

Peter Breuer – neue Fragen an das Werk des sächsischen Bildschnitzers – das Nikolaitretabel

Katharina Flügel (2023)



Abb. 1
Zwickauer Retabel, Festtagsseite,
um 1500

Петер
Брейер

Abb. 2: Signatur Peter Breuers vom Callenberger Altar, 1512

Wenn von spätmittelalterlicher Bildschnitzerei in Sachsen die Rede ist, dann steht der Name Peter Breuers mit an vorderster Stelle. Seine in beachtlicher Zahl und auf relativ eng umgrenztem geographischem Raum erhaltenen, häufig mit seinem Namenszug (Abb.2) versehenen Retabelbildwerke, ihre eingängige, sich deutlich von anderen Bildschnitzern unterscheidende Formen-

sprache sowie das merkwürdige, abrupte Ende seiner Tätigkeit, das mit den Auswirkungen der Reformation Martin Luthers in Zusammenhang gebracht wird, haben ihm einen hohen Bekanntheitsgrad gesichert; man kann sagen, Leben und Wirken Breuers gelten geradezu als Paradebeispiel für ein Künstlerdasein im reformationszeitlichen „Spannungsfeld zwischen Bildersturm und Bildergebot“.¹

Vermutlich in Zwickau (Abb.3) und um das Jahr 1472 geboren, war Breuer seit 1497 bis zu seinem Tod in der kurfürstlich-sächsischen Stadt tätig. Urkundlich ist Breuer erstmals 1492 in einer Eintragung im Würzburger Ratsbuch fassbar,² 1498 wird er in Zwickau genannt³. Sein Name taucht weiterhin 1501 (1502) in den Rechnungen der Zwickauer Marienkirche auf,

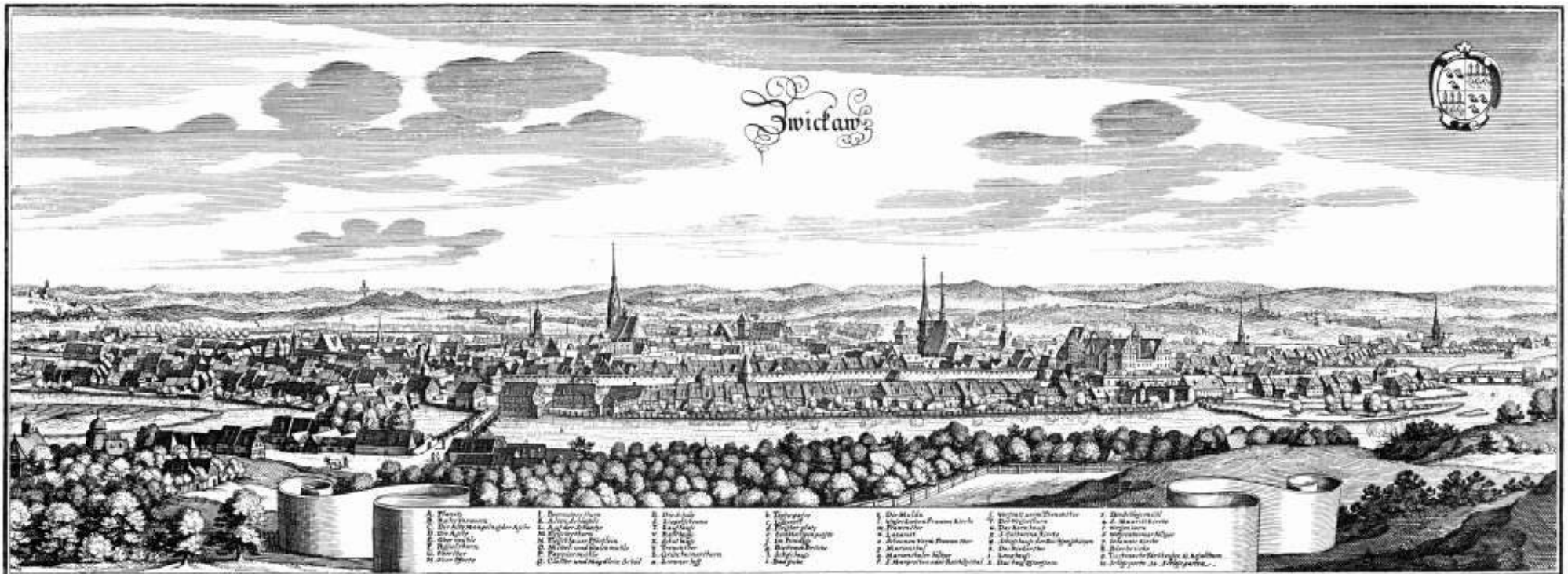


Abb. 3: Matthias Merian d. Ä., Ansicht Zwickaus, in: Topographia Superioris Saxoniae..., Frankfurt/Main 1650

und unter dem 30. August 1504 steht im Bürgerbuch der Stadt Zwickau, dass „*Brewr ist zu burger angenommen.*“⁴⁵

Zwischen 1504 und 1540 finden wir den Bildschnitzer mehrfach in den Schultheiß- und Geschoßbüchern, 1523 erscheint *brewer der maler* als Kirchenmeister der Kapelle Heiligkreuz bei der Brücke vor dem Tränktor.⁶ Breuer starb am 12. September 1541. Sein Tod ist im Kirchenregister der St. Katharinenkirche verzeichnet.⁷

Über die Tätigkeit Breuers als Bildschnitzer für Zwickauer Auftraggeber wissen wir nur wenig, diesbezügliche Quellen sind kaum überliefert. Die früheste Nachricht datiert aus dem Jahre 1502, als Breuer für geleistete Arbeiten bezahlt wird.⁸ Es folgt das Jahr 1511, in dem er für einen vom kurfürstlichen Hofe ergangenen Auftrag entlohnt wird.⁹ Dann finden sich entsprechende Einträge erst wieder aus der Zeit zwischen 1538 und 1539. Sie beziehen sich auf ein für den Zwickauer Rat gearbeitetes Kruzifix.¹⁰

Breuer muss sich ein bescheidenes Vermögen erarbeitet haben können, wie aus dem Erwerb von Haus, Grund und Boden¹¹ zu schließen ist. Aussagen über die Größe seiner Werkstatt dagegen fehlen oder ließen sich bisher nicht auffinden. Es ist aber aufgrund der zahlreich erhaltenen Bildwerke, die sich –abgesehen von einigen in die Museen von Chemnitz, Freiberg, Gera, Leipzig oder Zwickau gekommene Objekte –bis heute weitgehend in den Kirchen des westsächsischen Raumes erhalten haben,¹² anzunehmen, dass Breuer im Rahmen der Vorschriften Lehrbuben und/oder Gesellen beschäftigt hat.

Die erste kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Peter Breuer und seinem Werk ist Eduard Flechsig (1864-1944) zu danken.¹³ 1929 hat Karl Hahn Quellen aus den Zwickauer Archiven zur Biografie des Bildschnitzers zusammengetragen.¹⁴ Auf ihnen fußen auch die Arbeiten Walter Hentschels (1899-1970), dessen 1951 vorgelegte Monografie zu Leben und Werk Peter Breuers¹⁵ noch heute unverzichtbar für jede Beschäftigung mit dem Zwickauer Bildschnitzer ist.

Seither hat Breuer in der kunsthistorischen Forschung eher eine marginale Rolle gespielt,¹⁶ und alles bisher Geleistete beruht auf den Arbeiten Walter Hentschels. Der Nestor sächsischer Kunstgeschichtsschreibung war sich der Ambivalenz hinsichtlich der Bedeutung Breuers bewusst. Zunächst apostrophiert er den Bildschnitzer als den „bedeutendste(n) und volkstümlichste(n) sächsische(n) Künstler der Spätgotik“¹⁷ und schlussfolgert, dass diese Bekanntheit sicherlich daher rühre, dass Peter Breuer der erste und namentlich überlieferte sächsische Bildschnitzer ist, sich noch zahlreiche seiner Werke in situ befinden und deshalb sein Name im Bewusstsein der Betrachter bleiben konnte. Insbesondere aber, so Hentschel, resultiere diese Beliebtheit aus der eigentümlichen Handschrift Breuers, der man die Fähigkeit nachsagt, den Betrachter in besonderer Weise emotional anzusprechen.¹⁸ Trotz dieser Wirkmächtigkeit, so Hentschel weiter, gehört Breuer keineswegs „zu den großen Wegbereitern“ seiner Zeit. Er „war ein Talent, kein Genie“,¹⁹ und die „Mehrzahl seiner Werke (mag) vom Standpunkt der großen Kunstgeschichte aus gesehen, die Bewertung als handwerklich, als provinziell, mit dem geringschätzigen Klang, den diese Worte haben, nicht zu Unrecht hinnehmen müssen“.²⁰

Von dieser Charakterisierung sind die Werke der Frühzeit stets ausdrücklich ausgenommen, im Gegenteil, sie werden aufgrund ihrer schnitzerischen Qualität den bedeutendsten Arbeiten der Zeitgenossen als ebenbürtig an die Seite gestellt. Hentschel sieht diese Qualität nicht nur im Zusammenhang mit den Ansprüchen des jeweiligen „gesellschaftlichen Auftrages“,²¹ sondern als Ergebnis zweier, deutlich voneinander zu unterscheidenden Perioden im Schaffen des Bildschnitzers. Die erste Periode, Hentschel nennt sie „die Zeit des Bildschnitzers“,²² ist die Zeit, in der „die größten Leistungen Breuers entstanden“,²³ die zweite bezeichnet Hentschel als die Zeit des „Altarmeisters“,²⁴ mithin die Zeit nach dem Erwerb des Bürgerrechts (1504), das ihn berechtigte, eine eigene Werkstatt zu gründen. Diese

florierte nur bis zum Jahre 1521, in dem das letzte Altarwerk Breuers entstand.²⁵

Breuer bisher zugeschriebene Hauptwerke des ersten Schaffensjahrzehnts sind in erster Linie das um 1502 zu datierende Vesperbild²⁶ aus der Zwickauer Marienkirche, die wohl in der gleichen Zeit entstandenen Figuren des Marienaltars aus der Gnadsteiner Burgkapelle,²⁷ die des Altares aus der Chemnitzer Jakobikirche²⁸ und das im Leipziger GRASSI Museum für Angewandte Kunst befindliche, wohl um 1500 zu datierende Retabel für einen Nikolausaltar aus der ehemaligen Zwickauer Nikolaikirche²⁹ (Abb.1). Dessen Schreinfiguren, deren sichtbar hohe Qualität singulär im Schaffen Breuers ist und, wie Hentschel schreibt, ihm einen Platz in der „ersten Reihe der spätgotischen Charakterschilderer“³⁰ sichert, haben seit der Übernahme des Retabels durch das Leipziger Museum im Mittelpunkt aller bisherigen Forschungen zum Werk des Zwickauer Bildschnitzers gestanden.

Beschäftigen wir uns näher mit der Geschichte des Retabels, so zwingt sie uns allerdings, Bekanntes zu verifizieren und neue Fragen zu stellen; es sind nicht nur Fragen nach der Beteiligung Peter Breuers an der Herstellung des Schreins, sondern auch die nach seiner Provenienz:

Können wir tatsächlich davon ausgehen, dass es sich um das Retabel des Hochaltars der ehemaligen Nikolaikirche handelt? Ist der überkommene Figurenbestand der originäre oder ist er das Ergebnis von Veränderungen, die im Zusammenhang mit sich wandelnden religiösen Anforderungen in nachreformatorischer Zeit stehen? Sind ‚unliebsam‘ gewordene Heilige durch weniger ‚verdächtige‘ ersetzt worden? Könnten die Schreinfiguren nicht auch aus anderen Kontexten stammen? Ist die hohe Qualität der Figuren tatsächlich nur aus den Ansprüchen eines „anderen gesellschaftlichen Auftrag(es)“³¹ mithin aus der in der Bildschnitzerpraxis üblichen Un-

terscheidung von „gewöhnlicher“ und „vollendeter“ Arbeit zu interpretieren?

Bisher versagen die Quellen entsprechende Auskunft, und naturwissenschaftlich-technologische Untersuchungen der Figuren sind noch nicht möglich gewesen. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, neue Ansätze für mögliche Antworten auf diese Fragen zu formulieren.

Das Retabel³², ist durch Kriegseinwirkungen stark beeinträchtigt; außer fünf Standfiguren haben sich nur der rechte Flügel und die Predella erhalten. Das Aussehen von Schrein und linkem Flügel ist ausschließlich durch historische Fotografien überliefert, vom verlorenen Gesprenge fehlen auch diese.³³ Ob das Retabel Standflügel besessen hat, kann nur angenommen werden. Von ihrer Existenz berichtet Willy Junius 1914: „Der Schrein enthält 5 geschnitzte Figuren, während das erste Flügelpaar beiderseitig bemalt ist. Das zweite, ebenfalls mit Gemälden geschmückte Flügelpaar befindet sich noch heute an dem ursprünglichen Aufstellungsort des Altarwerks im Schlosse Schweinsburg.“³⁴ 1908 kam das Retabel „als Geschenk des Kommerzienrats Anton Mädler“,³⁵ der es aus Schloss Schweinsburg³⁶ erworben hatte, in das Leipziger Museum.

Das Retabel zeigt auf den Außenseiten der beiden Flügel Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus, links: Nikolaus besänftigt den Sturm (Abb.4), rechts: die wunderbare Kornvermehrung³⁷ (Abb.5). Auf den Innenseiten präsentieren sich jeweils vor einer Landschaft bzw. vor einer Blütenhecke miteinander im Gespräch befindliche sitzende Heilige. Auf dem linken Flügel sind dies Anna selbdritt und die Heilige Elisabeth (oben) sowie Petrus und Paulus mit einer Stifterfigur, vermutlich Stephan Gülden († 26. März 1503), Pfarrer an der Zwickauer Marienkirche (unten)³⁸, auf dem rechten Flügel die Apostel Andreas und Jakobus d. Ä. (oben) und die beiden Johannes (unten). Die Sitzfiguren sind jeweils bildparallel nahe an die vordere Bildkante gerückt, das Bildformat fast vollkommen ausfüllend, bis auf das obere linke Bildfeld Ausblicke in Hintergrundlandschaften gewährend. Im



Abb. 4
Linker Flügel, Außenseite (Verlust), Die Rettung der in Not geratenen Seeleute, Hans Hesse, um 1500



Abb. 5
Rechter Flügel, Außenseite, der Heilige Nikolaus im Gespräch mit einem Kaufmann, Hans Hesse, um 1500

Gegensatz zu den lebhaft geschilderten Szenen der Nikolauslegende auf den Flügelaußenseiten verleiht die symmetrische, statuarische Anordnung den Paaren einen repräsentativen, würdevollen Charakter. Sie wollen nicht nur erzählen, sie präsentieren und repräsentieren und fordern so zur kontemplativen Betrachtung auf, die Anfang und Ziel in der Mitte des Schreines hat³⁹.

Diese gehört einer gekrönten Muttergottes mit dem Jesusknaben. Assistenzfiguren sind die Heiligen Katharina und Barbara sowie ganz außen Nikolaus (links im Schrein) und Fabian (rechts).⁴⁰ Die Figuren sind sehr gut erhalten, nur die Attribute des Fabian, Schwert oder Kreuzstab, das Schwert der Katharina und der Bischofsstab des heiligen Nikolaus fehlen. Das heutige Schreinkorpus ist eine nach Vorkriegsaufnahmen und den Maßen von erhaltenem Flügel (und erhaltener Predella) anlässlich der Neuaufstellung 2007 gefertigte Rekonstruktion.

Insgesamt beeindruckt das Retabel durch seine hohe Qualität. Sie kann nicht nur den sorgfältig ausgeführten Malereien der beiden (Innen-)Flügel⁴¹, sondern in noch höherem Maße den fünf Figuren des Schreins zugesprochen werden. Walter Hentschel hat in deren schnitzerischer Qualität nicht nur das Resultat einer „plötzlich fortgeschrittenen Entwicklung, einer viel späteren, reiferen Stilstufe (des Bildschnitzers K.F.) (gesehen), sondern sie in einem Zusammenhang mit „der anders gearteten gesellschaftlichen Funktion des Auftrages“ interpretiert.⁴² „Das Werk steht gewissermaßen auf einer höheren Ebene als die bisherigen Arbeiten“.⁴³ Diese Attributierung bezieht sich zunächst auf die beiden links und rechts außen im Schrein stehenden Figuren der Heiligen Nikolaus (Abb.6) und Fabian (Abb.7).

Die präzise und äußerst sensible Formensprache ihrer in angedeutetem Kontrapost schwingenden Körper, die reich entwickelte Fülle der nach vorn gezogenen Pontifikalmäntel und, wie aus den jeweiligen Handhaltungen zu schließen, die ehemals elegant präsentierten Attribute weisen beide Figuren als den großen Schnitzerzentren ebenbürtige Arbeiten aus.



Abb. 6
Der heilige Nikolaus, um 1500

Ihre auffallende Verwandtschaft mit Werken Tilman Riemenschneiders hat dazu geführt, aufgrund Breuers quellenmäßig für die Jahre 1491/92 belegten Würzburger Aufenthaltes eine Tätigkeit des Zwickauers in der Werkstatt Riemenschneiders zu postulieren.⁴⁴ Diese Nähe zu Riemenschneider stand von Anfang an im Mittelpunkt der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Werk Breuers, sie galt gewissermaßen als dessen ‚Gütesiegel‘, mehr noch, Breuer wurde selbst als Urheber einiger der frühen Riemenschneiderarbeiten angesehen.⁴⁵

Zunächst sind es die Physiognomien der beiden männlichen Heiligen des Leipziger Altares, die nicht ohne das Vorbild Riemenschneiderscher (Alt-)Männerköpfe zu denken sind.⁴⁶ Wie bei diesen werden die schräg angesetzten mandelförmigen Augen von zwei Unterlidfalten begrenzt, finden sich die schräg nach unten laufenden Brauenwülste, akzentuiert eine zwar schmale, aber kräftige Nase das hagere Gesicht mit den eingefallenen Wangen, die durch die stark modellierten Schädelknochen noch eingefallener wirken, schiebt und faltet sich die Haut der durchmodellierten Gesichter, zeigen ausgeprägte Nasolabialfalten fortgeschrittenes



Abb. 7
Der heilige Fabian, um 1500



Abb. 8
Der heilige Erasmus, Riemenschneider-Werkstatt, um 1500. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Alter an. Dies alles wird in präzisiertem, detailgenauem Naturalismus in einer Deutlichkeit wiedergegeben, die sich von der etwas subtileren Art Riemenschneiders zwar unterscheiden mag, aber dennoch engen verwandtschaftlichen Charakter zu ihr erkennen lässt. Zunächst sind es dessen Arbeiten der späten 1480er bis frühen 1490er Jahre, die sich in den beiden Figuren spiegeln, mithin die, die während Breuers Würzburger Aufenthaltes entstanden sind oder bereits in der Werkstatt Riemenschneiders vorhanden waren. Im Zentrum der Beobachtungen steht dabei stets die Figur des Fabian, für den vor allem der Kopf des Kilian vom Münnerstädter Altar Vorbild gebend sei.⁴⁷ Dessen Physiognomie mit den „tief eingegrabenen Linien um Mund und Augen und dem scharf herausgearbeiteten Nasenanatz“,⁴⁸ der für die Köpfe der Leipziger Heiligen Nikolaus und Fabian Pate gestanden haben mag. Auch der Täufer Johannes aus dem Münnerstädter Gesprenge sei zum Vergleich heranzuziehen, besitzt dieser doch jenen entschieden vom rechten Fuß zur linken, verhüllten, Hand hoch geführten diagonalen Zug des Pluviale, das sich auch beim Fabian findet. Jedoch sieht Hentschel den Ursprung dieses Motivs weniger beim Münnerstädter als viel mehr beim Haßfurter Täufer.⁴⁹

Außer den drei Hauptwerken des 1490er Jahrzehnts zieht Hentschel keine weiteren Vorbilder in Betracht. Er bemerkt nur summarisch, dass „einige, die als erhaltene Werke Riemenschneiders später liegen, aber in früheren, nicht auf uns gekommenen Fassungen vorhanden gewesen sein mögen,“⁵⁰ den jungen Breuer angeregt haben könnten.

Diese Aussage lässt sich konkretisieren, zieht man weitere, der Werkstatt Riemenschneiders zugeschriebene oder ihr nahestehende Arbeiten in Betracht. Hier ist es vor allem die in der Berliner Skulpturensammlung befindliche Figur eines heiligen Erasmus,⁵¹ deren verwandtschaftliche Nähe zum Leipziger Fabian unübersehbar ist (Abb.8).

Auch dieser Heilige ist im Pontifikalornat dargestellt. Das Haupt leicht nach

rechts geneigt, präsentiert er in beiden Händen seine Attribute: in der rechten Hand die Winde, das Instrument seines Martyriums, den Bischofsstab in der linken Hand. Diese fasst zugleich in die rechte Seite des Pluviales und zieht dessen Stoff so vor den Leib, dass dieser, den rechten Unterarm freigebend, schwer nach unten fällt und drei v-förmige, mit gestauchten Knittern versehene Hebungen entstehen. Einen Kontrapunkt erhält diese Abwärtsbewegung durch jenen straff nach oben strebenden diagonalen Faltenzug, der so kennzeichnend für Arbeiten der Riemenschneiderwerkstatt ist und sich z.B. auch am Haßfurter Johannes findet.

Anlage und Ausdruck des Erasmus wiederholen sich im Fabian: Dessen Haupt mit der Mitra ist ebenfalls leicht nach rechts geneigt, die linke Hand greift wie die des Berliner Erasmus so in das Pluviale, dass der Stoff die hebende Hand verhüllt und gleichzeitig jenen markanten, diagonal nach oben strebenden Faltenzug entwickelt. Auffällig auch die Art und Weise, wie bei beiden Figuren sich die unter den Dalmatiken sichtbar werdenden Alben über die Füße legen und deren Säume die Kanten der Plinthen überspielen. Die Hebungen und Senkungen der Stoffbahnen, die Knitter der Falten beider Gewänder sind verwandt bis ins kleinste Detail. Es entstehen Motive, die so identisch sind, dass man meinen könnte, beide Figuren sind von einer Hand gefertigt. Besonders auffällig sind die von rechtwinklig gebrochenen Stegen umschlossenen Mulden oder die abwärts laufenden Faltenröhren, die immer wieder durch kleine querlaufende Knickungen unterbrochen werden. Gleichklang findet sich ebenfalls bei den Gewandsäumen: sie sind mit Fransenborten besetzt, die gegen den Stoff jeweils mit einer Kordel abschließen; ein Motiv, das Riemenschneider gern und häufig verwendet. Auch die Infuln legen sich in der gleichen Weise über die Schultern, die Faltungen des Amikts ähneln einander, und die Stulpen der Pontifikalhandschuhe haben vergleichbare Faltschiebungen. Nur die Mantelschließen unterscheiden sich: die des Fabian ist mit ihren plastischen or-

namentalen Schnitzereien aufwendiger gestaltet als die Schließe des Erasmus.

