Die Sammlung

des

Königl. Sächsischen Altertumsvereins

zu

DRESDEN

in ihren Hauptwerken.

100 Blatt in Lichtdruck.

Herausgegeben im Auftrage des Königl. Sächsischen Altertumsvereins

von

Otto Wanckel.

Text von Dr. **Eduard Flechsig.**

DRESDEN
Selbstverlag des Königl. Sächsischen Altertumsvereins
1900.

Die Sammlung

des

Königl. Sächsischen Altertumsvereins

zu

DRESDEN

in ihren Hauptwerken.

100 Blatt in Lichtdruck.

Herausgegeben im Auftrage des Königl. Sächsischen Altertumsvereins

von

Otto Wanckel.

Text von Dr. **Eduard Flechsig.**

DRESDEN
Selbstverlag des Königl. Sächsischen Altertumsvereins
1900.

Vorwort des Herausgebers.

Das 1841 begründete Museum des Königl. Sächs. Altertumsvereins im Palais des Grossen Gartens zu Dresden gehörte lange Zeit zu den am wenigsten besuchten Sammlungen Dresdens; und obwohl sein Besuch sich erheblich vermehrt hat, seitdem im Jahre 1891 das ganze Palais dem Museum eingeräumt worden ist und dem Publikum an einigen Tagen der Woche freier Eintritt gewährt wird, ist selbst in Fachkreisen sein kunstgeschichtlich überaus wertvoller Inhalt doch noch recht wenig bekannt.

Der Altertumsverein hat sich daher entschlossen, die wichtigsten Werke seiner Sammlung, von denen bisher nur einzelne in den wenig verbreiteten »Mitteilungen des Königl. Sächs. Altertumsvereins« durch Abbildungen bekannt gemacht worden, im Lichtdruck weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Aufnahmen und Lichtdrucke hat die Firma Stengel & Co. in Dresden hergestellt.

Der von Dr. Ed. Flechsig verfasste Text bringt die hohe Entwickelung der älteren kirchlichen Kunst in Sachsen und den inneren Zusammenhang der einzelnen Werke zur Anschauung.

Möge diese Veröffentlichung das Interesse für die Bestrebungen des Königl. Sächs. Altertumsvereins mehr und mehr heben.

Vorwort des Bearbeiters.

Als der Vorstand des Königl. Sächs. Altertumsvereins die Aufforderung an mich richtete, zu den von ihm herausgegebenen Lichtdrucknachbildungen hervorragender Werke der Vereinssammlung den Text zu schreiben, war ich sofort mit Freuden bereit dazu. Bot sich mir doch auf diese Weise eine günstige Gelegenheit, von meinen schon vor Jahren begonnenen Studien über die ältere Bildnerei und Malerei Sachsens wenigstens einen Teil äusserlich zu einem gewissen Abschluss zu bringen und für die Wissenschaft nutzbar zu machen.

Den Hauptnachdruck bei der folgenden Arbeit habe ich absichtlich auf eine den ursprünglichen Verhältnissen möglichst entsprechende Einteilung des vorliegenden Materials in zeitlich und örtlich begrenzte Gruppen gelegt, nicht auf eine Beurteilung der einzelnen Werke nach ihrer künstlerischen Bedeutung, denn dazu fehlt bis jetzt noch jeder sichere Anhaltspunkt. Es giebt in der Kunst keine absoluten, sondern nur relative Wertmassstäbe. Dieser Satz gilt in besonderem Masse für solche Landschaften, deren ältere Kunst noch nie rein wissenschaftlich erforscht worden ist, wie z. B. die spätgotische Bildnerei und Malerei der sächsisch-thüringischen Lande, von der, trotz des Reichtums an erhaltenen Werken, so gut wie nichts bekannt ist. Ein solches älteres Kunstwerk kann man nur dann richtig beurteilen, wenn man weiss, welche Stelle es in der Entwickelung seines Schöpfers und welche Stelle wieder dieser selbst in der Entwickelung der Kunst seiner Stadt, seines Landes eingenommen hat. Man wird ein Werk anders bewerten müssen, wenn es der Vorstufe, als wenn es der Blütezeit der Kunst angehört, anders wenn es von einem Zwanzigjährigen, als wenn es von einem Fünfzigjährigen geschaffen ist, anders wenn der Künstler ein Einheimischer, als wenn er ein Zugewanderter war.

Für die Forschung handelt es sich da, wo jede Überlieferung fehlt, bei einem nicht ganz schlechten Kunstwerke immer zuerst um die Frage nach seinem Schöpfer und seiner Entstehungszeit. Klarheit über die künstlerischen Leistungen einer Schule, einer Landschaft wird man nur dann erlangen können, wenn man die sämtlichen erhaltenen Kunstwerke auf ihre gegenseitige Verwandtschaft hin geprüft und in grössere und kleinere Gruppen eingeteilt hat, sodass sich schliesslich jedes Werk als die Schöpfung einer ganz bestimmten künstlerischen Persönlichkeit zu erkennen giebt. Dies Ziel lässt sich nur so erreichen, dass man zunächst die einzelnen Werke in Bezug auf ihre stilistischen und sonstigen Eigentümlichkeiten mit einander vergleicht. Dabei werden sich entweder Übereinstimmungen oder Unterschiede in verschiedenen Abstufungen ergeben, aus denen dann für eine Anzahl von Werken entweder auf einen einzigen oder auf mehrere Urheber geschlossen werden darf. Es ist also in der Hauptsache die Methode, die auch der Botaniker anwendet, wenn er ihm unbekannte Pflanzen bestimmt. Sie bildet das wichtigste Hilfsmittel der modernen kunstgeschichtlichen Forschung.

Es gilt nun, die verschiedenen auf diese Weise nachgewiesenen Künstler durch besondere Namen zu kennzeichnen und von einander zu unterscheiden. Man pflegt sie gewöhnlich nach einem der Werke zu nennen, in denen sich ihre Eigenart besonders gut ausprägt. So entstehen Namen wie »der Meister der 12 Apostel«, »der Meister der Ebersdorfer Pulthalter«. Ich musste bei dieser Namengebung von Werken der Vereinssammlung ausgehen, die sich dazu oft weniger gut eigneten als Werke, die sich noch an dem Orte befinden, für den sie einst geschaffen worden sind.

Es wird nun die Aufgabe der weiteren Forschung sein, an Stelle dieser Hilfsnamen die wirklichen Namen der Künstler zu setzen. Der Weg dazu ist deutlich vorgezeichnet. Der Kunstgelehrte muss sich mit dem Geschichtsforscher verbinden. Der Ort, von dem aus und für den bei dem Künstler ein Werk bestellt worden ist, ist ja in der Regel genau bekannt. Wie mancher Vertrag zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber, wie viele Belege für Zahlungen, die der Künstler erhalten hat, mögen noch in den Archiven, besonders den Rats- und Pfarrarchiven der grösseren sächsischen Städte verborgen sein! Ein einziger Fund würde hier Licht auf die Entstehung nicht nur eines, sondern einer ganzen Reihe von Werken werfen. Möchten doch unsre sächsischen Geschichts- und Altertumsvereine gerade diesem Teile der archivalischen Forschung viel grössere Aufmerksamkeit zuwenden, als dies bis jetzt geschehen ist.

Von den Lichtdrucken waren die ersten 30 schon veröffentlicht worden, bevor ich die kritische Bearbeitung übernommen hatte. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass meine Ausführungen im Text bisweilen in Widerspruch stehen mit den Unterschriften dieser ersten 30 Blätter, namentlich was die Benennung und die Entstehungszeit der Werke betrifft. Der Benutzer wird daher gut thun, hierbei immer den Text zu Rate zu ziehen. Dagegen hat sich für die Unterschriften von Bl. 31—100 der Herausgeber mit mir vorher ins Einvernehmen gesetzt. Nur in einigen wenigen Fällen bin ich später bei der Niederschrift des Textes genötigt gewesen, meine eigenen Angaben, soweit sie für die Unterschriften in Betracht gekommen waren, zu berichtigen.

Dr. Ed. Flechsig.

Inhalt.

	Seite
Vorwort des Herausgebers	III
Vorwort des Bearbeiters	V
Inhalt	VII
I. Bildwerke des romanischen Stils	1—3
II. Bildwerke des gotischen Stils bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts	4—7
III. Werke der Bildnerei und Malerei aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters (von etwa 1490—1520), nach Meistern und Schulen geordnet	7—49
Freiberg	7—23
1. Der Meister der zwölf Apostel	8
2. Der Meister des Alnpeckschen Flügelaltars	15
3. Der Meister der Flügelaltäre aus Penig (Ulrich Dornhart)	16
4. Der Meister der Somsdorfer Altarflügel von 1514	19
5. Der Meister des Friedrichswalder Flügelaltars	20
Leipzig	24—29
1. Der Meister des Knauthainer Flügelaltars	24
2. Der Meister des Altars in Podelwitz	27
Altenburg	30—33
1. Der Meister des Altars aus Ossa	30
2. Der Meister des Markersdorfer Altars (Jacob Naumann)	30
3. Der Meister des Lugauer Flügelaltars	31
Chemnitz und Annaberg	33—36
Der Meister der Ebersdorfer Pulthalter (Hans von Köln)	33
Dresden	37—38
1. Der Meister des Lomnitzer Flügelaltars	37
2. Der Meister des Dreikönigsaltars	37
Meissen	38—39
Der Meister des Hochaltars der Stadtkirche	38
Grossenhain	39—44
Der Meister des Hochweitzschener Flügelaltars (Pancratius Grueber)	39
Oberlausitz (Kamenz?)	44—46
Der Meister des Kamenzer Flügelaltars	44

Seite

Meister und Werke, die sich nicht mit Sicherheit oder überhaupt nicht in eine der bisher nachgewiesenen Schulen einreihen lassen . . . . . 46—49
1. Gruppe aus einer Kreuzigung 46
2. Der Meister der Gersdorfer Flügelaltäre 46
3. Das Sakramentshäuschen aus Weinböhla bei Niederau 47
4. Der heilige Georg mit der verehrenden Stifterfamilie aus Jössnitz (von Lucas Cranach d. Ä.) 47

IV. Bildwerke der Renaissance und des Barockstils . . . . . 49—53

V. Kunstgewerbliche Arbeiten . . . . . 53—57
a) Gegenstände aus Holz 53
b) Glasgemälde 54
c) Stickereien 55
d) Gegenstände aus Bronze, Messing, Zinn und Leder 56
e) Gegenstände aus Schmiedeeisen 56

Verzeichnis der Lichtdrucke . . . . . 59—61
Verzeichnis der abgebildeten Kunstwerke nach ihrer Herkunft . . . . . 63—64
Kunstwerke, die sich in der Sammlung des Königlich Sächsischen Altertumsvereins befinden, aber nicht abgebildet, sondern nur im Text besprochen sind 64
Kunstwerke, die sich nicht in der Sammlung des Königlich Sächsischen Altertumsvereins befinden, aber im Text besprochen sind 64
Künstler 64
Verzeichnis der abgebildeten Vorgänge und Personen aus der Bibel und Heiligenlegende . . . 65—66

I.

Bildwerke des romanischen Stils.

Ohne Kultur keine Kunst. Dieser allgemeine Satz sagt schon, dass es vor dem 12. Jahrhundert in Sachsen keine Kunst hat geben können. Erst mit der mit dem 12. Jahrhundert beginnenden Besiedelung des slawischen Landes durch deutsche Bauern tritt Sachsen in die Kulturentwickelung ein. Ein ehrwürdiges Zeugnis für das künstlerische Empfinden dieser ältesten Zeit ist das Thürbogenfeld aus der Kirche zu Elstertrebnitz (Nr. 428 des Führers, Inv. 2611), das die Reihe unsrer Lichtdrucke eröffnet. Die Gestalten sind in flachem Relief in den Sandstein gehauen. Auf einem fünfstufigen Unterbau erhebt sich das Brustbild Christi, des Weltenrichters. Die Rechte mit den ausgestreckten Schwurfingern hat er erhoben, in der Linken hält er ein Buch mit dem A und O. Links von ihm steht eine anscheinend bärtige Gestalt in langem, bis zu den Füssen reichendem Gewande, einen Heiligenschein um das Haupt. Sie hält Christus eine Art Lilie entgegen. Auf der anderen Seite, dieser Gestalt entsprechend, steht eine ohne Heiligenschein, mit einem nur bis zu den Knien reichenden Gewande bekleidet. Sie streckt die Arme Christus entgegen. Zwischen diesen beiden Gestalten und Christus steht links eine Palme, rechts ein Baumkreuz, an dem Christus hängt. Die linke Ecke füllt eine stilisierte fünfblättrige Rose aus, in der rechten Ecke steht ein Vogel. In der Mitte des oberen Randes, gerade über Christus, ist ein kleines Weihekreuz ausgespart.

Eine sichere Deutung dieser rätselhaften Darstellung ist vorläufig nicht möglich. Wir haben hier eine Symbolik, die der Zeit, aus der das Bogenfeld stammt, jedenfalls ganz geläufig war — denn sonst kämen derartige Darstellungen an romanischen Kirchenportalen nicht so häufig vor —, zu der uns jedoch noch der richtige Schlüssel fehlt.

Pfarrer Dr. Heinrich Bergner hat das Elstertrebnitzer Rundbogenfeld im Zusammenhang mit einigen anderen inhaltlich verwandten Darstellungen in einem Aufsatz besprochen, der unter dem Titel »Der Lebensbaum« in der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst III (1898), 333—339 erschienen ist. Er hat aber das Original in unsrer Sammlung nicht gesehen, sondern hat nur unsern Lichtdruck vor Augen gehabt. In diesem ist nun der Vogel in der rechten Ecke eigentlich nur für den erkennbar, der weiss, dass sich dort einer befindet. Bergner hat deshalb geglaubt, es sei an dieser Stelle ein leerer Raum, und hat in seiner Abhandlung keinen Bezug auf diesen Vogel genommen, der aber doch eine wichtige Rolle in der Darstellung spielt.

Ich gebe hier am besten zunächst das wieder, was Bergner über den Inhalt der Darstellung sagt. Er vermutet in der langgekleideten Gestalt links ein Weib. Dass die andre rechts ein Mann ist, ist ja vollkommen sicher. Daraus schliesst er folgendes: »Nach Analogie der vielen Darstellungen der Maiestas domini kann kaum ein Zweifel obwalten, dass hiermit Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter gemeint sind. Die Lilie in der Hand Marias mag als Begütigungsmittel gelten, wie sie später nach Jes. 11, 4 *(et percutiet terram virga oris sui)* aus dem Munde Christi geht.« Den Baum zwischen der langgekleideten Gestalt links und Christus erklärt er für

den Baum der Erkenntnis, das Baumkreuz diesem gegenüber, an dem der Gekreuzigte hängt, für eine Vereinigung des Lebensbaumes mit dem Kreuze, die beide auf anderen ähnlichen Darstellungen getrennt neben einander vorkommen. Die fünfblättrige Rose deutet er als das Rad, durch das die Thür des Paradieses versperrt worden ist. Demnach würde die linke Seite »den einfachen Gedanken ausdrücken, dass das Paradies durch den Baum der Erkenntnis verloren ging und durch das Rad verschlossen ward.« Die rechte Seite dagegen »drückt ohne Umschweif aus, dass das Kreuz der wahre Lebensbaum ist und Christus die edle Frucht desselben. Der Sinn dieser plastischen Kurzschrift ist dieser, dass der Mensch durch den Fall vom Paradies ausgeschlossen ist, aber durch den Kreuzestod Christi und die Kraft der Fürbitte vor dem ewigen Richter bestehen kann. Maria neben dem Erkenntnisbaum könnte thatsächlich schon als zweite Eva geschaut sein.«

So weit Heinrich Bergner. Ich bin mit den dogmatischen Anschauungen der deutschen Kirche des 11., 12. und 13. Jahrhunderts und der Art, wie sie durch die Kunst für die Gläubigen in einfacher, leicht fasslicher Weise sinnlich zum Ausdruck gebracht worden sind, nicht in dem Masse vertraut, dass ich sagen könnte, Bergners Deutung träfe das Richtige oder nicht. Wissenschaftlich sind ja diese Dinge überhaupt noch viel zu wenig untersucht, obgleich sie doch von der grössten Wichtigkeit sind für die Kirchengeschichte, wie für die Kunstgeschichte und die Geschichte des geistigen Lebens des Volkes im Mittelalter.

Zur Klarheit darüber wird man nur dann kommen können, wenn man in solchen Darstellungen jede Gestalt zunächst nur als das fasst, als was sie dem Auge erscheint, und auf eine Deutung des geistigen Zusammenhanges zwischen ihnen solange verzichtet, bis durch eine grosse Anzahl von Beispielen klar geworden ist, was jede einzelne Gestalt und jeder einzelne Gegenstand hat vorstellen sollen. Sollte der in solchen Darstellungen ausgedrückte Gedanke leicht fassbar sein, so musste ein jeder der darin vorkommenden Gegenstände für sich eindeutig sein. Es ist kaum denkbar, dass man mit demselben äusseren Zeichen, demselben Bilde, das eine Mal diesen, das andre Mal jenen Gegenstand bezeichnet hätte, denn die unmittelbare Folge davon wäre gewesen, dass der Gedanke des Ganzen unklar geworden wäre.

Die nächste Aufgabe für die Forschung würde also darin bestehen, alle Bilder des Weltenrichters, alle menschlichen Gestalten mit Heiligenscheinen, die nicht Christus vorstellen können, alle Gestalten bittender Menschen ohne Heiligenscheine, alle Bäume und Crucifixe, alle rosen- oder radähnlichen

Gegenstände und alle Vögel, soweit sie den Elstertrebnitzern ähnlich sind oder gleichen und soweit sie sich auf romanischen Thürbogenfeldern der benachbarten Landschaften befinden, einfach zusammenzustellen und zu vergleichen. Die Provinz Sachsen, namentlich der Mansfelder Seekreis, ist besonders reich an ähnlichen Darstellungen. Aus ihnen geht hervor, dass z. B. die stilisierte fünfblättrige Rose wirklich eine Rose und kein Rad ist. Auf einem Thürbogenfeld in Dornstedt (südöstlich von Eisleben) kommt auch ein Vogel vor, an derselben Stelle wie in Elstertrebnitz, aber mit einem Heiligenschein. Ausserdem sind dort nur noch zwei Gestalten vorhanden: das Lamm Gottes in der Mitte und links ein Mann mit Heiligenschein in kurzem Gewande, der mit der Linken auf das Lamm Gottes hinweist. Abgebildet ist dieses Thürbogenfeld in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen XIX (der Mansfelder Seekreis), S. 52. Der Bearbeiter, Hermann Grössler, deutet diese drei Gestalten als die heilige Dreieinigkeit. »Das den göttlichen Erlöser symbolisierende, den Kreuzstab führende Gotteslamm, von einem Kreise umschlossen, wird von Gott-Vater — der einem Bauer gleicht — den ins Gotteshaus Eintretenden gleichsam vorgestellt und dargeboten, während der durch eine mit Nimbus versehene Taube dargestellte heilige Geist dem Erlösungswerke assistiert.« Es fragt sich nur, ob der Vogel wirklich den heiligen Geist darstellt, ob er wirklich eine Taube ist und nicht etwa ein Adler. Von der Entscheidung darüber wird sowohl die Deutung der Dornstedter wie der Elstertrebnitzer Darstellung in erster Linie abhängen. Ist der Vogel in Dornstedt keine Taube, sondern ein Adler, so ist er ein Symbol für den Evangelisten Johannes, und der ihm gegenüber stehende Mann wäre dann Johannes der Täufer, der auf das Lamm Gottes hinweist. Dann wären aber auch in Elstertrebnitz die beiden Johannes dargestellt.

Das Elstertrebnitzer Bogenfeld gehört wohl der ersten Zeit der Besiedelung Sachsens, also dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts an. Auf irgend welche künstlerische Bedeutung erhebt es keinen Anspruch.

Hundert Jahre darauf, am Ende der romanischen Zeit, entstehen aber bei uns Werke, die zu den höchsten Leistungen mittelalterlicher Kunst gehören. Zu ihnen darf man auch die Kreuzigungsgruppe (Nr. 83 des Führers, Inv. 1808—1810) aus dem Freiberger Dom, der ehemaligen Pfarrkirche Unserer lieben Frau, rechnen. Bl. 2 zeigt eine Gesamtansicht, Bl. 31 u. 32 jede der drei Gestalten bis

über die Hälfte in grösseren Aufnahmen. Alle drei Gestalten sind aus Eichenholz geschnitzt, das Kreuz, an dem Christus hängt, ist neu. Maria steht auf einer Schlange, Johannes auf einem Hunde mit zwei Leibern. Wie alle romanischen Bildwerke waren auch diese ehemals vollständig bemalt und reich vergoldet, wovon überall noch deutliche Spuren vorhanden sind. Die Rückenteile Marias und Johannes' sind zu öffnen, beide Gestalten sind innen hohl. Das lässt auf die Absicht schliessen, sie frei in ziemlicher Höhe aufzustellen. In der That haben alle romanischen Kreuzigungsgruppen (Christus mit Maria und Johannes) ihren Platz unter dem Triumphbogen gehabt, d. h. dem hohen Scheidbogen, mit dem der Chor beginnt, immer in schwindelnder Höhe, und zwar das Kreuz meist an Ketten schwebend, Maria und Johannes auf einem breiten Querbalken stehend. So sieht man es z. B. noch jetzt im Dom von Halberstadt, dessen Kreuzigungsgruppe noch älter ist, als die unsre.

Das Werk ist kunstgeschichtlich von hervorragender Bedeutung. Wann ist es entstanden? Das ist wohl die Frage, die den Forscher zunächst beschäftigt. Man kann sie aber nicht entscheiden, ohne zwei andre Werke heranzuziehen: die goldene Pforte in Freiberg und die Bildwerke der Wechselburger Schlosskirche. Denn sie gehen alle auf denselben Meister oder sagen wir vorsichtiger auf dieselbe Werkstatt zurück. Das ist bisher schon vermutet oder auch bestimmt behauptet worden. Aber es lässt sich auch beweisen, wenn man nur eine genaue Prüfung der einzelnen Formen vornimmt. Ich will mich hier kurz fassen und zunächst die wichtigsten Kennzeichen anführen, die die drei Gestalten unsrer Kreuzigungsgruppe mit den Gestalten der goldenen Pforte gemeinsam haben. Am auffallendsten und zahlreichsten sind diese Übereinstimmungen bei dem Thürbogenfeld mit der Anbetung der Könige. Ich verweise 1. bei Maria auf die Gesichts-, besonders die Wangen- und Kinnbildung, die Haarbehandlung, die Hände (= Maria auf der Anbetung, Königin von Saba), die strahlenförmig vom Hals ausgehenden Falten des Gewandes, die Falten und Säume der Ärmel, den Mantel; 2. bei Johannes wieder auf die besondere Wangen- und Kinnbildung, die strenge schematische Behandlung des Haars in kleinen Wulsten und Puffen (Kind auf der Anbetung, Engel in den Archivolten!), die Hände, die Falten des Gewandes vor der Brust, die

Ärmel, den Mantel. 3. Christus hat im Kopf eine grosse Ähnlichkeit mit verschiedenen kurzbärtigen männlichen Gestalten, besonders Johannes dem Täufer.

Dieselben Kennzeichen finden sich auch an den Gestalten der Wechselburger Kreuzigungsgruppe wieder. Ja es treten beim Vergleichen mit dieser noch andre wichtige hinzu. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Gekreuzigten ist sogar so bedeutend, ja so überraschend, wenn man die einzelnen Teile genau miteinander vergleicht, dass nur eine Erklärung dafür möglich ist: beide Gruppen sind von demselben Künstler. Nur können sie nicht aus gleicher Zeit stammen. Unsre Gruppe ist früher als die Wechselburger, sie ist eine Art Vorstufe zu dieser. Alles ist dort reicher und vollendeter und im Seelischen freier, bei uns ist alles noch ein wenig ungelenk, steif, befangen, und der Ausdruck der Empfindung noch unfrei.

Man hat unsre Gruppe bisher um 1200 angesetzt. Das ist entschieden 20—30 Jahre zu früh. Sie muss etwa gleichzeitig mit der goldenen Pforte entstanden sein, und auch diese ist vor 1220 kaum denkbar. Die Untersuchungen über die goldene Pforte sind noch lange nicht abgeschlossen, ja mich dünkt, wir stehen da erst am Anfang. Man könnte allein über das Künstlerische, über den Stil der Bildwerke, über seine Herkunft ein dickes Buch schreiben, in dem nicht viel von dem zu stehen brauchte, was bisher darüber geschrieben ist. Ich will hier nur einiges kurz andeuten, was die Zeit betrifft. Die goldene Pforte kann von allen romanischen Teilen der ehemaligen Marienkirche erst zuletzt entstanden sein. Ohne eine Kenntnis französischer, frühgotischer Kirchenportale ist ihre Gliederung und die Einordnung des bildnerischen Schmuckes darin nicht möglich gewesen. Namentlich die Gestalten der Archivolten sprechen ganz deutlich dafür. Auch einige Kapitäle erinnern schon ein wenig an das frühgotische französische Knollenkapitäl. Gegen diese Thatsachen giebt es keine Einwände. Damit wird aber die goldene Pforte noch nicht zu einem frühgotischen Kunstwerk. In ihrer Gesamtheit ist sie doch noch romanisch. Aber wegen der deutlich bemerkbaren französischen Einflüsse darf man sie nicht vor 1220 ansetzen. Ja ich würde eher für eine Entstehungszeit um 1230 sein. Die Wechselburger Kreuzigungsgruppe und die übrigen Bildwerke dort wären dann etwa 1240 entstanden.

II.

Bildwerke des gotischen Stils bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Beim Durchschreiten des 14. Jahrhunderts, das in unsrer Sammlung nur dürftig vertreten ist, werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf die beiden Taufsteine Bl. 15. Eigentlich gehören sie ja nicht zu den Werken der Bildnerei, sondern verdanken der Kunst des Steinmetzen ihr Dasein. Es sind vortreffliche Beispiele der in der gotischen Stilperiode für Taufsteine üblichen Becher- und Kelchform. Welcher von beiden der ältere ist, lässt sich schwer sagen. Der aus Wickershain bei Geithain (Nr. 384, Inv. 2041) erinnert noch etwas mehr an die Taufsteine der romanischen Zeit, da er die Halbkugelform stärker betont, dagegen ist in dem aus der Klosterkirche in Oschatz aussen schon die Achteckform ganz bestimmt ausgeprägt. Nach dem Masswerk freilich würde man gerade den Oschatzer für älter halten. Man muss sich deshalb vorläufig mit der sehr allgemeinen Zeitbestimmung »14. Jahrhundert« begnügen.

Mit dem Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig, Bl. 33 (Nr. 121, Inv. 851), befinden wir uns plötzlich in einer ganz anderen Welt, die anscheinend nichts gemein hat mit der Empfindungsweise und der Formenanschauung der Zeit, die Werke wie die Freiberger Kreuzigungsgruppe und die goldene Pforte und die Wechselburger Bildwerke hervorgebracht hat. Wer es nicht wüsste, dass dieser Altar nach jenen entstanden ist, würde ihn ein Jahrhundert vor ihnen ansetzen, und wer es weiss, der hat den Eindruck, als habe sich in der Kunst damals ein Prozess der Rückbildung vollzogen.

Wir sind über die Entwickelung der deutschen Bildnerei und Malerei vom 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts noch so ungenügend unterrichtet, dass es gewagt erscheint, über Werke wie den Eutritzscher Altar schon jetzt ein Urteil zu fällen. Ob in dieser anscheinend im tiefsten Verfall befindlichen Kunst nicht schon die Keime zu einer neuen Kunst, zu dem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnenden Realismus, enthalten sind? Das ist eine Frage, die schon jetzt aufgeworfen werden muss.

Betrachten wir den Altar etwas genauer. In der Mitte des Schreins, in einer Nische, steht Maria mit dem Kinde; in den Nebenabteilungen ist links oben die Verkündigung, unten die Anbetung der Könige, rechts oben die Heimsuchung, unten die Flucht nach Ägypten dargestellt. Die Flügel enthalten die zwölf Apostel in einer Auffassung, mit der die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts völlig gebrochen hat. Sie halten ihre Kennzeichen in die Höhe, damit man einen jeden ja recht deutlich daran erkennt, während die spätere Kunst diese wie natürliche Abzeichen des Berufes und der täglichen Beschäftigung auffasst und jeden aufdringlichen Hinweis auf sie unterlässt. So hält hier Jakobus d. Ä., der links die obere Reihe beginnt, eine grosse Muschel, den Schmuck des Pilgerhutes, in der Hand, während er später als Pilger auf der Wallfahrt mit grossem Filzhut, Tasche und dem Pilgerstab in der Hand dargestellt wird. Nur die wenigsten der Apostel sind deutlich erkennbar, da von ihren Abzeichen viele abgebrochen sind.

Was an allen Gestalten des Altars besonders auffällt, ist die starke Ausbiegung des Oberkörpers nach einer Seite, die ja ein Kennzeichen des gotischen Stils überhaupt ist, dann die Behandlung des Haars, das in einzelne grosse Puffen zusammengefasst ist, wenn es nicht ganz glatt liegt, ferner bei Maria und den Königen die unförmlichen Kronen mit dem hohen Reif, der erst im Laufe des 15. Jahrhunderts allmählich niedriger wird.

Wann das Werk entstanden ist, lässt sich kaum mit Sicherheit bestimmen. Die Bezeichnung »Ende des 14. Jahrhunderts« ist darum ein reiner Notbehelf. Der Künstler aber ist auf jeden Fall ein Leipziger gewesen.

Einen grossen Fortschritt gegenüber dem Eutritzscher Altar weist der kleine Hausaltar aus Rothschönberg bei Deutschenbora, Bl. 34 (Nr. 52, Inv. 104), auf. In der Mitte steht Maria mit dem Kinde, die ursprünglich ein Zepter in der Rechten hatte, links Petrus, rechts Paulus, denen ihre Abzeichen fehlen. Maria und Petrus haben noch die starke Ausbiegung des Oberkörpers, Paulus aber steht ganz frei und ungezwungen da und erinnert in nichts mehr an die ältere gotische Manier.

Die Entstehungszeit des Altars lässt sich annähernd berechnen. Auf der Bekrönung des Schreins befinden sich nämlich vier gemalte Wappen, zwar sehr verblasst, aber doch noch deutlich genug erkennbar. Es sind von links nach rechts die Wappen derer von Honsberg, Schönberg, Heinitz und Karas. Von ihnen sind die beiden mittleren für uns die wichtigsten, denn nach dem Brauche der Zeit

beziehen sie sich allein auf die Person des Stifters, die beiden andern auf seine Ahnen. Zunächst muss man diese beiden mittleren Wappen als Ehewappen auffassen, das linke, Schönbergsche, als das des Mannes, das rechte, Heinitzsche, als das der Frau. Der Ritter Caspar von Schönberg war in zweiter Ehe mit einer von Heinitz vermählt. Wäre er nicht schon um 1411 gestorben, so müsste er demnach der Stifter des Altars sein. Seinen stilistischen Kennzeichen nach kann aber der Altar noch nicht um diese Zeit entstanden sein. Als Stifter kommen also nur in Betracht die beiden Söhne aus der zweiten Ehe Caspars, Dietrich und Nicol, und zwar der älteste, Dietrich, in erster Linie, weil er Geistlicher war. Er ist um 1400 geboren und am 12. April 1476 als Bischof von Meissen gestorben. Und richtig zeigt auch seine messingne Grabplatte im Meissner Dom dieselben vier Wappen wie die Bekrönung des Rothschönberger Altars: oben die seiner Eltern, links das Schönbergsche, rechts das Heinitzsche, unten links das der Honsberg, rechts das der Karas (man vergleiche die Abbildung der Grabplatte in der Geschichte des Geschlechtes von Schönberg meissnischen Stammes von Fraustadt, 1. Band, Abteilung A, 2. Ausgabe (1878) zu S. 112).

So wäre also wenigstens eine ganz sichere späteste Zeitgrenze für die Entstehung des Altärchens gegeben, das Todesjahr Dietrichs, 1476. Vielleicht liesse sich diese Grenze aber noch etwas weiter zurücksetzen, aus folgenden Erwägungen. Wenn Dietrich das Werk als Bischof gestiftet hätte, hätte er wohl mit seinem Geschlechtswappen zugleich sein Amtswappen, das des Domstifts Meissen, an der Bekrönung anbringen lassen. Das war in diesem Falle allgemein üblich. Da aber hier jeder Hinweis auf seine bischöfliche Würde fehlt, so darf man wohl annehmen, er hat es gestiftet, bevor er Bischof wurde, d. h. vor dem Jahre 1463.

Man könnte aber auch an Dietrichs jüngsten Bruder Nicol als Stifter denken, der ja dieselben Wappen führte. Bei diesem käme jedoch nur die Zeit vor seiner Verheiratung in Frage. Denn als Verheirateter hätte er an der betreffenden Stelle in der Bekrönung nicht mehr die Wappen seiner Eltern, sondern neben dem seinigen das seiner Frau anbringen lassen. Wir wissen nun zwar, dass seine Frau eine von Kaufungen war, aber nicht, wann er sie geheiratet hat. So bleibt zwar immer noch die Möglichkeit bestehen, dass Nicol von Schönberg der Stifter des Altars gewesen ist, aber die Wahrscheinlichkeit spricht doch für seinen älteren geistlichen Bruder Dietrich.

In beiden Fällen aber darf man den Meister des Rothschönberger Altars wohl in der Stadt Meissen suchen.

Unmittelbar an dies Werk möchte ich den Flügelaltar aus der Begräbniskirche in Rosswein anschliessen, dessen allein erhaltener Schrein mit der Kreuzigung (Nr. 485, Inv. 131) auf Bl. 35 abgebildet ist. Von den beiden Frauen ist die das Kreuz umklammernde Magdalena, die links stehende Maria; ihr stand rechts Johannes gegenüber. Bisher wurde der Altar ins 14. Jahrhundert versetzt, woran nicht im entferntesten gedacht werden darf. Schon die fein empfundene Gestalt des Gekreuzigten weist auf eine viel spätere Zeit hin. Wir haben hier ungefähr den Stil der sogenannten Deckerschen Grablegung von 1446 in der Wolfgangskapelle der Nürnberger Ägidienkirche vor uns. Nur steht unsre Kreuzigung auf einer noch etwas höheren Entwickelungsstufe. Es ist durchaus keine »geringe Arbeit«, wie im Führer steht, man darf sie im Gegenteil zu den hervorragenderen Werken rechnen, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts und bald nachher in Sachsen entstanden sind. Vergleicht man die Köpfe der Schächer und der beiden Frauen mit denen der drei Gestalten des Rothschönberger Altars, so wird man die grosse innere und äussere Verwandtschaft zwischen ihnen nicht verkennen. Doch will ich damit nicht behaupten, dass sie von demselben Bildschnitzer geschaffen seien.

Dagegen trage ich kein Bedenken, zwei andre Werke unsrer Sammlung dem Meister der Rossweiner Kreuzigung zuzuschreiben: das auf Bl. 20 abgebildete heilige Grab (Nr. 391, Inv. 17a) mit der knienden heiligen Magdalena (Nr. 391b, Inv. 38), beide aus Sandstein. Beide sind aus der ehemaligen Dresdner Bartholomäuskapelle in die Vereinssammlung gekommen, haben sich aber ursprünglich wohl in einer anderen Dresdner Kirche befunden. Zunächst könnte man an die alte Kreuzkirche denken. Der gleichfalls aus der Bartholomäuskapelle stammende Dreikönigsaltar hat selbstverständlich nicht, wie jetzt in unsrer Sammlung, auf der Deckplatte des heiligen Grabes gestanden, sondern auf einem besonderen Altartische. Dagegen darf man wohl annehmen, dass sich über dem heiligen Grab eine Kreuzigungsgruppe aus Sandstein erhoben hat, als deren einziger Überrest die kniende Magdalena erhalten ist. Denn diese Gestalt ist zweifellos aus derselben Zeit und ein Werk desselben Meisters wie das Grab.

Ursprünglich waren alle Gestalten bemalt, geringe Farbspuren sieht man noch jetzt.

Die drei Frauen im Hintergrunde des heiligen Grabes sind die drei Marien. Zu Häupten und zu Füssen Christi schwingen kleine Engel Weihrauchfässer (im Lichtdruck kaum zu erkennen) und an jeder Ecke lagert ein schlafender Kriegsmann.

Man darf das heilige Grab wohl als ein Meister-

werk aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnen; am Anfange des Jahrhunderts, wohin es bisher versetzt worden ist, hätte kein sächsischer Künstler etwas Derartiges schaffen können. Ausserdem beweist ja auch die stilistische Übereinstimmung mit der Rossweiner Kreuzigung, die kaum vor 1450 fällt, die Unmöglichkeit der früheren Annahme. Ich verweise nur darauf, wie wenig sich die Köpfe der Frauen und die Gestalt Christi hier von den entsprechenden Gestalten dort unterscheiden. Freilich, das Dresdner Werk ist noch etwas edler und reifer.

Wir haben hier also einen Künstler, der zugleich in Holz und Stein gearbeitet hat, gleich dem Meister der Kreuzigungsgruppe aus dem Freiberger Dom. Fragt man sich, wo er gelebt haben mag, so kommen eigentlich nur zwei Städte in Betracht: Dresden und Meissen. Vielleicht glückt es, seine Spur noch weiter zu verfolgen.

Ein viel zu wenig gewürdigtes Werk unsrer Sammlung führen die beiden Lichtdrucke Bl. 36 und 37 vor Augen: den Flügelaltar aus Altmügeln bei Oschatz (Nr. 126, Inv. 615). In der Mitte des Schreins in einer Nische steht Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, deren Spitzen nicht, wie immer in der späteren Bildnerei, aufwärts, sondern abwärts gekehrt sind. In der linken Nebenabteilung des Schreins ist die Verkündigung und die Heimsuchung, in der rechten die Anbetung der Könige und die Geburt Christi dargestellt; die beiden letzten sind wohl erst später miteinander vertauscht worden, die Geburt Christi müsste ja oben stehen. Die Flügel, Bl. 37, enthalten 16 Heiligengestalten, die aber nicht alle dem Namen nach bestimmt werden können, da die Kennzeichen zum Teil fehlen oder rätselhaft sind. Es sind folgende im linken Flügel: oben Agathe, Georg, Katharina und Petrus, unten ein heiliger Bischof (Blasius?), Margarethe, Andreas und eine nicht bestimmbare gekrönte Heilige; im rechten Flügel: oben Paulus, Barbara, Moritz und eine Heilige mit einem becherartigen Gefäss (die nicht Barbara sein kann), unten möglicherweise Hedwig, dann Thomas, Christina und Magdalena. Die Gemälde auf den Rückseiten der Flügel sind mir nicht zugänglich gewesen; sie stellen nach dem Führer die Krönung Marias, die Ausgiessung des heiligen Geistes, den Martertod des heiligen Sebastian und die heilige Anna dar.

Das Werk wurde bisher in den Beginn des 15. Jahrhunderts gesetzt, was seinem Stil nach kaum möglich ist. Ich habe dafür die Mitte des 15. Jahrhunderts angesetzt, aber vielleicht ist auch das noch zu früh, ich möchte die Zeitgrenze jetzt noch um mindestens 25 Jahre hinausschieben; es ist meiner Ansicht nach erst um 1475 oder noch etwas später

entstanden. Darauf weisen namentlich die vier Darstellungen aus dem Leben Marias hin. Bei den einzeln stehenden Heiligen ist überdies die gotische Ausbiegung der Hüfte schon fast ganz verschwunden. Am meisten erinnert an die ältere Zeit noch das grosse Marienbild.

Für die Kunstgeschichte wäre es ein grosser Gewinn, wenn sich noch mehr Werke desselben Bildschnitzers oder wenigstens derselben Richtung fänden. Unter den sächsischen Künstlern dieser Zeit ist er wohl einer der besten gewesen. Man könnte vermuten, dass er entweder in Freiberg oder in Meissen gelebt habe.

Im Vergleich zu diesem künstlerisch ziemlich hochstehenden Werke aus Altmügeln erscheint der kleine Flügelaltar aus Waldkirchen bei Zschopau (Nr. 523a, Inv. 2627), dessen Schrein auf Bl. 38 abgebildet ist, doch recht roh und unbeholfen, obwohl er der Zeit nach jenem nicht allzufern stehen mag. Dargestellt ist links ein heiliger Papst (vielleicht Urban?), dann der heilige Sebastian, Maria mit dem Kind und der heilige Wolfgang. Wenn die Gestalten namentlich in ihrer Bemalung nicht so sehr verletzt wären, würden sie bei weitem besser wirken. Ein Gesicht, wie das des heiligen Sebastian, ist übrigens durchaus nicht so übel für ein Durchschnittswerk, das doch der Altar auf jeden Fall ist, es zeigt einen freieren Ausdruck als die der übrigen Heiligen, die Behandlung des nackten Körpers ist nicht ohne Verständnis, auch die Bewegung nicht ungeschickt. Ebenso sitzt das nackte Kind schon recht natürlich auf dem Arm der Mutter, wenn auch seine einzelnen Formen noch ganz plump und klotzig sind. Das alles hat mich veranlasst, das Werk in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu versetzen.

Der Schrein hat zwei mit Gemälden geschmückte Flügel gehabt, von denen nur der rechte noch vorhanden ist. Er stellt oben den heiligen Martin, unten die Anbetung der drei Könige dar.

Es ist kein bedeutender Meister gewesen, der das Werk geschaffen hat. Aber auch die kleinen Meister sind für die Forschung oft von grosser Bedeutung. Vielleicht hat dieser hier in Chemnitz oder Freiberg gesessen, eine andere Stadt kommt kaum in Betracht.

Mit dem Altar aus Reichenau bei Zittau Bl. 40 (Nr. 501, Inv. 122) tritt uns eine fremde Welt entgegen. In der Mitte steht Maria mit dem völlig bekleideten Kinde, links und rechts oben Petrus und Paulus, unten wohl Katharina und Barbara. Alle Gestalten sind sehr bunt bemalt, doch machen die Farben keinen alten Eindruck. Hätte man Petrus und Paulus allein vor sich, so würde man sie wohl in den Anfang des 15. Jahrhunderts versetzen. Das

Marienbild aber spricht entschieden für den Ausgang des Jahrhunderts. Doch welch fremdartiger Gesichtstypus in allen Gestalten! Welch sonderbare Ornamentik auf dem Hintergrunde, wie ungewöhnlich der gardinenartige Abschluss oben an Stelle des gotischen Masswerkes! Und dann noch das vollständig be-

kleidete Kind! Das kommt doch in der ganzen deutschen Kunst dieser Zeit nicht vor. Nun, der deutschen Kunst gehört dieser Altar auch gar nicht an, das ist völlig sicher. Es ist ein slawisches Werk. Sein Schöpfer war entweder ein Wende oder ein Tscheche.

III.

Werke der Bildnerei und Malerei aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters

(von etwa 1490 bis 1520)

nach Meistern und Schulen geordnet.

FREIBERG.

Am Ausgange des Mittelalters war Freiberg die grösste Stadt in Sachsen; sie war es wohl auch schon während des ganzen Mittelalters gewesen. Es liegt daher nahe, anzunehmen, dass sich hier der Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit Sachsens befunden habe. Dass die Künste in Freiberg eifrig gepflegt wurden, ist durch eine Menge urkundlicher Zeugnisse erwiesen. Ich führe hier ausser dem Freiberger Urkundenbuch von Ermisch nur die archivalischen Forschungen Konrad Knebels über die Freiberger Goldschmiede, Steinmetzen und Bildhauer an, die bis jetzt in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins (Heft 31 u. 34) vorliegen und denen noch andere folgen sollen.

Leider ist aber von den zahlreichen Werken, die namentlich die Freiberger Bildnerei und Malerei im 14. und 15. Jahrhundert hervorgebracht hat, in Freiberg selbst so gut wie nichts mehr erhalten. Es ist alles in den vier grossen Bränden von 1375, 1386, 1471 und 1484 mit den Kirchen, in denen es sich befand, vernichtet worden. Nur wie durch ein Wunder ist die romanische Kreuzigungsgruppe und die goldene Pforte unversehrt geblieben. Was von Bildwerken und Gemälden der Freiberger Kirchen auf uns gekommen ist, ist also mit wenigen Ausnahmen erst in der Zeit nach dem letzten grossen Brande von 1484 entstanden, so auch die Bildwerke, die sich jetzt in unsrer Sammlung befinden.

Sie stammen der Überlieferung nach sämtlich aus dem Dom, der früheren Pfarrkirche Unserer lieben Frauen. Nach dem verheerenden Brande von 1484 begann man schon 1485 den Neubau. Der Chronist Möller (I, 53) berichtet, der Bau der Mauern sei innerhalb 15 Jahren vollendet worden und die Kirche im Jahre 1500 unter Dach gebracht worden. »Aber mit den inwendigen Zierrat und Stücken, so zur Kirche gehören, hat man noch 12 Jahr — bis 1512 — zugebracht, was nicht zu verwundern, weil alles sehr fleissig, künstlich und zierlich ausgearbeitet worden.« Bis 1512 mögen also die meisten Kunstwerke, die der Dom vor der Reformation besass, entstanden sein, insbesondere diejenigen, die zum Schmuck der zahlreichen Altäre dienten. Doch wurden auch noch nach 1512, wie urkundlich überliefert ist, Altäre gestiftet (so um 1518 u. 1523), die selbstverständlich gleichfalls des künstlerischen Schmuckes bedurften. Ich verweise hier auf die genauen Angaben von Hubert Ermisch in seinen »Wanderungen durch die Stadt Freiberg im Mittelalter« (im 12. Bande [1891] des Neuen Archivs für sächsische Geschichte und Altertumskunde), auf die ich mich auch bei den folgenden Untersuchungen sehr oft berufen werde.

Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als Möller seine Freiberger Chronik schrieb, sah man nicht mehr alle Bildwerke, die sich jetzt in unsrer Sammlung befinden, im Dome selbst. Viele der erhaltenen alten Schnitzwerke wurden damals »in dem

Gewölbe bei dem grossen Wendelstein« aufbewahrt. Nach den Mitteilungen des königl. sächs. Altertumsvereins VIII (1855) S. 41-43 wurden bei einer späteren Erneuerung des Innern der Domkirche sämtliche Schnitzwerke »zugleich mit ähnlichen Figuren aus andren Kirchen und dem Kunsthause in eine Bodenkammer unter einem der Türme gebracht, welche seitdem in der Volkssprache die Götzenkammer genannt wurde.« In den Jahren 1836 und 1837 wurden die Domkreuzgänge und die mit ihnen in Verbindung stehende Annenkapelle und Schönbergische Begräbniskapelle wiederhergestellt und zur Errichtung eines Museums für Altertümer der Stadt Freiberg bestimmt. Dort wurden also sämtliche Bildwerke aufgestellt. Aber die fortschreitende Feuchtigkeit in jenen Räumen war für sie gefährlicher, als alle Gefahren, denen sie bis dahin ausgesetzt gewesen waren. In der Überzeugung, dass ihr künstlerischer Wert eine Sicherstellung vor vollständiger Zerstörung verlange, nahm sich der königl. sächs. Altertumsverein ihrer an und erreichte auch, dass sie ihm zur Aufstellung in seiner Sammlung überlassen wurden. Im Juli 1853 erfolgte die Überführung nach Dresden unter der Leitung des um die Sammlung des Vereins hochverdienten Professors Krüger. Nur eines dieser Bildwerke ist in neuerer Zeit nach Freiberg zurückgewandert, ein grosser heiliger Christoph. Dort steht er nun wieder in der Domkirche, wie zu Möllers Zeiten.

Der Meister der zwölf Apostel.

Seit dem Sommer 1853 befinden sich in unserer Sammlung die dreizehn Apostel aus dem Freiberger Dome, die auf den Lichtdrucken Nr. 4, 51—55 und 56 links wiedergegeben sind. Dreizehn sage ich. Wie ist das möglich? Sind doch im Inventar (Nr. 1824—1835) wie in der letzten Auflage des Führers (Nr. 130a—m) nur zwölf verzeichnet. Woher kommt also auf einmal der Dreizehnte? Nun, der hat bis jetzt nur einen anderen Namen gehabt. Als »ein Geistlicher« kam er in unsre Sammlung und als »ein Geistlicher« gilt er noch heute. Es ist der Mann mit dem kahlen Kopf und den sprechenden Zügen Bl. 56 links. Ich habe behauptet, es sei der Apostel Philippus, darum trägt er auch hier diese Unterschrift. Wie konnte ich aber eine solche Behauptung aussprechen? Und lässt sich beweisen, dass ich damit wirklich das Richtige getroffen habe?

Ich muss meinen Beweis gleich mit einer Gegenfrage beginnen: Wieso ist denn der Mann ein Geistlicher? Ist er denn als solcher irgendwie bezeichnet? Kann er nicht eben so gut ein Laie sein? Der geistliche Stand ist doch in verschiedene Klassen ein-

geteilt, und jede Klasse hat ihre bestimmte Kleidung, ihre bestimmten Abzeichen. Was ist denn nun dieser Geistliche? Ein Papst, Cardinal, Bischof, Priester, Diakon, Abt oder Mönch? Keiner von diesen. Dann also ein Laie; er sieht ja auch so recht wie ein Mann aus dem Volke aus. Aber Laien errichtete man keine solchen Standbilder wie dies hier, am allerwenigsten in den Kirchen. Es bleibt also nur noch eine Deutung für diese Gestalt übrig: es ist einer der Apostel. Seiner Kleidung nach muss es sogar einer sein; und zwar muss er zu der Folge der anderen gehören, die man bisher immer als eine untrennbare Einheit angesehen hat. Das beweist sein ganzes Äusseres.

Man braucht ihn nur einmal neben die anderen zu stellen und man wird ihn sofort als einen der Ihren erkennen. Seine Kleidung stimmt sogar mit der Kleidung jener in Kleinigkeiten überein, auf die man sonst kaum achtet, und das ist besonders beweiskräftig. Man betrachte nur die grossen runden Knöpfe seines Rockes, den Gewandschluss vor der Brust mit der kleinen Öffnung unten (so auch auf Bl. 4, 52 rechts, 54), die Art, wie das Gewand in einfachen Parallelfalten herabfällt und glatt über den Füssen abschneidet (so auch Bl. 4, 52) und wie der Mantel umgenommen ist.

