



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wustmann, G.: Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance in
Sachsen. I.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance in Sachsen.

Von G. Wustmann.

I.

Neben der außergewöhnlich lebhaften künstlerischen Thätigkeit, die in neuester Zeit in der sächsischen Residenz entfaltet und namentlich durch die dankbaren Aufgaben, welche der Neubau des Dresdner Hoftheaters und der Ausbau der Albrechtsburg in Meissen geboten haben, hervorgerufen worden ist, neben den erfreulichen Beweisen von Interesse für die Hebung des Kunstgewerbes, die Dresden vorm Jahre durch die im „Kurländer Palais“ veranstaltete Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten und neuerdings nun auch durch die Begründung eines Kunstgewerbemuseums gegeben hat, sind in den letzten Jahren auch eine Anzahl stattlicher kunstwissenschaftlicher Publicationen von der sächsischen Hauptstadt ausgegangen, die wohl geeignet sind über Dresden und Sachsen hinaus die Theilnahme der Kunstfreunde zu erregen. Hanfstängel hat in untadlig schönen Photographieen die Hauptsätze des „Historischen Museums“ publicirt, die treffliche Officin von Kömmler und Jonas hat in Lichtdrucken die hervorragendsten Objecte der erwähnten kunstgewerblichen Ausstellung veröffentlicht (Verlag von G. Silbers in Dresden) und ist eben damit beschäftigt, einen schon längere Zeit vorbereiteten Plan auszuführen und auch die künstlerisch werthvollsten Gegenstände des weltberühmten „Grünen Gewölbes“ in mustergiltigen Phototypieen herauszugeben (2 Lieferungen sind erschienen, Verlag von P. Bette in Berlin), und endlich gehört in diesen Kreis auch eine Publication von Denkmälern des Mittelalters und der Renaissance auf sächsischem Boden, welche vor etwa Jahresfrist erschienen ist, und mit der die nachfolgenden Bemerkungen sich eingehender beschäftigen sollen.

Die Königin von Sachsen, Carola, die in ihrem warmen Interesse für die bildende Kunst mit der deutschen Kronprinzessin wetteifert, und der auch die Anregung zu der kunstgewerblichen Ausstellung des vorigen Jahres zu danken war, wurde auf einer Reise durch das sächsische Erzgebirge, die sie im Frühjahr 1874 unternahm, freudig überrascht durch eine Reihe von Denkmälern der kirchlichen Architektur, die auf diesem Boden — namentlich in Freiberg, Annaberg, Schneeberg, Zwickau — als beredte Zeugen des Reichthums, den in früheren Jahrhunderten hier der schwunghaft betriebene Silberbergbau geschaffen, vereinigt sind. Diesen Reiseeindrücken entstammte die Idee zu dem vorliegenden Prachtwerke,*) welches mit seinen fünfzig Lichtdrucken

*) Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, die Klosterkirche Bschillen, jetzt Wechselburg, und die Rochlitzer Kunigundentirche.

in größtem Folio — begleitet von einem erläuternden Texte von C. Andrae — wohl zunächst bestimmt ist, eine Reiserinnerung für die kunstfinnige Fürstin zu bilden, daneben aber auch, wie schon die berechnete Ergänzung der Publication durch die Kunstdenkmäler der nicht mehr dem Erzgebirge angehörigen Städte Rochlitz und Wechselburg beweist, mit dem entschiedenen Anspruch einer kunstwissenschaftlichen Leistung hervortritt. Prüfen wir, ob es ein Recht auf diesen letzteren Anspruch hat.

Was die Abbildungen betrifft, so stehen dieselben technisch auffälliger Weise etwas hinter dem zurück, was man sonst von der Lichtdruckpresse von Römmler und Jonas zu sehen gewöhnt ist: die photographische Aufnahme hat in vielen Fällen ein etwas mattes, umschleiertes Bild gegeben. Doch muß man billig sein und bei der Beurtheilung die mannigfachen Schwierigkeiten in Anschlag bringen, die namentlich der Aufnahme von Innenräumen die spärliche Beleuchtung gar oft entgegengesetzt haben mag, und die nur ausnahmsweise bei Objecten von mäßigem Umfang, z. B. bei der „Schönen Pforte“ im Innern der Kirche von Annaberg, durch künstliche Beleuchtung überwunden worden zu sein scheinen. Man wird bereitwillig über diese technischen Mängel hinwegsehen, wenn man berücksichtigt, was hier geboten wird. Von dem Sculpturenschmuck der „Goldnen Pforte“ am Dom zu Freiberg und der Kirche in Wechselburg sehen wir hier zum ersten Male getreue und zuverlässige Darstellungen, auf die bei kunstgeschichtlichen Studien, namentlich bei der Beantwortung der subtilen stilistischen Fragen, die es hier noch zu lösen giebt, sich endlich mit einiger Sicherheit fußen läßt. Gypsabgüsse sind von diesen Bildwerken bisher nicht genommen worden. Das Tympanon der „Goldnen Pforte“ ist vor einiger Zeit zwar abgeformt, der Abguß aber bis zur Stunde aus irgend welchen geheimnißvollen Gründen noch verbreitet worden. Von der berühmten „Kreuzgruppe“ in Wechselburg sind ganz neuerdings gelegentlich einer Restauration derselben die ersten Gypsabgüsse für Museen hergegeben worden. Im Uebrigen war man für das Studium dieser wichtigen Denkmäler noch immer auf die sehr wenig stilgetreuen Zeichnungen angewiesen, die Puttrich vor nunmehr vierzig Jahren in seinen „Denkmälern der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ veröffentlicht hatte. Die messingenen Grabplatten im Dom zu Freiberg wurden 1866 sämmtlich in Selbstabdrücken in Originalgröße herausgegeben; nach diesen wurden auch verkleinerte Photographieen gefertigt, und ebenso scheinen die beiden im vorliegenden Werke gegebenen Proben auf jene Originaldrucke zurückzugehen.