Ebenso nahe sind sich Kopf- und Körperbildung beider Figuren. Die hageren Gesichtszüge mit den eingefallenen Wangen, den tief eingeschnittenen Nasolabialfalten, dem schmallippigen Mund und den leicht schräg gestellten Augen betonen einmal mehr ihren verwandtschaftlichen Charakter. Auch der etwas melancholische Gesichtsausdruck, bei Erasmus erscheint er sogar etwas sensibler als bei Fabian, ist beiden Figuren eigen und verstärkt sich noch durch die zur Seite geneigten Häupter.

In ihrer Besprechung des Erasmus sieht Iris Kalden-Rosenfeld auf Grund der Körperproportionen und des Gesichtstypus zwar noch eine gewisse Nähe zum Münnerstädter Kilian,⁵² aber im Faltenstil eine noch größere zum Würzburger Scherenberg. Iris Kalden-Rosenfeld datiert den Erasmus „etwa gleichzeitig wie oder nur wenig früher als dessen [Scherenbergs K.F.] Grabdenkmal“,⁵³ mithin um 1495. Sie bemerkt aber auch, dass sich „abgesehen von den wenigen mutmaßlich individuellen Zügen das Bildnis Scherenbergs in das typische Formen-repertoire der greisen Bischofsköpfe Riemenschneiders ein(reiht)“.⁵⁴

Hartmut Krohm und Manfred Schürmann sehen im Erasmus ebenfalls die Nähe zum Scherenberg-Grabmal und datieren „um 1500“.⁵⁵ Damit bestätigen sie auch die Datierung von Justus Bier,⁵⁶ der die Eigenhändigkeit Riemenschneiders für den Erasmus bereits verneinte. Bier vergleicht den Erasmus mit der ihm im Habitus verwandten Figur des heiligen Wolfgang aus dem Hochaltarretabel der Rothenburger Wolfgangskirche⁵⁷. Aufgrund dessen ins „Weinerlich-Wehmütige“⁵⁸ übersetzten Gesichtsausdruckes sieht Justus Bier ihn als das Werk eines Riemenschneider-Schülers an. Die Nähe des Erasmus zum Leipziger (Zwickauer) Fabian thematisiert er nicht. Auch die beiden Berliner Autoren begründen ihre Zuschreibung des Erasmus an einen Mitarbeiter der Riemenschneider-Werkstatt hauptsächlich mit dem „Zug zum Sentimentalen“, der den Ausdruck der Figur prägt,⁵⁹ während

sich die Verwandtschaft zum Scherenberg-Gedächtnismal dagegen im Physiognomischen ausdrückt. Sie ist im „hagere(n) Gesichtsschnitt mit (den) eingefallenen Wangen, die durch vertikale, bis zum Kinn herabgeführte Falten betont werden,“ zu finden, die sich schließlich „optisch mit den markant ausgebildeten Nasolabialfalten (verbinden).“⁶⁰ Auch ein Nikolaus aus der St. Andreaskirche in Ochsenfurt⁶¹ gehört in diesen Zusammenhang. Über die Ähnlichkeiten in den physiognomischen Details hinaus ist es die Gleichartigkeit von Darstellungstypus, gestischen und mimischen Details, die die Leipziger und Berliner Figuren verbindet. Vor allem legt aber die nahezu identische Binnenstruktur der Gewänder den Schluss nahe, sowohl für den Erasmus als auch für den Fabian einen gemeinsamen Werkstatt-zusammenhang anzunehmen.

Zu einem der wichtigsten Ausdrucksträger eines Werkstattstils gehört die Organisation der Faltenmotive eines Gewandes. Sie ist fester Bestandteil der Gepflogenheiten der jeweiligen Werkstatt und verbindlich für die in ihr arbeitenden Hände. Im Falle der Riemenschneider-Werkstatt schließt Holger Simon⁶² deshalb auf die Existenz dreidimensionaler Vorlagen, also figürlicher Modelle. Diese Modelle garantierten mehr noch als Vorlagenzeichnungen ein stets gleichbleibendes Aussehen, eine stets gleichbleibende Qualität der die Werkstatt verlassenden Arbeiten, sie bürgten für deren Herkunft. Vor allem ermöglichten sie auch weniger begabten Mitarbeitern, den geforderten Qualitätsstandard einzuhalten, brauchten sie sich doch nur an das Vorbild zu halten.⁶³ Daraus ergibt sich aber noch ein weiterer Tatbestand: diese Modelle sind sicher über einen längeren Zeitraum benutzt worden, ein Faktum, das weitreichende Fragen an die jeweilige Entstehungszeit eines Werkes nach sich zieht.⁶⁴

Dass auch die Figur des Heiligen Nikolaus (vgl. Abb.6) von der gleichen Hand wie die des Fabian gefertigt wurde, steht außer Zweifel, zeigen doch beide in Physiognomie und Habitus große Übereinstimmungen. Auch hier sind Plastizität und Lebhaftigkeit der Faltenmotive des Pluviales den in der

„Blütezeit“ Riemenschneiders entstandenen Arbeiten eng verwandt. Diese Übereinstimmungen legen es nahe, im Urheber der beiden männlichen Figuren des Zwickauer (Leipziger) Retabels nicht Peter Breuer, sondern einen der Werkstatt Riemenschneiders nahestehenden Bildschnitzer zu sehen. Dieser kann Breuer nicht gewesen sein, da er spätestens 1497 wieder in seiner Heimatstadt Zwickau war⁶⁵, mithin auch keinen unmittelbaren Zugang zu möglichen dreidimensionalen Vorlagen der Würzburger Werkstatt haben konnte.

Nimmt man aber, wie bisher üblich, die Urheberschaft Breuers für die beiden männlichen Heiligen des Zwickauer Retabels an, dann müsste ihm im Umkehrschluss auch der (Berliner) Erasmus zugeschrieben werden.⁶⁶ Das hieße jedoch, dass auch dieser zwischen 1492 und 1497 zu datieren wäre. Dieser Annahme widerspricht aber insbesondere die These Hartmut Krohms, nach der der Figurentypus des Rudolf von Scherenberg vorbildlich für alle nachfolgenden Bischofsfiguren geworden ist.⁶⁷

Es ist vor allem der an den beiden Figuren zu beobachtende Detailreichtum der Gesichtslandschaft mit ihrer feinnervig-sensibel ausgearbeiteten Epidermis, der nicht der Handschrift Breuers entspricht. Die Physiognomien seiner Männerfiguren geben sich weniger differenziert. Die bei Breuer häufig zu beobachtende stark eingezogene Wangenmuskulatur seiner männlichen Gesichter verleiht ihnen mitunter jenen Ausdruck, der gern als „grämlich“ bezeichnet wird. Auch die Ausarbeitung verschiedener Details, wie die von Haarlocken oder Gewandfalten, unterscheidet die Figuren des „Nikolaretabels“ von den übrigen, Breuer zugeschriebenen bzw. von ihm signierten Arbeiten⁶⁸.

Wie Riemenschneider in Würzburg oder Niklas Weckmann in Ulm war auch Breuer ein Meister der Wiederholung. Einmal gefundene Formen, Kompositionsschemata, werden immer wieder variiert, sie sind austauschbar, sie werden zum Typus.⁶⁹ Sie erwecken den Eindruck, dass ihre wichtigste Aufgabe nicht darin besteht, schnitzerisches Virtuositum zu zeigen, sondern

eine stets gleichbleibende, verbindliche Aussage zu vermitteln. Sie garantieren Verlässlichkeit. Immer charakterisiert die Gewänder das gleiche Mit- und Gegeneinander von sich umbiegenden Mantelsäumen, fast immer werden die Stoffmassen der Obergewänder von einer Hand hochgenommen und, wenn es die der Gegenseite ist, so vor den Leib gezogen, dass sich markante, meistens drei parallellaufende, diagonal herabziehende Faltenröhren entwickeln können. Diese dominieren großflächigere Muldengebilde, in denen sich kleinteilig geknittertes Faltenwerk ansiedeln kann. Zu Ohren umgeschlagene Mantelsäume sind immer wieder zu finden, die Oberschenkel der Spielbeine zeichnen sich oftmals kräftig modelliert unter glatt aufliegendem Stoff ab.

Auf den ersten Blick scheinen sich die beiden heiligen Frauen des Zwickauer Retabels, Katharina und Barbara, (vgl. Abb.1) in dieses Schema einzufügen: der Mantelstoff, das Spielbein modellierend, wird von schmalen Händen in spürbar lässiger Selbstverständlichkeit quer vor den Leib gezogen, so dass sich ein reiches Faltenspiel entwickeln kann, ein Mantelsaum schlägt zu einer Ohrenfalte hoch, die Köpfe neigen sich leicht zur Seite, das Oval ihrer Gesichter ist ebenmäßig geformt und beeindruckt durch beachtliche Sensibilität. Alle Details zeichnen sich durch eine fast graphisch anmutende präzise Linienführung aus⁷⁰, sie vermitteln eine gewisse Eleganz, und das kontrastreiche Mit- und Gegeneinander von Körper und vielschichtigen Gewandhüllen verleiht ihnen eine überzeugende Präsenz.⁷¹

Diese ist in dieser hohen Qualität so bei den weiblichen Figuren Breuers nicht zu finden. Bei ihnen dominiert die weiche, gerundete, voluminöser wirkende Form. Die Gesichter sind breiter angelegt, erst unterhalb der Wangen formen sie sich zum Oval. Die Münder sind klein und fest geschlossen, die schräg liegenden, rundlich geschnittenen Augen blicken mitunter etwas ausdruckslos, unbeteiligt. Es fehlt die bei den beiden heiligen Frauen des Nikolaretabels zu beobachtende emotionale Anteilnahme. Die

Physiognomien der Frauenfiguren Breuers vermitteln den „Eindruck gedämpfter Temperamentlosigkeit“⁷². Vor diesem, hier noch nicht eindeutig zu klärenden Hintergrund, müssen wir auch nach der Urheberschaft der beiden weiblichen Assistenzfiguren des Retabels fragen, eine Frage, die sich in besonderem Maße für die zentrale Marienfigur stellt. Sie spricht in der Feinheit ihrer bildkünstlerischen Gestaltung eine Sprache, die sich von der aller Madonnenfiguren Breuers unterscheidet. Sie ist wohl die herausragendste Figur des Schreinensembles (Abb.9).

Gekrönt, den Jesusknaben vor dem Körper haltend, präsentiert sie sich in hoch aufgerichteter Schlankheit. Eine leichte S-Schwingung verleiht ihr vornehm-zurückhaltenden Rhythmus. Diese Bewegung entwickelt sich aus einem Schreitmotiv heraus, das jenen schwebenden Moment erfasst, in dem der angehobene rechte Fuß noch nicht wieder den Boden berührt hat. Der Mantel öffnet sich vor der Körpermitte, den Blick auf das gefältelte und mit fein reliefierter Halsborte geschmückte Kleid freigebend. Die seitlichen Saumkanten des



Abb. 9
Maria mit Kind, um 1500

Mantels schwingen in ruhiger, in gegenläufigen Biegungen korrespondierender Bewegung abwärts, so auf natürliche Weise die mittlere Körperachse betonend. Die Faltenfülle selbst konzentriert sich ganz auf die beiden Körperseiten. Links entsteht durch die Unterarmraffung reiches, rhythmisch geordnetes Faltenwerk, das am unteren Mantelende in einer markanten Faltenbildung ausläuft, ein Horn der zu Füßen der Gottesmutter liegenden Mondsichel überspielend. Rechts wird der Mantelstoff über den Unterarm geführt, füllt sich vor der rechten Körperseite, schiebt sich über dem Oberschenkel leicht zurück, diesem glatt aufliegend und ihn so plastisch modellierend, und bildet unterhalb des Knies eine umgekehrt v-förmig aufspringende tiefe Faltenmulde. Unterhalb der Gürtellinie schlägt der Stoff zurück, den Blick auf seine Innenseite freigebend und diesen entlang der elegant gezogenen Saumlinie nach unten führend.

Einen großen gestalterischen Reiz erhält die fein ponderierte Mariengestalt durch Lage und Bewegung des Kindes. Seine sich diagonal vor dem Körper der Mutter entwickelnde Position ist wohl nur zu verstehen, wenn man auch sie als ‚Momentaufnahme‘ auffasst. Das angewinkelte rechte Beinchen findet Halt in der den Kinderkörper bergenden rechten Hand Mariens, linkes Kinderbein und rechter Kinderarm greifen in die Falten des mütterlichen Mantels, so, als sollte der in den Händen des Kindes ruhende Reichsapfel vor neugierigen Blicken geschützt werden. Die unter der Stofffülle sichtbar werdende, äußerst feingliedrige linke Hand Mariens legt sich stützend an die Seite des Kinderkörpers, dessen agilem Tun mit sichtbar leisem Druck entgegenwirkend. Nur der Kopf des Jesuskindes wendet sich dem Betrachter zu, seinen Blick suchend. Die Lebendigkeit dieser Bewegung wird in ihrer Wirkung durch den Kronenschleier Mariens unterstützt, der, gleichsam als Velum für das Kind dienend, hinter dessen Körper diagonal abwärtsgeführt wird, ihn in das Körper-Stoff-Volumen der Mutter einbindend.

Diese spontane, und doch so intime Situation erfährt einen Kontrapunkt durch das Marienantlitz. Sein ebenmäßiges, aber dennoch nuancenreich modelliertes Oval mit der fein geschnittenen Nase und dem kleinen Mund, den makellos gezogenen Brauenbögen über Augen, die sich weder dem Kind noch dem Betrachter zuwenden, sondern in weite Fernen blicken, verkörpert eine Schönheit, die auf vollkommene Idealisierung und tiefe religiöse Verinnerlichung ausgerichtet ist.

Derartige Formulierungen lassen sich nicht im Oeuvre Breuers finden. Keine seiner Marienfiguren präsentiert sich in dieser entrückten und dennoch hoheitsvollen Haltung, keine von ihnen besitzt dieses ausbalancierte Miteinander von Ruhe und Bewegung, keine verfügt über jene Raumhaltigkeit der Gewandführung, die diese Muttergottes-Figur auszeichnen.

Bereits Walter Hentschel machte auf ihre Qualität aufmerksam. Er sah sie als Ergebnis eines möglichen, aber bisher urkundlich nicht nachgewiesenen Aufenthaltes Breuers in Ulm und schlussfolgerte die Vorbildwirkung der Madonna des Blaubeurener Hochaltares, obwohl ihm ihre „Wirkung... weniger klar“ erschien, sie „wirke nur im Stillen weiter“.⁷³ „Die Komposition im Ganzen, die Haltung des Kindes, die Gewandmotive, alles ist anders, und trotzdem muss dem Meister die Wirkung von Blaubeuren vor Augen gestanden haben“.⁷⁴ Vernachlässigt man die Fixierung auf dieses Vorbild, so wird deutlich, dass der an der Muttergottesfigur des Zwickauer Altares zu beobachtende Formenvorrat Gepflogenheiten aufnimmt, wie sie sich in den Ulmer Schnitzerwerkstätten seit Multscher und dem älteren Syrlin entwickelt haben und durch nachfolgende Generationen modifiziert worden sind.⁷⁵

Aus diesem Vokabular stammen sowohl der wellenförmig herabfließende, sich vor der vorderen Körpermitte öffnende und teilweise umschlagende Mantelsaum als auch die Faltenkaskaden, die die unter einem Arm zusammengekommene Stofffülle artikulieren. Bereits Gertrud Otto⁷⁶ hat sich aus-

föhrlich mit dem Formenvorrat der in Ulm üblichen Gewandmotivik beschäftigt. Sie weist u. a. auf ein weiteres, für Ulmer Schnitzer charakteristisches Faltenmotiv hin, das sich identisch am linken Mantelende der Zwickau-Leipziger Muttergottes wiederfindet. Es ist dies der „verschieden gegebene Umschlag des herabhängenden Mantelendes“,⁷⁷ ein Motiv, das sich so bei keiner Gewandfigur Breuers wiederholt.

Breuers Gewandstil ist zwar von einer gewissen Expressivität gekennzeichnet, sie verleitet aber dazu, nicht das räumliche Miteinander von Körper und Gewandhülle zu sehen, sondern letztere eher als „Selbstzweck“ aufzufassen. Dieser Eindruck entsteht häufig dann, wenn die gleichen Gewandformen unabhängig vom dargestellten Typus eingesetzt werden. So entwickelt Breuer die Dynamik seiner Faltenformationen entweder aus einer Stoffbahn, die von der Gegenhand quer vor den Leib gezogen wird, oder sie wird durch eine Hand so hochgenommen, dass die herabgleitende Stofffülle zahlreiche Falten bildet, ein Gewandzipfel zur Körpermitte schlägt und oftmals eine Ohrenfalte formt. Aus der Fülle der Beispiele seien hier für die erstgenannte Gruppe nur die Madonnen und Heiligenfiguren der Altarschreine von Steinsdorf (1497), von Gnadstein (um 1500), von Lauterbach (1502-1505), Callenberg (dat.1512/13), oder Vielau (dat.1514), für die zweite außer den beiden Zwickauer Frauenfiguren Katharina und Barbara die Figuren der Retabel in Schönau (um 1506), Ursprung (datiert 1513) oder Weißbach genannt.

Ähnlich verhält es sich mit der Position des Jesusknaben. Sieht man von den szenisch gedachten Figuren der Katharinenverlöbnisse in den Retabeln von Gnadstein und Callenberg einmal ab, bei denen sich das Kind vom Arm der Mutter hin zur begleitenden Heiligen wendet, so bevorzugt Breuer stets den älteren Typus des mit überkreuzten Beinen auf dem linken Arm der Mutter sitzenden Kindes, das mit seinem Kopf über deren Kontur herausragt.

Vor allem ist es das delikat geformte Gesicht der Madonna, das nicht mit

den Physiognomien Breuerscher Madonnen vergleichbar ist und auch sensibler als die Gesichter der weiblichen Assistenzfiguren erscheint. Die schon von Hentschel beobachtete Nähe der Marienfigur zu einer Ulmer Werkstatt⁷⁸ ist nicht von der Hand zu weisen. Der ovale Gesichtszuschnitt mit der leicht vorgewölbten Stirn, die Falten, die das hochgezogene Unterlid konturieren oder am Hals sichtbar werden, die Formung des Augapfels, das Grübchen am spitzig geformten Kinn, der in der Profilansicht leicht konkave Nasenrücken, die sanft vorstehende Oberlippe und die Modellierung der Wangen verstärken durchaus die Annahme, die Herkunft der Madonnenfigur im Zusammenhang mit der frühen Erhart-Werkstatt zu sehen.⁷⁹

Ein weiteres Indiz für diese Annahme ist die Formung des Kronenschleiers. Breuer legt ihn stets locker um eine Schulter der Muttergottes, lässt ihn herabgleiten und in den Mantelfalten verschwinden oder von einer Hand hochnehmen, so dass er in mehr oder weniger großem Schwung ein Oval um das vor dem Oberkörper der Mutter sitzende Kind bildet. Der Schleier der Zwickauer Madonna ist zunächst unter der Krone so gefaltet und befestigt, dass er seitlich des Kopfes einen markanten, einem Knoten gleichenden Bausch bildet, ehe er vor dem Oberkörper nach unten gleitet. Diese auffällige Bildung, die sich so bei keiner der Madonnen Breuers findet, die Feinheiten in der Durchbildung des Gesichtes, der räumlichen Anlage der gesamten Figur und der Dynamik der Gewandstruktur ist am ehesten jenen Marienfiguren vergleichbar, deren Entstehung in die frühe Werkstatt Michel Erharts gesetzt wird.⁸⁰

Wenn uns die an den Schreinfiguren gemachten Beobachtungen aus deren bisher angenommenem gemeinschaftlichen Werkzusammenhang herausführen, muss auch die Frage nach der ikonografischen Aussage des Retabels gestellt werden.