Wir hätten also nun 13 Apostel. In der Regel treten sie ja zu zwölft auf, sie heissen ja auch darum »die heiligen Zwölfboten«, aber ich kenne doch auch Ausnahmen. Die grosse Holzschnittfolge Lucas Cranachs d. Ä., die um dieselbe Zeit entstanden ist, wie die Freiberger Standbilder, besteht z. B. aus dreizehn Aposteln und Christus. So könnte es auch hier sein, wir könnten den grossen segnenden Christus (Bl. 3) recht gut zu ihnen rechnen, und das ist wohl auch bisher geschehen.

Aber — unsere Freiberger Folge besteht doch nur aus zwölf Aposteln. Es giebt gewissermassen urkundliche Beweise dafür. Doch noch ehe ich diese kannte, war mir die Sache schon ganz klar geworden.

Paulus gehört unbedingt nicht zu dieser Folge, er muss also ausscheiden. Um das sagen zu können, muss man sich zunächst völlig eingelebt haben in die Art, wie der Künstler jede Gestalt dargestellt hat. Da findet man schliesslich, dass zwölf von ihnen dem Stil nach durch ein gemeinsames Band eng mit einander verknüpft sind und dass der dreizehnte ein wenig abseits für sich steht. Dieser dreizehnte ist Paulus. Der Unterschied ist zwar fein, aber er ist doch vorhanden, allerdings mehr fühlbar als greifbar. Die ganze Gestalt ist etwas freier aufgefasst als die anderen. Während bei den zwölfen Haar und Bart streng symmetrisch zu beiden Seiten des Gesichts angeordnet sind, ist der Bart des Paulus

wie vom Winde nach einer Seite bewegt, oder wie in Folge einer plötzlichen Wendung des Kopfes. Das Gewand ist kürzer und über dem linken Bein etwas geschürzt, was bei den anderen nicht vorkommt.

Wäre dieser Beweis zwingend, so müsste also Paulus aus der bisherigen Folge der zwölf Apostel ausscheiden und ein andrer müsste an seine Stelle treten, um die Zahl wieder voll zu machen. Dieser andre könnte aber nur der sogenannte »Geistliche« sein.

Doch wie gesagt, es giebt dafür einen Beweis, der gewissermassen urkundliche Kraft hat: das Zeugnis des Freiberger Chronisten Andreas Möller. Als Möller sein *Theatrum Freibergense Chronicum* schrieb (1653), sah man im Dom »oben in der Höhe an Pfeilern herumb unter der durchbrochenen Bohrkirche alle 12 Apostel ganz übergüldet und eines jeden Symbolum mit güldenen Buchstaben darunter.« Was heisst das: eines jeden Symbolum? Nichts andres als: der einem jeden zukommende Satz des Credo, des apostolischen Glaubensbekenntnisses. Die Apostel sind auf diese Weise sehr oft dargestellt worden, in der älteren Zeit haben sie den betreffenden Satz gewöhnlich auf einem Spruchband stehen, das sie in den Händen halten. Paulus erscheint dann aber nie unter ihnen, denn er war noch nicht Apostel, als die Zwölf vor ihrer Trennung das Glaubensbekenntnis zusammenstellten. In diesem Falle tritt Matthias in den Kreis der Apostel ein. Die Verteilung der einzelnen Artikel auf die einzelnen Apostel ist nicht immer und überall gleich gewesen. Nur darin herrscht Übereinstimmung, dass Petrus das Credo beginnt, Matthias es beschliesst. Matthias muss sich folglich auch in unsrer Apostelfolge befinden.

Übrigens besitzt unsre Sammlung ein Werk, auf dem die Apostel mit ihren Glaubensartikeln vorkommen: die gemalten Rückseiten der Flügel des Altarwerks aus Knauthain (Nr. 168). Selbstverständlich fehlt Paulus auch hier.

Es ist bedauerlich, dass nur ein kleiner Teil unsrer Freiberger Apostel sicher benannt werden kann, da die Abzeichen fehlen. Völlig sicher war der Name bisher nur bei vieren: Petrus Bl. 51 links, Andreas Bl. 53 rechts, Jakobus d. Ä. Bl. 4 rechts und Johannes Bl. 55 links. Dazu kommt nun noch Bartholomäus auf Bl. 52 rechts (Nr. 130g), der bisher für Simon gehalten wurde. Er ist nämlich der einzige, der Schuhe an hat. Zunächst werden ja alle Apostel barfuss dargestellt. Sehr oft erscheint der Pilger Jakobus d. Ä. mit Schuhen, aber sie sind nicht das Wesentliche an ihm, man erkennt ihn an der Pilgertracht, dem Muschelhute, der Tasche an der Seite, dem Pilgerstabe. Kommt nun unter den

Aposteln einer vor, der Schuhe an hat, aber nicht Jakobus d. Ä. sein kann, so kann er nur Bartholomäus sein, man braucht dann gar nicht mehr nach seinen Hauptabzeichen, dem Messer und der abgezogenen Haut, zu fragen.

Mit Sicherheit lässt sich auch noch Philippus bestimmen. Es ist aber nicht der, der bis jetzt diesen Namen trug (Nr. 130h = Bl. 52 links), sondern der sogenannte »Geistliche« (Nr. 108 = Bl. 56 links). Ausser Johannes ist er nämlich unter den Freiberger Aposteln der einzige Unbärtige. Für die sächsische Kunst habe ich in betreff dieses Umstandes folgende Beobachtungen gemacht: Kommen unter den Aposteln ausser Johannes noch zwei Unbärtige vor, so ist der eine von ihnen sicher Philippus; kommt aber ausser Johannes nur noch ein Unbärtiger vor, so ist auch dieser eine sicher Philippus. Eine Ausnahme von dieser Regel habe ich vorläufig nicht kennen gelernt. Es wäre notwendig, dass die Sache auch einmal für andere deutsche Landschaften untersucht würde. So erscheint Philippus als Unbärtiger z. B. auf der Rückseite der Flügel des Knauthainer Altars Nr. 168 und auf dem Staffelgemälde des Altars der Bartholomäikirche in Dresden Nr. 391c, ferner auf dem Hochaltar des Meissner Doms, auf einem Altarflügel des Naumburger Doms. Im Gegensatze zu dem Jüngling Johannes wird er aber immer als ein älterer Mann mit etwas dickem Gesicht und Platte dargestellt.

Von den übrigen sechs Aposteln kann man nur noch Jakobus den Jüngeren mit ziemlicher Sicherheit bestimmen. Nach der Legende war er Jesus sehr ähnlich, und so stellt ihn auch die deutsche Kunst des ausgehenden Mittelalters immer dar. Unter den noch übrigen Aposteln kommen nur zwei für Jakobus den Jüngeren in Frage, der auf Bl. 54 links (Nr. 130k) und der auf Bl. 55 rechts (Nr. 130m). Wir wissen noch nicht, wie der Meister unsrer zwölf Apostel Christus dargestellt hat; doch scheint es, als habe der Apostel Bl. 54 links (Nr. 130k) mit seinem milden, sanften Gesicht das meiste Anrecht auf den Namen des jüngeren Jakobus, den er schon jetzt vermutungsweise trägt.

Den noch übrigen fünf ihre Namen zu geben (es handelt sich noch um Thomas, Matthäus, Simon, Judas, Matthias), ist vorläufig nicht möglich, es könnte wenigstens nicht ohne Willkür abgehen. Jede deutsche Landschaft, jede Schule, ja jeder Meister hat in der Darstellung der Apostel seine besondere Art. Man müsste erst genau feststellen, was in der Freiberger Schule, was bei unsrem Meister hier Brauch war. Sogar über das Alter der Apostel sind sich die einzelnen Schulen nicht einmal einig. Den die einen jung und bartlos dar-

stellen, bilden die andern als bärtigen Alten. Und wie mit dem Alter, so ist es auch mit den besonderen Abzeichen. Wie oft kommen auch Verwechselungen vor, an denen nur die Künstler schuld sind; so z. B. zwischen Matthäus und Matthias. Mit solchen Menschlichkeiten hat man mehr zu rechnen, als man anfangs glaubt. Darum wird es vielleicht nie möglich werden, jedem unsrer zwölf Apostel den Namen wieder zu geben, den er führte, als er noch im Dom an seinem Pfeiler stand.

Bei einem der noch übrigen fünf Apostel kann man wenigstens mit Sicherheit sagen, wer er nicht sein kann. Ich meine den auf Bl. 53 links (Nr. 130e). Unter dem Mantel hält er einen Stab, der oben ausgehöhlt ist, der also zur Aufnahme einer Waffe oder eines Werkzeugs gedient haben muss. Ist es der Schaft einer Lanze (Thomas)? oder einer Hellebarde (Matthäus)? oder einer Säge (Simon)? Der Apostel kann also nicht Judas (mit der Keule) und nicht Matthias (mit dem Beil) gewesen sein.

Diese zwölf Freiberger Apostel sind der Mehrzahl nach wahre Prachtgestalten. Sie gehören nicht nur zu den besten Schöpfungen der Freiberger Schule und aller sächsischen Schulen zusammen, sondern sie lassen sich ruhig dem Besten anreihen, was die ganze ältere deutsche Kunst zur Zeit ihrer Blüte hervorgebracht hat. Man muss sie einzeln für sich betrachten (die Nachbarschaft des einen stört oft die volle Wirkung des andern), man muss sich in sie einleben, versenken. An solchen Gestalten hätte wohl auch Dürer seine Freude gehabt, hätte er sie gesehen. Es ist eine Kunst, wie die Donatellos. Wird man nicht an den sitzenden Johannes dieses grossen florentinischen Realisten des 15. Jahrhunderts erinnert, wenn man den Apostel Andreas hier (Bl. 53 rechts) betrachtet? Der Freiberger Bildschnitzer hat selbstverständlich nichts von Donatello gesehen, wahrscheinlich nicht einmal etwas von ihm gewusst. Beide sind sich eben innerlich verwandt, und ihre Kunst geht auf dieselbe Wurzel, die Natur, zurück. Nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit steht ihnen in erster Linie. Diese Gestalten leben ja alle, ja von den meisten kann man sagen, sie reden. Was für Charakterköpfe! Und wie viel verschiedene Charaktere! Die Gemütsart eines jeden ist hier in scharfer Prägung zum Ausdruck gebracht.

Je nach der eigenen Anlage wird dem einen die, dem andern jene Gestalt mehr Freude machen. Vielleicht werden aber alle mit mir übereinstimmen, wenn ich den höchsten Preis vier von ihnen zuerkenne: dem auf Bl. 4 links (der hier die Unterschrift Judas Thaddäus trägt), den beiden auf Bl. 53 und dem jüngeren Jakobus, Bl. 54 links. Nicht so gelungen wie die übrigen erscheint mir Johannes, Bl. 55 links.

Was nun die Entstehungszeit der zwölf Apostel anlangt, so gehören sie ihrem Stil nach unbedingt in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts. Dieser Zeitraum lässt sich aber noch etwas enger begrenzen. Nach Möller wurde noch bis 1512 an der inneren Einrichtung des Doms gearbeitet. Die Apostel können kaum viel eher fertig geworden sein. An und für sich ist es wahrscheinlich, dass sie 1512 schon an ihrem Platze an den Pfeilern unter der Emporkirche gestanden haben. Will man eine runde Zahl nennen, so dürfte das Jahr 1510 als Entstehungszeit der Wahrheit wohl ziemlich nahe kommen.

Was wird nun aber mit dem Apostel Paulus, Bl. 51 rechts, der aus der Zahl der »Zwölfboten« gestrichen ist? Welchen Platz hat er ursprünglich in der Kirche eingenommen? Da ist denn die natürlichste Annahme die, dass er zu der »Tafel«, d. h. dem Altarwerk gehört habe, das auf dem Altar Petri und Pauli gestanden hat. Ein solcher ist urkundlich bezeugt (Ermisch, Wanderungen S. 120). Die Mitte des Schreins nahm wohl Maria mit dem Kinde ein, links von ihr stand dann Petrus, rechts Paulus, der in der Linken wahrscheinlich das Schwert, in der Rechten das Buch hielt, wie beim Helbigsdorfer Altar Bl. 68.

Kein Zweifel aber kann darüber herrschen, dass Paulus ein Werk des Meisters der 12 Apostel ist. Die stilistische Verwandtschaft mit diesen ist ja so gross und fällt so sehr in die Augen, dass man ihn bisher unbedenklich zur Folge der Zwölf gerechnet hat. Ob die etwas grössere Freiheit in der Bewegung durch seine Stellung im Schrein und durch das Prinzip des Gegensatzes bedingt war, oder ob sie darauf zurückzuführen ist, dass Paulus einer etwas späteren Zeit als die Zwölf angehört, lässt sich kaum sagen. Doch hat vermutlich kein grosser Zwischenraum zwischen der Entstehungszeit der zwölf Apostel und der des Altarwerks gelegen, als dessen Überrest wir Paulus zu betrachten haben.

Ob wohl von diesem hervorragenden Meister noch andre Werke erhalten sind? Die Frage lässt sich zum Glück bejahen. Er ist nicht nur der Schöpfer der zwölf Apostel, sondern auch der fünf thörichten Jungfrauen. Warum nicht auch der fünf klugen? Um diese Frage zu beantworten, muss ich etwas weiter ausholen.

Die klugen und thörichten Jungfrauen.

An den zehn frei stehenden Pfeilern des Mittelschiffs des Freiberger Doms standen die geschnitzten Bilder der klugen und thörichten Jungfrauen, selbstverständlich auf Konsolen und wahrscheinlich in nicht zu grosser Höhe, denn unter ihnen befanden sich »etliche in Stein ausgehauene und drüber auch geschnitzte und mit Farben illustrierte Wappen,

darunter des Bistums Meissen, der Allnbeckischen etliche mal, derer von Schleinitz, derer von Hartitzsch, der Gunterode, der Monhäupte, der Müntzer, derer von Wiedebach, der Ziegler, derer von Mannewitz und andre.« So berichtet der Chronist Möller I, 60. Diese Wappen gehörten vielleicht den Stiftern der Bildwerke an.

Möller sagt nicht, dass die fünf klugen Jungfrauen sowohl wie die fünf thörichten eine Reihe für sich gebildet hätten, weil das selbstverständlich war. Beide Reihen standen einander gegenüber, die Gesichter der Längsaxe des Mittelschiffs zugekehrt.

Bisher hat man angenommen, die klugen und thörichten Jungfrauen seien Arbeiten eines einzigen Künstlers — ein Gedanke, der ja am nächsten liegt. Deshalb hat man sich auch auf keine genauere Prüfung der zehn Gestalten eingelassen. Und doch zeigen die beiden Gruppen bei schärferem Zusehen so tief gehende Unterschiede stilistischer Art, dass man unmöglich noch länger annehmen darf, ein einziger habe sie geschaffen. Das ist aber nicht einmal das erste, was einem auffällt, wenn man prüfenden Blickes ein Bild nach dem andern an sich vorüber ziehen lässt. Das erste ist, dass sich unter den zehn Jungfrauen eine befindet, die überhaupt nicht zu dieser Folge gehört. Ich meine damit die sogenannte »kluge Jungfrau« Bl. 5 rechts.

Vergleichen wir sie doch einmal etwas genauer mit ihren vier Schwestern Bl. 59 links, 60 rechts, 61 links, 62 rechts. In der Kleidung hat sie ja eine grosse Ähnlichkeit mit ihnen, auch die Arme und die Hand hält sie so, wie die auf Bl. 59 links und 60 rechts. Aber eines macht stutzig: sie hat nicht das, wodurch die vier andern als kluge Jungfrauen äusserlich gekennzeichnet sind, sie hat keine Krone auf dem Haupt, sondern nur einen Kranz. Und dann etwas, das noch viel mehr auffallen muss, als dies äusserliche Zeichen: in ihrem Gesicht, in dem gesenkten Blick prägt sich eine ganz andere Empfindung aus, als in dem der übrigen. Sie trägt nicht das Haupt freudig erhoben, wie es die kluge Jungfrau immer thut. Sie denkt wohl kaum daran, dass der Bräutigam nun da ist und dass sie nun belohnt wird für ihre Wachsamkeit. Sie lebt in einer ganz andern Welt, sie träumt still vor sich hin. Innerlich hat diese kluge Jungfrau nicht das Geringste gemein mit ihren vier Schwestern. Alles das wäre schon Grund genug, das Band, das sie bisher mit ihnen verbunden hat, zu lösen.

Hat man sich an dieser Gestalt, ihrem Gesicht satt gesehen, so gleitet wohl das Auge auch einmal über das Beiwerk hin und bleibt da vielleicht zuletzt an einigen Buchstaben auf dem Mantelsaume haften. Was steht denn da? REGINA . . . GRACIA

PLENA und zweimal deutlich MARIA. Sagen diese wenigen Worte nicht mehr, als ein seitenlanger Beweis? Nicht eine kluge Jungfrau stellt das Bild dar, sondern eine Maria.

Wir hätten es also von jetzt ab nur noch mit vier klugen Jungfrauen zu thun (Bl. 59 links, 60 rechts, 61 links, 62 rechts).

So natürlich es nun ist, anzunehmen, alle vier seien aus der Hand desselben Künstlers hervorgegangen, so regen sich doch bei genauerer Betrachtung bald allerhand Zweifel dagegen. Dass die beiden Jungfrauen auf Bl. 59 links und 60 rechts ihrem Stil nach zusammen gehören, sieht wohl auch ein ungeübtes Auge; ebenso erkennt es sofort die innere und äussere Verwandschaft der beiden auf Bl. 61 links und 62 rechts. Aber zwischen diesen beiden Paaren fehlt eine solche Übereinstimmung. Und so ist man genötigt zu sagen: jedes Paar geht auf einen anderen Künstler zurück.

Der eine (Bl. 59 links und 60 rechts) liebt eine rundliche Kopfform mit ziemlich hoher, breiter Stirn, die etwas grossen Köpfe sitzen zwischen den Schultern, das Schlüsselbein infolgedessen ziemlich tief, die Hand liegt etwas ungeschickt am Leib, als wüsste die Jungfrau nicht, was sie mit ihr anfangen sollte, die Körperformen sind gedrungen, man darf sogar sagen etwas bäurisch plump, wenn man Bl. 59 links betrachtet. Auch der Gesichtsausdruck ist bei dieser nicht gerade intelligent. Die Lippen sind mehr breit, als schmal und die Kronen weit.

Der andre Bildschnitzer (Bl. 61 links und 62 rechts) drückt sich in einer Formensprache aus, die von der des ersten wesentlich abweicht: kleine Köpfe, die nach unten spitz zulaufen, eine weniger hohe Stirn, ein mehr kleiner Mund, die Köpfe auf einem langen Hals aus den Schultern herausgehoben, das Schlüsselbein deshalb höher, schlankere Körperformen, grössere Bewegtheit in den Armen, im Gesicht grössere geistige Regsamkeit.

Trotz dieser Verschiedenheiten würde ich es vielleicht noch nicht wagen, diese beiden Paare zwei verschiedenen Meistern zuzuweisen, wenn nicht von diesen zweien noch andere Werke vorhanden wären. Und in jedem dieser Werke finden sich immer nur die stilistischen Eigentümlichkeiten des einen Paares wieder, nicht eine Vermischung beider Arten.

A. v. Eye sagt nach dem Wanckelschen Führer S. 78 zu Nr. 158, in den klugen Jungfrauen »drücke sich die Befriedigung als treue Hingabe, gesetzter Ernst, verständige Mässigung usw. aus«. Ich meine: wollten oder sollten die Künstler in den vier Gestalten wirklich das zum Ausdruck bringen, so sind sie an einer solchen Aufgabe einfach gescheitert. Ihre Begabung reichte auf keinen Fall dazu aus. In hervorragender

Weise hätte diese Aufgabe jedoch der Künstler erfüllt, von dem die fünf thörichten Jungfrauen sind.

Die thörichten Jungfrauen (Bl. 5 links, 59 rechts, 60 links, 61 rechts, 62 links) sind, im Gegensatze zu den klugen, alle fünf von demselben Bildschnitzer. Es ist nicht schwer, dies zu beweisen. Dass die auf Bl. 5 links, 59 rechts und 62 links zusammengehören, sieht wohl jeder, ohne dass es besonderer Hinweise bedürfte. An 62 links schliesst sich aber 61 rechts an, und zwar wird die engere Verbindung durch andre weibliche Gestalten desselben Meisters vermittelt, auf die ich später noch zu sprechen komme (Maria Bl. 5 rechts und Magdalena auf Bl. 68). Nur bei der thörichten Jungfrau Bl. 60 links könnte man anfangs vielleicht etwas im Zweifel sein, ob sie wirklich ein Werk derselben Hand sei, wie die andern vier. Mancher findet möglicherweise in der Bildung des Gesichts und Halses eine grosse Ähnlichkeit mit den beiden klugen Jungfrauen Bl. 61 links und 62 rechts. Aber weiter geht auch die Übereinstimmung nicht, alles übrige ist anders, ja man darf geradezu von einer gewaltigen Kluft reden, die zwischen dieser thörichten und jenen beiden klugen Jungfrauen liegt. Im Vergleich zu dieser lebensvollen Gestalt, die schon ganz den freien Geist der neuen Zeit, der Renaissance, atmet, wirken jene beiden klugen Jungfrauen noch befangen, typisch, obgleich sie doch wohl zu derselben Zeit wie diese entstanden sind. Dasselbe Leben, denselben freien Geist finden wir aber auch in den vier andren thörichten Jungfrauen. Fasst man nun noch Einzelheiten ins Auge, wie die Umrisslinien des Körpers, die Bildung der Hände, den Faltenwurf, diese und jene Besonderheit in der Kleidung, so ergiebt sich auch daraus, dass diese thörichte Jungfrau eine Schöpfung desselben Künstlers ist, wie die vier übrigen. Dieser Künstler ist aber kein andrer, als der Meister der zwölf Apostel.

Zum Beweise eignen sich am besten die drei Jungfrauen Bl. 5 links, 59 rechts und 62 links. Vergleicht man sie nur in Bezug auf die Bildung der Stirn, Augen, Nase, Wangen, Lippen, des Kinns, besonders aber der Hände mit einzelnen Aposteln, von denen hier namentlich die auf Bl. 4, 53—55 in Betracht kämen, so ist die Übereinstimmung beinahe überraschend.

Die fünf thörichten Jungfrauen stehen den zwölf Aposteln ebenbürtig zur Seite, überragen sie sogar noch durch die Wahrheit des Ausdruckes, die Unmittelbarkeit der Empfindung, das Leben, das jede von ihnen ausströmt. Sie gehören mit zu den hervorragendsten Charaktergestalten der deutschen Bildnerei. Wie meisterhaft hat es der Künstler verstanden, das auszudrücken, was eine jede von ihnen empfindet, als die Hoffnung auf den Besitz des Bräutigams fehlgeschlagen ist, wie hat er den Seelenzustand einer jeden je nach ihrem Temperament mit überzeugender Wahrheit geschildert! Die erste (Bl. 60 links) setzt sich mit einer gewissen Leichtfertigkeit über das Unglück hinweg; die zweite (Bl. 61 rechts) ist stilltraurig, dem Weinen nahe, eben will sie das Tuch zu den Augen führen; die dritte (Bl. 62 links) blickt mit blöden Augen fast teilnahmlos vor sich hin, als sei sie vom vielen Weinen schon stumpf geworden; auf dem Gesicht der vierten (Bl. 59 rechts) drückt sich völlige Hoffnungslosigkeit aus, sie ist dem Umsinken nahe, der Körper hat seinen Halt verloren; die fünfte (Bl. 5 links) hat sich in wildem Schmerze das Haar zerrauft, das ihr nun wirr um das Haupt hängt.

Obwohl die fünf thörichten Jungfrauen den zwölf Aposteln in stilistischen Eigentümlichkeiten ziemlich nahe stehen, mögen sie doch nicht zu gleicher Zeit mit ihnen entstanden sein, sondern etwas später, mehr um 1515 als um 1510.

Von demselben Meister ist nun, wie ich schon kurz erwähnte, auch die Maria (Bl. 5 rechts), die bisher zu den klugen Jungfrauen gerechnet wurde (man vergleiche noch einmal das, was ich auf S. 11a darüber gesagt habe). Die gemeinsame Abstammung wird nicht nur durch die allgemeine Verwandtschaft dargethan, sondern im besonderen noch durch die Kopfform, die Bildung des Kinnes und des Halses, die Hand, den Schnitt des Kleides, gewisse Falten und nicht zuletzt die tiefe innerliche Beseelung.

In der fehlenden Linken hat Maria wahrscheinlich ein Zepter gehalten, als Himmelskönigin, wie die Maria des grossen Flügelaltars in Ehrenfriedersdorf, der aus derselben Zeit stammen mag. Dann hätte sie also ebenfalls die Mitte eines Altarschreins bilden müssen. Oder sie hat ein Buch in der Hand gehabt, was aber weniger wahrscheinlich ist. Dann hätte zu ihr noch der Engel Gabriel gehört, der ihr das Heil verkündet, das ihr widerfahren soll, und wir dürften in ihr den Überrest des Altars der Verkündigung Mariae erkennen, dessen Vorhandensein im Dome urkundlich bezeugt ist (Ermisch, Wanderungen S. 121). Aber die Inschrift auf ihrem Mantelsaume REGINA . . . GRACIA . . . PLENA . . . MARIA weist nicht mit Notwendigkeit auf das eine oder das andre hin.

Das grössere Werk, dem diese stimmungsvolle Gestalt angehört hat, ist etwa um dieselbe Zeit entstanden, wie die fünf thörichten Jungfrauen.

Unmittelbar an diese Maria schliesst sich der Flügelaltar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff (Nr. 505a, Inv. 1202) an, der auf Bl. 68 abgebildet ist. In der Mitte des Schreins steht der heilige Sebastian von Pfeilen durchbohrt an einen Baum gebunden, links von ihm Petrus mit Buch und Schlüssel,

rechts Paulus mit Buch und Schwert, von dem aber nur noch der Griff vorhanden ist. Auf dem linken Flügel ein heiliger Papst mit einem Schwert in der Rechten, von dem gleichfalls die Klinge fehlt. Was er in der erhobenen Linken hielt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. War es eine Weintraube, so hätten wir hier den heiligen Urban vor uns, der in dieser Gegend sehr häufig verehrt wurde. Ob die Heilige auf dem rechten Flügel wirklich Barbara vorstellt und nicht vielleicht Magdalena, ist gleichfalls nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden. Der Kelch, den sie in der Hand hält, ist nämlich neu, mit Ausnahme des Fusses. War es wirklich ein Kelch? Dann wäre die Heilige sicher Barbara. War es aber ein pokalähnliches Gefäss, wie es z. B. die einzige weibliche Heilige auf dem Flügelaltar aus Eutritzsch (Bl. 81) in der Hand hält, dann hätten wir die heilige Magdalena vor uns, zu der ja auch der Kranz passen würde, während die heilige Barbara als Königstochter in der Regel eine Krone, nur hin und wieder einen Kranz trägt. Die Frage wird sich erst dann entscheiden lassen, wenn wir wissen, in welcher Weise unser Freiberger Meister die heilige Barbara und die heilige Magdalena darzustellen pflegte. Zu Gunsten der heiligen Magdalena freilich würde hier noch der Umstand sprechen, dass die heilige Barbara in Sachsen immer zugleich mit der heiligen Katharina dargestellt wird. Sie sind fast unzertrennlich. Wo die eine ist, muss auch die andre sein. Ausnahmen von dieser Regel sind höchst selten, sie haben dann gewöhnlich einen besonderen Grund. Ich nenne daher die Heilige hier bis auf weiteres nicht Barbara, sondern Magdalena. Bemerken will ich nur noch, dass an einem andern aus Freiberg stammenden Werke, dem Friedrichswalder Altar in unsrer Sammlung (Nr. 510c), auf dem rechten Flügel der Staffel innen ebenfalls die heilige Magdalena, nicht Barbara, dargestellt ist.

Die Bemalung der geschnitzten Bilder unsres Helbigsdorfer Altars ist namentlich an den Gesichtern von einer bewundernswerten Zartheit und Feinheit der Abtönung.

Leider sind die Gemälde auf den Rückseiten der Flügel, der Schmerzensmann und die Schmerzensmutter, infolge der Leimfarbentechnik jetzt schon halb verlöscht.

Das schöne Werk ist, wie gesagt, vom Meister der zwölf Apostel. Wir haben bisher nur lebensgrosse Gestalten von ihm kennen gelernt. Diese hier sind etwa um die Hälfte kleiner. Es ist selbstverständlich, dass die Grössenverhältnisse den Stil und die Technik beeinflussen; in vielen Fällen wird der Künstler sogar durch sie zu einer wesentlichen Änderung seiner Formensprache und seiner Technik

veranlasst. Das gilt eben so gut für Werke der Baukunst, wie der Bildnerei und Malerei, des Holzschnitts und Kupferstichs. So einfach dieser Satz ist und so sehr er durch eine Menge von Beispielen als thatsächlich richtig erwiesen wird, so wird er doch meist bei der kritischen Bestimmung von Bildwerken und Gemälden unbekannter Meister ganz ausser Acht gelassen. Es giebt z. B. Forscher, die nicht imstande sind, in unbezeichneten Gemälden, die einst von demselben Künstler gemalt worden sind, Schöpfungen derselben Hand wieder zu erkennen, nur weil das eine Mal die Gestalten einen Meter, das andre Mal nur 30 Centimeter hoch sind.

Im vorliegenden Falle ist die Vergleichung nicht so schwierig. Magdalena hat dieselbe Kopfform, dasselbe aufgelöste Haar, denselben Kranz wie Maria auf Bl. 5 rechts, sogar der Gürtel ist derselbe. Ferner braucht man nur zu beachten, wie der Mantel hier wie dort in derselben Weise vor dem Unterleib nach aussen umgeschlagen ist (so auch bei Paulus und dem heiligen Urban). Dann noch eine Eigentümlichkeit: Maria lässt eine Falte des Mantels durch den zweiten und dritten Finger gleiten, Magdalena hält ebenso eine Falte zwischen ihrem dritten und vierten Finger. Das sind alles Kleinigkeiten, die zusammen mit der grossen inneren und äusseren allgemeinen Verwandtschaft beider Gestalten besonders bedeutungsvoll sind, um den gleichen Ursprung beider zu beweisen. Sollte noch ein Zweifel übrig sein, so braucht man nur die heilige Magdalena mit der thörichten Jungfrau Bl. 61 rechts zu vergleichen: sie haben beide dasselbe Gesicht, denselben Hals, sie ähneln sich wie zwei Zwillingsschwestern. — Für Petrus und Paulus lassen sich ebenso bedeutende Übereinstimmungen mit den beiden grossen Aposteln Bl. 51 nachweisen, man vergleiche z. B. nur den Schnitt und den Wurf des Mantels beider und das Buch des Petrus.

Die Gestalten des Helbigsdorfer Flügelaltars atmen schon nicht mehr die herbe Kraft, die in den meisten der grossen Apostel steckt, der Künstler geht nicht mehr darauf aus, vor allem den Charakter scharf zu zeichnen, ein Hauch von milder Schönheit liegt über dem ganzen Werke. Das weist auf eine weitere Entwickelungsstufe des Künstlers hin. Man möchte den Altar deshalb in einen grösseren Abstand von den Aposteln versetzen.

Dafür spricht auch das nächste Werk, das ich von unserm Meister anführen kann, das aus Blankenstein bei Wilsdruff stammende kleine Diptychon, d. h. ein Altarschrein, der durch einen einzigen Flügel geschlossen wird (Führer Nr. 214, Inv. 129, hier nicht mit abgebildet). Im Schrein ist in Holzschnitzerei die Gruppe der heiligen Anna selbdritt

dargestellt. Maria und ihre Mutter Anna sitzen einander gegenüber, zwischen sich das nackte Kind, das eben versucht, aus den Armen der Grossmutter auf den Schoss Marias zu wandern. In dem Flügel, der ursprünglich den Schrein von der linken Seite schloss (jetzt ist er rechts angebracht), stehen zwei geschnitzte Heilige, links der Bischof Valentin, dem jetzt der Krummstab fehlt, rechts Martin in ritterlicher Tracht, der eben seinen Mantel teilen will. Die kleinen Gestalten zu den Füssen beider, der Fallsüchtige und der Bettler, sind nicht etwa Kinder, wie man denken könnte, sondern erwachsene Menschen. Warum bildete sie der Künstler aber so winzig? Es waren keineswegs rein künstlerische Beweggründe. Man drückte vielmehr dadurch, dass man die Heiligen schon durch ihre körperliche Grösse so hoch über die gewöhnlichen Sterblichen emporhob, in einfacher Weise den grossen Abstand aus, in dem sich nach der kirchlichen Anschauung die armen sündigen Menschen von den Heiligen im Himmel befanden.

Die Rückseite des Flügels schmückt ein in Leimfarben ausgeführtes Gemälde des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter, das eine tiefe Empfindung zeigt und künstlerisch wertvoll ist, aber leider schon sehr gelitten hat. Dies Gemälde erinnert aber durchaus nicht, wie Eye sagt, an die gleichartige Darstellung des Altars aus Weinböhla von 1503, sondern an die der Flügel des Helbigsdorfer Altars. Denn das Blankensteiner Werk rührt von demselben Künstler her, wie dieses, nämlich gleichfalls vom Meister der Freiberger Apostel.

Ich führe nur kurz die Gründe für diese Behauptung an. Die Gestalten des Blankensteiner und des Helbigsdorfer Altars haben annähernd dieselbe Grösse, was die Vergleichung sehr erleichtert. Martin und Maria hier gleichen dem heiligen Sebastian und der heiligen Magdalena dort. Dann haben wir hier wieder dieselben lebensvollen Hände, ganz dieselben Gürtel, denselben gemusterten Goldgrund, dieselben Heiligenscheine, dieselben Bogen als oberen Abschluss der Darstellung, alles Übereinstimmungen, wie man sie sich nicht besser wünschen kann.

Leider haben die Blankensteiner Schnitzereien durch Wurmfrass gelitten, was ihre Wirkung doch ziemlich beeinträchtigt. Sie sind aber auch nicht in allen Einzelheiten so vollkommen, mit so viel Liebe ausgeführt, wie die Helbigsdorfer; ich meine hier namentlich die beiden männlichen Heiligen des Flügels Man braucht deshalb noch nicht an Gesellenarbeit zu denken. Die alten Künstler verwendeten auf Arbeiten, die ihnen geringer erschienen und für die sie weniger Geld bekamen, auch weniger Zeit und Sorgfalt. So machte es auch der grosse

Albrecht Dürer, wie wir genau wissen, und so macht es noch heutzutage mehr als ein Künstler. Man sollte deshalb bei den Werken unsrer älteren Bildnerei und Malerei, die uns nicht ganz auf derselben Höhe wie andre zu stehen scheinen, nicht immer gleich mit dem Schlagwort »Gesellenarbeit«, »Werkstattarbeit« kommen, sondern erst den Nachweis führen, dass wirklich eine fremde Hand, nicht die des Meisters selbst, an dem Werke thätig gewesen sei.

Ich kehre noch einmal zu dem Helbigsdorfer Altar Bl. 68 zurück. Der heilige Urban auf dem linken Flügel leistet gewissermassen Bürgschaft dafür, dass der überlebensgrosse heilige Wolfgang aus dem Freiberger Dom, Bl. 58 rechts (Nr. 55, Inv. 1844), ein Werk desselben Meisters ist. Auch verschiedene Apostel, z. B. Johannes Bl. 55 links, Jakobus der Jüngere Bl. 54 links und der auf Bl. 53 links könnten zum Vergleich herangezogen werden. Wenn sich auch der Beweis hier nicht mit denselben sachlichen Gründen führen lässt, wie bei den bisher besprochenen Werken, so wüsste ich doch auch keinen andren Freiberger Bildschnitzer zu nennen, dem diese durch und durch vornehm und monumental empfundene Gestalt zugeschrieben werden könnte. — Über die ehemalige Bestimmung dieses Heiligen ist wohl kein Zweifel möglich. Er muss in einem Schrein auf dem Altar des heiligen Wolfgang im Dom gestanden haben (man vergleiche Ermisch, Wanderungen S. 121).

Auch der überlebensgrosse segnende Heiland Bl. 3 (Nr. 123, Inv. 1837) kann nach der ganzen Art der Arbeit und seinem innern Gehalte nur ein spätes Werk des Meisters der Apostel sein. Sein lockiges Haar ist ganz so behandelt, wie das des heiligen Sebastian auf dem Helbigsdorfer Altar. Dieser Christus ist eine Gestalt voll Milde und Adel, aber nicht, wie Eye gesagt hat, »das bedeutendste Stück der grossen Freiberger Holzschnitzwerke«, auch nicht »in der Wirkung die andern überragend«.

Alle Werke dieses Meisters, die ich bis jetzt angeführt habe, sind Arbeiten, die einesteils nur wenige Jahre nach den zwölf Aposteln entstanden sind, andernteils aber aus einer viel späteren Zeit stammen. Es fragt sich nun: giebt es auch noch frühere Arbeiten von ihm?

Der sitzende heilige Nikolaus aus dem Freiberger Dom, Bl. 57 (Nr. 177, Inv. 1859), bestätigt diese Frage. Dass er vom Meister der Apostel ist, braucht wohl kaum mit viel Gründen bewiesen zu werden. Man vergleiche ihn nur mit Jakobus d. Ä., Bl. 4 rechts, Petrus, Bl. 51 links, und Bartholomäus, Bl. 52 rechts. Trotz der grossen stilistischen Verwandtschaft mit diesen ist er aber, wie es scheint,

nicht aus derselben Zeit, sondern noch etwas früher. Eine gewisse Derbheit der Auffassung weist meines Erachtens darauf hin. Die Hand mit der Kugel ist neueren Ursprungs. Der Heilige kann in der einen Hand nur ein Buch gehalten haben, auf dem drei Goldklumpen lagen; die andre Hand war entweder zum Segnen erhoben oder sie hielt den Bischofsstab. Ohne jeden Zweifel stand das Bild inmitten eines Schreines auf dem Altare des heiligen Nikolaus (Ermisch, Wanderungen S. 121), wahrscheinlich ganz allein, wie der heilige Nikolaus des Altars aus Zöschau bei Oschatz (Nr. 517a).

Geht man den einmal eingeschlagenen Weg noch weiter zurück, so steht man nach einiger Zeit vor der überlebensgrossen Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi, Bl. 50 (Nr. 507, Inv. 1811). Es erscheint freilich gewagt, zu behaupten, dies Werk, in dem das Streben, rücksichtslos und unerbittlich die Wahrheit zu sagen, alle künstlerischen Schranken durchbricht, dies gewaltige Werk gehöre demselben Meister an, der ein so schönheitsvolles und abgeklärtes wie den Helbigsdorfer Altar, Bl. 68, geschaffen hat. Ich gestehe, hier hört der Beweis auf und die Phantasie sucht eine Kluft zu überbrücken, die für den kritischen Verstand zunächst unüberbrückbar ist. Aber mir scheint, das Gesicht Christi spiegele sich, nur weniger starr, in dem des heiligen Nikolaus, Bl. 57, wieder, und der herbe Schmerz, der aus den Zügen von Christi Mutter spricht, spräche auch aus den Zügen zweier thörichter Jungfrauen (Bl. 59 rechts und 5 links).

Eye setzte das Werk ins 15. Jahrhundert und hielt es für das 1454 von Nikolaus Monhaupt gestiftete »Marienbild«. Beide Annahmen sind durchaus irrig. Was Nikolaus Monhaupt um 1454 in die damalige Marienkirche stiftete, war eine *„tabula decenter ymagine beatissime virginis Marie ac aliorum sanctorum decorata"*. Unter *tabula*, Tafel, wird nach dem damaligen Sprachgebrauch immer ein Altarwerk, ein Schrein mit 2, 4 oder 6 Flügeln verstanden. In diesem Schreine befanden sich, dem Wortlaut nach, die geschnitzten Gestalten (*imagines*, »Bilde«) der Jungfrau Maria, doch wohl mit dem Kind auf dem Arme, und andrer Heiligen. Unter einem »Marienbilde« versteht man immer ein Bild der Maria allein oder mit dem Kinde, nie einer Maria mit dem Leichnam Christi im Schosse. Schon aus diesem Grunde könnte unsre Gruppe garnicht das Monhauptsche Marienbild sein. Ausserdem sagt es auch ihr Stil, dass sie noch nicht um 1454, ja überhaupt kaum vor dem Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann. Manche Kunstwerke reden eben eine so deutliche Sprache, dass durch sie oft die schönste urkundliche Überlieferung, durch die

ihre Entstehungszeit anscheinend genau zu bestimmen ist, zum Schweigen gebracht wird. Man wird das Bildwerk bald nach 1500 ansetzen dürfen. Es wäre dann die früheste jetzt nachweisbare Arbeit des Meisters der Apostel. Vielleicht stand es auf dem Altar *beatae Mariae virginis conceptionis et compassionis*, den 1485 der Hauptmann Nikolaus Monhaupt gestiftet hatte und der sich auf der Emporkirche des Domes befand. (Über diesen Altar und das Monhauptsche Marienbild vergleiche man Ermisch, Wanderungen, S. 121—122.)

Überblicken wir rasch noch einmal die Entwickelung unsres Meisters, soweit sie sich an Werken unsrer Sammlung verfolgen lässt. Wir hätten da folgende Reihe:

1. Maria mit dem Leichnam Christi Bl. 50.
2. Der heilige Nikolaus Bl. 57.
3. Die 12 Apostel Bl. 4, 51—56.
4. Paulus Bl. 51 rechts.
5. Die 5 thörichten Jungfrauen Bl. 5, 59—62.
6. Maria Bl. 5 rechts.
7. Altar aus Blankenstein bei Wilsdruff Nr. 214.
8. Altar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff Bl. 68.
9. Der heilige Wolfgang Bl. 58 rechts.
10. Christus Bl. 3.

Sicherlich sind noch viel mehr Werke von ihm vorhanden, als sich bis jetzt nachweisen lassen. In einigen Jahren, hoffe ich, wird sich die Liste schon verdoppelt oder verdreifacht haben. Das meiste von ihm, was sich in den Freiberger Kirchen befand, wird freilich entweder untergegangen oder verschollen sein. Aber seine Thätigkeit wird sich kaum auf Freiberg und dessen nächste Umgebung beschränkt haben. Und so werden jedenfalls da und dort Werke von ihm auftauchen, wo man es kaum vermutet.

Der Meister der Apostel ist der bedeutendste Bildschnitzer Freibergs in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. In einer künftigen Geschichte der deutschen Bildnerei wird er seinen Platz mit Ehren behaupten neben Meistern wie Adam Kraft, Veit Stoss, Tilmann Riemenschneider.

Der Meister des Alnpeckschen Flügelaltars.

Auf Bl. 63 links ist ein Altarflügel ohne Rahmen aus dem Freiberger Dom abgebildet (Nr. 400a, Inv. 1856). Dargestellt ist in Holzschnitzerei die heilige Margarethe auf einer Konsole, unter der der betende Stifter mit seinem Sohn und seinem Wappen gemalt ist. Die Hände der heiligen Margarethe sind beide abgebrochen. Die Linke hielt wohl ein Stabkreuz, das sie dem kleinen Höllenungetüm zu ihren Füssen in den geöffneten Rachen stiess. Da der Stifter nach rechts kniet, haben wir es hier mit dem

linken Flügel eines Altarschreins zu thun; auf dem diesem entsprechenden rechten Flügel muss sich auf einer Konsole eine Heilige oder ein Heiliger in ähnlicher Auffassung befunden haben, wie die heilige Margarethe, darunter gemalt die Frau des Stifters nach links kniend, ihr Wappen vor sich, hinter ihr vielleicht eine oder mehrere Töchter. Dies ist die Regel bei solchen Altarwerken. Der Schrein muss eine oder mehrere geschnitzte Heiligengestalten enthalten haben und ebenso hoch und doppelt so breit gewesen sein, wie der erhaltene linke Flügel mit seinem verloren gegangenen Rahmen.

Wie das Wappen beweist, ist der kniende Stifter ein Alnpeck. Die Alnpecks gehörten zu den Freiberger Geschlechtern. Man kann ungefähr sagen, welches Glied der Familie das Werk gestiftet hat. Ihrem Stil nach zu urteilen, ist die heilige Margarethe zwischen 1510 und 1520 entstanden, sagen wir um 1515. Der Sohn des Stifters ist noch ziemlich jung, fast noch ein Knabe. Der Stifter ist demnach wahrscheinlich einer der beiden Söhne des 1523 verstorbenen Georg Alnpeck, Andreas oder Peter, gewesen. Nach diesen Hinweisen werden die Freiberger Lokalforscher jedenfalls die Frage nach dem Namen des Stifters, nach der Entstehungszeit und dem ursprünglichen Standort des Altarwerks im Dome sowie nach den näheren Umständen der Stiftung ohne grosse Schwierigkeiten beantworten können.

Vergleicht man die heilige Margarethe mit den beiden klugen Jungfrauen Bl. **61** links und **62** rechts, die ich schon S. 11b besprochen habe, so erscheint die Ähnlichkeit in den Gesichtern so gross, dass man diese drei Frauengestalten ein und demselben Künstler wird zuschreiben müssen. Freilich können sie kaum zu gleicher Zeit entstanden sein. Die beiden klugen Jungfrauen wirken in ihren Formen noch ziemlich streng im Vergleich zur heiligen Margarethe, bei der man nichts Hartes und Eckiges mehr bemerkt. Man vergleiche nur, wie das Haar bei ihr in leichten, allerdings etwas schematischen Wellenlinien herabgleitet, während die langen Haarsträhne der klugen Jungfrauen wie zerstückelt erscheinen. Das Altarwerk, zu dem die heilige Margarethe gehörte, muss also um mehrere Jahre später geschaffen sein, als die klugen Jungfrauen.

Man darf wohl annehmen, dass sich mit der Zeit noch manches andre Werk dieses Meisters wird nachweisen lassen.

Der Meister der Flügelaltäre aus Penig.

Der Lichtdruck Nr. **90** giebt rechts einen gemalten Altarflügel aus Penig wieder (Nr. 93a, Inv. 141a). Er stellt in der oberen Abteilung zwei

heilige Bischöfe dar, links Dionysius, der seinen abgehauenen Kopf trägt, rechts Blasius mit einer Kerze; in der unteren Abteilung sehen wir links den heiligen Abt Leonhard mit einer Kette, rechts den heiligen Diakonen Cyriacus, zu dessen Füssen ein Mann mit betend zusammengelegten Händen kniet, aus dessen Mund, infolge der Beschwörung des Heiligen, eben ein Teufelchen geflogen ist. Eye bezeichnete diesen Knienden als Knaben. Doch soll diese winzige Gestalt thatsächlich einen Erwachsenen darstellen. Ich verweise hier nur auf das, was ich S. 14a im Anschluss an die beiden männlichen Heiligen des Blankensteiner Diptychons gesagt habe.

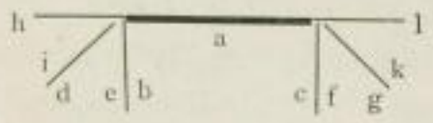
Auf der Rückseite dieses Altarflügels befinden sich ebenfalls Gemälde, oben die Geburt Christi, unten die Ausgiessung des heiligen Geistes. Ausserdem besitzt das Museum noch zwei nur auf einer Seite bemalte Altarflügel aus Penig, die in derselben Weise Darstellungen aus dem Leben Marias und Christi enthalten: Nr. 93b (Inv. 141b) oben Christus als Knabe im Tempel lehrend, unten die Himmelfahrt Marias, Nr. 93c (Inv. 141c) oben die Verkündigung, unten die Himmelfahrt Christi.

Aus der gleichen Grösse dieser drei Altarflügel und aus den Darstellungen, sowie aus der sofort in die Augen fallenden technischen und stilistischen Übereinstimmung — nur die hier abgebildeten vier Heiligen machen eine Ausnahme — ergiebt sich, dass wir in ihnen einzelne Teile eines einzigen grösseren Altarwerkes vor uns haben. Da alle gotischen Flügelaltäre in der Anordnung gewisse Übereinstimmungen zeigen, ist es nicht schwer, sich die ursprüngliche Zusammensetzung dieses Peniger Altarwerkes zu vergegenwärtigen und die Teile wenigstens in Gedanken wieder zu einem Ganzen zu vereinigen.

Jedes gotische Altarwerk (»Tafel« genannt) besteht aus einem Schrein, der durch Flügel geschlossen wird. Je nach der Grösse und Bedeutung des Werkes sind es 2, 4 oder 6 Flügel. Von 6 Flügeln stehen in der Regel die beiden hintersten fest (sogenannte »blinde Flügel«). Der Schrein *(Corpus)* enthält geschnitzte Heiligenbilder, ganz ausnahmsweise im 15. Jahrhundert und noch am Anfange des 16. Jahrhunderts ein Gemälde, während gegen 1520 die nur aus Gemälden bestehenden Flügelaltäre häufiger werden.

Das Peniger Altarwerk, von dem sich in unsrer Sammlung mehrere Teile befinden, hat entweder 4 oder, was am wahrscheinlichsten ist, 6 Flügel gehabt, von denen zwei, nämlich Nr. 93b und 93c, blind, d. h. nicht beweglich waren. Dies ergiebt sich daraus, dass die Rückseiten dieser beiden Tafeln nicht bemalt sind.

Angenommen, das Altarwerk habe 6 Flügel gehabt, so müssen die drei erhaltenen Flügel auf folgende Weise mit dem Schrein in Verbindung gestanden haben:



I. Geschnitzte Bilder.

a, b, c } nicht mehr vorhanden, oder wenigstens nicht mehr nachzuweisen.

II. Gemälde, jedes mit vier Heiligen (wie Bl. 90).

d = Nr. 93a (Bl. 90),

e, f, g } verschollen.

III. Gemälde, jedes mit zwei Darstellungen aus der Geschichte Christi und Marias.

h = Nr. 93c,
i = Nr. 93a Rückseite,
k fehlt,
l = Nr. 93b.

Was auf der fehlenden Tafel k dargestellt war, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen: oben entweder die Anbetung der Könige oder die Flucht nach Ägypten, unten ganz bestimmt der Tod Marias.

Man sah also zuletzt, wenn die beiden inneren Flügelpaare zugeklappt waren, folgende 8 Bilder:

h	i	k	l
Verkündigung	Geburt Christi	Anbetung der Könige oder Flucht nach Ägypten	Christus als Knabe im Tempel
Himmelfahrt Christi	Ausgiessung des heiligen Geistes	Tod Marias	Himmelfahrt Marias
93c	93a	fehlt	93b

Die 2. Folge, zu der der auf Bl. 90 abgebildete Flügel gehört hat, muss bei der streng symmetrischen Anordnung aller gotischen Altarwerke nicht weniger als 16 einzelne Heiligengestalten, immer paarweise geordnet, enthalten haben.