Auf Anregung und unter dem Protectorate Ihrer Majestät der Königin Carola von Sachsen herausgegeben. Unter artistischer Leitung von Carl Andrae. Dresden, G. Gilbers, 1875.

Die meisten der hier abgebildeten Denkmäler sind aber überhaupt hier so gut wie zum ersten Male publicirt, und so bildet das Werk nach dieser Seite hin eine Bereicherung unsres Anschauungsmaterials, für welche die Kunstgeschichte, und zwar keinesweges bloß die locale, dem Kunstsinne der sächsischen Königin unzweifelhaft zu großem Dank verpflichtet ist.

Leider kann man dasselbe nicht von den Erläuterungen rühmen, die der mit der artistischen Leitung bei der Auswahl und Aufnahme der Objecte und überdieß mit der Abfassung eines Textes beauftragte Herausgeber C. Andreae den Abbildungen mitgegeben hat. Er selbst sagt darüber wörtlich: „Ein eingehender Text würde auf große Schwierigkeiten stoßen. Die Kunstforschung steht gerade hier vor einem Problem, dessen Ergründung noch zu wenige ernsthafteste Studien gewidmet sind, und diese fühlbare Lücke wagt der Unterzeichnete nicht ausfüllen zu wollen, so gern er im Vereine tüchtiger Kunstforscher und Archäologen mit Hand anlegen würde.“ Und am Schlusse seines Textes bemerkt er: „Nur schwer konnte sich der Unterzeichnete dazu entschließen, den schönen Bildern eine Erklärung beizugeben; sie ward indeß gefordert, und wenn sie den Beschauer hier und da orientirt, nicht irre führt, und anregt, weiter eingehende Studien nach dieser Seite hin zu machen, so hat sie ihren Zweck erfüllt.“

Von einem „Problem“ kann nun heutzutage höchstens noch der „Goldnen Pforte“ und den Wechselburger Sculpturen gegenüber die Rede sein. Hier gilt es, noch die Frage zu beantworten, ob diese Bildwerke erstens aus ein und derselben Werkstätte hervorgegangen sind, und ob sie in oder außer Zusammenhang mit der gleichzeitigen italienischen Kunst stehen. Im übrigen aber würde „ein eingehender Text“ durchaus nicht „auf große Schwierigkeiten gestoßen“ sein, wenn es dem Herausgeber beliebt hätte, sich um die reiche geschichtliche Literatur zu kümmern, welche über die hier publicirten Denkmäler thatsächlich bereits vorhanden ist. Von der Existenz dieser Literatur hat aber Andreae offenbar gar keine Ahnung gehabt. Weder Puttrich's oben genanntes grundlegendes Werk, noch Waagen's allbekanntes Buch „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“, dessen erster Band, wiewohl er schon 1843 erschienen ist, doch einen hundertmal besseren Text zu den vorliegenden Abbildungen enthält, als ihn Andreae gegeben, ist dem Herausgeber bekannt gewesen, geschweige denn, daß er von der und jener Einzelforschung eine Kunde gehabt hätte. Vier Bücher sind es, die er überhaupt als Quelle seines dürftigen Textes angiebt. Ich will sie vorläufig nicht verrathen; der Leser wird staunen, wenn er ihre Titel hören wird.

Aber wenn Andreae auf kunstgeschichtliche Fragen einzugehen keine Neigung verspürte — im Lande herumzuströmen und Kunstwerke zu betrachten ist freilich lustiger, als über Büchern oder gar über Acten und Urkunden zu

sitzen — so war es mindestens seine Pflicht, und wenn er sich auch noch so „schwer dazu entschließen konnte“, die Abbildungen mit einer sorgfältigen Beschreibung der dargestellten Kunstdenkmäler zu begleiten. Aber auch hiervon hat er sich unbedenklich entbunden. Eine Inschrift nun vollends zu lesen und in seinem Texte mitzutheilen, ist ihm nie in den Sinn gekommen; der Leser mag selber zusehen, ob er sie hinter dem Schleier des Lichtdruckes vielleicht entziffern kann. Und das nennt der Herausgeber „mit Hand anlegen“, das nennt er „orientiren“, „anregen“!

Wenn ich sage, daß es höchst beklagenswerth ist, daß hier ein schöner und fruchtbarer Gedanke, der schon der königlichen Frau zu Ehren, der die Verwirklichung desselben ein Herzenswunsch war, mit aller Treue und Gewissenhaftigkeit hätte ausgeführt werden sollen, durch die Unkenntniß oder die Bequemlichkeit des mit der Ausführung beauftragten zur Hälfte vereitelt worden ist, so scheint dies ein harter Spruch zu sein. Aber ich weiß, was ich sage, und ich glaube, mein Urtheil Schritt für Schritt belegen zu können.