In diesem Zusammenhang verlangt jene Äußerung Hentschels besondere Aufmerksamkeit, mit der er eine Anna selbdritt aus der Johanniskirche in

Zwickau-Weißenborn in den Kontext des Nikolairtabels bringt (Abb.10).⁸¹ Hentschel konstatiert an dieser Annenfigur „genau die gleiche Größe wie (bei den) Figuren des Nikolaialtars, die gleiche lockere und freiräumliche Durchbildung und den gleichen Reichtum der Einzelformen, der bis zu der peinlich genauen Wiedergabe der Gürtelschnallen geht“.⁸² Trotz des Verlustes der Farbfassung und der „schweren Verstümmelung“ ist ihre künstlerische Qualität, die „über das übliche Niveau einer Dorfkirchenfigur hinausragt“,⁸³ unverkennbar. „Man könnte sie sich ohne weiteres als sechste Gestalt in der Reihe der Schreinfiguren des Nikolai-Altars denken. War sie etwa ursprünglich für diesen bestimmt?“⁸⁴

Greift man diesen Gedanken auf, und sieht die Annenfigur nicht als mögliche sechste,⁸⁵ sondern als originäre zentrale Schreinfigur, die vielleicht zu einem, uns noch unbekanntem Zeitpunkt gegen die Muttergottesfigur ausgetauscht wurde,⁸⁶ dann käme nicht eine von Hentschel angenommene „...Programmänderung während der Ausführung des Werkes“⁸⁷ in Betracht, sondern das gesamte Retabelprogramm wäre neu zu interpretieren.⁸⁸



Abb. 10
Die heilige Anna selbdritt, um 1500.
Johanniskirche Zwickau-Weißenborn

Die Darstellungen auf den Flügelinnenseiten (vgl. S.4 und Abb.1) unterstützen diese These.⁸⁹

Die Verehrung Annas⁹⁰, die an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert im religiösen Laienleben kumulierte, galt vor allem ihrer Eigenschaft als Mutter Mariens, der Gebälerin des Gottessohnes. Aber gerade diese Eigenschaft erzeugte nicht nur heftige Verehrung, sondern auch ebenso heftige Ablehnung. Letztere entfachte sich um das in den Legenden überlieferte Trinubium Annas, den damit verbundenen Auseinandersetzungen um die unbefleckte Empfängnis Mariens, der ersten Tochter Annas, und um die Frage, ob Annas Teilhabe am Erlösungsgeschehen überhaupt durch drei vollzogene Ehen möglich gewesen sei.⁹¹

Sowohl von der theologischen Diskussion als auch von der Rezeption der Annenlegenden legt ein umfangreiches, zwischen 1477 und 1530 erschienenes Schrifttum⁹² reiches Zeugnis ab. Adressat dieser Schriften war vor allem ein vorzüglich humanistisch gebildetes Bürgertum, das seiner Annenverehrung in bedeutsamen Bruderschaften, Stiftungen etc. Ausdruck verlieh. Kurzfristig konnte sich die Annenverehrung zu einer Angelegenheit nicht nur religiösen, sondern auch wirtschaftlichen und somit gesellschaftlichen Prestiges entwickeln.⁹³

Auch in Zwickau gehörte die Verehrung der Heiligen Anna, wie zumindest quellenmäßig überlieferte Altarstiftungen⁹⁴ und die Existenz einer Annenbruderschaft beweisen, zum religiösen Leben der letzten Jahrzehnte des 15. und der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts.⁹⁵ Sie erhielt einen besonderen Akzent durch die Predigten des Johann Sylvius Egranus, der vehement in die im Anschluss an die Trithemius-Schrift entstandene Kontroverse über die Sippe der heiligen Anna und damit über die unbefleckte Empfängnis Mariens, die Egranus als ‚unbiblisch‘ ablehnte, eingriff.⁹⁶ 1494 war das Annenlob des Sponheimer Abtes Johannes Trithemius „De laudibus sanctissime matris Anne“ erschienen, das zu einer der wichtigsten Schriften im Kontext der vorreformatorischen Annenverehrung avancierte

und bereits im gleichen Jahr als Nachdruck bei Melchior Lotter in Leipzig herausgegeben wurde.⁹⁷ In den beiden Sachsen, sowohl dem Ernestinischen als auch dem Albertinischen, erfuhr der Kult um die Heilige Anna „obrigkeitliche Förderung“,⁹⁸ so dass sich bedeutende Zentren der Annenverehrung entwickeln konnten.

Bereits 1487 wird der Annentag im Kalender des Naumburger Breviers aufgeführt.⁹⁹ Für den Aufschwung der Annenverehrung (nicht nur) im kurfürstlich-ernestinischen Sachsen darf auch die Wallfahrt Friedrichs des Weisen in das Heilige Land 1494 nicht unterschätzt werden. Von ihr brachte der Kurfürst „einen gantzen Daumen“ ihrer (Annas K.F.) Rechten hant“ mit, um ihn seinem Wittenberger Heiltum einzuverleiben.¹⁰⁰ Noch im gleichen Jahr ließ der Kurfürst ein „silbern übergult bilde“¹⁰¹ fertigen, um diese kostbare Reliquie entsprechend aufbewahren und verehren zu können. Am 14.12.1495 verfügte Ernst von Wettin, Erzbischof von Magdeburg und Bruder Friedrichs des Weisen, das Annenfest zukünftig am 26.Juli zu feiern.¹⁰² Im Albertinischen Sachsen entstand mit der 1496 durch Herzog Georg den Bärtigen am Schreckenberg im Erzgebirge gegründeten Stadt Annaberg ein wichtiges Zentrum der Annenverehrung.¹⁰³ Herzog Georg förderte nicht nur den Bau der dortigen neuen Kirche,¹⁰⁴ der er wertvolle Reliquien stiftete, sondern auch die rasch an Bedeutung gewinnende Annen-Bruderschaft und die sich entwickelnde Wallfahrt.

Vor diesem Hintergrund, der fraglichen Urheberschaft Peter Breuers für die vorhandenen Schnitzfiguren, der Schwierigkeit, mit ihnen und den Maleien der Flügelinnenseiten ein schlüssiges „Nikolausprogramm“ für das Retabel zu dechiffrieren, dem Versuch Walter Hentschels, die Weißenborner Anna selbdritt¹⁰⁵ in den Retabelkontext einzubinden, soll die Möglichkeit eines anderen Patrozinienzusammenhanges als bisher für das Retabelprogramm angenommen, hypothetisch vorgestellt werden.¹⁰⁶

Mit anderen Worten: gehen wir nicht wie Hentschel von einer Program-

mänderung, sondern von einem von Anfang an „anders“ konzipierten Programm aus, einem Programm, dessen Mittelpunkt nicht die Muttergottes oder Sankt Nikolaus, sondern die Heilige Anna ist, so fügen sich die Maleien der Bildfelder auf den Flügelnenseiten mit einer zentralen Annenfigur im Schrein zu einem inhaltlich geschlossenen und hochkomplexen Ganzen zusammen, in das sich sowohl das Predellenbild mit Christus und den Aposteln als auch die Nikolauslegenden der Flügelaußenseiten einfügen lassen.¹⁰⁷

Ausgangspunkt für diese Interpretation ist die Gruppe der Frauen Anna selbdritt und der Heiligen Elisabeth im oberen Bildfeld des linken Retabelflügels (vgl. Abb.3).

Beide Frauen sitzen nicht vor einer offenen Landschaft, sondern vor einer gleichsam als Hoheitsmotiv dienenden Blütenhecke, links Anna und rechts Elisabeth. Anna, in matronenhafter Würde auf Tochter und Enkel blickend, hat das Haupt mit Wimpel und Weihel der verheirateten Frau verhüllt. Das in der Taille gegürtete Kleid aus kostbarem Brokat wird unter dem in schweren Falten über die weit geöffneten Arme fallenden Mantel sichtbar. Sie umfassen bergend den auf dem Schoß sitzenden Jesusknaben. Dieser wendet sich seiner Mutter zu, im Begriff, ihr einen Apfel zu reichen. Maria, in ein schlichtes (blaues?) Gewand gekleidet, das gelockte Haar fällt in reicher Fülle über den Rücken, neigt sich liebevoll dem Knaben zu. An den rechten Bildrand gerückt die Heilige Elisabeth. Auch sie trägt ein Brokatkleid unter dem geöffneten, am Halsausschnitt von einem kostbaren Fürspan gehaltenen Mantel, dessen schwerer Stoff im seitlichen Herabgleiten tiefe Faltenmulden formt. Mit ihrer Rechten bietet die Heilige dem vor ihr knienden Bettler einen Spitzweck dar, in der Linken hält sie eine Schale mit Trauben und Äpfeln(?).¹⁰⁸

Die Gruppe der beiden heiligen Frauen rückt einen wesentlichen Aspekt der Annenverehrung des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts in den

Mittelpunkt: die Bedeutung der Frau, der Familie und der Ehe. In den Legenden wird Anna als besonders tugendhaft geschildert. Ohne diese Tugendhaftigkeit wäre sie nicht in der Lage gewesen, die zukünftige Gottesmutter zu gebären, nur deswegen konnte sie „ihre Funktion im Geschehen der Inkarnation“¹⁰⁹ ausüben, sie ‚verdiente‘ sie. Damit wird die besondere Bedeutung der Ehe für das bürgerliche Leben hervorgehoben.¹¹⁰ Die Ehe(n) Annas musste(n) als gottgefällig gelten, war doch eine von ihnen die Voraussetzung für die Empfängnis Mariens und damit der Geburt Jesu. „... erstmals in der Geschichte der christlichen Hagiographie“ kann „die glückliche Vermittlung“ zwischen „dem weltlichen Stand der Ehe“ und dem „Wunsch nach bedingungsloser Hingabe an den Willen Gottes“¹¹¹ dargestellt und nachvollzogen werden.¹¹² Das Bild der heiligen Anna in Gemeinschaft mit Tochter und Enkelsohn ist wie keine andere Bildformulierung aus den Legenden dieser Heiligen geeignet, diese Idee zu visualisieren und die Beteiligung der Mutter Mariens an der Heilsgeschichte glaubhaft und eindrücklich darzustellen¹¹³. Letztendlich aber wird damit die Ehe als eine religiöse Lebensform gewertet und als geglückte Verbindung von irdischer und himmlischer Liebe geheiligt.¹¹⁴

Sinnfällig wird dies auch am Leben der seit langem verehrten Heiligen Elisabeth. Ihr ist in unserem Retabelzusammenhang eine Vermittlerrolle, gewissermaßen eine zeugnishaft Rolle zugeordnet, um den Bekanntheitsgrad der heiligen Anna zu befördern.¹¹⁵ Auch die Namensgleichheit der beliebten Heiligen mit der Mutter Johannes' des Täufers, er ist auf dem unteren Bildfeld des rechten Flügels zu sehen, darf hier nicht unerwähnt bleiben.¹¹⁶ Die Darstellungen des rechten Flügels nehmen Bezug auf die Familie Annas. Im oberen Bildfeld sitzen sich vor einem Landschaftshintergrund Andreas (links) und Jacobus d. Ä. (rechts) gegenüber.

Jacobus d. Ä. ist ein Sohn der mit dem Zebedäus verehelichten Maria Salome, einer Tochter Annas. Er ist also ein Enkel Annas. Zugleich ist er der Bruder Johannes des Evangelisten. Beide sind mithin nicht nur Enkel der

Mutter Mariens, sondern auch „Brüder“ (Vettern) Jesu, der ebenfalls Enkel der Heiligen Anna war. Auch Andreas, Jünger Jesu¹¹⁷ und Bruder des Simon Petrus,¹¹⁸ gilt im weiteren Sinne als Angehöriger der Sippe Annas und ist mit ihr¹¹⁹ verwandt. Sein hoch in das Bildfeld ragendes Schrägbalkenkreuz lenkt sofort den Blick auf den nach Haltung und Habitus würdevoll wirkenden Apostel. Weißes Haupt- und Barthaar rahmt das Gesicht, der leuchtend rote Mantel hüllt die Figur ein, lässt an ihrer Vorderseite das grüne Untergewand sehen, gleitet von der rechten Schulter herab und führt in energisch gezogenem Saumbogen nach unten, die Knie modellierend und den Blick zum Gegenüber leitend. Jacobus, ganz in Profilstellung gegeben, scheint sich vehement seinem Gesprächspartner zuzuwenden. Der graue Umhang, der über die Schulter geworfene Beutel, das seitlich zum Vorschein kommende grüne Gewand und der tief ins Gesicht gezogene graue Pilgerhut mit dem Muschelzeichen verstärken den Eindruck des Momentanen. Beide sitzen zu Seiten eines in die Tiefe der Hintergrundlandschaft ziehenden Weges, der auf eine am Horizont sichtbar werdende Stadt zu führt. Wehrturm und Kirchtürme geben dem Stadtbild hohe Identifikationskraft.

Das untere Bildfeld zeigt die beiden Johannes. Links den Täufer, rechts den Evangelisten. Ihre Haltung und Positionierung nimmt die der anderen Figurenpaare auf und korrespondiert mit der des Apostelpaares im oberen Bildfeld: die frontale Haltung des Täufers und seine energisch auf Buch und Lamm weisende Geste der rechten Hand unterstreichen die Monumentalität seiner Erscheinung. Die Profilstellung des vollkommen in seinen roten Mantel eingehüllten Evangelisten, der das Haupt nach oben wendet, die Botschaft der Himmelserscheinung in sich aufnehmend, verkörpert dagegen mehr das Augenblickliche, das Vergegenwärtigende, Momentane. Auch Johannes der Täufer ist Mitglied der Heiligen Sippe: er ist der Sohn Elisabeths, die eine Tochter der Esmeria, der Schwester Annas, war.¹²⁰ Der Evangelist Johannes, Sohn der Maria und des Zebedäus und Bruder Jacobus

d. Ä., galt außerdem als Schutzpatron der heiligen Elisabeth. Diese ist gern in einem Atemzug mit Elisabeth, der Mutter Johannes des Täufers, genannt (s.o.).

Es ist nicht nur die Namensgleichheit der beiden Frauen, der Mutter des Täufers und der kanonisierten thüringischen Landgräfin, sondern auch der Gehorsam gegenüber dem göttlichen Gebot, der sie eint, lebten sie doch nach der Geburt der Kinder in einer nur der Liebe zu Gott geweihten keuschen Ehe. Das hat dazu geführt, dass in einem Legendenroman des frühen 14. Jahrhunderts die Schwangerschaft Elisabeths gleichsam als eine von Gott gekommene angesehen worden ist.¹²¹ Damit lässt sich gedanklich der Bogen zum ersten Bild, der ins Gespräch vertieften beiden Frauen Anna und Elisabeth, schlagen und ein Bezug zum Predellenbild mit Christus und den Aposteln herstellen: die beiden Frauen haben Teil am Erlösungsgeschehen, dessen Mysterium sich täglich im Messgeschehen wiederholt und durch die Apostel bezeugt wird.

Das untere Bildfeld des linken Flügels zeigt die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Ihre Würde und Monumentalität wird durch die bildparallel angeordnete Rückwand der steinernen Sitzbank noch betont, so dass der Landschaftshintergrund als fast nebensächlich anmutende Folie dient, auch wenn er den Blick auf eine Stadtsilhouette mit Kirchturmarchitektur freigibt.¹²² Zu Füßen Petri kniet der Stifter. Das Wappen mit den drei Reichsapfeln weist ihn als einen Angehörigen der Zwickauer Familie Gülden aus. Vermutlich handelt es sich um Stephan Gülden.¹²³ Petrus und Paulus waren auch die Schutzpatrone des Bistums Naumburg-Zeitz, zu dem die Zwickauer Kirchen gehörten.¹²⁴ Die Einbindung der beiden Apostel in das Bildprogramm könnte als Hinweis auf diese Zugehörigkeit verstanden werden. Es liegt auf der Hand, dass der als Kleriker (?)¹²⁵ ausgewiesene Stifter des (Annen-?) Retabels sich unter den besonderen Schutz der Patrone seines Bistums stellte, das bereits im Jahre 1487 den Annentag als großen Festtag eingeführt hatte.

Bleibt die Frage nach dem bisher angenommenen Nikolauspatrozinium. Kann die Zugehörigkeit dieses Retabels zu einem Nikolausaltar aufrecht erhalten bleiben, oder haben wir es mit dem Retabel eines Annenaltars zu tun, dessen Kopatrozinium das des heiligen Nikolaus gewesen sein könnte? Oder galt der allen vertraute Heilige „nur“ als Vermittler für die neue Verehrung der Mutter Mariens?

Zwickau besaß zwei, dem heiligen Nikolaus geweihte Gotteshäuser. Einmal eine „vor dem Tränkhore an der Mulde“ gelegene Kapelle¹²⁶ und zum anderen die in unmittelbarer Nähe zur Katharinenkirche gelegene Kirche St. Nikolai. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts nachgewiesen, war sie die kleinste Kirche innerhalb der Ringmauern und gehörte zu jenen Gotteshäusern, die in der Reformationszeit oder während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zerstört oder abgetragen worden waren. 1520 bereits wurde die Nikolaikirche nicht mehr genutzt, 1529 dann gänzlich geschlossen. 1632 beherbergte sie umherfahrende „Zigeuner“¹²⁷ und 1650 musste sie als Materialspenderin erhalten: mit ihren Dachschiefeln hatte man das Dach der durch einen Brand beschädigten Marienkirche ausgebessert. 1682 erfolgte der komplette Abbruch der Nikolaikirche.¹²⁸

Die Nikolaikirche, zum Archidiakonat Pleißenland gehörend, 1418 der Naumburger Domkantorei inkorporiert,¹²⁹ hatte, da sie keine Pfarrkirche¹³⁰ war, kirchenrechtlich nicht den gleichen Rang wie die Kirchen zu St. Marien und zu St. Katharinen. Sowohl das Fehlen eines Begräbnisplatzes als auch die geringe Ausstattung mit Altären und Stiftungen lassen darauf schließen.¹³¹ Tobias Schmidt berichtet in seiner *Chronica Cygnea*¹³² nur, dass „*in der Kirchen* (gemeint ist die Nikolaikirche K.F.) *vor Alters etliche sonderliche Stifft gewesen (sind)/ daher man noch Nachrichtung findet/dass die Alten ein Lehn für Wolffgangum, und eins für Fabian Sebastian darein gewiedmet*“.¹³³

Emil Herzog bezieht sich auf Schmidt und nennt für die Nikolaikirche ebenfalls nur zwei Altäre,¹³⁴ während für die Marienkirche 23 Altäre¹³⁵ und für

die Katharinenkirche 10 Altäre¹³⁶ überliefert sind. Diese Überlieferung findet bei Julia Kahleyß ausführliche Bestätigung.¹³⁷

Nikolaus-Patrozinien werden aber auch für die Marien- und für die Katharinenkirche mehrfach aufgeführt. Allein in der Marienkirche finden sie sich für drei Altäre. Zum einen gehörten sie zum Altar St. Martin und Nikolaus¹³⁸ und zum anderen zum Altar St. Johannes Baptista und St. Nikolaus.¹³⁹ Auch der Erasmusaltar dieser Kirche war zusätzlich mit Benefizien für Katharina und Nikolaus ausgestattet.

In der Katharinenkirche¹⁴⁰ ist ebenfalls ein Altar St. Nikolaus und Wolfgang nachweisbar. Diesen stiftete 1476 der Zwickauer Bäcker Franz Hering, der ihn mit dem hohen Stiftungs-kapital von 1000fl und 40fl jährlicher Zinsen ausstattete. 1477 erhöhte Martin Römer dieses Kapital um 600fl. Die Konfirmation durch den Naumburger Bischof erfolgte 1478.¹⁴¹ Ob dieser Altar mit einem (geschnitzten) Retabel ausgestattet war, lässt sich nicht mehr nachweisen. Für die Nikolaikirche findet sich in den Quellen kein Hinweis auf einen dem Titularheiligen geweihten Altar.¹⁴² Es werden stets nur die beiden Altäre für St. Fabian, Sebastian und Andreas¹⁴³ und derjenige für St. Wolfgang erwähnt.¹⁴⁴ Letzterer ist wohl mit jenem „kunstreich geschnitzten und gemalten Altar“ identisch, von dem der Zwickauer Chronist Emil Herzog schreibt, dass der Freund Martin Römers, Hanns Federangel, ihn „aus Dankbarkeit für den reichen Schneeberger Bergseggen“ im Jahre 1475 „dem heiligen Wolfgang als dem Patron des Bergbaues widmete.“¹⁴⁵ Nur einmal findet sich in den Schriftquellen ein Hinweis auf ein vorhandenes Bild des Titelheiligen der Nikolaikirche: 1503 wird ein Löffelholz¹⁴⁶ „von sant nicolaus zu malen“ bezahlt und ebenso ein „discher, vom gespreng zu schneyden über sant nicolaus, und einem „knobloch von silber zu einem nicolaus Bild.“¹⁴⁷ Merkwürdigerweise findet sich in den Niederschriften der seit 1529 erfolgten Visitationen kein Hinweis auf die Existenz dieser Bilder.¹⁴⁸ Nur das Lehen Fabiani¹⁴⁹ und das „Benefitium S. Wolffgangi“¹⁵⁰ werden genannt, das Lehen „Fabiani und Sebastiani“¹⁵¹ sogar mehrmals.

Als eine zusammenfassende Aussage über die Ausstattung der Nikolaikirche muss auch folgende, im Zusammenhang mit der Aufzählung der „Kley-node“ zu lesende Notiz des Visitationsprotokolls gewertet werden: *„S. Nicolaus Kirchen Hat anders kein einkommen gehabt, dann fünf gülden Jerlicher Zins von Hundert fl haubtsumma und zwey lehen, die haben noch alle beyde Possessores, wie bey den lehen, die noch Possessores haben, angezeigt.“*¹⁵²

Später wird in den Zwickauer Chroniken übereinstimmend davon berichtet, dass nach Schließung der Nikolaikirche einer ihrer Altäre in die 1511 durch den Zwickauer Rat errichtete Kirche zu Bockwa¹⁵³ gegeben worden ist. Herzog schreibt 1839: *„... sie [die Nikolaikirche, K.F.] hatte 2 Altäre: zu St. Wolfgang und St. Fabian Sebastian [Schutzpatron der Armbrustschützen-gilde], von welchen der erstere 1511 in die vom Zwickauer Rathe als Kirchenpatron in d. J. erbaute Bockwaer Kirche versetzt wurde.“*¹⁵⁴ Auch Tobias Schmidt schreibt in seiner Chronica Cygnea, dass der in der Bockwaer Kirche noch vorhandene Altar aus der S. Nicolai Kirchen genommen worden war, ohne ihn jedoch näher zu bestimmen.¹⁵⁵

1842 wird dieses Retabel in Sachsens Kirchengalerie zunächst nur summarisch erwähnt: *„Der Altar ist ein sogenannter Flügelaltar mit 5 hölzernen Figuren in der Mitte, die nicht ohne allen Kunstwerth sein sollen“*¹⁵⁶ und dann unter den „Berichtigungen und Zusätzen“ der Zusatz: *„Der geschnitzte schöne Flügelaltar ist aus der eingegangenen Zwickauer Nicolauskirche ... und enthält 5 vergoldete Statuen, nämlich die Maria mit dem Christkind, umgeben von St. Barbara und St. Katharina und an den Flügeln (Unterstreichung K.F.) rechts St. Paulus (oder Nikolaus) und links St. Petrus ...“*¹⁵⁷

1863 berichtet Friedrich Robert Emil Meinhold (1824-1880), Sohn des Erwerbers des Altarschreines, über die 1856 restaurierte Kapelle des väterlichen Schlosses Schweinsburg:¹⁵⁸ *„Sie [die Kapelle K.F.] ward überdem von*

*pietätvollen Händen mit einem werthvollen gemalten Glasfenster, St. Petrus übergroß darstellend, beschenkt, auch ward ihr als Zierde ein kostbarer alter Altarschrein einverleibt, der ursprünglich im J. 1475 von Hanns Federangel dem St. Wolfgang-Altare der Nikolaikirche zu Zwickau gestiftet*¹⁵⁹, *dann aber, beim Eingange dieser Kirche im Jahre 1529, der Kirche zu Bockwa geschenkt worden war, von wo aus er nach Schweinsburg abgegeben wurde.“*

Herzog greift diese Mitteilung auf:¹⁶⁰ *„In der längst eingegangenen Niklas-kirche aber dotierte er [gemeint ist Hanns Federangel K.F.] nicht nur als eifriger Schütze den schon vorhandenen St. Fabian-Sebastians- oder Schützenaltar, dessen Patronat sein Freund M. Römer [+1483] erworben hatte, mit einem auf dem Nikolaiplatz gelegenen Wohnhause für dessen Meß-priester, sondern stiftete in dieser Kirche laut der noch im Original vorhandenen bischöflichen Confirmationsurkunde vom 7. Februar 1475 auch einen neuen zweiten, kunstreich geschnitzten und gemalten Altar, welchen er aus Dankbarkeit für den reichen Schneeberger Bergsegen [s.o.] dem heiligen Wolfgang als dem Patron des Bergbaus widmete...“*¹⁶¹ Und ergänzt (auf der gleichen Seite) in Anmerkung 7: *„... Der erwähnte antike, wahrscheinlich von einem Nürnberger Künstler gefertigte Flügelaltar, welchen der Zwickauer Stadtrath 1529 der Bockwaer Kirche schenkte, ist 1856 käuflich an den Besitzer des Ritterguts Schweinsburg, Herrn R. Meinhold*¹⁶² *übergegangen, welcher ihn geschmackvoll hat restaurieren lassen, um damit seine alte Schlosskapelle zu zieren.“*¹⁶³ Erstaunlicherweise heißt es 1902 in der Neuen Sächsischen Kirchengalerie nur: *„Die Kirche [gemeint ist die Schweinsburger Schlosskapelle K.F.] hatte einen schön geschnitzten Flügelaltar, der aus der eingegangenen Zwickauer Nikolaikirche stammte; er enthielt fünf vergoldete Figuren, Maria mit dem Christkind, von Heiligen umgeben. Nach der Abtragung der Kirche wurde er an Rittergutsbesitzer Meinhold verkauft.“*¹⁶⁴ Von ihm erwarb ihn schließlich Kommerzienrat Mädler, bis er in das Leipziger GRASSI Museum gelangte.

