Petrus und Paulus

stellung nebeneinander oder im Bilde nacheinander betrachtet, dann mag wohl leicht das Gefühl der Ermüdung, ja der Langeweile aufkommen. Man vergißt dann leicht, wie schon die Ausbildung dieser persönlichen Eigenart eine schöpferische Leistung bedeutete, deren Kraft auch in der Vielzahl der Wiederholungen erhalten blieb, und man bedenkt nicht, welch hohes Maß von handwerklicher Sicherheit und von künstlerischem Takt erforderlich war, um

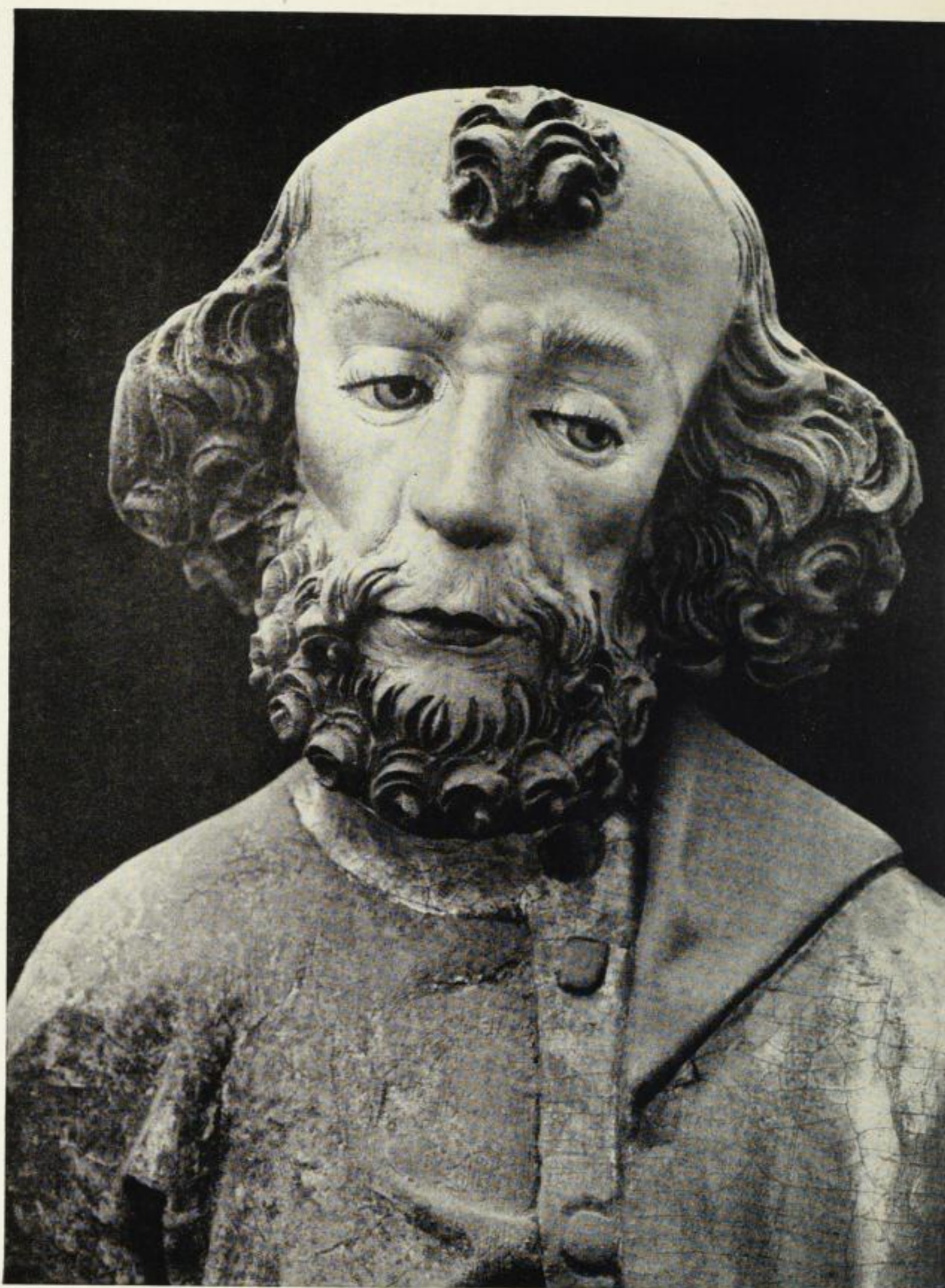




94., 95. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Katharina und Barbara

Hunderte von im Thema so ähnlichen Gewandfiguren so zu bilden, daß nicht eine der anderen gleicht und daß kaum jemals an ihnen eine unbelebte Stelle entsteht oder eine Form, die nicht kompositionell notwendig oder organisch begründet ist. Und wenn auch der Typus der Gesichter fast immer derselbe bleibt mit den flachliegenden Augen, der spitzen Nase, der hohen Oberlippe, dem Doppelkinn, so läßt er immer noch genug Spielraum für feine Abstufun-

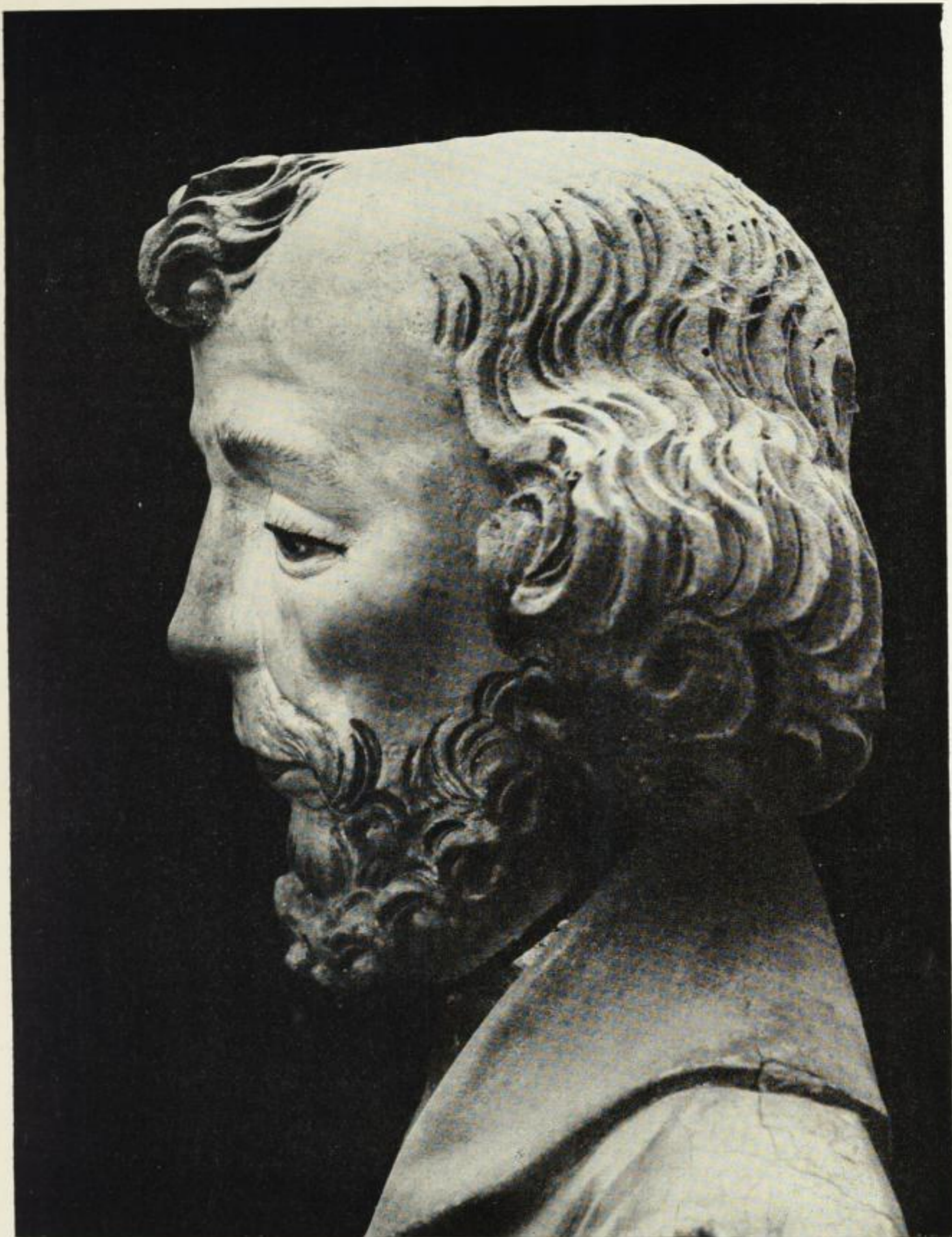




96. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Petrus

gen physiognomischer wie seelischer Art. Diese Möglichkeiten stärkerer künstlerischer Betonung innerhalb der feststehenden Normen treten besonders an zwei Breuerschen Werken des zweiten Jahrzehnts auf, dem Vielauer und



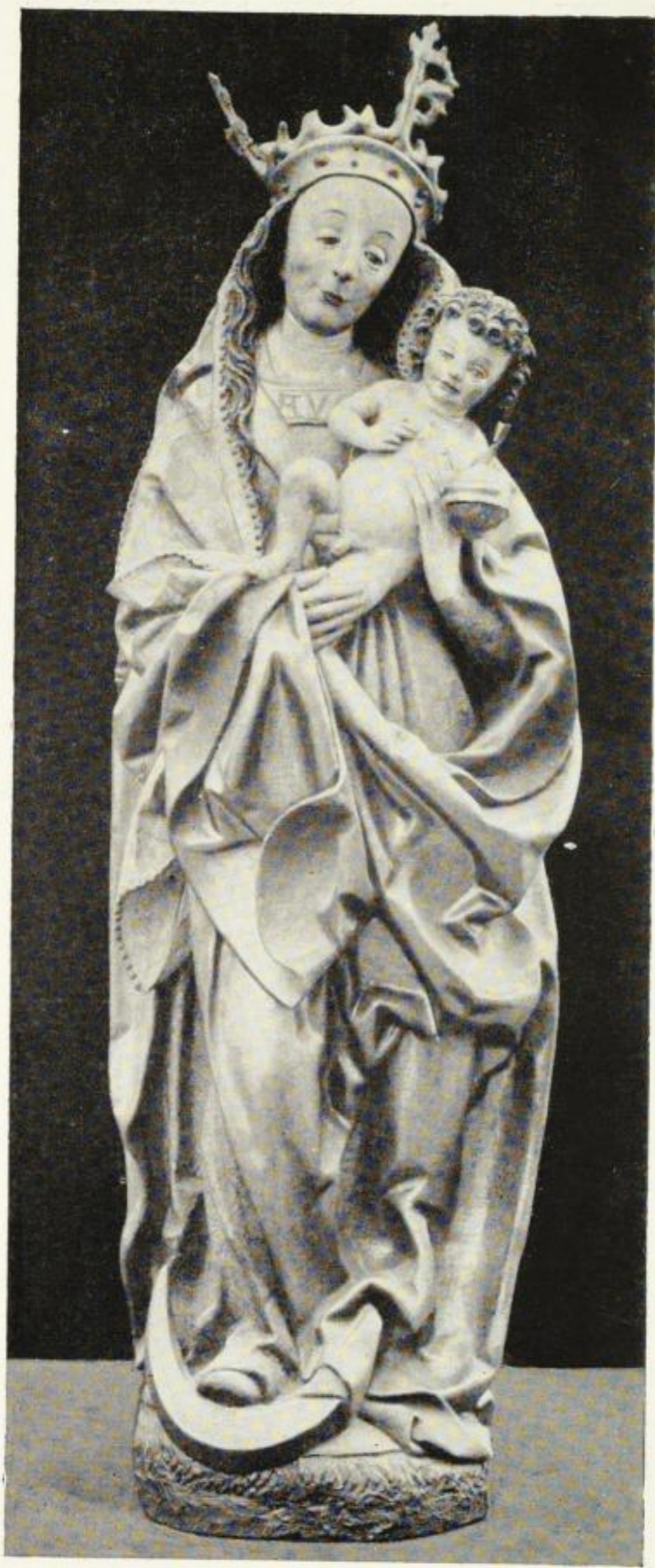


97. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Petrus seitlich

dem Niedercrinitzer Altar, die in unmittelbarer Nachbarschaft gleichgültigerer Werke erstanden.

Das Altarwerk von *Vielau* von 1514, welches heute Breuers Kunst im Museum





98. Zwickau, Städt. Museum:  
Flügelaltar aus Vielau, Muttergottes

seiner Heimatstadt würdig vertritt, ist weder durch Größe noch durch reiche Gestaltung ausgezeichnet, ja es zeigt einige Mängel und Nachlässigkeiten in der handwerklichen Ausführung, wie die zu kurz geratene rechte Säule im Schrein oder die unvollkommene Übermalung der ursprünglich weißen Sockelbretter unter den Figuren durch blauen Grund mit goldener Schrift. Auch die fünf Figuren bringen in der Anlage kaum grundsätzlich Neues. Die Muttergottes (Abb. 98) entspricht dem seit etwa 1508 üblichen Typus mit dem halb liegend gehaltenen, nach vorn gedrehten Kinde, die Barbara (Abb. 95) des linken Flügels hat das schon in Schönau und Callenberg verwendete Schreitmotiv. Die große, durchgehende Kurve, welche ihr Gegenstück Katharina (Abb. 94) beherrscht, war bereits an der Muttergottes des Gwandsteiner Altars vorgebildet, das Mantelmotiv des Paulus (Abb. 95) mit seinen vier parallelen Wülsten entspricht dem der Muttergottes von Dobia, und das des Petrus (Abb. 92) führt das des Oswald ebenda weiter. Aber in Vielau ist jede Form viel klarer und intensiver, und jede Gestalt erscheint als bewußt gestalteter Gegensatz zu der ihr gleich-



geordneten Figur. So die beiden Apostel: bei Petrus schließen sich die Formen nach der Mitte zusammen, bei Paulus öffnen sie sich nach außen; den steil hochgeführten Kurven bei Petrus entsprechen bei Paulus Querszüge, die sich der Waagerechten nähern. Noch schärfer finden sich die gleichen Gegensätze in den beiden Flügelfiguren. Katharina ist ganz von der starken S-förmigen Schwingung beherrscht, alle Linien laufen zusammen in dem von der linken Hand gehaltenen Buch, während bei Barbara nicht ein Punkt, sondern die trapezförmige Öffnung des Mantels über der Brust als Mittelpunkt erscheint, der von den waagerechten Falten des Mantels unterstrichen wird; bei Katharina steigen die Linien empor, bei Barbara sinken sie ab – entsprechend dem Gesetz des Flügelaltars, dessen Figurenfolge das Auge von links nach rechts abliest! Breuer vereinigt im Vielauer Altar den Formenreichtum seiner „barocken“ Periode mit der Klarheit der „Renaissance“-Richtung. Die Vielfalt der Gewandzüge dient jetzt dazu, die den einzelnen Figuren zugrunde liegende Idee um so stärker hervortreten zu lassen: die Häufung ist nicht nur Steigerung, sondern auch Klärung. Sie unterstreicht die empfindsame, schwärmerische Zierlichkeit der Katharina (Abb. 99) oder die ruhige Männlichkeit des Paulus; das resolute Wesen der Barbara kommt zum Ausdruck in der energischen Querraffung ihres Mantels, der sich auch dem kräftig ausschreitenden Schritt anpaßt, die gütige Altersweisheit des Petrus in der klaren Ordnung der großen Linien seines Gewandes, und wenn bei der Muttergottes der Mantel in schwer sackenden Schüsseln fällt, so entspricht dem auch der müde Zug des Gesichtes. Das ist nicht die zwar wirkungssichere, aber meist recht äußerliche Falten-sprache, wie sie in der Mehrzahl der Schnitzerwerkstätten der Zeit üblich war und die sich wie eine Schablone auf jede beliebige Figur übertragen ließ: hier könnte man keines der Motive austauschen. Bei aller Fülle und Vielzahl der Einzelzüge hat man nirgends den Eindruck des Zufälligen oder des Allzuvielen, weil jeder Zug an der richtigen Stelle sitzt und jede Form dem Ganzen dient: so führt etwa die schnabelförmige Spitze der Haube der linken Flügelfigur die im S-Schwung der Gestalt und in den gerundeten Linien des Mantels begonnenen Kurven fort, während in dem breiten Kronreif ihrer Partnerin Barbara die Horizontalen des Gewandes mitklingen.

Von der zwingenden Logik des einheitlich gewachsenen Kunstwerkes werden auch die Köpfe der fünf Figuren bestimmt: über die gewohnte Breuersche Typik hinaus bekunden sie Menschentypen von allgemeiner Gültigkeit. Am stärksten wohl die Muttergottes (Abb. 100). Es ist eine eigentümliche Gestalt, ganz anders als der Mariotyp der deutschen Spätgotik und himmelweit entfernt von dem harmonischen Schönheitsideal der Madonnendarstellungen der italienischen Renaissance. Maria ist gealtert. Sie hat ein Doppelkinn, tiefe





99. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Katharina





100. Zwickau, Städt. Museum: Flügelaltar aus Vielau, Muttergottes, Teilansicht



Falten bilden sich unter den Augen, an den Wangen und am Halse, die Nase ist scharf und spitz und leicht gerötet. Die Augen schauen unter den gesenkten Lidern mit etwas müdem, resignierendem Blick. Es ist ein Mensch, in dessen Züge das Leben seine Spuren eingezeichnet hat, eine Frau, deren Schönheit die Sorgen um Kind und Küche, um Hauswesen und tägliches Brot fast getilgt haben. Und trotzdem ist diese Frau geadelt von ihrem Muttertum und von dem Bewußtsein einer höheren Berufung. Man versteht, daß eine solche Gestalt in hohem Maße den Gefühlen der schlichten Menschen entsprechen mußte, für die sie bestimmt war, und ahnt hier eine Ursache der außerordentlichen Beliebtheit des Meisters, die in der großen Zahl seiner Werke zum Ausdruck kommt. Welcher Wandel des Muttergottesbildes seit der schüchternen Jungfrau von Steinsdorf und seit der vollerblühten stolzen Frau des Nikolai-Altars! Scheuen wir uns nicht vor der trivial erscheinenden Vermutung, daß der Meister im Wandel der Gestalt Marias niemand anderes als seine eigene Frau schilderte – die Jungfrau, die er heimführte, die junge Gattin und Mutter, die ihm seine Kinder gebar, die Hausfrau, die neben und mit ihm langsam alterte und welkte.

Aus den anderen Gestalten des Vielauer Werkes, die jede in ihrer Art und gemäß ihrer Rolle im Aufbau des Ganzen charakterisiert sind, ragt vor allem Petrus (Abb. 96, 97) hervor. Er ist hier nicht der Jünger, der das Schwert zur Verteidigung seines Meisters zog, und nicht der wortgewaltige Verkünder des Evangeliums, sondern ein Vertreter stiller christlicher Demut. Der schwärmerisch-sentimentale Zug, den Breuer nach Riemenschneiders Beispiel seinen Gestalten gibt, ist hier gemildert zu feiner, gefühlvoller Abgeklärtheit. Die übliche Kennzeichnung des Petrus-Typs und die persönliche Färbung des Breuer-Kopfes läßt immer noch Spielraum für eine durchaus einmalige, aus tiefem menschlichem Fühlen erwachsende Charakterisierung. Und mit wie einfachen Mitteln ist das erreicht: wenige kräftige Wölbungen, einige sanfte Vertiefungen, ein paar scharf eingeschnittene Linien – alles aber mit der in langjähriger Übung gewonnenen Sicherheit fest und klar an seinen richtigen Platz gestellt. Es ist nicht der geringste Reiz dieses Kopfes, daß man auch unter dem Kreidegrund und der Farbe der Fassung noch das Wirken des Schnitzmessers spürt: am deutlichsten beim Ansatz des Haares und des Bartes, wo nur einige ganz flüchtige Einschnitte genügen, um das Stoffliche anzudeuten.

Alles, was zum Lobe dieses Werkes zu sagen ist, trifft auch für den kleinen Altar von *Niedercrinitz* (Abb. 101) zu, dessen Datierung sich nicht erhielt, der aber dem von Vielau so eng verwandt ist, daß er in der gleichen Zeit entstanden sein wird. Diesmal keine nebeneinander gereihten Heiligen, sondern eine wirkliche Szene, die Verkündigung. Maria kniet am Betpult, auf dem ein aufgeschla-





101. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Flügelaltar aus Niedercrinitz, Schrein



genes Buch liegt; von rückwärts naht der Engel, der gleichfalls demütig in die Knie sinkt. Es ist das zeitübliche Schema, wie es in zahllosen Darstellungen vorkommt; vielleicht ist der Vermittler der ursprünglichen Komposition der Holzschnitt in der Schedelschen Weltchronik gewesen<sup>69</sup>. Breuer selbst hatte die Szene schon mindestens einmal, in der Staffel des Altars von Lichtentanne, gestaltet. Gegenüber dieser kleinen und einfachen Gruppe sind hier die Mittel wesentlich gesteigert. Die Gewandung der Jungfrau entwickelt den ganzen Aufwand an Formen, den die „barocke“ Phase ausgebildet hatte. Aber auch hier spürt man das sinnvolle Schalten eines überlegenen Willens. Der Körper wird durch die Fülle der Stoffmassen nicht verhüllt, sondern nur betont. Von zahlreichen Querzügen bezeichnet, hebt sich das rechte Bein Marias unter der Hülle des Mantels, in die es wie eingewickelt erscheint, prall heraus. Vom Rücken bis über das Fußende spannt sich als feste Begrenzung eine Linie, welche einer ähnlichen entspricht, die von einer scharfen Falte des Untergewandes gebildet und, sich unter dem darüberliegenden Mantel abzeichnend, vom Arm Marias nach rechts unten geht, so daß ein Dreieck von rahmenden Linien entsteht, welches in der Vielzahl der Formen gliedernd und festigend wirkt. Während Maria den Mantel wie schützend um sich zieht, öffnet er sich bei dem Engel, als wenn noch, vom Fluge her, ein letzter Luftzug ihn blähte. Viele Feinheiten des Bildwerkes sind mit dem Fehlen wichtiger Teile verloren: erst der abgebrochene Flügel des Engels gab, nischenartig sich vorwölbend, der Gruppe nach links hin den notwendigen Abschluß; die Sendung des Himmelsboten fand in seinen Händen, deren eine wohl ein Szepter hielt, während die andere bedeutungsvoll erhoben war, ihren sprechenden Ausdruck, und auch die Rechte Marias muß man sich, in scheuer Abwehr erhoben, hinzudenken, um den seelischen Gehalt der Szene ganz zu verstehen. Die fehlende Mittelleiste der Rückwand, eine kleine Büste Gottvaters, deren Platz auf dem Goldgrund noch von Nimbus und Strahlen angedeutet wird, die Taube des Heiligen Geistes und das ausgebrochene Stück im Rankenschleier waren ebenfalls notwendige Teile, die erst das Gleichgewicht der Komposition herstellten. Aber auch in der Verstümmelung bewahrt das kleine Werk noch den Zauber einer von feinem Empfinden und persönlicher Eigenart geformten Schöpfung.

Der 1515 datierte Altar von *Neudorf*, jetzt im Albrechtsburg-Museum zu Meißen (Abb. 102), zeigt ein etwas geringeres Maß persönlicher Anteilnahme. Er stellt sich damit in die Reihe der Arbeiten von mehr werkstattmäßigem Charakter, wie jene von Ursprung und Cranzahl, ohne daß es deswegen möglich wäre, eine Gesellenhand herauszuspüren. Als Staffel wurde eine Folge von tönernen Apostelfiguren aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verwendet.





102. Meißen, Albrechtsburg-Museum: Flügelaltar aus Neudorf (Zustand vor 1945)

Im Schrein steht die Muttergottes allein, umgeben von einem Strahlenkranz und gekrönt von zwei reizvoll bewegten fliegenden Engeln; sie kommt der Maria von Vielau nahe, ohne deren feine und besondere Art ganz zu erreichen. Die vier kleinen weiblichen Heiligen in den quergeteilten Flügeln geben nur gewohnte Motive ohne stärkere Abwandlung.

Meisterlicher ist dann wieder der Altar in *Röthenbach* von 1516 (Abb. 103). Als handwerkliche Nachlässigkeit ist die geringe Größe der beiden Johannesfiguren im Schrein zu bemerken, die vielleicht an die Stelle der ursprünglich beabsichtigten Apostel Petrus und Paulus traten, deren Namen in den Nischen zu lesen sind. Die beiden Johannesgestalten sind wieder aus dem Blaubeurener





105. Röthenbach, Kirche: Flügelaltar, Schrein

Skizzenbuch hervorgeholt, aber es kommt ihnen die Freiheit und Sicherheit der Gewandgestaltung zugute, die Breuer vor allem in Vielau bewiesen hatte. Namentlich der Täufer hat trotz der stärker gotischen Hebung der Schulter über dem entlasteten Bein einen Zug von Größe, der ihn seines Vorbildes nicht unwürdig macht. Dem so oft wiederholten Thema der Muttergottes ge-





104. Hartmannsdorf, Kirche: Geburt Christi

winnt Breuer neue Züge ab, indem er den Mantel in großen kreisenden Schwüngen von verschiedener Richtung und Größe führt. Das Gesicht Marias ist wieder glatter, jugendlicher als in Vielau, aber von einer gewissen Starrheit und Leere, die auch die beiden Flügelfiguren kennzeichnet. Bei der Barbara des rechten Flügels tritt das jetzt schon altertümliche Motiv der schreitend überkreuzten Beine auf, welches, aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts stammend, hier als Mittel zur Straffung der breit auseinandergelegten Reliefgestalt noch einmal gute Dienste leistet.

Der ansprechendste Teil des Röthenbacher Werkes ist die Gruppe in der Staffel, die Geburt Christi. Breuer hat das Thema viermal, immer als Füllung von Staffelnischen, gebildet. In *Hartmannsdorf* (Abb. 104) erscheint die Szene ganz als Relief, wobei die Figuren vor einer trapezförmigen Mauer knien; das Christkind liegt hier auf dem weit vorgezogenen Zipfel des Mantels Marias, der zugleich als Zusammenschluß der beiden knieenden Elternfiguren dient.





105. Röthenbach, Kirche:  
Maria aus einer Geburt Christi

Dieses Motiv, wie überhaupt die ganze Marienfigur, geht auf den Stich Schongauers zurück, der in geschickter Weise in die Plastik umgesetzt wurde. Dagegen ist Josef, der bei dem Vorbild als stehende Figur im Hintergrund erscheint, eine eigene Erfindung von weniger glücklicher Art: die Figur rutscht nach rechts ab, die allzu stark betonten Faltenkurven heben die Körperlichkeit fast auf. In den späteren Gruppen hat Breuer, seiner Neigung zur Einzelfigur entsprechend, die Gestalten selbständig gemacht: Maria und Josef sind für sich gebildet, das Christkind liegt in einer Wiege oder auf der Spreu dazwischen. Bei einer Gruppe in *Privatbesitz*, unbekannter Herkunft, erscheint als Rest der reliefmäßigen Form noch der Kopf einer Kuh hinter Josef, bei den weiteren Gruppen in *Röthen-*

*bach* (Abb. 105, 106) und aus *Rodewisch* sind die Figuren ganz für sich gegeben und waren ursprünglich vielleicht durch Malerei auf dem Hintergrund ergänzt. Die plastische Isolierung ermöglichte Breuer ein strafferes Durcharbeiten der Josefsfigur, wie er sie von seinen Standfiguren her gewöhnt war. In reich flutender Fülle umhüllen die Gewänder die Gestalten. Die Gruppe unbekannter Herkunft, die zweifellos in die „barocke“ Phase, in die Nähe der Altäre von Mülsen-St. Jakob, Callenberg und Dobia gehört, geht darin am weitesten. Die endgültige Formulierung bietet Röthenbach. Wie bei dem hl. Oswald in Dobia, bei dem Petrus von Vielau sind hier nur wenige große Züge von klarster Wirkung gegeben. Körper und Gewand kommen in gleichmäßiger Weise zur Geltung. Man spürt förmlich, wie eine feste Formvorstel-



lung und eine sichere Hand dem bildsamen Material des weichen Holzes in raschem Zuge diese klaren, bestimmten Formen abgewannen. Auch das Seelische kommt nicht zu kurz: die liebevolle, fürsorgliche Verehrung der jungen Mutter ist ebenso fein geschildert wie das eifrige, etwas täppische Bemühen des bäurischen Josef um die Kerze, die in seinen Händen zu ergänzen ist. So ist diese kleine Gruppe in den Grenzen ihrer bescheidenen Größe und ihrer untergeordneten Bestimmung eines der anziehendsten Bildwerke Breuers. Höchstens ein Jahr nach dem Röthenbacher Werke entstand der Altar von *Rodewisch*. Die Muttergottesfiguren beider Altäre sind untereinander ebenso ähnlich wie die Gruppen der Geburt Christi aus den Staffeln. Petrus ist eine mattere Wiederholung der gleichen Figur von Vielau; der hl. Georg hat immer noch die tänzerische Stellung der Beine wie die früheren Georgsfiguren, aber die



106. Röthenbach, Kirche:  
Joseph aus einer Geburt Christi

für diese charakteristischen Durchbrechungen sind jetzt durch einen die ganze Gestalt hinterfangenden Mantel aufgehoben; lang auf die Schultern fallendes Haar gleicht sogar den Einschnitt des Halses aus und stellt eine geschlossene Umrißlinie her, so daß im Verein mit der glatten, aller Zierate entbehrenden Rüstung und mit dem gar nicht mehr jugendlichen Gesicht mit spitzem Kinnbart ein völlig veränderter Typus des Ritterheiligen entstanden ist. Zwei zu dem Werk gehörende kleine knieende Engel, die mit ernsthafter Miene schwere Kerzenstangen tragen, gleichen der Röthenbacher Anbetungsgruppe in der flotten, sicheren Schnitztechnik (Abb. 107).