Die ersten vierzehn Tafeln des vorliegenden Werkes sind Freiberg und dem Freiburger Dom gewidmet. Eine Ansicht der Stadt Freiberg eröffnet den Band, leider ungünstig aufgenommen, denn die ganze linke Hälfte des Vordergrundes wird durch eine Schlackenhalde verdeckt. Dann folgt eine Totalansicht der „Goldnen Pforte“ und zwei Tafeln mit Details derselben; das fünfte Blatt zeigt die beiden Kanzeln im Dom, das sechste das Grabmonument des Kurfürsten Moriz. Hieran schließt sich eine Totalansicht der kurfürstlichen Begräbnißkapelle, die nächsten fünf Tafeln bringen wiederum Details derselben, auf der dreizehnten Tafel sind fünf alte Holzsculpturen vereinigt, die vierzehnte endlich zeigt eine schmiedeeiserne Thür.

Was weiß uns nun der Text Andreae's über die einzelnen Tafeln zu berichten? Der Herausgeber beginnt mit den Worten: „Es mag aus Daniel's Geographie folgendes Citat des Chronisten Münster hier aufgezeichnet stehen“, und nun läßt er aus Sebastian Münster's „Cosmographie“ die Sage über die erste Entdeckung der Freiburger Silbererze abdrucken, woran er noch die paar Notizen knüpft: Freiberg sei von Otto dem Reichen gegründet, die Liebfrauenkirche sei 1162—1175 erbaut, wiederholte Brände hätten sie verheert, worauf dann 1490—1520 der jetzige Dom erbaut, 1588 durch Kurfürst Christian I. die kurfürstliche Begräbnißkapelle hinzugefügt worden sei.

Das stillschweigende Eingeständniß des Verfassers, daß er Sebastian Münster aus Daniel's Geographie kennt, ist naiv, aber ehrlich; ein etwas gewissenhaftere Autor würde sich freilich das Original zu verschaffen gewußt und daraus gelernt haben, daß weder Münster ein Chronist ist, noch daß die betreffende Stelle bei Daniel ein „Citat des Chronisten Münster“,

sondern daß sie ein Citat aus Münster's „Cosmographie“ ist. Aber Andreae ist eben sehr genügsam in seinem Quellenbedürfniß. Woher der Verfasser das genaue Datum über den Bau der alten Marienkirche hat, weiß ich nicht; die „Goldne Pforte“, die der Rest jener Kirche ist, gilt ihrer Stilformen wegen allgemein als ein Werk aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Möglich, daß diese Datirung etwas zu spät ist. Heuchler setzt in seiner Monographie über den Freiburger Dom*) den Bau desselben zwischen 1160—1180, aber auch dies beruht offenbar nur auf willkürlicher Annahme. Zwar giebt Moller in seiner Chronik von Freiberg die Jahre 1162—1175 als die Gründungsjahre der Stadt an; sie können aber doch nicht ohne weiteres für die Erbauungsjahre der Kirche genommen werden. Der Bau des jetzigen Domes ist nicht erst 1520, sondern schon gegen 1512 beendigt gewesen; den Anfang des Baues weiß wieder niemand weiter als Andreae so genau anzugeben. Der Anbau der Begräbnißkapelle endlich hat nicht 1588 stattgefunden, sondern die Zeit von 1588—1594 in Anspruch genommen.

Die nun folgenden Bemerkungen über die „Goldene Pforte“ mögen im Ganzen hingehen. Sie bilden verhältnißmäßig die eingehendste Partie des ganzen Textes, wiewohl sie noch immer dürftig genug sind, wenn man sie selbst mit dem vergleicht, was Lübke in seiner „Geschichte der Plastik“ (2. Aufl. S. 418 f.) darüber giebt. Um die Erklärung des Figureschmuckes der Pforte, namentlich der acht zwischen den Säulen stehenden Figuren, ist es aber nicht so schlimm bestellt, wie Andreae uns glauben machen möchte. Wenn auch viele Partien des oben erwähnten Heuchler'schen Buches in Folge neuerer archivalischer Forschungen veraltet sind, so darf doch das, was er über die „Goldne Pforte“ giebt, in der Hauptsache als feststehend betrachtet werden. Darnach haben wir zur Linken von außen nach innen folgende vier Figuren: den Propheten Daniel, die Königin von Saba, den König Salomo und Johannes den Täufer, zur Rechten von außen nach innen den Hohenpriester Aaron, Ecclesia (die Braut aus dem Hohenliede), König David und den Propheten Naum. Eine richtige Bemerkung macht der Herausgeber über den ornamentalen Theil der Pforte, wenn er darauf hinweist, daß die Archivolten, welche als Fortsetzung der Säulen aufzufassen sind, in ihrer Ornamentation zu schwer und unruhig erscheinen. Während an den Portalwänden die schönste und klarste Gliederung herrscht und die Figuren zwischen den discret ornamentirten Säulen bedeutungsvoll hervortreten, werden die Figuren an den Bogen zwischen den plump ornamentirten Rundstäben fast erdrückt.