Diese Menge der Heiligen schon in der 2. Folge, zu denen als 1. Folge noch mindestens 5 geschnitzte Heiligengestalten kamen, nämlich drei im Schrein und je eine im linken und rechten Flügel, ist ein sicheres Anzeichen dafür, dass es sich hier um einen Altar »Aller Heiligen« handelt. Thatsächlich war der Hochaltar der Kirche in Penig allen Heiligen geweiht. Dass aber die 3 noch erhaltenen Flügel wirklich dem Altarwerk angehört haben, das auf dem Hochaltare, nicht etwa auf einem Seitenaltare stand, beweist ihre Grösse. Nach den

Massen der einen hier abgebildeten Tafel, die noch den alten Rahmen hat, ist der Schrein allein über 2½ Meter hoch gewesen und hat im geöffneten Zustande, mit je 2 Flügeln, eine Breite von nahezu 4 Metern gehabt.

Es zeigt sich also, dass derartige Wiederherstellungsversuche durchaus keine müssigen Spielereien sind, sondern dass sie wichtige wissenschaftliche Ergebnisse liefern können.

Durch eine Reihe von weiteren Schlüssen lässt sich nun auch der Verfertiger dieses grossen Altarwerkes feststellen.

Das Museum besitzt einen kleinen Flügelaltar, der ebenfalls aus der Kirche in Penig stammt (Nr. 191, Inv. 132; hier nicht mit abgebildet). Er hat ehemals freigestanden, denn die jetzt nicht sichtbare Rückseite des Schreins trägt ein Gemälde in Leimfarben mit der Messe des heiligen Gregor. Im Schreine befindet sich innerhalb eines breiten mit Rankenwerk übersponnenen Rahmens eine sehr anmutige geschnitzte Darstellung der Verkündigung, in den Flügeln ebenfalls geschnitzt links der heilige Georg, dessen Arme leider fehlen, auf dem Drachen stehend, rechts die heilige Barbara mit dem Kelch, aussen auf den Flügeln in Leimfarben gemalt links der heilige Bischof Erasmus mit der Winde (nicht Severus, wie Eye sagt!), rechts der heilige Ägidius als Abt mit der Hirschkuh.

Die 3 Gemälde dieses kleinen Altars sind nun von derselben Hand gemalt, wie die Vorderseite des einen Flügels vom Hochaltar, Bl. 90 rechts (Nr. 93a). Die Übereinstimmung in den Formen erstreckt sich sogar bis auf Kleinigkeiten, wie die mehrmalige Umwicklung der Bischofsstäbe mit Draht, was man sonst nirgends wieder finden dürfte. In der Technik jedoch unterscheiden sich die Gemälde des kleinen Altars gewaltig von der des grossen. Während die Technik der einen Tafel Bl. 90 rechts so peinlich sorgfältig und dauerhaft ist, dass dem Bilde die Jahrhunderte noch nichts haben anhaben können, und dass man wohl annehmen darf, der Meister habe wochenlang daran gearbeitet, sind die Gemälde des kleinen Altars, als etwas Nebensächliches, mit weit geringeren Farbstoffen, in einer viel weniger sorgfältigen Technik, zum Teil ohne Grundierung ausgeführt — wahrscheinlich die Arbeit eines oder weniger Tage. Aber das Eine steht doch fest: es ist ganz derselbe Künstler, da wie dort.

Wenn ich den Aufzeichnungen trauen darf, die ich mir vor 3 Jahren im Freiberger Altertumsmuseum gemacht habe, befindet sich dort (Nr. 57 des kleinen Gerlachschen Führers) ein kleineres Gemälde, das von derselben Hand ist, wie die 4 Heiligen auf unserm Peniger Altarflügel Bl. 90. Es stellt

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und den Heiligen Andreas und Christoph dar und stammt aus der Hospitalkirche St. Johannis in Freiberg. Da dies Bild nur von einem Freiberger Künstler gemalt sein kann, so müssten also auch der Peniger Hochaltar Aller Heiligen, wie der kleine Altar mit der Verkündigung in Freiberg entstanden sein oder wenigstens von einem Künstler herrühren, der einmal längere Zeit in Freiberg gelebt hat.

Das geht auch noch aus andren Umständen hervor. Unsre Sammlung besitzt Teile zweier Flügelaltäre aus der Kirche zu Somsdorf bei Tharandt (man vergleiche den Bericht des K. S. Altertums-Vereins über die Geschäftsjahre 1842-1844, S. 12, Nr. 30). Von dem einen stammen die geschnitzten Bilder, die auf Bl. **65—67** wiedergegeben sind. Ob die beiden gemalten Altarflügel Bl. 87 und 88, auf deren einem (Bl. 87 rechts) die Jahreszahl 1514 steht, zu demselben Altare gehört haben, wie die Bildwerke, ist durch nichts erwiesen. Es ist deshalb auch nicht zulässig, die Jahreszahl 1514 ohne weiteres auf die Bildwerke zu übertragen, wie es Eye gethan hat (Nr. 169 und 193 des Führers). Sicher ist nur, dass die 8 geschnitzten Bilder Bl. 65—67 zusammen gehören und von ein und demselben Künstler sind.

Der heilige Georg Bl. **65** (Nr. 169, Inv. 389) hat wohl über dem Schrein in der Bekrönung seinen Platz gehabt, da er für einen freien Standort gearbeitet erscheint. Die sieben Gestalten auf Bl. **66** u. **67** (Nr. 193, Inv. 392—398) haben wohl ebenfalls in der Bekrönung gestanden. Bei ihrer Kleinheit (sie sind nicht grösser als mittelgrosse Kinderpuppen) wirken sie doch von einem höheren Standort aus entschieden günstiger als hier auf den Lichtdrucken. Im Führer tragen zwei von ihnen falsche Namen. Der eine kleine Ritter ist keinesfalls Demetrius, der in Sachsen meines Wissens nie verehrt worden ist, sondern wahrscheinlich Florian, der andre wahrscheinlich Moritz, der nicht immer als Mohr dargestellt wird. Beide kommen öfter so zusammen vor. Man vergleiche z. B. die Bekrönung des Flügelaltars aus Eutritzsch Bl. 81. — Die »Heilige« aber ist die Jungfrau Maria, der der Engel Gabriel die Verkündigung überbringt. Aus Versehen sind diese beiden Gestalten hier getrennt und auf 2 Blätter verteilt worden.

Diese 8 Schnitzwerke aus Somsdorf müssen Freiberger Arbeiten sein, wie alle andern Werke der Bildnerei und Malerei des ausgehenden Mittelalters, die sich noch jetzt in den Kirchen dieser Gegend befinden, ihre Herkunft aus Freiberg nicht verleugnen können. Zugleich aber lassen sie sich als Arbeiten desselben Bildschnitzers nachweisen, von

dem der kleine Flügelaltar aus Penig ist. Man braucht z. B. nur den heiligen Georg dort mit den beiden kleinen Rittern Bl. 66 und dem heiligen Georg Bl. 65 aus Somsdorf zu vergleichen.

So ergeben sich überall Beziehungen zwischen den bis jetzt besprochenen Werken, aus denen folgt, dass der grosse Peniger Allerheiligenaltar, von dem Bl. 90 eine Probe giebt, wie der kleine Altar mit der Verkündigung von einem Freiberger Künstler geschaffen worden sind.

Nach dem Berichte des K. S. Altertumsvereins über die Geschäftsjahre 1842—1844, S. 11, Nr. 24d sind »sämtliche Altarteile der Peniger Kirche laut Kirchennachrichten erst in den Jahren 1515—1519 gefertigt, der Hochaltar »Aller Heiligen« ist erst 1519 errichtet und kostete 300 Gulden.« Der Stil beider Werke stimmt vollkommen mit diesen Zeitangaben überein.

Nun teilt Steche in den Bau- und Kunstdenkmälern XIV, 44 mit, das jetzige Altarwerk der Kirche in Penig sei an Stelle eines älteren errichtet worden, das Ulrich Dornhart in Freiberg im Jahre 1516 für 300 Gulden gefertigt habe und das 1564 abgetragen worden sei. Dies Werk des Ulrich Dornhart kann nur der Allerheiligenaltar sein, von dem unsre Sammlung drei Flügel besitzt. Der Widerspruch zwischen den beiden Jahreszahlen 1516 und 1519 fällt nicht ins Gewicht; er lässt sich sehr leicht so erklären, dass der Altar 1516 verdingt und erst 1519 aufgestellt worden sei — wenn nicht etwa nur ein Versehen vorliegt.

Die Nachricht ist um so glaubwürdiger, als Steche und seine ungenannte Quelle jedenfalls nichts davon gewusst haben, dass ein Ulrich Durrendorth oder Dornhart, zugleich Maler und Bildschnitzer, im Verwaltungsjahre 1510—1511 das Freiberger Bürgerrecht gewonnen hat (Knebel, Künstler und Gewerke der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg, in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, 34. Heft, 1897, S. 8).

In dem Altarflügel Bl. 90 rechts erscheint der Meister als ein arger Manierist, ebenso in den Gemälden des kleinen Peniger Altars, dessen Bildwerke dagegen durch ihre natürliche Anmut ungemein anziehend wirken. Auch die Somsdorfer Werke Bl. 65 bis 67, die jedenfalls um einige Jahre früher entstanden sind, sind zum Teil tüchtige Leistungen, besonders der heilige Georg Bl. 65.

Aus einer späteren Zeit des Meisters, vielleicht erst dem Anfange der zwanziger Jahre, stammt wohl das Altarwerk des Freiberger Doms, von dem der auf Bl. **63** rechts abgebildete Flügel mit einer Heiligen (Nr. 400b, Inv. 1857) erhalten ist. Die Heilige ist möglicher Weise Barbara. Im Stil hat

sie grosse Ähnlichkeit mit der heiligen Barbara des kleinen Peniger Altars (Nr. 191).

Auch der lebensgrosse heilige Bischof Bl. 58 links aus dem Freiberger Dom (Nr. 56, Inv. 1839) dürfte derselben Zeit und demselben Meister angehören; ich wüsste wenigstens nicht, wem man ihn sonst noch zuschreiben könnte, da der Meister der Apostel, der allein noch in Betracht käme, doch eine etwas andere Ausdrucksweise hat. Man könnte z. B. in dem kleinen Bischof aus Somsdorf Bl. 66 recht gut eine frühere Entwickelungsstufe desselben Künstlers erkennen, von dem der grosse Freiberger Bischof herrührt. Beide zeigen auch in der Tracht und in der Haltung der Arme (man vergleiche auch Bl. 63 rechts) bemerkenswerte Übereinstimmungen. Beide stellen möglicherweise den heiligen Nikolaus vor, der dann in der einen Hand den Bischofsstab gehalten hätte, in der andern ein Buch mit den drei Goldklumpen darauf. In diesem Falle hätte der Freiberger Bischof zu einer »Tafel«, d. h. einem Schreine gehört, der auf dem Altar des heiligen Nikolaus im Dome gestanden hat (Ermisch, Wanderungen S. 121). Bei dem Fehlen der Hände des Bischofs steht diese Annahme jedoch nur auf schwachen Füssen.

Nicht von dem Meister selbst sind diejenigen Gemälde des Peniger Hochaltars, die Vorgänge aus dem Leben Marias und Christi darstellen (Nr. 93a Rückseite, 93b und 93c). In ihrer bäurischen Unbeholfenheit und kindlichen Naivität wirken sie ungemein spasshaft, etwa wie Oberländers Zeichnungen aus dem Tagebuch des kleinen Moritz in den Münchner Fliegenden Blättern. Dabei ist eine gewisse Gemütstiefe gar nicht zu verkennen; einige Köpfe haben sogar etwas von der zarten Romantik, wie sie z. B. aus den Bildern Sandro Botticellis und seiner Nachfolger zu uns spricht. Man möchte an einen ganz jungen Gesellen denken, den der Meister mit der Ausführung dieser 8 Bilder beauftragt hat, oder gar an einen Knaben, der seine Lehrzeit noch nicht hinter sich hatte.

Der Meister der Somsdorfer Altarflügel von 1514.

Die beiden gemalten Altarflügel aus Somsdorf bei Dresden Bl. 87 (Nr. 62, Inv. 399 und 400) befanden sich ursprünglich links und rechts an einem Schreine, der so breit gewesen sein muss, wie beide zusammen und in dem jedenfalls drei geschnitzte Heiligengestalten gestanden haben. Dass die aus Somsdorf stammenden Bildwerke, die unsre Sammlung besitzt, zu diesem Altarwerke gehören und aus dem Jahre 1514 stammen, ist nicht erwiesen, wie ich schon auf S. 18a ausgeführt habe. Das Altarwerk von 1514 aber ist sicherlich, wie jenes zweite, von einem Freiberger Meister gewesen. Hat doch die Freiberger Bildnerei und Malerei diese ganze Gegend beherrscht.

Die Darstellung der heiligen Anna mit dem kleinen Jesus auf dem einen (gewöhnlich dem rechten) und Maria auf dem andern (gewöhnlich dem linken) Arme wird »Anna selbdritt« genannt, eigentlich »Anna selbdritte« (so lautet auch die Form ursprünglich), d. h. Anna selbst als dritte, denn der Heiligkeit nach ist Jesus die erste Person, seine Mutter Maria die zweite und deren Mutter Anna die dritte. Das haben sich wohl die Wenigsten bis jetzt klar gemacht, die den Ausdruck gelesen oder selbst gebraucht haben. Darum ist auch die Bezeichnung »Maria selbdritt« falsch. Die Bezeichnung der Gruppe als »Das Selbdritt« aber, die man ab und zu liest, ist logisch ein Unsinn, wie ein Aussagesatz, dem jedes Subjekt fehlt. Denn man weiss ja gar nicht, was dies »Selbst«, das das Dritte ist, für ein Ding sein soll.

Maria ist in dieser Gruppe nicht etwa als Kind, sondern als Jungfrau, als die Mutter Christi dargestellt, ganz so, wie die Besessenen und Fallsüchtigen, die Kranken und Bettler zu Füssen der Heiligen (ebenso die Stifter auf älteren Gemälden) auch immer winzig klein wie Kinder dargestellt werden, was sie gar nicht sein sollen. Ich habe schon auf S. 14a darüber gehandelt. Die Renaissance brach, wie mit vielem andern, so auch mit dieser Überlieferung.

Zu beachten ist noch die Form der ersten Eins in der Jahreszahl 1514 oben auf dem Bilde der Anna selbdritt. Man würde diese Ziffer, wenn sie in andern Verbindungen aufträte, nicht für eine Eins, sondern eine Sieben oder Drei halten. Man thut deshalb gut, sich derartige Zifferformen, die wahrscheinlich so noch öfter angewandt worden sind, genau einzuprägen.

Auf den Rückseiten der beiden Flügel (Bl. 88) ist die Heilige unten links mit dem Rosenkorb und dem Engel nicht, wie im Führer unter Nr. 62b steht, die heilige Elisabeth, sondern die heilige Dorothea. Diese beiden Heiligen sind von den Kunstgelehrten unzählige Male verwechselt worden und werden es noch immer, und sind doch so scharf von einander unterschieden. Die heilige Elisabeth des Mittelalters wird immer als Wohlthäterin der Hungrigen und Armen dargestellt, als Hausfrau mit einem Tuch um den Kopf, in der einen Hand einen Krug, in der andern einen Teller mit Früchten oder einen Laib Brot.

Die Heilige rechts unten ist aber nicht die heilige Kunigunde, sondern die heilige Hedwig. Es ist dieselbe Heilige, die rechts im Schreine des kleinen Flügelaltars aus Streumen (Nr. 218) steht. Zu den Kennzeichen, die sie hier in Somsdorf hat (Nonnentracht, Fürstenhut und Kirchenmodell), kommen dort noch die nackten Füsse hinzu, die man hier nicht sieht.

Mit unbedingter Sicherheit vermag ich dem Maler der beiden Somsdorfer Flügel bis jetzt noch keine Gemälde weiter zuzuschreiben. Doch kenne ich eine grosse Anzahl, die wahrscheinlich von ihm sind.

Interessant sind die Somsdorfer Bilder deshalb, weil sich in ihnen, wenigstens in einigen Frauenköpfen, thatsächlich etwas cranachscher Einfluss zeigt, den ja schon Eye bemerkt hatte. Der Maler mag also wohl Beziehungen zu Wittenberg gehabt, vielleicht sogar in der Werkstatt Lucas Cranachs einige Zeit gearbeitet haben.

Der Meister des Friedrichswalder Flügelaltars.

Unsre Sammlung besitzt einen Flügelaltar aus Friedrichswalde bei Pirna, der hier nicht mit abgebildet ist. Von dem Meister dieses Altars sind auch die zwei klugen Jungfrauen aus Freiberg Bl. 59 links und 60 rechts. Ich würde ihn gern nach diesen benennen, wenn ich nicht befürchten müsste, dass der dann gewählte Name zu Missverständnissen führte, da wir ja noch zwei andre kluge Jungfrauen aus Freiberg haben, die aber nicht diesem Meister angehören (man vergleiche darüber S. 11b). Daher muss es bei dem Namen »Meister des Friedrichswalder Flügelaltars« bleiben, obwohl der Beschauer das Werk, von dem der Name genommen ist, einmal nicht vor Augen hat.

Der Flügelaltar aus Friedrichswalde (Nr. 510a—c, Inv. 2614 und 2613) besteht aus einer Staffel und einem Schrein mit zwei beweglichen und zwei feststehenden (sogenannten blinden) Flügeln. Die Staffel enthält eine liebliche, in Holz geschnitzte Darstellung der heiligen Sippe. Anna sitzt links, ihr gegenüber Maria, auf deren Schoss das nackte Kind steht. Hinter ihnen, durch eine Brüstung von ihnen getrennt, stehen links die drei Männer Annas, Joachim, Cleophas und Salome, rechts der Mann Marias, Joseph. Diese Darstellung kann durch zwei Flügel geschlossen werden, die auf beiden Seiten bemalt sind: innen links die heilige Elisabeth, rechts die heilige Magdalena (nicht die heilige Barbara, denn sie trägt keinen Kelch, sondern ein

pokalartiges Gefäss; man vergleiche dazu S. 13a); aussen links die heilige Ottilie, rechts Jakobus der Ältere.

Im Schrein steht Maria mit dem Kind auf dem rechten Arm, zu ihren Füssen knien zwei Engel, während zwei andere zu ihren Häupten schweben, alle vier bekleidet. Im linken Flügel steht die heilige Barbara mit dem Kelch, im rechten die heilige Margarethe mit einem kleinen Höllenungeheuer zu Füssen, in dessen geöffnetem Rachen ein Stab steckt, den sie in der Rechten hält (im Führer sind die Namen beider falsch angegeben).

Auf den Rückseiten dieser Flügel sind je zwei männliche Heilige gemalt: links oben der Apostel Matthäus mit Buch und Hellebarde, unten ein mir unbekannter heiliger Bischof mit einem Buch, auf dem ein Schuh steht (Severus, Servatius?), rechts oben ein heiliger Bischof mit segnend erhobener Rechten, zu dessen Füssen ein Mann in Knabengestalt (vergleiche S. 14a) sitzt, aus dessen Mund soeben ein Teufelchen herausgefahren ist. Der Maler hat hier wohl den heiligen Valentin darstellen wollen, hat ihm aber anstatt eines Fallsüchtigen einen Besessenen beigegeben. Der Teufelsbeschwörer und -austreiber ist in Sachsen, soviel ich weiss, immer der heilige Diakon Cyriacus, einer der 14 Nothelfer (man sieht ihn z. B. auf dem Altarflügel aus Penig Bl. 90). Unter diesem heiligen Bischof ist der heilige Wolfgang mit Kirchenmodell und Beil dargestellt.

Auf den beiden feststehenden Flügeln sind in derselben Anordnung je zwei weibliche Heilige gemalt, auf dem linken (Nr. 510a) oben Dorothea mit dem Blumenkorb, unten Apollonia mit der Zahnzange, auf dem rechten (Nr. 510b) oben Katharina mit Schwert und Rad, unten Ursula mit einem Pfeile.

Man sah also, wenn der Schrein geschlossen war, folgende 8 Heilige:

Dorothea	Matthäus	Valentin?	Katharina
Apollonia	Bischof mit Schuh	Wolfgang	Ursula

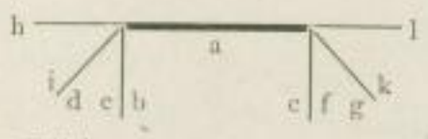
510a 510b

Alle Bilder sind in sehr hellen Tönen in Leimfarben gemalt und wirken etwas unangenehm durch den kreidigen Hintergrund, von dem sich die Gestalten abheben. Von den weiblichen Heiligen

zeichnen sich Dorothea und Ursula, sowie die beiden auf den Flügeln der Staffel durch anmutige Gesichter und ungezwungene, natürliche Haltung und Bewegung aus.

Von dem Meister dieses kleinen Friedrichswalder Altars ist nun das grosse Altarwerk von 1521 in der Kirche zu Oberbobritzsch bei Freiberg. Kunstgeschichtlich ist es deshalb besonders wichtig, weil das naturalistische Laub- und Rankenwerk, mit dem unsre spätgotischen Altarwerke bis um 1520 geschmückt sind, hier schon vollständig von Renaissanceschmuckformen verdrängt ist. Schüchterne Ansätze dazu zeigen schon die Rahmen des Friedrichswalder Altars.

Das Oberbobritzscher Altarwerk besteht aus einer Staffel mit einer geschnitzten Anbetung der Könige, die durch beiderseitig gemalte Flügel geschlossen werden kann (ganz wie beim Altar aus Friedrichswalde), ferner aus einem Schrein mit 4 beweglichen und 2 feststehenden Flügeln und einer Bekrönung. Schrein und Flügel zeigen folgende Anordnung:



I. Geschnitzte Bilder
- a) der heilige Nikolaus zwischen Katharina und Barbara,
- b) die heilige Dorothea,
- c) die heilige Margaretha.

II. Gemälde
- d—g) 4 Darstellungen aus der Legende des heiligen Nikolaus.

III. Gemälde
- h—l) Martertod der heiligen Dorothea, Katharina, Barbara und Margaretha.

Die Übereinstimmung mit dem Friedrichswalder Altar, besonders in der Bildung der geschnitzten weiblichen Heiligen und in einzelnen Schmuckformen, sowie in der Behandlung des goldenen Hintergrundes, ist so gross, dass man für beide nicht nur denselben Verfertiger, sondern auch eine annähernd gleichzeitige Entstehung annehmen muss.

Das Oberbobritzscher Werk kann natürlich nur aus dem nahen Freiberg stammen. Wir hätten hier also wieder einen neuen Freiberger Künstler vor uns, der wahrscheinlich zugleich Bildschnitzer und Maler war.

Von diesem Freiberger Künstler lassen sich auch einige frühere Werke nachweisen, in denen noch nichts vom Hauch der Renaissance zu spüren ist.

Ich nenne hier zuerst einen Flügelaltar aus Hainichen (Nr. 203, Inv. 57, hier nicht mit abgebildet). Im Schrein steht in der Mitte der heilige

Nikolaus mit einem Buch in der Linken, auf dem 3 Goldklumpen liegen. Der Bischofsstab, den er in der Rechten gehalten haben muss, fehlt jetzt. Links von ihm steht die heilige Margaretha mit einem kleinen Drachen zu Füssen; der Stab, den sie jedenfalls in der Rechten hatte, ist verloren gegangen. Die Heilige rechts, gekrönt wie Margaretha, hat in der Rechten einen wahrscheinlich ziemlich leichten Gegenstand gehabt, z. B. einen Pfeil, so dass wir dann in ihr die heilige Ursula zu sehen hätten. Doch ist diese Frage, bei dem Fehlen jedes anderen Kennzeichens, kaum mit Sicherheit zu entscheiden.

Die Gemälde auf den Flügeln stellen männliche Heilige dar, innen links Johannes den Täufer, rechts Erasmus, aussen links Ägidius, rechts Wolfgang. Alle vier Gemälde sind ebenso wie die geschnitzten Bilder von ausgeprägter Eigenart, so dass man sie nicht leicht vergisst. Johannes und Erasmus sind auch in ihrer malerischen Technik vorzüglich, während die Gemälde der Rückseite in einer weniger sorgfältigen Technik mit geringeren Farbstoffen ausgeführt sind.

Als Merkwürdigkeit erwähne ich noch, dass die Heiligenscheine der drei Gestalten des Schreins nicht etwa deren Namen enthalten, wie man bei flüchtigem Sehen denken könnte, sondern beliebige Buchstaben, die sinnlos aneinandergereiht sind. Der Meister hatte demnach wohl so kleine Schreine mit gemustertem goldenem Hintergrund und eingepressten Heiligenscheinen in seiner Werkstatt vorrätig und bemass nach ihnen die Höhe der Heiligengestalten, die für jedes Altarwerk bei ihm bestellt wurden.

Vergleichen wir die beiden geschnitzten weiblichen Heiligen mit den dreien des Friedrichswalder Altars (Nr. 510c), so kann es nicht zweifelhaft sein, dass sie von demselben Bildschnitzer, aber aus einer früheren Zeit herrühren. Das beweist besonders eine Eigentümlichkeit, die er sich auch später nicht abgewöhnt hat: er weiss nicht, wohin mit der einen Hand, die nichts zu halten oder zu tragen hat. Er legt sie deshalb lose vor den Unterleib oder an den Oberschenkel, aber so, dass man immer seine Verlegenheit erkennt. Dabei hat diese Hand, die so offen zur Schau liegt, eine ausgesprochen hässliche Form, die Finger sind ein wenig auseinander gespreizt, alle etwas gezwungen gerichtet, der fünfte ist regelmässig ganz unnatürlich gekrümmt, man denkt, er sei ausgerenkt. Der Leib ist dicht unter den Brüsten platt gedrückt, wie ein Brett, der Rock sorgfältig in Falten gelegt, die strahlenförmig von der Mitte des unteren Randes des Mieders ausgehen, was besonders deutlich in Oberbobritzsch ausgeprägt ist. Die grossen Köpfe haben in Hainichen noch etwas Eckiges, in Friedrichswalde haben sich die Formen schon gerundet, in Oberbobritzsch spricht aus den

Gesichtern mit aller Deutlichkeit die beginnende Renaissance.

Wie nun die Schnitzereien von Hainichen und Friedrichswalde auf denselben Meister zurückzuführen sind, so sind auch die Gemälde beider Altäre nachweisbar von derselben Hand.

Ich komme jetzt noch einmal auf die beiden klugen Jungfrauen Bl. 59 links und 60 rechts zurück, von denen ich schon auf S. 11a gesprochen habe. Sie erweisen sich nunmehr als Werke desselben Bildschnitzers, der die Altäre von Hainichen, Friedrichswalde und Oberbobritzsch geschaffen hat. Am nächsten stehen sie den beiden weiblichen Heiligen aus Hainichen. Zu den bisher angeführten Kennzeichen tritt hier noch die gleiche Hals- und Schulterbildung und die überraschend gleiche Behandlung des Haares bei der klugen Jungfrau Bl. 60 rechts und der unbestimmbaren Heiligen des Hainicher Altars.

Auf die Form und Lage der unbeschäftigten Hände der beiden klugen Jungfrauen will ich noch einmal besonders aufmerksam machen. Denn die Hand der einen, Bl. 59 links, finden wir bei dem heiligen Christoph Bl. 64 links (Nr. 166c, Inv. 1845) wieder, der demnach auch von diesem Meister sein muss. Man kann dies Werk wegen seiner Verstümmelung jetzt kaum mehr recht beurteilen. Mit der abgebrochenen rechten Hand stützte er sich natürlich auf einen starken Baumstamm. — Wo mag der heilige Christoph ursprünglich gestanden haben? Zunächst sind nur zwei Fälle denkbar: entweder mit andern Heiligen zusammen in einem Altarschrein, oder in der Bekrönung über einem solchen. Für beides könnte ich verschiedene Beispiele anführen; ich nenne nur zwei: den Flügelaltar aus Gersdorf Bl. 80 und den Altar der Bergknappschaft in Annaberg.

Von demselben Freiberger Bildschnitzer wird nun wahrscheinlich auch noch der segnende Christus aus Freiberg Bl. 56 rechts (Nr. 109, Inv. 1853) sein. Mit Sicherheit wird man freilich erst dann darüber urteilen können, wenn sich die Zahl der Werke dieses Meisters erheblich vergrössert hat. Aber wenn man die Gestalt mit allen Arbeiten der bis jetzt behandelten Freiberger Bildschnitzer vergleicht, so hat sie mit denen des letzten, des Meisters des Friedrichswalder Altars, doch die grösste Verwandtschaft.

Für welchen Standort mag dieser Christus ursprünglich gearbeitet sein? Innerhalb eines Altarschreins ist er in dieser Auffassung unmöglich. Aber hoch oben in der Bekrönung, gerade in der Mitte über dem Schrein, sieht man solche Christusgestalten sehr oft. Unsre alten Künstler arbeiteten auch solche Bildwerke, deren Einzelheiten das menschliche

Auge bei einem derartig hohen Standorte überhaupt nicht mehr erkennen konnte, mit derselben Liebe und Sorgfalt bis auf die Sprüche auf den Mantelsäumen aus, wie eine Gestalt, die zu ebener Erde stehen sollte.

Der Zeit nach würden die angeführten Werke des Meisters des Friedrichswalder Flügelaltars etwa so aufeinander folgen:

1. Der heilige Christoph Bl. 64 links.
2. Der segnende Christus Bl. 56 rechts.
3. Die zwei klugen Jungfrauen Bl. 59 links und Bl. 60 rechts.
4. Der Flügelaltar von Hainichen Nr. 203.
5. Der Flügelaltar von Friedrichswalde Nr. 510.
6. Der Flügelaltar in Oberbobritzsch (1521).

Wenigstens kurz hinweisen muss ich noch auf die stilistische Verwandtschaft der unter 4—6 aufgeführten Altäre dieses Freiberger Meisters mit dem Flügelaltar aus Hochweitzschen Bl. 70 und den sich an diesen anschliessenden Werken, die sich als Arbeiten eines Grossenhainer Meisters zu erkennen geben. Es lässt sich bis jetzt noch nicht sagen, wie diese Verwandtschaft zu erklären ist.

Ich schliesse hier gleich die Besprechung zweier ganz kleiner Altäre an, die aus der Nähe von Freiberg, aus der Kirche von Grossschirma, in unsre Sammlung gekommen sind. Der eine (Nr. 110, Inv. 120) ist auf Bl. 19 abgebildet. Im Schrein ist in Holzschnitzerei die Beweinung Christi dargestellt (nicht die Abnahme vom Kreuz, wie im Führer steht, denn Christus liegt schon eine Strecke vom Kreuz entfernt auf der Erde). Alle Gestalten sind zierlich gearbeitet und haben einen kindlichen Zug im Gesicht. Die Stimmung ist rein lyrisch, ohne jede dramatische Beimischung. Auf den Flügeln ist links die Kreuztragung, rechts die Grablegung gemalt, die Aussenseiten sind leer. Die Gemälde sind sorgfältig ausgeführt, wirken aber kleinlich wie Miniaturen in Gebetbüchern. Auch durch sie geht kein starker Zug.

Es liegt nahe, ohne weiteres anzunehmen, dass das kleine Werk von einem Freiberger gemacht sei. Angesichts seiner Formensprache ist dies ganz unmöglich; man kann sich als seinen Schöpfer überhaupt keinen Deutschen, sondern nur einen Niederländer denken. Auch Eye war schon an die altflandrische Schule erinnert worden. Nicht deutsch, sondern niederländisch wirkt bei der Beweinung die Kopftracht der Frauen, wirken die lateinischen Sprüche aus der Bibel auf den Mantel-

säumen (auf dem Marias der englische Gruss, der ja hier gar nicht passt), nicht wie deutsche Gotik wirkt das Masswerk, und völlig fremdartig erscheint die Scheibe auf dem Schnittpunkt der Kreuzesarme. Bei den Gemälden der Flügel aber ist die niederländische, vlämische Herkunft völlig deutlich ausgesprochen. Dem Stil nach gehört die Arbeit dem Anfang des 16. Jahrh. an.

Einen noch fremdartigeren Eindruck macht das zweite kleine Altärchen aus Grossschirma (Nr. 111, Inv. 121), das hier nicht mit abgebildet ist. Der Schrein und die Innenseiten der Flügel enthalten Holzschnitzereien, die Aussenseiten der Flügel Gemälde. Im Schrein ist die Anbetung der Könige dargestellt, aber so merkwürdig, dass ein unbefangenes Auge beim ersten Anblick wohl kaum diesen Gegenstand darin erkennen würde. Auf einem Klappstuhl sitzt eine Mutter in Hauskleidung und hält vor sich ein äusserst lebhaftes nacktes Kind, das nur mit dem einen Beine auf ihrem Schosse steht. Ein bärtiger älterer Mann mit langem glattem Haar und hagerem Gesicht in Frauenkleidung steht vor ihm und will es in seine Arme nehmen. Hinter dem Stuhl der Frau steht ein schmächtiger kurzbärtiger Mann in mittleren Jahren mit langem glattem Haar, in ein so langes Frauengewand gehüllt, dass es ausser den Füssen auch noch einen Teil des Bodens bedeckt. Die Hand hat er segnend erhoben. Er ist so klein, dass er der sitzenden Frau und dem älteren Manne bis an den Gürtel reicht. Noch kleiner ist der Mohrenknabe, der links ihm gegenüber eine Stufe tiefer steht, ebenfalls in ein Gewand gehüllt, das länger ist als der Körper. Vor ihm in der Mitte dieser Stufe steht ein halbgeöffnetes Kästchen mit Münzen. — Auf den Flügeln sind Heilige dargestellt, links oben der Evangelist Johannes mit Kelch und Buch, unten Magdalena mit dem Salbengefäss, rechts oben Ottilia mit Augen auf einem Buche, unten wahrscheinlich Katharina (ihr Abzeichen ist mit der linken Hand abgebrochen). Schrein und Flügel sind oben mit Ast-, Ranken- und Blattwerk in eigenartigen Formen geschmückt, die weder an die deutsche Spätgotik noch an die Renaissance erinnern, aber den letzten Jahren der Gotik angehören müssen; es sind überhaupt keine Schmuckformen, die in der Kunst einer der damals führenden Nationen vorkämen. Die Gestalten im Schrein machen einen ganz slavischen Eindruck.

Gesichter wie das der Maria mit dem Kopftuch, das die ganze Stirn verhüllt, findet man noch heute massenhaft unter den böhmischen Handels- und Arbeitsfrauen, die jährlich nach Sachsen kommen. Ob nun dies Altärchen von einem böhmischen oder wendischen oder vielleicht gar russischen Bildschnitzer ist, kann ich nicht sagen. Diejenigen aber, die mit der älteren slavischen Kunst vertraut sind, könnten vielleicht ganz bestimmt das Land und die Gegend nennen, aus der es stammen muss.

Die Gemälde auf den Aussenseiten der Flügel wirken übrigens ihrem Stil nach nicht ganz so undeutsch wie die Schnitzereien. Dargestellt sind vier Heilige; links oben Paulus mit dem Schwert, unten Margaretha mit dem Stabkreuz und dem Drachen, rechts oben Apollonia mit der Zahnzange, unten Barbara mit einer Kirche auf den Händen, in deren Thür der Kelch steht. Dies Kennzeichen der heiligen Barbara ist eigentlich das, was den sofort stutzig machen muss, der die übliche Darstellung dieser Heiligen kennt. Das Hauptkennzeichen der heiligen Barbara ist ja der Kelch, den sie in der Hand hält. Dazu kommt noch der Turm, der in einigen Gegenden Sachsens und in der älteren Zeit wohl überhaupt bevorzugt gewesen ist. Sie trägt den Turm, in dem der Kelch steht, auf den Armen, oder der Turm steht am Boden neben oder hinter ihr, bisweilen ohne Kelch. Auf dem Grossschirmaer Altärchen trägt aber Barbara statt des Turmes eine Kirche. Hier liegt also eine Unkenntnis des Brauchs der sächsischen (wohl überhaupt der deutschen) Kirche vor.

Wie sind die beiden kleinen Flügelaltäre nach Grossschirma, in die Umgebung von Freiberg gekommen? Es sind Haus- oder Reisealtärchen, mit denen gewiss Handel getrieben wurde. Wie wäre sonst z. B. die Menge der kleinen niederländischen Hausaltäre, die sich noch jetzt seit alter Zeit in Deutschland befinden, zu erklären? Die niederländischen Kaufleute brachten sie auf die deutschen Messen und Jahrmärkte, mit denen ja immer im Mittelalter Kirchenfeste verbunden waren. Und so ist das niederländische Altärchen Bl. 19 vielleicht von der Leipziger Messe nach Grossschirma gekommen. Ähnliches möchte man auch von dem andern, dem slavischen Altärchen annehmen. Auf besonderen Altartischen haben die beiden Werke in der Kirche von Grossschirma in Anbetracht ihrer Kleinheit wohl kaum gestanden.

LEIPZIG.

Nach Freiberg war am Ausgang des Mittelalters Leipzig die grösste Stadt in Sachsen. Auch hier hat auf dem Gebiete der Kunst reges Leben geherrscht. Wustmann hat z. B. in seinen »Beiträgen zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrhundert« (Leipzig 1879) eine Menge Namen von Malern mitgeteilt, von denen wohl die meisten der älteren zugleich Bildschnitzer gewesen sind, wenn sie auch nicht immer als solche bezeichnet wurden. Es scheint aber, dass thatsächlich die Malerei in Leipzig eine grössere Rolle gespielt hat als die Bildnerei, im Gegensatz zu Freiberg. So ist auch die Zahl der erhaltenen Gemälde viel grösser als die der Bildwerke, und der grösste Künstler Leipzigs am Schluss des Mittelalters ist ein Maler gewesen. Das wird gleich die folgende Untersuchung zeigen.

Der Meister des Knauthainer Flügelaltars.

Der Flügelaltar aus Knauthain bei Leipzig Bl. 85 (Nr. 168, Inv. 854) gehört kunstgeschichtlich zu den wichtigsten unsrer Sammlung. Im Schreine steht in der Mitte Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, rechts die heilige Barbara auf einem bärtigen Mann, der durch einen Turban als Heide gekennzeichnet ist (eine äusserlich sinnliche Darstellung des Gedankens, dass die heidnische Königstochter Barbara das Heidentum in sich überwunden hat). Rechts neben ihr steht ihr Turm; in einer der beiden Hände, wohl in der Rechten, hat sie den Kelch gehabt. Die Heilige links, auf Marias andrer Seite, kann nur Katharina sein, Barbaras stete Gefährtin in unsern spätgotischen Altarwerken. Die besonderen Abzeichen fehlen zwar jetzt, aber schon aus der Haltung der Arme lässt sich schliessen, dass sie mit der linken Hand ihr Schwert gehalten hat, mit der rechten aber, die nach dem kleinen Jesus gerichtet ist, der sich ihr zuwendet, einen Ring, als Andeutung der »Gemahelschaft«, durch die sie mit Christus verbunden war.

In jedem der Flügel stehen vier Heilige, in dem linken oben links Petrus, rechts Paulus, unten links Margaretha mit dem Drachen, rechts wahrscheinlich Ursula, den Fingern der rechten Hand nach zu schliessen, in der sie einen leichten Gegenstand, wie es z. B. ein Pfeil ist, gehalten haben muss (die Angabe im Führer ist danach zu berichtigen). Im rechten Flügel sehen wir oben links den heiligen Moritz, rechts Andreas, unten Lorenz mit dem Rost und den von Pfeilen durchbohrten Sebastian. Der Führer nennt an Stelle des heiligen Moritz den heiligen Georg. Zum heiligen Georg gehört jedoch unbedingt der Drache, der hier fehlt, und gehört nicht der Schild, den der Ritter hier hat. Wenn es noch zweifelhaft sein sollte, ob dieser hier wirklich Moritz wäre, so bringen den sicheren Beweis seine schwarzen Hände (während das Gesicht merkwürdigerweise weiss gelassen ist).

Auf den Aussenseiten der beiden Flügel sind die 12 Apostel gemalt. Wichtig ist die Darstellung deshalb, weil jeder von ihnen eine Schriftrolle in der Hand hält, auf der ein Satz des Glaubensbekenntnisses steht, das nach der Legende die Apostel zusammenstellten, bevor sie nach dem Geheiss Christi in alle Welt gingen. Nicht immer und überall sind bei dieser Darstellung der Apostel dieselben Glaubensartikel an dieselben Apostel verteilt. Fest steht nur, dass Petrus immer den Anfang, Matthias immer den Schluss macht. Hier sind die Artikel folgendermassen verteilt:

1. 2. 3.	4. 5. 6.
7. 8. 9	10. 11. 12.

1. Ich glaub in got vater almechtigen schoppfer himels vnd erden: Petrus mit dem Schlüssel.
2. vnd in ihm̄ xp̄m sinen eingebornen son vnsern heren: Johannes ohne jedes Abzeichen in den Händen.
3. Der entpfangen ist vō heiligē geist geborn aufz maria der junckfrauē: Jakobus der Jüngere mit dem Walkerbaum und einem Christusgesicht.
4. gelitten vnder pontio pylato gecruciget gestorben vnd begraben: Andreas mit dem Schrägkreuz.
5. nidersteig zu den hellen: Philippus mit Doppelkreuzstab, unbärtig, der Schädel oben kahl.
6. am dritten tag weder vffstund von den doten: Thomas mit der Lanze, bärtig.
7. vff steick zu den himlen sitczet zu der rechten des almechtigen vaters: Bartholomäus mit dem Messer, bärtig, an den Füssen Schuhe.
8. von dānen er zukünftig ist zv richtē die lebendigen vnd die doten: Matthäus, bärtiger Greis mit einer Hellebarde.
9. Ich glaub in den heiligē geist: Jakobus der Ältere als Pilger, mit Muschelhut, Stab und Schuhen.

10. die heilige christliche kirche gemeinschaft der heiligen: Simon mit langem Bart, vollem Haar, in der Hand eine spitz zulaufende Säge (eine Art Schwert mit Zähnen).
11. vorgebung der sunde: Judas (Thaddäus), mit kahlem Schädel, der Bart mässig lang, in der Hand trägt er über der Schulter eine Keule.
12. vff ersteuung des fleisches vnd das ewige leben amen: ein junger bartloser Mann, in der Hand zwei Schwerter. Das kann also nur Matthias sein, der von den Aposteln allein noch übrig ist und dem ja auch immer der letzte Satz des Glaubensbekenntnisses zugeteilt ist. Nun ist aber das Kennzeichen des Matthias gewöhnlich ein Beil (oder, in Verwechselung mit Matthäus, eine Hellebarde) und mit dem Beile, und zwar als bärtigen Mann in den besten Jahren, hat der Maler, von dem die Apostel hier sind, den Matthias auch noch öfter dargestellt (immer vorausgesetzt, dass er ihn nicht, wie andre, mit Matthäus verwechselt hat). Mit zwei Schwertern dagegen, wie der letzte Apostel hier, wird Paulus dargestellt, und zwar stets als älterer Mann mit langem Barte. So auch von unsrem Meister. Wie sind diese mehrfachen Widersprüche zu erklären? Matthias jung, bartlos, mit zwei Schwertern in der Hand, ist mir bisher nur in diesem einen Beispiel vor Augen gekommen. Es kann sich hier wohl nur um ein Missverständnis des Malers oder um eine besondere Fassung der Legende handeln. Hat der Maler vielleicht geglaubt, Paulus sei mit bei der Zusammenstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses beteiligt gewesen, aber ganz jung noch, und hat er deshalb hier nicht Matthias, sondern wirklich Paulus darstellen wollen, aber den jungen, nicht den gereiften Mann? Klarheit hierüber wird man erst erlangen, wenn sämtliche Darstellungen der Apostel aus dieser Zeit in Sachsen genau darauf hin geprüft sind. Es wäre aber eine Arbeit, in die sich mehrere teilen müssten.

Schnitzwerke wie Gemälde des Knauthainer Altars sind Arbeiten eines Künstlers mit stark ausgeprägter Eigenart. Man erkennt diese Eigenart bald an andern Werken wieder, wenn man die erhaltenen Schöpfungen der Bildnerei und Malerei im Leipziger Kreise durchmustert. Ich bin nun auch in der Lage, von keinem sächsischen Künstler so viel Arbeiten anzuführen wie von diesem.

Zunächst ist von ihm der leider stark beschädigte Flügelaltar aus Pomssen bei Grimma, den das Museum seit kurzer Zeit besitzt (Nr. 574, Inv. Nr. 2710). Im Schrein steht in der Mitte der

heilige Nikolaus, links ein Diakon mit Buch, der nur Lorenz sein kann (der fehlende Rost hat ihm jedenfalls wie im Knauthainer Altar, Bl. 85, zur Seite gestanden), rechts der heilige Martin. Im linken Flügel fehlen alle 6 Gestalten, die zu drei und drei in zwei Abteilungen unter einander standen. Im rechten Flügel fehlt von der oberen Abteilung die erste Heiligengestalt links, dann folgt der heilige Cyriacus und der heilige Sebastian; die untere Abteilung enthält von links nach rechts eine Heilige ohne Kennzeichen, dann Katharina (ohne Kopf) und Margaretha. Auf den Aussenseiten der Flügel sind Heilige gemalt, auf dem linken oben Anna selbdritt und Elisabeth, unten eine schwarzgekleidete Nonne mit grossem Totenkopf und Ursula; auf dem rechten Flügel oben Heinrich und Kunigunde, zusammen ein Kirchenmodell haltend, unten Ottilie und Apollonia. — Hiernach ist die Beschreibung von Gurlitt in den Bau- und Kunstdenkmälern XIX, XX (Grimma) S. 217 in einigen Punkten zu berichtigen.

Dass dieser Meister in Leipzig wohnte, beweisen mehrere Gemälde, die sich früher in der Nikolai- und Thomaskirche in Leipzig befanden.

Ich nenne zuerst eines, bei dem es sofort klar ist, dass es nur der Meister der zwölf Apostel des Knauthainer Altars gemalt haben kann. Es ist dies ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Petrus, Paulus und Andreas und mit einer aus drei Personen bestehenden Stifter-Familie. Es stammt aus der Thomaskirche und ist jetzt in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzigs. Man vergleiche den Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern XVII, XVIII (Stadt Leipzig) Beilage IVb und die Beschreibung S. 68—69. Das Bild ist etwa 1515—20 entstanden, wie auch der Knauthainer Altar.

An dies Bild schliessen sich nun ohne weiteres folgende an, meist aus einer etwas früheren Zeit, etwa 1510—15.

Die Krönung Marias mit Katharina und Barbara und dem knienden Stifter, aus der Nikolaikirche, jetzt im städt. Museum in Leipzig (Verzeichnis von 1897, 19. Aufl., S. 240 Nr. 246). Man vergleiche den Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern XVII, XVIII (Stadt Leipzig), Beilage VII und die Beschreibung S. 25, wo jedoch die Heilige rechts falsch als Klara statt als Barbara bezeichnet ist (so auch im Leipziger Museumsverzeichnis).

Ferner: Maria mit dem bekleideten Kind im Strahlenkranze mit dem heiligen Matthias und der heiligen Barbara und dem knienden Stifter, aus der Nikolaikirche, jetzt im städtischen Museum in Leipzig (Verzeichnis von 1897, S. 240, Nr. 247).

Man vergleiche den Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern XVII, XVIII (Stadt Leipzig), Beilage II und die Beschreibung S. 21, wo aber Gurlitt die beiden Heiligen falsch Joseph und Klara nennt. Joseph wurde zu dieser Zeit überhaupt noch nicht als Heiliger verehrt. Wie die italienischen Einflüsse zu erklären sind, die Gurlitt und lange vor ihm schon Quandt in dem Bilde bemerkt hat, wird sich sofort zeigen.

Von demselben Meister ist nämlich ferner ein nur aus Gemälden bestehender Flügelaltar im Merseburger Dom (jetzt im Chore aufgehängt). Das Mittelbild stellt Maria mit dem bekleideten Kind im Strahlenkranz auf der Mondsichel dar, der linke Flügel die heilige Katharina, der rechte die heilige Barbara. Auf der Rückseite der Flügel sieht man die Verkündigung, deren Stil jedoch deutlich auf eine andere, wesentlich schwächere Hand hinweist. Das Mittelbild stimmt nun ganz genau mit der Maria auf dem zuletzt genannten Leipziger Bilde überein, mit der alleinigen Ausnahme, dass in Merseburg Maria nur etwa bis zu den Knien dargestellt ist. Alles, was so überaus fremdartig an diesem Marienbilde berührt, sodass man von einer deutschen Maria gar nicht reden darf, kommt von der Vorlage, die der Leipziger Maler benützt hat; wir haben hier eine wahrscheinlich durch einen Holzschnitt vermittelte Nachbildung des berühmten Marienbildes, das der Evangelist Lukas gemalt haben soll und das sich in Rom in der Kirche S. Maria maggiore befindet. Ein solcher Holzschnitt ist z. B. im Jahre 1500 in Pforzheim veröffentlicht worden. Aber sicher sind auch gemalte Kopien des berühmten Bildes auf dem Handelswege aus Italien nach Deutschland gekommen.

Das Merseburger Marienbild wirkt im Vergleich zu dem Leipziger in den Formen viel weicher, muss also mehrere Jahre später als dieses gemalt sein.

Im Dom von Merseburg befindet sich noch ein andrer nur aus Gemälden bestehender Flügelaltar desselben Leipziger Meisters, der mit der Jahreszahl 1516 bezeichnet ist. Er hängt jetzt in der nördlichen Chorkapelle hoch an der Wand, wo er seinem Untergang entgegen geht. Die Darstellungen sind folgende: In der Mitte die Messe des heiligen Gregor, als Bekrönung darüber das Schweisstuch Christi, auf dem linken Flügel der heilige Bischof Augustin mit einem Buch, auf dem ein von einem Pfeil durchbohrtes Herz liegt, auf dem rechten Flügel ein heiliger Bischof, der in einem Buche liest, sonst aber nicht näher gekennzeichnet ist (vielleicht Ambrosius?); auf den Rückseiten der Flügel links der Evangelist Lukas mit dem Stier zu Füssen, rechts der Evangelist Markus mit dem Löwen zu Füssen. Auf dem Staffelgemälde, das jetzt vom Mittelbilde getrennt aufgehängt ist, ist nochmals die Messe des heiligen Gregor, aber wesentlich anders dargestellt mit dem Apostel Johannes und dem knienden Stifter links und dem Apostel Matthias (mit dem Beile) rechts. Zweimal an demselben Werke dieselbe Darstellung, ist höchst auffällig. Und wenn die schriftliche Überlieferung nicht sagte, dass dies Staffelbild gerade zu diesem Flügelaltar gehört habe, würde man unbedingt annehmen, es gehöre eigentlich zu dem ersten, dem Marienaltar.