Aus der hier referierten Provenienzgeschichte des Retabels, wie sie sich bisher in den Quellen darstellt, wird deutlich, dass die tradierte Überlieferung, das Retabel gehöre zu einem aus der Zwickauer Nikolaikirche stammenden Nikolausaltar, verifiziert werden muss. Sowohl die Nachrichten über die in der Nikolaikirche ehemals vorhandenen Altäre, als auch die in allen Quellen übereinstimmende Aussage, das nach Schweinsburg gelangte Retabel stamme von einem Wolfgangaltar, lässt sich mit unserem Retabel nicht in Übereinstimmung bringen. In keiner der Quellen wird weder auf die Ausstattung des Retabels mit einer Nikolausfigur bzw. der eines Fabian, noch auf die Visualisierung von Nikolauslegenden auf den Flügelaußenseiten eingegangen. Auch die widersprüchlichen Aussagen zu den Bestandteilen des nach Schweinsburg gelangten Retabels müssen irritieren. All das ist nicht dazu angetan, in unserem Retabel dasjenige aus der ehemaligen Zwickauer Nikolaikirche zu sehen. Um welches Retabel es sich handelt, kann nur hypothetisch beantwortet werden. Dass es sich um ein Zwickauer Retabel handelt, steht allerdings außer Frage. Die (Stadt-) Ansichten der Flügel-Innenseiten bilden dafür eine, soweit ich sehe, bisher in der Literatur noch nicht gewürdigte Quelle.

Betrachtet man das obere Bildfeld des rechten Flügels (Abb.11), so fällt ein prononciert ins Bild gerückter, wuchtiger, weiß geputzter Turm mit hohem Walmdach und auf kräftigen Konsolen lagerndem Wehrgang auf. Unmittelbar neben ihm überragen zwei Kirchtürme eine langgestreckte, mehrfach gegliederte, zweifarbig angelegte Dachlandschaft. Der linke Turm zeigt einen spitzen Helm über auffälligem, gut erkennbarem Strebewerk mit Fialen. Der Helm des zweiten Turmes ruht auf kompaktem Mauerwerk mit tief eingeschnittenen Fenstern im letzten Geschoss.

Vergleicht man diese Ansicht mit späteren Zwickauer Stadtansichten, so bemerken wir eine erstaunliche Übereinstimmung mit ihnen insbesondere

in der Wiedergabe des Turmes und seiner Position innerhalb des Stadtgefüges,¹⁶⁵ obwohl nicht von topographischer Genauigkeit gesprochen werden kann. Diese wird (für den sächsischen Raum) erst durch Wilhelm Dilich (1571-1650) in seinen zwischen 1626 und 1629 entstandenen Zeichnungen ausgewählter sächsischer Städte erreicht.¹⁶⁶ Deutlich sind auf der Ansicht Dilichs (Abb.12) neben dem markanten Bau von Schloss Osterstein der weiße Turm (links) sowie die die Häuser überragenden Kirchen zu erkennen: Die St. Katharinenkirche und die „obere“, die Marienkirche. Letztere noch mit dem gotischen Turmhelm.¹⁶⁷ Dessen unverwechselbares Aussehen verdankte er (wohl nicht mehr exakt zu definierender) Aufbauten, die den Fuß des Turmhelmes umstanden haben. Sie sind auf dem 1573 datierten Stahlstich von Paulus Reinhart mit der Schilderung des „Fürstenschießens“¹⁶⁸ sowie auf einer Zeichnung des Jeremias Vollrath aus dem Jahre 1572 ebenfalls zu erkennen.¹⁶⁹ Auch diese Stadtansichten können mit aller Vorsicht zum Vergleich herangezogen werden.

Besonders deutlich ist die Übereinstimmung mit der Ansicht Zwickaus aus der Topographia Merians.¹⁷⁰ (vgl. Abb.12). Die Türme der Marien- und der Katharinenkirche, die städtebauliche Situation ihrer Umgebung, die Stadtbefestigung mit dem exponiert situierten „Weißen Turm“ bieten Anlass, dessen Wiedergabe im Bildfeld mit den Aposteln Andreas und Jakobus d. Ä. anzunehmen. Die im Ausschnitt wiedergegebene Stadtansicht mit dem Kirchturm im Hintergrund des linken unteren Bildfeldes mit der Darstellung des Stifters könnte die Situation um die Marienkirche, die Hauptkirche der Stadt Zwickau, zeigen¹⁷¹, wie ein Vergleich mit der Ansicht Zwickaus von Jeremias Vollrath zeigt (Abb. 13). Es ist jene Kirche, an der Stephan Gilden, der vermutliche Stifter, seit 1476 als Kaplan und von 1483-1503 als Prediger tätig war.¹⁷²



Abb. 11
Rechter Flügel, Innenseite mit den Aposteln Andreas und Jakobus,
Ausschnitt aus dem Landschaftshintergrund mit weißem Turm

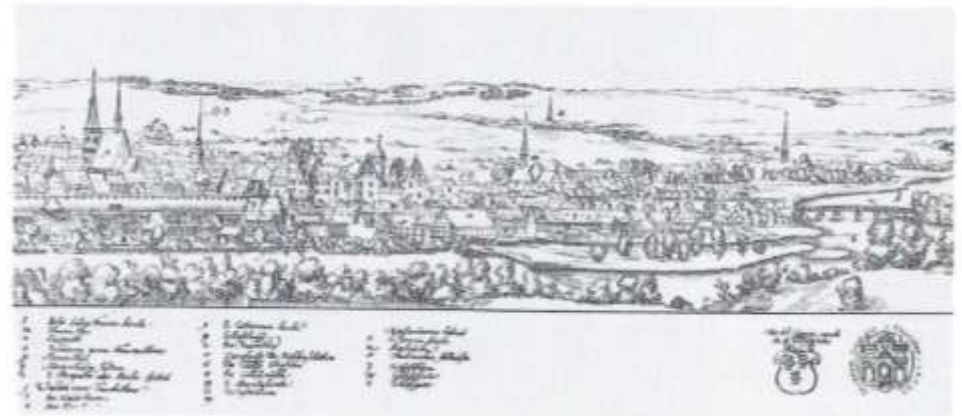


Abb.12: Wilhelm Dilich, Ausschnitt aus dem Panorama von Zwickau, 1628,
Federzeichnung, aus Mscr. Dresd. J.291, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek
Dresden



Abb.13: Jeremias Vollrath: oestliche Ansicht von Zwickau im Jahre 1572 nach einem in
der oberen Kirche befind(lichen) Gemälde [aus dem Tagebuch des Jeremias Vollrath,
Original in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.

Zu welcher Kirche aber gehört der ins Zentrum des oberen Bildes auf dem rechten Flügel gerückte hohe Turm mit den auffälligen Fialen? Handelt es sich (doch ?) um die Nikolaikirche, die einen „hohen, spitzigen Turm“ gehabt haben soll, der bereits im Jahre 1549 abgetragen worden war, von dem keine der bisher bekannten Darstellungen Zwickaus Zeugnis abgeben könnte?¹⁷³ Oder wird mit den Ansichten der Kirchen ein Hinweis gegeben, dass an ihnen die Verehrung der Heiligen, insbesondere die der Heiligen (Anna) einen besonderen Stellenwert hatte? Eine exakte Aussage ist in dieser Hinsicht (noch) nicht möglich. Wichtig ist, dass sowohl aus dem vorhandenen Bestand und den (bisher untersuchten) Quellen die geltende Annahme, das Retabel sei dasjenige, das den Hauptaltar der Zwickauer Nikolaikirche schmückte, revidiert werden muss¹⁷⁴.

Zusammenfassend lässt sich folgendes feststellen:

1. Mit dem bisher Gesagten ist ein neuer Aspekt in die Forschung zum Werk Peter Breuers getragen worden. Die bisherige Einordnung der Retabelfiguren des sog. Nikolai-Altars in das schnitzerische Frühwerk Peter Breuers ist zur Disposition gestellt worden. Es hat sich auch herausgestellt, dass sowohl die Quellenaussagen als auch das Retabelprogramm mit der bisherigen Überlieferung nicht kompatibel sind.

2. Damit kann auch die Aussage Hentschels, diese Retabelfiguren stehen für den frühen Stil Breuers, nicht mehr aufrechterhalten werden. Wir müssen davon ausgehen, dass die Figuren verschiedenen Werkstätten entstammen. Während die beiden männlichen Heiligen starke verwandtschaftliche Beziehungen zu Arbeiten der Riemenschneider-Werkstatt aufweisen, ist die bereits von Hentschel beobachtete Nähe der Muttergottesfigur zu einer Ulmer Werkstatt nicht zu übersehen. Sie kann m.E. nicht mehr, wie bisher, als Arbeit Breuers, der ulmisches Formengut rezipierte, gelten, sie muss vielmehr einem Ulmer Schnitzer zugeschrieben werden,

sie ist mithin als „Import“ anzusehen. Auch die Urheberschaft eines in Zwickau tätigen, aus Ulm kommenden wandernden Meisters wäre hypothetisch denkbar.

3. Wir gehen davon aus, dass die ursprünglichen Schreinfiguren zu einem bisher noch nicht bekannten Zeitpunkt durch die überlieferten ausgetauscht worden sind. Für diese Annahme kämen drei Zeitpunkte in Frage: im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um die Verehrung der Heiligen Anna, bzw. bei der Übergabe des Retabels in die Bockwaer Kirche, während des Verbleibs in dieser selbst und bei Übernahme des Retabels in die Schweinsburger Schlosskapelle. Hier besteht noch weiterer Forschungsbedarf.

4. Die These, dass es sich bei den Figuren nicht um die zu einem Nikolausaltar gehörenden Figuren handeln kann, wird durch deren gegenwärtige, nach historischen Fotografien rekonstruierte Position im Schrein unterstützt. Üblicherweise wird der Titularheilige, in unserem Falle wäre dies der heilige Nikolaus, sofern er nicht im Zentrum steht, an der rechten Seite der zentralen Figur positioniert¹⁷⁵. Seine jetzige Position entspricht weder inhaltlich noch formal dieser Gepflogenheit. Die beiden (außenstehenden) männlichen Figuren überragen sowohl die zentrale Muttergottesfigur als auch ihre beiden weiblichen Assistenzfiguren. Auch das erscheint mir eine nicht übliche Praxis. Im gängigen Gebrauch müsste zumindest die zentrale Figur erhöht sein.¹⁷⁶

Auch die Abstände der Figuren zueinander könnten Fragen aufwerfen. Würde man z.B. den verlorenen Bischofsstab des Nikolaus ergänzen, kollidierte er mit dem inneren Rahmen des Schreins, eine Rekonstruktion wäre aus der gegenwärtigen Position der Figur heraus nur schwer vorstellbar. Ähnliches lässt sich vom Fabian sagen, auch dessen Position rechts außen im Schrein scheint nicht recht plausibel und muss hinterfragt werden.

5. Nicht nur stilistischer Befund, Position und Größenverhältnisse der Schreinfiguren lassen Zweifel am Zusammenhang des Retabels mit einem

Nikolausaltar aufkommen, auch das ikonographische Programm ist schlüssig nicht mit den Anforderungen an ein Programm für ein Nikolauspatronat in Verbindung zu bringen. Es wird dagegen vorgeschlagen, aufgrund der Darstellungen auf den Flügelninnenseiten das Retabelprogramm im Kontext der Annenlegenden zu interpretieren und eine Anna selbdritt als ursprüngliche zentrale Schreinfigur anzunehmen. Im Anschluss an Walter Hentschel wird die These aufgestellt, dass die Anna selbdritt aus der Kirche in Zwickau-Weißenborn im Zusammenhang mit unserem Retabel gesehen werden sollte.

6. Die schriftlichen Überlieferungen sprechen übereinstimmend davon, dass ein Wolfgangaltar von Zwickau nach Bockwa und von hier aus nach Schweinsburg gelangte.

Die in den Quellen zu findenden Beschreibungen des Retabels lassen keine exakten Schlüsse auf dessen Aussehen zu; nur einmal wird von einem geschnitzten und gemalten Altar gesprochen und nur einmal werden die Figuren benannt: Maria mit dem Christkind, umgeben von Heiligen, und in der Ergänzung, dass es sich um die Heiligen Katharina und Barbara handelt, und dass zwei weitere Figuren, nämlich Petrus und Paulus (oder Nikolaus), „an den Flügeln“ stehen. Dabei ist nicht zu verifizieren, ob die Flügelninnenseiten gemeint sind, es sich also um Relieffiguren gehandelt haben muss, oder ob sich hinter dieser Bemerkung zwei Standflügel bzw. zwei Schreinvächter verbergen. Wichtig ist doch in jedem Fall, dass sich in keiner der mir bekannt gewordenen Quellen der Hinweis auf die Existenz von Schreinfiguren findet, die die Heiligen Nikolaus und Fabian abbilden.

7. Die Marienkirche besaß einen Annenaltar, kann es sich um diesen handeln?

Mit den hier vorgetragenen Thesen wurde der Versuch unternommen, die Ergebnisse eingehender Auseinandersetzung mit jenem Retabel vorzustellen, das als Nikolaikirchen-Retabel Peter Breuers einen festen Platz in der

sächsischen Kunstgeschichte besitzt und als bedeutendstes Werk des Zwickauer Bildschnitzers gilt.

Aus der Beschreibung und Erfassung der ästhetisch-formalen Dimensionen dieses Retabels, sowie einer neuen Sicht auf dessen gesamt-bildliche Aussage haben sich Erkenntnisse ergeben, die vom bisher Bekannten abweichen, es infrage stellen. Es sei aber ausdrücklich festgestellt, dass, um letztendliche Klarheit zu gewinnen, es nicht nur weiterer Quellenstudien bedarf, sondern vor allem umfassender technisch-naturwissenschaftlicher Untersuchungen. Sollten diese den eindeutigen Nachweis ergeben, dass es sich bei den Figuren des Nikolaretabels nicht, wie hier vorgeschlagen, um Arbeiten aus verschiedenen Werkstätten, sondern doch um Arbeiten aus der Werkstatt Peter Breuers handelt, dann sind Fragen nach der Wirkungsweise dieser Werkstatt, nach den eigenhändigen Anteilen Peter Breuers, danach, ob Breuer überhaupt Schnitzer oder nur Auftragnehmer gewesen ist, der fremde Mitarbeiter, auch wandernde Meister, beschäftigt hat und aufgrund dieser Stellung berechtigt war zu signieren, unbedingt zu stellen und zu beantworten. Letztendlich können die hier vorgebrachten Überlegungen nur im Rahmen weiterer interdisziplinärer Forschungen bestätigt, ergänzt oder revidiert werden.

Wir müssen uns stets bewusst sein, dass die sog. Händescheidung zwar ein aus kunsthistorischer Forschung nicht wegzudenkendes Arbeitsinstrument ist, dass sie aber trotz aller objektiv-forschenden Zuwendung stets subjektiver Wahrnehmung verhaftet bleibt. Die Interpretation von Kunst ist ein Prozess, der niemals abgeschlossen sein wird. Jede neue Begegnung mit dem Kunstwerk verändert unsere Wahrnehmung, verändert mit hin unsere Ansichten. Ob sie richtig sind, und ob wir andere von ihrer Richtigkeit zu überzeugen vermögen, ist ein anderes Kapitel. Wenn die hier vorgetragene Ansicht dazu anregt, neue, andere Ansichten zu formulieren, dann ist der Sinn dieser Arbeit erfüllt.

Dank

Abschließend danke ich an dieser Stelle den Mitarbeitern des GRASSIMuseums für Angewandte Kunst herzlich für langjährige stete Hilfsbereitschaft und Unterstützung. Sei es in Archiv, Bibliothek, Werkstatt oder im kollegialen Gedankenaustausch – ohne diese wäre das hier vorgelegte Ergebnis meiner Überlegungen nicht möglich gewesen.

ANMERKUNGEN

¹ Hier ist vor allem der 1943 erstmals erschienene Roman von Otto Riedel (1908-1983), er war von 1955 -1973 Pfarrer an der Zwickauer Katharinenkirche, zu nennen. Der Roman wurde 2002 neu aufgelegt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Tobias J. Knoblich und Martin A. Völker. s. auch Andreas Mertin, Zwischen Bildersturm und Bildproduktion. Otto Riedels Bildschnitzer von Zwickau. Eine Rezension. In: *tä katoptrizōmena. Magazin für Theologie und Ästhetik*, Heft 17, 2002, <https://www.theo-mag.de/17/am59.htm>

Zur Künstlerklage in der Reformationszeit sei u.v.a. nur auf Peter Blickle u.a. (Hrsg.) *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2002 hingewiesen.

² Die hier mitgeteilten biografischen Daten beziehen sich auf die Angaben bei Karl Hahn, *Biographisches von Peter Breuer*, in: *Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend* Heft XIV, 1929, S. 1-20 sowie bei Walter Hentschel, Peter Breuer. Eine spätgotische Bildschnitzer Werkstatt, Dresden 1951, S. 231-233. Breuers Aufenthalt als Geselle in der Riemenschneider-Werkstatt ist quellenmäßig nicht belegt. „Namentliche Erwähnung finden Gesellen der Würzburger Lukasbruderschaft in nur wenigen Urkunden; diese lassen sich jedoch nicht mit der Riemenschneider-Werkstatt in Verbindung bringen.“ (vgl. dazu Iris Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider. Werkstattleiter und Ratsmitglied, in: Tilman Riemenschneider, *Werke seiner Blütezeit*, Katalog Würzburg 2004, S. 64-72). Eine Aufzählung von Gesellenamen ist im ausgehenden 15. Jahrhundert nicht belegt. Es ist zwar in den ersten fünf Jahren des Bestehens der Riemenschneiderwerkstatt anhand der in dieser Zeit entstehenden vielfigurigen Werke von einer Mitarbeit mehrerer Gesellen auszugehen, sie „kann jedoch mittels der stilkritischen Analyse nicht nachgewiesen werden.“ Seit den 90er Jahren treten dagegen die persönlichen Handschriften einzelner Schnitzer... in den Retabeln deutlich hervor.“ (Iris Kalden, *Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1991, S. 139f.). Kalden weist im Zeitraum von 1490-1499 vier, von 1500-1510 mindestens 14 Gesellen nach. Die hohe Anzahl mitarbeitender Gesellen war nur möglich, da Riemenschneider „handwerklich gestattete Freiräume (nutzte)“ (ebenda). Auch ein angenommener Aufenthalt Breuers in Ulm konnte bisher quellenmäßig nicht nachgewiesen werden.

³ Die Dauer des Aufenthaltes in einer Werkstatt war unterschiedlich geregelt. Es gab Bestimmungen, nach denen ein meist einjähriger Aufenthalt nur „bei einem, höchstens bei zwei Meistern verbracht werden durfte.“ (vgl. Iris Kalden-Rosenfeld a.a.O. wie Anm.2). In Ausnahmefällen waren auch zweijährige Präsenzzeiten in einer Werkstatt möglich.

⁴

⁵ Karl Hahn a.a.O. S. 2 (wie Anm. 2) weist darauf hin, dass es 1510 zwei Personen mit dem Namen Peter Breuer in Zwickau gegeben hat.

⁶ Julia Kahleyß, *Die Bürger von Zwickau und ihre Kirche*, Leipzig 2013, S. 177, Anm. 1026. Die Kirchenmeister waren die weltlichen Verwalter der „*fabrica ecclesiae*“. Ihnen oblag

nicht nur die Verantwortung für das Kirchengebäude und die der „*fabrica*“ zugehörigen Immobilien, sondern auch diejenige über große Teile der Innenausstattung. Dazu gehörte die „Pflege der Altäre und Bilder, der *Vasa Sacra* und liturgischen Geräte“ (vgl. dazu Arnd Reitemeier: *Pfarrkirchen in der Stadt des späten Mittelalters: Politik, Wirtschaft und Verwaltung*, Stuttgart 2005, S. 613 ff.). Diese pflegende Verantwortung schloss die ökonomische Verantwortung ein. „Es gab keine Kirchenkasse, sondern die Kirchenmeister finanzierten die notwendigen Ausgaben sowohl aus den laufenden Einnahmen als auch aus ihren Privatvermögen (Arnd Reitemeier a.a.O. S. 616). Andererseits erhielten die Kirchenmeister jährlich wiederkehrende Einnahmen aus Stiftungsgut, aber auch aus den in den Opferstöcken eingesammelten Geldern und aus der Bede (Arnd Reitemeier a.a.O. S.614). Die Kirchenpfleger waren einmal jährlich zur Rechenschaftslegung vor dem Stadtrat verpflichtet. Ausführlich sind die Verhältnisse der Kirchenfabrik an der Marienkirche bei Julia Kahleyß, a.a.O. S.181-221(wie Anm.5)beschrieben und dargestellt. Für die Zwickauer Kirchen ist festzuhalten, dass der soziale Rang der Kirchenmeister dem Rang der Kirchen entsprach. Gehörten die Kirchenpfleger der St. Marien- und St. Katharinenkirche zur sozialen Oberschicht (fast alle Pfleger saßen im Rat), so ist das bei den Kirchenmeistern der übrigen geistlichen Institutionen nicht der Fall gewesen (vgl. Julia Kahleyß, a.a.O. S. 470-481, wie Anm.5). Sie, und damit auch Peter Breuer, gehörten nicht zu den Vertretern namhafter Zwickauer Familien (vgl. Julia Kahleyß a.a.O. S.475).