*) Der Dom zu Freiberg, in geschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung beschrieben von G. Heuchler. Freiberg, 1862.

Augenscheinlich sollen die ornamentalen Motive der Bogen stets dieselben sein, wie die der Säulen, aus denen sie hervormachsen; sie sind nur von einer viel plumperen Hand ausgeführt worden. Aber auch sonst zeigt die Ornamentik der „Goldnen Pforte“ mancherlei Ungleichheiten, auf welche der Herausgeber hätte aufmerksam machen müssen. Die zweite Säule von links und rechts herein hat einfach cannelirten Schaft; die linke hat aber halb so breite und deshalb gerade doppelt so viel Cannelüren wie die rechte. Auf der dritten, rautenförmig gemusterten Säule sind die Theile, welche an der linken vertieft ausgearbeitet sind, an der rechten erhaben behandelt, und umgekehrt. Sehr auffällig ist es endlich auch, daß an den beiden inneren, spiralförmig ornamentirten Säulen die Spirale an beiden nach derselben Richtung umläuft.

Ueber das Innere der Kirche berichtet Andreae in zwei Zeilen nach „Otto's (sic) Handbuch u. s. w.“, womit jedenfalls Dittes „Handbuch der christlichen Kunstarchäologie“ gemeint ist. Ueber die auf der fünften Tafel abgebildeten beiden Kanzeln weiß er weiter nichts anzugeben, als daß die ältere, die sogenannte Tulpenkanzel, kurz vor 1520 — wo nach seiner Ansicht der Bau des Doms vollendet war — entstanden sein müsse, daß sie „mehr ähnlich einem Throne für Oberon und Titania, als einer Kanzel, übrigens ein Meisterstück der Technik“ sei, und daß sie „ihrer überzierlichen und lustigen Structur wegen sich als Halsbrecherisch erweisen mußte“; von der andern schreibt er, daß sie, „gestützt vom stattlichen Bergmanne, der zum völligen Durchbruch der Renaissance gelangten folgenden Periode angehört.“ Ueber den Gegenstand der Darstellung nicht eine Silbe; nicht einmal das erfährt man, aus welchem Material die beiden Kanzeln gefertigt sind.

Die kunstvolle „Tulpenkanzel“ stammt sicherlich bereits aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie ist durchweg aus Sandstein gearbeitet, und nur der vom Deckengewölbe herabhängende Schalldeckel ist aus Holz geschnitten. Eine eingehende Beschreibung derselben giebt Heuchler (a. a. O. S. 20 f.), eine kürzere Lübbe in seiner „Geschichte der Plastik“ (2. Aufl. S. 654), welcher wohl mit Recht schwäbische Einflüsse in dem Werke erkennt. Die andere, ebenfalls steinerne Kanzel stammt nicht aus der Zeit des „völligen Durchbruchs der Renaissance“ — das würde in Deutschland die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sein, — sondern sie ist erst 1638 auf Kosten des Freiburger Bürgermeisters Jonas Schönleben erbaut worden. Auch von ihr hat Heuchler eine sorgfältige Beschreibung (a. a. O. S. 42) geliefert, der freilich bei seiner einseitigen Vorliebe für die Gothik ihrer künstlerischen Bedeutung nicht gerecht wird; er ist der Ansicht, daß hier nur „Gewöhnliches geleistet“ sei, während Lübbe, der ihrer in seiner „Geschichte der deutschen Renaissance“ (S. 800)

auch gedenkt, sie richtiger als ein Werk „in eleganten Renaissanceformen mit tüchtigen Reliefs“ bezeichnet.

Das ärgste und eigentlich etwas geradezu lächerliches leisten die Andreae'schen Erläuterungen betreffs der sechsten Tafel, welche das prachtvolle Grabmonument des Kurfürsten Moriz vorführt. Der Herausgeber nennt es kurzweg „das von schönem Eisengitter umgebene, reich aus Marmor, Alabaster und Bronze gebildete Morizmonument.“ Hiermit ist sein Wissen erschöpft. Dagegen verabsäumt er nicht hinzuzufügen: „Im Hintergrunde links oben an der Wand die Rüstung des Kurfürsten, welche er in der Schlacht von Sievershausen trug, als er den tödtlichen Schuß unter dem Gürtel in die Hüfte erhielt, worauf am 11. Juli 1553 sein Tod erfolgte.“ Also von der Geschichte des herrlichen Kunstwerkes nicht ein Wort, dagegen mit umständlicher Genauigkeit die Stelle, wo den Kurfürsten Moriz die tödtliche Kugel traf. Ist es nicht, als ob man den Küster hörte, welcher den „artistischen Leiter“ in der Kirche herumgeführt haben mag?

Da Andreae die Erbauung der Begräbniskapelle in das Jahr 1588 setzt und über die Entstehungszeit des Morizmonumentes nicht einmal eine Vermuthung äußert, so scheint er zu glauben, — und auch der Leser muß das annehmen, — es sei dies zu derselben Zeit errichtet worden. Dem ist jedoch nicht so. Das Grabmal des Kurfürsten Moriz ist in den Jahren 1559 bis 1563 entstanden, und zwar sind wir — Dank den archivalischen Forschungen, die G. v. Berlepsch und Jul. Schmidt darüber veröffentlicht haben*) — über die Geschichte desselben so genau unterrichtet, daß ich sagen möchte, wir kennen jeden Gesellen mit Namen, der daran geholfen hat. Die Schmidt'schen Forschungen hat überdies Lübke in seiner „Geschichte der deutschen Renaissance“, wenigstens in der zweiten Hälfte derselben (S. 776 und 800), bereits verworther.