Nicht weit von Merseburg, in Hohenmölsen, befinden sich zwei weitere, ebenfalls nur gemalte Flügelaltäre desselben Leipziger Meisters.

Der eine stellt in der Mitte die Krönung Marias, auf dem linken Flügel den heiligen Moritz, auf dem rechten den heiligen Stephan dar, auf den Rückseiten der Flügel die Anbetung der Könige. Aus den verschiedenen von Engeln gehaltenen Wappen, die den unteren Teil des Mittelbildes und der Flügel bedecken, geht hervor, dass der Altar eine Stiftung des am 3. August 1513 verstorbenen Erzbischofs Ernst von Magdeburg, des Bruders Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen von Sachsen, ist. Danach lässt sich also wenigstens sagen, dass der Altar nicht nach 1513, genauer nicht nach dem Todestage Ernsts entstanden sein kann.

Das zweite Werk ist jetzt in ziemlicher Höhe unmittelbar über dem ersten angebracht. Es besteht aus einem Mittelbild mit zwei beweglichen und zwei festen Flügeln. Auf dem Mittelbild ist der heilige Thomas zwischen Jakobus dem Älteren und dem Jüngeren dargestellt. Es ist also ein Thomasaltar. Auf den Flügeln sieht man vier männliche und zwei weibliche Heilige.

In der Kirche des Dorfes Pouch bei Bitterfeld befindet sich ein Altarwerk, das demselben Meister angehört. Es besteht aus einer Staffel mit zwei Flügeln und einem Schrein mit sechs Flügeln, von denen zwei fest stehen. Der Schrein und die Innenseiten des ersten Flügelpaares, sowie die Staffel bestehen aus Schnitzwerken, alles übrige ist gemalt.

Das grösste und glänzendste Werk unsers Leipziger Meisters befindet sich aber da, wo es gewiss niemand vermutet, auf dem Hochaltar des Brandenburger Domes. Verfertigt ist es 1518 für das Kloster Lehnin. Der Schrein enthält die geschnitzten Gestalten der Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus. Die Ähnlichkeit mit den Bildwerken unsers Knauthainer Altars ist sehr gross. Der Schrein wird durch zwei Flügel geschlossen, die auf beiden Seiten mit Gemälden ge-

schmückt sind; es sind innen links Maria Magdalena und Benedikt, rechts Bernhard und Ursula, aussen die vier Kirchenväter. Diese Gemälde gehören unstreitig mit zum Schönsten, was die deutsche Kunst bis 1520 hervorgebracht hat.

Ihnen schliessen sich würdig an zwei Altarflügel, die in einem der Gemächer des Königl. Schlosses in Berlin hängen. Sie haben wohl gleichfalls zu einem Schrein mit geschnitzten Gestalten gehört. Innen ist auf dem linken Flügel Matthias, auf dem rechten Helena, aussen Christus als Gärtner mit Magdalena dargestellt.

Von den mir bis jetzt bekannten Werken des Leipziger Meisters ist mutmasslich das späteste der kleine Flügelaltar der Frauenkirche in Grimma (jetzt in der Turmvorhalle). Er besteht aus einer Staffel mit der geschnitzten Darstellung der Verkündigung und einem Schrein mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln. Im Schrein befindet sich die Geburt Christi, im linken Flügel die Heimsuchung, im rechten die Anbetung der Könige, dies alles geschnitzt. Das übrige ist gemalt: auf den Rückseiten der Flügel links der bethlehemsche Kindermord, rechts die Flucht nach Ägypten, auf den feststehenden Flügeln links der heilige Christoph, rechts der heilige Georg. Diese beiden Heiligengestalten und die liebliche Idylle der Flucht nach Ägypten würden jedem unsrer grossen Maler der Renaissance Ehre machen.

Die Zahl der von diesem Leipziger Meister nachweisbaren Werke hoffe ich in wenigen Jahren auf das Doppelte und Dreifache zu bringen. Dann wird sich auch seine Entwickelung ziemlich leicht übersehen lassen. Ich habe hier darauf verzichtet, die von mir angeführten Werke der Zeit nach zu ordnen. Einige feste Daten sind ja vorhanden in den Leipziger Bildern mit ihren Stiftern, in dem einen Merseburger Altar von 1516, dem Lehniner in Brandenburg von 1518, dem einen Hohenmölser vor 1513.

Da einerseits durch die Bildwerke, andrerseits durch die Gemälde derselbe einheitliche Stil durchgeht, ist der Künstler doch wohl zugleich Maler und Bildschnitzer gewesen. Sonst müsste man annehmen, dass zu den aus Bildwerken und Gemälden bestehenden Flügelaltären sich immer derselbe Bildschnitzer und derselbe Maler mit einander verbunden hätten, was dem Brauche jener Zeit widerspricht. Nicht zweifelhaft aber kann es sein, dass der Künstler vor allem Maler gewesen ist. Das beweisen die nur aus Gemälden bestehenden Flügelaltäre in Merseburg und Hohenmölsen und die Bilder in Leipzig.

Es ist natürlich dringend erwünscht, seinen Namen urkundlich festzustellen. Ihn zu finden kann kaum schwer fallen, wenn man nur an der

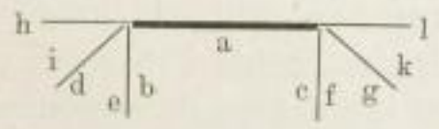
rechten Stelle sucht. Am wenigsten wird dies vielleicht in Leipzig selbst gelingen. Aber in Urkunden aus dem Kloster Lehnin, aus dem Domstift Merseburg, aus Grimma, vor allem aus dem Archiv, das das ganze urkundliche Material über den Erzbischof Ernst von Magdeburg bewahrt, würde sich wohl sicher der Name des Künstlers finden lassen.

Der Meister des Altars in Podelwitz.

In der Kirche zu Podelwitz bei Leipzig befindet sich ein Altarwerk aus dem Jahr 1520. Von dem Meister dieses Altars besitzt unsre Sammlung verschiedene Werke, die auf Bl. 81—83 abgebildet sind. Es wäre das Natürlichste, ihn nach dem bedeutendsten von diesen, dem auf Bl. 81, den »Meister des Eutritzscher Flügelaltars« zu nennen, wenn dieser Name nicht zu Verwechselungen Anlass geben könnte. Denn unsre Lichtdrucke führen allein drei Flügelaltäre aus Eutritzsch vor Augen (Bl. 33, 81 u. 84). So muss es vorläufig bei dem von mir gewählten Namen »Meister des Altars in Podelwitz« bleiben. Diesen Altar findet man recht gut abgebildet in den Bau- und Kunstdenkmälern XVI (Leipzig Land) auf Beilage X und XI. Die Beschreibung von Gurlitt enthält mehrere irrige Angaben, die ich hier stillschweigend richtig stelle.

Der Schrein ruht auf einer Staffel mit dem Tode Marias in Holzschnitzerei, links und rechts ist ein Wappen gemalt. Ausserdem sind noch zwei Tafeln vorhanden, die den äusseren Formen der Staffel genau angepasst sind. Vor die Wappen und den Tod Marias geschoben bilden sie eine zweite Ansicht der Staffel mit vier gemalten weiblichen Heiligen, nämlich (von links nach rechts) Barbara, Katharina, Dorothea und Margaretha.

Auf der Staffel ruht der Schrein mit vier beweglichen und zwei festen Flügeln, die folgendermassen mit einander verbunden sind:



Es ergeben sich also drei verschiedene Ansichten des Altars.

I. Geschnitzte Bilder von Heiligen:
- a) Maria mit dem Kind zwischen den Heiligen Georg und Moritz.
- b) Bischof Martin und Elisabeth.
- c) Antonius und Johannes der Täufer.

II. Gemälde:
- d) Georg zu Pferde.
- e) Die heilige Sippe (links Maria mit Kind und Joseph, rechts Anna und Joachim).

f) Ursula mit 11 Jungfrauen (zur Andeutung der 11000).
g) Martin als Ritter zu Pferde.

III. Gemälde:

h) Ein heiliger Bischof, in einem Buche lesend, ohne weitere Kennzeichen.
i) Andreas mit dem Schrägkreuz.
k) Bartholomäus in Schuhen, mit Buch und Messer.
l) Bischof Erasmus mit der Darmwinde.

In der Bekrönung über dem Schrein stehen vier geschnitzte Heiligengestalten: links ein Diakon mit einem Buche, der nur Lorenz sein kann, nach der Lage der Finger seiner rechten Hand zu schliessen, in der er den Griff seines Rostes gehalten hat. Der Pfeil, den er jetzt in der Hand hat, gehört dem jungen Patrizier rechts neben ihm, der den heiligen Sebastian vorstellen soll. Dann folgt der heilige Michael mit dem Drachen, ganz rechts der heilige Nikolaus. Der grosse gekreuzigte Christus aber zwischen Sebastian und Michael gehört überhaupt nicht zu dem Altarwerk, sondern stammt anscheinend aus viel späterer Zeit.

Von dem Meister dieses Altars ist nun, wie schon gesagt, auch der Altar aus Eutritzsch bei Leipzig, Bl. **81** (Nr. 119, Inv. 853). Ein Beweis braucht kaum geführt zu werden, da bei dem eigenartigen Stil der Bildwerke wie der Gemälde die Übereinstimmung sofort in die Augen fallen muss. Besonders auffällig ist sie bei den Gestalten auf den Gemälden mit ihren knochenlosen, kautschukartigen Händen und Füssen.

In der Mitte der Staffel sieht man eine geschnitzte Darstellung des Todes Marias, die durch zwei in einem Falz laufende Tafeln zu beiden Seiten verdeckt werden kann. Links ist der heilige Abt Benedikt mit dem Giftbecher, rechts der heilige Veit mit dem Hahn gemalt.

Im Schrein steht in der Mitte der Bischof Erasmus mit der Darmwinde, dem also der Altar geweiht gewesen ist, links der Apostel Andreas, rechts der Bischof Wolfgang mit einem Kirchenmodell. Im linken Flügel ist der Papst links oben jedenfalls der heilige Urban, denn er hat auf seinem Buche, wie die erhaltenen Spuren beweisen, einen Gegenstand liegen gehabt, der nur eine Weintraube sein kann. Rechts von ihm steht der heilige Diakon Stephan mit drei Steinen auf dem Buche, in der untern Abteilung links der Abt Ägidius mit der Hirschkuh, rechts der heilige Sebastian, denn der Heilige hier kann kaum etwas anderes als einen Pfeil in der Hand gehabt haben. Im rechten Flügel steht oben links ein heiliger Papst, der nicht näher bestimmbar ist, weil seine besonderen Kennzeichen jetzt fehlen, rechts der heilige Valentin mit einem zu seinen Füssen liegenden Fallsüchtigen; unten links der heilige Diakon Lorenz (er hat seinen Rost in der Hand gehalten) und rechts die heilige Magdalena mit ihrem Salbengefäss. Auf den Rückseiten der Flügel ist links Johannes der Täufer mit dem Lamm zu seinen Füssen, rechts der Apostel Johannes mit dem Kelch gemalt.

In der Bekrönung über dem Schrein steht Christus als Schmerzensmann zwischen den heiligen Rittern Florian (links) und Moritz (rechts).

Der Eutritzscher Altar dürfte kurz vor dem Podelwitzer, also vor 1520, entstanden sein, ist aber künstlerisch geringer als dieser. Wegen der unmittelbaren Nähe Leipzigs ist dieses Werk auf jeden Fall bei einem Leipziger Meister bestellt worden. Nach Leipzig weisen auch alle übrigen Werke, die stilistisch mit ihm in Verbindung stehen.

Von derselben Hand wie die geschnitzten Heiligengestalten des Podelwitzer und Eutritzscher Altars ist der heilige Nikolaus und die Maria mit dem Kinde aus Grossdölzig bei Leipzig, Bl. **82** (Nr. 211a, Inv. 152 und Nr. 211b, Inv. 158). Der heilige Nikolaus gehört zu den Heiligen, die am meisten in Sachsen verehrt worden sind. Ich will hier nur einmal nachdrücklich darauf hinweisen, dass er auf seinem Buche oder in seinem Schosse immer drei Goldklumpen, nie drei Brote hat, wie leider in jeder Ikonographie der Heiligen und in jedem Handbuche der kirchlichen Kunstarchäologie (z. B. in dem bekannten von Otte, 5. Aufl., 1. Bd., S. 591) zu lesen ist. Auch kenne ich keine einzige Darstellung von ihm, wo vor ihm eine Kufe mit drei nackten Kindern stände.

Von demselben Leipziger Meister sind ferner die drei geschnitzten Bilder auf Bl. **83**, die aus Gundorf bei Leipzig stammen: Gottvater mit dem gekreuzigten Sohn im Schosse (Nr. 259c, Inv. 168), wozu man sich die ehemals darüber schwebende Taube denken muss als Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit; dann der heilige Bischof Valentin (Nr. 259b, Inv. 167) mit einem Fallsüchtigen zu Füssen, in der Rechten den Bischofsstab, in der Linken einen Kelch, was höchst auffällig ist, da er mit diesem sonst nie in Sachsen vorkommt. Es ist mir wenigstens kein Beispiel bekannt. Sonst hat er in der Linken den Bischofsstab, die Rechte hat er zum Segnen erhoben. Oder stellt der Bischof hier gar nicht den heiligen Valentin dar? — Rechts folgt dann der heilige Antonius mit seinem Schweine neben sich (Nr. 259a, Inv. 169).

Diese drei Gestalten sind von der Bekrönung des noch jetzt in der Kirche in Gundorf vorhandenen Altars. Die Dreifaltigkeit bildete natürlich die Mitte, nicht wie auf dem Lichtdruck, die linke Seite.

Von diesem Meister sind noch folgende Werke aus der Umgegend von Leipzig:

1. Ein Flügelaltar im Obergeschoss der Doppelkapelle in Landsberg bei Halle, der in der älteren Litteratur Lukas Cranach zugeschrieben wird. Es ist ein Schrein mit zwei Flügeln, zu dem aber (nach den vorhandenen Scharnieren) mindestens noch zwei gehört haben müssen, die sich vielleicht jetzt in Zwochau befinden. Der Schrein und die Flügel enthalten innen geschnitzte Heiligenbilder. Der Altar war dem heiligen Martin geweiht, denn dieser steht in der Mitte des Schreins als Ritter, seinen Mantel teilend, links der heilige Moritz, rechts der heilige Antonius. Im linken Flügel stehen Margaretha und Katharina, im rechten Johannes der Täufer und Philippus. Auf den Rückseiten der Flügel sind folgende Heilige gemalt: links Wolfgang und Nikolaus, rechts Ursula und Agnes. Das ganze Werk steht dem Podelwitzer im Stil sehr nahe.

2. Im Dom von Merseburg ein kleiner Flügelaltar mit geschnitzten Darstellungen: Im Schrein Maria mit dem Kind in einer Landschaft sitzend, mit einer nicht mehr bestimmbaren Heiligen links (Katharina oder Dorothea?) und der heiligen Margaretha rechts. Im linken Flügel Johannes der Täufer, im rechten Lorenz, die beiden Schutzheiligen des Domstiftes Merseburg. Die Gemälde auf den Rückseiten der Flügel sind verlöscht.

3. Ein kleiner nur aus Gemälden bestehender Flügelaltar, ebenfalls im Merseburger Dom: Auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, von Engeln umgeben, auf den Flügeln innen links Katharina, rechts Barbara, aussen links Christus mit der Samariterin am Brunnen, rechts Christus mit der Ehebrecherin. Dieser Flügelaltar zeigt, wie alle Gemälde dieses Meisters, unverkennbaren Einfluss von Lukas Cranach.

Wenn der Meister zugleich Bildschnitzer und Maler gewesen ist, wie man wohl annehmen darf, so steht er doch in seinen Gemälden viel tiefer als in seinen Bildwerken. Doch zeigt er sich auch in diesen nicht als eine besonders starke Künstlerpersönlichkeit, wenn es erlaubt ist, schon auf Grund der bis jetzt nachweisbaren Proben seiner Kunst ein Urteil zu fällen. Alle seine geschnitzten Bilder haben einen ziemlich langweiligen, oft mürrischen Gesichtsausdruck. Auch die technische Behandlung ist oft recht wenig feinfühlig, vielfach rein handwerksmässig.

Der andre Flügelaltar aus Eutritzsch Bl. 84 (Nr. 147, Inv. 852a) steht der Art des eben besprochenen Meisters ziemlich nahe, stimmt aber doch in gewissen Einzelheiten nicht so weit mit den Werken jenes überein, dass man sagen könnte, er sei von ihm.

Die Staffel enthält in der Mitte in Schnitzerei das Abendmahl Christi. Dies kann durch zwei bemalte Tafeln geschlossen werden, die man von beiden Seiten vorschieben kann. Man sieht dann in der Mitte Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter einander zugekehrt, auf beiden Seiten einen Engel mit den Erinnerungszeichen an Christi Marter. Bei der photographischen Aufnahme sind die beiden Vorsatztafeln der Staffel nicht richtig eingestellt worden, der Lichtdruck giebt also keine richtige Vorstellung von der guten Wirkung dieser zweiten, nur aus Gemälden bestehenden Ansicht der Staffel. Es scheint Brauch in Leipzig gewesen zu sein, die geschnitzten Darstellungen der Staffel nicht durch Thürflügel, wie z. B. in Freiberg, sondern durch verschiebbare, mit Gemälden geschmückte Tafeln zu schliessen.

In der Mitte des Schreins steht die heilige Anna selbdritt, links oben Barbara (nicht Hedwig!), unten Dorothea, rechts oben Katharina, unten Margaretha. Im linken Flügel oben Martin und Elisabeth, unten Antonius und eine Nonne, deren besonderes Kennzeichen abgebrochen ist. Im rechten Flügel oben Jakobus der Ältere (möglicherweise auch Rochus, denn es scheint, als wolle er sein Gewand etwas emporheben, um seine Pestbeule zu zeigen), unten Papst Urban und Apollonia mit der Zahnzange, deren oberer Teil abgebrochen ist.

Auf den Rückseiten beider Flügel ist als zusammengehörige Darstellung die heilige Sippe gemalt. Es ist dies eine freie Kopie eines Holzschnitts von Lukas Cranach, der um 1510 entstanden ist (Flechsig, Cranachstudien I, 45). Darnach und nach seinem Stil muss man diesen Altar in die Jahre 1510—1520 versetzen. Die heilige Sippe zeigt in dieser farbigen Übersetzung des Holzschnitts keine besonders anziehenden Eigenschaften. Dagegen zeichnen sich die Bildwerke teilweise durch sinnigen, wenn auch etwas unfreien Ausdruck aus. Fast alle Gestalten haben etwas Ernstes, fast Gedrücktes an sich. Am liebenswürdigsten und in jeder Beziehung vortrefflich ist die grosse heilige Anna selbdritt.

Gewiss werden sich mit der Zeit von dem Meister dieses Altars noch mehr Werke nachweisen lassen.

ALTENBURG.

Der Meister des Altars aus Ossa.

Der Altar aus Ossa bei Narsdorf (Nr. 484a, Inv. 2665) hat in dem Lichtdruck Bl. 9 leider keine seiner würdige Wiedergabe gefunden. Der hohe Sockel unter dem Schrein, mit einem Gemälde des Abendmahls Christi, das aus dem 17. oder 18. Jahrhundert stammt, hat selbstverständlich nicht ursprünglich dazu gehört. Er beeinträchtigt jetzt sehr die Wirkung des schönen Werkes, an Ort und Stelle sowohl, wie hier in der Abbildung. Dargestellt ist in dem Schrein in der Mitte Maria mit dem Kinde auf einer sehr grossen Mondsichel stehend, zwischen der heiligen Katharina (links), die ihr Radbruchstück hält, und der heiligen Barbara, die auf der Linken ihren Turm mit dem Kelche darin trägt. Ganz links steht der Apostel Johannes, ganz rechts der heilige Bischof Wolfgang mit einem Kirchenmodell. In der Bekrönung Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Doch stehen beide hier falsch. Marias Platz ist immer links vom Kreuze, d. h. zur Rechten Christi.

Das Werk führt uns wieder einen Künstler von so scharf ausgeprägter Eigenart vor Augen, dass es nicht schwer fallen kann, ihm noch andre Bildwerke zuzuweisen.

Zunächst ist sicher von ihm die Maria mit dem Kinde aus Wickershain bei Geithain, dem Nachbardorfe von Ossa, Bl. 43 (Nr. 250, Inv. 2038). Die Übereinstimmung mit der Maria des Ossaer Schreins ist auffallend. Man betrachte nur die Biegung des Körpers, das ganz regelmässig gewellte Haar, Gesicht und Hals, den Faltenwurf und das liebliche frische Kindchen. Es ist eigentlich unbegreiflich, wie dieses Marienbild bisher in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts versetzt werden konnte. Es gehört mit dem Ossaer Altar an das Ende des 15. oder den Anfang des 16. Jahrhunderts. Ob der Schrein, in dem es steht, wirklich dazu bestimmt war, in Prozessionen getragen zu werden, wie es im Führer heisst, ist doch durch nichts erwiesen.

Von demselben Bildschnitzer ist der etwa 10 Jahre spätere Flügelaltar aus Neukirchen bei Borna, Bl. 49 (Nr. 487, Inv. 2676). In der Staffel stehen von links nach rechts die heilige Ursula (oder Apollonia?), Elisabeth, Barbara und Dorothea, im Schrein in der Mitte Maria auf der Mondsichel, links die heilige Katharina mit Schwert und Radbruchstück, rechts der heilige Bischof Martin mit einem Bettler zu Füssen (also nicht der heilige Valentin, wie er im Führer genannt wird); im linken Flügel Jakobus der Ältere in Pilgertracht, im rechten Flügel der heilige Diakon Stephan (nicht Timotheus!) mit einer Anzahl grosser Steine im Arme. In der Bekrönung Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, in ganz ähnlichen Gestalten wie beim Ossaer Altar.

Leider sind die Bildwerke, als sie sich noch in der Kirche befanden, mit Lackfarben überstrichen, also im Sinne unsrer Zeit verschönert worden und haben dadurch viel an Ursprünglichkeit verloren.

Für die Herkunft des Altars von dem Meister des Ossaer Altarschreins spricht folgendes: das nackte Kind, das Radbruchstück Katharinas, die Mondsichel, der lockige Kopf Stephans (man vergleiche den Kopf des Apostels Johannes im Ossaer Altar!).

Wer sich auf künstlerische Entwicklung versteht, wird auch ohne weitere Beweise in allen drei Werken die Hand und den Geist desselben Künstlers wiedererkennen. Während in den beiden älteren Werken die Empfindung noch zurückgehalten ist, wodurch die Gestalten einen eigenen keuschen Reiz für uns haben, ist sie in dem späteren ganz frei geworden. Aus allen Gesichtern spricht hier eine naive Lebensfreude, ja die Frauen tragen offenbar den Schalk im Nacken.

In welcher Stadt hat unser Meister seine Werkstatt gehabt? Die wenigen bisher nachweisbaren Arbeiten von ihm lassen noch keine völlig sichere Antwort zu. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Altenburger gewesen.

Der Meister des Markersdorfer Altars.

Der kleine Flügelaltar aus Markersdorf bei Penig Bl. 47 (Nr. 184a, Inv. 128) ist gewiss unter allen in unsrer Sammlung befindlichen kirchlichen Kunstwerken dieser Art dasjenige, dem am wenigsten frommer kirchlicher Sinn innewohnt.

Im Schrein steht Maria mit dem Kinde, links die heilige Katharina, der ihr Schwert fehlt, rechts die heilige Barbara. Im linken Flügel sehen wir oben den ersten Tempelgang der kleinen Maria, unten die Heiligen Peter und Paul, im rechten Flügel oben die Verkündigung, unten die Heimsuchung.

Zunächst wirken diese Darstellungen wie Karrikaturen. Alles ist ins Spasshafte gezogen. Man denkt dabei an ein Possenspiel oder gar an den dummen August im Cirkus (ich bitte um Verzeihung wegen dieses Vergleichs!). Der Jungfrau Maria kommt die Botschaft, die ihr der Engel Gabriel bringt, so spassig vor, dass sie sich nicht enthalten kann, laut darüber zu lachen, als hätte dieser einen derben Witz gemacht.

Aber vertieft man sich in die einzelnen Gestalten: wie wahr, wie ungezwungen natürlich ist doch das alles! Wie herzlich begrüsst die ältere Elisabeth die jüngere Maria, man möchte sagen wie eine Grossmutter oder eine gute alte Base! Der das gemacht hat, ist also trotz seiner Bocksprünge als Künstler durchaus ernst zu nehmen, man sieht, er kann viel, obwohl er wahrscheinlich noch gar nicht alt ist. Wenn der Überlieferung zu trauen ist, wissen wir auch seinen Namen: wir haben den Meister Jakob (Naumann?) aus Altenburg vor uns. Meine Quelle hierfür ist der »Bericht des K. S. Altertumsvereins über die Arbeiten, Bestrebungen, Resultate und Vorgänge in den Geschäftsjahren 1842 bis 1844.« Dort wird auf S. 11 dieser kleine Altarschrein beschrieben als die Tafel des hohen Messaltars, die laut Kirchenbuchsnachricht im Jahre 1504 um 18 rheinische Gulden an Meister Jakob zu Altenburg verdingt worden ist, dergestalt, dass er sie mit gutem ungarischem Golde vergolden solle.

Nun steht an einem Altarwerk in Ebersbach bei Geithain folgende Künstlerinschrift: *„di . tofel . hot . meister . jocoff . navman . zv . altenbo . . . 1502"*, wie Steche in den Bau- und Kunstdenkmälern XV (Amtshauptmannschaft Borna) S. 18 mitteilt. Ist es da nicht wahrscheinlich, dass dieser Meister Jakob Naumann in Altenburg, der 1502 das Altarwerk für Ebersbach gemacht hat, der Meister Jakob in Altenburg ist, dem 1504 unser kleiner Markersdorfer Altar verdingt worden ist?

Da es mir aber nötig erscheint, erst die Glaubwürdigkeit der Markersdorfer Kirchenbuchnachricht genau zu prüfen, bevor ich endgiltig das Altärchen und alle Werke derselben Hand auf den Meister Jakob Naumann taufe, bediene ich mich hier noch weiter des einmal gewählten Notnamens. Ohne Bedenken jedoch nehme ich an, dass der Meister des Markersdorfer Altars in Altenburg gewohnt hat, denn dorthin weisen seine Werke, nicht nach einer Stadt des heutigen Königreichs Sachsen.

Etwa 10 Jahre später als der Markersdorfer Altar mögen die drei Heiligen aus St. Egidien bei Glauchau entstanden sein, die auf Bl. 78 abgebildet sind. Sie gehörten dort dem einen von drei Altarwerken an (über die Reste der beiden andern habe ich beim Meister des Lugauer Flügelaltars S. 32a gehandelt). Den heiligen Wolfgang links (Nr. 536b, Inv. 2594) und die heilige Margaretha rechts (Nr. 536f, Inv. 2595) würde man, wenn man ihnen in fremden Sammlungen begegnete und nichts von ihrer Herkunft wüsste, möglicherweise in die Spätrenaissance versetzen, sie wirken schon „barock", wie man zu sagen pflegt. Bei Maria und Margaretha wird man sofort die grossen Übereinstimmungen mit den Markersdorfer Darstellungen bemerken.

Endlich muss von diesem Meister auch der Flügelaltar der Georgenkirche in Glauchau gewesen sein, von dem auf Bl. 75 und 76 verschiedene Gestalten abgebildet sind. Leicht erkennbar ist dies bei dem heiligen Moritz Bl. 76 links (Nr. 512i, Inv. 2582) und dem heiligen Stephan Bl. 76 rechts (Nr. 512a, Inv. 2580), die Gegenstücke gebildet haben, etwas schwerer bei dem ganz kleinen heiligen Georg Bl. 76 Mitte (Nr. 512h, Inv. 2581) und der Anbetung der heiligen drei Könige Bl. 75 (Nr. 512 d-g, Inv. 2578, 2579), die den Künstler schon völlig reif zeigen.

Der Meister des Lugauer Flügelaltars.

Ich beginne die Untersuchung einmal mit einem Werke, das hier nicht mit abgebildet ist, dem Flügelaltar aus Niederalbertsdorf bei Zwickau (Nr. 240, Inv. 2475). Im Schrein steht in der Mitte Maria mit dem Kinde, links Andreas, rechts Sebastian, nackt an einen Baum gebunden, im linken Flügel Katharina, im rechten doch wohl Barbara; denn der Gegenstand, den sie in der erhobenen Linken hielt, ist am wahrscheinlichsten ein Kelch gewesen (man könnte auch noch an einen Pfeil = Ursula, oder an eine Zahnzange = Apollonia denken). Auch die Heilige im linken Flügel, Katharina, berechtigt zu der Annahme, dass im rechten Flügel ihre Gefährtin, die heilige Barbara, dargestellt ist. Freilich umgiebt diese gekrönte Jungfrau ein Heiligenschein mit den Worten: SANCTA CECIL, also Cäcilia. Aber was steht denn in den Heiligenscheinen der drei Gestalten im Schrein? In dem zu Maria gehörigen: SANCTE OSWALD, in dem des Andreas: SANCTE IACOBE, in dem des Sebastian sind nur einzelne Buchstaben zu lesen, die aber auf einen weiblichen Namen deuten. Man sieht daraus, dass der Schrein ursprünglich zur Aufnahme ganz andrer Heiliger bestimmt war.

Die Rückseiten der Flügel sind ziemlich handwerksmässig in Leimfarben bemalt: links der heilige Bischof Wolfgang mit Beil und Kirchenmodell, rechts der heilige Franz in der Mönchskutte mit ausgebreiteten Armen, in den Händen die Wundenmale Christi.

In der Staffel befindet sich eine kleine geschnitzte Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi, leider modern bemalt.

Die geschnitzten Bilder zeichnen sich durch künstlerische Vornehmheit und eine grosse Anmut in den Gesichtern aus. Dieselben Eigenschaften finden sich nun auch in den drei weiblichen Heiligen aus St. Egidien bei Glauchau wieder, die auf Bl. 77 abgebildet sind.

Die heilige Katharina (Nr. 536h, Inv. 2585) hat ihr Schwert, von dem nur noch der Griff vorhanden ist, ganz genau so gehalten, wie dieselbe Heilige im Niederalbertsdorfer Altar. Und wie seltsam stehen bei beiden der dritte und vierte Finger von einander ab, wie die Klingen einer geöffneten Schere! Das ist ein fast untrügliches Erkennungszeichen für diesen Meister. Denn ganz genau so ist es bei den Händen der heiligen Barbara und des heiligen Andreas von Niederalbertsdorf. Dazu kommt noch die übereinstimmende Art, wie beide heiligen Katharinen ihr Buch halten, und die grosse Ähnlichkeit in der Bildung des Gesichts, namentlich des Kinns, die sich auch noch auf die beiden andern Gestalten hier, Maria (Nr. 536d, Inv. 2586) und Dorothea (Nr. 536e, Inv. 2592, im Führer fälschlich Elisabeth genannt) erstreckt.

Die drei weiblichen Gestalten Bl. 77 haben, ihrer Grösse und ihren sonstigen Übereinstimmungen nach, zusammen im Schrein eines Flügelaltars gestanden. Die Kirche in St. Egidien muss aber noch mehrere Altäre besessen haben, denn die Bildwerke, die aus ihr in unsre Sammlung gekommen sind, können aus verschiedenen Gründen nicht alle zu einem einzigen Altarwerke gehört haben. Anscheinend haben wir auf den Blättern 77, 78 und 79 die Reste von drei verschiedenen Flügelaltären vor uns.

Der zweite dieser drei Altäre, dessen beide Flügel, Bl. 79 (Nr. 536a, Inv. 2603 und Nr. 536g, Inv. 2602), verhältnismässig wohl erhalten sind, ist ebenfalls von dem Meister des Niederalbertsdorfer Altars, denn die Hände der heiligen Katharina und Barbara hier stimmen in auffälliger Weise mit den für diesen Meister charakteristischen überein. Freilich weicht die Gesichtsbildung von der uns bekannten Art ab, aber das kann seine Erklärung darin finden, dass wir hier eine andre Entwickelungsstufe des Künstlers vor uns haben. Völlig sicher und unverkennbar ist aber auf jeden Fall die grosse innere und äussere Verwandtschaft der beiden Heiligen Bl. 79 mit allen Gestalten dieses Meisters.

Die Rückseiten beider Flügel sind ziemlich handwerksmässig gemalt: links die Verkündigung und Anbetung der Könige, rechts die Geburt Christi und die Himmelfahrt Marias.

Die beiden Flügelheiligen des zweiten Altars aus St. Egidien, Bl. 79, sind aber noch von besondrer Wichtigkeit. Sie bilden nämlich die Brücke, durch die auf der einen Seite der Niederalbertsdorfer Altar und die drei weiblichen Heiligen des ersten Altars aus St. Egidien, Bl. 77, auf der anderen Seite der Flügelaltar aus Lugau bei Stollberg, Bl. 69, mit einander verbunden werden. Dieser schöne Altar ist eine neuere Erwerbung des Museums und im Nachtrag zum Führer unter Nr. 569 verzeichnet (Inv. Nr. 2697). Es ist ein Altar der heiligen Sippe. In der Mitte des Schreins steht Maria mit dem Kinde zwischen ihren Eltern Joachim und Anna (Anna merkwürdigerweise auf einem Tier, das halb Hund, halb Affe ist), in den Flügeln die beiden andern Töchter Annas von Cleophas und Salome, gleichfalls Maria genannt, mit ihren Männern und Kindern, und zwar, nach den Unterschriften, links Maria Salome mit ihrem Manne (Zebedaeus) und vier Kindern, rechts Maria Cleophae mit ihrem Manne (Alphaeus) und zwei Kindern. Dies entspricht aber nicht der kirchlichen Überlieferung. Der Künstler hat offenbar mit diesen etwas schwierigen Verwandtschaftsverhältnissen nicht recht Bescheid gewusst. Die Unterschrift unter der linken Darstellung gehört unter die rechte, und umgekehrt.

Unter dem Schrein in der Staffel befindet sich eine meisterhaft geschnitzte Darstellung des Todes Marias.

Der Lugauer Altar soll aus dem Jahre 1516 sein. Ich weiss nicht, worauf diese Angabe fusst.

Die weiblichen Gesichter in diesem Werke nähern sich bedeutend denen der heiligen Katharina und Barbara Bl. 79, ferner haben wir hier wie dort dieselben eigenartigen Hände, die sich so leicht dem Gedächtnis einprägen; auch die Bildung der Nasen ist so ziemlich dieselbe, und schliesslich, wenn wir näher zusehen, hat die Maria mit dem Wickelkinde auf dem rechten Flügel ja fast dieselbe Haube mit den beiden merkwürdigen Hörnern.

Andrerseits ist aber auch eine ganz bedeutende Ähnlichkeit zwischen der Maria und Anna aus Lugau und der Maria und Dorothea aus St. Egidien, Bl. 77, vorhanden.

Aus diesen Übereinstimmungen folgt, dass alle diese Bildwerke wirklich von ein und demselben Meister sind. Und zwar ist der Lugauer Altar von 1516, Bl. 69, das früheste von ihnen, während die drei Einzelgestalten aus St. Egidien, Bl. 77, wahrscheinlich die spätesten sind, denn sie sind schon ganz frei bewegt im Geiste der um 1520 in Sachsen anbrechenden Renaissancekunst.

Nun aber noch eine wichtige Frage: Wo hat dieser Meister, der unter den sächsischen Bildschnitzern eine hervorragende Stellung einnimmt, gewohnt? Man könnte vermuten, in Chemnitz, und als Grund dafür anführen, dass dies die nächste grosse Stadt von St. Egidien und Lugau aus ist. Nun ist aber urkundlich überliefert, dass verschiedene Flügelaltäre für Kirchen der Zwickauer und Glauchauer Gegend, z. B. Mülsen, Meerane, von Altenburger Meistern verfertigt worden sind. Niederalbertsdorf

liegt auch näher nach Altenburg als nach Chemnitz. Und auch die weitere Thätigkeit unsers Meisters weist vielmehr nach Osten, nach Altenburg, als nach Westen, nach Chemnitz. Denn das prächtige Altarwerk in Dienstädt (im altenburgischen Amtsgerichtsbezirk Kahla) ist meiner Überzeugung nach von ihm (man vergleiche die beiden Lichtdrucke in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Herzogtum Sachsen-Altenburg, 2. Band S. 74—75). So spricht also die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Meister des Lugauer Altars in Altenburg seine Werkstatt gehabt hat.

CHEMNITZ und ANNABERG.

Der Meister der Ebersdorfer Pulthalter.

Der Engel und der Diakon als Pulthalter aus der Kirche von Ebersdorf bei Lichtenwalde Bl. 73 (Nr. 44ab, Inv. 1568, 1569) gehören wohl zu den schönsten spätgotischen Bildwerken nicht nur Sachsens, sondern ganz Deutschlands. In diesen beiden Gestalten steckt so viel rein persönliches Empfinden, und die einzelnen Formen sprechen eine so rein persönliche künstlerische Sprache, die ganz anders klingt, als die allgemeine der sächsischen Bildschnitzer dieser Zeit, dass man, wenn man vor andre ähnliche Werke dieses Künstlers träte, die etwa derselben Zeit angehörten, wie die Ebersdorfer, dann sofort sagen müsste: das ist er. Notwendig wäre es freilich, dass man die Eigentümlichkeiten seines Stils, wie sie sich an den Ebersdorfer Pulthaltern finden, genau im Kopf hätte: das in einzelne Büschel aufgelöste Haar, das den Kopf voll umgiebt und den oberen Teil der Stirn bedeckt, die feingebogene Nase, das vorgezogene spitze Kinn, die leichte Neigung des Hauptes nach einer Seite, sodass dort am Halse eine verhältnismässig zu tiefe Falte, eine Art Schnürfalte, entsteht, den ziemlich langen, fein gebildeten Hals, die lange, schmale, durchgeistigte Hand mit den nervös bewegten Fingern, dazu die schlanken Körperverhältnisse.

Alle diese Merkmale finden sich nun so vollkommen deutlich ausgeprägt an den Gestalten der sogenannten schönen Thür der Annenkirche in Annaberg wieder, dass man sagen darf: es wird in der ganzen deutschen Bildnerei nur wenig Werke geben, bei denen die Herkunft von ein und demselben Künstler so über alle Zweifel erhaben ist, wie bei unsern Ebersdorfer Pulthaltern und der schönen Thür in Annaberg. Leider giebt es keine durchaus befriedigende photographische Aufnahme des Annaberger Werkes, wie ja überhaupt unsre hervorragendsten Schöpfungen der Bildnerei und Malerei noch des Photographen harren, der sich ihrer annimmt, hauptsächlich wohl deshalb, weil wir keine Italiener, sondern nur — Deutsche sind. In den von Andreae herausgegebenen »Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge« (Dresden 1875) befindet sich auf Bl. 19 ein verhältnismässig guter, wenn auch sehr schwacher Lichtdruck von der schönen Thür, ausserdem verweise ich auf den Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern IV (Annaberg), Beilage VI zu S. 16, der jedoch nur einen Ausschnitt wiedergiebt und etwas unscharf ist.

Die schöne Thür befand sich ursprünglich am Annaberger Franziskanerkloster und war nach der litterarischen Überlieferung 1512 vollendet. Man darf also die beiden Ebersdorfer Pulthalter etwa in dieselbe Zeit versetzen. Es ist wunderbar, wie die schöne Thür mit derselben Freiheit und Leichtigkeit in Stein gehauen ist, mit der die Pulthalter in Holz geschnitzt sind. Das Material spielt bei dem Künstler keine Rolle, er haut in Holz und schnitzt in Stein.

Von der schönen Thür in Annaberg und den Ebersdorfer Pulthaltern müssen alle weiteren stilistischen Untersuchungen ausgehen. Nach ihnen ist eine sichere Arbeit desselben Künstlers der grosse Wandelaltar der Kirche in Ehrenfriedersdorf, eines der prächtigsten Werke dieser Art in Deutschland.

Die Staffel enthält eine geschnitzte Auferstehung Christi. Im Schrein und in den beiden daranstossenden Flügeln befinden sich geschnitzte Heiligengestalten: im Schrein in der Mitte Maria, von Engeln emporgehoben, von Gottvater und Christus gekrönt, links die heilige Katharina, rechts der heilige Nikolaus; im linken Flügel die heilige Barbara, im rechten der heilige Erasmus. Sind die Flügel zugeklappt, so erscheint eine Folge von vier Gemälden aus der Leidensgeschichte Christi: das Abendmahl, Christus am Ölberg, die Gefangennahme und Christus vor dem Hohenpriester; unter jedem in einem kleinen Rund nach der kirchlichen Typologie die entsprechenden Darstellungen aus dem Alten Testament. Werden von diesen vier Tafeln die beiden äussersten umgeklappt, so erscheint nochmals eine Gemäldefolge: von links nach rechts die Heiligen Wolfgang, Andreas, Bartholomäus und Martin. Das Altarwerk wird von

reichem Schnitzwerk bekrönt, in dem sich über dem Schrein noch folgende Bildwerke befinden: links die Ausstellung Christi, in der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, rechts die Händewaschung des Pilatus.

Die Gemälde sind fast alle ebenso hervorragend wie die Bildwerke. Ich kenne in der ganzen deutschen Malerei dieser Zeit nur weniges, was sich z. B. dem heiligen Andreas und Bartholomäus an die Seite stellen liesse. Offenbar ist der Meister zugleich Bildschnitzer und Maler.

Ich nenne nun kurz einige Arbeiten des Künstlers, die sich in Chemnitz befinden.

1. In der Schlosskirche die grosse geschnitzte Gruppe der Geisselung Christi. Sie ist in den Bau- und Kunstdenkmälern VII, Chemnitz, auf Beilage V in Lichtdruck nachgebildet. Schon Steche hat dort (S. 25) die künstlerische Verwandtschaft dieses Werkes mit der schönen Thür in Annaberg und den Ebersdorfer Pulthaltern erkannt.

2. Im Museum des Vereins für Chemnitzer Geschichte zwei Flügel des früheren Hochaltarwerks der Jakobikirche, die auf beiden Seiten mit je einem Heiligen bemalt sind: Franz von Assisi, Ulrich (abgebildet in den Bau- und Kunstdenkmälern VII, 30), Bartholomäus und Petrus. Sie schliessen sich im Stil eng an die vier grossen gemalten Heiligen in Ehrenfriedersdorf an, während ein ehemaliges, 1510 datiertes Staffelgemälde mit Christus und den zwölf Aposteln in halben Gestalten die grösste Verwandtschaft mit den vier Passionsdarstellungen dort hat.

Unmittelbar mit diesem Staffelgemälde von 1510 stehen nun ihrem Stil nach die Flügelbilder eines kleinen Altarschreins in Verbindung, den die Kirche in Einsiedel bei Chemnitz besitzt. Im Schreine stehen drei geschnitzte Heiligengestalten, in der Mitte Maria mit dem Kinde, links Magdalena, rechts Stephan als Diakon mit vier Steinen auf dem rechten Arme. Sein Heiligenschein hat freilich die Umschrift: S. LAVRENTIVS . MARTIRER, aber trotzdem ist der Heilige nicht Lorenz, sondern Stephan. Es ist nicht das erste Mal, dass ich auf falsche Namen in den Heiligenscheinen hinzuweisen hatte. — Auf dem linken Flügel ist der heilige Wolfgang, auf dem rechten der heilige Rochus gemalt, auf den Rückseiten Christus als Gärtner vor Magdalena.

Das kleine Werk, das in der Kirche unbenutzt und ziemlich verschmutzt in einem Verschlage steht, verdiente eine würdigere Aufbewahrung in einer öffentlichen Sammlung, denn es hat grösseren kunstgeschichtlichen und künstlerischen Wert, als man denken könnte. Dass es von demselben Meister ist, wie das Ehrenfriedersdorfer Altarwerk, ist fast

zweifellos, wenn man das Staffelgemälde von 1510 in Chemnitz als Mittelglied nimmt. Ohne dieses würde eine Vergleichung der lebensgrossen gemalten Heiligen in Ehrenfriedersdorf mit den kleinen in Einsiedel zu keinem Ergebnis führen. Man sieht hier wieder einmal auf das deutlichste, wie bestimmte Grössenverhältnisse den Künstler auch zu einer bestimmten Formensprache, Farbengebung und Technik veranlassen und wie misslich es ist, ganz grosse Gemälde und Bildwerke mit ganz kleinen zu vergleichen und dann infolge mangelnder Übereinstimmungen die Möglichkeit gemeinsamer Herkunft ohne weiteres zu verneinen.

In der Art der Gemälde in Einsiedel, des von 1510 in Chemnitz und der Passionsbilder in Ehrenfriedersdorf sind nun auch die Altarflügel aus Frankenau bei Mittweida, die auf Bl. 89, 90 (links) und 91 (links) abgebildet sind. Ich sage vorsichtigerweise: in der Art jener, nicht: von demselben Meister wie jene, obwohl ich hier eine Menge Dinge sehe, die dort ganz ähnlich vorkommen, nur unvergleichlich reifer und künstlerisch vornehmer zur Darstellung gebracht. Zunächst wird man erkennen, wie lebendig und wahr die vier Ereignisse aus der Leidensgeschichte Christi Bl. 89 wiedergegeben sind, bei aller ihrer abstossenden Rohheit, und wie sich der Maler von jeder schablonenhaften Darstellung freihält. Ja, er geht fast zu unbekümmert seinen eigenen Weg, indem er Christus bei der Geisselung nicht, wie allgemein üblich, an der Säule stehen, sondern mit Stricken in die Höhe gezogen an ihr hängen lässt. Aus den Stellungen und Bewegungen der Gestalten und aus dem Ausdruck der Gesichter darf man auf ein grosses künstlerisches Können schliessen. Richtig beurteilen lassen sich diese Frankenauer Bilder ja überhaupt nicht mehr, da sie so unbarmherzig mitgenommen sind. Aber wir müssen auch für Ruinen und Trümmerhaufen dankbar sein, wenn sich nur ein einziger Stein in ihnen findet, den man zum Ausfüllen einer Lücke verwenden kann. So ist es auch hier. Möglicherweise — aber auch nur möglicherweise — sind diese Frankenauer Bilder frühe oder Werkstattarbeiten des Meisters der Ebersdorfer Pulthalter. Diese Vermutung wird freilich jedem lächerlich erscheinen, der die Ebersdorfer Standbilder und die Frankenauer Gemälde unmittelbar mit einander vergleicht, ohne die Bildwerke und Gemälde zu kennen, die zwischen diesen beiden Polen liegen.

Nach Steche (Bau- und Kunstdenkmäler XIV, 8) sind die Frankenauer Bilder die Reste eines Flügelaltarwerkes aus der Stadtkirche in Mittweida, die im Jahre 1603 für 50 Gulden in den Besitz der Dorfkirche in Frankenau übergegangen sind. Wie sie

innerhalb dieses Altarwerkes angeordnet waren, lässt sich vorläufig noch nicht sagen. Doch scheint die Tafel mit den vier Aposteln Bl. 90 links (Nr. 532 d Rückseite, Inv. 2604) an der linken Seite des Schreins befestigt gewesen zu sein. Möglicherweise hat die hier nicht mit abgebildete heilige Barbara (Nr. 532 a, Inv. 2607) mit der heiligen Katharina Bl. 91 links (Nr. 532 b, Inv. 2606) den linken und rechten feststehenden Flügel gebildet, und die vier Passionsszenen Bl. 89 (Nr. 532 c und d, Inv. 2604 und 2605) haben wohl zu einer Folge von acht Bildern gehört.

Wer ist nun dieser hochbegabte Künstler, der zugleich Maler, Bildschnitzer und Bildhauer gewesen sein muss, wie das Altarwerk in Ehrenfriedersdorf, die Ebersdorfer Pulthalter und die schöne Thür in Annaberg am besten beweisen? Kann ein Künstler, dessen Arbeiten sich in so auffallender Weise von denen der übrigen sächsischen Künstler unterscheiden, ein geborener Sachse gewesen sein?

Nach einer alten Überlieferung, die sich vorläufig allerdings nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt, ist das Hochaltarwerk der Jakobikirche in Chemnitz, von dem nur noch zwei gemalte Flügel vorhanden sind, »ohnfehlbar von dem berühmten Maler und Bildhauer, Hanss von Cölln, verfertiget worden, welcher anno 1307 hier in Chemnitz gesessen und damals auch den Altar in Ehrenfriedersdorf . . . verfertiget hat« (Richter, Chronica der Stadt Chemnitz (1753) I, 108). Auch die Ehrenfriedersdorfer haben für ihren Altar eine solche Überlieferung und halten ihn demnach noch immer für ein Werk des Hans von Köln aus dem Jahre 1307, obgleich der Altar selbst mit tausend Zungen predigt, dass er erst nach 1500, etwa 1510—1520, das Licht der Welt erblickt hat.

Die Chemnitzer Überlieferung geht wohl auf dieselbe Quelle zurück, wie die Ehrenfriedersdorfer. Quandt hat diesen Hans von Köln in seinen »Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit« (Dresden 1831) S. 15 für eine mythische Person der Kunstgeschichte erklärt. Doch ist dieser Hans von Köln nicht so kurzer Hand abzuthun. Man vergegenwärtige sich nur die Anschauungen des 18. Jahrhunderts über altdeutsche Kunst und Künstler. Damals wanderten die besten Schöpfungen unsrer Bildschnitzer aus der Zeit der Spätgotik und Frührenaissance als »Götzenbilder« aus den Kirchen in den Holzstall und von da in den Ofen, und die gemalten Altarflügel wurden als Bodenkammerthüren und Verschläge für den Taubenschlag verwendet. Wen kannte diese Zeit überhaupt von älteren Künstlern? War ein Werk der Malerei wirklich hervorragend, so hielt man es für eine Arbeit Dürers oder Cranachs. Und diese Namen findet man noch heute in unsern Kirchen in

Verbindung mit einer grossen Anzahl von altdeutschen Gemälden, die nie etwas mit Dürer und Cranach zu thun gehabt haben. Da nimmt sich denn der Name eines Hans von Köln ganz sonderbar aus in dieser Umgebung. Je besser man die Verhältnisse des 18. Jahrhunderts kennt, desto rätselhafter erscheint er. Nur dann löst sich das Rätsel, wenn man annimmt, dass der Überlieferung wirklich etwas Thatsächliches, eine bestimmte urkundliche Erwähnung zu Grunde liegt.