Die schöpferische Kraft Peter Breuers hatte sich noch im Vielauer Altar völlig ungebrochen und zu weiterer Entfaltung fähig gezeigt. Zwar erreichen die



Altäre von Neudorf, Röthenbach und Rodewisch nicht diese Höhe, aber sie bekunden weder ein wirkliches Nachlassen noch ein grundsätzliches Anderswerden. Erst um 1517/18 tritt ein Wandel ein. Ein Absinken der Qualität wird jetzt ganz deutlich. Die Impulse der barocken Phase erscheinen aufgebraucht, die seit 1513 auftretende Richtung auf Beruhigung verstärkt sich, aber sie bedeutet in zunehmendem Maße einen Verlust an innerer Kraft. Die Reduzierung der Formen, welche sich im hl. Oswald von Dobia oder in der Röthenbacher Anbetungsgruppe als fruchtbare Möglichkeit der Gestaltung gezeigt hatte, führt jetzt zur Verringerung des inneren Spannungsgehalts. Das Gewand büßt seine Rolle als Träger des Ausdruckes ein. Schon dem Umfang nach tritt es zurück. Die Mäntel der Heiligen, in deren reichem Faltenspiel sich die Meisterschaft des spätgotischen Schnitzers äußerte, schrumpfen jetzt zusammen; sie geben das Untergewand frei, welches dem Leib enger anliegt und mehr von ihm spüren läßt, ohne daß nun aber im Sinne wirklicher „Renaissance“ der Körper seinerseits Träger der beherrschenden plastischen Motive wird. Immerhin ließe sich all das als Symptom einer Weiterentwicklung deuten. Doch es setzt jetzt auch ein sehr spürbares Nachlassen der Charakterisierung, der Menschenschilderung ein. Figuren von so tiefer Beseelung wie noch in Vielau finden sich bei den Spätwerken nicht mehr. Die Typen werden aus der feststehenden Grundform heraus nicht mehr neu entwickelt, sondern nur noch schematisch wiederholt und dabei oft geradezu vergrößert. Statt der feinen, seelenvollen Züge treten jetzt grobknochige Gesichter mit dicken, fleischigen Nasen und starrem Blick auf. Es fehlt die eigentümliche Geistigkeit, welche Breuer seinen Gestalten bis dahin zu geben verstanden hatte.

Die neuen Erscheinungen könnte man als Altersmerkmale deuten. Aber Breuer war noch nicht alt! Den Vielauer Altar schuf er als etwa Zweiundvierzigjähriger, und zur Zeit seiner letzten Altäre stand er zwischen 45 und 50 — also immer noch in der besten Manneskraft! Äußere Gründe sind auch nicht erkennbar: noch immer kamen Aufträge in gleichmäßiger, dichter Folge, noch immer wetteiferten die Gemeinden in der Ausschmückung ihrer Kirchen. Denkbar wäre, daß eine Krankheit den Meister gelähmt hätte. Dagegen spricht aber, daß er noch zwei Jahrzehnte gelebt hat und am Ende dieser langen Zeit immer noch arbeitsfähig war. Wenig wahrscheinlich ist auch, daß ihm etwa im Zusammenhang mit den reformatorischen Ereignissen Zweifel an der inneren Berechtigung seiner Aufgabe gekommen sind. Breuers Gedankenflug ging nicht so hoch. Gerade ihn möchte man sich als einen am Althergebrachten hängenden Menschen vorstellen; auch deutet die Art des Stilwandels nicht auf protestlerische Erregung. Eine andere Erklärung ist wahrscheinlicher. Es war zwar noch die gleiche Werkstatt, nicht aber die gleiche Hand, die einst die



feinnervigen Gestalten des Nikolai-Altars, der Beweinung Christi und auch des Vielauer Altars geschaffen hatte, vielmehr wohl ein Geselle, der brav und treu nach den bewährten Vorbildern, aber ohne den freien Schwung des Selbstschöpferischen wirkte. Da freilich erhebt sich wieder die Frage: warum hat Breuer, der bisher die Schnitzarbeit so weitgehend in seiner Hand behielt, jetzt einer Hilfskraft solchen Spielraum gelassen? Wir wissen es nicht. Wenn man nicht die trivialste Begründung annehmen will, daß er aus rein materiellen Gründen, als gutsituierter Bürger mit genügendem Vermögen sich von der Arbeit zurückzog, um ein bequemeres Leben zu führen, dann muß man die Frage offenlassen und sich damit begnügen, die Tatsache festzustellen, daß Breuers letzte Werke kaum mehr seine Handschrift zeigen.

Noch im Stadium des Werdens zeigt sich der letzte Stil im Altar von *Leukersdorf* (Abb. 108). Vieles erinnert hier noch an Rodewisch: so sind sich die Muttergottesfiguren in fast allen Einzelheiten ähnlich, nur ist jetzt alles

trockener geworden. Manches ist noch in bewährter Meisterschaft geschnitzt, wie das Christkind mit seinem zierlichen Gliederspiel, mit seinem Stupsnäschen, seinen hochgeschwungenen Brauen und seinen dichten Locken, oder wie der feine besinnliche Kopf des Stephanus, der dem des Rodewischer St. Georg sehr nahekommt. Bei allen Gestalten aber fällt schon die veränderte Bildung der dicken fleischigen Nasen auf — am meisten bei der Magdalena, die gar nichts mehr von dem kapriziösen Wesen etwa der Vielauer Katharina hat, obwohl gerade sie, die schöne weltliche Sünderin, zur Betonung solcher Züge herausforderte. Ihr Kopf wirkt kaum noch breuerisch. Die Gewandmotive bringen Gewohntes in vereinfachter Art und ohne den dekorativen Reichtum früherer Werke — man vergleiche den an Fläche verringerten, in den Formen geglätteten



107. Rodewisch, Kirche: Leuchterengel



Mantel des Nikolaus mit einer verwandten Anordnung, wie etwa bei der Barbara von Lichtentanne, dem Jakobus von Mülsen, dem Paulus von Vielau! Vollends deutlich wird der Abstand in der Staffelgruppe der Verkündigung, die man mit dem feinen Bildwerk von Niedercrinitz, welches nur vier oder fünf Jahre früher entstanden war, kaum noch vergleichen kann. Hier ist zweifellos eine andere Hand zu spüren.

Mit aller Entschiedenheit spricht sich die Veränderung im Altar von *Culitzsch* von 1520 aus, obwohl dieser wieder mit der vollen Namensinschrift des Meisters



108. Leukersdorf, Kirche: Flügelaltar

bezeichnet ist. Wie individuell zeigte noch der vier Jahre ältere Johannes d. T. in Röthenbach das treu bewahrte und immer wieder zu Rate gezogene Blau-beurener Vorbild abgewandelt, wie viel an markanten plastischen Motiven war dort noch der gotischen Knickung der Gestalt, dem locker hängenden Mantel, dem gefühlvoll gesenkten Kopf abgewonnen worden! Jetzt ist das alles aufgegeben. Das Gegenstück des Täufers, ein hl. Diakon, ursprünglich als Laurentius bezeichnet, bringt nur eine Vergrößerung der Gewandmotive des Stephanus von Leukersdorf; gerade die Gleichheit der Motive läßt den Abstand so recht deutlich werden. Den hl. Christophorus (Abb. 109) aber muß man mit der Wiedergabe des gleichen Heiligen aus dem ersten Jahrzehnt in Gnadstein (Abb. 51) und Gersdorf (Abb. 72) vergleichen. Die wirkungsvollen Kontraste, die sich aus dem durch das Wasser gehemmten Schreiten des Heiligen und aus dem staunenden Sichumblicken nach der auf seiner Schulter lasten-



den Gestalt des Christusknaben ergaben, fehlen jetzt gänzlich. Übriggeblieben ist eine strenge Frontalansicht, ohne alle gegensätzliche Wendungen. Der Umriß ist völlig geschlossen gehalten, und statt der Verästelung des Baumstammes, auf den sich der Riese stützt, ist eine runde, grob stilisierte Blätterkrone gegeben. Der Mantel ist so weit zurückgeschlagen, daß er fast überall den knapp gekleideten Körper sehen läßt; nur über den Oberschenkel tritt er in die Vorderfläche; fest anliegend bildet er drei rundliche Schlüsselfalten von auffallender Regelmäßigkeit. Es wäre freilich falsch, alle diese Änderungen nur auf der negativen Seite zubuchen. Diese Christophorusgestalt wenigstens hat mit dem Verzicht auf das, was frühere Figuren reich und bewegte machte, zweifellos eine gewisse Größe — Monumentalität wäre wohl zuviel gesagt! — gewonnen. Sie wächst aus einer vollkommen veränderten Gesinnung heraus: die Spätgotik, die der Nährboden von Breuers Kunst war, ist in ihr fast völlig überwunden.

Von den übrigen Teilen des Culitzscher Werkes, welches heute gänzlich auseinandergenommen ist, können die vier derben kleinen Figuren der quergeteilten Flügel mit kurzer Erwähnung übergangen werden. Mehr Interesse verdient das Staffelrelief, die Krönung Mariae (Abb. 110). Während die



109. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum:  
Hl. Christophorus, aus Culitzsch





110. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Krönung Mariae, aus Culitzsch

knieende Jungfrau das Gewandschema der Verkündigungsmaria von Niedercrinitz wiederholt, ohne dessen Reichtum oder die Straffheit der Röthenbacher Knieenden zu erreichen, versinken die Oberkörper der Sitzfiguren von Gottvater und Christus ohne körperliche Klarheit hinter den zu kurzen unteren Gliedmaßen. Immerhin hat das Bildwerk eine gewisse naive Erzählerfreude bewahrt, die sich namentlich in der angestregten, durch den schweren Mantel behinderten Geste Gottvaters ausspricht. Von anderer Art ist ein zweites Relief, welches wohl von einem nicht erhaltenen Altar der gleichen Kirche stammt. Es ist das einzige Mal, daß Breuer eine der vielfigurigen und reichbewegten Szenen der Passion – die Dornenkrönung (Abb. 111) – gestaltete: die Grausamkeit und Roheit der Schergen, ein so beliebter Stoff der spätgotischen Bildhauer und Maler, war kein Thema, welches seiner stillen und gefühlvollen Art lag. Auch hier bleiben die drei Henkersknechte zahm in Ausdruck und Gebärde, und der rechte Knecht, mit seiner eng anliegenden Kleidung, in seiner elastisch-federn-





111. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Dornenkrönung Christi, aus Culitzsch

den Bewegung nicht ohne Feinheit, entstammt noch dem Typenschatz des endenden 15. Jahrhunderts. In beiden Reliefs ist, bei allem Abstand von früheren Werken, der Breuersche Charakter stärker als bei den Figuren des Schreines. Das Hauptwerk von Breuers Spätzeit ist der Altar von *Weißbach* (Abb. 112 bis 116), der wohl nach 1516, dem Weihedatum der Kirche, aber noch vor 1521, dem Datum des letzten Altars des Meisters, entstanden ist. In ihm ist so etwas wie eine Erhebung der im allgemeinen negativ zu bewertenden Stilelemente der Spätzeit zu positiver künstlerischer Geltung versucht. Versucht – aber nicht mehr erreicht! In eigentümlicher Weise stehen große Gedanken und mindere Ausführung nebeneinander. Wenn wir bei dem Christophorus von Culitzsch gewisse latente Möglichkeiten zum „Monumentalen“ feststellten, so sind in Weißbach diese Möglichkeiten instinktiv weiter entwickelt. Gelingen ist dies nur teilweise. Wenn z. B. bei dem hl. Quirinus im Schrein die Bewegtheit der früheren Ritterfiguren in ein ruhiges Stehen umzuwandeln





112. Weißbach, Kirche: Flügelaltar, Mittelschrein

versucht wird, so ist dabei nur eine in ihrer Stellung und ihren Proportionen sehr wenig glückliche Gestalt herausgekommen, und in dem Gegenstück, dem hl. Ägidius, bleibt der abrutschende Mantel ohne jede Bedeutung für den Gesamteindruck. Ein ernsthafter Schritt zum „Monumentalen“ ist dagegen die Mittelfigur des Altars (Abb. 115). Es war nicht ohne innere Berechtigung, daß man sie bisher als „Gottvater“ angesprochen hat. Nicht nur ihre Attribute – Krone, Zepter, Reichsapfel – und das lang herabwallende Haupt- und Bart-





113. Weißbach, Kirche: Flügelaltar, Salvator



haar ließ solche Deutung zu, sondern auch die Würde, die von dem – zu groß gebildeten – Haupt und dem ruhigen Fluß des Gewandes ausgeht. Die wirkliche Bedeutung „Salvator Mundi“, der Weltheiland, durch die Inschrift im Nimbus gesichert, läßt den weit klaffenden Abstand zu früheren Werken ganz deutlich werden; dieser Salvator, also Christus, ist personengleich mit dem Christus, der als Gekreuzigter in Neumark, Lugau, Chemnitz, als Toter in der Zwickauer Beweinungsgruppe, als Auferstandener in St. Katharinen zu Zwickau uns entgegentrat! Will man nicht ein Mißverstehen der Bedeutung des „Salvator“ durch Breuer, eine Verwechslung zwischen Weltheiland und Gottvater vermuten, so wird hier wieder die Notwendigkeit klar, eine andere ausführende Hand anzunehmen. Nur dann wird verständlich, wie ein solcher Wandel von der nervös zerknitterten Faltenbildung des Nikolai-Altars oder dem von seelischen Spannungen vibrierenden Bewegungsreichtum der Beweinungsgruppe zu den schlichten, fast akademisch glatten Zügen eintreten konnte, in die der Mantel des Weißbacher Salvators gelegt ist. Es sind Gegensätze, die auch dadurch nicht an Schärfe verlieren, daß eine Gestalt, wie etwa der Petrus von Vielau, dazwischensteht. In der Absage an spätgotische malerische Krausheit, in dem Willen zu großen und klaren Formen steht die Figur – bei allem Abstand der Qualität – etwa auf der gleichen Stufe wie die Apostel von Peter Vischers Sebaldusgrab, welches zu gleicher Zeit wie der Weißbacher Altar, 1519, fertiggestellt wurde.

Noch eindrucksvoller wird das Streben nach Abklärung in den Flügelfiguren (Abb. 114, 115). Während an Breuers früheren Altären, und noch in dem etwa gleichzeitigen von Culitzsch, die Figuren in den Flügeln, wenn ihrer mehr als eine darzustellen war, auf halbe Größe verringert und in kleine Felder übereinandergeschachtelt wurden, in einer durchaus unmonumentalen Weise also, die auf keine bildmäßige Zusammenschau rechnet, so sind in Weißbach die Figuren der Flügel in gleicher Größe wie die des Schreines paarweise zusammengeordnet. Aber nicht beziehungslos nebeneinandergestellt werden die Heiligen, sondern zur Gruppe vereinigt, wie die Teilnehmer eines Gespräches. Es ist ein uraltes Motiv deutscher Kunst, schon im 13. Jahrhundert bei den Aposteln und Propheten der Chorschranken des Bamberger Doms geformt und wenige Jahre nach dem Weißbacher Altar in Dürers Münchner Aposteln erneut zur gültigen Form geprägt – größte Namen der deutschen Kunst, denen man die Gestalten des bescheidenen sächsischen Dorfkirchenaltars nur in weitem Abstand anreihen darf. Noch einmal triumphiert die Kunst der Faltensprache: In der linken Gruppe wirft der Mantel des hl. Petrus in prächtigem Schwung die Argumente seines Trägers dem hl. Laurentius zu, dessen Nachgeben die zurückweichenden Linien seines Gewandes erkennen lassen;





114., 115. Weißbach, Kirche: Flügel des Altars

bei dem anderen Paar geht der Disput in heftiger Rede und Gegenrede hin und her und verdichtet sich, wie eine laute Frage, in dem großen Faltenohr, welches der Mantelsaum des Thomas aufwirft. Die Ausführung im einzelnen steht hinter der unleugbaren Größe der Erfindung zurück: wieviel bleiben Gestalt und Gewand des Petrus, bei fast völliger formaler Übereinstimmung, gegenüber der feinen Beseelung der Vielauer Figur schuldig, wie derb und – allerdings auch infolge späterer Übermalung – wie wenig ausdrucksvoll sind die Gesichtszüge! Die einzelnen Schwellungen und Vertiefungen, die scharf eingezeichneten Züge sitzen noch an den gleichen Stellen, aber die zugleich ornamentale und ausdrucks-gesättigte Bedeutung solcher Modellierung ist verlorengegangen.



Die kleine Muttergottes (Abb. 116), die neben zwei unbedeutenden weiblichen Heiligen im Auszuge stand, läßt noch einmal die Frage nach der ausführenden Hand stellen. Ihr fehlen nämlich die die übrigen Teile des Altars kennzeichnenden Züge. Sie erscheint wie nach einem Tonmodell geschnitzt, so weich und flüssig ist ihr Gewand geformt; ein Christuskind von entzückender Lieb-



116. Weißbach, Kirche:  
Muttergottes

lichkeit blüht aus ihren Händen hervor, in einer frei bewegten Anordnung, die sich ganz vom Schema des hockenden oder des querliegenden Kindes loslöst. Die lange Hand Marias mit dem schmalen Gelenk und dem vom enganliegenden Ärmel eingehüllten Unterarm ist ebenso typisch für Breuers Handschrift wie das Gesicht mit der langen spitzen Nase, dem kleinen Mund, den hochgewölbten Brauen. Die Figur trägt, obwohl ohne allzugroße Sorgfalt und ohne stärkere Einzelzeichnung ausgeführt, alle Merkmale einer eigenhändigen Arbeit, ja einer besonders frischen und unkonventionellen Schöpfung des Meisters, während der ganze Altar sonst wohl seinen Entwurf und seine Leitung, aber kaum seine Hand spüren läßt! Will man nicht annehmen, daß die Muttergottes ein etwas älteres, in der Werkstatt vorhandenes Stück war, so ergibt der Stilunterschied mit aller Deutlichkeit, daß im übrigen ein Mitarbeiter der Ausführende war: wie dessen Mariengestalten aussehen, zeigt die Mittelfigur des im Jahre 1521 entstandenen Kirchberger Altars (Abb. 117). Dieser Geselle mag ursprünglich in einer anderen sächsischen Werkstatt gearbeitet haben; der Wald-

menschentypus des Salvator erinnert an Gestalten des Freiburger Apostelmeisters, die knolligen Nasen und das höckrig aufgesetzte Kinn an die Typen von Breuers Zwickauer Nebenbuhler Leonhard Herrgott. Daß solche fremde Züge überhaupt zu fühlen sind, zeigt, wieviel Freiheit dem Mitarbeiter jetzt gelassen wurde, obwohl Vorbilder, Handwerksbrauch und Überwachung durch den Meister weiterhin die Kontinuität der Werkstatt sicherten. Im Zurücktreten der Bedeutung des Gewandes gibt sich zudem das Körpergefühl eines Angehörigen einer jüngeren Generation kund.

Der Altar von *Kirchberg* (Abb. 117) ist das letzte Altarwerk, welches aus





117. Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum: Flügelaltar aus Kirchberg, Schrein

Breuers Werkstatt hervorging. Auch ohne das aufgemalte Datum 1521 würde man ihm den spätesten Platz zuweisen. Die Aufzehrung des Gewandes ist noch weiter fortgeschritten. Bei Bartholomäus erscheinen die Formen wie ausgedörret; bei der Muttergottes wirkt nur noch die quer geraffte Partie über dem Unterkörper als Teil des Mantels, während die untere Partie sich nicht vom



Untergewand löst; bei Wolfgang wird der Bischofsmantel zum bedeutungslosen Zipfel. Was bei den Aposteln von Vielau beseelte, lebendige Form war, ist bei den nach dem gleichen Kanon gebildeten Figuren von Petrus und Paulus in den Flügeln ein mattes Geschlinge. Die Beziehung zu Leonhard Herrgott, die wir für den ausführenden Gesellen der Spätwerke annehmen, wird in dem breiten Kopf der Maria besonders deutlich, der den Köpfen dieses Meisters, etwa denen vom Niederalbersdorfer Altar, fast nähersteht als den feinen schmalen Köpfen der Muttergottesfiguren aus Breuers bester Zeit; auch eine Einzelheit wie der frei herabhängende Haarzopf, bei Breuer sonst nie vorkommend, deutet in die gleiche Richtung. Bei dem Kirchberger Werke entschädigt für das Verlorene auch kein Versuch zu großformiger Gestaltung, wie ihn der Christophorus von Culitzsch, der Salvator und die Flügelgruppen von Weißbach darstellten. Ein Zug dumpfer Spießbürgerlichkeit liegt über allen Gestalten, am meisten über den Aposteln der Flügel und über den Trauernden einer Kreuzigungsgruppe des Auszuges. Wahrlich, wenn die nun einsetzenden Auswirkungen der Reformation – 1522 begann man in Zwickau Altäre abzubrechen! – dem Schaffen der Altarmeister ein Ende machten, hier trafen sie auf eine absterbende, in ihrem Innern bereits welk gewordene Kunst! Durch den Verzicht auf die eigenhändige Ausführung sind Breuers Spätwerke nicht mehr vollgültige Zeugnisse seiner Art, und es ist nur der in jahrzehntelanger Übung erworbenen handwerklichen Sicherheit und ihrem trotz allem immer noch kräftigen persönlichen Charakter zu danken, daß sich diese Werke in der Werkstättenproduktion der Zeit noch behaupten und wohl auch die Zufriedenheit ihrer Besteller gefunden haben.

Das Verhältnis von Meister und Geselle wird noch einmal beleuchtet durch den kleinen *Kruzifixus*, den Breuer im Jahre 1539 für die Ratsstube seiner Heimatstadt geschaffen hat (Abb. 120), das einzige von seinen so zahlreichen Werken, welches urkundlich beglaubigt ist. Damals, 1539, war Breuer seit fast zwei Jahrzehnten ohne größere Aufträge, denn mit dem verhängnisvollen Jahre 1522 hatte die Herstellung von Altären ganz, die von Bildwerken anderer Art gewiß auch fast völlig aufgehört. Es ist ausgeschlossen, daß der Meister um diese Zeit noch Gesellen beschäftigte: das Bildwerk muß also eigenhändig geschnitten sein. Trotz seiner Kleinheit und trotz des geringen Preises von 55 Groschen zeigt es nicht die Eigenschaften, die als fremde Züge in den um 1520 entstandenen Altären auftreten, insbesondere nicht jene fatale Verdickung der Nase, welche die Gesichter der letzten Heiligenfiguren so unerfreulich machte. Es bestätigt also, daß es sich bei den späten Altären um eine Erscheinung handelt, die aus dem Werkstattbetrieb zu erklären ist. So bescheiden das Bildwerk ist, spiegelt es doch die stilistische Entwicklung des





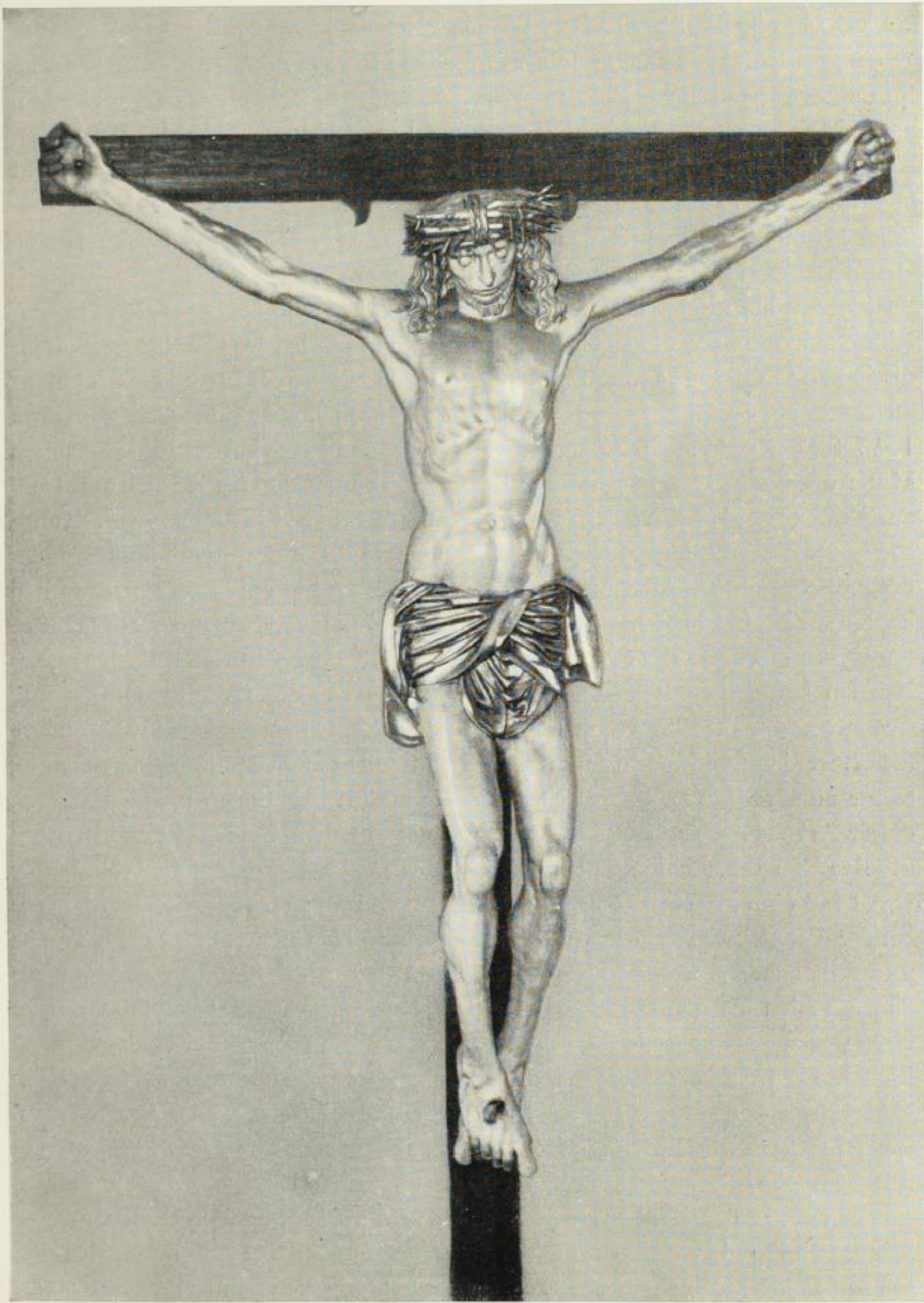
118. Gersdorf bei Döbeln, Kirche: Kruzifixus



Meisters klar wider und schließt zugleich die Reihe der Breuerschen Kruzifixe nicht unwürdig ab.

Wir müssen noch einmal auf diese Reihe zurückblicken, um auch den Kruzifixen der „Werkstattperiode“ ihren Platz anweisen zu können, fast den einzigen Einzelbildwerken, die in dieser Zeit neben den Altären entstanden sind. Die beiden Kruzifixe in *Gersdorf* bei Döbeln (Abb. 118) und *Grumbach* bei Waldenburg sind einander fast gleich, unterscheiden sich aber nicht unwesentlich von den früheren Kreuzbildern, deren letztes das um das 1505 entstandene des Chemnitzer Altars war. Es kennzeichnet sie ein Nachlassen der Spannung, die an diesem Werk wie an den früheren in Lugau und Neumark den Körper beherrscht. Der Leib ist tiefer herabgesunken, die Arme sind steiler nach oben geführt. Der Kopf, kaum noch zur Seite geneigt, fällt weit auf die Brust herab, so daß der Schatten der Dornenkrone das Gesicht bedeckt. Das trotzige, triumphierende Ausflattern des Lendentuches ist einer stärkeren Beruhigung gewichen, auf beiden Seiten sind die Zipfel jetzt kurz gehalten und legen sich den Gliedmaßen an. Die Stimmung des „Es ist vollbracht“ liegt über dem Ganzen. Beide Kruzifixe mögen um 1510 entstanden sein. Die in ihnen angeschlagene Richtung verstärkt sich im Kruzifixus von *Bernsdorf* (Abb. 119): hier sind die seitlichen Tuchenden ganz bedeutungslos geworden, die Falten über dem Unterleib sind in regelmäßigen Parallelen geführt, der Schurz schließt rundend ab. Im Gesicht findet sich die fleischige Bildung, die etwa der der Köpfe in den späteren Altären entspricht, so daß man das Werk in die Zeit um 1520 setzen muß. Aber es ist sicher keine Gesellenarbeit wie die meisten Teile jener Altarwerke: der nackte Körper ist mit untadeliger Meisterschaft geformt, der Stimmungsgehalt ungeschwächt zum Ausdruck gebracht. Bei dem fast zwei Jahrzehnte späteren Gekreuzigten der Zwickauer Ratsstube (Abb. 120) sind im Lendentuch alle Schräglinien vermieden. Der klar betonten Schürzung in der Mitte entsprechen die fast waagrecht nach der Seite geführten Falten und die zwar in ihrer Richtung nach oben und nach unten unterschiedenen, aber in ihrer Masse gleichwertigen Enden — eine Ausgewogenheit also, die den „renaissancistischen“ Zügen der späteren Altäre entspricht. Es ist interessant, zu sehen, wie Breuer damit auf der Höhe der Zeit zu bleiben sucht. Im Jahre 1545 schuf der Bildhauer Stephan Hermsdorf einen steinernen Kruzifixus für den Margarethenkirchhof in Zwickau, dessen Torso im Museum erhalten ist. Dort zeigt das Lendentuch eine ganz ähnliche Parallelführung dünner waagerechter Falten nach der betonten Mitte hin. In beiden Werken tritt uns eine mehr rationalistisch-kühle Gestaltungsart entgegen, die den dekorativ wie ausdrucksmäßig so starken Schwung der Spätgotik verloren hat. Stephan Hermsdorf, einer der wenigen sächsischen Meister,





119. Bernsdorf, Kirche: Kruzifixus



die von der Spätgotik zur Renaissance fanden, begann seine Laufbahn um 1515, er wird also zwanzig Jahre jünger als Breuer gewesen sein<sup>70</sup>. Was bei ihm selbstverständliche Erfüllung aus dem Geist der Zeit war, ist bei dem alten Meister ein mühsamer Versuch im Schritthalten. Aber die wuchtigen Körperformen der jungen Generation vermag der fast Siebzigjährige nicht mehr zu bilden. In der Magerkeit des schmalen Körpers des Ratsstuben-Kreuzifixus kommt noch einmal der Spätgotiker zu Worte, der Breuer im letzten Grunde immer blieb, wo er sich selbst treu war.