Den Entschluß, das Andenken seines Bruders durch ein außergewöhnlich prächtiges Grabmal zu ehren, faßte Kurfürst August schon 1558. Die damals am sächsischen Hofe weilenden Maler aus Brescia, die Gebrüder Gabriel und Benedict de Tola, die seit 1550 hauptsächlich mit der Decoration des Dresdner Schlosses beschäftigt waren, erhielten damals den Auftrag, Zeichnungen dazu zu entwerfen, und nach mannichfachen Abänderungen derselben mußte der Hofschreiber Georg Fleischer nach diesen Zeichnungen ein Modell „im Jungen“, d. h. im verjüngten Maßstabe, schnitzen. Der Gedanke, das ganze Denkmal in Metall gießen zu lassen, wurde wegen der zu hohen

*) Der erstere in seinem Aufsatz: „Die Erbauung des dem Churfürsten Moriz von Sachsen etc. errichteten Monumentes“, im Deutschen Kunstblatt von 1854, S. 444 ff., der letztere in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert“ im Archiv für die sächsische Geschichte, XI., S. 81 fg.

Kosten — der Anschlag war „auf etlich viel Tausend Gulden gemacht“ — bald wieder aufgegeben. Man wandte sich an die beiden Steinmeßen Melchior Barthel und Hans Walthar mit der Anfrage, wie hoch das Denkmal zu stehen kommen würde, wenn die „Bisirung“ oder „Schampfelun“ (Chablone) in pirnaischem Sandstein ausgeführt werden sollte. Sie forderten 6000 Thaler, und auch diese Summe erschien dem Kurfürsten zu hoch. Da erbot sich der Lübecker Goldschmied Hans Wessel, der damals in Dresden weilte, das Denkmal in Antwerpen aus niederländischem Marmor für 2800 Thaler herstellen zu lassen. Er bekam das Modell überantwortet, im Juli 1559 wurde der Contract abgeschlossen, worin die Lieferzeit auf 1½ Jahr festgesetzt war, und nun beauftragte Wessel den Antwerpener Bildhauer Anthoniesen van Zerun (Szerunn, Szerroen) mit der Ausführung. Als Vorlage für die Portraitstatue des Kurfürsten Moritz, welche an dem Grabmal angebracht werden sollte, wurde bei dem „Fürstenmaler“ Hans Krell in Leipzig ein Portrait des Kurfürsten bestellt und Wesseln im Frühjahr 1560 nachgeschickt. Inzwischen wurde durch einen Umbau des Domchores im Freiburger Dome für das zu erwartende Denkmal Raum und Licht geschafft. Aber erst im September 1561 waren die Bestandtheile des Unterbaues vollendet und wurden nach Hamburg gebracht. Da stellte sich heraus, daß die zehn Greifen, welche die obere Plattform tragen sollten, aus Marmor gemacht, nicht die nöthige Festigkeit haben würden, und Wessel mußte sie daher in Lübeck aus Messing gießen lassen. Endlich wurde das Denkmal im Juli 1562, begleitet von zwei Gesellen Meister Zerun's, die dann auch in Freiberg den Aufbau besorgten, Hans Florian aus Antwerpen und Hans Hausmann aus Bremen, nach Sachsen verschifft. Im November 1562 waren alle Bestandtheile in Dresden angelangt, und Anfang 1563 wurde das Denkmal in Freiberg errichtet. Das Crucifix, vor welchem Kurfürst Moritz knieend dargestellt ist, hatte Meister Anthoniesen nicht für rätlich gehalten, so hoch und dünn aus Marmor herzustellen. Es wurde daher nach dem vom Hofschreiner Georg Fleischer in Holz geschnitzten Modell von dem Freiburger Glocken- und Stückgießer Wolf Hilliger aus Messing gegossen.

Den archivalischen Forschungen Julius Schmidt's*) verdanken wir nun aber auch zugleich eine genaue Baugeschichte der kurfürstlichen Begräbnißkapelle im Freiburger Dom, durch welche die reiche ältere Literatur über dieses Bauwerk**) gänzlich antiquirt worden ist, und wenn Andreae sich um diese Forschungen gekümmert hätte — er weiß von der älteren Literatur freilich eben so wenig — so würde er auch als Erläuterung zu den Tafeln 7 bis 10

*) Im Archiv für die sächsische Geschichte XI, S. 121 fg.