Fragen wir zunächst einmal die Werke selbst, wo sie entstanden sind. Ich bin in noch nicht zwei Stunden zu Fuss von Ebersdorf nach Chemnitz gegangen. Die Entfernung ist so gering, dass man annehmen muss, die beiden Ebersdorfer Pulthalter können nur bei einem Chemnitzer Meister bestellt worden sein. Der kleine Flügelaltar in Einsiedel weist ebenso auf Chemnitz hin. Das Altarwerk der Jakobikirche in Chemnitz, deren Überreste die beiden grossen Altarflügel im dortigen Altertumsmuseum sind, und das Staffelgemälde von 1510, das wohl aus einer Kirche von Chemnitz oder der nächsten Umgebung stammt, sind ganz selbstverständlich in Chemnitz entstanden. Und was das Ehrenfriedersdorfer Altarwerk betrifft, so darf man seinen Schöpfer eigentlich nur an zwei Orten suchen, entweder in Chemnitz, oder in dem viel näheren Annaberg Nun hat aber derselbe Meister, der längere Zeit in Chemnitz gewohnt haben muss, auch die schöne Thür des früheren Annaberger Franziskanerklosters in Stein gehauen. Er muss sich also auch in Annaberg wenigstens für einige Zeit niedergelassen haben.

Diesen Schlussfolgerungen aus den Werken selbst stehen nun folgende Nachrichten gegenüber:

1. Der berühmte Maler und Bildhauer Hans von Köln, der die Hochaltarwerke für die Jakobikirche in Chemnitz und die Kirche in Ehrenfriedersdorf geschaffen hat, hat 1307 in Chemnitz gewohnt. Für 1307 dürfen wir ohne weiteres 1507 setzen, denn es liegt hier ein Lesefehler vor, wie aus sämtlichen näheren Umständen hervorgeht. Ihrem Stil nach können ja die beiden grossen Werke erst nach 1500 entstanden sein.
2. Ende 1519 hat ein Meister Hans von Köln in der Annenkirche in Annaberg die Visierung des Pflockschen Gewölbes ausgestrichen und zwei Visierungen gemalt, ausserdem für die Stadt eine Botenbüchse. Dies steht in der Annaberger Kirchenrechnung 1519/20 und in der gleichzeitigen Stadtrechnung, wie mir der immer gern zu Auskünften bereite Herr Bürger-

schullehrer Emil Finck in Annaberg freundlichst mitgeteilt hat. Hierzu muss ich nur noch die Bemerkung machen, dass der Meister nur das Geld für diese Arbeiten erhalten hat, dass aber noch nicht daraus geschlossen werden darf, er habe sie selbst ausgeführt. Auch heutzutage bezahlen wir die von einem Gesellen gelieferte Arbeit nicht dem Gesellen selbst, sondern seinem Arbeitgeber, seinem Meister.

Der »berühmte Maler und Bildhauer Hans von Köln« ist also keine »mythische Person der Kunstgeschichte« mehr, sondern hat thatsächlich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Chemnitz und Annaberg gelebt.

Er ist einer der interessantesten und bedeutendsten Künstler Deutschlands in dieser Zeit. Stammt er aber wirklich aus Köln, der grossen Stadt am Rhein? Ich muss die Frage offen lassen, bis ich eine der urkundlichen Schreibweisen seines Namens selbst gesehen habe. Sein malerischer Stil berührt sich nicht mit dem der kölnischen Schule, eher hat er einige niederländische Anklänge. Und der Stil seiner hervorragendsten Bildwerke, der Ebersdorfer Pulthalter, der Gestalten des Altars in Ehrenfriedersdorf und der schönen Thür in Annaberg, erinnert, wenn man nach verwandtschaftlichen Beziehungen zu andern deutschen Bildwerken suchen will, am ehesten an die unterfränkische Schule, an Tilmann Riemenschneider.

Die Kunst der sächsischen Städte am Nordabhang des Erzgebirges ist mit der Kunst der böhmischen Städte am Südabhange aufs engste verknüpft. Die urkundlichen Beweise dafür sind in Menge vorhanden, zunächst allerdings nur für die Baukunst. Andrerseits sind zwischen den Künstlern dieser böhmischen Städte und denen Unterfrankens allerhand Beziehungen nachweisbar. Der Franke Jakob von Schweinfurt, der zweite Baumeister der Annaberger Kirche, der ihr erst ihr eigenes Gepräge im Innern gegeben hat, kommt nicht aus Schweinfurt, sondern aus Böhmen. Die urkundlichen Beweise dafür fehlen ebenfalls nicht, ich werde sie bei andrer Gelegenheit beibringen.

Wie nun, wenn das »Köln«, nach dem unser Meister genannt worden ist, gar nicht das rheinische Köln wäre, sondern das böhmische Kolin? Eines ist zunächst so gut möglich wie das andre, so lange die Urkunden nicht zu Rate gezogen worden sind. Aber gesetzt den Fall, es wäre das böhmische Kolin: ist damit schon gesagt, dass der Meister Hans in Böhmen seine künstlerische Ausbildung erhalten hat? Ich denke nicht. Lucas Cranach, der sich nach seiner Geburtsstadt, dem fränkischen Kronach, genannt hat, zeigt in seinen frühesten Werken auch nichts von fränkischer Eigenart, sondern vielmehr den Einfluss der bairisch-östreichischen Kunst.

Von den Arbeiten, die ich dem Meister der Ebersdorfer Pulthalter zugeschrieben habe (so wollen wir ihn noch weiter nennen, bis das nötige urkundliche Material über ihn vorliegt), ist vielleicht keine nach dem Jahre 1515 entstanden. Als Anhaltspunkt dient das Staffelgemälde von 1510 im Chemnitzer Museum und die schöne Thür in Annaberg von 1512. Wo sind aber die Werke, die er nach den genannten bis Ende 1519 geschaffen hat, wo er ja noch am Leben war? Hat er die Renaissance noch erlebt? Ich könnte wohl einige Werke aus dieser Zeit nennen, die ihm vermutlich angehören, aber ich würde dabei nicht mehr so sicher gehen, wie bisher, weil meine meist aus früheren Jahren stammenden Beobachtungen gerade hier nicht so scharf sind, dass ich ihnen durchaus trauen dürfte. Ich werde aber die Antwort auf jene Fragen nicht lange schuldig bleiben.

Eine Vermutung kann ich aber doch nicht unterdrücken. Je mehr ich das Marienbild aus Waldkirchen bei Zschopau auf Bl. 64 rechts (Nr. 523d, Inv. 2629) ansehe, um so mehr erinnert es mich an unsern Meister. Er liebt freilich die lang gezogenen, schmalwangigen, aristokratischen Gesichter und die schlanken Hände mit den fleischlosen nervösen Fingern. Die Maria hier aber zeigt im Gegenteil ein volles, rundes Gesicht, wie eine Frau aus dem Volke, und ziemlich kurze fleischige Hände und Finger. Es liegt etwas Kraftvolles, Rassiges in der Gestalt. Und doch diese merkwürdig nervös bewegten Finger, fast alle krampfhaft eingeknickt oder weit abgespreizt! Solche Finger macht kein andrer als unser Meister. Man braucht nur alle Hände an der schönen Thür daraufhin anzusehen. Dort findet man auch zwei pausbäckige Engelknaben, mit denen der kleine Jesus hier grosse Ähnlichkeit hat. Und schliesslich steht auch unsre Maria gar nicht so allein da: die heilige Barbara im linken Flügel des Ehrenfriedersdorfer Altars hat fast dasselbe runde Gesicht; die beiden Frauen ähneln sich wie zwei Schwestern.

Darum meine ich, die Möglichkeit, dass diese Maria ebenfalls von unserm Meister sei, liesse sich recht gut zur Wahrscheinlichkeit steigern. Bis zur Gewissheit ist freilich immer noch ein tüchtiger Schritt. Überdies ist doch Eines sicher: das Werk kann nur in Chemnitz oder in Annaberg entstanden sein. Unter die Bildwerke der Freiberger Schule, die dann noch in Betracht käme, lässt es sich nicht einreihen.

DRESDEN.

Der Meister des Lomnitzer Flügelaltars.

Auf Bl. **48** ist ein kleiner Flügelaltar aus Lomnitz bei Dresden abgebildet (Nr. 194, Inv. 883). Es ist ein Katharinenaltar, denn diese Heilige nimmt die Mitte des Schreins ein. In der rechten Hand hat sie entweder ein Schwert oder ein Radbruchstück gehalten. Links von ihr steht die heilige Barbara, rechts die heilige Dorothea. Im linken Flügel oben Petrus und Paulus, darunter links Margaretha mit dem Drachen, rechts entweder Ursula (mit einem Pfeile) oder Apollonia (mit einer Zahnzange). Im rechten Flügel oben der heilige Papst Urban mit einer Weintraube auf dem Buche und der heilige Nikolaus mit seinen drei Goldklumpen, unten links die heilige Ottilie als Nonne mit einem Buche, auf dem zwei Augen liegen, rechts eine gekrönte Heilige, der jetzt mit der rechten Hand auch ihr besonderes Kennzeichen fehlt. Auf den Aussenseiten der Flügel ist in Leimfarben die Verkündigung gemalt, jetzt fast ganz verlöscht.

Von demselben Meister besass die Kirche in Briessnitz bei Dresden einen kleinen Flügelaltar, der sich jetzt, allerdings nicht mehr als Ganzes, in unsrer Sammlung befindet. Es sind die unter Nr. 534a—d u. f. aufgeführten Schnitzwerke. Ich ergänze und berichtige hier einige Angaben des Führers: a (Inv. 2621a) mit der heiligen Barbara war der linke Flügel, b (Inv. 2622) stellt die heilige Margaretha dar, c (Inv. 2624) die heilige Katharina, denn unten ist das Rad, f (Inv. 2621b) war der rechte Flügel. Die Heilige ist aber doch kaum Maria.

Zum Beweise, dass der Briessnitzer Altar von demselben Meister ist, wie der Lomnitzer, führe ich die folgenden gemeinsamen Kennzeichen an: die fast kugelig vorgewölbte Stirn, die ganz flachliegenden Augen, die zierliche Nase mit sehr schmalem Rücken, die Behandlung der aufgelösten Haare, die Kronen, die breiten Säume des Mieders, die Mäntel, die von den Schultern zunächst in fast gerader Linie nach vorn fallen.

Bei der geringen Entfernung von Dresden werden die Briessnitzer ihren kleinen Flügelaltar nur bei einem Dresdner Meister bestellt haben. Folglich gehört auch der auf Bl. 48 abgebildete Lomnitzer Altar zur Dresdner Schule. Er wurde bisher ins 15. Jahrhundert versetzt. Selbstverständlich kann es sich nur um das Ende des Jahrhunderts handeln. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass er erst in der Zeit von 1500 bis 1510 entstanden ist. Denn die kleineren Meister entwickeln sich langsamer als die grossen. Zu den grossen ist dieser hier ja auf keinen Fall zu rechnen. Immerhin lohnt es sich, seinen Spuren noch weiter nachzugehen. Lernen lässt sich aus jedem älteren Werke, dem geringen wie dem bedeutenden, und vielleicht haben die Werke der kleinen Meister für die Kulturgeschichte bisweilen eine viel grössere Bedeutung als die der Genies, weil sich das Empfinden und der Kunstverstand des gemeinen Mannes in ihnen viel treuer wiederspiegelt.

Der Meister des Dreikönigsaltars.

Der auf Bl. **21** und **22** abgebildete Flügelaltar (Nr. 391c, Inv. 17b) ist aus der kleinen, jetzt nicht mehr vorhandenen Bartholomäuskapelle in Dresden in die Vereinssammlung gekommen. Der Schrein ruht auf einer Staffel, auf der Christus und die zwölf Apostel stehend gemalt sind (man vergleiche Bl. 20). Im Schreine befindet sich eine geschnitzte Anbetung der heiligen drei Könige, in den Flügeln links der heilige Andreas und der heilige Diakon Lorenz, dem sein Rost abhanden gekommen ist, rechts die heilige Katharina und Barbara. Auf den Rückseiten der Flügel (Bl. 22) ist links der heilige Bischof Martin mit dem Bettler, rechts der heilige Stephan als Diakon mit Steinen auf einem Buche gemalt (im Führer sind vier von diesen Heiligen falsch benannt).

Nach der Darstellung im Schrein ist der Altar den heiligen drei Königen geweiht gewesen. Einen solchen Altar hat es aber meines Wissens in der Bartholomäuskapelle damals nicht gegeben. Das Werk muss sich also ursprünglich in einer andern Dresdner Kirche befunden haben. Hat es vielleicht auf dem Hauptaltar der alten Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt gestanden?

Als Entstehungszeit des Werkes nennt der Führer sehr allgemein das 16. Jahrhundert, während doch aus dem Stil ganz sicher auf die Zeit zwischen 1500 und 1520 geschlossen werden darf.

Dass der Meister in Dresden sesshaft gewesen ist, lässt sich zwar vermuten, aber nach diesem einen Werke noch nicht bestimmt sagen. Wahrscheinlich werden sich mit der Zeit noch mehr Arbeiten von ihm nachweisen lassen, durch die man zunächst den Ort seiner Thätigkeit genau ermitteln könnte. Nach den bärtigen Männerköpfen, dem kleinen Jesus und Maria darf man wohl urteilen, dass er ein tüchtiger, wenn auch kein ganz hervorragender Bildschnitzer gewesen ist, der selbstverständlich, wie so ziemlich alle Verfertiger unsrer gotischen Altarwerke, auch verstanden hat mit dem

Pinsel umzugehen. Vielleicht würde man ihn sogar unter den Malern verzeichnet finden, wenn man seine Spur schliesslich in einer Bürgerliste entdeckt hätte.

Schon hier muss ich bemerken, dass auf jeden Fall irgend ein Zusammenhang zwischen diesem Meister und dem Meister des früheren Hochaltars

der Stadtkirche in Meissen vorhanden ist. Manches spricht sogar dafür, dass beide eine Person gewesen sind, manches spricht wieder dagegen. Doch halte ich, bis diese Frage geklärt ist, der Vorsicht halber den Meister des Dreikönigsaltars noch für einen Dresdner und nicht für wesenseins mit jenem.

MEISSEN.

Der Meister des Hochaltars der Stadtkirche.

Der Hochaltar der Stadtkirche in Meissen (Nr. 167, Inv. 627), der als Ganzes auf Bl. 7, in seinen einzelnen Teilen auf Bl. 8, 17 und 18 abgebildet ist, kam im Frühjahr 1845 in die Sammlung des Vereins und zwar ohne Flügel und Bekrönung, die schon früher verloren gegangen waren. Im Winter 1846/47 stürzte der Schrein, »durch Fäulnis von den Ankern, woran er befestigt war, losgetrennt«, von seinem Standorte herab und zerbrach in viele Stücke. Im Frühjahr 1847 wurde er vom damaligen Vereinssekretär Dr. Wilh. Schäfer »mit grosser Sorgfalt, insoweit es möglich war«, wieder zusammengesetzt (Mitteilungen IV, 1847, S. 7; VI, 1852, S. 72). Die Staffel war bei dem Unfall völlig unversehrt geblieben.

Die Staffel, Bl. 8, enthält die Beweinung des Leichnams Christi: Johannes hält den Leichnam von hinten, Maria erfasst Christi rechten Arm, hinter ihr knien die drei Marien, die mit Spezereien zum Grabe gekommen waren, zunächst die als feine Modedame gekleidete Maria aus Magdala (Magdalena). Über dieser Darstellung befindet sich in der Mitte des Schreins, Bl. 17, auf einem hohen Sockel die Krönung Marias durch Christus (links) und Gottvater (rechts). Die Taube des heiligen Geistes, die früher über Maria schwebte, ist verloren gegangen. In den vier Nischen des Sockels stehen kleine langgekleidete Engel mit den Marterwerkzeugen Christi, die zwei mittleren in Diakonentracht (oder sind es wirklich zwei Diakonen?).

In den beiden Nebenabteilungen links und rechts von der Hauptgruppe des Schreins befinden sich folgende Darstellungen (Bl. 18): links oben die Geburt Christi, unten der Tod Marias, rechts oben das Abendmahl, unten die Kreuztragung Christi. Alle Gestalten dieser vier kleineren Darstellungen haben im Ausdruck des Gesichts und in ihren Körperformen etwas Kindliches.

Das grosse Werk, das ursprünglich mit seinen breiten Flügeln, die wahrscheinlich ebenfalls mit Bildwerken geschmückt waren, und mit seiner hohen geschnitzten Bekrönung einen imposanten Eindruck gemacht haben muss, soll aus dem Jahre 1442 stammen; nach dem Führer soll dies durch urkundliche Nachrichten festgestellt sein. Ich zweifle nun keinen Augenblick daran, dass 1442 wirklich ein Hochaltarwerk für die Stadtkirche in Meissen angefertigt worden ist, muss aber mit Entschiedenheit behaupten, dass das Werk, das wir hier vor uns sehen, auf keinen Fall das von 1442 sein kann, aus einem sehr einfachen Grunde: es spricht eine künstlerische Sprache, die man vor dem Jahre 1500 in Sachsen überhaupt nicht zu sprechen verstand. Zwischen dem urkundlich erwähnten Altarwerk und dem, das sich in unsrer Sammlung befindet, liegt ein Zeitraum von rund 70 Jahren. Und gerade in diesem Zeitraum hat sich die deutsche Kunst ungeheuer entwickelt. Je mehr sie sich dem Höhepunkt näherte, der in die Zeit von 1520 bis 1525 fällt, um so grösser wurde der Abstand von den Werken, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen worden waren. Das sahen natürlich auch die Leute, für die die Künstler arbeiteten, denn auch sie machten den Umschwung mit, der das ganze äussere und innere Leben erfasste und sie aus mittelalterlichen zu modernen Menschen machte. Die Altarwerke, die ihre Vorfahren gestiftet hatten, erschienen ihnen jetzt unscheinbar, altmodisch, und man machte sich kein Gewissen daraus, sie einfach zu beseitigen, wohl gar zu vernichten und durch solche zu ersetzen, die den modernen Kunstanschauungen mehr entsprachen. Geht es uns nicht heutzutage ebenso? Wollen wir modernen Menschen noch ein Bild der älteren Düsseldorfer Schule in unsern Zimmern hängen haben? Bleiben wir in den Galerien noch vor diesen einst viel geliebten Bildern stehen, die uns jetzt der Inbegriff des Altmodischen sind?

So entstanden also in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, besonders aber in den Jahren 1510—20 die grossen Prachtaltarwerke unsrer Stadtkirchen, in denen die Kunst der Holzbildnerei

und Malerei der Zeit ihr Höchstes geleistet hat. Von den älteren Altarwerken, an deren Stelle sie gesetzt wurden, verschwand jede Spur.

Nicht anders ist es auch mit dem Hochaltarwerke der Stadtkirche in Meissen von 1442 gewesen. Nur die Urkunden reden noch von ihm. Das aber, was wir jetzt noch vor uns sehen, ist das Werk der neuen Zeit, die nichts mehr von der Kunst der Grossväter wissen wollte. Es ist ein Werk, das in den Jahren 1510—20 entstanden sein mag. Die zierliche Gestalt der Magdalena auf der Beweinung Christi (Bl. 8) atmet ganz den Geist dieser Zeit.

Wer war der Meister und wo hat er gelebt? Man darf wohl annehmen, dass das Werk in Meissen selbst entstanden ist. Es wäre schon an und für sich unwahrscheinlich, dass die alte Bischofsstadt, wohl die älteste Stadt in Sachsen, nicht auch eine Art Kunstzentrum gewesen wäre. Noch im 17. Jahrhundert haben hier hervorragende Bildhauer gelebt. Wenn ich auch für die ältere Zeit aus den Werken noch keine eigene Meissner Bildschnitzer- und Malerschule nachweisen kann, so ist es mir doch zweifellos, dass eine solche bestanden hat. Auch hier werden die Werke eher und besser Auskunft geben können, als die Urkunden.

Von dem Meister des Hochaltars kenne ich bis jetzt kein andres Werk, oder vielmehr, ich wage ihm noch kein andres mit voller Bestimmtheit zuzuschreiben. Dass der Dreikönigsaltar aus der Bartholomäuskirche in Dresden, Bl. 21, in mehr als einer Beziehung an ihn erinnert, habe ich schon auf S. 38 oben gesagt. Weiter will ich vorläufig nicht gehen.

Sehr verwandt der Art dieses Meisters erscheint mir der Flügelaltar aus Ablass bei Wermsdorf Bl. 44 und 45 (Nr. 120, Inv. 2102). In der Mitte des Schreins in einer Nische steht Maria mit dem Kinde, in den schmalen Nebenabteilungen links und rechts von ihr vier Apostel, links oben Petrus, unten Johannes, rechts oben Paulus, unten einer, der nicht näher zu bestimmen ist (seine ganze linke Seite ist abgetrennt). In den Flügeln (Bl. 45) stehen die übrigen acht Apostel, von denen eigentlich nur einer mit Sicherheit benannt werden kann: Jakobus der Ältere als Pilger im rechten Flügel oben. Da die Bemalung aller dieser Gestalten fast ganz zerstört und verblichen ist, wirken sie jetzt nicht mehr so, wie sie ursprünglich gewirkt haben mögen.

Bisher wurde als Entstehungszeit dieses Altars die Mitte des 15. Jahrhunderts angenommen. Das ist wieder um 50 Jahre zu früh. Das Werk stammt sicher erst aus dem Ende des 15., womöglich sogar erst aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Der beste Beweis dafür ist das frische und sehr natürlich bewegte Christuskind.

Was mich bei diesem Ablasser Altar an den Meister des Meissner Hochaltars erinnert, ist vor allem die Ähnlichkeit der Apostel hier mit denen des Todes der Maria und des Abendmahls dort (Bl. 18). Ferner sind doch auch einige Beziehungen zwischen dem Ablasser Altar und dem Dresdner Dreikönigsaltar vorhanden. Man vergleiche nur das Gesicht der Maria Bl. 44 mit dem der heiligen Katharina Bl. 21. Die Ähnlichkeit beider ist wohl nicht nur zufällig.

GROSSENHAIN.

Der Meister des Hochweitzschener Flügelaltars.

Der Flügelaltar aus der Kirche von Hochweitzschen bei Leisnig Bl. 70 (Nr. 45a—e, Inv. 405—407) gehört zu den bemerkenswertesten Kunstgegenständen unsrer Sammlung. Die Darstellungen sind folgende: In der Mitte der Staffel die Geburt Christi, eins der lieblichsten Werke der deutschen Holzbildnerei; leider ist die Hauptperson, das Christkind, verloren gegangen. Im Schrein der heilige Martin in vornehmer, ritterlicher Tracht zu Pferde, im Begriff, mit dem Schwert seinen Mantel zu zerteilen, um dem unten kauernden Krüppel die eine Hälfte zu schenken. Im linken Flügel Johannes der Täufer mit dem Fell bekleidet, mit der Linken ein Buch haltend, auf dem das Lamm Gottes liegt. Im rechten Flügel Petrus mit einem grossen Schlüssel in der Rechten. Auf den Aussenseiten der Flügel sind in Leimfarben zwei heilige Bischöfe in einer Landschaft gemalt, und zwar links Wolfgang mit einem Beil in der Linken und einer kleinen Kirche neben sich, rechts Valentin (nicht Eutropius!), die Rechte segnend über einen Mann haltend, der von Krämpfen befallen vor ihm am Boden liegt. Von der wahrscheinlich ehemals sehr reichen Bekrönung des Schreins sind nur noch die geschnitzten Bilder der trauernden Maria und des Johannes vorhanden (Nr. 45b und e des Führers), die zu beiden Seiten eines am Kreuz hängenden Christus gestanden haben müssen, wie wir es noch jetzt an einer Menge spätgotischer Altarwerke in unsern Kirchen sehen können.

Eye machte im Führer zu diesem Werke die Bemerkung, die Gestalten trügen »so entschieden, wenn auch etwas karrikiert, das Gepräge des gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts im südwestlichen Deutschland thätigen Tilmann Riemenschneider, dass kein Zweifel bleibe, der Verfertiger sei durch die Schule desselben gegangen.« Wie alle derartigen Bemerkungen Eyes ist auch diese durchaus verfehlt, sie war es sogar schon vor 20 Jahren, als Eye sie niederschrieb. Denn die Gestalten erinnern auch nicht im geringsten an die Art Tilmann Riemenschneiders. Ausserdem kann der Flügelaltar seinem Stil nach noch nicht am Ende des 15. Jahrhunderts, sondern erst um das Jahr 1520 entstanden sein.

Die geschnitzten Bilder wie die Gemälde zeigen eine ganz scharf ausgeprägte Eigenart, sodass es sonderbar zugehen müsste, wenn uns dieselbe Eigenart nicht auch noch in andern gleichzeitigen Werken entgegenträte.

Das Museum besitzt einen kleinen Flügelaltar aus Streumen bei Grossenhain (Nr. 218, Inv. 1966). Die geschnitzten Gestalten im Schrein sind leider sehr verstümmelt. In der Mitte steht Maria mit dem Kind auf dem rechten Arme, links die heilige Elisabeth (man erkennt sie nur an dem Kopftuch, alle sonstigen Kennzeichen sind abgebrochen), rechts die heilige Hedwig barfuss in Nonnentracht, den Fürstenhut auf dem Kopfe, auf dem rechten Arm ein Kirchenmodell (im Führer wird sie falsch Kunigunde genannt). Die Flügel enthalten Gemälde, links die heilige Barbara mit Kelch und Palmenzweig, einen grossen Turm hinter sich, rechts die heilige Katharina, die auf Bl. 91 rechts abgebildet ist.

Diese beiden Gemälde des Streumener Altars müssen nun von demselben Maler sein, der die beiden Bischöfe auf den Aussenseiten der Flügel des Hochweitzschener Altars gemalt hat. Die Übereinstimmung in der Technik, in Einzelheiten der Kleidung, wie dem Faltenwurfe, dem mit grösster Sorgfalt ausgeführten Granatapfelmuster, in der Landschaft ist ganz überraschend.

Es fragt sich nun, ob sich derartige Übereinstimmungen auch an den übrigen Teilen beider Altäre nachweisen lassen. Dies ist thatsächlich der Fall. Da ist zunächst vollkommen gleich bis in jede Einzelheit das eigenartige gepresste Muster des goldenen Hintergrundes, ferner das Profil der Sohlbank, auf der die Gestalten stehen. Die heilige Elisabeth hat dieselben scharfgeschnittenen Kinnbacken wie der heilige Martin und der Bettler und wie der trauernde Johannes von der Bekrönung (Nr. 45c), die heilige Hedwig sieht der trauernden Maria (Nr. 45b) im Gesicht äusserst ähnlich. Daraus folgt, dass auch der Bildschnitzer bei beiden Flügelaltären derselbe ist, dass also beide in derselben Werkstatt entstanden sind.

Von demselben Bildschnitzer sind nun die fünf lebensgrossen Standbilder, die nach der Angabe des Führers aus Lindenthal bei Leipzig stammen: die beiden Ritter Georg und Florian Bl. 71 (Nr. 183a u. b, Inv. 2025 und 2026), Maria mit dem Kinde und die heilige Katharina Bl. 72 (Nr. 217a und b, Inv. 2022, 2023) und der Erzengel Michael (Nr. 175, Inv. 2024), der hier nicht mit abgebildet ist, von dem sich aber ein Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern Heft XVI (Leipzig Land) neben S. 76 auf Beilage IX findet.

Die beiden Ritter Bl. 71 galten bisher als die heiligen Mauritius und Georg. Der linke ist auch wirklich Georg, er steht auf dem Rumpfe des Drachen, dessen übrige Körperteile abgebrochen sind. Der andre aber ist völlig deutlich nicht als Moritz, sondern als Florian, der Patron gegen Feuersbrunst, gekennzeichnet, nämlich durch die kleine Burg- oder Stadtanlage, die man zu seinen Füssen sieht. Auf Gemälden ist sie immer brennend dargestellt und der Heilige giesst aus einem Eimer Wasser über sie. Auch unser Heiliger hier hat in der einen Hand ursprünglich einen Eimer gehalten.

Dass diese fünf grossen Standbilder von Anfang an zusammengehört haben, ist zweifellos; auch ein ungeübtes Auge würde das bald erkennen. Wir haben in ihnen unbedingt die Reste eines grösseren Altarwerkes vor uns. Wie waren sie aber in diesem zueinander angeordnet? Die Antwort ist nicht ganz leicht. Sie wird in erster Linie von einer genauen technischen Untersuchung jeder einzelnen Gestalt abhängen.

Maria und Katharina (Bl. 72) und der Erzengel Michael (Nr. 175) sind auf der Rückseite ausgehöhlt, sie sollten also nur von vorn gesehen werden. Die ganz gleichartige Behandlung auch des Beiwerkes und die gleiche Grösse lassen annehmen, dass alle drei im Schreine zusammenstanden, Maria selbstverständlich in der Mitte, umgeben von einem geschnitzten Strahlenkranze, von dem noch Reste vorhanden sind, Michael wohl sicher links, Katharina rechts. Und zwar Michael deshalb nicht rechts, weil er wegen seines weit abstehenden Flügels viel zu weit von der rechten Seitenwand des Schreins hätte abgerückt werden müssen. Sein Gegenstück, die heilige Katharina, hätte dann der Symmetrie wegen eben so weit von der linken Seitenwand abstehen müssen. Es wäre also auf beiden Seiten zwischen den Wänden des Schreins und den äusseren Gestalten ein grösserer leerer Raum gewesen. Das haben aber unsre Künstler stets vermieden, sie haben im Gegenteil die äusseren Gestalten immer möglichst nahe an die Seitenwände des Schreins gerückt.

Der Erzengel Michael ist nun einer von den Heiligen, die bei uns in Sachsen höchst selten vorkommen. Wird er einmal unter den Heiligen in einem Altarschreine dargestellt, so hat das immer einen besonderen Grund. Hat er in unserem Falle wirklich links von Maria gestanden, was aus künstlerischen Rücksichten wohl als sicher angenommen werden darf, so ist er der Titelheilige des Altars gewesen.

Es gab drei Arten, um einen Heiligen schon durch den Platz, den man ihm innerhalb eines Altarwerks anwies, als Titelheiligen eines Altars oder, wenn der Altar der Hochaltar war, als Titelheiligen einer Kirche zu kennzeichnen:

1. Man stellte ihn ganz allein in den Schrein. Das sehen wir z. B. bei dem Flügelaltar aus Hochweitzschen Bl. 70.
2. Man stellte ihn in die Mitte des Schreins zwischen zwei oder vier andre Heilige. So sind z. B. bei folgenden Altären die Titelheiligen sehr leicht zu erkennen: bei dem aus Lomnitz bei Dresden Bl. 48 die heilige Katharina, bei dem aus Helbigsdorf bei Wilsdruff Bl. 68 der heilige Sebastian, bei dem aus Gersdorf Bl. 80 und bei dem aus Eutritzsch Blatt 84 Anna selbdritt, bei dem andern aus Eutritzsch Bl. 81 der heilige Erasmus.

   Nur eine Heilige macht hierbei eine Ausnahme: Maria. Tritt sie in Begleitung andrer Heiliger auf, so gebührt ihr unter allen Umständen die Mitte, auch wenn sie nicht die Titelheilige des Altars oder der Kirche ist. In diesem Falle erhält der Titelheilige
3. den Platz zur Rechten Marias, also vom Beschauer aus links.

Sehr oft aber lässt sich gar nicht mit Bestimmtheit sagen, ob der Altar Maria oder dem Heiligen links von ihr geweiht ist, wenn dieser nicht etwa zu den ganz selten vorkommenden Heiligen gehört, wie hier der Erzengel Michael.

Ausserdem gab es eine Menge Altäre, die nicht einem, sondern mehreren Heiligen, oft einem halben Dutzend und mehr noch geweiht waren. Manche Heilige, deren Feste auf einen Tag fallen, treten auch in den Altarwerken fast regelmässig paarweise auf, so Peter und Paul (29. Juni), Simon und Judas (28. Oktober). Bekannt sind ja ausserdem als unzertrennliche Gefährtinnen Katharina und Barbara.

Doch ich kehre zu unsern fünf Standbildern zurück.

Im Gegensatze zu Maria, Katharina und Michael sind die beiden Ritter Georg und Florian Bl. 71 vollkommen rund gearbeitet, sie waren also für einen Ort bestimmt, wo sie von allen Seiten, auch vom Rücken aus, gesehen werden konnten. Solche völlig

frei gearbeitete Standbilder findet man bei unsern grossen spätgotischen Altarwerken nur in der Bekrönung des Schreins, meist in schwindelnder Höhe. Diese beiden Ritter aber können ihren Platz nicht in der Bekrönung gehabt haben, dazu sind sie zu schwer, und ihr monumentaler Charakter verlangt eigentlich von selbst eine ruhige breite Standfläche. Sie sind auf einem konsolenartigen Sockel, wie ihn die Gestalten in den Bekrönungen immer haben, gar nicht denkbar. Man vergleiche z. B. nur den heiligen Georg von der Bekrönung des einen Somsdorfer Flügelaltars Bl. 65 mit dem heiligen Georg hier. Ich kenne nun überhaupt nur eine Möglichkeit, diese beiden Ritter mit den drei andern Heiligen zu einem Altarwerke zu vereinigen. Ich denke an den grossen Cranachschen Flügelaltar der Johanniskirche in Neustadt a. d. Orla.*) Dort ist die Staffel, auf der der Schrein steht, oben bedeutend breiter, als das ganze Werk bei geöffnetem Schreine, sodass neben jedem Flügel noch Platz ist für ein grosses Standbild (bei einigen süddeutschen Altären ist sogar an dieser Stelle noch für mehr Gestalten Raum). In Neustadt steht nun links der heilige Georg, rechts der heilige Florian. Wie merkwürdig! Auch wir haben einen heiligen Georg und einen heiligen Florian, die in der uns unbekannten sächsischen Stadtkirche nirgends anders gestanden haben können als an der Stelle, wo in der Kirche in Neustadt a. d. Orla diese beiden Heiligen stehen.

Ich habe eben von einer uns unbekannten sächsischen Stadtkirche gesprochen, als ob wir nicht wüssten, woher unsre fünf Heiligen stammen. Der Führer sagt doch ganz bestimmt: aus Lindenthal bei Leipzig. Ich habe aber schon lange an der Richtigkeit dieser Angabe gezweifelt, und der Zweifel ist, wie so oft, auch in diesem Falle der Anfang zur Erkenntnis gewesen.

Zunächst, im Anschluss an das bis jetzt über die fünf Standbilder Ermittelte, ein kleines Rechenexempel.

Berechnet man nach der Grösse Marias, der Hauptgestalt (Bl. 72 links), die mutmassliche Höhe des Schreins, in dem sie mit Michael und Katharina gestanden hat, so kommt man auf 2½—3 Meter. Ein Schrein von dieser Grösse verlangt einen Sockel von mindestens 1 Meter Höhe und eine reiche, hoch emporsteigende Bekrönung. Es fragt sich nun: Ist es denkbar, dass ein Altarwerk von solchen Grössenverhältnissen in einer kleinen Dorfkirche gestanden haben kann, wie es die von Lindenthal ist, oder die von Wahren, die Mutterkirche der Lindenthaler, aus

*) Ein guter Lichtdruck befindet sich in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, 3. Band, zwischen S. 78 und 79.

der nach Gurlitts Vermutung die fünf Bildwerke stammen könnten? (Man vergleiche die Bau- und Kunstdenkmäler, Heft XVI [Leipzig Land], S. 78 und 135.)

Angenommen aber, das Werk hätte sich ursprünglich wirklich in Lindenthal oder Wahren befunden: müsste es da nicht aus der Werkstatt eines Leipziger Künstlers hervorgegangen sein, wie nachweisbar alle spätgotischen Altarwerke der Dorfkirchen im Umkreis von Leipzig Arbeiten der Leipziger Schule sind?

Nun glaube ich die Hauptmeister der Leipziger Holzbildnerei recht gut zu kennen, aber es ist keiner unter ihnen, an den der doch recht scharf ausgeprägte Stil dieser fünf grossen Standbilder auch nur irgendwie erinnerte.

So wird man also schon von zwei Seiten zu dem Schlusse gedrängt, dass diese Werke weder aus Lindenthal, noch aus Wahren, noch überhaupt aus einer Dorfkirche der Umgegend Leipzigs stammen können.

Die Frage nach der Herkunft dieser fünf Bildwerke ist aber zu wichtig, als dass es sich nicht verlohnte, sie noch weiter zu verfolgen.

Am besten könnte natürlich derjenige Auskunft geben, als dessen Geschenk sie 1855 in den Besitz des Königlich Sächsischen Altertumsvereins gekommen sind, der Kaufmann Joseph Meyer in Dresden. Aber er ist längst tot. Er hätte wenigstens die Person nennen können, von der er sie erworben hat, denn die Kirche, in der sie ursprünglich gestanden haben, scheint ihm selbst unbekannt gewesen zu sein. Wahrscheinlich hat er sie erst aus zweiter oder dritter Hand, vielleicht von einem Händler erworben. Das darf man wenigstens aus ihrer ersten Erwähnung in den Mitteilungen des Altertumsvereins, 9. Heft (1856), schliessen, wo es auf S. 55 (Nachtrag zum Führer durch das Vereinsmuseum) heisst: »Ihr früherer Standort ist unbekannt.« Oder findet sich vielleicht in den Sitzungsprotokollen des Vereins irgend eine Mitteilung Meyers über den Vorbesitzer?

Soweit ich habe feststellen können, tritt die Angabe, dass sie aus Lindenthal bei Leipzig seien, zuerst in dem von A. von Eye bearbeiteten Führer durch das Vereinsmuseum (in den Mitteilungen, 29. Heft, 1879) S. 37 und 78 auf und ist von da in den neuen Führer von 1895 übergegangen. Übrigens steht schon bei Eye der richtige Name Florian für den einen Ritter, der dann in Moritz umgetauft worden ist.

Lebt nun noch jemand, der mit dem Kaufmann Joseph Meyer bekannt gewesen ist und Auskunft zu geben weiss über die Erwerbung aller der Bildwerke (es sind ausser den fünf grossen noch verschiedene

kleinere), die dieser 1855 dem Vereine geschenkt hat? Oder kann jemand, der mit den kirchlichen Verhältnissen Sachsens kurz vor dem Anbruch der Reformation genau vertraut ist, eine Stadtkirche nennen (eine Dorfkirche kommt ja kaum mehr in Betracht), auf deren Hochaltar noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunders ein Altarwerk gestanden hat, das dem Erzengel Michael geweiht gewesen ist, oder das wenigstens unsre fünf grossen Standbilder in einer Anordnung enthalten hat, wie ich sie glaubhaft gemacht habe?

Solange es auf diese Fragen keine genügende Antwort giebt, muss man versuchen, durch stilistische Untersuchungen dem Künstler auf die Spur zu kommen. Denn wichtiger ist es doch, zu wissen, wer der Künstler war und wo er gelebt hat, als für wen er das Werk geschaffen hat.

Dieser Künstler ist zweifellos derselbe, von dem die geschnitzten Bilder der Flügelaltäre aus Streumen bei Grossenhain (Nr. 218) und aus Hochweitzschen bei Leisnig (Bl. 70) sind. Das beweist zunächst ein Vergleich der Maria und Katharina Bl. 72 mit der Maria in Streumen. Wir haben da ganz dieselbe Kopfbildung und Haarbehandlung, auch dieselbe eigentümliche Fältelung des Rockes vor dem Unterleib. Ferner weisen die beiden heiligen Ritter Bl. 71 mannigfache Übereinstimmungen mit den männlichen Gestalten des Hochweitzschener Altars auf. Die Locken z. B. sind genau so gedreht, und hier wie dort findet sich dieselbe scharfkantige Bildung des Kiefers, auf die ich schon einmal hingewiesen habe. Man braucht nur die Köpfe von der Seite anzusehen, um sich der Besonderheit dieser Gesichtsbildung bewusst zu werden.

Wenn man sich fragt, in welcher grösseren Stadt wohl der kleine Flügelaltar für die Dorfkirche in Streumen bestellt worden sein mag, so muss die Antwort lauten: doch wohl in Grossenhain. Diese Stadt, die an der grossen Handelsstrasse von Thüringen nach Schlesien und Polen lag, hatte damals eine viel grössere Bedeutung als heutigen Tages. Dort wohnte um dieselbe Zeit, wo dieser kleine Flügelaltar entstanden ist, um 1520, der »ehrbare und namhafte« Meister Pancratius Grueber, ein Maler, der sich eines guten Rufes weithin erfreut haben muss. Denn am Montag nach Exaudi, d. h. am 21. Mai 1520, schliessen der Rat und die Altarleute der Michaelskirche in Zeitz mit ihm einen Vertrag über die Lieferung einer geschnitzten »Tafel« mit 6 Flügeln für den Hochaltar der Michaelskirche. Ich weiss nicht, ob Pancratius Grueber damals der einzige Maler in Grossenhain gewesen ist. Sollte dies der Fall gewesen sein, so darf man wohl annehmen, dass er auch den kleinen Flügelaltar für die Dorfkirche

in Streumen geliefert hat. Dann müssten aber auch der Flügelaltar aus Hochweitzschen und die fünf grossen, angeblich aus Lindenthal stammenden Bildwerke von ihm sein. Doch, wie gesagt, es ist ja nicht bekannt, ob der Meister Pancratius wirklich der einzige in Grossenhain gewesen ist, der solche Aufträge ausführen konnte, bei denen die Holzbildwerke die erste Rolle spielten. Darum ist nur der Schluss erlaubt: Die genannten Werke sind wahrscheinlich Arbeiten eines Grossenhainer Meisters. Nur ist Eines rätselhaft dabei: die grosse stilistische Verwandschaft aller dieser Holzbilder mit den Werken eines Freiberger Bildschnitzers, des Meisters des Friedrichswalder Flügelaltars (Nr. 510c). —

Nachdem ich dies niedergeschrieben, ging mir der Meister Pancratius Grueber noch einige Zeit im Kopfe herum, sodass ich anfing, den mir seit Jahren bekannten Vertrag, den die Zeitzer mit ihm im Jahre 1520 wegen eines neuen Altarwerks geschlossen, und von dem ich nur den ersten Absatz wieder durchgelesen hatte, nun noch ein zweites Mal von Anfang bis zu Ende genau zu lesen. Er ist in der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Thammschen Chronik von Zeitz enthalten und von da in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen, 1. Heft, Kreis Zeitz, S. 71—72 (man vergleiche dazu S. 43) wieder abgedruckt worden. Angehängt ist eine genaue Beschreibung des Altarwerkes von dem Chronisten Zader.

Pancratius Grueber verpflichtet sich, den Altar in einem Jahre nach Abschluss des Vertrages zu vollenden und soll dafür 210 Gulden rheinisch erhalten. Das Werk ist also von 1520 auf 1521 entstanden, falls der Meister Wort gehalten hat, was wir wohl annehmen dürfen.

Der Vertrag enthält noch genauere Bestimmungen, von denen ich nur die eine anführe. Es ist da die Rede von den »zwey sunderlichen bilden S. Georgen und Florian ausserhalbe der tafeln«, die der Meister »mit gutem ungerischen golde, ufs schenste sich geziemet, er auch kan, weiss und magk, belegen und vergulden« soll. Dazu vergleiche man die Beschreibung des Chronisten Zader: »Ausser den altar auf beyden seiten stehen zwei geschnitzte bilder und überguldet, zur rechten S. Georgius, zur linken S. Florianus.«

Den Schrein beschreibt Zader folgendermassen: »In corpore oder in der mitten stehet Maria mit den Jesulein, über ihr zween fliegende engel haltende eine crone über den haupt, mit ihren fusse stehet sie auf den monden. Zur rechten hand stehet der engel S. Michael mit einem schwerdte in der rechten und schilde in der linken hand, unter seinen füssen lieget ein drache. Zur linken stehet S. Catharina, in der hand ein schwerd haltende, unter den füssen liegt ein könig und ein zerbrochen rad darbey«.

Dem habe ich bloss noch eines hinzuzufügen: Das Werk des Meisters Pancratius Grueber aus Grossenhain steht nicht mehr auf dem Hochaltar der Michaelskirche in Zeitz, es ist überhaupt ganz aus Zeitz verschwunden, und auch seine Spur ist nicht mehr aufzufinden.

Die Schlussfolgerung könnte ich nun dem aufmerksamen Leser selbst überlassen. Ich will aber doch das Ergebnis meiner Untersuchungen über die fünf angeblich aus Lindenthal stammenden Standbilder in einigen Sätzen kurz zusammenfassen.

1. Die fünf Standbilder Maria mit dem Kinde, Katharina, Michael, Georg und Florian haben zu einem Hochaltarwerke gehört, das wahrscheinlich dem heiligen Michael geweiht war, in einer Stadtkirche gestanden hat und seinem Stil nach um 1520 verfertigt worden ist.
2. Diese fünf Standbilder sind Arbeiten desselben Künstlers, der um 1520 den kleinen Flügelaltar für die Dorfkirche von Streumen bei Grossenhain geschaffen hat.
3. Da dieser kleine Flügelaltar wohl nur bei einem in dem nahen Grossenhain wohnenden Meister bestellt worden sein kann, wird auch das grosse Altarwerk, dem jene fünf Standbilder angehört haben, in Grossenhain entstanden sein.
4. 1520—21 fertigt der Meister Pancratius Grueber in Grossenhain den Hochaltar für die Michaelskirche in Zeitz, der dieselben Heiligengestalten in derselben Anordnung enthalten hat, wie das in Grossenhain entstandene Hochaltarwerk, dem unsre fünf Standbilder entstammen.
5. Das Zeitzer Hochaltarwerk ist verschwunden, und es ist nicht bekannt, wohin seine einzelnen Teile, insbesondere die fünf Hauptgestalten Maria, Katharina, Michael, Georg und Florian gekommen sind.
6. Es ist nicht bekannt, woher unsre fünf grossen Standbilder Maria, Katharina, Michael, Georg und Florian gekommen sind.

Daraus folgt:

Die fünf angeblich aus Lindenthal bei Leipzig stammenden Standbilder sind die Reste des ehemaligen Hochaltars der Zeitzer Michaelskirche, dessen Verfertiger Pancratius Grueber aus Grossenhain gewesen ist. Pancratius Grueber ist also der Meister des Hochweitzschener Altars.

Die fünf grossen Zeitzer Standbilder, wie wir sie jetzt nennen wollen, sind in unsrer Sammlung so günstig aufgestellt, dass man sie in ihrer Eigenart

und ihrer technischen Behandlung aufs bequemste studieren kann. Aus diesem Grunde wurde es mir nicht schwer, bald den Zusammenhang zu erkennen, in dem sie mit den Flügelaltären aus Hochweitzschen und Streumen stehen.

Anders ist es mit den beiden sitzenden Gestalten Christi und Gottvaters (Nr. 138a, b, Inv. 2029 und 2030), die auf Bl. 41 abgebildet sind. Wie so viele der besten Bildwerke sind sie hoch an der Wand angebracht und so schon von vornherein der genaueren Betrachtung entrückt. Infolgedessen habe ich mich mit ihnen erst beschäftigen können, als sie mir in der photographischen Aufnahme vorlagen. Doch schlug jeder Versuch, sie in eine der Schulen einzuordnen, die mir bekannt geworden waren, fehl. Ihr Stil wies auf keinen der bis jetzt behandelten Meister hin, und ausserdem fehlte jede Angabe des Ortes und der Kirche, in der sie sich ehemals befunden hatten. Ich wusste also so gut wie nichts mit ihnen anzufangen.

Nur eines war mir schon immer klar gewesen: dass diese beiden Gestalten zu einer Krönung Marias gehört hatten. Bisher war das völlig übersehen worden. Ein Zweifel ist nun wohl nicht mehr möglich. Man vergleiche nur einmal die Krönung Marias vom Hochaltar der Meissner Stadtkirche (Bl. 7). Wie dort, so hat auch hier Christus ein Szepter in der Rechten gehalten. Aber Christus, Gottvater und Maria können nicht wie dort die Mitte eines Schreins eingenommen haben, man kann sie sich nur über dem Schrein, in der Bekrönung denken. Ihre Grösse und ihre technische Behandlung weisen darauf. Das war also das einzige Sichere, was ich über die beiden Gestalten zu sagen hatte. Dagegen war ich anfangs sehr im Zweifel über die Zeit, aus der sie stammten. Zuerst hatte ich sie an das Ende des 15. Jahrhunderts versetzt. Aber im Verlaufe der Bearbeitung musste ich mich immer mehr davon überzeugen, dass ich es mit Werken aus der letzten Zeit der gotischen Bildnerei zu thun hatte.

Bei der Niederschrift schlug ich noch einmal im Führer nach. Zum erstenmal fiel mir da die Bemerkung auf, dass diese beiden Gestalten von einem Herrn Meyer geschenkt seien. Das konnte

doch nur der Kaufmann Joseph Meyer in Dresden sein, der im Jahre 1855 dem Vereine auch die fünf grossen (Zeitzer) Standbilder zum Geschenk gemacht hatte. Eine Vergleichung der Inventarnummern machte dies zur Gewissheit. Merkwürdig war es nur, dass Christus und Gottvater, mit jenen fünf ursprünglich von unbekannter Herkunft, nicht auch mit der Zeit zu Werken geworden waren, die aus Lindenthal bei Leipzig stammten. Man hatte sie bei der Taufe wahrscheinlich ganz vergessen. Dies ist wohl auch noch ein Beweis mehr dafür, dass die Herkunft aus Lindenthal bei jenen fünf eine reine Erfindung gewesen ist.

Wie nun, wenn auch Christus und Gottvater mit der jetzt fehlenden Maria zu dem Altarwerke der Michaeliskirche in Zeitz gehört hätten? Es lag eigentlich nichts näher als diese Annahme. Und siehe da: In dem Vertrage der Zeitzer mit dem Meister Pancratius Grueber wird ausdrücklich eine Krönung Marias über dem Schreine erwähnt, und der Chronist Zader sagt in seiner Beschreibung des Altars: »Oben stehet die erhöhung und krönung Mariae, dass sie vor der heiligen Dreifaltigkeit knieet.«

So sind also auch diese beiden geschnitzten Bilder aus der Werkstatt Pancratius Gruebers in Grossenhain hervorgegangen. Man sieht es ihnen eigentlich nicht an. Im allgemeinen haben sie ja nichts mit den fünf grossen Standbildern gemein, ausser der Färbung und Vergoldung. Man muss aber bedenken, dass jeder Meister für Christus und Gottvater seinen besonderen Typus gehabt hat. Eine Vergleichung mit andren Heiligengestalten desselben Meisters führt daher nur selten zu einem wirklichen Ergebnis. Nur die Betrachtung und Vergleichung einzelner Formen für sich kann hier irgend einen sicheren Anhalt gewähren. Thatsächlich entspricht nun die Art, wie Haar und Bart beider Gestalten behandelt sind, ganz der Weise Pancratius Gruebers, wie man sie bei dem heiligen Georg und Florian Bl. 71 und bei Johannes dem Täufer auf dem linken Flügel des Hochweitzschener Altars Bl. 70 am besten beobachten kann. Klarer wird wohl die Verwandtschaft noch werden, wenn wir erst noch mehr Werke des Meisters Pancratius kennen, was ja nur eine Frage der Zeit ist.