Spätgotisch bis zuletzt ist auch sein dekoratives Empfinden geblieben. Breuer lehnte ganz und gar die Renaissanceformen ab, die sich im Gefolge der humanistischen Geistesbewegung seit 1510 in der deutschen Kunst mehr und mehr durchsetzten. In Obersachsen war Lukas Cranach ihr Bahnbrecher. Seit etwa 1515 finden sich auch in den Werkstätten des Erzgebirges in steigendem Maße ornamentale Formen italienischer Herkunft, die schließlich um 1520 auch die tektonische Gestalt des Flügelaltars durch Einstellung von Rundbogen, durch Ausbildung der Rahmenleisten als Pilaster, durch halbkreis- oder dreipaßförmige Aufsätze an Stelle der durchbrochenen Auszüge umzuwandeln beginnen. Breuer aber hat mit zäher Beharrlichkeit an dem um 1500 geprägten Typus des Flügelaltars festgehalten, obwohl es ihm an Kenntnis der neuen Formen kaum gefehlt haben wird. Abgesehen von der Graphik Dürers und Cranachs, die sie ihm vermitteln konnten, abgesehen von dem, was andere Schnitzer des Landes schufen und was ihm nicht unbekannt bleiben konnte, stellte auch gerade Zwickau einen sehr empfänglichen Boden für Neuerungen dieser Art dar. War doch die Stadt führend auf dem Gebiete humanistischer Studien. Zu der um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichteten Lateinschule trat 1518 eine griechische Schule, an der namhafte Gelehrte wie Georg Agricola und Johannes Rivius tätig waren; ihre Schüler führten Stücke von Terenz und Aristophanes öffentlich auf. Als die beiden Anstalten 1522 vereinigt wurden, erschien die neue Schulordnung im Druck mit einem Titelblatt, welches eine reiche ornamentale Umrahmung in den Formen der Renaissance erhielt<sup>71</sup>. Drei Jahre später gab der Zwickauer Buchdrucker Jorg Gastel ein Modellbuch — das erste seiner Art überhaupt — heraus, welches neben Mustern für Bandwirkerei und Kreuzstiche auch Borten aus Akanthusblattwerk mit Tritonen, Sylphiden und ähnlichen Gestalten brachte, wie sie in dem Formenvorrat der Frührenaissance so häufig vorkommen und auch an den Schnitzaltären der Zeit schon Verwendung fanden<sup>72</sup>. 1523 hatte sich der Gießer Peter Mühlich in Zwickau niedergelassen, der Sohn eines Schwagers von Peter Vischer, der sich bereits an dem 1515 entstandenen Brunnen von St. Wolfgang, an dem er als Geselle des Passauer Meisters Lienhard Rän-





120. Zwickau, Städt. Museum: Kruzifixus aus der Ratsstube



nacher mitarbeitete, mit den Dekorationsformen des neuen Stiles vertraut gezeigt hatte, die er dann, freilich in sehr bescheidener Art, an seinen in Zwickau entstandenen Glocken, Geschützen und Epitaphen weiter verwendet hat<sup>73</sup>. So fehlte es keineswegs an Anregungen. Doch anders als in Freiberg, Annaberg, Pirna fanden die neuen Formen bei den Schnitzern und Malern Zwickaus kaum Eingang. Lediglich der 1518 datierte Altar von Hirschfeld bei Kirchberg zeigt schüchterne Ansätze, die dann in dem einige Jahre später entstandenen Altar von Plohn (Abb. 8) – bei dem aber der Zwickauer Ursprung nur vermutungsweise angenommen werden kann – in größerem Maße und mit besserem Erfolg angewandt worden sind. Die Hauptmeister der Stadt aber, Peter Breuer und Leonhard Herrgott, sind bei rein spätgotischer Formgebung geblieben.

Die Anwendung von Renaissance-Formen war *eine* und nur eine äußerliche Möglichkeit für die Meister der Spätgotik, unter den neuen Verhältnissen weiterarbeiten zu können. Die entscheidende Veränderung lag darin, daß mit dem Ende des bilderfreudigen alten Kultus der bisherige Hauptgegenstand der Holzbildnerei, der Flügelaltar, wegfiel. Die zentrale Aufgabe der Plastik der Zeit wurde das architektonisch gerahmte Epitaph. Sein Material aber war nicht mehr das Holz, sondern der Stein. Der Übergang zu ihm war daher von der Wandlung des Holzschnitzers zum Steinbildhauer bedingt. Von den vielen obersächsischen Meistern gelang sie nur jenem Stephan Hermsdorf, der von Leipzig ausging und nach längerer Zwischenzeit, in der sich seine Spur verliert, in Torgau endete, und Christoph Walther, der in Annaberg die letzten Schnitzaltäre geschaffen hatte, dann in Meißen den Übergang zum Epitaph vollzog und schließlich in Dresden der Begründer einer mehrere Generationen hindurch blühenden Bildhauerfamilie wurde<sup>74</sup>. Schon der häufige Wechsel der Wirkungsstätten dieser Meister wirft ein Licht auf die krisenhaften Erscheinungen, mit denen der Übergang verbunden war. Beide Meister standen noch in jüngeren Jahren, beide waren zudem wohl auch schon von Haus aus gelernte Steinbildhauer – Voraussetzungen, die für den Zwickauer Meister nicht gegeben waren.

So erfüllt sich bei Peter Breuer die Tragik des in den besten Jahren zur Untätigkeit Verurteilten. Wir wissen nicht, wie stark er sie selbst innerlich empfunden hat. Vielleicht bedeutete die Trübung, die der helle Glanz seines schöpferischen Könnens in den letzten, kaum noch eigenhändig ausgeführten Werken erkennen ließ, bereits eine beginnende Resignation. Vielleicht war der Verzicht auf die bis dahin gewohnte eigenhändige Ausführung nichts anderes als das instinktive Bewußtsein von der geschichtlich bedingten Begrenzung seiner Kunst – das Gefühl, daß seine Zeit erfüllt war.



---

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Riedel, Otto: Der Bildschnitzer von Zwickau, Leipzig und Hartenstein (o. J., ca. 1944).
- <sup>2</sup> Hahn, Karl: Biographisches von Peter Breuer. Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung XIV (1929), S. 1–20. In dieser gründlichen Arbeit wurden alle Nachrichten über das Leben des Meisters unter Ergänzung und Berücksichtigung der von Otto Langer und vom Verfasser früher beigebrachten Angaben zusammengestellt und kritisch bearbeitet. Auf ihnen beruhen im wesentlichen die Angaben des 1. Kapitels, ohne daß im einzelnen darauf verwiesen wird.
- <sup>3</sup> Mentzel, Eugen: Franz Iheringewalde. Mitteilungen der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes XIV (1956), S. 441.
- <sup>4</sup> Zuerst mitgeteilt von W. Rohlf's: Die Grünwaldlegende, Leipzig 1925, S. 54. Hier wurde der unmögliche Versuch gemacht, in Breuer jenen Mitarbeiter Michael Wohlgemuts zu sehen, der die bewegten Passionsbilder des Zwickauer Altars geschaffen hat.
- <sup>5</sup> Herzog, Dr. Emil: Chronik der Kreisstadt Zwickau. Zwickau 1859, Teil II, S. 475.
- <sup>6</sup> Flechsig, Eduard, in: Zeitschrift für bildende Kunst 44 (N. F. 20), 1909, S. 227–54.
- <sup>7</sup> Vgl. die Literaturangaben S. 195, ferner Langer, Otto: Über drei Kunstwerke der Marienkirche zu Zwickau, Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau u. Umgebung XII, 1919, S. 75–101; Hentschel, Walter: Ein Werk Peter Breuers in der Katharinenkirche, Alt-Zwickau (Beilage z. Zwickauer Zeitung) 1922, Nr. 6, S. 21; derselbe: Peter Breuer, ein sächsischer Schüler Tilmann Riemenschneiders, Wissenschaftliche Beilage des Dresdner Anzeigers 8, 1951, S. 51.
- <sup>8</sup> Hofmann, Reinhold: Bilder aus einer sächsischen Stadt im Reformationszeitalter, Neues Archiv für Sächs. Geschichte XXV, 1904, S. 32.
- <sup>9</sup> Hahn, Karl: Martin Römer der Reiche. Zwickauer Kulturbilder aus acht Jahrhunderten, Zwickau 1959, S. 48 ff.
- <sup>10</sup> Langer, Otto: Mitt. des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung VIII, S. 15; Hofmann S. 54.
- <sup>11</sup> Hofmann S. 54.
- <sup>12</sup> Weißbach, Karl: Die Marienkirche zu Zwickau. Ein Beitrag zur Kenntnis ihrer Baugeschichte und ihren Beziehungen zum erzgebirgischen Kirchenbau. Zwickau 1922.
- <sup>13</sup> Flechsig: Sächsische Bildnerei und Malerei III; Leipzig 1912, S. 1; Hahn S. 8 ff.
- <sup>14</sup> Peter Maler hatte 1475 einen Gesellen Hans Wallmayer, der dann 1495 in Kaaden an-



- sässig war. Hofmann: Regesten zur Geschichte des Kaadener Kunstgewerbes 1465—1550, in: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens, Katalog der Ausstellung in Brüx und Komotau 1928, S. 89.
- <sup>15</sup> Langer, Otto, in Mitt. des Altertumsvereins f. Zwickau u. Umgebung VIII, 1919, S. 75, 77 ff.
- <sup>16</sup> Die Reste eines Altars, zu dem die Staffelgruppe der Anbetung der Könige und drei Auszugfiguren, darunter die zierliche Figur eines hl. Georg gehörten (Wankel-Flehsig: Die Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins zu Dresden 1900, S. 31 b, und Hentschel: Sächs. Plastik um 1500, S. 58) sind nach neuerer Feststellung des Verfassers Arbeiten des Meisters der Freiburger Domapostel.
- <sup>17</sup> Hentschel: Sächs. Plastik um 1500, Tafel 11b; Katalog der Plastiksammlung des König-Albert-Museums in Zwickau Nr. 57 mit Abb.
- <sup>18</sup> Langer S. 77.
- <sup>19</sup> Hentschel: Eine Figur vom Wohlgemutaltar im Museum. Alt-Zwickau 2. 1522. S.
- <sup>20</sup> Katalog der Plastiksammlung Nr. 21b.
- <sup>21</sup> Hentschel: Sächs. Plastik um 1500, Tafel 7a und b.
- <sup>22</sup> Katalog der Plastiksammlung 12b, 12d.
- <sup>23</sup> Halm, Philipp Maria: Erasmus Grasser. Augsburg 1928, Tafel 29.
- <sup>24</sup> Langer S. 93 ff. Vogel, Curt: Wer waren Stifter und Künstler des Heiligen Grabes? Alt-Zwickau 1921, Nr. 1, S. 2 f. Hentschel: Sächs. Plastik um 1500, Taf. 11a; Hahn S. 14.
- <sup>25</sup> Über Leonhardt Herrgott vgl. Hahn S. 2, 15; Hentschel: Hans Witten, der Meister H. W., Leipzig 1938, S. 145 ff.; Luthardt, E.: Schnitzaltäre in Ostthüringen aus der Zeit um 1500, Jenaer Diss. 1945 (Manuskript); vgl. die Abb. bei Wankel-Flehsig, Taf. 32d (St. Egidien) und Katalog der Plastiksammlung 19a, 19c (Irfersgrün).
- <sup>26</sup> Ein Linhard Hergott oder Hergold erwirbt 1506 in Annaberg ein Haus, welches er 1507 wieder verkauft. Annaberg, Ratsarchiv, 1. Lehnbuch S. 12, 2. Lehnbuch S. 88.
- <sup>27</sup> Abb. bei Junius, in: Kunstwanderer 1930, S. 359 (als Werk Peter Breuers).
- <sup>28</sup> Der von Luthardt versuchten Zuschreibung einer Gruppe thüringischer Altäre (Kospoda, Neunhofen, Breitenhain, Lippersdorf) kann der Verfasser nicht zustimmen; es handelt sich um einen Schnitzer, der wie Herrgott Formen Hans Wittens nachbildete, möglicherweise durch Vermittlung Herrgotts. Dagegen ist der Zuschreibung der Altäre von Kayna und der beiden Muttergottesfiguren — wohl einer „Doppelmadonna“ — in Schulpforta beizupflichten.
- <sup>29</sup> Abb. bei Opitz, Josef: Ulrich Kreuz und die gotische Plastik im Bezirk Kaaden (Erzgebirgszeitung Kaaden 1922/25, Sonderdruck). Die Figur ist eng verwandt dem Sebastian des Niederalbertsdorfer Altars (1945 verbrannt, Photo im Sächs. Denkmalarchiv).
- <sup>30</sup> Die Marienfigur (Wankel-Flehsig Taf. 78, Mitte) steht den Marienfiguren (Doppelmadonna) Herrgotts in Schulpforta nahe; die zugehörige Figur des hl. Ägidius und die Flügel (Wankel-Flehsig, Taf. 79) 1945 zerstört, die dritte Schreinfigur, Johannes der Täufer, schon früher verschollen.
- <sup>31</sup> Über Dionysius Maler s. Hahn S. 2. Die Dorotheenfigur des Zwickauer Museums: Abb. Katalog der Plastiksammlung Nr. 15.
- <sup>32</sup> Eine zum Auszug des Altars gehörige Auszugsgruppe (Gnadenstuhl) jetzt in Dresden, Privatbesitz.



- <sup>33</sup> Abb. Junius: Spätgotische sächsische Schnitzelaltäre, Dresden 1914, Taf. 11—14; Bachmann-Hentschel, Kunstdenkmäler des Freistaats Sachsen. Stadt Pirna (1928), S. 250.
- <sup>34</sup> Hahn S. 12, 13.
- <sup>35</sup> Annaberg, Ratsarchiv, 1. Erbteilbuch S. 80b; 2. Lehnbuch S. 262; 2. Erbteilbuch, S. 11b.
- <sup>36</sup> Die Identifizierung durch den Verfasser im Artikel „Hans Hesse“ des Künstlerlexikons Thieme-Becker.
- <sup>37</sup> Abb.: Altdeutsche Malerei und Plastik in Chemnitz und Umgebung, Katalog der Ausstellung in der Kunsthütte zu Chemnitz 1924 Nr. 37, und Berichte der Kgl. Sächs. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler 1909/11, S. 44 ff., Abb. 8 und 9.
- <sup>38</sup> Berichte der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler 1909/11 S. 155, Abb. 40/41.
- <sup>39</sup> Flechsig: Sächs. Bildnerie und Malerei III, 1912, Taf. 18, 19.
- <sup>40</sup> Abb. der beiden Buchholzer Altäre und der Annaberger Tafeln bei Flechsig: Sächs. Bildnerie und Malerei III, Taf. 20—37, der Bergmannsbilder des Annaberger Bergaltars bei E. Oswald Schmidt: Die St. Annenkirche in Annaberg, Leipzig 1905, und bei Hentschel: Hans Witten, Tafel 138.
- <sup>41</sup> Opitz, Josef: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Ausstellung in Brüx und Komotau 1928 S. 51, Nr. 202, als „Wolfgang Katzheimer“; angeblich, aber wohl nicht ursprünglich aus Leitmeritz stammend. Maße 1,27 × 0,84 m. Ebenda werden 3 Bilder der Stiftsgalerie Ossek als „in der Art des Hans Hesse“ ausgeführt; Nachprüfung heute nicht möglich.
- <sup>42</sup> Katalog der Ausstellung Alte Goldschmiedearbeiten aus dem westlichen Erzgebirge, König-Albert-Museum 1929. Hahn, Karl: Alte Zwickauer Goldschmiede. Alt-Zwickau 1928 Nr. 5, S. 17 ff.
- <sup>43</sup> v. Arps-Aubert, in Zwickauer Kulturbilder S. 54; derselbe, 25 Jahre König-Albert-Museum, 1939, S. 15.
- <sup>44</sup> Langer, Otto: Hans Elsesser, Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung 11, 1914, S. 50 ff.
- <sup>45</sup> Schunke, Ilse: Leben und Werk Jakob Krauses. Leipzig o. J.
- <sup>46</sup> Abb. des gesamten Altars: Zwickauer Kulturbilder, Bild 46.
- <sup>47</sup> Bier, Justus: Tilmann Riemenschneider. B. I: Die frühen Werke. Nürnberg 1925. Bd. II: Die reifen Werke. Augsburg 1930; Gerstenberg, Kurt: Tilmann Riemenschneider, 2. Aufl. Berlin 1939.
- <sup>48</sup> Bier, Justus: Eine neuentdeckte Beweinung von Riemenschneider. Pantheon VI, 1930, S. 556.
- <sup>49</sup> Pinder, Wilhelm: Handbuch der Kunstwissenschaft, Deutsche Plastik der Renaissance. Bd. II, S. 418.
- <sup>50</sup> Bier, Justus: Riemenschneider oder Peter Breuer? Pantheon XI, 1937, S. 25—28.
- <sup>51</sup> Zobel, Alfred: Neues Lausitzer Magazin 112, 1936, S. 203—210.
- <sup>52</sup> Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. B. 4, S. 20; — Gurlitt: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle 1890, S. 116; — Archiv für Sächs. Geschichte N. F. 5, 1879, S. 262.
- <sup>53</sup> Otto, Gertrud: Gregor Erhart. Berlin 1945.
- <sup>54</sup> Die sogen. Galichon-Kreuzigung: Abb. bei Buchner, Ernst, Martin Schongauer als Maler, Berlin 1941, S. 40.



- <sup>55</sup> Hartenstein, R. J.: Beiträge zur weiteren Erforschung Lendenstreichs. Saalfelder Geschichtsblatt, 2. Jahrg. 1932 (10. Okt.) Nr. 10 ff. Das über das Verhältnis von Schnitzern und Malern hier Ausgeführte ist mit das Beste in der vielfältigen Literatur über dieses Thema. Ferner darüber: Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, und Busch, Harald: Meister des Nordens, Hamburg 1943, S. 21 ff.
- <sup>56</sup> Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Bd. 12, S. 13; leider sind die hier erwähnten Reste des Altars verschwunden; Mentzel, E.: Spätgotische Schnitzaltäre aus Altenburg, Mitteilungen der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes 14 (2. Heft), 1932, S. 19.
- <sup>57</sup> Bier: Tilmann Riemenschneider, Bd. II, S. 11 ff.; Gerstenberg: Tilmann Riemenschneider, S. 39 f.
- <sup>58</sup> Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Bd. 21 (Dresden-Stadt), S. 15.
- <sup>59</sup> Fischel, L.: Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944, S. 109 ff.
- <sup>60</sup> Neuerdings vertritt Wilhelm Voege in seinem leider noch nicht vollendeten Werk „Jörg Syrlin d. Ä. und seine Bildwerke“. 2. Bd. Berlin 1950 mit guten Gründen die Ansicht, daß Syrlin für Schreinerwerk und Figuren verantwortlich war.
- <sup>61</sup> Hahn S. 11 (Urkunden S. 1).
- <sup>62</sup> Wiegand, Eberhard: Der Meister des Gutttenstedter Altars. Zeitschrift des deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft 5, 1938, S. 137, mit Aufzählung einer großen Anzahl von urkundlich beglaubigten Fällen.
- <sup>63</sup> Zu den in diesem und dem folgenden Abschnitt besprochenen Werken vergleiche man die Einzelangaben des Werkverzeichnisses S. 193 ff.
- <sup>64</sup> s. die Begründung im Werkverzeichnis S. 198.
- <sup>65</sup> Abb. bei Knapp, Fritz: Riemenschneider. Bielefeld u. Leipzig (Velhagen u. Klasing).
- <sup>66</sup> U. a. von Junius (1914), Langer (1919), Brückner (1914); s. Literaturverzeichnis S. 193.
- <sup>67</sup> Vgl. das Modell zu der Steinfigur der Marienkapelle in Würzburg (im Bayrischen Nationalmuseum, München), Abb. Knapp: Riemenschneider, Tafel 32.
- <sup>68</sup> Vgl. etwa die Marienfigur des Heilbronner Altars von 1498. Die Reihe der von dem Stich des Meisters E. S. abhängigen Figuren aufgeführt bei Edith Hessig: Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935, S. 34 ff.
- <sup>69</sup> Abb. bei Bier: Riemenschneider II, S. 67.
- <sup>70</sup> Katalog der Plastiksammlung. 1927, S. 26, Nr. 33; — Hentschel: Torgauer Bildhauer der Renaissance. Jahrb. Sachsen und Anhalt 1935, S. 154 — Rüdiger: Leipziger Plastik der Spätgotik, Borna 1940, S. 24 ff.
- <sup>71</sup> Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung 12, 1919, S. 35 ff.
- <sup>72</sup> Jessen, Peter: Der Ornamentstich. Berlin 1920, S. 155, m. Abb. — Kumsch: Das älteste aller bekannten Modelbücher. Kunst und Kunsthandwerk 6, Wien 1915.
- <sup>73</sup> Halm, Philipp Maria: Studien zur süddeutschen Plastik, 2, 1927, S. 96 ff.; — Hahn, Karl: Der Rotgießer Peter Müllich, Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, S. 292 bis 296.
- <sup>74</sup> Hentschel: Sächs. Plastik um 1500, S. 52 f., Abb. 95–100; ders.: Der Meister des Dresdner Totentanzes. Wissenschaftl. Beilage des Dresdner Anzeigers 1931, Nr. 19; ders.: Meißner Frührenaissance, Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 18, 1929, S. 274 f.



---

## WERKVERZEICHNIS

### *Abkürzungen häufiger zitierter Literatur*

- BKD ..... Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen, bearbeitet von Richard Steche und (von Band 16 an) Cornelius Gurlitt, Band 1 bis 41, Dresden 1880 ff.
- BKD Thüringen... Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, bearbeitet von P. Lehfeldt und G. Voss, 1895 ff.
- Asche..... Der Bildschnitzer Peter Breuer und die Zwickauer Kultur um 1500. Ausstellung im König-Albert-Museum (Zwickau/Sa.) 1. Juni bis 15. August 1935, bearbeitet von Siegfried Asche.
- Bier ..... Bier, Justus: Riemenschneider oder Peter Breuer? Pantheon 11, 195, S. 25 bis 28.
- Brückner ..... Brückner, Johannes: Die Holzplastik im Greizer Land um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert (Erlanger Diss.), Marburg 1924 (Abbildungsteil nicht erschienen).
- Flehsig (1909)... Flehsig, Eduard: Ein Zwickauer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 20 (1909), S. 227 bis 254.
- Hahn ..... Hahn, Karl: Biographisches von Peter Breuer. Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung 14, 1929, S. 1 bis 20.
- Hartenstein ..... Hartenstein, Rudolf Johannes: Der Flügelaltar zu Steinsdorf, eine Arbeit aus der Werkstatt des Zwickauer Bildschnitzers Peter Breuer. Sächsische Heimat 4, 1921, S. 270 bis 274.
- Hentschel (1926) .. Hentschel, Walter: Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926.
- Junius (1914) ..... Junius, Willy: Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. Dresden 1914.
- Junius (1950) ..... Junius, Willy: Peter Breuer von Zwickau. Der Kunstwanderer, 1950, S. 558 bis 568.

### 1. STEINSDORF (Kreis Plauen, 30 km südwestlich Zwickau)

#### Flügelaltar

- a) Schrein (1,50 : 1,10): Nikolaus, Maria mit dem Kinde, Martin. Abb. 20, 21, 27, 28.
- b) Flügel, gemalt. Links: Katharina, Rückseite oben: Paulus und Petrus, unten: Antonius und Franziskus; rechts: Barbara, Rückseite oben: Sebastian und Rochus, unten: Johannes d. Ev. und Christophorus.

Ergänzt die Nase und das Schwert des Martin und Teile der Kronzacken bei Maria. Fassung stark erneuert, zuletzt 1922, wobei die größten Übermalungen der Gesichter beseitigt wurden. Die auf Goldgrund gemalten, durch Übermalung entstellten Vorderseiten der Flügel, mit abwaschbarer schwarzer Farbe überstrichen, wurden nach hinten genommen, so daß jetzt die in Leimfarbe gemalten Rückseiten der Flügel den Schrein flankieren.

Signaturen: Auf dem linken Flügel, Rückseite unten: 1497.

Frühestes Werk Peter Breuers. Die von J. Bier festgestellte Abhängigkeit der Marienfigur von Riemenschneiders Muttergottes im Neumünster zu Würzburg (1495) ist nicht so stark wie bei der wohl etwas späteren Marienfigur des Sölmnitzer Altars (Kat. Nr. 5). Bier wies ferner darauf hin, daß für die Mar-



tinsfigur der Stich von Schongauer (B. 57) als Vorbild verwendet worden ist. – Das Maßwerk sowohl des Schreins wie das des Sockels im Schrein stimmt so genau mit dem des Altars von Langenreinsdorf (Krs. Zwickau) überein, daß der gleiche Verfertiger – der Schreiner? – anzunehmen ist.

1497

Steinsdorf, Kirche, als Altaraufsatz verwendet.

*Lit.*: BKD 11, S. 77; – Hartenstein, Sächsische Heimat 1921, S. 270 m. Abb.; – Brückner S. 55ff., 31; – Bachmann, Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 15, 1924, S. 48 (m. Abb. des Kopfes des Nikolaus); – Bier S. 20, Anm.; – Asche S. 17 – Photos der Flügelgemälde im Denkmalarchiv.

## 2. ZWICKAU, Katharinenkirche

Christus mit der Siegesfahne. Standfigur mit ausgearbeiteter Rückseite (1,00).  
Abb. 29, 30.

Um den Kopf eine schmiedeeiserne Glorie, als Mantelschließe über der Brust ein Glasfluß.  
Fassung: mehrmals, zuletzt 1929, erneuert. Die übergroße, glattgedrehte Fahnenstange neu; die 1945 verlorengegangene Fahne aus Leder war vielleicht alt.

Signaturen: keine.

Die Figur dürfte als österliches Andachtsbild verwendet worden sein. Im Inventar der Marienkirche zu Zwickau 1509/10 heißt es: „2 fladen hergot vff Ostern“, im Inventar 1529 (unter „pilder“, d. h. Figuren!) „eyn auferstehung oder fladen hergott“ (nach Langer, wo auch über die Bezeichnung „Fladen“ = Leib, Körper nachzulesen). Die letztgenannte Figur ist zweifellos identisch mit einer in der Marienkirche erhaltenen, jetzt auf einer Konsole über dem Eingang zur Nordempore aufgestellten Figur des Auferstandenen, die dem Breuerschen Werke sehr ähnlich ist (vgl. S. 34). Solche Figuren wurden zum Osterfest auf dem Altar aufgestellt, z. B. in Annaberg, s. A. D. Richter: Umständliche Chronica von St. Annaberg 1646, S. 125, und in Weißenborn, s. Bachmann, F.: Alt-Zwickau 1955, Nr. 2, wie es zu Weihnachten mit dem Christkindlein geschah, dem „Bornkinnl“, welches noch heute in vielen Orten des Erzgebirges in Gebrauch ist. Der von Langer (S. 87) mitgeteilte Ausgabeposten der Rechnung der Katharinenkirche 1491/92: „12 gr. dem maler gegeben von fladen hergot und von den fanen zu malen“ kann sich schon wegen des frühen Datums nicht auf unsere Figur beziehen.

Die vom Verfasser 1921 vorgeschlagene Datierung „um 1510“ ist zu spät, vielmehr gehört die Figur in die früheste Zeit des Meisters: die Magerkeit des Körpers, die im Geschmack der achtziger Jahre überquer gestellten Füße, der behutsam schüchterne Gesichtsausdruck, all das ist am besten mit Steinsdorf zu vergleichen; eine Einzelheit wie die Falten des Schurzes an der linken Hüfte kehrt genauestens am Kruzifix von Neumark wieder, der auch in der Bildung des Körpers eng verwandt erscheint.

Um 1497–98

Zwickau, Katharinenkirche, am Nordeingang des Chors auf einer Konsole aufgestellt.

*Lit.*: Hentschel (1922); – Langer, Mitt. d. Zwickauer Altertumsver. 12, 1914, W. 76; – Hentschel: Sächsische Bornkinnl-Figuren, Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz, 20, 1951, S. 19; – Asche, S. 13.

## 3. SÖLLMNITZ (Kreis Gera, 55 km nordwestlich Zwickau)

### Flügelaltar

a) Schrein (1,55 : 1,21): Georg, Maria mit dem Kinde, Magdalena. Abb. 31.

b) Flügel, ganz gemalt. Links oben: Heimsuchung, unten: Beschneidung, rechts oben: Geburt, unten: Anbetung der Könige. Rückseiten völlig zerstört.

Außer den fehlenden Zacken der Krone Marias und den beschädigten Fingern Magdalenas im Schnitzwerk einwandfrei erhalten. Fassung ursprünglich, nur die Rahmen und die Seitenwände des Schreines übermalt.

Signaturen: Keine.

Der unbekannte Maler der trefflichen Flügelgemälde dürfte der „Meister des Werkes“ gewesen sein. Die Anlage der Muttergottesfigur folgt eng dem Vorbild von Riemenschneiders Neumünster-Madonna in



Würzburg (datiert 1495). Die Figur des Georg fast völlig übereinstimmend mit der aus Neukirchen (Kat. Nr. 4, Abb. 52), mit geringen Veränderungen, die sich aus der Aufstellung im Schreine ergeben.

Um 1498/99

Gera, Städtisches Museum.