⁷Kirchenregister St. Katharinen 1540-1541 Kal.26, Nr.5: *Peter Breuer ist verschieden Montag nach nativitatıs marie 41* [12. September 1541] (die Angaben nach Hentschel a.a.O. S.233, wie Anm.2).

⁸ „7 fl. dem Brawer von 6 byldenn zu schneiden, hat Mgr. Jheronimus angeben“ Rechnungen der Marienkirche 1500-1504, III z4k Bl. 72, (Februar 1502), zitiert nach Hahn, a.a.O. S. 11.

⁹ „6 gr. Peter mahler fur zwo boten buchssen, meiner gnedigsten vnnnd gnedigen herren wapen darauff gemahlet, bezcahlt sontag Margarethe“ (13. Juli). Thür. Staatsarchiv Weimar: Reg. Bb 2900, Bl. 55. (zitiert nach Hahn, a.a.O. S. 3 vgl. Anm. 2). s.auch Katharina Flügel, *Das Weimarer Skizzenbuch zum Wittenberger Heiligtum – Die Zeichnungen der Reliquienstatuetten und einige Bemerkungen zur Kunst in Sachsen unter Friedrich dem Weisen* Phil. Diss. (B) Leipzig 1988.

¹⁰ „Sonabend nach Chilianı 35 gr. Peter Brewer mahler geben fur das crucifix inn der radthstuben“, Kammerbuch 1538-1539, Ausgaben S.9. Hahn (vgl. Anm. 12) S.2) weist darauf hin, dass diese Notiz in drei verschiedenen Fassungen auftaucht (a.a.O. S. 3f). Die zweite Fassung findet sich in der Ratsrechnung: b „35 gr. Petern Brewer dem Mahler geben für das crucifix inn der Radstuben auffgemacht“. Die dritte Fassung belegt Hahn nicht, sie findet sich bei Hentschel, a.a.O. (wie Anm.2) S. 233: *Kämmereiverzeichnis 1538-1539: „35 gr dem maler form trencktor für das crucifix in der Ratstuben“*. Das Kreuzifix befindet sich heute im Städtischen Museum Zwickau, Inv.Nr. V/65/3/K3.

¹¹ 1504, im Jahr des Erwerbs seines Bürgerrechts, kaufte Breuer ein „Haus vor dem Tränkter“, 1511 konnte er einen Garten pachten und 1512 einen Acker auf Reinsberger Flur erwerben. 1513 kaufte er gemeinsam mit Martin Hut bei Pöhlau für 200 fl. zwei Äcker mit Wiesen und Teichen. Nach einer Güterschätzung aus dem Jahre 1530 verfügte Breuer über ein Gesamtvermögen von 230 fl. (Die Angaben nach Wolf-Dieter Röber, Peter Breuer. Ein Zwickauer Bildschnitzer. Seine Werke in Stadt und Kreis Zwickau. Zwickau o. J. (1979), S. 14.). Karl Hahn, a.a.O. S. 17-19 (wie Anm.2) referiert ausführlich die Besitzverhältnisse Breuers insbesondere in den 1530er Jahren. Curt Vogel bezeichnet Breuer als „vermögenden Mann“ und nimmt an, dass er auch in Chemnitz gewesen ist (Curt Vogel: Der Vielauer Altar Peter Breuers im Zwickauer Museum, außerordentliche Jahresgabe des Zwickauer Altertums-Vereins an seine Mitglieder 1925). Die Ursachen für die in den Zwickauer Schultheißbüchern 1536-1538 und 1540-1542 verzeichneten Pfandleihnahmen Breuers in den Jahren vor seinem Tode sind uns nicht bekannt, sie werden ursächlich mit der fehlenden Auftragslage in Zusammenhang gebracht. Nach Karl Hahn, a.a.O. S.18 (wie Anm.2) musste Peter Breuer für eine „von Seiten seines Sohnes Matthes erborgte Summe von 30fl. den Garten als Sicherheit einbringen.“

¹² Walter Hentschel a.a.O. S.12 (wie Anm.2) zählt 33 Altäre mit insgesamt über 200 Einzelfiguren und Gruppen, von denen 18 datiert und 10 signiert sind. Neuerdings hat Günter Hummel einige bisher unbeachtete Figuren Peter Breuer bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben (Günter Hummel et al., Neues vom Zwickauer Bildschnitzer Peter Breuer in: Der kleine sakrale Kunstführer, Heft 8, Altenburg & Langenweißbach & Neumark 2004).

¹³ Eduard Flechsig, Ein Zwickauer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 20 (1909), S. 227 ff.

¹⁴ Karl Hahn, Biographisches von Peter Breuer, (wie Anm.2)

¹⁵ Walter Hentschel (wie Anm. 1).

¹⁶ Hier sind zu nennen: Wolf-Dieter Röber, Peter Breuer. Ein Zwickauer Bildschnitzer. Seine Werke in Stadt und Kreis Zwickau o.J. (1979), wie Anm.8), Steffen Delang, Die Entwicklung der Plastik in den einzelnen Landschaften: Obersachsen und Thüringen, in: Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550, Architektur und Plastik, Hrsg. Ernst Ullmann, Leipzig 1984, S. 323f; Michael Stuhr, Fünf Schreinfiguren vom ehemaligen Wandelretabel der Nikolaikirche zu Zwickau, Führungsblatt, Hrsg. Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 1993; Susan Ebert, Peter Breuer – ein bedeutender sächsischer Bildschnitzer der Spätgotik, Zwickau 2003. Seit dem Frühjahr 2021 hat sich, initiiert von Dr. Thomas Pöpper, Professor für Kunst- und Designgeschichte der Fakultät für Angewandte Kunst Schneeberg der Westsächsischen Hochschule Zwickau, eine Arbeitsgruppe gebildet, die sich gezielt mit Leben und Werk Peter Breuers auseinandersetzen will.

¹⁶ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.11. Vielleicht hat auch die besondere Sicht auf Breuer in den 1930er Jahren und die literarische Beschäftigung mit seinem Leben etwas zur „Volkstümlichkeit“ und dem hohen Bekanntheitsgrad des Zwickauer Bildschnitzers beigetragen (s. auch Anm.1).

¹⁷ Walter Hentschel a.a.O. S.12 (wie Anm.2) nennt dies „herzlich warme Menschlichkeit“.

¹⁹ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S. 10.

²⁰ Walter Hentschel a.a.O. S.11. (wie Anm.2). Dieses Werturteil wird von Hentschel, und

auf ihm fußend von anderen Autoren (so in der Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550, Leipzig 1984, S. 323, wie Anm.13) vor allem mit dem Werkstattbetrieb in Verbindung gebracht, dem Breuer seit 1505 vorstand und der in rascher Folge Aufträge von zahlreichen Dorfkirchen des Zwickauer Landes für komplette Retabel zu erfüllen hatte.

²⁰ Walter Hentschel a.a.O. S. 86 (wie Anm. 2) bezieht sich dabei nur summarisch auf Arbeiten für eine Stadtkirche, da bei deren Auftraggebern eine höhere „kennerhafte Würdigung“ eines Bildwerkes vorausgesetzt werden muss als bei kleineren Dorfkirchen.

²² Nach Hentschel a.a.O. S.75 (wie Anm.2) umfasst sie das Jahrzehnt von 1496-1506. In ihm hatte Breuer „die Elemente seiner persönlichen Art voll entwickelt,“ da er noch unter dem „frischen Eindruck der großen Werke, die der Schnitzer auf seiner Wanderschaft kennengelernt hatte,“ stand. Außerdem ist es die Zeit, in denen die „künstlerischen und gesellschaftlichen Belastungen und Beschränkungen, wie sie ein Aufgehen im Werkstattbetrieb mit sich brachte(n)“ fehlten (a.a.O. S.76/78, wie Anm.2).

²³ Walter Hentschel a.a.O. S.78. (wie Anm.2).

²⁴ Walter Hentschel a.a.O. S. 125-188 (wie Anm.2). Hentschel konstatiert, dass in dieser „zweiten Hälfte von Breuers Schaffen sein Wirken mehr in die Breite als in die Tiefe (geht). Es „entstand jetzt eine lange Reihe von Altären“, aber sie lassen die „Höhepunkte, wie sie der Nikolai-Altar, die Beweinung Christi und die früheren Andachtsbilder darstellten, (vermissen)“ (ebenda).

²⁵ Warum Breuer bis zu seinem Tode im Jahre 1541 keine Aufträge mehr erhielt, konnte bisher noch nicht eindeutig geklärt werden. Im Allgemeinen wird das Ende der Werkstattproduktion mit dem Einbruch der Reformation Martin Luthers in Zusammenhang gebracht. So u.a. Petra Lewey, Sozialer Abstieg und Reformation? Der Zwickauer Bildschnitzer und seine Werkstatt, in: Erneuerung & Eigensinn. Zwickaus Weg durch die Reformation, Zwickau 2017 oder Magdalene Magirus, Peter Breuer – Ein Künstlerschicksal in der Zeit der Reformation, in: „Martinus halbenn...“ Zwickau und der reformatorische Umbruch (Hrsg. Stadtverwaltung Zwickau, Kulturamt, Stadtarchiv) 2016, S.71-80. Ob und wie sich aber die im Zuge der reformatorischen Entwicklung entstandenen Auseinandersetzungen zwischen Zwickauer Rat, Pfarrern und den Franziskanermönchen des Grünhainer Klosters auf den Gebrauch der Bilder in den Kirchen ausgewirkt und zum Einbruch der Bildproduktion geführt haben, ist m.W. bisher noch nicht gründlich erforscht. Luther selbst hat bereits in seinen frühen Schriften den Gebrauch der Bilder als nützlich empfohlen und sich entschieden gegen die Bilderstürmerei gewandt. (zu den Invocavit-Predigten, März 1522, Karin Bornkamm u. G. Ebeling (Hrsg.) Martin Luther. Ausgewählte Schriften, Bd.1, Frankfurt/M 1983, S. 271-307). Zur Situation in Zwickau vgl. auch Silva Teichert, Die Bürgerreformation in Zwickau, in: „Martinus halbenn...“ a.a.O. S. 21-34.

²⁶ Eine ausführliche Beschreibung gibt Walter Hentschel a.a.O. Abb. S.219 und S.203-205 (wie Anm.2). Hier auch die Angaben der älteren Literatur. Wilhelm Pinder apostrophiert das Vesperbild als „ein selbständiges und feinfühliges Derivat fränkischer Kunst“ (Die deutsche Plastik der Hochrenaissance, Potsdam 1929, S. 418). Allerdings bezweifelte bereits Walter Junius 1914 die Richtigkeit der Zuschreibung des Vesperbildes an Peter Breuer. s.a. Frank Matthias Kammel, Ein unbekanntes Vesperbild von Philipp Koch, Zur

Beziehung des Freiburger Bildschnitzers zu Peter Breuer, in: Sächsische Heimatblätter, 45 (1999), Nr.6. S.354-358.

²⁷ Walter Hentschel a.a.O. S.201 (wie Anm.2), Marius Winzeler, Janos Stekovics, Burg und Kirche. Christliche Kunst in Gnanstein 1994, S. 54-59 schreiben ebenfalls, basierend auf Walter Hentschel, a.a.O. S.99 und S.201f. (wie Anm.2), alle drei in der Burgkapelle Gnanstein befindlichen Altäre Peter Breuer zu. Für den Annen- und auch den Bartholomäusaltar kann dies nicht unwidersprochen bleiben. Die Gesprengefiguren dieser beiden Altäre sind zwar vermutlich der Werkstatt Breuers nahe stehend, sie sind aber nachträglich angebracht worden, wie an den Befestigungsspuren am oberen Schreinrand des Bartholomäusretabels sichtbar ist. Außerdem fehlt bei beiden Retabelaufsätzen jeweils die zentrale Figur: beim Annenaltar handelte es sich um ein Kreuzifix. Auch die merkwürdige Asymmetrie des Bartholomäusretabels repräsentiert nicht den originalen Zustand, sondern resultiert aus einer Veränderung des ursprünglichen Standortes (vgl. Abb. S.38 mit den drei Altären, außerdem Abb. S.55 mit dem Marienaltar und Abb. S.65 mit dem Bartholomäusaltar).

²⁸ Vgl. Walter Hentschel a.a.O. S.102-107 und 206-207, sowie Abb. 53-57. Das Retabel, es ist nicht signiert, entstand um 1504 ursprünglich für die Chemnitzer Johanniskirche. Es zeigt im Schrein eine Kreuzigung Christi mit Maria, Johannes und Maria Magdalena. Im 18. Jahrhundert außer Gebrauch gekommen, wurden die einzelnen Bestandteile an verschiedenen Orten aufbewahrt, Mittelschrein, Predella und Gesprenge gingen verloren. Die Flügelmalereien werden Hans Hesse zugeschrieben (s. Ingo Sandner, Anm.30), 1969-1970 wurden die vorhandenen Teile restauriert, zusammengefügt und wieder in Dienst genommen. 2015 erfolgte die endgültige Restaurierung, so dass der Altarschrein 2018 in der restaurierten Jacobikirche wieder aufgestellt und der Öffentlichkeit übergeben werden konnte.

²⁹ Ausführliche Angaben zu Provenienz, Signaturen, Datierung etc. bei Hentschel a.a.O. S.86-97 und S.197-199, sowie bei Katharina Flügel, Der Zwickauer Altar, GRASSIMuseum für Angewandte Kunst Leipzig 2016.

³⁰ Walter Hentschel a.a.O. S.94.

³¹ Ingo Sandner stellt die These auf, dass die Figuren dieses Retabels in Zusammenhang mit dem Erwerb des Zwickauer Bürgerrechtes gesehen werden könnten (Ingo Sandner, Hans Hesse, ein Maler der Spätgotik in Sachsen, Dresden 1983, S. 17).

³² Führer durch das städtische Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, hrsg. v. d. Direktion, Leipzig 1910, Abb.1 Raum X. Hier wird der Altar in das Jahr 1510 datiert und als „... aus der ehemaligen Nikolaikirche Zwickau“ (stammend) bezeichnet. „... kam dann in die Schlosskapelle zu Schweinsburg.“ In den Akten, die Protokolle des gemischten Verwaltungsausschusses für das Kunstgewerbemuseum betr., heißt es S. 45 in einer vollständigen Abschrift für die Direktion des Kunstgewerbemuseums unter dem 22. April 1908: „... in der heutigen Sitzung des Gemischten Verwaltungsausschusses für das Kunstgewerbemuseum wurde folgendes beraten und beschlossen: 1. Zunächst wird der Altar aus der Schweinsburger Schlosskapelle besichtigt. Man ist allerseits der Meinung, dass ein Erwerb dieses Altares sowohl wegen seines künstlerischen Wertes, als auch wegen seiner sächsischen Provenienz sehr wünschenswert wäre.“

³³ Eine annähernde Vorstellung vom Aussehen des Gesprenges könnte uns das Peter Breuer zugeschriebene Marienretabel in der Gnansteiner Burgkapelle geben (Marius Winzeler, Janos Stekovics a.a.O. Abb. S.55 (wie Anm.26).

³⁴ Willy Junius, Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. Ein Beitrag zur Kenntnis der mittelalterlichen Bildnerei im Königreich Sachsen. Dissertation Bern 1914, S.86. Auch Eduard Flechsig, Ein Zwickauer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 44 (N.F.20) 1909, S. 227 ff. erwähnt die beiden Standflügel. Hentschel, a.a.O. S. 198 (wie Anm.2) bezieht sich auf Flechsig und merkt an, dass die beiden Flügel „auf dem Boden in einer Wand eingefügt gewesen sein, aber nicht mehr auffindbar (sind).“ Es ist merkwürdig, dass sich keine Fotografien dieser Flügel aus der Zeit der Übernahme des Retabels in das Leipziger Museum erhalten haben. Es bliebe zu klären, ob es bei den von Junius genannten Flügeln tatsächlich um die zum Leipziger „Nikolai“- Retabel gehörenden gehandelt hat.

³⁵ Anton Mädler (1864-1925), Inhaber einer weltberühmten Leipziger Leder- und Kofferwarenfabrik, bedachte auch das Leipziger Völkerkundemuseum mit seinen Stiftungen. In einer von Richard Graul verfassten Denkschrift über die Entwicklung des Kunstgewerbemuseums und die Notwendigkeit eines Museumsneubaus, Leipzig 1910 heißt es im Beschrieb der Sammlungen S.14: „2. Mittelalter. Kirchliche Kunst. Zu einer Gruppe kirchlicher Kunst können vereinigt werden Arbeiten der Gotik bis zur Blütezeit der deutschen Schnitzkunst im Übergang zur Renaissance. Vorhanden sind neben geringen Stücken einige vorzügliche Beispiele einheimischer Schnitzkunst, wie der von Herrn Kommerzienrat Anton Mädler geschenkte große Zwickauer Altar von Peter Breuer....“. Es gilt zu beachten, dass hier keine näheren Angaben gemacht werden.

³⁶ Der Altar befand sich im Besitz von Friedrich Emil Robert Meinhold (1824-1880), Rittergutsherr auf Schloss Schweinsburg bei Crimmitschau, er hatte den Altar im Jahre 1856 aus der Kirche von Bockwa erworben. (vgl. auch Anm. 156). Christian Friedrich Meinhold (1787-1854), Vater des ersteren, hatte 1820 Schweinsburg gekauft. Von 1900 bis 1908 betrieben die Brüder Friedrich und Eberhard Meinhold hier eine Majolikafabrik, schließlich erwarb der Garnfabrikant Carl Wolf aus Neukirchen das Schloss. Vermutlich ist die Veräußerung des Altares durch die Brüder Meinhold in diesem Zusammenhang zu sehen (vgl. auch Anm. 156).

³⁷ In der gegenwärtigen Rekonstruktion des Schreins sind die Malereien der Innenseite des linken Flügels durch Reproduktionen historischer Fotografien des Originals ersetzt.

³⁸ Nach der Tracht des Dargestellten zu urteilen handelt es sich um einen Geistlichen, seit Walter Hentschel wird in ihm Stephan Gülden vermutet. Er war von 1483-1503 Pfarrer an der Marienkirche (vgl. Julia Kahleyß, a.a.O. S.564f. wie Anm.5). Sein Bruder Wolfgang, seit 1507 Schulmeister, also Rektor, an der Lateinschule, kam erst 1508 „ins Ministerium“, d.h. er wurde Geistlicher. 1520 bzw. 1521 wurde er als Pfarrer nach Annaberg berufen (vgl. Ingo Sandner Hans Hesse a.a.O. S.37, wie Anm. 35)). Vgl. hierzu auch ausführlich Walter Hentschel a.a.O. S.198/199, wie Anm.2. Hentschel bezieht sich in seiner Interpretation u.a. auf das Porträt des Stephan Gülden auf dem Epitaphbild in der Zwickauer Marienkirche, das Hentschel noch als eine Arbeit Hans Hesses ansieht. Diese

Zuschreibung an Hans Hesse konnte durch die Untersuchungen Ingo Sandners nicht aufrechterhalten werden, es handelt sich vielmehr um einen namentlich unbekanntem Meister (vgl. Ingo Sandner, a.a.O. S. 36f. wie Anm.30). Hentschel macht auf die Unterschiede im Habit der beiden Dargestellten aufmerksam. s. auch die weiterführenden Aussagen in Anm. 120 und 122 dieses Aufsatzes.

³⁹ Zu den Malereien vgl. Ingo Sandner a.a.O. S. 37f. (wie Anm.30) und ders. Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden 1993, u.a. S. 228-234.

⁴⁰ Die Figuren haben folgende Maße: Nikolaus H 127cm, B 35cm, T 22cm; Katharina H 116cm, B 38cm, T 24cm; Maria mit Kind H 126cm, B 41cm, T 20cm; Barbara H 116cm, B 37cm, T 22cm; Fabian H 128cm, B 35 cm, T 21cm. Die Maße des Schreinkastens: H 208cm, B 41cm, T 26cm. Die Figuren sind farbig gefasst und teilvergoldet.

⁴¹ Aufgrund eines Monogramms in der Kappe des Kaufmannes auf der Flügelaußenseite wird die Malerei dem in Zwickau tätigen Hans Hesse, der auch als „Auftragnehmer“ des Retabels gilt, zugeschrieben (vgl. Walter Hentschel a.a.O. S. 90 (wie Anm.2) und Ingo Sandner a.a.O. (wie Anm.30) S. 20, S. 37f., S.150. Bisher hat wohl nur Reinhard Singer im Ergebnis von Infrarot-Reflektografie und Fluoreszenzuntersuchung der Signatur diese als „MH“ gelesen. Es ist jene (alte) Bildung des „M“, die von der Mitte des Querbalkens einen senkrecht nach unten zeigenden Balken verwendet. Eine vergleichbare Bildung dieses Buchstabens findet sich deutlich erkennbar in den Nimben der Marien- und Margaretenfiguren des Callenberger Altares. Mit dieser Erkenntnis wäre die Urheberschaft Hans Hesses, zumindest für die Flügelaußenseiten in Frage zu stellen (Reinhard Singer, Zur Malersignatur auf dem rechten Flügelgemälde des Schnitzretabels der ehemaligen Pfarrkirche St. Nikolai zu Zwickau, in: Sächsische Heimatblätter 1989, Heft 3, S. 134-136).

⁴² Walter Hentschel a.a.O. S. 90 sieht die große schnitzerische Sorgfalt, mit der die Figuren gearbeitet sind, im Zusammenhang mit dem repräsentativen Aufstellungsort des Altares in einer, wenn auch kleinen, Stadtkirche. Ingo Sandner, a.a.O. (wie Anm.30) S. 37 dagegen sieht in dieser Qualität einen Zusammenhang mit dem „unmittelbar bevorstehenden Erwerb des Bürgerrechts in Zwickau bzw. der nachfolgenden Anerkennung als selbständiger Meister.“

⁴³ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.86.