OBERLAUSITZ (Kamenz?).

Der Meister des Kamenzer Flügelaltars.

Der Flügelaltar aus Kamenz Bl. 46 (Nr. 140a, Inv. 2265) ist ein in jeder Beziehung eigenartiges Werk. Der Schrein ruht auf einem Sockel, der mit sechs Heiligengestalten bemalt ist, die paarweise unter Bogen hinter einer Brüstung stehen: unter dem linken Bogen Dorothea und Agnes, unter dem

mittleren Bartholomäus und Hieronymus als Kardinal, unter dem rechten Blasius (mit der Wachskerze) und Ägidius (mit der Hirschkuh). Im Schreine steht in der Mitte die Jungfrau Maria mit dem Kinde, links der heilige Wolfgang (die Buchstaben in seinem Heiligenscheine stehen auf dem Kopf), rechts die heilige Ottilie. Die Gemälde auf den Flügeln stellen dar: links oben den ersten Tempelgang der kleinen Maria, unten Joachim und Anna vor der goldenen Pforte, rechts oben die Verkündigung, unten die Geburt Christi. Die Anordnung der Bilder links ist auffällig, denn von Rechts wegen müsste das untere oben stehen und umgedreht. Ist doch ein Ereignis dargestellt, das lange vor Marias Tempelgang, ja vor deren Geburt fällt. Auf den Rückseiten der Flügel sieht man in flüchtiger Leimfarbentechnik Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter.

Von dem Meister dieses Altars besitzt unsre Sammlung noch ein zweites Werk, das aber garnicht aus dem heutigen Königreich Sachsen stammt. Es ist der kleine, hier nicht mit abgebildete Flügelaltar aus Bockwitz (Nr. 186, Inv. 375). Bockwitz liegt bei Mückenberg im Kreise Liebenwerda der Provinz Sachsen. Im Königreich Sachsen giebt es kein Kirchdorf dieses Namens. Überdies ist die Herkunft des Altars genau verbürgt durch den »Bericht des Königlich Sächsischen Altertumsvereins über die Geschäftsjahre 1842—1844« S. 16 Nr. 39.

Im Schreine steht in der Mitte Maria mit dem Kinde, links der heilige Martin in ritterlicher Kleidung mit dem Schwert in der Hand (sein Kopf ist abgebrochen), rechts steht die heilige Katharina. In den Flügeln die kleinen geschnitzten, teilweise verstümmelten Gestalten der 12 Apostel, von denen jedoch zwei abhanden gekommen sind. Nur drei, Petrus, Andreas und Judas (Thaddäus), sind deutlich gekennzeichnet. Die Rückseiten dieser Flügel sind mit 4 Gemälden geschmückt: links oben die Verkündigung, unten die Heimsuchung, rechts oben die Geburt Christi, unten die Anbetung der Könige. Ausserdem hatte der Altar noch zwei beiderseitig bemalte Flügel, von denen der rechte jetzt fehlt. Der linke stellt innen den heiligen Martin zu Pferde mit dem Bettler und darunter die Erweckung von drei Toten durch den Bischof Martin dar, aussen das zurückgewiesene Opfer Joachims und Joachim auf dem Felde mit dem Engel. Auf dem fehlenden rechten Flügel befand sich also wohl aussen Joachim und Anna vor der goldenen Pforte und die Geburt oder der erste Tempelgang Marias, ähnlich wie auf dem Kamenzer Altar.

Der Bockwitzer Altar stimmt mit dem Kamenzer sowohl in den Bildwerken wie in den Gemälden so auffällig überein, dass man gezwungen ist, für beide

denselben Meister anzunehmen. Jede Beweisführung erscheint mir hier überflüssig. Aber beide müssen auch fast zu derselben Zeit entstanden sein. Im Führer werden beide in das 15. Jahrhundert versetzt. Nun trägt aber der Bockwitzer Altar selbst eine genaue Jahresbezeichnung. Am untern Rahmen des Schreins steht in der Mitte, in den Goldgrund eingepresst, MVI, was nur bedeuten kann: 1501 (eigentlich MV°I). Auf das Ende des 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts weist ja auch der Stil der Bildwerke, die grosse Natürlichkeit in den Gesichtern und in der Stellung der Gestalten. Die Gemälde aber würde man zunächst für 50 Jahre früher halten, wenn man nicht wüsste, dass sie zu den Bildwerken gehören. Sie wirken höchst altertümlich, noch rein mittelalterlich; es weht etwas von dem kindlich frommen Geiste Fra Angelicos von Fiesole darin. Auch die geschnitzten Gestalten beider Altäre, sogar die bärtigen Apostel des Bockwitzer Altars, haben diesen kindlichen, unschuldigen Ausdruck. Der Künstler empfindet gar nicht wie ein Mann, sondern wie ein Kind, wie ein junges Mädchen. Darum üben diese beiden Werke einen eigenen Reiz auf den Beschauer aus, wenn er versteht, sich in sie zu versenken.

Eine ganz verwandte Empfindung spricht nun auch aus der Kreuzigungsgruppe, Bl. 42, aus Neustadt bei Stolpen (Nr. 179a—c, Inv. 1706—1708), die nach ihren stilistischen Eigenschaften eine Arbeit desselben Meisters sein muss. Man vergleiche Maria mit der heiligen Ottilie auf Bl. 46 oder mit der Maria und Katharina des Bockwitzer Altars Nr. 186, und den trauernden Johannes mit den Bockwitzer Aposteln. Ich kenne keinen andern sächsischen Holzschnitzer, der z. B. das Haar so merkwürdig gebildet hätte, wie dieser. Es bedeckt den Kopf wie eine viel zu weite Pudelmütze. Ich meine also, man kann kaum im Zweifel sein, dass der Meister des Kamenzer und Bockwitzer Altars zugleich der Meister dieser Kreuzigungsgruppe ist, nur hier auf einer höheren Entwickelungsstufe. Im Führer wird das Werk in die Mitte des 15. Jahrhunderts gesetzt. Daran ist natürlich nicht zu denken, auch wenn der Zusammenhang mit jenen beiden Altären noch nicht aufgedeckt wäre.

Es wird nun wohl kein starker Widerspruch erhoben werden, wenn ich auch die beiden Heiligen aus der Stadtkirche zu Kamenz, die auf Bl. 74 wiedergegeben sind, für Werke dieses Meisters erkläre. Der heilige Hieronymus, als Kardinal mit seinem Löwen dargestellt (Nr. 190a, Inv. 2267), zeigt im Gesicht eine Lebenswahrheit, die einen fast erschrecken macht, wenn man zum ersten Male unvorbereitet vor das Bild tritt und in den ein wenig

geöffneten Mund sieht. In Bezug auf Lebenswahrheit gehört diese Gestalt auch wirklich zu dem Besten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hat. Aber die andere Gestalt, der heilige Bonaventura (Nr. 190b, Inv. 2266), steht ihr nicht viel nach. Er ist ganz Seele, ganz gläubige Empfindung. Zu bedauern ist nur, dass der Wurm in dem Bilde so arg gehaust hat, dass der Bischofshut schliesslich in seinem oberen Teile ganz zerbröckelt ist.

Wie man hat darauf kommen können, in diesem Heiligen den Apostel Andreas zu sehen, begreife ich nicht recht. Der Mann ist doch genügend gekennzeichnet durch die Mönchskutte, die nackten Füsse mit Sandalen, die Bischofstracht und den Kardinalshut, sodass er nur den Franziskanerheiligen Bonaventura darstellen kann.

Über die Entstehungszeit dieser beiden Kamenzer Heiligen kann man kaum lange im Zweifel sein. Sie tragen alle Zeichen der Reife an sich. Darum ist das Jahr 1520 möglicherweise noch zu früh und das Jahr 1525 entspricht vielleicht am besten der Wahrheit. Welch weiter Weg aber vom Kamenzer Altar bis zu diesen beiden Prachtgestalten!

Wo hat der Künstler gelebt? Vermutlich in Kamenz, denn von dorther stammen ebenso frühe wie späte Werke von ihm. Die Stadt lag, wie Grossenhain, an der grossen Strasse von Thüringen nach Schlesien und Polen, spielte also zur Zeit unsers Künstlers eine ganz andre Rolle als heutzutage. Ob sie aber unter ihren Bewohnern auch Künstler besass und zwar solche von der Bedeutung unsers Meisters? Die lausitzischen Geschichtsforscher werden diese Frage leichter beantworten können als ich. Soviel ich weiss, fehlen hier freilich noch alle Vorarbeiten. Ist aber nicht Kamenz der Wohnsitz dieses Künstlers gewesen, dann wohl sicher Bautzen. Ihn weiter westlich, näher der Elbe zu suchen, verbietet der Charakter seiner Kunst, der anfangs ganz von dem der sächsischen Schulen links der Elbe abweicht und später sich diesen nur wenig nähert. Es ist eine spezifisch oberlausitzische Kunst, die dieser Bildschnitzer und Maler vertritt.

Meister und Werke, die sich nicht mit Sicherheit oder überhaupt nicht in eine der bisher nachgewiesenen Schulen einreihen lassen.

1. Gruppe aus einer Kreuzigung (Bl. 39).

Dies Werk (Nr. 403, Inv. 1726 und 1727) ist jetzt kaum mehr richtig zu beurteilen, ebenso wie dies bei einem Gemälde unmöglich wäre, dessen obere Farbenschicht abgezogen ist. Hier ist die alte Bemalung vollständig und der Kreidegrund, der ihr als Unterlage diente, teilweise zerstört, sodass an diesen Stellen der Holzkern blossliegt, den unsre sächsischen Bildschnitzer stets verdeckten. Das Werk mag in seinem Streben nach Naturwahrheit einst von packender Wirkung gewesen sein. Hinzuzudenken hat man sich rechts den Gekreuzigten und auf der andern Seite des Kreuzes wohl eine Gruppe von Kriegern. Ob aber die Frau mit dem modischen Haarputz — es kann nur Maria Magdalena sein — wirklich die zusammensinkende Maria mit gestützt hat, erscheint mir sehr fraglich. Man sieht, zusammen gehören in dieser Gruppe nur Maria und Johannes. Magdalena ist jetzt nur äusserlich mit ihnen verbunden. Eher scheint sie ihren Platz am Kreuzesstamm gehabt zu haben, den sie dann wohl mit dem linken Arm umschlungen hat.

Die drei Gestalten erinnern an Arbeiten der Freiberger Schule. Vielleicht lässt sich ihre Herkunft doch noch aus den Sitzungsprotokollen des Vereins ermitteln. Möglicherweise sind sie erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden. Doch lässt, wie gesagt, ihre Erhaltung kein bestimmteres Urteil über sie zu.

2. Der Meister der Gersdorfer Flügelaltäre.

Unsre Sammlung besitzt zwei Flügelaltäre aus Gersdorf bei Leisnig, von denen der eine (Nr. 165, Inv. 2273a) auf Bl. 80 abgebildet ist. Im Schreine steht die heilige Anna selbdritt, links Johannes der Täufer, rechts Christoph, im linken Flügel ein heiliger Bischof, im rechten ein heiliger Abt, denen beiden jetzt ihre besonderen Kennzeichen fehlen. Doch kann der Bischof kaum ein andrer als Blasius sein, wie ein Vergleich mit dem Bischof auf dem linken Flügel des zweiten Gersdorfer Altars (Nr. 251 des Führers) ergiebt. Dieser hält die Arme und Hände genau so, die Kennzeichen fehlen freilich auch ihm, dafür steht aber sein Name S . WLASIVS . BIS mit grossen Buchstaben gemalt unter ihm. Auf den Rückseiten der Flügel befinden sich halbzerstörte Gemälde, links Christus als Schmerzensmann mit den

Erinnerungszeichen an seine Leiden, rechts Maria als Schmerzensmutter, deren Gesicht tiefe Empfindung zeigt.

Ohne weiteres ist zu erkennen, dass auch der zweite Flügelaltar aus Gersdorf bei Leisnig (Nr. 251, Inv. 2273b) von diesem Meister ist. Der Schrein ruht auf einem Sockel, auf dem in halben Gestalten Christus mit den zwölf Aposteln ziemlich handwerksmässig in Leimfarben gemalt ist. Im Schreine steht in der Mitte der heilige Bischof Valentin mit einem Fallsüchtigen zu Füssen, links Petrus, rechts Paulus; im linken Flügel der Bischof Blasius, dem seine Kerze fehlt, im rechten Flügel der Bischof Wolfgang mit einem Kirchenmodell. Jeder Heilige ist durch eine Unterschrift genau bestimmt.

Beide Flügelaltäre sind wohl zwischen 1510 und 1520 entstanden. Die Gestalten haben ein gewisses Etwas, das sich leicht einprägt. Daran wird man also den Meister sofort erkennen, von dem sich wahrscheinlich in der Umgegend von Leisnig noch mehr Werke befinden werden. Wenn man nach den beiden Gersdorfer Altären schliessen darf, scheint er keine starke Persönlichkeit besessen zu haben. Auf die Dauer könnte er ziemlich langweilig wirken. Möglicherweise gehört er der Meissner Schule an.

3. Das Sakramentshäuschen aus Weinböhla bei Niederau (Bl. 96).

Dies hervorragende Werk aus Sandstein (Nr. 419, Inv. 124) wurde bisher in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts versetzt, kann aber nach dem Stil der sieben kleinen Gestalten, die an ihm angebracht sind, nur am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Ja, diese Gestalten erscheinen mir so reif, dass man wohl eine noch um 10—20 Jahre spätere Entstehungszeit annehmen darf: es weht schon etwas von dem Geiste der Renaissance in ihnen. Man hat das Werk bisher eben nur nach den architektonischen Schmuckformen beurteilt, aber die halten sich ja noch längere Zeit nach dem Einbrechen der Renaissancekunst in Sachsen. Sieht man näher zu, so bemerkt man auch in diesen gotischen Zieraten, wie sich die geometrische Form schon umbildet zur Naturform. Man bezeichnet das gewöhnlich als Ausartung der Gotik. Ist es aber nicht vielmehr ein neues Leben, das die starrgewordenen Formen durchströmt, ein Leben wie im Frühling, wenn der Saft in die Zweige steigt und sie sich weiten und die Knospen die Rinde durchbrechen?

Wie fast alle gotischen Sakramentshäuschen, die nur lose mit der Kirchenwand verbunden sind,

hat auch dieses die Gestalt eines kleinen Turmes von quadratischer Grundform, der auf einem achteckigen Ständer ruht. Er steigt in zwei Stockwerken in die Höhe. Das untere war zur Aufnahme der Monstranz, des »Sakramentes«, bestimmt und entweder vergittert oder fest verschlossen, im oberen stand jedenfalls ein Bild Christi, des Schmerzensmannes. An dem achteckigen Ständer steht der gefesselte Christus, der von zwei Schergen gegeisselt wird. Von dem eigentlichen Häuschen sind nur zwei im rechten Winkel aneinander stossende Seiten frei ausgearbeitet, die beiden anderen sind in der Mauer befindlich gedacht. An der einen Seite, die wir hier sehen, steht links der heilige Martin mit dem Bettler, rechts die trauernde Maria, an der anderen Seite links Johannes, rechts der heilige Nikolaus.

Diese sieben kleinen Gestalten sind mit einer solchen Feinheit in Stein gehauen, als wären sie in Holz geschnitzt. Vielleicht arbeitete ihr Schöpfer auch wirklich zugleich in Holz und Stein. Fragen wir, wo er gelebt haben mag, so müsste zunächst an Meissen gedacht werden. Und so ist es wohl möglich, dass sich in Meissen selbst und seiner Umgebung noch mehr Bildwerke finden, die dieselbe künstlerische Sprache sprechen.

4. Der heilige Georg mit der verehrenden Stifterfamilie aus Jössnitz (Bl. 86).

Dies Bild, das sich schon einmal vor einem halben Jahrhundert in unsrer Sammlung befunden hat, dann aber eine lange Leidenszeit an dem Orte durchzumachen hatte, aus dem es gekommen war, ist erst vor wenigen Jahren, nun aber hoffentlich für immer, dem Altertumsvereine zur Aufbewahrung überlassen worden. Es hat mancherlei Schicksale erfahren, die man ihm auch teilweise deutlich ansieht.

Der Dresdener Galeriedirektor Matthäi hatte es im Schlosse Jössnitz bei Plauen i. V. entdeckt und dem Vereine Mitteilung davon gemacht. Es hatte sehr gelitten, »nicht nur durch natürliche Einflüsse infolge der gebogten Konstruktion der Holzfläche, auf der es gemalt ist, sondern noch weit mehr durch den aus Unkenntnis und Mutwillen hervorgegangenen Vandalismus der neueren Zeit«. Die Kircheninspektion überliess es deshalb 1838 dem Verein zur ferneren Aufbewahrung. Die notwendige Wiederherstellung wurde dem Dresdner Maler Lehmann übertragen, nachdem eine zu diesem Zwecke ernannte Kommission ihr Gutachten darüber abgegeben hatte. Lehmann entledigte sich des ihm gewordenen Auftrags zur vollsten Zufriedenheit. Von einem der

drei Wappen unten »war bloss das Helmkleinod noch erhalten, während das Bild des Schildes unkenntlich geworden war«. Lehmann ergänzte das hie und da Fehlende »mit der grössten Sorgfalt dem Originellen ganz entsprechend und ohne demselben im Geringsten nahe zu treten«. Dazu gehörten besonders die Köpfe mehrerer weiblicher Gestalten unten. Dagegen zeigten die Rittergestalten und der heilige Georg verhältnismässig wenige Schäden.

Ich entnehme diese Angaben den Berichten über die Arbeiten des Königlich Sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Altertümer vom 1. März 1839 bis 1. März 1840, S. 4, und vom 1. März 1840 bis 1. März 1841, S. 5—6, und den Mitteilungen VI (1852) S. 66.

Das wiederhergestellte Bild war nun längere Zeit eine Zierde unsrer Sammlung. Nur im Geschäftsjahre 1846/47 (Mitteilungen IV, S. 7, F) wurde die Freude an seinem Besitz einigermassen gestört, da die Kircheninspektion seine Rückgabe nach Jössnitz forderte. Doch blieb es noch einige Zeit, da es im Führer durch das Museum von Dr. Heinr. Wilh. Schulz (Mitteilungen VI, 1852, S. 66) noch mit aufgeführt ist. Schliesslich wanderte es aber doch in die Kirche von Jössnitz zurück, wann, habe ich nicht feststellen können. 1888 beschrieb es Steche als dort befindlich in den Bau- und Kunstdenkmälern XI, 10. Aber 1896 wurde es dem Vereine wieder übersandt, weil es durch Feuchtigkeit gelitten hatte.

Betrachten wir es nun etwas genauer. Es ist, wie schon gesagt, auf eine gebogene Holztafel gemalt. In der oberen Abteilung ist der heilige Georg in der Tracht eines Turnierritters dargestellt, wie er die rechts auf einem Hügel kniende Königstochter von dem Drachen befreit. Unten kniet der Stifter des Bildes mit seiner Familie. Leider haben sich die drei Wappen noch nicht mit Sicherheit bestimmen lassen, denn es sind hier grössere Schwierigkeiten zu überwinden, als in andern ähnlichen Fällen. Bei dem linken hat ja nur noch die Helmzier mitzusprechen, der jetzt weisse Schild (er rührt vom Restaurator Lehmann her) enthielt das eigentliche Wappenbild des Ritters. Ob die hinter diesem Knienden seine Söhne oder seine Brüder sind, kann auch nicht ohne weiteres gesagt werden. Nach dem Brauche der Zeit müssten es die Söhne sein. Die vier ihm zunächst knienden Mädchen sind sicher seine noch unverheirateten Töchter, die Frau, vor der das Wappen mit dem Schrägbalken*) steht, sicher sein Eheweib, und die Frau ganz rechts mit dem zweiten Wappen**) entweder seine verheiratete Tochter

*) Es ist möglicherweise das der Familie von Reitzenstein.

**) Es ist nach der einen Angabe das der Familie von Zedtwitz, nach einer andern das der Familie von Gössnitz.

oder sein Weib in zweiter Ehe. Da die Entstehungszeit des Bildes sich aus stilistischen Gründen auf 1505—1515 bestimmen lässt, so dürfte es einem Kenner der vogtländischen Adelsgeschichte dieser Zeit nicht mehr allzu schwer fallen, die hier dargestellte Stifterfamilie genau zu ermitteln.

Wie ist es möglich, zu sagen, das Bild sei in den Jahren 1505—1515 entstanden? Das hängt natürlich mit der Frage nach seinem Urheber zusammen. Schon als das Bild nach erfolgter Wiederherstellung im Geschäftsjahr 1840—1841 der Vereinssammlung einverleibt wurde, lautete das Urteil der Kenner, es sei »dem besten Gemälde des L. Cranach mindestens gleich zu achten«. Später hielt man es für das Werk eines seiner Schüler oder Nachahmer. Steche drückte sich noch viel allgemeiner aus, indem er sagte, es gehöre der fränkischen Schule und dem Anfange des 16. Jahrhunderts an. Meiner Meinung nach ist das älteste Urteil auch das richtigste: das Gemälde ist wirklich ein vorzügliches Werk Lucas Cranachs d. Ä., und zwar aus seiner ersten Wittenberger Zeit. Je früher man es in dieser ansetzt, desto näher wird man der Wahrheit kommen. Also ich glaube, das Bild wird eher in den Jahren 1505—1510, als 1510—1515 entstanden sein.

Die Technik ist höchst interessant. Das Malbrett ist zunächst mit einem Kreidegrund überzogen. Dieser ist vom oberen Rande bis zu dem breiten Strich, der die eigentliche Darstellung von der verehrenden Stifterfamilie trennt, mit einer feinen Goldschicht bedeckt, die eine rote Unterlage hat. Auf diesem leuchtenden Grunde sind ganz dünn und gleichmässig die Temperafarben aufgetragen. Die farbige Wirkung des ganzen Bildes muss ehedem köstlich gewesen sein. An den unversehrten Stellen spürt man noch jetzt etwas von der alten Farbenpracht. Aber noch ein Besitzwechsel, und das Bild ist verloren.

Man muss es als doppelten Vandalismus bezeichnen, dass das Bild, nachdem es in den vierziger Jahren eine sichere Unterkunft im Vereinsmuseum gefunden hatte, noch einmal zurückgefordert wurde, damit es in der feuchten Kirchenluft, die ihm schon früher so verderblich geworden war, noch weiter zu Grunde gehen könne. Bevor es aber zum zweiten Male in die gastlichen Räume unsers Vereinsmuseums einzog, wurde es einer Reihe von auswärtigen, nichtsächsischen Museen zum Kauf angeboten, unter andern auch dem Herzoglichen Museum in Braunschweig. Nun, schliesslich wäre es auch nach Amerika gewandert, wenn nur irgend ein Käufer dagewesen wäre. Wie viele hervorragende heimische Kunstwerke mögen auf diese Weise schon ihren Weg über die sächsische Grenze, sogar ins Ausland, gefunden

haben! Fürwahr, die Schicksale des Jössnitzer Bildes bieten einen recht handgreiflichen Beweis für die Art des Schutzes, den nach der Ansicht der massgebenden Kreise die heimischen Kunstwerke in Sachsen von jeher genossen haben und der auch jetzt noch die Einsetzung eines Konservators der Kunstdenkmäler unnötig macht.

Ausser diesem heiligen Georg aus Jössnitz besitzt aber unsre Sammlung noch ein andres Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., das freilich nur noch eine

Ruine ist. Es ist die halbrunde Darstellung der von Engelsköpfen umschwebten heiligen Dreifaltigkeit, die die Bekrönung des Altars aus Ehrenberg bei Neustadt (Nr. 526a, Inv. 2200) bildet. Christus hat ganz dieselben Züge wie auf einem Cranachschen Bilde der Beweinung Christi, das sich in der Klosterkirche in Berlin befindet und um 1521 entstanden ist. Wie diese Dreifaltigkeit aber mit dem aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammenden Ehrenberger Altar in Verbindung gekommen ist, ist ein Rätsel.

IV.

Bildwerke der Renaissance und des Barockstils.

Der Totentanz vom Georgenthor in Dresden (Bl. 23-27).

Wie viele Dresdener wissen wohl, dass es auch in Dresden, wie in so manchen andern Städten, z. B. Basel, Konstanz, Lübeck, einen Totentanz giebt? Und wie viele von denen, die an ihm vorübergehen oder vor ihm stehen bleiben, ahnen wohl, welche Schicksale er durchgemacht hat? Er, der nun auf dem abgelegenen Gottesacker bei den Scheunenhöfen in Dresden-Neustadt ein kümmerliches Dasein fristet, hat einst bessere, ja glänzende Tage gesehen. Jetzt betrachten ihn wohl nur die alten Mütterchen, die die Erinnerung an ihre Toten pflegen, und denken dabei an die Unerbittlichkeit des Todes, der sich auch ihnen bald nahen wird. Einst, vor 200 Jahren noch, zog er die Blicke von Jung und Alt auf sich und rief einem jeden ein weit vernehmliches »Denk an dein Ende« zu. Denn wer im Jahre 1700 von Alten-Dresden, der heutigen Neustadt, über die alte Elbbrücke nach der jetzigen Altstadt kam, der musste auch den Totentanz mit seinen bunten Farben sehen, der sich an der Elbseite des Schlosses über dem Georgenthor zwischen dem zweiten und dritten Stockwerk hinzog. Aber schon ein Jahr später war wohl der Anblick nicht mehr derselbe. Am 25. März 1701 war das Schloss zum grossen Teile abgebrannt und das Georgenthor war nicht unberührt von dem Brande geblieben. Man ging mit einem Neubau um, in diesen aber passte der Totentanz des Herzogs Georg nicht mehr hinein. Nachdem er unter grossen Anstrengungen von seinem Platze entfernt worden war, was wahrscheinlich nicht ohne Verletzung der einzelnen Gestalten von statten gegangen ist, wurde er im März 1721 der Kirche zu Alten-Dresden zu anderweiter Aufstellung überlassen. Er wurde von dem Bildhauer Brückner restauriert und dann an der Umfriedigungsmauer des alten Gottesackers am nördlichen Ende der Rähnitzgasse aufgestellt. Dort sah man ihn zum ersten Male am Reformationsfeste 1721. Kurz darauf wurden die Verse angebracht, die Magister Hilscher, der Pastor der Kirche zu Alten-Dresden, dazu gedichtet hatte und die man noch heute unter und neben den Gestalten sieht. Aber er konnte nicht lange an diesem Orte bleiben. Infolge des Baues der neuen Dreikönigskirche wurde der Friedhof an die Scheunenhöfe verlegt und dorthin wurde 1733 auch der Totentanz übergeführt. Da steht er denn noch heute an der Mauer beim Eingang, in der Nähe des Totengräberhauses, und geht nun ganz langsam seiner Auflösung entgegen, er, der länger als drei und einhalb Jahrhunderte den Menschen so eindringlich von der Macht des Todes gepredigt hatte. Alle Versuche, der immer weiter fortschreitenden Zerstörung Einhalt zu thun, haben sich als nutzlos erwiesen. Der Totentanz könnte in dem Zustande, in dem er sich jetzt befindet, nur dann noch auf Jahrhunderte erhalten werden, wenn er in einem geschlossenen trockenen Raume einer öffentlichen Sammlung oder einer Kirche untergebracht würde. Seiner Versetzung stehen aber andrerseits allerhand Bedenken entgegen. Und so werden spätere Geschlechter das Werk nur noch in Nachbildungen kennen lernen können, nämlich in dem Abguss, den der Königlich Sächsische Altertumsverein hat anfertigen lassen, und der nun einen wertvollen Bestandteil seiner Sammlung bildet (Nr. 559, Inv. 2714) und in den fünf hier vorliegenden Lichtdrucken Bl. 23—27, denen Aufnahmen nach dem Original zu Grunde liegen.

Der Totentanz ist in Sandstein gehauen und be-

steht äusserlich aus neun einzelnen Platten, die sorgfältig zusammengefügt sind. Es sind im ganzen 27 Gestalten, die in langer Reihe einherschreiten. Eine völlig sichere Deutung einer jeden ist nicht immer möglich, da manche zu sehr zerstört sind, aber ich hoffe doch im Folgenden verschiedene frühere irrige Benennungen richtig gestellt zu haben.

Gegliedert ist der Zug in vier Abteilungen. Innerhalb einer jeden Abteilung sind die Gestalten eng mit einander verbunden, sie folgen sich entweder unmittelbar auf dem Fusse oder haben sich an der Hand gefasst.

Der Tod, auf einer Schalmei blasend, eröffnet den Reigen (Bl. 23). Dann folgen die Vertreter des geistlichen Standes: der Papst, der Kardinal, der Bischof, der Abt, der Domherr, der Leutpriester (mit ihm beginnt Bl. 24), der Mönch. Nun beginnt die zweite Abteilung mit dem Tod als Trommelschläger an der Spitze. Der weltliche Stand in seinen Hauptvertretern schreitet heran: der Kaiser (mit den Zügen Karls V.), der König (oder Kurfürst?), der Herzog (es ist Georg der Bärtige selbst, mit ihm beginnt Bl. 25), der Kanzler als höchster Vertreter der Hofämter, der Ritter. Nun folgt als dritte Abteilung zunächst der Wehr-, Lehr- und Nährstand: der Landsknechtshauptmann, der Gelehrte und der Zimmermann, dann der Stadtknecht (mit ihm beginnt Bl. 26), der Bauer und der Bettler. Endlich die vierte Abteilung: die Äbtissin, die Bürgersfrau, die Marktbäuerin und zum Schluss (Bl. 27) der Wucherer (mit einer Geldtasche am Gürtel und einem gefüllten Geldsack im Arme), den ein armer hülfloser Greis, von einem Knäbchen geführt, um eine Gabe anfleht. Den Beschluss macht der Tod mit der Sense.

Magister Hilscher hat dazu 1721 die folgenden Reime gemacht:

»Wenn du kommst und wenn du gehst,
Wo du bist und wo du stehst,
Denke, dass du sterben musst.«

»Komm, alter Vater, komm, ich muss dich nun begraben,
Weil dich die Leute hier nicht länger wollen haben;
Dass aber deiner nicht so ganz vergessen sei,
Stehst du im Bildnis da mit deiner Klerisei!«

»Der Kaiser folget mir samt allen Potentaten,
Kein König thut mir's gleich an Ruhme wie an Thaten;
Der Fürst und Grafe stirbt, es stirbt der Rittersmann,
Weil niemand, wer er sei, sich meiner wehren kann.«

»Ihr seid hier alle gleich. Wenn einer wär vom Adel,
Ein Ratsherr bei der Stadt, ein Meister ohne Tadel,
Soldat und Bürgersmann, ein Mann mit einem Bein,
Noch muss er in Person mit an dem Tanze sein.«

»Und ihr müsst auch mit dran! Kein Weib aus allen Ständen
Wird mir in diesem Tanz entwischen aus den Händen;
Der junge Mann muss fort, das Kind, der alte Greis,
Weil man an diesem Ort von Unterschied nichts weiss.«

»So wird eines nach dem andern
Hin zu seinem Grabe wandern,
Bis wir werden alle sein.«

Betrachtet man recht genau die einzelnen Gestalten der Reihe nach und macht sich so allmählich mit der Eigenart des Künstlers vertraut, so wird man bei den letzten vier (Bl. 27) stutzig werden. Das ist ja der Stil eines ganz andren Künstlers, einer ganz andren Zeit! Namentlich der Alte und das Kind fallen ganz heraus aus der Reihe, so verschieden sind sie von den ihnen Voranschreitenden. Sähe man sie allein für sich, wüsste man nicht, dass sie den Schluss des Totentanzes Herzog Georgs bilden, so würde man sie ohne weiteres für Werke der Barockzeit halten, an denen ja Dresden so reich ist. Man braucht nur die alten Gottesäcker Dresdens zu durchwandern, überall wird man auf Grabdenkmäler aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts stossen, deren Gestalten an das Kind und den alten Mann am Schluss des Totentanzes erinnern. Wir haben es also ohne Zweifel mit einer Ergänzung zu thun, die der Totentanz erst erhalten hat, als er in den Besitz der Kirchengemeinde zu Alten-Dresden übergegangen war. Die Bestätigung dieser Annahme, die zunächst nur auf genauer Betrachtung des Werkes selbst beruhte, finde ich nun auch thatsächlich in der älteren Litteratur. Das zweite Heft der Mitteilungen des Königlich Sächsischen Altertumsvereins (Dresden 1842) enthält als Beilage VIb unter dem Titel »Nachrichten über den Totentanz zu Dresden« Mitteilungen aus dem Kirchen- und Stadtarchiv von J. Th. Erbstein. Da steht auf S. 57: »Da jedoch fünf Figuren des Totentanzes bei dessen Abgabe an genannte Kirche gemangelt hatten, so sah man sich veranlasst, selbige für den Preis von 13 Fl. 15 Gr. durch den Bildhauer Johann Emanuel Brückner in Dresden anfertigen zu lassen.« Dazu sagt Erbstein in einer Anmerkung, er könne nur die vier letzten Figuren als neuere Arbeit erkennen. Der Widerspruch erklärt sich wohl so, dass in der That fünf Gestalten gefehlt haben, dass aber Brückner nur vier neue angefertigt hat. Ob aber der Totentanz am Georgenschlosse wirklich genau so geendet hat, d. h. ob wir in diesen vier letzten Gestalten getreue Kopien der Urbilder zu sehen haben, kann immer noch zweifelhaft sein. Jedenfalls hat sich Brückner Mühe gegeben, den Stil der übrigen Gestalten zu treffen, soweit es einem Künstler vom Anfange des 18. Jahrhunderts überhaupt möglich war, sich in den Geist eines Künstlers zu versetzen, der 200 Jahre früher, am Anfange der Renaissancezeit, gelebt hat.

Wer war nun der Schöpfer des Totentanzes? Und wann entstand das Werk? Entstanden sein muss es zugleich mit dem Georgenschloss, genauer

mit dem Teile des Schlosses, auf den die Elbbrücke zuführt. Wann dieser Teil fertig geworden ist, darüber werden wir wohl durch Gurlitts archivalische Forschungen bald ganz genau unterrichtet sein. Der Dresdener Chronist Weck berichtet, das Georgenschloss sei 1534—37 erbaut worden. Die Entstehungszeit des Totentanzes lässt sich aber noch ein wenig einschränken.

Die erste Gestalt links auf Bl. 25 mit dem langen Barte, dem Orden des goldenen Vliesses an einer Kette vor der Brust, dem Rosenkranz in den Händen stellt unbedingt Herzog Georg den Bärtigen dar; ein Zweifel ist hier kaum möglich. Nun ist bekannt, dass er sich den Bart erst nach dem Tode seiner Gattin Barbara lang wachsen liess. Diese starb am 15. Januar 1534. Im Jahre 1534 hat Lucas Cranach den Herzog verschiedene Male gemalt, aber auf allen diesen Bildnissen hat er einen kurzgeschnittenen Bart (so z. B. auch auf dem Flügelaltar in der Fürstenkapelle des Meissner Doms). Ausserdem giebt es noch eine Anzahl Cranachscher Bildnisse des Herzogs, die einige Jahre später gemalt sein müssen; auf diesen hat er aber einen langen Bart. Eins ist also sicher, dass der Totentanz nicht im Jahre 1534 entstanden sein kann, weil der Herzog in diesem Jahre noch nicht den langen Bart trug, mit dem wir ihn hier sehen. Ist nun der Bau des Georgenschlosses 1537 vollendet gewesen, so muss die Entstehung des Totentanzes in die Jahre 1535—37 fallen.

Als Schöpfer des Totentanzes nennt der Chronist Weck den Dresdener Steinmetzen Hans Schickentanz. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln.

Man darf wohl sagen, dass Hans Schickentanz neben den grossen deutschen Bildhauern seiner Zeit mit Ehren bestehen kann; das heisst also noch nicht, dass er zu den ganz Grossen zu rechnen sei. Das ist das Urteil, das sich beim Anblick seines Totentanzes einstellt. Können wir erst einmal auf eine grössere Zahl ganz sicherer Werke von ihm blicken und seine Entwickelung genauer verfolgen — ich denke, es wird doch mit der Zeit möglich werden — so wird sich auch noch ganz anders über ihn urteilen lassen. Einzelne Gestalten gehören zum Lebensvollsten, was die deutsche Renaissancekunst geschaffen hat. Es ist freilich nicht die Art der Charakterschilderung, die wir bei dem noch gotischen Meister der Freiberger Apostel so sehr zu bewundern hatten. Hans Schickentanz verallgemeinert mehr, er stimmt die einzelnen Teile zusammen, harmonisiert, er ist ganz Renaissancemensch. Die gemeinsame Stimmung ist wohl auch das Hervorragendste an seinem Totentanze. Die Gestalten

schreiten ja äusserlich wie im Reigen daher, aber sie sind von einem dumpfen Gefühl befangen, das sie instinktiv vorwärts treibt; sie können nicht anders, sie müssen dahin, wohin der Tod sie führt. Sie folgen dem Klange seiner Schalmei, wie die Kinder von Hameln der Flöte des Rattenfängers.

Über dem Verfertiger des Totentanzes darf aber sein geistiger Urheber nicht vergessen werden: Herzog Georg. Es hat wohl keinen Fürsten vor ihm und nach ihm gegeben, der ein Werk so tiefernsten Inhalts zum Schmucke der Schauseite seines Schlosses bestimmt hätte. Aber es hat wohl auch keinen Fürsten gegeben, wenigstens nicht zu seiner Zeit, der zu einer so tiefernsten Lebensauffassung so viel Grund gehabt hätte, wie er. Sechs Kinder hatte er schon verloren, aber das Schlimmste stand ihm doch noch bevor. Im Jahre 1534, als das Schloss gerade im Bau war, entriss ihm der Tod auch noch seine Gattin Barbara und seine Tochter Magdalena, die Gemahlin des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg. Und diese beiden letzten schweren Schicksalsschläge — es waren freilich noch nicht die letzten in seinem Leben — sind wohl die unmittelbare Veranlassung zu dem Totentanze gewesen.

Ob die Bildwerke aus Sandstein (Nr. 373, Inv. 2574), die der Lichtdruck Bl. 28 wiedergiebt, auch von Hans Schickentanz sind, vermag ich nicht zu sagen; es ist aber immerhin möglich. Sie befanden sich als Thürbekrönung an dem ehemaligen Pflugkschen, zuletzt Rennerschen Hause an der Ecke des Altmarktes und der Badergasse (der jetzigen König Johann-Strasse) in Dresden. Das Haus wurde 1887 abgebrochen.

Das grosse Medaillon in der Mitte ist bisher immer falsch gedeutet worden: entweder sollte es Gottvater mit dem Christkinde, oder gar den Herzog Georg mit dem Christkinde darstellen, das ihn wegen des Todes seiner Gemahlin Barbara tröstet. Davon kann keine Rede sein. Es ist eine in jener Zeit sehr oft vorkommende Darstellung: ein Greis, der einen Totenschädel betrachtet, und ein Kind neben ihm. Eine Allegorie auf die Vergänglichkeit alles Irdischen! Dass der Greis hier die Züge des Herzogs Georg trägt, ist gar nicht einmal so sicher, die Ähnlichkeit zwischen beiden ist mehr allgemeiner Art.

Zu den Seiten dieses grossen Medaillons befinden sich nun zwei kleinere mit den Bildnissen des Herzogs Georg und der Herzogin Barbara, das des Herzogs mit der Umschrift: GEORG . DVX . SAXONIÆ ÆTATIS . SVÆ . LXVI . ANNO . 1538; das der Herzogin mit der Umschrift: BARBARA . GEBORNE KOENIGIN . ZV . POLN . HERTZVGIN . ZV

SACHSEN. Eigentlich sind sie nichts anderes, als in grosse Verhältnisse übertragene Bildnismedaillen, und ich vermute, dass auch die gegossenen oder in Holz geschnittenen Urbilder noch irgendwo vorhanden sind. Schon durch das Bildnis der Herzogin wird man daraufgeführt, dass es sich hier wohl um getreue Nachbildungen kleinerer Werke handelt. Sagt doch die Umschrift kein Wort davon, dass die Herzogin schon vier Jahre tot war; sie ist also wohl von einem vor 1534 entstandenen Werke wortgetreu kopiert. Dass aber das Medaillon der Herzogin hier in demselben Jahre 1538 gemacht worden ist, wie das des Herzogs, nicht etwa schon vor 1534, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. — Unter den drei Medaillons befinden sich zwei nackte Engelknäbchen, die auf Delphinen reiten. Man kann sich den Formenschatz der deutschen Frührenaissance gar nicht ohne dies Tier denken. Es ist den dekorierenden Künstlern jener Zeit fast unentbehrlich gewesen.

Die auf Bl. 29 abgebildete Brunneneinfassung aus Sandstein (Nr. 382, Inv. 2097) wurde auf einem Weinberge bei dem Gasthause »Zum heitern Blick« in der Niederlössnitz (bei Kötzschenbroda) ausgegraben. Sie besteht aus sechs Stücken. Eigenartig sind an ihr die beiden Pfeiler, die rechtwinklig aus der äusseren Rundung vorspringen. Nach den erhaltenen Spuren dienten sie wohl dazu, das Gestell zu tragen, an dem der Eimer auf- und niederging. Das Relief, das sich um das Ganze herumzieht, stellt ein sogenanntes Kinderbacchanal dar. Die Kinder spielen hier gewissermassen »Bacchuszug«, wie sie sonst Hochzeit und andere Feste der Grossen spielen, und wie bei allen ihren Spielen, so sind sie auch hier ganz bei der Sache, als ob es sich um etwas höchst Ernsthaftes handelte.

Was die Formensprache des Reliefs betrifft, so ist sie ohne Kenntnis italienischer Renaissancearbeiten nicht möglich. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich italienische Bildhauer in Sachsen, namentlich in Dresden nieder, und so ist dies Werk entweder von einem dieser Italiener, oder von einem unter dem Einflusse der Italiener stehenden sächsischen oder niederländischen Bildhauer geschaffen worden, denn auch die Niederländer sind bei uns vertreten. Wahrscheinlich ist es sogar in Dresden entstanden. Die Jahreszahl 1560 befindet sich nicht an der Brunneneinfassung selbst, sondern auf einer Tafel an einem mit ihr gefundenen Steinfragment, das auf jeden Fall mit der Einfassung irgendwie in Verbindung stand.

Über den Christus am Kreuz (Nr. 441, Inv. 176), den der Lichtdruck Bl. 30 wiedergiebt, sind allerhand falsche Ansichten verbreitet, die ich hier nach einem Aufsatz von Julius Schmidt über die Glocken- und Stückgiesserfamilie Hilliger (in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins IV, 1866, S. 355—359) richtigstelle.

Um 1628 goss der hervorragende Dresdener Glocken- und Stückgiesser Hans Hilliger ein grosses messingnes Kruzifix für die Dresdener Elbbrücke. Da es aber zu massiv und schwer und infolgedessen zu teuer ausgefallen war, wurde die Annahme verweigert. Nach dem Tode Hans Hilligers (24. April 1640) verkauften seine Söhne das Kruzifix nach Prag, wo es auf der Moldaubrücke aufgestellt wurde. Das in Holz geschnitzte Kruzifix (Bl. 30), das unsre Sammlung besitzt, ist das Modell zu diesem Gusswerke. Nach ihm liess Johann Georg II. 1670 durch den damaligen kurfürstlichen Stückgiesser Andreas Heroldt für die Elbbrücke dasjenige Kruzifix giessen, das am 31. März 1845 beim Hochwasser mit dem Pfeiler, der es trug, in die Elbe versank. Das Modell wurde im Militärbauhofe in Dresden im sogenannten Heilandsschuppen unter den dortigen Bauvorräten aufbewahrt, bis es als Geschenk des Kriegsministeriums in unsre Sammlung kam (man vergleiche hierüber den Bericht des Königlich Sächsischen Altertumsvereins über die Geschäftsjahre 1842—44, S. 13, Nr. 5). Dieses Modell ist aber auf keinen Fall von Hans Hilliger selbst geschnitzt, sondern fast zweifellos eine Arbeit des Hofbildhauers Sebastian Walther, von dem alle übrigen Wachs- und Holzmodelle für die Gusswerke Hans Hilligers herrühren. Das in seiner Wirkung vornehme Werk ist ein letzter Nachklang der von Juan Maria Nosseni aus Lugano in Sachsen eingeführten italienischen Weise.

Ein Menschenalter später befindet sich die sächsische Bildnerei schon in einem Zustande der Verwilderung. Was für Werke in dieser Zeit geschaffen wurden, zeigt am besten der Altar der Afrakirche in Meissen (Nr. 156a und b, Inv. 2474), den die beiden Lichtdrucke 92 und 93 wiedergeben. Ihn in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu versetzen, erscheint ganz unmöglich. Es ist die Formensprache der Zeit nach dem grossen Kriege, etwa 1650—60, die wir hier sehen. Jedenfalls wird diese Annahme auch noch durch urkundliche Nachrichten bestätigt werden, die ja für diese Zeit meist in überreicher Zahl vorhanden sind.

Äusserlich wirkt das Werk höchst effektvoll; das war ja auch das Streben jener Künstler. Aber

es sind theatralische Effekte, und darum hat diese Kunst, der man auf jeden Fall höchste technische Virtuosität zugestehen muss, etwas innerlich durchaus Unwahres.

Der Altar ist so hoch, dass der Aufsatz von dem Hauptteil getrennt werden musste. Die Erinnerung an den gotischen Altar mit seiner Staffel, seinem Schreine mit zwei Flügeln zur Seite und seiner reichen Bekrönung wirkt noch deutlich in dem Werke nach.

Die Darstellungen von Bl. 92 beginnen unten im Sockel mit einem geschnitzten Abendmahl und einem Gemälde des Ölbergs darüber. Die Mitte des Hauptteils nimmt der lebensgrosse Schmerzensmann ein, die beiden Flügel enthalten Gruppen: links Christus als Gärtner mit Magdalena, rechts Christus mit dem ungläubigen Thomas. Über den beiden Ecksäulen stehen links Moses, rechts Johannes

der Täufer. Die Bekrönung des Mittelteils bilden drei Engel mit den Erinnerungszeichen an Christi Marter (der eine ist auf Bl. 93 dargestellt). Dann folgt der Aufsatz Bl. 93. Zur Seite der beiden Säulen links Paulus, rechts Petrus, über den Säulen links der Phönix, rechts der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt; in der Abteilung darüber Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und als Spitze der auferstandene Christus.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Werk in Meissen selbst entstanden. In seinem Aufbau und in vielen Einzelheiten erinnert es so sehr an den Hochaltar von 1661 in der Kirche in Mittweida, dass man wohl zu der Annahme berechtigt ist, der Altar der Meissner Afrakirche sei von denselben Künstlern geschaffen. Ihre Namen sind genau bekannt: Valentin Otte und Joh. Richter, beide in Meissen sesshaft.

V.
Kunstgewerbliche Arbeiten.

Es bleibt mir nur noch übrig, von den hier abgebildeten Gegenständen unsrer Sammlung die zu besprechen, die wir gewohnt sind, unter dem Begriffe »Kunstgewerbe« zusammenzufassen, d. h. gewissermassen in eine zweite Klasse der Kunst zu versetzen, die sich von der Kunst erster Klasse, der Baukunst, Bildnerei und Malerei, wesentlich unterscheidet. Eine solche Scheidung in höhere und niedere Kunst hat aber weder das Mittelalter noch die Blütezeit der Renaissance gekannt. Ja, im frühen Mittelalter hat sogar das sogenannte Kunstgewerbe die Führung unter allen Künsten gehabt — der Goldschmied ist der vornehmste aller Künstler gewesen — und hat die Formengebung und Technik der Bildnerei und Malerei, also der sogenannten grossen Kunst, oft wesentlich beeinflusst.

Leider fehlt es noch immer, trotz eifriger Arbeit, an einer sicheren Grundlage, um die erhaltenen Gegenstände der frühmittelalterlichen Kleinkunst oder des Kunstgewerbes, wie wir es nennen wollen, nach Ort und Zeit ihrer Entstehung genau zu bestimmen. Auch hier müsste die Forschung jedesmal von der Betrachtung eines einzelnen zeitlich und örtlich bestimmten Werkes ausgehen und die verwandten Erscheinungen der nächsten Umgegend damit in Beziehung setzen. Die gemeindeutsche Kunst müsste auch hier aufgelöst werden in eine Menge kleiner und kleinster landschaftlicher Gruppen.

Ich habe noch nicht den Versuch gemacht, die Methode, die bei der Bearbeitung der spätgotischen Bildnerei und Malerei so fruchtbringend gewesen ist, auch auf die Werke des sächsischen Kunstgewerbes anzuwenden. Infolge des Unpersönlichen, das diesen Werken meist anzuhaften pflegt, dürfte ein solcher Versuch auch sehr grossen Schwierigkeiten begegnen. Überdies ist auch unser Museum gerade an solchen Werken nicht reich genug, als dass sich der Versuch lohnte. Ich beschränke mich daher sehr oft nur auf einige kurze Bemerkungen, zu denen die Technik oder der Inhalt der Darstellung Veranlassung giebt.

a) Gegenstände aus Holz.

Wir haben auf Bl. 6, 16 und 97 drei Prachtstücke spätgotischer Tischlerei vor uns. Von ihnen gehören die auf Bl. 6 und 97 ihrer Technik nach eng zusammen, sie stellen die eine Art gotischer Flächenverzierung dar, während Bl. 16 die andere Art vertritt.

Die Truhe für Kirchengeräte aus Untertriebel bei Ölsnitz i. V. Bl. 6 (Nr. 232, Inv. 2543) unterscheidet sich in der Art ihrer Verzierung nicht sehr wesentlich von der Verzierung der Rückseiten unsrer grossen gotischen Altarschreine. In der Regel sind diese in Leimfarben mit grünem Laub- und Rankenwerk bemalt, das sich von rotem oder blauem Grunde abhebt. Der Schmuck der Truhe wirkt aus der

Ferne genau wie eine solche Altarrückwand. Der einzige Unterschied ist der, dass der Grund, der dort auf gleicher Fläche gemalt ist, hier an den meisten Stellen ein wenig vertieft und mit Farbe ausgefüllt ist; nur an wenigen Stellen ist er stehen geblieben, dafür sind aber die Umrisse der Zeichnung leicht in das Holz eingeritzt. Man könnte also jede ornamentale Malerei mit einfachem Hintergrunde, die sich auf einer Holzfläche befindet, ohne Schwierigkeit zu einer mehr plastisch wirkenden Dekoration umwandeln, wie wir sie hier an der Truhe sehen. Im Grunde genommen ist diese Dekoration ihrer Technik nach nichts andres, als eine Art Sgraffitto in Holz.