*Lit.*: BKD Thüringen 25 (Reuß jüng. Linie), S. 69 („ganz gute Saalfelder Arbeit“); – Flechsig S. 234; – Brückner S. 52; – Hartenstein S. 274, m. Abb.; – Asche S. 15; – Kretschmar: Wie das Reußenland evangelisch wurde (Die Bücher der Heimat, hg. v. Evang. Preßverlag für die Fürstentümer Reuß, 1917, m. Abb.) – Deutschlands Städtebau, Gera (2. Aufl. 1926), Abb. S. 77.

#### 4. NEUKIRCHEN (Kreis Zwickau, 15 km nordwestlich Zwickau)

Hl. Georg. Standfigur, vollrund (0,85). Abb. 52, 53.

Geringe Beschädigungen am Sockel, die Spitze des rechten Panzerschuhs fehlt. Alte Fassung, im Gold (Auflagen der Rüstung) ausgebessert, die Fehlstellen der schwarz oxydierten Silberrüstung dunkel eingetönt, Lanze rot.

Signaturen: Keine.

Die vollrunde Ausarbeitung erweist die Figur als die Auszugfigur eines Flügelaltars; eine fast gleichartige Figur in dieser Verwendung im Aufsatz des Bartholomäus-Altars in Gnadstein (S. 202) – Die Figur gelangte um 1930 aus dem Besitz der Familie des ehemaligen Besitzers von Schloß Schweinsburg an das Dresdner Altertummuseum. Es wäre daher möglich, daß sie eine Auszugfigur des Altars aus der Nikolai-Kirche zu Zwickau war, der 1856 bis 1908 gleichfalls in der Schloßkapelle zu Schweinsburg stand, um so mehr, als sie stilistisch in die engste zeitliche Nähe dieses Werkes gehört. Jedoch stammt die Georgsfigur nach Angabe Steches (BKD), der sie 1889 in Schweinsburg sah, aus der Kirche zu Neukirchen. Die Richtigkeit dieser Herkunftsangabe ist kaum zu bezweifeln, da Schweinsburg nach Neukirchen eingepfarrt ist, da ferner die Beschreibungen des Nikolaialtars an seinem früheren Standort in Bockwa nur die fünf Schreinfiguren, die Flügel und die Staffel erwähnen, und endlich die Überlieferung (Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Werdau, Leipzig o. J., S. 559) über die Kirche zu Neukirchen wahrscheinlich macht, daß diese gerade in der fraglichen Zeit ein Altarwerk erhalten hat; das Kirchengebäude war 1488–1495 neu erbaut worden, jedoch 1496, wie eine Beschwerde aus diesem Jahre angibt, noch unvollendet. Der Besitzer der Herrschaft Crimmitschau, Kilian Schicker zu Zwickau, verpflichtete sich daraufhin, die Kirche tafeln zu lassen, Glocken zu beschaffen, den angefangenen Turm und die Sakristei fertig stellen zu lassen u. a. m. Es ist also anzunehmen, daß in den Jahren 1497 ff. ein Altar beschafft wurde. Da der Patronats-herr in Zwickau ansässig war, lag es für ihn nahe, einen Zwickauer Meister damit zu beauftragen.

Um 1498

Pillnitz, Staatl. Gemäldegalerie.

*Lit.*: BKD 12, S. 59.

#### 5. NEUMARK (Kreis Plauen, 12 km südwestlich Zwickau)

Kruzifixus (etwa 1,80). Abb. 58.

Bis auf einige Fingerspitzen der linken Hand gut erhalten, das Kreuz vielleicht noch ursprünglich, das INRI-Schild neu. 1895 völlig übermalt.

Signaturen: Keine.

Das Rittergut zu Neumark war 1478 von dem Zwickauer Handelsherren und Fundgrübner Martin Römer erworben worden und befand sich zur Zeit der Entstehung des Kruzifixus im Besitz von dessen beiden Neffen (vgl. Hahn, in Zwickauer Kulturbilder, 1939, S. 51 ff.), die vielleicht als Stifter in Frage kommen; zumindest ist durch sie die Beziehung nach Zwickau gegeben.

Der Kruzifixus ist in den Körperformen magerer, im Lententuch schnittiger als der 1502 datierte Kruzifixus in Lugau, also wohl früher als dieser entstanden. In der Kirche zu Neumark erhielten sich 2 Glasgemälde von der Hand des in Zwickau tätigen und mit Breuer mehrfach zusammenarbeitenden Malers Hans Hesse (Abb. Mitteilungen der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler 1909–11,



S. 135). Ihr Datum 1498 deutet auf größere Ausstattungsarbeiten in der Kirche um diese Zeit, zu denen auch die Beschaffung des Kruzifixus gehört haben mag.

Um 1498—1500

Neumark, Kirche, an der Südwand des Chors.

*Lit.*: Hentschel (1926) S. 55; — Asche S. 13.

#### 6. UNBEKANNTER HERKUNFT

Anna Selbdritt. Standfigur (etwa 1,00).

Am Fußende anscheinend verkürzt.

Zustand der Fassung nicht festzustellen.

Die Figur befand sich 1928 im Prager Kunsthandel; eine kleine Photographie von ihr war auf der Ausstellung Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928 in Brüx ausgelegt; eine Reproduktion danach, die der Verfasser besaß, ging während des Krieges verloren, so daß er bei seinem Urteil auf die Erinnerung angewiesen ist. Der von Josef Opitz ermittelte angebliche Herkunftsort Kratzau — bei Reichenbach — liegt so weit außerhalb des Absatzgebietes Breuers, daß er kaum als der ursprüngliche anzusehen ist.

Der Typus des Christkinds mit dem kurzgehaltenen Haar und die schnittige Gewandbehandlung deuten auf die erste Schaffenszeit des Meisters, vielleicht noch vor der Weißenborner Anna Selbdritt, deren Kopftypus bereits mehr dem später üblichen angenähert erscheint.

Um 1499—1500

Aufbewahrung unbekannt.

*Lit.*: Opitz: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens, Katalog der Ausstellung in Brüx und Komotau 1928, S. 42.

#### 7. ANNABERG

Anna Selbdritt. Standfigur, hinten abgeflacht (0,75).

Die Zacken der Krone der kleinen Maria sind neu.

Die Fassung ohne Verwendung alter Reste neu, in den Gewandteilen ohne Kreidegrund aufgetragen.

Signaturen: Keine.

Die Figur ist als Mittelstück eines neuzeitlichen Wappens der Stadt Annaberg verwendet und von zwei Bergknappen flankiert. Nach O. Schmidt scheint das ganze Wappen erst bei der Erneuerung der Annenkirche angefertigt worden zu sein. Über die Herkunft der Figur ist nichts zu ermitteln. Nach ihrer Größe und ihrem nicht allzugroßen künstlerischen Wert könnte sie aus einer Dorfkirche stammen.

Der Kopftypus des Kindes mit dem anliegenden, nicht in Locken aufgelösten Haar und das gänzliche Fehlen konkaver Bildungen und gerundeter Züge im Gewand verweisen die Figur in die frühen Schaffensjahre Breuers.

Um 1500

Annaberg, Annenkirche, in der Brauthalle.

*Lit.*: Schmidt, Oswald: Die St. Annenkirche zu Annaberg, Leipzig 1908, S. 156; — Hentschel (1926) S. 55.

#### 8. HIRSCHFELD (bei Gera, 56 km nordwestlich Zwickau)

Flügelaltar

a) Schrein (1,28 : 1,48): Nikolaus, Katharina, Maria mit dem Kinde, Barbara, Petrus. Abb. 54.

b) Flügel, gemalt. Links oben: Fabian, Wolfgang, unten: Dorothea, Margarethe. Rechts oben: Gregorius, Valentinus, unten: Laurentius, Sebastian. Außenseiten: Verkündigung,

c) Aufsatzfigur, vollrund (0,70): weibliche Heilige ohne Attribut.



Fehlende Teile: das Attribut (Schwert) der Katharina, die Fingerspitzen der rechten Hand Marias, das Schwert des Petrus, die Kronenzacken bei den Frauen; bei der Aufsatzfigur Krone, Finger der rechten Hand und Attribut.

Fassung: sehr schadhafte, an den weniger sichtbaren Stellen des Hintergrundes ist Zwischgold verwendet. Die Malerei des linken Flügels ist durch Abspringen der Leinwandgrundierung und grobe Ausbesserung von Fehlstellen weitgehend zerstört.

Signaturen: Keine.

Die Zugehörigkeit der Aufsatzfigur c) ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich.

Der Altar dürfte schon unter dem Eindruck des Zwickauer Nikolai-Altars entstanden sein: die Fünffzahl der Schreinfiguren, die Stellung der männlichen Figuren an den Außenseiten der Reihe, der Schreinsockel mit Laubwerkmalerei deuten darauf hin. Daß Nikolaus im Gegensatz zum Nikolai-Altar (und zu Steinsdorf) bärtig dargestellt ist, ist wohl auf einen Bestellerwunsch zurückzuführen. Das breitlappige Rankenwerk noch in der Art des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die Malerei der Flügelgemälde von sehr geringem Wert.

Um 1500

Gera, Städtisches Museum.

*Lit.*: BDK Thüringen 25 (Reuß jüng. Linie), 1896, S. 65 („15. Jahrhundert, Saalfelder Schule“); – Flechsig, S. 234 (irrig „Hirschberg“); – Brückner S. 52; – Asche S. 12, 14.

## 9. KLEINOLBERSDORF (Kreis Chemnitz, 54 km nordöstlich Zwickau)

### Flügelaltar

a) Schrein (1,50 : 1,20): Martin, Fabian, Laurentius. Abb. 55.

b) Flügel, ganz gemalt. Links: Valentin, rechts: Benedikt. Außenseiten: Verkündigung.

Bis auf das fehlende Attribut (Schwert) des Fabian und einige Teile des Rankenwerkes vollständig erhalten.

Fassung nur geringfügig ausgebessert. Die Rückseiten der Flügel stark zerstört.

Signaturen: Keine.

Auffällig der Typenwechsel beim hl. Martin gegenüber der wenig älteren Figur gleichen Themas in Steinsdorf: dort Mütze, hier Herzogshut, dort bärtig, hier bartlos. Auch der Fabian zeigt gegen die allerdings viel reichere Figur des Zwickauer Nikolaialtars starke Unterschiede. Reduzierung auf wenige große Gewandmotive. – Maler der Flügelgemälde nicht näher festzustellen.

Um 1500–1502

Kleinolbersdorf, Kirche, hinter dem Altar aufgestellt.

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 8 (1840), S. 135; – BKD 6, S. 44; – Neue Sächsische Kirchengalerie, Ephorie Chemnitz, S. 694; – Flechsig S. 254; – Junius (1914) S. 83; – Asche S. 12, 22.

## 10. ZWICKAU, Nikolaikirche

### Flügelaltar

a) Schrein (2,00 : 2,50): Nikolaus, Katharina, Maria mit dem Kinde, Barbara, Fabian. Abb. 15, 18, 36–46.

b) Flügel, ganz gemalt. Sitzfiguren in Landschaft, links oben: Anna Selbdritt und Elisabeth, unten: Petrus und Paulus, links unten: Stifter mit Wappen. Rechts oben: Andreas und Jakobus d. J., unten: Johannes d. T. und Johannes d. Ev. Rückseite links: Nikolaus besänftigt den Sturm, rechts: Nikolaus kauft Korn für die Armen. Abb. 9.

c) Staffel, ganz gemalt: Christus und die Apostel (in Halbfiguren).



Erhaltung: Bis zum Jahre 1945, wo am Auslagerungsort des Leipziger Kunstgewerbemuseums der Schreinkasten und der linke Flügel verlorengegangen sind und der rechte Flügel starke Schäden erlitt, war das Werk vorzüglich erhalten. Es fehlten nur Kleinigkeiten, wie der Bischofsstab des Nikolaus, die Schwerter Katharinas und Fabians, außerdem der gesamte Auszug. Ergänzt ist das Kreuz auf der Tiara des Fabian. Die Standflügel sollen nach Flechsig in Schloß Schweinsburg geblieben und auf dem Boden in einer Wand eingefügt gewesen sein, sind aber nicht mehr auffindbar. Die Vergoldung an vielen Stellen in Bronze ausgebessert. — Flechsig bezweifelt, daß der blaue Hintergrund alt sei, da „die anderen Werke der Werkstatt“ Goldgrund zeigten: ein Argument, welches sich gegen sich selbst kehrt, denn gerade in der Zeit, der der Altar angehört, zeigen fast alle Altäre, in denen Breuersche Figuren stehen, den blauen Hintergrund.

Signaturen: HH auf der Rückseite des rechten Flügels (Zeichen des Malers Hans Hesse).

*Geschichte:* Der Altar wurde im Jahre 1908 durch das Leipziger Kunstgewerbemuseum erworben von Hauptmann a. D. Meinhold, Besitzer des Schlosses Schweinsburg bei Crimmitschau (daher die in der bisherigen Literatur übliche Bezeichnung „Schweinsburger Altar“). Meinhold hatte das Werk 1856 für 25 Taler von der Kirchengemeinde Bockwa bei Zwickau gekauft. Dorthin war es, wie der Zwickauer Chronist Herzog überliefert hat, aus der Nikolaikirche zu Zwickau gekommen, und zwar im Jahre 1529 nach der Aufhebung der Kirche, nicht schon, wie Herzog schreibt, 1511, dem Jahr der Grundsteinlegung der Kirche in Bockwa. Die Nikolaikirche stand zwischen Markt und Muldenbrücke; bis vor kurzem erinnerte noch der Name Nikolaiplatz an sie. Sie hatte vier (nicht wie Herzog angibt, nur zwei) Altäre.

*Zur Maler-Signatur:* Das Zeichen auf der Kappe des Mannes, mit dem Nikolaus über das Korn verhandelt, möchte Flechsig als MH lesen — „das M in der alten Schreibweise, die fälschlich immer als H gelesen wird“. Demgegenüber ist festzustellen, daß der gleiche Künstler auf anderen Werken deutlich „HH“ signierte: auf dem Glasgemälde von 1498 in Neumark und auf der Tafel mit Katharina in der Annenkirche in Annaberg. Beide Male sind die Buchstaben in gleicher Weise zusammengezogen wie auf dem Altarflügel. Bei diesem besteht der Unterschied nur in der Farbe (der erste Buchstabe gelb, der zweite grün) und in dem Häkchen am Querbalken, welches bei dem ersten H nach unten, bei dem zweiten nach oben weist. Beides kann nur als dekorative Willkür gewertet werden. Die Heiligenunterschriften an den Altären Breuers zeigen dauernd diese beiden Formen des H nebeneinander. Auch bei den Signaturen Hans Wittens kommen die Formen mit den Häkchen nach unten und oben nebeneinander vor (Hentschel: Hans Witten, 1958, S. 14). „M“ dagegen wird mit einem von der Mitte des Querbalkens nach abwärts gehenden halben Längsbalken geschrieben. Die Signatur HH ist auf Hans Hesse zu beziehen, den einzigen Maler, der nach dem Stil und den sonstigen Umständen in Frage kommt. Die von Braune-Wiese versuchte Zuschreibung der Gemälde an den schlesischen (!) Meister des Gießmannsdorfer Altars ist abzulehnen.

*Der Stifter:* Nach Ausweis des Wappens ist der zu Füßen des Petrus auf dem linken Flügel knieende Stifter des Altars ein Mitglied der Zwickauer Familie Gülден gewesen, und zwar ein Geistlicher. Dafür kommen zwei Personen in Betracht: 1. der am 26. März 1505 gestorbene Pfarrer an der Marienkirche zu Zwickau, Stephan Gülден, 2. Mag. Wolfgang Gülден, seit 1507 Schulmeister (Rektor der Lateinschule) in Zwickau, der 1508 „ins Ministerium gekommen“ ist, d. h. Geistlicher wurde, und 1520 bzw. 1521 als Pfarrer nach Annaberg berufen wurde. Flechsig entschied sich ohne Angabe seiner Gründe für Wolfgang Gülден, vermutlich seiner Neigung zu späteren Datierungen folgend. Die seitdem neu ermittelten Zahlen auf Breuers Altären schließen aber ebenso wie das jetzt bekannt gewordene Werk des Malers Hans Hesse eine Ansetzung nach 1508 („um oder bald nach 1510“), wie sie durch die geistliche Tracht bei Wolfgang Gülден notwendig würde, ohne jeden Zweifel aus. Es kommt also nur Stephan Gülден in Betracht. Dessen Bildnis, gleichfalls als knieender Stifter, erscheint auf seinem Epitaphbild in der Marienkirche zu Zwickau, welches im Jahre 1575 von dem Zwickauer Maler Antonius Schleif (Signatur AH) offenbar nach Abwaschen der älteren Darstellung mit einer protestantischen Allegorie völlig übermalt wurde, so daß nur das Stifterbild, Wappen und Hausmarke und die Jahreszahl 1500 vom alten Bestand blieben (wahrscheinlich ist dieses Bild ein flügelartiges Gegenstück zu dem im Dresdner Altertummuseum, früher im Leipziger Kunstgewerbemuseum und in der Sammlung Weber-Hamburg befindlichen Gemälde mit Maria und der Erhebung der Magdalena, Flechsig 1912, Taf. 18, gewesen, welches genau die gleichen Maße aufweist und das Wappen der Gülден sowie die Hausmarke in gleicher Form und gleicher Anbringung zeigt, wie das Epitaphbild in Zwickau). Die Porträtähnlichkeit der beiden



Stifterfiguren – die weit in die Stirn gekämmten Haare, die lange, am unteren Ende schnabelförmig verbreiterte Nase, die hervorstehenden Backenknochen, der breite Mund und der um Wange und Kinn wachsende Bart – ist so stark, daß an der Identität der Personen kaum gezweifelt werden kann. Der einzige Unterschied ist, daß der Stifter des Epitaphs ein schwarzes, der des Altars ein weißes Untergewand trägt.

*Datierung:* Wie die Rücksicht auf das Datum 1508 jetzt wegfallen kann, so hat sich eine andere, früher vom Verfasser angenommene Zeitgrenze als unzutreffend erwiesen: die angebliche Übersiedlung des Malers Hans Hesse im Jahre 1509 nach Annaberg. Hesse ist vielmehr bereits vor 1506 in Annaberg ansässig gewesen: in diesem Jahr verkaufte er dort sein Haus, nachdem er einen Goldschmied Hans Seifert erschlagen hatte; er ist vermutlich schon längere Zeit vorher in Annaberg wohnhaft gewesen (Annaberg, Ratsarchiv, 2. Lehnbuch S. 44b). Von dieser Seite aus ergibt sich also keine Begrenzung der Entstehungszeit, vielmehr sprechen gerade die Lebensumstände des Malers für eine frühere Ansetzung. Das Todesjahr des wahrscheinlichen Stifters, Stephan Gülden, 1505, kann einen terminus ante bedeuten, muß es jedoch nicht, da der Altar auch aus dem Vermächtnis erstellt worden sein kann. Immerhin ist auch in dieser Hinsicht eine frühere Entstehung des Altars wahrscheinlich. Entscheidend können letzten Endes nur die stilistischen Eigenschaften sein. Im Werk des Malers gehören die Flügel des Nikolai-Altars unbedingt zu den Frühwerken – 1497 Altar Dittmannsdorf, 1498 Glasgemälde Neumark, 1500 (?) Epitaph Gülden, spätestens um 1505 Flügel des Altars der Chemnitzer Johanniskirche (Kat. Nr. 20) – setzen sich aber weit von den Werken des 2. Jahrzehnts ab, deren Repräsentanten die Flügel des Hochaltars zu Ebersdorf (1513) sind. Ebenso stellt sich der Altar auch unter die frühen Werke des Schnitzers: die Muttergottes ist zweifellos früher als die 1506 datierte Muttergottes von Schönau oder auch die 1504 datierte Anna Selbdritt in Nauhain, steht aber der Maria von Steinsdorf (1497) viel näher, von der sie sich vornehmlich durch größere künstlerische Reife, kostbarere Ausführung und freiere Haltung dem Modell gegenüber unterscheidet.

Um 1500

Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

*Lit.:* Herzog: Chronik der Kreisstadt Zwickau I (1859, S. 145), Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 50; – Neue Sachs. Kirchengalerie, Ephorie Zwickau, 1902, S. 251; – Flechsig S. 250ff.; – Flechsig: Sächs. Bildnerei und Malerei III, 1912, S. 7, 9f.; – Junius (1914) S. 86; – Woermann: Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten, 2. Aufl. 1920, Bd. 4, S. 162; – Hentschel, in Künstlerlexikon Thieme-Bercke (unter Hesse, Hans); – Hentschel (1926) S. 14, 36, Taf. 24; – Pinder, Wilh.: Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch d. Kunstwissenschaft) 1929, S. 418; – (Graul): Die Muttergottes, Deutsche Bildwerke (Inselbücherei 517) Abb. 34; – Braune-Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters (Katalog der Ausstellung in Breslau) 1926, S. 76; – Asche S. 16, Abb. 16; – Führer durch das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, 1951, Abb. 7.

#### 11. WEISSENBORN (3 km nordwestlich Zwickau, jetzt eingemeindet)

Anna Selbdritt, Standfigur (1,50), Rückseite ausgehöhlt, aber durch eine flüchtig bearbeitete Einfügung geschlossen. Abb. 47.

Stark beschädigt: es fehlen ein Stück am Hals und Teile des Gewandes an der Brust, am Fußrand und an den vorstehenden Falten bei Anna, der obere Teil mit der Krone, die Nasenspitze, die Unterarme und die Hände mit dem Buche bei Maria, die Nase, beide Hände, der rechte Fuß und die Frucht beim Christkind. Einiges neuerdings ergänzt.

Von der Fassung nur noch unbedeutende Spuren vorhanden. Die Figur war gegen den Holzwurmfraß mit einer stark firnishaltigen Mischung getränkt worden, die sie tief dunkel erscheinen ließ (s. Abb.). Ein Versuch, diese immer wieder tropfenförmig absondernde Tränkung zu beseitigen, hat den helleren Holzton wiederhergestellt, aber infolge zahlreicher dunkel gebliebener Stellen den Gesamteindruck eher verschlechtert.

Signaturen: Keine.

Nach Größe und Stil gehört die Figur so eng mit den fünf Schreinfiguren des Nikolaialtars zusammen, daß man versucht ist, auch an einen tatsächlichen werkmäßigen Zusammenhang zu denken. Doch läßt die Vollständigkeit dieses Altars das nicht zu. Für einen Dorfkirchenaltar erscheint die Figur zu groß und



zu gut durchgeführt, auch verbietet die Behandlung der Rückseite die Annahme einer solchen Aufstellung. Die Weißenborner Kirche besaß einen Flügelaltar, in dem die hl. Anna bereits vertreten war. Es handelt sich daher wohl um ein Einzelbildwerk, welches an einem Pfeiler oder an einer Wand für sich aufgestellt war und welches möglicherweise aus einer Zwickauer Kirche nach Weißenborn gekommen ist.

Um 1500

Zwickau, Städtisches Museum.

*Lit.:* BKD 12, S. 69; – Flechsig S. 254; – Katalog der Plastiksammlung des König-Albert-Museums Zwickau, S. 27 m. Abb. der ganzen Figur und Teilansicht; – Asche S. 13, 19; – Enderlein: Kloster Grünhain, 1934, Abb. S. 85.

## 12. FREIBERG, Nikolaikirche

Christus im Elend. Sitzfigur, vollplastisch (1,16). Abb. 60–65.

Schäden: Der vordere Teil des Rasensockels und der rechte Fuß, die durch Wurmfraß ganz zerstört waren (vgl. Abb. 62), sowie die Zehen des linken Fußes 1949 ergänzt. Ausspannung an der Dornenkrone.

Fassung: Die Reste der Originalfassung 1949 in der Werkstatt des Landesamtes für Denkmalpflege nach Entfernung eines bräunlichen Ölfarbenanstriches aufgedeckt.

Signaturen: Keine.

Der Verfasser hatte früher (1926) Zweifel an der überlieferten Herkunft aus Freiberg geäußert, aus der Erwägung heraus, daß bei der überragenden Stellung Freibergs in der sächsischen Kunst um 1500 die Bestellung eines Kunstwerkes für eine Kirche der Stadt bei einem Meister eines anderen sächsischen Ortes befremdlich sei. Die Tatsache, daß zahlreiche Kunstwerke des Freiburger Museums, u. a. auch Werke Breuers, aus der Zwickauer Gegend stammen, schien geeignet, diese Zweifel zu unterstützen. Dem gegenüber ist jedoch folgendes zu sagen: 1. Die Bestellung bei einem auswärtigen Meister, unter Übergehung der ortsansässigen Künstler, kann durch eine persönliche Beziehung des Bestellers – vermutlich eines privaten Stifters –, aber auch durch den besonderen Ruf des Meisters als Christusdarsteller begründet sein. 2. Die Herkunft aus der Nikolaikirche zu Freiberg ist durch ein älteres unverdächtiges Zeugnis (Mitt. d. Freiburger Altertumsvereins 1885) überliefert und findet eine gewisse Bestätigung darin, daß die Figur ihrer Größe nach aus einer größeren Stadtkirche stammen muß, denn andere Figuren gleichen Themas, die aus Dorfkirchen stammen, sind sämtlich viel kleiner; auch die Qualität spricht für eine städtische Herkunft. 3. Während in der Zwickauer Gegend keine Figur von Christus im Elend erhalten ist, befinden sich im Freiburger Museum nicht weniger als 6 Figuren dieser Art, für die die Herkunft aus der näheren Umgebung wahrscheinlich ist, ferner 2 in Orten der Freiburger Gegend (Wegefarth, Mittelsayda); auch von den 7 ehemals im Dresdner Altertumsmuseum vorhandenen Figuren des Themas dürften die meisten dem Stil nach aus dem Bereich der Freiburger Kunst gekommen sein (eine aus Blankenstein), so daß sich – eine auch in anderen Fällen zu beobachtende Erscheinung – die besondere Beliebtheit eines Themas in einem nicht allzugroßen örtlichen Umkreis ergibt.

Die verschränkte Stellung der Beine entspricht dem Stilgefühl des endenden 15. Jahrhunderts. Die Gesichtsbildung mit den tief eingeschnittenen bogenförmigen Linien um die Augen findet sich am ähnlichsten bei den Figuren des Zwickauer Nikolai-Altars und der diesem eng verwandten Anna Selbdritt aus Weißenborn.

Um 1500

Freiberg, Stadt- und Bergbau-Museum.

*Lit.:* Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 24, 1885, S. 9; – Hentschel (1926) S. 14, 36, Taf. 22 (Zustand vor der Ergänzung und Entfernung der Übermalung); – Asche S. 12, 26.



15. GNANDSTEIN (Kreis Borna, 35 km nördlich Zwickau)

Flügelaltar (Marienaltar)

- a) Schrein (1,56 : 1,15): Katharina, Maria mit dem Kinde, Margarethe. Abb. 48.
- b) Flügel. Links: Barbara, Rückseite gemalt: Verkündigungengel, rechts: Dorothea, Rückseite gemalt: Maria der Verkündigung.
- c) Standflügel gemalt. Links oben: Begegnung, unten: Geburt. Rechts: Beschneidung, unten: Anbetung der Könige.
- d) Staffel, gemalt: Leichnam Christi von Engeln gehalten; auf den gewölbten Seitenflügeln: Engel mit Leidenswerkzeugen.
- e) Auszug aus Fialen, gedrehten Säulen, Kielbogen, Baldachin, darin in der Mitte Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links Wappen v. Einsiedel, rechts Wappen v. Schönberg.

Außer den fehlenden Rankenschleiern der Flügel, der Krone der Dorothea und den Kronenzacken bei Katharina und Barbara sowie starken Wurmfraßspuren ist das Werk im plastischen Bestand wie in der Fassung vollständig und unberührt.

Signaturen: Keine.

Das v. Schönbergsche Wappen kann sich sowohl auf Katharina v. Schönberg († vor 1485), die erste Gemahlin Heinrichs v. Einsiedel († 1507), wie auf Elisabeth v. Schönberg († 1526), die dritte Gemahlin beziehen, gibt also keinen Anhalt für die Datierung, für welche vor allem die stilistische Abhängigkeit vom Nikolai-Altar maßgebend ist.

Um 1502–05

Gnandstein, Schloßkapelle, Hochaltar.

*Lit.*: BKD 15, S. 55; – Flechsig S. 234; – Junius (1914) S. 85; – Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Borna, S. 355; – O. E. Schmidt, in Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 15, 1926, S. 374ff., Abb. 9, 10; – Asche S. 12, 18.

14. GNANDSTEIN (Kreis Borna, 35 km nördlich Zwickau)

Flügelaltar (Annenaltar)

- a) Schrein (1,40 : 0,92), ganz gemalt: Maria und Anna sitzend mit dem Christkind.
- b) Flügel, ganz gemalt. Links: Ursula, Rückseite: Ottilia. Rechts: Elisabeth, Rückseite: Apollonia.
- c) Standflügel, ganz gemalt. Links: Magdalena, rechts: Agathe.
- d) Staffel, ganz gemalt: hl. Nonne, Brigitte, Kunigunde (in Halbfiguren).
- e) Auszug: Aufbau aus Fialen, gedrehten Säulen, Kielbogen, Baldachinen, darin Schnitzfiguren: Martin, Sebastian, Laurentius; links Wappen v. Einsiedel, rechts v. Schleinitz. Abb. 50.

Von vorzüglicher Erhaltung. Die Gemälde des Schreins und der Flügel 1956 durch das Landesamt für Denkmalpflege erneuert.

Signaturen: Keine.

Das von Schleinitzsche Wappen mit Bezug auf Margarethe v. Schleinitz († vor 1498), zweite Gemahlin Heinrichs v. Einsiedel († 1507). Wohl gleichzeitig mit dem Hochaltar entstanden. Gemälde von der gleichen Hand wie die des Hochaltars und des Bartholomäus-Altars.

Um 1502–1505

Gnandstein, Schloßkapelle.