⁴⁴ Vgl. hierzu Iris Kalden-Rosenfeld in Anm.2

⁴⁵ Justus Bier, Riemenschneider oder Peter Breuer? In: Pantheon XI, 1937, S.25-28, diskutiert in diesem Zusammenhang die Zuschreibung der im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum befindlichen Pietä als ein Werk Breuers. Neuerdings wird sie als Arbeit eines bisher unbekanntem Schnitzers aus der Umgebung Riemenschneiders angesehen (freundliche Mitteilung von Thomas Pöpper, Schneeberg-Leipzig)

⁴⁶ Walter Hentschel, a.a.O. (wie Anm.2) S.93: „Die Herkunft dieser Köpfe von Riemenschneider ist unverkennbar; sie gehen aber in der naturalistischen Deutlichkeit über dessen verhaltenere Weise hinaus, und sie übersteigern auch dessen schwermütiges Ethos beinahe bis zum Trüben.“

⁴⁷ Vgl. Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.44f.

⁴⁸ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S. 45 und Abb.11.

⁴⁹ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.92: „In der Gestalt des hl. Fabian (Abb.41), der

die Fünferreihe abschließt, greift Breuer auf eine andere Erinnerung seiner Wanderjahre zurück, auf Riemenschneiders Haßfurter Johannes den Täufer (Abb.13): die linke Hand fasst wie bei diesem in den Mantel und zieht ihn in die Höhe, wobei sich vom rechten Fuß ein gerader Steg heraufzieht, wie eine straff gespannte Sehne, deren Bogen die Kurve des fransenbesetzten Saumes bildet.“ Hartmut Krohm vermutet eine Entstehung des Johannes d. T. noch vor dem Münnerstädter Altar, also vor 1490 (vgl. Ausstellungskatalog Tilman Riemenschneider-Frühe Werke, Würzburg 1981 S. 170-176).

⁵⁰ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.44.

⁵¹ Berlin, SMPK, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 410. H 123cm, B 34cm, T 24,5cm. Die Figur soll zusammen mit drei anderen Figuren aus Kitzingen stammen (vgl. Tilman Riemenschneider – Werke seiner Blütezeit, Ausstellungskatalog Würzburg 2004, S. 303/304). Vgl. hierzu auch Katharina Flügel, Peter Breuer und das Altarretabel aus der Zwickauer Nikolaikirche im GRASSIMuseum für angewandte Kunst Leipzig, in: Thomas Pöpper, Susanne Wigmann (Hrsg.), Peter Breuer-revisited (im Druck) und das Altarretabel aus der Zwickauer Nikolaikirche im GRASSIMuseum für Angewandte Kunst Leipzig

⁵² Es wäre zu diskutieren, ob der Kilian nicht viel schärfer, ja metallischer gearbeitet ist als die beiden Figuren in Berlin und Leipzig.

⁵³ Iris Kalden-Rosenfeld: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke, 2001, S.130, Kat. Nr. 25.

⁵⁴ Iris Kalden-Rosenfeld, a.a.O. (wie Anm.2) S.59; Ingo Sandner 1983 a.a.O. (wie Anm.30) S.39 datiert den Nikolaialtar „vor 1506“.

⁵⁵ Vgl. Anm. 53

⁵⁶ Justus Bier, Tilman Riemenschneider. Die frühen Werke, Würzburg 1925, S.55.

⁵⁷ Vgl. <https://www.bildindex.de/document/obj20764910>

⁵⁸ Ebenda vgl.Anm.55

⁵⁹ vgl. Ausstellungskatalog Würzburg (wie Anm.53) S.304.

⁶⁰ ebenda. S.304

⁶¹ Manfred Schürmann/Iris Kalden-Rosenfeld in: Tilman Riemenschneider, Werke seiner Blütezeit, Ausstellungskatalog Würzburg, S.307 und Abb.260 (wie Anm.50) .

⁶² Holger Simon, Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider, Berlin 1998, beschäftigt sich S.167-181 ausführlich mit der Problematik einer stilkritischen Händescheidung und Datierung Riemenschneiderscher Bildwerke und hebt auf die Stileinheit ab, die das „gesamte Riemenschneider-Oeuvre kennzeichnet“. In seinen Untersuchungen zur Formanalyse als Grundlage eines Datierungsverfahrens stellt er S. 180 fest, „dass diese skulpturalen Vorlagen Träger bestimmter Formen (waren), die wie Motive verwendet und eklektizistisch für neue Bildwerke zusammengesetzt wurden.“

⁶³ Claudia Lichte, Tilman Riemenschneider-Ein Meister der Wiederholung, in: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit 2004, sieht die serielle Arbeit als Ergebnis des Arbeitens nach zeichnerischen Vorlagen.

⁶⁴ Holger Simon a.a.O. (wie Anm. 60).

⁶⁵ Ob Breuer tatsächlich in der Werkstatt Riemenschneiders tätig gewesen war, ist quellenmäßig nicht belegt.

⁶⁶ Die Urhebererschaft Breuers für Figuren aus der Riemenschneiderwerkstatt wurde bereits von Wilhelm Pinder und Justus Bier angenommen (vgl. Anm.55).

⁶⁷ Riemenschneider erhielt erst im Oktober 1496 den Auftrag, ein Gedächtnismal für den verstorbenen Scherenberg zu fertigen.

⁶⁸ Als Beispiel seien hier die Figuren des Petrus und Paulus aus dem Vielauer Altar von 1515/4 der Kunstsammlungen Zwickau genannt (vgl. Hentschel a.a.O. S.154, Abb.92 und 93)

⁶⁹ Das zeigt sich besonders eindrucksvoll bei den Figuren des Vielauer Altares oder denen des Callenberger Schreines, in Ursprung, Kirchberg o.a. Walter Hentschel spricht im Zusammenhang mit dem 1509 datierten Altar von Stangengrün von der „Gefahr allzu großer Gleichförmigkeit“ (Hentschel, a.a.O. wie Anm.2 S. 140).

⁷⁰ An der Gürtelschlaufe der Barbara, den Faltengruppierungen über der Gürtellinie bei der Frauen und denen des Vielauer Altarschreines oder des Callenberger Retabels lässt sich das vergleichend gut beobachten.

⁷¹ Die überaus hohe schnitzerische Qualität der beiden Frauenfiguren unterscheidet sich auch von der der Figuren des Marienaltars der Gwandsteiner Burgkapelle, der zu den „qualitativ besseren“ des Breuer-Oeuvres zählt und zeitlich dem Zwickauer Retabel benachbart ist. Auch den Figuren des im Leipziger Museum befindlichen Callenberger Retabels oder dem aus Vielau stammenden im Zwickauer Museum ist eine gewisse Virtuosität nicht abzusprechen, sie verfügen aber nicht über die Spontaneität der Formensprache der beiden Frauen des Retabels im GRASSIMuseum für Angewandte Kunst. Auch die Frauenfiguren des Retabels aus der Chemnitzer Jacobi-Kirche, das zum Frühwerk Breuers zählt, können in diesem Zusammenhang genannt werden.

⁷² Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm. 2) S.139.

⁷³ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.53. Er bezieht sich stets auf die Vorbildwirkung der Blaubeurer Madonna, sieht sie andererseits aber „ganz frei gestaltet, ganz neu entworfen“ (ebenda S.92).

⁷⁴ Walter Hentschel ibid. Es ist merkwürdig, dass Hentschel bei seiner Beurteilung möglicher, in Ulm empfangener Eindrücke und Vorbildwirkungen ausschließlich auf den zu seiner Zeit noch als Werk Gregor Erharts geltenden Blaubeurer Altar rekurrierte und andere Arbeiten, wie z.B. die Skulpturen des Ulmer Münsters, die des Chorgestühls und vor allen Dingen die des Münster-Hochaltares, den Breuer auf jeden Fall bei einem in Ulm postulierten Aufenthalt gesehen haben muss, außer Acht ließ. Es ist immer wieder die Werkstatt Michel Erharts, deren Formensprache Hentschel als maßgebend für die stilistische Entwicklung Breuers sieht. „... eine Reihe von stilistischen Übereinstimmungen (lässt) erkennen, dass Breuer das Ulmer Hauptwerk der neunziger Jahre, den Altar von Blaubeuren, genau gekannt hat.“

⁷⁵ Hier seien die Madonnen aus Heggbach, Donzdorf, Pfaffenhofen oder Ehrenstein genannt (vgl. Michael Erhart & Jörg Syrlin d .Ä., Ausstellungskatalog Ulm 2002, S.246 f., Abb.147 und S.233 ff.). Manuel Teget-Welz, Ingeniosus Magister. Der Augsburger Bildhauer Gregor Erhart, 2020, S.144-150 rekurriert in diesem Zusammenhang auch auf die

mögliche Vorbildwirkung des ehemaligen Hochaltarretabels aus dem Konstanzer Münster von Nicolaus Gerhaert.

⁷⁶ Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, 1927.

⁷⁷ Gertrud Otto, ebenda S.121 und S.123 Fig. g (2).

⁷⁸ Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.53. bezieht sich in seiner Beschreibung der Madonna ausschließlich auf die „Wirkung“ des Blaubeurer Altares auf Breuer, obwohl er die Andersartigkeit artikuliert (vgl. Anm. 70 und 71).

⁷⁹ Vgl. dazu Wolfgang Deutsch in: 600 Jahre Ulmer Münster S.287.

⁸⁰ In diesem Zusammenhang scheinen mir die Marien aus Frauenstein oder München-Thalkirchen von Interesse. Vgl. Stefan Roller, Einige Bemerkungen zum Frühwerk Michel Erharts, in: Michel Erhart & Jörg Syrlin, Ausstellungskatalog Ulm 2002. S. 86-105 (Abb. 195, 196). Wolfgang Deutsch macht auf eine weitere Eigentümlichkeit der frühen Erhart-Werkstatt aufmerksam: es sind dies weit geöffnete Augen mit hochgezogenen Unterlidern, die „merkwürdige Stellung des Augapfels, der, von der Seite gesehen, im unteren Teil weiter vordrängt als im oberen“. Außerdem sieht Deutsch im leicht konkaven Nasenrücken und der vorstehenden Oberlippe weitere Charakteristika der frühen Erhard-Werkstatt (vgl. Wolfgang Deutsch, 600 Jahre Ulmer Münster, S. 287, wie Anm. 78).

⁸¹ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.97 und S.199f. Hentschel datiert „um 1500“ und sieht ihre Provenienz in Verbindung mit der Weißenborner Kirche, von der sie dann ins Zwickauer Museum gelangt ist. Wolf-Dieter Röber, Die Anna selbdritt der Johanniskirche von Zwickau-Weißenborn – Ein Frühwerk von Peter Breuer, in: Günter Hummel et al. Neues vom Bildschnitzer Peter Breuer, 2004, S. 12-15, ergänzt und berichtigt dahingehend, dass die Annenfigur zunächst in der Zeit um 1889 in die Sammlung des Zwickauer Altertumsvereins gelangte und „im 1914 eröffneten König-Albert-Museum zusammen mit anderen Plastiken ausgestellt (wurde)“. 1976 wurde sie in die St. Johanniskirche Weißenborn „zurückgegeben“. Röber nimmt an, dass „die Plastik als freistehendes Andachtsbild, für den Innenraum einer Kirche vor einer Wand oder einem Pfeiler stehend, konzipiert (war).“ Die Figur ist rückseitig teilweise ausgehöhlt. Sie besitzt außerdem eine Öffnung zur Deponierung einer Reliquie in der Brust. An dieser Stelle ein herzlicher Dank an Fabia Günther (ehemals) Kunstsammlungen Zwickau, für die Bereitstellung entsprechender Inventareinträge.

⁸² Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.97. Und S.199 a.a.O. konstatiert er, dass „nach Größe und Stil die Figur so eng mit den fünf Schreinformen des Nikolaialtares zusammen(hängt), dass man versucht ist, auch an einen tatsächlichen werkmäßigen Zusammenhang zu denken.“

⁸³ Die Farbfassung ist durch unsachgemäße Lagerung o.ä. in der Vergangenheit vollkommen verschwunden, mechanische Beschädigungen nicht nur an Gewand und Antlitz Annas haben auch zum Verlust von Händen und Armen von Jesuskind und Maria geführt. Damit fehlen auch deren ursprüngliche Attribute Frucht (Jesuskind) und aufgeschlagenes Buch (Maria). Wolf-Dieter Röber, a.a.O. (wie Anm. 78) S.15 macht darauf aufmerksam, dass die Annenfigur in einigen Details mit der Tilman Riemenschneider zugeschriebenen Anna selbdritt aus der Pfarrkirche zu Dormitz übereinstimmt.

⁸⁴ Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S. 97. Der Autor nennt folgende Annenretabel, die aus der Werkstatt Breuers hervorgegangen sind: Gersdorf, datiert 1506, 1945 in Dresden verbrannt, a.a.O. S.207/08, Abb. 69; Härtensdorf, datiert 1509/10, a.a.O. S. 212/13, Abb. 2; Cranzahl, signiert und datiert 1514, a.a.O. S. 217/18.

⁸⁵ Die Platzierung einer sechsten Figur wäre auch aus den gegebenen Abmessungen des Schreines nicht möglich.

⁸⁶ Angelika Dörfler-Dierken, Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit, in: Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Hrsg. Adolf Martin Ritter, Band 50, Göttingen 1992, listet S. 21 die einschlägigen Stellen in den Predigten Luthers auf, in denen er sich entschieden gegen die Verehrung der Gottesmutter wendet. Die früheste Erwähnung datiert aus einer Predigt am Tage der Verkündigung Mariens aus dem Jahre 1523. Es muss in diesem Zusammenhang auch auf die neueren Forschungen zum Phänomen der „Götzenkammern“ hingewiesen werden. So u.a. bei Stefan Dornheim, Götzenkammern. Strategien zur Bewahrung vorreformatorischer Bildkultur im Luthertum, in: Orte und Räume vorreformatorischer Kunstdiskurse in Europa, (Hrsg. Bruno Klein), Dresden 2019, S.228-240.

⁸⁷ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S. 97f.

⁸⁸ Auch wenn wir annehmen, dass ein Retabel im ausgehenden Mittelalter zu einem selbstständigen Kunstwerk werden konnte, da „es allgemeinverbindliche Regelungen über das Verhältnis zwischen Retabel und Patrozinium im Mittelalter nicht gegeben (hat)“, so wird man „trotzdem festhalten können, dass ein Retabel in aller Regel dem Betrachter – dem Beter – anzeigte, wem der Altar geweiht war, vor dem er sich befand. Entscheidend war dabei in erster Linie die zentrale Darstellung im Mittelschrein. Dementsprechend hat man diesen am Festtag des Titulars auch geöffnet. Damit erfüllt das Retabel die Aufgabe, das Gebet des Gläubigen vor dem jeweiligen Altar an den oder die dort besonders wichtigen Adressaten zu lenken – zumal an den betreffenden Festtagen. (Christian Hecht, Das Flügelretabel und seine Funktionen in der Epoche Tilman Riemenschneiders, in: Tilman Riemenschneider – Werke seiner Glaubenswelt. Ausstellungskatalog Würzburg 2004, S. 52).

⁸⁹ Vgl. Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung (Band2): Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsalter, Altarschranken, München 1924, S.423: „ Befanden sich im Körper des Retabels Einzelfiguren, auf den Flügeln aber gemalte oder geschnitzte szenische Darstellungen, so bezogen sich die Flügelbilder meist nur auf die mittlere, die Hauptfigur des Schreins, seltener auf alle oder doch mehrere der in diesem aufgestellten Heiligen.“

⁹⁰ Es kann hier nicht der Ort sein, an dem die Geschichte der Annenverehrung darzulegen ist, ich verweise auf die grundlegenden Untersuchungen von Angelika Dörfler-Dierken, Die Verehrung der Heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit, 1992 (wie Anm. 83).

⁹¹ An dieser Stelle sei auf das bereits 1479 in der Zwickauer Marienkirche errichtete Wolgemut-Retabel aufmerksam gemacht, dessen viertes Bild eine Anna selbdritt zeigt. Dieses steht in direktem Kontext zur thematisierten unbefleckten Empfängnis Mariens (vgl.

Robert Suckale, Bemerkungen zu Bedeutung und Ikonographie der Flügelbilder, in: Der Zwickauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung, Arbeitsheft 11, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen 2008, S. 43-50).

⁹² Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.83) gibt S. 265-326 eine umfassende Übersicht.

⁹³ Anna galt als Schutzpatronin u.a. der Witwen, kinderlosen Frauen, des Haushaltes, der Schneider, Krämer, Seiler, aber auch als Schützerin der Hinscheidenden und Toten (Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 5, Sp. 168-184, hier Sp.170). Die Verbindung Annas mit dem Bergbau ist wohl erst in nachmittelalterlicher Zeit entstanden; nach Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm. 83) S.90 ist „eine vorreformatorische Standesbruderschaft der Bergleute oder Gewerkebesitzer unter dem Patronat Annas aus den Quellen nicht zu belegen“ (vgl. auch Anm.102). Die Verehrung der Mutter Mariens erwies sich viel mehr als eine Angelegenheit der städtischen Oberschichten. Sie avancierte zu einer Heiligen der Laien.

⁹⁴ Ein Annenaltar mit zwei belehnten Priestern befand sich in der Zwickauer Marienkirche. Eine Urkunde des Zwickauer Rates nennt das Jahr 1479 als Jahr der Stiftung, die Konfirmationsurkunde des Naumburger Bischofs ist aus dem Jahr 1484 datiert (Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.602). Weitere Stifter von Lehen auf St. Anna sind teilweise ungenannt. Interessant, dass Wolfgang Engelhard, von 1496-1515 Priester in St. Marien, ein Lehen St. Anna innehatte (Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.620). In der Katharinenkirche befand sich der Altar der Annenbruderschaft (Julia Kahleyß *ibid.*). Ob ihm eine im Besitz der Kirche genannte silberne Annenfigur dotiert war, ist noch zu klären. In der Marienkirche war ein silbernes, wahrscheinlich in Nürnberg hergestelltes silbernes Annenbild aufgestellt, vor dem unter Aufsicht Spenden eingesammelt wurden (Julia Kahleyß a.a.O. (wie. Anm.5) S.201). Außerdem erwähnt die Autorin den Verkauf wertvoller Kirchenkleinodien für den Anfang der 1530er Jahre, zu denen neben zwei silbernen Marienfiguren auch die „Figur einer heiligen Anna“ gehörte (Julia Kahleyß, Die spätmittelalterliche Ausstattung der Zwickauer Kirchen im Spiegel der Kirchenrechnungen, in: Enno Bünz et al., Reformationen vor Ort, Christlicher Glaube und konfessionelle Kultur in Brandenburg und Sachsen im 16. Jahrhundert, Studien zur brandenburgischen und vergleichenden Landesgeschichte Band 20, Berlin 2017, S.337-347).

⁹⁵ Zur Zwickauer Annenbruderschaft s.a. Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm.5) S.448f.

⁹⁶ Johann Sylvius Egranus, eigentl. Wildenauer (um 1480-1535), seit 1517 Prediger an der Marienkirche und zunächst mit Martin Luther befreundet, wurde „zum Exponenten der erasmianisch beeinflussten ersten Phase der Zwickauer Reformation“ (Michael Wetzel, Johannes Sylvius Egranus in: Sächsische Biografie, Hrsg. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. online-Ausgabe: <http://www.isgv.de/saebi>). Egranus lehnte die Annenverehrung als „unbiblisch“ ab. Besonders gefördert wurde die Annenverehrung in Zwickau durch Kaspar Güttel, der von 1509-1514 Prediger an der Marienkirche war (vgl. Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm.5) S.348).

⁹⁷ Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm. 85) S.178. Bereits 1492 erschien bei Martin Landsberg in Leipzig „erstmalig außerhalb der Niederlande (man bedenke, dass bisher

noch nicht ein einziger Annetext im Süden oder Osten des Reiches veröffentlicht worden war) - eine lateinische Veröffentlichung, die zum Lobe Annas ermuntern sollte.“ (ebenda S.172). Interessant ist auch der Hinweis der Autorin a.a.O. (wie Anm. 85) S. 180, dass die Schrift des Trithemius vorzugsweise in den Gegenden des Mittelrheins und in Sachsen nachgedruckt wurde.

⁹⁸ Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.92f.

⁹⁹ Heinz Wiessner, Das Bistum Naumburg Bd.1 Die Diözese, 1996, S.295. Die Zwickauer Kirchen unterstanden dem Bistum Naumburg-Zeitz.

¹⁰⁰ vgl. Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (vgl. Anm.85) S.92. 1496 hat Friedrich der Weise von Papst Alexander VI. ein Breve erwirkt, um den Annetag in seinem Land als Festtag halten zu dürfen.

¹⁰¹ Das Wittenberger Heilighumbuch, illustriert von Lucas Cranach d. Aelt. aufs Neue gedruckt von Knorr und Hirth 1884 in München (Liebhaberbibliothek Alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction). Zeichnungen zum Wittenberger Heilighumbuch befinden sich im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv, Nr. ThHStAW,EGA, Reg.0213, pag.64 ([https:// staatsarchive.thulb.uni-jena.de/receive/stat_file_00002279](https://staatsarchive.thulb.uni-jena.de/receive/stat_file_00002279)). Vgl. auch Katharina Flügel, wie Anm.8

¹⁰² Heinz Wiessner a.a.O. (vgl. Anm.98) S.294.

¹⁰³ Angelika Dörfler-Dierken weist eindrücklich nach, dass die Heilige Anna nicht deshalb gewählt wurde, weil „ihr die Fähigkeit, Erz zu ‚machen‘ zugesprochen wurde, sondern deshalb, weil sie als Heilige der religiös interessierten Laien aus den oberen Schichten der Gesellschaft und als Heilige der Gebildeten galt“ (a.a.O. (wie Anm.85) S.94f.). Im Zusammenhang mit dem Bergbau erscheint die Heilige Anna erstmals in einer Schneeberger Chronik aus dem Jahre 1716 (Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.23 und besonders S.89 ff.).

¹⁰⁴ Er erwarb verschiedentlich Annenreliquien und erlangte päpstliche Ablassprivilegien für die zweimal jährlich in Annaberg stattfindenden Wochenmärkte (Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.93).