Die Truhe ist an den beiden schmalen Seitenwänden mit dem Monogramm Christi geschmückt. Irgend eine Jahreszahl ist nirgends vorhanden, sodass das Jahr 1490, das der Führer nennt, wohl nur auf einer willkürlichen Annahme beruht.

Dieselbe Art der Verzierung sehen wir an der hölzernen Kanzel aus der Schlosskapelle zu Hohnstein bei Stolpen, Bl. 97 (Nr. 231, Inv. 130). Das Feld, das sich hier in der Mitte befindet, trägt die Jahreszahl 1513, bei der nur die Null zwischen der 15 und der 13 auffällig ist. Es soll aber gar keine Null sein, sondern der so beliebte Trennungspunkt, der nur etwas zu gross geraten ist. Von den beiden Wappen der rechten Füllung ist das linke mit den drei Rosen das eines von Schleinitz, das rechte ist noch nicht ermittelt, es kann aber kaum ein anderes als das von dessen Ehefrau sein. Die Frage wäre doch, bei der genauen Zeitangabe, für einen sächsischen Heraldiker leicht zu lösen. Will es keiner versuchen?

Man kann die bei beiden Werken angewandte Art des Schmuckes eigentlich kaum als Flachrelief bezeichnen, da sie ihrem Wesen nach viel mehr zur Malerei als zur Bildnerei zu rechnen ist. Dagegen haben wir in den Schmuckteilen des Chorgestühls aus Tragnitz bei Leisnig Bl. 16 (Nr. 255, Inv. 2361) rein plastische Erzeugnisse vor uns. Die Bekrönung wollen wir zunächst einmal ganz bei Seite lassen. Im Führer wird gesagt, das Gestühl sei aus Teilen zusammengesetzt, die aus verschiedenen Zeiten stammten, nämlich die niedrigen Scheidewände der Sitze aus dem 14., die hohen, reich verzierten Wangen aus dem 15. Jahrhundert. Es ist mir nicht möglich, hier einen zeitlichen Unterschied und eine Zusammensetzung aus verschiedenen Teilen zu entdecken. Es ist derselbe Unterschied zwischen den unteren und oberen Teilen, wie er sich wohl bei den meisten Chorgestühlen findet und wie er eigentlich in der Natur der Sache liegt. Die starken niedrigen Scheidewände der Sitze vertragen gar keinen reicheren Schmuck, sie sind auch bei sehr kunstvoll geschnitzten

Chorstühlen immer verhältnismässig einfach gehalten. Denn bei diesen unteren Teilen war die Gefahr des Abstossens von zierlicher gearbeiteten Ornamenten immer vorhanden, bei den oberen aber nicht. Und was nun noch die »fratzenhaften Masken« anlangt, die angeblich auf das 14. Jahrhundert weisen, so sind die gerade an diesen Stellen auch in der Spätgotik noch sehr beliebt gewesen. Mit einem Worte: meines Erachtens weist nichts darauf hin, dass die oberen und unteren Teile des Chorgestühls zwei verschiedenen Zeiten angehören.

Aber auch für die oberen Stuhlwangen erscheint das 15. Jahrhundert als Entstehungszeit noch zu früh. Diese feine Stilisierung der Naturformen zeigt sich eigentlich bei uns erst in der Zeit von 1510—20. Fast jede Staffel unsrer grossen Wandelaltäre aus dieser Zeit ist an den Seiten mit solchen geschnitzten Ranken, Blättern, Blumen und Früchten übersponnen. Man vergleiche z. B. nur die Staffel des Hochweitzscher Altars (Bl. 70) oder die des grossen Cranachschen Altarwerks von 1519 in der Gottesackerkirche in Grimma (abgebildet in den Bau- und Kunstdenkmälern XIX, Beilage XII neben S. 94).

Das Tragnitzer Chorgestühl ist im Museum mit einer aus mehreren Stücken bestehenden Bekrönung versehen worden, die von einem Chorgestühl der wendischen Kirche in Kamenz stammt (Nr. 256, Inv. 1531, 1532, 2428). Die Zinnenreihe hat nichts Auffälliges an sich, um so mehr Beachtung verdient alles Übrige an dieser Bekrönung. Wir haben hier ornamentale Formen, wie sie wohl in der ganzen deutschen Kunst nicht vorkommen, ich wenigstens kenne nichts dem Ähnliches. Es ist slawische, genauer wendische Ornamentik.

Nur kurz hinweisen will ich auf die beiden Kerzenstangen aus Ebersdorf bei Lichtenwalde Bl. 96 (Nr. 75a, b, Inv. 1570, 1571). Sie stammen wohl aus der letzten Zeit der Gotik und zeigen aufs deutlichste, wie man damals das Bedürfnis empfand, auch dem an sich Unbedeutenden ein künstlerisches Aussehen zu verleihen. Beide waren ursprünglich bemalt und vergoldet, wie die noch erhaltenen Farbspuren beweisen. Selbstverständlich endigte auch die linke oben mit einer Kreuzblume.

b) Glasgemälde.

Unser Museum besitzt nur wenige und nicht einmal hervorragende Glasgemälde. Unter ihnen dürfte aber immerhin das auf Bl. 95 abgebildete einiges Interesse beanspruchen. Es ist eine Maria als Schmerzensmutter aus der Stadtkirche zu Döbeln (Nr. 244b, Inv. 625). Ihr gegenüber hatte wohl der Schmerzensmann gestanden. Wie man

sicht, ist das Bild sehr beschädigt. Möglicherweise gehört es, wenn man nach den Formen schliessen will, ganz dem Ende des 15. oder gar erst dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an.

c) Stickereien.

Das auf Bl. 12—14 abgebildete Antependium aus der Stadtkirche zu Pirna (Nr. 70, Inv. 62) ist eines der hervorragendsten Kunstwerke dieser Art, das wohl die wissenschaftliche Forschung in Zukunft noch mehr beschäftigen wird, als bisher. Die Darstellung besteht aus elf einzelnen, von einander geschiedenen Abteilungen: einer Krönung Marias in der Mitte und je fünf männlichen Heiligen zu beiden Seiten. Es sind folgende von links nach rechts: (Bl. 12) Wenzel (auf dem Schilde der Adler!), ein heiliger Bischof (vielleicht Nikolaus), Andreas, Petrus; (Bl. 13) Johannes der Evangelist, dann rechts vom Mittelbilde Johannes der Täufer; (Bl. 14) Paulus, ein nicht näher bestimmter Apostel, ein heiliger Papst und der heilige Stephan. Demnach entsprechen sich auf beiden Seiten, von der Mitte aus gerechnet: Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer, Petrus und Paulus, Andreas und der nicht bestimmbare Apostel, ein heiliger Bischof und ein heiliger Papst, zu äusserst Wenzel und Stephan. Diese elf Darstellungen zusammen werden auf allen vier Seiten eingefasst von breiten Streifen, von denen der obere, linke und rechte in kleinen Runden andre männliche und weibliche Heilige, wie es scheint, meist Mönche und Nonnen, in halben Gestalten enthält, während der untere ornamental behandelt ist. In den Bogenzwickeln über der Krönung Marias befindet sich je ein Wappen.

Hierzu noch einige Worte über die Technik. Der Grund ist feine Leinwand, die Stickerei ist in Plattstich mit Fäden von offener Seide und Gold ausgeführt, Haar, Kronen und andre Abzeichen sind besonders dick aufgenäht.

Über die ursprüngliche Bestimmung der Stickerei kann kein Zweifel sein: sie diente in der der Jungfrau Maria geweihten Stadtkirche in Pirna zur Verkleidung der nackten Vorderseite des Altartisches, daher die Bezeichnung Antependium = Vorhang.

Das Werk kann nur dann für wissenschaftliche Untersuchungen als Ausgangspunkt dienen, wenn zweierlei festgestellt ist: Zeit und Ort seiner Entstehung.

Auf die Zeit weist im allgemeinen schon der Stil der Gestalten. Sie unterscheiden sich in nichts von Gestalten auf Gemälden des 14. Jahrhunderts. Alles ist ja überhaupt mit einer solchen technischen Meisterschaft ausgeführt, dass man wohl von einer

Malerei mit der Nadel reden darf; der Plattstich erlaubt diese Freiheit der Bewegung. Aber das 14. Jahrhundert ist ein zu langer Zeitraum; die künstlerische Sprache war am Anfang anders als am Ende. Über diese Wandlungen des Formensinns auf dem Gebiete der Malerei innerhalb des Jahrhunderts sind wir bis jetzt nur ganz ungenügend unterrichtet. Vielleicht lässt sich aber für das Pirnaer Antependium wenigstens eine sichere Zeitgrenze ziehen.

Die vorletzte Gestalt rechts (Bl. 14) stellt einen heiligen Papst dar. Das ist, denke ich, sicher. Nun sind wir durch die Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts gewöhnt worden, den Papst mit einer dreifachen Krone dargestellt zu sehen. Die früheren Jahrhunderte aber kannten diese Kopfbedeckung noch nicht: der Papst trug eine Art phrygischer Mütze mit einem, dann mit zwei Goldreifen darum. Es fragt sich nun: wann ist zum ersten Male von einem Papste die dreifache Krone gebraucht worden und wann hat auch die Kunst diese ausschliesslich anstatt der phrygischen Mütze als Zeichen des Papstes angenommen? Beide Fragen fallen durchaus nicht mit einander zusammen. Auf beide Fragen fehlt aber noch eine befriedigende Antwort. Die erste, wann der Papst die Tiara, die dreifache Krone, angenommen hat, werden die Kirchenhistoriker beantworten können. Doch sind sie sich noch gar nicht einig darüber. Die einen sagen: schon Clemens V. († 1314) hat es gethan, die andern: erst Urban V. († 1370). Aus diesen verschiedenen Angaben scheint nur das Eine mit Sicherheit hervorzugehen: dass die Änderung in Avignon erfolgt ist.

Die andre Frage: wann in der deutschen Kunst zum ersten Male die dreifache Krone auftritt, kann nur dann beantwortet werden, wenn sämtliche Darstellungen lebender oder heiliger Päpste aus dem 14. Jahrhundert, die sich der Zeit und dem Orte nach genau bestimmen lassen, auf diesen Punkt hin untersucht sind.

Wo ist nun unser Antependium gestickt worden? Hier haben wir einen ganz sicheren Hinweis in den beiden Wappen in den Bogenzwickeln über der Krönung Marias, Bl. 13. Nach dem Brauche der Zeit bezeichnen solche Wappen immer die Stifter. Die beiden Wappen hier sind sich vollkommen gleich: zwei Vögel (Papageien?) sitzen einander zugekehrt auf einer Art Baumstumpf mit drei Wurzeln (man vergleiche den Kupferstich in den Mitteilungen des K. S. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Altertümer VI, 1852, neben S. 78). Welchem Geschlechte gehört dies Wappen an? Ehe diese Frage nicht in einer jeden Zweifel ausschliessenden

Weise beantwortet ist,*) sind alle Vermutungen und Behauptungen über den Ort, wo das Antependium gestickt worden ist, verfrüht und wissenschaftlich unbrauchbar. Also heran, ihr sächsischen Heraldiker!

Zuletzt noch eine Frage: Wer mag dieser Künstler mit der Nadel gewesen sein? Darauf lautet die Antwort ganz bestimmt: eine Frau, und zwar wahrscheinlich eine aus vornehmem Stande. Die Kunststickerei wurde im Mittelalter nur von den Frauen geübt, sowohl denen, die dem weltlichen, wie denen, die dem geistlichen Stande angehörten. Unsre mittelalterlichen Prachtstickereien sind meist in den Nonnenklöstern entstanden. Wie die Mönche Bücher schrieben und sie mit Malereien schmückten, so handhabten die Nonnen zur Ehre Gottes und der Heiligen die Nadel.

Von den verschiedenen wertvollen Messgewändern unsrer Sammlung giebt der Lichtdruck 11 eines aus Jerisau bei Glauchau wieder (Nr. 40e, Inv. 359). Wichtiger als das Rückenkreuz, das in Plattstich mit Seide gestickt ist, erscheint der Stoff, auf den es aufgenäht ist. Er ist sehr verblichen, ursprünglich war er wohl purpurrot. Ob er im Orient oder im Abendlande gewebt ist, vermag ich nicht zu sagen. Das sich immer wiederholende Muster besteht aus einem Baum mit grossen herzförmigen Blättern, vor dem ein Einhorn liegt, und aus einer Strahlensonne zwischen den Kronen der Bäume. Die Heilige auf dem Rückenkreuz unten ist Katharina. Die Zeit der Herstellung ist unbestimmt, scheint mir aber eher das 15. als das 14. Jahrhundert zu sein, das bisher angenommen wurde.

d) Gegenstände aus Bronze, Messing, Zinn und Leder.

Bl. 94 zeigt zwei Monstranzen aus Bronze, die eine aus Rüdigsdorf bei Kohren (Nr. 23k, Inv. 618), die andre aus Liebschütz bei Oschatz (Nr. 23g, Inv. 617). Sie sind sich im Aufbau und in den einzelnen Schmuckformen so ähnlich, dass man fast denken könnte, Arbeiten desselben Goldschmieds vor sich zu haben. Doch zeigen sie in ihrer Nachahmung des gotischen Kirchengebäudes die für alle Monstranzen des 15. Jahrhunderts typische Form.

Wichtiger als sie ist jedenfalls die zwischen ihnen stehende Monstranzkapsel aus der Chemnitzer Jakobikirche (Nr. 23h, Inv. 1204). Meines Wissens sind diese Kapseln jetzt ziemlich selten. Sie ist ganz in Leder gepresst, und zwar hebt sich der ornamentale und figürliche Schmuck (Christus und

*) Freiherr von Zedtwitz bezeichnet es als das der österreichischen Familie von Volckrah (Volckra).

Maria) mit solcher Schärfe vom Grund ab, dass er den Eindruck eines Flachreliefs macht.

Dagegen kommen die beiden auf Bl. 98 abgebildeten Messingbecken (Nr. 23zz 1a, b, Inv. 21a, b) äusserst häufig vor. Sie sind gewissermassen heimatlos, wenigstens so lange nicht nachgewiesen ist, wie sich die vielen gleichartigen Exemplare ihrer Herkunft nach auf die verschiedenen grossen deutschen Städte verteilen. Denn dass Nürnberg, das als Hauptfabriksort für derartige Handelsware genannt wird, ganz Deutschland mit solchen Becken versorgt haben sollte, ist kaum glaublich. — Man gebe sich keine Mühe, die Inschrift um die beiden Darstellungen zu enträtseln: es sind sinnlos aneinandergereihte Buchstaben, meist seltsam verschnörkelt und wahrscheinlich nur dazu bestimmt, den leeren Raum auszufüllen.

Die beiden zinnernen Schleifkannen der Serpentinstein-Drechslerinnung zu Zöblitz Bl. 99 (Nr. 588a, b, Inv. 2723) waren zum Rundtrunk der Innungsgenossen bestimmt. Sie zeichnen sich durch ihre einfache, gefällige Form aus, weniger durch ihren Schmuck. Bei der rechten sind sogar sämtliche Flächen freigelassen zum Eintragen der Namen der Innungsmeister. Interessant wirken die mit den viereckigen Füssen in Verbindung gebrachten Greifenhälse bei der linken. Beide sind übrigens inschriftlich, die eine als Annaberger Arbeit von 1657, die andre als Marienberger Arbeit von 1685 bezeugt. Die beiden Schilde oben auf den Deckeln enthalten die Instrumente des Handwerks und die für das Meisterstück erforderlichen Gegenstände, unter denen besonders das »gedoppelte Stück« in die Augen fällt. Es besteht aus zwei Kelchen und einer Mittelplatte, die beide zusammenhält. Die Innung der Serpentinstein-Drechsler in Zöblitz war übrigens die einzige ihrer Art auf der ganzen Erde.

e) Gegenstände aus Schmiedeeisen.

Wenn man das Gruftgitter vom Dresdener Eliasfriedhof von 1733 Bl. 10 (Nr. 459, Inv. 2616) mit den drei Grabkreuzen Bl. 100 vergleicht, von denen wenigstens die beiden äusseren aus Schönfeld bei Pillnitz (Nr. 457a, b, Inv. 2670, 2671) etwa aus derselben Zeit sind wie jenes, während das mittelste aus Grossolbersdorf (Nr. 552, Inv. 2713b) gerade 100 Jahre nach dem Dresdner Gruftgitter entstanden ist, so wird man den drei dörflichen Arbeiten ohne Besinnen den Preis zuerteilen vor der städtischen Arbeit. Das Dresdener Gruftgitter könnte man sich zum Teil auch in ganz anderem Material ausgeführt denken, z. B. in Holz, einzelnes in Stuck, die drei Grabkreuze nie anders als in Eisen. Das Gruftgitter ruft die Erinnerung an den

Dekorateur, den Tapezierer wach; es sind nicht alles Formen, die der Natur des Eisens und der Schmiedetechnik entsprächen. Bei den Grabkreuzen dagegen denkt man nur an den Schmied, es sind Formen, die sich unmittelbar aus dem Material und der ihm entsprechenden Art der Verarbeitung ergeben, kurz, sie haben das, was man mit dem einen Worte Stil bezeichnet. Der Dorfschmied, der sie gearbeitet hat, darf deshalb mit grösserem Rechte als Künstler gelten, als der städtische Schmiedekünstler, von dem das Gruftgitter herrührt. Welchen Reiz gewähren

dem Auge nicht diese anmutig verschlungenen einfachen Linienzüge! Bei allen dreien blickt aber als das Wesentliche die Grundform des Kreuzes deutlich durch. Und derartige Kunstwerke kann man fast unzählige auf den Gottesäckern unsrer Dörfer finden! Wie unkünstlerisch nimmt sich dagegen der Gräberschmuck unsrer städtischen Friedhöfe aus! Stecken nicht überhaupt in der ganzen Dorfkunst eine Menge gesunder und kräftiger Keime, aus denen auch die grosse städtische Kunst neues frisches Leben erhalten könnte, wenn sie in ihren Boden versenkt würden?

Verzeichnis der Lichtdrucke.

Seite

1. Romanisches Bogenfeld aus der Kirche zu Elstertrebnitz bei Pegau (eingesetzt in einen Gipsabguss des Portals der Kirche zu Tharandt) 1a
2. Kreuzigungsgruppe aus dem Dome zu Freiberg. (Dazu Bl. 31 und 32.) 2b
3. Segnender Heiland aus dem Dome zu Freiberg 14b
4. Apostel Judas Thaddäus (?) und Jakobus d. Ä. aus dem Dome zu Freiberg. (Dazu Bl. 51—56.) 8a
5. Eine thörichte und eine kluge Jungfrau (vielmehr Maria! man vergleiche den Text S. 11a) aus dem Dome zu Freiberg. (Dazu Bl. 59—62.) 10b, 11a, 12a, 12b
6. Truhe für Kirchengeräte aus Untertriebel bei Ölsnitz i. V. 53b
7. Hochaltar der Stadtkirche zu Meissen 38a
8. Mittelteil der Predella von Bl. 7 . . . . . 38a
9. Altar aus Ossa bei Narsdorf 30a
10. Gruftgitter von 1733 aus dem Eliasfriedhofe zu Dresden 56b
11. Messgewand aus Jerisau bei Glauchau 56a
12—14. Altarbekleidung (Antipendium) aus der Stadtkirche zu Pirna 55a
15. Zwei Taufsteine 4a
    a) aus der Klosterkirche zu Oschatz,
    b) aus Wickershain bei Geithain.
16. a) Chorgestühl aus Tragnitz bei Leisnig 54a
    b) Bekrönungsstücke von einem Chorgestühl aus der wendischen Kirche zu Kamenz . . . 54b
17. Mittelstück des Hochaltars der Stadtkirche zu Meissen Bl. 7 . . . . . 38a
18. Seitenteile des Hochaltars der Stadtkirche zu Meissen Bl. 7 . . . . . 38a
19. Altarschrein aus Grossschirma bei Freiberg 22b
20. Heiliges Grab und knieende Magdalena aus der vormaligen Bartholomäuskirche zu Dresden 5b
21. Altarschrein aus der vormaligen Bartholomäuskirche zu Dresden 5b, 37b
22. Äussere Seite der Flügel des Altarschreins Bl. 21 . . . . . 37b
23—27. Der Totentanz Herzog Georgs des Bärtigen, ehemals am Königl. Schloss zu Dresden, Aufnahmen nach dem Gipsabguss des Originales auf dem inneren Neustädter Friedhofe. (Gipsabguss in der Sammlung Nr. 559.) 49a
28. Bekrönung der Eingangsthür vom ehemaligen Rennerschen Hause am Altmarkt zu Dresden 51b
29. Brunneneinfassung aus Kötzschenbroda 52a
30. Modell des ehemaligen Krucifixes von der Augustusbrücke zu Dresden 52b
31. Christus von der Kreuzigungsgruppe Bl. 2 aus dem Dome zu Freiberg 2b
32. Maria und Johannes von der Kreuzigungsgruppe Bl. 2 aus dem Dome zu Freiberg 2b

Seite

33. Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig 4a
34. Hausaltar aus Rothschönberg bei Deutschenbora 4b
35. Mittelteil eines Flügelaltars aus Rosswein 5b
36. Altarschrein aus Altmügeln bei Oschatz 6a
37. Innenseiten der Flügel des Altarschreins Bl. 36 . . . . . 6a
38. Mittelteil des Flügelaltars aus Waldkirchen bei Zschopau 6b
39. Gruppe aus einer Kreuzigung 46a
40. Altar aus Reichenau bei Zittau 6b
41. Christus und Gottvater von einer Krönung Marias 44a
42. Kreuzigungsgruppe aus Neustadt bei Stolpen 45b
43. Maria mit dem Kinde. Prozessionsschrein aus Wickershain bei Geithain 30a
44. Schrein des Flügelaltars aus Ablass bei Wermsdorf 39b
45. Flügel des Altars Bl. 44 . . . . . 39b
46. Flügelaltar aus Kamenz 44a
47. Flügelaltar aus Markersdorf bei Penig 30b
48. Flügelaltar aus Lomnitz bei Dresden 37a
49. Flügelaltar aus Neukirchen bei Borna 30a
50. Maria mit dem Leichnam Christi aus dem Dome zu Freiberg 15a
51—55. Apostel aus dem Dome zu Freiberg 8a
51. Petrus und Paulus.
52. Unbestimmbarer Apostel und Bartholomäus.
53. Unbestimmbarer Apostel und Andreas.
54. Jakobus d. J. und unbestimmbarer Apostel.
55. Johannes und unbestimmbarer Apostel.
56. Apostel Philippus . . . . . } aus dem Dome zu Freiberg { 8a
Der Weltheiland . . . . . } aus dem Dome zu Freiberg { 22a
57. Der heilige Nikolaus aus dem Dome zu Freiberg 14b
58. Ein heiliger Bischof . . . . . } aus dem Dome zu Freiberg { 19a
Der heilige Wolfgang . . . . . } aus dem Dome zu Freiberg { 14b
59—62. Vier kluge und vier thörichte Jungfrauen aus dem Dome zu Freiberg . . 10b, 16a, 22a
63. Flügel zweier Altäre: a) mit der heiligen Margaretha 15b
b) mit einer nicht bestimmbaren Heiligen, aus Freiberg 18b
64. Der heilige Christoph aus Freiberg 22a
Maria mit dem Kinde aus Waldkirchen bei Zschopau 36b
65. Der heilige Georg aus Somsdorf bei Dresden 18a
66, 67. Sieben kleine Bildwerke aus Somsdorf bei Dresden 18a
66. Ein heiliger Bischof, die Heiligen Florian und Moritz und der Engel Gabriel.
67. Maria, Christus als Weltrichter und der heilige Christoph.
68. Flügelaltar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff 12b
69. Flügelaltar aus Lugau bei Stollberg 32a
70. Flügelaltar aus Hochweitzschen bei Leisnig 39a
71, 72. Vier Standbilder, angeblich aus Lindenthal bei Leipzig, wahrscheinlich aber aus der Michaelskirche in Zeitz (man vergleiche den Text!) 40b
71. Die Heiligen Georg und Florian.
72. Maria mit dem Kinde und die heilige Katharina.
73. Engel und Diakon als Pulthalter aus Ebersdorf bei Lichtenwalde 33a

Seite

74. Der heilige Hieronymus und der heilige Bonaventura aus der Stadtkirche zu Kamenz . 45b
75. Maria mit dem Kinde und die heiligen drei Könige aus der Georgenkirche zu Glauchau 31b
76. Die Heiligen Moritz, Georg und Stephan aus der Georgenkirche in Glauchau 31b
77. Die heilige Katharina, Maria und die heilige Dorothea aus St. Egidien bei Glauchau . 31b
78. Der heilige Wolfgang, Maria und die heilige Margaretha aus St. Egidien bei Glauchau 31a
79. Zwei Altarflügel mit der heiligen Katharina und Barbara aus St. Egidien bei Glauchau . . 32a
80. Flügelaltar aus Gersdorf bei Leisnig 46b
81. Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig 28a
82. Der heilige Nikolaus und Maria aus Grossdölzig bei Leipzig 28b
83. Die heilige Dreifaltigkeit, der heilige Valentin und der heilige Antonius aus Gundorf bei Leipzig 28b
84. Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig 29a
85. Flügelaltar aus Knauthain bei Leipzig 24a
86. Der heilige Georg mit der verehrenden Stifterfamilie aus Jössnitz bei Plauen i. V. 47b
87, 88. Zwei Altarflügel von 1514 aus Somsdorf bei Dresden 19a
87. (Vorderseiten): Maria und Anna selbdritt.
88. (Rückseiten): Evangelist Johannes und die heilige Dorothea, der heilige Andreas und die heilige Hedwig [nicht Kunigunde! vergl. den Text S. 20a].
89. Altarflügel mit der Geisselung und Schaustellung, Verspottung und Beweinung Christi aus Frankenau bei Mittweida 34b
90. Altarflügel mit Petrus und Paulus, Bartholomäus und Jakobus d. Ä. aus Frankenau bei Mittweida 34b
Altarflügel mit den Heiligen Dionysius und Blasius, Leonhard und Cyriacus aus Penig . . 16a, 18b
91. Altarflügel mit der heiligen Katharina aus Frankenau bei Mittweida 34b
Altarflügel mit der heiligen Katharina aus Streumen bei Grossenhain 40a
92, 93. Altar der Afrakirche in Meissen 52b
94. Monstranz aus Rüdigsdorf bei Kohren 56a
Monstranzkapsel aus der Jakobikirche in Chemnitz 56a
Monstranz aus Liebschütz bei Oschatz 56a
95. Maria, Glasgemälde aus der Stadtkirche zu Döbeln 54b
96. Sakramentshaus aus Weinböhla bei Niederau 47a
Zwei Kerzenstangen aus Ebersdorf bei Lichtenwalde 54b
97. Kanzel aus der Schlosskapelle zu Hohnstein bei Stolpen (1513) 54a
98. Zwei Messingbecken 56b
a) mit der Verkündigung,
b) mit dem heiligen Christoph.
99. Zwei Schleifkannen der Serpentinsteindrechsler-Innung zu Zöblitz, Annaberger Arbeit von 1657 und Marienberger Arbeit von 1685 . . . . . 56b
100. Drei Grabkreuze, und zwar zwei aus Schönfeld bei Pillnitz, eins aus Grossolbersdorf . 56b

Verzeichnis der abgebildeten Kunstwerke nach ihrer Herkunft.

(Die auf die Titel unmittelbar folgenden Ziffern bezeichnen die Nummern der Lichtdrucktafeln.)

Seite

Ablass b. Wermsdorf: Flügelaltar 44, 45 . . . . . 39b
Altmügeln b. Oschatz: Flügelaltar 36, 37 . . . . . 6a
Chemnitz, Jakobikirche: Monstranzkapsel 94 . . . . . 56a
Döbeln, Stadtkirche: Glasgemälde (Maria) 95 . . . . . 54b
Dresden
a) Ehemalige Bartholomäuskirche: Heiliges Grab und kniende Magdalena 20 . . . . . 5b
Flügelaltar 21, 22 . . . . . 37b
b) Innerer Neustädter Friedhof: Totentanz vom Georgenthor 23—27 . . . . . 49a
c) Eliasfriedhof: Gruftgitter 10 . . . . . 56b
d) Ehemaliges Rennersches Haus am Altmarkt: Thürbekrönung 28 . . . . . 51b
e) Augustusbrücke: Modell des ehemaligen Kruci-fixes 30 . . . . . 52b
Ebersdorf b. Lichtenwalde: Engel und Diakon als Pulthalter 73 . . . . . 33a
— 2 Kerzenstangen 96 . . . . . 54b
St. Egidien b. Glauchau: Heilige Katharina, Maria und heilige Dorothea 77 . . . . . 31b
— Heiliger Wolfgang, Maria und heilige Margaretha 78 . 31a
— 2 Altarflügel (heilige Katharina und Barbara) 79 . . 32a
Elstertrebnitz b. Pegau: Romanisches Bogenfeld 1 . . . 1a
Eutritzsch b. Leipzig: Flügelaltar (Ende des 14. Jahrhunderts) 33 . . . . . 4a
— Flügelaltar (des heiligen Erasmus) 81 . . . . . 28a
— Flügelaltar (der heiligen Anna selbdritt) 84 . . . . 29a
Frankenau b. Mittweida: 2 Altarflügel mit je 2 Darstellungen aus dem Leiden Christi 89; Altarflügel mit Petrus und Paulus, Bartholomäus und Jakobus d. Ä. 90; Altarflügel mit der heiligen Katharina 91 . . . . . 34b
Freiberg, Dom: Romanische Kreuzigungsgruppe 2, 31, 32 . 2b
— Segnender Heiland (überlebensgross) 3 . . . . . 14b
— Die 12 Apostel 4, 51—56 . . . . . 8a
— Paulus 51 . . . . . 8b, 10b
— Maria 5 . . . . . 11a, 12b
— Maria mit dem Leichnam Christi 50 . . . . . 15a
— Die klugen u. thörichten Jungfrauen 5, 59—62 . 10b, 16a, 22a
— Der heilige Nikolaus, sitzend 57 . . . . . 14b
— Der heilige Wolfgang 58 . . . . . 14b
— Unbestimmter heiliger Bischof 58 . . . . . 19a
— Altarflügel mit der heiligen Margaretha 63 . . . . . 15b
— Altarflügel mit einer unbestimmten Heiligen 63 . . . 18b
— Der heilige Christoph 64 . . . . . 22a
— Der Weltheiland 56 . . . . . 22a
Gersdorf b. Leisnig: Flügelaltar 80 . . . . . 46b
Glauchau, Georgenkirche: Maria mit dem Kinde und die heiligen drei Könige 75; die Heiligen Moritz, Georg und Stephan 76 . . . . . 31b
Grossdölzig b. Leipzig: Heiliger Nikolaus und Maria 82 . 28b
Grossolbersdorf: Grabkreuz 100 . . . . . 56b

Seite

Grossschirma b. Freiberg: Kleiner Altarschrein 19 . . . . 22b
Gundorf b. Leipzig: Heilige Dreifaltigkeit, heiliger Valentin und heiliger Antonius 83 . . . . . 28b
Helbigsdorf b. Wilsdruff: Flügelaltar 68 . . . . . 12b
Hochweitzschen b. Leisnig: Flügelaltar 70 . . . . . 39a
Hohnstein b. Stolpen, Schlosskapelle: Kanzel 97 . . . . 54a
Jerisau b. Glauchau: Messgewand 11 . . . . . 56a
Jössnitz b. Plauen i. V.: Der heilige Georg 86 . . . . . 47b
Kamenz
a) Stadtkirche: Flügelaltar 46 . . . . . 44a
Heiliger Hieronymus und Bonaventura 74 . . . . . 45b
b) Wendische Kirche: Bekrönungsstücke eines Chorgestühls 16 . . . . . 54b
Knauthain b. Leipzig: Flügelaltar 85 . . . . . 24a
Kötzschenbroda: Brunneneinfassung 29 . . . . . 52a
Liebschütz b. Oschatz: Monstranz 94 . . . . . 56a
Lindenthal b. Leipzig (angeblich; vielmehr Zeitz, Michaelskirche): Heiliger Georg und Florian 71, Maria und heilige Katharina 72 . . . . . 40b
Lomnitz b. Dresden: Flügelaltar 48 . . . . . 37a
Lugau b. Stollberg: Flügelaltar 69 . . . . . 32a
Markersdorf b. Penig: Flügelaltar 47 . . . . . 30b
Meissen
a) Stadtkirche: Hochaltar 7, 8, 17, 18 . . . . . 38a
b) Afrakirche: Hochaltar 92, 93 . . . . . 52b
Neukirchen b. Borna: Flügelaltar 49 . . . . . 30a
Neustadt b. Stolpen: Kreuzigungsgruppe 42 . . . . . 45b
Oschatz, Klosterkirche: Taufstein 15 . . . . . 4a
Ossa b. Narsdorf: Altar 9 . . . . . 30a
Penig: Altarflügel mit Dionysius und Blasius, Leonhard und Cyriacus 90 . . . . . 16a, 18b
Pirna, Stadtkirche: Altarbekleidung (Antependium) 12—14 55a
Reichenau b. Zittau: Altar 40 . . . . . 6b
Rosswein, Begräbniskirche: Mittelteil eines Flügelaltars 35 5b
Rothschönberg b. Deutschenbora: Hausaltar 34 . . . . 4b
Rüdigsdorf b. Kohren: Monstranz 94 . . . . . 56a
Schönfeld b. Pillnitz: 2 Grabkreuze 100 . . . . . 56b
Somsdorf b. Dresden: Heiliger Georg 65; ein heiliger Bischof, heiliger Florian, Moritz, Engel Gabriel 66; Maria, Christus als Weltrichter, heiliger Christoph 67 . . . 18a
— 2 Altarflügel von 1514, Maria und Anna selbdritt 87; die Rückseiten 88 . . . . . 19a
Streumen b. Grossenhain: Altarflügel mit der heiligen Katharina 91 . . . . . 40a
Tharandt: Gipsabguss des Kirchenportals 1
Tragnitz b. Leisnig: Chorgestühl 16 . . . . . 54a
Untertriebel b. Ölsnitz: Truhe für Kirchengeräte 6 . . . 53b
Waldkirchen b. Zschopau: Mittelteil des kleinen Flügelaltars 38 . . . . . 6b
— Maria mit dem Kinde 64 . . . . . 36b
Weinböhla b. Niederau: Sakramentshäuschen 96 . . . . 47a

Seite

Wickershain b. Geithain: Taufstein 15 . . . . . 4a
— Maria mit Kind in einem Schrein 43 . . . . . 30a
Zöblitz, Serpentinsteindrechsler-Innung: 2 Schleifkannen (Annaberger Arbeit von 1657 und Marienberger Arbeit von 1685) 99 . . . . . 56b

Seite

Unbekannter Herkunft
a) Gruppe aus einer Kreuzigung 39 . . . . . 46a
b) (Zeitz, Michaelskirche) Christus und Gottvater von einer Krönung Marias 41 . . . . . 44a
c) 2 Messingbecken 98 . . . . . 56b

Kunstwerke, die sich in der Sammlung des K. S. Altertumsvereins befinden, aber nicht abgebildet, sondern nur im Text besprochen sind.

Seite

Blankenstein b. Wilsdruff: Diptychon (Nr. 214, Inv. 129) 13b
Bockwitz b. Mückenberg: Flügelaltar (Nr. 186, Inv. 375) 45a
Briessnitz b. Dresden: Flügelaltar (Nr. 534a—d und f, Inv. 2621a, b—2624) 37a
Ehrenberg b. Neustadt: Bekrönung des Altars (Nr. 526a, Inv. 2200) 49b
Friedrichswalde b. Pirna: Flügelaltar (Nr. 510a—c, Inv. 2613—2614) 20a

Seite

Gersdorf b. Leisnig: Flügelaltar (Nr. 251, Inv. 2273b) . 47a
Grossschirma b. Freiberg: Kleiner Altar mit der Anbetung der Könige (Nr. 111, Inv. 121) 23a
Hainichen: Flügelaltar (Nr. 203, Inv. 57) 21a
Niederalbertsdorf b. Zwickau: Flügelaltar (Nr. 249, Inv. 2475) 31b
Penig: Flügelaltar (Nr. 191, Inv. 132) 17b
Pommssen b. Grimma: Flügelaltar (Nr. 574, Inv. 2710) . 25a

Kunstwerke, die sich nicht in der Sammlung des K. S. Altertumsvereins befinden, aber im Text besprochen sind.

Seite

Annaberg, Annenkirche: Schöne Thür 33a
Berlin, Königl. Schloss: 2 Altarflügel 27a
Brandenburg a. H., Dom: Hochaltar 26b
Chemnitz
a) Schlosskirche: Geisselung Christi 34a
b) Museum des Vereins für Chemnitzer Geschichte: 2 Flügel des Hochaltars der Jakobikirche und Staffelgemälde von 1510 . . . . . 34a, 35a
Dienstädt (Sachsen-Altenburg): Altarwerk 33a
Dornstedt b. Eisleben (Provinz Sachsen): Romanisches Thürbogenfeld 2b
Ehrenfriedersdorf: Altarwerk 33b, 35a
Einsiedel b. Chemnitz: Kleiner Flügelaltar 34a
Freiberg
a) Dom: Goldene Pforte 3a
b) Museum des Altertumsvereins: Gemälde aus der Hospitalkirche St. Johannis (Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Andreas und Christoph) . . 17b
Grimma, Frauenkirche: Flügelaltar 27a

Seite

Hohenmölsen b. Merseburg: 2 Flügelaltäre 26b
Landsberg b. Halle, Doppelkapelle: Flügelaltar 29a
Leipzig
a) Städtisches Museum: Krönung Marias 25b
Maria mit dem bekleideten Kind im Strahlenkranze 25b
b) Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzigs: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, 3 Heiligen und den Stiftern 25b
Merseburg, Dom: Gemalter Flügelaltar mit Maria und dem bekleideten Kind 26a
— Gemalter Flügelaltar mit der Messe des heiligen Gregor von 1516 . . . . . 26a
— Flügelaltar mit geschnitzten Darstellungen 29a
— Kleiner gemalter Flügelaltar mit Maria in der Engelwolke 29a
Oberbobritzsch b. Freiberg: Altarwerk von 1521 . . . 21a
Podelwitz b. Leipzig: Altarwerk von 1520 . . . . . 27b
Pouch b. Bitterfeld: Altarwerk 26b
Wechselburg, Schlosskirche: Kreuzigungsgruppe 3a

Künstler.

Seite

Cranach, Lucas, d. Ä. 29b, 48b
Dornhart (Durrendorth), Ulrich 18b
Grueber, Pancratius 42b
Heroldt, Andreas 52b
Hilliger, Hans 52b
Köln, Hans von 35a

Seite

Naumann, Jacob 31a
Otte, Valentin 53b
Richter, Johann 53b
Schickentanz, Hans 51a
Walther, Sebastian 52b

Verzeichnis der abgebildeten Vorgänge und Personen aus der Bibel und Heiligenlegende.

Joachim und Anna an der goldenen Pforte 46.
Marias erster Tempelgang 46, 47.
Verkündigung 33, 36, 46, 47, 66 u. 67, 98.
Heimsuchung 33, 36, 47.
Geburt Christi 7, 18, 36, 46, 70.
Anbetung der Könige 21, 33, 36, 75.
Flucht nach Ägypten 33.
Abendmahl 7, 9, 18, 84, 92.
Christus am Ölberg 92.
Geisselung Christi 89, 96.
Dornenkrönung 89.
Ausstellung Christi (Ecce homo) 89.
Kreuztragung 7, 18, 19.
Christus am Kreuz
a) allein 11, 30;
b) mit Maria und Johannes 2 u. 31 u. 32, 9, 42, 49, 93;
c) mit den Schächern, Maria, Johannes und Magdalena 35, 39 (Bruchstück).
Beweinung Christi 7, 8, 19, 89.
Maria mit dem Leichnam Christi 50.
Grablegung 19.
Das heilige Grab 20.
Christus als Gärtner 92.
Der ungläubige Thomas 92.
Tod Marias 7, 18, 69, 81.
Krönung Marias 7, 13, 17, 41.

Die klugen und thörichten Jungfrauen 5, 59—62.

Die heilige Dreifaltigkeit 83.
Christus
a) als Weltheiland 3, 56;
b) als Schmerzensmann 81, 84, 92;
c) als Weltrichter 1, 67.

Heilige:
Ägidius 46, 81.
Agathe 37.
Agnes 46.
Andreas (s. auch Apostel) 12, 21, 37, 53, 81, 85, 88.
Anna
a) allein 69;
b) selbdritt 80, 84, 87;
c) mit der heiligen Sippe 69.
Antonius 83, 84.
Apollonia (48)*, (49), 84.
Apostel zusammen 4 u. 51—56, 33, 44 u. 45.
Barbara 9, 21, 37, 40, 47, 48, 49, (68, dazu S. 13a), 79, 84, 85.
Bartholomäus (s. auch Apostel) 46, 52, 90, dazu S. 9a.
Benedikt 81.
Blasius (37), 46, 80, 90.
Bonaventura 74, dazu S. 46a.
Christina 37.
Christoph 64, 67, 80, 98.
Cyriacus 90, dazu S. 16b.
Dionysius 90.
Dorothea 46, 48, 49, 77, 84, 88, dazu S. 19b.
Elisabeth 49, 84, dazu S. 19b.
Erasmus 81.
Florian 66, 71, 81, dazu S. 40b.
Gabriel 66.
Georg 37, 65, 71, 76, 86, dazu S. 24b.
Hedwig (37), 88, dazu S. 20a.
Hieronymus 46, 74.
Jakobus d. Ä. (s. auch Apostel) 4, 49, (84), 90.
Jakobus d. J. (s. auch Apostel) 54, dazu S. 9b.
Joachim 69.
Johannes der Evangelist (s. auch Apostel) (1), 9, 13, 55, 88.

*) Die in ( ) gesetzten Ziffern bedeuten, dass der Name des oder der Heiligen infolge des Mangels an genügenden Kennzeichen nicht völlig gesichert ist.

Johannes der Täufer (1), 13, 70, 80.
Judas Thaddäus, s. Apostel.
Katharina 9, 11, 21, 37, 40, 47, 48, 49, 72, 77, 79, 84, 85, 91.
Leonhard 90.
Lorenz 21, 81, 85.
Magdalena 20, 35, 37, (68, dazu S. 13a), 81.
Margaretha 37, 48, 63, 78, 84, 85.
Maria
a) ohne Kind 5 rechts (dazu S. 12b), 67;
b) mit Kind 9, 33, 34, 36, 38, 40 (das Kind bekleidet), 43, 44, 46, 47, 49, 64, 69, 72, 77, 78, 82, 85, 87;
c) als Schmerzensmutter (s. auch Christus am Kreuz) 84, 95, 96.
Maria Cleophas 69, dazu S. 32b.
Maria Salome 69, dazu S. 32b.
Martin 22, 49, 70, 84, 96.
Matthäus, s. Apostel, dazu S. 25a.
Matthias, s. Apostel, dazu S. 25a.
Moritz 37, 66, 76, 81, 85, dazu S. 24b.
Nikolaus 48, 57, (58), (66), 82, dazu S. 28b.
Ottilia 46, 48.
Paulus (s. auch Apostel) 14, 34, 37, 40, 47, 48, 51, 68, 85, 90, dazu S. 9a und 25a.
Petrus (s. auch Apostel) 12, 34, 37, 40, 47, 48, 51, 68, 70, 85, 90.
Philippus (s. auch Apostel) 56, dazu S. 9b.
Rochus (84, dazu S. 29b).
Sebastian 38, 68, 81, 85.
Simon, s. Apostel.
Stephan 14, 22, 49, 76, 81.
Thomas (s. auch Apostel) 37.
Urban (38), 48, (68), 81, 84.
Ursula (48), (49), (85).
Valentin 81, 83, dazu S. 28b.
Veit 81.
Wenzel 12.
Wolfgang 9, 38, 46, 58, 78, 81.

Vorwort.

Das 1841 begründete Museum des Königl. Sächs. Alterthumsvereins im Palais des Grossen Gartens zu Dresden gehörte lange Zeit zu den am wenigsten besuchten Sammlungen Dresdens; und obwohl sein Besuch sich erheblich vermehrt hat, seitdem im Jahre 1891 das ganze Palais dem Museum eingeräumt worden ist und dem Publikum an einigen Tagen der Woche freier Eintritt gewährt wird, ist selbst in Fachkreisen sein kunstgeschichtlich überaus werthvoller Inhalt doch noch recht wenig bekannt.

Der Alterthumsverein hat sich daher entschlossen, die wichtigsten Werke seiner Sammlung, von denen bisher nur einzelne in den wenig verbreiteten »Mittheilungen des Königl. Sächs. Alterthumsvereins« durch Abbildungen bekannt gemacht worden, im Lichtdruck weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Jährlich wird eine Lieferung von etwa 10 Blatt veröffentlicht werden; sie wird den Mitgliedern des Vereins sowie den mit ihm in Schriftenaustausch stehenden Gesellschaften unentgeltlich zugehen, aber auch anderen Kunstfreunden und Forschern zu mässigem Preise zur Verfügung gestellt werden. Auch einzelne Blätter werden, soweit der Vorrath reicht, zum Preise von 1 Mark abgegeben werden.

Von einer systematischen oder zeitlichen Reihenfolge der zu veröffentlichenden Objekte ist abgesehen worden, um zunächst die für die Forschung interessantesten Stücke der Sammlung herausgeben zu können. Eingehendere Untersuchungen über die einzelnen Gegenstände werden den Lieferungen zunächst nicht beigegeben werden; dagegen beabsichtigt der Verein, nach Abschluss des Werkes eine ausführliche Darstellung über die in demselben vereinigten Kunstwerke aus der Feder eines tüchtigen Fachmannes beifügen zu können, die zugleich den inneren Zusammenhang des Werkes und die hohe Entwickelung insbesondere der älteren kirchlichen Kunst in Sachsen zur Anschauung bringen wird. Einstweilen mögen die den einzelnen Lieferungen beigefügten Inhaltsverzeichnisse und Verweisungen auf die Nummern des »Führers durch das Museum des Königl. Sächs. Alterthumsvereins«, wo sich eingehendere Beschreibungen der Sammlungsgegenstände finden, genügen.

Der Vorstand
des Königl. Sächs. Alterthumsvereins.

Bogenfeld aus der Kirche zu Elstertrebnitz, Ende des 11. Jahrh.
1,185 m lang, 0,60 m hoch, eingesetzt in einen
Gipsabguss des Portales der Kirche zu Tharandt, 13. Jahrh.
2,50 m breit, 3,14 m hoch.

Kreuzigungsgruppe aus dem Dome zu Freiberg. Um 1200.

Kreuz 4,56 m hoch, Christus 2,06 m hoch, Maria 2,12 m hoch, Johannes 2,20 m hoch.

Segnender Heiland aus dem Dome zu Freiberg, 16. Jahrh.

2,20 m hoch.

Apostel Judas Thaddäus (?) Apostel Jacobus der Aeltere
aus dem Dome zu Freiberg, 16. Jahrh.

Je 1,76 m hoch.

THÖRICHTE UND KLUGE JUNGFRAU
AUS DEM DOME ZU FREIBERG, 16. JAHRH.

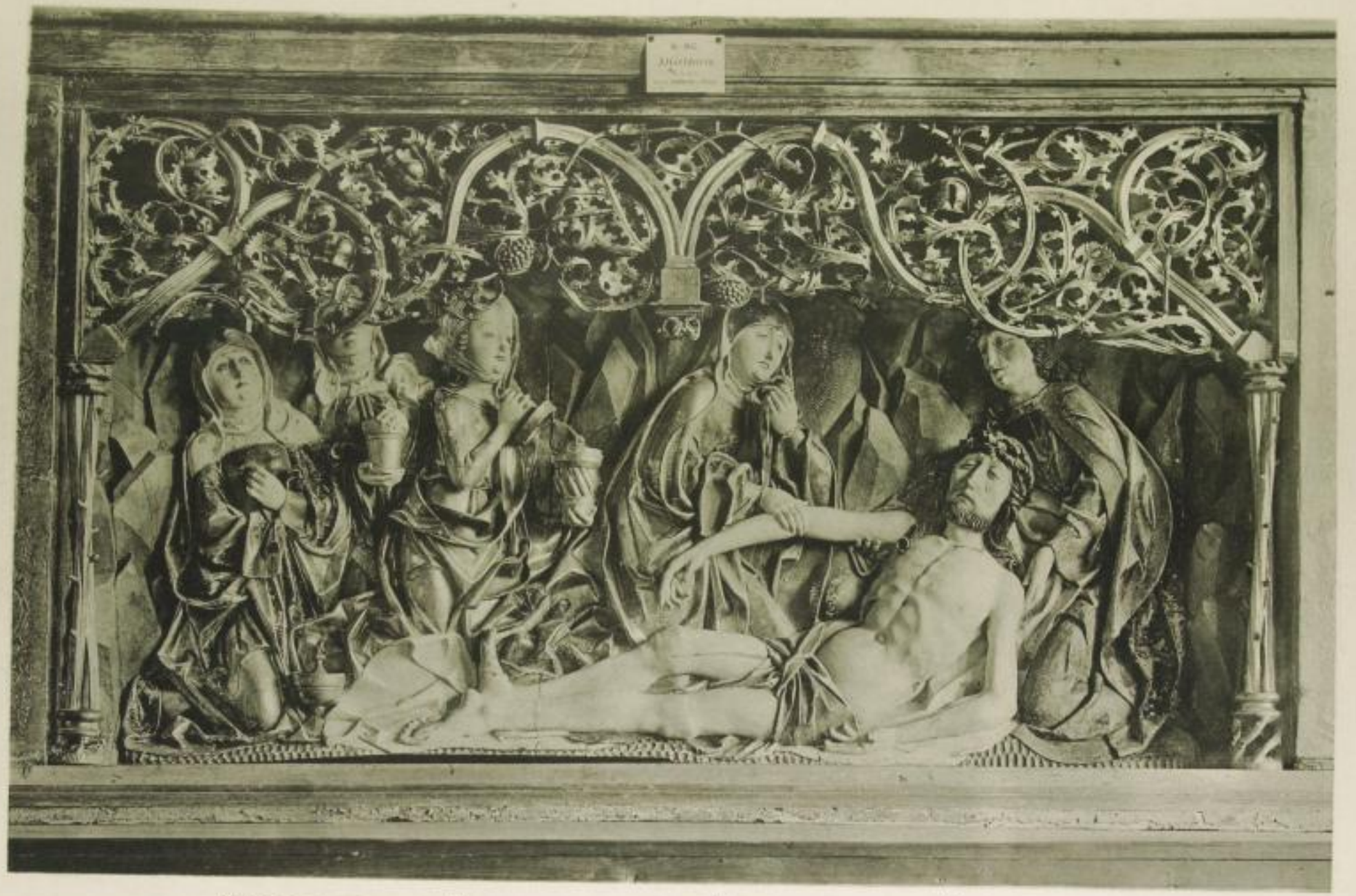
1,50 m hoch. 1,53 m hoch.