*Lit.*: BKD 15, S. 52f.; – Flechsig S. 234; – Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Borna, S. 355; – Junius S. 85; – O. E. Schmidt, in Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 15, 1926, S. 577; – Asche S. 12, 18.



15. GNANDSTEIN (Kreis Borna, 55 km nördlich Zwickau)

Flügelaltar (Bartholomäus-Altar)

- a) Schrein (1,36 : 0,88), ganz gemalt: Wolfgang, Bartholomäus, Nikolaus.
- b) Flügel, ganz gemalt. Links: Jakobus d. Ä., Rückseite: Benedikt. Rechts: Johannes d. Ev., Rückseite: Franziskus.
- c) Standflügel, ganz gemalt: Links fehlt, rechts Jakobus d. J.
- d) Staffel, ganz gemalt: Schweißtuch der Veronika.
- e) Auszug: Aufbau aus Fialen, gedrehten Säulen, Kielbogen, Baldachinen, darin Schnitzfiguren: Georg, Christophorus (Abb. 51), Mauritius. Rechts: Wappen v. Einsiedel (das Gegenstück fehlt).

Der linke Standflügel hat vielleicht wegen der Beengtheit des Ortes von Haus aus gefehlt (der vordere linke Flügel kann nicht zurückgelegt werden), ebenso das zweite Wappen im Aufsatz. Sonst von vorzüglicher Erhaltung.

Signaturen: Keine.

Wohl gleichzeitig mit dem Hochaltar entstanden. Gemälde von der gleichen Hand wie die des Annenaltars.

Um 1502—1505

Gnandstein, Schloßkapelle.

*Lit.*: wie bei 14.

16. LAUTERBACH (Kreis Marienberg, 48 km östlich Zwickau).

Maria mit dem Kinde, Standfigur, hinten ausgehöhlt (1,08). Abb. 49.

Ergänzt die Fingerspitzen der rechten Hand Marias, die einst ein Zepter hielt, und der rechte Unterarm des Christkinds (1952, Werkstatt des Landesamtes für Denkmalpflege), die Zacken der Krone sind nicht in der ursprünglichen Höhe wiederhergestellt. Das Füßchen des Christkinds ist eine ältere derbe Ergänzung.

Fassung alt, mit Ausbesserungen besonders im Gold.

Signaturen: Keine.

Die Vermutung von Steche (BKD), daß die Figur zu dem Altarwerk der Kirche – einer Freiburger Arbeit – gehört habe, ist nicht stichhaltig, da dieses vollständig ist. Vielmehr dürfte die Figur der Rest eines zweiten Altars sein, da die Behandlung der Rückseite auf Aufstellung in einem Schrein schließen läßt. Die zeitliche Ansetzung der Figur wird gegeben durch die Verwandtschaft zum Gnandsteiner Marienaltar – besonders dessen rechter Flügelfigur – und zum Nauhainer Altar von 1504. Die Muttergottes von Schönau, 1506, zeigt dagegen bereits eine spätere Stufe des Marientyps.

Um 1502—1505

Lauterbach, Alte Kirche.

*Lit.*: BKD 5, S. 11; – Flechsig S. 254; – Asche S. 12, 25, Abb. (Teilansicht) S. 24.

17. LUGAU (Kreis Stollberg, 17 km südöstlich Zwickau)

Kruzifixus (1,58). Abb. 59.

Völlig übermalt.

Signaturen: am unteren Ende des Kreuzstammes eingeschnitten 1502.



Stärkere Fülligkeit und Ausgeglichenheit im Körperlichen, das Auftreten von häufig wiederholten Parallelfalten und von konkaven Bildungen im Lendentuch kennzeichnen die Entwicklung über den etwas früheren Kruzifixus in Neumark hinaus.

1502

Lugau, Kirche.

Lit.: BKD 7, S. 46; – Hentschel (1926) S. 35; – Asche S. 11, 17.

#### 18. ZWICKAU, Marienkirche

Beweinung Christi (1,50); Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Abb. 64–67.

Völlig erhalten bis auf die Zehen des rechten Fußes Christi, die, vielleicht um 1890 schon teilweise ergänzt, bei der Bergung der Gruppe während des Krieges 1944–45 abgebrochen sind. Sockel neu.

Fassung: Die Angaben über sie widersprechen sich z. T. sehr stark. Hildebrandt (1841) gibt der Maria ein „weißes Trauergewand“; W. Bode (1887): „in der feinen alten Bemalung trefflich erhalten“; danach wohl auch Dehio (1905). Dagegen führt Langer (1919) eine mündliche Äußerung des Pfarrers Franke an, wonach man – wohl um 1890 – keine Spur von Farbe an dem Bildwerk habe erkennen können. v. Süßmilch-Hörnig (1894): „Das Gesicht der Maria ist von Baurat Mothes nur gereinigt, die übrige Gruppe jedoch farbig vollständig erneuert worden.“ Asche (1935): „Fassung modern.“ – Die Untersuchung des Bestandes ergibt, daß wesentliche Teile der alten Fassung erhalten sind. Es ist ausgeschlossen, daß die emailartige Bemalung der Fleischteile, die feinen Lasuren an Wangen, Lidern, Nase und Kinn, die sorgfältige Zeichnung der Augen, der Blutstropfen und Tränen aus neuer Zeit stammen. Alt ist auch die Fassung des Untergewandes in Silber mit rötlicher Lasur, die in derselben Weise bei der etwa gleichzeitigen Muttergottes des Gwandsteiner Hauptaltars vorkommt. Bestimmt neu ist die Bronzierung des Lendentuches Christi und der Kante des Mantels der Maria, sowie die hellblaue Bemalung (Ölfarbe) des Mantelfutters, unter der, an einigen Stellen sichtbar, das schöne alte Blau noch erhalten ist. Die schwärzlichgrüne Außenseite des Mantels kann ebenfalls nicht alt sein, da sie dem Brauch der Zeit nicht entspricht. Breuer gibt der trauernden Maria sonst einen Mantel in Gold (Chemnitz) oder in Weiß (Auszugsfiguren in Thurm, Niederzönitz und Kirchberg), in beiden Fällen mit blauem Futter. Da ein weißer Mantel den Angaben der ältesten Beschreibung von Hildebrandt entsprechen würde, ist anzunehmen, daß dies die ursprüngliche Farbgebung war. In diesem Zustand dürfte Wilhelm Bode (etwa 1885) die Gruppe noch gesehen haben, dessen fachmännischem Urteil jedenfalls besonderes Gewicht beizulegen ist. Die Photographie, die der Strichätzung in seinem Buch sowie der Abbildung in BKD (1889) zugrunde liegt (Abb. 65), gibt die Tonwerte der Farbe unzulänglich wieder, läßt aber die Annahme eines weißen Mantels durchaus zu. Danach erst wird die von v. Süßmilch-Hörnig berichtete teilweise Erneuerung durch Mothes, der seit 1885 die Marienkirche restaurierte, erfolgt sein, die die Fleischteile glücklicherweise unberührt ließ. Die farbige Erscheinung wird heute weiter beeinträchtigt durch eine Tränkung mit Firnis, welche tropfenartige Ausblühungen verursacht, und durch starke Verschmutzung in den Rissen der Farbschicht, besonders am Körper Christi. Mothes hatte die Gruppe auf einem hohen Sockel aufgestellt, an dem Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi (aus dem zweiten Gesprenge des Wohlgemutaltars von 1570) angebracht waren, und hinter der Gruppe selbst ein großes Kreuz errichtet, welches um 1925 entfernt wurde. Die heutige Aufstellung auf einem gemauerten Sockel erfolgte 1937. –



Die bereits von Langer widerlegte Behauptung, daß das Bildwerk zum Vergießen künstlicher Tränen eingerichtet gewesen sei, geht auf Tobias Schmidt (1656) zurück: „Dieses Bild muß im Pabstthum zu mächtigen Aberglauben und Betrug seyn gebraucht worden. Denn der Kopf hat hinten zwey Löcher gegen beyde Augen gerichtet, wo es an der Wand stehet, und ist so zugerichtet. Wenn man das Wasser darein geust, so rinnt es allmehlich durch die Augen heraus und gibt eine Gestalt, als weinete Maria...“ In Wirklichkeit zeigt die Rückseite nur die Entfernung des Holzkernes, die üblich war, um das Reißen des Holzes zu verhindern.

Signaturen: Keine.

*Ursprüngliche Aufstellung:* Ein Vesperbild hat es, wie Langer nachwies, bereits im früheren 15. Jahrhundert in der Marienkirche gegeben; es wurde 1512/13 von Leonhard Herrgott renoviert; seine von Langer versuchte Gleichsetzung mit dem Breuerschen Werk ist natürlich unhaltbar. Sicherem Aufschluß über dessen ursprüngliche Bestimmung gibt die Behandlung der Rückseite, die gerade abgestochen und tief ausgehöhlt ist. Daraus geht hervor, daß die Gruppe niemals für eine freie Aufstellung etwa an einer Wand oder vor einem Pfeiler gedacht war. Die Rückseitenbehandlung entspricht vielmehr völlig der der Figuren eines Altarschreines, und in einem solchen ist die Gruppe wohl aufgestellt zu denken. Mitteldeutsche Beispiele von Beweinungsgruppen in Schreinen: Wendishain (Krs. Döbeln, Abb. BKD 25, S. 266); früher Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, aus Kulkwitz; Merseburg, Dom (Deckert, Dom und Schloß Merseburg, 1955, S. 28, Abb. 56); Erfurt, Ursulinerinnenkloster (Passarge, Abb. 59); Kürbitz bei Plauen (Aufstellung in einem Schrein literarisch – „Kürbitzer Jubelfreude“ 1726 – überliefert). Schon Mothes (1885) brachte die Gruppe in Zusammenhang mit dem Altar Compassionis oder „in der ere Marie mitleydung“. Auch Bier (1955) hat diese Vermutung ausgesprochen und auf Grund der von Langer veröffentlichten urkundlichen Auszüge über diesen Altar die Entstehung des Bildwerkes mit dem Testament des Georg Blanck in Verbindung gebracht. Blanck, kurfürstlicher Amtmann zu Zwickau, ist 1492 gestorben. In seinem Testament vom 24. Dezember 1491 (Zwickau, Ratsarchiv, Kalandarchiv Acta 18, Nr. 1) hatte er verordnet, daß von seinem Testamentsvollstrecker über seinem Grab im Chor der Marienkirche, hinter dem Hochaltar, ein Leichenstein mit seinem eingehauenen Wappen und ein Altar errichtet werden sollte. Die Ausführung der Stiftung zog sich sehr in die Länge. 1498 bekannten Bürgermeister und Ratsleute den Empfang von etlichen silbernen Bechern im Werte von 30 Gulden rheinisch für die Ausstattung des Altars, weitere silberne Becher wurden später vom Testamentsvollstrecker Leonhard Engelschall übergeben, insgesamt acht im Gesamtwert von 120 Gulden. 1499 wurde der Altar durch den Bischof von Naumburg konfirmiert, was allein 70 Gulden kostete. Es ist aber falsch, wenn Bier die Lieferung des Bildwerkes in diesem Jahre annimmt. Die Weihe und Konfirmierung des Altars – d. h. der Mensa – hat mit der Aufstellung des darauf stehenden Flügelaltars nichts zu tun, ein Irrtum, dem man auch sonst häufig begegnet, da man nicht bedenkt, daß die heutige Bezeichnung „Altar“ für das Kunstwerk nicht der damaligen entspricht, die stets „Tafel“ lautete. Die Herstellung und Aufrichtung der Tafel war von der Weihe völlig unabhängig. In unserem Falle ist sie wahrscheinlich später erfolgt, da der Testamentsvollstrecker die Ausgaben aus den Jahreszinsen der Stiftung bestritt, die durch die Anfertigung der Mensa, die Beschaffung der Kelche, Becher, Meßgewänder und die Kosten für Weihe und Konfirmierung zunächst erschöpft gewesen sein werden. Die Abrechnung Engelschalls ist einem Schreiben (Zwickau, Kalandarchiv) vom 10. Oktober 1542 beigelegt, sie enthält zwar die einzelnen Beträge, nicht aber die Daten der Ausgaben; damit ist von der urkundlichen Seite her ein weiter zeitlicher Spielraum gegeben.

Als Kosten der Tafel gibt Engelschall 18 Gulden an. Die geringe Höhe dieses Betrages könnte es fraglich erscheinen lassen, ob er tatsächlich auf die so kunstvoll geschnitzte Beweinungsgruppe bezogen werden kann. Große Altäre für Stadtkirchen kosteten Hunderte von Gulden, z. B. Meerane (1506) 100, Penig (1516) 500, Roßwein (1516) 240, Chemnitz, St. Jakobi (1501) 626 Gulden. Es gibt aber genügend Beispiele für sehr geringe Preise: Most, vom Maler Hermann Stein in Leipzig 1497, 26 Gulden, Markersdorf bei Penig, 1504 von Jakob Naumann in Altenburg, 18 Gulden, Zwickau, Rathauskapelle, 1506 von Leonhard Herrgott, 11 Gulden, Ursprung, 1507 von Caspar Ulmann in Zwickau, 16 Gulden. Entscheidend für die Höhe des Preises war nicht die Größe des Werkes oder die Kunst der Ausführung, sondern der Umfang der Vergoldung. Leonhard Herrgott erhielt 1520 allein für die Vergoldung eines Gesprenge über einer Tafel der Zwickauer Klosterkirche 50 Gulden. Ein Flügelaltar in der Größe und Ausführung wie die meisten Dorfkirchenaltäre Breuers mit weitgehender Vergoldung von Schrein und Innenseiten der Flügel dürfte 40–50 Gulden gekostet haben (vgl. Königswalde, 1515, 40 Gulden, Lugau 1516, 50 Gulden). Der Markersdorfer Altar Jakob Naumanns, der nur 18 Gulden kostete, aber eine völlige Ver-



goldung der Schauseiten zeigte, konnte wohl nur wegen seines ungewöhnlich kleinen Ausmaßes (Schrein etwa 1,00 : 0,80) sowie wegen des Fehlens ausgeführter Flügelgemälde für diesen Preis hergestellt werden. Da Befund und Überlieferung wahrscheinlich machen, daß die Beweinungsgruppe Breuers nur eine ganz sparsame Vergoldung an den Kanten des Mantels der Maria aufwies, und da nach dem Beispiel des etwa gleichzeitigen Nikolaialtars auch für den Schrein eine auf Rahmenleisten und Rankenschleier beschränkte Vergoldung angenommen werden kann, erscheint die Summe von 18 Gulden als durchaus möglich: sie entsprach, da die Kosten des Holzes kaum ins Gewicht fielen, fast ganz der Arbeitsleistung.

*Ursprüngliches Aussehen des Altars:* Der Kasten des Schreins muß bei der kräftigen Plastik der Gruppe verhältnismäßig tief gewesen sein. Der Hintergrund wird entweder blau, mit goldenen Sternen, bemalt gewesen sein, wie beim Nikolaialtar, oder zeigte vielleicht eine Landschaft. Die Flügel dürften die Heiligen Fabian und Sebastian enthalten haben, denen der Altar Compassionis Mariae gleichfalls geweiht war, wohl nicht in Schnitzfiguren, sondern gemalt, wie es dem Brauch Breuerscher Altäre bis 1505 entsprach. Die Staffel wird nur eine bescheidene figürliche (z. B. Halbfiguren) oder ornamentale Malerei aufgewiesen haben; der Auszug mag sich auf eine Maßwerkzierleiste beschränkt haben, da die Aufstellung in dem engen Chorumgang keine Fernwirkung ermöglichte.

*Entstehungszeit:* Da die Urkunden nur eine Entstehung der Gruppe nach 1499 wahrscheinlich machen, jedoch keine weitere Begrenzung bieten, können für die nähere Datierung nur stilistische Merkmale herangezogen werden. Die meisten bisherigen Beurteiler begnügen sich mit der Annahme einer Entstehungszeit Ende 15. oder Anfang 16. Jahrhundert. Die vom Verfasser früher (1926) vertretene Datierung auf 1505–1510 stützte sich auf die enge stilistische Beziehung zum Nikolaialtar, für den damals eine Entstehung um 1508 angenommen wurde. Nachdem aber dieses Werk in die Zeit um 1500 versetzt werden muß, rückt auch die Beweinung in eine wesentlich frühere Periode. Mit der Mittelfigur des Nikolaialtars hat sie den ganz jugendlichen Kopftypus der Maria gemeinsam, der in der trauernden Maria des um 1505 anzusetzenden Chemnitzer Altars (Abb. 55) schon wesentlich nach dem Ältlichen hin entwickelt erscheint. Ebenso steht auch die Faltenbildung der lockeren, feingratigen Art des Nikolai-Altars näher als der des Chemnitzer Werkes, ja auch als der der Annenfigur des Nauhainer Altars (Abb. 52) von 1504. Am ähnlichsten ist die Behandlung des Stoffes in feinen Zügen, scharfen, leichtgewellten Kanten und flachen Mulden bei dem Lententuch des Kruzifixus in Lugau (Abb. 59), dessen Datum 1502 man auch als das wahrscheinlichste für die Entstehung der Beweinungsgruppe annehmen möchte.

Um 1502

Zwickau, Marienkirche, in einer der Kapellen unter der südlichen Empore aufgestellt.

*Lit.:* Schmidt, M. Tobias: Chronica Cygnea oder Beschreibung der sehr alten Stadt Zwickau, Zwickau 1656, II, S. 68; – Herzog, Emil: Chronik der Kreisstadt Zwickau, Zwickau 1839, Bd. I, S. 105; – Hildebrandt, M. Fr. Wilhelm: Die Hauptkirche St. Mariae in Zwickau, Zwickau o. J. (um 1841), S. 58; – Bode, Wilhelm: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 207 (m. Abb.); – Mothes, O.: Baugeschichte der St. Marienkirche in Zwickau, Zwickau 1885, S. 79; – BKD Bd. 15 (1888), S. 11 m. Abb.; – v. Süßmilch-Hörnig, M.: Das Erzgebirge, 2. Aufl., Annaberg 1894, S. 550; – Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, I, Mitteldeutschland, 1. Aufl., 1905, S. 341; – Lübke-Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte, Bd. III, Die Renaissance, 3. Aufl., Eßlingen 1912, S. 545; – Flechsig (1912), S. 250ff.; – Junius (1914), S. 75; – Woermann, Adolf: Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten, 2. Aufl., Leipzig-Wien 1920, Bd. IV, S. 162; – Langer, Otto: Mitt. des Zwickauer Altertumsver. 12 (1919), S. 75f., S. 85ff.; – Brückner S. 49; – Pinder, W.: Die Pieta (Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 29), Leipzig 1922, S. 9 m. Abb.; – Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, 1924, S. 86 m. Abb.; – Hentschel (1926) S. 14, 56 m. Abb.; – Pinder, Wilhelm: Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handb. d. Kunstwissenschaft) 1929, S. 410 m. Abb.; – Bier, Justus: Riemenschneider oder Peter Breuer?, Pantheon 9, 1939, S. 25ff. m. Abb.; – Asche S. 15, 26.

#### 19. NAUHAIN (Kreis Döbeln, 75 km nordöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 52.

a) Schrein (1,24 : 0,68): Anna Selbdritt.

b) Flügel, ganz gemalt. Links: Erasmus, Rückseite: Stephanus, rechts: Wendelin, Rückseite: Antonius.



c) Staffel, gemalt: Johannes d. Ev. und Martin (Halbfiguren).

d) Auszug: in einem Gespreng aus Fialen, Kielbogen, Ranken: hl. Michael.

Der Grundriß des Schreines ist fünfeckig mit der Spitze nach vorn. Das Werk wurde 1888 in Dresden erneuert. Aufzeichnungen darüber sind nicht erhalten. Auch am Bestand sind Art und Umfang der Veränderungen und Ergänzungen unter der neuen Fassung nicht abzulesen. Neu dürfte z. B. die Maßwerkleiste am Fuße des Schreins sein; Fassung mit Verwendung des alten Grundes erneuert. Flügel- und Staffelmale weitgehend übermalt. Signaturen: Hinter der Schreinfigur aufgemalt: 1504.

Neben den drei Gwandsteiner Altären ist der Altar von Nauhain das einzige Breuersche Altarwerk, welches in allen seinen Teilen und auch wohl in der alten Aufstellung erhalten ist. Die Auszugsfigur steht in Gesichtstyp und Gewandung den Figuren des Gwandsteiner Hauptaltars sehr nahe und bekräftigt damit dessen Datierung auf etwa 1505.

1504

Nauhain, Kirche

*Lit.:* Sachsens Kirchengalerie 5 (um 1840), S. 18; – BKD 25, S. 168, Fig. 185; – Flechsig S. 254; – Asche S. 12.

## 20. CHEMNITZ, Johanniskirche

### Teile eines Flügelaltars

a) Schreinfiguren: Maria (1,00), Kruzifixus (1,50), zu seinen Füßen knieend Magdalena, Johannes d. Ev. (1,00). Abb. 55–57.

b) Flügel (1,49 : 0,1), ganz gemalt. Links oben: Wolfgang, Jakobus d. Ä., unten: Katharina, Margarethe, Barbara sowie knieende Frau des Stifters mit 2 Kinder; Rückseite: Anbetung der Könige. Rechts oben: Johannes d. T., Georg, Sebastian, Erasmus (?), unten: drei nur in den Umrissen erkennbare, ganz zerstörte weibliche Heilige und knieende Stifterfiguren, Rückseite: Flucht nach Ägypten.

Beschädigungen am Sockel der Magdalena und an den Händen und Zehen Christi; Kreuz neu.

Fassung des Christus mit Olfarbe übermalt, die der Nebenfiguren alt, aber z. T. durch nachgedunkelten Lack entstellt.

Signaturen: Keine.

Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden die Rückseiten der Flügel übermalt (Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten). Die Rollwerk- und Fruchtkranzornamentik weist auf die Zeit um 1570. Die Vorderseiten sind von einer groben Hand wohl Ende des 17. Jahrhunderts mit den Darstellungen der Geißelung, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt übermalt worden, die 1918 in der Werkstatt der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Dresden beseitigt worden sind (Photos im Denkmalarchiv). – Über das Aussehen des Schreins gibt Lehmann (1765) wertvolle Aufschlüsse: „Diese Bildung (d. h. die Kreuzigungsgruppe) war schön vergoldet und gemalt, und an eine künstliche vergoldete Tafel angeheftet, darauf auch noch drey Engel mit lebendigen anmutigen Farben gemalt, so zu den bluttriefenden Wunden an den Händen und Füßen Jesu gewisse goldene Kelche hielten. Der Rand dieses Kastens war mit einigen durchbrochenen Zierathen eingefast.“ – 1721 wurde der Altar abgebrochen und die Figuren der Kreuzigungsgruppe an der Kanzel des von dem Chemnitzer Bildhauer Christian Suttinger neu geschaffenen Kanzelaltars angebracht. Dieser Altar wurde 1874 abgebrochen.

Schrein und Flügel zeigten demnach gleichmäßigen Goldgrund, wohl glatt, wie noch auf den Flügeln zu sehen. Die Ergänzung der plastischen Darstellungen durch Malerei findet sich bei Breuer öfters, z. B. in



Lichtentanne und Cranzahl. Die aus den Flügeln zu entnehmenden Maße des Schreines (1,79:1,65) ergeben die ursprüngliche Höhe des Kreuzes, die Zehen Christi befanden sich danach in der Höhe der Brust Magdalenas, die den Kreuzstamm mit der Rechten anfaßte. Zur Herstellung des Gleichgewichtes muß man sich den gemalten, das Blut der Fußwunden auffangenden Engel auf der rechten Seite ergänzen (vgl. die Rekonstruktion Abb. 54).

Der Maler der Flügelgemälde – wahrscheinlich auch der verlorenen Staffel – ist Hans Hesse; vgl. die auf dem Nikolaialtar wiederkehrenden Typen des Andreas, des Jakobus und des Johannes d. T. sowie die übereinstimmenden Muster der vergoldeten Zwickel an diesem Altar, an dem zu Dittmannsdorf und an dem Gilden-Epitaph (Maria und Magdalena) in Dresden. Hesse wird auch die Engel des Schreinhintergrundes gemalt haben; bei dem Überwiegen der Malerei dürfte das Werk bei ihm, nicht bei Breuer bestellt worden sein.

Nächstverwandt im Werke Breuers sind die Annenfigur des Altars von Nauhain 1504 und der Gersdorfer Annenaltar von 1506. Die Ansetzung um 1505 entspricht auch dem Stil der Gemälde, für die eine spätere Datierung im Werke Hesses nicht möglich erscheint.

Um 1505

Chemnitz, Johanniskirche (Kreuzigungsgruppe); – Chemnitz, Schloßbergmuseum (Flügel).

*Lit.*: Lehmann, Chronik der Stadt Chemnitz 1765, S. 159 ff.; – Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 175; – BKD 7 S. 55; – Neue Sächsische Kirchengalerie, Ephorie Chemnitz, S. 55; – Flechsig S. 254; – Junius (1914) S. 87, Taf. 25; – Brückner S. 51 („den frühen Werken zuzuzählen“); – Hentschel: Altdeutsche Plastik und Malerei in Chemnitz und Umgebung, Ausstellung der Kunsthütte zu Chemnitz 1924, S. 15, 16. Abb. Nr. 23; – Hentschel (1926) S. 14, 36, Taf. 51; – Junius (1930) S. 362; – Asche S. 11, 20.

## 21. LÖSSNITZ (Kreis Aue, 20 km südöstlich Zwickau)

Auferstandener Christus mit der Siegesfahne, Standfigur (0,90)

Der Kopf ist im 19. Jahrhundert völlig überarbeitet worden. Bart und Haar beschnitten, die Fleischteile abgeschliffen, Hände wohl ältere Ergänzung, Fahne neu.

Fassung neu (1925 Landesamt für Denkmalpflege).

Signaturen: Keine.

Infolge der Überarbeitung, die namentlich den Kopf völlig veränderte, ist die Zuschreibung an Breuer nicht über alle Zweifel erhaben, zumal der Typus gegenüber dem Auferstandenen der Katharinenkirche in Zwickau durch die Änderung des Mantelmotivs (nicht lose vom Rücken herabhängend, sondern quer über den Leib gezogen) stark verändert erscheint. Die Art der Gewandbehandlung mit scharf umgeschlagenen Saumohren und kleinteiligen Binnenformen ist am ehesten beim Gwandsteiner Marienaltar und beim Altar von Nauhain (1504) zu vergleichen. – Über den Gebrauch derartiger Figuren beim Osterfest siehe das zu der Zwickauer Figur (S. 194) Gesagte; für Löbnitz ist er durch Oesfeld (1776) ausdrücklich bezeugt: „1741 ist der Gebrauch abgekommen, das Christkind am Weihnachtsfeste und das Bild Christi mit der Siegesfahne am Osterfeste auf den Altar zu setzen.“

Um 1505

Löbnitz, Stadtkirche.

*Lit.*: BKD 8, S. 22; – Oesfeld, G. F.: Historische Beschreibung – – – einiger Merkwürdiger Städte im Erzgebirge I, 1776, S. 165; – Flechsig S. 254; – Hentschel in Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 20, 1931, S. 369. – Photo im Sächs. Denkmalarchiv.

## 22. GERSDORF bei Lugau (Kreis Stollberg, 15 km östlich Zwickau)

Flügelaltar (Annenaltar). Abb. 69, 71–74.

a) Schrein (1,46 : 1,74): Johannes d. T., Anna Selbdritt, Christophorus.

b) Flügel: links Hl. Bischof (wohl Blasius), Rückseite gemalt: Schmerzensmann. Rechts: hl. Abt (wohl Benedikt), Rückseite gemalt: Maria als Schmerzensmutter.



Beschädigungen: Es fehlen Attribut (Kerze?) des Bischofs im linken Flügel, rechte Hand des Johannes, rechte Hand und linker Unterarm bei Anna, Kronenzacken der Maria, rechte Hand des Kindes bei Christophorus. Beschädigungen am Rankenwerk.

Fassung: die der Figuren war alt bis auf einige Übermalungen in rotbrauner Farbe, mit denen Fehlstellen zugedeckt waren. Der Brokatvorhang der Schreinwand weiß überstrichen (an den Seitenwänden schwarz auf Ocker schabloniertes Muster), die ursprünglich goldenen Nimben gelb und grün übermalt; der obere Teil der Schreinrückwand blau (ursprünglich vielleicht vergoldet?)

Signaturen: Auf der Rückseite des Kopfes der Bischofsfigur eingeschnitten: 1506 (ähnlich wie Abb. 2).

Der Herkunftsort ist Gersdorf bei Lugau, nicht Gersdorf bei Döbeln, wie früher irrig angenommen wurde. 1865 war das Werk in der Kirche des erstgenannten Ortes mit dem Valentinsaltar (Kat. 29) und einem weiteren Altar, wahrscheinlich des frühen 15. Jahrhunderts (Reste jetzt im Albrechtsburg-Museum zu Meißen) zu einem großen, angeblich die Jahreszahl 1445 tragenden Aufbau vereinigt (Gerlach).

Das Werk ist vermutlich der erste Altar, der als Ganzes in Breuers Werkstatt entstanden ist. Die Abweichungen von dem in der Folgezeit verwendeten Normaltyp – kräftigeres Rankenwerk mit seitlich eingetieften Abschlüssen, blauer Hintergrund (falls dieser ursprünglich war), gemusterte, statt rote Seitenwände – dürften als Übergangserscheinungen anzusprechen sein. Flügelmalerei wohl vom „Maler der Katharinenlegende“.

1506

Am 13. Februar 1945 im Altertumsmuseum in Dresden verbrannt. Die Figuren des Johannes und des Christophorus, die ausgelagert waren, sind verschollen.

*Lit.*: Gerlach, Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 7, 1870, S. 707; – BKD 25, S. 54 (irrig unter Gersdorf, Kr. Döbeln!), Abb. 51–55; – Wankel-Flehsig: Die Sammlung des Königl. Sächs. Altertumsver., Dresden 1900, S. 46, Taf. 80; – Flehsig S. 252 (Richtigstellung des Herkunftsortes); – Junius (1914) S. 80; – Hentschel (1926) S. 35, Taf. 26; – Asche S. 12, 21.