**) Sie ist von J. Schmidt vollständig zusammengestellt und kritisiert worden in den Mittheilungen des Freiburger Alterthumsvereins auf das Jahr 1869 S. 759 — 764.

etwas ganz anderes haben bieten können, als die kahle Notiz, daß Christian I. im Jahre 1588 den Dresdner Hofbaumeister Nosseni von Lugano mit ihrer Herstellung beauftragt habe, und die nichtsagende und obendrein schlecht stilisierte Phrase: „Man muß den Architekten, Bildhauer und Decorateur bewundern, welche Fülle zumeist gut vertheilter Zier er im kleinen Raume untergebracht.“

Den Plan zur Erbauung der Begräbniskapelle im Dom zu Freiberg hatte bereits Kurfürst August im Jahre 1585 gefaßt, als seine Gemahlin, die Kurfürstin Anna, gestorben war. Schon damals sandte er seinen Zeugmeister Paul Buchner und seinen Baumeister Nosseni nach Freiberg zur Besichtigung des Domchores, und diese fertigten denn auch Pläne und Zeichnungen an. Giovanni Maria Nosseni war 1544 in Lugano im Canton Tessin geboren, wurde Anfang des Jahres 1575 an den Dresdner Hof berufen und im Sommer dieses Jahres als kurfürstlicher Baumeister, Bildhauer und Maler angestellt. Nach Kurfürst August's Tode nahm dessen Sohn und Nachfolger, Kurfürst Christian I., ein baulustiger Herr, den Plan seines Vorgängers auf. In den sächsischen Serpentinstein-, Marmor- und Marmorbrüchen, um deren Erschließung sich Nosseni große Verdienste erworben, begann ein reges Leben. Im Herbst 1588 reiste Nosseni auf mehrere Monate nach Italien, unter anderem auch zu dem Zwecke, um von dort Bildhauer, Bildgießer und Steinmetzen mitzubringen. In Florenz setzte er sich mit Giovanni da Bologna in Verbindung, und durch dessen Vermittlung wurde der Erzgießer Carlo de Cesare, der damals am Florentiner Hofe beschäftigt war, zeitweilig für Sachsen gewonnen. Ende Dezember 1588 kehrte Nosseni zurück, im Herbst 1590 langte auch Carlo de Cesare mit seinen Gehilfen in Freiberg an. Dem Letzteren wurde Modellirung und Guß der vier bronzenen Statuen von Herzog Heinrich (Tafel 9 bei Andrae), Kurfürst August und den Gemahlinnen beider (Kurfürstin Anna auf Tafel 10), der vier Figuren der Fides, Charitas, Spes und Justitia, welche sich in den Nischen der Altarkapelle befinden (Tafel 8) und der acht als Schildhalter dienenden Engel übertragen.

Als Christian I. 1591 starb und drei unmündige Prinzen hinterließ, wurde die Fortführung des Werkes ernstlich gefährdet. Die von den fürstlichen Vormündern, Kurfürst Johann Georg von Brandenburg und Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar, eingesetzte Commission rieth, den Bau auf bescheidenere Grenzen einzuziehen und die Mehrzahl der Arbeiter zu entlassen. Der letztere Vormund, welcher Administrator des kursächsischen Landes war, entschied sich dafür, ein einfacheres Monument zu bauen, zu dem die bereits bearbeiteten Steine verwendet werden sollten. Buchner und Nosseni stellten ihm jedoch vor, daß bereits mehr als die Hälfte der Marmor-

stücke bearbeitet sei und daher ohne großen Schaden der Bauplan nicht mehr geändert werden könne, und da auch der Brandenburger Kurfürst, dem die Zeichnungen und Modelle eingesandt worden waren, seinen Einfluß geltend machte, so willigte der Administrator endlich ein, daß nach dem ursprünglichen Plane weiter gearbeitet, jedoch die Arbeit verzögert werden sollte, damit die Baukosten sich auf mehrere Jahre vertheilten. Nun goß Cesare, mit Hilfe eines einheimischen Gießers, wahrscheinlich Martin Hilliger's, die oben erwähnten sechzehn Figuren, zu denen dann noch das Crucifix für den Altar, die Statuen des Johannes und Paulus, die Statue Christian's I. und die zahlreichen Stuckfiguren kamen. Der Maler Hans Richter aus Freiberg bemalte die Figuren und Wolken am Chorgewölbe und bronzirte die Stuckfiguren, der Freiburger Steinmetz Hieronymus Eckardt übernahm die Sandsteinarbeiten. Im Herbst 1594 war der Bau vollendet und wurde nur noch ein Jahr darauf durch die prachtvollen schmiedeeisernen Gitter (Tafel 7) vom Domschiff getrennt, ein Werk der beiden Dresdner Schlossermeister Hans Weber und Hans Klenke. Endlich war auch dem Grabmale Christian's I. gegenüber schon die Stätte bereitet worden, die einst das Standbild seiner Wittwe, Sophie von Brandenburg, aufnehmen sollte. Zwei Jahre nach dem Tode dieser Fürstin, 1624, wurde denn auch der Nachfolger Roffen's am sächsischen Hofe, Sebastian Walther, mit den Bildhauerarbeiten, der kurfürstliche Stuckgießer Hans Hilliger mit dem Guß der Statue beauftragt. Doch kam der Auftrag nicht zur Ausführung, wahrscheinlich weil der Guß mißlang, und so erblicken wir jetzt an dieser Stelle die Statue Johann Georg's I. († 1656) von der Hand des venetianischen Erzgießers Pietro Boscetti.