¹⁰⁵ Wolf-Dieter Röber sieht die Figur der Weißenborner Anna selbdritt „hinsichtlich des Faltenreichtums des Gewandes und der Größe ... im Zusammenhang mit den weiblichen Figuren des Nikolaikirchenaltars“ und sieht eine Vorbildwirkung der Würzburger Anna selbdritt von Tilman Riemenschneider (Wolf-Dieter Röber, Peter Breuer a.a.O. (wie Anm.15) S.30).

¹⁰⁶ Die originäre liturgische Funktion des Retabels ist wohl kaum mehr zu rekonstruieren, da alle ursprünglichen räumlichen und damit auch alle liturgischen Kontexte verloren sind.

¹⁰⁷ In diesem Zusammenhang sei Christian Hecht genannt; er weist dezidiert darauf hin, dass „ein Retabel in erster Linie das jeweilige Altarpatroszinium (bezeichnet), wie es bereits u.a. die Synode von Celchyt (816) oder Wilhelm Durandus (um 1230-1296) gewünscht hatten. In aller Regel steht nämlich der jeweilige Hauptpatron im Zentrum der Darstellung.“ (vgl. Christian Hecht, Das Flügelretabel und seine Funktionen in der Epoche Tilman Riemenschneiders, in: Tilman Riemenschneider, Werke seiner Glaubenswelt,

Würzburg 2004, S. 62. (vgl. auch Anm. 87).

Claudia Lichte und Hans Westhoff: Mustergültig: Strichzeichnungen als Skulpturenvorlage. Zum Übertragungsverfahren in der Ulmer Weckmann-Werkstatt (1481-1528), in: Kunsttechnologie. Konservierung

¹⁰⁸ Da nur eine Fotografie der im 2. Weltkrieg zerstörten Tafel vorhanden ist, können einzelne Details nicht eindeutig bestimmt werden. Es könnte sich auch um Granatäpfel oder Feigen handeln.

¹⁰⁹ Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.205.

¹¹⁰ Vgl. hierzu Anglika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.210 ff.

¹¹¹ Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.214.

¹¹² „Die Annenlegende wertet das Leben in Ehe und Familie als religiöse Lebensform. Das Interesse an Ehe- und Familiendidache erhellt daraus, dass nicht nur Annas Verhaltensweise dem Leser als vorbildlich vor Augen gestellt werden sollte, sondern auch die ihrer Ehemänner und der übrigen Angehörigen.“ (Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.206)

¹¹³ Bereits am 1479 errichteten Wohlgenut-Retabel, das für den der Unbefleckten Empfängnis und der Verkündigung Mariens geweihten Hochaltar der Marienkirche bestimmt war, finden wir die Gruppe der Anna selbdritt im vierten Flügelbild der ersten Wandlung (vgl. Robert Suckale, wie Anm. 90)

¹¹⁴ Angelika Dörfler-Dierken weist ausführlich nach, dass es insbesondere die Humanisten waren, die sich dem Annenlob und seiner Propagierung verschrieben haben.

¹¹⁵ In einem Legendenroman aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird berichtet, in welchem „gottseliger Vermählung“ Elisabeth mit ihrem Gemahl lebte. Ihrer beider „Seelen waren ganz auf Gott gerichtet“ (vgl. Manfred Lemmer (Hrsg.), Das Leben der Heiligen Elisabeth. Von einem unbekanntem Dichter aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, Berlin 1981, S.31ff.). Wie Anna und Joachim lebten sie wie Bruder und Schwester, obwohl sie sich sehr liebten. Dass die Legende vom Trinubium Annas an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert erhöhte Aufmerksamkeit insbesondere in der bürgerlichen Oberschicht fand, ist auch Ausdruck einer sich abzeichnenden Veränderung im Verhalten der Geschlechter zueinander. In diesem Zusammenhang soll nicht unerwähnt bleiben, dass zwischen 1198 und 1431 nur drei verheiratete Frauen kanonisiert wurden: 1235 Elisabeth von Thüringen, 1267 Hedwig von Schlesien und 1391 Birgitta von Schweden.

¹¹⁶ Die gemeinschaftliche Darstellung Annas mit Elisabeth kann auch als Hinweis auf die Lesungen zum Annetag verstanden werden. Diese standen nicht nur hinter denen des Jacobus, sondern auch hinter denen zur Heiligen Elisabeth (vgl. Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S.79, Anm. 73).

¹¹⁷ Joh1,40-42; Joh6,8.

¹¹⁸ Apg (Apostelgeschichte) 2,14.

¹¹⁹ Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S. 138f. zitiert aus einer von einem anonymen Franziskanerobservanten verfassten und 1496 erstmals gedruckten Annenlegende, die ausführlich die Genealogie der Sippe Annas beschreibt. Nach dieser Legende sind Petrus und Andreas mit der Frau des Eliud, dem Sohn der Esmeria, der Schwester

der heiligen Anna, verwandt. Zunächst eifriger Anhänger Johannes d. Täufers, ist Andreas von diesem zur Nachfolge Jesu aufgefordert worden. Andreas gehörte zusammen mit Petrus zu den ersten Jüngern Jesu. Es ist natürlich fraglich, ob diese Schrift in Zwickau bekannt war. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass derlei Interpretationen weiter verbreitet gewesen waren.

¹²⁰ Es ist anzunehmen, dass die Heilige Anna vielen Gläubigen noch nicht bekannt war, so dass Jacobus d. Ä. und Johannes d. Täufer gewissermaßen Vermittlerrollen zugewiesen worden sind (s.a. Angelika Dörfler-Dierken a.a.O. (wie Anm.85) S. 229).

¹²¹ Manfred Lemmer (wie Anm. 114) verweist hier auf den Keuschheitsfanatismus, der Elisabeth angedichtet wird, und der sie von Anfang an zu einer Heiligen stilisiert. Bekanntlich gehört Keuschheit zu den uralten christlichen Tugenden.

¹²² Die Details sind so markant, dass von einem realen Stadtbild ausgegangen werden kann.

¹²³ Zur Person der Stifterfigur s. S.6 Anm.37. Die Zuweisung des Stifters an ein bestimmtes Mitglied der Familie Göllden ist für die Datierung der Flügelmalereien bedeutsam. Die Verbindung mit Stephan Göllden legt eine Entstehungszeit vor bzw. um 1503 nahe. Bisher wurde ein Zusammenhang mit Wolfgang Göllden nicht in Erwägung gezogen, da dieser eine Datierung des Retabels nach 1508 zur Folge hätte. „Wolf Göllden wurde aber noch im J. 1503 am 28. October als Altarist auf das Lehen Corporis Christi zur Kirche St. Katharina allhier eingewiesen.“ (M. Hildebrand, Geschichte der Rectoren und Lehrer an dem Lyceo zu Zwickau, in: Allgemeine Schulzeitung Nr. 71.1824, Sp. 623). Wolfgang Göllden kam also wenige Wochen nach seinem Amtsantritt als Rektor der Lateinschule ins „Ministerium“. Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.198 erwähnt, dass „Flehsig sich ohne Angabe seiner Gründe für Wolfgang Göllden (entschied), vermutlich seiner Neigung zu späteren Datierungen folgend.“ Der Dargestellte könnte also durchaus Wolfgang Göllden sein.

¹²⁴ vgl. Anm. 97.

¹²⁵ So die bisherige Interpretation in der Literatur. Berücksichtigt man aber, dass sich die Kleidung des Dargestellten von der des Stifters auf dem Zwickauer Göllden-Epitaph unterscheidet, so gehen wir nicht fehl in der Annahme, dass hier auf den sozialen Stand des Dargestellten aufmerksam gemacht werden soll. Die reiche Stoff-Fülle der weißen cappa manicata mit ihren sehr weiten Ärmeln soll den gelehrten Stand des Stifters dokumentieren, während die Kleidung des Stifters mit den enganliegenden Ärmeln der schwarzen Subtunika und der schmalen cappa manicata auf dem Zwickauer Epitaph das Amt des Priesters hervorhebt. Ingo Sandner, Hans Hesse a.a.O. (wie Anm.30, S.36f.), zieht aufgrund einer gewissen Porträtähnlichkeit beider Dargestellten ebenfalls Stephan Göllden als Stifter in Betracht. Zur Interpretation der Kleidung s. Andrea von Hülsen-Esch, Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 201, Göttingen 2006

¹²⁶ Der heilige Nikolaus ist nicht nur der Schutzheilige der Kaufleute, sondern auch der der Schiffer. Ihm wurden deshalb gern in der Nähe von Brücken Kapellen errichtet. Tobias Schmidt, Chronica Cygnea (wie Anm. 124) bemerkt demzufolge auch a.a.O. S. 377:

„Weil denn nun diese Stadt Zwickau oftmals Wasser Schäden erlitten/und man sich derselben mehr zu befahren gehabt/als ist ihme (gemeint ist der hl. Nikolaus, K.F.) eine Kirche für der Stadt beym Wasser/ und noch eine in der Stadt/da man zum Wasser gethet/ gebauet worden.“

Emil Herzog, der sich auf Schmidt (vgl. Anm.110) bezieht, erwähnt in diesem Zusammenhang (a.a.O. S.150), dass die Niklaskapelle vor dem Tränktor einen Ablass auf 3600 Tage besaß. Die Kapelle St. Nikolai ist vermutlich die älteste der neun Zwickauer Kapellen (vgl. Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S. 170f.). Die Ersterwähnung datiert aus dem Jahre 1432 (ibid. S. 171). Sie befand sich in unmittelbarer Nähe zur Kapelle Heiligkreuz und wurde mit dieser gemeinsam verwaltet (Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.176).

¹²⁷ Wie es in der Quelle bei Emil Herzog heißt (vgl. Anm. 125).

¹²⁸ Vgl. Emil Herzog, Chronik der Stadt oder Beschreibung Zwickau (I), S. 143.

Tobias Schmidt, Chronica Cygnea Der sehr alten, Löblichen, und Churfürstlichen Stadt Zwickau, Zwickau 1656, erwähnt die Nikolaikirche nur kurz (1. Abteilung, 10. Kapitel), da sie „*auch nicht mehr zum Gottes-Dienst gebraucht (wird), sondern leer (steht).*“ Des weiteren spricht er von ihrem Zustand als „*alt und zerfallen*“ und davon, dass sie „*fast nur von der Clerisey und Ordens=Leuten/ als derer etliche nahe darbey gewohnt/ gebraucht/ worden....*“ (S. 87). Im Zusammenhang mit weiteren, abgebrochenen Kapellen der Stadt spricht er (S. 95) noch von „*eine(r) [zweiten] „Nikolauskirche dieses Namens/welche so abgebrochen/ daß itzund nichts darvon zu sehen.“* Es dürfte sich hier um die älteste der neun Zwickauer Kapellen gehandelt haben (vgl. Anm.119 Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.170f.).

Wilhelmus, Laurentius Descriptio Urbis Cygnae. Das ist Wahrhaftige und Eigentliche Beschreibung/der uhralten Stadt Zwickaw. Verlag Göpner, Zwickau 1633, sagt über die Nikolaikirche: „*ist ein altes und kleines gebewde/von dessen Fundierung keine nachrichtung vorhanden/es wird auch solche nicht mehr zu Gottesdienst gebraucht/sondern stehet leer/hat ein verlohrenes Tach/zuvor aber einen feinen hohen Thurm und spitz gehabt/so 1546 abgeschnitten/der knopff sosehr groß wurde herab genommen/und der Thurm abgetragen/sol ein ansehnliches gespitztes gebewde gewesen sein.*“ (S.85).

Die Neue Sächsische Kirchengalerie erwähnt die Nikolaikirche ausschließlich im historischen Zusammenhang, ohne auf Einzelheiten der Ausstattung einzugehen. Dass einer der Altäre nach Bockwa gekommen ist, findet hier keine Erwähnung (Ephorie Zwickau, Leipzig 1902, Sp. 23).

¹²⁹ Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm.5) S.105.

¹³⁰ Julia Kahleyß weist nachdrücklich darauf hin, dass in den Quellen ausschließlich die Marienkirche mit dem Titel Pfarrkirche ausgewiesen wird (a.a.O.)

¹³¹ Norbert Oelsner/ Wilfried Stoye/ Thomas Walther, Marienkirche und Nikolaikirche in Zwickau. Neue Erkenntnisse zur Frühgeschichte der Stadt, in: Oexle, Judith (Hg.) Frühe Kirchen in Sachsen. Ergebnisse archäologischer und baugeschichtlicher Untersuchungen (Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte, 1994, Bd. 23, S. 161-165. Danach wird die Nikolaikirche erst 1348 im Stadtrechtsbuch namentlich genannt. „Das Fehlen eines Friedhofes sowie von Bestattungen

im Kircheninneren steht im deutlichen Widerspruch zu der seit Schlesinger festgestellten Feststellung der Nikolaikirche als Parochialkirche. Eine solche ist ohne Ausstattung mit dem zu den fundamentalen Pfarrechten gehörenden Begräbnisrecht schwer vorstellbar.“ (S.156/57). S. auch Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.58-63.

¹³² vgl. auch Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm.5) S.87.

¹³³ Tobias Schmidt (wie Anm. 125) bemerkt S.377, dass der heilige Sebastian in Zwickau „sehr hoch gehalten worden/ hat zwey eigene Altare gehabt; eines in der Pfarr /das andere in S. NicolaiKirchen / darbey auch sein Götzen Bild gestanden“. Und S.378 bemerkt er, dass der heilige Wolfgang gegen das Reissen in Händen und Füßen hilft „... sein Altar war zu S. Niclas....“.

¹³⁴ Emil Herzog a.a.O. (wie Anm. 127) S.143. Hentschel spricht von ehemals vier vorhandenen Altären, die in der Nikolaikirche vorhanden gewesen sein sollen. Allerdings ohne den entsprechenden Nachweis zu erbringen. (a.a.O.S.)

¹³⁵ Emil Herzog, a.a.O. (wie Anm. 127) S.95: „Schmidt macht diese Altäre, welche 1525 abgebrochen wurden, in seiner Chronik I. S.367 namhaft als: 1) Pfarrlehen oder zu den 10000 Märtyrern, 2) zu den heiligen drei Königen, 3) zu St. Barbara und Erasmus, 4) zu St. Matthias, 5) zu St. Simon Juda, 6) zu St. Felix und Adauctus, 7) zu St. Jacob und Laurentius, 8) zu St. Thomas, 9) zum heiligen Kreuz, 10) exulum animarum (der Seelen im Fegefeuer), 11) zu St. Helena, 12) zu St. Martin, 13) zu St. Johannes Ev., 14) zu St. Levin, 15) zu St. Cosmas und Damian, 16) zu Mar. Schmerzensfeier (Compass. Mariae) und Fab. Sebastian, 17) zu Mariä Verkündigung, 18) Fronleichnamsaltar, 19) zu St. Peter Paul und Kunigunde, 20) zu St. Anna, 21) horarum, 22) der große Kalandaltar und 23) zu St. Hieronymus“. Walter Hentschel erwähnt a.a.O. (wie Anm.2)S. 28 für die Marienkirche 25 Altäre. Den Nikolaialtar nennt er als einzig erhaltenen Altar von den „übrigen sechs Kirchen und Kapellen“ außer der Katharinenkirche.

¹³⁶ Emil Herzog a.a.O. (wie Anm.127) Bd. 1, S.121. Folgende Altäre werden aufgelistet: 1. zu den heiligen drei Königen, 2. zu Mariä Lichtmeß, 3. zum heiligen Kreuz, 4. zu Mariä Empfängniß, 5. zu St. Nikolaus, 6. ein Fronleichnamsaltar, 7. zu St. Barbara, 8. zu St. Anna und heiligen Kreuz, 9. der kleine Kalandaltar, 10. zu Maria Magdalena. (s. auch Julia Kahleyß, S. 610-621).

¹³⁷ Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm.5) S.571-624 behandelt ausführlich Stiftungen und Stifter, Einkünfte und Geschichte der Benefizien in vorreformatorischer Zeit, Verwendung der Stiftungsgelder u.a. sämtlicher Zwickauer Kirchen.

¹³⁸ Julia Kahleyß, a.a.O. (vgl. Anm.5) S. 577-579.

¹³⁹ Julia Kahleyß, a.a.O. (vgl.Anm.5) S. 584f.

¹⁴⁰ Tobias Schmidt, a.a.O. (wie Anm.1125)S.368, Herzog, a.a.O. (wie Anm.) Bd.1, S.212.

¹⁴¹ Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.617. Der heilige Nikolaus gilt auch als Patron der Bäcker.

¹⁴² In diesem Zusammenhang sei auf eine Bemerkung von Wolfgang Schneider, Altaria sind deren drey. Visitationsberichte als Quellen. In: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt. Katalog Würzburg 2004 Bd.1. S.72 hingewiesen: „... Hochaltäre (mussten) keineswegs auch die bedeutendsten Retabel einer Gemeindekirche besitzen. Da der Chor für die Gläubigen (kaum zugänglich. K.F.) und gerade in größeren Kirchen kaum einzusehen war, konzentrierte sich stifterisches Engagement auf die näher liegenden Altäre im Langhaus.“

¹⁴³ „Dieser Altar wurde von der Zwickauer Schützenbruderschaft gestiftet. Er war den Heiligen Andreas, Christophorus, Fabian, Sebastian und Ursula geweiht. 1468 erfolgte die bischöfliche Konfirmation seitens des Naumburger Bischofs Heinrich II. 1476 stiftete Martin Römer 500fl. mit 20 fl. jährlichen Zinsen für dieses Lehen, die er beim Torgauer Rat anlegte. Deshalb besaß die Familie Römer bis in die Reformationszeit das Patronatsrecht über diesen Altar“ (Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S.621).

¹⁴⁴ „1475 bestätigte der Naumburger Bischof Heinrich II. die Stiftung dieses Altars. Der reiche Fundgrübler und Freund Martin Römers Hans Federangel hatte 30fl. jährliche Zinsen für ein Altarlehen gestiftet. Der Priester musste jährlich 1 fl. Restaurum an den Pfarrer und 1 fl. an den Kirchner geben. Zu dem Lehen gehörte auch die Hälfte eines Hauses für den Altaristen, das 1529 von Hieronymus Zorn bewohnt wurde.“ (Julia Kahleyß, a.a.O. (wie Anm.5) S. 621f.).

¹⁴⁵ Emil Herzog, Hanns Federangel. Ein mittelalterliches Lebensbild, in: Archiv für die sächsische Geschichte, N.F.1. 1875, S.263.

¹⁴⁶ Walter Hentschel a.a.O. (wie Anm.2) S.27 erwähnt einen 1479-1499 in Zwickau tätig gewesenen Bildschnitzer Hans (Löffelholz?) ohne nähere Hinweise. Im Zusammenhang mit den urkundlich in Zwickau tätigen Malern führt Ingo Sandner, Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden, (wie Anm.) S.207 einen Hans Löffelholz (?) (1479-1499) auf.

¹⁴⁷ Rechnungen der Nikolaikirche StadtAZw IIII^{4k} Nr.71 1498-1501; 1503-1505. Hentschel a.a.O. (wie Anm.5) erwähnt S.27 einen Hans (Löffelholz?), der wohl von 1479-1499 in Zwickau tätig gewesen war.

¹⁴⁸ Ich beziehe mich hier auf die Edition der Visitationsakten durch Günter Zorn, Akten der Kirchen- und Schulvisitationen in Zwickau und Umgebung 1529 bis 1556, Langenweißbach 2008.

¹⁴⁹ Günter Zorn, a.a.O. (wie Anm.147) S.2: *Von Sanct Niclaus Kirchen 5 fl Zinse von hundert gülden Hauptsum, dorümb der Radth gegen dam Gotshaus Sanct Niclaus verschrieben, Seind zu enthalt des Pfarherrns Innebehalten worden; 2 fl hat Er Caspar Frolich an den 25 fl Zins, so er vonwegen des Lehens Fabiani zu S Niclaus, bey dem Radth Jherlich zuheben, zu enthalt des Pastors Innegelassen Micjaelis des 24ten Jares, dann die Walpurgis Zinse Im 24 ten hat er für Vol eingenommen, Lest als Jherlich innen 4 fl. (Unterrecht und Rechnung über die Zehenjericher Verwaltung des Radths von dem einmomen der heymgefallenen lehen etc, Nemlich vom 24 Bis Ins dreiunddreisigste Jahre* (Stadtarchiv Zwickau, III o3b No.21).

¹⁵⁰ „Schickers Lehen, kömpt nach seinem tode an den radt, Possessor Ludwig Pleißner. Einkomen: 30 fl an golde bey dem Radte zu Freibergk. Gibt 1 fl Restaur, 1 fl 1gr Custodi.

Hat eine Habitation, die itzo Hieronymus Zorn Inne hat“ (Günter Zorn, a.a.O. [wie Anm. 144] S.24, 2. Handlung der Visitation zu Zwickaw, Crimtschaw, Werdaw 1529)

¹⁵¹ „*Fabiani und Sebastiani, Collatores seind die Röhmer, kömpt darnach an den Radt, Possessor Caspar Frölich, hat sonsten auch ein Lehen zu unser lieben Frawen, wie oben verzeichnet. Einkomen: 21 fl der Radt allhie zu Zwickaw; 10 fr der Radt zu Torgaw. Gibt Restaur 10 gr. Hat eine Wohnung bey S. Nicolaus, die itzo Hieronymus Zorn Innehat.*“ (Günter Zorn, a.a.O. wie Anm.147), S. 24, 2. Handlung der Visitation zu Zwickaw, Crimtschaw, Werdaw 1529).

¹⁵² Zorn, a. a. o. [wie Anm.147] S. 27.