23. SCHÖNAU (Kreis Zwickau, 8 km südöstlich Zwickau).

Teile eines Flügelaltars. Abb. 75–77.

a) Schreinfiguren (1,20–1,24): Jakobus d. Ä., Maria mit dem Kinde, Johannes d. Ev.

b) Flügelfiguren (1,25): Barbara, Katharina.

Es fehlen die Finger der rechten Hand und das Attribut (Stab) des Jakobus, das Attribut der Katharina, die Kronenzacken beider weiblichen Heiligen; die Kronenzacken der Muttergottes glättend ergänzt.

Fassung: bei der Muttergottes freigelegt, das Gold des Mantels erneuert (1927, Landesamt für Denkmalpflege); die anderen Figuren um 1880 übermalt.

Signaturen: Auf der Rückseite des Kopfes der Katharina eingeschnitten: 15 6.

Bemerkenswert der starke stilistische Unterschied zu den Figuren des gleichfalls 1506 datierten Gersdorfer Annenaltars: die Gestalten sind kräftiger und mehr untersetzt, die Gewandbehandlung großzügiger und schnittiger.

1506

Schönau, Kirche (Muttergottes in der Vorhalle, die anderen Figuren an den Chorwänden).

*Lit.*: BKD 12, S. 56; – Flehsig S. 254; – Junius (1914) S. 85; – Brückner S. 57 f.; – Asche S. 11, 18, Abb. S. 5, 9; – Hahn S. 15 (Anm. 61, über die Signatur); – Hahn in Zwickauer Kulturbilder Abb. 45.



24. ELBISBACH (Kreis Borna, 45 km nördlich Zwickau)

Maria mit dem Kinde, Standfigur (0,95).

Abgebrochen sind die Zacken der Krone und das Kreuz auf der vom Christkind gehaltenen Kugel. Reste einer die Figur umgebenden Glorie mit geschnitzten Strahlen.

Alte Fassung, stark abgeblättert.

Signaturen: Keine.

Die Muttergottes ist die Mittelfigur eines in Resten erhaltenen Flügelaltars, der folgende Figuren enthält: im Schrein Martin, Muttergottes, Michael; in den Flügeln Anna und Laurentius, außerdem eine Kreuzigungsgruppe aus dem Auszug. Alle Figuren außer der Muttergottes sind von der Hand eines anderen, nicht näher feststellbaren Schnitzers geschaffen, der mit Breuer nichts zu tun hat und auch nicht unter den anderen Zwickauer Künstlern zu suchen ist; auch das Muster des Goldhintergrundes entspricht keinem der an Breuers Altären verwendeten Muster. Die Zusammenstellung der Marienfigur mit den übrigen Teilen des Altars dürfte daher kaum von Anfang an vorhanden gewesen sein. Vielleicht wurde die Figur von Breuer als Einzelwerk oder als Teil eines anderen Altars geschaffen und einige Jahre später aus unbekanntem Gründen von einem anderen Meister als Mittelfigur eines neuen Altars verwendet. Der Auftrag nach dem verhältnismäßig weit von Zwickau entfernten Ort ist wohl durch Heinrich von Einsiedel, den Besteller der drei Gnadsteiner Altäre, vermittelt worden, dem Elbisbach 1501 als Lehen gegeben wurde (Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Borna, S. 967). – Die Figur steht den Gestalten des Altars von Schönau (1506), besonders der Katharina nahe.

Um 1507

Elbisbach, Kirche.

*Lit.*: Bisher nirgends erwähnt. – Photo im Sächs. Denkmalarchiv.

25. THURM (Kreis Glauchau, 6,5 km nordöstlich Zwickau)

Flügelaltar

- a) Schrein (1,40 : 1,58): Johannes d. T., Maria mit dem Kinde (Abb. 79), Georg.
- b) Flügel. Links: Margarethe, Rückseite gemalt: Christophorus, rechts: Barbara, Rückseite gemalt: Erasmus.
- c) Auszugfigur: Trauernde Maria (0,60).

Der Altar wurde 1886 von Holzbildhauer Christophani in Dresden erneuert. Die ergänzten Teile lassen sich nicht näher feststellen. Die neue Fassung hat den alten Kreidegrund verwendet und im wesentlichen auch die alten Muster und Farben nachgebildet. – Die Auszugfigur zeigte die Reste der alten Fassung, zusammengetönt.

Signaturen: Hinter der rechten Flügelfigur aufgemalt: jar 158j.

Die Unterschrift unter der Georgsfigur „S. Jorgen. Hert.“ (Herzog?) ist unklar. Die trauernde Maria Rest einer Kreuzigungsgruppe im Auszug. Bei der Rüstung der Georgsfigur sind die an den Georgsfiguren von Neukirchen, Söllnitz, Gnadstein noch verwendeten geschweiften Schulterflüge, Armkacheln und Beintaschen weggefallen, wodurch die Figur ruhiger und geglätteter erscheint. – Flechsig führte in seinem Verzeichnis der Werke Breuers 2 Altäre in Thurm an; die Reste des zweiten Altars, Holzfiguren eines Bischofs, der Katharina und des Sebastian, sind jedoch von ganz anderer Stilart (vgl. S. 50). Auch ein gemalter Flügel mit Sebastian (Asche S. 26) gehört nicht zu dem Breuer-Altar. – Flügelmalerei vom Maler der Katharinenlegende, Vorlage des Christophorusbildes: Dürers Holzschnitt B 104.

1508

Thurm, Kirche (seitlich aufgestellt).

*Lit.*: BKD 15 S. 55; – Flechsig S. 254; – Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Glauchau, 1910, S. 880; – Junius (1914) S. 84; – Asche S. 13, 26 Abb. S. 2. – Photos des ganzen Werkes, der Figuren und der Gemälde im Sächs. Denkmalarchiv.



26. MÜLSEN-ST. MICHELN (Kreis Glauchau, 6 km nordöstlich Zwickau)

Hl. Michael als Seelenwäger, Standfigur, vollrund (etwa 0,70).

Die Flügel, die Schalen der Waage sowie Parierstange und Klinge des Schwertes neu (1955, Landesamt für Denkmalpflege).

Fassung unter neuerer Übermalung aufgedeckt und ausgebessert.

Signaturen: Keine.

Nach ihrer Größe und ihrer rückseitigen Bearbeitung ist die Figur die freistehende Aufsatzfigur eines Flügelaltars gewesen, dessen übrige Teile verloren sind.

Die Datierung der Figur ist schwierig. Der kindliche Typus, die zurückhaltende Gewandbildung scheinen in verhältnismäßig frühe Zeit zu verweisen, die Bemalung des Gesichtes entspricht mehr der späteren Art.

Um 1510?

Mülsen-St. Micheln, Kirche; im Auszug des neueren Altars.

*Lit.*: Bisher nirgends erwähnt. – Photos vor und nach der Restaurierung im Denkmalarchiv.

27. STANGENGRÜN (Kreis Zwickau, 15 km südlich Zwickau)

Flügelaltar, Abb. 80.

a) Schrein (1,44 : 1,22): Katharina, Maria mit dem Kinde, Barbara.

b) Flügel. Links: Dorothea, Rückseite gemalt: Magdalena, rechts: Apollonia, Rückseite gemalt: Agnes.

c) Standflügel, gemalt. Links: Nikolaus, rechts: Martin.

d) Staffelgruppe (0,45 : 0,65): Beweinung Christi durch Maria, Johannes, Magdalena.

e) Aufsatzfiguren: Georg (0,64), Anna Selbdritt (0,70), Sebastian (0,72).

Schrein und Flügel in Schnitzwerk und Fassung vorzüglich erhalten, es fehlen nur einige Kronzacken, geringfügige Teile des mittleren Rankenschleiers und das Attribut (Zange) der Apollonia. — Die Staffelgruppe durch Ölfarben und Bronzeüberstrich beeinträchtigt; die Anna Selbdritt des Aufsatzes nach den alten Resten neu gefaßt (1927, Landesamt für Denkmalpflege), dabei das rechte Bein des Christkinds ergänzt. — Bei Georg fehlen die Hände mit der Lanze, der rechte Haarbusch und der Schwanz des Drachens, bei Sebastian der rechte Ellenbogen; an beiden Figuren nur geringe Reste der Fassung.

Signaturen: Hinter der Mittelfigur aufgemalt: 1509 jar.

Typisches Altarwerk der Zeit um 1506 bis 1512. Flügelbilder vom „Maler der Katharinenlegende“.  
1509

Freiberg, Stadt- und Bergbau-Museum (Schrein und Flügel); — Stangengrün, Kirche (Staffelgruppe und Anna Selbdritt); — Dresden, Privatbesitz (Georg und Sebastian).

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 76; — BKD 12, S. 60f.; — Flechsig S. 254; — Junius (1914) S. 77; — Brückner S. 55, 47ff. („um 1515–1520“); — Asche S. 15, 20. — Photos der Auszugfiguren im Sächs. Denkmalarchiv.

28. LICHTENTANNE (Kreis Zwickau, 6 km südwestlich Zwickau)

Flügelaltar

a) Schrein (1,50 : 1,00): Hl. Barbara, links gemalt: Engel mit Trommel, rechts: Engel mit Trompete. Abb. 70.



b) Flügel. Links: Anna Selbdritt, Rückseite gemalt: Georg, rechts: Johannes d. T., Rückseite gemalt: Christophorus (Abb. 22, 23).

c) Staffelrelief: Verkündigung.

Ergänzt (1915, Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler) der Rankenschleier im Schrein, Krone und linke Hand der Maria der Annenfigur, kleinere Teile; alle Hände und die Nase des Engels der Verkündigung.

Fassung 1915 völlig erneuert außer den Schreinhintergründen; der künstlerische Wert ist dadurch sehr beeinträchtigt.

Signaturen: Keine.

Sachsens Kirchengalerie (1840) führt außer dem Schrein und den Flügeln einen „darunter gemalten Ecce homo“ an, der nicht erhalten ist; da das Verkündigungsrelief nach Größe, Stil und Analogie der anderen Breuer-Altäre zweifellos das zugehörige Staffelrelief ist, muß es sich um das Staffeldbild eines anderen Altars oder um eine spätere, das Verkündigungsrelief verdeckende Malerei gehandelt haben.

Die Schreinfigur steht der Katharina und der Dorothea des Altars von Stangengrün (dat. 1509) so nahe, daß der Altar in nächster zeitlicher Nähe entstanden sein muß. Die Vorlage für das Gemälde des hl. Georg ist der Kupferstich Dürers B. 55, der „um 1508“ entstanden ist (Klassiker der Kunst 4, S. 150); da die gleiche Vorlage bei dem 1509 und 1510 datierten Härtensdorfer Altar verwendet wurde, kann der Lichtentanner Altar sehr wohl schon um dieselbe Zeit entstanden sein. Vorlage des Christophorusbildes Dürers Holzschnitt B. 104 (um 1500 entstanden). Die Flügelgemälde und die Engel des Schreines vom „Maler der Katharinenlegende“. Das Vorkommen der bärtigen Figur zu Füßen der Barbara, Verkörperung des überwundenen Heidentums, ist auf einen gewissen Teil von Westsachsen beschränkt (Hentschel: Hans Witten, S. 105) und dürfte, da bei Breuer sonst nicht üblich, einem besonderen Bestellerwunsch entsprechen.

Um 1509

Lichtentanne, Alte Kirche

*Lit.:* Sachsens Kirchengalerie 8 (1840), S. 108; – BKD 12, S. 38; – Flehsig S. 254; – Junius (1914) S. 82, Taf. 24; – Brückner S. 33; – Asche S. 12, 21. – Photos des alten und neuen Zustandes, sowie des Verkündigungsreliefs im Sächs. Denkmalarhiv.

29. GERSDORF bei Lugau (Kreis Stollberg, 15 km südöstlich Zwickau)

Flügelaltar (Valentinsaltar)

a) Schrein (1,48 : 1,25) Petrus, Valentin, Paulus.

b) Flügel. Rechts: Blasius, Rückseite gemalt: Christophorus, links: Wolfgang, Rückseite gemalt: Stephanus.

Fehlende Teile (bis 1945): Petrus: rechte Hand mit Attribut. Valentin: Fingerspitzen der linken Hand und Bischofsstab. Paulus: eine Fingerspitze links und Schwert. Blasius: rechte Hand mit Attribut (Kerze) und Bischofsstab, den die Linke hält. Wolfgang: rechte Hand mit Bischofsstab; Teile des Rankenschleiers.

Fassung alt bis auf einige mit rotbrauner Farbe bedeckte Fehlstellen. Die unteren Teile der stark beschädigten Flügelgemälde waren weiß überstrichen.

Signaturen:

1. Hinter der Mittelfigur im Schrein aufgemalt: peter Breuer.

2. In die Rückseite derselben Figur eingeschnitten: 1509.

3. Hinter der rechten Flügelfigur aufgemalt: 15° X° jar.

Über den Herkunftsort gilt das zu dem Gersdorfer Annenaltar (Nr. 22) Gesagte. – Das Werk stand im Museum auf einer Staffel mit der gemalten Darstellung von Christus mit den 12 Aposteln (vgl. die Abb. bei Junius), die, von anderer Hand als die Flügelgemälde und etwa um 1490 entstanden, nicht zu dem Altar gehört haben kann.



Die Ausführung war wohl in geringerem Maße eigenhändig als bei den meisten anderen Altären. Flügelgemälde vom „Maler der Katharinenlegende“. Vorlage des Christophorusbildes; der Holzschnitt Dürers B. 104.

1509/1510

Am 13. Februar 1945 im Altertummuseum Dresden verbrannt.

*Lit.:* Gerlach, in Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 7, 1870, S. 707; – Wanckel-Flehsig: in Die Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins Dresden 1900, S. 46b; – BKD 25, S. 55 (irrig unter Gersdorf b. Döbeln); – Flehsig, S. 232; – Junius (1914) S. 80, Taf. 22; – Hentschel (1926) S. 55, 56; – Asche S. 11. – Photos des Schreins, der Flügelgemälde und der Inschriften 1 und 5 im Sächs. Denkmalarchiv.

30. JANEKG bei Dux (jetzt Duchov, Tschechoslowakei)

Trauernde Maria, Standfigur (1,00), vollrund (Abb. 78).

Auf der Brust eine Öffnung für ein Schwert (ursprünglich?)

Fassung neu.

Signaturen: Keine.

Die Figur ist der Rest einer Kreuzigungsgruppe, die für sich, etwa über einem Triumphbogen, aufgestellt gewesen sein, aber auch im Auszug eines Altars – aber nur eines großen Altars – gestanden haben könnte. Ob der Herkunftsort der ursprüngliche ist, erscheint nicht sicher. – Der in großen Schüsseln fallende Mantel mit seinen vielen konkaven Einbuchtungen weist auf eine nicht allzu frühe Entstehungszeit.

Um 1505–10

Ossek (Tschechoslowakei), Stiftsgalerie.

*Lit.:* Hentschel (1926) S. 55; – Opitz, Josef: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens, Katalog der Ausstellung in Brůx-Komotau 1928, S. 42; – Asche S. 12.

31. HÄRTENSDORF (Kreis Zwickau, 9 km südöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 81–85.

a) Schrein (1,60 : 1,57): Anna mit dem Jesuskind sitzend, neben ihr in kleiner Gestalt Maria stehend.

b) Flügel. Links: Maria Cleophae mit 4 Kindern, Rückseite gemalt: Mauritius. Rechts: Maria Salome mit 2 Kindern, Rückseite gemalt: Katharina.

Neu geschaffen (1958 in der Werkstatt des Landesamtes für Denkmalspflege) ist der ganze Schrein einschließlich des vergoldeten Hintergrundes über der gebrochenen Rahmenleiste des Mittelreliefs und des Sockels mit der den Flügelsockeln nachgebildeten Schrift, die Rankenschleier in Schrein und Flügeln. Ergänzt die Hände des Christkinds mit der Frucht, die rechte Hand Marias, die linke Hand des Kindes rechts zu Füßen der Maria Cleophae. – Staffel neu mit Verwendung eines alten Bildes.

Fassung alt, mit geringfügigen Ausbesserungen. Die Flügelgemälde stark zerstört, besonders das Bild des Mauritius, und nicht restauriert.

Signaturen: Hinter der linken Flügelfigur aufgemalt: 15° X jar. In die Rückseite der rechten Flügelfigur eingeschnitten: 15° 9 (Abb. 2).

Der Altar war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Schloß zu Wildenfels aufgestellt. Seine Rückführung in die Kirche und Wiedereingebrauchnahme war der Anlaß zu der Restaurierung und Ergänzung 1958, bei der der thematisch gleiche Altar von Cranzahl und die zeitlich nahestehenden Altäre von Stangenbrunn und Gersdorf II zum Vorbild genommen wurden. Ursprünglich waren wohl die Gestalten



Joachims und Josephs wie in Cranzahl auf dem Goldhintergrund aufgemalt. – Die alte Staffel enthielt nach „Sachsens Kirchengalerie“ Mariä Heimsuchung. – Flügelgemälde vom „Maler der Katharinenlegende“.

1509/1510

Härtensdorf, Kirche (seit 1958 wieder in Gebrauch).

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 172; – BKD 12, S. 56 (irrig unter Schönau, mit Abbildungen des Zustandes vor der Ergänzung, seitenverkehrt); – Brückner S. 40 ff., 55; – Asche S. 12; – Hentschel, in Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1940, S. 55 ff., Abb. 55 u. 56. – Photos der Inschriften und Flügelgemälde im Denkmalarchiv.

### 32. HARTMANNSDORF (Kreis Zwickau, 24 km südlich Zwickau)

Teile eines Flügelaltars

- a) Schreinfiguren: Martha, Maria mit dem Kinde. Abb. 84, Barbara (je 0,99).
- b) Flügel. Links: Anna Selbdritt. Rechts: Katharina.
- c) Staffelgruppe: Christi Geburt (0,44). Abb. 104.

Der Mittelschrein und der linke Flügelkasten sind nicht erhalten. Letzterer wurde 1916 durch die Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler gänzlich neu gefertigt, ebenso der linke Flügelkasten, jedoch unter Verwendung der alten Rückseite. Ergänzt wurden bei Anna Sockel und Gewandpartie unterhalb des linken Knies, die Nase der kleinen Maria und des Christkinds, beide Hände und 5 Zacken der Krone Marias; bei Katharina die rechte Hand, das Schwert und das (nie vorhanden gewesene) Rad. Bei der Staffelgruppe fehlt nur die von Joseph gehaltene Kerze, bei den Schreinfiguren unwesentliche Teile wie Kronenzacken.

Fassung: Bei den Flügelfiguren und ihren Schreinen völlig erneuert, bei den Schreinfiguren und der Staffelgruppe unberührt.

Signaturen: Keine.

Die Figur der Martha wird von Steche (BKD) zu Unrecht „Margarethe von Ungarn als Dominikaner-Nonne“ genannt; Breuer gibt diese Heilige (z. B. in Mülsen-St. Jakob, Callenberg, Ursprung) stets als gekrönte Frau. – Die geschnitzte Staffelgruppe ist wohl durch Malerei neben und über der Mauer (Hirten, Stall) ergänzt zu denken.

Die Photographie des bis 1916 mit den Resten der alten Bemalung erhaltenen Flügels zeigt, daß das Altarwerk in der bis 1512 bei Breuer üblichen Art gefaßt war: glatter Goldhintergrund, nach unten abgeschlossen durch rot-weißen Streifen, der sich über den Fransen des Brokatvorhanges wiederholte. Die daraus gewonnene zeitliche Grenze wird auch durch den plastischen Stil bestätigt, der über den der 1509 und 1510 datierten Werke (Gersdorf II, Stangengrün, Schönau) weiter entwickelt erscheint und dem der 1512/15 datierten Altäre von Callenberg und Dobia nahekommt.

Um 1511/12

Hartmannsdorf, Kirche (die Schreinfiguren an der Kanzel befestigt).

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 57; – BKD 12, S. 28; – Flechsig S. 254; – Asche S. 12, 25 Abb. S. 15. – Photos der Flügel vor und nach der Restaurierung im Denkmalarchiv.

### 33. GRUMBACH (Kreis Glauchau, 15 km nordöstlich Zwickau)

Kruzifixus (etwa 1,60)

Völlig übermalt. Kreuz neu.

Signaturen: Keine.



Gegenüber den Kruzifixen von Lugau (1502) und Chemnitz – Johanniskirche (um 1505) ist der Korpus fülliger, die Bewegung des Lententuches gemäßiger, die Gesamtkontur ruhiger geworden, doch ist der Stil des späteren Kruzifixus von Bernsdorf (um 1515–1520) noch nicht erreicht.

Um 1510

Grumbach, Kirche (über dem neueren Altar angebracht).

*Lit.*: Bisher nirgends erwähnt.

54. GERSDORF (Kreis Döbeln, 56 km nordöstlich Zwickau)

Kruzifixus (etwa 1,80). Abb. 118.

Ergänzt sind sämtliche Finger und Zehen sowie die untere Hälfte des Haarbausches auf der linken Kopfseite. Kreuz neu.

Alte Fassung mit Ausbesserungen; Schurz neu vergoldet.

Signaturen: Keine.

Für die zeitliche Ansetzung ist der beträchtliche Abstand von dem 1502 datierten Kruzifixus zu Lugau und dem auf etwa 1505 datierbaren Kruzifixus in Chemnitz maßgebend: geringere Betonung des Abgezehrten, Verzicht auf die auswehenden Lententuchzipfel.

Um 1510–15

Gersdorf, Kirche, in den neuzeitlichen Altar eingebaut.

*Lit.*: BKD 25, S. 54, Fig. 54, 55 (im Zustand vor der Erneuerung); – Hentschel (1926) S. 35; – Asche S. 12.

55. MÜLSEN-ST. JAKOB (Kreis Glauchau, 6 km östlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 86.

- a) Schrein (1,51 : 1,30): Jakobus d. Ä., Maria mit dem Kinde, Johannes d. T.
- b) Flügel. Links: Magdalena, Rückseite gemalt: Johannes d. Ev. Rechts: Dorothea, Rückseite gemalt: Christophorus.
- c) Staffel: Anna und Maria sitzend mit dem Christkind.
- d) Auszugfiguren: Heilige ohne Attribut (Katharina?), hl. Bischof ohne Attribut, Margarethe (je 0,46 bez. 0,50). Abb. 8.

Fehlende Teile: Die Muschel am Pilgerhut des Jakobus, die Zacken der Krone Marias, das Kreuz auf dem Reichsapfel des Christkinds, einige Blumen aus dem Korbe und einige Kronzacken bei Dorothea, die linke Hand der Maria des Sockelreliefs, einige Finger und die Attribute der Auszugsfiguren, die obere Hälfte der Mütze des Bischofs, die Rankenschleier des rechten Flügels und der Staffelnische. Starker Holzwurmfraß. Der Staffelnische ist rechts und links beschnitten und hatte ursprünglich wohl Schiebetüren mit Gemälden.

Fassung völlig unberührt, außer bei der weiblichen Heiligen des Auszugs, die durch eine neuere Ausbesserung gelitten hat.

Signaturen: Keine.

Der Altar zeigt im Schreinwerk den Typ der Bemalung und in den Flügelbildern die Hand des „Malers der Katharinenlegende“, die 1512/13 im Callenberger Altar zum letzten Male erscheint. Das Jahr 1512 ist also der spätestmögliche Termin für die Entstehungszeit. Gesichtstypen und Gewandbildung stehen dem Callenberger Werk sehr nahe. Die Bemalung der Gesichter ist sehr derb.





Um 1512

Mülsen-St. Jakob, Kirche (seitlich aufgestellt); die beiden weiblichen Auszugsfiguren im Städtischen Museum Zwickau.

Lit.: Sachsens Kirchengalerie 13 (um 1840), S. 28; – BKD 13, S. 24; – Flechsig S. 254; – Junius (1914) S. 84; – Ders. (1930) Abb. S. 367; – Asche S. 12, 19; – 26 Jahre König-Albert-Museum Zwickau 1939, Abb. 15.

36. CALLENBERG (Kreis Glauchau, 17 km nordöstlich Zwickau)

Teile eines Flügelaltars

- a) Schrein (1,70 : 1,53): Katharina, Maria mit dem Kinde, Margarethe. Abb. 87.
- b) Flügel. Links: Petrus, Rückseite gemalt oben: Bekehrung Katharinas durch den Einsiedler; unten: Martyrium der Katharina. Rechts: Paulus, Rückseite gemalt oben: die Heidenverbrennung; unten: die Enthauptung Katharinas. Abb. 24, 25.
- c) Auszugfiguren: Gefesselter Christus (0,89); Gottvater mit segnend erhobener Rechten (0,91). Abb. 89, 90.

Erhaltung: Der Rankenschleier des Schreins ging 1945 verloren; früher fehlten nur einige Kronzacken am Kopfputz der Katharina und die linke Hand mit dem Kreuzstab bei Margarethe. Das Schwert des Paulus wohl eine neuere Ergänzung.

Fassung: beim Schrein und seinen Figuren alt, bis auf einen neueren Firnisüberzug; bei den Flügeln 1862 weitgehend, aber mit Erhaltung der geschnittenen Kreidegründe und der Fleischfarben erneuert; die Auszugfiguren unberührt. Von den Flügelgemälden ist das der Enthauptung stärker beschädigt.

Signaturen:

1. Hinter der linken Flügelfigur aufgemalt: M<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> 13 jar  
13 jar  
T
2. Hinter der rechten Flügelfigur aufgemalt: M<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>  
12<sup>o</sup> jar  
Peter  
Breuer

Das heute an drei Orten zerstreute Werk hatte bisher in der Literatur sowohl seinen Zusammenhang wie seinen Herkunftsort verloren. Die Beschreibung in Sachsens Kirchengalerie, die erst 1954 am ursprünglichen Ort aufgefundenen Auszugfiguren und die schriftliche Festlegung in der 1862 vom Gräflich Schönburgischen Rentamtman Siefert niedergeschriebenen „Geschichte der Schloß-Capelle zu Glauchau“ (im Archiv des Stadtmuseums zu Glauchau) S. 23/24 ergeben als solchen das Dorf Callenberg bei Waldenburg (nicht zu verwechseln mit der Stadt Callenberg=Lichtenstein-Callenberg im gleichen Kreise). Der Altar wurde nach dem Neubau der Kirche um 1860 von dem Kirchenpatron, dem Grafen zu Schönburg-Glauchau, erworben und stand eine Zeitlang im Schlosse Hinterglauchau, von wo der Schrein ohne die bereits 1861 erneuerten und an den Wänden der Schloßkapelle aufgehängten Flügel 1901 an das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig verkauft wurde. Die Zusammengehörigkeit der Teile wird durch die Übereinstimmung der Maße bestätigt. Die bisher übliche Benennung „Altar von Hinterglauchau“ bezeichnet also nur einen vorübergehenden Aufbewahrungsort und wird besser durch die Angabe des wirklichen Herkunftsortes ersetzt.

Der ikonographische Zusammenhang der Auszugfiguren ist unklar. Nach Sachsens Kirchengalerie war um 1840 „eine große Anzahl kleiner Figuren“ vorhanden. Das Siefertsche Manuskript (s. o.) führt als „dazu gehörige Bildwerke“ die Verkündigung der Maria, die Anbetung der Weisen (eines davon sicher die Staffelgruppe des Altars!), St. Christoph, St. Sebastian, St. Lorenz, St. Rochus, St. Wolfgang und



St. Nicolaus auf. Außer den beiden Breuerschen Figuren kam ins Waldenburger Museum noch eine kleine Apostelfigur, ebenfalls aus einem Auszug, die aber keine Breuerschen Stilmerkmale aufweist. Es wird daher noch ein zweiter Altar vorhanden gewesen sein, zu dem ein Teil der von Siefert aufgeführten Figuren gehört haben dürfte. Der Segensgestus des Gottvaters deutet auf eine zu ergänzende Marienfigur; der Schmerzensmann müßte dann als oberste Spitze über dieser Gruppe gestanden haben. Während die Fassung des Schreines mit dem glatten Goldgrund noch dem früheren Werkstattgebrauch entspricht, zeigen die Flügel den gemusterten Goldgrund der späteren Jahre. Die Änderung trat also während der Arbeit an dem Altar ein und hat den Meister vielleicht veranlaßt, die zweite Jahreszahl anzubringen. Der Wechsel der Fassungsart wurde wahrscheinlich durch das Ausscheiden des „Malers der Katharinenlegende“ aus der Werkstatt verursacht, den wir hier zum letzten Male tätig finden.

1512/1513

Leipzig, Kunstgewerbemuseum (Schrein); Glauchau, Stadtmuseum (Flügel); Waldenburg (Sa.), Heimatmuseum (Auszugfiguren).

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 12 (um 1840), S. 177; – Flechsig S. 254; – Junius (1914) S. 83; – Berichte aus dem Leipziger Kunstgewerbemuseum 1901, S. 12, Abb. S. 11; – Brückner S. 52 („aus der Gruppe der Frühwerke“); – Junius (1950) Abb. S. 362; – Asche S. 12. – Photos der Flügel im Sächs. Denkmalarchiv.

37. DOBIA (Kreis Zeulenroda, Thür., 25 km nordwestlich Zwickau)

Flügelaltar

a) Schrein (173 : 1,60): Nikolaus, Maria mit dem Kinde, Oswald. Abb. 88.

b) Flügelfiguren: Katharina (?), Barbara.

Der Bischofsstab des Nikolaus und das Zepter des Oswald sind durch einfache Stäbe ersetzt, das Schwert der einen, wegen der Gegenüberstellung zu Barbara wohl als Katharina anzusprechenden Flügelfigur durch ein Kreuz, welches deren bisherige Deutung als „Helena“ verursachte. Der Rabe auf der linken Hand des Oswald neuerdings verloren. An Stelle des Rankenschleiers des Schreines ein bogenförmig ausgeschnittenes Brett. Der Schrein wurde als Mittelstück eines Altaraufbaues aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet, die Flügelfiguren — ohne die Flügelschreine — in einem Aufsatz auf diesem aufgestellt.