Zu den merkwürdigsten Kunstdenkmälern des Freiburger Doms gehören die zahlreichen, auf dem Boden der Begräbniskapelle befestigten messingenen Grabplatten mit den lebensgroßen Bildnissen der darunter begrabenen Mitglieder des sächsischen Fürstenhauses. Nirgend in ganz Deutschland findet sich ein solcher Reichthum derartiger Platten wie hier. *) Der Meißner Dom besitzt deren elf, welche sämmtlich dem Ausgange des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angehören; die früheste ist dem 1457 gestorbenen Bischof Sigismund von Würzburg, dem Sohne Kurfürst Friedrich's des Streitbaren, die beiden jüngsten Herzog Georg dem Bärtigen und seinem Sohne Herzog Friedrich, beide 1539 gestorben, geweiht**. Im Freiburger Dom aber befinden sich deren 28 — nicht 24, wie Andreae gezählt hat — elf von er-

*) Vgl. die Zusammenstellung, die Eisch im Deutschen Kunstblatt von 1852, S. 368 gegeben hat.

**) Eine gute Abbildung einer Grabplatte aus dem Meißner Dom bei Bucher und Gnauth im „Kunsthandwerk“, 3. Jahrg. Tf. 17.

wachsenen Personen und siebzehn von Kindern. Zwei dieser Platten hat Andreae mit abbilden lassen, die des im Jahre 1541 verstorbenen Herzog Heinrich's des Frommen und die eines 1612 im ersten Lebensjahre verstorbenen Söhnleins Kurfürst Johann Georg's I. Aber auch über sie weiß er in seinen Erläuterungen weiter nichts zu bemerken, als daß sie „geschickt gravirt“ sind; über ihre Geschichte und ihre Technik erfahren wir nicht eine Silbe.

Nun sind wir aber auch über die Freiburger Grabplatten schon seit mehreren Jahren so gut orientirt, wie wir nur wünschen können. *) Es ist so gut wie sicher, daß sie sämtlich aus den Gießhütten der berühmten Freiburger Glocken- und Stückgießerfamilie Hilliger (Hilger, Hylger) hervorgegangen sind, die bereits seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts in Freiberg nachweisbar ist. Der erste hervorragende Vertreter dieser Familie, die von schlichten „Kandelgießern“ sich allmählich zu kunstgeübten Meistern emporgearbeitet hatte, war Martin Hilliger (1484 — 1544). Von diesem stammte der berühmteste des ganzen Geschlechts, Wolf Hilliger (1511 — 1576) und dessen jüngerer Bruder Dswald Hilliger (geb. 1518, gestorben 1546 in Stettin) ab. Wolf bekleidete seit 1557 wiederholt das Bürgermeisteramt in seiner Vaterstadt, 1567 wurde er zum kurfürstlichen Stückgießer ernannt. Seine Thätigkeit erstreckte sich weit über Sachsen hinaus; Glocken mit der Inschrift „Wolff Hylger zu Freibergk goß mich“ sind weit verbreitet. Von ihm und seinem Bruder Dswald gemeinschaftlich gearbeitet ist die prachtvolle Bronzetafel mit Porträtmedaillons in der Schloßkirche zu Torgau vom Jahre 1545, **) von Wolf allein das prächtige, mit vielen Statuetten geschmückte Grabmal des 1560 gestorbenen Herzogs Philipp I. von Pommern in der Peterskirche in Wolgast. Im Freiburger Dom stammt, wie oben erwähnt, nachweislich aus seiner Werkstatt das Crucifix auf dem Grabmale des Kurfürsten Moritz und außerdem mindestens acht Grabplatten, nämlich die von Herzog Heinrich's des Frommen Gemahlin Katharina und von sieben der meist in zartem Alter verstorbenen Kinder Kurfürst August's. Der Ruf Wolf Hilliger's erbte sodann auf seinen ältesten Sohn Martin Hilliger (geb. 1538, gestorben 1601 in Dresden) der schon dem Vater ein treuer Gehilfe gewesen war. Er scheint auch schon bei dessen Lebzeiten selbständig durch Kurfürst August beschäftigt gewesen zu sein, wurde aber 1577 beurlaubt und lebte bis 1587 in Graz im Dienste Erzherzog Carl's von Steiermark. Graz besitzt noch jetzt von ihm eine mächtige Glocke in dem von dem genannten

*) Vgl. namentlich die trefflichen, einander ergänzenden Arbeiten von Jul. Schmidt: „Die Glocken- und Stückgießerfamilie Hilliger“ in den Mittheilungen des Freiburger Alterthumsvereins 1866, S. 341 ff. und von Gerlach: „Die mittelalterlichen gravirten messingenen Grabplatten“ ebd. S. 383 f.