¹⁵³ Bockwa gehörte 1219 zur Parochie der Zwickauer Altpfarrkirche St. Marien. Bockwa erscheint mehrfach im Konflikt zwischen dem Kloster Grünhain, das Bockwa 1275 erworben hatte, und dem Zwickauer Rat, der die Patronatsrechte an der Bockwaer Kirche besaß. Die Bockwaer Kirche, die ursprünglich wohl dem heiligen Nikolaus gewidmet war, wurde 1511 durch den Zwickauer Rat errichtet, und 1529 zur Pfarrkirche erhoben. Um 1530 trat der Rat der Stadt Zwickau das Patronatsrecht an den Landesherrn ab. Nach mehrfachen Reparaturen erfolgte schließlich 1838 der Abriss der alten Kirche und 1853-1856 der Neubau. Dieser wurde als Matthäus-kirche neu geweiht. Tobias Schmidt erwähnt in seiner *Chronica cygnea* (wie Anm.125) S.260, dass „am Tage Laurentii der erste Grundstein zur Kirche zu Bockwa gelegt worden. Es hat der Rath allhier zu Zwickau diese Kirche erbauet. Der altar/ der noch vorhanden ist hier aus S. NicolaiKirchen genommen worden.“

¹⁵⁴ *Chronik 1839 a.a.O. S.144.* Das Datum der Übertragung ist bei Herzog nicht korrekt angegeben. Auch Tobias Schmidt (wie Anm. 125) weiß in seiner *Chronica Cygnea* oder Beschreibung Der sehr alten, Löblichen und Churfürstlichen Stadt Zwickau 1, 16 S. 367/368 nur von zwei Altären in S. Nicolai zu berichten. S. Wolfgangi und S. Fabian Sebastiani. Der im Text unmittelbar anschließende Nachsatz: „und ander mehr“(Altäre) bezieht sich nicht auf die Altäre der Nicolaikirche, da Tobias Schmidt darauf hinweist, dass diese Altäre „von guthertzigen Leuten/aus Andacht/und wie es damals bräuchlich gewesen/mit besonderen Einkommen/ verehret worden“ sind.

¹⁵⁵ Tobias Schmidt, a.a.O. (wie Anm.125) S. 260.

¹⁵⁶ Die Inspectionen Chemnitz, Stollberg, Zwickau und Neustädtel als neunte Abtheilung der Kirchen-Galerie Sachsens, Dresden 1842, S.50.

¹⁵⁷ Kirchengalerie a.a.O. (wie Anm.155) S.107. In der Anmerkung heißt es dazu: „Alle Citate ohne nähere Bestimmung in nachstehenden Notizen beziehen sich auf des Unterzeichneten „Chronik der Kreisstadt Zwickau“. Das trifft für Bockwa zu. Dieses Retabel hätte demnach ein dem Callenberger Retabel vergleichbares Aussehen gehabt.

¹⁵⁸ Archiv für die sächsische Geschichte, Bd.2,1863/64: Zur Chronik des Schlosses Schweinsburg. Vom Rittergutsbesitzer Meinhold auf Schweinsburg, S. 138-157. Hier S. 156/157.

¹⁵⁹ In der Anmerkung hierzu heißt es: „die bischöfliche Confirmationsurkunde vom 7. Februar 1475 befindet sich abschriftlich im geistl. Kastenarchive zu Zwickau.“

¹⁶⁰ Archiv für die sächsische Geschichte, N.F. 1. 1875, S.260-267: Hanns Federangel. Ein mittelalterliches Lebensbild.

¹⁶¹ ebenda S. 263.

¹⁶² vgl. Anm.35.

¹⁶³ An anderer Stelle schreibt Herzog, dass das Retabel zwar mit fünf Figuren ausgestattet sei, davon sich aber nur drei im Schrein befinden, die beiden anderen seien in den Flügeln positioniert. Wenn es sich nicht um Standflügel handelt, hätte das Retabel demnach ein dem Callenberger Retabel vergleichbares Aussehen gehabt. An dieser Stelle ist die Überlegung angebracht, ob hier nicht eine Verwechslung erfolgte. Denn auch das Callenberger Retabel, das ursprünglich in der Apsis der Schweinsburger Schlosskapelle aufgestellt werden sollte, erwies sich als zu groß, es wurde deshalb demontiert und die Flügel gesondert aufgehängt (vgl. Wolf-Dieter Röber, *Der Callenberger Altar – Ein Werk des Zwickauer Bildschnitzers Peter Breuer*, in: *Schriftenreihe Museum und Kunstsammlung Schloss Hinterglauchau*, Heft 2, Glauchau 1980, S.12-23, hier S. 13)

¹⁶⁴ *Neue Sächsische Kirchengalerie, Die Parochien Bockwa und Schedewitz*, 1902, Sp. 231.

¹⁶⁵ Die bisher früheste bekannte Stadtansicht von Zwickau findet sich auf dem 1577 datierten Epitaph für den Zwickauer Rats- und Handelsherrn Balthasar Hechelmüller (vgl. Gerd-Helge Vogel, *Von Stein bis Wolkenburg. „Mahlerische Reisen“ durchs Zwickauer Muldenland*, Berlin 2014, Abb.1, S.6).

¹⁶⁶ Wilhelm Dilich, *Federzeichnungen kursächsischer und meißenischer Ortschaften aus den Jahren 1626-1629*, Mscr. Dresd. J. 291, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (vgl. Gerd-Helge Vogel a.a.O. [wie Anm. 164] Abb.

¹⁶⁷ Der barockisierte Turmaufsatz wurde nach dem Brand von 1672 errichtet.

¹⁶⁸ Paulus Reinhart, *Die churfürstliche Statt Zwickaw*, bzw. „Das Fürstenschießen“, Stahlstich mit handschriftlicher Beschreibung der Gebäude und des Geschehens, Kunstsammlungen Zwickau. Die Lebensdaten des Paulus Reinhart sind unbekannt. Er war ein Zwickauer Maler und Kupferstecher, der 1573 in Nürnberg erwähnt wird. Das Fürstenschießen fand unter Anwesenheit zahlreicher fürstlicher Gäste statt. Reinhart hielt „das volksfestartige Schießen in seinem berühmten Stich in großer dokumentarischer Treue fest und lieferte damit eine der frühesten Ansichten Zwickaus...“ (vgl. Gerd-Helge Vogel, a.a.O. [wie Anm. 164] S.7, Abb.3 und S.105.

¹⁶⁹ Jeremias Vollrath, *Oestliche Ansicht von Zwickau im Jahre 1572*, nach einem in der oberen Kirche befindlichen Gemälde, s. Gerd-Helge Vogel a.a.O. [wie Anm. 164] S.6, Abb.2 und S.107. Die Zeichnung befindet sich in einem Tagebuch der Jahre 1656-1679, in dem Vollrath, er war Oberkirchner der St. Marien-kirche, über das Baugeschehen seiner Kirche berichtet.

¹⁷⁰ Matthäus Merian d.Ä. *Zwickaw*, aus: *Topographia Superioris Saxoniae ...Frankfurt am Main 1650*, S.209/210. Dem Stich liegt die Ansicht Zwickaus von Wilhelm Dilich zugrunde.

¹⁷¹ Wiessner, Diözese Naumburg, (a.a.O. wie Anm.98)S.8 weist darauf hin, dass „die Diözese Naumburg in Zwickau einen ihrer wichtigsten Brennpunkte (hat).“

¹⁷² Es wird angenommen, dass Stephan Gülden sich als Stifter des Retabels hat abbilden lassen (vgl. Anm.37). Stephan Gülden hat nachweislich 1503 ein Retabel für die Marienkirche gestiftet Vgl. Julia Kahleyß a.a.O. (wie Anm. 5) S.564f.

¹⁷³ Tobias Schmidt schreibt in seiner Chronica Cygnea oder Beschreibung Der sehr alten, Löblichen und Churfürstlichen Stadt Zwickau 1, 16.(wie Anm.) S.87, dass an der Nicolaikirche ein „hoher spitziger Thurm/der 1549. abgetragen worden/daran gebauet gewesen“ ist. Die Kirche ist auch „nur von der Clerisey und Ordens-Leuten/als deren etliche nahe darbey gewohnet/ gebrauchet worden.“

¹⁷⁴ Vermutlich haben die Szenen aus der Nikolauslegende auf den Flügelaußenseiten erst im ausgehenden 19. frühen 20.Jahrhundert dazu geführt, den Schrein als zu einem Nikolausaltar gehörigen zu postulieren.

¹⁷⁵ Das kann selbstverständlich auch eine Marienfigur sein.

¹⁷⁶ Vgl. hierzu die Maßangaben Anm.39

QUELLENVERZEICHNIS

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreiche Sachsen, IV Section, Erzgebirgischer Kreis, Leipzig 1856, Schweinsburg S.9-12

Die Stadt Zwickau, historisch und topographisch geschildert in: Saxonia. Museum für sächsische Vaterlandskunde, Bd. 4, Dresden 1839, S.

Fabian, Ernst: Die (Oswald Losanschen Annalen der Stadt Schwanfeld oder Zwickau von 1231-1534 in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgebung, Heft X, Zwickau 1910

Herzog, Emil: Hanns Federangel. Ein mittelalterliches Lebensbild in: Archiv für die sächsische Geschichte, N.F. 1. 1875, S.260-267

Herzog, Emil: Chronik der Kreisstadt Zwickau. II. Teil: Jahresgeschichte in zwei Abteilungen, Zwickau 1845

Hildebrandt, M. Geschichte der Rectoren und Lehrer an dem Lyceo zu Zwickau vom 13. bis 16. Jahrhundert, in: Allgemeine Schulzeitung, Nr. 71, 4. September 1824, Sp. 622/623

Meinhold, Friedrich E. Robert: Zur Chronik des Schlosses Schweinsburg, in: Archiv für die sächsische Geschichte, Bd.2. 1863/64, S. 138-157

Neue Sächsische Kirchengalerie, Die Ephorie Zwickau, Leipzig 1902

Steche, Richard, Cornelius Gurlitt: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Dresden 1882-1923, Heft 12 Amtshauptmannschaft Zwickau 1889.

Sachsens Kirchengalerie: Die Inspectionen Chemnitz, Stollberg, Zwickau und Neustädtel, Dresden 1842, S.50.

Schmidt, Tobias: Chronica Cygnea oder Beschreibung Der sehr alten Löblichen, und Churfürstlichen Stadt Zwickau, 2 Bde., Zwickau 1656.

Schumann, August: Vollständiges Staats=Post=und Zeitungslexikon von Sachsen, enthaltend eine richtige und ausführliche geographische und

historische Darstellung aller Städte, Flecken, Dörfer, Schlösser, Höfe, Gebirge, Wälder, Seen, Flüsse etc. 12. Band, Zwickau 1825

Wilhelmus, Laurentius: Descriptio Urbis Cygnaeae. Das ist Wahrhaftige und Eigentliche Beschreibung/der vhralten Stadt Zwickaw/Von ihrer Erbauung/Regenten/vnd gelegenheit:Auch was sich sonst in derselben zu Fried-vnd Kriegs-Zeit/in Geist-vnd Weltlichen Stande denckwürdiges zugetragen/aus bewehrten archiven vnd Historicis zusammen getragen vnd zum druck verfertigt von Laurention Wilhelmo Obern Cantori allhier, Zwickaw 1633.

LITERATURVERZEICHNIS

Ahn, Jürgen von: ...zw fruntlicher bruderlich ergetzung... Die Reliquiensammlungen der Brüder Ernst und Friedrich von Wettin, in: Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463-1525). Internationale Tagung vom 4.bis 6. Juli auf Schloss Hartenfels in Torgau, hrsg. Stattliche Kunstsammlungen Dresden 2014, S. 148-156

Asche, Siegfried: Der Bildschnitzer Peter Breuer und die Zwickauer Kultur um 1500, Ausstellungskatalog Zwickau 1535

Asche, Siegfried: Der Bildschnitzer Peter Breuer und die Zwickauer Kultur um 1500. Ausstellung im [Städtischen] Museum Zwickau 1935

Bier, Justus: Riemenschneider oder Peter Breuer? In: Pantheon, Internationale Jahresschrift für Kunst XI, 1937, S. 25-28

Bier, Justus: Tilman Riemenschneider, Vier Bände, Würzburg 1925 und 1930, Bd.1, Bd.2, 1974 und 1978 Bd. 3, Bd.4

Buchwald, Georg: Die letzten Altaristen der Stadt Zwickau, in: Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte, Heft 39, 1930, S. 3-12

Bünz, Enno: Sachsen im spätmittelalterlichen Reich und in Europa, in: Des Himmels Fundgrube..... Chemnitz 2012

- Cardenas, Livia: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit, Berlin 2002
- Clemen, Otto: Johannes Sylvius Egranus, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend Bd. 6, 1899, S. 1-39 und Bd. 7, 1902, S. 1-32
- Clemen, Otto: Johannes Sylvius Egranus, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend, 1899, Bd.6, S.1-40
- Clemen, Otto: Kleine Schriften zur Reformationsgeschichte, 8 Bände, 1897-1944, hg. von Ernst Koch
- Deutsch, Wolfgang: Der ehemalige Hochaltar und das Chorgestühl. Zur Syrlin- und zur Bildhauerfrage. In: 600 Jahr Ulmer Münster. Festschrift. Hg. v. Hans Eugen Specker und Reinhard Wortmann (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 19), Ulm 1977, S. 242-322
- Dörfler-Dierken, Angelika: Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 1992
- Dornheim, Stefan: Götzenkammern. Strategien zur Bewahrung vorreformatorischer Bildkultur im Luthertum, in: Orte und Räume reformatorischer Kunstdiskurse in Europa (Hrsg. Bruno Klein), Stuttgart/Leipzig 2019, S. 228-240
- Dornheim, Stefan: Maria in der Götzenkammer, in: Verehrt. Geliebt. Vergessen. Maria zwischen den Konfessionen, Ausst.-Katalog Hrsg. von Katja Schneider im Auftrag der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 2019, S. 232-239
- Ebert, Susan: Peter Breuer - ein bedeutender Bildschnitzer der Spätgotik. Ikonographische, ikonologische und formanalytische Erschließung ausgewählter Werke der Region Zwickau für die Kunstbetrachtung, Zwickau 2003
- Fabian, Ernst (Hrsg.): Die Protokolle der zweiten Kirchenvisitation zu Zwickau, Crimmitschau, Werdau und Schneeberg 1533 und 1534, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend Bd.7 (1902)
- Fabian, Ernst: Die handschriftlichen Chroniken der Stadt Zwickau I. Die (Oswald Losanschen) Annalen der Stadt Schwanfeld oder Zwickau von 1231-1534, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend Bd. 10 (1910)
- Flehsig, Eduard: Ein Zwickauer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1909, Bd.44, S.227-234
- Flehsig, Eduard: Ein Zwickauer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1909, Bd.44, S.227-234
- Flügel, Katharina: Der Zwickauer Altar, GRASSIMuseum für Angewandte Kunst, Leipzig 2016
- Flügel, Katharina: Der Callenberger Altar, GRASSIMuseum für Angewandte Kunst, Leipzig 2018
- Fröhlich, Anne-Rose: Die Einführung der Reformation in Zwickau, in: Mitteilungen des Altertumsvereins Zwickau 12, 1919, S. 1-74
- Graul, Richard: Denkschrift über die Entwicklung des Kunstgewerbemuseums und die Notwendigkeit eines Museumsneubaus, Leipzig 1910
- Großmann, Anke & Jan: Der Härtensdorfer Peter-Breuer-Altar und seine Restaurierung, hrsg. Von der evangelisch-lutherischen Kirchgemeinde Härtensdorf 2002
- Hahn, Karl: Biographisches von Peter Breuer, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend, Heft XIV, 1929, S. 1-19
- Hecht, Christian, Das Flügelretabel und seine Funktionen in der Epoche Tilman Riemenschneiders, in: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt, Ausstellungskatalog Würzburg 2004, S.85-104.
- Hentschel, Walter: Sächsische Plastik um 1500, Dresden 1926
- Herbers, Klaus und Enno Bünz: Der Jakobs kult in Sachsen, Tübingen 2007
- Herzog, Emil: Chronik der Kreisstadt Zwickau, Zwickau 1839 (Teil1), 1845 (Teil2)

Hessig, Edith: Die Kunst des Meister E.S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935

Hummel, Günter u.a.: Neues vom Bildschnitzer Peter Breuer, Der kleine sakrale Kunstführer (Heft 8), Langenweißbach 2004

Junius, Wilhelm: Peter Breuer von Zwickau, in: Der Kunstwanderer, Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen 1929/30, S.358-368

Kahleyß, Julia: Die Bürger von Zwickau und ihre Kirche, Leipzig 2013

Kalden, Iris: Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1991, S. 135-143

Kalden, Iris: Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zu einer Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter. (Phil. Diss. Hamburg 1989), Hamburg 1990

Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke. Einleitung von Jörg Rosenfeld, Königstein im Taunus 2001.

Kalden-Rosenfeld, Iris: Werkstattleiter und Ratsmitglied, in: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mainfränkischen Museum am Dom, Würzburg 2004, S. 57-81

Kiesewetter, Arndt: Das spätgotische Altarretabel in Sachsen. Bestand, Form und Ikonographie zwischen 1400 und 1525, Phil. Diss. 1992

Krohm, Hartmut und Heike Oellermann (Hrsg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters, Berlin 1992

Kunstsammlungen Zwickau (Hrsg.) Erneuerung & Eigensinn. Zwickaus Weg durch die Reformation, Ausst.-Kat. 2017

Langer, Otto: Über drei Kunstwerke der Marienkirche zu Zwickau, in: Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend 12,1919, S.75-101

Lichte, Claudia und Hans Westhoff: Mustergültig: Strichzeichnungen als Skulpturenvorlage. Zum Übertragungsverfahren in der Ulmer Weckmann-Werkstatt (1481-1528), in: Kunsttechnologie. Konservierung. Jahrgang 10/1996 Heft 2, S.184-194

Lichte, Claudia: Tilman Riemenschneider – Ein Meister der Wiederholung, in: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mainfränkischen Museum am Dom 2004, S.83-103

Magirus, Magdalene: Peter Breuer – ein Künstlerschicksal in der Zeit der Reformation, in: „Martinus halbenn...“ Zwickau und der reformatorische Umbruch. Luther in Zwickau, hrsg. Stadtverwaltung, Kulturamt und Stadtarchiv Zwickau 2016

Meisen, Karl: Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultur-geo-graphisch-volkskundliche Untersuchung, in: Forschungen zur Volkskunde Heft 9-12, Düsseldorf 1931

Mertin, Andreas: Zwischen Bildersturm und Bildproduktion. Otto Riedels „Bildschnitzer von Zwickau“. Eine Rezension. In: ta katoptrisomena, Magazin für Theologie und Ästhetik 17/2002, (<https://www.theomag.de/17/am59.htm>)

Oelsner, Norbert/Wilfried Stoye/ Thomas Walther: Marienkirche und Nikolaikirche in Zwickau. Neue Erkenntnisse zur Frühgeschichte der Stadt. In: Oexle, Judith(Hrsg.), Frühe Kirchen in Sachsen. Ergebnisse archäologischer und baugeschichtlicher Untersuchungen (Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie und Landesmuseum für Vorgeschichte, Bd.23, S.161-165

Otto, Gertrud: Die Ulmer Plastik der Spätgotik, in: Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte Band 7, Reutlingen 1927

Reinhard, Brigitte und Stefan Roller (Hrsg): Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Ausst.-Katalog Ulmer Museum 2002

Reitemeier, Arnd: Pfarrkirchen in der Stadt des späten Mittelalters: Politik, Wirtschaft und Verwaltung, Stuttgart 2005

Roller, Stefan: Die Bildschnitzer, in: Der Zwickauer Wolgemutaltar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung, Arbeitsheft 11. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden 2008

Roller, Stefan: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, München/Berlin 1999= Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 77, S. 138-157

Sächsisches Pfarrerbuch. Die Parochien und Pfarrer der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens (1539-1939) 2 Bände, bearbeitet von Reinhold Grunberg, Freiberg 1939/40, Bd.I, S.54/55

Sandner, Ingo: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden/Basel 1993

Schaumkell, Ernst: Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens am Vorabend der Reformation, Freiburg, Leipzig 1893

Schlesinger, Walter: Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter, 1962

Schuette, Marie: Der schwäbische Schnitzaltar. In: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Strassburg 1907

Siewert, Ulrike (Hrsg.): Die Stadtpfarrkirchen Sachsens im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Dresden 2013

Simon, Holger: Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider, Berlin 1998 (Akademische Abhandlungen zur Kunstgeschichte. Phil. Diss. Köln 1998)

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, München 1967-1978

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, München 1967-1978

Taubert, Johannes: Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung 1978

Teget-Welz, Manuel: Ingeniosus Magister. Der Augsburger Bildhauer Gregor Erhart, Petersberg 2021

Vogel, Gerd-Helge: Von Stein bis Wolkenburg. „Mahlerische Reisen“ durchs Zwickauer Muldenland. Burgen, Schlösser und Rittergüter in alten Ansichten. Berlin 2014

Wiessner, Heinz und Ernst Devrient: Das Bistum Naumburg: Bd.1. Die Diözese, 1996 (Germania Sacra; N.F., 35, Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg;1)

Zimmermann, Gerd: Patrozinienwahl und Frömmigkeitswandel im Mittelalter, dargestellt an den Beispielen aus dem Bistum Würzburg, in: Würzburger Diözesangeschichtsblätter Bd.20 (1958), S. 24-126, Bd. 21 (1959), S.5-124

Zinsmeyer, Sabine: Maria mit dem Jesuskind und Apollonia mit der Zahnzange. Schnitzaltäre als Frömmigkeitszeugnisse aus dem Spätmittelalter in der einstigen Sammlung des Königlich-Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden, in: Enno Bünz und Hartmut Kühne (Hrsg.): Alltag und Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in Mitteldeutschland. Wissenschaftlicher Begleitband zur Ausstellung „Umsonst ist der Tod“, Leipzig 2015

Zorn, Günter: Akten der Kirchen- und Schulvisitation in Zwickau und Umgebung 1529 bis 1556, Langenweißbach 2008

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb.1: GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Esther Hoyer

Abb.2 aus Susan Ebert, Peter Breuer – ein bedeutender sächsischer Bildschnitzer der Spätgotik, Zwickau 2003, S.4

Abb. 3: Matthäus Merian d.Ä.: Topographia Superioris Saxoniae etc. Frankfurt am Main, Zwickaw, zwischen S.209 und 210; (Foto: Ratsschulbibliothek Zwickau)

Abb. 4: GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Archiv

Abb. 5: Bettina Beck, Kesselsdorf

Abb. 6 und 7: GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Esther Hoyer

Abb. 8: Antje Voigt, Berlin

Abb. 9: GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Esther Hoyer

Abb. 10: [www. Kirchengalerie-Zwickau.de](http://www.Kirchengalerie-Zwickau.de) (Johanniskirche Weißenborn)

Abb. 11 GRASSIMuseum für Angewandte Kunst, Archiv

Abb.12 aus: Gerd-Helge Vogel, Von Stein bis Wolkenburg. „Mahlerische Reisen“ durchs Zwickauer Muldenland. Burgen, Schlösser und Rittergüter in alten Ansichten, Berlin 2014, S.8, Abb.7

Abb.13 aus: Gerd-Helge Vogel (wie Abb.12), S. 6, Abb.2