Fassung: alt, aber mit starken Übermalungen.

Signaturen: Hinter der Marienfigur mit schwarzer Farbe aufgemalt: peter Bauer M<sup>o</sup>CCCCC<sup>o</sup>XII jar cz (= Czwickau?), ferner mit roter Farbe: M<sup>o</sup>CCCCCXII jar peter Bauer, mit rotbrauner Farbe: 15 jar.

Der Stil der Schnitzfiguren entspricht dem der Altäre zu Mülsen und Callenberg. Der Goldgrund im Schrein zeigt die seit 1513 übliche Musterung, ist also bereits vom „Meister der Verkündigungen“ ausgeführt worden. Die im Gegensatz zu den sorgfältig gemalten Inschriften von 1512 mit grobem Pinsel ausgeführte Zahl (15) 13 offenbar nachträglich zugefügt.

1512—13

Dobia, Kirche.

*Lit.*: BKD Thüringen 9 (Reuß ält. Linie), S. 77 („... von Nürnberg beeinflusst, der vogtländischen Schule zuzurechnender Künstler“); – Flechsig S. 254; – Brückner S. 11 ff.; – Hartenstein S. 273.

38. URSPRUNG (Kreis Chemnitz, 20 km nordöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 91.

a) Schrein (1,25 : 0,90): Margarethe, Anna Selbdritt.



b) Flügel. Links: oben Katharina, unten Johannes d. T., Rückseite gemalt: Jodokus.  
Rechts. Oben: Ursula, unten: Valentin, Rückseite gemalt: Sebastian.

Es fehlen die Attribute der weiblichen Flügelfiguren und die Krümme des Bischofsstabes des Valentin. Die Rankenschleier in Schrein und Flügeln wurden bei der Restaurierung (1907 durch Kunstmaler Mebert in Dresden im Auftrag der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler) durch ausgesägte Bretterstücke mit aufgemalten Ranken ersetzt.

Vergoldung auf altem Grund erneuert. Schreinrückwände unterhalb des Goldgrundes übermalt. Flügelgemälde Jodokus stark zerstört.

Signaturen: Hinter der Annenfigur in schwarzer Farbe aufgemalt 1. 5. 15<sup>o</sup> pet Brauer.  
Hinter der Valentinsfigur: peter Bräuer 1515<sup>o</sup> jar. Abb. 3.

Das Werk ist ein Seitenaltar, da der hl. Nikolaus, dem die Kirche geweiht ist, auf ihm nicht vorkommt. Vielleicht war der Hochaltar der Kirche die „Tafel“, die die Gemeinde zu Ursprung 1507 bei dem Zwickauer Maler Caspar Ulmann für 15 Gulden bestellte (Hahn S. 14). An einen Zusammenhang der Nachricht mit dem erhaltenen Werk ist kaum zu denken. – Die Inschriften des Ursprunger Altars waren die ersten Breuers, die aufgedeckt wurden und die Namensgebung der bis dahin von Flehsig stilistisch zusammengestellten Werkgruppe ermöglichten. Die Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1513

Ursprung, Kirche, seitlich aufgestellt.

*Lit.*: BKD 7, S. 60; – Flehsig S. 252; – Junius (1914) S. 75ff., Taf. 19, 20 (mit Wiedergabe der Inschriften); – Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, S. 100 (Inschrift); – Brückner S. 55; – Asche S. 15, 25 (Figuren der Flügelgemälde fälschlich als Jakobus und Stephanus bezeichnet); – Hahn: Mitt. d. Zwickauer Altertumsver. 14 (1929, S. 14); – Heuß, Hermann: Zwei spätgotische Altäre in Leukersdorf und Ursprung. Der Türmer von Chemnitz 2, 1956, S. 26ff.

#### 59. UNBEKANNTER HERKUNFT

Maria und Joseph, knieend (0,49 bzw. 0,47)

Das zwischen den beiden Figuren liegende Christkind sowie die Hände Marias und die Kerze Josephs sind verloren. Fassung alt (bei Joseph grüner Mantel mit Blumen, Rand und Kragen gold).

Signaturen: Keine.

Die beiden Figuren, aus einer Geburt Christi, standen in der Staffelnische eines Altars. Sie gleichen in der Anlage völlig den Gruppen der Geburt Christi in Hartmannsdorf (Abb. 104), Röthenbach (Abb. 105, 106) und Rodewisch, sind aber etwas reicher im Faltenwurf der Gewänder und entsprechen darin dem Stil der Altarwerke um 1510–1515. Aus dieser Periode fehlen die Staffelgruppen der Werke von Ursprung, Vielau, Cranzahl, Niedercrinitz und Dobia (für Callenberg ist ein anderes Thema wahrscheinlich), doch läßt sich zu keinem dieser Werke eine nähere Verbindung herstellen.

Um 1510–1515

Teltow bei Berlin, Sammlung Dr. Bollert.

*Lit.*: Bisher nirgends erwähnt.

#### 40. CRANZAHN (Kreis Annaberg, 42 km südöstlich Zwickau)

Flügelaltar

a) Schrein (1,35 : 110): Anna mit dem Christkinde, sitzend, rechts: Maria sitzend. Auf der Schreinrückwand gemalt: die Halbfiguren von Joachim und Joseph sowie die Taube des hl. Geistes.



b) Flügel. Links: Maria Cleophae mit 3 Kindern, Rückseite gemalt: oben Ottilia, unten: Erasmus. Rechts: Maria Salome mit 2 Kindern, Rückseite gemalt: oben Magdalena, unten Nikolaus.

c) Auszugfigur (vollplastisch): hl. Diakon (Stephanus?).

Es fehlen nur einige der Zacken der Krone Marias und Teile des Rankenschleiers im Schrein, bei c Nasenspitze und Attribut.

Fassung durch deckende Übermalung der farbigen Teile und Lackierung der Vergoldung beeinträchtigt.

Signaturen: Hinter der Marienfigur aufgemalt: 15 Xiiii<sup>o</sup> jar

P. B.

Die üblich gewordene und von den meisten Beurteilern als sicher angenommene Herkunft aus dem Kloster Grünhain – zuerst in Sachsens Kirchengalerie (um 1840) – ist, wie in den meisten Fällen dieser Art, nicht beweisbar und wenig wahrscheinlich, da das Werk in Größe und Ausführung sich nicht von einem normalen Dorfkirchenaltar unterscheidet. Es gleicht thematisch dem Altar von Härtensdorf, zeigt aber einige kleinere Abweichungen von diesem.

Früher wurde das Jahr 1520 als Entstehungsjahr angenommen, weil der Altar auf einer mit dieser Zahl bezeichneten Staffel steht. Die Auffindung der Jahreszahl 1514 schließt die Zusammengehörigkeit beider Teile aus, ebenso die Verschiedenheit der Malerpersönlichkeiten, denn das Staffelnbild – Schweißbuch der Veronika – ist ein Spätwerk von Hans Hesse, die Flügelrückseiten des Altars aber sind vom „Maler der Verkündigungen“.

1514

Cranzahl, Kirche (in der Vorhalle aufgestellt).

*Lit.:* Sachsens Kirchengalerie 12 (um 1840), S. 122; – BKD 4, S. 61 (mit falscher Jahreszahl „1521“ der Staffel); – Flechsig S. 154; – Junius (1914) S. 84; – Ders. (1930) Abb. S. 361; – Asche S. 11, 12; – Enderlein, Kloster Grünhain, Abb. S. 141 (Schrein), S. 144 (Diakon). – Photo Landesbildstelle Sachsen; Flügelgemälde: Museum Zwickau.

41. VIELAU (Kreis Zwickau, 5 km südöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 92–100.

a) Schrein (1,50 : 1,25): Petrus, Maria mit dem Kinde, Paulus.

b) Flügel. Links: Katharina, Rückseite gemalt: Anna Selbdritt. Rechts: Barbara, Rückseite gemalt: Christophorus.

Vorzüglich erhalten. Es fehlen nur das Schwert der Katharina und – teilweise – das des Paulus sowie einige Kronzacken der Maria.

Fassung völlig unberührt, jedoch infolge einer Firnistränkung des ganzen Werkes im Ton tiefer, als es der ursprünglichen Wirkung entspricht. Das Gemälde des Christophorus ist stark abgeschweuert, so daß an den meisten Stellen nur die Vorzeichnung mit schwarzer Farbe zu sehen ist. Die Vorderflächen der Sockelbänke wurden schon in der Werkstatt mit blauer Farbe und goldener Schrift übermalt (statt weiß mit schwarzer Schrift, was z. T. noch sichtbar ist.)

Signaturen:

1. Hinter der linken Flügelfigur aufgemalt: WP

≠

perter Bräuer

150X4 jar



2. Hinter der rechten Flügelfigur aufgemalt: perter Brayer. (Hinter der 4 der Jahreszahl folgt noch ein Zeichen, welches als 1 gelesen werden könnte und möglicherweise eine nachträgliche Ergänzung der Zahl zu „1515“ bedeutet.)

Der Vielauer Altar ist das künstlerisch am höchsten zu wertende Werk aus der späteren Schaffenszeit Breuers. Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1514 (1515?)

Zwickau, Städtisches Museum.

*Lit.*: BKD 12, S. 67; – Flechsig S. 254; – Brückner S. 16ff. (mit Anführung aller am Altar angebrachten, meist dekorativen Buchstabeminschriften); – Hentschel (1926) S. 37, Taf. 25; – Katalog der Plastiksammlung des Zwickauer Museums, S. 27ff. (mit Faksimile der Signaturen und 4 Abb.); – Asche S. 11, 12, Abb. S. 25; – Enderlein, L.: Kloster Grünhain, Abb. S. 82; – 25 Jahre König-Albert-Museum, Zwickau 1959, Abb. 12; – Wilm, Hubert: Die gotische Holzfigur, 2. Aufl., Stuttgart 1940, S. 61, 68, Abb. 35, 54 („ein Schulbeispiel für die Schönheit einer ursprünglichen Fassung und deren tadellose Erhaltung“); – Hahn, in Zwickauer Kulturbilder 1959, Abb. 47.

#### 42. NIEDERCRINITZ (Kreis Zwickau, 9 km südlich Zwickau)

Flügelaltar

a) Schrein (0,99 : 0,70): Mariä Verkündigung. Abb. 101.

b) Flügel. Links: Figuren verloren (laut Bezeichnung in den Nimben oben Anna, unten Katharina). Rückseite gemalt: Barbara. Rechts: oben: Andreas, unten: Johannes d. T. Rückseite gemalt: Agnes.

Außer den Figuren des linken Flügels fehlen die Hände Marias, die Hände und der rechte Flügel des Engels, das Mittelstück des Rankenschleiers, das Attribut des Andreas, die den Rankenschleier tragenden Säulchen, die waagerechte Abschlußleiste der Mittelgruppe. Außerdem zahlreiche kleinere Beschädigungen. Über dem Engel ist im Goldgrund der Rückwand eine nur mit Zwischgold belegte, also nicht für Sichtbarkeit berechnete Stelle zu sehen, umgeben von Strahlen und bekrönt von einem kreisrunden Nimbus: hier ist wohl eine kleine Büste von Gottvater zu ergänzen (vgl. den Verkündigungsaltar in Meersburg, Bodensee); auch die Taube des hl. Geistes dürfte wohl an einer nicht erkennbaren Stelle angebracht gewesen sein. In der heutigen Aufstellung sind die Flügel der fehlenden Figuren wegen verkehrt eingehängt, so daß bei geöffnetem Schrein die Gemälde sichtbar sind.

Fassung unberührt.

Signaturen: Auf der Schreinwand hinter der Mittelgruppe ist der Anfang einer mit schwarzer Farbe aufgemalten Inschrift (vielleicht ein „P“ als Anfang des Namens) zu erkennen, die aber infolge völliger Verschmutzung nicht mehr lesbar ist.

Eine Vorstufe der Verkündigungsgruppe in einfacherer Form ist das Staffelrelief des Lichtentanner Altars. Eine direkte Vorlage ist in der Graphik der Zeit nicht festzustellen, auch von Riemenschneider (vgl. das allerdings erst nach Breuers Aufenthalt in Würzburg entstandene Verkündigungsrelief am Creglinger Altar) ist die Gruppe unabhängig; am ähnlichsten ist der Holzschnitt in der Schedelschen Weltchronik. Das Werk ist der kleinste Altar Breuers, offenbar ein Seitenaltar. In der Fülle und dem Reichtum der Gewandmotive wie in der feinen Stimmung der Schreinfiguren und ihren etwas älteren Zügen dem Altar von Vielau (1514) eng verwandt. Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“, von etwas besserer Qualität als die sonstigen Malereien dieser Hand.

Um 1515

Freiberg, Stadt- und Bergbau-Museum (seit 1863).



*Lit.*: BKD 12, S. 45; – Flechsig S. 254; – Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 5, 1865, S. 501; – Junius (1914) S. 18, Taf. 21; – Brückner S. 55; – Asche S. 15, 22.

#### 45. NEUDORF (Kreis Annaberg, 42 km südöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 102.

- a) Schrein (1,50 : 1,01) Maria mit dem Kinde, von fliegenden Engeln gekrönt.
- b) Flügel. Links oben: Katharina (?), unten: Margarethe, Rückseite gemalt oben: Verkündigung, unten: Darbringung im Tempel. Rechts oben: Barbara, unten: Ursula, Rückseite gemalt oben: Heimsuchung, unten: Geburt Christi.
- c) Staffel: Christus mit den 12 Aposteln, Sitzfiguren aus Ton.
- d) Auszugfiguren: Kruzifixus (0,75), Maria, Johannes (je 0,70).

Fehlende Teile: die oberen Hände der Engel im Schrein, die rechten Hände von Katharina und Ursula mit den Attributen, der Kreuzstab der Margarethe. Die meisten Tonfiguren der Staffel gingen 1945 verloren.

Alte Fassung nach Entfernung einer Übermalung mit Ölfarbe 1948 ausgebessert.

Signaturen: Hinter der Margarethe mit schwarzer Farbe aufgemalt:

p b (s. Einband-Signet)

15XV jar

Hinter der Marienfigur: jar

Nicht sicher ist die Zugehörigkeit der Staffel. Um 1840 war sie getrennt vom Altar an einer Wand aufgestellt. Die Tonfiguren sind Erzeugnisse der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Rankenschleier über ihnen zeigt die naturalistischen Formen vom Anfang des 16. Jahrhunderts und beweist, daß der Staffelnkasten damals neu vorgerichtet wurde. Die Charaktere der Buchstaben, die im Sockelstreifen die Namen der Apostel bezeichnen, stimmen nicht ganz mit denen der Schrift am Sockel der Schreinfiguren überein. Möglich wäre trotzdem, daß Breuer eine entweder im Besitz der Kirche oder in Zwickau vorhandene Staffel verwendet und durch Zufügung eines Rankenschleiers dem Gesamtwerk angepaßt hat. Das Werk steht dem Vielauer Altar sehr nahe, erreicht aber namentlich in den kleinen Flügelfiguren nicht dessen Qualität.

Die Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1515.

Meißen, Albrechtsburg-Museum (bis 1945 im Kunstgewerbemuseum Dresden). – Neudorf, Kirche (Auszugfiguren).

*Lit.*: Sachsens Kirchengalerie 12 (um 1840), S. 120; – BKD 4, S. 85; – Junius (1914) S. 81, Taf. 25; – Brückner S. 55; – Asche S. 15; – Glückauf, Zeitschr. d. Erzgebirgsver. 60, 1940, S. 69ff. – Photo der einzelnen Figuren und der Flügelgemälde im Sächs. Denkmalarchiv.

#### 44. RÖTHENBACH (Kreis Auerbach, 18 km südwestlich Zwickau)

Flügelaltar

- a) Schrein (1,40 : 1,15): Johannes d. T., Maria mit dem Kinde, Johannes d. Ev. Abb. 105.
- b) Flügel. Rechts: Katharina, links: Barbara. Auf den Rückseiten gemalt: die Verkündigung.
- c) Staffelgruppe: Christi Geburt (0,42). Abb. 105, 106.
- d) Auszugfigur: Anna Selbdritt (0,60).



Die heutige Staffel wurde 1955 neu hergestellt, das Christkind der Staffelgruppe ergänzt. Sonst ist das Werk — bis auf die fehlenden architektonischen Auszugteile — in Schrein- und Bildwerk wie in der Fassung tadellos erhalten.

Signaturen: Hinter der rechten Flügelfigur aufgemalt:

perter Bräuer moler  
T

Hinter der linken Flügelfigur:

1516  
1516 jar  
P B

In den Nimbren der beiden Johannes im Schrein stehen die Bezeichnungen „S. PETERUS“ und „S. PAVLVS“; vermutlich war die Schreintrückwand vorrattsweise vorbereitet. Größenunterschiede der Figuren!

Normales und typisches Werk der späteren Schaffensperiode Breuers. Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1516

Röthenbach, Kirche.

*Lit.*: BKD 9, S. 11; — Flechsig S. 254; — Junius (1914) S. 82; — Brückner S. 35, 42f.; — Hartenstein S. 270ff. mit Abb.; — Asche S. 11, 18. — Photos der Flügelgemälde im Sächs. Denkmalarchiv.

#### 45. RODEWISCH (Kreis Auerbach, 22 km südwestlich Zwickau)

##### Teile eines Flügelaltars

- a) aus dem Schrein: Maria mit dem Kinde (1,15).
- b) aus dem linken Flügel: Petrus (1,18); aus dem rechten Flügel: Georg (1,10).
- c) Staffelgruppe: Maria und Joseph, aus einer Geburt Christi (je 0,57).
- d) Auszugfiguren: Apostel, jetzt als Petrus ergänzt (0,65). Zwei knieende Engel mit gedrehten Leuchtern (0,50 und 0,52). Abb. 107.

Das gesamte Schreinwerk und die seitlichen Figuren des Mittelschreins sind nicht erhalten. Ergänzt sind bei Maria die Kronenzacken, beim Christkind zwei Finger und das Kreuz auf dem Reichsapfel, bei Petrus die Haare auf der rechten Kopfseite und die rechte Hand mit dem Attribut, bei Georg beide Hände und die Lanze; bei der Apostelfigur die Nase, die Stirnlocke, die rechte Hand mit dem Attribut. Bei beiden Staffelfiguren fehlen die Hände, bei Joseph außerdem die rechte Schulterpartie, bei den Engeln die Flügel.

Fassung: bei Maria, Petrus, Georg und dem Apostel völlig erneuert (1913 durch die Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler), bei den Engeln in Resten erhalten, bei den Staffelfiguren unberührt.

Signaturen: Keine.

Bei der Restaurierung wurden die drei großen Figuren in einem schreinartigen Gehäuse zusammengestellt. Der ursprünglichen Anordnung kann dies nicht entsprochen haben, denn die seitlichen Figuren sind wesentlich flacher als die Muttergottes, Georg außerdem durch seine Breitenentwicklung als Flügelfigur charakterisiert. Brückner möchte, obwohl er die gleichen Feststellungen machte, die Seitenfiguren trotzdem als die Schreinfiguren ansprechen, da dem Petrus, als dem Titelheiligen der Kirche, der Platz nahe Maria gebühre. Die Aufstellung des Titelheiligen in einem Flügel ist aber auch anderenorts ge-



legentlich nachzuweisen (z. B. Oberlungwitz). – Der Heilige aus dem Auszug ist dem Typ nach als Bartholomäus anzusprechen, könnte aber auch Petrus gewesen sein, der dann nochmals im Auszug erschienen wäre. – Die beiden Engel standen entweder im Auszug (vgl. Riemenschneiders Rothenburger Altar) oder dienten als Bekrönungen von Prozessionsleuchtern.

Die breiten Gesichter mit den kräftigen Nasen verweisen das Werk in die Spätzeit. Die beiden Staffelfiguren waren nach der erhaltenen Photographie den Figuren gleichen Themas in Röthenbach und in Privatbesitz sehr ähnlich.

Um 1516/17

Rodewisch, Stadtkirche; die Staffelgruppe in unbekanntem Besitz.

*Lit.*: BKD 9, S. 21; – Flechsig S. 234; – Junius (1914) S. 82; – Brückner S. 33, 45 ff.; – Hartenstein S. 270 ff.; – Asche S. 15, 15. – Photos der Schrein- und Staffelfiguren im Denkmalarchiv.

#### 46. UNBEKANNTER HERKUNFT

Anbetung der hl. drei Könige. Relief (0,54 : 0,51). Abb. 68.

Alte (freigelegte) Fassung; die rechten Hände des zweiten und dritten Königs fehlen.

Signaturen: Keine.

Da Breuer Reliefs auf den Flügeln seiner Altäre nie anbrachte, kann es sich nur um die Sockelgruppe eines im übrigen verlorenen Altars unbekanntem Aufstellungsortes handeln.

Die Rundung und Weichheit der Falten und die derberen Gesichtstypen setzen das Schnitzwerk in die Spätzeit.

Um 1515–20

Prag, Nationalgalerie (Inv. Nr. P 189), 1923 erworben.

*Lit.*: Bisher nirgends erwähnt.

#### 47. BERNSDORF (Kreis Glauchau, 13 km nordöstlich Zwickau)

Kruzifixus (etwa 1,70). Abb. 119.

Völlig übermalt, etwaige Ergänzungen daher nicht erkennbar.

Signaturen: Keine.

Der volle, kräftige Körper, das breite Gesicht mit der fleischigen Nase und der Verzicht auf die starke Bewegtheit des Lententuches unterscheiden diesen Kruzifixus wesentlich von den früheren Werken dieser Art und setzen ihn in die Zeit der späten Altäre, wie Weißbach, Culitzsch, Kirchberg. Nach der „Neuen Sächsischen Kirchengalerie“ soll das Werk im Jahre 1820 von einem Bildhauer Dost in Oberlungwitz gefertigt worden sein; es dürfte sich um eine Erneuerung in diesem Jahre handeln. Die Ansetzung um 1520 wird vielleicht dadurch unterstützt, daß die Kirche im Jahre 1521 eine neue Glocke bekam.

Um 1515–20

Bernsdorf, Kirche (an der nördlichen Seite des Triumphbogens).

*Lit.*: Neue Sächsische Kirchengalerie „Ephorie Glauchau (1910), S. 350; – Hentschel (1926) S. 35; – Asche S. 11.

#### 48. LEUKERSDORF (Kreis Chemnitz, 25 km nordöstlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 108.

a) Schrein (1,65 : 1,80): Nikolaus, Maria mit dem Kinde, von fliegenden Engeln gekrönt, Magdalena.



b) Flügel. Links: Stephanus, Rückseite gemalt: Anna. Rechts: Valentinus, Rückseite gemalt: Christophorus.

c) Staffelrelief: Verkündigung.

d) Auszugfiguren: Maria und Johannes aus einer Kreuzigung.

1917 durch die Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Dresden weitgehend erneuert. Ergänzt: die Finger der rechten Hand von Nikolaus, die Zacken der Krone Marias, die Zehen des rechten Fußes des Christkinds, die Fingerspitzen der rechten Hand Magdalenas, die Hände der fliegenden Engel, die Rankenschleier in Schrein und Flügeln, die Hände des Engels der Verkündigung.

Fassung: alt, doch stark ausgebessert (Abb. 108 nach dem alten Zustand).

Signaturen: Keine.

Die gröberen Gesichtszüge und die vereinfachten Gewandmotive (Nikolaus!) verweisen das Werk in die Zeit kurz vor den Altären von Weißbach und Culitzsch (1520). Für den zeitlichen Abstand aufschlußreich der Typenwandel bei Nikolaus (gegenüber dem Zwickauer Nikolai-Altar) und bei Magdalena (gegenüber der knieenden Chemnitzer Figur). Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

Um 1518

Leukersdorf, Kirche (seitlich aufgestellt).

*Lit.:* BKD 3, S. 45; – Flechsig S. 254; – Asche S. 12, 19; – Enderlein: Kloster Grünhain, Abb. S. 119; – Heuß, Hermann: Zwei spätgotische Altäre in Leukersdorf und Ursprung. Der Türmer von Chemnitz 2, 1956, S. 26ff. – Photos der Flügelgemälde im Sächs. Denkmalarchiv.

#### 49. WEISSBACH (Kreis Zwickau, 12 km südwestlich Zwickau)

Flügelaltar. Abb. 112–116.

a) Schrein (1,65 : 1,45): Ägidius, Salvator, Quirinus.

b) Flügel. Links: Petrus und Laurentius, Rückseite gemalt: Johannes d. T. Rechts: Sebastian und Thomas, Rückseite gemalt: Hieronymus.

c) Standflügel, gemalt. Links: Wolfgang, rechts: Christophorus.

d) Staffelrelief: Die Hl. Sippe.

e) Auszugfiguren, vollrund: Katharina (?), Maria mit dem Kinde (0,80), Barbara.

Alles Schnitzwerk vollständig erhalten bis auf das Sprengwerk des Auszuges und das Attribut der als Katharina anzusprechenden Auszugfigur. Der Staffelkasten wurde wohl neu angefertigt, als der Flügelaltar um 1700 mit einem barocken Überbau versehen wurde. Die zu diesem gehörenden Pilaster in neuerer Zeit wieder entfernt.

Fassung: Die alte Bemalung und Vergoldung ist erhalten, aber durch weitgehende Übermalung und Bronzierung stark beeinträchtigt; auch die Bemalung des Schreinwerkes ist gänzlich verändert, die Flügelgemälde sind vollständig übermalt. Nur die Marienfigur aus dem Auszug hat ihre alte Fassung bewahrt.

Signaturen: Die hinter der Figur sicher vorhandenen Inschriften konnten nicht aufgedeckt werden, da die Loslösung der Figuren nicht möglich war.

Die rechte Schreinfigur im Nimbus bez. S. KLERINVS, was nur Quirinus bedeuten kann; der hl. Quirinus von Tegernsee, als Ritter mit Schild und Fahne dargestellt (Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, S. 619ff.), ist in Obersachsen sonst nicht verehrt worden. – Abwegig ist die bisherige Deutung der mit Krone, Zepter und Reichsapfel ausgestatteten Mittelfigur als



„Gottvater“. Die tatsächliche, nach der Erscheinung der Figur nicht ohne weiteres auf der Hand liegende Deutung gibt die bisher übersehene Bezeichnung im Nimbus: SALVATOR MVND(I). Altäre mit der Mittelfigur Christi als Salvator Mundi zwischen Heiligen treten um dieselbe Zeit mehrfach in Sachsen auf, z. B. Kamenz, Klosterkirche (1513, Abb. BKD 36 Fig. 211) und Geising (um 1515–20, aus dem Kreise des Freiburger Apostelmeisters). Gegenüber diesen Beispielen ist die Zufügung von Krone und Zepter zu dem üblichen Attribut, dem Reichsapfel, ungewöhnlich; auch dem Gesichtstyp nach, mit ihrem breiten Bart und den dichten Haarbüschchen ist die Figur kaum als Christus zu erkennen.

Nach dem Neubau der Kirche zu Weißbach 1515 fand im Jahre 1516 die Weihe der Kirche und des Altars durch den Bischof von Naumburg statt. Die Entstehung des Flügelaltars ist erst nach diesem Termin anzunehmen. Er geht stilistisch beträchtlich über den Röthenbacher Altar von 1516 hinaus und steht dem Stil des Culitzscher Altars von 1520 nahe. – Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

Um 1518–1520

Weißbach, Kirche.

*Lit.*: BKD 12, S. 67f.; – Neue Sächs. Kirchengalerie, Ephorie Zwickau, 1902, S. 967f.; – Flechsig S. 254; – Junius (1914) S. 84; – Junius (1930) Abb. S. 360; – Asche S. 15, 20.

#### 50. NIEDERZWÖNITZ (Kreis Stollberg, 25 km südöstlich Zwickau)

##### Teile eines Flügelaltars

Altarauszug (1,80 : 1,60): Aufbau aus gewundenen und glatten Säulchen, Rankenwerk baldachin und Fialen. In der Mitte Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, in den seitlichen Abschnitten je ein stehender Engel, außen je ein knieender Engel mit Leuchter.

Kleinere Beschädigungen. Fassung schadhaft, z. T. mit weißer Leimfarbe überdeckt.

Signaturen: Keine.

Im Gegensatz zu Asche, der die beiden knieenden Engel als bäuerlich derbe Zutat späterer Zeit ansieht, dürften diese mit den übrigen Teilen gleichzeitig sein und vielleicht sogar ursprüngliche Bestandteile des Aufsatzes darstellen, wie die beiden Engel in Rodewisch (Kat. Nr. 45). Sämtliche Figuren, mit Ausnahme des Gekreuzigten, sind derbe Arbeiten, so daß der Breuersche Stilcharakter bei ihnen bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist. Hier ist wirklich einmal „Werkstattarbeit“ festzustellen! Die Flüchtigkeit der Arbeit ist auch daraus zu ersehen, daß der Johannes, obwohl bereits auf einem Rasensockel stehend, den die Marienfigur nicht hat, durch einen derben Holzsockel erhöht werden mußte, um die Größe der als Gegenstück verwendeten Figur zu erreichen. Der zugehörige Flügelaltar wurde wohl schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts beseitigt, um einem neuen Altaraufbau Platz zu machen, als dessen Bekrönung der alte Aufsatz weiter verwendet wurde. – Der Stilcharakter entspricht etwa dem des Leukersdorfer Altars.

Um 1518–20

Zwickau, Städtisches Museum.

*Lit.*: BKD 7, S. 52; – Flechsig S. 254; – Asche S. 15, 28. – Photos im Zwickauer Museum.