**) Vgl. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, S. 783.

Erzherzog erbauten Glockenthurme auf dem Schloßberge vom Jahre 1578. *) Nach seiner Rückkunft nach Dresden 1587 wurde ihm von Kurfürst Christian I. — Kurfürst August war im Jahre zuvor gestorben — seine Bestattung erneuert. In Dresden rühren von ihm die beiden prachtvollen Bronzefäulen im Hofe des seit 1586 von Kurfürst Christian I. erbauten Stallgebäudes her, die Träger der Ringe, nach denen beim Ringelrennen gestochen wurde **). In Freiberg unterstützte er dann, wie oben erwähnt, Carlo de Cesare in seinen Arbeiten für die Begräbniskapelle. Von den Freiburger Grabplatten sind ihm mindestens fünf sicher zuzuweisen, welche sämmtlich in den Jahren 1593 und 1594 entstanden sind: die von Kurfürst August und seiner Gemahlin Anna, die von Kurfürst Christian I. und von zwei Töchterchen des Letzteren. Von den vier Söhnen Martin Hilliger's übernahm später Hans Hilliger (1567 — 1640) die Stellung des Vaters. Er wurde 1602 von Kurfürst Christian II. zum kurfürstlichen Büchsengießer berufen; 1614 war er regierender Bürgermeister von Dresden. Er goß das noch heute auf der Moldaubrücke in Prag stehende große Crucifix, und von den Freiburger Grabplatten sind drei mit Bestimmtheit auf ihn zurückzuführen, die der Gemahlin Kurfürst Christian's I., Sophie, — die Statue der Fürstin, mit deren Guß er ebenfalls beauftragt war, kam, wie oben bemerkt, nicht zur Vollendung — die seiner Tochter, der Herzogin Dorothea, der Aebtissin zu Quedlinburg, und die für „Herzog Heinrich“, d. h. jedenfalls für den kleinen Sohn Johann Georg's I. Die späteste Grabplatte, die 1643 für ein Töchterchen desselben Kurfürsten gegossen wurde, ist ein Werk des Hans Wilhelm Hilliger (gestorben 1649), der 1640 an seines verstorbenen Vaters Statt zum kurfürstlichen Büchsengießer ernannt wurde.

Was das technische Verfahren bei der Herstellung der Freiburger Grabplatten betrifft, so giebt der Gießer in dem Voranschlag, den er über die zuletzt genannte Platte einreichte, die damit vorzunehmenden Manipulationen in folgender Reihe an: „Die Tafel zu formen, gießen, blank auszubereiten und poliren, das Conterfet, die Wappen, Compartamenta und Schriften einwärts zu hauen, schwarz einzulassen und gänzlich fertig zu machen, für jeden Centner fertigen Guß 21 fl.“, und in dem Vertrag, den Martin Hilliger wegen der oben genannten fünf, in den Jahren 1593 bis 1594 gegossenen Platten abschloß, heißt es, daß er nicht allein die Platten gießen, sondern auch „die Contrafekt, Wappen, Landschaften und andere darauf gehörige Zier reißen und schraffiren, desgleichen die Schriften erhaben ausshauen und durch Maler und Goldschmiede alles um 15 fl. 15 gr. den Centner außs sauberste bereiten

*) Mittheilungen des Freiburger Alterthumsvereins, 1866, S. 510.

***) Vgl. Archiv für die sächsische Geschichte XI, S. 162.

lassen solle." Hieraus scheint hervorzugehen, daß die Platten nach vollendetem Guß zunächst polirt wurden, daß dann jedenfalls der Hofmaler die zu gravirenden Figuren und Inschriften darauf vorzeichnete und diese nun vom Goldschmied mit dem Meißel ausgeschlagen wurden, hierauf die Vertiefungen mit einer schwarzen Harzmasse ausgefüllt und endlich das Ganze nochmals polirt wurde. Dabei wird stets der Unterschied festgehalten, daß die Portraitfigur und alle Ornamente wie beim Kupferstich einfach eingravirt, die Buchstaben dagegen wie beim Holzschnitt rings umschnitten wurden, so daß sie erhaben stehen blieben.

Die Entstehungszeit der auf Tafel 13 wiedergegebenen fünf alten Holzbilder und der auf Tafel 14 abgebildeten schmiedeeisernen Thür läßt sich nicht präcisiren; die ersteren stammen jedenfalls zum Theil noch aus dem 15. Jahrhundert: auf dem Saume des Palliums der in der Mitte stehenden Christusfigur läuft das Pater noster um, was dem Herausgeber natürlich nicht eingefallen ist zu lesen. Die Bitterthür, von welcher Andreae bemerkt, daß sie „ehemals den Kreuzgang geschmückt“ habe, dürfte auf keinen Fall viel älter sein, als die an der Begräbniskapelle befindlichen Bitter.

Vom deutschen Reichstag.

Berlin, den 10. Dezember 1876.

Das parlamentarische Ereigniß der Woche war die Rede des Reichskanzlers in der Sitzung vom 5. Dezember. Was sonst in dieser Woche vorgekommen: zweite und dritte Lesungen verschiedener Theile der Haushaltsgesetze und dergleichen darf übergangen werden. Auch die Sitzungen vom 27. November bis 2. Dezember will ich heute nur kurz berühren. Gegenstand dieser letzteren Beratungen ist die zweite Lesung der Strafprozeßordnung gewesen. Auch hier hat man gegen die Regierungsvorlage Aenderungen beschlossen, welche, obwohl nicht so bedeutend wie diejenigen im Gerichtsverfassungsgesetz, das Schicksal der Justizgesetze gefährden müssen. Von solchen Aenderungen mache ich nur die Befreiung der Aerzte von der Zeugnißpflicht namhaft, die eine wahre Ungeheuerlichkeit ist. Man könnte zuweilen in Versuchung kommen, unseren Reichsboten zuzurufen, daß sie ein Gesetz zum Schutz der Gesellschaft zu machen haben, nicht aber ein Gesetz, dessen Bestimmung etwa durch den Titel zu bezeichnen wäre: „Zur größeren Bequemlichkeit der Herren Mörder.“