

erläutert diese Wandlung, und man wird sich des hier verkörperten Gegensatzes zweier künstlerischer Universalanschauungen, die der Verfasser als Renaissance und Barock kennzeichnet, ohne Mühe bewußt. Auch über die Einzelunterschiede dreier, in der architektonischen Ornamentik auftretender Dekorationsweisen und die in den Reliefs und Freiskulpturen bei eindringlicher Untersuchung zu entdeckenden Typenwandlungen herrscht ein maßgebender Charakter: die Nähe italienischer Vorbilder hat hier die Reste gotisch-oberdeutscher Formgesinnung fast gänzlich erstickt. Bei dem Bestreben, diese Ergebnisse seiner Analyse auf die Eigenart schaffender Individualitäten abzuleiten, spannt freilich der Verfasser den Bogen wohl etwas zu scharf. Aus der Feststellung einer, von einem einzelnen Meister geleiteten und künstlerisch in bestimmter Richtung festgelegten Schule gelangt er, nach Heranziehung der Kanzel und des außerordentlich geschlossen durchgebildeten Taufsteins, zur Annahme dreier Künstler, die nach ihren Einzelwerken: Altar, Kanzelreliefs und Taufstein zu unterscheiden seien. Zugestanden, daß besonders in den Verhältnissen der Figuren und der Massenbehandlung der dekorativen Teile eine absolute Einheitlichkeit mangelt, wird man doch das Herausschälen von Einzelmeistern nicht als eine kunstgeschichtliche Notwendigkeit empfinden. Dagegen entwickelt sich das Schaffen des Pirnaer Bildhauers Lorenz Hörnigk, der urkundlich und inschriftlich als der Meister des Epitaphs der Bünaupapelle und des prächtigen Portals bekannt ist, nunmehr in klaren Umrissen zu imponierendem Umfang. Nach Vollendung der Hauptarbeiten, zu denen Carus auch die Grabmäler der beiden Gemahlinnen Günthers von Bünau rechnet, schreitet er zur Umgestaltung des Altares. Mit den Jahren 1608, in das wir die Entstehung des Grabmals des Fräuleins von Bünau setzen dürfen, und 1619, dem Todesjahr Günthers selbst, haben wir die Tätigkeit des Meisters in Lauenstein selbst zu umgrenzen. Der Türmitzer Altar von 1607, der im Auftrag Heinrichs von Bünau geschaffen wurde, mag als Vorbild der Lauensteiner Überarbeitung angesehen werden. Von dem Lauensteiner Altar, wie er bis etwa 1615 bestand, zu dem Altar der Stadtkirche in Pirna haben schon frühere Forscher deutliche Fäden gezogen. Für Carus wird der Pirnaer Meister Michael Schwenke jetzt zum Schöpfer des Lauensteiner Altares und dessen um zwölf Jahre jüngerer Bruder Daniel zu seinem Gehilfen. Michael, geboren 1563, stirbt noch vor Aufrichtung des Altars in Pirna, d. h. vor 1610, und nur die Predella und die Statuen sind sein eigenhändiges Werk. Antonius von Saalhausen, den schon Steche nennt, vollendet die Hauptreliefs dort samt den oberen Figuren und fügt sich als Schöpfer der Lauensteiner Kanzelbrüstung dem Kreise der vier Lauensteiner Meister ein. In Daniel Schwenke, dessen Todesjahr 1620 schon dem entwickelteren Barock angehört, will Carus die sonderlich architektonische Begabung, gemäß dem Wappensignet in Pirna, erkennen. Mit einer Kritik der in die kunstgeschichtliche Literatur allzu willig übernommenen Hypothese von dem außerordentlichen Einfluß Giov. Maria Nossen's auf die Entwicklung der sächsischen Renaissanceplastik und einer Auseinandersetzung mit Händcke, dessen zu ihrer Zeit verdienstliche Forschungen heute mehr und mehr versagen, schließt Carus seine Arbeit. Für das Geschenk, daß er der obersächsischen Kunstgeschichte mit der Herausarbeitung der Schaffenskreise von Lorenz Hörnigk und den Brüdern Schwenke gemacht hat, darf diese ihm verdienten Dank zollen. Der Gebrauch