Truhe für Kirchengeräthe aus Untertriebel bei Oelsnitz i. V. 1490.

1,31 m lang, 0,60 m breit, 1,16 m hoch.

Hochaltar aus der Stadtkirche zu Meissen. 1442.

Schrein 2,49 m breit, 2,45 m hoch. Predella 3,50 m lang, 1,10 m hoch.



Mitteltheil der Predella aus der Stadtkirche zu Meissen. 1442.

1,68 m lang, 0,89 m hoch.

Altar aus Ossa bei Narsdorf. Um 1490.

1,80 m breit, 3,80 m hoch.

Gruftgitter aus dem Eliasfriedhofe zu Dresden. 1733.

3,29 m breit, 2,68 m hoch.

Messgewand aus Jerisau bei Glauchau. 14. Jahrh.

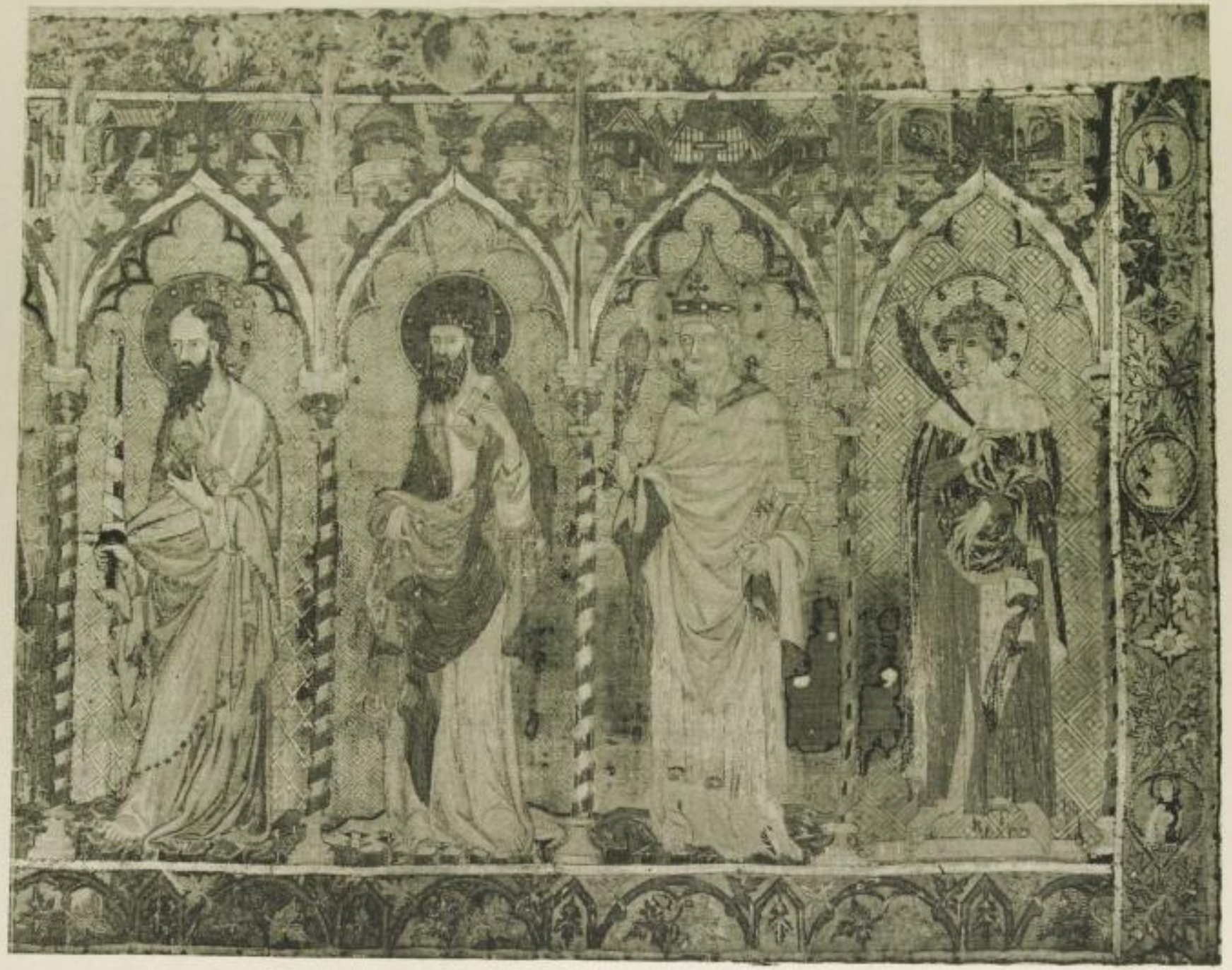
1,29 m lang, 0,89 m breit.

Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna. (Blatt 1.) 14. Jahrh.

Höhe 0,95 m. Gesammtlänge 3,45 m.

Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna. (Blatt 2.) 14. Jahrh.

Höhe 0,95 m. Gesammtlänge 3,45 m.



Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna. (Blatt 9.) 14. Jahrh.

Höhe 0,95 m. Gesammtlänge 3,45 m.

a. Taufstein aus Oschatz.
14. Jahrh.
1,00 m hoch. 1,14 m äusserer Durchmesser.

b. Taufstein aus Wickershain bei Geithain.
14. Jahrh.
0,58 m ohne Fuss hoch. 1,09 m äusserer Durchmesser.

a. Chorgestühl aus Tragnitz bei Leisnig. 14. u. 15. Jahrh.
4,40 m lang, 2,69 m hoch, 0,51 m tief.

b. Bekrönungsstücken eines Chorgestühles aus Kamenz. 15. Jahrh.
0,815 m hoch.

Mittelstück des Altaraufsatzes aus der Stadtkirche zu Meissen. 1442.

2,45 m hoch, 1,12 m mit Säulchen breit.

Seitentheile des Altaraufsatzes aus der Stadtkirche zu Meissen. 1442.

2,45 m hoch, linker Theil 67 cm, rechter Theil 70 cm breit.

Altarschrein aus Grossschirma bei Freiberg. Ende des 15. Jahrhunderts.

1,07 m mit Flügeln breit, 0,98 m hoch.

Heiliges Grab aus der ehemaligen Bartholomäuskirche zu Dresden. 15. Jahrh. mit knieender Magdalena.

Altartisch ohne Sockelplatte 1,05 m hoch, unten 1,73 m lang, 1,26 m tief. Figur 0,72 m hoch.

Altarschrein aus der vormaligen Bartholomäuskirche zu Dresden. 16. Jahrh.

1,37 m hoch. Mitteltheil 1,04 m breit, Flügel je 0,52 m breit.

Altarschrein aus der vormaligen Bartholomäuskirche zu Dresden.
Äussere Seite der Flügel. 16. Jahrh.

Je 1,37 m hoch, 0,52 m breit.

Todtentanz vom Georgenthore zu Dresden. (Blatt 1.) 1534—1537.

Höhe 1,22 m, Gesammtlänge 12,47 m.

Todtentanz vom Georgenthore zu Dresden. (Blatt 2.) 1534–1537.

Höhe 1,22 m, Gesammtlänge 12,47 m.

Todtentanz vom Georgenthore zu Dresden. (Blatt 3.) 1534—1537.

Höhe 1,22 m, Gesammtlänge 12,47 m.

Todtentanz vom Georgenthore zu Dresden. (Blatt 4.) 1534—1537.

Höhe 1,22 m, Gesammtlänge 12,47 m.

Todtentanz vom Georgenthore zu Dresden. (Blatt 5.) 1534—1537.

Höhe 1,22 m, Gesammtlänge 12,47 m.

Bekrönung der Eingangsthüre vom ehemal. Renner'schen Hause am Altmarkt zu Dresden. 1598.

Sockellänge 3,45 m. Grosses Medaillon 78 cm, kleines 58,5 cm Durchmesser.

Brunneneinfassung aus Kötzschenbroda. 1560.

Ausserer Durchmesser 1,56 m, Länge mit Vorsprüngen 2,10 m, Höhe 1,20 m.

Modell des ehemal. Kruzifixes von der Augustusbrücke zu Dresden. 1650.

Höhe des Christus 1,88 m.

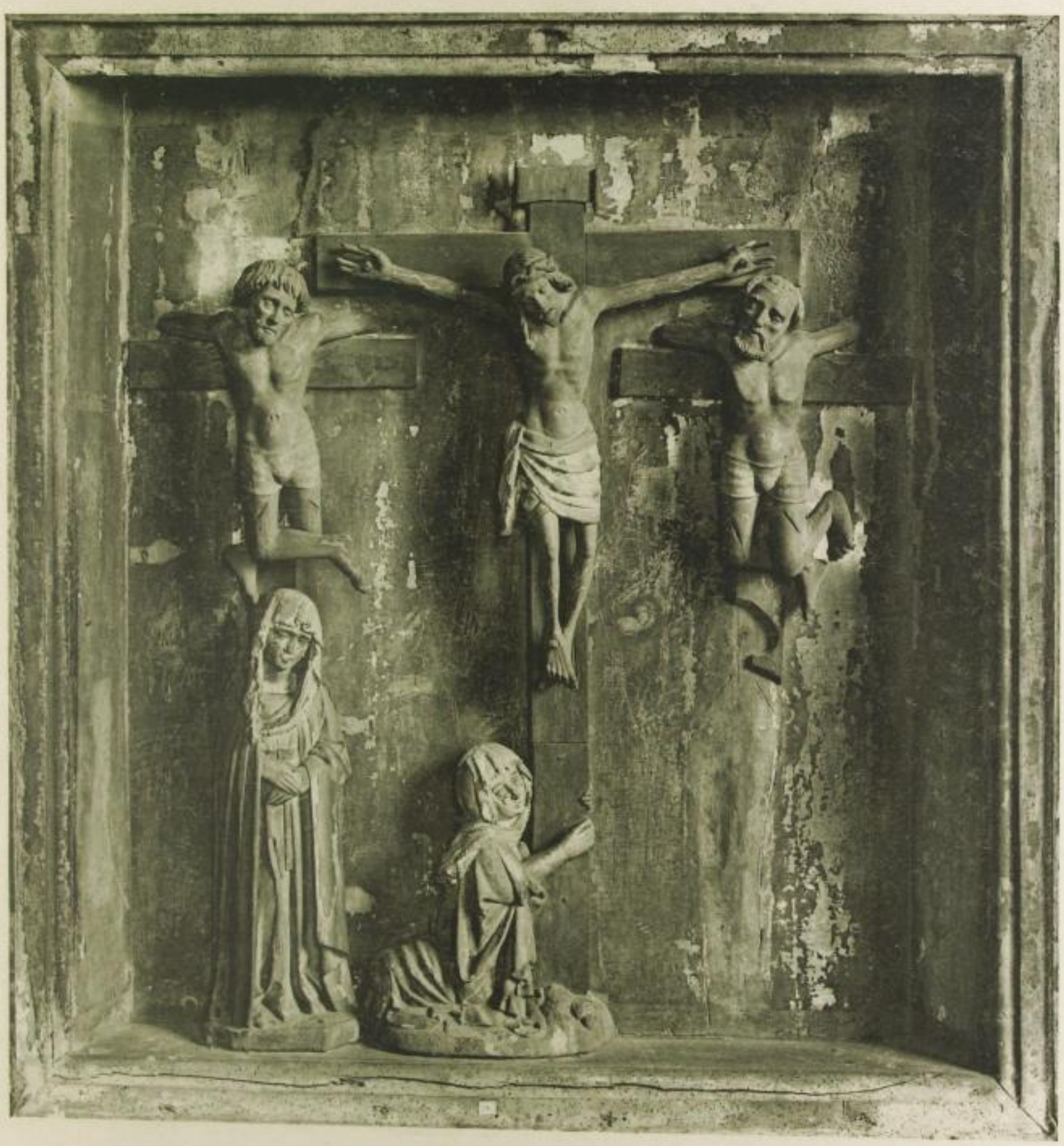
Christus
von der Kreuzigungsgruppe aus dem Dome zu Freiberg.
Um 1200. (vergl. Blatt 2).

Maria und Johannes
von der Kreuzigungsgruppe aus dem Dome zu Freiberg.
Um 1200. (vergl. Blatt 2).

Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig. Ende des 14. Jahrh.

1,33 m hoch, 2,83 m breit.

Hausaltar aus Rothschönberg bei Deutschenbora.
Mitte des 15. Jahrh.
1,19 m hoch, 0,92 m breit.



Mittelteil eines Flügelaltars aus Rosswein
Mitte des 15. Jahrh.
1,34 m hoch, 1,26 m breit.

Altarschrein aus Altmügeln bei Oschatz.
Mitte des 15. Jahrh.
2,00 m hoch, 2,02 m breit.

Innenseiten der Flügel des Altarschreins
aus Altmügeln bei Oschatz. Mitte des 15. Jahrh.
je 2,00 m hoch, 1,01 m breit.

Mittelteil des kleinen Flügelaltars
aus Waldkirchen bei Zschopau. 2. Hälfte des 15. Jahrh.
1,09 m hoch, 0,92 m breit.

A. B. C.

Gruppe aus einer Kreuzigung. Ende des 15. Jahrh.

A. 1,11 m hoch. B. 1,03 m hoch. C. 1,11 m hoch.

Altar aus Reichenau bei Zittau. Ende des 15. Jahrh.

1,60 m hoch, 1,04 m breit.

Christus und Gott Vater
von einer Krönung Marias. Ende des 15. Jahrh.
je 1,06 m hoch.

Kreuzigungsgruppe aus Neustadt bei Stolpen. Ende des 15. Jahrh.

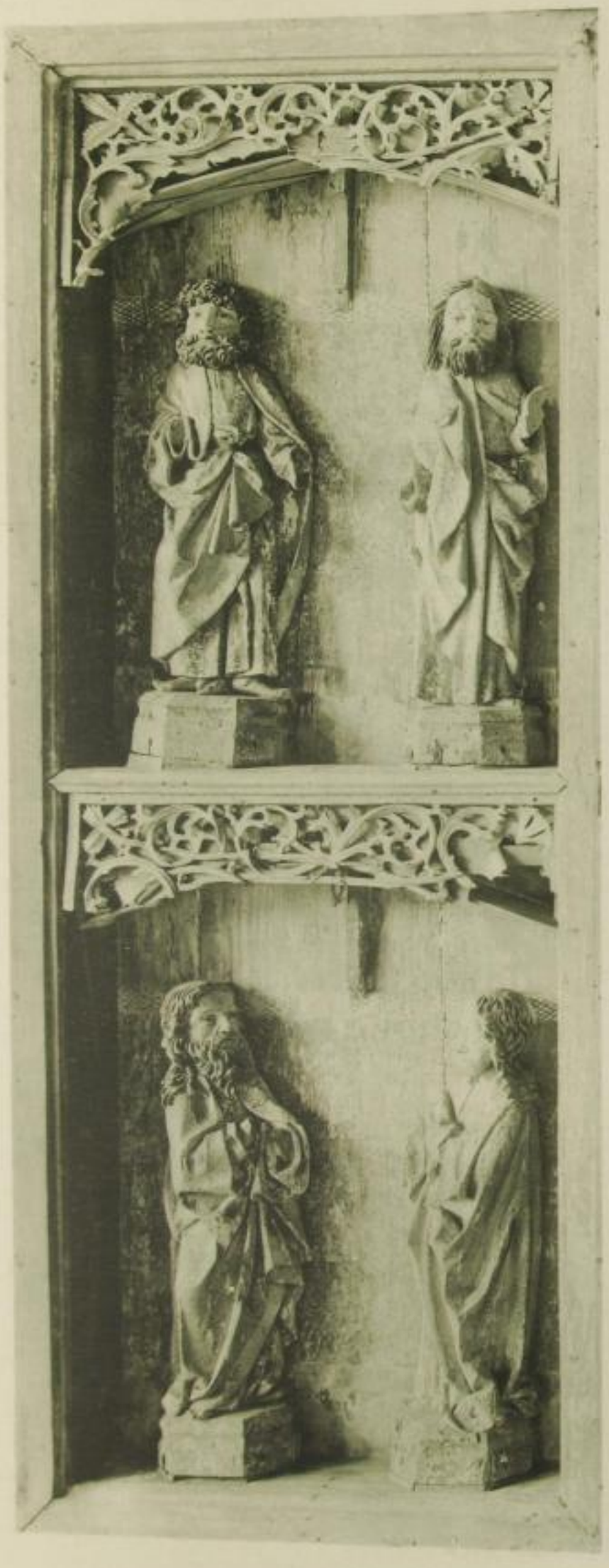
Maria — 1,33 m hoch.

Christus — 1,39 m hoch.

Johannes — 1,31 m hoch.

Maria mit dem Kinde
Prozessionsschrein aus Wickershain bei Geithain. Ende des 15. Jahrh.
1,44 m hoch, 0,82 m breit, 0,22 m tief.

Schrein des Flügelaltares aus Ablass bei Wermsdorf.
Ende des 15. Jahrh.
1,77 m hoch, 1,40 m breit.



Flügel des Altars aus Ablass bei Wermsdorf.
Ende des 15. Jahrh.
je 1,77 m hoch, 0,70 m breit.

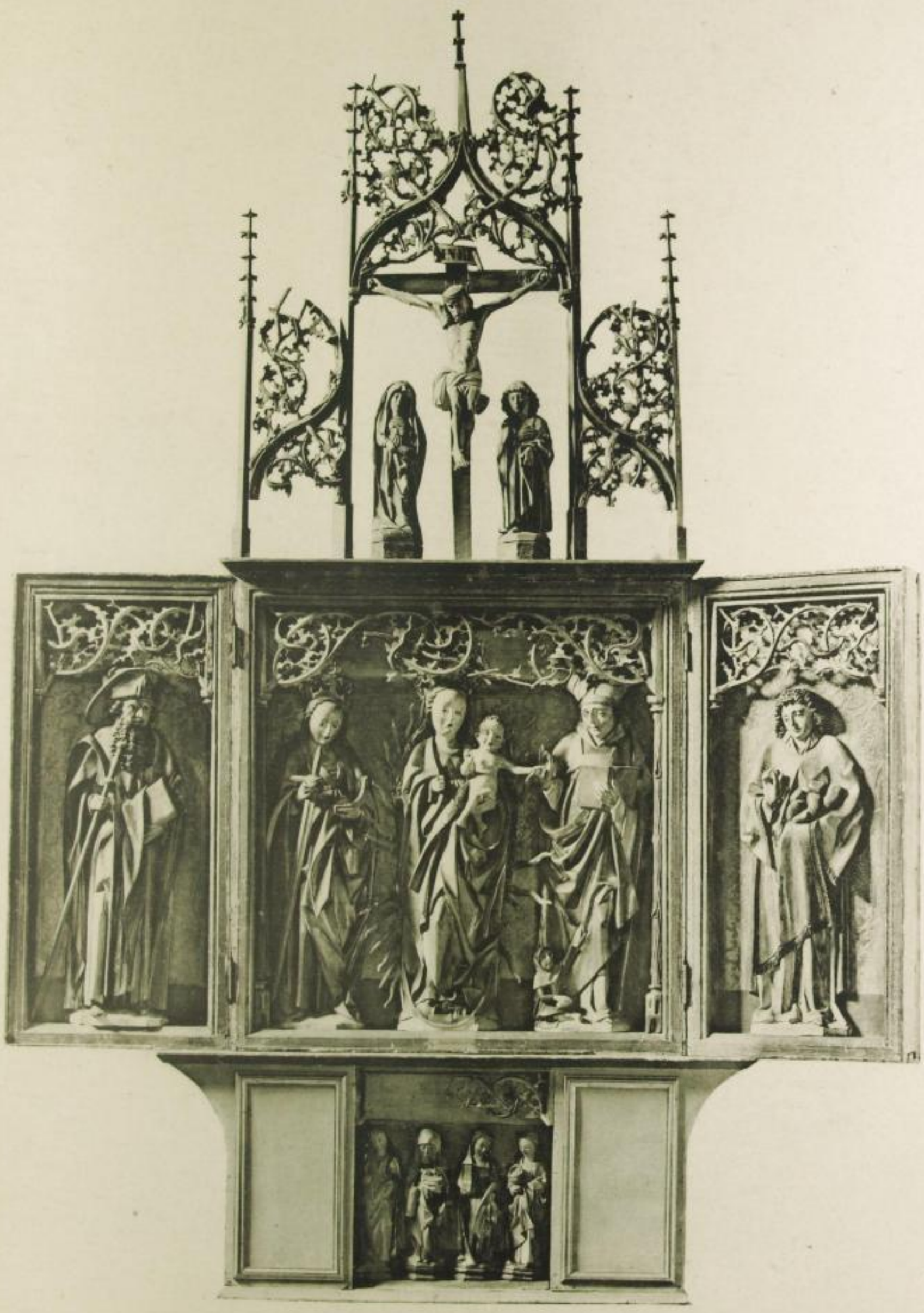
Flügelaltar aus Kamenz. Um 1500.
Mit Staffel und Fialen 3,07 m hoch, 2,44 m breit.

Flügelaltar aus Markersdorf bei Penig, angeblich vom J. 1508.

1,02 m hoch, 1,60 m breit.

Flügelaltar aus Lomnitz bei Dresden. 1500–1510.

1,56 m hoch, 2,10 m breit.



Flügelaltar aus Neukirchen bei Borna. 1500–1510.

3,01 m hoch, 2,10 m breit.

Maria mit dem Leichnam Christi
aus Freiberg. Um 1500.
1,50 m hoch.

Apostel Petrus
aus dem Dome zu Freiberg. 16. Jahrh. (1510—1520.)
1,78 m hoch.

Apostel Paulus
1,72 m hoch.

Apostel ?
aus dem Dome zu Freiberg.
1,74 m hoch.

Apostel Bartholomäus
16. Jahrh. (1510–1520.)
1,70 m hoch.

Apostel ? Apostel Andreas
aus dem Dome zu Freiberg. 16. Jahrh. (1510–1520.)
je 1,75 m hoch.

Apostel Jakobus d. J. (?)
aus dem Dome zu Freiberg.
1,79 m hoch.

Apostel ?
16. Jahrh. (1510—1520.)
1,76 m hoch.

Apostel Johannes
aus dem Dome zu Freiberg.
1,75 mhoch.

Apostel ?
16. Jahrh. (1510–1520.)
1,76 m hoch.

Apostel Philippus aus Freiberg. 16. Jahrh. 1,78 m hoch.

der Weltheiland (1510–1520.) 1,75 m hoch.

Der heil. Nikolaus
aus Freiberg. 1510–1520.
1,46 m hoch.

Ein heil. Bischof

1,94 m hoch.

Der heil. Wolfgang

aus Freiberg. 1510—1520.

2,22 m hoch.

Kluge und thörichte Jungfrau
aus dem Dome zu Freiberg. 1510—1520.

1,52 m hoch. 1,50 m hoch.

THÖRICHTE UND KLUGE JUNGFRAU
AUS DEM DOME ZU FREIBERG. 1510—1520.

1,49 m hoch. 1,52 m hoch.

KLUGE UND THÖRICHTE JUNGFRAU
AUS DEM DOME ZU FREIBERG. 1510–1520.

1,54 m hoch. 1,56 m hoch.

THÖRICHTE UND KLUGE JUNGFRAU
AUS DEM DOME ZU FREIBERG. 1510—1520.

1,60 m hoch. 1,57 m hoch.

Die heil. Margaretha — Eine Heilige

Flügel zweier Altäre aus Freiberg. 1510–1520.

1,50 m hoch, 0,43 m breit. — 1,60 m hoch, 0,46 m breit.

Der heil. Christoph
aus Freiberg. Anfang 16. Jahrh.
1,49 m hoch.

Maria mit dem Kinde
aus Waldkirchen bei Zschopau. 1510–1520.
1,10 m hoch.

Der heil. Georg
aus Somsdorf bei Dresden. Vom J. 1514.
1,82 m hoch.

Ein heil. Bischof

0,44 m hoch.

Der heil. Florian (?)

0,43 m hoch.

Der heil. Moritz (?)

0,43 m hoch.

Der Engel Gabriel

0,42 m hoch.

aus Somsdorf bei Dresden. Vom J. 1514.?

Maria

0,44 m hoch.

Christus als Weltrichter

0,35 m hoch.

der h. Christoph

0,43 m hoch.

aus Somsdorf bei Dresden. Vom J. 1514.?

Flügelaltar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff. 1510–1520.

1,35 m hoch, 2,30 m breit.

Flügelaltar aus Lugau bei Stollberg i. E. vom J. 1516.

2,10 m hoch, 2,33 m breit.

Flügelaltar aus Hochweitzschen bei Leisnig. 1520–1525.

2,54 m hoch, 2,37 m breit.

Der heil. Georg — Der heil. Florian

aus Lindenthal bei Leipzig. 1520—1525.

1,74 m hoch. — 1,66 m hoch.

MARIA — DIE HEIL. KATHARINA

AUS LINDENTHAL BEI LEIPZIG. 1520–1525.

je 1,85 m hoch.

Engel und Diakon
als Pulthalter aus Ebersdorf bei Lichtenwalde. 1510–1520.

2,01 m hoch. 1,75 m hoch.

Der heil. Hieronymus
aus der Stadtkirche zu Kamenz.
1,40 m hoch.

Der heil. Bonaventura
1510–1520.
1,50 m hoch.

Maria mit Kind und die heiligen drei Könige
aus der St. Georgenkirche in Glauchau. 1500–1510.

0,53 m hoch. 0,43 m hoch. 0,60 m hoch. 0,61 m hoch.

Der heil. Moritz — Der heil. Georg — Der heil. Stephan

vom Flügelaltar der St. Georgenkirche in Glauchau. 1500–1510.

0,71 m hoch. — 0,68 m hoch. — 0,72 m hoch.

Die heil. Katharina — Maria — Die heil. Dorothea

aus St. Egidien bei Glauchau. 1510—1520.

1,33 m hoch. — 1,35 m hoch. — 1,34 m hoch.

Der heil. Wolfgang — Maria — Die heil. Margaretha

aus St. Egidien bei Glauchau. 1510–1520.

1,18 m hoch. — 1,10 m hoch. — 1,09 m hoch.

Altarflügel aus St. Egidien bei Glauchau. 1510—1520.
Die heil. Katharina und die heil. Barbara.
je 1,60 m hoch, 0,67 m breit.

Flügelaltar aus Gersdorf bei Leisnig. 1510–1520.

1,46 m hoch, 2,34 m breit.

Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig. 1510–1520.

3,94 m mit Bekrönung hoch, 2,45 m breit.

Der heil. Nikolaus
aus Grossdölzig bei Leipzig.
1,43 m hoch.

Maria
1510—1520.
1,42 m hoch.

Die heil. Dreieinigkeit

1,19 m hoch.

Der heil. Valentin

aus Gundorf bei Leipzig. 1510–1520.

1,29 m hoch.

Der heil. Antonius

1,19 m hoch.

Flügelaltar aus Eutritzsch bei Leipzig. 1510–1520.

2,18 m hoch, 2,40 m breit.

Flügelaltar aus Knauthain bei Leipzig. 1515–1525.

1,50 m hoch, 2,84 m breit.

Der heil. Georg
mit der verehrenden Stifterfamilie
aus Jössnitz bei Plauen i. V. Um 1510.
1,26 m hoch, 0,84 m breit.

Altarflügel aus Somsdorf bei Dresden. Vom J. 1514.
Maria Anna selbdritt
je 1,64 m hoch, 0,75 m breit.

Rückseiten der Altarflügel aus Somsdorf bei Dresden vom J. 1514.

Apostel Johannes und die heil. Dorothea.

Apostel Andreas und die heil. Kunigunde.

je 1,64 m hoch, 0,75 m breit.

Altarflügel aus Frankenau bei Mittweida. 1500–1510.

Geisselung und Schaustellung Christi. 2,00 m hoch, 0,84 m breit.

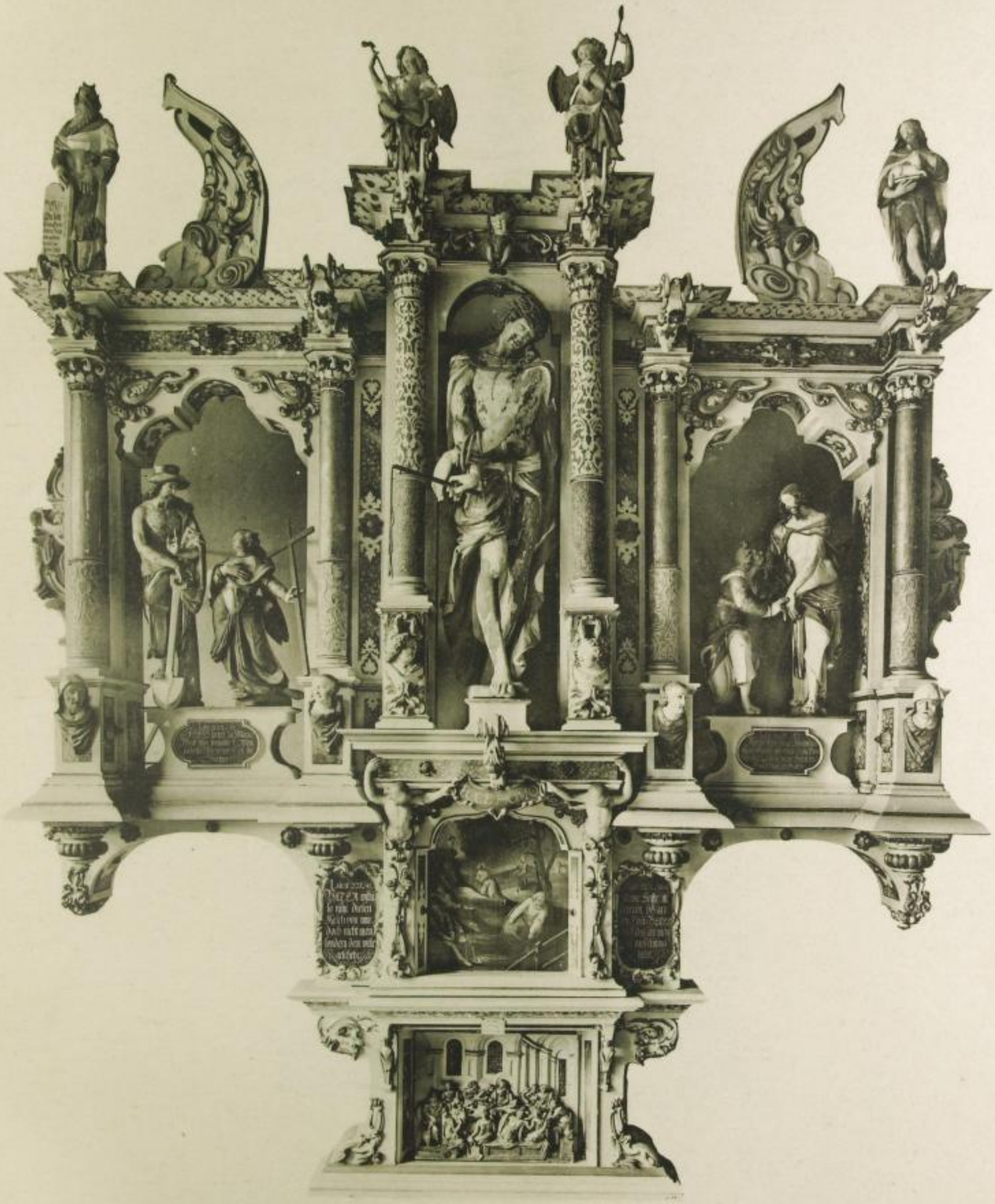
Verspottung und Beweinung Christi. 1,895 m hoch, 0,72 m breit.

Altarflügel aus Frankenau bei Mittweida. 1500–1510.
Petrus und Paulus,
Bartholomäus und Jakobus d. Ä.
2,00 m hoch, 0,84 m breit.

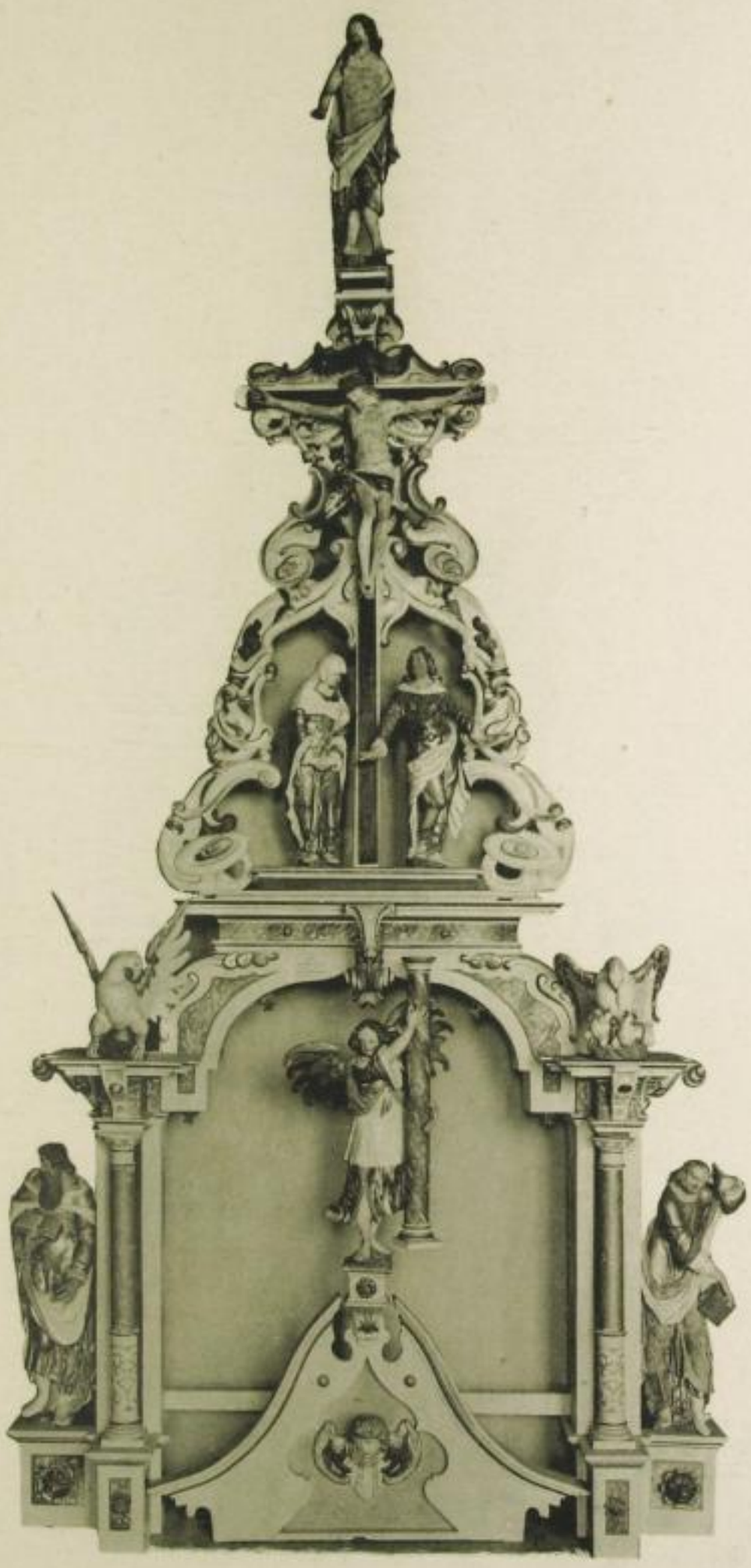
Altarflügel aus Penig. 1500–1510.
Dionysius und Blasius,
Leonhard und Cyriacus.
2,535 m hoch, 0,965 m breit.

Rechter Altarflügel aus Frankenau bei Mittweida. 1500–1510.
Die heil. Katharina.
2,01 m hoch, 0,76 m breit.

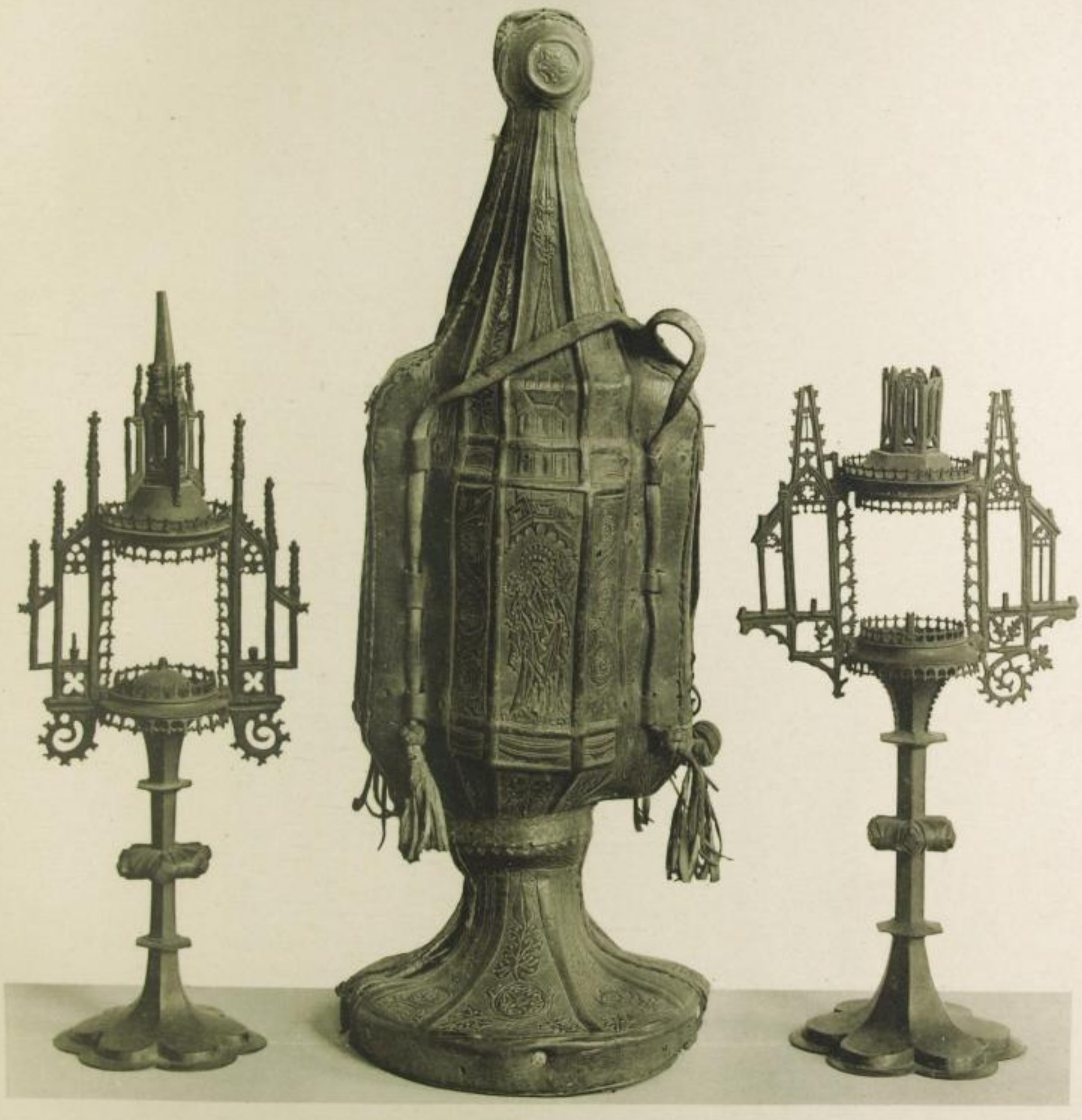
Rechter Altarflügel aus Streumen bei Grossenhain. 1510–1520.
Die heil. Katharina.
1,52 m hoch, 0,53 m breit.



Unterer Theil des Altars aus der Afrakirche in Meissen.
Anfang des 17. Jahrh.
5,26 m hoch, 4,39 m breit.



Aufsatz des Altars aus der Afrakirche in Meissen.
Anfang des 17. Jahrh.
4,91 m hoch, 2,35 m breit.



Monstranz aus Rüdigsdorf bei Kohren 15. Jahrh. 0,54 m hoch.

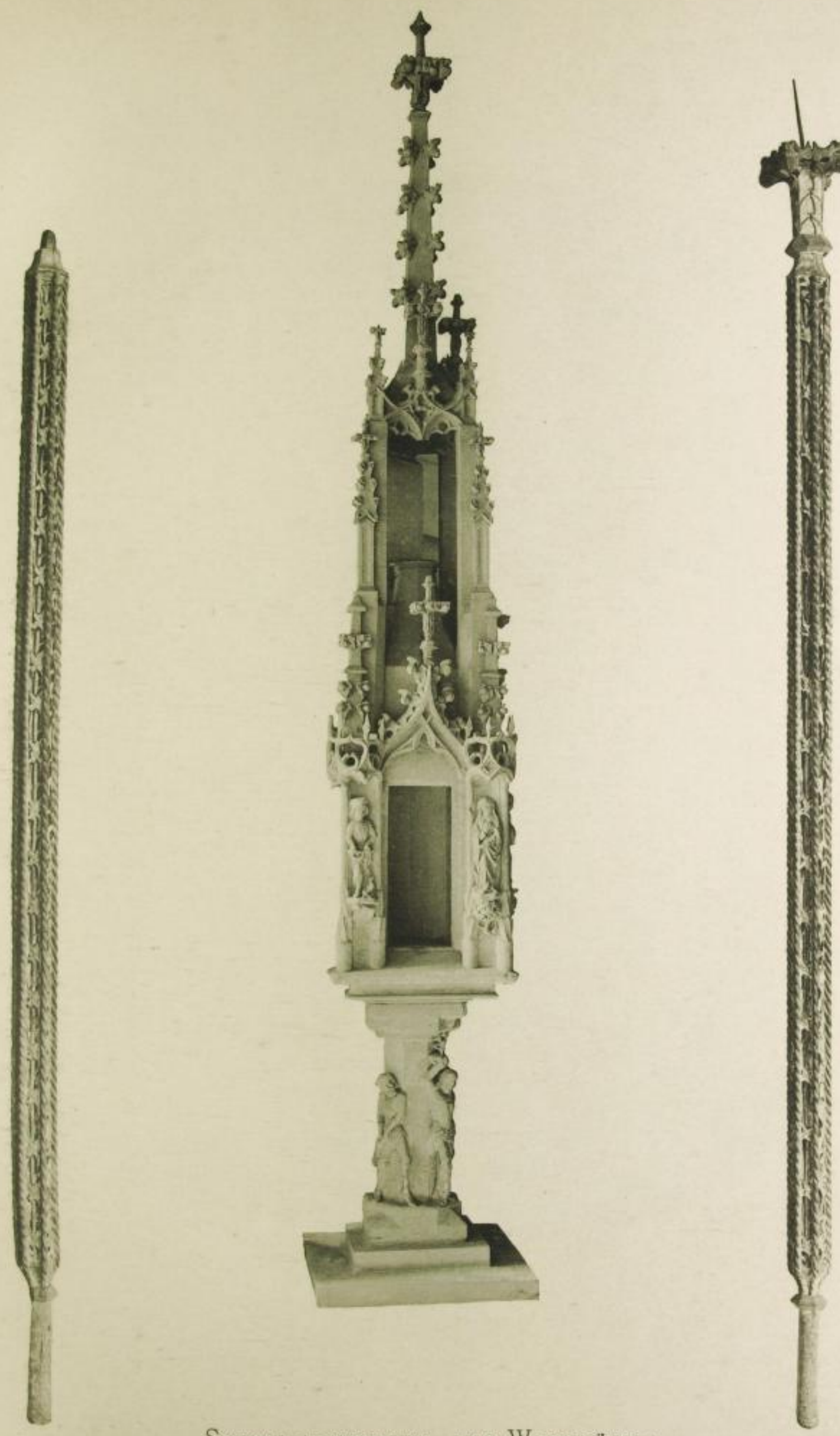
Monstranzkapsel aus der Jakobikirche zu Chemnitz. Anfang d. 15. Jahrh. 0,74 m hoch.

Monstranz aus Liebschütz bei Oschatz 15. Jahrh. 0,49 m hoch.

Maria.

Glasgemälde aus der Stadtkirche zu Döbeln. 2. Hälfte des 15. Jahrh.

1,05 m hoch, 0,49 m breit.



Sakramentshaus aus Weinböhla bei Niederau. Ende des 15. Jahrh.

5,05 m hoch,
0,75 m Breite einer Seite,
1,07 m im Durchmesser.

Kerzenstange aus Ebersdorf bei Lichtenwalde. 15. Jahrh.
3,32 m hoch.

Kerzenstange aus Ebersdorf bei Lichtenwalde. 15. Jahrh.
3,75 m hoch.

Kanzel aus der Schlosskapelle zu Hohnstein bei Stolpen.
Vom J. 1513.
1,44 m hoch, 0,91 m im Durchmesser.

B.

A.

MESSINGBECKEN. 16. JAHRH.

A. MIT DER VERKÜNDIGUNG 0,42 m im Durchmesser.

B. MIT DEM HEIL. CHRISTOPH 0,31 m im Durchmesser.

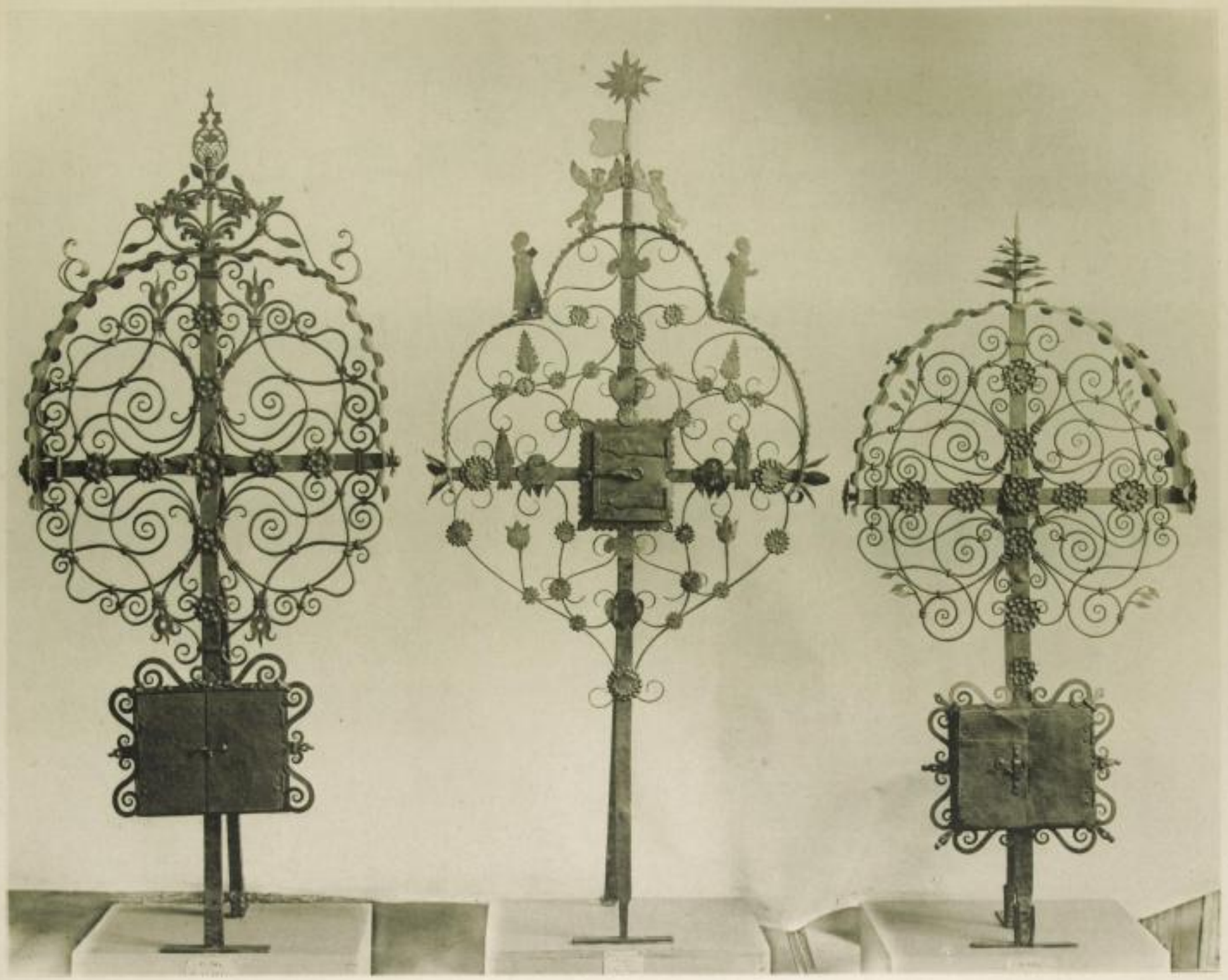
Schleifkannen der Serpentinstein-Drechsler-Innung zu Zöblitz.

Annaberger Arbeit von 1657.

0,61 m hoch.

Marienberger Arbeit von 1685.

0,53 m hoch.



Drei Grabkreuze und zwar

aus Schönfeld bei Pillnitz. 18. Jahrh. 1,77 m hoch, 0,78 m breit.

aus Grossolbersdorf. 1899. 1,85 m hoch, 0,83 m breit.

aus Schönfeld bei Pillnitz. 18. Jahrh. 1,55 m hoch, 0,75 m breit.

26. 03. 74.

24. Sep 1979

03. Jan 1980

-5. Nov 1980

16. Aug 1983

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

-4. Sep 1984	27. Jan. 1995
21. Sep 1984	25. März 1996
Schmidt	
20. Mai 1985	
22. f. Schön.	
19. 11. 86	
Rüdel	
30. 11. 87	
Rüdel	
10. Nov. 1988	
23. Dez. 1991	
10. Jan 1992	
28. April 1993	
08. Juni 1993	
09. Sep. 1994	

S. 15 b Tinkenanstreichg.

VIII S., 66 S., 12 Bl., 100 Taf.

Flecke S. 1, 46, Taf. 33 Ru. 19.12.86