#### 51. CULITZSCH (Kreis Zwickau, 7 km südlich Zwickau)

##### Teile eines Flügelaltars

- a) Schrein (1,51 : 1,22): ursprünglich Johannes d. T., Laurentius, Christophorus. Abb. 109.
  - b) Flügel. Links oben: Petrus, unten: Johannes d. Ev., Rückseite gemalt: Nikolaus. Rechts oben: Paulus, unten: Georg, Rückseite gemalt: Martin (?) als Bischof.
  - d) Standflügel, gemalt. Links: Bartholomäus, rechts: Simon.
  - e) Staffelrelief: Krönung Mariä (0,55 : 0,61). Abb. 110.
- Fehlende Teile: das Attribut (Rost) des Laurentius — jetzt durch einen Kelch ersetzt —,



die rechte Hand des von Christoph getragenen Christkindes, die linke Hand mit dem Attribut des Johannes, die Attribute von Petrus und Paulus, am Staffelrelief die rechte Hand der Maria und die Kreuze auf den Reichsapfeln von Gottvater und Christus. Die Sockelbank im Schrein in unbemaltem Holz ergänzt.

Fassung bei Christophorus, den Flügelfiguren, dem Staffelrelief und dem Schreinwerk original, die anderen Figuren barock übermalt.

Signaturen:

Hinter der rechten oberen Flügelfigur mit weißer Farbe auf dunklem Grund aufgemalt:

15  
XX  
JAR

hinter der linken Flügelfigur in schwarzer Farbe:

15 (Lesung fraglich!)  
XX

hinter der linken Schreinfigur:

XX jar  
peter Bräuer (von oben nach unten geschrieben)  
mol[er]

Die ursprüngliche Anordnung der Figuren ist durch die Nimbeninschriften gesichert und durch die Beschreibung in Sachsens Kirchengalerie (1840) überliefert. Nach derselben Quelle befand sich die Gruppe der Marienkrönung in der Predella, über dem Schrein aber die Gruppe der Dornenkrönung, welche wir jedoch als Bestandteil eines anderen Altars ansehen (s. Kat. Nr. 52). – Die derben Figuren charakteristisch für den Spätstil Breuers. Man vergleiche den Wandel des Christophorus-Typs gegenüber den Figuren von Gnadstein und Gersdorf (Abb. 51, 72). Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1520

Culitzsch, Kirche, am Barockaltar (Johannes d. T., Laurentius, Petrus, Paulus).

Freiberg, Stadt- und Bergbau-Museum (leerer Schrein, Christophorus, Johannes, Georg, Staffelrelief).

*Lit.:* Sachsens Kirchengalerie 8 (1840), S. 112; – BKD 12, S. 19; – Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 5, 1865, S. 300; – Flechsig S. 234; – Junius (1914) S. 79 (mit unzutreffender Beschreibung und falscher Jahreszahl 1512); – Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik S. 100 (Inscription); – Asche S. 15. – Photos der in Culitzsch verbliebenen Figuren im Museum Zwickau.

52. CULITZSCH (Kreis Zwickau, 7 km südlich Zwickau)

Dornenkrönung Christi. Abb. 111.

Staffelgruppe, Relief (0,52 : 0,65)

Bis auf einige fehlende Fingerspitzen in Schnitzwerk und Fassung völlig erhalten.

Signaturen: Keine.

Die Gruppe befand sich nach Sachsens Kirchengalerie (1840) „oben über dem Schrein“ des damals auf dem Kirchboden stehenden, z. T. bereits seiner Figuren beraubten Flügelaltars (s. Kat. Nr. 51). Es ist unwahrscheinlich, daß diese Anordnung der ursprünglichen entspricht. Bei keinem Altar Breuers und bei keinem anderen obersächsischen Altar ist ein Relief im Auszug angebracht, mit Ausnahme weniger Werke, die eine Renaissanceumrahmung haben, dann aber stets in Lünettenform (Rötha, Annaberg – Münzeraltar). Nichts deutet darauf hin, daß Breuer einen solchen Aufbau versucht hat. Auch inhaltlich



ist ein Zusammenhang des Reliefs mit dem Altar unwahrscheinlich. Wenn Dornenkrönung und Krönung Marias an einem Altar auftragsgemäß unterzubringen waren, so hätte das Passionsrelief in der Staffel, die Marienkrönung in Freifiguren im Auszug Platz finden können, wie letzteres wahrscheinlich in Callenberg (Kat. Nr. 56) der Fall war. Die Dornenkrönung wird also das Staffelrelief eines zweiten Altars gewesen sein. Sie ist auch feiner geschnitzt als die Marienkrönung und die anderen Teile des Cutilzcher Laurentius-Altars, wenn auch wohl der gleichen Stilstufe zugehörig.

Um 1520

Freiberg, Stadt- und Bergbau-Museum.

Lit.: Sachsens Kirchengalerie 8, 1840, S. 112.

55. KIRCHBERG (Kreis Stollberg, 19 km östlich Zwickau)

Teile eines Flügelaltars

- a) Schrein (1,37 : 1,11): Bartholomäus, Maria mit dem Kinde, Wolfgang. Abb. 117.
- b) Flügel. Links: Petrus, Rückseite gemalt: Engel der Verkündigung. Rechts: Paulus, Rückseite gemalt: Maria der Verkündigung. Abb. 26.
- c) Staffel, Relief: Messe des hl. Gregor (0,54 : 0-60). Schiebeflügel (gemalt) links Katharina, rechts: Barbara, beide in Halbfiguren.
- d) Auszugfiguren: Maria (0,45) und Johannes (0,49) aus einer Kreuzigung.

Erhaltung: Es fehlen der Schlüssel des Petrus, das Messer des Bartholomäus, die Krümme des Bischofstabes des Wolfgang, die rechte Hand mit dem Schwert des Paulus, Teile des Rankenschleiers. Der Staffelkasten ist erhalten; der Rankenschleier in seiner Nische neu (1918, Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler).

Fassung bei Schrein und Flügel unberührt, beim Staffelrelief ausgebessert, bei den Aufsatzfiguren neu.

Signaturen:

Hinter der linken Flügelfigur aufgemalt: I CCCCC XXI  
jar p. b.

Die Lesung der letzten Zeilen der Inschrift ist nicht sicher. P. Hille versuchte, den untersten der drei gemalten Köpfe der Verfolger Christi (Hohepriester, Judas und Kriegsknecht?) im Hintergrund des Reliefs der Gregorsmesse als Bildnis Luthers zu deuten und daraus Schlüsse auf die reformationsfeindliche Haltung Breuers zu ziehen. So bestechend dieser Versuch ist, so hält er doch einer Kritik nicht stand: der fragliche Kopf hat allenfalls Ähnlichkeit mit den Zügen Luthers, wie sie die nach seiner Verheiratung 1525-1526 entstandenen Bildnisse von Cranach zeigen (vgl. Friedländer-Rosenberg: Die Gemälde Lukas Cranachs, Nr. 160), keinerlei Ähnlichkeit aber mit dem Kupferstich Cranachs von 1520, der zeitlich allein als Vorbild in Frage käme. Der von H. herangezogene Porträtstich des Reformators von Aldegrever liegt, da erst 1540 entstanden, weit außerhalb aller Vergleichsmöglichkeiten. Luther selbst predigte erst 1522 in Zwickau. - Spätestes Altarwerk Breuers; Flügelgemälde vom „Maler der Verkündigungen“.

1521

Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum (Schrein und Flügel).

Kirchberg, Kirche (Staffel und Aufsatzfiguren).

Lit.: Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 7, 1870, S. 707; - BKD 7, S. 44 (statt Bartholomäus fälschlich „Matthäus“); - Flehsig S. 254; - Junius (1914) S. 77; - Asche S. 12, 26; - Enderlein: Kloster Grünhain, Abb. 125 (fälschlich als „Auerbach“); - Hille, P., in Glückauf, Zeitschr. des Erzgebirgsver. 1955, S. 25 ff. mit Abb. des ganzen Altars, der Staffelgruppe und Teilaufnahmen des vermeintlichen Lutherbildes. - Photos der Auszugfiguren im Sächsischen Denkmalarchiv.



54. ZWICKAU, Rathaus

Altarkruzifixus (1,15; Korpus 0,46). Abb. 120.

Das Kreuz steht auf einem Sockel von felsigem Boden, worauf ein Totenschädel liegt. Lententuch rechts beschädigt. In der Dornenkrone Reste von blechernen Glorienstrahlen. Von der Fassung erhielt sich eine rötliche Untermalung, auf der Reste von späterer Farbe, wohl von einer Renovierung von 1586, sitzen. Lententuch ursprünglich gold, Innenseite blau.

Signaturen: Keine.

Das Bildwerk ist zur Aufstellung auf einem Tisch oder einer Wandkonsole in der Ratsstube bestimmt gewesen. Es wurde 1559 Peter Breuer mit 36 Groschen bezahlt (s. Urkunden Nr. 18-20). Die Identität ist durch die Übereinstimmung mit den großen Kruzifixen des Meisters und den kleineren Bildwerken dieser Art in den Altaraufsätzen von Neudorf und Niederzwönitz gesichert.

1559

Zwickau, Städtisches Museum.

*Lit.:* Hentschel (1926) S. 55; – Katalog der Plastik-Sammlung des König-Albert-Museums S. 18 m. Abb.; – Hahn S. 3, 4, 17; – Asche S. 11, 27, Abb. S. 28.

## FALSCH ZUSCHREIBUNGEN

### 1. KRAFTSDORF bei Eisenberg, Thüringen (jetzt Gera, Museum)

Flügelaltar: Im Schrein Maria mit dem Kinde, seitlich je 4 kleine Heiligenfiguren. Flügel gemalt.

Zuschreibung von Brückner (in vorsichtiger Form). Das Werk ist um 1470 entstanden und kann schon wegen dieser frühen Entstehungszeit nicht von Breuer sein, zu dessen Stil es keinerlei Beziehungen zeigt.

*Lit.:* BKD Thüringen, Reuß j. L. I, Verw.-Bez. Gera, S. 65; Brückner S. 52.

### 2. FRIEDERSDORF (Kreis Löbau), ehemaliges Herrenhaus

4 Einzelfiguren: Magdalena, Heilige mit Gefäß, Dorothea, hl. Bischof.

Zuschreibung an Breuer von Simon. Die Herkunft und der Verbleib der aus einer Sammlung Minutoli stammenden Figuren sind nicht festzustellen. Die Gesichtstypen erinnern etwas an Breuer, doch ist der weiche und wenig ausgeprägte Motive zeigende Faltenwurf nicht mit seinem Stil zu vereinbaren. Die Figuren dürften nach Nürnberg zu lokalisieren und um 1490 entstanden sein.

*Lit.:* Simon, Alfred: Die figürliche Plastik der Oberlausitz, Reichenau Sa., 1925, S. 50f., Abb. 27.

### 5. MEINERSDORF (Kreis Chemnitz), Kirche

Flügelaltar: Im Schrein Schnitzfigur der Anna Selbdritt; auf den gemalten Flügeln links: Wolfgang, rechts: Martin als Bischof. Durch Neufassung stark verändert. Der Rankenschleier im Schrein fehlt.

Zuschreibung an Breuer von Flechsig. Die Annenfigur weicht in Kopftypus, im Gewand und in der Anordnung der beiden Kinder völlig von den zahlreichen Annenfiguren Breuers ab, die sämtlich in einheitlichem Typ gehalten sind. Trotz der gewichtigen Autorität Flechsigs kann daher die Zuschreibung – die übrigens nur in dem summarischen Verzeichnis der von ihm als Arbeiten Breuers bestimmten Werke



enthalten ist – nicht aufrechterhalten werden. Man könnte allenfalls die Vermutung aussprechen, daß so ein Werk des jungen Breuers ausgesehen habe, bevor sein Stil durch die Wanderschaft entscheidend geprägt wurde.

*Lit.:* BKD 7, S. 47; – Flechsig (1912) S. 254; – Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1903, 1904 und 1905, Dresden o. J., S. 75, m. Abb. des Zustandes vor und nach der Restaurierung.

#### 4. THURM (Kreis Glauchau), Kirche

Altarreste (vgl. Abb. 5).

Flechsig führt im Verzeichnis der von ihm Breuer zugeschriebenen Werke 2 Altäre in Thurm auf. Neben dem Breueraltar von 1508 (s. Kat. Nr. 25) können darunter, falls nicht ein Werk in der Zeit seit Flechsigs wohl schon zu Anfang des Jahrhunderts erfolgtem Besuch verschwunden ist, nur die Einzelfiguren eines Bischofs, des hl. Sebastians und der hl. Barbara, gemeint sein, die im Text (S. 50) als Zwickauer Arbeiten um 1490–1500 erwähnt wurden und mit Breuer nichts zu tun haben.

*Lit.:* Flechsig (1912) S. 254.

#### 5. GNANDSTEIN (Kreis Borna), Schloßkapelle

Sog. Betstuhl mit Kreuzigungsgruppe

Zuschreibung von O. E. Schmidt. Der Betstuhl ist kein einheitliches Kunstwerk, sondern wurde aus verschiedenen figürlichen, ornamentalen und heraldischen Resten um 1920 von einem Dresdner Restaurator (laut dessen mündlicher Mitteilung an den Verfasser) zusammengestellt. Die Figuren der Kreuzigungsgruppe stammen nach Angaben des Vorbesitzers aus der Dorfkirche zu Gnandstein. Die von O. E. Schmidt aus den Wappen gezogenen Schlüsse über den Stifter sind daher ebenso hinfällig wie die von ihm versuchte stilistische Begründung. Angesichts der derben, von Breuers Art völlig verschiedenen Menschentypen und der ebenso abweichenden Anlage von Haltung und Gewandung ist eine zufällige, zudem nur relative Übereinstimmung wie die des angeblich für Breuer charakteristischen „plattgedrückten Daumen“ ohne jede Beweiskraft. Einer anderweitigen Einordnung haben sich die um 1510 anzusetzenden Figuren bisher entzogen.

*Lit.:* O. E. Schmidt, Burg Gnandstein, in Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 15, 1926, S. 574ff. m. Abb.; – Asche S. 15 (dort auch Ablehnung).

#### 6. LANGENHESSEN (Kreis Zwickau)

Flügelaltar. Im Schrein Johannes d. T., Muttergottes, Katharina, im linken Flügel Margarethe, im rechten Dorothea; auf den Flügeln der 2. Wandlung 8 Bilder aus der Legende Johannes d. T., auf denen der 5. Wandlung Einzelheilige; in der Staffel Relief der Grablegung mit gemalten Flügeltüren, im Auszug Georg, Anna Selbdritt, hl. Papst.

Alte Fassung, Vergoldung z. T. erneuert. – Auf den Flügelrahmen der 2. Wandlung bez. 1507 und 1508.

Von Junius (1920) als Werk Peter Breuers ohne nähere Beziehung abgebildet. Wir sehen den Altar als Werk des Zwickauer Schnitzers Leonhard Herrgott an (s. oben S. 52). Mit Breuer hat das Werk nur den bei diesem zwischen 1508 und 1512 verwendeten glatten Goldgrund in Schrein und Flügeln gemeinsam.

*Lit.:* BKD 12, S. 56f. (hier die Zahl 1507 fälschlich als 1502 gelesen); – Junius 1930, S. 559 m. Abb.; – Asche S. 15 (Ablehnung).

#### 7. GLAUCHAU, Georgenkirche

Flügelaltar. Im Schrein die hl. Sippe, im linken Flügel Petrus und Paulus, im rechten Dorothea und Elisabeth.

Alte Fassung, ausgebessert.



Die Zuschreibung beruht auf einem Irrtum des Verfassers, der (1926) als Aufbewahrungsort der später als Teile des Callenberger Altars (Kat. Nr. 56) erkannten Altarflügel die Georgenkirche, anstatt der Schloßkapelle, angegeben hatte. Der Altar wurde daraufhin von Junius (1950) als Werk Breuers abgebildet. Er ist eine Arbeit des Altenburger Meisters Franz Geringswald (über diesen vgl. Mentzel, in Mitt. d. Geschichts- u. Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes 14, 1956, S. 190 ff. und S. 432–470) um 1515.

*Lit.*: BKD Bd. 15, S. 12; – Hentschel (1926) S. 55; – Junius (1950) S. 260; – Asche S. 15 (Ablehnung)

#### 8. RADEBEUL (Ortsteil Kötzschenbroda), Christus-König-Kapelle

Flügelaltar. Im Schrein: Katharina, Anna Elisabeth, im linken Flügel: Sebastian, im rechten Nikolaus, in der Staffel Marientod; Flügelrückseiten nicht zugänglich.

Alte, stark restaurierte Fassung. Die Rankenschleier z. T. verloren, z. T. nicht an ursprünglicher Stelle; Veränderung durch Einbau eines Tabernakels.

Zuschreibung von Junius (1950) ohne nähere Begründung. An Breuer erinnern nur von fern die Figur der Anna Selbdritt, sowie die rot-weißen Streifen der Hintergründe; sonst in Menschentypen, Gewandbildung und Schreinausstattung von völlig anderer Art. Wohl Altenburger Arbeit, um 1515. Der Altar wurde wohl um 1860 vom Grafen zu Schönburg-Glauchau erworben. Er ist auf der Innenansicht der Wechselburger Schloßkirche in dem Tafelwerk von Andreae, Monumente des Mittelalters und der Renaissance im Erzgebirge, 1875, zu erkennen, stammt aber ursprünglich wohl aus einer der Dorfkirchen der Umgebung, deren Altäre vielfach von den Grafen Schönburg erworben wurden.

*Lit.*: Junius (1950) S. 364 m. Abb.; – Asche S. 15 (Ablehnung).

#### 9. EGER, Städtisches Museum.

##### Auferstandener Christus

Von Asche (S. 15) als nicht haltbare Zuschreibung angeführt. Der Verfasser, der die Figur nur nach einer kleinen Abbildung kennt, glaubt sich dieser Ablehnung anschließen zu können.

#### 10. ZWICKAU, Städtisches Museum

Bornkinnl. Mit Sockel 0,65. Linker Arm und Zepter abgebrochen, der Sockel und sein Rankenwerk beschädigt. Alte Fassung.

Aus der Marienkirche zu Zwickau.

Zuschreibung von Asche. Die sehr zierliche und sorgfältig gearbeitete Figur läßt sich weder mit dem von Breuer 1497 bis etwa 1500 verwendeten Christkind-Typus mit kurzem Haar noch mit dem später gebräuchlichen Typus mit längeren Locken in Verbindung bringen. Die Verwendung von Weinbeeren als Sockelkissen deutet auf Entstehung um 1520; ein Meisternamen kann vorläufig nicht in Vorschlag gebracht werden. – Über das „Bornkinnl“ vgl. Werkverzeichnis Nr. 2.

*Lit.*: Katalog der Plastik-Sammlung S. 25, Nr. 25; – Hentschel: Sächsische Bornkinnl-Figuren, Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 20, 1951, S. 15, Abb. 12; – Asche S. 27.

#### 11. ZWICKAU, Städtisches Museum

Bornkinnl. Höhe 0,71 m. Zepter und Kronenzacken verloren. Alte Fassung mit geringen Beschädigungen.

Die Zuschreibung an Breuer, die der Verfasser selbst (1951) vorgeschlagen hat, möchte er nicht aufrechterhalten. Er glaubte, die ziemlich derbe Figur in die Spätzeit Breuers um 1550 ansetzen zu können. Allein wenn auch die letzten Altäre Breuers um 1520 einen Zug zum Gröberen zeigen, so ist doch auch von dem Christkind des spätesten Werkes, des Kirchberger Altars von 1521, aus eine Entwicklung zu solcher Derbheit kaum möglich, zumal der Kruzifixus für die Ratsstube von 1559 kaum eine Stilveränderung aufweist. Immerhin ist im Gesichtstyp, in der Kerbung des Sockels und in der Fassung wenigstens ein Einfluß Breuers spürbar. Vielleicht war einer der späteren Zwickauer Meister des 16. Jahr-



hunderts, wie Matthes Reinhart, genannt etwa 1558-41, oder Hans Helbig, Bürger 1556, † 1558 (über beide vgl. Hahn S. 4 Anm. 11), der Schöpfer.

*Lit.:* Katalog der Plastik-Sammlung, S. 18; - Hentschel, Mitt. d. Landesver. Sächs. Heimatschutz 20, 1951, S. 14, Abb. 11; - Asche S. 27.

Über die Zuschreibungen von Arbeiten aus der Werkstatt und aus der Umgebung Riemen-  
schneiders vgl. S. 44 ff.



---

## URKUNDEN

1. Würzburg, Ratsarchiv.  
Ratsbuch Nr. 4, Liber ad causas de Anno 1454–1480, S. 208. 1492.  
Peter Brewer von Zwicka Anthonius Maler vor Gotha malergesellen promiserunt eodem die et anno.
2. Zwickau, R.A. Stadtbuch 1498–1501, Bl. 5b.  
Lorentz Kuntz zcu Aldenburg burger, hat bewilligt vor dem voit Nickel Prewssen, vier gulden vff nachfolgende tagzeit vnverzcoglich Petern Brewer zcu bezcalen, nemlich zwen gulden vff Martini schirsten vnd die andern zewene vngeferlich 14 tage oder drey wochen nach des newen jars tag schirstkommend. Wo er sewmig wurde, hat er bej trewen eren vnd dem hochsten lantrecht gerett vnd globd, bej eigener kost in gehorsam zcu Aldenburg zcu gehen, doraus nicht zcu gehen, dem Peter Brewer sei denn volstehndige bezcalung geschehn. Actum sabbato vigilia Simonis et Jude (27. Oktober) 1498.
5. Ebenda, Rechnungen der Marienkirche 1500–1504 Bl. 72 (zwischen purificatio Marie und Mittwoch vigilia Matthe nach Michaelis 1501 (= 2. und 25. Februar 1502).  
7 fl. dem Brawer von 6 byldenn zu schneiden, hat Mgr. Jheronimus [= Hieronymus Dungersheim von Ochsenfurt, Prediger zu St. Marien] angeben.  
11 fl. Hanns Heßenn von denn pyldenn zu vhasen.
4. Ebenda, Bürgerbuch 1498 ff., Bl. 126b.  
Peter Brewr ist zu burger angenommen freitags nach Bartholomei anno XVC quarto [30. August 1504], sael das schock vor dem abschiedt [des alten Rates] geben. Dofur burgen Oswaldt Sangner, Baltzer Schneider.
5. Ebenda, Kammerregister 1505–1504, Bürgerrecht.  
1 ß vom Breuer freitag vigilia Matthei (20. September 1504).
6. Ebenda, Schultheißbuch 1504–1508, Bl. 21b.  
Freitag nach Augustini 1504.  

Verzicht

Nickel Gampricht hat Rechtliche Vertzicht gethan an seiner behawsung fur dem trengkthor gelegen, welche behawsung nach ordenunge dyßer gerichtt Peter brewher In dy lehen gegeben ist.
7. Ebenda, Bl. 124d.  
Freitag nach Marcelli (17. Jan.) 1511.



- (Gregor Rudel leistet für sich, seine Mutter Margarethe und seinen Bruder Mag. Laurentius Rudel Verzicht auf einen Garten über der steinernen Brücke gelegen, der „seinem Schwager Peter Brewhern“ geliehen und in Lehen gegeben wird.)
8. Weimar, Thüring. Staatsarchiv, Reg. Bb. 2900 Bl. 55 (Rechnung des Amtes Zwickau).  
6 gr. Peter mahler fur zwo boten buchssen, meiner gnedigsten vnnnd gnedigen herren wapen darauff gemahlett, bezahlt sonntag Margarethe (13. Juli 1511).
9. Zwickau, R. A. Schultheißbuch 1508–15, Bl. 198a.  
Donnerstag nach Visitationis Marie (8. Juli) 1512.  
(Die Erben Erhardt Dreschoffs leisten Verzicht auf einen Acker „hinter dem heiligen Geist“, der „Peter Brewher“ geliehen und in Lehn gegeben wird.)
10. Ebenda, Schultheißbuch 1513–20, Bl. 14b.  
Sonnabend nach Innocentum (31. Dezember) 1515.  
(Die verpfändeten Güter des verstorbenen Dr. Johann Koch „bei der pele gelegen“ — 5 Wiesen, Äcker und 4 Wiesen — werden „dem Ersamen Martin Hutt und Peter Brawer dem Maler“ für 200 Gulden verkauft, die sich verpflichten, jährlich 25 Gulden abzubezahlen, wofür sie ihre Behausungen zum Pfand setzen.)
11. Ebenda, Bl. 9a.  
In Vigilia Martini (10. November) 1515.  
(Die Äcker, Wiesen und Teiche „bei der pölen gelegen“ werden Martin Hut und „Peter Brawher dem maler“ geliehen und in Lehn gegeben.)
12. Ebenda (A. A II 16, nr. 2): Herfardtgeldt von den Bürgern eingenommen Inn der Bawern aufruhr Anno domini 25 (1525) eingenommen.  
IV. Viertel, vor der Stadt  
peter Brewer dedit 20 gr.
13. Zwickau, Ratsschulbibliothek. Handschriftliche Chronik von Peter Schumann, Bd. II, 1502–30, Bl. 187a.  
1526 freitags n. Walpurgis ist eine bereinung [= Grenzfestsetzung] geschehen, zwischen Matthes [verwechselt für Peter!] breier maler in der Pele in beisein Hermann mulpforts die Zeit burgermeisters wolff Jacobs schultes nicol parts ect.
14. Zwickau, R. A. Geschoßbuch 1527/28.  
IV. Viertel, vor der Stadt:  
Peter Brewer maler  
[Michaelis 1527]: dedit 29 gr 6 pf.  
[Walpurgis 1528]: dedit 29 gr 6 pf.  
Idem dedit: Mar [ggeldt]  
Her[fahrtsgeld?]
15. Ebenda, Geschoßbuch 1528/29.  
IV. Viertel, vor der Stadt:  
Peter Brewer  
[Michaelis 1528]: dedit 25 gr 6 pf.  
[Walpurgis 1529]: dedit 26 gr  
dedit 11 a [ggeldt]  
Herf[ahrtsgeld?] 4 [gr]



16. Ebenda (A A II 16 N. 4) Schatzung vnd wirderung der gütern den Stadtgerichten alhier zu Zwickaw vnterworffen, Actum Anno domini etc. XXX [1550] S. 89.

IV. Viertel vor der Stadt:

dedit 1 Schock

	Peter Brewer Mahler	
4 gr	Haus vnd Hoff auff 60 fl faciunt	21 Schock
1 Heller	Ecker bey der Pole sampt den wiesen vnd Teichen auff 100 fl fac.	35 Schock
	Ein acker bey dem Heiligen geist auff 40 fl fac.	14 Schock
	Ein gartten der Rüdlin auff 50 fl. fac.	10 Schock 30 gr
	S[umma]	80 Schock 30 gr

17. Ebenda, Schultheißbuch 1515–55, Bl. 247b.

Freitags nach Reminiscere 1555.

Nachdem sich Irrungen und zwispalde zwischen Petern Breuer dem Mahler und Wolffen Wolff [dem Rechtsnachfolger des Martin Hut] zugetragen [betreffs der Nutzung seines Teiches im Pöhlauer Grund, werden diese durch Schiedsspruch bereinigt].

18. Ebenda, Schultheißbuch 1536–38, Bl. 91a.

Quarta post Dionysii (10. Oktober) 1557.

[Matthes Breuer hat von Balthasar Hechelmüller 30 Gulden geliehen, wofür „Peter Breuer mahler für obgedachten seinen sohn“ seine Gärten am Brückenberg verpfändet.]

19. Ebenda, Kammerbuch 1538–59, Ausgaben S. 9.

Sonnabend nach Chilianii [12. Juli 1559] Peter Brewer mahler geben für das crucifix inn der radthstuben.

20. Ebenda, Ratsrechnung 1538–59, Ausgaben S. 15.

35 gr Petern Brewer dem Mahler geben für das crucifix inn der Radstuben auffgemacht.

21. Ebenda, Kämmererverzeichnis 1538–59.

Sonnabend nach Kiliani [12. Juli] 1559.

35 gr dem maler form trencktor für das crucifix in der Ratstuben.

22. Ebenda, Schultheißbuch 1540–42, Bl. 24b.

Sonnabends nach Michaelis [2. Oktober] 1540.

„Peter Brewer Mahler durch Gregor Rudel seinen Schwager, Inn beisein Matts vnd Hans Brewer seiner sohne, hat bekand, das Ihme Balthasar Hechelmoller zur förderung seiner nahrung achtzig gulden Reinisch Landeswerung furgestrackt vnd gutlich gelihen habe [welche er Michaelis 1541 zurückzahlen will und wofür seine Güter im Pöhlauer Grund verpfändet].

25. Ebenda, Kal. 26, Nr. 5, Kirchenregister St. Katharinen 1540–41.

Peter Breuer ist vrschieden Montag nach natiuitatis marie 41 [12. September 1541].



## URHEBER DER ABBILDUNGEN

Landesfototek Sachsen: 5, 10, 24, 35, 36, 47, 55, 57, 59, 64, 67, 76, 77, 86, 91, 102, 105, 106, 116. Kunstgewerbemuseum Leipzig: 9, 57, 87. Städtisches Museum Zwickau: 51, 56, 65, 85, 107. Photo Marburg: 47, 92, 95, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Ratsdruckerei Chemnitz: 55. Nationalgalerie Prag: 68. R. J. Hartenstein, Plauen im Vogtland: 105. Arthur Kupfer, Dresden-A. 19: 89, 90, 112, 113, 114, 115. Renger-Patzsch: 66. Schürmeyer, Zeulenroda: 88. Spoerl, Gera: 31, 34. Teka-Film, Leipzig: 42, 45. J. Widmann, Leipzig: 15, 38, 40, 44, 45, 46. Heinz Winkelmann, Zwickau: 58, 119, 120. Nach J. Bier, Tilman Riemenschneider, Würzburg 1925: 11, 12, 13. Nach G. Otto, Gregor Erhart, Berlin 1945: 16, 17. Nach Pantheon 6, 1950: 14.

Allen übrigen Abbildungen liegen Aufnahmen aus dem Bildarchiv des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege zugrunde.



















X

~~Li 999999 3846~~





Universitätsbibliothek Dresden



1 0044833

